# فهرست


یادداشت ماه
**در آیین نکوداشت سعدی** /احمد مسجدجامعی **۴**

گفت‌وگو
**شکاف میان نگاه نو و ادبیات کهن باقی است** / گفت‌وگو با دکتر محمدجعفر یاحقی **۸**

مقاله
**جنبه‌ها و جوانب ادبیات مهاجرت در فارسی معاصر** / دکتر محمد جعفر یاحقی **۳۰**

**مرز میان زبان و ادبیات کجاست؟**/دکتر علی محمد حق شناس **۳۸**

**بررسی نقد شعر معاصر (۱۳۵۷-۱۳۲۰)** / کامیار عابدی **۵۰**

**هر چه آغاز ندارد نپذیرد انجام** / هلن اولیایی نیا **۵۸**

**تأثیر نقد یونانی بر نقد عربی** / دکتر احسان عباس / ترجمهٔ دکتر محمود فتوحی **۶۶**

**حافظ و شکسپیر: از شرق تا غرب** / وُجک اسکالموسکی /ترجمهٔ سعید سعیدپور **۸۰**

**مروری بر اقتضای حال** / دکتر حمید طاهری **۸۴**

**هر جا که گل است خار هم هست** / دکتر ابراهیم قیصری **۸۸**

میزگرد
**لکه‌های ته فنجان قهوه** **۹۶**

نقد و بررسی کتاب
**کریستیان بوبَن: از رفیق اعلی تا نورِ جهان** / پیروز سیار **۱۰۴**

**سیری در دوازده هزار مثل فارسی و سی هزار معادل آنها** / سید احمد پارسا **۱۱۸**

**جدال قدرت با حافظه** / رضا نجفی **۱۲۴**

**نیست شرح این سخن را منتها** / منوچهر جوکار **۱۳۰**

**تزریق فردیت در میان هیاهو** / محمدحسن شهسواری **۱۳۴**

**اشتباهات تاریخی یک کتاب تاریخی** / سیدعلی کاشفی خوانساری **۱۳۶**

**در قلمرو ادبیات اقلیمی** / محمد جعفری (قنواتی) **۱۴۰**

**معادل گذاری بر اساس مصدریابی** / احسان اسماعیلی طاهری **۱۴۶**

**بازتاب نهضت جنگل در هنر و ادبیات** / محمدرسول دریاگشت **۱۵۰**

**بازبینی یک متن کهن پزشکی** / سید حسین رضوی برقعی **۱۵۲**

خبر
**خبرها** **۱۵۸**

**فهرست کتابهای‌منتشر شده ادبیات دی ماه سال۱۳۸۱** **۱۷۰**

**فهرست کتابهای‌منتشر شده زبان دی ماه سال۱۳۸۱** **۲۱۹**

**فهرست کتابهای منتشر شده‌فلسفه و روانشناسی دی ماه سال۱۳۸۱** **۲۳۵**

**فهرست کتابهای‌منتشر شده ادبیات بهمن ماه سال۱۳۸۱** **۲۴۶**

**فهرست کتابهای‌منتشر شده زبان بهمن ماه سال۱۳۸۱** **۲۹۱**

**فهرست کتابهای منتشر شده‌فلسفه و روانشناسی بهمن ماه سال۱۳۸۱** **۳۰۷**

بسم الله الرحمن الرحیم

ماهنامه تخصصی اطلاع رسانی و نقد و بررسی کتاب

# کتاب ماه ادبیات و فلسفه

صاحب امتیاز: **خانه کتاب ایران**
مدیر مسئول: **احمد مسجدجامعی**
سردبیر: **علی‌اصغر محمدخانی**

مدیر هنری: **فرزاد ادیبی**
مدیر داخلی: **زهرا دامیار**
اجرای صفحه آرایی: **سعید قره‌خانی**
عکس: **محمدرضا دشتی**
ناظر چاپ: **رحمان کیانی**

بخش فهرست و خلاصه کتاب: **مدیریت اطلاع رسانی و خدمات رایانه‌ای**
چاپ و صحافی: **سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ وارشاد اسلامی**

نشانی: **تهران ،خیابان انقلاب ، بین صبا وفلسطین ،شماره۱۱۷۸**
صندوق پستی: **۳۱۳ -۱۳۱۴۵**
تلفن: **۶۴۱۴۷۵۰**
دورنگار: **۶۴۱۵۳۶۰**
تلفن بخش اشتراک و توزیع: **۶۴۶۵۶۲۵**

Book of the month literature & philosophy
specialized informative & critical monthly
review of Iranian books
Vol.6,NO.5&6 \ Mar&Apr 2003
kmliterature@Ketabnet.org.ir

کتاب ماه ادبیات و فلسفه ماهنامه‌ای است که با هدف اطلاع رسانی در زمینه کتاب و مسائل نشر و کمک به ارتباط خلاق بین پدیدآورندگان،ناشران ،کتابداران و سایر فعالان عرصه نشر و فرهنگ کشور، از سوی خانه کتاب ایران انتشار می‌یابد.
هر ماه فهرست کامل انتشارات ماه پیشین که با مجوز وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی انتشار یافته و در نظام اطلاع رسانی خانه کتاب ایران وارد شده اند، بر اساس نظام رده بندی دهدهی دیویی ارائه می‌شود.
شناسنامه کتابها تا حد امکان حداقل کتابهای چاپ اول با خلاصه ای از کتاب همراه است.
مسئولیت نقد و ارزیابی کتاب و مسائل آن بر عهده نویسندگان است و به هیچ وجه به منزله نظر رسمی خانه کتاب ایران نیست.

## احمد مسجدجامعی

ما، سعدی صرفاً ادیبی نام‌آور نیست که بر قلهٔ میراث ادبی ایران زمین نشسته است. سعدی بخشی از حیات جاری ملت ماست. در تاریخ و فرهنگ ملتها دشوار می‌توان هنرمندی را یافت که تا این پایه و مایه در جای جای حیات یک ملت حضور مداوم داشته باشد و آن ملت در تجربه‌اندوزی و عبرت‌آموزی از رخدادهای روزگار بارها به آموزه‌های او عنایت کند و اهتمام ورزد. رسیدن به این درجه از قبول عام نیازمند پشتوانه‌های قوی و مؤلفه‌های استوار هنری و فرهنگی است که خود با نیازهای اساسی جان بشر آمیخته است و می‌تواند در طی قرون و اعصار با خواسته‌های ملی و حتی فراملی همسویی و همراهی و همنوایی کند. آری، هر اثر هنری تا در ترکیب و تداومی هوشمندانه و هنرمندانه با سنتهای فرهنگی و اجتماعی و محیط خود جای نگیرد محال است که در نهانخانهٔ دل یک ملت جایی بیابد، چه رسد به آنکه جایگاهی جهانی کسب کند.

از میان بزرگان سخن فارسی برخی را می‌شناسیم که در نظم جایگاه و پایگاهی بلند دارند و بعضی نیز در نثر. بیهقی را گذشته از آنکه در امانتداری و راستگویی در تاریخ‌نگاری ممتاز است به نثر نیرومند و زیبایش می‌شناسیم، چنانکه فردوسی را به حماسه‌سرایی و حافظ را به رساندن پایگاه غزل به اوجی که در زبان فارسی کسی به آن نرسد و نظامی را به سرودن داستانهای غنایی و انوری و خاقانی را به گفتن قصاید استوار و ماندگار. اما سعدی در هر دوگونه نوشتن به نظم و نثر ذوق آزموده و از هر دو چنان سرافراز برآمده که تا امروز در زبان فارسی سابقه نداشته است. با اینهمه، عالمگیر شدن آوازهٔ

# در آیین نکوداشت سعدی*





به نام خداوند جان آفرین
حکیم سخن در زبان آفرین
خداوند بخشندهٔ دستگیر
کریم خطابخش پوزش‌پذیر
عزیزی که هر، کز درش سربتافت
به هر در که شد هیچ عزت نیافت

خداوند منان را سپاسگزارم که توفیق عنایت فرمود تا در جمع ارباب و اهل فرهنگ و معرفت و در روز سعدی و در مجلسی که به نام بزرگ او آذین یافته است حضور یابم.

نام‌گذاری روزی به نام سعدی برای ملتی که اغلب ایام خود را با شیخ اجل می‌گذراند و چشم و دل در **گلستان** و **بوستان** او دارد شاید در نگاه نخست چندان ضروری ننماید. اما اگر در نظر آوریم که این نام‌گذاری نشانی از تأکید بر این حضور دائمی است، آنگاه این روز منزلتی والا می‌یابد و آیینهایی هم که در سراسر کشور و خارج از کشور، به ویژه در شهر سعدی، دارالعلم شیراز، به همت شما دوستداران سعدی برگزار می‌شود، از حد برنامه‌های تشریفاتی فراتر می‌رود.

به راستی چرا سعدی و میراث ارجمند ادبی و فرهنگی او را گرامی می‌داریم و چه نیازی به این گرامیداشت داریم؟ بزرگداشت سعدی صرفاً بزرگداشت ادیب و هنرمندی نامدار نیست، بلکه نمود اکرام روح ایرانی فرهیختهٔ مسلمان است و پاسداشت و نکوداشت این روز به معنای نگاهی هدفمند به زندگی و جهان است. در تلقی

تا بدانند این خداوندان ملک
کز بسی خلق است دنیا یادگار

و در قصیده‌ای که به ظاهر در ستایش حکمران مغول است می‌گوید:

دنیا نیرزد آنکه پریشان کنی دلی
زنهار بد مکن که نکرده است عاقلی
بعد از هزار سال که نوشیروان گذشت
گویند از او هنوز که بودست عادلی

یا می‌گوید:

به سیم و زر نکونامی به دست آر
منه بر هم که برگیرندش از هم
فریدون را سرآمد پادشاهی
سلیمان را برفت از دست خاتم
به نیشی می‌زند دوران گیتی
که آن را تا قیامت نیست مرحم

در نظر سعدی ستمگری در حق مردم و حتی غیرمردم موجب فروافتادن آدمی در حضیض است و او را از پایگاه انسانی او فرو می‌آورد. هر که ستمگری پیشه کند نه از اسلام که از انسان بیرون است، ولو اینکه دعوی مسلمانی کند. «درویشی مستجاب‌الدعوه در بغداد پدید آمد. حجاج یوسف را خبر کردند. بخواندش و گفت: دعای خیری بر من کن. گفت خدایا جانش بستان. گفت: از بهر خدای این چه دعاست؟ گفت: این دعای خیر است ترا و جمله مسلمانان را.»

«یکی از ملوک بی‌انصاف پارسایی را پرسید از عبادتها کدام فاضل‌تر است؟ گفت ترا خواب نیمروز تا در آن یک نفس خلق را نیازاری.»

سعدی در سراسر آثارش توانگران را به دستگیری از تهیدستان سفارش می‌کند و در نظر او پاس خاطر درویشان از مهم‌ترین شرایط انسانیت است.

گاه مالداران و دولتمردان را به ریشخند می‌گیرد و آنان را به تیغ تیز طنز خود می‌سپارد که از آن شمار است فصل جدال سعدی با مدعی در **گلستان** و یا این حکایت که نیز در **گلستان** آمده است.

«پادشاهی به دیدهٔ استحضار در طایفهٔ درویشان نظر کرد. یکی زان میان به فراست دریافت و گفت: ای مَلِک ما در این دنیا به جیش از تو کمتریم و به عیش خوشتر و به مرگ بَرابر و به قیامت بهتر.»

آری آثار سعدی آئینهٔ تمام‌نمای فرهنگ ایرانی در دورهٔ اسلامی است.

وی در پیامهایی که به خوانندگانش می‌دهد بارها و بارها آشکارا و نهان از آیات قرآن و احادیث نبوی و روایات اسلامی شاهد می‌آورد و گاه حکایتی که نقل می‌کند عیناً گزارشی از حدیث، قولی یا فعلی از پیامبر بزرگوار اسلام است. تصویری که از سعدی در تاریخ ادبیات و فرهنگ ایران نقش شده نیز ریشه در همین داوری و باور عمومی دارد. لقب شیخ که بدو داده شده ریشه در همین نگرش دارد. از سویی این لقب در زمرهٔ مصطلحات اهل عرفان و تصوف است و از سوی دیگر حوزهٔ معنایی آن بسیار گسترده‌تر و فراتر از آن است که در حوصلهٔ اصحاب خانقاه بگنجد. در حوزهٔ مسائل اجتماعی، شیخ تداعی‌کنندهٔ پیران کارآزموده و جهاندیده‌ای است که علم و تجربت را به هم درآمیخته‌اند و نمونهٔ عالی انسانهای نیک و با تجربه محسوب می‌شوند. در حوزهٔ اصطلاحات دینی نیز شیخ، مردی است که علوم روزگار را به کمال آموخته و مجتهد به شمار می‌آید. در میان ارباب معرفت فلسفی نیز این واژه تداعی‌کنندهٔ خردمندی و ژرف‌کاری فکری است. به دیگر سخن لقبی که این ملت بزرگ به سعدی خود بخشیده، لقبی است که تمام فضایل و برجستگیهای فرهنگی ایران اسلامی را تداعی می‌کند. از همین روست که حضور سعدی در قلمرو فرهنگی ایران تنها حضور فردی در قلمرو واحد نیست، بلکه او تجسم و تجسد تمامی فرهنگ ایران زمین است. در همهٔ حوزه‌های فرهنگ و علم و هنر، سعدی فرزند روزگاری است که خاطرهٔ خوفناک شمشیرهای مغولان را هنوز در خاطر دارد و منازعات قومی و دینی و فکری را به رأی‌العین در سراسر دنیای اسلام در آن دوران دیده است. از شیراز تا بعلبک، از دمشق تا مکه و حتی به روایتی از بلخ بامیان تا هند آن روزگار در آتش فتنه‌ها می‌سوخت. سعدی آئینه‌ای فراروی این فتنه‌ها و مناقشات گرفته و رخدادها را به شیرین‌ترین و هنری‌ترین وجه روایت کرده است. سعدی، به رغم اعتراضهایی که به او کرده‌اند، روایتگر ساده و راستین روزگار خود است و بیداد و نامردمیهای آن دوران را نکوهش کرده و از نامردمان و ستمگران بیزاری جسته است. آنچه امروز در سرزمین فلسطین بر مردمی ستمدیده می‌رود آیا مصداقی از سخن سعدی در هنگامهٔ کشتار مسلمانان به دست مغولان خونخوار نیست.

ای محمد گر قیامت می‌برآری سر ز خاک
سر برآور وین قیامت در میان خلق بین
نازنینان حرم را خون خلق بی‌دریغ
زآستان بگذشت و ما را خون چشم از آستین
زینهار از دور گیتی و انقلاب روزگار
در خیال کس نیامد کان چنان گردد چنین

در این روزگار ما همچنان به سعدی و شناخت آموزه‌های فکری و معنوی و ادبی او نیازمندیم. از سعدی نه‌تنها شیوهٔ سخن گفتن که شیوهٔ زندگی کردن را باید آموخت. از این رو بزرگداشت شیخ اجل و برگزاری روز سعدی را نباید رخدادی صرفاً ادبی تلقی کرد، بلکه این نامگذاری و مراسمی از این دست را باید دست‌مایهٔ عنایتی نو به زندگی قرار داد؛ زندگی سرشار از شور و معنا و انسان‌دوستی و خداگرایی.

از خداوند متعال برای همهٔ برگزارکنندگان این مراسم و این روز به ویژه ادیبان و هنرمندان و دانشوران عزیز و بزرگوار شیراز آرزوی توفیق دارم.

والسلام علیکم و رحمة‌ا...

* متن سخنرانی جناب آقای احمد مسجد جامعی به مناسبت بزرگداشت روز سعدی، یکم اردیبهشت ۸۱ در شیراز.

سعدی و صدها ترجمه و شرح و تقلیدی که در جهان از آثار او کرده‌اند تنها بدان سبب نبوده و نیست، که او در **گلستان** چنان سخن گفته که همهٔ عالم که به فارسی سخن می‌گفته‌اند در پی او رفته‌اند و شیوهٔ بیان او شیوهٔ معیار همهٔ فارسی‌زبانان شده و تا امروز نیز حد همین است و سخندانی و زیبایی را. اگر خبر بود می‌بایست آوازهٔ سعدی از میان فارسی‌زبانان فراتر نرود و تنها کسانی او را بستایند و از او تقلید کنند که لطف سخن او را دریابند. اما می‌دانیم که چنین نیست و آثار سعدی، به‌ویژه **گلستان** و **بوستان** او، به دهها زبان در شرق و غرب عالم از قدیم و جدید ترجمه شده است و خواندن آثار او در بیرون از جهان ایرانی چه به زبان فارسی و چه به دیگر زبانها نه کار امروز است که آن را از مقولهٔ شرق‌شناسی بدانیم و بخوانیم و نه صرفاً در میان ملتهایی بوده که آثار سعدی یا بزرگان دیگر را برای شناخت جوامع مشرق زمین می‌خوانده‌اند. راز ماندگاری سعدی و عالمگیر شدن او در ارج و ارزشی است که وی به انسان می‌نهد و آن را در سراسر آثارش و حتی در قصایدی که به ظاهر در مدح فرمانروایان روزگار گفته فریاد می‌زند.

اندرزهایی که سعدی می‌دهد در پاسداشت فضایلی است که آنچه را به دست آمده پایدار می‌سازد، مانند کوشش در به دست آوردن نام نیکو، گشاده‌دستی، خردمندی، دادگری، میانه‌روی، نیکوکاری، قناعت، مناعت، بهره‌گیری از توان جوانی، خوش‌بینی و فروتنی.

مرا شیخ دانای مرشد شهاب
دو اندرز فرمود بر روی آب
یکی آنکه در جمع بدبین مباش
دوم آنکه در نفس خوش‌بین مباش

این اندرزها را دیگران نیز داده‌اند. اما چرا آنچه را که سعدی گفته است به دهها زبان برگردانده‌اند و گفتند و آثارش را از خاور دور تا آسیای میانه و بالکان، کتب درسی کردند و کودکان را که طبعی نازک و دلی زودرنج دارند از آموزه‌های او ادب آموختند. سعدی ادب‌آموزِ خشک و نصیحت‌گویِ ترش روی تلخ گفتار بدخوی مردم‌آزار نیست که عیش مردم را به دیدن و شنیدن تبه کند. بلکه او سخنش را به لطایف و ظرایف می‌آراید و در عین آنکه جدی‌ترین سخنان را با خواننده در میان می‌نهد، از شوخ‌طبعی و طنزگویی غفلت نمی‌ورزد، چنانکه برخی از حکایتهایش در شمار شاهکارهای طنز ادب فارسی است. از این حکایات طنزآمیز که به ما عبرت می‌آموزد در **بوستان** کم نیستند.

یکی روستایی سقط شد خرش
علم کرد بر تاک بستان سرش
جهاندیده پیری بر او برگذشت
چنین گفت خندان به ناطور و دشت
مپندار جان پدر کاین حمار
کند دفع چشم بد از کشتزار
که این، دفع چوب از سر و گوش خویش
نمی‌کرد، تا ناتوان مُرد و ریش

سعدی در گفتن پندهای شیرین تا آنجا پیش می‌رود که از گفتن آن حتی در میانهٔ غزل نیز اِبا نمی‌کند. گفتن بیتی پندآموز در میان غزل عاشقانه، نه تنها از لطف سخنش نمی‌کاهد، بلکه گه‌گاه زیبایی آن را صدچندان می‌کند. در غزلی در وصف بهار که با این مطلع آغاز می‌شود: «درخت غنچه برآورد بلبلان مستند/ جهان جوان شد و یاران به عیش بنشستند» به خواننده خاطرنشان می‌کند که «به سرو گفت کسی میوه‌ای نمی‌آری / جواب داد که آزادگان تهی‌دستند».

سعدی شاعری است که غزل را که غالباً در وصف جوانی و می و معشوق و طبیعت است در خدمت پند و اندرز می‌گیرد و گهگاه غزلهایی گفته که از مطلع تا مقطع آن به ارشاد خواننده پرداخته است.

دیگر دلیل قبول عام سعدی در سراسر گیتی این است که او از اجتماعی‌ترین شاعران زبان فارسی است. سعدی سفرهای بسیار کرده و تجربیات فراوان آموخته و آنچه دیده و شنیده با پاکدلی و راستی با همگان در میان نهاده است. در سراسر آثار سعدی مردم حضور چشمگیر دارند و همه‌گونه مردم از پادشاه و درویش و سپاهی و وزیر و زاهد ریاکار و فقیه و عالم و بقال و دزد شب‌رو، قهرمان حکایتهای شیرین او هستند و چنان می‌نماید که او با همهٔ این مردم زیسته و از آنها درس گرفته است.

از دیگر ویژگیهای سعدی شهامت او در راستگویی است. وی گاهی حکایتهایی از زندگی خود می‌آورد که کمتر هنرمندی شهامت گفتن آنها را دارد. سعدی هیچ پروایی ندارد که بگوید در بیابان به دست صلیبیان اروپایی گرفتار آمد و یک چند در خندق طرابلس کار گِل می‌کرده و درم خرید یکی از رؤسای شهر حَلَب بوده است. سَعدی خطای اخلاقی زمانهٔ خویش را نیز پرده‌پوشی نمی‌کند و در مواردی که نسبتی به خود می‌دهد، به واقع روی سخن با ریاکاران دارد، که ساحت خود را از هر آلودگی پاک می‌دانند. اما سعدی خودش را در میان می‌آورد تا زشتی عمل آنان را گوشزد کند، وگرنه در **بوستان** نمی‌گفت «خرابت کند شاهد خانه کَن» یا در وصف اخلاقمندان ریایی نمی‌سرود و آنها را به سخره نمی‌گرفت:

گروهی نشینند با خوش به سر
که ما پاک‌بازیم و صاحب نظر

درواقع سعدی برای نشان دادن زشتی کرداری که در زمانهٔ او احیاناً رواج داشته ملامت طاعنان را به جان می‌خرد و حتی خود را در مظان اتهام قرار می‌دهد. در باور سعدی هیچ انسانی کامل نیست و کمال انسانی در انسانیت او است و این فضیلت تنها با نیکی کردن در حق دیگران به دست می‌آید و در فروتنی و جدا نپنداشتن خود از دیگر ابنای بشر و همدردی با آنان. بزرگمهر و رستم و اسفندیار و فریدون و جمشید و انوشیروان و بهمن و اردشیر و خسروپرویز از کسانی هستند که سعدی مردم را از نمونهٔ زندگی امثال آنان عبرت می‌دهد و حتی امپراتوران مغولی ایران را که پلنگان خوی رها کرده بودند از زبان آنان پند و به سرنوشت آنان اشاره می‌دهد.

اینکه در شهنامه‌ها آورده‌اند
رستم و رویینه‌تن اسفندیار

# گفت‌وگو با دکتر محمدجعفر یاحقی

زیرمتوسط متولد شدم. پدرم ابتدا در کار بازار و کشاورزی مختصر دستی داشت، اما همان مختصر را هم به زودی بر سر جنون برادر و تحصیل فرزندان گذاشت. پدر بسیار علاقه‌مند بود که من درس حوزه بخوانم و از مدرسهٔ علمیه سردر بیاورم. او به همین منظور با طلاب علوم دینی روابط نزدیکی برقرار کرده بود و زمینه را برای ایجاد علاقه در پسر فراهم می‌کرد. اما من ناخلفی کردم و بعد از دبستان با ابرام و اصرار، به‌رغم نظر پدر، دورهٔ دبیرستان را ادامه دادم. آن سالها پدر عقیده داشت که در مدرسه‌های رسمی چیزی جز بی‌دینی و لامذهبی نمی‌آموزند، به این جهت از سرنوشت فرزند خود بیمناک بود. سالی که می‌خواستم به کلاس چهارم دبیرستان بروم به رشتهٔ ادبی بسیار علاقه‌مند بودم. اما از بخت بدِ من آن سال در شهر ما هنوز رشته ادبی تأسیس نشده بود و من ناگزیر شدم به رغم میل باطنی خود در رشته طبیعی نام‌نویسی کنم. سال بعد که به کلاس پنجم طبیعی می‌رفتم در شهر ما چهارم ادبی تأسیس شد و من در میان ناباوری همگان و به رغم مخالفت پدر و مادر و اولیای دبیرستان با اصرار خواستم که نام مرا در کلاس چهارم ادبی بنویسند. انکارِ مدرسه و معلمها در این میان سودی نبخشید و من عملاً از نظر آنها یک سال عمر خود را تلف کردم و به جای رشتهٔ پر اسم و رسم و نان و آب دار طبیعی، رشتهٔ بی‌اسم و رسم و بی‌سرانجام ادبی را ادامه دادم، اما هیچ‌گاه حتی امروز از این تصمیم خود لحظه‌ای پشیمان نبوده‌ام.

تا کلاس پنجم ادبی در فردوس خواندم. وقتی به کلاس ششم می‌رفتم، به رغم مشکلات مالی و دشواریهای دیگر خانوادگی راهی مشهد شدم و ششم ادبی را با رتبهٔ اول در مشهد گذراندم و بلافاصله در همان سال در رشته زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مشهد با رتبهٔ

# شکاف میان نگاه نو و ادبیات کهن باقی است

**دانشکده ادبیات دانشگاه فردوسی مشهد یکی از برجسته‌ترین مراکز دانشگاهی ادبیات در ایران است که یادآور سالها تلاش مستمر استادانی چون دکتر علی‌اکبر فیاض، دکتر علی شریعتی، دکتر غلامحسین یوسفی و دکتر احمدعلی رجایی بخارایی در تحقیق و تربیت دانشجویان ادبیات است. اگر این استادان را نسل اول دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه فردوسی مشهد بدانیم، در میان نسل دوم استادان این دانشکده، دکتر محمدجعفر یاحقی تلاشهای فراوانی در باب استمرار این خط انجام داده است تا همچنان این دانشکده یکی از قطبهای مهم آموزش ادبیات فارسی باقی بماند. گفت‌وگوی این شمارهٔ کتاب ماه ادبیات و فلسفه با دکتر یاحقی است که در این گفت‌وگو دکتر محمدرضا راشد محصل و جواد میزبان حضور دارند که از ایشان سپاسگزاریم.**

***

□ **محمدخانی:** با سپاس از دوستان، در ابتدا مطابق دیگر گفت‌وگوهای **کتاب ماه ادبیات و فلسفه**، از دکتر یاحقی می‌خواهیم که مختصری دربارهٔ زندگی و تحصیلاتشان بگویند.

■ **یاحقی:** به سه معنی من فردوسی هستم: زادگاهم فردوس، علاقه و زمینهٔ کارم فردوسی و محل کار و خدمتم دانشگاه فردوسی است و به این افتخار می‌کنم. فردوس را شاید خیلی‌ها نشناسند، اما «تون» را اغلب می‌شناسند؛ «تونِ طبس» شهری محروم و قدیمی و کویری در جنوب خراسان است. عبارتِ «به تونِ طبس» را به ویژه نسل پیشین و کهنسال خوب می‌شناسند و خود شاید بارها آن را به کار برده باشند، چیزی مرادف «به درَک، یا به جهنم»!

تونِ باستانی که از سال ۱۳۰۸ به نام جدید «فردوس» خوانده شد، در شهریوَر ماه ۱۳۴۷ در اثر زلزله از روی نقشه جغرافیا حذف شد و چند سال بعد به تدریج فردوسِ نوپا در کنار آن بالید و به صورت شهری مدرن که هیچ شباهتی به تون باستانی نداشت بازسازی شد.

من در ۱۸ خرداد ۱۳۲۶، یعنی ۲۱ سال قبل از آن زلزلهٔ هولناک، در یکی از محلات همان تون قدیمی در یک خانوادهٔ مذهبی محروم و

«طرح تکمیل فرهنگنامهٔ قرآنی» را پیشنهاد کردم و داوطلب شدم که آن را دنبال کنم. (توضیح آنکه خودم طی این مدت مرتب مراقب فیشها و یادداشتهایی بودم که آن سالها با زحمت فراوان تهیه شده بود و هرچند گاه یک بار مراقبت از آنها را به مسئولان کتابخانه و امور فرهنگی آستان قدس که اغلب از دوستان و آشنایان من بودند یادآوری می‌کردم.) همکاران ما در ستاد انقلاب فرهنگی متوجه اهمیت این طرح نشدند و با تکمیل آن به عنوان کار موظف من موافقت نکردند و در واقع باید بگویم این بخت نیک از دانشگاه ما دریغ داشته شد. اما دغدغه این کار از سر من دست برنداشت.

در سال ۱۳۶۳ که بنیاد پژوهشهای اسلامی آستان قدس آغاز به کار کرد، از من خواستند که برای اجرا در این بنیاد طرحی بدهم. من به مصداق «العوداحمد» به صرافت همان کاری افتادم که سالها پیش در همین آستان قدس شروع شده بود. طرح «تکمیل فرهنگنامهٔ قرآنی» در واقع از زمرهٔ نخستین طرحهایی بود که اجرای آن در بنیاد به تصویب رسید و من اتمام آن را با همکاری گروهی که عمدتاً از

دکتر علی اکبر فیاض

اعضا و همکاران همان گروه فرهنگنامهٔ سابق بودند برعهده گرفتم و پس از آنکه یکصدوچهل و دو قرآن را با دقت فیش کردیم، این کار بزرگ سرانجام طی سالهای ۱۳۷۲ تا ۱۳۷۶ در پنج مجلد و جمعاً هشتاد و هشت + ۲۴۶۵ صفحه به چاپ رسید و در سال ۱۳۷۵ به عنوان کتاب سال جمهوری اسلامی ایران انتخاب گردید و جایزه و لوح تقدیر به آن تعلق گرفت. بنابراین کار فرهنگنامه قرآنی از زمان شروع تا پایان چاپ بر روی هم ۲۸ سال طول کشید که ده سال آن دوران رکود و وقفه بود و ۱۸ سال بقیه زمان مفیدی بود که بر سر آن کار صرف شد.

طرح زمانگیر و مهم دیگری که همزمان در بنیاد پژوهشهای اسلامی با همکاری دوستم دکتر محمدمهدی ناصح آغاز کردیم، کار مقابله و تصحیح تفسیر **روض الجنان و روح الجنان**، معروف به تفسیر شیخ ابوالفتوح رازی بود که آن هم هفده سال طول کشید. این کار را قبلاً از زمان انقلاب فرهنگی با دکتر ناصح در دانشکده ادبیات آغاز کرده بودیم که تکمیل و نشر آن در گروه فرهنگ و ادب بنیاد صورت گرفت. چاپ این کتاب بیست جلدی که جمعاً نزدیک ده هزار صفحه حجم داشت بر روی هم یازده سال (۷۶-۱۳۶۵) طول کشید.

□ **محمدخانی:** شما به استادان تأثیرگذار دانشگاه مشهد در دوران تحصیل خود اشاره کردید؛ آقای دکتر یوسفی که از نظر عمق تحقیق و تربیت شاگردان تأثیر فراوانی داشت، آقای دکتر رجایی از نظر ذوق ادبی و آزاداندیشی و بالاخره دکتر شریعتی به لحاظ داشتن دیدگاه نو؛ دکتر فیاض هم ظاهراً در کنار یوسفی این نقش را در عمق بخشیدن به تحقیق و تربیت شاگرد داشته است، می‌خواهم درباره اینها بیشتر صحبت کنید. به خصوص از دکتر رجایی که کمتر شناخته شده و نسل امروز با ویژگیهای اخلاقی و شیوهٔ تدریس ایشان آشنا نیست، این دیدگاه نو یا ذوق ادبی و آزاداندیشی که گفتید شامل چه مواردی می‌شد؟

■ **یاحقی:** بسیار خوب، در مورد دکتر فیاض که عرض کردم من مستقیم کلاس و محضر ایشان را درک نکرده بودم، نسلهای قبل از ما شاگرد ایشان بودند، مثلاً خود دکتر شریعتی به اعتباری شاگرد دکتر فیاض بوده و مثلاً رسالهٔ پایان تحصیل وی در دورهٔ لیسانس که بعدها با عنوان **در نقد و ادب** چاپ شد، زیر نظر دکتر فیاض تهیه شده است. به علاوه گمان می‌کنم اهل تحقیق با کار دکتر فیاض به ویژه در مورد **تاریخ بیهقی** آشنایی دارند. فیاض آدم عمیق و ادب‌شناسی بود، دریغ که کارهای زیادی از ایشان نمانده است، همان مقدار اندکی که در تاریخ اسلام و تتبّع در **تاریخ بیهقی** از وی مانده، نشان‌دهندهٔ عمق کار و تسلط او بر حوزهٔ تاریخ و فرهنگ اسلامی است. او فی‌الواقع بنیانگذار دانشکده ادبیات مشهد بود و تا مدتها ریاست آن را نیز برعهده داشت و باید بگویم بنای استواری در خراسان بنیاد نهاد که اگر هنوز این دانشکده به عنوان کهنسال‌ترین دانشکده دانشگاه فردوسی، نامی و جایگاهی دارد، بخش عمدهٔ آن مدیون بنیان استواری است که کسانی مانند فیاض و یوسفی و رجایی برای آن گذاشته بودند. بعدها، به پاس خدمات او کتابخانهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی، که از نامبردارترین کتابخانه‌های دانشگاهی خراسان و ایران است، به نام او نامگذاری شد.

اما دکتر رجایی که گفتید، با شما موافقم که حق او چنانکه شایستهٔ مقام و اعتبار معلمی‌اش بود ادا نشده است. علتش شاید این باشد که تا در دانشگاه بود، به دلیل صراحت لهجه و روح آزاده و زبان تندی که داشت عموماً اولیای وقت دانشگاه و حتی مقامات استان با او موافق نبودند و در نتیجه نمی‌خواستند که حقش چنانکه باید گزارده شود. دانشجویان و شاگردانش البته به مقدار زیادی حق‌شناس بودند و در مواقع لازم از او تجلیل می‌کردند. فراموش نمی‌کنم، و نسل همروزگار من در دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی به یاد دارند، که پس از آنکه به ناوقت بازنشستش کردند، دانشجویان در اتاق ۷ دانشکده چه تجلیلی از او به عمل آوردند. روانش شاد دکتر شریعتی در این مراسم به گرمی سخن گفت و همگان را به گریه انداخت. شریعتی هم در دوران معلمی‌اش در دانشکدهٔ ادبیات مشهد با کمتر رئیسی کنار آمده بود، اما به رجایی و ریاست او احترام خاصی داشت، برای اینکه هر دو سیاسی، آزاداندیش و صریح‌اللهجه بودند. رجایی در سالهای آخر خدمتش ریاست دانشکده را هم برعهده داشت و با اقتدار تمام دانشکده و دانشجویان را از هجوم بی امان امواج سیاسی و دخالت ساواک در امان می‌داشت. وقتی هم قدرت ساواک افزایش یافت، او را به راحتی کنار گذاشتند

اول پذیرفته شدم. سالهای ۵۰-۱۳۴۶ دوران تحصیل من در دورهٔ لیسانس دانشگاه مشهد بود. نسل ۵۰-۴۶ رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی آن دانشگاه این خوشبختی را داشتند که از محضر برجسته‌ترین چهره‌های علمی آن سالها در دانشگاه مشهد برخوردار بودند. نسل آن سالها در واقع دیدگاههای نئو مذهبی و برداشتهای روشنفکرانه را از دکتر علی شریعتی، عمق مطالعه، روش تحقیق ادبی و متدولوژی برخورد با ادب گذشته را از دکترغلامحسین یوسفی و بالاخره ذوق ادبی و نگاه آزاداندیشانه را از دکتر احمد علی رجایی می‌آموختند. درود خدا به روان آن هر سه استاد که هرکدام حق بزرگی بر گردن من داشتند. ناگفته نگذرم، دکتر علی‌اکبر فیاض که در واقع بنیانگذار دانشکدهٔ ادبیات مشهد بود نیز از زمره استادان بنام و چهره‌های مؤثر دهه چهل این دانشگاه به شمار می‌آمد، اما از بختِ بد ما آن سالها او به تهران رفته بود و من مستقیماً کلاس او را درک نکرده‌ام، اما در جلسات دیگر، چه در دانشگاه و چه در آستان قدس از حضور سودمندش کسب فیض کرده‌ام. آخرین سال حیاتش هم که او در دورهٔ فوق لیسانس زبان و ادبیات فارسی **تاریخ بیهقی** درس می‌داد، سعادت آن را نداشتم که در کلاس درسش حضور پیدا کنم. فیاض از چهره‌های استثنایی تاریخ دانشگاه مشهد بود. چندین زبان مهم دنیا و از جمله یونانی و لاتین می‌دانست، که در آن سالها در ایران تقریباً نمونه و زبانزد بود.

من بعدها با شادروان دکتر رجایی انس ویژه‌ای پیدا کردم و به مراتب بیشتر از یک دوره دانشگاه در آستان قدس رضوی از همدمی او بهره بردم. توضیح بیشتر آنکه رجایی به دلیل آزاداندیشی و سلیقهٔ مستقلی که داشت در سال ۱۳۴۷ زودتر از موعد بازنشسته شد و بلافاصله به دعوت باقر پیرنیا، استاندار خراسان و نایب التولیهٔ وقت به آستان قدس رفت و برای نخستین بار در جنب کتابخانهٔ آستان قدس کارهای فرهنگی را آغاز کرد. او از همان ابتدا گروهی از دانشجویان دستچینِ خود را به همکاری دعوت کرد که من هم از آن زمره بودم. مهم‌ترینِ دلبستگی رجایی در آستان قدس تفحص و تأمل در ترجمه‌های فارسی قرآنهای خطی موجود در کتابخانهٔ آستان قدس بود. او با عشق و علاقهٔ فراوان صدها قرآن مترجَم نفیس مربوط به ادوار کهن تاریخی را با کمک دانشجویانش از میان حدود پنج هزار قرآن خطی آن کتابخانه دستچین کرد و ضمن پژوهش در اطراف آنها و انتشار چند تحقیق مستقل در این مورد به گردآوری برابرهای فارسی واژه‌های قرآنی پرداخت، کاری که بعدها برای من دلبستگی و سررشتهٔ نوعی تخصص به حساب آمد، برای آنکه تا امروز از عرصهٔ ذهن و حوزهٔ کارهای پژوهشی من به دور نمانده است. در آن دوره من قریب به پنج سال با رجایی در کار تنظیم فرهنگنامه‌ای عربی فارسی براساس ترجمه‌های قرآنهای خطی همکاری کردم و رجایی از همان آغاز مسئولیت علمی این کار و سرپرستی گروه دانشجویان فرهنگنامه را به من سپرد. بگذریم که این کار هنوز به جایی نرسیده بود که رجایی به علت اختلاف نظر شدید با مسئولان وقت آستان قدس، با آنکه به این کار بسیار دل بسته بود، آشفته خاطر از آستان قدس کنار کشید و راهی تهران شد و کار تدوین فرهنگنامه، که دیگر آن زمان با مسئولیت مستقیم من انجام می‌شد، نیز پس از مدتی به تعطیلی کشیده شد.

من در آن زمان دورهٔ فوق لیسانس زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مشهد را در سال ۱۳۵۲ تمام کرده بودم و مشغول گذراندن دوران خدمت سربازی در دبیرستان علم، وابسته به دانشگاه فردوسی و تدریس در آموزش و پرورش بودم و همزمان رسالهٔ فوق لیسانسم را با عنوان «تصاویر شاعرانهٔ ابزار و اشیا در شاهنامهٔ فردوسی» تکمیل می‌کردم.

بعد از اتمام دورهٔ سربازی و دفاع از رسالهٔ فوق‌لیسانس با درجهٔ ممتاز، بلافاصله در تابستان ۱۳۵۴ در دورهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران ایضاً با رتبه اول پذیرفته شدم (دوره دکتری دانشگاه فردوسی مشهد از نیمسال دوم آن سال باز شد). همزمان شادروان دکتر یوسفی به من پیشنهاد کرد که اگر مایلم در گروه زبان و ادبیات فارسی مشهد به عنوان مربی استخدام شوم، که پذیرفتم و ضمن آنکه در تهران درس می‌خواندم، در مشهد درس هم می‌دادم. حدود دو سال درسهای دکتری من طول کشید، که این دو سال برای من میان مشهد و تهران به سعی میان صفا و مروه گذشت. بنابراین الان که این صحبتها ضبط می‌شود بیست و هفت سال و چند ماه است که من عضو هیأت علمی دانشکده ادبیات مشهد هستم. آن زمان من از زمرهٔ معدود اعضای علمی این دانشکده بودم که سابقهٔ استخدام در آموزش و پرورش نداشتم و مستقیم کار خود را از دانشگاه شروع کرده بودم.

چون کار اصلی من در مشهد بود، موضوع رسالهٔ دکتری خود را که **فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی** بود، به اشارهٔ شادروان دکتر زرین‌کوب، که آن سالها مدیر گروه ادبیات تهران بود، با مرحوم دکتر یوسفی گرفتم و مشاورهٔ رساله‌ام با عزیز روان‌شاد دکتر مهرداد بهار بود، که در بنیاد فرهنگ ایران با دکتر خانلری کار می‌کرد و با دورهٔ دکتری تهران هم همکاری علمی و آموزشی داشت.

نوشتن رسالهٔ دکتری من با جریانهای آستانهٔ انقلاب همزمان شد، فعالیتهای سیاسی آن سالها به مقتضای جوانی و تب و تاب سالهای انقلاب، مقداری کار تکمیل و دفاع از رساله دکتری مرا به تأخیر انداخت و اصلاً حال و هوای روزهای اول انقلاب طوری نبود که آدمی مثل من، دنبال دفاع از رساله و ارتقا و این جور چیزها برود. در واقع شرکت در بحثها و نشستهای سیاسی و چاره‌اندیشی برای آیندهٔ دانشگاه و مملکت، وقتی و دل و دماغی برای کارهای شخصی باقی نمی‌گذاشت.

در سال ۱۳۵۹ که وضع سیاسی کشور کمی به قرار آمده بود، آن هم با پیشنهاد و در واقع فشار استادان راهنمایم سرانجام از این رساله با رتبهٔ ممتاز دفاع کردم. این کتاب، که بلافاصله به توصیهٔ شادروان یوسفی به چاپ سپرده شد، بر اثر اهمالهای ناشر سرانجام ده سال بعد از دفاع یعنی در ۱۳۶۹ چاپ شد.

کار تحقیق و مطالعه را تقریباً از همان سالهای دانشجویی که با مرحوم رجایی در آستان قدس کار می‌کردم، آغاز کرده بودم. به یاد می‌آورم اولین مقاله‌ای که نوشتم در سال ۱۳۴۹ در **نامهٔ آستان قدس** آن زمان چاپ شد و آن عبارت بود از گزارشی از کار گروهی که در مورد قرآنها زیر نظر رجایی کار می‌کردند با عنوان «فرهنگنامهٔ قرآنی». چند مقاله دیگر هم آن زمان در مورد قرآنهای خطی نوشتم که در همان **نامهٔ آستان قدس** و یکی هم در **خرد و کوشش** دانشگاه شیراز چاپ شد. بعد از تعطیلی کار فرهنگنامه بود که من به زمینه‌های دیگر از جمله کار در مورد فردوسی در رسالهٔ فوق لیسانس و پیرامون اساطیر ایران در رساله دکتری‌ام پرداختم و آن هم زمینهٔ دیگری شد برای مطالعه و تدریس من.

بعد از انقلاب و در واقع همزمان با انقلاب فرهنگی دانشگاهها بود که با کارهای قرآنی تجدید مطلع کردم. به این معنی که بعداز بسته شدن دانشگاهها ستاد انقلاب فرهنگی از اعضای علمی دانشگاهها، که دیگر کار آموزشی نداشتند، خواسته بود هرکدام طرحی تحقیقی انتخاب کنند و به آنها پیشنهاد بدهند. من بلافاصله

آستان قدس با او کار کرده بودم، غبطه می‌خوردند و به گمانم حق با ایشان بود.

اگر اجازه بدهید بر صحبتی که چند دقیقه پیش داشتم این نکته را بیفزایم که دکتر رجایی ذوق فلسفی خاصی داشت. او علاوه بر اینکه دکتر و استاد ادبیات بود لیسانسیهٔ حقوق هم بود، شاید همین رشتهٔ حقوق سبب شده بود که میان فلسفه و ادبیات پل بزند. در کلاسهای درس از دانشجویانش به جدّ می‌خواست که با مبانی فلسفی یونان و به ویژه سقراط و افلاطون حتماً آشنا شوند. تا یکی از رساله‌های افلاطون را که آن سالها به ترجمهٔ دکتر محمدحسن لطفی و کاویانی منتشر شده بود نمی‌خواندیم، از ما امتحان نمی‌گرفت. یادم هست که رسالهٔ **گرگیاس** و **مهمانی** و **نامهٔ شمارهٔ هفت** را برای ما معین کرده و در واقع از ما امتحان گرفته بود، با نظریهٔ مُثُل افلاطونی و رساله **جمهور** هم من برای نخستین بار در کلاس رجایی آشنا شدم.

□ **محمدخانی:** از آن رساله‌ها امتحان هم می‌گرفت؟

■ **یاحقی:** بله امتحان می‌گرفت، با کسی هم شوخی نداشت، خوب هم باید می‌فهمیدیم و چنانکه او می‌خواست جواب می‌دادیم. خود او هم در بینش شخصی و برداشتهایش از ادبیات به یک دریافت متعادل فلسفی رسیده بود، به طوری که در جهان‌بینی او به صورت برداشتی تلخ و گزنده از زندگی تبلور یافته بود. این بود که شعرهای فلسفی حافظ و برداشتهای ژرف خیّامانه بسیار بر دلش می‌نشست و به صورتی طنزآلود و تلخ به زندگی نگاه می‌کرد. وقتی سخن از مسئلهٔ مرگ و زندگی به میان می‌آمد و به خصوص وقتی رستم و اسفندیار یا رستم و سهراب درس می‌داد، سخنش اوج فلسفی و تلخیِ شیرینی پیدا می‌کرد. بارها شده بود که به هنگام نادلپذیری و بازگونگی کارهای جهان، بیهقی‌وار این ابیات ابوطیب مصعبی را با زهرخند خاص خود تقریر و تفسیر کرده بود:

جهانا همانا فسوسیَ و بازی
که بر کس نپایی و با کس نسازی
اگر نه همه کار تو بازگونه
چرا آنکه ناکس‌تر او را نوازی؟
صد و اند ساله یکی مرد غرچه
چرا شصت و سه زیست آن مرد تازی؟
چرا عمر درّاج و طاووس کوته
چرا مار و کرکس زیَد در درازی؟

اگر اجازه بدهید این نکته را هم بیفزایم که من سعادت مضاعف آن را داشتم که با دکتر رجایی در واقع مدتی زندگی کردم، شاید کمتر کسی این توفیق را پیدا کرده است. به یاد دارم زمانی که به آستان قدس رفته بود و در دریای بیکرانهٔ واژه‌های ناب پارسی در ترجمهٔ قرآنهای کهن غوطه می‌خورد، خانوادهٔ او به تهران منتقل شده بودند و او در اتاق کارش زندگی می‌کرد؛ همانجا از مهمان سرای حضرت برایش غذایی می‌آوردند. شبها هم در اتاق عقبی دفتر کارش می‌خوابید. روزها تا پاسی از شب با هم کار می‌کردیم. من هم آن سالها مجرد بودم. شبهایی که دیرگاه بود، با آن لحن مخصوصش به من می‌گفت: بابا تو هم کس و کاری نداری، می‌خواهی کجا بروی، همین جا بخواب و پتویی به من می‌داد و من هم روی مبلهای اتاق کارش می‌خوابیدم، اگر شوق دیدار با واژه‌های ناب قرآنی مجالی برای خواب می‌گذاشت، که اغلب نمی‌گذاشت.

رجایی باید بگویم حوزهٔ مطالعات ترجمه‌های پارسی قرآن را در واقع کشف کرده بود و از این کشف همان سبکی و شادمانگی را در خود حس می‌کرد که قرنها پیش از او ارشمیدس با یافتن قانون معروف خودش حس کرده بود. شیفتگی رجایی به واژه‌های ناب پارسی ما را هم با خود می‌برد و من باید اعتراف کنم که علاقه‌ام به متون قرآنی و کارهایی که بعداً در این زمینه کردم مدیون اوهستم. اولین مقالهٔ من دراین مورد، چنانکه گفتم، به تشویق او نوشته شد، چنانکه نخستین کتابی هم که در عمرم به چاپ سپردم، تصحیح نسخه‌ای از همین نفائس بدیع و بی‌همتا بود که به تشویق او به سامان رسید و به پایمردی او و کوششهای روانشاد سعیدی سیرجانی، که با او دمخوری و سابقهٔ معرفتی داشت، بعدها در بنیاد فرهنگ ایران چاپ شد، (**تفسیر شنقشی** ۱۳۵۵).

رجایی کاشف ترجمه‌های پارسی قرآن بود. وقتی می‌دید که تقریباً هیچ واژهٔ قرآنی نیست که در این ترجمه‌ها یک یا چند برابرِ ناب و نفیس فارسی نداشته باشد، به وجد می‌آمد و به عظمت وَ کارآیی بی‌همتای زبان شیرین پارسی سر فرود می‌آورد. **فرهنگنامهٔ قرآنی** که سرانجام ۱۸ سال پس از مرگ او به چاپ رسید، در واقع ابتکار او بود و من این فضل تقدم و البته تقدّمِ فضل او را در مقدمهٔ آن کتاب باز نموده‌ام.

□ **محمدخانی:** اگرچه دکتر یوسفی به نسبت دیگر استادان دانشگاه مشهد برای اهل ادب شناخته شده‌تر است، اما مختصری هم در باب ایشان از زبان شما شنیدنی است.

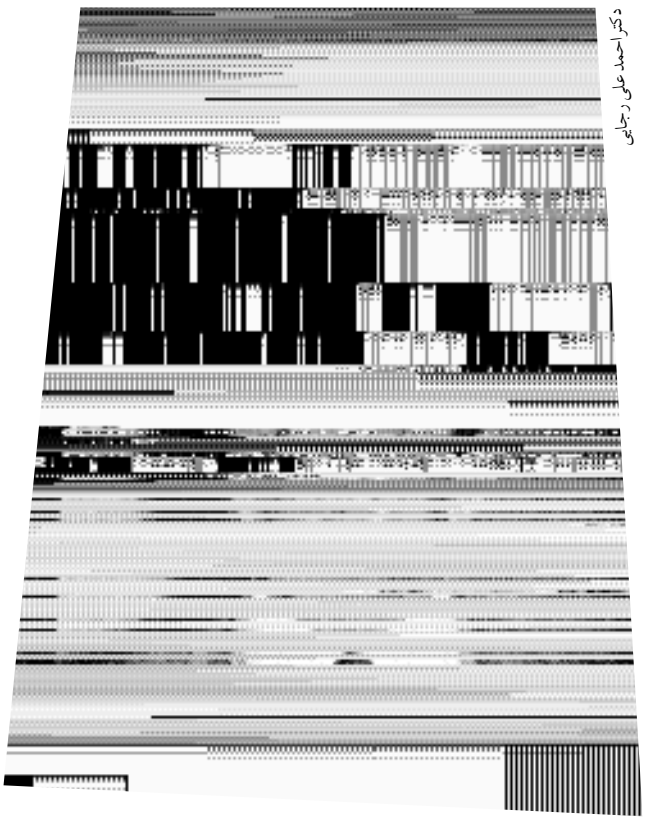
■ **یاحقی:** خوشبختانه دکتر یوسفی تا حدودی جایگاه خویش را به‌خصوص بعد از دوران بازنشستگی در سال ۱۳۵۸ و انتقال به تهران بازیافت. برای آنکه با فراغت بال بیشتری توانست دل به دریای تحقیق بزند و جوهر کار خویش را آشکار کند. سلامت نفس و شخصیت انسانی و عرفانی یوسفی، که به دوست و دشمن به دیدهٔ احترام می‌نگریست، سبب شد که پیش و پس از مرگش جامعهٔ علمی و ادبی ایران به او حرمت لازم را بگذارد. بغض و دشمنی در قاموس اندیشهٔ او جایی نداشت و این اخلاق حسنه و روحیهٔ مسالمت‌جویانه، منتقدان و مخالفان او را به تعظیم و تواضع وامی‌داشت.

از این جهت یوسفی درست در نقطهٔ مقابل رجایی بود. او به واقع آدمی معتدل و آرام و متین و نرم‌خو بود، تا حدی که اغلب از آن به محافظه‌کاری و مصلحت‌اندیشی تعبیر می‌شد. اما در کار معلمی روحیهٔ عجیبی داشت، به این معنی که به مسائل تحقیقی و وظایف آموزشی خود بسیار معتقد بود. سالهای سال و در واقع تا وقتی بود مدیر گروه ادبیات فارسی بود و برای اعتلای علمی آن و نیز مسائل علمی و آموزشی دانشکده از هیچ کوششی فروگذار نکرد. با وجود او هیچ کس حتی به ذهنش خطور نمی‌کرد که بتواند مدیریت گروه را به شایستگی برعهده بگیرد. البته در اواخر کار او، یعنی سالهای نزدیک به انقلاب که دوره‌های فوق‌لیسانس و دکتری ادبیات فارسی در این دانشکده با همت و جدیّت او تأسیس شده بود، چون کارهای گروه زیاد بود، مدیریت گروه فارسی به دو بخش لیسانس و دوره‌های تخصصی تقسیم شد که خود او تنها مدیریت دوره‌های تخصصی را برعهده داشت.

مهم‌ترین خصیصهٔ معلمی دکتر یوسفی گذشته از وظیفه‌شناسی، وسعت اطلاع، دید عمیق و اعتقاد ژرف به منبع‌شناسی و گسترهٔ اطلاعات بود و دانشجویان آن زمان به جهات مختلف به چنین تعمیقی نیازمند بودند. شاید رجایی بدون تعارف این ویژگی را نداشت، چنانکه مثلاً ذوق ادبی یوسفی هم به پای رجایی نمی‌رسید. اصلاً گویی جنبه‌های معلمی این دو یکدیگر را تکمیل می‌کردند و نسلهایی را باید سعادتمند می‌شمردیم که از وجود هر دو، در آن واحد استفاده می‌کردند؛ ذره‌ای از این سعادت آن سالها نصیب من هم شده بود، برای

و سعی کردند فراموش شود. رجایی یک رئیس مقتدر و نمونه بود و تا بود نگذاشت پای نیروهای امنیتی به دانشکده باز شود و تاوان آن را هم با کنار گذاشته شدن خود پرداخت. دانشجویان هم، که در آن سالها به شدت سیاسی و آگاه و زمان‌شناس بودند، این اقتدار را به خوبی درک می‌کردند و تا آنجا که می‌توانستند آن را پاس می‌داشتند.

معلمی رجایی هم مثل ریاستش بی‌همانند و ممتاز بود. کلاس گرم، پرنکته و آموزنده و پرکششی داشت، به طوری که دانشجو را، در هر پایه از سرکشی و بی‌اعتقادی و بی‌اعتنایی که می‌بودند، برجای خود میخکوب می‌کرد و در بحر عوالم درس فرو می‌برد. مهم نبود که چه درس می‌دهد، فردوسی، حافظ، **سفرنامهٔ** ناصرخسرو یا حتی اقبال لاهوری؛ هرچه می‌گفت چنان گرم و پرکشش می‌گفت که آدم خیال می‌کرد همهٔ حرفها را برای نخستین بار می‌شنود. بیانی گرم و لحنی حماسی و پرطنطنه داشت. نمی‌گویم حافظه‌اش درخشان بود، اما مثالها و نمونه‌ها و نکته‌ها را چنان بجا و بنا به مقتضای حال بیان می‌کرد که گویی اصلاً خداوند عالم آن مثال را تنها برای همین مورد



دکتر احمدعلی رجایی

و در همین موقع نازل فرموده است. هرچیزی هم برای او می‌توانست یک معنی سیاسی یا دست کم اجتماعی داشته باشد و در نتیجه به مسائل روز پیوند بخورد، این بود که همهٔ مباحثی که در کلاس مطرح می‌کرد تروتازه و زنده و پرتپش می‌نمود.

من متأسفانه محضر استاد فروزانفر را به طور مستقیم درک نکرده‌ام، این سخن را از آقای دکتر شفیعی کدکنی نقل به مضمون می‌کنم که می‌گفت: من دو تا استاد موفق و کامیار در دوران تحصیلم داشته‌ام: احمدعلی رجایی در دورهٔ لیسانس دانشگاه مشهد و بدیع‌الزمان فروزانفر در دورهٔ دکتری دانشگاه تهران.

من اصلاً می‌پندارم که رجایی خود به شدت تحت تأثیر فروزانفر بود و می‌کوشید همان گرمی و ژرفی و تأثیر محضر فروزانفر را به کلاسهای خود ببخشد؛ فروزانفر از معدود کسانی بود که رجایی از او به تکریم و احترام یاد می‌کرد. نگاه رجایی به ادبیات ذوق‌انگیز و بدیع و انتقادی بود، هرچیزی را در کلاس به محک ذوق می‌آزمود و بی‌روح‌ترین آنها را جاندار و نشاط خیز عرضه می‌کرد و همواره بحث را با تمثیلها و شواهد گزیدهٔ مناسب حال و مقام می‌آراست، این بود که شاگردی که در کلاس او می‌نشست، گذشت زمان را حس نمی‌کرد. چون رئیس دانشکده بود گاهی به ضرورت تشکیل جلسات و دیگر اشتغالات اداری کلاس او با اطلاع قبلی تعطیل می‌شد. برای جبران این کلاسها اغلب اوقات روزهای تعطیل کلاس جبرانی می‌گذاشت، تقریباً همه دانشجویان از سر شوق و حرمتی که برای او قائل بودند می‌آمدند. بعضی از این کلاسها بیشتر از چهار ساعت طول می‌کشید، اما هیچکس و به ویژه دانشجویان علاقه‌مند و درسخوان و روحهای تشنه، این گذشت زمان را حس نمی‌کردند. آقای دکتر راشد که خود محضر او را درک کرده‌اند، حتماً با من هم‌عقیده‌اند و تأیید می‌فرمایند که او بهتر و روشن‌تر از هرکس از مسائل کهنه و کلاسیک ادبیات، حرفهای نو، مطابق با نیاز زمان استنباط می‌کرد.

لحن گیرا و صدای آبدار و پرطنین او هم در مجموع بر این تأثیر می‌افزود و هر آدم بی‌ذوقی را بر سر شوق می‌آورد، به طوری که همگان خود را در شط جلیلی از ذوق ادبی شناور می‌دیدند. وقتی از شعری یا قطعه‌ای حرف می‌زد همه را به تواضع و دلدادگی وامی‌داشت، به طوری که همهٔ حرفها و تکیه‌کلامهای ویژه‌اش را با گوش جان می‌نیوشیدند و با همان لحن و طرز به خاطر می‌سپردند. در کلام و پیامش چاشنی فلسفی خاصی بود که همهٔ استنباطها و نوآوریهای معلمی وی را معنی‌دار و ژرف نشان می‌داد و همهٔ این دریافتها هم با زبانی ایهام‌انگیز و بیانی گزنده که دم به تلخی می‌زد مطرح می‌شد، به طوری که اغلب مخاطبان سیاسی این مباحث را خشمگین و برآشفته می‌کرد.

□ **محمدخانی:** ایشان چه درسهایی را بیشتر تدریس می‌کردند؟

■ **یاحقی:** ایشان عمدتاً **شاهنامه** درس می‌داد و بعد هم حافظ، من می‌پندارم که حافظ و فردوسی دو سوی یک واقعیتی بودند که او بیشتر بدان عشق می‌ورزید. خود او هم گویی ترکیبی از این دو بود؛ روحی حماسی و آزاد که رندی و فرزانگی و زمان‌شناسی جنبه‌ها و جوانب آن را استحکام و استواری ممتازی می‌بخشید. چند سال قبل از آن، کتاب **فرهنگ اشعار حافظ** را چاپ کرده بود که براساس آن نقبی هم به عرفان می‌زد. دریافت او از عرفان به عنوان یک راه حل اجتماعی که در بسیاری از دوره‌ها به ویژه در برهه‌های بحرانی توانسته بود جامعه و فرهنگ ایرانی را از ورطهٔ نابودی و اضمحلال برهاند. در سال دوم ادبیات ایشان یک ترم هم به ما «اقبال‌شناسی» تدریس کرد. آن سالها شاید برای نخستین بار افکار و اندیشه‌های اقبال به ویژه دیدگاههای ضد غربی و شرق‌مداری و جهان وطنی اسلامی وی در دانشگاهها مطرح می‌شد و رجایی از نخستین کسانی بود که این مباحث را به دانشگاه برد. چند سال قبل از آن نظریهٔ «فلسفهٔ خودی» اقبال را، باز شاید برای نخستین بار خود او مطرح کرده بود. چند مقاله دیگر هم از رجایی در همان سالها در **یغما** و مجلهٔ **دانشکدهٔ ادبیات مشهد** و مجلهٔ **هلال** در مورد اقبال به چاپ رسیده بود که همه را در کلاسها برای شاگردانش معین می‌کرد و از آنها می‌خواست که دربارهٔ آن مفاهیم و دیدگاهها به تأمل بپردازند. من بعدها این سعادت را یافتم که در دورهٔ دکتری دانشگاه تهران هم یک بار دیگر با کلاس استاد رجایی تجدید بیعت کنم و درس «تحقیق در ادبیات غنایی» دورهٔ دکتری را با او بگذرانم. همکلاسهای من در دورهٔ دکتری که برای اولین بار به کلاس وی راه یافته بودند به حال من، که در دورهٔ لیسانس دانشگاه و سالهای بعد از آن در

که با اینگونه محافل پاک بیگانه باشم. شما حتماً می دانید که در این دهه های اخیر که سن دانشجویی و معلمی ما اقتضا می کند، مهم ترین محافل ادبی خراسان «انجمن ادبی فرخ» بوده است که تا همین یکی دو سال پیش، حتی سالها پس از درگذشت استاد محمود فرخ به همت فرزند ادب دوستش فروزان فرخ و با میان داری شادروان احمد کمال پور، هر صبح جمعه در منزل شخصی استاد واقع در خیابان جهانبانی مشهد تشکیل می شد؛ که گذشته از شاعران خراسان آدمهای سرشناس و شخصیتهای ادبی و دانشگاهی کشور که به مشهد مسافرت می کردند، در این محفل حضور می یافتند. استاد فرخ تا زنده بود به دانشکده ادبیات و مشخصاً گروه زبان و ادبیات فارسی، که من هم عضو کوچکی از آن بودم، رفت و آمد داشت و من در جلسات متعدد، عمدتاً به همراه دکتر یوسفی با او نشست و برخاستهایی داشتم. فرخ از شاعران توانا و صاحب سبک خراسان و محفل ادبی فرخ از تأثیرگذارترین محافل ادبی نیم قرن اخیر در خراسان بود و ذکر این محفل و مفاوضات ادبی و اخوانیاتی که در این محفل میان ادبای کشور رد و بدل می شد در مطبوعات نیم قرن اخیر بازتاب لازم را داشته است و اگر کسی بخواهد (و خوب است که بخواهد) در انجمنهای ادبی خراسان تحقیقی انجام بدهد، حتماً باید همهٔ اینها را گردآوری کند.

چند سال پیش که به دلایلی این انجمن مهم ادبی تعطیل شد، من در مرکز خراسان شناسی از این خبر اظهار تأسف کردم و همانجا تصمیم گرفتم که در مرکز خراسان شناسی انجمن ادبی کوچکی برای پرورش استعداد شاعران جوان خراسانی تأسیس کنم. این انجمن همان سالها افتتاح شد و هر روز عصر چهارشنبه با میان داری یکی از شاعران با ذوق و نونگر خراسان یعنی دکتر عباس خیرآبادی در محل مرکز خراسان شناسی تشکیل می شد و بقیةالسیف شاعران انجمن ادبی فرخ هم به عنوان پیشکسوتان شعر امروز خراسان به این محفل دعوت می شوند تا ارتباط گذشته و حال را با حضور خود برقرار کنند. همان سال هم کتباً به وزیر محترم ارشاد اسلامی وقت (دکتر مهاجرانی) پیشنهاد کردم که منزل فرخ را به عنوان یادگار محافل ادبی خراسان و به مثابه یک اثر تاریخی که می تواند جزو میراث فرهنگی محسوب شود خریداری و از آن به عنوان کانون هنر و ادب خراسان استفاده کنند. امیدوارم این پیشنهاد به فراموشی سپرده نشود و جناب آقای مسجدجامعی به آن نیت خیر، جامهٔ عمل بپوشانند.

انجمنهای ادبی دیگری هم در سطح شهر مشهد بود و هست که من به ندرت به برخی از آنها رفت و آمد داشتم. از میان همهٔ آنها من بیشتر به انجمن ادبی قهرمان که عصرهای سه شنبه در منزل استاد محمدقهرمان تشکیل می شود رفت وآمد دارم و با اعضای قدیم و جدید آن محفل انس و الفتی پیداکرده ام. این محفل هم از حدود ۴۰ سال پیش تقریباً مرتب تشکیل می شود و بعد از انجمن فرخ باید بگویم مهم ترین و جاافتاده ترین انجمن ادبی خراسان در حال حاضر تلقی می شود. من بارها و به طور مکرر، به این محفل رفته ام و به تازه های ادبی و سروده های شاعران گوش فرا داده ام. حتی چند سال پیش یک بار تصمیم گرفته شد که **شاهنامه** بخوانیم و من چون چاپ جدید دکتر جلال خالقی مطلق را در اختیار داشتم، پیشنهاد شد که با متن مسکو مقابله کنیم. این کار مدتها، شاید بیشتر از یک سالی ادامه داشت و من هم سعی می کردم تقریباً هر سه شنبه در این محفل حاضر شوم. از پاهای قرص و محکم و مرتب این محفل گذشته از محمدقهرمان که میزبان و محور اصلی کار بود، شادروان احمد کمال پور، استاد ذبیح الله صاحبکار، استادعلی باقرزاده (بقا) و گروهی دیگر از شاعران توانای خراسان بودند. از تهران استاد دکتر شفیعی کدکنی هم هر وقت به مشهد می آمد مشتاقانه در این محفل شرکت می کرد. چند سال پیش که شادروان اخوان ثالث مدتی در مشهد اقامت داشت او هم جمع دوستان را هر سه شنبه به وجود خود مزین می کرد.

از میان شاعران بزرگ خراسان با استاد قهرمان، مرحوم کمال پور، گلچین معانی، صاحبکار و باقرزاده انس ویژه ای پیدا کرده بودم، به ویژه با استاد باقرزاده به سفرهای متعدد رفته ام و در جلسات خصوصی فراوان از فیض مصاحبت و ذوق شعرخوانی اش بهره ها برده ام. ایشان هم به بنده لطف خاصی دارند. حتی وقتی که مجموعه شعر ایشان (**زلال بقا**) می خواست منتشر شود، از من به اصرار خواستند که بر آن مقدمه ای بنویسم که نوشتم، حتی نام آن را هم با مشورت بنده انتخاب کردند. من این سعادت را هم داشته ام که بر مجموعهٔ شعر استاد روان شاد احمد کمال پور یعنی **گلشن کمال**، مقدمه بنویسم، البته این مقدمه به پیشنهاد و درخواست ادارهٔ کل فرهنگ و ارشاد اسلامی خراسان نوشته شد. من اساساً مقدمه نویس نیستم و از این کار بسیار اکراه و ابا داشته ام، با این حال به ناچار بر چهار پنج کتاب ناگزیر شده ام مقدمه بنویسم که هرکدام به دلیلی و اغلب هم ناخواسته و از سر رودربایستی صورت گرفته است.

انجمنهای ادبی دیگری هم از سالها پیش در ارشاد اسلامی و سازمان تبلیغات و آستان قدس رضوی هست که من به ندرت به برخی از آنها رفت و آمدی هم داشته ام، اما گفتم چون مدار تمامی این محفلها شعرخوانی صرف بوده، هیچگاه برای من نتوانسته است جاذبهٔ لازم و مستمری داشته باشد. سرگذشت انجمنهای ادبی خراسان از آغاز تا امروز و تطور و فراز و فرود آنها می تواند موضوعی جالب و خواندنی باشد. همیشه آرزو داشته ام که یک دانشجوی کوشا و جست وجوگر پیدا بکنم و از او بخواهم این کار را به عنوان پایان نامهٔ تحصیلی خود (فوق لیسانس یا دکتری) به انجام برساند، اما چون معمولاً این کارها بسیار زمانگیر و پردامنه است دانشجویان کمتر جرأت می کنند به آن نزدیک شوند.

یک نکته دیگر هم در ذیل بحث از انجمنهای ادبی مشهد بیفزایم و چه خوب بود در آغاز اشاره می کردم و آن اینکه در مشهد یک قهوه خانه معروف هم بود در یکی از پس کوچه های خیابان جنت که به اصطلاح پاتوق شاعران و روشنفکران بود و من در دههٔ چهل و اوایل دههٔ پنجاه که دانشجو بودم چندبار با رفقا به آنجا رفته بودم. «کافه داش آقا» برای همهٔ روشنفکران و شاعران، محیط آشنایی بود. متأسفانه در نوسازیهای بعد محل آن ویران شد و پاساژها و مغازه های خیابان جنت، همهٔ این سنتها را در کام کشید، یعنی یک کانون شعر و ادب و روشنفکری خراسان به کام سرمایه داری رفت.

علاوه بر «کافه داش آقا»، «کافه چمن» هم محل رفت و آمد روشنفکران و دانشجویان و معلمان مشهد بود. ما هم وقتی دانشجو بودیم گاهی در این کافه بستنی یا مخلوطی می خوردیم و دزدکی به بحثهای روشنفکرانه، که گهگاهی در آن می گذشت، گوش می دادیم. اصلاً حاشیه ارگ و جلو باغ ملی آن سالها محل تردد شاعران و روشنفکران خراسانی بود، حالا همه چیز عوض شده و بر روی هم خیابان دانشگاه و تقی آباد جای آن را گرفته است.

□ **محمدخانی:** آن کافه که گفتید در چه سالهایی بارونق و به صورت پاتوق شاعران بود.

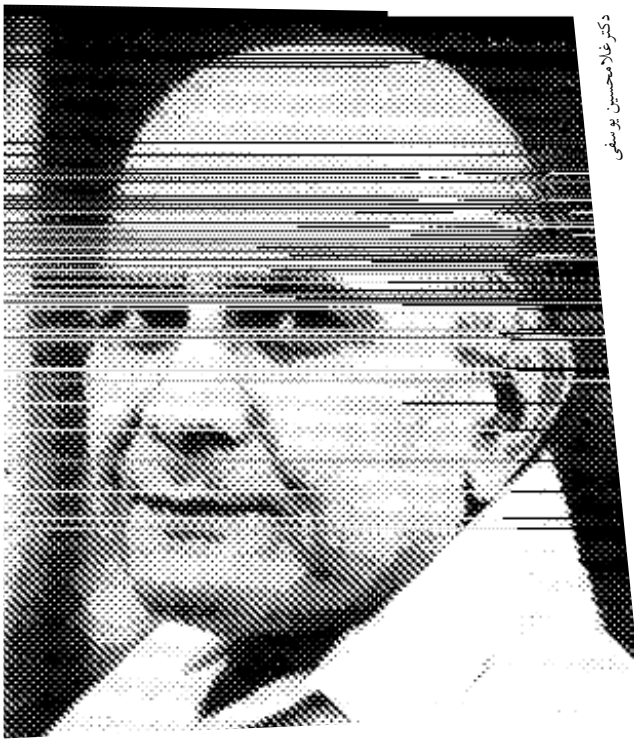
■ **یاحقی:** همان سالهایی که ما دانشجوی لیسانس بودیم، سالهای آخر دهه چهل، شاید قبل از آن هم بوده است.

□ **محمدخانی:** چه کسانی در آنجا رفت و آمد داشتند؟

■ **یاحقی:** همان شاعرانی که در انجمنهای دیگر هم بودند. من یادم هست که کمال و عظیمی را آنجا دیده بودم. شاید دیگران هم

آنکه من با هر دو، بسیار نزدیک بودم و بسیار بیشتر از حد یک دانشجوی متعارف از محضر هردوان فیض برده‌ام.

اگر بخواهم مقایسه کنم، رجایی بیشتر به استنباط خودش اعتقاد داشت و یوسفی بیشتر ما را علی‌الکتاب و متکی به منابع و پیشینهٔ کار بار می‌آورد. هر مطالعه و درسی از نگاه او یک کتاب‌شناسی داشت که مقدم بر هرچیز باید به آن توجه می‌شد. کارهای تحقیقی هم که در دورهٔ فوق‌لیسانس و دکتری برای دانشجویان معین می‌کرد، بیشتر همین معنا را القا می‌کرد. در دورهٔ فوق‌لیسانس «روش تحقیق در تاریخ ادبیات» را به ما درس می‌گفت که انصافاً ما را با دنیای عظیم کتاب و منابع گستردهٔ کار به زبانهای فارسی، عربی و انگلیسی آشنا کرد. کار یوسفی این حسن را داشت که به زبانهای اروپایی هم آشنا بود. انگلیسی و فرانسه خوب می‌دانست و دانشجویانش را هم وادار



دکتر غلامحسین یوسفی

می‌کرد که از منابع خارجی استفاده کنند. خودش هم مرتب در جریان کارهای تازه به زبانهای غربی قرار می‌گرفت و بسیاری از این منابع را برای کتابخانه سفارش می‌داد.

□ **میزبان:** اگر بخواهیم به عنوان سؤال مطرح کنیم، شما کدامشان را بیشتر می‌پسندیدید؟

■ **یاحقی:** هرکدام از اینها جای خود را داشتند، ما درواقع به هردو روش نیازمند بودیم و سعی می‌کردیم خوب‌ترین و ناب‌ترین هرکدام از اینها را بگیریم. حالا اگر نتوانستیم یا به یکی بیشتر متمایل شدیم از بی‌استعدادی خودمان است.

□ **محمدخانی:** این دو همدیگر را تکمیل می‌کنند، همانطور که گفتید، دکتر رجایی به شما ذوق نحوهٔ برخورد با آثار ادبی را می‌آموخت و دکتر یوسفی عمق پژوهش و مطالعه را، و این دو مکمل کار دانشجو بودند.

■ **یاحقی:** بله حق با شماست، علاوه بر این دو، ما نگاه و برداشت نو و مترقی دینی را هم از دکتر شریعتی داشتیم. البته دکتر شریعتی معلم تاریخ بود، اما آن سالها ما هم با ایشان درس تخصصی «تاریخ تمدن» و نیز «تاریخ اسلام» داشتیم. به علاوه در اغلب درسهای ایشان در رشتهٔ تاریخ هم به صورت آزاد شرکت می‌کردیم. سخنرانیها و بحثهای عمومی ایشان هم بود. گذشته از همه اینها دکتر شریعتی بسیار با دانشجویان به طور عام نزدیک بود و با آنها نشست و برخاستهای خصوصی در دانشکده مثلاً در تریا و یا خارج از آن در خانهٔ افراد داشت که من هم گهگاهی شرکت می‌کردم. به یاد دارم در سال ۱۳۴۷ که در جنوب خراسان و در شهر ما، فردوس، زلزله آمده بود، شریعتی با کمک دانشجویان و بازاریان ستاد کمک‌رسانی مؤثری تشکیل داده بود و به ما دانشجویان زلزله زده عنایت خاصی نشان می‌داد. هم کلاسها، هم سخنرانیها و هم نشست و برخاستهای خصوصی با او برای ما آموزنده بود و چیزهای زیادی از او می‌آموختیم. جزوه‌ها و حتی گفت‌وگوی معمولی او که توسط دانشجویان تندنویسی می‌شد، مرتب دست به دست می‌گشت و تکثیر می‌شد، من تقریباً تعداد زیادی از آنها را، که مستقیم از کلاسها و سخنرانیهای او یادداشت کرده‌ام، هنوز دارم. همین سخنرانیها بود که بعدها به صورت کتاب و جزوه در حسینیهٔ ارشاد و یا توسط ناشران خصوصی منتشر شد. کتاب **اسلام‌شناسی** را به یاد دارم که ما دانشجویان درس تاریخ اسلام در سال ۱۳۴۷ از چاپخانهٔ طوس گرفتیم، در حالی که هنوز صحافی نشده بود، زیرا بایستی بخشی از آن را که در مورد سقیفه و بخش واپسین حیات پیامبر اسلام بود به او امتحان می‌دادیم.

آن سالها هرکس به اندازهٔ استعداد و زمینهٔ کار خود از وجود این استادان بهره‌ها می‌برد. من به دلیل آنکه بعدها بیشتر با یوسفی کار کردم، شاید به نظر برخی، بیشتر از او تأثیر پذیرفته باشم، و ممکن است دوستان جوان و آوانگارد ما این خصلت را بر محافظه‌کاری حمل کنند و در مواردی حتی نپسندند. هرچه هست ما همینیم یا تا همین جا توانستیم از استادانمان بهره بگیریم، خودمان را که نمی‌توانیم انکار کنیم.

□ **میزبان:** من گمان می‌کنم این روش در کلاس دانشگاه بهتر جواب می‌دهد، ذوق جای خود را دارد، اما برای کلاسهای دورهٔ تخصصی به نظر من این روش بیشتر می‌تواند مثمرثمر باشد، زیرا از مباحث هنری و زیباشناسی و ذوقی که بگذریم دانشجو به شناخت مواد و منابع کار برای غنی‌سازی دایرهٔ اطلاعات خود نیاز دارد، و یکی از دلایل موفقیت کلاسهای شما هم به نظر قاصر بنده، همین مشخصه بود.

■ **یاحقی:** بله، من البته دلم می‌خواست و می‌خواهد که هر دو مشخصه را می‌داشتم، یعنی هم عمق اطلاع و کتاب‌شناسی و آگاهیهای علی‌الکتاب را برای کاری مثل تدریس یا تحقیق لازم می‌دانم و هم ذوق ادبی و خلاقیت و دریافت تازه را. اصلاً جست‌وجو در کار دیگران و پیشینهٔ یک تحقیق هم برای درک و دریافت تازه‌ها و گرفتن جوهره و اسانس کار آنهاست و نه صرفاً انباشتن ذهن و دفتر از محفوظات و اطلاعات خشک و فاقد روح و ارتباط.

□ **محمدخانی:** چون خراسان همیشه مهد انجمنهای ادبی و برنامه‌های مختلف بوده، شما در دوران تحصیل یا در زمان معلمی خود آیا با این انجمنها و مراکز ادبی غیردانشگاهی هم ارتباطی داشته‌اید و از نزدیک با آنها برخورد کرده‌اید یا نه؟

■ **یاحقی:** من از آن ایرانیهای استثنایی هستم که ادبیات خوانده‌ام، اما حتی یک بیت شعر نگفته‌ام، بنابراین کمتر می‌توانسته‌ام دلیلی برای رفتن به انجمنهای ادبی پیدا بکنم. شما خوب می‌دانید که محور و مدار انجمنهای ادبی در روزگار ما و شاید در گذشته شعرخوانی و کمتر نقد و تحلیل بوده‌است. اما این جوری هم نیست

پدیده‌ها از یکدیگر منتزع دیده می‌شوند. سعدی با حافظ ارتباطی ندارد. مولوی برای خودش منظومهٔ جداگانه‌ای است که با عارفان پیش و پس از خودش ربطی ندارد. فردوسی هم راه خودش را می‌رود و به جایی و جریانی وابسته نیست یا جریان و مسئله‌ای را در مسیر ادبیات ایجاد نمی‌کند. حتی در این کتابها به شیوهٔ موضوعی سنتی هم به ادبیات نگاه نشده است که مثلاً ببینیم ادبیات حماسی به عنوان یک نوع ادبی خاص چه مسیری را پشت سر گذاشته و مثلاً ادبیات غنایی از چه مسیری گذشته و چه آثار و جریانهای فکری و عاطفی را سبب شده است. کار کوچکی از اته (Ethe) ترجمه شده که مقداری به این صورت است، اما خیلی تأثیرگذار نبوده و تازه همان هم بعدها دنبال نشده است.

به نظر من ضعف عمدهٔ نویسندگان و پدیدآورندگان تاریخ ادبیاتهای ما این است که با ادبیات غربی و شیوه‌های نوین بررسی ادبیات آشنا نبوده‌اند و این در حد خود می‌تواند یک ضایعه باشد. آدم هرچه با ادبیات نوین جهان آشنا می‌شود و هرچه بیشتر آنجاها زندگی می‌کند، بیشتر متوجه این شکاف و ضایعه می‌شود. اصلاً همانطور که ستارگان ادبی ما از یکدیگر جدا دیده می‌شوند ،کل ادبیات ما هم با ادبیات جهان ارتباطی ندارد. منظورم ادبیات سنتی و دانشگاهی ماست و اصلاً گویی جریانهای ادبی جهان در ما و در خلق آثار ما حتی در دوران معاصر هیچ تأثیری برجای نگذاشته و یا در آنها اثری نداشته است.

□ **محمدخانی:** یعنی شما تاریخ ادبیات تطبیقی را در اینجا در نظر دارید؟

■ **یاحقی:** نه صرفاً، منظورم پیدا کردن ریشه‌ها یا نشان دادن سرشاخه‌هاست. منظورم داشتن نگاه تحلیلی و نقادانه است و توجه کردن به حرفها و نگاههای نوی که به عنوان میراث ادبی بشر در جهان وجود دارد و تحولاتی که لزوماً پشت سر می‌گذارد. الان مسائل بسیار جدیدی در ادبیات جهان مطرح است که ما به کلی با آن بی‌ارتباطیم. حتی در حوزهٔ نگاه به مکتبهای ادبی که در غرب تقریباً تاریخی گشته و سالها پیش پشت سر گذاشته شده است، ما زیاد غور نکرده‌ایم و یک کتاب خوب که مثلاً بتواند به دانشجوی ما دیدگاه بدهد و چشمانش را به روی مسائل ادبی خودمان باز کند، نداریم. بر روی هم ما در حوزهٔ مطالعات آکادمیک ادبی با فقر آشنایی با زبان خارجی مواجهیم.

□ **محمدخانی:** منظور شما ادبیات دانشگاهی است؟

■ **یاحقی:** بله عمدتاً این مشکل در دانشگاهها هست، البته خارج از حوزه‌های دانشگاهی آشنایی با زبان و دنیای خارج بیشتر است، اما آنها هم ضعفهای دیگری دارند که بر روی هم نمی‌تواند خلأ موجود را پر کند. البته ما دوگونه ادبیات و فی‌الواقع دو نوع نگاه به ادبیات داریم: درون دانشگاهی و برون‌دانشگاهی. ادبیات دانشگاهی ما را کسانی پایه‌ریزی کردند که با دنیای غرب هیچ آشنایی نداشتند و به جای آن در حوزه‌های کلاسیک ادبیات عرب مستغرق بودند و به ویژه از ادب جاهلی الهام می‌گرفتند و نه حتی از ادبیات آن روز کشورهای عرب‌زبان. نسلهای بعد از آنها هم مربای همین تربیت بودند، عادت کردند که با زبانهای زندهٔ دنیا بی‌ارتباط باشند. آنها البته با زبان و ادبیات عرب به‌ویژه در شکل مدرن و معاصر آن هم بی‌ارتباط بودند.

□ **محمدخانی:** البته نکته‌ای اینجا هست که اگر ما نسل اول استادان ادبیات فارسی را نگاه کنیم، می‌بینیم که این امر صادق است، اما وقتی که می‌آییم و نسلهای دوم را نگاه می‌کنیم، می‌بینیم مثلاً دکتر خانلری یا دکتر زرین‌کوب، اینها با ادبیات غرب هم آشنایی پیدا کرده‌اند. دکتر زرین‌کوب چهار، پنج زبان می‌دانست و با ادبیات کشورهای دیگر هم آشنا بود. شما **از گذشته ادبی** ایشان را نگاه کنید و یا **سیری در شعر فارسی** را، یک مقدار آن نگاه به غرب تأثیر گذاشته است و از آن حالت تذکره‌ای بیرون آمده، ولی با اینکه این استادان با ادبیات غرب آشنایی داشتند، هنوز ما در مسئله تاریخ ادبیات‌نگاری مشکل داریم، فکر می‌کنید علتهای دیگر چیست؟ موانع دیگر در کجاست؟

■ **یاحقی:** من اعتقاد دارم که آشنایی کسانی مانند دکتر خانلری، دکتر اسلامی، دکتر زرین‌کوب و تا حدودی دکتر یوسفی و دکتر شفیعی امری خارج از نظام دانشگاهی است، یعنی درواقع آنها با انگیزهٔ شخصی و عواملی بیرون از دانشگاه وارد این مسائل شده و زبان خارجی آموخته‌اند. هیچ‌وقت تعلیمات آکادمیک و برنامه‌های آموزشی دانشگاهها به آنها نگفته که این کار را بکنند. پرویز خانلری به ذوق شخصی یا انگیزه‌هایی بیرون از مدار دانشگاهها رفته و زبان‌شناسی خوانده، دکتر زرین‌کوب به ضرورتی دیگر و غالباً خارج از وظایف دانشگاهی چند زبان آموخته و خود به سراغ جریانهای ادبی جهان رفته است. شما مثلاً چاپهای اول **نقد ادبی** ایشان را که زیرنظر فروزانفر بوده با چاپها و یا کارهای بعدی ایشان مقایسه کنید، طبعاً به رشد آشنایی ایشان با زبان و نگاه بیرون از مرزها پی خواهید برد. امروز هم اگر می‌بینیم از نسل استادان دانشگاهها تا حدی دکتر شفیعی و کمتر دکتر شمیسا به این حوزه‌ها آشنایی دارند، اصلاً ربطی به تخصص دانشگاهی و وظایفی که به لحاظ وزارتی برعهده دارند، پیدا نمی‌کند.

همین مقدار آشنایی نسلهای دوم و سوم همچنان که می‌بینیم کفایت نکرد و مثلاً نسلهای امروز که در این مدار درس خوانده‌اند، نتوانسته‌اند ادبیات و نگاه به ادبیات را از چنگال سنتهای دست و پا گیر برهانند و به اصطلاح مسئله به یک جریان فراگیر و اثرگذار تبدیل نشده است. متأسفانه به نسل بیرون از دانشگاهها و ادبیات برون‌دانشگاهی هم نمی‌توانیم اکتفا کنیم، برای آنکه آنها ضعفهای دیگری دارند و فی‌المثل از استثناها که بگذریم با بنیانها و زمینه‌های ادبی ایران چنانکه بایسته و شایسته است آشنایی ندارند. به طور کلی شکافی میان نگاه نو و ادبیات کهن باقی است که به این زودیها هم بعید می‌دانم پر بشود. اگر بخواهم خلاصه کنم، می‌گویم: آنها که ادبیات سنتی ما را می‌شناسند با نگاه نو کمتر آشنایند و آنها که دید و نگاه نو را بیش و کم به دست آورده‌اند، عموماً با بنیانهای لازم ادبی آشنایی ندارند.

از دیگر دلایل عمدهٔ این مشکل به نظر من ضعف نگاه انتقادی و بر روی هم بیماری نقد ادبی و از جهت دیگر تکیه بر بینش کلی و قیاسی که از مشخصه‌های فرهنگی شرقی است به جای استفاده از بینش جزئی‌نگر و استقرایی است که ما معمولاً در همهٔ قضاوتها اعم از تاریخی، سیاسی، ادبی و فرهنگی بیشتر از آن سود می‌بریم، که اگر بخواهیم وارد جزئیات آن بشویم بحث به درازا می‌کشد.

□ **محمدخانی:** آقای دکتر در اینجا باید به نکته‌ای اشاره کنم و آن این است که فکر نمی‌کنم این گسست فقط در مورد ادبیات کلاسیک ما با ادبیات غرب باشد، این گسست میان ادبیات کلاسیک با ادب معاصر خودمان هم احساس می‌شود.

■ **یاحقی:** خوب نتیجه همین است که ادبیات معاصر فرزند دانشگاه نیست، بلکه حاصل کار کسانی است که بیرون از دانشگاه با سعی و مجاهدت خود به صورت تفننی و غیرحرفه‌ای آن را پرورش داده و به رغم مقاومتهایی که از سوی دانشگاه دیده‌اند، آن را به این مرحله رسانیده‌اند.

بودند، الان یادم نیست. بعضیها می‌آمدند که من اسمشان را نمی‌دانستم. ما آن سالها خیلی جوان بودیم و کسی به ما توجه چندانی نمی‌کرد. من چندبار که به «کافه داش آقا» رفتم، فقط خاطره‌اش به صورت مبهم در ذهنم هست. اگر اشتباه نکنم یک بار با علاءالدین حجازی رفتم و دوستی داشتم به نام مصحفی که همکلاس دانشکدهٔ من بود و همان سالهای اول انقلاب مرحوم شد.

من خیلی حرف زدم، فکر می‌کنم آقای دکتر راشد هم در مورد دانشکده و استادان آن سالها خیلی حرف دارند، خواهش می‌کنم بفرمایید استفاده کنیم.

□ **راشد:** سخن از استاد درگذشته، شادروان دکتر رجایی شد. ایشان مردی مصمم، معتقد، نیک‌اندیش و استوار بود. به یقین

دکتر علی شریعتی

دانشکدهٔ ادبیات مشهد استادی جامع‌الاطراف چون دکتر رجایی ندیده است و مشکل که ببیند. دکتر رجایی در سال اول انتقال خود به دانشکده مشهد سخن از شعر و شاعری هم داشت. اشعار ما را می‌گرفت و پس از تصحیح برمی‌گرداند. شعرهای ناب خود را که غالباً مضامین سیاسی داشت و در معارضه با حوادث روز بود در کلاسها می‌خواند و هیچ ترسی از مأموران ساواک که در همهٔ کلاسها هم بودند نداشت. سالهای بعد شور استاد نسبت به تصحیح شعر دانشجویان کمتر شد، اما از خواندن اشعار خویش دریغ نمی‌کرد. به خاطر دارم که در شب ۱۶ آذر سال ۴۰ به هر زحمتی بود کلاس شبانه را تعطیل کردیم. مرحوم دکتر یوسفی و دکتر رجایی در آن شب با ما درس داشتند. استاد رجایی وقتی کلاس را خالی دید گفت: باباجان شما که می‌خواستید تعطیل کنید به من هم می‌گفتید تا نیایم و با اینکه مردی بسیار منظم بود هیچ اظهارنارضایتی نکرد. اما شادروان دکتر یوسفی هم به کلاس رفت و به شاگردانی که آمده بودند گفت: وقتی همه نیامدند شما چرا آمدید؟ و قهرآمیز رفت.

□ **محمدخانی:** یکی از زمینه‌هایی که شما دربارهٔ آن پژوهش کرده‌اید مسئلهٔ تاریخ ادبیات است که در تدوین کتابهای تاریخ ادبیات دبیرستانها مشارکت داشته‌اید و نیز کتابی برای تدریس در دانشگاهها نوشته‌اید. به نظر می‌رسد که هنوز در تاریخ ادبیات‌نگاری پژوهشهای فراوانی لازم است، زیرا تاریخ ادبیات‌نگاری ما متأثر از تذکره‌نویسی است و با دیدگاههای نوین کمتر برخورد داشته‌ایم و تحلیل و نقد نقش کمتری در تاریخ ادبیات‌نگاری دارد. شما فکر نمی‌کنید که باید در حوزهٔ تاریخ ادبیات‌نگاری تحولی ایجاد شود؟

■ **یاحقی:** بله، همانطور که فرمودید تاریخ ادبیات در عرف ادبیات سنتی و دانشکده‌های ادبیات ما متأثر است از تذکره‌نویسی؛ به نظر من سنت ما در تاریخ ادبیات‌نویسی هم برمی‌گردد به تذکره‌نویسی؛ تذکره‌ها هم غالباً از جنبه‌ها و دیدگاههای نوینی که ما امروز متوقع هستیم، تهی است و بیشتر گزارش شرح احوال افراد است، آن هم توأم با مجامله و تعارف و بعد هم آنتولوژی و نمونهٔ شعر. این سنت بعدها در روزگار ما هم به تاریخ ادبیات‌نویسی سرایت کرده است. شاید زمانی که ادوارد براون انگلیسی برای نخستین بار تاریخ ادبیات فارسی را تدوین کرد، به شدت از سنت تذکره‌نویسی فارسی متأثر بود. با آنکه این کار در روزگار خود البته کاری نو و ابتکاری محسوب می‌شد، اما خود او با نگاه تازه غربی به ادبیات ایران نمی‌نگریست و نتوانست دیدگاهِ مدرنی بر تاریخ ادبیات‌نویسی فارسی حاکم کند و کار او با یک یا دو واسطه می‌رسید به نصرآبادی و دولتشاه و عوفی. روش او از همان آغاز مورد توجه قرار گرفت و به دیگر نویسندگان تاریخ ادبیات هم پیشنهاد شد و به صورتی گسترده‌تر در **تاریخ ادبیات در ایران** شادروان دکتر ذبیح‌الله صفا سرایت کرد. این سنت در شکل جدید آن، که دکتر صفا باشد عبارت بود از جمع‌آوری اطلاعات پیشینیان و پرداختن به نکته‌های کم‌اهمیت و حاشیه‌ای و غفلت از مسائل اساسی و دیدگاههای انتقادی و تحلیلی.

□ **محمدخانی:** البته **تاریخ ادبیات** صفا هم با اینکه یکی از مآخذ اصلی مورد رجوع به فارسی است اما به شیوه امروزین نیست، یک مقدار کامل‌تر از آثار قبلی است. پرسش اصلی من این است که آیا نگاه ما به تاریخ ادبیات نگاه شکسته‌ای نیست؟ و چطور می‌شود این نگاه تصحیح شود؟

■ **یاحقی:** آن مقدمه را برای همین عرض کردم تا نشان دهم که ما یک سنت تاریخ ادبیات‌نویسی داریم که در آن به هیچ‌وجه به مسائل تحلیلی و آنچه که فی‌المثل در حوزهٔ نقد ادبی دنیای غرب اهمیت دارد، توجهی نکرده‌ایم. یعنی اصولاً همهٔ کسانی که به تاریخ ادبیات فارسی پرداخته‌اند به بنیانهای ادبی غربی توجهی نداشته‌اند، با مسیر نقد آشنا نبوده‌اند، مکتبها و تحولات ساختاری ادبی را نمی‌شناخته‌اند. یک خصیصهٔ منفی دیگر هم، در نگاه اینان بوده است و آن اینکه مسائل ادبی را منتزع و جدا از هم دیده‌اند. هیچ‌گاه یک جریان ادبی را از مبادی جست‌وجو نکرده و سیر تکاملی و مراحل اوج و فرود آن را در نظر نگرفته‌اند و این همان دید کلی‌نگر تذکره‌هاست که تک تک شاعران را به عنوان ستارگان ادبی دور از هم و بی‌ارتباط با یکدیگر دیده‌اند و هیچ‌وقت نیامده‌اند جریانهای ادبی را مرتبط با هم بررسی کنند و به اصطلاح از نگاه کردن مکتبی و موضوعی به مسئله ادبیات غفلت شده است.

□ **محمدخانی:** تحلیلی که مثلاً هر جریانی ممکن است تداوم جریان دورهٔ قبل باشد...

■ **یاحقی:** بله و مجموعاً تداوم ادبیات یا جریانهای ادبی، در حالی که چنین روشی در سنت تاریخ ادبیاتهای ما معنی ندارد. آدمها و

اما تا روزی که مشکل رسمی برای انتشار نبود سخن از تعطیل آن نرفت و هر شماره پربارتر و مفیدتر از قبل انتشار یافت. این کتاب علاوه بر همهٔ امتیازها وسیله‌ای در جهت پرورش محققان و پژوهشگران جوان بود که امروز بحمدالله بعضی از آنها خود در حوزهٔ تحقیق صاحب نام و آوازه‌اند. اما مدیریت ایشان در مرکز خراسان‌شناسی خود بحثی جداگانه می‌خواهد و مجلسی خاص. من از اولین روزهای تشکیل مرکز با ایشان همراه بودم، نمی‌دانم چرا با اینکه ده سال بود که به جهات مختلف از شرکت در برخی کارها پرهیز داشتم، در پاسخ پیشنهاد ایشان جهت همکاری، زبانم بند آمد و نتوانستم نه بگویم و چه خوب که نگفتم، زیرا هم معرفت من به کارهای ایشان بیشتر شد و هم درسهای تازه آموختم. به هر حال در مدت نزدیک چهار سال قدمهای مهمی برداشته شد که انجام همه آنها به همت و درایت ایشان بود و به دلیل استواری رأی و صحت اعتقادشان کسی نمی‌توانست خرده بگیرد. خاطرات خوش و ناخوش این چهار سال همه درس بود و همه معرفت، امید که همیشه در هر جا که هستند موفق باشند.

□ **محمدخانی:** در ادامهٔ سؤال قبل باید بگویم که پیوند ادبیات کلاسیک ما با ادبیات معاصر باید محکم بشود، یعنی به نظر من در این زمینه گسستی داریم، به خصوص در دوران جدید. در رابطه با این

مسئله گفتید یکی از علتهای مشکلاتمان این است که ما با ادبیات غرب آشنایی نداریم. من فکر می‌کنم اگر به طور عمیق بررسی کنیم، می‌بینیم ادبیات ما غیر از اینکه با ادبیات غرب باید آشنا شود، با دو مقوله دیگر باید ارتباطش را تنگاتنگ کند، یکی زبان‌شناسی است و دیگری فلسفه. یعنی می‌بینیم در دانشگاههای ما یا در بیرون کسانی موفق‌ترند که به این دو مقوله خوب می‌پردازند، چون الان در قرن بیستم نظریه‌های ادبی منتج از فلسفه و زبان‌شناسی شده، فیلسوفانی مثل ژاک دریدا یا رولان بارت بین فلسفه و ادبیات پیوند برقرار کرده‌اند. در ایران هم می‌بینیم کسانی که بین ادبیات معاصر و کلاسیک پیوند ایجاد کرده‌اند با دو مقولهٔ فلسفه و زبان‌شناسی آشنا هستند. این ارتباط و پیوند در دانشگاههای ما هنوز خیلی کم رونق است. اگر این ارتباط یعنی این حلقه‌های اتصال ادبیات کلاسیک و معاصر و فلسفه و زبان‌شناسی برقرار شود نقد ادبی ما رشد خواهد کرد. شما فکر می‌کنید چه نکاتی را باید در نظر بگیریم تا این پیوندها مستحکم بشود و ضعفی که در نقد ادبی داریم، جبران شود و چرا دانشگاهها در این جهت گامهای اساسی برنمی‌دارند. البته در این سالها وضع اندکی بهتر شده، یعنی یافته‌های زبان‌شناسی در دستور زبان ما وارد شده، ولی هنوز تلاش اساسی صورت نگرفته است.

■ **یاحقی:** به طور خلاصه می‌گویم ادامهٔ آن سنت‌گرایی معمول و حاکم بر ذهنهای معلمان و برنامه‌های درسی ادبیات فارسی مانع عمده است. البته ضرورتها امروز یا فردا این مانع را از سر راه برخواهد داشت. می‌بینم که در آینده‌ای نه چندان دور این دید محدود و سنتی و لغوی و به اصطلاح فرنگی، آن پدانتیک (Pedantic) یا متکلفانه در همین دانشگاهها به انزوای مطلق کشانیده شود.

□ **محمدخانی:** یعنی شما با این تحلیلی که من عرض کردم موافقید؟

■ **یاحقی:** کاملاً موافقم، اتفاقاً خود من هم در پاسخ سؤال قبلی به این ضرورت، یعنی ضرورت نزدیکی ادبیات به فلسفه و زبان‌شناسی اشاره‌ای کردم. همانطور که فرمودید توجه به این دو دانش ضرورت دارد، شاید جلوتر از زبان‌شناسی، به فلسفه؛ برای آنکه فلسفه ذهنی و نامریی، اما اساسی و بنیادی است. هر دانشی به گمان من باید برای خود فلسفه‌ای داشته باشد، حتی علوم تجربی اگر از نگاه فلسفی دیده شود، معنی‌دارتر و فرهنگی‌تر جلوه خواهد کرد و در گذر از زمان به یک بینش تبدیل خواهد شد، چیزی که جوامعی مانند ما سخت به آن نیازمندند. ما بیشتر از آنکه به ادبیات، ریاضی، تاریخ و... نیازمند باشیم به داشتن بینش ادبی، ریاضی، تاریخی و... نیازمندیم. انسان بینشور بهتر می‌تواند مشکل زندگی خود را حل کند، دانش را همه جا و نزد همه‌کس می‌توان پیدا کرد، اما بینش چون یافتنی است و نه دانستنی، حصولش برای همگان کار آسانی نیست.

زبان‌شناسی هم در مرتبهٔ بعد برای رسیدن به دریافت و بینش درستِ ادبی ضرورت دارد. خوشبختانه این دانش دیری است که خود را به ادبیات نزدیک کرده است، منظورم در ایران است وگرنه در جهان این امر سابقه و دیرینگی بیشتری دارد. نخستین بار زنده‌یاد خانلری چه در آثار تألیفی خود و چه در عرصهٔ مجله **سخن** به این مهم دست یازید و مبانی زبان‌شناسی را در نقد ادبی و دستور فارسی وارد کرد. خوشبختانه نسل پس از او در روزگار ما در این مسیر گامهای شایسته‌ای برداشته‌اند و می‌بینیم که کارهای خوبی در حوزهٔ مشترک ادبیات و زبان‌شناسی، عمدتاً توسط زبان‌شناسان آگاه به مسائل ادبی، صورت می‌گیرد. کارهای دکتر حق‌شناس، دکتر صفوی، دکتر باطنی، دکتر صادقی و دیگران در این زمینه مغتنم است. اما متأسفانه به دلیل ادامهٔ آن ذهنیت سنتی و پدانتیک در دانشگاهها آمیزش فلسفه و زبان‌شناسی گاه با مقاومتهایی رو به رو می‌شود. چند سال پیش دانشجویی را در حوزهٔ ادبیات فارسی مستعد درک و دریافت فلسفی یافتم و او را برای ادامهٔ این روش تشویق کردم، به طوری که برای پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود موضوعی در زمینهٔ مشترک بین فلسفه و ادبیات گرفت. از یکی از استادان سرشناس حوزهٔ فلسفه در دانشگاه تهران هم خواهش کردم که راهنمایی این رساله را بپذیرد که بر من منت نهاد و پذیرفت. من نبودم، شنیدم که در جلسهٔ دفاع یکی از اشکالاتی که بر این رساله می‌گرفتند، این بوده که چرا وارد فلسفه شده است؛ برای آنکه ذهنیت ما معلمان ادبیات این است که فلسفه و ادبیات به هم ربطی ندارند. واقعاً حیف نیست

□ **محمدخانی:** شما یکی از کسانی هستید که در روزگار ما در این زمینه تلاشهایی کرده‌اید. چه حرکتهایی را برای پیوند بین ادبیات کلاسیک و ادبیات معاصر، یعنی ادبیات درون و برون دانشگاهی لازم می‌دانید؟ همان‌طور که می‌بینید شعر و رمان معاصر در دانشگاه جایگاه چندانی ندارد، همین‌طور آشنایی با ادبیات غرب؛ برای این پیوند چه باید کرد، که این پیوند هم به شاعران و رمان‌نویسان ما کمک کند که براساس پشتوانهٔ کلاسیکشان بیایند آثار جدید خلق کنند و هم اینکه ادبیات معاصر ما در دانشگاه راه پیدا کند، چه حرکتهایی به نظر شما لازم است؟

■ **یاحقی:** فهرست وار می‌توانم عرض کنم:

۱) دانستن حداقل یک زبان خارجی (به‌ویژه انگلیسی) را برای دانشجویان ادبیات فارسی الزامی کنیم. این کار باید از دبیرستان یا دست‌کم از کنکور آغاز شود. هرکس انگلیسی نداند به این رشته یا حتی به دانشگاه راه پیدا نکند، برای اینکه امروز کمتر رشتهٔ دانشگاهی داریم که بدون دانستن انگلیسی، دانشجوی ما بتواند در آن موفق شود.

۲) در برنامه‌های آموزش زبان فارسی از سطح ابتدایی تا دانشگاه تجدیدنظر کنیم و مواد لازم ازجمله موازین نقد علمی، ادبیات معاصر ایران و جهان، ادبیات تطبیقی، بحث ساختاری و علمی دربارهٔ شعر، داستان، درام و سایر انواع ادبی و... را منظم و قاعده‌مند در برنامه‌ها بگنجانیم.

۳) در ملاکهای پذیرش دانشجو برای رشته‌های ادبیات فارسی تجدیدنظر کنیم، به این معنی که کاری کنیم هر دانشجویی که علاقه و ذوق ادبی ندارد نتواند به این رشته بیاید. مقدمهٔ این کار شاید این باشد که تلقی جامعه از رشته‌هایی مثل ادبیات و علوم انسانی به طور کلی عوض بشود و همیشه از چشم «نان و آب‌دار بودن» و آب و رنگ روز به رشته‌های دانشگاهی نگاه نکنیم. چنین کاری البته می‌دانم خیلی آسان نیست.

۴) برای تدریس ادبیات به‌ویژه ادبیات جدید و نقد و زبان‌شناسی، معلمان و استادان باذوق و آگاه به حیطهٔ کار بگماریم، که البته می‌دانم پیدا کردن چنین افرادی به حد کفایت آسان نیست.

۵) در برنامه‌ریزی رشته‌های ادبیات، به ویژه در دانشگاهها باید درِ این رشته به سوی دانشهای دیگر، مانند فلسفه، زبان‌شناسی، جامعه‌شناسی و حتی روان‌شناسی باز بشود، یا دست کم زمینهٔ همکاریهای بین رشته‌ای فراهم گردد که اگر ما معلمان ادبیات خودمان از این حوزه‌ها بی‌اطلاعیم بتوانیم همفکری و همکاری متخصصان این رشته‌ها را جلب کنیم. امروز زبان‌شناسی و ادبیات به‌کلی درهم‌آمیخته‌اند. بینش فلسفی هم اساساً برای تحلیل مسائل اساسی ادبیات لازم است، چنانکه تا حد زیادی تاریخ هم می‌تواند در تفسیر و تحلیل ادبیات به کار آید.

همینجا اضافه کنم که اگر من بر لزوم دانستن زبان انگلیسی و یا آشنایی با ادبیات غرب تأکید دارم، این به معنی فریفتگی به غرب و دانشهای غربی نیست، اینها به گمان من وسیله است و ما اگر در جبههٔ جهاد علمی روزگار خود به سلاح لازم مجهز نباشیم، نمی‌توانیم در عرصهٔ کارزار گلیم خود را از آب بیرون بکشیم. هر روزگاری اقتضای خود را دارد. زمانی که در دنیای متمدن، زبان عربی زبان علم و فن و اندیشه بود، ما ایرانیان بهتر از خود عربها به دقایق زبان عربی واقف شدیم و دانش و اندیشهٔ خود را از طریق این زبان به جهان آن روز عرضه کردیم؛ روزگاری هم که زبان فارسی در بخش عظیمی از جهان اسلام روایی داشت، بسیاری از اهالی شبه‌قارّه خود را ناگزیر دیدند این زبان را یاد بگیرند و دانش و آگاهی خود را به این وسیله در بازار معرفت جهانی عرضه کنند. من یقین دارم که دانشوران و دانشجویان ما این استعداد را دارند که همین امروز از طریق زبان انگلیسی که سلاح روزگار ماست حرف خود را در جهان مطرح کنند، چنانکه برخی در حال حاضر مطرح هم کرده‌اند ـ منظورم موفقیتهایی است که دانش‌آموزان ما در المپیادهای جهانی پیدا می‌کنند یا کارهای علمی شگرفی از معالجات پزشکی بسیار خطیر و مهم گرفته تا پروژه‌های کامپیوتری، که بر دست ایرانیان خارج از کشور انجام می‌شود و همهٔ اینها موجب سرفرازی است.

□ **راشد:** معمولاً آگاهیهای اجتماعی ما از دو طریق است: یکی مسیر رسمی و حکومتی که دربردارندهٔ خواستهای گردانندگان آن است و نمی‌توان به بی‌نظری گویندگان آن و حقیقت بودن اطلاعات آنها یقین داشت. مسیر دیگر از نوشته‌ها، دیده‌ها و شنیده‌هاست که گرچه عیار حقیقی بودن آن بیشتر است، اما بهینهٔ انتشارش کمتر است، به ویژه نظرات آن دسته از محققان که به زبان دستگاههای گرداننده و مراکز قدرت باشد. از این رو تاریخ ادبیات ما اختصاصاً و تاریخ ما عموماً از این محدودیتها آزاد نیست و ارزش چندانی هم ندارد. حتی پس از مشروطه هم منتقدان و نویسندگان ما نتوانستند آن ذهنیت خاصی را که در مسیر روح جمعی جامعهٔ ایرانی بود درهم بشکنند و نقد درستی نسبت به گذشتگان و آثار آنها عرضه دارند و بیشترین کوششها با الهام از نوشته‌های غربیان به‌خصوص کسانی چون ادوارد براون در اثبات صورتهای خاص ذهنی است؛ مثلاً نیامدند عطار و خیام را از طریق بررسی و تحلیل همهٔ آثارشان بشناسند، بلکه تلاش کردند تا ثابت کنند که مجموعهٔ داستانهایی که حتی به عنوان کرامت برای آنها نقل شده، درست است و توجیه‌پذیر و این کنکاش هنوز هم ادامه دارد. مادام که دانشگاهها و مدارس ما در اندیشه بت‌شکنی نیفتاده‌اند و غالباً با ذهنیات خود زندگی می‌کنند، روی بهبودی نیست و نباید هم باشد، زیرا شرط اول در دریافت حقیقت دوری از جهت‌گیریهای خاص در همهٔ زمینه‌هاست. به نظرم وقتی می‌توانیم تاریخ ادبیات درست داشته باشیم که در اندیشهٔ نقد افراد و آثار آنها برآییم و بس. البته بنده منکر مشکلات اجتماعی این حرکت نیستم، اما یقین دارم تا قدمهای جدی برداشته نشود به نتیجه‌ای نخواهیم رسید.

در همین راستا کارهای دکتر یاحقی را از جهاتی تحسین می‌کنم به خصوص در تاریخ ادبیات که اولاً به مسائلی پرداخته‌اند که دیگران جرأت پرداختن به آن را نداشتند، یعنی به طور اجمال هم که شده از ادبیات معاصر و شاعران و نویسندگان برجستهٔ همزمان ما سخن به میان آورده‌اند و در طریق نقد آثار آنها قدمهای مفید برداشته‌اند و این یک توفیق الهی است که متوجه ایشان است، زیرا هم مقبول‌القول هستند و هم در بی‌نظریشان شکی نیست.

علاوه بر تاریخ ادبیات باید دربارهٔ دیگر کارهایشان که به لطف خدا بسیار و کم نظیر است بگویم که از دو جنبه اهمیت دارد، هم از جهت دینی و هم از جنبه ملی. کارهای قرآنی که عمده‌ترین تلاشهای ایشان است و هم عمده‌ترین تلاشها در جهت استواری ایمان و اعتقادات و هم پایه اصلی هویت ملی ما که زبان فارسی بخش اصلی آن است. این آثار ما را با ظرفیتهای زبانی آشنا می‌کند و در تنظیم فرهنگ اصیل فارسی و لغات پایه‌ای مهم‌ترین مددکار و یاور است.

علاوه بر اینها چیزی که لازم می‌دانم اشاره‌وار بازگو کنم، مدیریت ایشان و عشق و علاقه فراوان به فرهنگ و کارهای فرهنگی است. فکر می‌کنم انتشار **کتاب پاژ** خود بهترین گواه این اشتیاق است، زیرا می‌دانم که این کتاب مبالغی زیان متوجه ایشان می‌کرد،

□ **محمدخانی:** همان **جویبار لحظه‌ها** را می‌گویید؟

■ **یاحقی:** اولش، **چون سبوی تشنه** بود، بعد که تجدیدنظر و دگرگون شد به این نام درآمد. در این کار کوشیده‌ام میان سنت و تجدد ارتباط برقرار کنم، البته برای خودم چندان رضایت‌بخش نیست، اما یک چیزهایی را به نظر خودم در تاریخ ادبیات رسمی وارد کردم. همانطور که آقای دکتر راشد گفتند که گمان می‌کنم قبلاً کسی مطرح نکرده، مثلاً ادبیات زنان یا ادبیات کودکان و ادبیات فارسی در کشورهای دیگر را. اصلاً من ادبیات فارسی را دیدم و منظور نظر داشتم، نه ادبیات ایران را.

□ **محمدخانی:** بخش ادبیات زنان آن کتاب خیلی فشرده است و احتیاج به گسترش دارد.

■ **یاحقی:** بله، مال چند سال پیش است. درواقع یک سخنرانی کوتاه بود که در سال ۱۹۹۵ در دانشگاه کمبریج انگلستان ارائه شد. متأسفانه در **جویبار لحظه‌ها** هم به دلیل سفری که بر جناحش بودم فرصت نشد تغییرات لازم را در این بخش و بخش ادبیات فارسی در خارج از ایران بدهم. اتفاقاً مقدمهٔ کتاب را هم چنانکه می‌بینید در تاجیکستان نوشتم و بلافاصله بعد از آن سفر هم کتاب به دلیل شتاب ناشر به چاپخانه رفت و من هم به انگلستان رفتم، به طوری که فهرست کتاب در غیاب من کامپیوتری استخراج شده و همانطور ویرایش نشده به چاپ رسیده است. الان خوشبختانه در همهٔ این زمینه‌ها کارهای زیادی شده و لازم است در این کتاب دوم هم تجدیدنظرهای اساسی صورت گیرد.

در این کتاب حتی نمایشنامه و ادبیات کودکان هم به اختصار مطرح شده، که ممکن است به نظر خیلی از همکاران دانشگاهی بی‌معنی باشد. از این برتر سالها پیش از این، قبل از انقلاب من خودم در دانشگاه، ادبیات کودکان درس داده‌ام.

□ **محمدخانی:** فکر می‌کردند ادبیات کودکان متعلق به بچه‌هاست.

■ **یاحقی:** آن وقت خیلیها می‌پنداشتند و می‌گفتند جای ادبیات کودکان دانشگاه نیست. این تصور به صورت خفیف‌تر حتی در میان دانشجویان هم بود. یادم هست، زنده‌یاد دکتر یوسفی که آن سالها مدیر گروه ادبیات مشهد بود به این کار اعتقاد داشت. نشستیم و واحد درس ادبیات کودکان را تصویب کردیم و یوسفی از من خواست که این واحد را درس بدهم (در پرانتز عرض کنم که آن سالهای پیش از انقلاب گروههای ادبیات فارسی دانشگاههای معتبر حق داشتند خودشان درسهایی تصویب کنند و در برنامه بگذارند و باز خوب یادم است که برخی دیگر از دانشگاهها حتی در تهران از ما الگو گرفتند و واحد ادبیات کودکان گذاشتند). خاطره‌ای از کلاس ادبیات کودکان دارم، که تا حدودی شوخی یا جدی، تلقی جامعهٔ دانشگاهی آن روز را نسبت به ادبیات کودکان نشان می‌دهد. روزی رفتم سر کلاس درس ادبیات کودکان؛ دیدم روی تریبون و میز استاد چند تا «پفک‌نمکی» گذاشته‌اند، معنی سمبلیک این کار را متوجه شدم و برای بچه‌ها

**مثنوی**، آثار عین‌القضاة، **منطق‌الطیر**، **رباعیات** خیام، **گلشن راز**، غزلیات حافظ یا حتی بخشهای عمده‌ای از **شاهنامه** بی‌توجه به فلسفه و فقط از نگاه لغت و دستور سنتی شرح و تبیین و تفسیر شود؟

دانشجوی دیگری بود که من در جلسهٔ دفاع از رسالهٔ دکتری او نقش مشاور داشتم و قبلاً او را بر استفاده از مبانی زبان‌شناسی تشویق کرده بودم، باز به او هم ایراد گرفته شد که وارد مباحث زبان‌شناسی شده‌اید!

متأسفانه من هم، چنانکه باید مثل انبوهی دیگر از معلمان ادبیات با فلسفه و زبان‌شناسی آشنا نیستم. برای آنکه پروردهٔ همان سیستم آموزشی و مربای تربیت همان سلیقهٔ سنتی هستم؛ اما نه تنها با این نزدیکی مخالف نیستم، بلکه می‌کوشم در این دو مقوله بیشتر بدانم و دانشجویانی را که مستعد هستند به ادامهٔ راه تشویق و حتی وادار می‌کنم. چه عیبی دارد که اگر ما خود در این زمینه ضعف و کمبود داریم با سعهٔ صدر، هیأت داوران پایان‌نامه‌های مربوط را بین رشته‌ای و با کمک همکاران متخصص در این وادیها انتخاب کنیم؟ خود من چند بار در رساله‌هایی که استاد راهنما بوده‌ام همین کار را کرده‌ام. بارها موضوع رساله داشته‌ام که همکاری به‌عنوان مشاور از گروه زبان‌شناسی انتخاب شده بود. خوشبختانه آقای دکتر وحیدیان کامیار در گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی پل میان ادبیات و زبان‌شناسی هستند و به عنوان کسی که زبان‌شناسی می‌داند، رساله‌های رشتهٔ ادبیات را به خوبی راهنمایی می‌کنند. من تاکنون دو ـ سه رسالهٔ مشترک با ایشان و سه چهارتایی هم مشترک با آقای دکتر نادر جهانگیری از گروه زبان‌شناسی داشته‌ام که نتیجه‌اش موفقیت‌آمیز بوده و برخی از آنها به چاپ هم رسیده است.

من این کار را بسیار ضروری می‌دانم، برای این تلفیق و پیوند دیر هم شده است، به خصوص اگر ما بخواهیم مباحث نقد ادبی را به شکل مدرن در ادبیاتمان مطرح کنیم، ناگزیریم از اینکه شکل و ساختمان نقدمان را از زبان‌شناسی بگیریم و به آن محتوا و درونمایهٔ فلسفی بدهیم. همانطور که فرمودید بسیاری از منتقدان بزرگ غربی مانند بارت، لوکاچ، دیچز و دیگران هم جامع این خصوصیات‌اند. الان مکاتب نوین زبان‌شناسی حرف اول را در نقدادبی می‌زنند و تقریباً قسمت عمدهٔ تحلیلهای ادبی در دنیای مدرن بر مبنای مکاتب زبان‌شناسی صورت می‌گیرد. باید این لاک یا کیستی را که دور خودمان ترشح کرده‌ایم هرچه زودتر بشکنیم و خود را بر شرایط و اوضاع و احوال نوین منطبق کنیم، وگرنه ضرورت زمان دیر یا زود ما را به این سو خواهد برد. دستور و نقد ادبی برای این کار جنبهٔ محوری دارند، اگر بتوانیم در زمینهٔ نگاه به دستور و بلاغت زبان تحولی ایجاد کنیم و نقدمان را برپایهٔ زبان‌شناسی و فلسفه استوار کنیم می‌توانیم به آینده امیدوار باشیم، چنین تحولی همکاری زبان‌شناسان و آگاهان به مسائل فلسفی را می‌طلبد. لازمهٔ این همکاری آن است که آنها هم به حوزه‌های ادبی نزدیک شوند و حتی برتر از آن نیز بنیادهای ادبیات فارسی و سنتها و مراحل گذار آن را بشناسند و برای متحول کردن آن به افق جدید، چاره‌اندیشی کنند.

من از وقتی به انگلستان رفته و با مسائل ادبیات، حتی ادبیات فارسی در غرب مواجه شده‌ام به این ضرورت بیشتر اعتقاد پیدا کرده‌ام. تأکید من بر ضرورت تقویت زبان انگلیسی هم ناشی از همین ضرورت است. ما باید متد و روش کار را از آنها بیاموزیم و برای حصول چنین امری زبان فارسی یا هیچ زبان دیگری حتی فرانسه کفایت نمی‌کند. از وقتی رفته‌ام جز اینکه در محیط هستم، مرتب انگلیسی می‌خوانم و طی نامه‌ها و پیامهای متعدد از همکاران گروهمان هم خواهش کرده‌ام که انگلیسی و رایانه یاد بگیرند؛ حتی زمانی که قرار بود در مشهد امتحان ورودی دورهٔ دکتری بگیرند، با ابرام از مدیر وقت گروه خواهش کردم که به هنگام طرح سؤال و انتخاب دانشجو روی این مسئله یعنی دانستن زبان انگلیسی تأکید کنند. من به این تحول اعتقاد دارم، حتی وقتی که برای وزارت آموزش و پرورش کتاب تاریخ ادبیات می‌نوشتم، به آنها پیشنهاد کردم که بیایید از منظری دیگر به تاریخ ادبیات بنگریم و به بچه‌ها این را بیاموزیم و مثلاً به جای اینکه از گذشته‌های دور آغاز کنیم و به امروز برسیم، از ادبیات امروز شروع کنیم و بعد زمینه‌ها و پیشینهٔ آن را به بچه‌ها نشان بدهیم. دکتر حداد عادل آن وقت مسئول برنامه‌ریزی کتب درسی بود؛ گفت: این دیگر خیلی سنت‌شکنی است و ممکن است با واکنش دبیران و جامعه روبه‌رو بشود، یا مثلاً جا نیفتد. برای همین کتاب هم وقتی به دوران معاصر رسیدم، یعنی در جلد چهارم مقداری سنت‌شکنی کردم، البته در چهارچوب همان سنتی که از رعایتش ناگزیر بودم، و در نتیجه نتوانستم آن تحولی را که دلم می‌خواست به وجود بیاورم. ولی مثلاً در برخورد با دوره‌های ادبی به جای آنکه به سلسله‌ها و به اصطلاح زنجیرهٔ زمانی پایبند باشم، شاخصهای ادبی را ملاک و ارتباط چهره‌ها و اندیشه‌ها را مبنای تقسیم‌بندی قرار دادم. در بحث از شاعران و آثارشان هم تا حد زیادی نقادانه پیش رفتم و سعی کردم دانش‌آموز با مبانی زیبایی‌شناسانه در حد خود به آثار و صاحبان آثار بنگرد. به دورهٔ معاصر که رسیدم با مشکلات متعددی مواجه شدم، مسائلی که در آن زمان به مراتب از امروز حادتر بود. سالهای اول دههٔ هفتاد حساسیتهایی بود که از کسانی و جریانهایی نمی‌شد یاد کرد، بدون آنها هم بحث ادبیات معاصر ابتر و بی‌معنی می‌شد. این بود که بخش اول کتاب را که یک سال در سال چهارم رشته‌های ادبیات تدریس شد، از سال بعد برداشتند و چیز دیگری به جای آن گذاشتند که با واکنش دانش‌آموزان و معلمان خوش‌اندیش مواجه شد، و من هم ناگزیر شدم بیرون از نظام آموزش و پرورش و به صورت مستقل این کار را دنبال کنم که بعد به صورت کتاب مستقلی درآمد.

به هر حال کاری که منظور من است عبارت است از یک کار بزرگ و سترگ و شاهنامه‌وار که با توجه به آنچه در تاریخ و فرهنگ چند هزارسالهٔ ما گذشته و به‌ویژه با توجه به بستر تاریخی خراسانِ بزرگ بتوان حرف فردوسی و دیدگاه **شاهنامه** را فهمید و برای نسل امروز تشریح کرد. همین کاری که مثلاً در مورد خراسان‌شناسی شروع کردیم، بنیاد اولیه‌اش بر اساس چنین نیازی بود. یعنی برای نزدیک شدن به دنیای فرهنگ ایران و **شاهنامه** باید از خراسان‌شناسی و ایران‌شناسی آغاز کرد. این کار همچنان که می‌بینید باز در آستان قدس عملی شد. به استانداری پیشنهاد کردیم نپذیرفتند. دانشگاه فردوسی هم روی خوشی به آن نشان نداد، حتی ابتدا در همین آستان قدس هم زمینهٔ اجرایش نبود تا اینکه موضوع به مناسبتی خدمت مقام معظم رهبری عرض شد و ایشان در واقع به پیشنهاد ما به آستان قدس تکلیف کردند که باید این کار بشود و خوشبختانه شد، اما همین که من رفتم کاری کردند که «نه از تاک نشان ماند و نه از تاک نشان».

من اعتقاد دارم که خراسان بسیار ناشناخته است، فردوسی و **شاهنامه** هم بسیار ناشناخته اند. جایی در سرمقالهٔ یکی از شماره‌های **خراسان‌پژوهی** نوشتم که اگر انگلیسیها به جای آنکه از آبهای گرم جنوب وارد ایران شدند و به خوزستان و فارس پرداختند و نفت و شوش و تخت جمشید پیدا کردند، به طوری که تا صحبت از ایران و تاریخ ایران می‌شود همهٔ ذهنها متوجه فارس و شوش و کرمانشاه می‌شود، اگر این تنگهٔ خیبر کمی گشادتر می‌بود و انگلیسیها از آنجا وارد ایران می‌شدند، الان دکلهای نفت، در خراسان برافراشته می‌شد و بسیار چیزهای دیگر و آثار و بناهای تاریخی در خراسان نظرها را به خود جلب می‌کرد و به جای آن صفحات جنوب اینک شمال شرق و خراسان در چشم‌انداز و مطمح نظر می‌بود. ما با آقایان سیدی، لباف و بابایی از **کتاب پاژ**، خراسان‌شناسی را شروع کردیم و در روستاها و کوه و کمرها به جست‌وجوی آثار تاریخی پرداختیم، برای اینکه ببینیم فردوسی در این سرزمین و در این نقطه از این سرزمین چه می‌کرده و چگونه به عالم **شاهنامه** راه یافته است.

ما نمی‌خواهیم به تعصبات منطقه‌ای و شبه فرهنگهای اینجا و آنجا دامن بزنیم. ما صریحاً اعتقاد داریم که خراسان‌شناسی پنجرهٔ بزرگی است که رو به ایران‌شناسی باز می‌شود و فردوسی‌شناسی گام بلندی است در مسیر ایران‌شناسی. من هرگز خودم را برای نزدیک شدن به دنیای فردوسی صالح نمی‌دیدم، به همین جهت از دکتر زرین‌کوب خواهش می‌کردم، که می‌فرمایید کاری در این مورد از ایشان چاپ می‌شود. اما من مطمئن نیستم که حتی به اندازهٔ کاری باشد که در مورد **مثنوی** کرده‌اند.

□ **محمدخانی:** نه، آن کاری که در مورد فردوسی کرده‌اند، کاری مثل **پله‌پله تا ملاقات خدا**ست، یعنی گذری بر زندگی فردوسی، در حالی که نظر شما چیزی مثل **سرّنی** و **بحر در کوزه** و کارهایی مفصل‌تر از آن است.

■ **یاحقی:** بله، مفصل‌تر و شاهنامه‌وار در حد فردوسی منظور من است و لازمهٔ این کار آن است که کسی دست کم به اندازهٔ خود فردوسی اولاً به مسئله عشق داشته باشد و بعد هم همانقدر وقت صرف کند، سی سال و یا بیشتر، حالا نمی‌گویم همانقدر هم شناخت داشته باشد که این دیگر می‌شود غیرممکن.

□ **محمدخانی:** خوشبختانه حالا فردوسی پژوهانی مثل آقای دکتر ریاحی یا دیگران هستند.

■ **یاحقی:** بسیار خوب، اما به نظر من آقای دکتر ریاحی خیلی دیر به **شاهنامه** پرداختند. ایشان که نمی‌خواهند ۶۰ سال دیگر زندگی کنند، ان‌شاءالله که صد سال زنده باشند، به هر حال واقع امر این است که ایشان ده سال دیگر هم اگر در مورد **شاهنامه** و فردوسی کار کنند تا کجا می‌توانند برسند؟ فردوسی دست کم به صورت عملی و پیوسته ۳۵ سال کار کرده تا آن را فقط به نظم درآورده است، در حالی که به نظر من برای تدوین تدریجی **شاهنامه** سه هزار سال وقت صرف شده تا همهٔ نسلها تجربیات خود را روی هم بریزند، همان تجربیاتی که فردوسی در **شاهنامه** آنها را تجسم داده است. چه کسی می‌تواند این دوران سه هزار ساله از تاریخ و اسطوره و حماسه و فرهنگ و سنت و زندگی را بازشناسی و بازیابی کند و براساس آن یک کار جامع و سترگ در مورد **شاهنامه** انجام دهد! تمام تاریخ و فرهنگ ایران در **شاهنامه** درج است، هر کس بخواهد دربارهٔ **شاهنامه** کار ماندگار و فردوسی‌واری بکند باید دست کم به اندازهٔ فردوسی عشق و اعتقاد از خود نشان دهد و همهٔ هستی و نیستی خود را بر سر این اعتقاد بگذارد و علامهٔ روزگار خود باشد تا بتواند با اشراف و آگاهیِ درخوری به این کار بزرگ نزدیک شود. چنین کاری اصلاً بایدَ بگوییم در روزگار ما از یک تن، حتی اگر تمام عمرش را هم بر سر این کار نهد، ساخته نیست. کارهای دسته جمعی هم در مملکت ما آخر و عاقبت ندارد و معمولاً به جایی نمی‌رسد، چنانکه همین کارکهای ما نرسید. امیدوارم نسلهای آینده مشکل ما را نداشته باشند و بتوانند برای کار کردن کنار هم بنشینند و عقلهایشان را روی هم بریزند و کهکشان بزرگ **شاهنامه** را کشف کنند. همهٔ کسانی که کار کرده‌اند و دیدگاههای نو را در **شاهنامه** پی‌جویی کرده‌اند از مسکوب، اسلامی ندوشن، خالقی مطلق و شادروان مهرداد بهار گرفته تا سرّامی و حمیدیان و سرکاراتی و محمد مختاری و مصطفی رحیمی و کاتوزیان، همه کارشان مأجور است، اما این کارها کجا و کار فردوسی کجا!

□ **میزبان:** آقای دکتر، با توجه به آثار ارزشمندی که در مورد فردوسی دارید، شما خودتان کدام یک را بیشتر می‌پسندید؟

■ **یاحقی:** هیچکدامش را نمی‌پسندم. من کاری در مورد فردوسی نکرده‌ام، من فقط به فردوسی عشق می‌ورزم و همین را دوست دارم. اگر ناگزیر باشم از کاری نام ببرم از **فرهنگ اساطیر** یاد می‌کنم که رسالهٔ دکتری من بوده و آن هم به نوعی به بستر شاهنامه‌پژوهی مربوط می‌شود و البته کاری است مربوط به ۲۵ سال پیش، که دیگر به درد امروز نمی‌خورد.

□ **محمدخانی:** در این مورد تجدید نظری ندارید؟

■ **یاحقی:** تصمیمش را داشتم، یادداشتهای زیادی داشتم که با خودم بردم لندن، اما متأسفانه آنجا هم سرم به کارهای دیگری بند شد و دیر به این کار پرداختم. در این کتاب تجدید نظر کاملی کرده‌ام که امیدوارم بتوانم صورت تجدید نظر شدهٔ آن را به چاپ برسانم، اما باز هم فکر می‌کنم باید کار بشود، مگر می‌توان کاری به دوری اساطیر و درازی ادبیات فارسی را تمام شده تلقی کرد!

□ **محمدخانی:** با توجه به اینکه به اصطلاح کار شما در مورد ادبیات معاصر است و مسائل آن را پیگیری می‌کنید، فکر می‌کنم شما در ادبیات معاصر بیشتر به شعر توجه دارید، آیا استنباطم درست است یا نه؟ آیا جریانات داستان‌نویسی را هم پیگیری می‌کنید و رمانهای جدید را هم می‌خوانید؟

توضیح دادم که سیر ادبیات کودکان با نفس کارها و نوشته‌های کودکانه متفاوت است و این نه‌تنها کاری کودکانه نیست، بلکه ازعهدهٔ خیلی از بزرگسالان هم ساخته نیست، و اشکالی ندارد که ما در دانشگاه ادبیات کودکان بخوانیم.

□ **محمدخانی:** آیا شما که این بخش تاریخ ادبیات معاصر را با دید نقد ادبی نوشته‌اید، به این فکر نیفتاده‌اید که برای تمام دوره‌های تاریخ ادبیات فارسی به این شکل کتابی بنویسید؟

■ **یاحقی:** این آرزو را داشتم و هنوز هم شاید داشته باشم، البته آن کار حتی برای خودم الان دیگر رضایت‌بخش نیست و مرتب احتیاج به تکمیل و غنی‌سازی دارد. همان سالها که تاریخ ادبیات دبیرستانها را می‌نوشتم دانشجوی بسیار مستعدی داشتم به نام آقای محمدمهدی مؤذّن جامی، ایشان الان در لندن است. با ایشان خیلی دربارهٔ این طرح و ضرورت اجرای آن صحبت می‌کردیم،

خوشبختانه ایشان این کار را شروع کرد و همان سالها مقاله‌ای هم در این مورد نوشت که در **کتاب پاژ** چاپ شد. کار جدیدی هم از ایشان در همین مورد منتشر شده است.

□ **محمدخانی: ادب پهلوانی** را می‌گویید؟ من **ادب پهلوانی** را دیده‌ام، کتاب خوبی است که با نگاهی نو به تاریخ ادبیات نگریسته است.

■ **یاحقی:** ایشان آدم مستعدی است، اگر دل بدهد فکر می‌کنم می‌تواند این کار را انجام بدهد. در لندن هم ایشان را می‌بینم و مرتب برای ادامهٔ کار تشویقش می‌کنم، آخر قرار نیست که همهٔ کارها را من انجام بدهم، وانگهی من هنوز در خودم این جرأت و توانایی علمی را نمی‌بینم که چنین کاری را به دست بگیرم.

□ **محمد خانی:** برای اینکه در بحثمان به همهٔ جوانب بپردازیم، مقداری مسیر گفت‌وگو را تغییر می‌دهیم. یکی از کارهای اصلی شما دربارهٔ فردوسی است، تا حالا هم تحقیقاتی داشته‌اید و باز هم پیگیری می‌کنید. در آن عرصهٔ فردوسی پژوهی جای چه کارهایی را خالی می‌بینید؟ یعنی به نظر شما الان به چه کارهایی باید اولویت داده شود، چه در عرصهٔ تحقیق و چه مثلاً در زمینهٔ نشر یا زمینه‌های دیگر؟

■ **یاحقی:** اخیراً من کمی رایانه‌زده شده‌ام، نمی‌دانم خوب است یا بد که همیشه همه چیز را با رایانه در ارتباط می‌بینم! به گمان من جای یک کار رایانه‌ای شاخص و کامل و همه جانبه براساس چاپ منقح اخیری که از **شاهنامه** صورت می‌گیرد، لازم است. منظورم کاری است که بعدها به عنوان ابزار اولیه در اختیار محققان، شاهنامه‌پژوهان و فردوسی‌شناسان قرار گیرد تا کارهای تحلیلی بعدی را براساس آن بنیاد نهند. البته کارها یا به قول مرحوم اخوان «کارکها»یی شده است که برخی را دیده‌ام، اما کافی و کامل و علمی و حاجتمندانه نیست و از روی آگاهی نسبت به **شاهنامه** و کار بزرگ فردوسی صورت نگرفته است. اینجا مشکلی هست؛ آنها که با کامپیوتر سر و کار دارند متون و صاحبان آن را چنانکه باید نمی‌شناسند، آنها که با متون و آثار ادبی آشنایی کافی دارند به کامپیوتر آشنایی و اعتقاد ندارند و تا این مشکل برطرف نشود و این دو به هم نرسند کار مهم و نظرگیری در این زمینه‌ها صورت نخواهد گرفت. این برای جامعهٔ ادبی ما نقص بزرگی است که با ابزارهای نوین تحقیق به حد کافی آشنایی ندارند. امروز یا فردا باید برویم به سراغ وسایل مدرن و از آنها استفاده کنیم. من الان نمی‌خواهم پیشنهاد کنم **شاهنامه** باید از نو تصحیح شود، برای آنکه ابزار چنین کاری که عبارت باشد از نسخه‌های منقح و پیراسته، در اختیار نیست. براساس همین چاپ دکتر خالقی مطلق، که امیدوارم هر چه زودتر به پایان برسد، لازم است با نظارت و اشراف چند تن شاهنامه‌شناس و فردوسی‌شناسِ کارکشته و با همکاری یک تیم آشنا به رایانه و فنی یک کار کامپیوتری کامل و همه جانبه بشود و مشکلاتی که در مسیر استفاده از کامپیوتر در قلمرو زبان فارسی هست از پیش پا برداشته شود و با یک استاندارد علمی کامل، تمام **شاهنامه** به کامپیوتر داده شود، به طوری که بتوان با اطمینان هر چیزی و هر مفهومی را در آن جست‌وجو کرد. یک چنین کار کمّی و آماری دقیق لازم است به صورت CD یا سایت کامپیوتری در اختیار باشد که علاوه بر **شاهنامه**، همهٔ تحقیقات مربوط به فردوسی و اثر بزرگ او را شامل شود تا محقق بتواند از ورودیهای مختلف به اصل کار دست یابد و هر اطلاعی را که بخواهد بتواند به دست بیاورد. وقتی چنین سایت یا نرم‌افزاری در اختیار باشد، آن وقت می‌توان از افراد باذوق و صاحب اندیشه خواست که با استفاده از این اطلاعات دست به یک تحلیل همه جانبه بزنند و دنیای بزرگ **شاهنامه** را برای نسلهای آینده کشف کنند. من همیشه آرزو داشته‌ام چنین تحلیلی بر اساس چنان داده‌هایی در مورد **شاهنامه** صورت گیرد. بارها از زنده یاد دکتر زرین‌کوب خواهش کرده و خواسته بودم که در مورد **شاهنامه** و فردوسی هم مانند حافظ و مولوی کاری بکند و ضمن اینکه دنیای نو را به صورت اصلی خودش می‌بیند، دنیای اساطیری و حماسی **شاهنامه** را هم در بستر آن کشف کند.

□ **محمدخانی:** در مورد فردوسی ایشان پژوهشهایی کرده که متأسفانه ناتمام مانده است.

■ **یاحقی:** بله، خوشبختانه ایشان کاری را آغاز کرده، ولی گمان نمی‌کنم به جایی رسیده باشد و خود ایشان هم حتماً هنوز برایش رضایت‌بخش نبوده که در زمان حیات به چاپ آن دست نزده است.

ادبی که فرمودید محسوب نمی‌شود.

□ **محمدخانی:** نه منظورم حالت رمان‌گونه و داستان‌وار آن است.

■ **یاحقی:** درست است، اما اگر ما بتوانیم همان یادداشتهای علمی را در قالب نویسندگی لطیف‌تر و جاذبه‌دار بکنیم، شاید به قول شما خوشخوان‌تر باشد. بلی، همانطور که فرمودید یکی از دلبستگیهای من خاطره‌نویسی است. من حتی در نوشتن مقالات ادبی و تحقیقی هم دلم می‌خواهد کمی لطیف‌تر و جاذبه‌دارتر بنویسم به گمانم تأثیرش این گونه بیشتر است.

کتاب **از جیحون تا وخش**، که با آقای سیدی نوشته‌ایم، گزارش سفر به ماوراءالنهر است، هر چند ظاهر آن سفرنامه است، اما اطلاعات تاریخی و فرهنگی و مردم‌شناسی زیادی در آن هست. حتی ما برخلاف روش معمول سفرنامه‌نویسی همه جا منبع و مأخذ کار را هم ذکر کرده‌ایم، اما به نحو نسبتاً لطیفی که خواننده احساس تحقیقی بودن نمی‌کند. بله، یکی از کارها و دلبستگیهای من همین خاطره‌نویسی و سفرنامه‌نویسی است.

□ **محمدخانی: آن سالها** را هم پیگیری می‌کنید؟

■ **یاحقی:** بله، بسیاری از همشهریان و دوستانی که خوانده‌اند، دائم ادامه‌اش را مطالبه می‌کنند، تا اینجایش البته خیلی خصوصی و محلی است و بیشتر برای کسانی جاذبه دارد که اهل آن منطقه یا مناطق و شرایط مشابه هستند. دنباله‌اش را هم در لندن گرفته، حدود ۲۰۰ صفحه تاکنون نوشته‌ام که باید کامل شود. این بخش خاطرات دوران دانشجویی من خواهد بود.

□ **محمدخانی:** هنوز وارد جریانات ادبی و تحقیقاتی نشده‌اید.

■ **یاحقی:** من در خاطره‌نویسی و سفرنامه‌نویسی به یک نوع رئالیسم و واقع‌بینی و واقع‌گرایی اعتقاد دارم که نه هیچ اسم مستعار به کار می‌برم و نه به اصطلاح مسائل خصوصی را خیلی درز می‌گیرم، مگر آنجایی که به حیثیت کسی بخواهد لطمه بخورد که در این صورت با ایما و اشاره رد می‌شوم. آنچه را که در مورد خودم هست چون اختیارش را دارم همه را بی‌کم و کاست می‌نویسم، حتی اگر منفی و به زیان من باشد. در همین **آن سالها**، اسراری از خانواده‌ام و خودم نوشته بودم که اگر کسی دیگر می‌بود شاید نمی‌نوشت. پدرم خدابیامرز وقتی خوانده بوده مرا ملامت می‌کرد که چرا این چیزها را چاپ کردی. در سفر هم همین طور است. در **جزیرهٔ بی‌آفتاب** از خودم چیزهایی نوشته‌ام که معمولاً دیگران از ابراز آن اکراه دارند. من در این کارها به صمیمیت اعتقاد دارم و فکر می‌کنم خوانندگان جذب این صمیمیت می‌شوند.

زنده یاد دکتر حائری می‌گفت: من بعد از خواندن این کتاب برای نشر کتاب سرگذشت خودم (**آنچه گذشت**)، دلیرتر شدم. آن وقت کتاب **آن سالها** تازه درآمده بود و من می‌دانستم که حائری هم خاطرات خودش را به چاپ سپرده است.

□ **محمدخانی:** اسم مستعار داشت.

■ **یاحقی:** همهٔ نامهایش مستعار است.

□ **محمدخانی:** ولی به نظر من یکی از خواندنی‌ترین کتابهایی بود که در این سالها در حوزهٔ خاطره‌نویسی منتشر شد.

■ **یاحقی:** بله، یادم می‌آید که زنده‌یاد حائری در بستر بیماری بود که این کتاب به همراه یادگارنامه‌ای که در دانشکدهٔ ادبیات در واقع به پیشنهاد من برای او منتشر کردیم، چاپ شد و او را بسیار خوشحال کرد. برای اینکه از یادگارنامه‌اش خبر نداشت. تصمیم گرفته بودیم به او نگوییم و تا همین روزهای آخر که می‌خواست منتشر شود اطلاع نداشت. هر وقت در بیمارستان به عیادتش می‌رفتم هر دو کتاب را بر بالین او می‌دیدم. همان وقت یادم است با او بر سر تفاوتی که خاطرات او با خاطرات من داشت صحبت کرده بودم. به او گفتم اختلاف کتاب من با مال شما این است که من بدون استفاده از اسم مستعار نوشته‌ام و شما همهٔ نامها را عوض کرده‌اید، که البته می‌گفت او برای استفاده از نامهای واقعی اشخاص محظور داشته و بنابراین نام خود نویسنده را هم «امید» گذاشته که تلویحاً نوعی تفأل به خیر نیز بوده، برای آنکه کتاب زمانی نوشته شده بود که او به‌کلی از حیات ناامید شده بود، یعنی کتاب را پنجه در پنجهٔ هیولای سرطان نوشت. البته کتاب او به مراتب عمیق‌تر، عام‌تر و مفیدتر از مال من است که بیشتر جنبهٔ ادبی و صبغهٔ نویسندگی دارد و اندکی هم مردم‌شناسی. به هر حال یکی از دغدغه‌های من همین مسئله خاطرات و سفرنامه‌نویسی است. فکر می‌کنم وقتی کسی به سفر می‌رود و چیزهایی به نظرش می‌رسد خوب است آن را برای دیگران هم انتشار دهد. همانطور که فرمودید این کار به‌خصوص خاطره‌نویسی، یک نوع ادبی خاص است و در غرب، افراد و چهره‌های شاخصی مانند رولان، تسوایک و... هستند که بخشی از شهرتشان مرهون همین نوع ادبی خاص است.

□ **محمدخانی:** اکثراً، می‌نویسند؛ مثلاً شما نگاه کنید داستایوسکی سه جلد یادداشتهای روزانه دارد.

■ **یاحقی:** ولی در ایران خیلی جدی گرفته نشده است، انگار آن را دون شأن خود می‌دانیم. در گذشته‌ها و به‌خصوص بعد از مشروطه رایج‌تر و جدی‌تر هم بوده است. مثلاً **شرح زندگانی من** مستوفی که بسیار روشنگر است. یا مثلاً **حیات یحیی** به شناخت مقطعی از تاریخ ما کمک می‌کند، یا همان **شرح زندگانی من** که گفتم. من در یک شهرستان کوچک و دورافتاده بودم که مسائل مهم تاریخی در آنجا انعکاسی نداشت، بنابراین خاطرات آن سالهای من بسیار محدود و خصوصی و مربوط به آداب و فرهنگ منطقه از کار درآمد. آنها که در شهرهای بزرگ و در متن حوادث تاریخی و جریانهای سیاسی زندگی می‌کردند خاطراتشان بسیار می‌تواند روشنگر باشد.

□ **محمدخانی:** این نوشته‌ها و یادداشتها خیلی مؤثر است، مثلاً یکی از کسانی که لازم است چنین یادداشتهایی را تنظیم کند ایرج افشار است. ایشان پنجاه سال تمام با ادبای ایران حشر و نشر داشته و در جریان کتاب بوده است، اگر اینها را مکتوب کند ثبتش در جریان تاریخ بسیار مهم خواهد بود.

■ **یاحقی:** خوشبختانه ایشان مقداری نوشته‌اند، **مجموعهٔ کمینه**، یا **سواد و بیاض** که البته بیشتر جنبهٔ تحقیقی دارد و نیز «پاره‌های ایران‌شناسی» که خوشبختانه در مجلات از ایشان هنوز منتشر می‌شود.

■ **یاحقی:** بله، تنها من نیستم که ادبیات را بیشتر شعر می‌دانم، اصلاً ناموس ادبیات ما بیشتر شعر است تا داستان.

□ **محمدخانی:** البته ما در این دو دهه در زمینهٔ داستان‌نویسی موفق‌تر بوده‌ایم، یعنی باید بیشتر داستان مورد توجه باشد، چون در شعر فعالیت زیادی صورت نگرفته است.

■ **یاحقی:** با شما موافقم، اما من چون بیشتر به سنتهای ادبی توجه دارم، در سنت ادبی ما شعر رونق بیشتری داشته است، اما این درست است که الان چیرگی با داستان است.

□ **محمدخانی:** می‌گویند الان عصر رمان است و عصر شعر به سر رسیده است.

■ **یاحقی:** بله، عصر رمان است و داستان کوتاه، رمان هم به نظر می‌رسد برای فرصتهای کوتاه و شتابناک روزگار ما زیاد باشد. دیگر، اینکه کسی حوصله بکند رمانهای بلند مثلاً **کلیدر** ده جلدی را بخواند، بسیار مغتنم است. باید بگویم برای من این فرصت مغتنم پیش آمد. یک بار دیگر دو سال پیش **کلیدر** را یک نفس ظرف بیست و پنج روز به صورت شبانه روزی خواندم و لذت دیگری بردم، رمانهای دیگر را هم بیش و کم می‌خوانم.

□ **محمدخانی:** البته اشاره می‌کنم، الان هم اگر رمان خوب و جدیدی باشد، مردم می‌خوانند، نمونه‌اش رمان **درخت انجیر معابد** اثر احمد محمود بود که هزار و چند صفحه است. اردیبهشت ماه چاپ اولش در پنج هزار نسخه درآمد و در عرض سه ماه تمام شد و به تجدید چاپ رسید. به نظر من نوع جالبش را کم پیدا می‌کنیم، اگر پیدا بشود هنوز هم رمان می‌خوانند. البته به نظر من، ما در داستان کوتاه پیشرفته‌تریم، حالا می‌خواهم بدانم که شما در جریان داستان کوتاه یا رمان هستید و آیا آن را پیگیری می‌کنید؟

■ **یاحقی:** بله، در حد مقدور می‌خوانم و دوست دارم بخوانم، البته برای خودم رضایت‌بخش نیست و این را کافی نمی‌دانم، ولی به این کار اعتقاد دارم. داستان کوتاه در نثر به مثابهٔ قالب رباعی در شعر است.

□ **محمدخانی:** الان رباعی داستان مینی‌مالیستی است.

■ **یاحقی:** بله، به قول شما الان همه چیز مینی‌مالیست می‌شود به همین دلیل شاید داستان کوتاه بیشتر رایج باشد، اما چون شاخص و دهن‌پر کن نیست ظاهراً به چشم نمی‌آید. اساساً ما بزرگ‌نگر و بزرگ نگاه هستیم. همیشه چیزهای بزرگ و چشم پرکن برای ما اهمیت دارد، مثلاً خواندن رمان بلند **کلیدر** را هنر می‌دانیم، نه فی‌المثل **لایه‌های بیابانی** یا **باشبیروی** همان نویسنده را. من در چاپ جدید کتابم (**جویبار لحظه‌ها**) فصل مستقلی به رمان و داستان کوتاه اختصاص داده‌ام، برای اینکه اهمیت و اولویت آن را باور دارم. اگر فرصت تجدیدنظر دست داد باز هم این فصل را غنی‌تر خواهم کرد.

الان مرتب کارهای جدید را دنبال می‌کنم، اما این قدر دامنهٔ کار گسترده است که واقعاً وقت آدم برای دیدن و رسیدن به همه چیز کفایت نمی‌کند. انتشارات جدید را مرتب در اینترنت تعقیب می‌کنم، گاهی مجبورم به دانستن نام کتابها اکتفا کنم. زمینه‌ها آنقدر زیاد و گسترده است که می‌بینم به خاطر سپردن نامها هم دیگر برای آدم میسر نیست.

این نکته را هم اضافه کنم که من متأسفانه نتوانسته‌ام علاقهٔ خودم را مهار کنم و به یک یا دو زمینهٔ محدود بپردازم. در زمینه‌های متفاوت و پراکنده و گاه دور از هم کار می‌کنم و بدان علاقه‌مندم؛ از تصحیح متون گرفته تا اساطیر و شاهنامه و نقد ادبی و ادبیات معاصر و داستان‌نویسی، همه کارهٔ هیچکاره. این همه کارگی وقت و نیروی مرا بسیار می‌گیرد. شاید اگر به یکی دو زمینه اکتفا می‌کردم اینقدر بی‌توفیق نمی‌بودم. الان هم نمی‌توانم دل یکدله کنم. وقتی یک ترجمهٔ قرآن کهن می‌بینم باز هم در جای خود میخکوب می‌شوم. وقتی یک رمان خوب به دستم می‌رسد دلم می‌خواهد آن را بخوانم. وقتی به یک شعر جانانه برمی‌خورم، آرزو می‌کنم کاش من هم شاعر می‌بودم. وقتی می‌نویسم دلم می‌خواهد همیشه بنویسم. گاهی خاطره می‌نویسم، گاهی به سفرنامه نویسی رو می‌آورم، گاهی تحقیق می‌کنم، اما اساساً یکی از علائق خاص من سفرنامه‌نویسی

است. دو سه کار هم در این زمینه چاپ کرده‌ام.

□ **محمدخانی:** اتفاقاً سؤال دیگرم این بود که شما اشاره کردید. به نظر من وقتی ادبیات خودمان را با ادبیات جهان مقایسه می‌کنیم، در میان انواع ادبی یکی از به اصطلاح مقوله‌هایی که ما به آن کمتر توجه کرده‌ایم یادداشتهای روزانه، خاطرات، سفرنامه‌نویسی و مطالبی از این دست است، یعنی کمتر در بین ادبا، محققان و حتی نویسندگان ما مرسوم بوده است. آیا کار **آن سالها** ادامه دارد یا این نوع را چگونه پیگیری می‌کنید؟ در این زمینه به نظر من این یادداشتهای روزانه یا خاطرات و... به جریانها و دورانهای ادبی و فرهنگی ما بسیار کمک می‌کند که ما از آنها غافل مانده‌ایم. در این زمینه‌ها کمتر توجه شده است، هم در بین محققان ادبی و هم در میان دیگران. اینها جزو کتابهای خوشخوانی است که باید بیشتر به آنها توجه شود.

■ **یاحقی:** بله، همینطور است که می‌فرمایید، ما البته یادداشتهای تحقیقی از محققان و ادبای بزرگ داریم، مثل یادداشتهای قزوینی، یادداشتهای دکتر قاسم غنی و... اما اینها کافی نیست و جزو این نوع

کارهای مشترک دیگری هم داشته‌ام. **کتاب پاژ** را با آقای خسروی و آقای سیدی چاپ می‌کردیم و گروهی هم با قلم و قدم، با ما همکاری می‌کردند. با آقای سیدی چند کار مشترک انجام داده‌ایم، غیر از کتاب **از جیحون تا وخش**، **راهنمای توس** و **سخنی دربارهٔ فردوسی و شاهنامه** است که آقای لباف خانیکی هم در بخش باستان‌شناسی آن همکاری داشتند. **کتاب پاژ** و **زادگاه فردوسی** را هم با آقای سیدی و خانم بوذرجمهری درآوردیم و نیز **پاژ ۱۳ و ۱۴** را که در مورد توس و فردوسی بود. من دیدم از اطلاعات تاریخی آقای سیدی می‌توانم استفاده کنم و به این اطلاعات تاریخی و باستان‌شناسی نیازمند بودم. کار مشترک دیگری با آقای سیدی داشتیم در مورد **تاریخ بیهقی** یعنی کتاب **دیبای خسروانی** با گزینش و گزارش مشترک ما دوتن. من چند سال پیش زمانی که دانشگاهها برای انقلاب فرهنگی تعطیل شده بود، دو کتاب با همکاری آقای نقی لطفی، همکارم در گروه تاریخ ترجمه کردم که آن هم تجربهٔ خوبی بود، حتی با همسرم (خانم خدیجه بوذرجمهری) که مدرس جغرافیاست در مورد شهرم

فردوس، کتابی نوشتیم که بخش تاریخی و ادبی آن کار من بود و بخش جغرافیایی آن را ایشان فراهم کرد. من همیشه مشوق کار مشترک بوده‌ام و معتقدم با دو دست بهتر از یک دست می‌شود وزنه‌ای را بلند کرد. اصلاً خراسان‌شناسی را به نیت انجام کارهای مشترک تأسیس کردیم، که سرانجام خوشی نداشت.

□ **میزبان:** آقای دکتر با توجه به اینکه مدتی در انگلستان مشغول به تدریس زبان و ادبیات فارسی بودید، لطفاً کمی دربارهٔ جایگاه زبان و ادبیات فارسی در میان محققان و علاقه‌مندان انگلیسی صحبت بفرمایید.

■ **یاحقی:** بله، من در قالب یک قرارداد همکاری علمی میان وزارت علوم و تحقیقات و فناوری با دانشگاه لندن از سال ۱۹۹۹ در مرکز مطالعات آسیایی و آفریقایی دانشگاه لندن (SOAS) یا مدرسهٔ السنهٔ شرقی لندن سابق، مشغول تدریس و تحقیق بودم که آخر سپتامبر ۲۰۰۲ به پایان رسید. دیرینگی مطالعات انگلیسیها در مورد زبان و ادبیات فارسی به سدهٔ نوزدهم و پیش از آن بازمی‌گردد، یعنی به زمان استعمار، و چهره‌های برجسته‌ای مانند نیکلسون و براون و آربری و خانم لمبتون در حوزه مطالعات ایران‌شناسی و فارسی‌شناسی هستند که برای جهان و برای مردم ایران شناخته‌اند. در گذشته انگلیسیها خیلی جدی مطالعات ایران‌شناسی و زبان فارسی را دنبال می‌کردند، الان مقداری این شوق فرو نشسته و وضع آشنایی انگلیسیان با زبان فارسی به مراتب نسبت به گذشته تنزل کرده است.

با این حال در تعداد زیادی از دانشگاههای انگلیس در شهرهای لندن، کمبریج، آکسفورد، منچستر، دورهام و ادینبورو، مطالعات ایران‌شناسی و تدریس زبان فارسی دنبال می‌شود.

ترجمه‌های بسیاری از متون فارسی هم به زبان انگلیسی در کتابخانه‌ها و مراکز علمی انگلستان هست که مشتاقان ایران‌شناسی و فارسی‌دانی بدانها رجوع می‌کنند. شما می‌دانید که در سده‌های گذشته علاقه و اشتیاق انگلیسی زبانان به خیام زبانزد و عالمگیر بوده است. بسیاری از کسانی که حتی فارسی هم نمی‌دانند از راه ترجمه‌های درخشان فیتز جرالد، خیام و **رباعیات** او را می‌شناسند. در سالهای اخیر البته باید عرض کنم که کفهٔ علاقه به مولانا جلال‌الدین رومی چربیده و استقبال عجیب و شگفت‌انگیزی از ترجمه‌ها و اندیشهٔ مولانا یا به قول آنها رومی (Rumi) به ویژه در ایالات متحدهٔ آمریکا به عمل آمده است، به قول آقای دکتر شفیعی قرن بیست و یکم بی‌تردید قرن مولاناست. این را مبالغه تلقی نفرمایید، خود من به مناسبتی نام رومی (Rumi) را در اینترنت جست‌وجو کردم، تنها در یک سایت اینترنت ۷۹۴۰۰ مورد مربوط به مولانا وجود داشت که برخی از این موارد ترجمه‌های آثار اوست و برخی هم تحقیقات و پژوهشهای مستقل و غیرمستقلی که دربارهٔ او صورت گرفته است و می‌گیرد. در همین سایت، بخشی برای اظهار نظر علاقه‌مندان باز شده است. هزاران مورد از سراسر جهان از وجود چنین سایتی ابراز خرسندی کرده و خود را دوستدار مولانا و کارهای او معرفی کرده بودند. برخی نوشته‌اند که هر روز به این سایت مراجعه می‌کنند و از دیدن و شنیدن مسائل و مطالبی در مورد مولانا لذت می‌برند. تقریباً هفته‌ای و گاه ماهی نیست که کار تازه‌ای به زبان انگلیسی در مورد مولانا منتشر نشود. خوب این امر علاقهٔ دنیای انگلیسی زبان را به مولانای روم و اشعار و اندیشه‌های او می‌رساند. البته این اشتیاق چنانکه من با تعجب دریافته‌ام در امریکا از انگلیس بیشتر است.

اخیراً متوجه شدم که دولت انگلیس اجازه داده است زبان فارسی هم به عنوان زبان دوم در مدارس انگلیس به صورت رسمی تدریس شود. بنابراین هم‌اکنون فارسی در مدارس متعددی تدریس می‌شود. ایرانیان مقیم خارج هم خوشبختانه به زبان و فرهنگ ملی خود علاقه‌مندند و سعی می‌کنند به فرزندانشان که در آنجا متولد شده‌اند فارسی بیاموزند و به این منظور مراکز آموزشی زیادی دست و پا کرده‌اند. اما روی هم رفته به نظر من عمق توجه به زبان فارسی در گذشته‌ها بیشتر از امروز بوده است، کما اینکه فارسی‌شناسان سترگی مثل نیکلسون و براون هم امروز دیگر در انگلیس پیدا نمی‌شوند.

□ **میزبان:** بفرمایید که دانشجویان خارجی که با شما درس داشتند به ادبیات معاصر ایران بیشتر علاقه نشان می‌دادند یا به ادبیات کهن؟

سراسر دوره‌های **راهنمای کتاب** و **آینده** هم پر است از خاطرات و دیده‌ها و شنیده‌های ایرج افشار. خدا سلامتش بدارد تا باز هم بنویسد، برای آنکه ایشان تجربیات و دیده‌ها و شنیده‌های بیشتر از اینها دارد، از گوشه و کنار همین ایران، حالا جهانش بماند، کار بنده که در مقابل این آدمهای بزرگ قابل ذکر نیست.

من دنبالهٔ **آن سالها** را خواهم نوشت، یعنی مقداری را شروع کرده‌ام، چنانکه گفتم دویست صفحه‌ای هم در لندن نوشته‌ام، ولی من در نویسندگی اعتقاد دارم که نوشتن هم مثل شعر گفتن است، دست کم برای من، باید جوششی باشد تا من بتوانم روی کاغذ بیاورم.

در مقدمهٔ **آن سالها** نوشته‌ام، سالها منتظر آمدن این کتاب بودم، بالاخره در یک فراغت بهاره در توکیو آمد. آن سالی (۱۹۸۶) که در انگلستان بودم خواستم همین خاطرات را بنویسم اما نشد. در ژاپن در سال ۱۹۹۰ آمد و من ظرف سی و دو سه روز این کتاب را تمام کردم. یا همین کتاب **از جیحون تا وخش** را با وجود مشغلهٔ فراوانی که داشتم نشستم توی زیرزمین همین خانه و ظرف یک ماه و اندی با استفاده از یادداشتهایی که آقای سیدی مقدار زیادی از آن را قبلاً فراهم کرده بودند، نوشتم و تمام شد.

حتی وقتی می‌خواهم مقاله‌ای بنویسم باید برای نوشتنش منتظر یک لحظهٔ موعود باشم. همین اواخر آقای دکتر راشد مرتب اظهار لطف می‌فرمودند و پیغام و پسغام می‌دادند که مقاله‌ای بفرست می‌خواهیم مجموعه‌ای به مناسبت سال حضرت علی دربیاوریم. می‌خواستم، اما نمی‌توانستم، یک دفعه زمانش فرا رسید، نشستم ظرف چند روز نوشتم و ارسال کردم.

□ **میزبان:** آقای دکتر در سفر قبلی به انگلستان، **جزیرهٔ بی آفتاب** را نوشتید، آیا در این سفر هم چنین کاری در دست دارید. اصلاً در نظر دارید کاری بکنید؟

■ **یاحقی:** همان وقت آنجا که بودم چیزی در دست نداشتم، فقط توی تقویمم چیزهایی یادداشت می‌کردم، الان هم یادداشت می‌کنم، ولی معلوم نیست که بتوانم. از سفر ژاپن چیزهایی یادداشت کرده‌ام، تا حالا که ده سال از آن تاریخ می‌گذرد و هنوز کتابی نشده است، یعنی به نظر خودم آن سفر یک ساله را برای نوشتن کتاب کافی نمی‌دانم، ژاپن با انگلیس فرق می‌کند.

□ **میزبان:** شاید به قول خودتان آن حال و هوا و آن موقعیت پیش نیامده است.

■ **یاحقی:** تمام یادداشتها و عکسهای ژاپن را دارم، ولی دلم می‌خواهد یک بار دیگر بروم و مدتی آنجا بمانم و چیزهای دیگری که لازم دارم پیدا کنم. ژاپن برای من پشت یک دیوار بلند بود، من از دیوار بلند زبان ژاپنی نتوانستم بگذرم.

آنچه هم در سفر اول انگلیس نوشته‌ام دیگر به نظرم تاریخی شده، با دانشجویانی که در لندن داشتم، بخشهایی از آن سفرنامه را می‌خواندم، خیال می‌کردم یک چیز تاریخی مثل سفرنامهٔ میرزا صالح را می‌خوانم. آن حرفها و نگاهها دیگر امروز خیلی کهنه شده است. شتاب زندگی در غرب خیلی بیشتر از اینجا است، در مورد این سفر همه چیز به آینده موکول می‌شود.

□ **میزبان:** شما برخی از کارهایتان را به صورت گروهی و یا با همکاری فرد دیگری انجام داده‌اید، مثلاً به اتفاق آقای دکتر ناصح، آقای سیدی و دیگران، که نشان دهندهٔ علاقهٔ شما به انجام این نوع تحقیقها است؛ در حالی که در ایران و در میان محققان علاقه زیادی به انجام کارهای گروهی مشاهده نمی‌شود. لطفاً در این باره نظرتان را بفرمایید.

■ **یاحقی:** بله، در ایران کار گروهی و اساساً روح جمعی نهادینه و فرهنگی نشده است، بنابراین همه ترجیح می‌دهند کار انفرادی بکنند. نمونه عینی و جهانی‌اش در زمینهٔ ورزش است. معروف است که ما در کشتی بیشتر موفقیم تا مثلاً در فوتبال، حالا علتش را اگر بخواهیم بررسیم بحث طولانی می‌شود. به نظر من یک عامل ریشه‌دار تاریخی برای تقویت فردگرایی، استبداد و کیش شخصیت است، که سبب شده هر کس برای خودش زندگی کند.

بگذریم، من اعتقاد دارم ما باید با سختیهای کار دسته‌جمعی کنار

بیاییم و مقداری از خودمان مایه بگذاریم. چند دست بهتر از یک دست صدا می‌کند. کار پرحجم و زمانگیری مثل **تفسیر ابوالفتوح** یا حتی همین **فرهنگنامهٔ قرآنی** را من به تنهایی نمی‌توانستم انجام بدهم، این بود که در هر دو مورد، گروهی با ما همکاری کردند. مشکلات و دشواریهای خاص خود را هم داشت که ما آنها را از سر گذراندیم، کاستیها و خطاهایی هم ممکن است از این رهگذر به کار وارد آمده باشد، اما در مجموع سودش از زیانش بیشتر است.

گروهی کنار دست ما تربیت شدند و کار کردند که برخی از آنها مقاله‌نویس و ویراستار و کتاب‌نویس شدند. بگذار این کار دشواریهایی هم داشته باشد، بالاخره باید تجربیات افراد به دیگران هم منتقل شود و چه راهی بهتر از این.

گذشته از این دو مورد و **راهنمای نگارش و ویرایش** که با آقای دکتر ناصح منتشر کردیم و دو سه بار هم در آن تجدید نظر کردیم؛ من

# کارنامهٔ محمدجعفر یاحقی

## کتابها

**الف- پژوهشهای قرآنی**

۱- تفسیر شنقشی، ۱۳۵۵
۲- ترجمهٔ قرآن ری، ۱۳۶۴
۳- تفسیر روض‌الجنان و روح‌الجنان ۲۰ جلد، ۷۴-۱۳۶۵، چاپ دوم
۴- فرهنگنامهٔ قرآنی ۵ جلد، ۷۶-۱۳۷۲

**ب - فردوسی‌شناسی**

۵ - سوگنامهٔ سهراب، ۱۳۶۸
۶ - بهین‌نامهٔ باستان، ۱۳۷۷، چ پنجم
۷- پاژ زادگاه فردوسی، ۱۳۷۴
۸ - کتاب پاژ ۱، ۱۳۶۹
۹ - راهنمای توس و سخنی دربارهٔ فردوسی و شاهنامه، ۱۳۷۴

**ج - سفرنامه و شرح حال**

۱۰- اقلیم‌های دیگر، ۱۳۶۲
۱۱- جزیرهٔ بی‌آفتاب، ۱۳۷۱
۱۲- آن سالها، ۱۳۷۱
۱۳- از جیحون تا وخش، ۱۳۷۷

**د - تاریخ ادبیات و ادبیات معاصر**

۱۴- تاریخ ادبیات ایران برای دبیرستانها ۴ جلد، ۷۳-۱۳۶۹(کتاب درسی)
۱۵ - چون سبوی تشنه، ۱۳۷۷، چاپ پنجم
۱۶ - جویبار لحظه‌ها، ۱۳۷۸، چاپ پنجم

**ه - ترجمه از انگلیسی**

۱۷- تاریخ سیسیل در دورهٔ اسلامی، ۱۳۶۲
۱۸- تاریخ تفکر اسلامی در هند، ۱۳۶۷

**و - پژوهشهای دیگر**

۱۹- راهنمای نگارش و ویرایش، ۱۳۸۱، چاپ بیستم
۲۰- سرو و تذرو، ۱۳۶۸
۲۱- نهایة‌المسؤول فی روایة‌الرسول، ۱۳۶۶
۲۲- دیبای خسروانی، ۱۳۸۱، چاپ پنجم
۲۳- فردوس /تون، تاریخ و جغرافیا ۱۳۷۳، چ دوم
۲۴ - فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی، ۱۳۷۵، چ دوم
۲۵- فرهنگ ناماوران خراسان، زیر چاپ
۲۶- فرهنگ اساطیر و داستانواره‌ها، زیر چاپ

## فعالیتهای مطبوعاتی

۱- سردبیری مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی از ۱۳۶۱ تا ۱۳۶۴.
۲ - کتاب پاژ، ۱۵ شماره ۷۴-۱۳۶۹
۳ - خراسان پژوهی، ۶ شماره ۷۹-۱۳۷۷

**مقدمه بر کتابها**

۱- تاریخ بیهقی، دکتر فیاض
۲- آیین سامورائی، دکتر هاشم رجب‌زاده
۳- سرایندهٔ کاخ نظم بلند، مهدی سیدی
۴- گلشن کمال، احمد کمالپور
۵ - زلال بقاء، علی باقرزاده
۶ - یادنامهٔ بیهقی، دانشکده ادبیات مشهد
۷- لهجهٔ بخارایی، احمدعلی رجایی
۸ - شاهنامهٔ فردوسی، نشر سخن گستر
۹- دیوان حافظ، به نشر آستان قدس

## کار مشترک

۱- دو ترجمه با نقی لطفی
۲- کتاب پاژ با محمدرضا خسروی
۳- فردوس /تون، خدیجه بوذرجمهری
۴- راهنمای نگارش، دکتر ناصح
۵- تفسیر ابوالفتوح، دکتر ناصح
۶ - فرهنگنامه قرآنی، گروه فرهنگنامه
۷ - راهنمای توس، سیدی - لباف
۸ - از جیحون تا وخش، سیدی - لباف
۹ - دیبای خسروانی، سیدی - لباف

## جوایز

۱- فرهنگنامه قرآنی، کتاب سال، ۱۳۷۵
۲- تفسیر روض‌الجنان کتاب برگزیدهٔ پنجمین نمایشگاه علوم قرآنی، ۱۳۷۶
۳ - تفسیر روض‌الجنان کتاب برگزیده دانشگاهی، ۱۳۷۵

## کنفرانسهای خارجی

۱- ۳۳ شرق‌شناسی
۲- ۳۵ شرق‌شناسی
۳ - ۳۶ شرق‌شناسی
۴- دومین کنفرانس اروپا مطالعات ایرانی
۶-۵ کنگره استادان هند، دو دوره
۷ - کنگره هزاره شاهنامه، تاجیکستان
۸ - کنگره شرق‌شناسی ، مونترآل
۹- سمپوزیوم متون دینی، کوپنهاگ
۱۰- کنفرانس قرآن، لندن
۱۱- کنفرانس آموزش زبان فارسی، ایتالیا

## رساله‌ها (راهنمایی ومشاوره)

۱- ۷ رسالهٔ دکتری
۲- ۲۰ رسالهٔ فوق‌لیسانس
۳- دهها رسالهٔ لیسانس

## سفرها

۱- ۵ - ۱۳۶۴ فرصت مطالعاتی - انگلستان
۲- ۱۳۶۷ مطالعه در آکسفورد
۳- ۷۰ - ۱۳۶۹ تدریس در دانشگاه مطالعات خارجی توکیو
۴- ۸۱ - ۱۳۷۸ تدریس در دانشگاه لندن SOAS

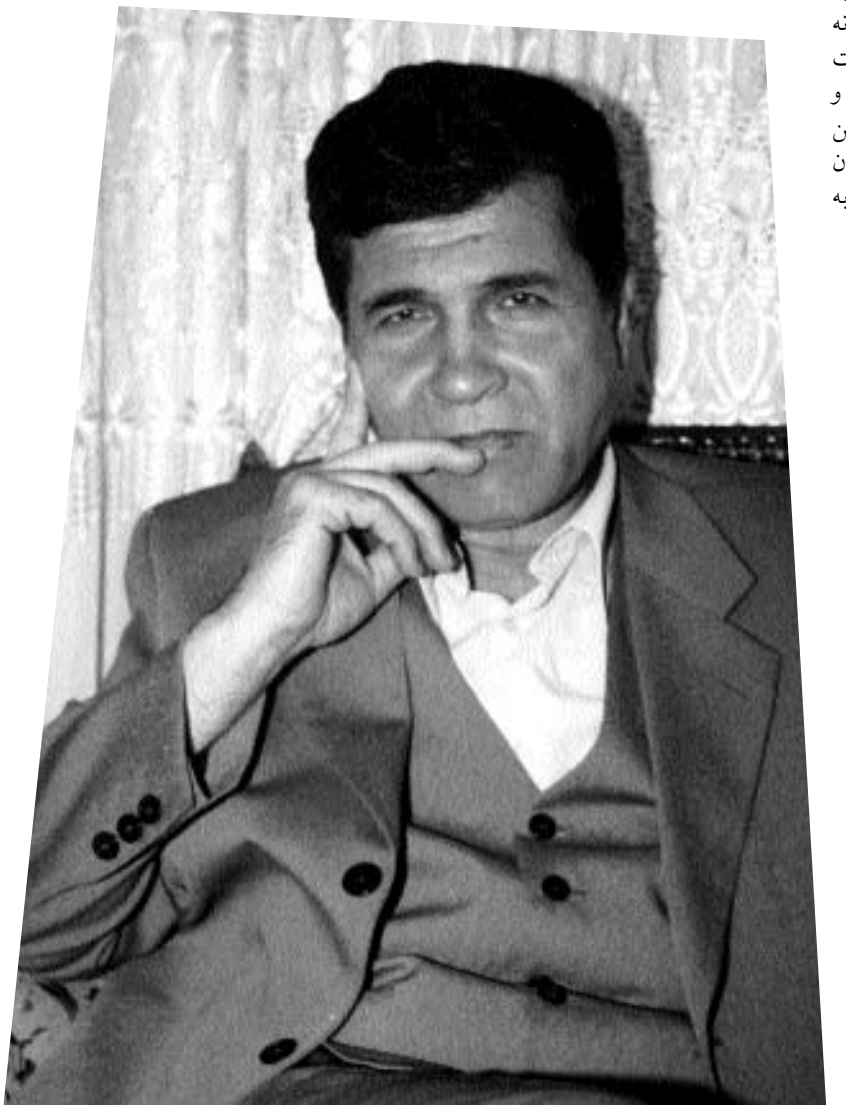
## مقاله ها

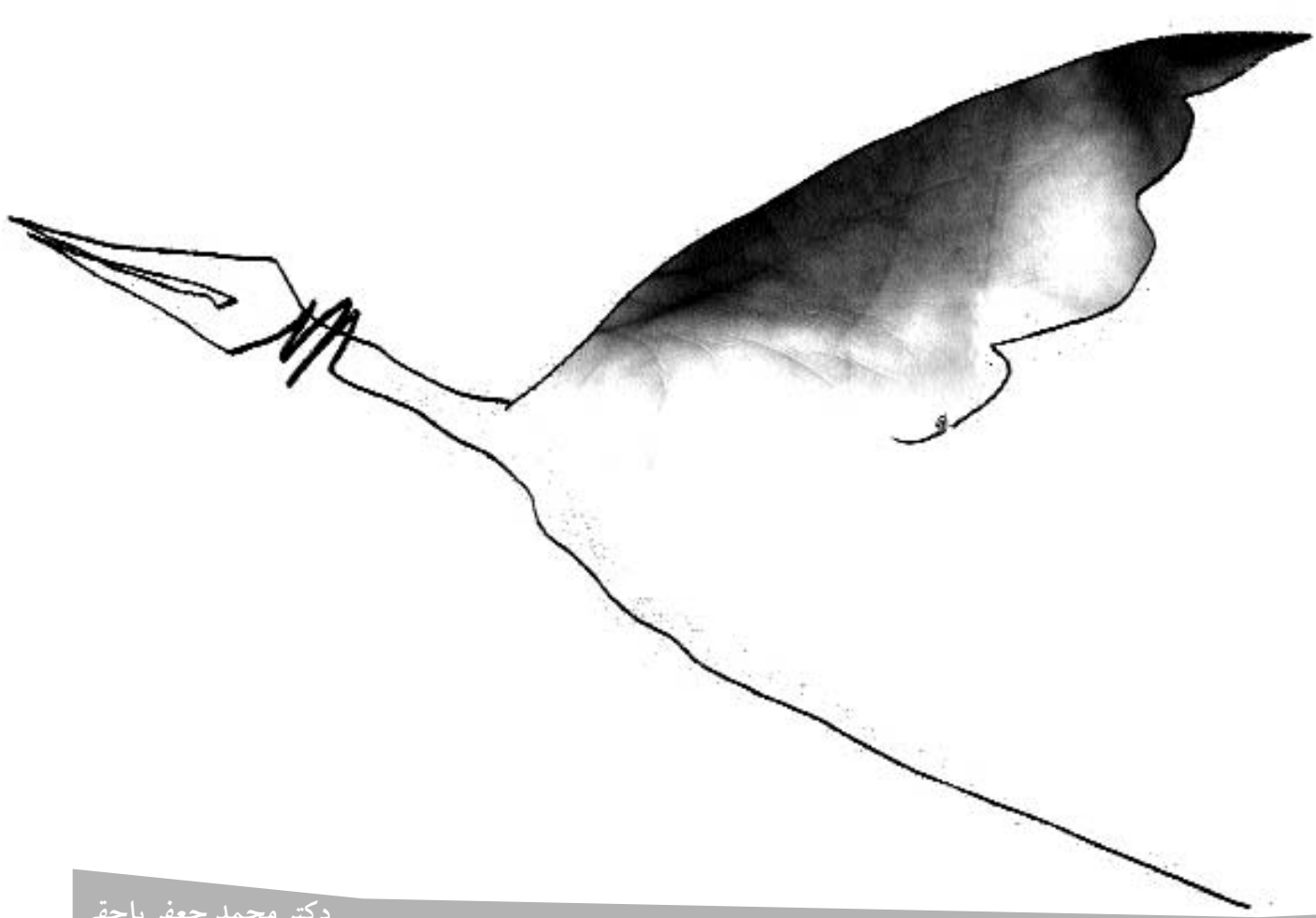
۴ مقاله به زبان انگلیسی و بیشتر از ۱۲۰ مقاله به زبان فارسی در نشریات معتبر کشور

■ **یاحقی:** البته دانشجویان آنجا بیشتر زبان فارسی فرا می گیرند تا ادبیات فارسی، برای اینکه زمان و مجال تحصیلشان برای فرو رفتن در ادبیات کافی نیست. معمولاً در خارج از ایران ادبیات برای سطوح بالاتر از فوق لیسانس و دکتری معنی پیدا می کند. واقعاً دانشجویان با سه سال (دورهٔ لیسانس در دانشگاههای انگلیس سه سال است) آنقدر نمی توانند فارسی بیاموزند که از ادبیات لذت ببرند. البته هم ادبیات معاصر می خوانند و هم اندکی کلاسیک، اما نه در آن حد که بتوان امید لذت بردن داشت. ادبیات معاصر به دلیل سادگی زبان و نزدیکی مفاهیم آن به ذهن دانشجویان طبعاً بیشتر می تواند مقبول باشد. در اینجا هم نسل نو به مسائل نو و موضوعات اطراف خود بیشتر دلبستگی دارد تا موضوعات و مسائل کهنی که کاملاً از حوزهٔ فهم آنها به دور است. دانشجویانی که به ایران سفر می کنند و از نزدیک با فرهنگ و زبان ما آشنا می شوند طبیعتاً علاقهٔ بیشتری از خود برای نزدیک شدن به مفاهیم زبان و ادبیات نشان می دهند.

□ **محمدخانی:** شما حدود سه سال در انگلستان بودید، بر روی هم در این مدت به چه چیزهایی دست یافتید و حالا که به کار اصلی خود بازگشته‌اید، چه دستاوردی برای دانشجویان خود ارمغان آورده اید؟

■ **یاحقی:** بسیار کوتاه عرض می کنم، من برای تدریس و تحقیق رفته بودم و بعد هم یادگیری، از تدریس خود چندان راضی نیستم، زیرا محیط مناسب و دانشجویان مستعد و جوینده‌ای نبود تا بتوانم به خوبی ایفای وظیفه کنم. تقریباً همهٔ دانشجویان در فارسی مبتدی بودند و تا می خواستند کمی فارسی یاد بگیرند دوره شان تمام می شد. اصولاً برای ژرف اندیشی در زبان و فرهنگی مثل فارسی نیاز به فرصت و درد بیشتری است، که نسل دانشجویان من با آن بیگانه بودند. اما از نظر پژوهشی حدود ۱۷ مقاله و گزارش در این مدت نوشتم که اغلب آنها در مطبوعات ایران چاپ شد. در چهار کنگره و کنفرانس (مونترآل، ونیز، لندن، کپنهاگ) و دو کنگرهٔ داخلی (نخستین هم‌اندیشی گویش شناسی و کنگرهٔ ملی ایران شناسی) در تهران شرکت کردم که بر روی هم ۶ مقاله در آنها ارائه کردم، (سه تا به انگلیسی و سه تا به فارسی) که خلاصهٔ همگی و اصل پنج تای آنها چاپ شد. دهها کتاب از سرگذشت و رمان و مسائل تحقیقی گرفته تا شعر و نقد و تحلیل و دیدگاه نو خواندم و به این خواندنها که از این پس در ایران به عنوان مسیری نویافته و بسیار ضرور و مهم از آن استفاده کنم، یک برآورد کلی از ادبیات و تحقیقات فارسی خارج از کشور به عمل آوردم، که تا قبل از رفتن به انگلستان هرگز بدان دست نیافته بودم. گمان می کنم ادبیات برون مرزی مثل نقد برون مرزی بسیار پویا و سامان یافته و تا حد زیادی با استفاده از دیدگاههای نو و پیشرفتهٔ نقد ادبی پیش می رود و بیش و کم برای خودش هویت و شاخصیت پیدا کرده است. به نظر من ادبیات برون مرزی یا دست کم بخش عمده‌ای از آن از مسیر تلاطمهای سیاسی و نارضاییهای موردی و فردی گذشته و سیرت یک مجموعهٔ در تبعید را پیدا کرده است. مشکل عمده در حال حاضر شکافی است که میان داخل و خارج، از این حیث وجود دارد که باید روزی پر شود و ارتباط منسجمی میان آنچه در داخل می گذرد با آنچه طی این بیست و اند سال در خارج اتفاق افتاده برقرار شود. شیوه‌های تحلیل ادبی که با استفاده از دیدگاههای مدرن نقد جهانی در خارج و عمدتاً توسط هموطنان دانشورمان در حال بالندگی است، می تواند برای حوزه‌های نقد ادبی داخل به ویژه در دانشگاهها مفید و سودآور باشد. من بر آنم که در مجالی جداگانه دانشجویان و همکارانم را به این مهم توجه دهم. بر سر هم می توانم بگویم در این سه سال به اندازهٔ سی سال بهره‌مندی و فرانگری برایم حاصل شد که خداوند را از بابت این توفیق سپاسگزارم.





دکتر محمد جعفر یاحقی

صاحبان اندیشه و قلم همراه توده‌های ایرانی بار دیگر به هند پناه بردند و سلسله‌های ایرانی تبار و فرهنگ دوستی را که مروج دیانت اسلام و کتاب‌نویسی و فرهنگ‌پروری بودند پی افکندند، به گونه‌ای که از آن زمان تا همین آستانهٔ دوران جدید، که استعمار تازه نفس پا در رکاب کرده بود، آن قارهٔ بزرگ فی‌الواقع در سایهٔ فرهنگ و زبان ایرانی اداره می‌شد. در خلال همین دوران از ادبیات مهاجرت چه بگویم که انبوه کتابهای پارسی از تواریخ و فرهنگها و دواوین شعر گرفته تا منظومه‌های غنایی و آثار عرفانی از یک طرف و کاروان شاعران ذوفنونی که در عصر صفویان به هند کوچیدند،[۲] از طرف دیگر توانستند گنجینهٔ ادبی کرامندی در آن سوی مرزها بیافرینند که از سده‌های گذشته تا سده‌های آینده مورد پژوهش دانشوران ایرانی و هندی و حتی فرنگی قرار گرفته و خواهد گرفت. در هر یک از این مراحل تاریخی مهاجرت، کم و کیف و وضع و اَین ویژه‌ای داشته است که پیچیدن در چون و چند آن از قلمرو این مختصر بیرون است، تنها بر همین نکته می‌توانم پای بفشرم که ویژگی عمدهٔ مهاجرت قوم ایرانی در همهٔ این مراحل جنبهٔ آفرینندگی و اثرگذاری و بر روی هم فرهنگی آن بوده است، تا آنجا که پای ایرانی به هر جا باز شده است، بیشتر از آنکه از قوم میزبان خود تأثیر پذیرفته بر او و خاصه‌های فرهنگی او اثر گذاشته است، نباید فراموش کنیم که زبان فارسی به عنوان نماد مهاجرت تا همین سدهٔ نوزدهم، که استعمار کوشید تا با جایگزین کردن انگلیسی بساط آن را درهم بپیچد، زبان اداری و رسمی شبه قارهٔ بزرگ هند و تا حدودی آسیای صغیر به شمار می‌رفت.

پس از آشنایی با مغرب زمین، که آغاز آن هم به سدهٔ نوزدهم بازمی‌گردد، انگیزه‌ها و سمت و سوی مهاجرت ایرانیان، با گذشته‌ها تفاوت پیدا کرد. در آغاز این دوره رنگ و بوی و سودا و سود غرب نظر آنان را به طور پراکنده به خود جلب کرد، بعد زمینه‌های سیاسی هم بر آن افزوده شد. با روی کار آمدن حکومتهای تمامیت خواه

مقاله

# جنبه‌ها و جوانب ادبیات مهاجرت در فارسی معاصر

**به مردمان خردمند اگر اشاره کنند**
**که از دو قرعه - یکی مرگ، دیگری تبعید**
**گزین کنند یکی را که بهترین باشد**
**همه شتاب کنند آن سوی قلمرو مرز**
**و این طبیعت آنهاست**
**و این طبیعت ما نیست**

**(براهنی)**

از همان سده‌ها و هزاره‌های بسیار دور که آریاها از بخشهای شمالی به فلات ایران کوچیدند و برای پی افکندن مدنیتی نوین دستها را بالا زدند و یا تا سده‌ها و هزاره‌های سپس‌تر، اگر نه همگی، که دست کم تیره‌ها و تبارهایی از آنان همچنان در نواحی زندگی خیز این فلات در تکاپو و جنگ و گریز بودند، گویی مهاجرت و جابه‌جایی با خون ایرانی سرشته شده بود، بنابراین در کشاکش ایام هرگاه که عرصهٔ زندگی بر آنان تنگ می‌شد، پس از مبارزات جانانه به ناگزیر دسته‌هایی از آنان جای می‌پرداختند و در گوشه‌ای دیگر از خاک خدا بذر مدنیت سترگی می‌کاشتند. ما چه می‌دانیم، در هجوم اسکندر به ایران چه جابه‌جایی انسانی بزرگی در نواحی و اطراف این سرزمین صورت گرفته است، برای آنکه قلم در دست دشمن بوده و تصویر جهانگشایی فاتح بزرگ خویش را چنان که خود او خواسته پرداخته است.

اما مهم‌ترین و پرجنبه‌ترین مهاجرت اقوام ایرانی در سدهٔ هشتم میلادی رخ داد. پارسیانی که اسلام نیاورده بودند و پرداخت جزیه را به بنی‌امیه در توان یا در شأن خود نمی‌دیدند به انگیزه فرار از این تضییقات و نیز برای تجارت و سود بیشتر به سرزمین هند کوچیدند[1] و در دریای هندوان، که به عبارتی بنی‌اعمام آنها به شمار می‌آمدند، جزیرهٔ تمدن و دیانت و بازرگانی ایرانی را تا امروز از طوفانها و تکانهای تاریخ حفظ کردند. مقارن هجوم تاتار انبوهی از دانشوران و

تعداد کتابهای ادبی، اعم از مجموعه شعر، داستان کوتاه، رمان، نمایشنامه، خاطرات و تحقیقات ادبی و فرهنگی، رقمی قابل توجه ـ شاید بیشترین رقم ـ را دربر می گیرد.

۲ـ در ذیل همین کتاب به صورت ضمیمه ضمن «معرفی جراید و مطبوعات فارسی در خارج کشور» تعداد ۲۲۵ نشریه در زمینه های مختلف سیاسی، فرهنگی و ادبی متعلق به همان سالها فهرست شده، که از آن میان ۴۴ عنوان کلیات، ۱۰ عنوان خاص مسائل مربوط به زنان و ۲۲ عنوان خاص نشریات ادبی و فرهنگی است که پس از نشریات مربوط به گروههای مختلف سیاسی از همه بیشتر و از جهات گوناگون سزاوار توجه و تأمل است.

راست است که به دلایل متعدد، از جمله مشکلات مالی، برخی از این نشریات در حال حاضر منتشر نمی شوند یا جای خود را به نشریات تازه‌ای داده‌اند، اما به هر حال در این نشریات و مجلات به‌ویژه جراید ادبی و فرهنگی آن، میدان مناسبی برای تعامل فکری و نقد و تحلیل آثار ادبی فراهم آمده است.

۳ـ بنابر **کتاب‌شناسی داستان کوتاه در خارج از کشور**، گردآوری داریوش کارگر (اپسالا، ۱۳۷۵/ ۱۹۹۶)، تنها در سال ۱۳۷۳، ۳۶۶ عنوان و در سال ۱۳۷۴، ۳۱۱ داستان کوتاه، در کشور خارج از کشور انتشار یافته است، این ارقام نسبت به آمار غیررسمی و تقریبی سه میلیون ایرانی خارج از کشور و با توجه به مشکلات چاپ و تنگناهای مالی و گرانی صنعت نشر در غرب، حتی در مقایسه با داخل ایران رقم سزاوار توجهی است. من یقین دارم که این آمار در سالهای اخیر رو به افزایش بوده است.

۴ـ تنها در کتاب **شاعران مهاجر و مهاجران شاعر**، گردآوردهٔ میرزا آقا عسکری از ۱۲۷ شاعر برون مرزی نمونه آورده شده، حال آنکه تعداد واقعی شاعران بسیار بالاتر از اینهاست.

می دانیم که در آستانهٔ انقلاب و به ویژه پس از پیروزی ۲۲ بهمن ۱۳۵۷، تقریباً تمامی تبعیدیان سیاسی رژیم سابق و به طریق اولی نویسندگان و ادیبان برون مرزی، با هر مسلک و مرامی شوقمندانه به ایران آمدند و در سیل خروشان انقلاب با مردم و نظام جدید، که هنوز مستقر نشده بود، هماهنگ شدند و حتی به استقرار آن، رأی «آری» دادند. اما به تدریج و زمانی که نظام نوین را منطبق بر منویات خود نیافتند، بسیاری از آنان کشور را دوباره ترک کردند، برخی هم ماندند و بعدها یا بر اثر اختلاف با نظام و یا تحت فشار ناگزیر به جلای وطن شدند. برخی هم که هنوز یا جوان بودند یا سری توی سرها درنیاورده بودند، به دلایل دیگر، از جمله: تبعیت از خانواده، ادامهٔ تحصیل یا در جست وجوی کار و معیشت بهتر راهی غرب و در آنجا ماندگار شدند و فعالیت ادبی خود را به کلی در خارج از مرزها آغاز کردند. در این میان کم نبودند کسانی که به دلایل غیرسیاسی و عمدتاً اقتصادی زیستن در خارج از کشور را اختیار کردند و هرگز هم برای بازگشت به وطن مشکلی نداشتند، اما بعدها و تحت انگیزه های دیگر، از جمله موضوع اقامت و به ندرت استفاده از امتیازات پناهندگی که در برخی از کشورها از جمله انگلستان هوس انگیز است به خیل مهاجران و تبعیدیان پیوستند. به عبارت دیگر همهٔ کسانی که در حال حاضر خارج از کشور به فعالیتهای ادبی روی آورده‌اند، مصداق ادبیات تبعید به معنی اخص کلمه قرار نمی گیرند، به همین دلیل بود که من عنوان کلی‌تر «ادبیات مهاجرت» را برای اینگونه آثار برگزیدم تا سخنم از شمول علمی کافی برخوردار باشد.

در همین جا از ذکر این واقعیت ملموس ناگزیرم، که جوّی که در سالهای آغازین پس از بهمن ۵۷ در میان ایرانیان برون مرزی و پناهندگان سیاسی پدید آمده بود، و در سالهای اخیر، پس از یک دوران کوتاه تعادل و امیدواری، مجدداً تشدید شده است، سبب شد که تحت تأثیر نوعی ارعاب پنهان و غالباً ذهنی و خودانگیخته کسانی هم که با نظام جمهوری اسلامی مسئله‌ای نداشتند و می توانستند با آن کنار بیایند، به ناخواسته و تحت فشار همین جو سنگین به خیل مخالفان و منتقدان آن بپیوندند و در فرایند خلق آثار، خود را به این مخالفت متعهد ببینند. من میان این تعهد و تعهد ناخواسته‌ای که فی‌المثل در دههٔ چهل و تحت‌تأثیر فضای سوسیالیستی و مارکسیستی حاکم بر جو روشنفکری ادبیات ایران را مسخّر خود کرده بود، مشابهتی آشکار می بینم. وضع عمومی آن جو تعهدآفرین را از قلم یکی از شاعران و منتقدان برون مرزی با هم بخوانیم:

> شرایطی وجود داشت که نزد برخی از روشنفکران غیر سنتی ما نیز، شعر عاشقانه گناهی کبیره محسوب می شد. دلیلشان هم این بود که در شرایط دردناک اجتماعی، همهٔ حواس باید درگیر روندها و چگونگیها بشوند. آنها نوعی ریاضت‌کشی همه جانبه را حتی در پهنهٔ ادبیات و هنر توصیه و اعمال می کردند. اگر شاعری ناپرهیزی می کرد و شعری لطیف و عاشقانه می سرود، مجبور بود گریزی هم به تلخکامیهای زندگی بزند تا بتواند انگشت اتهام آنان را، که به سوی او و نشانه رفته بود، به سمت دیگری برگرداند. گاهی که واژهٔ «عشق» پیش می‌آمد، گوینده مجبور بود بلافاصله توضیح دهد که منظورش از عشق، عشق به جامعه یا آرمان یا چیز دیگری بوده است.[۵]

همین خصوصیت التزام، منتها التزام به ابراز نارضایی از وضع موجود ایران، تقریباً بر سراسر آثار ادبی برون مرزی سایه افکن است. شاید به همین دلیل باشد که موضوع عشق و تمهای صرفاً رمانتیک در ادبیات برون مرزی، با آنکه به دلیل فضای عمومی آن در خارج از کشور بسیار طبیعی و دم دستی و همه‌کس پسند بوده، به ویژه در دههٔ شصت کمتر مجال طرح و بروز یافته است، برای آنکه به مانند دههٔ چهل در داخل ایران ذهن شاعر و نویسنده به تبعیت از جو عمومی، به سیاست و دشواریهایی که برای برخی از ارباب قلم وجود داشته، مشغول بوده است. تنها از اوایل دههٔ هفتاد است که این جو عمومی تا حدی شکسته و فی‌المثل شاعری مثل میرزا آقا عسکری (مانی) رخصت و جرأت پیدا کرده است پشت به فشار عمومی، منظومه‌ای با عنوان «عشق، واپسین رستگاری» که به مثابهٔ مانیفست ادبیات غنایی برون مرزی تلقی شده است،[۶] بسراید:

> ما عشق را به بال کبوتر بستیم
> و گفتیم:
> دیگر چرا سکوت؟
> باید کلام را عریان کرد/ هر چند ما همیشه/ با واژگان ممنوع / اندیشه می کنیم/ و آن گاه خویش را با واژه‌های دیگر تعریف می کنیم.

پیش از آنکه به چند و چون و زیرشاخه‌های ادب برون مرزی یا به تعبیر عام آن «ادب مهاجرت ایران» اشاره‌ای بکنم، لازم است بدانیم «ادبیات مهاجرت» به مفهوم نوین آن، با توجه به آمار رسمی ۱۴ میلیون مهاجری که براساس گزارش کمیتهٔ پناهندگان آمریکا تنها در سال ۱۹۸۸ در جهان وجود داشته و امروز یقیناً رقم واقعی بیشتر از اینهاست، پدیدهٔ آشنایی است که پیشینهٔ آن دست کم به یک سده قبل و پیشتر باز می گردد. پس از آنکه مبارزات ضد استعماری و ضد دیکتاتوری در کشورهای جهان سوم آغاز گردید، شمار کسانی که بر اثر تبعیضهای سیاسی، نژادی و مذهبی ناگزیر به ترک زادگاه خویش شده و در نقطهٔ دیگری از جهان به صورت علی‌البدل زیسته‌اند رو به فزونی نهاد، تا آنجا که نیمهٔ دوم سدهٔ بیستم با ۶۰ تا ۱۰۰

(totalitarian) در این سرزمین جا بر کسانی تنگ شد و آنها ناگزیر به مهاجرت شدند.[۳] این بار در غرب کانونهای مهاجران تشکیل شد و اقدامات سیاسی عموماً بر ضد حکومت تمامیت خواه پهلوی آغاز گشت. کوششهای سیاسی گروههای ایرانی در قالب کنفدراسیون و سایر تشکلها و نیز مقاومتهای انفرادی و پراکنده بحثی است که از موضوع و میدان سخن من بیرون است. کوششهای مطبوعاتی و ادبی این دوران، هرچند پراکنده و کم‌تأثیر، اما به هر حال سزاوار مطالعه، دسته‌بندی و نقد و بررسی است، که تنها برای ورود به مبحث اصلی خودم یعنی وضعیت ادبیات معاصر ایران در این دو سه دههٔ اخیر و در حال حاضر اشاره می‌کنم که کوششهای مطبوعاتی عصر مشروطه در بیرون از مرزها، به‌ویژه با حضور چهره‌های شاخص مطبوعاتی و قلم به دستانی نظیر محمدطاهر تبریزی با روزنامهٔ **اختر** در استانبول، ملکم‌خان ناظم‌الدوله با **قانون** در لندن، میرزا مهدی خان زعیم‌الدوله با **حکمت** در قاهره، سید جمال‌الدین با **حبل المتین** در کلکته، تقی‌زاده با **کاوه** و حسین کاظم‌زاده با **ایرانشهر** هر دو در برلین تأثیر شگرفی بر جریانهای سیاسی داخل کشور و مسیر مشروطه‌خواهی بر جای گذاشت. بعدها حضور کسانی مانند محمدعلی جمال‌زاده و پس از او بزرگ علوی به عنوان دو نویسندهٔ شاخص و پرکار ایرانی در خارج از ایران و نیز ابوالقاسم لاهوتی (شاعر) در اتحاد شوروی، تقی مدرسی در امریکا و خلق آثاری ناموفق و نه چندان قابل مقایسه با آنچه در داخل ایران پدید می‌آمد، گروهی از منتقدان و بررسی کنندگان ادبیات معاصر را بر آن داشت که نویسندهٔ مهاجر را آدمی بریده از ریشه و فاقد مخاطب و ناقد راستین، تصور و در نتیجه قضاوت کنند که ادبیات برون مرزی، دست‌کم در مورد زبان فارسی فاقد اصالت و منتزع از جریان تکامل ادبی و زبانی سرزمین مادری است و نمی‌تواند بارآور و آفرینشگر و بالمآل همپای آنچه در داخل می‌گذرد تصور شود. این نظریه یا قضاوت که هنوز هم به ویژه در داخل ایران طرفداران فراوانی دارد البته در مورد کسانی که از نسل گذشته نام بردم و علی‌الخصوص محمدعلی جمال‌زاده تا حد زیادی مصداق پیدا می‌کرد؛ لکن اگر بخواهیم آن را به تمام موارد، به ویژه در دو دههٔ اخیر تعمیم دهیم، گمان می‌کنم احتیاط و بردباری بیشتری باید به خرج بدهیم. ضرورت جانب احتیاط وقتی بیشتر می‌شود که به نظر بیاوریم:

۱- در زمان مورد بحث، تعداد نویسندگان برون مرزی، به‌ویژه آنها که شاخص و قابل ذکر بودند، بسیار اندک بود و عموماً به همان دو سه نام نامی منحصر می‌ماند.

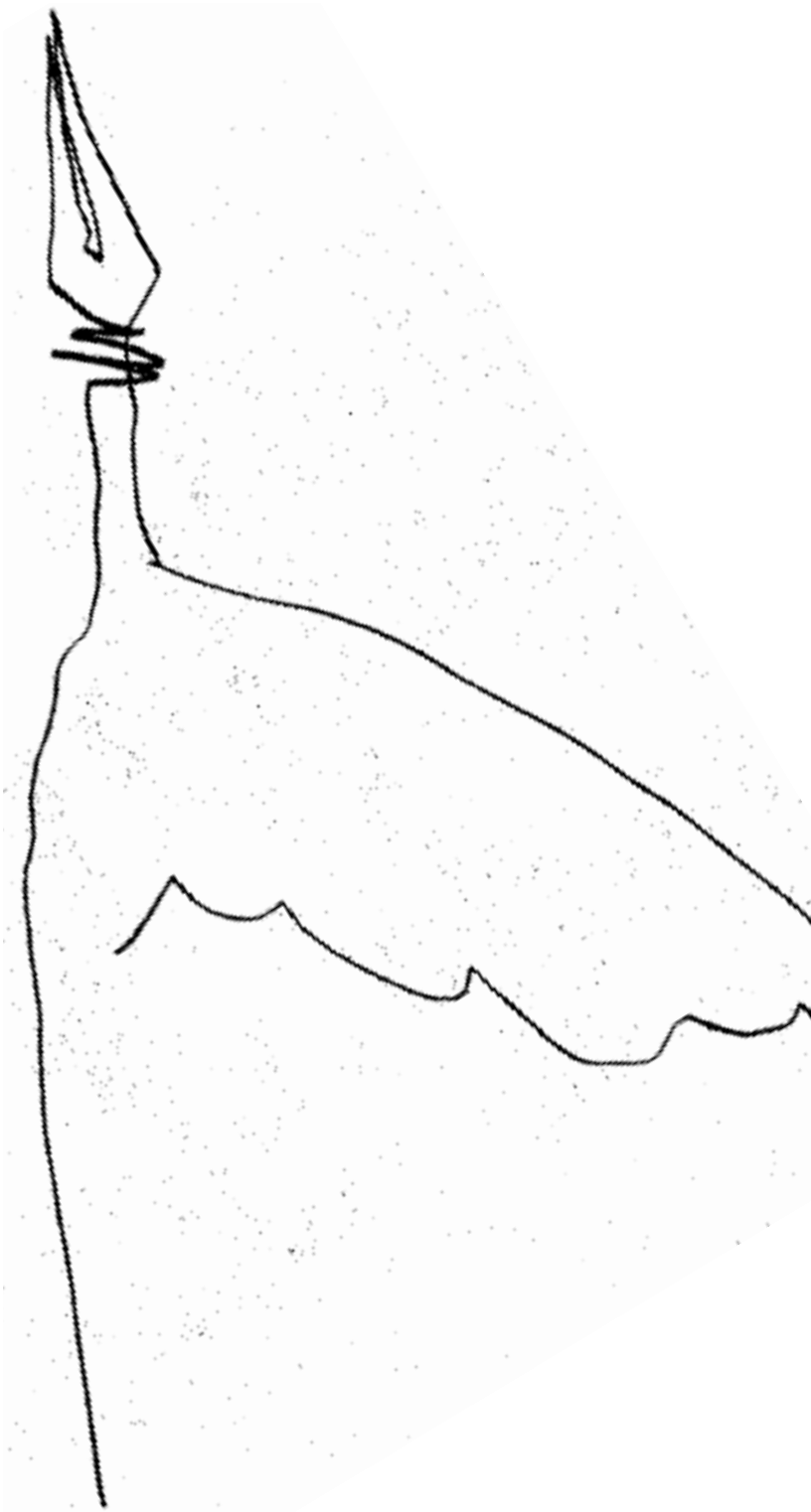
۲- مخاطب و ناقدِ چندان یا دست کم منسجم و انگیزه‌داری که بتواند قلم نویسنده و شاعر را به جوشش و کوششی وادارد و یا با نقد و نظر ضعف و قوت کار او را برملا کند وجود نداشت، از طرفی کار آنان، همانند نویسنده و شاعر امروز، به مخاطب اصلی آن در داخل کشور هم نمی‌رسید یا دیر می‌رسید و در نتیجه از این سو هم سببی برای جوشش و کوششی در میان نبود.

۳- ارتباط میان نویسنده و همان اندک مخاطبی هم که بود بسیار کند و غیرقابل مقایسه با امروز بود، در نتیجه انگیزه و کششی واقعی برای نوشتن در نویسنده پدید نمی‌آمد. وقتی هم چیزی نوشته می‌شد بسیار دیر و دور به دست مخاطب آن می‌رسید و تا مدتها به صورت خطی و چاپ ناشده روی دست صاحب اثر می‌ماند و از رغبت هنری او برای کاری اصیل و بعدی به شدت می‌کاست، نتیجه همان بود که شد، جمال‌زاده در **یکی بود یکی نبود** ماند و بزرگ علوی در **چشمهایش**- یعنی آثار بعدی و برون مرزی آنان- کمتر توانست چیزی در ردیف آنچه در وطن خلق کرده بودند قرار گیرد.

بدون شک امکانات ارتباطی عصر انفورماتیک، در روزگار ما هم جامعهٔ پراکندهٔ ایرانیان برون مرزی را، در هر کجای عالم که باشند، کنار هم قرار می‌دهد و هم دسترسی آنان را به آنچه در حوزهٔ مسائل زبانی و ادبی در داخل ایران می‌گذرد به طرز غیرقابل باوری آسان می‌کند. امروز بسیاری از آثار و نشریات و مجلات و نیز فهرستهای آثار منتشر شده حتی در ایران بر روی شبکهٔ اینترنت آشکار و عریان در اختیار همهٔ کسانی است که می‌توانند در منزل و یا اتاق کار خود در هر گوشهٔ جهان روزنامه‌های چاپ تهران را، حتی یک روز قبل از انتشار در شهر تهران و همزمان با حروف‌نگاری عملاً روی صفحهٔ رایانهٔ خود ملاحظه کنند و اگر لازم شد با فشار دادن دکمهٔ چاپگر خود روی کاغذ چاپ کنند. بنابراین در چنین روزگاری که انواع کتابها، نشریات، روزنامه‌ها، رادیوها، تلویزیونها، فیلمها، و حتی نطقها و نمایشنامه‌های اعتراضی که در کشورهای مادر حق انتشار ندارند، از طریق شبکه‌های ارتباط جهانی در اختیار همگان باشد، دوری از وطن و مبادی زبانی و فرهنگی، معنا و مفهوم آشکاری ندارد و تعبیری که یکی از شاعران و منتقدان برون مرزی به کار برده و این مجموعهٔ به ظاهر پراکنده را «کشور خارج از کشور»[۴] نامیده، می‌تواند ناظر بر پیوستگی این گروههای پراکنده باشد و شاید به همین دلیل باشد که برای مثال دو اثر اخیر تقی مدرسی نویسنده ایرانی مقیم امریکا، یعنی **آداب زیارت** (۱۳۶۸) و **حکایت آدمهای غایب** (۱۳۶۸) با زبان و ترکیبی به مراتب زنده‌تر و عناصر فرهنگی و صحنه‌هایی به واقع تازه‌تر از فی‌المثل **شریفجان شریفجان** (۱۳۴۴) او ارائه شده است، برای آنکه در شرایط نوین جهانی و در این کشور خارج از کشور، او زبان و مخاطب خود را به راحتی در خیابانهای لوس‌آنجلس و واشنگتن و حتی در پسکوچه‌های تهران پیدا کرده است. در دامن این شرایط نوین و با توجه به کمیت و همچنین گونه‌گونی و کیفیت آثار منتشر شده در خارج از مرزها، و جنب و جوش و تکاپویی که در زمینه‌های مختلف ادبی، به‌ویژه در اروپا و امریکا، در جریان است ، محقق ناگزیر می‌شود در دانسته‌های جسته گریختهٔ خود دربارهٔ ادبیات برون مرزی پس از انقلاب، که عمدتاً براساس الگوهای سالهای دور و پیش از انقلاب حاصل شده است، به واقع تجدید نظر کند. متأسفانه من نتوانستم، به رغم سه سال اقامتم در لندن، آمار دقیقی از آثار ادبی منتشر شده در خارج از مرزها، اعم از داستان کوتاه، رمان، شعر، نمایشنامه، خاطره، نشریه‌های ادواری، مقالات و نقد و نظرهای فراوانی که در خارج از مرزها چاپ می‌شود، به دست بیاورم، شاید چنین آمار درست و دقیقی هم به دلیل پراکندگی جغرافیایی و عدم دستیابی محققان برون مرزی بر تمامی این آثار و فهرستها، اصلاً وجود نداشته باشد.

تنها می‌توانم براساس یکی دو کتاب‌شناسی، که به اعتراف گردآورندگان خود آن آثار، تقریبی و غیردقیق و ناکامل است، به آمارهایی اشاره کنم که دست کم می‌تواند شمه‌ای از کمیت آثار برون مرزی را نشان دهد:

۱- براساس مجموعهٔ اول **کتاب‌شناسی کتابهای فارسی منتشره در خارج کشور**، به کوشش معین‌الدین محرابی (کلن ۱۳۷۱)، تنها میان سالهای ۱۳۵۷ تا ۱۳۷۱، ۱۲۰۱ عنوان کتاب فارسی برای نخستین بار خارج از ایران در ۲۸ کشور جهان منتشر شده است؛ به ترتیب در آلمان ۳۷۴ عنوان، فرانسه ۱۸۵، آمریکا ۱۶۳، سوئد ۱۴۹، انگلستان ۱۰۳ و بقیه میان ۵۵ تا یک عنوان. این رقم به اعتراف نویسنده به طور تقریبی یک چهارم کل کتابهایی را دربر می‌گیرد که در فاصلهٔ ۱۳۵۷ تا ۱۳۷۱ در خارج از کشور انتشار یافته که با این حساب رقم واقعی آن چیزی بیشتر از ۴۸۰۰ عنوان برآورد می‌شود. از همان رقم ۱۲۰۱ عنوان



می‌کنند، اما از نظر فنی توفیق اینگونه آثار در مقایسه با فراورده‌های ادبی آزاد از این قید، به مراتب کمتر است.

ادبیات برون‌مرزی از نظر قالبها و انواع ادبی بارور و متنوع است، به این معنی که علاوه بر قالبهای معمول و مشهور: شعر، داستان کوتاه، رمان، نمایشنامه، که هرکدام از لحاظ سبک و شیوه و راهبردهای نوین جای خود را دارند، نوشتن خاطرات یا خود سرگذشت‌نامه (autobiography) که در ادب درون‌مرزی چندان جدی گرفته نشده گسترش و گونه‌گونی خاصی یافته است و این بیشتر باز می‌گردد به تجربیات اثرگذاری که نویسندگان مهاجر پیش یا پس از ترک وطن با آن رو به رو بوده‌اند. پیش از این حبسیه‌سرایی در ادب کلاسیک و معاصر فارسی به عنوان یک نوع خاص ادبی در قلمرو ادبیات منظوم از مسعود سعد تا شاملو و نسل پس از او مطرح بوده است.[11] با تأکیدی که نویسندگان مهاجر بر خاطرات دوران زندان و شکنجه‌های جسمی و روحی خود کرده و جزئیات آن را به قلم آورده‌اند دامنهٔ این نوع ادبی، دست‌کم از نظر کمی در نثر فارسی هم گسترده شده است. بگذریم از اینکه به لحاظ کیفی و از دیدگاه فنی، به دلیل تحمل فشارهای جسمی و روحی و یا از منظر حس انتقام‌جویی بسیاری از این زندان‌نامه‌های منثور و منظوم به شعار و توهین و افشاگری و گاه افتراهای گوناگون آغشته شده و فاقد ارزش ادبی صرف هستند. اما فی‌المثل خاطرات و یادداشتهای روزانهٔ برخی از نویسندگان، چه از روزهای انقلاب و چه از دوران مهاجرت و تبعید، به‌خصوص در ارتباط با تصویر و ترسیم خودیابی و خویشتن‌شناسی مهاجر در محیط جدید و چگونگی برخورد او با شرایط عاطفی، روانی و فرهنگی سرزمین میزبان، به‌ویژه آنهایی که فارغ از احساسات و در دامن بردباری و خویشتن‌داری و از سرِ خودآگاهی به قلم آمده[12] می‌تواند در زمرهٔ اسناد و آثار ممتاز ادبیات مَهاجرت به شمار آید. یکی از زیباترین و نوبرانه‌ترین بخشهای خاطرات‌نویسی ادب مهاجرت، شرح جزئیات چگونگی خروج پنهانی نویسندگان از مرزها و ترسیم دلهره‌ها، قول و قرارها، عبور از مسیرهای سخت کوهستانی، دریایی و توصیف منطقه‌ها و عملیات بکر و ناشناخته‌ای است که پیش از آن پا و عقل جن هم به آنجاها و آنها نرسیده است. این بخش از خاطرات فرار که تجسم و تصویر لحظه به لحظهٔ هیجانات، دلهره‌ها، بزنگاهها و دل‌واپسیهای ناشی از آن، گاه مو بر بدن آدمی راست می‌کند و به تعبیر نظامی عروضی «جای آن دارد که آب از دیده‌ها برود»، درواقع می‌تواند تحت عنوانی مستقل نظیر «ادبیات گریز» جداگانه مورد پژوهش و وارسی قرار گیرد. اسب، وانت، کرجی، بلدچی، ملوان، دریا، امواج توفنده، قله، درّه، گردنه، مرزبان، سیم‌خاردار، امید، حسرت، ترس، شوق، رسیدن، لو رفتن و... مفاهیم پرکاربرد این گونه آثار است. ادبیات گریز به خاطرات منثور و گریزنامه‌ها منحصر نمی‌ماند، بلکه در مفهوم وسیع آن، علاوه بر منظومه‌ها و سروده‌های کوتاه و بلند مستقل، به حوزهٔ رمان و داستان کوتاه هم راه یافته است، گمان نمی‌رود ادبیات گریز با این معنی وسیع در زبانها و ملیتهای دیگر به باروری زبان فارسی باشد.

جلوهٔ درخشان ادبیات مهاجرت فرایندهای نقد ادبی و شیوهٔ تحلیل و بازاندیشی و بازخوانی متون ادبی است. بی‌شک مهم‌ترین بخش ادبیات ملی ما اعم از برون‌مرزی و درون‌مرزی حوزهٔ نقد ادبی است که به معنی نوین آن به کلی سوغات و فراوردهٔ غرب هم هست، با ظهور و گسترش دبستانهای جدید در قلمرو نقد و زبان‌شناسی و نظریه‌های ادبی باید انتظار داشت که نقد نوین فارسی در دامان ادبیات مهاجرت پوینده‌تر و اکنونی‌تر گسترش یافته باشد. این بخش از ادب با دو رویکرد دگر دیدن و دیگر دیدن، به عرصه‌های کشف ناشده‌ای دست یافته که آن را به مرحلهٔ آفرینش هنری نزدیک کرده است. روزآمد شدن نقد کهنسالان و ظهور نسلی پرسنده و اندیشه‌ورز از میان روشنفکران پیرامونی، نوید مرحلهٔ تازه‌ای از نقد ادبی فارسی را در خود دارد که به یقین روشنفکران کانونی و جز آنان در داخل کشور خود را به دستاوردهای اندیشگی آنان نیازمند خواهند دانست و من گمان می‌کنم که فارغ از مجموعهٔ مقتضیات این نیاز هم‌اکنون با شدت تمام خود را آشکار کرده است. از میان نسل پیش‌کسوت مهاجر می‌توانم از رضا براهنی، نادر نادرپور، احمد

میلیون آواره‌ای که به بار آورده است، در تمام طول تاریخ منحصر به فرد بوده است.[۷]

بدیهی است در بین این آوارگان فرهیختگان صاحب قلم بسیار بوده‌اند که در میان آنها نامهای مشهوری چون جیمز جویس، میلان کوندرا، الکساندر نابوکوف، سولژنیتسن، جوزف کنراد، سینگر، ایزابل آلنده، مانیس ریتسوس، گارسیالورکا، پابلونرودا و ادوارد سعید، متعلق به ملیتهای گوناگون توانسته‌اند با خلق آثار جاودانهٔ خود در سطح جهان بدرخشند و حتی اغلب به جایزهٔ ادبی نوبل دست یابند.

ادبیات مهاجرت و در نتیجه طیف فرهیختگان مهاجر به امریکای لاتین و کشورهای جهان سوم منحصر نمی‌شود، چنان که از همین نامها برمی‌آید جهان سرمایه‌داری و از آن میان ایرلند و اسپانیا و یونان و بعد هم اتحاد شوروی و کشورهای بلوک شرق از این حیث دست کمی از جهان سوم ندارند، در دهه‌های گذشته، حتی وقتی شاعران عرب از کشورهای لبنان، فلسطین و سوریه در اثر اشغال سرزمینشان توسط استعمار و دست نشاندگان آنها، ناگزیر به ترک وطن شدند گروهی از آنها با میان‌داری چهره‌های شناخته‌ای از قبیل: ایلیا ابوماضی، میخائیل نعیمه، نسیب عریضه و جبران خلیل جبران در ایالات متحده امریکا، در شمال «الرابطة القلمیه» و در جنوب «العُصبة الاندلسیة» را، که دو انجمن ادبی فعال بود، راه‌اندازی کردند و با نشر مجلات و دواوین متعدد شعری، موج ادبیات مهاجرت را در ادب نوین عربی پدید آوردند. ادبیات نوین مهاجرت در زبان فارسی تا همین دهه‌های اخیر به کارهای پراکنده‌ای منحصر می‌ماند که برخی از مهاجران ایرانی در اروپا یا اتحاد شوروی پدید آورده بودند و به دلایلی که پیش از این برشمردم حتی در قیاس با آثار خود آنان در داخل کشور از توفیق شایانی برخوردار نبود. هم موج فرهیختگان مهاجر در این دو دههٔ پس از انقلاب نسبت به گذشته‌ها فزونی یافته و هم تمام موانع و بازخوردهای گذشته در سالهای پایانهٔ سدهٔ بیستم از میان برداشته شده و جای آن را امکانات و تسهیلات و رویکردهای نوین و کارگشا پر کرده است. بنابراین گونه‌گونی و بالندگی ادب مهاجرت فارسی در دامان این امکانات امری دور از انتظار نیست.

از انصاف علمی دور خواهد بود، اگر دشواریهای گوناگون و تنشهای روحی مهاجران را، که بیگانگی زبانی و محیطی و فرهنگی تحمل آن را به مراتب دشوارتر می‌کند، در این میان از نظر دور بداریم، به ویژه که اغلب پدیدآورندگان آثار، نه مهاجر، که تبعیدی و حتی بدتر از آن آواره به حساب می‌آیند.

چنان که پیداست ادبیات مهاجرت از دیدگاه اقلیمی و در قلمرو جغرافیا پراکنده و به ظاهر متفرق است و پهنه‌ای از استرالیا تا کانادا و غرب امریکا را شامل می‌شود. اگر تعداد کتب منتشر شده و کانونهای ادبی از قبیل انجمنها، انتشاراتیها و کتاب‌فروشیها را ملاک بگیریم باید بگوییم بیشترین مراکز ثقل ادبیات مهاجرت فارسی در آلمان و فرانسه و پس از آن در امریکا و سوئد واقع شده و فی‌المثل مرکزی مهم و سابقه‌دار مثل انگلستان در مرتبهٔ پنجم اهمیت قرار می‌گیرد.

نویسندگان و شاعران مهاجر علاوه بر اینکه در کشور و حتی شهر محل سکونت خود، کانونها، محافل، انجمنهای ادبی، جلسات منظم یا کم‌نظم سخنرانی و نقد و تحلیل دارند، اغلب از طریق «کانون نویسندگان در تبعید» و شاخه‌های محلی آن و نیز از طریق اینترنت و ارتباطهای الکترونیکی با یکدیگر در تماس‌اند و تمامی اطلاعات ادبی در اسرع وقت مبادله می‌شود. کانون نویسندگان لندن طی دو سال گذشته (۲۰۰۱-۲۰۰۰) چندین جلسهٔ سخنرانی با دعوت از نویسندگان و منتقدان از کشورهای اروپایی و امریکا تشکیل می‌داد که قرار بود به شیوهٔ برنامه‌های ده شب[۹] کانون در سال ۱۳۵۷ تا ده جلسه ادامه پیدا کند. گذشته از آن «بنیاد میراث ایران» (Iran Heritage Foundation) با همکاری مرکز مطالعات خاورمیانه و نزدیک دانشگاه لندن چندین جلسه با عنوان «بحث و مذاکره دربارهٔ تبعید در نثر فارسی پس از انقلاب» (Discourse Exile in Post-Revolution Persian Prose) برگزار کرد که در آن قصه‌نویسان و منتقدانی از امریکا، کانادا و کشورهای اروپایی به تناوب مشارکت داشتند و به قصه‌خوانی و نقد و بحث در چند و چون داستان‌نویسی در غربت پرداختند. همین مرکز اخیرالذکر با مشارکت برخی دیگر از مؤسسات فرهنگی بریتانیا در خرداد ماه ۱۳۸۰ سمینار سه روزه‌ای با عنوان «تخیّل بی‌مرز: شعر نوین دنیای فارسی‌زبان»[۱۰] در مورد شعر معاصر فارسی در کشورهای فارسی‌زبان با مشارکت شاعران و منتقدانی متعلق به سه کشور ایران، افغانستان و تاجیکستان در لندن تشکیل داد که عمدهٔ ایرانیان شرکت‌کننده، از جناح مهاجران کشورهای کانادا، آمریکا، سوئد، آلمان، فرانسه و بریتانیا بودند و شعرخوانیها و نقد و نظرهای سودمندی را ارائه دادند. در این هم‌اندیشی ادبی برون‌مرزی، که ایرانیان مهاجر اکثریت مطلق داشتند و صاحب این قلم هم در برگزاری آن سهم کوچکی از طریق همکاری فکری و عملی با گردانندگان آن برعهده داشت، شاید برای نخستین بار پس از انقلاب اسلامی همهٔ طیفها و جناحهای مهاجر در کنار شاعران و منتقدانی متعهد به جمهوری اسلامی که به پایمردی من از داخل ایران دعوت شده بودند با آرامش و تقریباً به دور از چالشهای معهود و تنشهای سیاسی متداول شعر خواندند و حرف یکدیگر را شنیدند و در مورد ادراکها و تجربه‌های متفاوت و گاه متباین خویش به گفت و گو پرداختند.

همین جا لازم است عرض کنم که عصبیتهای سیاسی و عقیدتی و نابردباریهای تنش‌زایی که در سالهای نخستین پس از انقلاب عرصه را بر همهٔ گروههای سیاسی و مهاجران ناراضی از جمهوری اسلامی تنگ کرده بود، اینک به میزان قابل توجهی جای خود را به بردباری عالمانه و برخورد مسالمت‌آمیز و مستدل با دگراندیشان داده است. این خصیصه علاوه بر قلمرو نقد و نظر در پهنهٔ آثار ادبی صرف، یعنی شعرها و داستانها، نمایشنامه‌ها و سایر فراورده‌های ادبی برون‌مرزی، هم به میزان سزاوار توجهی نیز آشکار شده است و امید می‌رود از این هم بیشتر آشکار شود. این را هم بیفزایم که بسیاری از نویسندگان و شاعران مهاجر، زیر تأثیر فضای عمومی روشنفکری دههٔ چهل، که البته در دههٔ پنجاه و سالهای آستانهٔ انقلاب قدری متعادل شده بود، بیش و کم متمایل و برخی به شدت گرفتار مارکسیسم و جنبش چپ بودند و به امید پیروزی سوسیالیزم علمی بود که با رژیم شاه جنگیدند و با نهضت اسلامی سال ۵۷ همراه شدند و حتی به همین امید به جمهوری اسلامی رأی مثبت دادند. اما وقتی پس از استقرار نظام منویات آن را با آرمانهای خود در تضاد دیدند، به صور گوناگون تن به غربت و تبعید و آوارگی دادند و با همان آرمانها در خارج از کشور به فعالیتهای ادبی خود ادامه دادند. فروپاشی اتحاد شوروی در آغاز دههٔ ۹۰ نه تنها این طیف از نویسندگان و شاعران بلکه همهٔ جهانیان را در بهت و سرگردانی فروبرد و تجدیدنظر در بسیاری از بنیادهای اندیشگی روشنفکران متمایل به چپ را سبب گردید. عوارض روانی این رویداد بزرگ و بحرانهای عاطفی ناشی از آن در آثار ادبی مهاجرت به شدت بازتاب یافته و ادبیات مهاجرت فارسی را از مشابه آن در دیگر ملتهای جهان متمایز کرده است. البته هنوز هم گروهها و افرادی هستند که رسماً و یا من غیررسم و برحسب عادت و سنت بر باور پیشین خود یعنی اعتقاد به پیشگامی جنبش چپ باقی هستند و این گرایش را در آثار ادبی خود آشکار

روانکاوانه در دامن ادب مهاجرت کمک کرده و فرایندها و نظریه‌ها و مقالات و کتابهای سودمندی را در این مسیر سبب شده است.

۴ - ثبت مسائل ویژه از حوادث انقلاب، آزموده‌های خاص نویسنده و شاعر در فرایند تبعید با زبانی عریان و بی‌محظور، چیزی است که امکان بروز و حضور آن در ادب درون‌مرزی کمتر فراهم است و این از جهت ادبی و تکمیل و توسعهٔ کارکردهای زبان فارسی می‌تواند مغتنم باشد. این ویژگی بسیاری از آثار مهاجرت را به نوعی متمایل به «خود سرگذشت‌نامه» یا اتوبیوگرافیک کرده و نوع ادبی خاصی را پدید آورده است که یکی از نویسندگان مهاجر از آن به «من‌نامه‌نویسی» یاد می‌کند.[۱۷]

۵ - ادبیات مهاجرت به طور کلی گیتیانه، لائیک و فاقد روح دین‌باوری است؛ از این برتر می‌توان گفت نقد «دین‌خویی» و پرهیز از متافیزیک و عرفان‌گریزی از مشخصه‌های بارز ادبیات برون‌مرزی به شمار می‌رود. سر و کلهٔ عشق آن هم از نوع گیتیانه و کاملاً مجازی آن از دههٔ گذشته کم کم در این آثار پیدا شده است. منتقدان تنها در رمان ایشتار (سوئد، انتشارات آرش، ۱۹۹۵) اثر ژیلا مساعد نشانه‌های اندکی از «زمینهٔ تفکر عرفانی»[۱۸] یافته‌اند، یا فی‌المثل عشق که در کتاب **موریانه‌ها و چشمه‌ها**، (دنور، انتشارات چاپار، ۱۹۹۵) سرودهٔ اسماعیل نوری علاء «تا حد چشمگیری جلوه‌های جسمی را فرونهاده و بیشتر رنگ و بوی عرفانی پذیرفته است.»[۱۹]. بر روی هم، می‌توان گفت: ادبیات مهاجرت از مرحلهٔ «مای عرفانی» بر گذشته و با وقوف به «خود» به نوعی بینش «فردیت‌گرا» منتقل شده است.

۶ - شخصیتهای داستانها و نمایشنامه‌های غربت بیشتر از آنکه فعال و اهل کنش باشند منفعل و کنش‌پذیرند، زیرا موقعیتها همیشه از آنها و به عبارتی از نویسندگان آنها، بزرگ‌تر و نیرومندتر بوده است، حال آنکه فی‌المثل به نظر می‌رسد در ادبیات درون‌مرزی به دلیل تقویت روح حماسی و تأکید بر قهرمان‌پروری که خصیصهٔ عمدهٔ تاریخ و فرهنگ داخلی است، شخصیتها در عین غوطه خوردن در عرفان و دین‌خویی، بیشتر اهل کنش و کردارگرا هستند. بر روی هم در ادبیات مهاجرت عکس‌العملها بیشتر از آنکه ارادی باشد، غیرارادی و اتوماتیک است.[۲۰]

۷ - و بالاخره از سیاسی بودن ادبیات مهاجرت چیزی نمی‌گویم، برای آنکه لازمهٔ آوارگی و تحمل بریدن از زاد و رود سیاسی و حتی شعاری بودن است، چیزی که در آثار دههٔ شصت بسیار پررنگ وجود داشت و اینک کم کم دارد به‌گونه‌ای اعتدال و آرامش نسبی نزدیک می‌شود.[۲۱] ادبیات مهاجرت دست‌کم تا یک نسل دیگر بارور و زاینده و نظرگیر خواهد بود، بعد از آن اما نسل نوادگان دیگر نسلی نخواهد بود که دستی به احوال زبان و ادب مادری برساند، آن وقت به احتمال شیرازهٔ «کشور خارج از کشور» با تأسف از هم خواهد گسیخت.

آیا زمان آن نرسیده است که ادبیات مهاجرت یعنی همین ادبیاتی را که هست جدی بگیریم و راه را بر بازگشت آن به وطن اصلی خود هموار کنیم؟ برای بازگردانیدن نخبگان مهاجر برنامه‌های ناسنجیده‌ای پیشنهاد شده و کوششهای کم‌ثمری هم صورت گرفته است، قبل از خود نخبگان باید راه را برای بازگرداندن دستاوردهای اندیشگی و فراورده‌های هنری و علمی آنان هموار کنیم.در فرایند جهانی شدن، که فرار از گونه‌ای از آن از حوزهٔ اختیار ما بیرون است، امروز یا فردا، این دستاوردها هم به ما خواهد رسید.

**پانوشتها:**

۱ - رک: فرهنگ ارشاد، **مهاجرت تاریخی ایرانیان به هند**، قرن هشتم تا هجدهم میلادی، تهران، موسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۶۵، ص ۱۹۲.

۲ - احمد گلچین معانی، **کاروان هند**، مشهد، مؤسسه چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی، ۱۳۶۹، دو جلد.

۳ - انگیزه‌های مهاجرت از این فراتر و گونه‌گون‌تر است، رک: محمدعلی اسلامی ندوشن، **ایران و تنهائیش**، تهران، شرکت سهامی انتشار، ۱۳۷۶، ص ۱۶۰ به بعد.

۴- یحیی آرین‌پور، **از صبا تا نیما**، تهران، خوارزمی، چ دوم، ۱۳۵۱، جلد اول، ص ۲۵۰.

۵- اسماعیل نوری علاء، «کشور خارج از کشور»، **تایمز ایرانی**، اینترنت، ۱۸ جولای ۲۰۰۱.

۶ - میرزا آقا عسکری (مانی)، «سیبی گدازان از درختی شعله‌ور»، **بررسی کتاب**، ش ۴، دورهٔ جدید، اسفند ۱۳۶۹، ص ۳۳۲؛ به نقل از: ملیحه تیره‌گل، **مقدمه‌ای بر ادبیات فارسی در تبعید ۱۳۷۵-۱۳۵۷**، چ اول، تکزاس ۱۳۷۷، ص ۲۰۵.

۷ - تیره‌گل، همان، ص ۲۱۰.

۸ - همانجا، ص ۲۳.

۹- رک: **ده شب**، شبهای شاعران و نویسندگان در انجمن فرهنگی ایران آلمان، به کوشش ناصر مؤذن، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۷.

10 - Imagination Unbound: Modern Poetry of Persian Speaking World

صاحب این قلم گزارشی از جریان برگزاری این همایش تهیه کرد که بلافاصله در شمارهٔ اول، سال ۱۸، **نشر دانش**، بهار ۱۳۸۰، ص ۸۷ به چاپ رسید.

۱۱- رک: ولی‌الله ظفری، **حبسیه‌سرایی در ادب فارسی**، جلد اول، تهران، امیرکبیر، چ اول ۱۳۶۴، جلد دوم، تهران، امیرکبیر، ۱۳۸۰.

۱۲- نظیر مجموعهٔ دوجلدی **روزها در راه** به قلم شاهرخ مسکوب (پاریس ۱۳۷۹).

۱۳ - تیره‌گل، همان، ص ۶۸.

۱۴ - همان جا، ص ۱۴.

۱۵ - همان جا، ص ۱۱۷.

۱۶ - رک: تیره‌گل، **اندیشه در شعر اسماعیل خویی و خاستگاه اجتماعی آن**، چ دوم، آستین، تکزاس، ۱۳۷۵ / ۱۹۹۶، ص ۴۳ به بعد.

۱۷ - اکبر سردوزامی، **غروب اول پاییز**، استکهلم، انتشارات آرش، بهار ۱۳۶۸ (۱۹۸۹)، داستان «رقص شمشیر»، صص ۴۰-۲۵، به نقل از تیره‌گل، ص ۸۷.

۱۸ - تیره‌گل، ص ۲۲۲.

۱۹- همان جا، ص ۲۲۰.

۲۰- همان جا، ص ۱۹۲.

۲۱- باقر پرهام «سحر و قمار در محراب»، **ایران‌نامه**، س ۱۷، ش ۴، و س ۱۸ ش ۱ (پاییز و زمستان ۱۳۷۸)، ص ۸۷۲.

کریمی حکاک، اسماعیل نوری علاء، محمود کیانوش در حوزهٔ ادب معاصر و محمدرضا قانون‌پرور، جلال خالقی مطلق، محمود امیدسالار، اشکان آویشن در ادب کلاسیک به عنوان نمونه یاد کنم و از نسل نو که تقریباً کار خود را به‌کلی در غرب آغاز کرده است از: فرزانه میلانی، حورا یاوری، محمود فلکی، رامین احمدی، بکری تمیزی، آرامش دوستدار، کامران تلطف، نیّره توحیدی، مجید نفیسی، ملیحه تیره‌گل. نقد مهاجرت در همهٔ زمینه‌ها و به صورتهای گوناگون بارآور شده است. شعر، داستان، نمایشنامه، آثار کلاسیک، آثار معاصر فارسی و خارجی، ترجمه‌ها همه می‌توانند قلمرو نقد به حساب آیند. زمینهٔ ظهور این نقدها هم فراوان است، از نشریات فرهنگی جدید و دانشگاهی گرفته تا عرصهٔ روزنامه‌ها و سایتهای اینترنت و بالاخره تفسیر و تحلیلها و خوانشهای شفاهی و رودررو و در جلسات سخنرانی و میزگردها و محافل نقد و نظر که نوعی تمرین مدارا برای نویسنده و ناقد نیز هست. تئوریهای نوین نقد و نظریه‌های ادبی و زبانی به صورت مقاله و کتاب عمدتاً به دو زبان فارسی و انگلیسی تحریر و تدوین می‌شوند و بازخوردها و بازتابهای لازم را در میان نویسندگان و منتقدان از یک سو و خوانندگان آثار از سوی دیگر ایجاد می‌کنند. زبان نقد مهاجرت مانند بسیاری از داستانهای کوتاه و رمانها، کاملاً تر و تازه و جویا و پویا و اکنونی و به مراتب از نوع داخلی آن عریان‌تر، کارآمدتر، ادبی‌تر و هنری‌تر است. ادبیات درون‌مرزی به‌ویژه حوزه‌های دانشگاهی ما به شدت به دستاوردهای نقد برون‌مرزی نیازمند و از پوییدن راهی که آنها در پیش گرفته‌اند ناگزیر است و می‌تواند از این روزن به جهان مترقی نقد ادبی بنگرد.

می‌توانم در پایان برخی ویژگیهای ادب مهاجرت را به صورت زیر عنوان کنم:

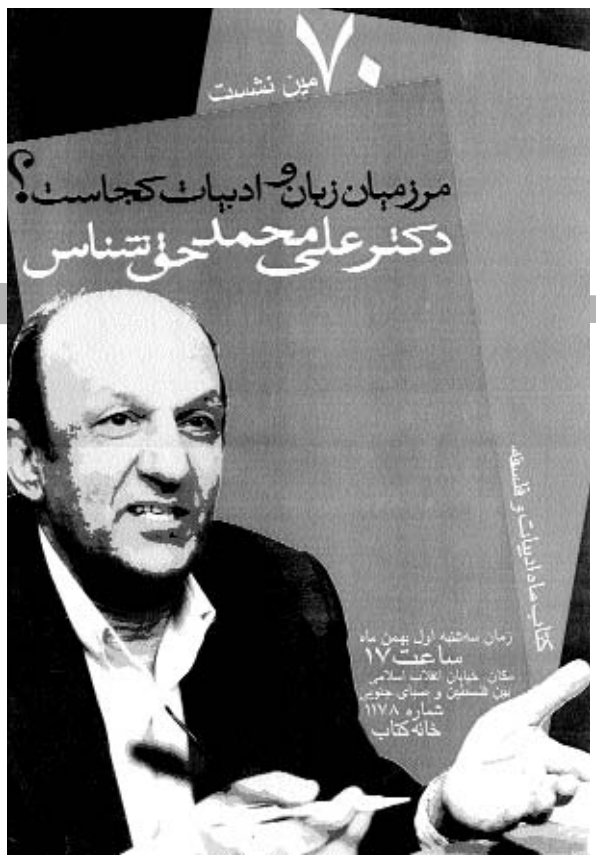
۱- بیشتر آثار ادبی مهاجرت دو فرهنگی است. وقتی مهاجر به کشور میزبان خود وارد می‌شود ابتدا دچار تعارض فرهنگی می‌شود. آدمهایی که به جد گرفته نمی‌شوند، آدمهایی که غریبه‌اند، در نام و زبان و لهجه، در سیما و حتی رنگ مو و چشم و چهره. نام عوض می‌کنند، موهای خود را رنگ می‌زنند (به ویژه خانمها) چهره و پوشش خود را با میزبان هم‌سان می‌کنند، اما بی‌فایده است، گویی آنها از اساس با قوم میزبان متفاوت و حتی متعارض‌اند. این تعارض گاه در شخصیتهای داستان و گاه با نیمهٔ دوم و بعدی راوی یا شخصیت داستان آشکار می‌شود. من کی‌ام؟ کجایم؟ چرا به جد گرفته نمی‌شوم؟ چرا با خودِ بدلی خودم به مبارزه برنمی‌خیزم؟

این، اما دیر نمی‌پاید، مهاجر به ناگزیر با میزبان خود کنار می‌آید و با او به همزیستی فرهنگی می‌رسد یا به ندرت در فرهنگ او حل می‌شود. بنابراین آثار ادب مهاجرت پر است از آدمها و صحنه‌ها و سنتهایی متعلق به دو فرهنگ مهمان و میزبان که یا تلفیق شده یا به شکلی زاینده و پوینده کنار هم قرار گرفته است. بسیاری از این تلفیقها و نه همهٔ آنها می‌تواند دامنهٔ موضوعات و نگره‌های ادبی فارسی را غنی کند و چه بسا که از رهگذر این تلفیق آثار جاودانه و جهان‌پسندی به منصه ظهور برساند، کاری که در عرصهٔ فیلم‌سازی فارسی هم تا حدی صورت گرفته است. به عنوان نمونه می‌توانم از یکی از رمانهایی که اخیراً نوشته شده به نام **فریدون سه پسر داشت** (نشر نیما، آلمان، ۲۰۰۰) یاد کنم که نویسنده با شگردی خاص از جریان سیال ذهن و تلفیق آن با یادها و واقعیتها سود برده و با ترکیب دو جغرافیا و دو فرهنگ ایران و آلمان اثری هنری و متوازن آفریده است. **آن سوی مرداب** (چاپ اپسالا، ۱۳۷۲) نمونهٔ دیگری از این تلفیق و ماجرای دختر و پسری از قبایل عرب جنوب ایران است که به اروپا فرار می‌کنند.

چنانکه ملاحظه می‌شود فرهنگ میزبان عرصهٔ مناسبی است که نویسنده یا شاعر دامنهٔ کار و اندیشهٔ خود را غنا ببخشد، کاری که فی‌المثل نمی‌تواند از راه دور برای نویسنده حاصل شود. ادوارد سعید متفکر مهاجر عرب اظهار عقیده می‌کند که روشنفکر باید در حاشیه باشد، باید در «تبعید» و خارج از سنن هویت ملی‌ای زندگی کند که بدان وابسته است تا بتواند مسائل را جهانی ببیند.[۱۳] پیش از این دسته‌ای از شرکت‌کنندگان در کنفرانس نویسندگان تبعیدی، که از ۲ تا ۵ دسامبر ۱۹۸۷ در وین برگزار شده بود آثار نویسندگان تبعیدی را به عنوان فرایندهای آمیزش دو فرهنگ، در خدمت به بشریت موفق‌تر ارزیابی کرده بودند.[۱۴] آیا ادبیات مهاجرت می‌خواهد از پنجرهٔ فرهنگ دوم به جهان بنگرد و با عبور از این مرحله به گونه‌ای «فراملیتی» و جهانی‌سازی ادبی دست یابد؟

۲- شک در خود و بنیانهای فرهنگ خودی، ویژگی دیگر ادبیات مهاجرت فارسی است که به دنبال دو فرهنگی شدن یا تضاد فرهنگی برای نویسنده و شاعر مهاجر پیش می‌آید. اکثریت قریب به اتفاق مهاجران ایرانی ابتدا با انقلاب همسو بودند، بعد که ناگزیر از مهاجرت می‌شوند، در موضع انتقاد قرار می‌گیرند و خود را بر آن هماهنگی ملامت می‌کنند که همین ملامت پایه‌ای می‌شود برای شک در باورها و یافته‌ها و در مرحلهٔ بعد شک در بنیانهای فرهنگ خودی. این بازاندیشی نسبت به خود و ارزشهای ملی تنها نه در مقالات فرهنگی و خاطرات و نظایر آن، که در ادبیات خلاقه هم مطرح شده و نویسنده را گاه میان تحسین و تقدیس فرهنگ قومی، که از جهتی می‌تواند برای او تکیه‌گاهی باشد، سرگردان گذاشته است.[۱۵] بارزترین شاعری که این‌گونه به باورها و ارزشهای فرهنگی خود مشکوک و حتی بدبین شده، اسماعیل خویی است، که با این کار نوعی تبعید فرهنگی هم برای خود به جان خریده است.[۱۶] در عرصهٔ ادبیات غیرخلاقه هم مصطفی فرزانه در کتاب **عنکبوت گویا** (پاریس ۱۹۹۶) از مرز انتقاد از فرهنگ ایرانی گذشته و با زبانی بسیار پیراسته و استوار و پوینده، که خود متضمن نوعی تناقض است، به نقد زبان و ادب هزار و صدسالهٔ پارسی پرداخته و به پندار خود به نارساییها و کمبودهای اساسی زبان فارسی در اثر عدم تحول لازم اشاره کرده است (ص ۱۳ و ۱۴). با همهٔ این احوال، غم غربت (nostalgia) و درد بی‌درمان جدایی و وا وطنا، چیزی نیست که از شعر و نوشتهٔ احدی از نسل مهاجران رخت بربسته باشد.

۳- با توجه به دو ویژگی بالا، باید گفت که ادبیات تبعید از بعد روان‌شناسی بسیار می‌تواند سزاوار تأمل باشد. فشارهای روحی، تنشها و چالشهای ذهنی که در ارتباط با خود، باورهای قومی و برخورد با میزبان و فرهنگ او، ناخودآگاه نویسنده را از مایه‌ها، عقده‌ها و خویش‌کاریهای فراوان می‌انبارد که به هنگام خلق اثر بسیاری از آنها فرافکنی و بازآفرینی می‌شود. همین ضرورت به گسترش و پویایی و کارآیی نقد روان‌شناسی و امکان تحلیلهای




## دکتر علی محمد حق شناس

چه یاکوبسن و پیروانش در مکتب پراگ، چه هالیدی و چه دیگران که در زمینهٔ ادبیات کار کرده‌اند، همگی ادبیات را نوعی از زبان می‌گیرند که فرضاً به گفتهٔ صورتگرایان روس، از آن به کمک هنجارگریزی یا قاعده‌افزایی آشنایی‌زدایی شده است. یاکوبسن هم همین طور است؛ جز آنکه او مجموعهٔ آثار ادبی را نوعی از زبان می‌گیرد که در آن نقش شعری و بوطیقایی برجسته شده و در عین حال تغییرات و جابه‌جاییهایی هم در روابط همنشینی و جانشینی آن پیدا شده است که بر اثر آن، این نوع به خصوص زبانی شبیه زبان پریشی گردیده است.

سؤال این است که گیریم که چنین باشد؛ اما این اتفاقات برای چه در زبان می‌افتد، و آیا با وجود آنهمه هنجارگریزیها و برجسته‌سازیها و جز آن، زبان باز هم همچنان زبان می‌ماند یا نه؟ واقعیت این است که این تلقی یگانه نسبت به ادبیات و زبان مسائلی را به بار می‌آورد. ازجملهٔ

# مرز میان زبان و ادبیات کجاست؟

مقاله

اول ببینیم وقتی کلمهٔ ادبیات را به عنوان یک اصطلاح ادبی به کار می‌بریم، چه معنایی از آن اراده می‌کنیم؟ ما معمولاً از لفظ ادبیات در مقام یک اصطلاح دو معنی اراده می‌کنیم. یکی مجموعهٔ آثار ادبی، و دیگری پیکره‌ای از دانشهایی که آن آثار را به مطالعه می‌گیرند. پس وقتی می‌گوییم «ادبیات کلاسیک ایران در زمینهٔ شعر غنی است»، مجموعهٔ آثار ادبی را در ذهن داریم. اما وقتی می‌گوییم «فلانی استاد ادبیات است»، درواقع مجموعهٔ دانشهای ادبی را در نظر داریم؛ یعنی شخص موردنظر استادِ مجموعهٔ دانشهای ادبی است و چه‌بسا که خودش یک اثر ادبی را هم خلق نکرده باشد. نسبت آثار ادبی با دانشهای ادبی نسبت موضوع است با علمی که آن موضوع را به شناخت می‌گیرد. بر این اساس می‌شود پذیرفت که شأن علوم و دانشهای ادبی به اعتبار موضوعش است ولی شأن آثار ادبی ذاتی است و به ذات خودش مربوط است. پس اگر آثار ادبی وجود نداشته باشند، دانشهای ادبی محلی از اعراب ندارند.

جالب اینجا است که ما از این دو مفهوم که از لفظ ادبیات اراده می‌کنیم، همان مفهوم آثار ادبی را، که نقش تعیین‌کننده و ارزش ذاتی دارند، به عنوان نوعی از زبان در نظر می‌گیریم. و این کار را ما فارسی‌زبانان از دیرباز کرده‌ایم، دیگران هم همین کار را کرده‌اند یعنی آثار ادبی را نوعی از زبان قلمداد کرده‌اند. و این، البته، مسئله‌آفرین است. چون اگر مجموعهٔ آثار ادبی به زبان داده شود، درواقع، ما با تعداد زیادی دانش رو به رو هستیم که هیچ موضوع مشخصی ندارند.

آثار ادبی به عنوان نوعی از زبان را معمولاً با دو ویژگی از انواع دیگر زبان ممتاز می‌کنیم؛ یکی آراستگی و دیگری مخیل بودن. و این دو را هم مانعة‌الجمع نمی‌دانیم. جالب این است که نظریه‌پردازان جدید هم درست همین کار را می‌کنند. یعنی چه صورتگرایان روس،

حکم قراردادی تلویحی یا تصریحی ارزشی تازه علاوه بر ارزش اولی و ذاتی‌اش پیدا می‌کند و به اعتبار همین ارزش تازه، به کار می‌رود. مثلاً لفظ «پسته» جدا از معنایش، درواقع، ترکیبی از صداهاست و اعتبار و ارزش اولیه و ذاتی آن، ارزش آوایی است. در این لفظ، صداهای پ/ ِ /س/ت / ِ با هم ترکیب شده‌اند و صورت ترکیبی «پسته» را ساخته‌اند؛ البته، منهای معنایی که دارد. ارزش ذاتی و اولیهٔ این لفظ، به هر حال، ارزش آوایی است و به کمک فیزیک صوت و آواشناسی می‌توان آن را شناخت و تعریف کرد. اما همین لفظ «پسته» وقتی به کمک یک قرارداد تلویحی، معنای به قول فرهنگ معین «میوهٔ درختی از تیرهٔ سماقیها» پیدا می‌کند یا به تعبیری، وقتی این ارزش تازه به لفظ «پسته» داده می‌شود، از آن به بعد لفظ مزبور تبدیل به یک نشانه می‌شود. پس نشانه، تکرار می‌کنم، هر چیزی است که به حکم قراردادی تلویحی یا تصریحی ارزش تازه‌ای بر ارزش اولیهٔ آن افزوده باشند و آن را به اعتبار همین ارزش تازه به کار ببرند، این «هرچیز» می‌تواند شیء، صوت، تصویر، حرکت، حالت، عمل، رنگ و... باشد. هر چیزی می‌تواند با حفظ ارزش ذاتی اولیهٔ خودش از طریق یک قرارداد تبدیل به نشانه شود.

نشانه خود ساختاری درونی دارد که از دال، مدلول و دلالت تشکیل شده است. دال همان «هرچیز» است، مدلول معناست، و رابطهٔ اینها دلالت است. این رابطهٔ دلالت یا دلبخواهی است، مثل دلالت لفظ «پسته» به «میوه‌ای از تیرهٔ سماقیها»؛ و یا رابطهٔ مزبور رابطه‌ای است انگیخته، یعنی به اعتبار خاصی، که می‌تواند مجاورت، علت، یا شباهت باشد، ارزش تازه‌ای را به چیزی داده‌اند؛ مثل موقعی که «نور قرمز» را برای اعلام خطر در رانندگی به کار می‌برند، که خود، درواقع بر نوعی شباهت استوار است. در اینجا، در حقیقت، «نور قرمز» حکم دالی را پیدا می‌کند برای مدلول «اعلام خطر» و این مدلول ارزش تازه‌ای می‌شود غیر از ارزش اولیهٔ «نور قرمز» و از این رهگذر «نور قرمز» تبدیل به یک نشانهٔ انگیخته می‌شود.

توجه به این نکته نیز برای بحث ما ضروری است که گاهی یک نشانه، که هم دارای ارزش ذاتی و هم ارزش ثانوی است، می‌تواند در کلیت خود به یک دال تبدیل شود؛ مثل موقعی که نشانهٔ زبانی «پسته» نقش دال را برای مدلول تازهٔ «لبان خندان» به عهده می‌گیرد و رابطهٔ تازه‌ای را روی رابطهٔ دلالی قبل بین خود و مدلول «لبان خندان» برقرار می‌کند. وقتی نشانهٔ زبانی «پسته» دال بر مدلول ادبی «لب خندان» باشد، ما با نوعی نشانهٔ انگیخته سر و کار داریم.

شمار نظامهای نشانه‌ای که از طریق ترکیب نشانه‌های همگن پیدا می‌شوند در هر جامعه‌ای بسیار زیاد است. اگر به آثار بارت یا پی‌یر گیرو نگاه کنید می‌بینید اینان از دهها، اگر نه صدها، نظام نشانه‌ای نام می‌برند. مثل نظامهای نشانه‌ای منطقی، اجتماعی، زیبایی‌شناختی و نظائر آن. پس تنها زبان نیست که به عنوان نظام نشانه‌شناختی به کار ارتباط و پیام‌رسانی در میان ما می‌آید؛ بلکه نظامهای دیگر هم هست. حتی همین حرکت دست و سر و گردن هم به نحوی حکم نشانه‌های موجود در نظام نشانه‌ای ایماشناسی را پیدا می‌کنند و همه نظامهای نشانه‌ای نیز برای ارتباط و انتقال پیام به کار می‌روند. سرانجام، از نظر بحث ما، مهم است که اضافه کنیم که پیام در هر نظام نشانه‌شناختی تابعی است از محتوای دلالی نشانه‌های آن نظام به اضافهٔ روابط ساختاری که در یک ساخت بین آن نشانه‌ها برقرار می‌شود.

حالا اگر از همین منظر نشانه‌شناسی به آثار ادبی و آثار زبانی نگاه کنیم می‌توانیم به وجوه تمایزی بسیار اساسی، بسیار بنیادین و

آن مسائل، یکی این است که ارزش آثار ادبی، چنانچه به عنوان یکی از انواع زبانی قلمداد شوند، با ارزش دیگر آثار زبانی مساوی می‌شود؛ یعنی هر دو ارزش زبانی می‌یابند. حال آنکه ادبیات در مقام آثار ادبی ارزش خاص خودش را دارد. چه، ارزش آثار زبانی براساس رابطهٔ آنها با جهان مصادیق تعیین می‌شود، اما ارزش آثار ادبی به ذات خودشان، و نه به اعتبار رابطه‌شان با چیزی دیگر، تعیین می‌شود. کسی اول مراتب صدق «دوش دیدم که ملائک در میخانه زدند» را براساس مصادیق خارجی آن تعیین نمی‌کند تا بعد آن را ارزشیابی کند؛ بلکه این اثر ادبی صرفاً به اعتبار خود آن، ارزشیابی می‌شود.

مسئلهٔ دیگر اینکه اگر آثار ادبی نوعی از زبان است، چرا این نوع را ذیل زبان‌شناسی قرار نمی‌دهند؛ و آنگاه دانشهایی را که به این نوع خاص می‌پردازند فاقد موضوع و لذا حشو اعلام نمی‌کنند. چه، در آن صورت دانشهای ادبی را باید سالبه به انتفاء موضوع دانست و ناچار باید آنها را کنار گذاشت؛ و می‌بینیم که در طول تاریخ این کار را نکردند. از طرف دیگر، اگر شناخت این نوع از زبان مستلزم داشتن ابزار خاص خودش است، چرا آن ابزار را به زبان‌شناسی منضم نمی‌کنند؟ چرا در طول تمام تاریخ، دانشهای ادبی را از دانشهای زبانی جدا نگاه داشته‌اند؟ به هر روی، با این تعارض چه باید کرد که از یک طرف این دو مجموعه از دانشها را از هم جدا نگه داشته‌اند و از طرف دیگر، موضوعهایشان را یکی فرض کرده‌اند. درحقیقت ما در اینجا با چیزی رو به رو هستیم که به طور همزمان موضوع دو پیکره از دانشهای مجزا و مختلف واقع می‌شود.

مسئلهٔ سوم این است که اگر ادبیات، یعنی آثار ادبی، را نوعی از زبان بدانیم، در آن صورت، هرشناختی که از رهگذر زبان‌شناسی و علوم زبانی دربارهٔ آن آثار حاصلمان بشود قابل دفاع است، ولی هرشناختی که از رهگذر دانشهای غیرزبان‌شناختی دربارهٔ آنها حاصل ما گردد، فاقد اعتبار علمی است؛ برای اینکه آن شناخت مربوط به چیزی می‌شود که خود، موضوع آن علم نیست، بلکه موضوع علم زبان‌شناسی است. خوب؛ اینها تعارضاتی است که پیش روی ما پیدا می‌شوند. حالا برای رفع این تعارضات چه باید کرد؟

به نظر می‌رسد که اولین کاری که دراین‌باره باید کرد، این است که علل و عوامل این تلقی تعارض‌آفرین نسبت به آثار ادبی را پیدا کنیم. به‌ویژه علت این نکته را بیابیم که چرا ما ادبیات را در معنای آثار ادبی نوعی از زبان قلمداد کرده‌ایم. آنچه در این‌باره به ذهن من می‌رسد این است که علتهای مزبور یا به شباهت ظاهری آثار ادبی با آثار زبانی مربوط می‌شوند، یا به تداخل آنها در یکدیگر، یا به استفادهٔ موازی از هر دوی آنها، یا به نقش همانند آثار ادبی و آثار زبانی در امر ارتباط و پیام‌رسانی، و یا در غیر این صورت، به دیدگاه نظری یگانه‌ای که ما از آن منظر به این دو مقولهٔ آثار ادبی و آثار زبانی نگاه می‌کنیم.

به عنوان یک اصل می‌شود گفت که همیشه در زبان اتفاقاتی می‌افتد که بر اثر آنها زبان به ادبیات تبدیل می‌شود. تعبیر شاعرانهٔ این اصل همان گفتهٔ دکتر شفیعی کدکنی است که ادبیات حادثه‌ای است که در زبان اتفاق می‌افتد. نکته اینجاست که وقتی این اتفاق، این حادثه، در زبان افتاد و زبان تبدیل به آثار ادبی شد، باز هم صورت ظاهری زبان پس از این اتفاق یکی و یگانه می‌ماند، یعنی آثار ادبی و آثار زبانی هر دو هیئت یگانهٔ کتاب بودن یا نوشته بودن را حفظ می‌کنند و ناگزیر تمایزی صوری از یکدیگر ندارند. مضافاً بر اینکه در همهٔ آثار، اعم از زبانی و ادبی، هر دو نوع ساختهای زبانی و ادبی هم وجود دارند. از طرف دیگر، ما همینطور که از دستهایمان به‌طور همزمان استفاده می‌کنیم می‌توانیم از زبان و ادبیات هم به‌طور همزمان در گفتار و نوشتار استفاده کنیم. در نتیجه، نوعی تداخل بین اینها به چشم می‌خورد و این تداخل شبههٔ یگانگی در ما ایجاد می‌کند. علاوه بر این، نقش هر دو آثار ادبی و زبانی، به هر حال، ارتباط و پیام‌رسانی است. پس از نظر نقش هم با همدیگر ظاهراً یکسان جلوه می‌کنند.

خوب، این وجوه تشابه، به اضافهٔ دیدگاه زبانی در مطالعات ادبی، به بروز وهْم یگانگی آن دو می‌انجامد، چه ما همیشه در طول تاریخ از منظر زبان به ادبیات نگاه کرده‌ایم، و نه از چشم‌اندازی مستقل و بیرون از هر دو. باری، مجموعهٔ اینها سبب می‌شود که ما عمدتاً بر وجوه تشابه آثار زبانی و آثار ادبی تکیه کنیم و وجوه امتیاز آنها را نادیده بگیریم. سؤال این است که اگر سعی کنیم و وجوه امتیاز این دو نوع آثار زبانی و ادبی را مبنای کار قرار دهیم، نتیجه چه خواهد شد؟ اما برای این کار ما به یک چارچوب نظری بی‌طرف نیاز داریم، یعنی باید دیدگاه زبانی و زبان‌شناختی را کنار بگذاریم. چه اگر از دیدگاه زبان‌شناسی نگاه کنیم، برای ما هم همان اتفاقاتی می‌افتد که برای یاکوبسن و دیگر زبان‌شناسان افتاده است. یعنی مثل همهٔ آنها مجبوریم بگوییم که ادبیات زبانی است که از آن آشنایی‌زدایی شده، یا زبانی است که نقش شعری پیدا کرده و مانند اینها.

دیدگاهی که، به نظر من، برای این امر مناسب است، دیدگاه نشانه‌شناختی است، چرا که نشانه‌شناسی بر ادبیات و زبان و بر دیگر نظامهای نشانه‌ای، که شمارشان بسیار بالا است، اشراف دارد؛ و در عین حال نسبت به همهٔ نظامهای مزبور بی‌طرف است. پس اگر ما این دیدگاه را اختیار کنیم، می‌توانیم بی‌طرفانه و از بیرون، هم به زبان نگاه کنیم، هم به ادبیات؛ و از آن منظر وجوه تمایز آن را تعیین کنیم. من می‌دانم که همه شما حضار دانشمند، با نشانه‌شناسی آشنا هستید. اما برای اینکه تلقی خودم را نسبت به نشانه‌شناسی مشخص کنم، رئوس کلی مطالبی را که من از نشانه‌شناسی دریافته‌ام و آن را مبنای کارم در این مقال قرار داده‌ام به اجمال تمام توضیح می‌دهم.

نشانه‌شناسی، در نظر من، علم یا لااقل چارچوبی نظری است برای مطالعهٔ نظامهای نشانه‌ای؛ و نظامهای نشانه‌ای از ترکیب قاعده‌مند نشانه‌هایی همگن ساخته می‌شوند که در کل به کار ارتباط و پیام‌رسانی می‌آیند. اما نشانه را، که درحقیقت واحد ساختاری این نوع نظامها است، می‌شود به مثابهٔ هر چیزی در نظر گرفت که به

در آن جمله عبارت است از سرجمع معانی نشانه‌های زبانی آن جمله به اضافهٔ روابط دستوری میان آن نشانه‌ها. ما هم به کمک معانی همین نشانه‌ها و همان روابط معنای آن جمله را در می‌یابیم و بر همین اساس نیز می‌توانیم آن را به زبانی دیگر، مثلاً به انگلیسی، چنین ترجمه کنیم که:

Pistachios are one of the exportitems of Iran

اما روابط ساختاری که در یک متن پیچیدهٔ ادبی بین نشانه‌های ادبی برقرار می‌شوند، و در تکوین معنای آن متن ادبی دخالت دارند، اصولاً از دل دستور زبان پدید نمی‌آیند. پس اگر ما روابط دستوری موجود در ساختهای یک اثر ادبی را برای درک پیام آن اثر ملاک قرار بدهیم، به معناهایی می‌رسیم که به کلی باطل و ناپذیرفتنی خواهند بود. معنای «دوش دیدم که ملائک در میخانه زدند» چنانچه بخواهیم از رهگذر معانی نشانه‌های زبانی اثر و روابط دستوری آن به دست آوریم، چیزی در مایهٔ این می‌شود که «دیشب رد می‌شدم و دیدم تعدادی ملائکه در میخانه را تق‌تق می‌زنند.» این معنایی است که از دل روابط دستوری، نشانه‌های زبانی و ساختهای زبانی این شعر به دست می‌آید. ولی اگر ما از سطح معانی زبانی و روابط دستوری موجود در این اثر ادبی، یا همان اثر قبلی یعنی «ای پستهٔ تو خنده زده بر حدیث قند»، فراتر برویم و به دنبال روابط ادبی‌ای بگردیم که مثلاً بین «پسته» در معنای «لب خندان» و «خنده زدن»، در معنای «طعنه زدن» و جز آن برقرار شده، در آن صورت به معنایی می‌رسیم در مایهٔ «ای آنکه طعم قند در سنجش با لبان خندانت هیچ است» (البته این تنها معنایی نیست که از این اثر ادبی می‌شود به دست آورد معانی دیگر هم می‌شود از آن کسب کرد که جای توجیه آنها در اینجا نیست).

پس از نظر روابط ساختاری هم می‌شود دید که روابطی که ساختار معنابخش متن ادبی را می‌سازد اساساً در ورای قواعد دستور زبان جای دارد. جای این روابط، در واقع، در دانشهای ادبی است که به مقولاتی می‌پردازند نظیر استعاره، کنایه، وزن، قافیه، تمثیل و جز اینها. همین روابط است که در مجموع متن ادبی را می‌سازند و معنا و پیام اصلی آن را شکل می‌بخشند. در این عرصه، اگر دستور زبان را هم وارد محاسبات معنایی و ساختاری متن ادبی کنیم، آنچه حاصل می‌شود معنایی سطحی و ناپذیرفتنی در این مایه خواهد بود که: «ای آنکه پستهٔ تو بر حدیث قند خنده زده». می‌بینیم که وارد کردن روابط دستوری در تحلیل ساختهای ادبی همان است و سطحی شدن یا حتی بی‌معنی شدن ادبیات همان. و این درست همان اشتباهی است که کسروی هم مرتکب شده، آنجا که گفته است این چه معشوقی است که شاعران برای خود می‌آفرینند که گیسویش مار است و صورتش ماه و قدش سرو و جز آن. این در واقع نمونهٔ اغراق‌آمیز تحلیل اثر ادبی از رهگذر دستور زبان است. ولی تحلیل اثر اگر از رهگذر دانشها و فنون ادبی صورت بگیرد، ما را به معناهایی فراتر از معناهای زبانی موجود در صورتهای دلالی اثر می‌رساند؛ معناهایی که درستی و ارزش آن در ترجمه بسیار ملموس‌تر می‌شود؛ مثل این ترجمه انگلیسی زیر:

Oh you! for whose smiling lips the taste of sugar is no match...

(که اگر کلمه Sugar را هم برداریم و به جای آن کلمهٔ honey بیاوریم ترجمه به مراتب بهتر می‌شود) و این نیست جز آنکه در اینجا روابط دستوری را در نظر نگرفته‌ایم؛ بلکه عمدتاً روابط ادبی را در نظر گرفته‌ایم.

حاصل اینکه ساختهایی که به ایجاد معنای ادبی در اثر ادبی دخالت دارند، ساختهای غیردستوری‌اند؛ و برعکس ساختهایی که به ایجاد معنای زبانی در اثر زبانی نقش دارند، ساختهای دستوری‌اند. پس ما در عرصه ادبیات با پدیده‌هایی سروکار داریم که هم محتوای دلالی نشانه‌هایش غیرزبانی است و هم روابط موجود در ساختهای معناسازش غیردستوری است؛ گذشته از آنکه اگر در تحلیل پدیده‌های ادبی مزبور پای قواعد دستوری را به میان بیاوریم، معانی

بسیار ماهوی میان آن دو نوع آثار دست یابیم، در حدی که با وجود آنها دیگر نتوان آثار ادبی را با آثار زبانی یکی گرفت.

من از دو جملهٔ کوتاه به عنوان مثال برای توضیح حرفم بهره گرفته‌ام: یکی این جمله که: «پسته یکی از اقلام صادراتی ایران است» و دیگری اینکه: «ای پستهٔ تو خنده زده بر حدیث قند». در این دو پارهٔ یکی زبانی و دیگری ادبی چه وجوه تمایزی وجود دارد؟ بگذارید با نشانهٔ «پسته» شروع کنم که در هر دو مثال بالا مشترک است. «پسته» در مثال اول، در حقیقت، نشانه‌ای است که در یک طرف رابطهٔ دلالت آن، لفظ قرار دارد و در طرف دیگر آن معنا؛ درعین حال، رابطهٔ دلالی بین لفظ پسته و معنای آن در مثال زبانی اول نیز قراردادی و ثابت است. یعنی هر که بخواهد از معنای «میوهٔ درختی از تیرهٔ سماقیها» یاد کند باید همین لفظ را به کار ببرد. اما در مثال دوم پسته به چه معنایی به کار رفته است؟ بی تردید معنایی که از این شعر استنباط می‌شود، فرضاً این نیست که «ای آنکه میوهٔ درخت تیرهٔ سماقیهای تو بر حدیث قند خنده زده» همه اتفاق‌نظر داریم که اینجا «پسته» دال بر معنایی در مایهٔ «لب خندان» است. حالا این مدلول «لب خندان» آیا به لفظ «پسته» وصل شده و رابطهٔ دلالی با همان لفظ برقرار کرده است یا با چیزی دیگر؟ مسلم است که با لفظ «پسته» رابطهٔ دلالی برقرار نکرده، بلکه با کل نشانهٔ زبانی «پسته» رابطهٔ دلالی برقرار کرده است. یعنی ما در این دلالت ادبی، هم لفظ «پسته»، هم معنای زبانی «پسته» و هم رابطهٔ دلالت زبانی میان آن دو را همه به مثابهٔ یک چیز می‌گیریم که به طور یکجا دال بر مدلول یا ارزش تازهٔ «لبان خندان» است. پس می‌بینیم که ما در ادبیات با نشانهٔ تازه‌ای سر و کار داریم که در یک طرفش نشانهٔ زبانی است و در طرف دیگر آن مدلولی تازه. در این نشانهٔ ادبی، جایگاه دال به کل نشانهٔ زبانی «پسته» داده شده است، یعنی به سرجمع لفظ و معنای زبانی به اضافهٔ رابطهٔ دلالی قراردادی مختص زبان؛ و جایگاه مدلول در نشانهٔ ادبی مزبور به معنای تازهٔ «لب خندان» داده شده و میان این دال و مدلول ادبی و تازه رابطه دلالت انگیخته برقرار است.

پس در اولین قدم می‌توانیم ببینیم که میان این دو نشانهٔ یکی زبانی در مثال اول و دیگری ادبی در مثال دوم، علی‌رغم صورت ظاهرشان، یک تفاوت ساختاری بسیار بسیار بنیادی وجود دارد: در یکجا ما با دلالت لفظ بر معنا سر و کار داریم و در جای دیگر با دلالت نشانه بر معنا؛ در اولی رابطهٔ دلالت دلبخواهی، قراردادی و لذا ثابت است؛ و در دومی همان رابطه انگیخته و ناپایدار است. ممکن است بگویند دلالت نشانه بر معنا که خاص ادبیات است همان معنای ضمنی است. اما اینطور نیست. چه، معنای ضمنی کلمه معنایی ثابت، قراردادی و ناگزیر متعلق به زبان است و چنان در زبان مستقر و نهادی شده که در فرهنگها توصیف می‌شود. حال آنکه رابطهٔ دلالت ادبی نشانهٔ زبانی بر معنای تازهٔ ادبی رابطه‌ای است بسیار ناپایدار و تکرارناپذیر و در نتیجه به هیچ‌وجه جزء نهاد زبان نمی‌تواند باشد؛ بلکه جزء خلقت یک فرد است: روزی، روزگاری یک حافظی پیدا شده و میان نشانهٔ زبانی «پسته» و معنای «لبان خندان» در شعر یاد شده، رابطه‌ای چنان فردی و تقلیدناپذیر خلق کرده که به نام او ختم شده و هیچ کس دیگری جز به بهای تهمت تقلید جرئت تکرار این کار را نکرده است. از همین رو است که می‌گوییم دلالت نشانهٔ زبانی «پسته» بر «لبان خندان» یک امر فرازبانی یا ماورای زبانی است و برخلاف دلالت زبانی تکرارناپذیر و منحصر به فرد است؛ چون تکرار آن به تقلید و ابتذال می‌انجامد. «خنده زدن» و «حدیث قند» هم همینطور است. چه نشانهٔ زبانی اول در این مثال ادبی دال بر معنایی در مایهٔ «به چیزی نگرفتن» است و نشانهٔ زبانی دوم دال بر معنایی در مایهٔ «دندانهای سفید» است. همهٔ این نشانه‌ها در این مصراعی که داریم تحلیل می‌کنیم آنقدر از فضای دلالی زبان جدا شده‌اند که در عین حفظ صورت ظاهر زبانی همانندشان، بر مدلول یا معنایی به کلی غیرزبانی اشارت دارند. خنده زدن اینجا می‌تواند دال بر «طعنه زدن» نیز باشد، یا دال بر بازار چیزی را شکستن و «حدیث قند» هم می‌تواند، علاوه بر «دندانهای سفید»، بر «طعم شیرین» یا «نمای دلنشین» هم دلالت داشته باشد؛ یا بر خیلی معانی دیگر.

حاصل آنکه در این اثر ادبی ما با نشانه‌هایی سر و کار داریم که در آنها نشانه‌های زبانی جای لفظ را در زبان گرفته‌اند و روی این نشانه‌های زبانی، اعم از دال، مدلول و دلالت زبانی، یک معنای تازه‌ای آمده و با آن نشانه رابطهٔ دلالی پیدا کرده است. پس از نظر محتوای نشانه‌ای باید گفت که آثار زبانی و آثار ادبی به کلی از یکدیگر متمایزند.

گفتنی است که تفاوت میان نشانه‌های ادبی و نشانه‌های زبانی فقط به نشانه‌های بسیط و منفرد محدود نمی‌شود. این وضع در همهٔ سطوح ساختاری صادق است؛ در کل یک اثر هم به عنوان یک نشانهٔ ساختمند و پیچیده همین تفاوت به چشم می‌خورد. هر اثر ادبی را که در نظر بگیریم در نخستین مرور بر آن می‌بینیم که نشانه‌های زبانی در آن اثر با هم ترکیب شده‌اند و ساختهایی زبانی ساخته‌اند. اما با اندکی تعمق در اثر مزبور متوجه می‌شویم که آن ساختهای زبانی به عنوان دالهایی پیچیده و ساختمند در آن اثر به کار رفته‌اند تا بر روی هم یک پیام ادبی گسترده را منتقل کنند. به عنوان مثال، داستان «سگ ولگرد» در نخستین برخورد حکم یک نشانهٔ پیچیده یا یک متن زبانی ساخته شده از نشانه‌های زبانی را دارد. اما در بررسیهای دقیق‌تر آشکار می‌شود که معنای موجود در این متن به ظاهر زبانی، معنایی نیست که حتی درخور بازگویی باشد؛ بلکه معنایی است که می‌تواند جزء بخش دال از نشانه‌های ادبی قلمداد شود تا ما را به معنایی دیگر دلالت کند. به عبارت دیگر، کل این متن همراه با معنای داستانی وابسته به الفاظ آن، دال بر پیام دیگری است که به خاطر رساندن آن به خواننده معنای ظاهری و داستانی اثر آفریده شده است.

از نظر ساختاری هم وضع به همین صورت است؛ یعنی تفاوتی آشکار میان ساختهای آثار زبانی و ساختهای آثار ادبی به چشم می‌خورد: در آثار زبانی ساختهایی که در تکوین معنای آنها مؤثرند از رهگذر ایجاد رابطه دستوری بین نشانه‌های زبانی آن آثار پدید می‌آیند و همگی از دستور زبان پیروی می‌کنند.

به عنوان مثال، وقتی در همان جملهٔ زبانی پیشین بین نشانه‌های زبانی «پسته»، «یکی»، «از»، «اقلام»، «صادراتی»، الی آخر روابط دستوری ایجاد بشود و متن یا نشانهٔ زبانی پیچیدهٔ «پسته یکی از اقلام صادراتی ایران است» پدید آید، به روشنی می‌شود دید که پیام موجود

«داش آکل» یک اتفاق واقعی در بیرون بوده، چون بسیاری از داستانها براساس اتفاقات واقعی به وجود می‌آیند، این اثر ادبی کی ایجاد می‌شود؟ چون تمام دالها و مدلولهای متن براساس نظام نشانه‌شناسی متعارف ایجاد شدند.

■ **حق‌شناس:** فکر نکنم من از نظام نشانه‌شناسی «موقت» یا «متعارف» حرفی به میان آوردم. حرف من بر سر نظام نشانه‌ای زبان بود و نظام نشانه‌ای ادبیات. به هرحال، نکتهٔ جالبی است که مطرح می‌کنید؛ اما فکر می‌کنم ناقض حرفی که من مطرح کردم نیست. چون هر داستانی، به هر تقدیر، تم، پیام یا مضمونی دارد و به اعتبار همان مضمون است که لایهٔ معنایی داستان ارزش ادبی پیدا می‌کند. آنچه در «داش آکل» اتفاق می‌افتد، چه واقعی چه غیرواقعی، اتفاقی بسیار فردی است؛ و اگر این اتفاق فردی را به منزلهٔ مضمون یا درونمایهٔ اصلی داستان فرض کنیم، در آن صورت، داستان «داش آکل» ارزشی بیش از داستانهای شبانهٔ مادربزرگها برای خواباندن نوه‌هاشان نخواهدداشت. پس چیزی که به «داش آکل»، به «سگ ولگرد» یا به هر داستان و رمان دیگری اعتبار می‌بخشد، این است که هرکدام از این داستانها در کلیت تام خود حکم یک دال زبانی، یک فضای خیالین پیدا می‌کند که از رهگذر آن چیزی دیگر، معنایی دیگر، باز گفته می‌شود؛ معنایی که خود مدلول این دال، این داستان خیالی یا واقعی، است. اما مدلول ادبی این داستان هم، مثل همهٔ مدلولها در خود متن نیست؛ بلکه معنایی است که خواننده خود با قرار گرفتن در فضای خیال، متن آن را باز می‌آفریند و آن معنا همان جوانمردیها، امانت‌داریها و گذشتهایی است که ما از رهگذر خواندن داستان «داش آکل» از آن استنباط می‌کنیم؛ یعنی در واقع، به ما القاء می‌شود و ما هم آن را در فضای خیالین داستان بازآفرینی می‌کنیم و قبول دارید که داستان «داش آکل» هم مثل همهٔ داستانهای ادبی دیگر، به قصد القاء همین‌گونه درون‌مایه‌ها، همین تمها و پیامها آفریده شده است.

من فکر می‌کنم که همه انواع ادبی مشمول این حکم هستند. در همه انواع ادبی ما نشانهٔ زبانی و ساختهای زبانی را دال فرض می‌کنیم برای رسیدن به پیامی که در دل اثر نیست، اما به قول مولانا گفته آمده در سرّ دیگران. در حقیقت خصوصیت سمبولیک ادبیات هم همین است که در آن هر معنای مطلوبی در قالب معنایی دیگر که حکم فضایی خیالین پیدا می‌کند، باز گفته می‌شود.

□ منظورم این است که براساس تعریفی که شما ارائه کردید در نظام نشانه‌شناسی زبان متعارف در متن «داش آکل» هیچ نظام جدیدی بنا نشده است. ارزش ادبی براساس تعریف شما در کجای یک متن داستانی پدید می‌آید؟ ما تعاریف متفاوتی در مورد جوانمردی می‌شنویم که شاید جذاب‌تر و جالب‌تر از «داش آکل» باشد، اما آنها را هیچ وقت به عنوان یک متن ادبی تلقی نمی‌کنیم. براساس تعریف شما در داستان و رمان ارزش ادبی کجا پیدا می‌شود؟

■ **حق‌شناس:** اولاً من متن «داش آکل» را برآمده از نظام نشانه‌شناسی زبان متعارف نمی‌دانم. من این متن را نشأت گرفته از نظام نشانه‌ای ادبیات می‌دانم. منتهی این متن ادبی، به رسم رایج در داستان‌نویسی امروزی، از نشانه‌ها و ساختهای زبان متعارف به عنوان دال ادبی، به عنوان وسیله‌ای برای القای مضمون یا پیام اصلی خود، بهره گرفته است. ثانیاً اینکه جوانمردی یا وفاداری و دیگر مضامین انسانی تعاریف جذاب‌تری دارند یا ندارند، به بحث من مربوط نمی‌شود. حرف من این است که آن روابط ادبی که بین عناصر سازندهٔ داستان «داش آکل» پیدا می‌شوند، و در مجموع یک طرح داستانی می‌سازند، و به آن ارزش ادبی می‌دهند و خود از اجزاء مختلف ساخته شده‌اند، آن روابط، به هرحال، روابطی نیستند که از دستور زبان گرفته شده باشند، بلکه همگی از نظام نشانه‌ای ادبیات حاصل شده‌اند. همین طور است روابطی که بین اشخاص داستان، موقعیتها، زمانها و دیگر عناصر داستانی برقرار می‌شوند. اینها همه روابطی ادبی هستند که در دل این داستان وجود دارند، و به آن ارزش ادبی می‌بخشند. شما فقط صورت ظاهر داستان «داش آکل» را در نظر می‌گیرید که بازیهای ادبی را در رویهٔ زبانی خود فرو می‌پوشاند. شاید هم شما ساختهای ادبی را به چیزهایی از نوع کنایه، استعاره و جز آن محدود می‌کنید؛ که خود اساساً ساختهای شعری‌اند و عمدتاً متعلق به شعرند. به هرحال، روابط ادبی به این قبیل چیزها ختم نمی‌شوند. در رمان، روابط ساختاری خاص رمان در کار است، که همه به هر تقدیر، به نظام ادبی زبان متعلق‌اند و نه به نظام نشانه‌ای زبان متعارف و همین روابط‌اند که از دل آنها ارزش ادبی اثر پیدا می‌شود.

□ با این پیش‌فرض، به نظر می‌رسد که اثر ادبی یک نظام نشانه‌شناسی خاص نسبت به نظام نشانه‌شناسی عام زبان باشد.

■ **حق‌شناس:** نه؛ این دو نظام نشانه‌شناختی هر دو، به گفته شما، خاص هستند یا به گمان من، متمایز از یکدیگرند: یکی عمدتاً وسیلهٔ ارتباط است و دیگری عمدتاً نوعی هنر است: هنر کلامی؛ و هریک با منطق خاص خود، با روابط ساختاری خاص خود؛ و از همدیگر هم جدا هستند، گو آنکه به یکدیگر بهرهٔ بسیار می‌رسانند. زبان بدون روابط ساختاری ادبی و بدون محتوای ادبی قائم به ذات است و می‌تواند به تنهایی کار کند. شما یک اثر زبانی را در نظر بگیرید و بازیهای ادبی محتمل در آن را تماماً بردارید و آنها را با ما به ازای زبانی جایگزین کنید، باز هم خواهید دید که آن اثر زبانی قائم به ذات و کامل و کارآمد می‌ماند. پس زبان به حیث این چهار مقوله‌ای که گفتم مستقل از ادبیات است، گرچه هرگز نمی‌تواند بدون ادبیات باقی بماند چون ادبیات پیوسته در تن زبان جان تازه می‌دمد. برعکس، ادبیات نظامی نشانه‌شناختی است که اگر از ماده زبان به عنوان مجلا و مظهر خود استفاده نکند باز هم فرض وجودش ممکن است؛ باز هم، به تعبیری چون شعری نگفته در ذهن می‌ماند، چرا که ادبیات در واقع، یک هنر است: هنر کلامی است؛ یک نظام هنری است با روابط خاص خودش؛ با منطق هنری خاص خودش و این نظام هنری باید، مثل هر نظام هنری دیگر در یک ماده‌ای منعکس شود؛ همانطور که، مثلاً نقاشی در رنگ منعکس می‌شود، یا رقص آیینی یا هنری در حرکت اندامها منعکس می‌شود. خوب، هریک از اینها کم و بیش یک نظام نشانه‌شناختی هنری‌اند با جلوه‌گاه خاص خود. حالا، این نظام نشانه‌شناختی ادبی هم، در مقام یک هنر، در زبان منعکس می‌شود؛ که این البته جایگاه و منزلتی بسیار ممتاز به ادبیات می‌بخشد؛ اما این مبحثی دیگر است و در اینجا از آن می‌گذریم.

□ آیا از گزاره‌های القائی می‌توانیم به گزاره‌های ابلاغی برسیم یا نه؟ چون در بخش مهمی از فلسفه، فلاسفه معاصر از گزاره‌های القائی به گزاره‌های ابلاغی می‌رسند.

■ **حق‌شناس:** ما همین که در جریان خواندن و درک کردن یک اثر ادبی از گزاره‌های القائی به گزاره‌های ابلاغی برسیم، صرف این وضع به منزلهٔ آن است که مرز میان زبان و ادبیات را قطع کرده‌ایم و

آن پدیده‌ها عمدتاً مبتذل یا ناپذیرفتنی و یا غیرمعقول می‌شوند؛ و این نکته‌ای است که به خصوص در ترجمه به خوبی نمایان می‌شود.

رابطهٔ دلالت ادبی موجود بین نشانهٔ زبانی، در مقام دال ادبی، و معنای ادبی، در مقام مدلول ادبی، رابطه‌ای انگیخته و ناپایدار است. به همین دلیل است که می‌بینیم مدلولهای ادبی ضرورتاً به دالهای خودشان وفادار نمی‌مانند؛ چنانکه، فی‌المثل، در مثال پیش گفته «پسته» دال بر «لب خندان» است. اما در شعری دیگر از حافظ «غنچه» دال بر همان معنای «لب خندان» می‌شود؛ آنجا که می‌آورد: «تا غنچه خندانت دولت به که خواهد داد...» در اینجا غنچه دال بر لب است؛ و این هم گواهی دیگر است بر درستی همان نکته که پیش‌تر گفتیم که رابطهٔ دلالت ادبی برخلاف آنچه در معانی ضمنی می‌بینیم، رابطه‌ای بسیار گذرا و ناپایدار است و فقط در حد خلق یک شعر

می‌پاید و بس.

اینک اجازه دهید، تا مهلت گفتارم به کلی تمام نشده، شتابزده به سراغ نتیجه‌گیری برویم. اگر براساس آنچه گفتیم بخواهیم مرز زبان و ادبیات را مشخص کنیم، می‌توانیم از چهار مقولهٔ **نشانه**، **ساخت**، **نقش** و **ارزش** به عنوان چهار ضابطه بهره بگیریم و بگوییم:

**۱) ضابطهٔ نشانه‌ای:** هر اثری که در آن عین پیام مورد نظر عمدتاً از طریق نشانهٔ زبانی، یعنی دلالت دلبخواهی و ثابت لفظ بر معنا، به مخاطب منتقل شود، آن اثر، اثری زبانی است. برعکس هر اثری که در آن پیام موردنظر اساساً از طریق نشانهٔ ادبی یعنی دلالت انگیخته و بی‌ثبات نشانهٔ زبانی بر معنای ادبیِ مطلوب، در اختیار مخاطب گذاشته شود، آن اثر اثری ادبی است. دَر آثار ادبی سعی در رسیدن به پیام مورد نظر از طریق نشانه‌های زبانی آن آثار (که گفتیم نقشِ عنصرِ دال ادبی را در آثار مزبور بازی می‌کنند) موجب بروز اختلالَ در امرِ ارتبَاط می‌شود.

**۲) ضابطهٔ ساختاری:** هر اثری که ساختها و روابط دستوری آن در تکوین و تکمیل پیام آن نقش داشته باشد، آن اثر، اثری زبانی است؛ یعنی مبتنی بر دستور زبان است. در چنین اثری اگر از ساختها و روابط ادبی هم استفاده شده باشد وجود آنها برای تکمیل و تکوین پیام زبانی الزامی نیست؛ در نتیجه اگر آنها را با ساختهای زبانی و روابط دستوری جایگزین کنیم، در ترکیب پیام آن خللی ایجاد نمی‌شود. برعکس هر اثری که فقط ساختها و روابط ادبی موجود در آن در تکوین و تکمیل پیام آن نقش داشته باشد، آن اثر، اثری ادبی است. در چنین اثری البته ساختهای زبانی و روابط دستوری هم وجود دارد ولی وجود آنها در تکوین و تکمیل پیام مطلوب اثر، هیچ نقشی ندارد و دخالت دادن آنها در این امر به بروز اختلال در امر ارتباط ادبی و پیام‌رسانی ادبی می‌انجامد.

**۳) ضابطهٔ نقشی:** هر اثری که پیام مطلوب آن حتی‌الامکان به طور مستقیم و با صراحت و سرعت هرچه بیشتر عیناً به مخاطب ابلاغ شود به طوری که امکان تأویل‌پذیری پیام مطلوب در آن اثر به حداقل برسد، آن اثر، اثری زبانی است. برعکس، هر اثری که پیام مطلوب آن به طور غیرمستقیم و از طریق خلق فضاهای خیالی در آن اثر همراه با ابهام و تعویق معنایی هرچه بیشتر و با امکان تعبیرپذیری هرچه فراوان‌تر طوری به مخاطب، نه ابلاغ، بلکه القاء شود، به طوری که مخاطب مجبور شود از طریق فرآیند بازآفرینی به پیام مطلوب یا چیزی در مایهٔ آن برسد، آن اثر، اثری ادبی است.

**۴) ضابطهٔ ارزشی:** هر اثری که ارزش آن را از طریق رابطهٔ پیام آن اثر با جهان خارج بتوان سنجید و تعیین کرد، آن اثر، اثری زبانی است. برعکس هر اثری که ارزش آن از طریق رابطهٔ پیام آن با فضای خیالینی بتوان سنجید و تعیین نمود که در خود اثر خلق شده، آن اثر، اثری ادبی است.

با این تفاصیل باید گفت اگر میان آثار ادبی و آثار زبانی وجوه تمایز نشانه‌ای، ساختی، نقشی و ارزشی تا بدان حد به چشم بخورد که شرحش رفت، در آن صورت می‌شود پذیرفت که ادبیات و زبان دو نظام نشانه‌ای ممتاز از یکدیگرند، هرچند که این دو نظام هر دو به یک اندازه به کار ارتباط و امر پیام‌رسانی بیایند.

البته این دو نظام نشانه‌ای می‌توانند، مثل بسیاری از نظامهای نشانه‌ای دیگر، به موازات هم در یک امر ارتباط و پیام‌رسانی به کار آیند. شرکت نظامهای نشانه‌ای متعدد در یک امر ارتباط پدیده‌ای نامعمول نیست. درست همین حالا هم من دارم در انتقال پیام خود در این سخنرانی، هم از نظام نشانه‌شناسی ایما و اشاره استفاده می‌کنم هم از نظام نشانه‌ای زبانی و هم از نظام نشانه‌ای حریم‌شناسی؛ اما استفادهٔ همزمان از این نظامها دلیل یگانگی آنها نیست. ما همواره می‌توانیم از زبان و ادبیات استفاده همزمان کنیم. بی‌آنکه مجبور باشیم آن دو را یکی و یگانه قلمداد کنیم. ما دو نظام نشانه‌ای در اختیار داریم با ویژگیهای مختلف و متمایز و در عین حال می‌توانیم، عنداللزوم، در یک امر ارتباط و یک امر پیام‌رسانی از هر دو یا از هریک که بخواهیم بهره بجوییم. شایان گفتن است که این دو نظام نشانه‌ای، یعنی زبان و ادبیات، به‌رغم تفاوتهای بنیادینی که با هم دارند، به شدت به هم مرتبط‌اند و از جهات مختلف از یکدیگر مایه و توان می‌گیرند و به یکدیگر مایه و توان می‌دهند. از این گذشته وجود هریک لازمهٔ بقاء و وجود آن دیگری است، اما اینهمه جا و مجالی دیگر می‌طلبند. متشکرم.

***

□ سؤالم این است که براساس تعریفی که شما از زبان و ادبیات داشتید ادبیات وقتی به وجود می‌آید که نظام نشانه‌شناسی جدیدی بر نظام نشانه‌شناسی متعارف به طور موقت ایجاد شود، این تعریف در مورد شعر صادق است اما در مورد رمان و داستان خیلی جامع نیست. فرضاً در مورد داستان «داش آکل» صادق هدایت اگر بپذیریم

موافق نیستم، نه با آشنایی‌زدایی نه با هنجارگریزی و جز آن. من گفتم اگر از منظر زبان به ادبیات نگاه کنیم و بخواهیم ادبیات را با ضوابط زبانی و زبان‌شناختی بشناسیم، ناچار خواهیم شد که بگوییم ادبیات حاصل گریز از هنجار زبان است، و این گریز به خاطر آشنایی‌زدایی و جز آن صورت می‌گیرد. خوب، سؤال من این است که اصلاً چرا از هنجار زبان باید به ادبیات نگاه کنیم؟ چرا سعی نکنیم تا ببینیم که آیا ادبیات خود هنجاری دارد یا ندارد؟ البته من کتمان نمی‌کنم که، تمام حرفهای یاکوبسن، بی گمان درست است منتها دیدگاه یاکوبسن ودیگران دیدگاهی زبان شناختی است. اتفاقاً وقتی از دیدگاهی غیر زبان‌شناختی- مثلاً از دیدگاه نشانه‌شناختی- هم به ادبیات می‌پردازیم، می‌بینیم که به عین نتایج یاکوبسن و دیگران می‌رسیم، جز آنکه من می‌پرسم اگر از رهگذر دخل وتصرفهای ادیب آنهمه تغییر در زبان رخ می‌دهد، آیا بازهم می‌توانیم بگوییم آنچه از رهگذر آنهمه دخل وتصرف حاصل می‌شود، بازهم از جنس و جنم زبان است؟ خوب ملاحظات نشانه‌ای، ساختاری، نقشی و ارزشی (که من آنها را به عنوان ضوابط مرزبندی خودم اختیار کرده‌ام) می‌گویند: نه؛ بعد از این تغییرها ادبیات از هیچ یک از آن

جنبه‌ها دیگر از نوع زبان نیست و فقط شکل ظاهرش به زبان می‌ماند، همین؛ مدعای من جز این نیست.

□ **بلقیس سلیمانی:** پیش از این جلسه، درباره مسئله‌ای دیگر بحثی داشتیم که تا حدودی در حوزهٔ زبان‌شناسی جای می‌گیرد و چون نویسندگان و منتقدان فراوانی در اینجا هستند و به نوعی بااین مسئله درگیرند من آن را در اینجا مطرح می‌کنم. مسئله در حوزه ادبیات داستانی ایجاد شده است. اکثر دوستان با یک سری نوآوریهایی در حوزه رسم‌الخط زبان فارسی در ادبیات داستانی مواجه‌اند. من چند نمونه را ذکر می‌کنم: در **مدار صفردرجه** احمد محمود بعضی از کلمات را با رسم‌الخط غیرمعمول می‌نویسد. اسم شخصیت اصلی رمان نوذر است که وقتی زنش او را صدا می‌کند نوزر نوشته می‌شود و وقتی از زاویه دید دانای کل یا فرد باسوادی مطرح می‌شود به صورت نوذر نوشته می‌شود. اخیراً در کار نویسندگان جوان این قضیه را دیدم. خانم محب‌علی در رمان **نفرین خاکستری** کلمه عفریت را با الف نوشته بودند و ناشر در پشت جلد با عین نوشته بود. وقتی ازایشان پرسیدم چرا این کار را کردید، گفت من می‌خواستم حالت انعطاف‌پذیری و لطافت به کلمه بدهم. یا دوست جوان دیگر آقای نوری‌زاد کلمهٔ اصلاً را به صورت اصلن نوشته بودند اما حتماً و واقعاً با تنوین آمده بود؛ وقتی از ایشان پرسیدم گفتند چون شخصیتم یک شخصیت عامی است به این صورت نوشتم. موارد اینچنینی در ادبیات داستانی اتفاق می‌افتد که من در حوزه شعر زیاد دیده بودم و فکر می‌کردم حوزه شعر حوزه خلاقیت است، اما در حوزه ادبیات داستانی چون زبان را یک امر اجتماعی و یک پدیده ارتباطی می‌دانیم غیرمعمول است که نویسنده پشت اثرش بایستد واین حرفها را مطرح کند. گذشته از این تاریخی پشت رسم الخط ایرانی است که از دوره تجدد شروع شده و خیلی از افراد رسم الخط فارسی را ناکام می‌دانند، در مورد این موضوع اگر امکان دارد توضیح دهید.

■ **حق‌شناس:** راستش، من در گذشته نظر و سلیقه خاص خودم را داشتم. مدتی هم کوشیدم آن نظر یا سلیقه را مطرح کنم یا به دیگران بقبولانم. اما حالا کم‌کم دارم به نتایجی می‌رسم که بسیار نزدیک است به آرای دوست زبان شناسم دکتر هرمز میلانیان که خوشبختانه در این جلسه حضور دارند. پس بگذارید از خود ایشان بخواهیم نظرشان را مطرح کنند.

□ **هرمز میلانیان:** این یک بحث متفاوتی است که جایش اینجا نیست. من با بدعتهای املایی مخالف بودم چون هر خطی یک نظام خاصی دارد و مهم‌تر از همه صورتهای جا افتاده و تثبیت شده است. این را سو سور خوب اشاره کرده که درست است. زبان‌شناسان آوانویسی می‌کنند اما آن نباید جانشین خط شود، برای اینکه ما اولین بار که خط را یاد می‌گیریم، حرف به حرف می‌خوانیم، ولی بعد با یک نگاه صورتهای تثبیت شده را می‌گیریم. به هم زدن صورتهای تثبیت شده به جای تثبیت، به تشتت می‌انجامد که امروزه ناظر آن هستیم. اما به هر حال من به کلی بااین بدعتهایی که شما گفتید مخالفم.

اینکه عفریت به صورت افریت نوشته شود، به نظرم به رسم‌الخط مربوط نیست، در شعر نوی کشورهای دیگر هم به این صورت بوده که نقطه‌گذاری را به کلی بردارند یا شکل بسازند. من هم با نظر خانم سلیمانی بسیار موافقم. نکته مطرح شده شما درست است، اما بخشی از واقعیت است و نه تمام واقعیت، به خصوص در مورد شعر، شعری که استعاره و تشبیه در آن زیاد است. رمانها هم همینطور هستند. رمانی هست که با استعاره و تشبیه و لفاظی همراه است ودر مقابل رمانی وجود دارد که بسیار ساده نوشته شده و از اینها دور است و شعر درآن نیست. من فی‌نفسه طرفدار رمان و داستانی هستم که شعر را کنار بگذارد.

نکته‌ای هم که درباره روابط دستوری مطرح کردند، شاید تعریف روابط دستوری کمی فرق کند، چون به هر حال روابط نحوی یکسان است و فرقی نمی‌کند. چه استعاره باشد، چه نباشد فاعلش ،فاعل است مفعولش، مفعول است. من دارم روابط نحوی را می‌گویم اما صحبتی که شما کردید بخشی از واقعیت را روشن می‌کند، منتها واقعیت بسیار پیچیده است و مرز میان اینها را نمی‌توان درست تعیین کرد.

آن چیزی که با شما صددرصد موافقم این است که زبان شناس نمی‌تواند فقط با معیارهای خودش ادبیات را توصیف کند و ادبیات بسیار فراتر از ساختار انتزاعی زبان می‌رود. این مسئله‌ای طبیعی است، اما آن دعوایی که اول تخم مرغ بوده یا مرغ در مورد زبان و ادبیات مطرح نیست. تا زبان نباشد ادبیاتی وجود نخواهد داشت. هر ادبیاتی براساس زبان خاص و امکانات صرف و نحوی و ساختاری یک زبان خاص و واژگان آن زبان نوشته شده است. شاید برخی این

وارد عرصه زبان شده‌ایم. اما در مورد فلاسفهٔ معاصر، باید خاضعانه بگویم که در صلاحیت من نیست که اظهار نظر کنم؛ گرچه خوانده‌ام که مثلاً دریدا یا حتی لیکاف، گزاره‌های القایی یا به قول خودشان گزاره‌های استعاری را شأن برتری می‌دهند و آنها را مقدم بر گزاره‌های ابلاغی زبان می‌انگارند.

□ یکی از ممیزه‌های زبان و ادبیات را پذیرش نظام دستوری می‌دانید و مثالی که از حافظ آوردید ـ اینطور که من برداشت کردم ـ این مثالها مسائلی هستند که در عالم واقع رخ نمی‌دهند، اما ربطی به پذیرش نظام دستوری ندارند، چون نظام دستوری منطبق با نظام فکری هر جامعه است و اصلاً قابل هضم نیست؛ در هر نوشتار و گفتاری اعم از شعر یا داستان. بنابراین، آنچه در ادبیات قابل هضم است، مسائلی است که در عالم واقع به عنوان مسائل معقول پذیرفتیم اما در ادبیات می‌تواند به شکل استعاره درآید.

■ **حق‌شناس:** من از این سؤال خیلی سر در نمی‌آورم. چیزی که من گفتم ناظر بر این بود که نظام دستور و قواعد موجود در آن در ایجاد پیام ادبی مستقیماً نقشی ندارد. نظام دستوری ناظر بر جزئی از بخش دال ادبی است؛ ولی این نظام البته برای آفرینش آثار ادبی باید وجود داشته باشد، چون زبان، به تعبیری، حکم سنگ را دارد در مجسمه‌سازی؛ و مجسمه‌ساز سنگی را برای کار خود انتخاب می‌کند که به لحاظ ساختار سنگی محکم و استوار باشد؛ سنگی که ترک برداشته باشد و در حال فروریختن باشد به درد مجسمه‌سازی نمی‌خورد. اما فراموش نکنیم که آن سنگ به هرحال جزء ساختار هنری مجسمه نیست. این وضع در مورد ادبیات به گونه‌ای صادق است. ادیب هم زبانی را که برای کار خود برمی‌گزیند باید درست و استوار و بی‌نقص و خلل باشد. اما در اینجا هم زبان و نظام دستوری آن فقط بخش دال آثار ادبی را تشکیل می‌دهد و فراموش نباید کرد که بخش دال در ساختار نشانه به طور کلی و در عام‌ترین مفهومش می‌تواند هرچیزی باشد. حالا در ادبیات بخش دال ادبی همان نشانهٔ زبانی است و البته این بخش از نشانهٔ ادبی باید تابع قواعد مختص به خود، یعنی قواعد زبانی باشد. اما این تبعیت فقط به دال ادبی محدود می‌شود، همانطور که سنگ هم تابع قواعد فیزیکی ناظر بر ساختار سنگی خودش است. اما بیرون از این محدوده، سنگ و زبان در کار خلقت هنر مجسمه‌سازی و ادبیات نقشی ندارند.

متأسفانه من در اینجا فقط توانستم صورت مسئله را طرح کنم؛ سعی کردم توجه دیگران را به این واقعیت جلب کنم که ادبیات از مقولهٔ هنر است و با زبان که ابزار ارتباط و وسیلهٔ شناخت مستقیم جهان است فرق ذاتی و ماهوی دارد. حالا این به عهدهٔ دیگران است که ببینند این مدعا تا چه حد درخور تأمل است. مدعای من این است که این دو، دو نظام کاملاً جداگانه هستند. نظام زبان، نظامی منطق بنیاد و برون نگر است که به کار شناخت جهان می‌آید. اما نظام ادبیات، نظامی است از مقولهٔ هنرها؛ هنر کلامی است و به این اعتبار نظامی زیبایی‌شناختی و درون‌نگر است که به بازآفرینی جهان در عرصهٔ خیال می‌پردازد. جهانی که در اثر ادبی ساخته می‌شود، جهانی خیالی است؛ و این جهان، چه در رمان باشد چه در هر نوع ادبی دیگر، ناظر بر عین واقعیت موجود در جهان خارج نیست؛ چون تنها در عرصهٔ خیال صورت بسته است؛ و شما همینکه در آن جهان قرار می‌گیرید به بازآفرینی پیامی در مایهٔ پیام اثر می‌پردازید که ضرورتاً هم صددرصد عین آن پیام نمی‌تواند باشد اما در مایهٔ پیام اثر است. جهان خیالی واقع در اثر ادبی، (یعنی بخش دال ادبی که خود نشانهٔ زبانی است) به ذات خود ارزشی ندارد؛ صرفاً فضایی است برای بازآفرینی پیام ادبی.

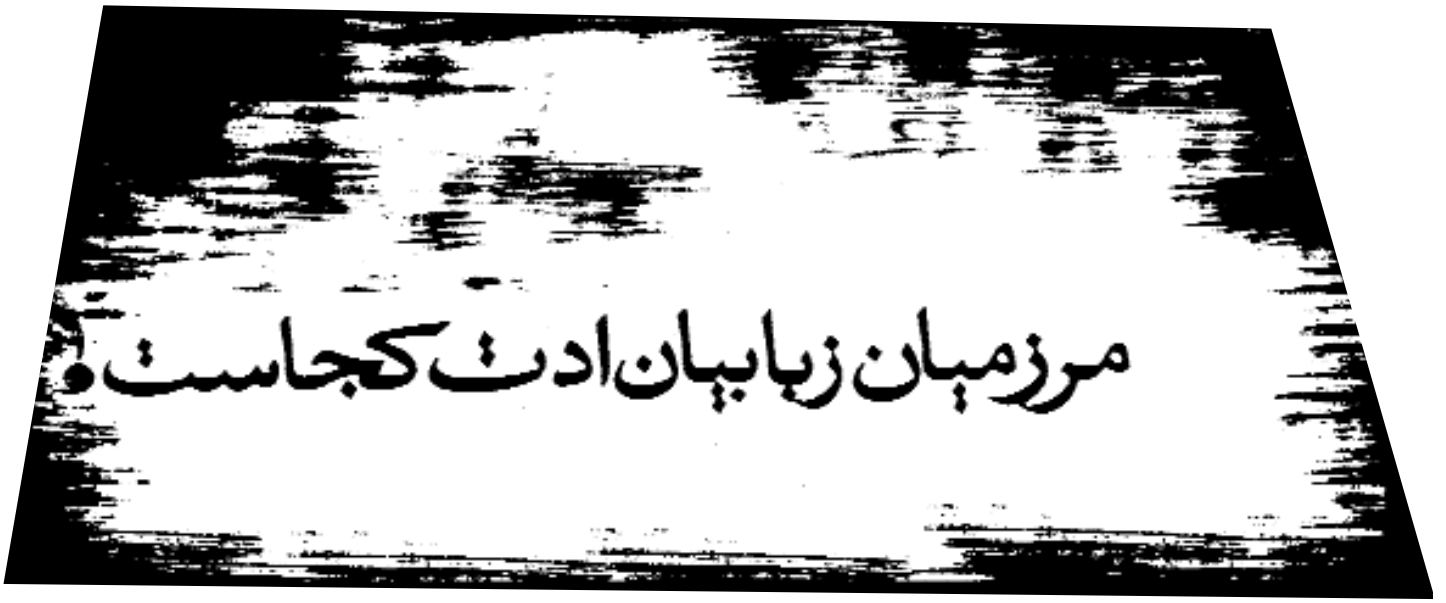
□ عنوان بحث جنابعالی مرز میان زبان و ادبیات است اما در اینجا بحثی از مرز نمی‌شود. اصولاً مرز یک مفهوم بحرانی یا تعریف نشده است. خطی است که هیچ اثری ندارد و معلوم نیست مال آن است یا مال این. دیگراینکه مفهوم کلیدی در بحث شما آشنایی‌زدایی از زبان و رسیدن به ادبیات از طریق گذر از دلالت نشانه به معنااست. خوب، افراد زیادی این کار را می‌کنند. یعنی با این مکانیسم هم افراد فراوانی کار می‌کنند، اما نتیجهٔ کار هیچ وقت ادبیات نیست.

شما درست می‌فرمایید که این مکانیسم اتفاق می‌افتد اما آن چیست که با این اتفاق، ادبیات رخ می‌دهد.

■ **حق شناس:** در مورد مرز که گفتید، خوب معلوم است که ما داریم درباره معقولات، درباره امور انتزاعی، مثل نظام ادبیات یا زبان صحبت می‌کنیم. ادبیات و زبان دو کشور که نیستند که ما میان آنها واقعاً خط مرزی بکشیم. اینها دو نظام هستند، و این دو نظام، البته، هم وجوه تمایز دارند هم وجوه تشابه؛ و ما به هر دو وجه تشابه و تمایزشان تأکید کردیم. به وجوه تشابه آنها تأکید کردیم تا نشان دهیم که چرا آثار ادبی و زبانی را یکی انگاشته‌اند؛ به وجوه تمایزشان توجه کردیم تا نشان دهیم که چرا این دو، علی رغم آنهمه شباهت، باز دو چیز متمایزند. در مورد آشنایی‌زدایی هم من گفتم اصلاً با آن

است یا نیست او می‌تواند این کار را بکند، اما اگر بگویید شعر را تعریف کن، او نمی‌تواند شعر را تعریف کند، چون واقعاً شعر تعریف‌ناپذیر است. وقتی که شعر که یک ژانر ادبی است، تعریف‌ناپذیر است، پس خود ادبیات هم تعریف‌ناپذیر است. بنابراین، نگاه نشانه شناسانه به ادبیات می‌تواند جنبه‌ای از ادبیات را بپوشاند، اما نمی‌تواند همه ادبیات را پوشش دهد، چرا که ما در داستانهای بزرگ خودمان با این تعریفی که شما از ادبیات کردید نمی‌توانیم اینها را زیر این چتر ببریم. خلاصه حرف من این است که از صحبتهای شما یک دیدگاه به ادبیات می‌توانیم داشته باشیم اما تعریف جامع و مانعی از ادبیات که همهٔ انواع ادبی را در بربگیرد، نمی‌توانیم ارائه کنیم.

■ **حق شناس:** من نه به قصد آن آمده‌ام که تعریفی از ادبیات به دست دهم، نه به نیت اینکه عقاید وباورها و آموخته‌های کسی را در زمینه ادبیات یا هر زمینه دیگر عوض کنم. من فقط نظر خودم را می‌گویم و مادام که به این نظر اعتقاد دارم، محکم پای آن می‌ایستم. فقط موقعی پس می‌روم که منطقاً برایم به عنوان یک محقق ثابت شود که اشتباه کرده‌ام و حرفم خلاف بوده است. در این موقع هم خاضعانه




پس می‌روم و حرفم را پس می‌گیرم. برای شما هم همین را می‌خواهم که محکم پای عقیده خود بایستید و اگر خلاف آن برای خودتان ثابت شد عوضش کنید. پس اجازه بدهید بگویم که حرفهایم را فقط در حد یک پیشنهاد بشنوید و اگر آنها را قابل تأمل یافتید، با آرای خودتان مقایسه کنید. بعد خودتان به هر رأی و نظری که می‌خواهید برسید.

من فقط از دیدگاه نشانه‌شناسی سعی کردم به زبان و ادبیات نگاه کنم و با تأکید بر وجوه تمایزشان بگویم که می‌شود میان آن دو به وجود یک مرز قائل شد و این مرز براساس تفاوتهای نشانه‌ای، ساختی، نقشی و ارزشی موجود میان زبان و ادبیات استوار است. از این نظرها، به دلائلی که گفتم، زبان وادبیات باهم فرق دارند. ضمناً اینکه بگوییم ادبیات تعریف‌ناپذیر است، انگار دلیلی برای عجز انسان آورده‌ایم؛ و من این را به حکم جهان‌بینی‌ام قبول ندارم. اصلاً قبول ندارم که انسان یکجا عاجز باشد. تعریف ادبیات هم به سادگی تمام به دست انسان به دست داده شده؛ و آن، در یک کلام، هنر کلامی است؛ هنری که در کلام متجلی می‌شود. اما این را هم اضافه کنم که تعریف به هر حال راهگشا نیست؛ چون چیزی را از سازوکار موضوع تعریف به ما نشان نمی‌دهد. پس تعریف را رها کنیم و به توصیف بپردازیم که آن مهم است. ما در عصر توصیف هستیم که موضوع را بازمی‌کند، اجزایش را باز می‌نماید، هر یک را شرح می‌دهد و به ما می‌شناساند. من هم سعی کرده‌ام از منظر نشانه‌شناسی توصیف تازه‌ای از ادبیات به دست دهم و نه هر گونه تعریفی. حرف من این است که هر اثری که ارزش و اعتبارش به ذات خودش استوار باشد، آن اثر، اثری هنری است. پس هیچ لازم نیست که آدم از فضای این بیت شعر که:

دوش از جناب آصف پیک بشارت آمد
کز حضرت سلیمان عشرت اشارت آمد

بیرون برود و در جهانی بیرون از این شعر به دنبال دلیلی برای اعتبار و ارزش آن بگردد.

ارزش این اثر به ذات خود آن قائم است. این حرف را یاکوبسن هم زده است؛ اما از دیدگاهی دیگر که با دیدگاه ما فرق می‌کند.

یاکوبسن می‌گوید معنای اثر ادبی معطوف به خود اثر است؛ و حرف من بیان دیگری است از همین قول. بندناف اثر ادبی از جهان خارج بریده می‌شود، یعنی در هر اثر ادبی عالمی ساخته می‌شود، از این عالم به در؛ «این عالمِ از این عالم به در» در مقابل جهان موجود گذاشته می‌شود یا به عنوان یک اعتراض، مثل آنچه در **بوف کور** می‌بینیم؛ و یا به عنوان یا یک طرح پیشنهادی، مثل بسیاری از آثار، به اصطلاح خوشبینانه. البته اگر بفرمایید آثار ادبی را نمی‌شود تحدید کرد من قبول دارم، چرا که عرصه ادبیات عرصه خلقت‌گری است و خلقت‌گری پایانی ندارد. اما اگر بگوییم نمی‌توان ادبیات را تعریف کرد، این یعنی نقض توان نامحدود انسان؛ در باور من، آنچه را انسانی است البته می‌شود تعریف کرد.

□ تعریف شما از ادبیات چیست؟

■ **حق شناس:** هنر کلامی.

□ کاریکلماتور چه فرقی با ادبیات دارد.

■ **حق شناس:** کاریکلماتور هم یکی از انواع هنر کلامی است.

تعبیر نادرست را از حرفهای شما بکنند که شما می‌خواهید دو نظام کاملاً متفاوت را که به هم مربوط‌اند مطرح کنید، در صورتی که فکر نمی‌کنم اینطور باشد.

■ **حق شناس:** من دقیقاً می‌خواهم همین را بگویم که زبان و ادبیات دو نظام کاملا متفاوت‌اند که البته به هم مربوط‌اند؛ مثل دستگاههای دو گانه تنفس وگردش خون که درعین آنکه به هم مربوط‌اند به کلی با هم متفاوت‌اند. البته حرف شما کاملاً درست است که تا زبانی نباشد، ادبیاتی به وجود نخواهد آمد. این هم درست است که ادبیات هر زبانی به هر حال از همان زبان مایه می‌گیرد. اما این چیزی را ثابت نمی‌کند. خوب تا سنگ نباشد مجسمه‌ای به وجود نخواهد آمد. اما سنگ مجسمه نیست. حرف من این است که وقتی آن اتفاق، آن حادثهٔ هنر آفرین در زبان رخ داد، زبان در پی آن به چیزی دیگر بدل می‌شود: به امری هنری؛ امری که فراتر از زبان است. و این حادثه فقط به سطح نشانه منفرد و بسیط محدود نمی‌شود، بلکه تمام نظام زبان را درگیر می‌کند. از یاد نبریم که ما درباره ساخت و نظام صحبت می‌کنیم. این دگرگونی، این تبدیل زبان به ادبیات در هر سطح و ساحتی از جمله، در سطح و ساحت یک رمان بزرگ به بزرگی رمان **جنگ و صلح** هم اتفاق می‌افتد؛ یعنی کل رمان به یک نشانه ساختمند و پیچیده ادبی بدل می‌شود؛ نشانه‌ای ادبی که در زیرساخت به ظاهر زبانی‌اش، ساختاری بسیار پیچیده از جنس هنر نهفته است.

قبول دارم که زبان و ادبیات هر دو در زمره نظامهای نشانه‌ای‌اند و هر دو به کار ارتباط و پیام‌رسانی می‌آیند؛ اما هر یک از این دو نظام نشانه‌ای به شیوه خاص خود نقش ارتباط و پیام‌رسانی را انجام می‌دهند. این را هم من با همه پیامدهایش قبول دارم که این حرف به کلی با همه حرفهایی که تا امروز زده شده، متفاوت است. ولی من در این لحظه، یعنی الان که دارم با شما سخن می‌گویم به این اعتقاد رسیده‌ام؛ گناهی هم ندارم اگر به اعتقادی که مبتنی بر مطالعاتم است، محکم بچسبم و از آن دست برندارم، مگر آنگاه که خلاف آن را برایم ثابت کنند.

اما درمورد نکته‌ای که درباره رسم‌الخط مطرح شده من به یک اعتبار، یعنی تا آنجا که به زبان مربوط می‌شود و نه به ادبیات، دیدگاهم شبیه دکتر میلانیان است، اما وقتی پای ادبیات به میان می‌آید دیگر نظر من شبیه نظرایشان نیست. چرا که، به نظر من، از الفبا هم می‌شود، مثل هر چیز دیگری در زبان، استفادهٔ هنری کرد.

این امر تنها به شعر هم محدود نیست، در داستان هم همین طور است. مگر نه جویس استاد این کار است؟

اگر نویسنده‌ای می‌خواهد حرفش را ادیبانه یعنی به صورت هنر کلامی بیان کند، البته حق دارد از رسم‌الخط هم استفاده ادیبانه بکند و آن را به مقتضای خلقت هنری‌اش تغییر دهد. شما جیمز جویس را ببینید که دراین‌باره چه کارها که نمی‌کند؛ به خصوص در **اولیس**، همینطور ای.ای.کامینز و ازرا پاوند در شعرهایشان.

به هر حال، وقتی دخل و تصرف در شیوهٔ املا به خاطر ایجاد فضایی هنری برای القای مطلب تازه‌ای باشد، این کار، به نظر من، کاملاً موجه است. اما بگذارید از این بحث بگذریم. بحث رسم‌الخط به صورتی که در اینجا مطرح شده بیشتر به زبان مربوط است تا به ادبیات، زبان، به قول دکتر میلانیان، وقتی به عنوان مجموعه‌ای از قواعد در نظر می‌گیریم، حوزهٔ بند است، نه حوزهٔ آزادی؛ و آنجا که پای قاعده‌های نحو و صرف یعنی بند زبان در میان است که رسم‌الخط هم، به اعتباری، جزء همین بندهای زبانی است، ما حق نداریم در کار نظام عمومی زبان دخالت فردی بکنیم، حتی اگر رسم‌الخط معمول را هم دوست نداشته باشیم. در ادبیات، چرا؛ اما در زبان، نه.

□ سؤال من در راستای سؤال قبلی است. فکر می‌کنم این بحث، بحث مشکل سازی است و نمی‌توانیم جوابش را هم اینجا تمام شده بدانیم. در آثار رئالیسم و ناتورالیسم ما می‌بینیم مشکلی برای ارتباط برقرار کردن با آن آثار نداریم، ولی در همان حوزهٔ داستان وقتی به قول یاکوبسن به قطبهای استعاری می‌رسد، ما با مشکل مواجه می‌شویم و آن تخیلی که در آثار رئالیسم و ناتورالیسم مطرح می‌شود، به نظر می‌رسد تخیل از نوع مجاز، استعاره، تمثیل و حتی اساطیری هم نیست، بیشتر یک حالت است یعنی فضا. حالا **بوف کور** را بعضیها به عنوان یک اثر سوررئالیستی در نظر می‌گیرند ولی ما در جملات و عبارات متن، حالت شاعرانه نمی‌بینیم و این سؤال هم مطرح شده است. مثلاً نولدکه در کتابش می‌گوید نیمی از گفته‌های فردوسی حشواست، زیرا او کلیت را در نظر می‌گرفت.

■ **حق شناس:** من همه سؤال را به خوبی دنبال نمی‌کنم؛ اما در مورد نکته‌ای که درباره قطب استعاری گفتید که در رمان هم مشکل ایجاد می‌کند، باید بگویم که نظر من هم تا حدودی به نظر شما نزدیک می‌شود. اتفاقاً در جلسه‌ای هم که درباره کتاب **چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم**، داشتیم، نکته‌ای را در همین زمینه مطرح کردم و گفتم در عرصه رمان بازیهای شعری باعث بروز اشکال می‌شود. رمان، بوطیقای خودش را دارد، شعر هم بوطیقای خودش را. این مطلب را در شمارهٔ ۶۰ **کتاب ماه ادبیات و فلسفه** می‌توانید ببینید. در رمان بازیهای شعری دنبال نمی‌شود، اما بازیهای رمانی البته دنبال می‌شود. ولی بازیهای رمانی و، به طریق اولی، بوطیقای رمان جزء دستور زبان نیست. و تردید هم نیست که فقط از طریق بهره‌گیری از بوطیقای رمان است که زبان به ادبیات تبدیل می‌شود؛ و نه از طریق استفاده سر راست از زبان ساده.

بوطیقای رمان را در کتابهایی نظیر **قصه‌نویسی** براهنی یا **قصه، داستان کوتاه، رمان** میرصادقی یا **هفت صدا** اثر ریتاگیبرت و ترجمه نازی عظیما و نظائر آن باید دید.

در کتابی که من با عنوان **رمان به روایت رمان‌نویسان** ترجمه کرده‌ام، بخش مبسوطی درباره ساختار رمان هست. در آنجا هم از قواعد و اصول بوطیقای رمان، یا به تعبیر من نشانه‌شناسی رمان، سخن به میان می‌آید. همانجا می‌توان دید که عناصر سازندهٔ نظام و ساختار رمان استعاره است، نه کنایه و نه دیگر بازیهای شعری؛ بلکه چیزهائی است از نوع طرح داستان، موقعیت، زمان، مکان، شخصیت، حادثه وحتی زبانی که به عنوان عنصری از داستان پرداخته می‌شود.

به هر صورت اساس رمان بر دستور زبان استوار نیست؛ از دستور زبان نمی‌شود فنون رمان نویسی یاد گرفت. جای این قبیل چیزها در کتابهائی است که حاوی نظریه‌های رمان‌اند.

□ می‌خواستم این مسئله را مطرح کنم که در واقع بحث شما نگاه نشانه شناسانه به ادبیات بود، اما به نظرم تعریف جامع و مانعی برای ادبیات ایجاد نمی‌کند، زیرا از صحبتهای شما اینگونه استنباط شد که ما تعریف جامع و مانعی از ادبیات داریم. من به خصوص «داش آکل» را مثال زدم برای اینکه داستانی است که شاید از دید ما داستان کلاسیک به حساب بیاید، زیرا نشانه‌شناسی جدیدی که در ادبیات امروز داریم، در «داش آکل» نمی‌بینیم. اما «داش آکل» یک اثر ادبی است که دلیل آن را نمی‌توانم تعریف کنم، چون ما نمی‌توانیم ادبیات را تعریف کنیم.

اگر شما از یک شاعر بزرگ بخواهید تعیین کند که متنی شعر

کامیار عابدی

فلسفه، یعنی فیلو و سوفیا (به معنای دوستداری دانش) شروع کنم، ممکن است بسیاری خوانندگان از شدتِ تکرار این مطلب، یقه چاک کنند و برَمند. من هم به پیروی از زنده‌یاد بزرگمهر در زمینهٔ «نقد» سخنی نمی‌گویم و آراء و مباحث نظری را در موضوع نقد به کناری می‌نهم. یعنی در واقع می‌خواهیم ببینیم که به گونهٔ عملی در یکی از شاخه‌های نقد، یعنی نقدِ شعر معاصر چه اتفاقی افتاده است. البته نقدِ نقد، هنوز در کشور ما بسیار جوان است. پاسخ به نقد بسیار رایج است، اما نقدِ نقد نه. حالا برخی می‌گویند خود نقد هم جا نیفتاده، نقد نقد که جای خود دارد. چون به سنّت دیالوگ، اعتقاد بسیاری دارم، بسیار خشنود می‌شوم که نظرهای دوستان و صاحب‌نظران را بشنوم و بهره ببرم. با کمال فروتنی می‌گویم که در طول ده دوازده سال اخیر، یعنی از بیست وَیک دو سالگی به شکلی کاملاً آگاهانه و تخصّصی به شعر فارسی در سدهٔ بیستم پرداخته‌ام و مقاله‌ها و کتابهای متعدّدی نوشته‌ام. یعنی در واقع فرصتی داشته‌ام که به تدریج، بخش اعظم نقدهای شعر معاصران را با دقّت بخوانم.

دورهٔ تاریخی مورد بحث من سال ۱۳۲۰ و سال ۱۳۵۷ است. سال

# بررسی نقد شعر معاصر (۱۳۵۷-۱۳۲۰)

**کامیار عابدی در سال ۱۳۴۷ در ماسال (تالش) متولد شد. وی پس از اخذ مدرک کارشناسی ادبیّات فارسی، دورهٔ کارشناسی ارشد را در رشتهٔ تاریخ به پایان رساند. اغلب آثار ایشان در زمینهٔ نقد و پژوهش شعر فارسی از دورهٔ مشروطه تا به امروز است. از او بیش از صد مقاله و نقد در مجلّات ادبی و فرهنگی و نیز چهارده کتاب در تحلیل و بررسی شعر و شاعران معاصر به چاپ رسیده است. وی از سال ۱۳۷۱ به تدریس در مدارس مشغول است.**

■

جهان با من به زبان فارسی
سخن می گوید
از این رو من به فارسی می‌نویسم
و عجیب است که جهان همهٔ زبانها را می‌داند
و به زبان همهٔ شاعران
سخن می گوید

*

شاعر
در کامِ شعر می خرامَد
چون نَهنگی در دریا
و آن گاه که به خشکی پای نهاد
همچنان رقصان
می رود

*

ای کاش می‌شد
در پای شعرِ خوب
سجده کردَ
و دیگر سر بر نداشت
و همان جا مرد

با چند قطعه از شعرهای مرحوم بیژن جلالی (۱۳۷۸-۱۳۰۶) صحبتهایم را شروع کردم. مرحوم منوچهر بزرگمهر، مترجم توانای فلسفه، کتابی دارد به **نام فلسفه چیست؟** این کتاب یک تألیف است. در مقدمهٔ کتاب اشاره کرده که اگر بخواهم کتابم را با اشتقاق کلمهٔ

برای بررسی دقیق‌تر و همه جانبه‌تر فرهنگ و وضعیت فرهنگی دورهٔ مورد بحث نمی‌توان از بحث دربارهٔ تأثیر ترجمهٔ آثار غربی غفلت ورزید. ترجمه سبب شد که زبان نوشتار ما از زبان و ادبیات کلاسیک و سنتی منتزع شود. انجمنهای ادبی جدید، محافل نوین موسمی یا دیرپا تشکیل شد. پاتوقهای فرهنگی و جلسات ادبی و شعری به وجود آمد. «شب شعر» تعبیری نو بود (ظاهراً از یدالله رؤیایی) که از دههٔ ۱۳۴۰ رایج شد. مجله‌های فرهنگی و ادبی هم در بررسی وضعیت فرهنگی این دوره جای خود را دارند.

همهٔ این ویژگیهای فرهنگی، به رشد و بالندگی نقد و بررسی ادبی دورهٔ معاصر یاری رساند. اما نکتهٔ مهمی که نباید به آسانی از آن گذشت، این بود که نقد شعر معاصر در ایران، به مفهوم جدید با شعر نو آغاز شد. یعنی شعر نو به دلیل خاصیت نقدپذیری و یا تحلیل‌پذیری‌اش، نقد شعر را در دورهٔ معاصر وارد عرصه و مرحلهٔ جدیدی کرد. البته زبان نمادین یا استعاری و به هر روی کنایی شعر نو، این موضوع را عمده می‌کرد. زیرا صورت مضمونْ محور یا مضمونْ گرایانهٔ شعر سنتی، به کلی به کناری خزیده بود. از این رو میدان برای بحث و تحلیل ادبی، فارغ از دایرهٔ مضمون یا نقد صرفاً لفظی و بلاغی باز شد.

در دهه ۱۳۳۰ تکاپوی معاصران برای نقد شعر دورهٔ خود همچنان ادامه یافت. بخشی از این تکاپو، البته به اثبات حقانیت و درستی شعر نو (شعر نیمایی) مربوط می‌شد. به عنوان مَثال، مهدی اخوان ثالث، شاعر برجستهٔ معاصر در دهه ۱۳۳۰ قلم به دست گرفت تا به این موضوع بپردازد. او، هم می‌خواست خودش را از لحاظ درونی نسبت به راهی که در پیش گرفته بود، راضی کند و هم بخش سنت‌گرای شعر معاصر را که خود از میان آنها برخاسته بود مُجاب کند.

در دههٔ ۱۳۴۰ نقد شعر معاصر، شکل منسجم‌تر و دقیق‌تری پیدا می‌کند. آن حرکتها و تکاپوهای دو دههٔ آغازین، به هویت مستقل و چهارچوبهای تعریف شده‌ای می‌رسد. ما به راحتی می‌توانیم کسانی را در طیفها و گرایشهای گونه‌گون شعرِ معاصر، کنار هم قرار دهیم و از نقد آنها، ولو اینکه با هم مخالف باشند و نوشته‌های همدیگر را به عنوان «نقد» نپذیرند، سخن بگوییم.

در دههٔ ۱۳۵۰ انتظار طبیعی این بود که نقد شعر معاصر به انسجام و شکل نهایی خود برسد. اما متأسفانه اینگونه نشد. دلیل اصلی را در وضعیت نابسامان سیاسی و اجتماعی آن زمان باید جُست. فعالیتهای چریکی و سیاسی برای مبارزه با رژیم سلطنتی به شکل وسیعی تداوم یافت و بسیاری از مجلات و روزنامه‌ها بسته شد. نقد ادبیِ معاصر ما به نوعی لال و ابتر ماند و استمرار طبیعی‌اش متوقف شد.

اکنون باید برخی ویژگیهای عمومی و اختصاصی نقد شعر معاصر را که گاه، بیانِ آسیب‌شناسانهٔ موضوع هم هست، از نظر بگذرانیم.

یک ویژگی عمده در بررسی نقد شعرِ معاصر این است که اغلب نقدها به قلم کسانی است که خودشان شعر هم می‌گویند. بعضیها شاعران پُرکار و حرفه‌ای بودند و بعضی شاعرانِ گهگاهی. یک شاعر ممکن است نظریه‌پرداز خوبی باشد و ایده‌ها و نکته‌های ظریفی را در زمینهٔ شعر معاصر مطرح کند و حتی به بیان آراء درخور توجهی دربارهٔ شعر به طور کلی بپردازد، اما مطمئناً منتقد امین و مطمئنی دربارهٔ شعر زمانهٔ خودش، و حداقل همعصران خویش نیست. واقعیت این است که یک شاعر به زحمت می‌تواند در مقام منتقد یا ادیب، با شعر روزگار خود تماس برقرار کند. من استثناها را به کنار می‌نهم، اما اغلب شاعران، نمی‌توانند ملاک و معیاری که براساس شعر خود یا هم‌اندیشانِ خود در ذهنشان به وجود آمده، به فراموشی

۱۳۲۰ همان سالی است که در سوم شهریور ماهش، نیروهای متفق به ایران حمله کردند و حکومت شانزده ساله (یا به تعبیر بعضیها بیست سالهٔ) رضاشاهی به کنار رفتَ. آنچه به وقوع پیوست، آزادیهای سیاسی و اجتماعی بود. به لحاظ سیاسی سال ۱۳۲۰ سال مهمی است، اما از نظر کار ما چندان دقیق نیَست. زیرا دو سال پیش از این تاریخ، نیما یوشیج در مجلهٔ **موسیقی**، سلسله مقالاتی در زمینهٔ «ارزش احساسات» نوشت که از لحاظ شروع نقد ادبی به مفهوم جدید، بسیار درخور اهمیت است. اما چون سال ۱۳۲۰ برای خواننده یا شنونده آشناتر است، سال ۱۳۲۰ را به عنوان آغاز این دوره در نظر گرفتیم.

سال ۱۳۵۷ هم به لحاظ تحول عظیمی که در کشورمان رخ می‌دهد، بسیار مهم است. اما در واقع، این سال هم از نظر تاریخ نقد ادبی چندان دقیق نیست. زیرا پس‌لرزه‌های حاصل از انقلاب و تحولهای سیاسی اجتماعی نیمهٔ دوم دههٔ ۱۳۵۰، دست کم تا دو سه سالی پسَ از ۱۳۵۷ همچنان جای خود را در نوع و روش نقد ادبی حفظ می‌کند. از این رو ناگزیریم که از این تاریخ هم عدول کنیم و کمی به آن سوی‌تر برویم.

در نگاه به تاریخ فرهنگی دورهٔ مورد گفت‌وگو، دو نوع فرهنگ را عمده‌تر از بقیه می‌یابیم. یکی از آن دو، فرهنگ دانشگاهی است، یعنی برخوردی آکادمیک با ادبیات. این قول مشهوری است که در دورهٔ رضا شاهی، فعالیتهای ادبی با پژوهش و تحقیق آمیختگی بسیاری یافته. در زمینهٔ تصحیح متون، کارهای مهمی انجام شد. هرچند در این زمینه، نباید خیلی مبالغه کنیم، زیرا در همین دورهٔ رضا شاهی، چند شاعر نوکلاسیک مهم، ازجمله غلامعلی رعدی آذرخشی (یا به قول خودش، آذرخشی)، سید محمدحسین شهریار، محمدحسن رهی معیّری، پرویز ناتل خانلری، کریم امیری فیروزکوهی و دیگران حضور دارند. البته برخی از اینان، در واقع بسیار سنتی هستند و شاید اطلاق نوکلاسیک به آنها خیلی دقیق نباشد. اما به هر روی، دورهٔ رضا شاهی از آفرینش ادبی تُهی نبود. بخشی از شعرهای نیما در این دورهٔ تاریخی آفریده شد. هرچند، شمس‌الدین تندرکیا با شاهین‌هایش معتقد است که کار او چند ماهی زودتر از کار نیما انجام پذیرفته است. گذشته از آن، یکی از مهم‌ترین شاعران تاریخ ادبی ایران، یعنی پروین اعتصامی در این دوره زیست و آثارش را آفرید. گرایش دانشگاهی از دورهٔ رضا شاهی آغاز شد و در دورهٔ اول و دوم، بسیار عمده بود و در دورهٔ سوم، جز یکی دو استثناء، دچار ضعف و سستی شد. ادبیات دانشگاهی با حضور کسانی مانند بدیع‌الزمان فروزانفر و محمدتقی بهار و محمد معین و پرویز ناتل‌خانلری و مانند آنها شکل و چهره یافت و به گونهٔ رسمی و نیمه رسمی در مراکز آموزشی ایران مورد تأکید و تکیه قرار گرفت.

گرایش دیگر، گرایش چپ بود، با همهٔ وسعت معنایی که این تعبیر می‌تواند داشته باشد. گرایشی که در خارج از دانشگاهها و مراکز آموزشی حضور و چیرگی داشت؛ فکر و فرهنگی که از دههٔ ۱۲۹۰ خورشیدی (دههٔ پیروزی انقلاب اکتبر روسیه) در ایران رسوخ پیدا کرد. عارف قزوینی لنین را «فرشتهٔ رحمت» می‌نامید و او را به کمک می‌خواست. در دورهٔ رضا شاهی این گرایش در میان فرهیختگان و روشنفکران نفوذ عمده یافت. گروه پنجاه و سه نفر معروف را حتماً به یاد دارید. پس از شهریور ۱۳۲۰ تأثیر این مجموعهٔ فکر و فرهنگ را که با مبارزات آرام و یا تند ضد استعماری و ضد استثماری معمول در جهان سوم آمیخته شده، بهَ راحتی می‌توانیم در قلمروهای گونه‌گون ادبی و فرهنگی پی بگیریم. گسترشی که حزب توده، حتی پس از اعلام غیرقانونی شدنِ آن در سالهای ۱۳۲۷ و ۱۳۳۲ داشت، هم به لحاظ سیاسی و اجتماعی و هم از نظر فرهنگی قابل چشم‌پوشی نیستَ. اولین و آخرین کنگرهٔ نویسندگان ایران در سال ۱۳۲۵ از سوی انجمن فرهنگی ایران و شوروی (وُکس) تشکیل شد. آنها تلاشَ می‌ورزیدند که با پُررنگ کردن صبغهٔ صلح‌طلبی و فرهنگ دوستی و آزادیخواهی، روشنفکران دانشگاهی و غیردانشگاهی را جذب کنند. انجمنی که برای دوستداری صلح شکل گرفت، با جذب شاعران و پژوهندگان معتبری چون ملک‌الشعراء بهار و علی‌اکبر دهخَدا در این راه به توفیق بیشتری رسید. گرایش چپ پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ یک مرحلهٔ شکست سیاسی و اجتماعی را هم پشت سر می‌نهد، به تعبیر مهدی اخوان ثالث در شعر معروفش با نام «نادر یا اسکندر»، که می‌گوید:

«مشتهای آسمان کوب قوی
وا شده است و گونه گوَن رسوا شده‌است»

فراز و فرودها تداوم پیدا می‌کند و به مبارزهٔ تند چریکی دهه‌های ۱۳۴۰و ۱۳۵۰ می‌رسد و نفوذش بر بخش وسیعی از ادبیات و آثار مکتوب این دو دهه بسیار وسیع و غیرقابل انکار است.

اما گذشته از این دو گرایش عمده، نویسندگان و شاعرانی هم بودند که تلاش می‌ورزیدند تا حدی فارغ و دور از ادبیات دانشگاهی، و نیز فکر و فرهنگ چپ به آفرینش ادبی روی آورند. از نویسندگان می‌توانیم به بهرام صادقی و تقی مدرسی و از شاعران هم به هوشنگ ایرانی و سهراب سپهری اشاره کنیم. از یک وجه، می‌توان اینگونه نویسندگان و شاعران را وابسته به نوعی تلقی مدرن (یا مدرن‌تر) از ادبیات هم منسوب کرد.

نقد با زبان شعر است که چه در شعر سنتی و چه در شعر نو تداوم پیدا کرده است. البته در مجموع، در حوزهٔ نقد تأثری جای می گیرد. شاملو راجع به مهدی حمیدی شیرازی می گفت:

«من هم حمیدی شاعر را
بر دار شعر خود آونگ کرده‌ام»

یا حمیدی شیرازی دربارهٔ نیما در کنگرهٔ نویسندگان چنین گفته است:

«سه چیز هست در او: وحشت و عجایب و حُمق
سه چیز نیست در او: وزن و لفظ و معنا نیست»

یا یحیی ریحان دربارهٔ مجتبی مینوی اشاره کرده است:

«از محنت و رنج دیگران، شاد تویی
بدخواه فروزانفرِ استاد تویی
با انجوی از راه حسد گشتی ضدّ
سر سخت‌ترین دشمن فرزاد تویی»

یا فروغ فرخزاد گفته است:

«و افتخار حیاتش این باشد که حضرت استاد آبراهام صهبا
مرثیه‌ای به قافیهٔ کشک در رثاء حیاتش رقم زند»

و گویا ابراهیم صهبا، پس از درگذشت فروغ فرخزاد، همین کار را هم کرد! نمونه‌های این اشعار زیاد است. چند سروده‌ای که مسعود فرزاد، علیه مینوی گفته نیز از جملهٔ اینگونه شعرهاست.

گذشته از این، اغلب شاعران، از مصاحبه، بیانیه، و مسایل حاشیه‌ای برای اثبات شعر یا شیوهٔ شعری خود استفاده می کنند. کار به بیان مفاخره‌های زشت و زیبا هم می کشد، مثل حمیدی شیرازی. البته حمیدی، کمی اسمش بد دررفته، زیرا بسیاری از معاصران، چه در خلْوت، چه در جلْوت، دست کمی از او ندارند.

در اینجا باید به یک نکته بَسیار کلی در زمینهٔ نقد شعر معاصر اشاره شود. نقد شعر معاصر سهل‌ترین و در عین حال ممتنع‌ترین نوع نقد در روزگار ماست. چون شعر معاصر، اغلب از زبان زنده و فارسی معاصر بهره می برد، بنابراین هرکس که گذارش به کوچهٔ شعر افتاده، به خود حق می دهد که دربارهٔ شعر معاصر نظرش را بگوید. پشتوانهٔ فکری و فرهنگی ما هم البته شعر است. ما فکر می کنیم که نقد شعر آسان است و نقد شعر معاصر، آسان‌تر. البته می دانیم که این، خیال درستی نیست.

از منظری دیگر سَنت عمیق شعری ما برای منتقد ادبی روزگار دست و پا گیر است. چون وقتی آن را در کنار ادبیات و نقد ادبی فرنگی می گذارد، معیارهای سنتی‌اش فرو می‌ریزد و از برقراری رابطهٔ میان این دو و یافتن فصل مشترکها و تجانسها درمی‌ماند. از این رو است که می بینیم منتقدان شعری ما اغلب، اهل افراط و تفریط‌اند. یا به سنت رو می کنند یا به تجدد. حدّ میانه را نمی شناسند یا از رسیدن به آن ناتوانند. این موضوع، تعادل در نقد ادبی معاصر ما را که باید از درون تعاملها و هم سخنیهای وسیع و در عین حال سنجیده بیرون بیاید، دچار کاستی و دشواری اساسی می کند. شاید یک دلیل مهم که نقد ادبی ما نمی تواند در دورهٔ موردنظر، فضای آرمانی و رمانتیک خود را پشت سر بگذارد، همین است. البته ناهمگونی و تضادها و فرازها و فرودهای سیاسی و اجتماعی را نباید از یاد ببریم. در واقع، نکته این است که نقد ادبی ما، بیشتر، حاصل هیجانها و اضطرابها و دغدغه‌های اغلبْ بیرونی (و نه درونی) است. شاید بتوان از آن با تعبیر سیطرهٔ رمانتیسیسم بر کلاسیسیسم یاد کرد. تأنّی و دقت و رسایی و استواری و اینکه شکل اثر (صورت نقد) به گونه‌ای باشد که غیر از آن در تصور نگنجد، در نقد شعر آن دوره، در حکم کیمیاست. تی.اس. الیوت، و توماس‌مان و عده‌ای از بزرگان ادب معاصر غرب هم، چنین عقیده‌ای داشتند: «کلاسیسیسم تندرستی و رومانتیسیسم بیماری است.»

البته در اینجا یک نکته درخور اهمیت وجود دارد که نباید از آن به غفلت گذشت: ما فراهم آورندهٔ اصیل و اصلی ایده‌های نقد ادبی جدید نیستیم، یعنی در مباحث نظری، اغلب، کارمان ترجمه و در بهترین حالت، تلفیق است. شیوهٔ پژوهش و نقد وتحلیل توأمان که کار دشوار و بسیار ظریفی است، تنها در دو کتاب عمدهٔ محمدرضا شفیعی کدکنی **صورِ خیال در شعر فارسی** و **موسیقی شعر** بروز یافته است. در این کتابها، نظرها و آراء سنتی ما در کنار گامها و ایده‌های فرنگیها به استنتاج و بررسی نهاده شده است.

عبدالحسین زرین‌کوب به پیروی از برخی منتقدان غربی اعتقاد داشت که اصولاً نقد ادبی باید شیوه‌ای ترکیبی و تلفیقی را در پیش بگیرد. یعنی مثلاً مسایل زبانی و بیانی و روان‌شناختی و زندگی‌نامه‌ای و مانند آنها به شکلی توأمان و درعین حال با انسجام در پهلوی هم مورد استفاده قرار گیرند. این پیشنهاد، عیبهایی دارد و حسنهایی. از نظر برخی عیبش آن است که ممکن است خواننده را دچار تشتت، و نویسنده را دچار لغزش کند. اما شاید حُسن آن، این باشد که احتمال خطا را در داوری کمتر می کند و نویسنده را به همه جانبه‌نگری وادار می کند. نمی توان از همهٔ منتقدان توقع داشت که چنین کنند و تازه نمی توان مُنکر حُسنهای نقد با روشهای خاص شد. به هرحال، در خود غرب هم، هر دو شیوه رایج و معمول است و البته در هر کدام، می توان نمونه‌های خوب و بَد یافت.

اکنون پس از نگاهی اجمالی به جوانب نقد شعر معاصر، به طبقه‌بندی نقد و منتقدان شعر معاصر می رسیم. البته اینَ طبقه‌بندی بسیار نسبی است و گاه بعضی نامها را می توان مورد خدشه قرار داد. اما از این نکته هم نباید گذشت که چون نقد ادبی معاصر هم مثل بسیاری از نهادهای فرهنگی و اجتماعی ما به صورت طبیعی و اساسی چهره نیافته، در طبقه‌بندیها و تحلیلهای خود نسبت به معاصران، در مقام فرد، اغلب با دشواریهایی عمیق و وسیع روبه‌روییم، تا چه رسد به کنار هم نهادن آنها. به هرحال، این طبقه‌بندی به کلیت آثار آن منتقد برمی گردد و نه بَخشی از آنها.

**الف- نقد براساس آموزه‌های اجتماعی و سیاسی**

تردیدی نیست که مهم‌ترین و وسیع‌ترین نوع نقد در این دوره، نقدی است که در آن ایده‌های جامعه‌شناختی و سیاسی بر ادبیت اثر پیشی می گیرد. اغلب آنها هم، به نوعی از فکر چپ متأثرند؛ از چپ انسانی تا چپ روسی؛ از چپ حزبی تا چپ فکری: مرتضی کیوان، جلال آل احمد، م.ا. به‌آذین، عبدالعلی دست غیب، علی اصغر حاج سید جوادی، خسرو گل‌سرخی، رضا براهنی، جلیل دوستخواه، م.آزاد، مصطفی رحیمی، حیدر مهرگان (رحمان هاتفی) و بسیاری دیگر.

از میان اینها آل احمد، گاه به نقد زندگی‌نامه‌ای هم روی می آورد و به عنوان مثال، در دو نقدی که دربارهٔ نیما یوشیج نوشته، بسیار به توفیق رسیده است. دست غیب، بسیار حرفه‌ای و پی گیرانه به شعر و شاعران دورهٔ خود (به صورت مقاله‌ها یا کتابهای تک‌نگارانه) می پردازد و بسیار زود، شعر گفتنِ خود را به نفع نقد به کناری می نهد. هرچند، اندک اندک به نقد داستان، بیشتر از نقد شعر توجه نشان می دهد. براهنی هم این پی گیری را به نوعی نشان می دهد، ولی از شعر و داستان خود دست نمی کشد. در حالی که به نظر بسیاری شعر و داستانش اصولاً قابل مقایسه با نقدهای او نیست. آگاهیهای براهنی از نقد غربی، بسیار است و در نوشتن نقد هم تواناییهای بسیاری از خود بروز می دهد، اما شاید $\frac{2}{5}$ خوب براهنی، در کنار $\frac{3}{5}$ بَدش، آن قدر که باید و

سپارند. داوریهای احمد شاملو راجع به مهدی اخوان ثالث و سهراب سپهری، داوریهای اخوان ثالث راجع به سیاوش کسرایی و شاملو و فروغ فرخزاد، داوریهای فروغ فرخزاد راجع به ه. ا. سایه و کسرایی و شاملو و مانند آنها، به اثبات آنچه می خواهیم از آن سخن بگوییم، کمک می کند. به هرحال، این موضوع، یکی از دلایلی است که نقد و منتقدِ شعر معاصر ما به صورت حرفه‌ای در نیامده‌است. کمی فکر کنیم ببینیم چند نفر در میان منتقدان شعر معاصر می شناسیم که خود، شاعر نباشند؟ به زحمت، به تعداد انگشتان یک دست می رسد.

نقد دوستانه و دشمنانه در شعر معاصر، خارج از شمارش است! یا تبلیغ یا انکار؛ یا ستایش یا حذف. نوعی از نقد هم هست که حداقل، بسیاری به آن اعتقاد دارند: نقد سکوت (یا توطئه سکوت). در اغلب مجلات ادبی دورهٔ موردنظر، چنین نقدهایی به خوبی قابل دید است. پاسخ به نقد هم که بسیار است. اغلب یا خودمان در مقام پاسخگویی برمی آییم یا از دوستان و هواداران خود می خواهیم (یا انتظار داریم) که این کار را بکنند! از نقدهایی که صرفاً حاصل دوستی و همنشینی شخص منتقد با شاعر است، به راحتی می توان سخن گفت و به تفکیک، آنها را برشمرد.

از سیطرهٔ روزنامه‌نویسی در نقد نمی‌توان گذشت. روزنامه‌نویسی در کشور ما از همان آغاز با شتابزدگی برابر شده‌است. دلیل اصلی، آن است که روزنامه‌نگاری در کشور ما یک نهاد اجتماعی مهم نیست. بلکه از دوره مشروطه و اندکی پیش از آن، به دلیل نیازهای مبارزه با حکومت، یا تغییر شرایط سیاسی و اجتماعی بود که روزنامه‌نگاری در ایران شکل گرفت. در این نوع نقد، شتاب کاری و به دست آوردن دل دوستان و رَماندنِ حضور دشمنان (واقعی یا فرضی) شرط اساسی است.

تأثیر دیدگاههای ایدئولوژیک یا ته‌رنگهایی از آن را در نقد شعر معاصر به هیچ وجه نمی‌توان نادیده گرفت. در دههٔ ۱۳۴۰ تا حدی با گرایش مدرن و بیشتر اگزیستانسیالیزم آمیختگی یافت. هرچند، خود ژان‌پل سارتر، مفهوم تعهد ادبی و فرهنگی را در حوزهٔ شعر مورد استثناء قرار می‌داد. اما این مفهوم، در نقد شعر معاصر ما سیطره و سلطه‌ای بلامنازع داشت. به هرحال، در زمینهٔ منظر ایدئولوژیک یا تعهد شاعر، زیاده‌رویها و افراطها و تفریطهای زیادی انجام گرفته است.

بخش عمده‌ای از نقدهای شعر معاصر دربارهٔ نیماست. خصوصاً این موضوع پس از درگذشت نیما وسعت یافت. نیما در دی ماه سال ۱۳۳۸ در آرامش و سکوت عجیبی جان سپرد. در حالی که اگر این اتفاق در دههٔ ۱۳۴۰ افتاده بود، شاید برخورد تبلیغی وسیع‌تری با آن صورت می گرفت. همین موضوع در مورد فروغ فرخزاد هم اتفاق افتاد؛ و بعدها در مورد سهراب سپهری نیز. برخی این موضوع را به روحیهٔ ما ایرانیها نسبت می دهند. بعد از مرگ شاعر، به مقامی از نوع شهادت دربارهٔ او می رسیم و دربارهٔ آن شاعر، تحلیلها و نقدها می نویسیم و به حق گزاریها می پردازیم. البته تردید نیست که گاهی اوقات، آثار یک شاعر، بیشتر ارزش تاریخی دارد تا ادبی، و البته اینگونه ارزش، در دهه‌ها و سالهای بعد شناخته می شود و نه در روزگارِ خود (مانند اشعار هوشنگ ایرانی).

در دهه‌های ۱۳۲۰ و ۱۳۳۰ نقد ادبی ما در حوزه شعر، بیان مسایل کلی و یا صرفاً نگاه زندگی‌نامه‌ای است. موارد استثناء را به کنار می نهیم. اما در دهه ۱۳۴۰ با نقد به صورت جزیی نگرانه‌تر و علمی‌تر و غیر زندگی‌نامه‌ای‌تر برخورد شد. واژه‌های ساخت، زبان، صورت، درون مایه، محتوا، بیان، عاطفه، حس، شکل و مانند آنها به دایرهٔ واژگانی نقد شعر معاصر به گونهٔ جدی رخنه کرد. در حالی که در دهه‌های قبل، اینگونه نبود یا آنکه این واژه‌ها اینگونه دقیق به کار گرفته نمی‌شد.

در این سیر، به رغم همهٔ نکته‌های مثبتی که می‌توان در آثار برخی منتقدان دوره‌های مورد بحث یافت، اغلب نقدها مبیّن حس انتقادی منتقد است و نه خرد انتقادی او. یک دلیل، البته شرایط و اقتضائات سیاسی و اجتماعیِ جامعهٔ ایرانی است. شاید به نوعی بتوان گفت که نقد شعر معاصر ما، میدان آرزوها و آرمانهای سیاسی است: یا سیاست در خدمت ادبیات قرار می گرفت، یا ادبیات در خدمتِ آن. دلیل دیگر آن بود که دانشگاههای ما، به جز یکی دو استثناء درهای خود را به روی شعر نو و نیمایی و حتی شعر نو کلاسیک ما می بستند. چیرگی سنتهای عظیم، و ترس از اضمحلال و تلاشی زبان، آنها را به مقاومت وامی داشت. از این رو ادبیاتی که باید در دانشگاهها ساعتها و روزها و سالها مورد مداقّه قرار می گرفت و تحلیلها و نقدها برمی انگیخت، دست کم در برخی گرایشها به سمت شتابزدگی گریخت و گاه در دست کسانی قرار گرفت که شایدَ صلاحیت ادبی و فرهنگی‌اش را نداشتند، اما چون کارشان با زبان زنده و نیازهای روز هم‌آهنگ بود، مورد توجه قرار گرفت. دانشگاههای ما در دورهٔ مورد گفت‌وگو، از خود، کوتاهیِ مطلق نشان دادند و از این نظر، بسیار قابل انتقاد هستند.

یک ویژگی عمده که در نقد شعر معاصر در سالهای یادشده باید مورد دقت قرار داد، این است: نخستین بار است که در طول تاریخ ادبی ایران، نقد و شعر یک دوره در کنار هم رشد کردند. یعنی نیما داشت شعر می گفت و مثلاً اخوان ثالث داشت از شعر او به شکل تحلیلی و انتقادی سخن می گفت. تنها دوره‌ای که استثناء است، دورهٔ سبک هندی است، که در آن هم فاصله‌ای وجود دارد. یعنی بخش آغازین شعر هندی که به پایان رسیده بود (یا در شُرُف پایان بود)، نقد شعرش هم به دنبالش آمد (برای آگاهی بیشتر از این مورد استثناء می‌توان به تحقیق جالب **نقد خیال** از دکتر محمود فتوحی نگریست). به هرحال، این کوشش وسیع نقد ادبی در کنار گسترش شعر در میانهٔ سالهای ۱۳۲۰ تا ۱۳۵۷ بسیار مهم و مبیّن نوعی نوآوری فرهنگی در تاریخ ادبی ماست که در آن نقد و شعر (آفرینش و تحلیل آفرینش) دوش به دوش هم پیش آمده‌اند.

نمی‌توان از نقد ادبی در ایران صحبت کرد و از یک دلیل عمدهٔ شخصیتی و روانی که همیشه بر سرراه نقد ادبی ما قرار داشته، سخن نگفت. آن دلیل را من با این جملهٔ عارف انسان دوست و بزرگ، ابوسعید ابوالخیر به شکل دقیق بیان می کنم: «حکایت‌نویس مباش، بگذار از تو حکایت کنند». این عبارت، در واقع، نوعِ فکر ایرانی را بازتاب می دهد: بیشتر می خواسته درباره‌اش بنویسند تا خود دربارهٔ دیگران بنویسد. آیا دلیل اینکه آگاهیهای زندگی‌نامه‌ای و انتقادی و تحلیلی ما نسبت به گذشتگانمان از قلمِ خود آنها یا دیگران، این قدر ناچیز است، چیست؟ در دورهٔ معاصر، تا حدی این موضوع، به کنار رفت، اما به نظر می آید که بقایای این ایده و اعتقاد هنوز از میان ما رخت برنبسته است. چند منتقد و مورخ و ادیب حرفه‌ای در دورهٔ موردبحثمان می شناسید که صرفاً به پژوهش و نقد و تحلیل در شعر معاصر پرداخته باشند؟ شاید حتی به تعداد انگشتان یک دست هم نرسد. در عوض چه تعداد شاعر از این دوره می شناسیم؟ از حد و شمار بیرون است.

با اینهمه، همان سنت خُرد و جویبار مانند تذکره‌نویسی (گاه توصیفی، گاه انتقادی) در دورهٔ معاصر هم ادامه پیدا کرد. نقد بلاغی فارسی هم که با **ترجمان البلاغهٔ** رادویانی (سدهٔ پنجم) آغاز شد، نیز چنین وضعیتی پیدا کرد، اما به مراتب ضعیف‌تر. هرچند، نوعی از نقد سنتی که با زبان شاعرانه به تحلیل و داوری و یا خُرده‌گیری می پرداخت، همچنان در دوره معاصر هم حفظ شد. مقصودم نوعی

چنین بهره‌ای برد.

**ح- نقد براساس آموزه‌های دینی**

از درون نقد سیاسی و اجتماعی، نوعی نقد دینی هم بیرون می‌آید که در آن تعهد فکری تشیع با تعهد فکری و ادبیِ چپ (یا اگزیستانسیالیزم) در هم می‌آمیزد و با ارجاع به ادبیات سَده‌های آغازین تشیع و تلفیق آن با نیازها و قلمروهای سیاسی و اجتماعی معاصر، گاه تحلیلها و نظریه‌پردازیهایی در شعر معاصر پیش کشیده می‌شود: م. آزرم، سیدعلی موسوی گرمارودی، محمدرضا حکیمی. به ویژه اثرِ نویسندهٔ اخیر، **ادبیات و تعهد در اسلام** را باید در این گرایش موردِ دقت قرار داد.

***

□ **ابراهیم رزم‌آرا:** آقای عابدی در بحث خودشان (کمی در اوایل و مخصوصاً در اواخر) به نقد ادبی معاصر در بستر تاریخ پرداختند و از ایجاد چالش ذهنی در این زمینه باز ماندند. سخنرانی و تقسیم‌بندی ایشان، جنبهٔ آکادمیک داشت و به آسیب‌شناسی نقد هم نپرداختند. دربارهٔ شعر یدالله رویایی، به راحتی نظر منفی دادند و دربارهٔ نقد، غیرنقادانه قضاوت کردند.

□ **خانم معیری:** نکته‌ای که می‌خواهم بگویم دربارهٔ هوشنگ ایرانی است. فکر می‌کنم که تأثیر ایرانی و شعر جدولی (به تعبیر شفیعی کدکنی) بر روی شاعران بعدی، به خصوص سهراب سپهری زیاد بوده است. اما شما منکر ارزش شعر ایرانی شدید. در این باره توضیح دهید.

□ **شهرام اقبال‌زاده:** البته به نظر من، آقای عابدی به آسیب‌شناسی نقد هم پرداختند، اما به دلیل دورهٔ طولانی بررسی، با شتاب گفتند. نکته دیگر، در موضوع چپ است. چپ، تنها به چپ استالینی محدود نمی‌شود. خودشان هم توضیح دادند که چپ، مفهوم وسیعی دارد و از چپ انسانی نیز صحبت کردند، اما از نظر متدولوژی، در توضیح، چپ استالینی را مبنا قرار می‌دادند. چپ بودن با مدرن بودن منافات و ضدّیت ندارد.

□ **کیان‌وش شمس اسحاق:** اینکه از نقد شاعران با نگاهی انتقادی یا آسیب‌شناسانه صحبت کردید، به نظرم باید تأمل کرد. چون شاعر، تنها کسی است که خودش را موظف می‌داند از روی علاقه، شعر را کامل بخواند، زیرا با مطالعهٔ شعرها به شناختی حداقل نسبی می‌رسد.

■ **کامیار عابدی:** از لطف دوستان ارجمند در بیانِ نظرهای خود سپاسگزارم. فکر می‌کنم بحث من هم تاریخی بود، هَم محتوایی. به آسیب‌شناسی هم تا حد امکان یک جلسهٔ یک ساعت و نیمه پرداختم. به هرحال خوشحال می‌شوم که نکته‌های نگفته را از زبان شما یا دیگران بشنوم و بیاموزم. دربارهٔ یدالله رویایی هم، نکته‌ای است که نمی‌شود نگفت: هیچ کس در دورهٔ معاصر، به اندازه رویایی از شعرش سخن نگفته است. یک بار مرور اجمالیِ مجموعهٔ مصاحبه‌هایش (که فکر می‌کنم شما هم خوانده باشید) مَا را به این موضوع می‌رساند. من نگفتم شعرش ارزشی ندارد، تنها گفتم که در مقایسه با بررسیها و نظرهای ادبی‌اش، ارزش کمتری به دست می‌آورد.

دربارهٔ شعر هوشنگ ایرانی اعتقادم این است که ارزش تاریخی‌اش بیشتر است. او در شعر، و یدالله رویایی در تحلیل و نظریه‌پردازی راجع به شعر، حصار اعتقادات جزمی و برخوردهای صرفاً ایدئولوژیک را به کناری زدند و از این بابت، کارشان، پُراهمیت‌تر جلوه می‌کند.

در مورد گرایشهای گونه‌گون چپ هم با آقای اقبال‌زاده موافقم. شاید فشردگی و زمان کم، سبب شد که از عهده‌اش خوب برنیایم.

دربارهٔ نظر آقایَ شمس اسحاق پاسخم این است: من گفتم که به نقد شاعران دربارهٔ شاعران هم روزگار خود، اندکی باید با احتیاط نگریست. شاعرانی که بتوانند در موقع داوری، شعر و موقعیت شعری خودشان را نادیده بگیرند، بسیار اندک‌اند. می‌پذیرم که نقد شاعران، نشأت گرفته از یک ضرورت جدی است. هنگامی کهَ نهادهای اجتماعی و فرهنگی ما ثبات و گسترش طبیعی نداشته باشند و مثل غرب، منتقد حرفه‌ای در رشته‌های گونه‌گون ادبی و فرهنگی نداشته باشیم، شاعر احساس ضرورت و تکلیف می‌کند که به آثار شاعران دیگر بپردازد.

شاید، راه را برای او باز نمی‌کند تا جایگاه واقعی‌اش را در ادبیات و نقد معاصر به دست آورَد (آمیختن نقد ادبی با اغراض شخصی). م.آزاد، بخشی از توانایی شعری مهم خود را به کناری می‌نهد و به نقد شعر می‌پردازد. او علاوهَ بر دیدگاه اجتماعی، به مسایل زیبایی‌شناسانه هم معطوف می‌شود.

**ب- نقد براساس روش‌شناسی دانشگاهی**

این نوع نقد براساس جریان فرهنگی دانشگاهی شکل می‌گیرد. البته با نوعی محافظه‌کاری همراه است. اما در همه حال، تلاش می‌کند که سنجیده و روشمندانه به این کار بپردازد. بخشی از این نوع نقد، عمدتاً معطوف به سنت (یا شیوه نوکلاسیک) و بخشی دیگر به شعر نو و نوکلاسیک، به صورتی توأمان متوجه می‌شود: عبدالحسین زرین‌کوب، حمید زرین‌کوب، محمدرضا شفیعی کدکنی، محمد استعلامی، رضا انزابی‌نژاد، پرویز ناتل خانلری، مهدی حمیدی شیرازی، تقی پورنامداریان، غلامحسین یوسفی، ذبیح‌الله صفا و دیگران.

ناتل خانلری بیشتر سعی می‌کند که به ایجاد یک جریان ادبی معتدل (از طریق مجله‌اش: **سخن**) کمک کند و نقدهایش اغلب کلی و عامّ است. عبدالحسین زرین‌کوب به گونهٔ عینی و ملموس به نقد شعر معاصر تمایل پیدا می‌کند و نمونهٔ مهم کارش **شعر بی‌دروغ شعر بی‌نقاب** است. البته مهم‌ترین منتقد این گروه در توجه به شعر (به طور کلی) و شعر معاصر (به طور خاص)، شفیعی کدکنی است، اما از اهمیت کتاب پورنامداریان دربارهٔ شاملو نمی‌توان گذشت.

**ج- نقد براساس آگاهیهای زندگی‌نامه‌ای و تاریخی**

این نوع نقد، گاه شباهتهایی با نقد دانشگاهی پیدا می‌کند. در نقد زندگی‌نامه‌ای و یا تاریخی اغلب باتوجه به مسایل زندگی‌نامه‌ای، یاَ مسایل تاریخی نگاههایی به آثار ادبی انداخته می‌شود. گاه کار به فضا و زمان شاعر هم کشیده می‌شود. در این حالت، شباهتهایش با نقد دانشگاهَی بیشتر می‌شود. اغلب تذکره‌نویسان ادبی معاصر را می‌توان در این نوع نقد، جای داد. تاریخ ادبی مهم **از صبا تا نیما** اثر یحیی آرین‌پور را هم، کمابیش می‌توان در ذیل این نوع نقد مورد بررسی قرار داد.

**د- نقد شاعران**

شَاعرانی که برای اثبات شعر یا نوع شعرِ خود به نقد روی می‌آورند، نقد آنها همراه است با داوریهای حسیَ و گاه نیز همراه با طغیان قلم. برای این دسته از منتقدان، ضرورت نقد، بسیار مهم بوده، اما در مجموع، با آمیختن آگاهی و ذوق خویش، از رشته‌های حسیِ ذهن خود پیروی کرده‌اند: نیما یوشیج، احمد شاملو، فروغ فرخزادَ، نادر نادرپور، سیاوش کسرایی، منوچهر آتشی، محمد زُهَری، اسماعیل خویی، کاظم سادات اشکوری، یدالله رویایی، محمدعلی سپانلو، حسین منزوی، فرهاد عابدینی، و دیگران.

شخصیت و فکر ادبی نثر نیما به لحاظ انسجام، در بخش نقد شاعران، جایگاه عمده‌ای پیدا می‌کند، و در دوَرهٔ معاصر، یک استثنای بزرگ است. شاملو اغلب، این موضوع را با نثری زنده اما با ذهنیتی گذرا عرضه می‌کند. نادرپور ذهنیتی منسجم اما نثری با آهنگ بسیار کُند دارد. آتشی، اغلب به شاعران جوان می‌پردازد و کسرایی، صرفاً به شعرهای نیما. رویایی به نظر می‌آید که در کار اندیشیدن به شعر، چند گام از شعرهایش جلوتر می‌رود. حرفهای او دربارهٔ شعر، اغلب از شعرهای خود او (چند نمونهٔ خوب را از اشعارش در دهه ۱۳۴۰ باید کنار نهاد) مهم‌ترند. استعداد رویایی در گفت‌وگوهای مطبوعاتی پیرامون شعر بر کسی پوشیده نیست. اما او اغلب، به هیچ‌روی، توان فراموش کردن شعرهای خودش را هنگام سخن گفتن از شعر معاصر ندارد. سپانلو به نکته گویی در شعر شاعران معاصر می‌پردازد و خویی از منظری فکری و فلسفی بدان می‌نگرد.

**هـ- نقد براساس ذوق فکری، فلسفی و جامعه‌شناختی**

گروهی از منتقدان شعر معاصر در این دوره کسانی هستند که در زمینه‌ای از زمینه‌های هنری، ادبی و فرهنگی به تألیف و ترجمه می‌پردازند و براساس ذوق فکری و فلسفی و جامعه شناختیِ خود، گهگاه به نقد شعر هم علاقه‌ای نشان می‌دهند: فریدونَ رهنما، داریوش آشوری، بهاءالدین خرمشاهی، پرویز داریوش، نجف دریابندری، مصطفی رحیمی، آیدین آغداشلو (با نام مستعار فرامرز خبیری)، محسن هشترودی، عبدالمحمد آیتی، غلامعلی سیارَ، اسلام کاظمیه، محمود کیانوش و مانند آنها.

در نقد برخی از اینان، نکته‌های ظریف و دقیقی در زمینه شعر معاصر پیش کشیده می‌شود: بحث داریوش دربارهٔ شعر معاصر، مقالهٔ آشوری دربارهٔ سهراب سپهری و مقالهٔ خرمشاهی دربارهٔ شاملو از جمله نقدهای خوبِ این گروه محسوب می‌شود. هرچند کیانوش، شعر هم می‌گوید اما بَه نظر می‌آید که او به عنوان مترجم و نویسنده، بیشتر شناخته می‌شود و عرصهٔ توفیقش درشعر، شَعر کودکان است. از این رو در این بخش از او نام بردیم.

**و- نقد براساس نگاه زیبایی شناسانه**

در این نوع نقد، زبان و بیان و تصویر و تلقی صرفاً زیبایی شناسانه از شعر اهمیت بیشتری می‌یابد. گاه به ساختار و شکل شعر هم پرداخته می‌شود: مهدی اخوان ثالث، ضیاء موحد، محمد حقوقی، اسماعیل نوری علاء، پرویز مهاجر، مهرداد صمدی و محمدرضا شفیعی کدکنی.

اخوان ثالث با اینکه شاعر است اما در بحث از شعر معاصر به مسایل بلاغی و لفظی و فنی می‌پردازد و از آشنایی عمیق خود با ظرایف شعر کلاسیک فارسی بهره می‌گیرد. نوری علاء با **صور و اسبابَ در شعر امروز ایران** به طبقه‌بندی شاعران توجه نشان می‌دهد. محمد حقوقی، با نگاه به نقد ادبی جدید غرب نیز به موضوع زبان و شکل معطوف می‌شود و در مقالات و کتاب مهم و معروفش **شعر نو از آغاز تا امروز**، هم با تحلیل و هم با انتخاب به نقد شعر می‌پردازد. او در این راه، شعر خودش را نادیده می‌گیرد و به توفیق می‌رسد. شفیعی کدکنی باتوجه به پژوهشهای وسیعش در زمینهٔ تصویر و موسیقی در شعر، شعر معاصر را از سنجشهایی باریک‌بینانه می‌گذراند.

**ز- نقد ایران شناسانه**

نقد ایران‌شناسانه، در واقع بخشی از نقد دانشگاهی است: تلفیقی از دیدگاه ادبی با تاریخ ادبی. دسته‌بندی جریانها و داوریهای توصیفی (و نه ارزشی) از جمله ویژگیهای این نوع نقد است. این، کاری است که در دورهٔ مورد بحث در دانشگاههای ما بدان توجه نمی‌شود. از این رو اغلب، این نوع نقد در مراکز دانشگاهی خارج از ایران انجام می‌پذیرد: وراکوبیچکوا، یان ریپکا، فرانسیسک ماخالسکی، الساندرو بوزانی، پیترایوری، الول ساتن، گردهاری تیکو، منیب الرحمان، محمد اسحاق، آرتور جان آربری، مایکل هیلمن، مسعود فرزان (با مسعود فرزاد اشتباه نشود)، و دیگران. نکته مهم در این نوع نقد، توان بهره‌گیری از آنها در مقام آموزش و به عنوان درسنامه‌هایی دانشگاهیَ است. در حالی که از دیگر نقدها (جز بخشی از نقد دانشگاهی) نمی‌توان

هلن اولیایی نیا

بسیاری در کل داستان باشد و داستانهای مندنی پور نیز از این قاعده مستثنا نیست. در واقع، مندنی پور با زیبایی تمام از این فرصتی که برای نویسنده فراهم است، بهره می گیرد. به طور کلی، نقشی که آغاز داستان می تواند داشته باشد؛ معرفی شخصیتها، لحن نویسنده و یا راوی، فضای غالب بر داستان و سایر جزئیاتی است که می تواند بازتاباننده ادامه کنش داستان و یا اجزاء بعدی باشد و بدین گونه خواننده را برای آنچه در پیش است آماده کند.

یکی از نقشهای آغاز داستان معرفی شخصیتهاست. در داستان «مه جنگلهای بلوط» راوی، داستان را چنین آغاز می کند!

من، مردی مفرغی رنگم که چهار سال دیگر به چهل سالگی می‌رسم. حافظه سمج و فکرهای مدامم را با سکوت در برابر آدمهای پر صدا جبران می کنم. هرگز سراغ قبر زنم نمی روم، چون

# هر چه آغاز ندارد نپذیرد انجام







اگرچه در الفبای داستان نویسی و داستان خوانی آموخته ایم که یکی از ویژگیهای داستان منسجم با وحدت ارگانیک آن است که هیچ چیزی در آن بیهوده نیست و هر جزئی از داستان در ارتباط با اجزاء دیگر است، هنوز خوانندگان مشتاق جهت پیگیری رخدادهای داستان، با شتاب و بی توجهی از بخشهای آغازین داستان می گذرند و به اهمیت و ارتباط آن با سایر بخشهای داستان بی اعتنا می مانند. گوییا بخشهای نخستین، قسمتهای فرعی و بی اهمیت است و آنان عجله دارند که به « اصل ماجرا » دست یابند. چنین خوانندگانی از این نکته غافل اند که به گفته خواجه شیراز «هر چه آغاز ندارد نپذیرد انجام»؛ چه بسا خوانندگانی که سطور اولیه را درک نمی‌کنند و هیجان لازم را از آن دریافت نمی کنند، از همان ابتدا پیشداوری می‌کنند که داستان «فاقد» ارزش است، در حالی که همان چند بند ابتدای داستان و یا صفحات نخستین می تواند گنجینه ای از اطلاعات و تأثیرهایی باشد که خواننده را به بطن داستان رهنمون کند.

در برخورد و گفتگو با برخی خوانندگان داستانهای شهریار مندنی پور، به نظر می رسد که خوانندگان، سردرگمی و کم تجربگی خویش را در توجه به نکته فوق، به نامفهوم بودن داستانهای نامبرده تعبیر می‌کنند و حتی در بازخوانیهای خود به ارتباط میان این شگرد و تکنیک، یعنی شیوه آغاز داستان، بی توجه می مانند. در این بحث اجمالی، فقط با نگاهی به برخی از داستانهای مندنی پور به عنوان شاهد، به تحلیل و بررسی اهمیت و ارزش این نویسنده صاحب سبک خواهیم پرداخت.

***

گفتیم ابتدای هر داستان می تواند آبستن موضوعات و مطالب

می گویم:«می گویند سکوت سی ساله ات را بشکن، حالا حقیقت را می توانی بگویی، نه تشکیلاتی مانده و نه مرا می... می گویم خب تلاش من همین است ... من که قابیلم فقط می دانم که هنوز دستهایم از معجزه قتل متبرک است و ... بله، حالا هم اگر بخواهم بگویم مثل سی سال پیش می گویم که من «میرداماد» را کشته ام.....»(۲۳۰)

پس خواننده با توجه به لحن آغازین شخصیتها می تواند به حقیقت وجودی آنان، صداقت و یا عدم صداقت آنان پی ببرد.

افزون بر معرفی شخصیتها و لحن آنان، بخشهای نخستین به تصویر فضای اصلی داستان نیز می پردازند. نقش اصلی فضای داستان تشدید حس تعلیق در خواننده است، به این مفهوم که خواننده را کنجکاو و مشتاق می کند تا حوادث داستان را دنبال کند. برای مثال بند اول داستان «ماه نیمروز» با ایجاد وحشت و دلهره در خواننده، وی را به خواندن ادامه وقایع مشتاق می کند:

یک ساعت از پرواز هواپیما گذشته بودکه مهماندار آن متوجه شد سه مرد به مسافران اضافه شده اند، هر سه، کنار هم، در ردیف آخر نشسته بودند و لبانشان با لبخندی مانند پوزخند دائمی دلفینها، خشک شده بودند، یکی از آنها ازرق چشم بود،دیگری چشم سیاه و چشمهای سومی به تمامی سفید بودند.مهماندار، خیره به آنها عقب عقب رفت و روگرداند و تنداتند به کابین خلبان رفت.(۲۷)

از همان ابتدا حیرت و وحشت مهماندار از وجود سه مسافر غریب و با هیئت انسانی متفاوت، با توصیف بعدی فضای داستان تشدید می‌شود:

هواپیما در پاره ابرهای صبحی بهاری روان بود. لخته های معلق بخار در هوای شیری رنگ، مثل گوشه های یک رویای رو به فراموشی بودند در لحظه های میان خواب و بیداری.(۲۷)

فضای مه آلود و تشبیه تکه های معلق بخار به رویای رو به فراموشی بلافاصله با برهم ریختن رویای زن مهماندار برای یک زندگی آرام و سعادتمند پیوند می یابد. آخرین چیزی که می شنود «گرگر موتور هواپیما و زوزه هوایی رد شده است که (در گوشهایش به حد آزار رسیده است).»(۲۸)

و آخرین بویی که به مشامش می رسد بوی «عسل و پلاستیک کهنه» است. صداها، بوها و حواس مختلف در ایجاد فضایی موثرتر و ایجاد ارتباط حسی و عاطفی با خواننده نقش بسزا دارند. به همین شکل، توصیف چاه و وحشتی که در دل شخصیت زن در ابتدای داستان «جایی، درّه ای...» ایجاد می شود، خواننده را نیز به وحشت و دلشوره می اندازد:

بسیاری از مردمان قدیمی شهر اعتقاد داشتند که آن چاه انتهایی ندارد. چهار نیم ستون سنگی شکسته چهارطرفش بود، سفید، از سنگ قلم خورده سفید. کمی دورتر از چاه، فقط یک سر ستون افتاده بود. مرد و زن ، نیمه شب بالای کوه رسیده بودند، چراغهای شهر، بیشتر، رجه چراغهای مهتابی خیابانها در منظرشان بود. هر دو، دو سوی چاه، تکیه داده به ستونها، رو به شهر خفته نشسته بودند. مرد سنگ بزرگی توی چاه انداخته بود و گوش سپرده بود تا صدای برخورد آن را با ته چاه بشنود.

پس از دو ماهی که یکدیگر را ندیده بودند، مرد، سر شب تلفن زده بود و گفته بود: «امشب باید با هم باشیم.» با لحنی که مبهم بود، معلوم نبود تلخ است یا اندوهگین یا ... هرچه بود برای زن آشنا نبود و به دلشوره اش انداخته بود. مرد چرخید و لبه چاه نشست و پاها را رها کرد در تاریکی دهانه آن. این کارش زن را بی قرار کرد.(۱۱۲)

توصیف چاه متروک، تاریک و مرموز با ملاقات عجیب و بحثهای بیمار گونه زن و مرد که نشان از ارتباطی ناسالم و مسموم دارد پیوند می خورد. وعده ملاقات به کوششی از سوی مرد برای ارعاب و عذاب زن تبدیل می شود؛ مرد، زن را تهدید به انداختن وی به قعر چاه می کند و زن در پی نجات خود از مهلکه است. این جدال و گریز و دلشوره تا پایان داستان همچنان ادامه می یابد و خواننده در می یابد که این اضطراب فقط برای ایجاد هیجان کاذب در وی نبوده است، بلکه با احساس کلی و کنش داستان در ارتباط است. به عبارت دیگر هیجانات داستان به طور طبیعی نشآت گرفته از تجربه‌ای است که داستان از طریق آن با خواننده ارتباط برقرار می کند. حس تعلیق بدیهی است که شرطی لازم برای داستان است تا بدان جذابیت بخشد، ولی انگیزش چنین حسی باید به صورت طبیعی صورت گرفته و با عناصر و اجزای دیگر داستان پیوند درونی و باطنی داشته باشد.

همچنین در فضا سازی اولیه داستان، مندنی پور تصاویری ارائه می دهد که به گونه‌ای نمادین با مضامین اصلی و موقعیت شخصیتها قرابت دارد. یکی از بارزترین و مشهودترین تصاویر در داستانهای مندنی پور، در این رابطه داستان«سایه ای از سایه های غار» است. بند اول داستان با تصاویر حیوانات آغاز می شود:

آقای «فروانه» می گوید: «گیرم که اینطور نباشد، ولی حیرت نکنید اگر روزی دیدید که یک لاشخور، از نوع سرطاس، در آشپزخانه تان، لبه ظرف آشغال نشسته، دارد توی آن را می کاود» و بعد، از آن شیر پیر می گوید و اینکه تصادفی نیست که در این قبیل کابوسها و حتی در عالم بیداری، هر شیری که به تصور بیاید، پیر و خسته و بی حوصله است. اگر خوش ندارید، می توانید توی رختخواب غلتی بزنید و به چند ساعت باقیمانده تا صبح که می شود خوابید فکر کنید؛ اما اگر نیم‌خیز شوید و نگاه کنید، می بینید که دستهایش را لبه تخت گذاشته و با چشمهای خواب آلودش به شما زل زده است. هاله با شکوه و حنایی یالشفراموش شدنی نیست و انگار دارد بوی ناخوش آیندی را برای نخستین بار به مشام می کشد که گونه هایش آنطور ورچیده شده اند.(۳)

آغاز داستان، افزون بر معرفی لحن طنزآمیز و معرفی شخصیت آقای فروانه که وسواسی و همواره نگران کابوس مخدوش شدن مرز میان انسانیت و سبعیت است، آینه دار وقایع بعدی داستان است. این هشدار طنز آمیز آقای فروانه به بشریت عملاً در داستان تحقق می یابد و خود او را گرفتار می کند. او که فردی با تجربه، فرهیخته و قابل اعتنا است، از جماعت انسانها نیز دوری می جوید، چه رسد که با حیوانات محشور شود. ولی همسایگی او با باغ وحش شهر، و وحشت دائمی او از اینکه خوی حیوانات مانند بوی ناخوشایند آنان ممکن است انسانها را مورد هجوم و تحت تأثیر قرار دهد، دغدغه ای است که فکر او را به خود مشغول داشته است. هر تمهیدی به کار می گیرد تا از گزند حیوانات مصون بماند. استشهاد محلی علیه باغ وحش فراهم می کند و پنجره های خانه را با میله می پوشاند تا این حیوانات موذی و نفرت انگیز به حریم او وارد نشوند. مرتب از بوی تعفن آنها شکایت دارد و در واقع این تنها موضوعی است که سبب می شود با دیگران به صحبت و بحث بنشیند. ولی غافل از این است که با این فلسفه و نگرش و وسواس دقیقاً

نه برای او فایده‌ای دارد و نه برای من. دوستان زیادی نمی خواهم داشته باشم. برای من،پس از خداحافظی پس از خالی شدن، یا بعد از ظهرهای تهی جمعه ها و یا ساعتهای خسته بعد از گره از کارگشودن، که نمی‌شود تنها ماند، چند نفر که بشود زمانهایی بی‌خیال و بی مرده را همراهشان سر کرد، بس اند. یک رفیق گاهگاهی هم که بی خبر، با سه تارش می آید،تک زنگی می‌زند و فقط تک زنگی، و اگر در باز نشود، می رود، بعضی وقتها خوب است، و این رفیق را که گاهی رفیق صدایش می زنم ـ چون اسمش همان وقت یادم رفته ـ و گاه کاوه ـ چون اسمش همین است ـ از دوران دبیرستان می شناسم ولی هنوز نمی‌دانم خانه اش کجاست. با مادرش زندگی می کند و بیچاره آن زن، چرا که مدام، شنیدن زخمه‌های غریب و خواب آلودی که او به سازش می‌زند، طاقت فرساست. دوستانم او را چند بار بیشتر ندیده اند و هر بار، طوری که نفهمیده دستش انداخته‌اند، اما این دفعه مجبور شدند به ظاهر احترامش را نگه دارند، چون با دختری آمد که به اسم «سوریگل» نامزدش، معرفی‌اش کرد. ما از گذشته ها حرف می زدیم، من عصبی بودم و بدم نمی آمد خشمم را سر یکی خالی کنم.(۴۸)

معرفی راوی توسط خودش، شناخت نسبتاً کاملی از شخصیت خود محور راوی به خواننده می‌دهد. البته گاه ممکن است راوی از سر خشم و یا نفرت از خود، خود را به خواننده چنین معرفی کند. ولی در مورد راوی این داستان چنین نیست. وی بارها عبارت «مفرغی» بودنش را تکرار می کند و همان بی اعتنایی به دوستان و اطرافیانش که در ابتدای داستان ذکر شده است، به ثبوت می رسد. او حتی حرمتی برای خاطره همسرش نیز قائل نیست و معترف است که همیشه از «زنها حوصله ام سر رفته.» حتی صدای ساز دوستش کاوه او را خشمگین می کند و آنقدر خودخواه است که پس از مرگ همسرش حتی بر مزار او نیز حاضر نشده است. ظاهراً از آزار دوستانی که مهمان او نیز هستند لذت می برد: « برایشان گفتم که تازگی طرح زه کشی قبرستان شهر را برداشته ام و برای اینکه حالشان را بگیرم، گفتم: همه مرده‌ها تو می آیند این روزها.»(۴۹) حتی هنگامی که دوستش کاوه، که زمانی به الهه همسر راوی، تعلق خاطری داشته است، از اینکه طولانی شدن پروژه زه کشی گورستان توسط راوی سبب شده است که مرده ها در آب غرق شوند، به او معترض می شود و به او یادآوری می کند که الهه همیشه کابوس غرق شدن در آب را داشت و او به خاطر همسرش هم که شده باید کاری انجام دهد، راوی همچنان بی تفاوت و سنگدل باقی می ماند. او همواره بر خود می بالد که «هیچ کس، هیچ وقت اشک مرا ندیده»(۵۸) و تکرار می کند که «بپرهیزید از مردان مفرغی.» بدینسان راوی در طول داستان، از خود چهره ای منفور و کریه نشان می دهد که به جز در فکر طلا در قید هیچ دغدغه انسانی دیگری نیست. وی از خود می پرسد «آخر چرا وسوسه طلا این همه مرا آزار می دهد؟»(۶۰) به کلامی دیگر، مفرغی بودن وی که از واژه های نخستین داستان است به گونه‌ای نمادین وجود سرد و سخت وی را ، که در طول داستان آشکار می شود، به نمایش می گذارد.

مورد دیگری که در رابطه تنگاتنگ با معرفی و افشای شخصیت در همان بند و صفحه آغازین داستان است، معرفی لحن راوی و یا نویسنده است. این لحن که نمایانگر شخصیت راوی است، در ابتدای داستان نمود می‌یابد. در داستان جذاب «هشتمین روز زمین»، لحن گناهکارانه راوی، توجه خواننده هشیار را به خود جلب می کند. او چنین آغاز می کند.

...کار از اینها گذشته، از گفتن و به یاد آوردن و دوباره گفتنش، گیریم که مدام تکرار شود ، فردا، پس فردا و بعدتر که باز زمستان بیاید و ابر و باران؛ همیشه همین است که شده. او هم که تا قیامت لابلای برگهای نخل تنها بماند و زل بزند و نگاهش پشت این دیوارهای سیمانی مرا ول نکند، همان است که بوده... به من نگویید بگو، خودم می گویم، ولی مطمئنم کنید کاملاً تصادفی بوده که من جان در برده ام. من خسته ام از وقتی که برگشته ایم همینطور خسته مانده ام، سردم است و با هزار لا رواناز هم گرم نمی شوم.(۵۷)

از همین چند کلام نخستین راوی، خواننده می تواند به موقعیت راوی یعنی احد پی ببرد. این پاسخ از سوی راوی پیش از اینکه پاسخی

به مؤاخذه ها و بازجوییهای دیگران باشد، ندای وجدان احد است که هنوز سنگینی نگاه یکی از قربانیان سیل را که او و همراهانش می توانستند نجات دهند ولی ترجیح دادند جان خود را سالم در برند، بر وجود خود احساس می‌کند. در ظاهر اصراری در کتمان واقعیت ندارد. وی می گوید «به من نگویید بگو، خودم می گویم.» به عبارت دیگر راوی مایل است خود را از زیر این بار سنگین رها کند. آنچه او را رنج می دهد این است که در این مورد قانونی نیست که مانند قتل عمد یا غیر عمد او را مجازات کند: «کسی وضعمان را تعیین نکرده و هیچ قانون و دستگاهی مسئولیتمان را به عهده نمی گیرد»(۵۸). بر خلاف این مورد، در داستان «باز رو به رود»، راوی که یک مأمور ساواک و یک جنایتکار است، با خونسردی تمام و با لحنی حق به جانب قتل فجیع میرداماد را که از دوستان نزدیکش بوده است گزارش می کند:

«.....دنیا به سوسکها می‌رسد سارا.....بیچاره بابونه‌ها...تو کفش دوزها را دوست داری و دامنهای چین دار وو کفشهای نرم را.....بیچاره کفشدوزها و دامنها و کفشهای تابستانی .....قلبم برای تو بود سارا و تو می رفتی و می آمدی و دزدانه نگاهت می‌کردم و تو نمی‌دانستی و قلبم دیگر پینه‌بسته و سختم است از تپه ای بالا بروم.(۲۹)

این تغییر ناگهانی از خون و آتش و انفجار به طبیعت و لطافت آن، حال و هوایی متفاوت به داستان می دهد. قطع گاهگاه روند داستان با قطعاتی از این دست، نشان دهنده تضاد میان دنیای خشونت و دنیای عشق است . سخنان پیرمرد عاشق با معبودش سارا با همه لطافتش چون قلعه و بارویی مستحکم در مقابل خونخواهی این سه عفریت مرگ یعنی ازرق چشم، سیاه چشم و سفید چشم مقاومت می کند و پیرمردی عاشق تنها فردی است در داستان که بازیچه دست این سه نمی‌شود. در همان زمان که این سه ابلیس از رنج بشری، از نابودی انسان توسط بیماریهای مرموز و مهلک، جنگ و ترور و نابودی میراث

فرهنگی، لذت می برند، پیرمردی عاشق از رنگ آبی بهار و گرمی و سلامت خون خود و معبود سخن می گوید و بدینسان این سه موجود خبیث را به استهزا می گیرد.

اگر در «ماه نیمروز» زبان شعر بیشتر به صورت صور خیال حسی متجلی می شود، در «شرق بنفشه»، که به حق باید گفت احیای افسانه لیلی و مجنون به شکل امروزی آن است، این زبان از پیرایه های شعری پیچیده‌تری برخوردار است، شاید به این خاطر که راوی در «شرق بنفشه»، سرگشته «حافظیه» است(۸) و همان روح حافظ. واژه‌ها و عبارات، همان واژه ها و عبارات حافظ است. اینهمه در همان چند سطر نخستین خودنمایی می کند.

«...حالا که دانسته ای رازی پنهان شده در سایه جمله هایی که می خوانی، حالا که نقطه نقطه این کلام را آشکار می کنی، شهد شراب مینو به کامت باشد؛ چرا که اگر در دایره قسمت سهم تو را هم از جهان دُرد داده اند، رندی هم به جان شیرایت واسپرده‌اند تا کلمات پیش چشمانت خرقه بسوزانند، پس سبکباری کن و بخوان، در این کتاب رمزی بخوان به غیر این کتاب: من این رمز را از «ذبیح» و «ارغوان» آموختم. به روزی بارانی، بارانی...نگفته بودیم ببار، اما می بارید، چنان می بارید تا به استخوانهای برهنه برسد و جانهای لولی را مجموع کند.....»(۸)

پس این زبان و واژه های ویژه حافظ چون «شراب مینو» ، «دایره قسمت» ، «درد»، «رندی»، «خرقه» سوزاندن و یا عبارت «داس زلف را زیر روسری رانده بود»، هم ماهیت شاعرانه راوی و هم حال و هوای عاشقانه داستان را بر خواننده آشکار می سازد. بدیهی است این زبان با زبان ذبیح و ارغوان که به زبان پیرمرد عاشق در «ماه نیمروز» نزدیک است، تفاوت دارد. واژه «رمز» در بند نخستین داستان نیز، آینه دار رخدادهای بعدی و نامه های رمز دار «ذبیح» و «ارغوان» است که بدون نامه‌نگاریهای معمول، رمز و پیام عشق را به گوش و نظر یکدیگر رسانده اند و بر دل‌خواننده عشق‌شناس نیز می‌نشانند. بارش‌باران، آینه‌دار سوگواری بعدی آسمان بر مرگ شاعرانه عشاق جوان است.

در داستان «شام سرو و آتش»، آغاز داستان چون از زبان راوی عاشق است که هم بر اعمال خویش واقف است و هم قصد آن دارد که از کنش خود یعنی قتل معشوق به عنوان عملی بجا و خیرخواهانه و از سر عشق و دلدادگی دفاع کند، آغاز داستان نه تنها شاعرانه و غنایی است، بلکه لحن او شیدایی و شیفتگی بیمارگونه وی را به نمایش می‌گذارد. بدیهی است این بخش نیز ممکن است سبب حیرت خواننده شود، ولی شاید یکی از زیباترین و هنرمندانه ترین داستانهای مندنی پور باشد. در این داستان نیز شیدایی، از جنون و خشونت زاییده می‌شود، ولی نه خشونتی که سبب نفرت در خواننده شود، بلکه راوی عاشق به صورت شخصیتی بیمار و قابل ترحم جلوه می کند که برای حفظ عشق و جاودانه کردن تملک معشوق، وی و کسانی را که به جست وجوی او پرداخته اند به قتل می رساند. در توجیه خود از کنش دهشتناک خویش چنان لطافتی می آفریند که عنوان داستان را شکل می‌دهد: سرو کنایه از اندام سرو مانند معشوق است که به «شعله ای منجمد» تشبیه شده است و آتش، آتش عشق و احساسات سوزان راوی عاشق است. به گمان راوی این آتش می سوزاند و تطهیر می کند و در این فرایند معشوق را از گزند همه پلیدیها در امان نگه می‌دارد. سخنان هذیان‌وار و بیمارگونه راوی یادآور تک گوییهای کوئنتین(Quentin) در **خشم و هیاهو** فاکنر است که می خواهد با پناه گرفتن در جهنم به همراه خواهرش «کیدی(Caddy)»، وی را به خلوت دوزخ برده و از شر دیگران در امان دارد.

با این حال، این راوی ذهنش و زبانش هیچ جا به خطا نمی رود. هر عبارت مملو از احساس و استدلال است، چرا که او نیز با حافظ محشور بوده و متولی حافظیه است. زبان وی نیز سرشار است از تصاویر شعری که چون از اعماق وجود وی ریشه گرفته است، اگر چه با خشونت همراه است، با لطافت و صداقت شگفت انگیزی عجین می شود. راوی خود از نفرتی که احتمالاً در دل دیگران برخواهد انگیخت آگاه است. داستان با این کلمات وی آغاز می شود: « خارهای آب، تیغهای نور، کینه های خاک و زهرهای باد، مرا نشانه گرفته اند، از ذهن همه هلهله خواهش مرگم را می شنوم. می خواهند ببینند رقص تنم را فراز سرهاشان. می خواهند بشنوند آه دم مرگم را، می خواهند روی جنازه‌ام پا بگذارند و به خانه هایشان بروند؛ برای بچه هایشان تعریف کنند تا از کابوسهای آنها بیرونم کنند. تو باورم کن بانوی خاموش.» زبان شعر از همان آغاز متجلی می شود. قبل از هر چیز تکرار مشهود حروف و

تبدیل به همان چیزی می شود که از آن می ترسید : موجودی که خود را در قفس آپارتمانش محبوس می کند و در معرض تماشای حیوانات باغ وحش قرار می گیرد. پس از مرگش، بوی تعفن جسد او با بوی تعفن حیوانات باغ وحش در هم می‌آمیزد و بدینسان مطایبه زیبای داستان کامل می شود: در جدال با سبعیّت، آقای فروانه مغلوب می شود.

در داستان «رنگ آتش نیمروزی» که مضمونی مشابه با داستان فوق دارد، این مضمون در همان جملات نخستین و در تصویر پلنگ به خواننده معرفی می شود:

«.....تاریکی .....های تاریکی.....مرموز است تاریکی .....مرد در می ماند که چه کند. ولی روشن است که مرد از یک جنس است و پلنگ از جنسی دیگر. اینها اگر در حوالی هم باشند، خواه نا خواه رو در رو می شدند، بعد دیگر باید بجنگند تا فقط یکیشان برگردد و یکی بماند روی خاک. سهم زمین یا سهم لاشخورها و کفتارها که در این مواقع حتماً همان اطراف هستند....» (۸)

در این داستان نیز، در جدال میان انسان و پلنگ، ظاهراً غریزه حیوانی بر شخصیت چیره شده و مانع از آن می‌شود تا پلنگی را که دخترش را در مقابل چشمانش بلعیده از پا درآورد، چراکه اکنون احساس می کند خون فرزندش در رگهای پلنگ جاری است.

در داستان «خمیازه در آینه» در مجموعه سایه‌های غار توصیف تلاش یک مورچه برای ادامه زندگی و مرگ او داستان را آغاز می کند. بدیهی است که داستان درباره مورچه نیست، بلکه این تصویر نخستین به گونه‌ای نمادین تکرار همان مضمون توازی و قرینه سازی میان انسان و حیوان است. توصیف مورچه بدین گونه است که مورچه ای که قبلا بر روی زمین له شده و نیمی از تن آن هنوز جان دارد در تلاش است که خود را نجات دهد:

کمرگاه قیطانیش تا می خورد، مثل اسبی چراغپا می زد، دستهایش را می تاباند که لابد پیش رویش گیره ای بیابد و چون نمی یافت به زمین می چسبید؛ بندهای سالمش را اهرم می کرد و زور می زد ولی باز هم امعاء و احشای به خاک چسبیده اش ورکنده نمی شد. مورچه های دیگر در صفی تمامی ناپذیر می آمدند، از کنار پاشنه او که مدتها آنجا سرپانشسته بود و نگاه می کرد می گذشتند و لختی همنوع خود را با شاخکها لمس می کردند و انگار که بوی اسیدی اش را بر نتابند، تند دور می شدند. مورچه بار دیگر از هجوم درد شدید، سینه اش را بالا داده بود و دستهایش در هوا به رعشه افتاده بودند که جسمی سخت ـ کلیدی ـ سرش را نشانه گرفت و به زمین فشرد تا ترکید.هماندم نرمه بادی از حفره های شهر ویران قدیمی، وزیدن گرفت و هرم دیر پای روز را که در حلق داشت، جابه جا ها کرد، اما مورچه دیگر از عذاب رسته بود.( ۳۸ - ۳۷)

به دنبال این صحنه بلافاصله آقای ستایش، شخصیت اصلی داستان، را می بینیم که پیر و فرتوت در حالی که از بیماریهای این دوره از زندگی رنج می برد، وضعیتی مشابه مورچه دارد. آقای ستایش با تنها دوست و همدمش یولاف ذره ذره در انزوای خود و با خاطرات گذشته می پوسند. تصویر مورچه چندین بار در داستان تکرار می شود ولی به تدریج می بینیم که داستان به برتری جامعه مورچگان بر جامعه انسانی اشاره دارد. تلاش بی وقفه و خستگی ناپذیر مورچگان و نظم و «قاعده» ای که ستایش به آن اشاره می کند (حتی سبب رنجش یولاف می شود چون احساس می کند که ستایش به وی اشاره دارد)، از نظر ستایش آنها را برترین نوع روی زمین می سازد. او که خانواده‌اش را درزیر آوار ناشی از زلزله از دست داده است به مقاومت موجودات ریزی چون مورچگان اشاره می‌کند که ناتوانی انسان را دو چندان محسوس می کند:

مورچه ها نمی میرند، هر چقدر که آوار سنگین باشد، به زودی نقب خود را به سطح می رسانند، به آفتاب و هوا و باز با شاخکهایشان به جست‌وجو می پردازند، جست و جوی تمام نشدنی و خستگی ناپذیر که همیشه کند و برای همیشه ادامه داشته است. از آن پس مورچه هادر افکار ستایش، مقام احترام آمیزی به خود گرفتند. در قدرت و پیروزی نامشهود آنها، راز سر به مهری را احساس کرد و حتی معنی جاودانگی، تا آن حد که بی هیچ شبهه معتقد شد نوع برتر زمین، مورچگان هستند.(۴۷)

تکرار تصویر اولیه داستان که بعدی نمادین به خود می گیرد، همچنان ادامه یافته و دیدگاه فلسفی خاصی را مطرح می کند که شایان تعمق است، ستایش می گوید:

من به نظم زندگی مورچه ها ایمون دارم، می دونن چی می خوان و وظیفه هر کدومشون معینه. هیچوقت درموندگی حالا چه کار بکنم رو ندارن، قانونشون آهنیه و تو بند اینیسن که وضعی بوجود بیارن که مجبور بشن عادت رو عوض کنن، همین چیزی که مارو عذاب می ده. یه قاعده کل به جای اونا فکر می کنه و دستور می ده، با یه ارتباط پنهونی با تک تکشون.

بدیهی است، خوانندگانی که بی توجه از بخشهای آغازین داستان می گذرند و فقط در پی تعقیب رخدادهای داستان هستند، به ارتباط احتمالی بین این بخشها و مفاهیم بعدی توجه نمی کنند و این شروعها سبب سرگشتگی و آشفتگی آنان می شود.

*

یکی دیگر از مواردی که در خوانش داستانهای مندنی پور، به ویژه در آغاز داستان، ممکن است خواننده مبتدی را دچار سردرگمی کند، عدم آگاهی از این واقعیت است که فضای داستان، افزون بر آنچه تا کنون مورد بررسی قرار گرفته است، نمایانگر حال و هوای داستان نیز هست. برای مثال، در داستانهای عاشقانه که موضوع لطیف عشق را دربردارد، به ویژه در داستان کوتاه که ایجاد یک تأثیر قوی، اصل اساسی است، حال و هوای غنایی و تغزّلی داستان در همان بندهای اول نمود می یابد. در داستانهای مندنی پور، در هر کدام از شخصیتهای عاشق و یا آشنا با عشق، شاعری نهفته است. عشق و راوی عشق، زبان خاص خود را می طلبد، و همینجاست که به حق باید گفت که مندنی پور مبتکر سبک و زبانی شیوا و دلنشین در داستان نویسی معاصر است تا حق این موضوع به تدریج فراموش شده در هیاهو و ولوله عصر جدید را به جا آورد و آن را با لطافت قلم خود احیا و جاودانه سازد. بنابراین مانند گلی لطیف و شاداب و خوش رایحه که راه خود را از میان شکاف تاریک سنگها و صخره ها به بیرون باز می کند و در جست و جوی یک نفس هوای تازه و پرتوی نور، زیبایی چشم نواز خویش را به رخ جهانیان می‌کشد، موضوع عشق در داستانهای مندنی پور در بحبوحه خشونت و قساوت ظهور می کند و مأمنی برای سوته دلان عاشق می شود، حتی اگر هستی خود را بابت آن ببازند؛ زیرا که «در طریق عشقبازی، امن و آسایش بلاست.»

در داستان «ماه نیمروز»، در میان وحشت و خشونتی که سه موجود خبیث برپا کرده‌اند، ناگهان صدایی و کلامی روح نواز به گوش می رسد که همان صدای عشق است که در این گنبد دوار می ماند. خواننده باید به این تغییر ناگهانی از زبان نثر و قصه به زبان شعر، صور خیال و غزل توجه خاص نماید:

تنهاست زیر آفتاب ستمگر و مهتاب فریبکار. نیمه شبها که هوا از خرخر آدمها دم می کند و چرک کابوسها و لکه های بدبوی رؤیاها، هواو آسمان را کدر می کند، من و تو کنار سرو، رو به شعشعه گور خواجه «ماه نهال» می نشستیم و من دورا دور نگاهت می کردم، و من دورادور سعی می‌کردم از رفتارت روحت را بخوانم. (بدینسان آنچه با حیات معمول انسانی عجین است کسالت آور و خفقان آور می شود،و راوی با قتل معبود خلوتی و میعادگاهی امن برای خودشان ایجاد کرده است.) صدایت .... تماس مردد سرشاخه های بید بود بر روانی آب زلال جوی.(۴۰- ۳۹)

آغاز شاعرانه داستان «شام سرو و آتش » با تصویر دلنشین نهایی و تشبیه صدای معبود به برخورد گاهگاه شاخه های سبک و آویزان بید برفراز جوی زلال آب، پایان می یابد و نویسنده از یک تصویر عینی، صورت خیال زیبایی استخراج می کند که با حس شنوایی یعنی با تجسم صدای معبود تداعی می شود.

آغاز داستان «شام سرو و آتش» افزون بر نمایش حال و هوای

عاشقانه و غنایی داستان و انگیزه و ذهنیت راوی، به صورتی بیان می‌شود که اشاره به رخدادهایی دارد که پیش از این تک گویی رخ داده است. بنابراین شروع داستان در واقع از پایان آن آغاز می شود، زمانی راوی، که متولی حافظیه است، در میان زیارت کنندگان مزار حافظ زنی را ملاقات می کند که به تدریج به آمدنهای مکرر او و صحبت و درد و دل با وی عادت می کند و سخت واله و شیفته زن می شود. سپس به دلایلی که خود ذکر می کند، برای اینکه برای ابد مالک معبود و این «بانو»ی رؤیاهایش شود او را به قتل می رساند و در محل دفن می کند. شوهر و برادر زن نیز که به جست و جوی زن آمده‌اند به همان سرنوشت زن دچار می شوند. بنابراین دیدگاه راوی که خود با آگاهی کامل بر وقایع سخن می گوید با دیدگاه خواننده که هنوز از ما وقع بی اطلاع است، فاصله دارد. این امر به داستان حالتی کاملاً طبیعی و واقعگرایانه می دهد، در حالی که می تواند سبب آشفتگی خواننده شتابزده شود.

مواردی از این دست که آغاز داستان آینه دار بسیاری از رخدادهای بعدی است، در داستانهای مندنی پور کم نیست. این شگرد، هم حالتی قابل باور و طبیعی و مانند آنچه در زندگی واقعی رخ می دهد ایجاد می کند و هم بخشی از آن صنعت ایجاز را ممکن می سازد که در داستان کوتاه کاملاً ضروری است.

در داستان «نارنجهای شریر شیراز» از مجموعه **مومیا و عسل**، داستان از پایان آن و با صحنه مرگ رومینا که شخصیت اصلی و محوری داستان است آغاز می شود. این شگرد، هم از ابتدا تکلیف خواننده را با پایان داستان روشن می کند و هم اینکه او را مشتاق تر می کند تا علت مرگ و ماجرا های زمان حیات شخصیت را دنبال کند. در داستان «بشکن دندان سنگی را» از مجموعه **سایه‌های غار** خواننده از دیدگاه راوی که نامزد شخصیت اصلی است و به همان اندازه خواننده سردرگم است ، با جزئیاتی مواجه می شود که هیچ کدام در ابتدا برایش مفهومی ندارد و نمی تواند ارتباط منطقی آنان را بیابد ولی به تدریج این جزئیات در بافت در هم داستان جای خود را پیدا می کنند و مانند تصاویر سه بعدی تصاویر اصلی خود را نشان می دهند، حتی اگر راوی هنوز خود همچنان سردرگم و ناآگاه از اهمیت و معنای آنها باشد. بدینسان گاه خواننده از راویِ داستان پیشی می گیرد و همین یکی از جاذبه های اصلی داستانهای مندنی پور است.

در داستان « اگر فاخته را نکشته باشی» از مجموعه **سایه های غار**، ابتدای داستان از دیدگاه راوی است که داستان را از پایان آغاز می کند چون او قبلاً از رخدادها مطلع است و تأثیر ژرف و مخرب آن، ذهن وی را آزرده ساخته است. بدیهی است صفحات نخستین داستان برای خواننده که هنوز در جریان رخدادها قرار نگرفته است نامفهوم باشد. این امر حاصل تفاوت تجربه میان خواننده و راوی است. راوی یک لحظه نمی‌تواند ذهن خود را از نارویی که از هم بند خیانتکارش خورده است رها کند و با آن ذهنیت به روایت داستان می پردازد. به همین جهت و به دلیل اهمیتی که موضوع برای راوی دارد، با دقت و حوصله تمام به شرح ماجرا می پردازد، به ویژه موقعیتی که این ماجرا ها در آن رخ داده از ویژگی خاصی برخوردار است. راوی یک زندانی است که محکومیتی نُه ساله را پشت سر می گذاشته است. در این مدت با هم بند خود چنان صمیمی می شود که تمام جزئیات و رازهای زندگی خود را با او در میان می گذارد. مرد چنان با این جزئیات در این نه سال زندگی می کند و عجین می شود که روز آزادی راوی، خود را به جای او جا می زند و از زندان آزاد می شود و حتی نامزد و دلداده او را از وی می رباید. اکنون راوی به جای او باید محکومیت ابد را تا پایان عمر تحمل کند. راوی که پس از گذشت یازده سال از آن ماجرا، هر روز هزاران بار تمام لحظاتی را که با آن مرد گذرانده مرور می کند، با همان وسواس به تعریف ماجرا می پردازد. آنچه اثر را حقیقتاً به یک شاهکار تبدیل می‌کند باز همان زبانی است که مندنی پور به کار می گیرد تا حسی ترین و انتزاعی ترین تجربه های مرد زندانی را عینیت بخشد که این خود وقتی و بحثی دیگر می طلبد.

سخن کوتاه، که در داستانهای کوتاه مندنی پور، آغاز داستانها با معرفی شخصیت، لحن راوی و یا نویسنده، فضای داستان، حال و هوای داستان و آئینه‌داری رخدادها، هنرمندانه ایجاز داستانها را تضمین و تأمین کرده و ارتباط ارگانیک با کل داستان را حفظ می کند. به همین جهت غفلت از جزئیات نخستین داستانها به معنی غفلت از پیوندهای معناداری است که افزون بر شیوایی کلامی و زبانی، خواننده را به کل داستان رهنمون می نماید.

**منابع**


مندنی پور، شهریار. **سایه های غار**. شیراز: انتشارات نوید، ۱۳۶۸.

--- . **شرق بنفشه** . تهران: نشر مرکز ، ۱۳۷۹.

--- . **ماه نیمروز** . تهران: نشر مرکز ، ۱۳۷۶.

--- . **مومیا و عسل**. تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۷۵.

--- . **هشتمین روز زمین** . تهران : انتشارات نیلوفر ، ۱۳۷۱.

صدای «خ»،«غ»،«ک» و «ز» که اصواتی با تلفظ دشوار هستند می تواند تشدیدکننده احساس راوی و خشونت وی باشد. راوی با چهار عنصر آب، آتش(که در مجاز مرسل نور متبلور می شود)، خاک و باد که تشکیل دهنده جهان هستی و وجود انسان است آغاز می کند. با آمیزه‌ای از استعاره‌ها، به این چهار عنصر ویژگیهایی می دهد که آنها را به پارادوکس بدل می‌کند. همه آنچه باعث پاکی و زدودن پلیدی است، در انتقام از عمل راوی به عناصری خطرناک و مسموم بدل شده اند. راوی به ذهن صوت می بخشد، زیرا هلهله خواهش مرگ را از اذهان دیگران می شنود. بر این باور است که هر کس داستان وی را بشنود می خواهد با تعریف آن برای فرزندش آن را حتی از کابوس فرزندش، که با معصومیت عجین است، بیرون کند. راوی خود واقف است که حتی کابوس را توان تحمل وحشت عمل او نیست. با وجود این، از بانو و خاتون رؤیاهایش و از معبودی که اکنون خود به دست خویش به خاکش سپرده، می خواهد که وی را باور کند. با هر جمله پارادوکسها قوی‌تر می‌شوند. از آن شگفت‌انگیزتر، پارادوکسی است که در عبارت بعدی راوی ظاهر می شود: وی مرگ را مأمنی مطمئن می داند:

ما را نمی یابند. در امنیم و امان هوش من که خون داغ هفت روباه سرخ را نوشیده ام و آنقدر به چشم مارکبری خیره مانده ام که گر گرفته است. ثروتم را از همه پنهان کردم، داناییم را از همه پنهان کردم، تا مرا نبینند، اما تو، بانوی رؤیاهای مردان تنها و گرگ زاده، روز و شب شاهدم که باشی، باورم می کنی، وکینه ای را که شاید از من به دل گرفته ای به شادکامی یگانگی بدل خواهد شد. به سخن بیا که اگر سکوت کنی دستهایم و پاهایم، سینه‌ام و چشمهایم آتش می شوند. می سوزم و از کالبدم خارای داغی می ماند که تو در آن اسیر خواهی بود. پس چرا اندوه از تغییر جسم..؟(۳۸)

اکنون به معبود وعده امنیت می دهد، زیرا خود می داند که شوهر و برادر بانو نیز در آنجا با وی مدفون شده اند. این امنیت در امان «هوش» وی تأمین شده است، ولی راوی مظلوم نمایی نیز نمی کند، خود را با نیرنگ روباه و خطر مار کبری قرابت می دهد، گوییا خون هفت روباه سرخ در رگهایش جریان دارد و آتش وجودش حتی مار کبری را نیز به آتش کشاند. عبارت«مردان تنها و گرگ زاد» نیز به خود او باز می‌گردد که عشق معبود، شبهای تنهایی وی را پر می کرد. او نمی خواست دیگر تنها بماند. با وجود این، وی بر این باور است که اگر معبود شاهد شیدایی وی باشد، به صداقت عشق وی پی خواهد برد و کینه به همدلی و «یگانگی» بدل خواهد شد. پس اگر مرگ ، حاصلی چنین شیرین دارد، «اندوه از تغییر جسم» چرا؟ تشبیه وجودش به سختی سنگ خارا نیز نشان از آگاهی مطلق وی از شرارت باطنی است که توانست چنین سنگدلانه معشوق و بستگانش را به عدم رهسپار کند.

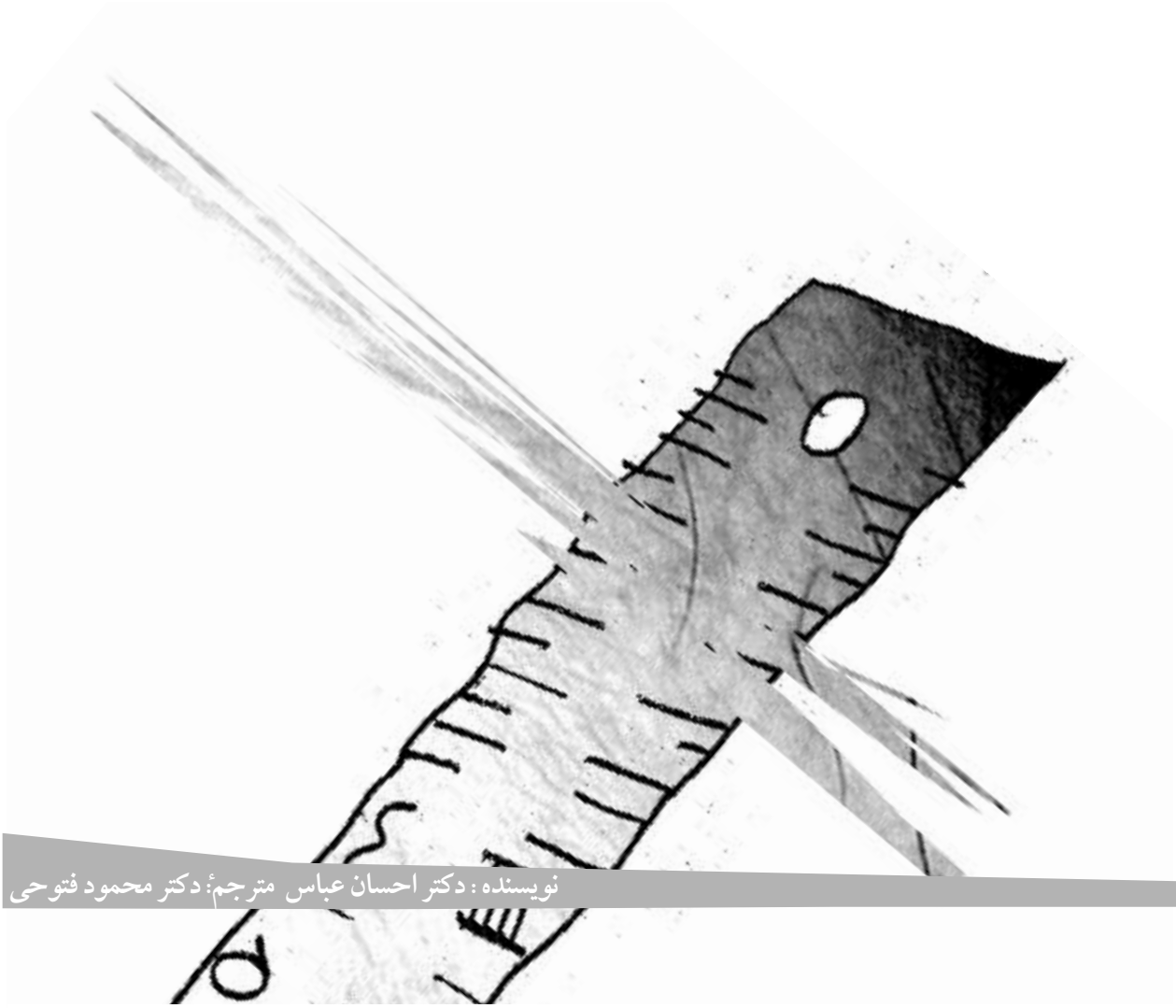
ولی اینهمه از نگاه وی گناه نیست، چرا که او در شیدایی خویش صداقتی می یابد که حتی بر ترحم مادرانه، برتری دارد. او آنان را که «ترحم مادرانه زنان را با فریب ، شیدایی می‌نمایند،» «لایقان خیانت» می داند. راوی احساس می کند که قتل معبود خیانت نبوده، بلکه عین وفاداری است، چراکه اکنون در پناه حمایت راوی،معبود از هر نگاه ناپاک و از کابوسها و رنجهای حیات، در امان است. راوی از «بودن یا نبودن»، نبودن را برای معبود برگزیده‌است و مصرانه می خواهد به معبود بقبولاند که وی در مرگ بهتر می تواند به حیات دست یابد و اکسیر زندگی را لمس و درک کند. اینهمه در ادامه تک گویی او خطاب به معبود متجلی می شود:

تو سرانجام به پناه من رسیده‌ای و هیچ چشم درنده‌ای به چشم پاکت نمی‌افتد، هیچ کس جرأت نمی‌کند به من نگاه‌کند، چون می‌ترسد نگاهم خاکسترش‌کند ( چون وی آتش است ). دیگر از شر آنها آسوده خواهی بود. از کابوس آسوده خواهی بود ، از خستگی آسوده خواهی بود. از کابوس آسوده خواهی بود، و از همه رنجها، و از مادر رنجها که خواستن است و آرزو. حالاچه می خواهی ببینی بانو؟ (راوی مواهب مرگ را می شمرد) آن سرو را می خواهی یا حوض کوچک وسط حیات را؟ وقتی نتوانی نگاهت را سرسری و سبکسرانه روی دنیا بچرخانی، مجبور می‌شوی به همه چیز خیره‌شوی و آن وقت روان تولد و مرگشان را می بینی. نگاه کنیم به آن سر شیر سنگی، لبه حوض ببین که در سایه اش شکستگیها و خوردگیهایش نیست. مثل روز ازلش از دهان سایه اش آب می ریزدتوی حوض.( در عالم مرگ کاستیها و معایب دیده نمی شوند). پس چه حاجت به هرزه گردی در مکانهای بی‌درنگ و بی‌انس، همینجا برای همه عمرمان دیدنی هست. نگو حیات کوچک است ، دیوارها بلندند دل می گیرد.

اینهمه آجر در دیوارها هست که هر کدام یک دهاتند و چهار قرن عمر دارند. هر کدامشان با گل رس پخته شده شان که خاک زنده ای بوده، برایت حکایتها دارند.

( راوی مانند دامادی که به توصیف خانه و کاشانه شان برای برای نوعروسش می پردازد، سخن می گوید).

نگاه کن به برگهای درخت نارنج! تا بخواهی همه شان را ببینی و بهشان عادت کنی، ریخته اند و برگهای تازه‌ای سبز شده اند.(همه چیز حکایت از تنوع و رهایی از یکنواختی دارد، همان چیزی که انسان در هنگام حیاتش در پی آن است) سرو را هم داریم که شعله ای منجمد است (تصویر و استعاره بسیار زیبایی که هم شکل ظاهری و شعله وار سرو را به ذهن متبادر می کند و هم در ضمن سردی، حس گرما را به خواننده می دهد) و یادی از قامت بلند بالایت که دیگر بر سنگ و آسفالت دوزخی و زباله های آدمها سایه نمی اندازد. ( همه چیز در مرگ سرشار از پاکی ، تازگی و به دور از ناپاکیهای بد منظر است.) نگو که آن گور را دیگر دوست نداری. بی ما



نویسنده : دکتر احسان عباس مترجم: دکتر محمود فتوحی

کسب جایزهٔ دانشگاه کلمبیا در سال ۱۹۹۳ نائل آمده است.

تاکنون آثار معدودی از وی به زبان فارسی ترجمه شده است. ازجمله مقدمه‌ای که برای **کتاب‌شناختی تازه از قصاید سعدی** از دکتر مؤید شیرازی، نوشته است و کتاب **عهد اردشیر** (اندرزنامه و سخنان اردشیر بابکان) که توسط س. محمدعلی امام شوشتری ترجمه و در سال ۱۳۴۸ در تهران، انجمن آثار ملی چاپ شده است.

کتاب ارزنده **تاریخ النقد الادبی عند العرب** از ۱۹۷۱ تا امروز دهها بار در کشورهای مختلف عربی چاپ شده و نگارنده ترجمه آن را به پایان برده و امید که توفیق انتشار آن را پیدا کند، بخشهایی از این ترجمه به طور پراکنده چاپ شده و در همین شماره نیز یکی از مقالات آن با عنوان **حازم قرطاجنی** آمده است.

احسان عباس منتقدی است ممتاز از آن جهت که هم با ادبیات کهن عرب عمیقاً آشناست و هم تعلق خاطری شگرف به تاریخ عرب و اسلام دارد و از سویی ادبیات نوین عرب (به ویژه شعر معاصر) را خوب می‌شناسد و آثاری که در این قلمروها به طبع رسانده گواه تسلط و احاطهٔ اوست.

وی عضو جمعیت نقد ادبی و اتحادیه کتاب عربی سوریه است. برای آشنایی بیشتر با او و آثارش ر.ک:

- Ency. of Arabic Literature, London and Newyork Rout lage 1998.
- http:/www.awu-dam.com/dalil/14ain/dalil006.htm

ضمیمه ماهانهٔ مجلهٔ **الاسبوع الادبی**، دمشق، ش ۱۰، ۱۳ آوریل ۱۹۹۰.

**الجدید فی علم الکتب والمکتوبات**، عمان، الشتاء، ۱۹۹۴، I/1.

***

این مقاله بخشی از کتاب ارزشمند **تاریخ النقد الادبی عندالعرب** است که دکتر احسان عباس در ۱۹۷۱ منتشر کرده است. کتاب در شمار روشمندترین و دقیق‌ترین تحقیقات نقد ادبی عربی است که در کشورهای مختلف عربی دهها بار با تجدیدنظر چاپ شده است. ترجمهٔ فارسی آن در آیندهٔ نزدیک منتشر خواهد شد.

**محمود فتوحی**

***

**حازم القرطاجنی منتقد اندلسی**

آخرین نشان از پیوند میان **فن شعر** ارسطو و نقد عربی در کتاب **منهاج البلغاء** و **سراج الادباء** از حازم قرطاجنی به چشم می‌خورد. حازم در شرق اندلس (اسپانیا) به دنیا آمد و در آنجا رشد کرد. هنگام سقوط کشورش به دست رومیان یا کمی پس از آن وطن را ترک گفت و در سایه دولت حفصی (تونس) زیست و در آنجا کتاب **منهاج** را نوشت. بعید نمی‌نماید که حازم دور از وطن احساس تباهی کرده و این احساس را به وضعیت شعر و نقد روزگار خود اطلاق کرده و گفته است: «شعر از دویست سال پیش از شیوهٔ بزرگان منحرف شده»[1] و به تمامی خوار و بی‌مقدار گشته و مقبولیتی ندارد. اغلب فرومایگان (نه همه آنها) شعر را کاستی و نابخردی می‌شمارند، حال آنکه پیشینیان، هنر شعر را بسیار ارجمند می‌داشتند؛ چنانکه

مقاله

# تأثیر نقد یونانی بر نقد عربی

دکتر احسان عباس، منتقد ادبی، محقق و مورخ معاصر عرب، به سال ۱۹۲۰ م. در روستای عین‌غزال در منطقه حیفای فلسطین زاده شد. آموزش ابتدایی و دبیرستانی را در عین غزال و حیفا و عکا گذرانید و از ۱۹۳۷ تا ۱۹۴۱ در دانشکدهٔ عربی بیت‌المقدس به تحصیل پرداخت و گواهی تدریس در دبیرستان را اخذ کرد. پس از چند سال معلمی به مصر رفت و در سال ۱۹۴۶ م. از دانشگاه قاهره در رشتهٔ کارشناسی ادبیات عرب فارغ‌التحصیل شد. در سال ۱۹۵۲ م. درجه فوق‌لیسانس و در ۱۹۵۴ م. دانشنامه دکتری ادبیات عرب را از همان دانشگاه دریافت کرد. مدتی در خارطوم، سودان و مدارس فلسطین و لبنان به تدریس پرداخت، در ۱۹۶۱ برای تدریس وارد دانشگاه آمریکایی بیروت شد و چند سالی در آنجا سردبیری مجلهٔ **الابحاث** را عهده‌دار بود، مدتی نیز در دانشگاههای امریکا کرسی تدریس داشت و از سال ۱۹۸۵ در اردن ساکن شد.

احسان عباس بیشتر کار پژوهشی خود را در زمینه‌های نظریه نقد، نقد عملی، تاریخ نقد ادبی عرب، تاریخ ادبیات، نقد شعر معاصر عرب، ادبیات تطبیقی و تاریخ عرب و اسلام و به‌ویژه ادبیات و تاریخ اندلس متمرکز کرده است. آثار وی که بالغ بر ۹۰ کتاب و صدها مقاله است از تصحیح متون گرفته تا نقد و تطبیق و تاریخ، همگی از ارزش علمی فراوان برخوردارند و از معتبرترین تحقیقات عربی به‌شمار می‌روند. آثار وی به لحاظ برخورداری از صحت و دقت، سندیّت، روشمندی، بی‌طرفی، احاطه، حس تشخیص هنری درست، ذوق ناب و فرهیخته، رعایت استانداردهای عالی تحقیق، شهرت و اعتبار ویژه‌ای در میان دانشگاهیان و فرهیختگان عرب برای وی به ارمغان آورده است، و روش وی، نمونهٔ اعلای تحقیق آکادمیک را نشان می‌دهد. شاید به همین جهت است که پس از طه‌حسین منتقد برجسته و ادیب روشندل جریان‌ساز در ادبیات عرب، نام احسان عباس در جوامع ادبی و تحقیقاتی و دانشگاهی بر سر زبانهاست و دانشجویان ادبیات عرب به آثار او توجه خاصی نشان می‌دهند. لیکن باید گفت گرچه طه حسین طرحی نو در مطالعات و تحقیقات عربی درانداخت و باب تازه‌ای به روشهای جدید در تحقیقات ادبی گشود، ولی او تنها آغازگر و مبدع این جریان بود، و شاید اعتبار کارهایش به پایهٔ نوشته‌های احسان عباس نرسد. زیرا آنچه در روش و سبک احسان عباس گفتیم، و علاوه بر آن ویژگیهایی همچون استناد دقیق به منابع اصیل، روشمندی احاطه بر منابع نایاب خطی، ورود به قلمروهای مغفول ادبیات قدیم (ازجمله ادبیات اندلس) احیای نقد ادبی کهن و بلاغت عربی و پرهیز از گمانه‌زنیهای شخصی، کارهای وی را در صدر تحقیقات دانشگاهی عرب نشانده و حتی از کارهای طه حسین نیز معتبرتر و موثق‌تر ساخته است و برای او سبک خاصی در تحقیق ادبیات رقم زده است.

احسان عباس به تصحیح نسخه‌های خطی نیز همت گماشته و آثار فراوانی را تصحیح کرده است. همچنین آثار بسیاری از نویسندگان آمریکا و انگلیس را به عربی برگردانده و از این رهگذر به

شود. خود ابن‌سینا نیز به این موضوع اشاره کرده بود. بنابراین مطمئن شد که قواعد کتاب ارسطو با اینکه متوجه شعر است و از قواعد و اصول شعر و شاعری سخن می‌گوید اما خاص شعر یونان است.

شعر یونانی معانی و اوزان محدودی دارد و پیرامون خرافات جعلی دور می‌زند. غرض یونانیان از شعر نمایش امور مربوط به جهان واقعی است، آنان در شعر دگرگونیها و تحولات مسائل مربوط به زمان و تحولات سیاسی را بیان می‌کنند. در شعر آنها تشبیه شیء به شیء وجود ندارد، بلکه بیشتر به تقلید کردار می‌پردازند. اگر ارسطو با امثال و حکم و استدلالها و تنوع اقسام ابداع در شعر عربی آشنایی می‌داشت، ناگزیر بود دامنه اصول و قوانینی را که وضع نموده گسترده‌تر کند. در آن صورت راهی آماده پیش روی حازم بود تا بر آرای ارسطو چیزی بیفزاید. ابن‌سینا این ضرورت را حس کرده بود، او تلخیص **فن شعر** ارسطو را با این سخن به پایان برده است: «به زودی تلاش خواهم کرد تا در دانش مطلق شعر و دانش شعر برحسب رسم زمان سخنی پربار و مفصل ابداع نمایم».[5]

اما ابن‌سینا در این زمینه ابداعی صورت نداد و اشتغالات دیگرش وی را از این کار بازداشت تا اینکه حازم، کوتاهی آن فیلسوف را جبران کرد. احتمالاً حازم از سر احتیاط، در این بوطیقاچهٔ جدید ابن‌سینا تأمل نکرده است، و از آنجا که به بیان مسائل کلی هنر شاعری بسنده کرده مسائل زیادی از **فن شعر** ارسطو را کنار گذاشته است. آنچه حازم علاوه بر مسائل کلی می‌آورد، از تعمق و ژرف‌نگری کمتری برخوردار است. وی به دو دلیل به جزئیات و رمزهای شعری نپرداخته است؛ یکی به دلیل دشواری این امر و دیگر به جهت پرهیز از درازای سخن. وگرنه روشن است کسی که دربارهٔ مسائل کلان و امور متوسط حکم صادر کند یقیناً قادر است به دقایق و نهانیهای شعر دست یابد.[6]

درحقیقت نومیدی ناشی از وضعیت بد شعر و نقد آن دوره که به تدریج بر حازم عارض می‌شد، وی را از ترسیم صادقانهٔ روش نقدی خود بازنداشت و بی‌اعتمادی وی به سطح فرهنگ اهل روزگارش او را به تنزل تا سطح آنان نکشاند. او نوشت و به کار خود اطمینان داشت. تقسیم‌بندی مطالب را به شیوه منطقی انجام داد. از این رو روشی که برگزید با مقصود عملی وی برای اصلاحی که امید داشت متناقض بود. کوششهایش همچون فریادی در بیابان گم شد و نتوانست شعر را نجات دهد و نقد را جان بخشد.

اگر کتاب حازم همزمان با **نقدالشعر** قدامة‌بن جعفر (ف ۳۲۶ ق) و **الموازنة** آمدی (ف ۳۷۰ ق) به عرصه نقد وارد می‌شد به نظر من در روند نقد ادبی دور تازه‌ای به وجود می‌آورد.

### روش حازم

برای آشنایی با کار حازم ناچاریم مراحلی را که وی پیموده به روشی تازه و منظم بیان کنیم و در هر مرحله یادآور شویم که حازم کار خود را وقف ساختن قواعد نموده و به ندرت به ذکر مثال و نمونه پرداخته است. از این رو جنبه نظری بر کلام وی غالب است.

### شعر چیست

حازم تعریف مشهور شعر (کلام موزون و مقفی)[7] را نفی نمی‌کند، ولی در این تعریف از جنبهٔ تأثیرگذاری یعنی ایجاد اشتیاق و بیزاری تأمل می‌کند. شعر بر عناصری استوار است که این قدرت تأثیر از آنها ناشی می‌شود که عبارت‌اند از: حسن تخییل، محاکات، صدق، ابهام.[8] اما «نکوترین شعر آن است که محاکات و شکل آن زیبا افتد، میل بدان قوی باشد و صدق آن نیرومند باشد و دروغ آن نهان ماند و غرابتش قیامت کند»[9]

و بدترین شعر آن است که خلاف این باشد که دیگر شعر نیست. این است تعریف شعر از جنبهٔ تأثیرگذاری. اما از جنبهٔ نوآوری، شعر زاییده هیجاناتی است که جان را میان قبض و بسط دل کندن و دل بستن شناور می‌کند. واکنشهای روح، ساده یا پیچیده‌اند، مانند شادمانی و افسردگی و حالات مرکب از آن دو، مانند شگفتی، عبرت گرفتن، خشنودی، خشم، آرزو، ترس، امید و... و چون شعر به توصیف این حالات بپردازد، معانی شعری زاده می‌شوند که بعداً از آن سخن خواهیم گفت.[10]

ابداع شعر در کامل‌ترین وجه به سه عامل بیرونی نیازمند است:

الف) زمینه‌ها: مهم‌ترین آنها محیط و آب و هوای معتدل، خوراک خوب، چشم‌اندازهای زیبا و رشد و نمو در میان سخنورانی که طبعی موزون دارند و سخنان شیوا را حفظ می‌کنند.

ب) ابزارها: دانشهای مربوط به الفاظ و معانی.

ج) انگیزه‌ها: دو نوع‌اند: شادیها و آمال (شادیها مانند عوامل گریه و شادی و آرزوها مانند دست یافتن به هدیه و عطا و...) بنابراین افراد به ندرت در شعر می‌درخشند، مگر کسی که در محیطی فاضل و در میان مردمی سخنور رشد کند. یا آرزوها او را به سرودن شعر خوب و به کار بستن اندیشه وادارد و اشتیاق، لطافت خاصی در اسلوب شعری وی به وجود آورد. از طرف دیگر کمال ابداع به عوامل درونی نیز نیازمند است، شاعر باید از سه قوه برخوردار باشد:

**الف) قوهٔ حافظه:** باید که تخیلات فکر سازمان‌یافته و منظم باشد. شاعر موضوعی را که به آن می‌پردازد به خوبی بشناسد و این شناخت او را به ساختن تصویر مناسب وادارد، بی آنکه خیال شاعر آشفته گردد و موجب درهم‌ریختگی و ازهم‌گسیختگی تصاویر شود.

**ب) قوهٔ شناسا:** نیرویی است که شاعر را در تشخیص آنچه با اقتضای حال و نظم و سبک و هدف سازگار است یاری می‌دهد.

**ج) قوهٔ سازنده:** نیرویی که عهده‌دار پیوند میان اجزای لفظ و معنی و ترکیبات منظم و شیوه‌های سبکی با یکدیگر است و ترتیب و توالی را حفظ می‌کند. اجتماع این سه قوه در یک نفر «طبع زیبا» را می‌آفریند. از این دیدگاه، ویژگیهای عمدهٔ روش نقد حازم برای ما روشن می‌شود. روش وی برپایه به‌گزینی، نظم و قیاس استوار است. او تعریف ماهیت شعر و پیوند آن را با حالات روحی از منتقدان فلسفی گرفت و مسئلهٔ تأثیر اقلیم و نژاد را در ادبیات از اندیشه‌های جاحظ برگزید، (تا حدودی در این مسئله با ابن‌قتیبه همنظر است). با همه منتقدانی که معتقدند شاعری نیازمند دانش و فرهنگ است همداستان است و نیز در مبحث انگیزه‌ها با آنان همفکر است. اما بحث از سه قوهٔ حافظه، شناسا (مایزه) و سازنده (صانعه) را در قیاس با آراء فلاسفه (خصوصاً ابن‌سینا) دربارهٔ قوای روح (قوهٔ دماغی، قوه مصوّره، قوهٔ مخیله، وهمیه و حافظه)[11] مطرح کرد، ارزش این گردآوری، از چیرگی و تسلط حازم بر مسائل گوناگون نقد که در طول زمان در کتابهای منتقدان مختلف پراکنده است ناشی می‌شود.

### فرق بین شعر و خطابه

آنچه او به تعریف شعر افزوده به روشنی شعر را از خطابه جدا کرده است. برای این کار حازم ناگزیر تحت‌تأثیر آرای فلسفی ابن‌سینا و فارابی قرار می‌گیرد. ظاهراً او نمی‌خواسته در قلمرو کار قدما گام نهد، بلکه در پی آن بوده که شخصاً به نتایج تازه‌ای دست یابد.

حازم می‌گوید: شعر بر خیالپردازی استوار است و خطابه بر اقناع، فارابی هم می‌گوید گزاره‌های شعری همگی قطعاً دروغ‌اند، زیرا بر

ابن‌سینا می‌گوید: «شاعر، پیامبری است که مردم به سخنش اعتقاد دارند و حکمتهایش را تصدیق می‌کنند و به پیشگویی‌اش ایمان می‌آورند.» اما تنزل شعر تا این درجه از پستی، به سبب گرفتگی و نقض زبان مردم [۲] و طبع آشفته و مشوش آنان بود. سپس این مردم که بر ساخته‌های این فرومایگان را دیدند و شاهد بودند که چگونه آنها شبحهای شعری را ابزار دریوزگی در کوچه و بازار ساخته‌اند، بی‌آنکه حقیقت شعر را بشناسند، پنداشتند که هر سخن موزن و مقفایی شعر است.

بدین ترتیب مرز میان شعر حقیقی و «شبحهای شعری» که قالب شعر را دارند ولی از حقیقت شعر تهی هستند از بین رفت. آنانکه ارزش شعر را می‌شناختند از ورود به این گرداب انحطاط هنری خودداری کردند، زیرا در چشم مردم، ناظمان و شاعران فرقی نداشتند و آنها از ترس اینکه مردم تحقیرشان کنند از شعر کناره گرفتند و چون حقیقت شعر ناشناخته ماند در میان مردم شایع شد که شعر سخن دروغ و زور است. از طرفی حسادت نسبت به شعرا باعث شد که شعر آنها را خوار و کم‌ارزش بشمارند. با اینهمه مردم ارزش شعر را از یاد نبردند بلکه دیگر از شنیدن شعر به وجد نمی‌آمدند. [۳]

**تباهی نقد**

گمنامی و فراموشی سایه خود را بر سر نقد نیز افکند. از این رو حازم از پژوهش در نقد احساس نومیدی می‌کرد، چرا که توجه به یک امر بسته به میزان فایدهٔ آن است، هواداران نقد کم شدند، در حالی که نقد شعر یا آموزش هنر شاعری امری است که ضرورتش، همیشگی است. حتی قوم عرب با وجود برخورداری از قریحه‌های بارور در دوره‌های شکوفایی شعر نیز در سرودن شعرها از آموزش نوآموزان از کاستیها و عیوبی که در شعر راه می‌یابد بی‌نیاز نبود. شاهد این مدعا، ملازمت شاعران تازه‌کار در رکاب شاعران بزرگ و فراگیری اصول و قواعد نظم شعر و تمرین فنون بلاغت نزد استاد است.

اما در عصر حازم کسی که می‌خواست هنر شعری خود را قوت بخشد بر این باور بود که طبع و قریحه او بدون نیاز به معلم وی را به مقصود رهنمون می‌سازد. هرکس که سخن موزون و قافیه‌داری می‌ساخت خود را در شمار شعرای بزرگ می‌پنداشت چون معتقد بود که: «شعریت شعر عبارت از نظمی است که در آن هر لفظی به هر صورتی بیاید و هر غرضی به هر صفتی به نظم درآید، و این امر را قاعده و قانون مشخصی نیست». [۴]

شعر و نقد هر دو به پستی گرایید. فردی آشنا و پایبند به آن دو لازم بود تا آنها را از انحطاط برهاند. تنها منتقدی از عهدهٔ این کار برمی‌آید که بتواند دو فرهنگ یونانی و عربی را با هم درآمیزد، از امروز شعر را توان ایستادن روی یک پا نیست. بلکه نیازمند دو پای استوار است؛ ناقدان دوره‌های پیش نیز به این امر نظر داشتند. حازم از این دیدگاه به ترسیم روشی پرداخت که به درستی آن اطمینان داشت. او با هدف اصلاح و بازسازی دست به کار شد، اگرچه حس می‌کنیم او خود می‌دانسته که فداکاری وی برای اصلاح گری چنان است که «آوازی خوش را در سرزمینی ناآشنا بخوانی».

او کار خود را در حالی آغاز کرد که میراث بزرگی از نقد به شیوه کلاسیک عرب پیش رو داشت و خلاصه ابن‌سینا از فن شعر ارسطو نیز در دسترس او بود. وی از ترکیب این دو میراث کوشید راهی (منهاج) برای سخنوران رسم کند، و چراغی (سراج) برای ادبا برافروزد و چون در خلاصهٔ ابن‌سینا از کتاب **فن شعر** نگریست، دریافت که قواعد یونانی به تنهایی نمی‌تواند با شعر عربی منطبق

شعر از ساحت قرآن بوده است، زیرا قرآن صدق مطلق است. ولی او به جای بیان این سخن، متکلمان را به کم‌بضاعتی در نقد متهم نمود، زیرا مقدمات سادهٔ فصاحت و بلاغت برای نقد کافی نیست. در کار بلاغت عمرها باید گذاشت. «بلاغت، دریایی است که احدی به نهایت آن نرسد».[۱۹]

حازم با طرح این دیدگاه، مسئلهٔ صدق و کذب را به طور کلی از شعر جدا کرد و با تأکید بر اهمیت تخییل، اختلافات نظری ناقدان را در این موضوع مرتفع ساخت و نشان داد که جدال در این قضیه، موجب دور شدن از حوزهٔ انفعال و تأثیر شعر و ورود به قلمرو و دلالت گزاره‌هاست. ناقدان به جای اینکه در پی صدق و کذب شعر باشند باید از محاکات و حدود تأثیر آن سخن گویند.

**اقسام محاکات[۲۰] و تأثیر آن**

حازم بحث از اقسام محاکات را با نگرشی از زوایا و دیدگاههای مختلف به درازا می‌کشاند، مثلاً محاکات را از دید هدف به سه نوع: زیبانما، زشت‌نما و مطابق تقسیم می‌کند. نوع سوم در توان مبتدیان هم هست. در این نظر به این سخن ابن‌سینا تکیه می‌کند که «روشن است که تشبیه سه گونه است: زیبانما، زشت‌نما و مطابق»[۲۱] و البته این سخن ابن‌سینا خلاصه گفتهٔ ارسطو است: «نقاش یا شاعر پدیده را یا آنگونه که هست ترسیم می‌کند، یا پست‌تر از آن و یا آنگونه که باید باشد.» پس محاکات از جهت تخیل شیء دوگونه است: یکی آنکه شیء را آنگونه که هست می‌نمایاند، مانند تصویری که نقاش می‌کشد و یا تندیسی که پیکرتراش می‌تراشد. نوع دیگر شیء را در چیزی دیگر نمایش می‌دهد، مانند چهره در آینه. در یک تقسیم دیگر محاکات از نظر تنوع به آشنا و دور از ذهن و فروع این دو تقسیم می‌شود. حازم اینگونه در تقسیم‌بندی غوطه‌ور می‌شود و به جانب اموری جزئی می‌رود که پاره‌ای از آنها از ذات نقد عربی گرفته شده است.

اگر شاعر در محاکات شیوه زیبانمایی یا زشت‌نمایی را بپیماید می‌تواند هدف خود را (در نگرشی به شیء، عمل و یا اعتقادی) با چهار روش تحقق بخشد:

۱- امری را از نظر دینی و تأثیر در روح خوب یا بد جلوه دهد.

۲- امری را از دید سازگاری با عقل زیبا و با توجه به ناسازگاری با عقل زشت تصویر کند.

۳ -از جنبه اخلاقی بودن امری آن را زیبا و از جنبه منافات داشتن با اخلاق زشت جلوه دهد.

۴- امری را بر حسب سودمندی در دنیا زیبا و بر حسب زیان دنیاوی زشت جلوه دهد.

اگر بخواهد عشق پیری را به دختری نورسیده زشت نشان دهد رفتار کودکانه را در سرانه پیری نکوهش می‌کند. اما اگر عاشق، جوان باشد با طرح جنبه‌های زشت اخلاق زنان مانند نیرنگ و افسردگی و... (که از نظر عقل زشت است)[۲۲] آن عشق را زشت تصویر می‌کند. اما در محاکات شیء به شیء بهتر است از مطابقت استفاده کند، یعنی زیبا به زیبا و زشت به زشت تشبیه شود.[۲۳] هرگونه تفاوتی در اندازه یا رنگ دو طرف محاکات را تباه می‌کند. تفاوت در شکل کلی شیء ضرری به محاکات نمی‌رساند. (زیرا شیء را به طور کلی در نظر می‌گیرند نه اجزای آن را). از آنچه گفته شد مشخص می‌شود که محاکات در نظر حازم مفهوم گسترده‌ای دارد، و همهٔ انواع تعبیر (یا نقل) را دربر می‌گیرد. ولی محاکات تشبیهی در تحقیق وی جایگاه مهمی دارد، چنانکه هر جا از شواهد شعر غنایی عرب مثالی آورده، مفهوم تشبیه را بر محاکات غلبه داده است. آنجا که حازم به بررسی علت قدرت محاکات در تأثیرگذاری پرداخته نظر ابن‌سینا را مورد توجه قرار داده و گفتهٔ ارسطو را دربارهٔ التذاذ جانها و انگیزش آنها با محاکات از حیث محاکات بودن و نیز تحریک روح در اثر هماهنگی موسیقایی نقل کرده است. حازم این هماهنگی موسیقایی را به لذت بردن گوش از زیبایی عبارت شعری تفسیر کرده و آن را به لذت حاصل از دیدن شراب در جام بلورین تشبیه داده است که این لذت از تماشای شراب در ظرف سفالی حاصل نمی‌شود. این زیبایی، از انتخاب عنصر لفظ و هماهنگی ترکیب ناشی می‌شود. از اینجاست که سخن شعری از دیگر سخنان جدا می‌شود.[۲۴] محاکات همیشه درجهٔ تأثیرگذاری واحدی ندارد، بلکه تأثیر آن به میزان نوآوری و آمادگی روح برای پذیرش آن بستگی دارد. آمادگی روحی عبارت است از حالت روحی معینی که روح شنونده آماده پذیرش محاکات سازگار با آن حالت باشد، یا اینکه استعدادی عام است، یعنی ایمان به شعر که متأسفانه در دوره‌های اخیر از بین رفته است. وقتی منزلت شعر در دلها از بین برود تأثیر محاکات نیز از بین می‌رود یا به سستی می‌گراید. پیش از این نیز نظر حازم را دربارهٔ خواری شعر در چشم مردم روزگار وی بیان کردیم.[۲۵] حازم پس از این مسائل، سؤال دقیقی طرح می‌کند؛ چرا مردم از محاکات یک پدیده بیشتر لذت می‌برند تا از اصل آن؟ چرا لذت دیدن یک زن زیبا به اندازه لذت حاصل از دیدن تندیس هنری آن زن نیست؟ می‌گوید لذت حاصل از این دو حالت اساساً با هم متفاوت‌اند؛ لذت دیدن یک پدیده ناشی از زیبایی آن است، اما لذت حاصل از محاکات ناشی از «شگفتی‌آفرینی» است. بسا که پدیده در همه حال زیبا نباشد اما تخییل آن پدیده از طریق محاکات، امکان شگفت‌آفرینی آن را در همهٔ احوال نفی نمی‌کند. مثالی از طبیعت می‌آوریم: منظرهٔ شمع یا چراغ در وضع عادی گاهی زیبا به نظر می‌رسد، اما بازتاب تصویر شمع یا چراغ بر سطح آب بسیار زیباتر از خود شمع یا چراغ است. نخست به خاطر همنشینی و مقارنه تازه‌ای (میان نور و سطح آب) و دوم به جهت اینکه این تصویر خیلی کم اتفاق می‌افتد. ولی شمع و چراغ همیشه هست و روح آدمی به امور ظریف و طریف تمایل بیشتر دارد.[۲۶]

**معانی شعر بیشتر همگانی است**

حازم با برگرداندن کلی شعر به یک اصل واحد، خاستگاه واحدی برای شعر مقرر کرد و آن را مولود انفعالات روح دانست. این انفعالات روحی مشتمل بر سه عنصر است: ۱) عوامل انگیزنده ۲) شاعر و مخاطب (متحرکها) ۳) انگیزنده و متحرکها.

بر این اساس معانی شعر از توصیف حرکات یا توصیف حال متحرکها یا توصیف احوال این دو با هم فراتر نمی‌رود (سومی کامل‌تر است)[۲۷]. وقتی بزرگ‌ترین هدف از معانی شعری (یا گزاره‌های شعری در شکل کمال یافته‌اش) ایجاد تأثیر و انتقال در روح آدمی باشد به گونه‌ای که فرد را به انجام کار یا باور چیزی وادارد یا از آن دور کند در این صورت هنری‌ترین و اصیل‌ترین معانی در صناعت شعر آنهاست که با مقصود فرد پیوند استواری دارد. روح خاص و عام[۲۸] در پذیرش آن (یا بیزاری از آن) به حکم فطرت و عادت یکسان‌اند. معانی هنری آن است که در یک آن هم آشنا و هم مؤثر باشد یا اینکه پس از شناخته شدن مؤثر واقع شوند. بهترین پدیده‌ها آن است که آشنایی و تأثیر را با هم دارد، همان چیزی که آدمی بر لذت یا رنج از آن سرشته شده‌اند. شعر از این لحاظ دربردارنده این امور است: ۱) امر نشاط‌انگیز مثل دیدار یاران و تماشای باغ و آب ۲) امر دردآور همچون فراق ۳) امر خوشایند مانند لذت از دست رفته‌ای که آدمی از یاد کردن آن لذت می‌برد. تصور این امور فطری است.

خیالپردازی استوارند. با اینهمه گزارهٔ شعری یک نوع قیاس (سولوجسموس) منطقی است، بنابراین، تخییل شعر، هم‌ارز استدلال علمی است و این نوع تخییل را محاکات نامیده‌اند. محاکات از مهم‌ترین عناصر شعری به شمار می‌آید، ولی از عناصر خطابه نیست، زیرا گزارهٔ خطابی بر اقناع قائم است، یعنی صدق و کذب در آن مساوی است. اما حازم از قواعدی که فارابی بنا نهاده به راهی دیگر می‌رود و می‌گوید: «خطابه بر اقناع استوار است. این اقناع از طریق تقویت گمان صورت می‌گیرد نه از طریق ایجاد یقین. از این جهت صادق نیست. مگر اینکه از مرحلهٔ اقناع به مرحلهٔ تصدیق برسد. اما خیالپردازی در شعر (چنانکه فارابی می‌گوید) یا پدیده را آنگونه که هست وصف می‌کند یا اینکه چیزی غیر از واقعیت آن را به تصویر می‌کشد، پس بهتر آن است که بگوییم: مقدمات تخیل (وقتی پدیده را آنگونه که هست وصف کند) صادق و (آنگاه که چیزی ورای حقیقت شیء را در خیال به تصویر کشد) کاذب است.»[12] حازم قیاس شعری (سولوجسموس شعری) را اینگونه تعریف می‌کند: «در قیاس شعری همیشه نتیجه یا یکی از دو مقدمه به دلیل پرهیز از اطاله حذف می‌شود» (چون سخن شعری قدرت دلالت را دارد) آنگاه می‌گوید که آن دسته از سخنان قیاسی که مبتنی بر تخییل و دارای محاکات

دکتر احسان عباس

باشند سخن شعری‌اند، خواه مقدمات آن برهانی باشد، خواه جدلی یا خطابی یا یقینی و مشهور و یا مظنون. بر این اساس میان قول شعری و قول خطابی داد و ستدی در کار است. سخنان صادق در شعر می‌آید، ولی نباید در خطابه بیاید، زیرا اقناع غیر از تصدیق است و مبتنی بر ظن قوی است و گمان با یقین منافات دارد.[13] همچنین سخن دروغ‌آمیز در شعر می‌آید، زیرا شعر با مقدماتی سفسطه‌آمیز آغاز می‌شود و در هر دو حالت شعر است. چون شعریت آن به اعتبار وجود دو عنصر صدق و کذب نیست، بلکه به اعتبار میزان محاکات و تخییلی است که در آن آمده است.[14] اگر از منظر صدق و کذب نگاهی تفصیلی بر شعر بیفکنیم درمی‌یابیم که در بعضی حالتها صدق زیبایی بی‌مانندی را موجب می‌شود که در چنین حالتی باید اقوال شعری صادق باشند و در حالتی هم صدق چنان زشتی‌ای می‌آفریند که نظیری برایش نتوان یافت. در این صورت حکم مورد اول را دارد.

در حالتی که شعر به وصف زیبایی معمولی بپردازد میزان صدق سخن زیاد است، به ویژه که بر اصل میانه‌روی در محاکات متکی است و در حالتی که به توصیف امر زشت عادی بپردازد نیز همینگونه است. اما از جنبه کذب: گاه سخن برپایهٔ دروغ بافیهای ممکن بنا می‌شود، مثلاً شاعر بی آنکه غمگین و عاشق باشد غم و عشق را وصف می‌کند که کذب آن از ذات سخن نیست و بر آن حکم کذب نمی‌شود. گاه نیز شعر برپایه دروغهای ناممکن و افراطهای مُحال بنا می‌شود، در این صورت سخن کاملاً دروغ است. اما افراط امکان‌پذیر که صدق و کذب آن نه از ذات سخن و نه از بداهت عقل ثابت نمی‌گردد دروغ شمرده نمی‌شود.

از آنچه گفته شد روشن می‌شود که سخنان شعری بعضی واقعیت دارند و برخی دروغ‌اند. در هر دو نوع سه حالت میانه، تفریط و افراط وجود دارد. شعری که حاوی ادعاهای قابل تحقق در دو حالت تفریط و میانه باشد صادق است و اگر حاوی دعاوی ممکن باشد محتمل صدق و کذب است. اگر ادعاهایی از قبیل واقعیت ناممکن، واقعیت محال، دروغ کوچک، دروغ متوسط، کذب ممکن، کذب ناممکن و کذب محال در شعر باشد شعر کذب است. با دقت در گفته‌های حازم می‌بینیم که سخنانی که دروغ در آنها راه می‌یابد بسیار بیشتر از سخنانی است که صدق و راستی می‌پذیرد. حازم بعد از همه اینها به سخن اول برمی‌گردد و معتقد است که شعریت شعر به اعتبار صدق و یا کذب نیست، بلکه به اعتبار خیالپردازی است. صدق و کذب دو امرند که به مفاهیم ارجاع داده می‌شوند نه به دلالتها. حتی حازم گامی فراتر نهاده می‌گوید که صدق در برانگیختن افراد از کذب تواناتر است. چون همه کس با صدق و راستی برانگیخته می‌شوند، ولی اندک کسانی با دروغ تحریک می‌شوند و به خاطر همین سخن دروغ، ضعیف است. پس روشن است که صدق بر دیگر مواد و عناصر شعر برتری دارد. حازم از این سخن نتیجه می‌گیرد که کسی که می‌گوید: «همه مقدمات شعر دروغ است» خودش دروغگوست. حقیقت آن است که شعر محدود به دروغ نیست. کسانی که می‌گویند: «شیرین‌ترین شعر دروغ‌آمیزترین آن است» منظورشان این نیست که در شعر صدق وجود ندارد، بلکه آنها دروغ را بر راستی در شعر ترجیح داده‌اند. حازم به یاری سخن ابن‌سینا [15] دربارهٔ مسئله صدق شتافته می‌گوید: «لزومی نیست که همه خیالات دروغ باشند»[16] و باز می‌گوید: «صدق سخن خیال‌انگیز امری است غیر از خیالی بودن یا غیرخیالی بودن آن». [17]

خلاصه سخن آنکه، اگر شعر از جنبهٔ تأثیرگذاری و قدرت ایجاد حالات روحی نگریسته شود صادق است و صدق آن می‌تواند واکنش روحی ایجاد کند و گاه هست که صداقت شعر واکنش و هیجانی در روح به وجود نمی‌آورد. اگر شعر دروغ‌آمیزی بتواند در روح تحرکی ایجاد کند از شعر صادقی که برانگیزاننده نیست بهتر است. حازم به سخن فارابی استشهاد می‌کند: «غرض از اقوال خیال‌انگیز آن است که شنونده را به انجام امری برانگیزاند که گمان می‌دارد مطلوب وی یا آنچه منفور اوست در آن سخن می‌توان یافت»[18] گویا حازم این سخن فارابی را که: «اقوال شعری همه کاذب‌اند» نشنیده و به همین جهت نظر فارابی و ابن سینا را یکی دانسته است. حازم متکلمان را متهم کرد که ایشان نسبت دروغ به شعر (و اینکه در شعر هیچ صدقی نیست) را رواج دادند. به گمان وی متکلمان در بحث از اعجاز قرآن به علم کلام نیازمند شدند و به پژوهش در مقدماتی از فصاحت و بلاغت پرداختند که مایهٔ گمراهی ایشان شد. حازم جز این اتهامی بر متکلمان وارد نیاورده است، ظاهراً او می‌خواسته بگوید نسبت دادن دروغ به شعر به انگیزه دور کردن

زشتی یاد کند آن را «هجو» گویند و اگر مصیبت از دست دادن چیزی باشد گریه و زاری بر آن با شعر «رثا» نامیده می‌شود» منافع عبارت‌اند از:

۱) منافع به‌دست آمده از تناسب و سازگاری: مانند، سازگاری روح با برخی از تصاویر که روح با دیدن تصویرهای سازگار با خود شادی و سرور حاصل می‌کند.

۲) منافع حاصل از طریق کار و اعتماد: مانند اعتماد آدمی به یاری دیگران که در این یاری و کمک سودی برای فرد وجود دارد.

۳) منافع حاصل از توانایی و ثروت یا تشفی و سکون دل: مثل زیانی که بر دشمن وارد آید...

این تقسیم‌بندی اقتضا می‌کند که یادکرد زیبا و ذکر جمیل افراد نیز تقسیم شود: «۱ نسیب: یادکرد سود و منافعی است که وابسته به پدیده‌های سازگار با خواهش نفس است. ۲ مدیح: یادکرد سودها و منافعی که وابسته به پدیده‌هایی است که دل از آنها خوشنود می‌شود...»[۳۵] می‌بینیم که چگونه حازم با این تفصیل دربارهٔ اغراض شعر (که همه را به کامیابی و نجات (و مقابل آن) مربوط می‌کند)، خود را دوباره به رنج می‌افکند تا تقسیم‌بندی دیگری برای انفعالات روحی طرح کند و از رهگذر آن بتواند «نسیب» را در زمرهٔ انواع شعر وارد کند. این نوع همان است که در تقسیم‌بندی قدامه جای نگرفت. در هر حال حازم که شعر را زاییده حرکات و هیجانات روح می‌داند نیازی به اینهمه رنج بردن برای برپا کردن «منطق» ویژه‌ای برای اغراض شعری ندارد، چرا که اگر می‌گفت: غرض شعری واحد تصویری از حالتی روحی در یک «لحظه» است همین سخن برای بازگرداندن اغراض شعر به یک خاستگاه واحد کافی بود و بدون اینکه خود را در دسته‌بندی و تقسیم به رنج افکند «خاستگاه واحد» اثبات می‌شد. دربارهٔ اموری که شاعر باید در مدح و نسیب و رثاء و فخر و اعتذار... مراعات کند سخن حازم از توصیه‌های کلی ناقدان پیشین فراتر نمی‌رود.[۳۶]

**نظم شعر**

حازم می‌گوید: «بدان که، بهترین شعر آن است که از اندیشهٔ شیفتهٔ هنر بیرون تراود.»[۳۷] منظور وی این نیست که شعر از فکر صادر می‌شود، پیشتر دیدیم که او معتقد است شعر مولود تحرکات روح است، بلکه در اینجا منظورش احساس صادقانه نسبت به تجربهٔ واقعیت است. کسی بهترین نسیب را می‌سراید که درد زخم تجربه را حس کرده باشد. حازم با جایگزین کردن «خیال» به جای این تجربه این نظر را اصلاح می‌کند؛ همان کاری که قبلاً کرد. این خیال از طریق دانش و پژوهش شیوه‌های شاعران گذشته شکل می‌گیرد تا آنجا که خیال شاعر به نیروی همانندسازی (Identification) بدل می‌شود؛ این توان در همه شاعران هست. برخی شاعران در هر موضوع یا غرض شعری به خوبی از این توان بهره می‌گیرند و شاعری که در این کار ناتوان باشد جز با تمرین مستمر نمی‌تواند از قوهٔ خیال بهره‌ای برگیرد. در این صورت سرودن شعر (پس از فراهم شدن زمینه، ابزار و انگیزه) به طبع و تمرین نیازمند است. این دو با نیروی خیال شاعر گره خورده‌اند، نیروی خیال از تصوری که بر مطلوب شاعر احاطه دارد چیزی را می‌گیرد. از این رو نیروی خیال باید به ترسیم امور ذیل بپردازد:

۱) مفاهیم کلی ۲) شیوه و اسلوب بیان آن مفاهیم ۳) ترتیب معانی در سبک انتخابی ۴) جای گرفتن معانی در عبارات ۵) تخیل معانی یکی پس از دیگری بر حسب غرض شعر ۶) کمال بخشیدن و آراستن معانی ۷) سازگاری آن معانی با آهنگ ۸) سازگاری معنی تازه با معنای اصلی برای کمال بیت واحد.[۳۸]

این امور تحقق نمی‌پذیرد مگر آنکه شاعر از ده قوه برخوردار باشد که عبارت‌اند از:

بنابراین می‌توانیم آنها را «تصورات اصیل» و امور مقابل آنها را «تصورات جانبی» بنامیم. تصورات جانبی موجب شادی، اندوه و درد روح نمی‌شود، بلکه اکتسابی است، مانند تصوراتی که مفاهیم خودَ را از علوم و حرفه‌ها و پیشه‌ها می‌گیرند. بعضی از این تصورات برای مردم آشنایند، مانند مفاهیم برگرفته از پیشه‌ها ولی بیان این مفاهیم در شعر زیبا نیست. اما برخی معانی که برای مردم شناخته نیست مناسب شعر است، مثل اخبار قدیم و ظرایف تاریخی. مفاهیم علمی کلاً برای تودهٔ مردم ناشناخته است و اگر هم شناخت آنها برایشان ممکن باشد دریافت آنها وابسته به ادراک ذهنی است، این نوع نیز مناسب شعر نیست. بیشتر مردم معانی و مفاهیم عقلی را در شعر نمی‌پسندند، کسی این معانی را در شعر خود نمی‌آورد مگر آنها که می‌خواهند خود را شاعری دانشمند بنمایانند. شاعر حقیقی در شعر خود تنها معانی‌ای را می‌آورد که توده مردم را به هیجان آورد و در دلها اثر کند. بنابراین به اجمال می‌توان گفت معانی عام عنصر اصلی شعر و جانمایه سخن شیوا و بلند است. معانی اول (یعنی معانی‌ای که مقصود در خود آن نهفته است) یا معانی ثانوی (دلالتهایی که معانی اول را تقویت می‌کند) در این مجموعه وارد می‌شود. بهترین تصورات آن است که مناسب ارائه این دو نوع معانی پشت سر هم باشد. این کار جز با توجه به معانی عام که قائم بر اصل فطرت انسانی است میسر نیست.[۲۹]

**تجربه‌های شعری از زندگی و فرهنگ و دانش گرفته می‌شود**

دیدیم که چگونه حازم شعر را با زندگی طبیعی و زندگی حسی همگانی پیوند داد. او کوشید تا آنجا که می‌تواند شعر را از علم دور کند و خاستگاه شعر را انفعالات روحی بداند و تأثیرپذیری مردم را از شعر امری فطری (یا امری اکتسابی که به صورت عادت درمی‌آید) بداند. بنابراین طبیعی است که شاعر مضامین و معانی خود را از تجربهٔ حسی برگیرد. ابتدا تصویر محسوسات را در خیال خود رسم می‌کند، آنگاه خیال وی می‌تواند انواع تناسبها را میان آن تصاویر برقرار کند. شاعر می‌تواند تجربه‌های برگرفته از طبیعت را که با نیروی خیال و اندیشه و تجربه‌های به‌دست آمده به مدد دانش و فرهنگ استحکام بخشد، مانند پژوهش و مطالعه تجارب شاعران، ادیبان، تاریخ‌نویسان، و قصه‌گویان یا تجربه‌های شعری در نمونه‌های عالی و استفاده از آنها در کنار تجربه‌های طبیعی و شاعریت خویش که می‌تواند او را به چگونگی تصرف در این توشه فرهنگی رهنمون گردد.[۳۰] شاعر باید در این دو کار شعرش را برای تناسب و همخوانی میان انواع معانی (اضداد، همانندها و قرینه‌ها) نرم کند. علمای بلاغت برخی از این تناسبها را تعریف کرده‌اند، مانند: مطابقه، مقابله، تقسیم و تفسیر و شاعر باید که آنها را مراعات کند. این شیوه‌ها در تناسب معانی با یکدیگر از نمونه‌های شعری گذشته بیرون کشیده شده ذوق سریعاً آن را می‌پسندد[۳۱]. همچنین شاعر باید که در عیبهای شعری تأمل کند یعنی شیوه‌هایی سلبی که از آشفتگی تناسبها و مطابقتها ناشی می‌شود، مانند محالات ناشی از افراط در مبالغه و فساد تقسیم یا تقابل و پیچیدگی معنی...[۳۲]

**پیچیدگی و سادگی شعر**

بحث پیچیدگی و روشنی شاخه‌ای از مبحث معنی است. با اینکه حازم معترف است که بعضی از پیچیدگیها مانند لغز و کنایه و اشارات تاریخی و قصص که دانش خاص خواننده را می‌طلبد در شعر فراوان می‌آید، اما او کلاً طرفدار وضوح و روشنی شعر است. حازم پس از برشمردن دشواریهای ناشی از خود معنی (مانند باریکی معنی، یا تأویل‌پذیری معنی) و دشواریهای ناشی از عبارت (مانند تقدم و تأخر یا بلندی عبارت و فراوانی جملات معترضه وحشو...) ترفندهایی برای شاعر برمی‌شمارد که بتواند از دشواری یا پیچیدگی شعر خود بکاهد یا آن را از بین ببرد. اما وقتی معنی باریک و دقیق باشد شاعر باید آن را در روشن‌ترین عبارت ادا کند یا آن را با قرینه‌های مناسب واضح‌تر سازد و از داستانهای معروف برای روشن کردن معنی استفاده کند تا اینکه معانی در عبارات دشوار مستور نماند. او به شاعر سفارش می‌کند که از اصطلاحات و عبارات اهل حرف و اصطلاحات و تعبیرات علمی در شعر اجتناب ورزد.[۳۳]

**قضیهٔ سرقت ادبی**

مسئله سرقت ادبی نیز به موضوع معانی مربوط است. وجه امتیاز نقد حازم این است که از مسئلهٔ سرقت، سریع می‌گذرد گویی در نقد او سرقت موضوعی جنبی و حاشیه‌ای است، او در مبحث سرقت معانی را به دو دسته تقسیم می‌کند: ۱) معانی متداول و معمول گذشته ۲) معانی ابداعی نو؛ دسته اول مانند تشبیه دلیر به شیر که رایج و مشهور است و کاربرد آنها در شعر سرقت به شمار نمی‌آید. زیرا در ذهن و ضمیر مردم نقش بسته است. از این دسته نوع دیگری هست که بر کثرت تداول یا قلب و ترکیب‌سازی با آن متکی است. مرتبه والا و عالی شعر در آفرینش معانی جلوه می‌کند: «آنکه به آن مرتبت رسد به غایت درجت شاعری رسیده، زیرا این کار (خلق معنی از معانی دیگران) نشان نازک خیالی و باریک‌اندیشی شاعر است، آنگاه که او معنایی غریب و تازه برمی‌آورد از نهانگاههای شعر رازی لطیف برون می‌کشد». این نوع معانی ابتکاری به سرقت نمی‌رود و شعرا چون نمی‌توانند آن را پنهان کنند گرد آن نمی‌گردند. این نوع از معانی که مرتبه و مقام شاعر را مشخص می‌کند دارای چهار درجه است: اختراع، استحقاق، شرکت، سرقت «سرقت به‌طور کلی عیب است و برخی سرقتها سخت زشت و قبیح است.»[۳۴]

**اغراض شعر**

حازم پس از بیان دیدگاه منتقدان گذشته در تقسیم شعر براساس اغراض، به جست‌وجوی اصل واحدی می‌پردازد، درست مانند قدامة بن جعفر که اغراض شعری را ناشی از خاستگاهی واحد یعنی فضیلت اخلاقی (و ضد آن) می‌شمرد. قدامه این فضیلت را در صورت واحدی ترسیم می‌کرد، یعنی مدح (و آنچه در مقابل آن قرار دارد) اما حازم شیوه جدیدی برای نشان دادن این وحدت برگزیده می‌گوید: «اگر قصد اقوال شعری جلب منافع یا رفع زیانهاست، دل مراد خود را در آن می‌یابد و شاد می‌شود یا اینکه آنچه را نمی‌خواهد در آن می‌یابد و ملول می‌شود. نیکیها و بدیها و خیر و شرها برخی دست یافتنی‌اند و برخی نه، دستیابی به چیزی که در پی آن هستیم «کامیابی» و از دست دادن آن «ناکامی» نام دارد. آمدن آنچه باید از آن گریخت «بلا و مصیبت» و گریختن و گرفتار آن ناشدن «نجات» نامیده می‌شود. شعری که به مناسبت کامیابی و نجات سروده شود «تهنیت»؛ به شعری که دربارهٔ ناکامی سروده شود اگر به قصد تسلی دل باشد «تأسی» و اگر به قصد تحسر و اندوه باشد «تأسف» گفته می‌شود.

شعری که به مناسبت مصیبت سروده می‌شود اگر دعوت به شکیبایی و صبر بر آن مصیبت کند «تعزیت» و اگر برای گریاندن و زاری بر آن بلا باشد «تفجیع» نام دارد. اگر مراد و منظور پیش‌رو باشد و به انگیزهٔ پاداش از کسی که کامیاب و پیروز شده با سخنی زیبا یاد کند «مدیح» و اگر از کسی که احتمال زیانی از جانب وی می‌رود به

سازگاری یا ناسازگاری شعر با روح که در مبحث پیشین آمد معیار بزرگی است که حقیقت شعر از لحاظ شیوه‌ها، آرایه‌های ملازم آن، اسلوبها و سبکها با آن سنجیده می‌شود. هرکدام از این عناصر را جداگانه بررسی می‌کنیم. شعر دو شیوه دارد: «جد و هزل، در «جد» سخن از مردانگی و دانایی و ستیز همت و هوی مایه گیرد و در هزل سخن از شوخی و مسخرگی و پستی برخیزد. در سخن جدّ باید از هرگونه شوخی و یا تألیف به روش هزلی پرهیز شود یعنی از واژه‌ها و الفاظ پست و ساختگی استفاده نشود و سخن بر الفاظ عربی ناب و شیوا و فصیح استوار گردد و معانی آن نام و رسم گوینده را زشت نکند و جوانمردی و مروت وی را تباه نسازد. شیوهٔ هزلی اموری را از شیوهٔ جدی به عاریت می‌گیرد (اما عکس این صادق نیست). سقراط گفت: سخن هزل خوشایند باشد و گویندگان آن پست و فرومایه و سخن جد ناخوشایند باشد، اما آن سخنی که آمیزهٔ این دو باشد متعادل است. ما نمی‌پذیریم که شاعر از هر جنس سخنی بگوید. ما او را طرد می‌کنیم و ملاحت و طیبت سخنش را کنار می‌زنیم و شاعری را که بر شیوهٔ جدگام نهد به دل پذیراییم.»[۵۳] بدیهی است که این تقسیم‌بندی حازم متأثر از نقد یونانی است. تقسیم شعر به جدّ و هزل درست معادل تراژدی و کمدی در شعر یونان است. اما این گفته سقراط که «او را طرد می‌کنیم» اشاره دارد به سخن افلاطون در کتاب **جمهوریت** که می‌گوید از شاعری که روان می‌سراید و مصالح عامهٔ مردم را در نظر دارد استقبال می‌کنیم و شعرای هزل‌سرا اگر با خدایان دشمنی ورزند منفورند. اما بررسی حد مشترک این دو شیوه و تصور حازم از آن، هر دو از سرشت پژوهش وی در نمونه‌های این دو شیوه در شعر عربی مایه می‌گیرد.[۵۴]

**ترفندهای شعری**

در شعر ترفندهایی است که شاعر در انگیختن دلها و ترغیب به انجام یا روی‌گردانی از امری بدان چنگ می‌زند. این ترفندها اگر مربوط به سخن و موضوع آن باشد محاکات نام دارد که (پایه شعر است) و اگر به گوینده و شنونده (شاعر و توده مردم) مربوط باشد پشتوانه‌ای برای تقویت تأثیر شعر خواهد بود. اما محاکات نیازمند اموری است که آن را یاری دهد، مانند استدلالهای خطابی. از جمله ترفندهایی که به خود شاعر مربوط است استناد زیاد به ضمیر متکلم است و ترفندهایی که با شنونده مرتبط است کاربرد فعل امر و مانند آن از جانب شاعر است. (همراه با تنوع لازم در هر دو حالت برای رفع دلزدگی و ملالت)؛ «لذا بایسته نیست که در وصف حالتی ساده سخن را به درازا کشاند. بلکه باید ترکیب حالات کند و آنها را درآمیزد. مثلاً وصف حال عاشق و معشوق را با هم بیاورد».[۵۵] چه بسا، مهم‌ترین امری که ترفندهای شعر دربارهٔ حال خود شاعر بیان می‌کنند این باشد که گمان اینکه شاعر در سخن خود راستگو و صادق است و در باب شنونده نیز چاره‌جویی برای برانگیختن او و ایجاد انفعال در وی «به وسیله ستودن او با صفتی که موجب واکنش وی می‌شود.»[۵۶] ترفندهای شعری اموری زائد بر صدق محاکات است و گونه‌ای ابداع در شعر است که تأثیر را تا سطح مطلوبی تحقق می‌بخشد.

**اسلوبهای شعر**

اسلوبهای شعری سه نوع‌اند: ۱) اسلوب خشن، ۲) اسلوب لطیف، ۳) اسلوب میانی.

از این ده‌گونه سخن فراهم می‌آید. اگر شاعر به توده مردم توجه کند می‌بیند که حالات روحی مردم عبارت‌اند از: لذت رنج و لذت آمیخته به رنج. بر این اساس سخن (از لحاظ بساطت و ترکیب) به انواع زیر تقسیم می‌شود:

۱) سخن نشاط‌انگیز ۲) سخن غم‌انگیز ۳) سخن دردآور ۴) سخن شادی بخش غم‌انگیز ۵) سخن نشاط‌انگیز دردآور ۶) سخن غم‌انگیز دردآور ۷) سخن نشاط‌انگیز دردآور غم‌انگیز. هر روحی بنا به استعداد خود از یکی از این انواع بهره می‌گیرد. بنابراین، سبک اساسی آن است که موافق طبع شنونده باشد. یعنی در خوشی او را شاد و با نشاط کند، در حزن حالتی غم‌انگیز و اندوهناک و در درد و الم حالتی دردانگیز داشته باشد. حالات خوشایند سخن عبارت است از وصف دریافتهای حسی از قبیل هم‌آغوشی و بوسه، آب و سبزه، نسیم و باده و ساز و آواز... حالات اندوه و غم، وصف اندوه هجران پس از وصال و ستم پس از دادگری و عدالت است (متنبی در وصف این نوع چیره دست است). حالات دردآور، وصف فساد و تباهی و نابودی دنیا... شاعر باید دست به تنوع بزند، و بیان مضامین ترسناک را به درازا نکشاند، بلکه آن را با معانی‌ای که دل بدان آرام می‌گیرد در آمیزد، مگر اینکه موضوع، تنوع را برنتابد و انتقالی از موضوعی به موضوع دیگر را پذیرا باشد (مانند جنگ). درآمیختن مضمونهای شعری با مفاهیم سخنوری و خطابه موجب آرامش دل می‌شود، چون انتقال از موضوعی به موضوعی تنوع می‌آورد و تنوع مایهٔ آرامش دل است. بهتر آن است که اقناع در شعر تابع خیال‌انگیزی باشد ولی تخییل در خطابه و اقناع در شعر نباید زیاد به کار رود.

این امر با ایجاز عملی می‌شود اگر این دو را به طور یکسان معکوس بیاورد (یعنی سخنان شعری را به شیوه خطابی و سخنان خطابی را به شیوه شعری) هر دو فن خطابه و شعر را از مسیر خود خارج می‌کند. (متنبی در این میدان یعنی سازواری میان شعر و خطابه سوارکاری بی‌مانند است).[۵۷]

منظور از اسلوب شعری چیست؟ اگر الفاظ به شیوه‌ای معین از پی هم بیایند «نظم» نامیده می‌شود و اگر معانی به ترتیبی مرسوم از پی هم بیایند اسلوب نام می‌گیرد. «اسلوب هیئتی است حاصله از همنشینی معانی و نظم هیئتی است حاصله از همنشینی الفاظ»[۵۸] از این جهت اسلوب شعر هنگام رفتن از مضمونی به مضمون دیگر محتاج توالی، تناسب و انس دو مضمون باهم است.[۵۹]

**سبکهای شعری**

سبکها (منازع) عبارت‌اند از: تکرار اشکال حاصله از نوع منابع شاعران در مفاهیم شعری و انواع تکیه آنها به این شیوه. سبک چیزی است که شاعر همیشه سخن خود را به جانب آن سوق می‌دهد و بر آن می‌رود تا با آن سخن شکلی بیابد که مورد پذیرش یا رد روح واقع می‌شود.[۶۰] حازم شیوه شعری را از اسلوب شعری جدا کرد در اینجا با دقت و به آرامی به جانب متمایز ساختن پدیده جدیدی می‌رود که ما آن را «تداوم اسلوب شعری انتخابی» یا سبک می‌نامیم، مانند سبک ابن معتز در تشبیه و سبک بحتری در وصفهای لطیف. هر شاعری در سبک خود منفرد است یا اینکه از سبک شاعری دیگر تقلید می‌کند و سبک وی مرکب از تعدادی سبک دیگر است. شاید مفهوم سبک (مترع) این باشد: «قانون کلی در شعر یک شاعر» مثلاً قانون کلی شعر متنبی عبارت است از شیوهٔ هنرمندانهٔ وی در زمینه‌سازی آغاز فصلها برای حکمت و موعظه. کوتاه سخن آنکه سبک عنصر بارز در شیوهٔ شعری را نمایش می‌دهد. اگر شاعری عبارت خود را بر پایهٔ تضاد یا روشی از کاربرد تعابیر بنا نهد این سبک اوست. «حسن مأخذ در سبکهایی که معانی و اسلوبها به جانب آن گرایش دارند از طریق لطافت شیوه در تداوم اسلوب و توالی معانی و ورود در سخن از

۱ـ توان تشبیه چیزی که بیرون از خوی و قریحه است به چیزی که در خوی و سرشت جریان دارد و از قریحه بیرون می‌تراود.
۲ـ توان تصور کلیات شعر و معانی نهفته در مقاصدی که در آن شعر است.
۳ـ توان تصور بهترین تصویرهای ممکن (از جنبه ترتیب اجزاء).
۴ـ توان خیال‌انگیز کردن معانی به وسیله احساس دقیق آن.
۵ـ توان در نظر گرفتن وجوهی که مایه تناسب میان معانی است.
۶ـ توان دستیابی به تعبیرات خوش ساخت و دالّ بر معنی.
۷ـ توان چاره‌اندیشی برای ساده کردن آن عبارت به گونه‌ای سنجیده.
۸ـ توان درآمدن از موضوعی به موضوع دیگر و خروج و ورود در آن.
۹ـ توان ایجاد پیوندی زیبا بین فصلها و ابیات با یکدیگر.
۱۰ـ توان تشخیص سخن زیبا از ناپسند با نظر به خود سخن و جایگاه آن در کلام.[۳۹]

هر کس این تقسیم‌بندی را بخواند، گفتهٔ ابن طباطبا را دربارهٔ سرودن قصیده به یاد می‌آورد، با این فرق که ابن طباطبا از گامهای عملی سخن می‌گفت، ولی حازم این مراحل را به نیروهایی که در طبیعت شاعر قرار دارد تأویل می‌کند. اگر می‌گفت که نیروی خیال که نیرویی واحد است می‌تواند همه این موارد و حتی بیش از اینها را تحقق بخشد، لازم نبود گرفتار این پیچیدگی شود، ولی حازم سخت دلبسته تقسیم‌بندی است و این نشانگر دانش منطقی اوست. حازم اینگونه دسته‌بندی را پیشه می‌کند و معتقد است که هر کس که جامع همه این تواناییها باشد شاعری کامل است و می‌تواند مقولات کلی را به تصویر کشد و آنکه بهرهٔ متوسطی از این تواناییها دارد شاعری متوسط است (که تمرین بر خیال در کار وی غلبه دارد) سوم آنها که بهرهٔ اندکی دارند در شمار مدعیان شاعری‌اند. این گروه دزدان و رباینده‌گان مضامین دیگران‌اند. «اینان بدترین موجودات گیتی و فروهمت‌ترین آنان‌اند، الفاظ و معانی را به مرتبه‌ای فروتر از آنچه هست می‌کشانند بی‌آنکه تغییری در آن بدهند بلکه بدان تعدی می‌کنند.»[۴۰]

**آمادگی برای سرودن**

شاعر باید بهترین زمان و مناسب‌ترین حالت روحی را برای سرودن برگزیند. (در اینجا حازم پیرو سفارش ابوتمام به بحتری است)[۴۱] سپس معانی را در خیال خود آماده کند و آنها را به بخشهای منظم دسته‌بندی نماید و وزنی مناسب و عباراتی دلنشین برگزیند. باید از حالات روحی که مانع سرودن می‌شود مانند افسردگی، پریشانی و آشفتگی خاطر، حالت غلبه فراموشی و تلاش برای یافتن عبارتها و کلمات پرهیز کند. وزن را فدای معنی یا معنی را فدای وزن نکند. از معانی باریک و نازکی که عبارات غریب و نادر می‌طلبد خودداری کند و از آن معانی که در واژه و عبارت نمی‌گنجد و ذهن برای موزون ساختن آن به رنج و زحمت می‌افتد بپرهیزد.[۴۲]

**در کار نظم شاعران دو دسته‌اند**

در کار سرودن شعر شاعران دو دسته‌اند: ۱) شاعر شعراندیش (مروی) که پیش از سرودن و در حین سرودن و پس از سرودن نیاز به اندیشیدن دارد. یعنی کار او متکی به قوهٔ خیال، قوهٔ نظم‌دهندهٔ شعر، قوهٔ بازنگری و قوهٔ جست‌وجوی دقیق است. ذهن این شاعر به منظور «یافتن بالاترین مراتب ابداع» با جابه‌جا کردن معنی یا لفظ و عبارت به هدف می‌رسد. ۲) شاعر بدیهه‌سرا (مرتجل) بهترین حالات او زمانی است که سخنی ژرف و نازک بیاورد که در آن معانی هماهنگ باشند و بدترین حالات وی هنگامی است که سخنش نازک و هماهنگ نباشد.[۴۳] شاعر باید در سرودن، زیبایی تألیف، سازگاری حروف و کلمات و سادگی عبارات را رعایت کند. از تکلف بپرهیزد، حسن ترکیب (در نزدیکی الفاظ و همخوانی آن) را مراعات نماید. از زواید و حشوها اجتناب ورزد و نهایتاً عباراتی شیرین و استوار انتخاب کند. در موضوع سازگاری وزن با غرض شعر حازم تحقیق جدید و گسترده‌ای در علم عروضی انجام داد که این مقام گنجایی بیان همه آن را ندارد و تنها به بخشی از آن اشاره می‌کنیم، از جمله: حمله به بحر مضارع و بیزاری از آن[۴۴] و استدلال بر اینکه بیت و شعر و قافیه از مصطلحات شعر عربی است[۴۵] و نیز بحث از تسلسل موضوعات قصیده در شعر عربی به‌رغم اینکه بیت واحد و مستقل است هر چند سخن وی دربارهٔ این موضوعات شباهت زیادی به بحث از امور متافیزیکی دارد، اما نکات جالبی در آن هست، می‌گوید: «بدان که گرچه ابیات شعر به ظاهر از هم جدایند اما پیوند آنها در حکم اتصال دایره‌ای است. چون وضع اوزان شعر و ترتیب آنها بر مبنای زمان است به تو امکان نمی‌دهد که به زمان آغاز باز گردی بلکه بین آنها فاصله زمانی وجود دارد و از آن گریزی نیست.

ترتیب بیت ضربی ترتیبی مکانی است. از هر جا آغاز کنی پس از یک دور با حرکتی دایره‌ای و متصل بی‌آنکه بین آغاز و پایان فاصله افتد به آنجا که آغاز کرده‌ای می‌رسی. اگرچه وزنها نمی‌توانند پایان را به آغاز برگردانند...[۴۶]» حازم تأکید دارد که هر معنایی وزنی ویژه را می‌طلبد. سپس از ویژگیهای هر بحر و امور متناسب با آن سخن می‌گوید: «در وزن طویل همیشه درخشش و قدرتی می‌یابی و در وزن بسیط نرمی و زیبایی در کمال استواری و خوش‌آهنگی است...»[۴۷] سپس از وضع قافیه و پیوند آن با اصل تناسب وزن و معنی سخن می‌گوید.[۴۸] او معتقد است که قصیده از «بخش»های منظم و درهم پیوسته ساخته می‌شود. هر بخشی شرایطی دارد که باید بدانها توجه کرد، مانند: ترتیب، ژرفای ابیات، و آوردن معانی جزئی...[۴۹] دلیل تقسیم قصیده به چند «بخش» این است که طبع از تکرار یک حال واحد خسته می‌شود و تنوع را می‌پسندد و از پیاپی آمدن امور تازه آرامش می‌یابد و از امری که اصل و ریشهٔ واحد و ساده‌ای دارد ولی فاقد تنوع است بیزار است و حتی امور شادی‌بخش و نشاط‌آفرین اگر متنوع و رنگارنگ نباشند دل از آنها می‌رمد، دل از چیزی آرام می‌گیرد که اگرچه خیلی متنوع نیست، ولی اصل و ریشه آن قابلیت تجلی در گونه‌های مختلف سخن را دارد.[۵۰]

معنی تمام این سخنان این است که شعر باید به حال شنونده سازگار باشد و امور عام روحی را رعایت کند. حازم در یکی از قصاید متنبی انتقال از تسویم (مطلع) سرآغاز بخشها به مرحله تعجب و سپس به تذکر و بعد به پند و عبرت از دنیا و ذم آن را به سخره می‌گیرد تا نشان دهد که منظور از بخش‌بندی قصیده ارضای تنوع‌طلبی روح است.[۵۱]

او در این فصل از دو اصطلاح برگرفته از صفات اسب یعنی «تسویم» (نشان کردن اسب، برای مطلع شعر) و تحجیل (سفیدی دست و پای است برای مقطع) بهره می‌برد. نشان می‌دهد که از هر اصطلاحی که در روش نقد وی را یاری دهد استفاده می‌کند. در مسئلهٔ سازگاری قصیده با حالات روحی شنونده، حازم همه اغراض شعری مانند، نسیب، مدح و رثا را تشریح کرده و شرایطی را که در دو حالت تسویم و تحجیل (به تعبیر ناقدان قدیم در مطلع و مقطع و استطراد و ختام)[۵۲] نباید از نظر دور داشت توضیح داده است.

**جدّ و هزل**

غافل نمی‌شود که این سه عنصر عبارت‌اند از: «شاعر، فرآیند خلق شعر، شعر». حازم به این هر سه یکسان نظر داشت. در کار حازم بحثی می‌توان یافت دربارهٔ «قوای روحی» لازم برای سرودن شعر. درست است که او واژهٔ خیال را زیاد به کار نبرده، اما نتوانسته آن را به جای واژهٔ «تخییل» در معنای محاکات به کار برد. با بحث از قوای روحی، حازم توانست بین فاعل (یا علت) و نتیجه پیوند برقرار کند. گرچه شیوهٔ حازم نشان می‌دهد که او فردی است مستغرق عقلانیت، اما می‌بینیم که اندیشه‌ها و آرای نقدی او از عقلانیت، فاصله زیادی گرفته است (مگر آنجا که به پیروی از قدامه در آن اندیشه‌ها فرورفته). چون می‌بینیم که شعر را فقط به عوامل روحی ارجاع می‌دهد و روشن است که واژهٔ «فکر» در نظر او به معنی دلالت عقلی نیست. توجه وی به «معانی عام» تأکیدی است بر پیوند استوار میان شاعر و عالم‌حس. در اینجا برای نخستین بار ناقدی را می‌یابیم که از امری سخن می‌گوید که امروزه به آن «تجربهٔ شعری» می‌گویند. تجربهٔ شعری برگرفته از واقعیت، که «خیال» و ذخیرهٔ فرهنگی شاعر می‌تواند آن را یاری دهد. در این مسئله حازم اختلاف شدیدی با ناقد بزرگ عبدالقاهر جرجانی دارد. جرجانی شعر را از جنبهٔ معنی و حتی در حالت تخییل مربوط به عقل می‌داند و به این وسیله تخییل را به ترفندهای عقلی در بالا بردن مقام امر خیال‌انگیز تا درجه معقول محدود می‌سازد. از این رو لذت ناشی از خوشایندی شعر در نظر او امری عقلانی است. اما حازم توانست با تیزبینی بین تخییل و ترفندهای لفظی و زبانی جدایی افکند. درست است که وی معتقد است که ظاهرسازیها به سراینده و شنونده مربوط است، اما ترفندهای شعری اگر به خود شعر مربوط باشد محاکات است. حازم با این کار توانست تخییل به عنوان امری کلی و برابر با محاکات را از تخییل به عنوان عنصری خاص و مساوی تمویه جدا سازد. او در نظریهٔ شعری خود از مسئلهٔ «نظم» که جرجانی در آن تأمل زیادی کرده بود فراتر رفت و از نظم به معنی عام آن سخن گفت و آن را محدود به شکل و سیاق تألیفی نکرد. او می‌گوید که نظم، سیاق الفاظ را دربرمی‌گیرد، ولی در کنار آن اسلوب را به وجود آورد تا سیاق معنی را نیز در بر گیرد. توجه جدّی حازم، به نظم و اسلوب و سبک، رویگردانی او از نظریه جرجانی را به کمال رساند.

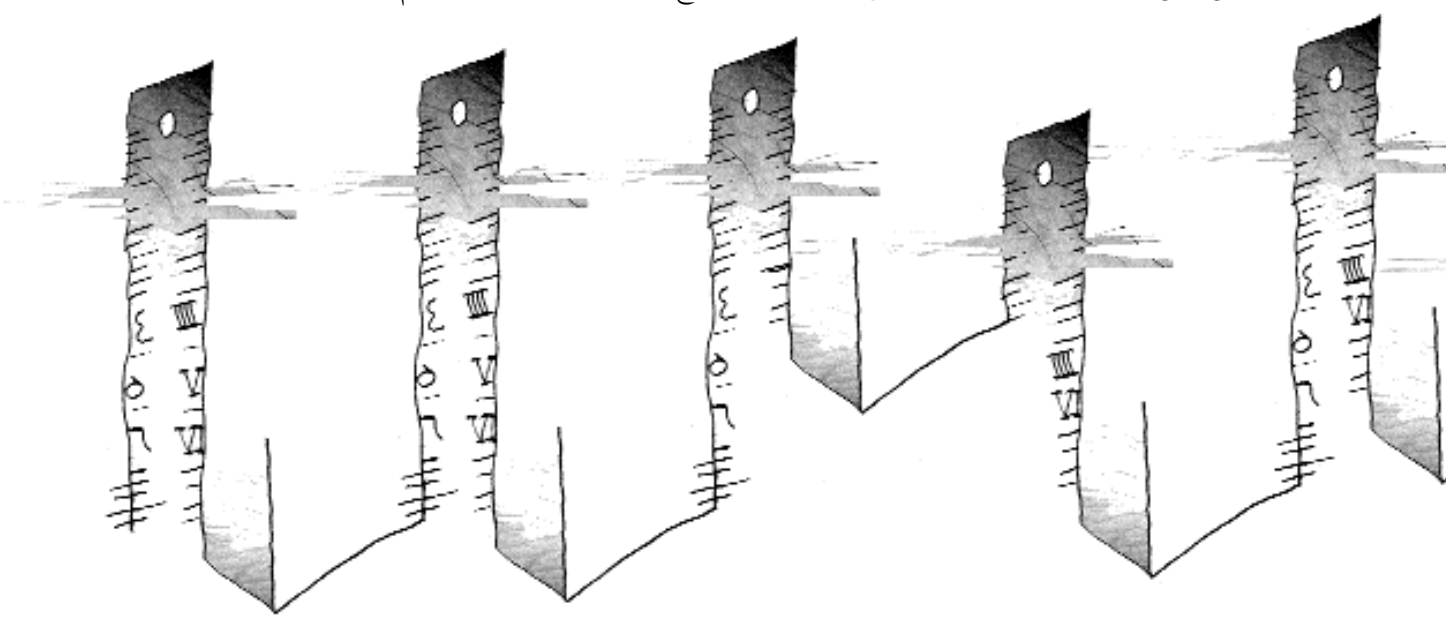
**شعر حرکات روح است (نه عقل)**

طبعاً تضاد این دو نگرش به شعر در این است که جرجانی به تأمل در معانی می‌پردازد، زیرا می‌خواهد برای لذت حاصله از شعر دلیلی عقلی بتراشد و اما نظریهٔ محدود ساختن شعر به تحرکات روح در نظر حازم نیاز به توضیح دارد. او از جنبه‌های گوناگونی به آن می‌پردازد. بدیهی است که حازم جرجانی را شناخته ولی نتوانسته است «نظریه معنی معنی» او را بگیرد. شاید آن را نفهمیده و یا اینکه شیوه او را چنان یافته که ناچار به تغییر آن از اصلش شده است. از این رو وقتی از معانی اولی و معانی ثانوی سخن می‌گوید منظورش این نیست که دو سطح جداگانه از بیان هستند، بلکه مراد او این است که معانی متکی به هم‌اند و معنی دوم معنی اول را روشن می‌کند. هر دو منتقد در کاستن اهمیت سرقات معانی دیدگاه مشابهی دارند. نظریه نظم جرجانی تفاوت مستمر را آنجا که شاعر در پرتو شاعر پیش از خود راه را پیدا کند جایز می‌شمارد و نظر حازم دربارهٔ معانی همگانی بدین معنی است که منشأ و خاستگاهی که همه شاعران به آن باز می‌گردند یک چیز است و تفاوت تنها در معانی ابتکاری و تازه است. حازم مانند هر سخن سنج متفلسفی به اصل «وحدت» نظر داشت و آن را چنانکه پیشتر گفتیم در خاستگاه شعر و مفاهیم و اغراض آن می‌دید. در جست‌وجوی این «وحدت» ناچار به قدامه برخورد و قدرت منطقی وی را پسندید. او کوشید تا شیوهٔ قدامه را در ساختن محوری واحد برای اغراض شعری تقلید کند. اما قدامه توانست حازم را به راهی دیگر بکشاند. حازم به پیروی از قدامه شعر را چنان نرم می‌کند تا به حدود و تعریفات عقلی و منطقی تن در دهد.

**تأثیر ابن سینا**

حازم در روش نقدی خود از آرای ابن‌سینا بهرهٔ فراوانی برده است. در شرح تعمیمی‌اش از محاکات نشان می‌دهد که این نظریه را خوب فهمیده است، ولی کاری از پیش نبرده، جز آنکه فقط نمونه‌هایی که برای محاکات آورده محدود به تشبیه است. ابن سینا مفهوم روشنی از فرق شعر یونانی با شعر عربی ارائه نموده و زمینه را برای این سخن حازم آماده ساخته بود که: اگر ارسطو با شعر عرب آشنایی می‌داشت اصول و قواعد بیشتری را ذکر می‌کرد. هرچه در برابر این گفته خویشتن‌داری کنیم باز هم نمی‌توانیم نگوییم که: اگر ارسطو به همین اندازه با شعر غنایی آشنایی می‌داشت نظریهٔ محاکات را تعدیل می‌کرد یا چیزی بر آن می‌افزود. حازم از رهگذر تأثیر از فلسفه توانست مسئلهٔ صدق و کذب شعر را که در بین نقادان پیش از وی بحثهای بسیار برانگیخته بود حل نماید. کوتاه سخن آنکه حازم دو جریان نقد یونانی و عربی را که مدت زمان مدیدی از هم جدا بودند در هم آمیخت. او با تکیه بر این دو منشأ توانست روش کمال یافته‌ای برای دیدگاه نقدی روشن و مشخص ترسیم نماید.

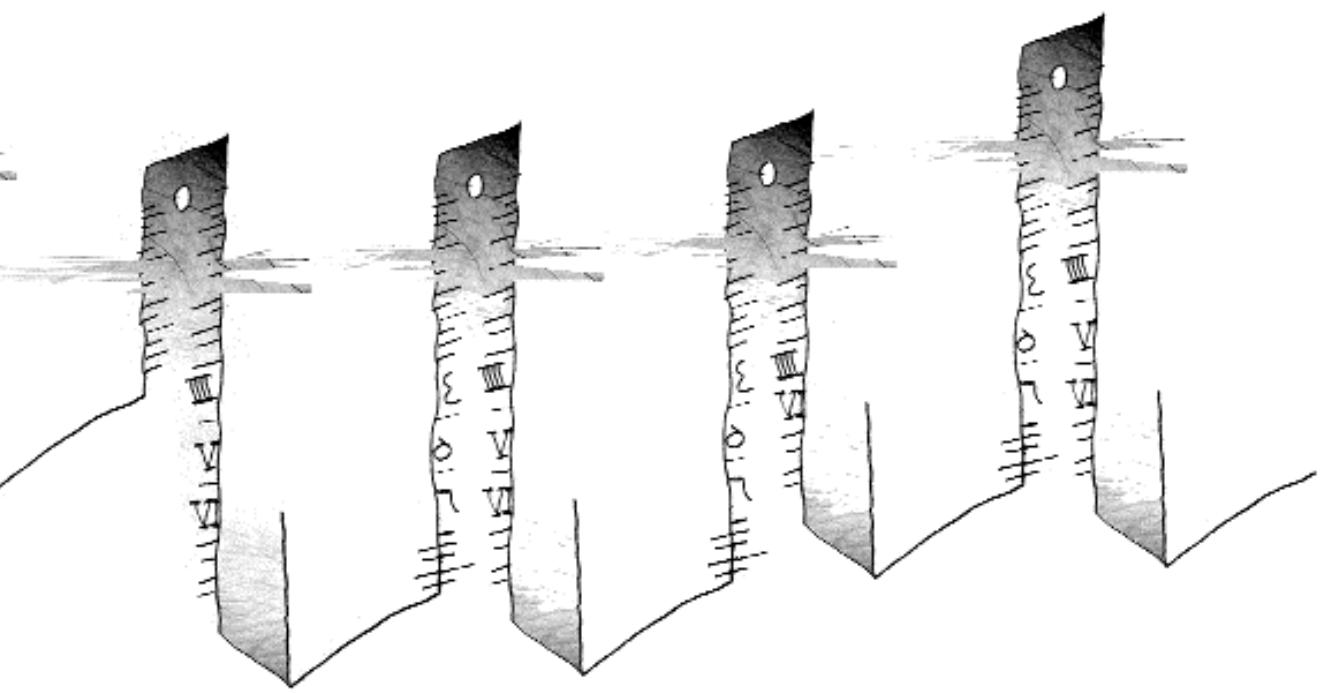
**ذکر اصطلاحات حازم در کتاب وی**



مدخلی لطیف حاصل می‌شود.»[۶۱] زیبایی سبک قابل استدلال و برهان نیست.

**مقایسهٔ شعرا با هم امری نسبی است**

آیا می‌توان شاعری را بر دیگر شاعران برتری داد؟ در ادب عربی «آمدی» چگونه اصل مقایسه شاعران را بنا نهاد. چنین کاری را ناقدان قبل و بعد وی انجام داده‌اند. حتی ابن اثیر مقایسه را نه تنها بین دو شاعر بلکه بین دو شعر که موضوع متفاوت دارند جایز شمرد. درک حازم از اصل مقایسه شعرا با همدیگر از دیگر ناقدان به واقعیت نزدیک‌تر است. حازم حقایقی را درمی‌یافت که در کتاب خود به آنها اشاره کرده و به توضیح آنها پرداخته است: ۱) شعرها بنا به تفاوت شیوه و طرز با یکدیگر فرق دارند. شاعری سخن استوار و محکم را خوب می‌سراید ولی نازکی و لطافت را خوب نمی‌سازد، یا شاعری در موضوعی (مثلاً نسیب) خوب شعر می‌گوید ولی در دیگر موضوعات نه. ۲) شعر به حسب زمان و مکان و نیز آرزوها و شئون مردمان در زندگی فرق می‌کند. زمانی وصف باده و کنیزکان خوب‌رو و دیگر زمان وصف جنگ و نبرد و قتل و غارت یا مهمان نوازی و بذل و بخشش در شعر رایج است. ۳) شعرها بنا به مکانی که بر شاعر الهام می‌شوند فرق دارند، گروهی (در بادیه‌اند) به وصف خشونت و زندگی بدوی و وحشی می‌پردازند و گروهی (که شهر نشین‌اند) باده و شراب را وصف می‌کنند. ۴) شعر بنا به گونه‌گونی حالات سراینده و مضامینی که در شعر آورده می‌شود فرق می‌کند؛ یکی در فخر و مباهات چیره‌دست است و دیگری در مدح و ستایش. به این ترتیب برتری دادن شعرا بر یکدیگر و مقایسه بین آنها یک امر تقریبی و نسبی است و قاطعیت ندارد و در مقایسه شعرا با هم صدور یک حکم قاطع، غیرممکن است، بلکه ترجیح از روی تخمین و حدس است.



۶۳- **منهاج**: ۱۴۳.

**برخی از تألیفات احسان عباس**

۱. **الحسن البصری** دراسة القاهرة ۱۹۵۲.
۲. **عبدالوهاب البیاتی و الشعر العراقی الحدیث** دراسة بیروت ۱۹۵۵.
۳. **فن الشعر** بیروت ۱۹۵۳.
۴. **فن السیرة** بیروت ۱۹۵۶.
۵. **ابو حیان التوحیدی** دراسة بیروت ۱۹۵۶.
۶. **الشعر العربی فی المهجر الأمریکی** دراسة مع محمد یوسف نجم بیروت ۱۹۵۷.
۷. **الشریف الرضی** دراسة بیروت ۱۹۵۹.
۸. **العرب فی صقیلة** دراسة القاهرة ۱۹۵۹.
۹. **تاریخ الأدب الأندلسی** عصر سیادة قرطبة دراسة بیروت ۱۹۶۰.
۱۰. **تاریخ لیبیا** دراسة لیبیا ۱۹۶۷.
۱۱. **بدر شاکر السیاب** دراسة فی حیاته و شعره دراسة بیروت ۱۹۶۹.
۱۲. **تاریخ النقد الأدبی عند العرب** دراسة بیروت ۱۹۷۱.
۱۳. **دراسات فی الأدب الأندلسی** دراسة بالاشتراک مع وداد القاضی و البیر مطلق لیبیا / تونس ۱۹۷۶.
۱۴. **ملامح یونانیة فی الأدب العربی** دراسة بیروت ۱۹۷۷.
۱۵. **اتجاهات الشعر العربی المعاصر** دراسة الکویت ۱۹۷۸.
۱۶. **من الذی سرق النار؟** دراسة بیروت ۱۹۸۰ «جمع و تحریر و تقدیم وداد القاضی».
۱۷. **من التراث العربی** دراسة ۱۹۸۸.
۱۸. **فریدة القصر** للعماد الأصفهانی قسم مصر بالاشتراک مع احمد امین و شوقی ضیف القاهرة جزآن ۱۹۵۱-۱۹۵۲.
۱۹. **رسالة فی التعزیة للمعری** القاهرة ۱۹۵۰.
۲۰. **رسائل ابن حزم الأندلسی** القاهرة ۱۹۵۵.
۲۱. **فصل المقال فی شرح کتاب الأمثال** للبکری بالاشتراک مع د. عبدالمجید عابدین الخرطوم ۱۹۵۸.
۲۲. **جوامع السیرة لابن حزم** بالاشتراک مع د.ناصرالدین الأسد القاهرة ۱۹۵۸.
۲۳. **التقریب لحد المنطق و المدخل الیه** لابن حزم بیروت ۱۹۵۹.
۲۴. **دیوان ابن حمدیس الصقلی** بیروت ۱۹۶۰.
۲۵. **الرد علی ابن النغریلة الیهودی و رسائل اخری** لابن حزم ۱۹۶۰.
۲۶. **دیوان الرصافی البلنسی** بیروت ۱۹۶۱.
۲۷. **دیوان القتال الکلابی** بیروت ۱۹۶۱.
۲۸. **دیوان لبید بن ربیعة العامری** الکویت ۱۹۶۲.
۲۹. **أخبار و تراجم اندلسیة مستخرجة من معجم السفر** للسلفی بیروت ۱۹۶۳.
۳۰. **دیوان الأعمی التطیلی** بیروت ۱۹۶۳.
۳۱. **شعر الخوارج** بیروت ۱۹۶۳.
۳۲. **الکتیبة الکامنة فی أعلام المئة الثانیة** لابن الخطیب بیروت ۱۹۶۳.
۳۳. **الذیل و التکملة علی کتاب الموصول و الصلة** لابن عبدالملک المراکشی بیروت ۱۹۶۴.
۳۴. **الذیل و التکملة** ج ۵ بیروت ۱۹۶۵.
۳۵. **الذیل و التکملة** ج ۶ بیروت ۱۹۷۳.
۳۶. **نضج الطیب من غصن الأندلس الرطیب** لابن المقری ۸ اجزاء بیروت ۱۹۶۸.
۳۷. **طبقات الفقهاء** لأبی اسحاق الشیرازی بیروت ۱۹۷۰.
۳۸. **دیوان الصنوبری** بیروت ۱۹۷۰.
۳۹. **دیوان کثیر عزّة** بیروت ۱۹۷۱.
۴۰. **وفیات الأعیان و أنباء أبناء الزمان** لابن خلکان ۸ مجلدات بیروت ۱۹۶۸-۱۹۷۲.
۴۱. **عهد اردشیر بن بابک** ۱۹۶۷.
۴۲. **عبدالحمید بن یحیی الکاتب و ما تبقی من رسائله و رسائل سالم أبی العلاء**.
۴۳. **التشبیهات من اشعار اهل الأندلس** لابن الکتانی ۱۹۶۶.
۴۴. **امثال العرب** للمفضل الضبی ۱۹۸۰.
۴۵. **الذخیرة فی محاسن اهل الجزیرة** لابن بسام ۸ مجلدات بیروت ۷۴ ۱۹۷۹.
۴۶. **رسائل ابی العلاء المعری** بیروت /القاهرة ۱۹۸۲.
۴۷. **الوافی بالوفیات** للصلاح الصفدی ج ۷ لیسبادن ۱۹۷۰.
۴۸. **کتاب الخراج** لأبی یوسف بیروت ۱۹۸۵.
۴۹. **التذکرة الحمدونیة** لابن حمدون بیروت ۱۹۸۳.
۵۰. **لیبیا فی کتب التاریخ** بالاشتراک مع د. محمدیوسف نجم بنغازی ۱۹۶۸.
۵۱. **لیبیا فی کتب الجغرافیا و الرحلات** بالاشتراک مع د. محمدیوسف نجم بنغازی ۱۹۶۸.
۵۲. **فوات الوفیات** لابن شاکر الکتبی ۵ اجزاء بیروت ۷۳-۱۹۷۷.
۵۳. **الروض المعطار فی خبر الأقطار** لابن عبدالمنعم الحمیری بیروت ۱۹۷۵.
۵۴. **انساب الأشراف** للبلاذری القسم الرابع ج ۱ بیروت ۱۹۷۹.
۵۵. **سرور النفس بمدارک الحواس الخمس** للتیفاشی بیروت ۱۹۸۰.
۵۶. **مرآة الزمان** للسبط بن الجوزی بیروت ۱۹۸۵.

**آثاری که احسان عباس ترجمه کرده است:**

۵۷. **فن الشعر** لأرسطو القاهرة ۱۹۵۰.
۵۸. **النقد الأدبی و مدارسة الحدیثة** لستانلی هایمن بالاشتراک مع د. محمد یوسف نجم بیروت ۱۹۵۸-۱۹۶۰ (جزآن).
۵۹. **دراسات فی الأدب العربی** لفون جرونباوم بالاشتراک مع کمال الیازجی و انیس فریحة و محمد یوسف نجم بیروت ۱۹۵۹.
۶۰. **ارنست همنغوای** لکارلوس بیکر بیروت ۱۹۵۹.
۶۱. **فلسفة الحضارة أو المقال فی الإنسان** لأرنست کاسیرر بیروت ۱۹۶۱.
۶۲. **یقظة العرب** لجورج انطونیوس بالاشتراک مع د.ناصرالدین الأسد بیروت ۱۹۶۲.
۶۳. **دراسات فی حضارة الإسلام** للسیر هاملتون جب بالاشتراک مع د. محمدیوسف نجم ود. محمد زاید بیروت ۱۹۶۴.
۶۴. **موبی دیک** لهیرمان ملفیل بیروت ۱۹۵۶.
۶۵. **ت.س. الیوت** لمائین بیروت ۱۹۶۵.
۶۶. **الأعمال الشعریة** لکمال ناصر بیروت ۱۹۷۴.
۶۷. **دیوان ابراهیم طوقان** بیروت ۱۹۷۵.
۶۸. **شذرات من کتب مفقودة** بیروت ۱۹۸۸.

بد نیست که در پایان این بخش به توضیح اصطلاحاتی بپردازیم که حازم برای نامگذاری فصلهای کتاب خود استفاده کرده است. اگرچه این اصطلاحات دقیقاً با مفاهیم نقدی فصلها ربطی ندارند. حازم کتاب خویش را **منهاج البلغاء و سراج الادبا** نامیده و عنوان فصلها و بخشهای آن نیز به ترتیب:، منهج، معلم، اضاءة، تنویر، معرف، مأمّ هستند. این اصطلاحات کار نویسندهٔ **الریحان و الریعان** را به یاد می‌آورد. منهج یا (منهاج) به معنی راه وسیع است. از این رو هر فصل منهج نام گرفته است. در طول این راه «معلم» وجود دارد. یعنی نشانه‌ای که «راه دانش» را می‌نمایاند و «معرف» یعنی نشانه‌ای که به «شناخت و معرفت» دلالت می‌کند. فرق این دو در این است که معلم به اصول و قواعدی اشاره می‌کند که مربوط به کار ذهن و قواعد مربوط به تقسیمات منطقی است و «معرف» اغلب بر ارزشهای روحی دلالت دارد. اما «مأم» به معنی راهی است که به هدف و مقصد منتهی می‌شود. این اصطلاحات سه گانه مربوط به نام کتاب و لفظ «منهاج البلغاء» است. علاوه بر این روندهٔ راه، نیازمند سراج (چراغ) است. (قسمت دوم عنوان کتاب) این چراغ همان است که در راه به رونده «اضاءة» و «تنویر» می‌بخشد. فرق میان این دو آن است که «اضاءة» از «تنویر» کم فروغ‌تر و کم نورتر است. اضاءة نام بخشهایی است که مباحث فرعی را مطرح می‌کند و هر بخش که «تنویر» نام دارد بسط اندیشه‌ای جزئی است که در خود اضاءة مطرح است.

**پانوشتها:**

۱- **منهاج**: ۱۰.

۲- ابن خلدون گرفتگی و گنگی زبان مردم را علت عمدهٔ درغلتیدن نثر عربی به جانب صورت‌گرایی و گرایش به زیباییهای لفظی می‌داند و این کار، پنهان کردن فقر فکری و معنا است.

۳ - **منهاج**: ۱۲۴-۱۲۶.

۴ - **منهاج**: ۲۷-۲۸.

۵ - نک: صفحات ۶۸-۶۹ **منهاج البلغاء**.

۶ - **منهاج**: ۷۰.

۷- حازم در ص: ۸۹ مشخص کرده قافیه‌پردازی خاص شعر عربی است. ابن سینا و فارابی قبلاً به این موضوع اشاره کرده‌اند.

۸ - سخن دربارهٔ برخی از این عناصر که عامل قدرت شعر در تأثیرگذاری است بعداً خواهد آمد.

۹ - **منهاج**: ۷۱.

۱۰- **منهاج**: ۱۱-۱۲.

۱۱ - **کتاب النفس شفا** فصل ۵: ۴۳.

۱۲ - **منهاج**: ۶۲-۶۳.

۱۳ - **منهاج**: ۷۰.

۱۴ - **منهاج**: ۷۱.

۱۵ - **منهاج**: ۷۴-۸۴.

۱۶ - منهاج: ۸۴.

۱۷ - **منهاج**: ۸۵.

۱۸- **منهاج**: ۸۶.

۱۹- **منهاج**: ۸۷ ۸۸.

۲۰- در اینجا محاکات در معنی تشبیه آمده اما به تبعیت از متن ما همان کلمهٔ محاکات را آوردیم.(م)

۲۱- **فن شعر، الشفا المنطق** (قسم الشعر) تحقیق دکتر بدوی (القاهره ۱۹۶۶) ص ۱۷۰.

۲۲ - **منهاج**: ۱۰۶ ۱۰۸.

۲۳- **منهاج**: ۱۱۳.

۲۴- **منهاج**: ۱۱۶ ۱۱۹.

۲۵- **منهاج**: ۱۲۱ ۱۲۶.

۲۶- **منهاج**: ۱۲۶ ۱۲۸.

۲۷- **منهاج**: ۱۳.

۲۸- حازم با این سخن گفته خود را اصلاح کرد: «با نظر به حقیقت شعر فرقی میان خواص و عوام و آنانکه در برابر آن یکسان‌اند وجود ندارد و فرقی میان آنچه پیوند شدیدی با مفاهیم آشنا و آنچه پیوندی با آن ندارد نیست»، دلیل او این است که موفقیت محاکات تنها چیزی است که حقیقت شعر را بیان می‌کند. گویی او میان آنچه تأثیر فراگیر دارد و آنچه تأثیر خاصی دارد فرق می‌نهد. اما اولی با اکثر مردم و روحیات آنها پیوند بیشتری دارد. (نک **منهاج** ص ۲۱)

۲۹- **منهاج**: ۱۲ ۱۳.

۳۰ - **منهاج**: ۳۸ ۳۹.

۳۱- **منهاج**: ۴۴.

۳۲- **منهاج**: ۱۳۷ ۱۹۶ قسمت عمدهٔ مطالب این فصل متکی به مطالبی است که ناقدان پیشین مانند قدامی گفته‌اند، البته به گونه‌ای تازه و با تفسیر و تمثیلی جدید.

۳۳- **منهاج**: ۱۷۲ ۱۹۲.

۳۴- **منهاج**: ۱۹۲ ۱۹۶.

۳۵- **منهاج**: ۳۳۷ ۳۳۸.

۳۶ - **منهاج**: ۳۴۹ ۳۵۳.

۳۷- **منهاج**: ۳۴۱.

۳۸- **منهاج**: ۳۷۱.

۳۹ - **منهاج**: ۲۰۰ ۲۰۱.

۴۰- **منهاج**: ۲۰۱ ۲۰۲ نمی‌دانم چرا حازم اینگونه بر این گروه می‌تازد با اینکه آنها بهره‌ای اگرچه اندک از آن تواناییها دارند.

۴۱ - **منهاج**: ۲۰۳.

۴۲- **منهاج**: ۲۰۸ ۲۱۰.

۴۳- همان.

۴۴ - **منهاج**: ۲۴۳.

۴۵ - **منهاج**: ۲۴۹ ۲۵۲.

۴۶ - **منهاج**: ۲۶۶.

۴۷ - **منهاج**: ۲۶۹.

۴۸- **منهاج**: ۲۷۲ ۲۸۱.

۴۹ - **منهاج**: ۲۹۲ ۲۹۴.

۵۰ - **منهاج**: ۲۹۶.

۵۱- **منهاج**: ۲۹۸ ۳۰۰.

۵۲ - **منهاج**: ۳۰۳-۳۲۴.

۵۳- **منهاج**: ۳۳۰.

۵۴- **منهاج**: نک ص ۳۳۱-۳۳۵.

۵۵ - **منهاج**: ۳۴۸.

۵۶ - **منهاج**: ۳۴۶.

۵۷- **منهاج**: ۳۵۴-۳۶۳.

۵۸ و ۵۹ - **منهاج**: ۳۶۵.

۶۰ - **منهاج**: ۳۶۵.

۶۱- **منهاج**: ۳۷۴-۳۷۹.

۶۲ - **منهاج**: ۳۷۹-۳۸۰.

وُجک اسکالموسکی / سعید سعیدپور

خواننده وقتی با دنیای سرایندهٔ آشنا می‌شود که کلیهٔ سانتها را خوانده باشد.

غزل از تعدادی بیتهای نغز تشکیل می‌شود که با وزن و قافیهٔ واحد به هم پیوسته‌اند. از آنجا که هر بیت به جنبهٔ متفاوتی از تمنای شاعر می‌پردازد، ممکن است برای خوانندهٔ ناوارد، نامنظم و از هم گسیخته درنظر آید. از خوانندهٔ ایرانی انتظار می‌رفت که پیشاپیش با شیوهٔ بلاغی گوینده آشنا باشد وگرنه اشارات فراوان و شگفت نهفته در غزل را درنمی‌یافت. در نظر شاعر ایرانی، عامل یکپارچگی شَعر او آن بود که همهٔ ابیات بر حوزهٔ سخن او دلالت داشت. پس خوانندگان، ناهمگون‌ترین مجموعهٔ ابیاتِ ظاهراً نامرتبط را به عنوان یک قطعه شعرِ واحد می‌پذیرفتند.

در مقایسهٔ ساختاری غزل و سانت، می‌توان یک مجموعهٔ سانت را همچون تداوم یک غزل در نظر گرفت، چنانکه هر بیت به شعری مستقل تکامل یابد. بالعکس، غزل را می‌توان به عنوان مجموعه‌ای فشرده از سانتها در نظر گرفت. البته برخی غزلیات حافظ، مضمونی واحد دارند، و برخی سانتهای شکسپیر، درحقیقت نه شعری مجزا و مستقل، که قطعه‌ای از منظومه‌ای بلند به شمار می‌آیند.

هرچند غزل و سانت از نظر فرم با هم تفاوت دارند، اما در بعضی جنبه‌ها با هم بسیار مشابه‌اند. این تشابهات را می‌توان به تفصیل تا سطح تعبیرات و ترکیبات درنظر گرفت، اما این مقاله فقط به بارزترین وجوه همسانی می‌پردازد. اساساً همهٔ سانتهای شکسپیر را دربارهٔ «پسر زیبا» یا «بانوی سبزه» می‌توان به یک مایهٔ واحد فروکاست: بی‌وفایی معشوق، زیبایی خارق‌العاده‌اش، یا غیبت و بی‌اعتنایی‌اش. خواهیم دید که نظایر مضمونی اکثر سانتها در ابیات حافظ نیز یافت می‌شود.

# حافظ و شکسپیر: از شرق تا غرب

مقاله

غزلهای حافظ و سانتهای (sonnets) شکسپیر، هر دو به لحاظ ابهام و کیفیت رازآمیز خود شناخته شده‌اند. اما شباهت این دو مجموعهٔ شعر، بسی فراتر از این ویژگی است هر دو، ترانه‌هایی عاشقانه‌اند به سبک اغراق‌آمیز و پرطمطراق، با الهام از اشخاصی مرموز که حتی جنسیتشان آشکار نیست (معشوق و معشوقه در حافظ، و بانوی سیاه، و پسر دلربا در شکسپیر) میان شاعر ایرانی قرن چهارده و نمایشنامه‌نگار انگلیسی قرن شانزده هیچ تأثیر یا رابطهٔ ادبی مستقیمی نمی‌توان یافت. با این حال، نشانه‌هایی حاکی از رابطهٔ غیرمستقیم میان سبک آن دو وجود دارد. میان این دو مجموعه غزلها و سانِتها چنان شباهت وسیعی از حیث گزینش استعاره و برخورد با مضمون و میزان اغراق هست که گویی هر دو شاعر اساساً یک گونهٔ (genre) شعری را به کار می‌گیرند و سبک هر دو، ریشه در سنتی مشترک و دیرینه دارد.

شکسپیر ظاهراً از سنت «آناکریانتیک» (anacreontic) الهام می‌گرفت که با شاعران لاتینی (خاصه هوراس) در اروپا رواج یافت و در دوران رنسانس احیا شد و رونق گرفت. این احیای مجدد، توأم بود با علاقهٔ شدید به زبورهای انجیل، که به نوبهٔ خود می‌تواند نمونه‌ای از سنت کهنِ شعرِ «شبه‌مدیحه، شبه‌عشقی» به شمار رود، که غزلیات حافظ نیز مَمکنَ است تداوم همین سنت باشد. اما حتی اگر نتوان رابطه وراثتی بین این دو سنت را ثابت کرد، همانندیهای سانت و غزل دست کم ارزش تحقیقی دارد، چه بررسی تطبیقی قالبهای مشابهِ ادبی گاه در رفع ابهامات یک سبک از طریق کند و کاو در مایه‌های مشابه سبک دیگر مؤثر است.

غزلهای حافظ و سانتهای شکسپیر مضمونی یکسان دارند؛ عشق دردناک گوینده به فردی بی‌وفا و بوالهوس. تفاوت عمدهٔ میان این دو سبک، فرمال است و در نحوهٔ برخورد با موضوع، راهبرد سانت شرح و تصریح است، حال آنکه راهبرد غزل، تلخیص و تلویح است. سانِت بر روی جنبه‌ای خاص از دنیای سراینده تمرکز می‌کند (مثلاً یأس و حرمان، حسادت، زیبایی معشوق) و این جنبه را به کمال می‌پردازد.

۷ـ معشوق نه تنها غایب که وعده‌های دیدارش هم بی‌اعتبار است. سانت ۲۴ به صورت تمثیلی عهدشکنی را وصف می‌کند:

به روزی دلگشا وعده‌ام نمودی
بدون ردایم به شوق وصل به راهم انداختی
آنگاه ابرهای دون بر من فراز آمدند
و زیبایی‌ات را در بخاری زشت درنهفتند
به لابه گفت شبی میرمجلس تو شوم
شدم به رغبت خویشش کمین غلام و نشد
پیام داد که خواهم نشست با رندان
بشد به رندی و دردی کشیم نام و نشد

۸ ـ نه فقط غفلت معشوق، که بی‌وفایی‌اش نیز هر دو شاعر را رنج می‌دهد:

راستی خواستهٔ توست که پلکهای سنگین من
گشوده بمانَد در این شامگه بر یاد تو؟
نگران توام تا چشم بگشایی در جایی
به من بس دور و بس نزدیک به دیگری.
(سانت ۶۱)

خوابم بشد از دیده درین فکر جگرسوز
که آغوش که شد منزل آسایش و خوابت؟

حافظ در جای دیگر با بازی لفظی با مشتقات «حرم»، این مضمون را جلوه‌ای خاص می‌بخشد:

روا مدار خدایا که در حریم وصال
رقیب محرم و حرمان نصیب من باشد

۹ـ سانت ۱۲۸ بر حسادت گوینده حتی نسبت به رقیبان بی‌جان سروده شده است:

رشک می‌برم بر آن ساقه‌ها که چُست برمی‌جهند
تا از سرپنجه‌های لطیف تو بوسه‌ای دررباینند
در آن حال لبان مسکین من که باید آن میوه را برچیند
شرمسار از گستاخی درختان به کنار ایستاده است.
زلفش کشید باد صبا، چرخ سُفله بین
کآنجا مجال باد وزانم نمی‌دهد

۱۰ـ مایهٔ مشترک دیگر آنکه سرودهٔ هر دو مدیون معشوق است و این نگرش به طور همزمان موجب تحقیر شاعر و تکریم معشوق می‌شود:

لیک سرفرازم از آنچه سروده‌ام
که زاده از تو و مایه از تو ستانده است.
تا مرا عشقِ تو تعلیم سخن گفتن کرد
خلق را ورد زبان مدحت و تحسین من است

۱۱ ـ مکررترین مضمون سانت و غزل، ناله و گلایه از بی‌اعتنایی معشوق است. اشعار مبتنی بر وصال یا دیدار در واپسین دم کمیاب‌اند.

۱۲ ـ هر دو شاعر نالان از آن‌اند که به جز التماس برای جلب ترحم محبوب، راه دیگری برای نفوذ در او ندارند. معشوق به عنوان وجودی مطلق، خودکفا، بی‌نیاز از عشق و مدیحه تصویر می‌شود کیفیتی موسوم به استغنا که رفتار و زیبایی فوق بشری یار را شامل می‌شود:

ز عشق ناتمام ما جمال یار مستغنی ست
به آب و رنگ و خال و خط چه حاجت روی زیبا را؟

۱۳- به دلیل استغنای محبوب، شاعر وسیله‌ای برای جلب محبت یار در اختیار ندارد. بنابراین او را چاره‌ای نیست جز تمنای لطف یار، توأم با تضمین صداقت و بی‌آلایشی عشق او.

و این مضامین توأمان به ابراز این مطلب می‌انجامد که ستایش آنان فقط تعارفی به نیت دستیابی به پاداش نیست. در سانت ۲۶ گوینده از ذوق‌ورزی در ابراز عشق می‌پرهیزد و انفعال را تنها راه جلب توجه یار می‌انگارد:

تا آن زمان که ستارهٔ رهنمای من
به لطف و جمال خویش مرا رهنمون شود،
آنگاه می‌توانم به عشق تو بر خود ببالم
تا آن زمان خود را از تو نهان می‌دارم.

تو بندگی چو گدایان به شرط مزد مکن
که دوست خود روش بنده‌پروری داند

۱۴ - یک مایهٔ مشترک دیگر در هر دو شاعر، مضمونی است نه‌چندان رایج در عاشقانه‌های معمولی. در این نمونه‌ها گوینده دربارهٔ گذشت زمان و زیبایی رو به زوال محبوب به او هشدار می‌دهد و تلویحاً می‌گوید که وعدهٔ دیدار را نباید خیلی به عقب انداخت:

گوشوار زر و لعل ار چه گران دارد گوش
دور خوبی گذران است، نصیحت بشنو!
در آیینه‌ات خواهی دید چگونه رخسارت فرومی‌کاهد
در ساعتت خواهی خواند که دقایق زرین درگذرند.

این مقایسهٔ مختصر میان رایج‌ترین تشابهات مضمونی غزلهای حافظ و شکسپیر آشکارا نشان می‌دهد که همسانیهای آنان فراتر از تشابهات معمول میان اشعار عاشقانه است. وجوه تشابهی همچون نامعلوم بودن جنسیت یار، نکوهش بی‌وفایی و بی‌نیازی او، و شیفتگی تقریباً مالیخولیایی در قبال کمال و جمال معشوق ممکن است تصادفی نباشد.

از سوی دیگر، از حیث سبک‌شناسی، بیان هر دو شعر پرطمطراق و اغراق‌آمیز و اساساً بلاغی است، شاید از آن رو که خواننده را مبهوت ممارست خود در فن سخنوری سازند. اگر این نمایش ذوق و مهارت هدف اولیهٔ سراینده به شمار آید، شاید اجزای دیگر همچون درونمایه، اهمیت ثانوی داشته و بیشتر به عنوان صناعات بلاغی به کار می‌رفته است. این امکان، پیش‌فرض سنتی محتوای عرفانی حافظ، و نیز ویژگی خودْزندگینامه‌ای سانتهای شکسپیر را زیر سؤال می‌برد. به گمان نگارَنده، محتوای اینَ اشعار، درواقع محصول تسلط بر عناصر مختلف یک عرصهٔ سخنوری مرسوم و قالبی است. این عرصهٔ سخنوریَ در مورد غزلیات هر دو شاعر، به یک سنت کهن برمی‌گردد که شاید منبع مشترک هر دو شاعر باشد.

اشعار غنایی حافظ و شکسپیر چیزی را دربارهٔ زندگی شخصی یا بافت ذهنی آنان فاش نمی‌کند، جز آنکه هر دو ادیبانی بزرگ و درخشان بودند، آگاه به جاودانگی خویش:

شعر حافظ در زمان آدم اندر باغ خلد
دفتر نسرین و گل را زینت اوراق بود
از گزند داس زمان هیچ رویِنده را زنهار نیست
مگر ترانهٔ من که در روزگار نامده ماندگار است.
(سانت ۶۰)

می‌توان گفت کل مایه‌های یک اثر ادبی، بازتابی است از دنیای سخن نگارنده‌اش. دنیای سخن هر دو شاعر ما از سه عنصر اصلی تشکیل شده است: گوینده، عشق او، معشوق او. این تحلیل بی هیچ ادعای ساختارگرایی، مقایسه‌ای منظم و مضمونی را از شیفتگی مشترک هر دو سراینده فراهم می‌آورد. مایه‌های مشترک ابیات حافظ و سانتهای شکسپیر فراوان است، و اینجا به ذکر نمونه‌هایی بسنده می‌شود.

۱- هر دو به کرّات از پیری خود ابراز تأثر می‌کنند:

او به یاوه جوانم می‌پندارد
هرچند می‌داند که بهار عمرم سرآمده است.
(سانت ۱۳۸)

گرچه پیرم تو شبی تنگ در آغوشم کش
تا سحرگه ز کنار تو جوان برخیزم
(حافظ)

۲- هر دو سراینده مدعی‌اند که عشقشان چنان فراگیر و گسترده است که پس از فنای جسمشان نیز ادامه خواهد داشت:

بگشای تربتم را بعد از وفات و بنگر
کز آتش درونم دود از کفن برآید
(حافظ)

فقط خاک من به خاک بازمی‌گردد، که سزاوار اوست.
جان من، وجه اعلای وجودم، همچنان از آن توست.
(سانت ۷۴)

۳- هرچند هر دو شاعر غالباً از سوز عشق می‌نالند، اما لحظات نادر کامیابی، آنان را سروری می‌بخشد والاتر از هر کامیابی.

گل در بر و می در کف و معشوقه به کام است
سلطان جهانم به چنین روز غلام است
(حافظ)

و من اینک وصل تو را حاشا
به دولت پادشاهان نخواهم فروخت.

۴- هر دو جوانی و جمال چشمگیر معشوق را می‌ستایند و این ستایش گاه با اشاراتی به جفای او همراه است، هرچند این عیب گاه به عنوان نوعی «شرّ ضروری» پذیرفته شود.

حافظ از باد خزان در چمن دهر مرنج
فکر معقول بفرما، گل بی خار کجاست؟
(حافظ)

دیگر غم مخور از هر آنچه کرده‌ای -
گل بی خار کجاست، چشمهٔ بی گِل به کجا؟
(سانت ۳۵)

۵- طبعاً زیبایی معشوق چنان شگرف است که از هر آرایش و ستایش بی‌نیاز است:

گوهر پاک تو از مدحت ما مستغنی‌ست
فکر مشاطه چه با حسن خداداد کند
(حافظ)

هرگز ندیده‌ام که به آرایشت نیاز باشد
هم از آن روست که رخسار تو را رنگی نیست
(سانت ۸۳)

درحقیقت زیبایی معشوق مطلق است و ورای زیباییهای طبیعت. در سانت ۹۹ می‌خوانیم که گلهای بوستان، زیبایی خویش را از جمال محبوب درربوده‌اند، مضمونی که در برخی ابیات حافظ نیز هست:

بر گلشن اگر بگذشتم چو باد صبح
نی عشق سرو بود و نه شوق صنوبرم

۶- ستایش جمال محبوب اغلب همراه است با سرزنش جفای او. در سانت ۱۰۵ می‌خوانیم که ای کاش معشوق زیبا، مهربان و باوفا می‌بود. اما افسوس که:

حسن و لطف و وفا همواره از هم جدا مانده‌اند
و هر سه هرگز در یک کس جمع نیامده‌اند.
وفا و عهد نکو باشد ار بیاموزی
وگرنه هر که تو بینی ستمگری داند
به قد و چهره هر آن کس که شاه خوبان گشت
جهان بگیرد اگر دادگستری داند

دکتر حمید طاهری

از اقناع دیگر که آن را اقناع خطابی خوانند، مدد جست؛ مادری که قصد خوراندن داروی تلخ به کودک خویش دارد، به هیچ ترفند علمی و منطقی نمی‌تواند او را مجاب و وادار به مصرف دارو کند، بلکه از بابی دیگر او را قانع می‌کند تا داروی لازم را بخورد.

موضوع فن خطابه بلاغت یا رسایی سخن است که وسیله اقناع و ترغیب مخاطب است و بلاغت عبارت است از سخن گفتن به اقتضای حال، به تعبیری دیگر سخن بلیغ، سخن رساست و سخن رسا سخن مؤثر است و این تأثیر وقتی در کلام ایجاد می‌شود که به اقتضای حال مخاطب و شنونده باشد تا بتواند گردهٔ جان مخاطب را به چنبر اقناع برد. سخن بلیغ سخنی است که فراخور طبیعت، سرشت، فهم و درک شنونده باشد. حال خواص اقتضای نوعی سخن دارد و حال عوام نوعی دیگر، به قول مولانا جلال‌الدین محمد بلخی:

«نرم نرمک گفت شهر تو کجاست

که علاج اهل هر شهری جداست»[5]

همینطور برای طبقه‌ای خاص در شرایط و احوال مختلف، نوع سخن و طریق ارائه آن متفاوت می‌شود. حالت اندوه و حزن طریقی از سخنوری می‌طلبد و شادی و شادمانی شیوه‌ای دیگر. یعنی وقتی اقتضای حال تفاوت می‌کند، به تبع و فراخور آن، طریق و طرز ارائه سخن متفاوت می‌گردد.

با نظر به آنچه گذشت شرط تأثیر سخن و اقناع مخاطب آن است که گوینده حال و موضع مخاطب را بشناسد. شناخت درست وقتی حاصل می‌شود که مخاطب نزد گوینده حاضر و عالم درون او برای گوینده محسوس و ملموس باشد. شناخت حال و موضع و عالم درون مخاطب به سخن گوینده سامان می‌بخشد و این توفیق و توان را به او می‌دهد که چه وقت به اطناب، در کجا به ایجاز و یا مؤکد سخن گوید.

نگاهی به روابط فرهنگی اقوام و ملل مختلف جهان نشانگر آن است که بسیاری از علوم و فنون در میان اقوام در تحول و انتقال است. با پیروزی اسلام و در قرون اولیه حکومت اسلامی، به‌خصوص در عصر ترجمه، مسلمانان علوم و فنون متعددی را از اقوام و ملل جهان اخذ و اقتباس کردند، برای مثال نجوم، سیاست و حساب را از هندی و پهلوی و هندسه، طب و فلسفه را از یونان.

دوشادوش اخذ فلسفه یونان، آیین سخنوری و خطابه نیز به جهان اسلام راه جست و بی‌تردید علم معانی که در اسلام علم مستقلی به حساب می‌آید متأثر از، قوانین و اصول خطابه و آیین سخنوری یونان است و مسلمانان در تدوین علم معانی از آن بهره‌ها جستند و به احتمال قریب به یقین «به اقتضای حال سخن گفتن» که از مباحث مهم علم معانی است دگرگون شده یا تعبیری از «سخن مؤثر گفتن» خطابه یونان است.[6]

متأسفانه علمای پیشین مسلمان در این اخذ و اقتباس شاید به دلیل تعجیل در تدوین علوم بلاغی کمتر تأمل ورزیدند و همین سبب بروز مشکلات متعددی در علم معانی شد. آنان بدون توجه به اینکه اقتضای حال صرفاً خاص سخنوری است و برای کاربرد اصول آن در ادبیات ترفندها و تغییراتی خاص لازم است، این اصول را به عرصه

مقاله

# مروری بر اقتضای حال

**چکیده:**
این مقاله به نقد و بررسی بسیار اجمالی بلاغت و اقتضای حال که مهم‌ترین و اساسی‌ترین مبحث علم معانی است پرداخته است. نگارنده ضمن مروری گذرا بر پیشینه اقتضای حال در فن خطابه و سخنوری و مطابقت آن با اقتضای حال علم معانی، با نقد و بررسی ترفند حصر یا قصر بلاغی کوشیده است تا ضرورت بازنگری مباحث علم معانی و انجام پژوهشهای دقیق‌تر علمی را در این عرصه که همواره دغدغه خاطر بزرگان این علم بوده است نشان دهد.

***

یونان عصر باستان خاستگاه بسیاری از علوم و دانشهای مختلف بوده است. در این سرزمین از دیرباز به اقتضای زمان در کنار رواج و رونق فلسفه، منطق و هندسه، آیین سخنوری و خطابه نیز به سرعت سیر کمالی خود را پیموده و جایگاهی شایسته در میان علوم و فنون عصر برای خود کسب کرده بود. در دادگاهها برای غلبه جستن بر قاضی و حریف و اقناع طرف مقابل متوسل به خطابه و سخنوری می‌شدند و همین رونق سبب شد تا دانشمندان بزرگی چون افلاطون و ارسطو به فکر تدوین مبانی و اصول این فن درآیند.

افلاطون در کتاب **گرگیاس** از زبان سقراط، تعریف، هدف و مبانی فن سخنوری را ارائه می‌کند و ارسطو با نوشتن کتاب **ریطوریقا** به شیوه‌ای مبسوط، مدون، منظم و علمی، هدف، اهمیت، موضوع و انواع خطابه و سخنوری را عرضه می‌دارد.

افلاطون در کتاب **گرگیاس** مهم‌ترین نکته‌ای که در فن خطابه ذکر می‌کند، توجه سخنور و خطیب به روحیات و حالات شنونده است[1] و ارسطو نیز در **ریطوریقا** بر همین نکته مهم تأکید می‌کند و می‌گوید که خطیب باید از تمام ابزار و وسایل ترغیب مخاطب به اقتضای مورد سود جوید.[2] نکته مهمی که از این دو رساله به دست می‌آید این است که اساس خطابه و سخنوری، اقناع، ترغیب و سخن مؤثر گفتن است که می‌توان از آن «به اقتضای حال سخن گفتن» تعبیر کرد. ارسطو در این خصوص در کتاب **ریطوریقا** چنین می‌گوید: «باید هنگام ایراد خطابه ستایشی، طبیعت شنوندگان خاص خود را به حساب آوریم، زیرا همانطور که سقراط همیشه اظهار می‌داشت، تحسین یک آتنی در مقابل شنوندگان آتنی کار مشکلی است. آنچه را که مخاطب ما ارج می‌نهد ما نیز باید بگوییم که قهرمانمان واجد آن کیفیت است.»[3]

در تعریف سخنوری گفته شده است: «سخنوری فن اقناع و ترغیب است به وسیلهٔ سخن و غرض از آن به دست آمدن این دو نتیجه است. پس باید گفت موضوع علم سخنوری چیزی است که به وسیلهٔ آن غرض از سخنوری حاصل می‌شود؛ یعنی شنونده سخن گوینده را باور می‌کند و بر منظور او برانگیخته می‌شود و آن بلاغت است.»[4]

اقناع مخاطب بر دو گونه است: منطقی یا علمی و خطابی. اقناع علمی در همهٔ زمانها و مکانها و حالات با برهان و استدلال ثابت می‌شود و برای عقل شک و تردیدی در آن باب باقی نمی‌ماند. اما اقناع علمی همیشه منتج به نتیجه و سودمند نیست و گاه به ناچار باید

مقصود حافظ بدون توجه به حال و موضع مخاطب صرفاً بیان برداشت و دریافت شاعرانه خود اوست. آیا موضع و حال مخاطب رودکی سبب شده که در وصف دندانهای خویش می‌گوید:

«مرا بسود و فرو ریخت هرچه دندان بود
نبود دندان لابل چراغ تابان بود»[12]

آیا مخاطب رودکی بر این باور بوده که رودکی در جوانی دندانی درخشان و زیبا نداشته که چنین سروده است یا اینکه رودکی از بخت بد و نامساعد شکایت می‌کند و بر عمر رفته و تحلیل و فرسودگی داشته‌های جوانی تأسف می‌خورد.

برخی از علمای متأخر بلاغت بر وجود این نوع قصر و حصر و بر این قسم تقسیم‌بندی تردید دارند و می‌گویند: «ممکن است یک مثال با اختلاف احوال مخاطب برای هر سه نوع قصر [تعیین و افراد و قلب] شایسته باشد.»[13]

نکتهٔ مهم دیگر اینکه نگارنده جهت تکمیل سخن خود و پروردگی مقاله حاضر درخصوص حصر و قصر به امهات کتب بلاغی عربی رجوع کرد، ولی شاهد و مثالی ادبی برای انواع قصر یاد شده نیافت، زیرا شواهد و امثله ذکر شده شواهدی غیر ادبی بودند. آیا بهتر نیست که در این خصوص تأمل بیشتری کرد و پژوهشهای دقیق‌تری انجام داد. بدون اغراق، اغلب ابیاتی که در کتب معانی، ذیل انواع قصر براساس حال مخاطب ذکر شده‌اند، می‌توانند هریک به تنهایی مصداق انواع سه‌گانه قصر باشند و این نشان از آن دارد که بحث فوق در حوزه حصر و قصر چندان جایگاه معتبری ندارد و مهم‌تر اینکه تشخیص و تمییز حال مخاطب در آثار ادبی به آسانی میسر نیست، زیرا آثار ادبی، همیشه مخاطب یا مخاطبانی خاص ندارند. ابیات زیر نیز در کتب بلاغی، ذیل انواع قصر براساس حال مخاطب آمده‌اند. کمی تأمل نشان می‌دهد که هریک از ابیات می‌توانند مصداق انواع سه گانه قصر باشند.

عبادت بجز خدمت خلق نیست
به تسبیح و سجاده و دلق نیست
(سعدی)

در مسلخ عشق جز نکو را نکشند
روبه صفتان زشت خو را نکشند
(سرمد)

منم که شهره شهرم به عشق ورزیدن
منم که دیده نیالوده‌ام به بد دیدن
(حافظ)

بجز آن نرگس مستانه که چشمش مرساد
زیر این گنبد فیروزه کسی خوش ننشست
(حافظ)

زمانه افسر رندی نداد جز به کسی
که سرفرازی عالم در این کله دانست
(حافظ)

نبینی بر درخت این جهان بار
مگر هشیار مرد ای مرد هشیار
(ناصرخسرو)

به اعتقاد نگارنده تمامی این ابیات در درجه بازتاب اندیشه، جهان‌بینی و دریافت سرایندگان آنان است نه پاسخ به فکر، موضع مخاطب و حالات او. مقصود نگارنده در این چند سطر ناچیز آن است که علم معانی نیاز به بازنگری دارد و باید تحقیقات دقیق‌تری در این علم صورت گیرد، به‌خصوص کتبی که در علم معانی و ارائه اصول و قواعد این علم در زبان فارسی تدوین می‌شوند، براساس زبان فارسی و متناسب با ساخت آن باشند.

ارج کار گذشتگان در این است که اصول این علم را مدون ساختند و زحمات خود را در عرصهٔ این علم در کتب گرانبهایی برای ما آیندگان به ودیعه نهادند و تقریباً راه دشوار و ناهموار تحقیق در این علم را بر ما هموار ساختند. حداقل کاری که بر ما تکلیف است آن است که خرده‌ها و نقصهای سهوی موجود در آثار آنان را بیابیم و آثاری دقیق‌تر در اختیار دانش پژوهان و دانشجویان عصر حاضر قرار دهیم.

**پانوشتها:**

۱ - **گرگیاس**.
۲ - **ریطوریقا**، ص ۲۵.
۳- **ریطوریقا**، ص ۶۵.
۴ - **آیین سخنوری**، ص ۸.
۵ - **مثنوی معنوی**، دفتر اول، ص ۱۱.
۶- **معانی**، ص ۲۰.
۷ - **ریطوریقا**، ص ۱۸.
۸- **دیوان ناصرخسرو**، ص ۴۴۵.
۹ - **معانی و بیان**، صص ۱۵ ۱۶.
۱۰- **کلیات بیدل**، ص ۶۲۲.
۱۱- **معانی**، ص ۱۰۲.
۱۲ - **معانی**، ص ۱۰۱.
۱۳ - **معانی و بیان**، ص ۱۲۵.

**منابع:**


۱ ارسطو: **ریطوریقا**(فن خطابه)، ترجمه پرخیده ملکی، چاپ اول، نشر اقبال، ۱۳۷۱.
۲ افلاطون: **گرگیاس**، ترجمه کاویانی و لطفی، چاپ اول، کتابفروشی ابن سینا، ۱۳۳۴.
۳ بیدل: **کلیات اشعار بیدل**، تصحیح اکبر بهداروند و پرویز عباسی، چاپ اول، نشر الهام، ۱۳۷۶.
۴ شمیسا، سیروس: **معانی**، چاپ دوم، نشر میترا، ۱۳۷۳.
۵ فروغی، محمدعلی: **آیین سخنوری**، چاپ دوم، انتشارات زوار، ۱۳۶۸.
۶ مولانا جلال‌الدین محمد بلخی: **مثنوی معنوی**، چاپ دوم، انتشارات ققنوس، ۱۳۷۷.
۷ ناصر خسرو قبادیانی: **دیوان اشعار**، تصحیح مجتبی مینوی و مهدی محقق، چاپ اول، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۷۰.
۸ همایی، جلال‌الدین: **معانی و بیان**، چاپ اول، نشر هما، ۱۳۷۰.

ادب کشاندند و شاید برای جبران بعضی عدم تطابقهای اصول آیین سخنوری با ادب باشد که اقتضای حال گوینده و اقتضای موضوع را بدان افزودند.

ارسطو خود به اختلاف ادب (شعر) و خطابت آگاه است و می‌گوید: «در ادبیات (شعر) عواطف و احساسات و به طور کلی کلمات مخیل بیان می‌شوند حال آنکه در خطابه حقایق و واقعیات به نحو مؤثر عرضه می‌گردند.»[۷]

علمای بلاغت ایران نیز مباحث علوم بلاغی به‌خصوص علم معانی را همچون دیگر موارد مشابه در هاله‌ای از تقدس اخذ و اقتباس کردند و همین اخذ بی‌چون و چرا مطالعه در علم معانی یا قوانین مؤثر گفتن را در ادب فارسی به فراموشی سپرد و گذشتگان ما در این علم به زبان عربی کتابها نوشتند حتی اولین مدون و مؤسس علم معانی عبدالقاهر جرجانی متوفی به ۴۷۱ هجری، ایرانی بوده است و کوچک‌ترین اعتنایی به ساخت زبان فارسی که ساختی کاملاً متفاوت با ساخت زبان عربی دارد، نداشتند و گاه بی‌خبر از اینکه هرگونه تقدیم و تأخیری در کلام نمی‌تواند معنا و مفهومی بلاغی داشته باشد.

در نیمه قرن اخیر کسانی چون استاد فقید علامه همایی که به گواهی خود اولین کسی است که برای دانشگاهها و مدارس کشور کتب بلاغی تدوین کرد، بنای کارش در تألیف آثار بلاغی، کتب عربی است و حتی عمدهٔ شواهد و امثله مندرج در کتب وی عربی است. در حالی که امکانات زبانی زبان فارسی واقعاً با زبان عربی متفاوت است. برای مثال وقتی ناصرخسرو تمام اجزاء و ارکان کلام خود را برهم می‌ریزد و به قول معروف اجزایی را مقدم بر دیگر اجزاء می‌کند، نیت و قصدی صرفاً بلاغی ندارد که می‌گوید:

«اسیرم نکرد این ستمکار گیتی
چو این آرزو جوی تن گشت اسیرم»[۸]

پس سهم وزن، قافیه و ساخت زبان فارسی و خاصیت همنشینی کلمات در این میان چه خواهد بود و به قطع، وزن و قافیه و ساخت که شکل فوق را به شعر ناصرخسرو داده است، سهم بیشتری بر تقدیم خبر یا مسند بر مسندالیه دارد.

البته خود استاد همایی بر تفاوت زبان فارسی و عربی واقف و معترف است.[۹] خاصیت علوم و فنون و دانشها تحول، تغییر و دگرگونی آنهاست. با پیشرفت تکنیک، افزایش دانش، تغییر شیوه‌های تحقیق علوم و فنون نیز تغییر می‌کنند و واقعاً در عرصه علوم بلاغی به‌خصوص علم معانی نیاز مبرم به بازنگری و نونگری و پژوهشهای دقیق و تأمل ورزانه حس می‌شود. نگارنده جهت اثبات ضرورت بازنگری در علم معانی یکی از مباحث آن را مورد نقد و تحلیل قرار می‌دهد و آن اقتضای حال در حصر و قصر است. اقتضای حالی که در خطابه مطرح است با اقتضای حالی که در ادب و علم معانی معروف و آشناست کمی تفاوت دارد.

در خطابه و سخنرانی مخاطب و حال و موضع او تقریباً برای خطیب و سخنران آشناست و اگر هم نباشد در طی سخن به کمک حالات، سؤالات و حتی نگاههای مخاطبان برای سخنور و خطیب شناخته و آشنا می‌گردد و بلاغت و طریقه سخن گفتن وی را سامان می‌دهد. اما اقتضای حال مخاطب شاعری که غزلی غنایی یا عرفانی می‌سراید چگونه شناخته می‌شود؟ آیا مخاطب او خاص است و او برای طبقه‌ای ویژه شعر می‌گوید یا اینکه مخاطب شاعر، مخاطبی فرضی و ایده‌آلی و ذهنی است؟ حتی ممکن است شاعر برای مخاطب خود شعر نگوید، بلکه **نفثةالمصدور** گوید و تنها در پی بیان اندیشه و دریافت شاعرانه خود باشد. مثلاً بیدل وقتی می‌گوید:

«در خیال آباد راحت آگهی نامحرم است
جلوه ننماید بهشت آنجا که جنس آدم است»[۱۰]

مورد خطاب او کیست؟ البته برای برخی اشعار شاعران می‌توان مخاطب خاصی یافت. در این صورت حال مخاطب نیز برای شاعر مشخص و آشنا خواهد بود، همچون بسیاری از قصاید مدحی و اندرزنامه‌ها و هجویات و... اما عمدهٔ اشعار جوشیده از احساسات و عواطف شاعر که عرصه جولان لگام گسیخته خیال و احساس و عواطف اوست، مخاطبی ندارد و قصد شاعر اقناع مخاطب نیست. اقتضای حال مخاطب این اشعار چگونه توجیه می‌شود و مخاطبشان چه کس یا کسانی هستند در حالی که بلیغ‌ترین و رساترین اشعار ادب فارسی اختصاص به این اشعار دارد.

حال به بحث اصلی خود حصر و قصر می‌پردازم. حصر و قصر یکی از مباحث و ابواب علم معانی است و آن منحصر کردن مسندالیه است در حکمی. به کسی یا چیزی که حصر یا قصر بر آن صورت گرفته است «مقصور» و به اسم، ظرف، صفت، فعل یا به طور کلی حالتی که مقصور بدان اختصاص یافته است، «مقصورعلیه» گویند. قصر یا حصر را در کتب بلاغی از جنبه‌های مختلف دسته‌بندی کرده‌اند که یکی از آن تقسیمات که مورد بحث و بررسی این مقاله است، قصر یا حصر به اعتقاد مخاطب است. از این منظر قصر را به سه نوع تقسیم می‌کنند: قصر افراد، قصر قلب و قصر تعیین.

اگر اعتقاد مخاطب بر این باشد که در یک موصوف خاص دو صفت وجود دارد و گوینده جهت وضوح یا تأکید به اثبات یک صفت در موصوف اقدام کند آن را قصر افراد گویند و اگر مخاطب معتقد به وجود یک صفت در موصوف باشد، صفت دیگر را که در اصل، موصوف دارندهٔ آن است، معتقد نباشد و گوینده بر خلاف نظر مخاطب به اثبات یا تأکید عکس نظر مخاطب بپردازد، آن را قصر قلب خوانند و هرگاه مخاطب در شک و تردید برای اثبات دو صفت برای یک موصوف باشد و گوینده با اثبات یکی از آن دو صفت در موصوف شک مخاطب را مرتفع سازد آن را قصر تعیین خوانند.

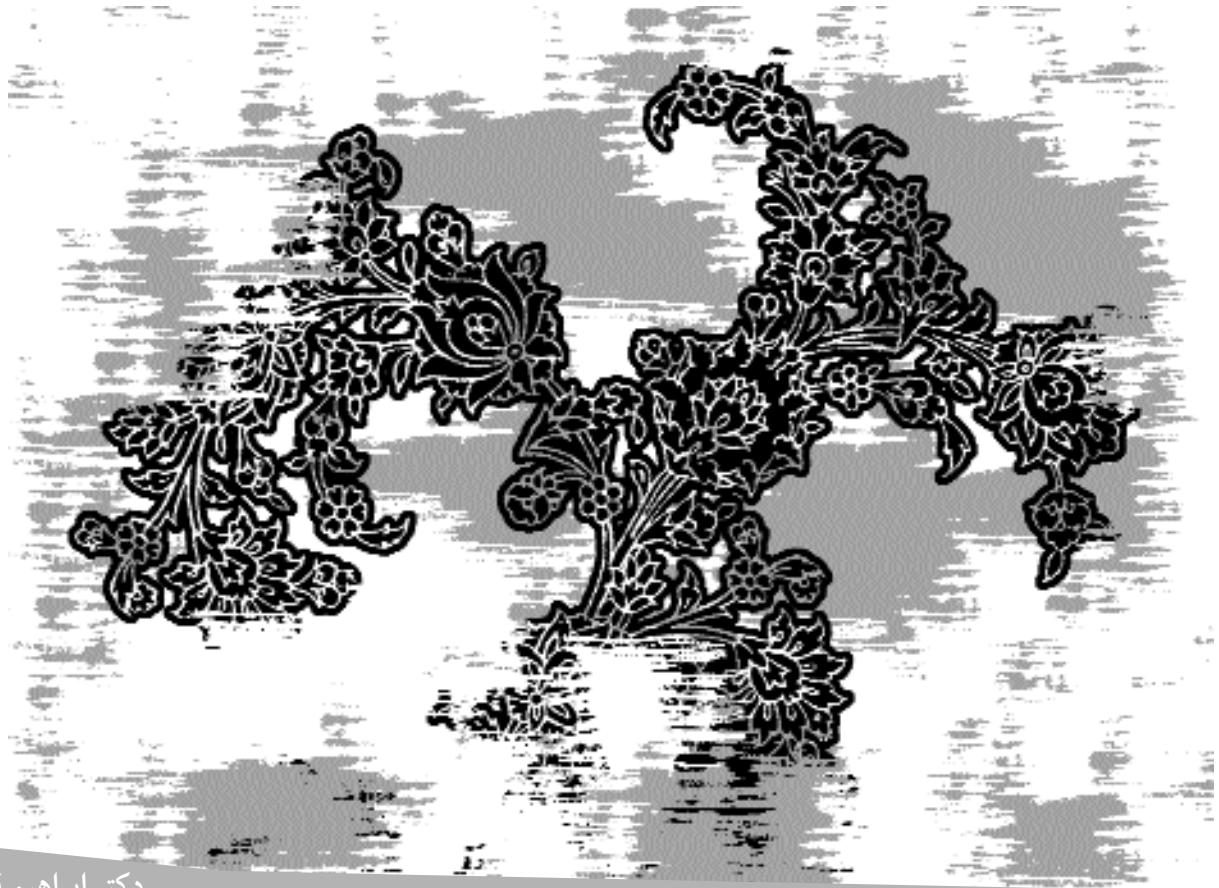
در تمامی تعاریف فوق تأکید بر وجود مخاطبی خاص شده است. با توجه به آنچه دربارهٔ مخاطبان شعر گفته شد به تحقیق این نوع تقسیم‌بندی قصر یا حصر منتفی است، زیرا نه مخاطبی خاص برای اغلب اشعار می‌توان یافت و نه موضع و جایگاه و حالت وی را می‌توان شناخت. جهت اثبات ادعا مثالی ذکر می‌کنم، حافظ می‌گوید:

«نامم ز کارخانه عشاق محو باد
گر جز محبت تو بود شغل دیگرم»[۱۱]

در تعیین نوع قصر آن گفته‌اند قصر تعیین است و حافظ برای اینکه به مخاطب خود اطمینان دهد که فقط مادح و دوستار اوست و با علم به اینکه ممدوح یا معشوق در این پندار است که حافظ فقط مدح او می‌گوید نه دیگری، چنین سروده است. اگر بتوان بر وجود چنین قصری معتقد شد لازمه‌اش شناخت شأن و مقام سرایش بیت فوق است و آیا برای طالب علم یا شنونده و خوانندهٔ این نوع ابیات و اشعار میسر است که موضع و حال و اندیشه مخاطب حافظ را بشناسد تا نوع قصر آن را مشخص کند. یا آنجا که حافظ می‌گوید:

«شاهد آن نیست که مویی و میانی دارد
بندهٔ طلعت آن باش که آنی دارد»

به راستی مخاطب حافظ شرط دلبری را موی و میان داشتن می‌داند و به لطیفهٔ «آن» که شرط اصلی و اساسی دلبری است معتقد نیست که حافظ بر خلاف باور او شرط دلبری را آن می‌داند و ما در تعیین نوع حصر یا قصر آن، قصر قلبش می‌خوانیم، یا اینکه واقعاً



دکتر ابراهیم قیصری

اینکه سعدی را افصح المتکلمین می‌گویند قولی است که جملگی برآنند. نثر زیبا و موزونش در **گلستان**، سبک سهل و ممتنع او در **بوستان** با محتوای اندیشه‌های بلند اخلاقی و عرفانی و لطف و شور و شعر دلپذیر وی در غزلیات، نمونهٔ اعلای سخن فارسی است. و همچنان که خود می‌گوید: «حد همین است سخندانی و زیبایی را». اما در میان هزاران تشبیه و تعبیر شاعرانه و گفته‌های عالمانه و عارفانهٔ حضرت شیخ، گاه به برخی ابیات و جملاتی برمی‌خوریم که در مقایسه با دیگر گفته‌های او فرودست می‌نماید و آن درخشندگی لفظ و معنی را که انتظار داریم ندارد. بدیهی است باید پذیرفت به جز کلام حق تعالی و سخنان پیامبران و اولیا، هیچ گفته‌ای بی‌عیب و نقص نیست. پس، از بابت این قبیل نارساییها نمی‌توان بر سعدی خرده گرفت. طرح این مسئله و نقد و بررسی موضوع مورد اشاره هم از مقام والای این شاعر نامدار چیزی نمی‌کاهد. خود شیخ علیه‌الرحمه نیز از سر تواضع و شکسته‌نفسی در مقدمهٔ **بوستان** می‌فرماید:

... بماندست با دامنی گوهرم
هنوز از خجالت سر اندر برم
که در بحر لؤلؤ صدف نیز هست
درخت بلندست در باغ و پست
قبا گر حریرست و گر پرنیان
بناچار حشوش بود در میان...

# هر جا که گل است خار هم هست*





«ذکر جمیل سعدی که در افواه عوام افتاده است و صیت سخنش که در زمین منتشر گشته... و رقعهٔ منشآتش که چون کاغذ زر می‌برند» به او می‌برازد که «سخن ملکی است سعدی را مسلم». قرنهاست خواص محققان و اندیشمندان ایران و جهان دربارهٔ ذهن و زبان شیخ اجل می‌گویند و می‌نویسند و بی‌گمان آیندگان نیز از «بوستان» و «گلستان»ش گلها و ریحانها خواهند چید و با ترنم «غزل»های شورانگیز عشق آمیزش حالها خواهند کرد.

رنگارنگی گلهای معنی و عطر دلاویز اندیشه‌های سعدی در **بوستان** و **گلستان** چنان است که کمتر کسی متوجه خاربوته‌های مزاحم می‌شود که در گوشه و کنار این گلزار روییده است. در عالم طبیعت هم وضعیت چنین است. آنکه برای گلگشت و تماشا به سیر باغ و صحرا می‌رود بیشتر محو دیدن سرو و گل و ریحانهاست تا دیوار فروریخته یا پرچین خار سر دیوار باغ و برگهای فرو افتاده در جوی آب.

من بنده سالهاست که گفته‌های ارجمند سعدی را به درس می‌گوید و با دانشجویان مشتاق به بحث و نکته‌یابی می‌نشیند و در ریزه‌کاریها و میناگریهای این شاعر و نویسنده بزرگ دقیق می‌شود و از دقیقه‌هایی که ویژهٔ اینگونه شاهکارهاست بهره‌ها می‌گیرد و لذتها می‌برد. ولی این دقتها و تأملها دغدغه‌ها و وسواس خاطر هم در پی دارد.

بدخشان نماد زیبایی و گرانبهایی تشبیه می‌کند که تشبیهی در خور آن گناهکار یا هر گناهکاری دیگر نیست.

۵

**داستان حضرت ابراهیم (ع) با پیرمرد گبر**

در این داستان حضرت ابراهیم خلیل، میزبانی است مهربان که هیچگاه بی‌حضور مهمان به سر خوان نمی‌نشیند. اکنون پیری خسته و فرسوده از رنج سفر را در بیابان یافته و به مهمانسرای خود دعوت فرموده است و مهمانداران مهمانسرای خلیل، خوان گسترده الوانی ترتیب داده‌اند. نتیجه‌گیری سعدی در این داستان بسیار عالی است. ولی در اجزای داستان و صحنه‌آرایی آن چند نارسایی هست:

الف جواب قافیهٔ «خلیل» در بیت زیرین موجب شده است که صفت «ذلیل» در حق مهمان پیر آورده شود. و این از مهمان‌نوزای و کرامت میزبانی چون خلیل نمی‌زیبد.

رقیبان مهمانسرای خلیل
به عزت نشاندند پیر ذلیل

و این ترتیب «به عزت نشاندن» هم در صحنهٔ دیگر به هم می‌خورد.

ب ـ وقتی حاضران مجلس دست به غذا می‌برند و علی‌الرسم «بسم‌الله» می‌گویند. حضرت ابراهیم متوجه می‌شود که پیر نه «بسم‌الله» می‌گوید و نه ورد و دعایی دیگر بر زبان می‌آورد:

چنین گفتش ای پیر دیرینه روز
چو پیران نمی‌بینمت صدق و سوز
نه شرطست وقتی که روزی خوری
که نام خداوند روزی بری؟

این گفتار تند و برخورد دل آزار بر سر سفره، آنهم از پیامبری که به مهمان‌نوزای و لطف و مدارا مشهور است، بعید به نظر می‌رسد.

ج ـ پاسخ پیر این است:

بگفتا نگیرم طریقی به دست
که نشنیدم از پیر آذرپرست[۸]

ناگفته پیداست، شیخ اجل که از فرهنگ و آداب و رسوم ایرانیان پیش از اسلام و دوران اسلامی بی‌اطلاع نیست؛ دانسته یا ندانسته در این نکته تغافل فرموده که از قضا زردشتیان قبل از تناول غذا، دعای سفره می‌خوانند، پس از آن دست به غذا می‌برند.

د ـ اما صحنهٔ ناراحت‌کننده اینجاست:

بدانست پیغمبر نیک فال
که گبرست پیر تبه بوده حال
به خواری براندش چو بیگانه دید
که منکر بود پیش پاکان پلید[۹]

آوردن صفات «تبه بوده حال»، «بیگانه» و «پلید» با «اکرم الضیف و لوکان کافراً» هیچ سازوار نیست؛ اگر چه به زعم سعدی، زردشتی کافر باشد. البته، سه بیت آخر داستان که پیام اصلی سعدی را دربردارد پرده پوش آمده است:

سروش آمد از کردگار جلیل
به هیبت، ملامت‌کنان کای خلیل
منش داده صد سال روزیّ و جان
تو را نفرت آمد ازو یک زمان
گر او می‌بَرد پیش آتش سجود
تو واپس چرا می‌کشی دست جود[۱۰]

۶

**حکایت عیسی علیه‌السلام و عابد و ناپارسا**

سعدی در این حکایت، مرد ناپارسا را چنین معرفی می‌کند:

یکی زندگانی تلف کرده بود
به جهل و ضلالت سرآورده بود
دلیری سیه نامهٔ سخت دل
زناپاکی ابلیس در وی خجل
به سر برده ایام بی‌حاصلی
نیاسوده تا بوده از وی دلی
سرش خالی از عقل و پر زاحتشام
شکم فربه از لقمه‌های حرام
چو سال بد از وی خلایق نفور
نمایان به هم چون مه نو زدور[۱۱]

ایراد ما در بیت اخیر است. خلایق، هر ماه نوی را از دور نشان نمی‌دهند بلکه در پایان ماه مبارک رمضان است که روزه داران استهلال می‌کنند و طلوع ماه شوال را مبارک می‌دارند و به هم نشان می‌دهند. با توجه به این معنی و صفات منفی که سعدی در ابیات قبل برای این مرد ناپارسا برشمرد تشبیه به ماه نو که در ادب فارسی سابقه مثبت دارد با تشبیهات و صفات پیشین که در حکایت آمده متناسب نیست.

۷

**پهلوان گنجشک**

سعدی را در سپاهان یاری بوده است جنگاور، شوخ و عیار که:

پلنگانش از زور سرپنجه زیر
فرو برده چنگال در مغز شیر
دلاور به سرپنجه گاو زور
زهولش به شیران درافتاده شور...
نزد تارک جنگجویی به خشت
که خود و سرش را نه درهم سرشت

با این مقدمات و به جان خریدن این ملامت حافظ که می‌گوید : «چو مرد بی‌هنر افتد نظر به عیب کند» جسارت می‌ورزد و به چند نکته دربارهٔ برخی نارساییها در آثار شیخ می‌پردازد.

**۱**

چنان گرم درتیه قربت براند
که در سدره جبریل ازو بازماند[۱]

این بیت از دیباچهٔ **بوستان** است در نعت سیدالمرسلین علیه الصلوة والسلام آنجا که به شب معراج آن حضرت اشاره می‌کند. «تیه» در لغت به معنی بیابان بی‌آب و علف است که در آن سرگردان شوند. با توجه به آیهٔ ۲۶ از سورهٔ مائده[۲] تیه را جایگاه و وادی‌ای دانسته‌اند که بنی‌اسرائیل مدت چهل سال در آن سرگردان شده‌اند. بنابراین، ترکیب «تیه قربت» ترکیبی است ناهمگون. زیرا قرب و وصال طبیعتاً باید در محیطی سرشار از لطف و صفا صورت گیرد نه در جایی پرت و دورافتاده و خشک که موجب سرگردانی و حیرت باشد. با این توضیحات معلوم است که شیخ در کاربرد واژهٔ «تیه» و اضافه‌کردن به «قرب» تنها به مفهوم «سرگردانی و حیرت» توجه داشته وگرنه شأن و منزلت پیامبر گرامی اسلام که در شب معراج مهمان عزیز بارگاه الهی است و عظمت پیشگاه حق و تجلیات جمال و جلال دوست او را به عالم حیرت فرو برده، بالاتر از آن است که با حیرت و سرگردانی چهل سالهٔ قوم نافرمان بنی‌اسرائیل در تیه، مقایسه یا تشبیه شود.

**۲**

کسی ره سوی گنج قارون نبرد
وگر برد ره باز بیرون نبرد[۳]

این بیت هم از دیباچهٔ **بوستان** است و اشعار پس و پیش آن با تعبیرات و تشبیهات گوناگون از این معنی خبر می‌دهد که راه وصل حق و قرب درگاه دوست آسان نیست. بسیار کسان که در این راه دویدند و نرسیدند و اگر کسی رسید و محرم راز گشت و از اسرار حق آگاه شد، مُهر کردند و زبانش دوختند. سعدی هم در بیت بالا همین مفهوم را در نظر داشته است. اما تمثل به «گنج قارون» و تشبیه معرفت خداوند به آن با سابقه‌ای که از گنج قارون در قرآن مجید و داستانهای مذهبی داریم تا حدودی ترک ادب شرعی به نظر می‌آید. قارون از توانگران بسیار مال و معاصر حضرت موسی(ع) است. چون خیرش به مردم نمی‌رسید و دلالت و هدایت موسی هم از این بابت بی‌نتیجه ماند. پیامبر بنی‌اسرائیل او را نفرین کرد. خداوند، زلزله‌ای پدید آورد که قارون، خانه و گنجش در زیر زمین مدفون شدند. در تشبیهات و تمثیلات شاعران از جمله خود سعدی گنج قارون نفرین شده است و نماد مثبت ندارد که بتوان اسرار حق و معرفت پروردگار را بدان تشبیه کرد.

**۳**

دو رسته دُرم در دهان داشت جای
چو دیواری از خشت سیمین به پای
کنونم نگه کن به وقت سخن
بیفتاده یک‌یک چو سور کهن[۴]

این دو بیت از زبان دانشمندی است غریب که در سرزمین غربت به خاطر فضل و کمالش به مقام وزارت می‌رسد. وزیر کهن و دیگر حاسدان، خاک تخلیط در قدح جاه او می‌ریزند و به پادشاه خبر می‌برند که وزیر تو، شاهدباز است و به دو تن از غلامان خوب روی تو نظر دارد. این سعایت در پادشاه می‌گیرد. وزیر را احضار می‌کند و ماجرا را با او در میان می‌گذارد. وزیر در پاسخ می‌گوید:

در این نکته‌ای هست اگر بشنوی
که حکمت روان باد و دولت قوی
نبینی که درویش بی‌دستگاه
به حسرت کند در توانگر نگاه
مرا دستگاه جوانی برفت
به لهو و لعب زندگانی برفت
ز دیدار اینان ندارم شکیب
که سرمایه‌داران حسنند و زیب[۵]

مخلص کلام این است که زیبایی این دو غلام مرا به یاد دوران جوانی خود می‌اندازد و بعد از زیباییهای جوانی بر باد رفته‌اش نشان می‌دهد و می‌گوید:

مرا همچنین چهره گلپام بود
بلورینم از خوبی اندام بود...
مرا همچنین جعد شبرنگ بود
قبا در بر از فربهی تنگ بود
دو رسته دُرم در دهان داشت جای
چو دیواری از خشت سیمین به پای[۶]

مصراع اول بیت اخیر که در تشبیه دندانها به مروارید سروده شده زیباست و در شعر فارسی پیشینه‌ای دیرینه دارد. از آن جمله رودکی می‌گوید:

مرا بسود و فرو ریخت هر چه دندان بود
نبود دندان لابل چراغ تابان بود...
سپید سیم زده بود و درّ و مرجان بود
ستارهٔ سحری بود و قطره باران بود

اما در مصراع دوم بیت مورد نظر، همان رسته دندانها در تشبیهی دیگر به دیواری برآورده از خشت نقره‌ای نمایان می‌گردد. تشبیه ردیفهای دندان به دیوار و به تبع ساخت و ساز دیوار با خشت دندان هر چند سیمین باشد تشبیهی چندان زیبا و متناسب نیست.

**۴**

گر آید گنهکاری اندر پناه
نه شرطست کشتن به اول گناه
چو باری بگفتند و نشنید پند
دگر گوش مالش به زندان و بند
وگر پند و بندش نیاید به کار
درختی خبیث است بیخش برآر
چو خشم آیدت بر گناه کسی
تأمل کنش در عقوبت بسی
که سهل است لعل بدخشان شکست
شکسته نشاید دگر باره بست[۷]

در این قطعه، سخن از گناهکاری است که نه بند و زندان او را از ارتکاب گناه باز می‌دارد و نه پند ناصحان در او کارگر می‌افتد. شاعر این گناهکار را به درختی خبیث مثال می‌زند که قابل اصلاح نیست و تأکید می‌کند چنین درختی را که نه ثمر نه سایه دارد باید از بیخ و بن برکند و از باغستان جامعه به دور انداخت. به فاصله یک بیت که سفارش به تأمل و تأخیر در عقوبت گناهکارانست گناهکار را به لعل

طرف مطابق با روحیه و شخصیت طبقاتی طرفین است. به‌ویژه پاسخ درویش بچه که طنزی شیرین و مؤدبانه در آن نهفته است. ولی بیتی که سعدی برای چاشنی مطلب به دنبال می‌آورد لطف سخن پسر درویش را به کلی از میان می‌برد آنجا که از زبان وی می‌گوید:

خر که کمتر نهند بر وی بار
بی‌شک آسوده‌تر کند رفتار [۲۱]

این بیت من‌غیرمستقیم تمثیل گونه‌ای است درباره پدر متوفای درویش بچه که گوری ساده دارد و بار سنگ سنگین و لوح کتیبهٔ رنگین و خشت پیروزه چون گور توانگر بر دل و دوش او نیست؛ سبک بار است و آسوده رفتار. همان بهتر که ارکان و اجزای تشبیه و تشابه را بیشتر از این نشکافیم و نبش قبر معنی نکنیم و سربسته بگذاریم و بگذریم.

**۱۵**

مثال اسب الاغند مردم سفری
نه چشم بسته و سرگشته همچو گاو عصار [۲۲]

این دهمین بیت از قصیدهٔ معروف سعدی است در ستایش شمس‌الدین محمد جوینی صاحب‌دیوان با مطلع:

به هیچ یار مده خاطر و به هیچ دیار
که برّ و بحر فراخست و آدمی بسیار

که نه بیت مطلع در عرف قصیده‌سرایی مناسب حال و اقتضای مقام است و نه بیت دوم این قصیده که می‌گوید:

همیشه بر سگ شهری جفا و سنگ آید
از آنکه چون سگ صیدی نمی‌رود به شکار

در بیت مورد نقد مردم اهل سیر و سفر در سرعت نقل و انتقال به «اسب الاغ» تشبیه شده‌اند و آدمهای یکجانشین و تنبل به گاو عصاری. در تشبیهات این شعر من حرف دارم. زیرا تشبیه انسان و مثل زدن کار و کردار او به خر و گاو و اسب الاغ هرچند در مثل مناقشه نباشد باز هم دلپسند نیست. تازه اگر مخاطبان و خوانندگان قصیده معنی «اسب الاغ» [۲۳] را ندانند، بیت به حیث فصاحت و بلاغت هم رسا نخواهد بود.

**۱۶**

وقت آنست که داماد گل از حجلهٔ غیب
به درآید که درختان همه کردند نثار [۲۴]

این بیت هم از قصیده معروف دیگری است به مطلع:

بامدادان که تفاوت نکند لیل و نهار
خوش بود دامان صحرا و تماشای بهار

تشبیه گل به «داماد» در شعر فارسی غرابت دارد. گل نماد معشوق که می‌تواند «عروس» باشد نه «داماد». ترکیباتی چون عروس باغ، عروس بهار، عروس چمن، عروس مرغزار، عروس نباتی و تعبیراتی از این قبیل در تشبیهات شاعران بسیار آمده که همه کنایه از «گل» است:

۱ سحاب تا نشود پرده‌دار شام فلک
عروس باغ نیارد ز پرده بیرون سر
(سیدحسن غزنوی، **دیوان**: ۷۹)

۲ نگاران بهشتی را نقاب از چهره بگشاید
عروسان بهاری را حجاب از روی بردارد
(عمعق بخارایی، **دیوان**: ۱۳۷)

۳ نوروز پیش از آنکه سراپرده زد به در
با لعبتان باغ و عروسان نوبهار
(منوچهری دامغانی، **دیوان**: ۲۹)

۴ آسمان فرش زمرد به زمین بازکشید
تا برآیند عروسان نباتی ز خیام
(خواجو کرمانی، **دیوان**: ۷۳) [۲۵]

و حافظ «غنچه» را هم «عروس» کرده است:

عروس غنچه رسید از حرم به طالع سعد
بعینهٔ دل و دین می‌برد به وجه حسن

در این قصیدهٔ بهاریه، طبع خاطر سعدی، میوه‌های گونه‌گون و گلهای رنگارنگ و بویا بوی تمام فصلها را در باغ بهاری شاعرانه خود یکجا به بار آورده است: در یک طرف نسرین، قرنفل، لاله، سمن، بیدمشک، گل سرخ و نرگس [که به یکجا نشکفند بهم]، خیری، ختمی، نیلوفر، بستان، افروز، ارغوان روییده و سوی دیگر خوشهٔ زرین‌عنب، بندهای آویزان رطب، سیب، دورنگ، امرود، به، انجیر، نارنج، بادام و ترنج [۲۶] که هرکدام مخصوص فصلی است به ثمر نشسته‌اند. جمع آمدن این همه گل و میوه در بهار طبیعت ممکن نیست جز اینکه از ابداعات و اختیارات شاعری باشد که یجوز للشاعر ما لا یجوز لغیره.

**۱۷**

تو دانی که چون دیو جست از نفس
نیاید به «لاحول» کس بازکس [۲۷]

«لا حول و لا قوة الا بالله» گفتن برای فراری دادن دیو و حذر از مهالک و مخاوف است نه برای بازگرداندن دیو جسته از قفس و دوباره در قفس کردن او. خود شیخ در همین متن، جای دیگر فرماید:

ز «لاحول» م آن دیو هیکل بجست
پری پیکر اندر من آویخت سخت [۲۸]

**۱۸**

در دو لختی چشمان شوخ دلبندت
چه کرده‌ام که به رویم نمی‌گشایی باز [۲۹]

با آنهمه تشبیهات و تصویرهای زیبا و لطیفی که در غزل فارسی و از جمله غزلهای دلکش سعدی داریم تشبیه پلکهای نازک و ظریف چشمان شوخ دلبند معشوق به دو لنگه در زمخت خانه،

و اوصاف و تشبیهاتی از این دست. ولی ناگهان این پهلوان را می‌بینیم که در هیئت گنجشکی ظاهر می‌شود که به خیلی از ملخ حمله می‌کند:

چو گنجشک روز ملخ در نبرد
به کشتن چو گنجشک پیشش چه مرد[۱۲]

**۸**

کمربند و دستش تهی بود و پاک
که زر برفشاندی به رویش چو خاک[۱۳]

اینکه «زر» را از نظر صاحبدلان در بی‌ارزشی به «خاک» تشبیه کردن تعبیری است موجه حرفی نیست. ولی بی‌آنکه فاصله و میانجی دیگر در صحنهٔ داستان در کار باشد همان زرخاک مثال را به روی کسی برفشانند، تصویر زر تشبیه محو می‌شود و خاک، نمایان‌تر بر سر و روی سائل می‌نشیند. بنابراین، جانب معنی سالم است ولی طرف تشبیه سقیم می‌نماید.

**۹**

شکر خنده‌ای انگبین می‌فروخت
که دلها زشیرینیش می‌بسوخت
نباتی میان بسته چون نیشکر
بر او مشتری از مگس بیشتر[۱۴]

فراهم آوردن شکر، انگبین، نبات و نیشکر در صحنهٔ داستان برای وصف زیبایی صاحب جمال خوشخوی و مقدمه قرار دادن این صور و اسباب به خاطر اینکه عاشقان و دوستدارانش را به «مگس» که به اینگونه حلاوات علاقه دارد ـ تشبیه کنند، تشبیهی دلنشین و شیرین نیست. دو نقص تصویری و معنایی هم دارد:

الف ـ گرد آمدن مگس بر روی انگبین، شکر و نبات، خوش که نیست هیچ، بد منظر هم هست و رغبت دست زدن و خوردن از چنان عسل و نباتی را در بیننده از بین می‌برد و متنفر می‌سازد.

ب ـ تشبیه مشتریان عاشق به «مگس» هم ـ که بارها در نزد سعدی تکرار شده ـ دلپذیر نمی‌نماید.

**۱۰**

نگه کرد رنجیده در من فقیه
نگه کردن عاقل اندر سفیه[۱۵]

این بیت از داستان معروف «قحط سالی دمشق» است در **بوستان** که سعدی با دوست صاحب مکنت قوی حال و خداوند زر و مال خود به گفت‌وگو می‌پردازد. در نشانیهایی که گویندهٔ داستان از این دوست می‌دهد، هیچ جا به دانش و فقاهت آن مرد دولتمند اشاره ندارد. ظاهراً آوردن صفت «فقیه» ـ هر چند در معنی لغوی باشد ـ با صفات قبلی که یاد شد متناسب نیست و فقط ضرورت قافیه، شاعر را به ذکر این صفت وادار کرده است.

**۱۱**

جوانا ره طاعت امروز گیر
که فردا جوانی نیاید زپیر
فراغ دلت هست و نیروی تن
چو میدان فراخست گویی بزن
من این روز را قدر نشناختم
بدانستم اکنون که در باختم
چه کوشش کند پیر خر زیر بار
تو می رو که بر بادپایی سوار[۱۶]

نکتهٔ انتقادی در بیت چهارم است. با توجه به سه بیت پیشتر، بیت چهارم این معنی را در تقدیر دارد که پیر گناهکار روزگار جوانی از کف دادهٔ طاعت ناکرده همچون خری پیر است کهَ زیر بار گناهان از حرکت باز ایستاده است. جوان که اکنون بر اسب تیزتک جوانی سوار است باید در میدان عبادت و طاعت پروردگار بتازد. یعنی نیروی جوانی را صرف عبادت خداوند بنماید تا در ضعف پیری، حسرت دوران جوانی را نخورد و نگوید:

من این روز را قدر نشناختم
بدانستم اکنون که درباختم

ناگفته معلوم است که تشبیه «پیر گناهکار» به «خر پیر» تشبیهی است ناخوشایند.

**۱۲**

... شنیدم که نشنید و خونش بریخت
ز فرمان داور که داند گریخت[۱۷]

بیت از حکایت نیکمردی است که اکرام حجاج یوسف نکرد و آن ظالم دستور داد خونش بریزند. خیرخواهان به شفاعت برمی‌خیزند و از آن میان،

پسر گفتش ای نامور شهریار
یکی دست ازین مرد صوفی بدار
که خلقی بدو روی دارند و پشت
نه رای است خلقی به یکبار کشت
بزرگی و عفو و کرم پیشه کن
ز خردان اطفالش اندیشه کن
شنیدم که نشنید و خوش بریخت
ز فرمان داور که داند گریخت[۱۸]

بدین ترتیب، سعدی قتل آن نیکمرد بی‌گناه را که گناهش احترام نکردن حجاج ستمگر بود اجرای فرمان خداوند به دست حجاج می‌داند و تأکید می‌ورزد که چاره و گریزی جز این نبوده است. نتیجه‌گیری داستان این معنی را ابلاغ می‌کند که اگر حجاج شفاعت و پایمردی نیکخواهان را می‌پذیرفت و از سر خون آن کس می‌گذشت گویی از فرمان داور سرپیچی کرده است. زیرا بر قلم تقدیر چنین رفته که این شخص باید به دست حجاج‌بن یوسف کشته شود. بنابراین در حکم ازلی مشخص بوده که هم آن نیکمرد باید با بی‌اعتنایی و اکرام نکردن حجاج خشم آن ستمگر را برانگیزد تا اسباب قتل خویش را فراهم سازد و هم حجاج باید مجری فرمان داور برای کشتن آن مرد باشد و نتیجه‌گیری، درست نیست.

**۱۳**

عبدالقادر گیلانی را رحمةالله علیه دیدند در حرم کعبه روی بر حصبا نهاده همی گفت: ای خداوند! ببخشای و گر هر آینه مستوجب عقوبتم در روز قیامتم نابینا برانگیز تا در روی نیکان شرمسار نشوم»[۱۹] چون عبارت «وگر هراینه مستوجب عقوبتم در روز قیامتم نابینابرانگیز» ممکن است این آیهٔ شریفه را که می‌فرماید: وَ من کان فی هذه اَعمی فَهُوَ فی‌الاخرة وَ اَضلُّ سبیلاً[۲۰] را به یاد آورد که در حق گناهکاران واقعی است چه خوب بود سعدی مضمونی دیگر از زبان عبدالقادر گیلانی که از پارسایان و عارفان بزرگ است می‌آورد.

**۱۴**

توانگرزاده‌ای را دیدم بر سر گور پدر نشسته و با درویش بچه‌ای مناظره در پیوسته که صندوق تربت ما سنگین است و کتابه رنگین و فرش رخام انداخته و خشت پیروزه در او به کار برده. به گور پدرت چه ماند: خشتی دو فراهم آورده و مشتی دو خاک بر آن پاشیده. درویش پسر این بشنید و گفت: تا پدرت زیر آن سنگهای گران بر خود بجنبیده باشد، پدر من به بهشت رسیده باشد.

صحنهٔ مناظره بسیار جالب ترتیب داده شده و حرفهای هر دو

۷ - همان: ۴۶-۴۵.
۸-۱۰ - همان: ۸۱-۸۰.
۱۱ - همان: ۱۱۷.
۱۲- همان: ۱۳۷.
۱۳- همان: ۱۲۶.
۱۴ - همان: ۱۸۳.
۱۵- همان: ۱۵۸.
۱۶- همان: ۱۸۴.
۱۸-۱۷- همان: ۶۳.
۱۹- **گلستان**، به تصحیح محمدعلی فروغی، چاپ اقبال: ۵۴.
۲۰ - قرآن کریم، سوره الاسراء، آیه ۷۲.
۲۱- **گلستان**، پیشین: ۱۷۳.
۲۲- **قصاید سعدی**، به تصحیح محمدعلی فروغی، چاپ اقبال: ۲۳.
۲۳ - الاغ، در اصل به معنای قطاری از اسبان، گروهی از اسبان برای کرایه و به کار گرفتن و در دورهٔ نخست بیشتر به معنای گروهی و خیلی از اسبان بوده است تا یک اسب. اما این مفهوم خیلی زود منسوخ و متروک و سپس به معنای اسب، اسبی برای حمل بار و سواری و به‌ویژه کرایه‌ای و اسب چاپار و

پیک، اسکدار به کار رفت. کاشغری الاغ را چنین تعریف می‌کند: اسبی که اسکدار (پیک = بریدالمسرع) به فرمان امیر می‌گیرد و سوار می‌شود تا اسب تازه نفس دیگری بیابد. (**جامع التواریخ** رشیدالدین فضل‌الله همدانی، به تصحیح و تحشیه محمد روشن مصطفی موسوی، یادداشتهای جلد سوم: ۲۳۰۴).
۲۴ - قصاید سعدی: ۲۳.
۲۵- **فرهنگ شعری**، تألیف دکتر رحیم عفیفی.
۲۶ - باد گیسوی درختان چمن شانه کند
بوی نسرین و فرنفل بدمد در اقطار
خیری و خطمی و نیلوفر و بستان افروز
نقش‌هایی که در او خیره بماند ابصار
باد بوی سمن آورد و گل و نرگس و بید
در دکان بچه رونق بگشاید عطار
ارغوان ریخته بر دکهٔ خضرای چمن
همچنانست که بر تختهٔ دیبا دینار
این هنوز اول آذار جهان افروزست
باش تا خیمه زند دولت نیسان و ایار
شاخها دختر دوشیزهٔ باغند هنوز
باش تا حامله گردند به انواع ثمار
عقل حیران شود از خوشهٔ زرین عنب
فهم عاجز شود از حقهٔ یاقوت انار
بندهای رطب از نخل فرو آویزند
نخلبندان قضا و قدر شیرین کار
سیب را هر طرفی داده طبیعت رنگی
هم بر آن گونه که گلگونه کند روی نگار
شکل امرود تو گویی که ز شیرینی و لطف
کوزه‌ای چند نباتست معلق بر بار
هیچ در به نتوان گفت چو گفتی که به است
به ازین فضل و کمالش نتوان کرد اظهار
حشو انجیر چون حلواگر استاد که او
حب خشخاش کند در عسل شهد به کار
آب در پای و به و بادام روان
همچون در زیر درختان بهشتی انهار
گو نظر بازکن و خلقت نارنج ببین
ای که باور نکنی فی‌الشجر الاخضر نار...
۲۷ - **بوستان**، به تصحیح و توضیح دکتر غلامحسین یوسفی، چاپ اول (انجمن استادان زبان و ادبیات فارسی): ۱۴۸.
۲۸- همان، همانجا.
۲۹ - **غزلیات سعدی**، به تصحیح محمدعلی فروغی، چاپ اقبال: ۲۳۹.
۳۰- همان: ۶۲.
۳۱ - همان: ۶۰ و ۵۱۹.
۳۲- همان.
۳۳- حافظ می‌گوید:
خرد هرچند نقد کاینناتست
چه سنجد پیش عشق کیمیاکار
به نقل از **دیوان حافظ قدسی**.
۳۴- **کلیات سعدی**، به تصحیح محمدعلی فروغی، نشر محمد: ۸۹.
۳۵- همان: ۲۷۴ و ۲۲۹ و ۱۲۴.
۳۶ - **گلستان**: به تصحیح دکتر غلامحسین یوسفی: ۱۷۸.
۳۷ - همان.
۳۸ - «... روزی به صید بیرون شد و اسب از پی گوری همی تاخت تا بر راه به چاهی آمد با زمین هموار چنانکه چاه بیابانیان. نه او دیدند و نه اسب. چون اسب بر سر چاه رسید اسب را پای به چاه فروشد و بهرام از اسب جدا شد به چاپ اندر افتاد و کس بدان چاه فرونتوانست شدن از بزرگی و بهرام آنجا بمرد. و مادرش را خبر بردند و بر سر چاه آمد و آنجا بنشست با خروارها خواسته که او را از چاه برکشند و در گور کنند. چهل روز بر سر چاه نشسته بود تا هرچه در چاه آب بود برکشیدند و بهرام را نیافتند...». (**تاریخ بلعمی**، به تصحیح ملک‌الشعراء بهار، چاپ زوار، ج ۲/ ۹۵۰).

خوش نمی‌نماید.

**۱۹**

ساربان آهسته ران کارام جان در محمل است
چارپایان بار بربستند و ما را بر دل است [۳۰]

از غزل‌سرای عاشق‌پیشه و شاعری خوش‌قریحه چون سعدی انتظار نمی‌رود که بار غم عشق و غصه هجران معشوق کاروانی را با محموله‌ای چون جو و گندم که بر چارپایان بارکنند مقایسه کند. این بی‌لطفی مضمون وقتی آشکارتر می‌شود که آن را با بیتی تقریباً مشابه از این شاعر بسنجیم آنجا که در غزلی فراقی می‌فرماید:

ای ساربان آهسته رو کارام جانم می‌رود
وآن دل که با خود داشتم با دلستانم می‌رود

**۲۰**

**عشق سیاه!**

ملامت از دل سعدی فرونشوید عشق
سیاهی از حبشی چون رود که خود رنگ است
عشق از دل سعدی به ملامت نتوان برد
گر رنگ توان برد به آب از رخ هندوی [۳۱]

شیخ اجل در این دو بیت می‌خواهد بگوید عشق در وجود من ذاتی است و با هیچ ملامت و شماتتی از بین نمی‌رود. اگر بشود ـ فی‌المثل ـ رنگ سیاه را که جزو ذات و طبیعت حبشی وهندی است از میان برد که نمی‌شود با عشق هم‌چنین توان کرد. در اصل معنی حرفی نیست بلکه ایراد ما بر سر نوع تشبیه و تمثیلی است که برای ابلاغ این معنی انتخاب شده. عشق را که آنهمه زیبائی آفریند و به جمال و زیبایی نظر خاص دارد، در چهرهٔ سیاه حبشی و هند و فرانمودن؛ از جلال و جلوه انداختن عشق است.

**۲۱**

**روبه عشق**

ز درد روبه عشقت چو شیر می‌نالم
اگرچه همچو سگم هرزه لای می‌داند [۳۲]

تشبیه «عشق» به «روباه» که نماد داستان و حیله‌گری است و عاشق سگ هرزه‌لای، دون شأن عشق و مقام عاشق به نظر می‌رسد. جایی که حافظ عشق را «کیمیاکار» [۳۳] می‌گوید، حیف است که سعدی بر اندام زیبا و برازندهٔ عشق، پوستین روباه بپوشاند!

**۲۲**

**لجم عشق یا وحل عشق**

حکیم بین که برآورد سر به شیدایی
حکیم را که دل از دست رفت شیداییست
ولیک عذر توان گفت پای سعدی را
درین لجم چو فروشد نه اولین پاییست [۳۴]

منظور سعدی اینست که تنها من نیستم که پایم به عشق کشیده شده اما این منظور را به شیوه‌ای بس نازل بیان کرده است؛ تشبیه عشق به گودال لجن! خود واژه لجم (=لجن) یا به ضبط دیگر «وحل» هم که کلمه‌ای دور از ذهن است از ارزش بیت به طریقی دیگر کاسته.

**۲۳**

شیخ علیه‌الرحمه در برخی از غزلیات خود واژگانی می‌آورد که برای ذهن درس خوانندگان هم در نگاه اول غریبه می‌نماید و دیریاب. مانند لغات مأمول از مادهٔ اَمَل و در معنی معشوق مورد آرزو، مشاهده یعنی شاهد بازی، عدیم به مفهوم محتاج و نیازمند، ورزیدن در معنی کاشتن:

شب دراز دو چشمم بر آستان امید
که بامداد در حجره می‌زند مأمول
بستان بی مشاهده دیدن مجاهده است
ور صد درخت گل بنشانی به جای یار
عدیم را که تمنای بوستان باشد
ضرورتست تحمل ز بوستانبانش
هر که می ورزد درختی در سرابستان معنی
بیخش اندر دل نشاند تخمش اندر جان بکارد [۳۵]

**۲۴**

بی هنران، هنرمندان را نتوانند که ببینند، همچنان که سگان بازاری سگ صید را. مشغله برآرند و پیش آمدن نیارند. یعنی سفله چون به هنر با کسی برنیاید به جنبش در پوستین افتد. [۳۶]

تشبیه بی‌هنر به سگ بازاری شاید وجهی داشته باشد. ولی هنرمند را به سگ شکاری که ازوکاری و هنری برمی‌آید تشبیه کردن جفاست در حق هنرمند و روا نباشد. وفاداری سگ ضرب‌المثل است. اما اگر برپایهٔ این شناخت کسی را در وفاداری به سگ مثل زنند آیا توهین به آن شخص وفادار نیست؟

**۲۵**

نبشتست بر گور بهرام گور
که دست کرم به ز بازوی زور [۳۷]

داستان مرگ بهرام گور، پادشاه معروف ساسانی و ناپدید شدن او در چاهی بیابانی یا مرداب، مشهورتر از آنست که در اینجا حاجت به ذکر ماجرا باشد. [۳۸] بنابراین بهرام را گوری نبوده است که بر روی سنگ آن، این مطلب سعدی یا مطلب دیگر نوشته باشند. حافظ در این معنی چه خوش گفته است:

کمند صید بهرامی بیفکن جام می بردار
که من پیمودم این صحرا نه بهرامست و نه گورش [۳۹]

**پانوشتها:**

*عنوان مقاله، اقتباسی است از این عبارت سعدی که می‌گوید: «هر جا گل است خار است و با هر خمری خمار و بر سر گنج مار و آنجا که درّ شاهوار است نهنگ مردم خوار».

۱- **بوستان سعدی**، به تصحیح و توضیح دکتر غلامحسین یوسفی (چاپ دوم) انتشارات خوارزمی: ۳۶.

۲- قال فانها محرّمة علیهم اربعین سنةً یتیهون فی الارض فلا تأس علی القوم الفاسقین.

۳- **بوستان**: ۳۵.

۴- همان: ۵۰.

۵- همان، همانجا.

۶- همان، همانجا.

می‌گوید که از گراهام گرین و همینگوی تأثیر پذیرفته است؛ یا ساراماگو گفته است که تحت تأثیر گوگول و سروانتس بوده است. تأثیر پذیرفتن از نویسنده یا نویسندگان دیگر مسئله‌ای نیست، اما اثری که به این ترتیب خلق می‌شود باید اصالتی هم داشته باشد. من احساس کردم که رمان **لکه‌های ته فنجان قهوه** اصالت هم دارد.

همانطور که گفتم، نویسندهٔ این رمان سعی کرده است رمان اندیشه بنویسد. موضوعی که او برای اندیشیدن انتخاب کرده موضوع تصادف است. تصادف ذاتاً موضوع جالب و تفکرانگیزی است. معمولاً در هر رمان و داستانی هم نقش مهمی بازی می‌کند، مخصوصاً در شکل‌گیری داستان. در این رمان تصادفهای زیادی رخ می‌دهد که در کنار هم قرار می‌گیرند و در کل، رمان را به وجود می‌آورند. اولین تصادف، دیدار مریم و بهرام، بعد از ده سال دوری از هم، و در اولین روز از ماه عسل بهرام و همسرش نگار است. تصادف دیگر، دیدار آیدا و عموی بهروز است. همینطور، تصادفهایی از نوع دیگر؛ مثلاً مریم در حال پارک کردن رنوی زردرنگش است که بهرام از پشت سر او می‌رسد و رنوی خاکستری رنگش را پشت سر ماشین او پارک می‌کند. مریم دارد دخترش را از مدرسه می‌آورد، بهروز دارد پدرش را به بیمارستان می‌برد، اینها یک لحظه در ترافیک چشمشان به هم می‌افتد و به صورت هم خیره می‌شوند. اکثر این تصادفها پیامدی ندارند و فقط محملی می‌شوند برای اندیشیدن نویسنده، اما در شکل‌گیری معنی رمان نقش دارند. با این حال، دو تا از تصادفهای **لکه‌های ته فنجان قهوه** پیامد هم دارند و در شکل‌گیری ماجرای رمان نقش عمده‌ای بازی می‌کنند. تصادف اول، آشنایی فرامرز و بیتا است که به ازدواجشان منجر می‌شود، که ازدواج موفقی هم نیست؛ بیتا نازاست، حساس است، حسود است... این عوامل دست به دست هم داده و باعث خودکشی او می‌شوند که اوج داستان است. خودکشی بیتا و روزهای بعد از آن خوب نوشته شده است.

تصادف دیگر، که باز پیامد دارد و اوج دیگری برای داستان به وجود می‌آورد، آشنایی آیدا و عموی بهروز است. آیدا که از بهروز حامله است، قبلاً یک بار عموی او را در بازار دیده، و حالا اینها باز یکدیگر را در خانهٔ بهروز می‌بینند. این تصادف منجر به قطع رابطهٔ بهروز و آیدا می‌شود و ظاهراً آیدا بعداً خودش را تسلیم عمو خواهد کرد و شاید هم با یکدیگر ازدواج کنند. من وقتی این رمان را خواندم،

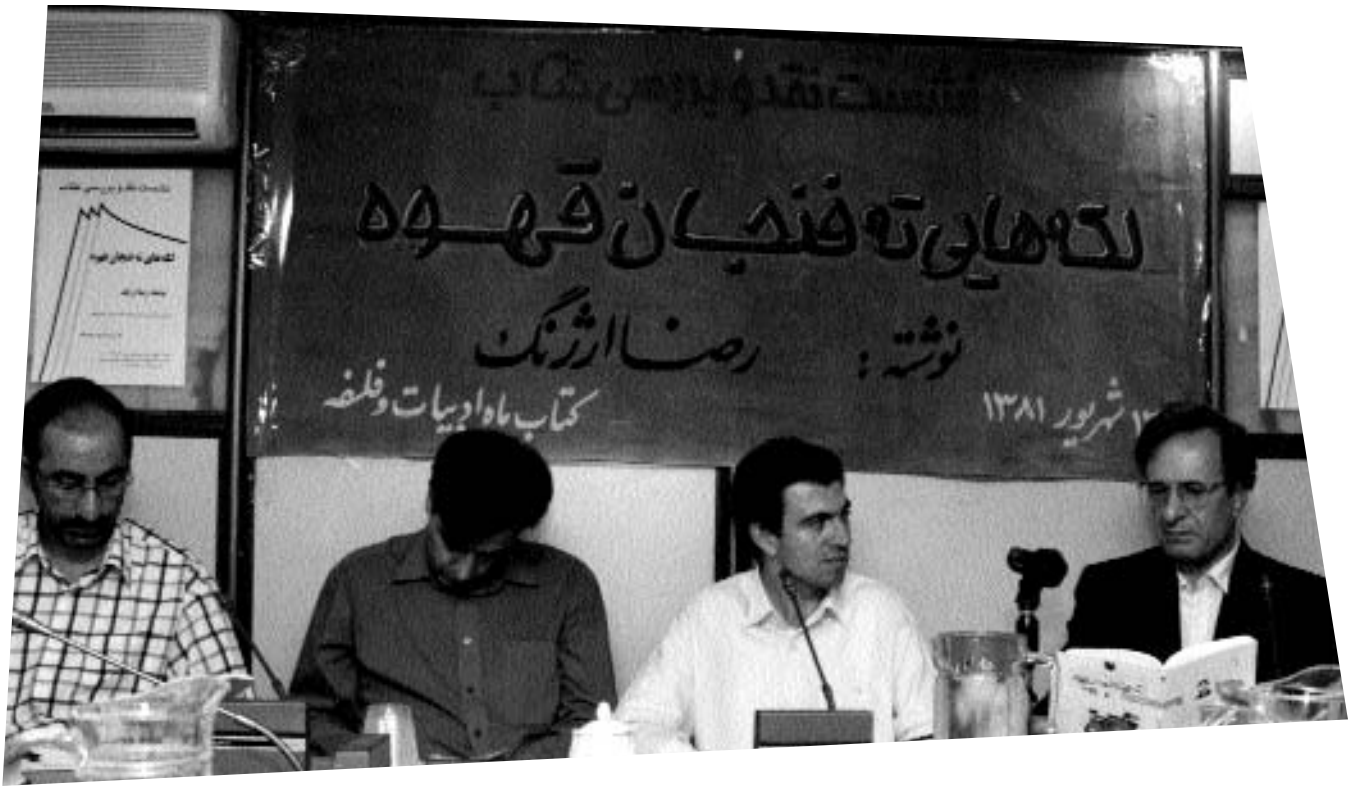
میزگرد

# لکه‌های ته فنجان قهوه

■ **رضا ارژنگ: لکه‌های ته فنجان قهوه** روایت یک برش زمانی از خانوادهٔ هورمزد است. یک خانوادهٔ نه‌چندان عادی که آدمهای اصلی رمان هستند. بهرام سی و پنج ساله، روزنامه نگار، به تازگی ازدواج کرده است، تودار و کم حرف است و پسر بزرگ خانواده. نگار، همسر جوان بهرام زنی معمولی و خانه‌دار که ویژگی شخصیتی به خصوصی ندارد. بهروز، برادر کوچک بهرام، مهندس راه و ساختمان است، پر شروشور و احساساتی. آیدا دوست بهروز دختری با شیطنتهای ویژه و سربه‌هوا است که چندان هم از صداقت بویی نبرده است. مریم، عشق سابق بهرام، زن بیوه‌ای است آرام و کم حرف با یک فرزند کوچک، وکیل دعاوی است و با پدرش زندگی می‌کند. بیتا، دختر کوچک خانواده هورمزد نقاش است، زودرنج و کمال‌گرا. فرامرز، همسر بیتا برونگرا و احساساتی است، کارگردان تلویزیون، قدری خودشیفته و خشن. شخصیتهای دیگر رمان چون خان عمو، حاج آقا، حاج خانم و... نیز وجود دارند که به عنوان شخصیتهای فرعی رمان مطرح می‌شوند.

**لکه‌های ته فنجان قهوه** رمانی است بر مبنای روان‌شناسی شخصیتهای داستان، به خاطر همین حادثه رویداد نقش اساسی در این رمان ندارد، هرچند اتفاق به عنوان یک شخصیت تعیین‌کننده، آدمهای روایت را به هم نزدیک یا از هم دور می‌کند و در مجموع نقش مهمی در روابط و وقایع نه‌چندان پر رنگ میان آدمهای داستان دارا است. رمان در پی اثبات و رد چیزی نیست و همانگونه که میلان کوندرا در تعریف رمان می‌گوید، تنها سعی دارد خواننده را به سطح دیگری از دانستن برساند. آنگونه که بعد از خواندن رمان روابط انسانی جهان پیرامون خود را به گونه‌ای دیگر ببیند و اگر این اتفاق افتاده باشد، **لکه‌های ته فنجان قهوه** بدون هیچ ادعایی تنها یک رمان است.

■ **عباس پژمان:** من احساس کردم که آقای ارژنگ بیشتر سعی کرده رمان اندیشه بنویسد. این را خواننده از همان صفحات اول متوجه می‌شود؛ مثلاً در صفحهٔ دوم کتاب چنین جمله‌ای آمده: «آیا ما رویدادهای زندگی‌مان را انتخاب می‌کنیم یا رویدادهای زندگی‌مان ما را انتخاب می‌کند». این حرف البته شکل تغییر یافته‌ای از پرسش مهم هایدگر است که می‌گوید آیا نویسنده اثر را انتخاب می‌کند یا اثر نویسنده را. موضوع دیگری که ممکن است بعضی از خوانندگان متوجه شوند، این است که آقای ارژنگ تحت تأثیر نگاه و سبک میلان کوندرا است. به عبارت دیگر، می‌توانم بگویم که شیفتهٔ نگاه و سبک میلان کوندرا است. این را حتی به طور آشکار هم در متن رمان به خواننده می‌گوید؛ یعنی آنجا که باز هم مثل میلان کوندرا، در داستان حضور پیدا می‌کند، یکی از کتابهای کوندرا هم روی میزش است. معمولاً هر نویسنده‌ای در اوایل کارش تأثیراتی از نویسندگان دیگر می‌گیرد و این خیلی عادی است. منتها چیزی که هست، این نوع تأثیر پذیرفتنها در کار بعضی از نویسنده‌ها کم رنگ است و در کار بعضی دیگر خیلی به چشم می‌آید. مارکز هنوز هم




نیز در رمان مهم است و اگر عامل محتوا لطمه بخورد کوشش برای فرم‌گرایی نتیجهٔ بایسته و شایسته‌ای نمی‌دهد. به همین دلیل بسیار خوشحالم که پس از مدتها می‌بینم در کار نویسنده‌ای به جذابیت و اندیشه نیز اهمیت داده شده است. همانگونه که اشاره شد، احساس می‌شود کار آقای ارژنگ، رمانی از نوع رمان اندیشه است یا دست کم ایشان به این جنبه از کار اهمیت داده‌اند. البته این حرف به این معنا نیست که ایشان فرم را از یاد برده‌اند. به هرحال من دست کم در آثار چند سال اخیر دیده‌ام که عنایت کمتری به محتوا، اندیشه و جذابیت شده است؛ به همین دلیل کار آقای ارژنگ در آثار داستانی چند سال اخیر از این جهت جای تأمل و توجه دارد و باید آن را قدر دانست. از اینکه بگذریم، بیشتر کسانی که این رمان را می‌خوانند، به تأثیرگذاری کوندرا بر نویسنده اشاره خواهند کرد.

البته صرف تأثیرگیری، اشکالی ندارد و به قول فوئنتس هیچ کتابی بی‌پدر و مادر زاده نمی‌شود و هر نویسنده‌ای تحت تأثیر کار گذشتگان خود است. اما باید کوشید این تأثیرگذاری به شکل مستقیم خودش را در کار نشان ندهد، یعنی خواننده بی‌درنگ این تلقی برایش ایجاد نشود که اینجا بوی کوندرا و یا هر نویسندهٔ دیگری می‌آید. فکر می‌کنم بهتر است آقای ارژنگ تأثیرگیریهای خودشان را تا حدی به شکل غیرمستقیم‌تری در کارشان بازتاب دهند. در این رمان یکی از عناصر اصلی، عنصر تصادف است، چیزی که مورد علاقهٔ کوندرا نیز هست. شاید به این دلیل باشد که هرکسی این رمان را می‌خواند، احساس می‌کند رمانی از جنس رمان کوندرایی در دست گرفته است. دوستان می‌دانند که کوندرا در کتاب **سبکی تحمل‌ناپذیر هستی** و **جاودانگی** و برخی دیگر از آثارش، نظریه‌ای مطرح می‌کند دال بر اینکه بیشتر زندگی ما را تصادفات و احتمالات تشکیل می‌دهند و زندگی اقیانوسی از تصادفات و احتمالات است. به نظر می‌آید این نظریه تا حدودی خودش را در این اثر نشان می‌دهد، اما تفاوتهایی نیز در میان است. من فکر می‌کنم که تصادفهایی که در آثار کوندرا دیده می‌شود، برای خواننده باورپذیرتر است.

اما من که خودم به شخصه باور دارم بخش مهمی از زندگی ما را تصادفات محض و حتی بی‌معنا تشکیل می‌دهند، بسیاری از تصادفات این رمان را باورپذیر نمی‌دانم. تعداد تصادفات این رمان، بیش از اندازه است و از آن گذشته جنس این تصادفات شبیه به اتفاقات کوندرایی نیست، بلکه تا حدودی به تصادفات یونگی (synchronicity) شبیه است، یعنی همزمانی چند رویداد تصادفی که کاملاً معنادار به نظر می‌رسد. برای نمونه ممکن است که دو نفر بعد از پانزده سال در یک هتل همدیگر را ببینند، اما درست بعد از این اتفاق، طی تصادفی دیگر کارت وکالت مریم به دست بهرام می‌رسد. من فکر می‌کنم یکی از این دو تصادف برای ادامهٔ داستان کافی بود. اما کار به اینجا هم ختم نمی‌شود، رفته رفته بر شمار تصادفات به هم پیوستهٔ معنادار افزوده می‌شود. سپس مریم برادر بهرام را در پشت چراغ قرمز می‌بیند، و بعد از آن آیدا تصادفاً با فرامرز ملاقات می‌کند و باز دوباره برحسب اتفاق او را در مجلس می‌بیند. او نه تنها فرامرز را پیش از این تصادفاً ملاقات کرده، بلکه پیش از آن با خان عمو نیز آشنا بوده که وی را تصادفاً همانجا می‌بیند، یعنی تصادف به توان چهار! خلاصه اینکه شمار تصادفات در این اثر بیش از اندازه است و به باورپذیری داستان لطمه می‌زند، ضمن اینکه شاید نیاز به یادآوری نباشد که ما الزاماً انتظار واقعگرایی را در عالم ادبیات داستانی، نداریم، اما باورپذیری اثر داستانی حق خواننده است. حال آنکه خواننده در این اثر با این رخداد مواجه می‌شود که دو نفر از آدمهای داستان کم و بیش یک خواب را می‌بینند. این دیگر با نظریه توارد یونگی نیز توجیه‌پذیر نیست و به رخدادهای جهان داستانی بورخس می‌ماند. البته این رخداد داستانی به خودی خود ایرادی ندارد، به شرط اینکه داستان اساساً داستانی بورخسی باشد. اما در بافت و ساختار چنین رمانی اتفاق از این دست باورپذیر نیست، حال آنکه همین اتفاق ممکن بود در ساختار دیگری مثل جهان تخیلی بورخسی قابل پذیرش باشد. بنابراین فکر

گفتم نکند نویسنده خواسته است حالت تغییر شکل یافته‌ای از **هملت** شکسپیر را وارد داستانش کند. مخصوصاً که به اندیشه‌های بسیاری از نویسندگان و متفکران دنیا هم نظر دارد و گفته‌های بسیاری از آنها را در جای‌جای کتابش نقل قول می‌کند. اخیراً در فیلمنامه‌های فارسی که **هملت** شکسپیر خیلی مد شده است. اگر واقعاً چنین باشد، یعنی نویسنده در خلق عموی بهروز به هملت و عموی او نظر داشته باشد، من توجیه محکمی برای این کار پیدا نمی‌کنم. البته این گونه اقتباسها فی‌نفسه نه خوب است نه بد؛ مهم این است که نویسنده در هر کاری که می‌کند چه قدر از پس آن برآید.

من احساس کردم که یک نگاه سینمایی هم در رمان هست. الان هم که فهمیدیم آقای ارژنگ در رشتهٔ سینما تحصیل کرده‌اند. این نگاه در سراسر رمان هست و برای من جالب بود. شاید بشود این را نوعی نوآوری هم برای این رمان تلقی کرد. تغییر بعضی از صحنه‌های کتاب به شیوهٔ سینمایی صورت می‌گیرد. همانطور که می‌دانیم در رمان باید توضیح داده شود که مثلاً شخصیتها از یک مکان به مکان دیگر می‌روند. این را نویسنده یا راوی باید توضیح دهد؛ حالا چه به طور مستقیم چه به طور غیر مستقیم. اما آقای ارژنگ درست مثل دوربین فیلمبرداری عمل کرده. حتی ایجاز بعضی از قسمتها طوری است که گویی از زبان دوربین حکایت می‌شود. مثلاً در صفحات ۱۸ تا ۲۱ دو تا فصل کوتاه هست (فصلهای ۱ و ۲) و در این دو صحنه بهرام و زنش نگار حضور دارند. در فصل اول، صحنهٔ داستان در اتاق آنها در هتل است. در فصل دوم، این صحنه در صفحهٔ ۲۰ تغییر می‌کند و از اتاق به لابی هتل منتقل می‌شود، اما نویسنده هیچ چیز دربارهٔ این تغییر نمی‌گوید و خواننده که صفحهٔ ۲۰ را می‌خواند، انتظار دارد که گفت‌وگوی بهرام و نگار ادامهٔ همان حرفهایی باشد که در اتاق می‌زدند، ولی یک‌دفعه احساس می‌کند که نگار دارد مریم را می‌بیند، دختر و پدر او را می‌بیند، و مشخص می‌شود که حالا دیگر نگار نمی‌تواند در اتاق باشد. اینجا ممکن است خواننده کمی گیج هم بشود، اما به هرحال متوجه می‌شود که «جهت دوربین عوض شده است» و بهرام و نگار حالا دیگر در اتاق نیستند. از این صحنه‌ها باز هم هست. این شگرد از امکانات فیلم است نه رمان. نویسنده به طور آگاهانه یا ناآگاهانه از شگردی استفاده کرده که هر چند ممکن است یک نوع نوآوری تلقی شود، اما خواننده را هم ممکن است قدری سردرگم کند. گفت‌وگوها هم گاهی حالت فیلمنامه‌ای پیدا می‌کنند. در فیلم نیازی نیست که یک نفر، یعنی راوی، بگوید که این حرف را فلان شخصیت می‌گوید و آن حرف را فلان شخصیت. شخصیتهای فیلم همه در برابر چشم خواننده صحبت می‌کنند و خواننده به راحتی تشخیص می‌دهد که هر حرف از دهان کدام شخصیت بیرون می‌آید. اما در رمان باید گفته شود که هر حرفی را کدام شخصیت می‌گوید. به نظر من گفت‌وگویی که در سطرهای پایانی صفحهٔ ۶۴ هست حالت سینمایی دارد:

...

ـ از کی تا حالا؟

سعی کرد یک جوری بهش بفهماند که می‌توانند همدیگر را ببینند.

ـ و بعد؟

ـ کجا ببینمت؟

خوب شد که فهمید.

ـ شهرک غرب چه طور است؟

ـ باز تنهایی؟

اینجا آیدا و بهروز با تلفن باهم صحبت می‌کنند. در متن کتاب خواننده می‌فهمد که «از کی تا حالا» را بیتا گفته است. اما در سطرهای بعدی ممکن است کمی گیج شود و به راحتی نفهمد که مثلاً «شهرک غرب چه طور است» را بهروز می‌گوید یا آیدا. به هر حال این شیوه‌ای است که خیلی وقت است که در دنیا رایج شده است. مخصوصاً در رمانهایی که به شیوهٔ جریان سیال ذهن نوشته می‌شوند، غالب گفت‌وگوها همچون حالتی را دارند. حتی حالتهای افراطی‌تر از این هم خیلی زیاد است. مثلاً ساراماگو گفت‌وگوها را طوری می‌نویسد که حرفهای طرفین گفت‌وگو حتی در زیر هم و هریک در یک پاراگراف جداگانه نمی‌آید، بلکه به دنبال هم می‌آیند و فقط با یک ویرگول از هم جدا می‌شوند؛ دقیقاً مثل این است که صدای دو نفر را ضبط کرده باشی و بعد پخشش کنی و هرچه می‌شنوی به دنبال هم، روی کاغذ بنویسی. فقط هرجا که مشخص است صدا عوض می‌شود، قبلش یک ویرگول بگذاری.

دربارهٔ زبان **لکه‌های ته فنجان قهوه** هم باید بگویم که زبان ساده و بی‌پیرایه و بی‌تکلفی است و در کل جذاب و دلنشین است و خواننده را خسته نمی‌کند. نویسنده توانسته است تا حدود زیادی حرفهایش را طوری بزند که خواننده به راحتی آنها را درک کند. البته بعضی جمله‌ها کمی نارسایی و سستی دارد. ظاهراً کتاب ویرایش نشده؛ اگر هم شده باز به یک ویرایش دیگر نیاز دارد. اغلاط چاپی متن نسبتاً زیاد است، هر چند که صورت صحیح اکثر اینها را خواننده متوجه خواهد شد. فصلهایی در کتاب هست که واقعاً زیباست و من با شوق و رغبت آنها را خواندم. مثلاً فصلی که در آن فرامرز، بیتا را در خواب می‌بیند.

بعضی چیزها هم حالت افراط پیدا کرده است. شخصیتها خیلی زیاد خواب می‌بینند. در توصیف شخصیت بهرام گفته شده است که زیاد خواب می‌بیند، اما بقیه هم زیاد خواب می‌بینند. به نظر من، این خوابها حالت تصنعی پیدا کرده. نقل قولهایی هم که از بزرگان می‌شود، کمی حالت افراط دارد.

با توجه به اینکه **لکه‌های ته فنجان قهوه** اثر اول نویسندهٔ آن است، می‌شود گفت که رمان قابل توجهی است. امیدوارم نویسنده به کار خود ادامه بدهد و در آینده رمانهای بهتری بنویسد و ما بخوانیم.

■ **رضا نجفی:** برخی از مواردی را که می‌خواستم بیان کنم، آقای دکتر پژمان اشاره کردند و من آنها را تکرار نمی‌کنم. فقط چند نکته را متذکر می‌شوم.

به گمان من یکی از مسائل ادبیات داستانی امروز ایران، گرایش افراطی آن به فرم است. طبیعتاً فرم بخش مهمی از اثر ادبی را تشکیل می‌دهد، اما پاره‌ای زمانها این فرم‌گرایی بیش از اندازه سبب می‌شود برخی از نویسندگان امروزی از یاد ببرند که عامل جذابیت و اندیشه

بهروز بود» (ص ۷۰) که چون اندیشهٔ بهروز دربارهٔ خودش است چندان درست نیست. «مراجع» (ص ۹۰) به جای ارباب رجوع یا «فکر کرد دری که شب بندش را انداخته باشد» که اصطلاح شب بند مصطلح نیست. یا مثلاً واژهٔ «زیله» (ص ۱۴۰) که من آن را در واژه‌نامه‌ها نیافتم.

بابت سخت‌گیری خود عذر می‌خواهم اما اجازه دهید یکی دو مورد عمده‌تر را هم بیفزایم.

خودکشی بیتا چندان باورپذیر نیست و دربارهٔ انگیزه‌های این خودکشی به اندازهٔ کافی صحبت نمی‌شود، گرچه می‌شد با برخی تحلیلها این خودکشی را باورپذیرتر کرد. در صفحه ۱۱۵ به صورت تلویحی صحبت از آوردن حاج آقا است و بعد در صفحه ۱۱۶ صحبت از اینکه حاج آقا را یکی دو روز دیگر برمی‌گردانند. یا جایی اشاره می‌شود که یکی از قهرمانان رمان، کتابی را به نام «گروتسک در ادبیات» پانزده سال پیش به کسی امانت داده بود. تاریخ وقوع داستان رمان به سبب اشاره به حوادث تظاهرات در پارک لاله، باید سال ۱۳۸۰ باشد و اگر ۱۵ سال از این تاریخ کسر کنیم قهرمان داستان می‌بایست این کتاب را سال ۱۳۶۵ به دوست خود امانت داده باشد. اما این ممکن نیست چون تاریخ نخستین چاپ این کتاب در ایران ۱۳۶۹ بوده است البته شاید شما استناد بکنید به اینکه قرار نیست رمان به واقعیتهای خارجی وفادار باشد، اما من به شخصه گمان می‌کنم حال که ظاهر رمان وفادار به روش واقعگرایی است رعایت این نکته‌های ریز به باورپذیری آن کمک می‌کند.

از همهٔ اینها که بگذریم، کار آقای ارژنگ با توجه به رمانهایی که در سالهای اخیر درآمده و کلاً با توجه به ادبیات داستانی ایران، کار بسیار موفقی است و باتوجه به اینکه اولین رمان ایشان نیز شمرده می‌شود، باید به ایشان تبریک گفت. زیرا بیشتر نویسندگان موفق نیز در نخستین اثر خود به این پایه از موفقیت دست نیافته بودند. به این سبب گمان می‌کنم کاری که آقای ارژنگ ارائه داده‌اند، غبطه برانگیز نیز شمرده می‌شود. با این حال اندکی از این سختگیریها در کارهای آیندهٔ ایشان بی‌ضرر است.

■ **بلقیس سلیمانی:** رمان مورد بحث نشان می‌دهد که آقای ارژنگ نویسندهٔ کتابخوانی است، برخلاف بسیاری از نویسندگان جوان ما، ارژنگ نویسندهٔ کتابخوانی است و این برای یک نویسنده حُسن است.

دو مفهوم فلسفی مطرح در رمان، مفاهیم اتفاق و جنسیت هستند، برخی از دوستان از مفهوم عشق سخن گفتند. به نظر من، آنچه در این کتاب تحلیل می‌شود، مفهوم «امروزی» جنسیت است... و همانطور که دوستان گفتند هر دو مفهوم از مفاهیم کلیدی آثار میلان کوندرا به شمار می‌روند، دوستان بر مفهوم «اتفاق» تأکید کردند و من می‌خواهم بگویم به همان اندازه مفهوم جنسیت نیز از همان منظر کوندرایی مورد تأکید نویسنده است. مفهوم «بدن»، از مفاهیمی است، که امروزه در فلسفه نیز مورد توجه است و کوندرا مثل یک موضوع فلسفی آن را مورد کندوکاو قرار می‌دهد. نویسنده جوان ما، آقای ارژنگ نیز از همان منظر به رابطهٔ مرد و زن نگاه می‌کند. توضیحات او دربارهٔ «بدن» آیدا در این خصوص قابل توجه است.

شخصیتهای رمان **لکه‌ها**... به چند دسته تقسیم می‌شوند: برخی از این شخصیتها «لمپن» هستند. بهروز و آیدا جزء این دسته قرار می‌گیرند، برخی نیز روشنفکرند: بهرام، بیتا، فرامرز و مریم، از این گروه هستند. برخی نیز جزء عوام به شمار می‌روند، نگار نماینده این دسته است و شخصیتهای حاشیه‌ای مثل حاج خانم، مادرش، خان‌عمو و حاج آقا نیز جزء عوام هستند حالا به چه دلیل در پشت جلد کتاب آورده شده است که کتاب سرگذشت خانوادهٔ روشنفکری است، جای چون و چرا دارد. از طرفی بهره‌ای که شخصیتهای روشنفکر در این رمان می‌برند از دیگر شخصیتها بیشتر است. به عبارتی در تقسیم انرژی داستانی، نویسنده سهم بیشتری به این گروه می‌دهد، در حالی که اگر مفاهیم مرکزی داستان «اتفاق» و «جنسیت» هستند، آیدا در مرکز اتفاقها قرار دارد، زیرا آیدا از یک سو به بهروز متصل است و از دیگر سو به خان‌عمو و دیدار او با فرامرز است که باعث شکل‌گیری اوج داستان یعنی خودکشی بیتا می‌شود. اگر قرار است براساس عملکرد و کنش داستانی انرژی داستان تقسیم شود، به نظرم باید به آیدا سهم بیشتری داده شود، در صورتی که بهرام سهم بیشتری می‌برد، به نظر می‌رسد این شخصیت همراهی و همدلی نویسنده را برمی‌انگیزد. علت آن نیز خویشاوندی فکری و روحی نویسنده با این شخصیت است.

می‌خواهم بگویم اگر دو مفهوم «اتفاق» و «جنسیت» را دو مفهوم مرکزی اثر بگیریم، آیدا مرکز اتفاقات داستان است و این آیدا است که سهم بیشتری می‌طلبد. چنانکه دوستان گفتند رمان **لکه‌ها**... رمان اندیشه است. حال سؤال این است که آیا نویسنده در ساختن یک اثر اندیشه‌گون موفق بوده است. در آرای قدما ما خوانده‌ایم که اندیشه در اثر باید مثل شکر در شیرینی باشد، یعنی نباید پیدا باشد. در اثر مورد بحث نقل قولها، جمله‌های کوتاه فلسفی و بعضاً تحلیلهای فلسفی و روانکاوانه نویسنده به ساخت اندیشمندانهٔ اثر آسیب رسانده است.

نکتهٔ قابل ذکر دیگر نیز حضور اتفاق و تصادف در رمان است. آقای اکبر رادی، سالها قبل دربارهٔ **رازهای سرزمین من**، که پر از رویدادهای تصادفی است گفتند، یک خال در صورت یک آدم قشنگ است، اما اگر همان صورت پر از خال بشود، خیلی زشت می‌شود. تصادفهایی هم که در این اثر هست ساختار داستان را مثل همان صورت پر از خال می‌کند.

اما به نظر من پشت دو مفهوم اتفاق و جنسیت باید یک مفهوم بنیادی و ناپیدا را در این اثر نیز دریافت و آن مفهوم خردگریزی است. اثر از جنس آثاری است که در محکومیت عقل و خرد و یا در ناکافی بودن عقل و راهبری آدمی نوشته می‌شوند. اتفاق وقتی روی می‌نماید که رابطهٔ علّی و معلولی وجود نداشته باشد، به عبارتی اتفاق در غیبت وجود یک نظام خردمندانه و خردپذیر نوشته می‌شود. به نظرم رمان **لکه‌ها**... در نقد خرد و گریز از آن نوشته شده است.

جیمز می‌گوید، زندگی همه‌اش درهم ریختگی و آشوب است، اما هنر همه‌اش تمایز، بازشناسی و گزینش است. به نظر می‌رسد، کل رمان **لکه‌ها**... سامان دادن اتفاق در یک پیکر و ساختمان سامان‌مند داستانی است. به این لحاظ این اثر یک اثر کلاسیک است.

در تاریخ ادبیات داستانی آثار را از جهت رابطه با واقعیت به انحاء گوناگون تقسیم می‌کنند، برای مثال تطابق جهان اثر با جهان خارج یکی از اینگونه آراء است. برخی از منتقدین نیز از تطابق اجزای اثر با یکدیگر سخن گفته‌اند و هماهنگی درونی را مهم شمرده‌اند و اخیراً نیز از درهم ریختگی واقعیت سخن گفته می‌شود. در اثر مورد بحث سامان اثر به هیچ‌وجه به هم ریخته نیست، در صورتی که اگر قرار باشد مفهوم اتفاق را مفهوم مرکزی اثر بدانیم، ما باید شاهد یک فرم در هم‌ریخته باشیم... به عبارتی فرم اثر با اندیشه مرکزی و محتوای اثر هماهنگ نیست.

اما رمان، رمان بسته‌ای است. در واقع نویسنده در بخش آخر اثر با ورود خود به عالم داستان و بردن بهرام پیش فالگیر اثر را می‌بندد.

■ **بهناز علی پورگسکری:** رمان **لکه‌های ته فنجان قهوه**، تصویرگر

می‌کنم شاید این تصادفات قدری اغراق‌آمیز شده‌اند و حجمشان نیز از حد گذشته است.

نکتهٔ دیگر حضور نویسنده در یکی از فصول داستان است. گرچه ما در بسیاری از کارهای مدرن و پست مدرن حضور نویسنده را در اثر می‌بینیم، اما به هرحال این حضور باید دارای توجیهی منطقی و بسنده باشد، حال آنکه حضور نویسنده در این رمان حداکثر کوششی برای تنوع بخشی در روایت و ساختار فصول تلقی می‌شود و یا منطق آن شبیه حضور کوتاه هیچکاک در فیلمهایش باشد که بیشتر نوعی بازی شوخ‌طبعانه است. اما در نهایت به گمانم نه این حضور کمک قابل توجهی به تنوع بخشی یاد شده کرده است و نه شگرد هیچکاکی امر نوظهوری است که بدعتش لزوم آن را توجیه کند. خلاصه اینکه، من به عنوان خواننده متوجه ضرورت حضور نویسنده در این اثر نشدم.

نکتهٔ دیگر به مضمون داستان بازمی‌گردد. ظاهراً مضمون این اثر روان‌شناسی شخصیتهای خانواده‌ای روشنفکر است. چنین مضمونی به راستی جذاب است و برگزیدن آن نشان از خوش‌ذوقی نویسنده دارد. فقط این خرده‌گیری می‌ماند که روشنفکر بودن آدمهای داستان به بازی نقل قولهایی نشان داده می‌شود که این افراد از بزرگان ادب و اندیشه می‌آورند. جدا از حجم انبوه این بازگفتها به حال و هوای کلیشه‌ای این نقل قولها نیز باید اشاره کرد. برای مثال

شما می‌بینید آدمهای داستان از چخوف نقل قول می‌کنند، دربارهٔ فیلمهای تارکوفسکی حرف می‌زنند، نظریهٔ بازیهای اریک برن را پیش می‌کشند و... چنین ارجاعاتی برای اینکه نشان بدهد قهرمانان و شخصیتهای داستان افراد روشنفکری هستند، کافی نیست، بلکه حتی می‌شود گفت که امروزه دیگر نقل قول از چخوف، تارکوفسکی یا نظریهٔ بازیها بیشتر شکل مد پیدا کرده است. یعنی استفاده از این نقل قولها شخصیتهای داستان را در معرض این خطر قرار می‌دهد که از طرف خوانندهٔ نکته‌سنج، سطحی و بیشتر شبه روشنفکر قلمداد شوند تا روشنفکر. به هرحال روشنفکر همیشه کسی است که یک قدم از مدها جلوتر است و عمیق‌تر فکر می‌کند و وارد مباحثی می‌شود که هنوز در جامعه حالت مد پیدا نکرده است. البته اگر آقای ارژنگ خواسته باشد آدمهای خود را روشنفکرانی غیراصیل معرفی کنند حرفی نیست. اما اگر به‌راستی قصد معرفی خانواده‌ای روشنفکر باشد گمان می‌کنم می‌بایست از راههای دیگری این معرفی صورت گیرد.

خُب، ما تسلط قاهر عنصر تصادف را در رمان دیدیم اما جزئیات این تصادفات گاه به خوبی پرداخته نمی‌شود. برای نمونه جزئیات اتفاق مهمی مانند ملاقات دو آدم عاشقی که بعد از پانزده سال یکدیگر را می‌بینند در چند جمله رفع و رجوع می‌شود، حال آنکه من خواننده بیشتر مشتاق بودم ببینم که آقای ارژنگ وقتی دوتا آدم را بعد از پانزده سال روبه‌روی هم قرار می‌دهد، چه می‌کند، اما در برخی موارد کم اهمیت‌تر، جزئیات بسیار مفصل بیان می‌شود. برای نمونه برای من جای سؤال داشت که در این اثر آقای ارژنگ همواره به جزئیاتی که به اتومبیل مربوط می‌شود تأکید می‌کند. دنده، آینه، انواع ماشین و... اما نتوانستم دلیلی برای این تأکید بیابم. از این کلیات که بگذریم، چند نکتهٔ جزئی را نیز باید متذکر شوم. البته ممکن است به نظر آید که این نکته‌ها بسیار جزئی هستند و ما زیاده از حد مته به خشخاش می‌گذاریم و مو از ماست بیرون می‌کشیم، اما به گمان من ارزش یک اثر ادبی تا حدود زیادی در گرو همین جزئیات و ریزه‌کاریهاست و خرده‌گیریهای اینچنینی از سوی منتقد بیشتر به کار نویسنده می‌آید تا کلی گوئیها. بر همین استدلال امیدوارم ذکر این موارد برای نویسنده مفید باشد:

در صفحه ۷ آمده است: «خبیثانه اندیشید» اما به نظر می‌آید در اینجا دخالت نویسنده مخل روایت است. یعنی راوی دانای کل محدود، مجاز نیست اندیشه‌های درونی آدمها را بیان کند. این اثر در برخی موارد احتیاج به ویرایش داشته که به برخی از آنها اشاره می‌کنم:

«گازی به سیب توی دستش زد» (ص ۸) که «توی دست» احتیاجی نیست. «با خودش گفت بسکتبالش هم زیاد خوب نیست» (ص ۹) به جای بسکتبالم هم زیاد خوب نیست. «صدای بوق زدن بعد از قطع کردن طرف مقابل حس به خصوصی را برایش تداعی می‌کرد» (ص ۱۱) بیان مستقیم و زائد دانای کل که ظاهراً بدان نیازی هم نبود. «یک رینگ ایرانی گذاشت توی ضبط صوت» (ص ۲۵) که چندان فصیح نیست. «هجوم واقعیت شبیه مهتابی **بود** که بی‌دریغ از پنجره تو زده **بود** و هرچه در اتاق **بود** را در هاله‌ای مبهم روشنایی بخشیده **بود**» که چهار بار فعل «بود» پشت سر هم به فصاحت نثر لطمه زده است. «نخواست پیش آقای سلیمی **رو بزند**» (ص ۳۸) به جای رو انداختن. دیگر اینکه به کرات «بی‌تفاوت» به جای «بی‌اعتنا» آمده است. اغلاط املایی کتاب فراوان است که البته به ناشر برمی‌گردد. علائم نقطه‌گذاری چندان رعایت نشده است. (برای نمونه ص ۴۱ را بنگرید) بعضی قسمتها گیومه‌هایی باز می‌شود که بسته نمی‌شود. عباراتی هست که چندان مصطلح و مفهوم نیست، مثل: دریچهٔ شیرها، صدای خاموش شدن شعله گاز، (خاموش شدن شعله صدا ندارد) کاربرد فراوان اصطلاح «سیگار را گیراند» که حتی اگر «سیگار گیراندن» درست باشد وفور استفاده از چنین اصطلاحی چندان زیبا نیست.

«نشانی را پایید» که خیلی سلیس به نظر نمی‌رسد. «بزرگ‌ترها از کوچک‌ترها به بازی نیاز دارند» (ص ۶۳) که باز ظاهراً جاافتادگی دارد. «یک ریتم را روشن کرد» (ص ۶۵) «چرا همهٔ بدبختیها مال

در این عرصه رها می‌شود و لکه‌های ته فنجان قهوه ادامه آن را رقم می‌زند. تصور می‌کنم، شاید پرداخت بیشتر شخصیتهای آیدا، بیتا و فرامرز به منظور توجیه رفتارهای آنی و وسواسهای ذهنی آنها و همچنین کاستن صحنه‌هایی غیرضرور از زندگی بهرام و بهروز و نگار ما را در شناخت هستی آنها بهتر یاری می‌کرد.

خانم سلیمانی گفتند اگر رمان از منظر آیدا نوشته می‌شد، بهتر بود. به تصور من شاید از نگاه بهرام، پذیرفتنی‌تر بود.

■ **محمدخانی:** مسائلی که دوستان مطرح کردند، با توجه به اینکه این اثر اولین کار آقای ارژنگ است و با توجه به وضعیت ادبیات داستانی که ما نمونه‌هایش را می‌بینیم، چیزی از ارزش کار آقای ارژنگ نمی‌کاهد. طبیعی است که این انتقادات می‌تواند در کارهای بعدی آقای ارژنگ و سایر دوستانی که در ادبیات داستانی فعال هستند کمک کند. هدف این جلسات هم ارتقای علمی و فرهنگی ادبیات داستانی و کتابهای دیگر است.

■ **عباس پژمان:** دوستان به وفور تصادفات در **لکه‌های ته فنجان قهوه** اشاره کردند و گفتند که باورناپذیر است. ما باید در کلیت رمان این قضیه را ببینیم. اصلاً قصد نویسندهٔ این رمان این است که همه چیز را به حالت تصادف درآورد. به نظر من این حالت حتی طنز قشنگی هم ایجاد کرده. قصد نویسنده این بوده که همه چیز را به حالت تصادف درآورد. حالا بگذریم از اینکه همهٔ اتفاقاتی که در هر رمانی می‌افتد، از جنس تصادف است. نویسنده فقط یک حالت علت و معلولی خیالی بین اینها برقرار می‌کند. اتفاقات رمان از نوع اتفاقات زندگی زیسته شده نیست. زندگی وقتی زیسته شد، اتفاقاتش حالت قطعیت پیدا می‌کند و تغییرناپذیر است، اما هر اتفاقی که در رمان خلق می‌شود در نهایت فقط یک تصادف است و حکم تصادف را دارد. به همین علت است که هر رمانی را می‌شود بازنویسی کرد و تغییرش داد. همانطور که گفتم، کار رمان‌نویس این است که بین تصادفها یک رابطهٔ علت و معلولی خیالی برقرار کرده و آنها را برای خواننده جالب‌تر و باورپذیر کند. اما ذات این اتفاقات فقط در حد همان تصادف باقی خواهد ماند. به نظر من چون آقای ارژنگ خواسته است در این رمان دربارهٔ خود تصادف اندیشه کند، لازم نیست بین اکثر این تصادفها حالت علت و معلولی برقرار شود. این هم یک نوع رمان است. به نظر من جالب هم هست و یک نوع نوآوری است. در دنیا خیلی وقت است که نویسنده‌ها از این کارها می‌کنند. مثلاً میلان کوندرا. کوندرا هم در **سبکی تحمل‌ناپذیر هستی** کاری می‌کند که همهٔ اتفاقات حالت تصادف پیدا کند. به نظر من باید این را از نقاط قوت رمان محسوب کرد، ضعف نیست.

در مورد زبان اثر هم باز باید بگویم که زبان ادیبانه نیست و بیشتر زبان گفتاری است. اکثر رمان نویسان و حتی شاعران ما الان گرایش به زبان گفتاری دارند. همانطور که می‌دانیم، زبان گفتاری امکاناتی دارد که در زبان ادیبانه نیست و بعضی از ادبا حاضر نیستند این امکانات را بپذیرند و آنها را حتی غلط می‌دانند. بعضی از مسائلی را که آقای رضا نجفی مطرح کردند من هم قبول دارم، ولی واقعاً در مورد بعضی چیزها هم نباید خیلی مته به خشخاش گذاشت یا لااقل نباید در مورد نثر اثر فقط بر اساس چند مورد مسائل ویرایشی و اغلاط مصطلح قضاوت کرد. اینها هم بدون شک در جای خود مهم است، اما باید پذیرفت که زبان فارسی امروز با زبان صد سال پیش خیلی فرق کرده و با دستور زبان صد سال پیش نمی‌شود در مورد فارسی امروز قضاوت جامع کرد. در هر صورت به هر موردی باید در حد خودش اهمیت داده شود. این در مسئلهٔ نقد خیلی مهم است و غالباً هم فراموش می‌شود.

■ **رضا ارژنگ:** من از دوستانی که لطف کرده و رمان را به دقت مطالعه کرده‌اند، تشکر می‌کنم، آنچه می‌گویم حالت پاسخگویی ندارد، چون مواردی که بیان شد برخی به رمان وارد بوده است که آنها را می‌پذیرم اما در باب برخی از آنها توضیحاتی می‌دهم.

دربارهٔ ازدواج عمو و آیدا دکتر پژمان مطالبی گفتند که چنین موردی هیچ وقت پیش نمی‌آید و شاید این استنباط شخصی ایشان بوده است.

بله، رمان من شاید به سینما شباهت داشته باشد، چون من دانشجوی سینما بودم. ویرایش این اثر هم به عهدهٔ کسی بود که متأسفانه کارش را خوب انجام نداد. خواب زیاد شخصیتها هم شاید نقطهٔ ضعف رمان باشد، ضمن اینکه خواب بخشی از وجود ما است که بخشی از ناخودآگاه ما را انعکاس می‌دهد. ممکن است علاقهٔ من به ناخودآگاه باعث شده به خواب بیشتر توجه داشته باشم. علت زیاده از حد گفتن خواب هم شاید به دلیل علاقه‌ای باشد که من به ناخودآگاه دارم و زندگی را بیشتر ناخودآگاهی می‌بینم که به منصه خودآگاه رسیده است. شاید این در رمان جا نیفتاده است. همانطور که ممکن است ذکر بیش از حد نقل قولها در رمان جا نیفتاده باشد. در مورد اینکه تحت تأثیر کوندرا هستم، بله من شیفتهٔ او هستم، منتها باید کمی این مسئله را تعدیل کنم.

آنچه آقای نجفی دربارهٔ باورناپذیر بودن تصادفات گفتند، گاهی در زندگی خود ما هم تصادفاتی اتفاق می‌افتد که باورپذیر نیست، منتها تعدد تصادفات شاید در رمان زیاد باشد. اما منظور شما را در مورد عدم ضرورت حضور نویسنده در رمان متوجه نشدم، یعنی از دید شما نویسنده نباید در رمان حضور داشته باشد؟

■ **رضا نجفی:** نه، منظورم این نیست. یک زمانی نویسنده در رمان حضور پیدا می‌کند و این حضور کارکردی دارد. آنچه من متوجه نشدم کارکرد و درواقع توجیه و دلیل حضور نویسنده در آن فصل بود. به عبارت دیگر اگر آن فصل وجود نمی‌داشت، و یا ملاقات بهرام و نویسنده صورت نمی‌گرفت، ضربه‌ای به رمان وارد نمی‌شد. در نهایت تنها توجیهی که پیدا کردم، این بود که شما خواسته‌اید تنوعی در روایت ایجاد کنید و اینکه شاید گوشهٔ چشمی به تکنیک هیچکاکی داشتید که باز هم به نظر می‌آید که این دو دلیل شاید دلایل کافی‌ای نباشند. خوشحال می‌شوم که کارکرد حضور نویسنده را اگر جدا از این دو تکنیک است، بفرمایید.

■ **رضا ارژنگ:** در مورد کارکرد حضور نویسنده شاید بحث ریشه‌دارتر باشد و این چیزی که می‌گویم با توجه به کار ناچیزی که کرده‌ام خیلی جسارت‌آمیز باشد، منتها من فکر می‌کنم به نوعی رمان هنوز در ایران شروع نشده است و من صرفاً حجیم‌نویسی را رمان نمی‌دانم. البته شاید این صحبت خیلی جسارت‌آمیز باشد، منتها در واقع حضور نویسنده به نوعی می‌خواهد مستندنمایی کار را کم کند، یعنی می‌خواهد بگوید که این کاری که دارید می‌خوانید، رمان است. شاید نویسنده به خواننده این تذکر را می‌دهد.

■ **عباس پژمان:** البته رمانهای پست مدرن اینطوری هستند. ایشان هم تحت تأثیر کوندرا هستند که او معتقد بود برای اینکه نتوانند رمانهایش را فیلم کنند، گاهی یک بخش از مقالهٔ یک روزنامه را در رمانش می‌آورد، گاهی خودش در رمان حضور پیدا می‌کند، خانمش را می‌آورد، که این جور بازیها زمانی خیلی رایج بود، ولی الان کم‌کم از رواج افتاده و اکثر رمان‌نویسهای دنیا سعی می‌کنند تعادل را در آثار خودشان حفظ کنند.

عاطفی و بازنمایی زندگی فردی و اجتماعی شش شخصیت از خانوادهٔ هورمزد است. چهار شخصیت شبه روشنفکر و دو تیپ اجتماعی که خانم سلیمانی هم به آن اشاره کردند. اما در مجموع همه آنها به نوعی شخصیتهای نابهنجار و محصول دگرگونیهای عمیق ـ هرچند مکتوم ـ جامعه امروزی ما هستند و البته اندیشه‌ها و نگرشهای اجتماعی آنها در این فراشد اهمیتی ویژه دارد. بهرام شخصیت محوری رمان، روزنامه‌نگار ـ سی و پنج ساله، در چالش با کروکودیل درون ـ تمثیلی از بخش ناساز و وجه غریزی شخصیت خود، دست به گریبان است. بیتا خواهر بهرام نقاش است و عشقی افلاطونی را بی‌واسطهٔ تن طلب می‌کند. نقص نازایی، تداعی‌کنندهٔ لال بودن پدر، برایش کشنده است. پدری که به جبران این نقیصه، افسار زندگی را به دست خان‌عمو داده و حالا عمو در پی تصاحب باغ اجدادی است.

کمال‌گرایی هنرمندانهٔ بیتا این نقص را برنمی‌تابد و سرانجام ناتوان از حل ستیز میان زندگی و معنای آن، سرخورده از یک آرمانگرایی صرف، خودکشی می‌کند. فرامرز همسر بیتا هورمزد، در بیان عشق الکن است و ازدواج را یک آبونمان جنسی می‌داند که عشق را تلف می‌کند. او نیز مثل اغلب شخصیتهای رمان دچار تناقضهای درونی است. فرامرز که مبنای زندگی را بر عدم قطعیت می‌پندارد، بیتا را آخرین مطلق ذهن خود می‌داند و در سوءتفاهمی دوسویه زندگی پرتنشی را با بیتا می‌گذراند. فردی جامعه‌گریز و منزوی و در عین حال سرگرم مشاغل اجتماعی. بعد از مرگ بیتا آشفته‌حال می‌شود و به بی‌آرزویی مطلقی که بیتا به آن رسیده، حسرت می‌خورد.

بهروز هورمزد، تیپی اجتماعی، اغلب فردی لوده و زن‌باره و گاه احساساتی و مقید به خانواده ترسیم می‌شود. او در تجربه عشقی‌اش با آیدا، اسیر بازیهای سادیستی او می‌شود. آیدا، داستانی‌ترین و در عین حال زنده‌ترین شخصیت داستان، دانشجوی روان‌شناسی است. او بین لذت‌جویی و تعهد، لذت را برمی‌گزیند. «تلف کردن وقت با لذت‌بخش‌ترین وضع ممکن، تنها ایده‌آل ذهن آیدا بود.» او از هر چیزی که رنگ تعلق و وابستگی بگیرد، گریزان است. جسم را دیواری می‌داند که باید از دستش خلاص شد. از این جهت بیتا و آیدا خیلی به هم شبیه‌اند، اما عکس‌العملهایشان متفاوت است. هر دو از واسطگی تن در ارتباطهای انسانی بیزارند و هریک به طریقی از جسم خود انتقام می‌کشند و دست به خودویرانی می‌زنند. بیتا با خودکشی و آیدا با عرضهٔ جسم، و تن دادن به ابتذال نفرتش را از زنانگی‌اش ابراز می‌کند.

نگار تجسم زن سنتی و یک تیپ اجتماعی است. نویسنده در ترسیم شخصیت او، بیشتر به مادر نگار می‌پردازد که در حقیقت مضمون اصلی او را تشکیل می‌دهد.

مریم شغل وکالت دارد. او جلوهٔ انجام وظیفه و حس مسئولیت است. تلاش می‌کند تا باور کلیشه‌ای «زنها احساساتی‌اند» را بشکند، ولی در عمل با خودش هم صراحت ندارد. مشغلهٔ ذهنی او نیز مثل بهرام، اگرها و تردیدها و احتمالهاست. او و بهرام بعد از پانزده سال در پس یک تجربهٔ عشقی ناتمام، در صحنهٔ اتفاقها، مجدداً در مسیر زندگی هم قرار می‌گیرند.

نویسنده در این رمان، گسستگی زندگی آدمها را در کلیّتی توصیفی و نمایشی به مخاطب عرضه می‌کند و وضع ناهنجار و سراسر تناقض شخصیتهای غوطه‌ور در گرداب بحرانهای درونی و بیرونی را روایت می‌کند و ابعاد این سردرگمیها را به بیانی روشن و زبانی خنثی در متن می‌آورد. حرکت روایی رمان به شکل توالی مستقیم و خطی وقایع نقل می‌شود. رآلیسم و ساده‌گرایی به هم پیوند می‌خورد و شخصیتهای منزوی در جهانی ایستا تصویر می‌شوند و نویسنده با گردش در ذهن یک یک شخصیتها به تناوب، خرده روایتها را در روایتی کلی مجموع می‌کند. اما سنگینی رمان بر دوش روایت واحد و غیاب عنصر گفت‌وگو مانع کنش فعال شخصیتها و عینیت بخشیدن لازم در ارائه آنها می‌شود. در عین حال «من» راوی که نویسنده است گاه چهره‌ای نشان می‌دهد. مثلاً بار اول در صفحهٔ ۶۱ به واسطهٔ دوستی مشترک، کارت وکالت مریم را به بهرام می‌دهد و دوباره در بخشهای پایانی به روش پست مدرنها وارد می‌شود و روشی پیش اندیشیده را بر داستان تحمیل می‌کند.

رمان به سبک و سیاق رمانهای کوندرا نوشته شده است. البته نویسنده با بر جا گذاشتن نشانه‌هایی مثل کتاب **وصایای تحریف شدهٔ کوندرا** و استفاده از فوگ باخ، مضامینی چون آشتی ناپذیری عشق شهوانی و عشق پاک و بیان اندیشه‌های مستقیم و مشابهت در شخصیت‌پردازی، آشکارا این تأثیرپذیری را بیان می‌کند. انرژی رمان کم و بیش به طور یکنواخت در متن منتشر می‌شود، اما در پایانی غریب و شتابزده، به یکباره افول می‌کند.

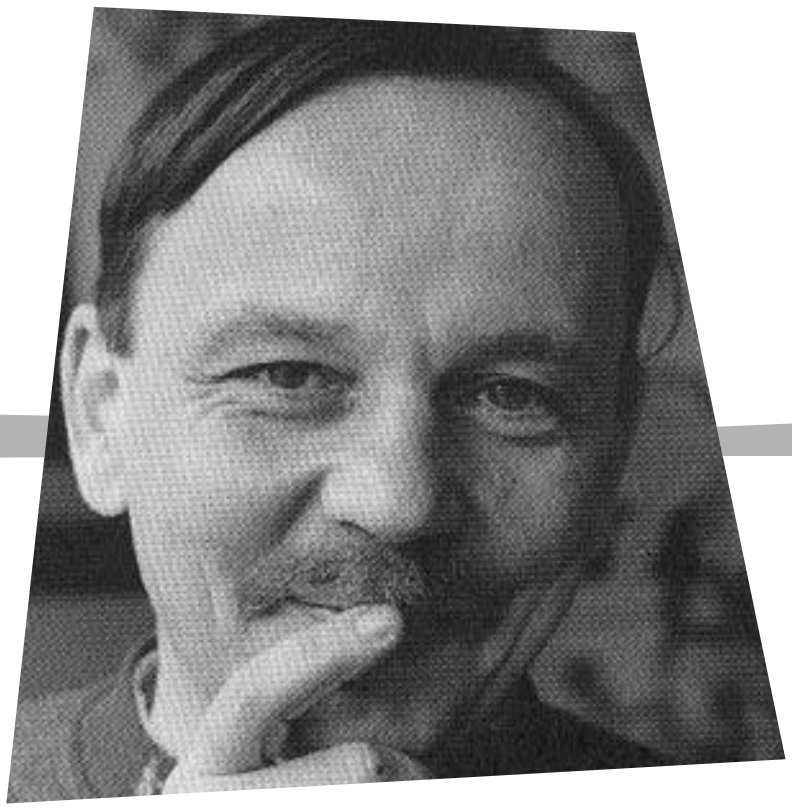
این بخش پایانی به نظرم به شکل تکه‌ای الصاقی از جنس کل متن نیست، شاید نویسنده به نوعی دغدغهٔ خاتمه بخشیدن و بستن رمان را داشته است. مضامین و تم رمان، گم‌گشتگی، تنهایی، اتفاق و احتمال است. رخدادها، رفتار و سرنوشت شخصیتها مثل لکه‌های اتفاقی ته فنجان قهوه است. به خاطر همین واقعیتهای تغییر یابندهٔ بیرونی خود را به متن تحمیل می‌کند. یعنی همان نکته‌ای که نویسنده در پی نمایش آن است. مجموعه‌ای از اتفاقاتها و احتمالها که زندگی انسان امروز را رقم می‌زند. نکتهٔ مهم دیگر، جای خالی محتوا و پس‌زمینهٔ تاریخی در متن است.

شخصیتها در کدام بستر تاریخی و اجتماعی دچار این دگردیسی شده‌اند؟ این بستر در زیر ساخت جریان دارد، ولی تصور می‌کنم، وجود نشانه‌های بیشتری در سطح لازم بود تا زمینهٔ تاریخی به اهمیت و کیفیت رمان بیفزاید. البته اشاره‌های گذرا به حمله به روزنامه و گردهم‌آیی پارک لاله، کافی به نظر نمی‌رسد.

یکی از مضامین رمان را عشق شمردند، به نظر من این مفهوم به آن شکل رمانتیک و تغزلی وجود ندارد. مفاهیم رایج عشق و وفاداری و دوستی در ذهن شخصیتها، دگرگون شده است و روابط انسانی در زندگی مدرن کارکرد خود را از دست داده و آدمها در بیان مکنونات خود درمانده‌اند. در حقیقت این بحرانهای عاطفی، انعکاس بحرانهای اجتماعی است. همانطور که با پیچیده‌تر شدن زندگی اجتماعی، زندگی معنوی و درونی ما هم پیچیده‌تر می‌شود. اما تأکید بیش از حد نویسنده بر کلیت‌پردازی و بیان اندیشه‌های مستقیم فلسفی و انتزاعی، میان افراد و تجربه‌های واقعی‌شان حایل می‌شود و آنها را کمتر پذیرفتنی می‌کند.

توجه نویسنده به ارزشهای روان شناختی و روابط انسانی یکی از ارزشهای معرفتی رمان است. همه شخصیتهای رمان به شکلی محکوم به شکست‌اند، یعنی تسلیم عقل در برابر تصادفها که هیچ قاعده‌ای بر آنها مترتّب نیست.

کثرت نقل قولها و جملات قصار به منظور و بیان اندیشه‌های نویسنده، چنانکه بایسته است در بافت متن، تنیده نشده‌اند. از این جهت گاه به تصنّع میل می‌کنند و جای پرسشهایی بی‌پاسخ در متن به‌جا می‌ماند. تحولی در شخصیتها رخ نمی‌دهد، چرا که به زعم نویسنده، شخصیتها حبابهایی هستند که در عرصهٔ زندگی در اثر اتفاق می‌ترکند و نقشی هم که روی آنها می‌افتد، از بین می‌رود. همانطور که سرنوشت آدمهای رمان زاییدهٔ تصادف است، در پایان آن نیز، همه چیز



## پیروز سیار

به میان آورده است.

حال بنده یک قرن و اندی از کتاب شاتوبریان جلوتر می آیم و به یکی از مقالات پل کلودل اشاره می کنم که هرچند به حدود هشتاد سال پیش تعلق دارد، اما به اعتقاد من هنوز زنده است و نکات اصلی که در آن مورد بحث قرار گرفته، به صورت مشهودی در آثار بوبن نیز دیده می شود. بدین معنی که اگر کلودل از پاره‌ای از مضامین شعر قرن نوزدهم فرانسه انتقاد کرده، ما شبیه آن انتقادها را در نظرات بوبن دربارهٔ ادبیات امروز می بینیم، یا اگر از مضامین خاصی به عنوان نقطهٔ قوت شعر یاد کرده، امثال آن مضامین را در آثار بوبن نیز ملاحظه می کنیم و البته این تشابهات به دلیل نزدیک بودن زمینه‌های فکری و فرهنگی این دو نویسنده است. این مقاله در اصل سخنرانی‌ای بوده که کلودل در ۱۹۲۸ در شهر بالتیمور ایالت مریلند امریکا ایراد کرده است.

در معرفی کلودل باید بگویم که از نویسندگان بزرگ اوایل تا اواسط قرن بیستم فرانسه بوده است. او در ۱۸۶۸ به دنیا آمد و در ۱۹۵۵ از دنیا رفت. خانوادهٔ کلودل یک خانوادهٔ سرشناس فرهنگی بود و علاوه بر پل، خواهر او کامی کلودل نیز از چهره‌های سرشناس هنری فرانسه به شمار می‌رفت و مجسمه‌سازی مشهور بود. پل کلودل از صاحب منصبان عالی رتبهٔ وزارت خارجهٔ فرانسه بود و در ژاپن و امریکا و بلژیک منصب سفارت یافت. اصولاً چند تن از نویسندگان بزرگ اوایل قرن بیستم فرانسه صاحب منصبان عالی رتبهٔ وزارت خارجه بودند که در خصوص آنان، علاوه بر پل کلودل، می توانم از سن ـ ژون پرس و ژان ژیرودو نیز نام ببرم. شما واقعاً ملغمه‌ای از

مقاله

# کریستیان بوبَن: از رفیق اعلی تا نورِ جهان

کریستیان بوبن از چهره‌های سرشناس ادبیات معاصر فرانسه است. او از اوایل دههٔ هشتاد کار نویسندگی را آغاز کرد و در دههٔ نود به عنوان یکی از نمایندگان شاخص ادبیات امروز فرانسه شناخته شد. اکنون شش ـ هفت سالی است که کتابهای او به زبان فارسی نیز منتشر می‌شود و استقبال خوانندگان عام و خاص از آثار او خوب بوده است. بنده اگر بخواهم توضیح بدهم که چگونه می‌توان درونمایهٔ آثار بوبن را تجزیه و تحلیل کرد و اصولاً جایگاه این نویسنده در ادبیات فرانسه چگونه تبیین می‌شود، ناگزیر باید مقداری به عقب برگردم، چون بوبن نویسنده‌ای است که در درون نوعی سنت ادبی می‌گنجد که در آن، گرایشهای معنوی قوی است و میان آثار او و متون دینی مسیحیت، ارتباطی پیوسته و آشکار به چشم می‌خورد. البته مقصود من از متون دینی مسیحیت مشخصاً فصول کتاب مقدس است. این ارتباط گاه مستقیم و صریح است و گاه ضمنی و تلویحی. البته برای کسانی که با کتاب مقدس آشنایی دارند و روی مضامین آن مطالعه و تعمق کرده‌اند، این ارتباط به شکل ملموسی خود را نشان می‌دهد.

این گونهٔ ادبی در فرهنگ فرانسه بی پیشینه نیست، نه در قرن بیستم و نه در قرن نوزدهم. پیش از معرفی آثار بوبن، به عنوان مقدمهٔ بحث، از یکی از پیشگامان او یاد می‌کنم و به نکاتی از یکی از مقالات وی که به رابطهٔ معنویت و شعر مربوط می‌شود، می‌پردازم. اما پیشاپیش تصریح می‌کنم که کریستیان بوبن در گونهٔ ادبی‌ای می‌گنجد که نویسندگان سرشناسی را در دل خود جای داده است، البته اکثر این نویسندگان در ایران شناخته شده نیستند و ناشران و مترجمان ما متأسفانه کمتر به سراغ آنها رفته‌اند. شما در این گونهٔ ادبی به نویسندگانی همچون سیمون وی، شارل پگی، ژرژ برنانوس، پل کلودل و... برمی‌خورید. حتی اگر به عقَب‌تر برگردیم، باید از نویسنده‌ای همچون شاتوبریان یاد کنم که در کتاب مشهور خود با عنوان **نبوغ مسیحیت** که در ۱۸۰۲ انتشار یافت، دربارهٔ تأثیر دین مسیحی بر جهان ادبیات به تفصیل بحث کرده و از دستاوردهای این دین برای هنرهای گوناگون مانند نقاشی و موسیقی و پیکره‌سازی نیز سخن

و بدبینی است اشاره می‌کند و می‌گوید که این مضامین نیز کاربردی گسترده در شعر قرن نوزدهم فرانسه داشتند. کلودل همان انتقاد نخست را در بارهٔ این مضامین ثانوی نیز صادق می‌داند و می‌گوید یأس حالتی گذرا است که روح انسان برای آن سرشته نشده است و در نهایت استدلال می‌کند که با مصالحی همچون عصیان و یأس و نیست‌انگاری و بدبینی و هرگونه مفاهیم سلبی از این دست، نمی‌توان چیزی ساخت، نمی‌توان بنایی به پا داشت.

کلودل از چند مضمون دیگر نیز سخن می‌گوید که شاید الان مناسبت آنها دیگر برای ما خیلی ملموس نباشد، مثلاً از مفهوم تکامل انواع داروین صحبت می‌کند که در شعر قرن نوزدهم فرانسه بدان پرداخته می‌شد یا به مفهوم بقای جسم اشاره می‌کند که طبیعی‌دانان آن زمان از آن سخن می‌گفتند و معتقد بودند که کالبد انسان پس از مرگ از میان نمی‌رود، بلکه در سایر عناصر طبیعت استحاله می‌یابد. مضمون اخیر نیز در شعر قرن نوزدهم فرانسه بسیار زیاد به کار گرفته می‌شد و به قول کلودل اقیانوسهایی از ابیات بر اساس آن پدید آمد. من دیگر وارد جزئیات این مطالب نمی‌شوم و به بخش دوم نظر کلودل می‌پردازم.

کلودل سپس به دستاوردهای دین و معنویت برای شعر می‌پردازد و از سه مضمون یاد می‌کند که لازم می‌دانم در بارهٔ هر سهٔ آنها صحبت کنم، چون به موضوع بحث ربط پیدا می‌کنند و مفاهیمی هستند که در آثار بوبن نیز به طرزی مشهود به چشم می‌خورند. کلودل نخست از مضمون «ستایش» یاد می‌کند. اتفاقاً ستایش مضمونی است که ما در ادبیات کلاسیک فارسی نیز بسیار بدان برمی‌خوریم و از این لحاظ خیلی نیازمند توضیح نیست، چون با ادبیات کهن ما آمیخته است و حتی می‌شود گفت که جزءِ مضامین اصلی کار شعرای ما بوده است. به اعتقاد کلودل ستایش بزرگ‌ترین نیروی محرک شعر است، زیرا بیان ژرف‌ترین نیاز روحی بشر است و صلای شادمانی و زندگی است و فریضه‌ای است که برای به جای آوردن آن، هر آفریده‌ای نیازمند هماوایی با تمامی آفریدگان دیگر است. بزرگ‌ترین تصنیفات شاعرانه، از سرودهای ودایی گرفته تا غزل آفتاب فرانچسکوی قدیس، بیان ستایش است. ستایش عالی‌ترین مضمون ترکیب کننده است و برترین مفهوم هماواگر آدمیان، زیرا هیچ‌کس به تنهایی سرود ستایش سر نمی‌دهد و حتی طبق آنچه در کتاب مقدس آمده، ستارگان آسمان نیز با یکدگر تسبیح می‌گویند. مثلاً اگر شما غزل آفتاب فرانچسکو را ببینید که ترجمهٔ فارسی آن را در چاپ جدید **رفیق اعلی** گنجانده‌ام، ملاحظه می‌کنید که سراپای این نیایش شعرگونه سرود ستایش آفریدگان است که با لطیف‌ترین تمثیلات شاعرانه آمیخته شده است. معمولاً از این نیایش به عنوان نخستین نمونهٔ شعر ایتالیایی که به لهجهٔ ناحیهٔ اومبریا سروده شده، یادمی‌شود. مضمون ستایش یکی از اصلی‌ترین دستمایه‌های آفرینش ادبی بوبن نیز هست که گاه با استادی تمام بدان پرداخته است. شما تقریباً در تمامی نوشته‌های او به ستایش نور و زندگی و عشق برمی‌خورید و برای من به‌شخصه، یکی از شگفت‌انگیزترین خصوصیات آثار بوبن این است که دیدگان خواننده را هرچه بیشتر به روی این جنبهٔ روشن زندگی می‌گشاید.

دومین دستاوردی که به عقیدهٔ کلودل معنویت برای شعر به ارمغان می‌آورد، مضمون «کلام» است. اعتقاد به وجود جوهر معنوی برای دنیا سبب می‌شود که به جهان به عنوان مجموعه‌ای انداموار و جهت‌مند نگریسته شود که زادهٔ تصادف و اتفاق یا نیروهای کور طبیعی نبوده است. تمامی عناصر زندهٔ دنیا دلالت بر وجود آفریننده‌ای دارند که از راههای بی‌شمار و شگفت‌انگیز، آدمی را به سوی خود رهنمون می‌شود و برای ما امکان پرسش کردن و پاسخ گفتن و یاد گرفتن و یاد دادن و نیکی کردن و نیکی دیدن را فراهم می‌آورد. به عقیدهٔ کلودل، یک کاتولیک می‌داند که چه چیز سیاه است و چه چیز سفید و قادر است به هر پرسشی پاسخ آری یا نه بدهد، آری بسیار روشن و نه بسیار آشکار. تمامی اینها برای شاعران و هنرمندان بسیار ارزنده است، زیرا شک و تردید و دودلی دقیقاً همان چیزهایی هستند که آفت هرگونه هنر راستین‌اند. شما این خصوصیت را کاملاً در وجود بوبن می‌بینید. وقتی کتابهای او را مطالعه می‌کنید، حس می‌کنید که نویسنده‌ای به غایت حساس و عاطفی است، اما همین نویسندهٔ حساس و در حد اعلی مهربان، وقتی صحبت از نیک و بد پیش می‌آید، به هیچ وجه اهل مصالحه و نرمش نیست و پاسخهایش بسیار روشن و برّا است. این توانایی و روشن بینی را عشق به عشق به آدمی می‌بخشد و این دقیقاً همان خصوصیتی است که کلودل به آن اشاره می‌کند و از کسانی سخن می‌گوید که به روشنی به هر پرسشی پاسخ آری یا نه می‌دهند و میان خیر و شر تمیز می‌گذارند.

سومین دستاوردی که کلودل به آن اشاره می‌کند، مضمون «درام» است که به معنی ایفای نقش بشر در نظام هستی است. در اینجا درام را به معنی نمایش یا نمایش حزن‌انگیز نمی‌توانیم بگیریم، چون به سطح معنایی نازل‌تری از آنچه مقصود کلودل است تنزل می‌کنیم. کلودل نمی‌تواند از نظام هستی تصور یک نمایش را داشته باشد و تلقی او قطعاً دارای جنبه‌های والای معنوی است. هر انسانی در این نظام نقشی را بر عهده دارد و از این طریق، ارادهٔ آدمی و مشیت الهی در کنش و واکنش نسبت به هم قرار می‌گیرند. کلودل می‌گوید در دنیایی که قانون و اخلاق و هوشمندی در آن حکمفرما نیست، در دنیایی که هر کاری در آن مجاز است، در دنیایی که چیزی برای امید بستن و چیزی برای از کف دادن در آن وجود ندارد، در دنیایی که بدی سبب تنبیه و نیکی سبب پاداش نمی‌شود، در چنین دنیایی درام وجود ندارد، زیرا پیکاری وجود ندارد و پیکاری وجود ندارد زیرا هیچ چیز ارزش تن دادن به آن را ندارد. اما با وحی مسیحی و با ایده‌های عظیم بهشت و دوزخ که بر فراز ادراک ما است، آنچنان که آسمان پرستاره بر فراز سر ما است، اعمال انسانی و سرنوشت بشری دارای ارزشی اعجاب‌آور می‌شود. ما قادر به انجام خیر مطلق و شر مطلق هستیم. ما بسان بازیگران درام بسیار شگفت‌انگیزی هستیم که

فرهنگهای مختلف را در آثار پل کلودل می‌بینید، زیرا طی چهارده سال خدمت در خاور دور، تحت تأثیر مکاتب ادبی و فلسفی شرق قرار گرفت و آثاری را پدید آورد که از میان آنها، باید از کتاب **شناخت خاور** یاد کنم. علاوه بر آن، عمیقاً تحت تأثیر اعتقادات مسیحی نیز بود که در آثار او مشهود است و اساساً واپسین دوران عمر خود را به کار روی کتاب مقدس گذراند و حتی بعضی از داستانهای این کتاب را به صورت نمایشنامه در آورد که بد نیست به یکی از آنها اشاره کنم. این داستان سرگذشت طوبیا و ساره است که از قضا یکی از کتابهای قانونی ثانی است که پارسال به ترجمهٔ بنده در ایران انتشار یافت. غیر از خصوصیات ادبی، در وجود کلودل مشخصه‌های یک محقق تیزبین نیز دیده می‌شود. مقالات و سخنرانیهای او فوق‌العاده پر مطلب و خواندنی است و مطالبی که در بارهٔ شعر گفته و نوشته، در کتابی با عنوان **تأملاتی در بارهٔ شعر** گردآوری شده است. معمولاً از پل کلودل در کنار آندره ژید و پل والری، به عنوان رؤسای خانواده‌های ادبیات قرن بیستم فرانسه یاد می‌شود.

آن مقالهٔ کلودل که در اینجا می‌خواهم به نکاتی از آن بپردازم، «دین و شعر» نام دارد. کلودل در این مقاله اشارهٔ کوتاهی به شعر قرون هفدهم و هجدهم فرانسه می‌کند و می‌گوید که شعر این دو سده، وسیله‌ای موجز و معنوی و موزون برای بیان اندیشه‌ها بود که با بهره گرفتن از مثلها و اندرزها، به مقصود خود نایل می‌آمد. اما در قرن نوزدهم شعر حقیقی فرانسه شکل گرفت. منتها در عین حال که در این سده شاعران برجسته‌ای در عالم ادبیات فرانسه ظهور کردند که دارای ذوق و نبوغ ادبی سرشار بودند، اما در شعر این سده پاره‌ای مضامین وجود داشت که نمی‌توانست باعث اعتلای شعر شود، مضامینی که سبب گشت شعر قرن نوزدهم فرانسه در نظر بعضی کسان همچون تلی از ویرانه به نظر رسد. کلودل تعدادی از این مضامین را برمی‌شمارد که برای طولانی نشدن بحث، تنها به یکی از آنها اشاره می‌کنم که به گمان بنده تا حدودی با بخشهایی از ادبیات فارسی و به خصوص شعر نو ما تلاقی پیدا می‌کند و آن مضمون «عصیان» است. البته این مضمون پیشینه‌ای دیرپا دارد، یعنی ما در ادبیات کهن جهان نیز مضمون عصیان را که در مواجهه با آلام بشری و شرور دنیوی بروز می‌کند به روشنی می‌بینیم. حتی در کتاب ایوب نیز که یکی از کتابهای حکمت کتاب مقدس است، می‌بینیم که انسانی بدون بیم و هراس به درگاه خداوند از مصائب و آلام خویش شکایت می‌برد و وقتی دوستان او وی را از این گونه سخن گفتن بر حذر می‌دارند، خدا می‌گوید بگذارید انسان شکایت خویش را بدان سان که می‌خواهد بر زبان آورد.

مضمون عصیان در ادبیات جهان سابقه‌ای دیرینه دارد، چون مادام که در جهان ستم و تبعیض و نابرابری وجود دارند، عصیان در برابر این ستم و تبعیض حق طبیعی و مشروع بشر است. با اینهمه، کلودل معتقد است که این مضمون در حیطهٔ شعر دارای کاستیهای بزرگی است، زیرا فی نفسه انسان را به هیچ کجا دلالت نمی‌کند و دقیقاً در همان نقطه‌ای که در آغاز بوده رها می‌سازد و چون درونمایه‌ای ندارد، خیلی سریع مبدل به مضمونی ملال‌آور می‌گردد که در نهایت، خواننده را به پوچی سوق می‌دهد. سپس کلودل به نکتهٔ بسیار جالب و ظریفی اشاره می‌کند و می‌گوید بهترین مضامین شاعرانه آنهایی هستند که برای بیان شدن، نیازمند تنوع گسترده‌ای از عناصرند و امکان ارتباط و پیوند میان اجزای مختلف را در دل شعر پدید می‌آورند و در اینجا شعر را به طبیعت تشبیه می‌کند که ترکیب شده از عناصر متکثر بی‌شمار است. کلودل این مضامین را «ترکیب کننده» می‌نامد و می‌گوید عصیان ذاتاً مضمونی ترکیب‌کننده نیست و خاصیت پیوند دادن عناصر را ندارد، زیرا در آن هدفی جز گسستن نیست.

سپس به مضامین خویشاوند و ملازم عصیان که یأس و نومیدی

نسخه از آن به چاپ رسیده است.

به اعتقاد اکثر منتقدانی که به آثار بوبن پرداخته‌اند، یکی از مهم‌ترین کتابهای او و شاید مهم‌ترین آنها همان است که با عنوان **رفیق اعلی** به زبان فارسی انتشار یافته است. این اثر که برندهٔ چند جایزهٔ مهم ادبی، از جمله جایزهٔ بزرگ ادبیات کاتولیک شده، نقطهٔ اوج کار بوبن است و از میان حدود سی عنوان کتابی که از این مؤلف دیده‌ام، به اعتقاد بنده در این اثر تواناییهای روحی و ذهنی او به شایسته‌ترین نحو به کار گرفته شده و سرمایهٔ ادبی او به درخشان‌ترین شکل خود خرج شده است. این کتاب در بارهٔ زندگی قدیسی به نام فرانچسکو است که در ۱۱۸۲ در شهر آسیزی ایتالیا زاده شد و در ۱۲۲۶ در همانجا از دنیا رفت. این قدیس در ادبیات اروپا خیلی مطرح است و دلیل آن صرفاً مقام دینی او نیست. فرانچسکوی قدیس که فرانسویان او را فرانسوا داسیز و انگلیسی‌زبانان سن فرانسیس می‌نامند، در خانواده‌ای متمکن به دنیا آمد، اما تحولاتی در زندگی او رخ داد که سبب شد از محیط مرفه خانوادگی خود جدا شود و به خدمت جذامیان همت گمارد و در نهایت فرقه‌ای را پایه گذارد که پیروان آن آرمان خویش را در فقر و اعراض از دنیا جست و جو می‌کردند. ظاهراً رؤیایی که فرانچسکو می‌بیند و برخورد او با جذامیانی که در جذامخانهٔ حوالی آسیزی به سر می‌بردند، سبب تحول روحی عظیمی در او می‌شود. از فرانچسکو غیر از چند دعا و نامه، نوشته‌ای باقی نمانده است. البته یکی دو تا از این دعاها اهمیت زیادی پیدا کرده‌اند و بسیار تأثیرگذار شده‌اند، اما آنچه در زندگی فرانچسکو اهمیت دارد و باعث شده که هنرمندان و نویسندگان زیادی به او بذل توجه کنند، سلوک روحی و سیر معنوی وی است.

بوبن در کتاب **رفیق اعلی** قصد نگاشتن زندگینامهٔ فرانچسکو را ندارد، بلکه هدفش این است که از ورای زندگی این قدیس ایتالیایی، به آنچه مایهٔ دغدغهٔ خاطر او در بارهٔ زندگی بشر امروز است بپردازد و به بهانهٔ سخن گفتن از سلوک معنوی این قدیس، به خلأهای روحی و عاطفی انسان امروز نزدیک شود و از آنها بحث کند. می‌دانیم که فرانچسکو پایه‌گذار مشربی معنوی و عرفانی شد که الهام گرفته از رابطهٔ عاطفی مادر و فرزند بود، بدین معنی که فرانچسکو می‌خواست این رابطه را به تمامی موجودات تسری دهد، نه تنها به ارتباط آدمیان با یکدیگر، بلکه حتی به ارتباط انسانها با حیوانات و گیاهان و جمادات و کل هستی. به این عبارت کتاب توجه کنید:

«فرانچسکو بی آنکه در برابر مادر خویش بایستد، از وی جدا می‌شود و سوز و گداز عشق او را به سراسر جهان می‌برد، جهانی که دیگر در آن چیزی جز کانونهای عشق و کودکان یگانه و فرزندان ملکه‌ها نیست. خواهرم چشمه‌سار، برادرم باد، خواهرم ستاره، برادرم درخت: این گونه همه چیز را در جایگاه شایستهٔ خود، در سایهٔ قدرت مبدأیی یگانه قرار می‌دهد و جملگی را در میان دستان مادری عظیم می‌گذارد که کودکانش را دیوانه‌وار دوست می‌دارد و تا ابد دل‌نگران فرزندان خویش و دلدادهٔ زمان است.»

همانطور که ملاحظه می‌کنید، این مفهوم والای عاطفی همان عنصر روحانی و معنوی است که کلودل آن را مضمون ترکیب کننده می‌نامد و عالی‌ترین مضمون شاعرانه می‌شمارد، یعنی رشته‌ای که اجزای جدا از یکدیگر را در یک مجموعهٔ واحد به هم پیوند می‌دهد و باعث انسجام و یکپارچگی آنها می‌شود. در بارهٔ عطوفت مادرانه که بوبن آن را سرچشمهٔ تقدس می‌شمارد، در کتاب چنین آمده است:

«هیچ تقدسی عظیم‌تر از تقدس مادرانی نیست که شستن کهنه‌ها و گرم کردن فرنی و حمام کردن کودک، آنان را از رمق انداخته است. مردان، دنیا را در دست دارند و مادران، جاودانگی را که آن خود دنیا را و مردان را. فرانچسکوی کوچولو که این زمان صورتش را به شیر و اشک آلوده است، از آن روی در آینده تقدسی عظیم می‌یابد که از این گنج احساس مادرانه بهره می‌گیرد، و جانوران و درختان و جملهٔ جانداران را از آنچه مادران همواره برای نوزاد خویش پدید آورده‌اند، برخوردار می‌سازد.»

یکی از دلایلی که فرانچسکو در حال حاضر در ادبیات دنیا خیلی مورد توجه قرار می‌گیرد، این است که چهرهٔ شاخص عدم خشونت در حوزهٔ دین است. بوبن نیز فضای شماری از آثارش در همین چارچوب می‌گنجد. برای روشن شدن این جایگاه فرانچسکواگر بخواهیم قیاسی انجام دهیم، باید او را با مهاتما گاندی مقایسه کنیم، فرانچسکو در حوزهٔ دین و گاندی در قلمرو فلسفهٔ سیاسی. در حال حاضر دربارهٔ فرانچسکو و گاندی کتابهای زیادی در دنیا نوشته می‌شود و بنده به جرأت می‌گویم که این کار نوعی ضرورت و مسئولیت تاریخی است، زیرا ما در دنیایی زندگی می‌کنیم که در آن، از پس آمیختن تواناییهای عظیم تکنولوژیک با بلندپروازیها و تعصبات سیاسی یا شور و هیجانهای عقیدتی از هر دست، دیوی سر بلند می‌کند که برای هر انسانی هول‌انگیز است. در چنین دنیایی که چون انبار باروتی در انتظار یک جرقهٔ کوچک است تا مبدل به خاک و خاکستر شود، چه وظیفه‌ای بزرگ‌تر از دعوت به صلح و عدم خشونت است؟ در اینجا دوست دارم «نیایش برای صلح» فرانچسکو را که به اعتقاد من در نوع خود در ادبیات جهان بی‌نظیر است و عمیق‌ترین خواسته‌های بشر را به موجزترین شکل و گویاترین زبان بیان کرده است، برای شما بخوانم. این نیایش در جلسهٔ افتتاحیهٔ سازمان ملل در ۱۹۴۵ نیز قرائت شده است:

خداوندا، مرا وسیلهٔ صلح خویش قرار ده.

آنجا که کین است، بادا که عشق آورم.
آنجا که تقصیر است، بادا که بخشایش آورم.
آنجا که تفرقه است، بادا که یگانگی آورم.
آنجا که خطا است، بادا که راستی آورم.
آنجا که شک است، بادا که ایمان آورم.
آنجا که نومیدی است، بادا که امید آورم.
آنجا که ظلمات است، بادا که نور آورم.
آنجا که غمناکی است، بادا که شادمانی آورم.

خداوندا، بادا که بیشتر در پی تسلی دادن باشم تا تسلی یافتن،
در پی فهمیدن باشم تا فهمیده شدن،
در پی دوست داشتن باشم تا دوست داشته شدن.

چه با دادن است که می‌گیریم،
با فراموشی خویشتن است که خویشتن را بازمی‌یابیم،
با بخشودن است که بخشایش به کف می‌آوریم،
با مردن است که به زندگی برانگیخته می‌شویم.

فکر می‌کنم که اگر زندگی فرانچسکو را در دو قطره خلاصه کنیم، این دو قطره همین نیایش برای صلح می‌شود. البته نیایش دیگر فرانچسکو نیز که «غزل برادر خورشید» نام دارد بسیار مهم است و

نویسنده‌ای بی‌اندازه دانا و نیک آن را نگاشته است. درامی که ما در آن نقشی اساسی داریم، اما محال است بتوانیم پیشاپیش کوچک‌ترین نکته‌ای از فرجام آن را بشناسیم. پردهٔ آخر این نمایش، همچنان که پاسکال گفته است، همواره ناگوار است، اما همیشه شکوهمند نیز هست، زیرا دین درام را تنها در زندگی قرار نمی‌دهد، بلکه در پایان زندگی، در مرگ، نیز والاترین شکل درام را قرار می‌دهد که برای تمامی پیروان راستین عیسی مسیح، قربانی شدن در راه رستگاری انسانها است.

من در اینجا اشاره‌ام را به مطلب کلودل به پایان می‌برم و گمان می‌کنم آنچه گفته شد زمینه‌ای به دست می‌دهد تا گونهٔ ادبی را که بوبن در دل آن جای می‌گیرد تا حدودی مشخص سازیم، چون

عده‌ای گمان می‌کنند که بوبن نویسنده‌ای است که در ادبیات فرانسه استثنا است و به یکباره سر برآورده و سبک و سیاق کار او هیچ پیشینه‌ای نداشته است. البته عمده‌ترین دلیل این برداشت این است که در ایران به دلایل مختلف به این رده از نویسندگان اروپایی پرداخته نشده است. مثلاً از سیمون وی با وجود اهمیت او و تأثیری که بر نویسندگان و روشنفکران اروپا و حتی امریکا داشته، تا به حال چیزی به فارسی ترجمه نشده است و بنده امیدوارم که در سالهای آینده بتوانم چند عنوان از کتابهای او را به زبان فارسی ترجمه کنم. از همین پل کلودل شاید بعضی از اشعارش به صورت پراکنده ترجمه شده باشد، اما هیچ کدام از آثار اساسی او که اغلب به شکل نمایشنامه است، به زبان فارسی انتشار پیدا نکرده است. در نتیجه خوانندگان فارسی‌زبان که به طور مستقیم با ادبیات فرانسه سر و کار ندارند و تمامی چهره‌های برجسته‌اش را نمی‌شناسند، واقعاً نمی‌توانند ارتباطی بین این نویسندگان برقرار کنند و مثلاً گمان می‌کنند که نویسنده‌ای مثل بوبن خلق‌الساعه در این ادبیات به وجود آمده است. من با ذکر این مقدمه خواستم به شکل ملموس نشان دهم که آثار بوبن در یک گونهٔ ادبی می‌گنجد و در واقع این نویسنده وارث سنتی غنی و دیرپا در حوزهٔ ادبیات فرانسه است.

بخش دوم صحبت من به معرفی آثار بوبن اختصاص دارد. ابتدا تنها اشارهٔ کوتاهی به زندگی بوبن می‌کنم، چون اصولاً در این باره مطالب زیادی چاپ نشده و خود وی نیز علاقهٔ چندانی به شرح جزئیات زندگی خود نداشته و بیشتر از زندگی فکری و روحی خود سخن گفته است. در واقع زندگینامهٔ هر کس را سیر روحی و معنوی او می‌داند و جایی در کتاب **رفیق اعلی**، به مناسبت صحبت از زندگی فرانچسکوی قدیس، می‌گوید که مطالب کمی در این باره می‌دانیم و از قضا همینطور بهتر است، زیرا آنچه دربارهٔ زندگی کسی می‌گوییم، با این پندار که می‌دانیم چه می‌گوییم، دیدن و شناختن او را دشوارتر می‌سازد. در کتابهای بوبن حداقل اشاره به زندگی شخصی او شده است. او در سال ۱۹۵۱ در شهر کوچکی به نام لو کروزو (Le Creusot) که در شمال ناحیه مرکزی فرانسه قرار دارد، زاده شده و تمام زندگی‌اش را در این شهر گذرانده است و الان هم در همانجا زندگی می‌کند. به رغم بسیاری از نویسندگان فرانسوی و غیر فرانسوی که علاقهٔ مفرط به حضور در محافل پایتخت دارند، بوبن هیچ‌گاه تمایلی به زندگی در غوغای پاریس را نداشته و سراسر عمرش را در خلوت شهر کوچک اما زیبای خود گذرانده است. تحصیلات او در رشتهٔ فلسفه بوده و زمینهٔ بینش فلسفی در کار ادبی وی به روشنی دیده می‌شود.

تا کنون حدود چهل عنوان کتاب از بوبن منتشر شده است. البته قضیه‌ای که باعث اشتباه برخی کسان شده که گمان کرده‌اند عناوین کتابهای بوبن حدود پنجاه عدد است، این است که بعضی از کتابهای او در دو مجموعه چاپ شده است. مثلاً **رفیق اعلی** در انتشارات گالیمار در دو مجموعهٔ Folio و L'un et l'autre چاپ شده و این یکی از شیوه‌های صنعت نشر فرانسه است، یعنی وقتی مضمون کتابی با موضوع کلی دو مجموعهٔ یک ناشر بزرگ همخوانی دارد، آن ناشر کتاب مزبور را در دو مجموعه، با دو قطع و دو طرح جلد و کلاً دو ارائهٔ مختلف منتشر می‌کند. علاوه بر این، انتشارات گالیمار اقدام به خریداری شماری از کتابهای بوبن کرده که پیشتر نزد ناشران دیگر انتشار یافته‌اند و از این روی، بعضی از کتابهای او اکنون با دو چاپ قدیم و جدید در بازار موجودند. در نتیجه اگر برخی کسان گمان کرده‌اند که تعداد کتابهای بوبن حدود پنجاه عنوان است، این قضیه را در نظر نگرفته‌اند که شماری از آثار او چاپهای مختلف دارند.

کتابهای بوبن از لحاظ شکل ظاهری به دو مجموعه تقسیم می‌شوند: یکی کتابهای کوچک اندازه‌ای که فرانسویان اصطلاحاً به آنها plaqette می‌گویند و خیلی هم رایج هستند. این کتابهای بوبن فضایی کاملاً شعرگونه دارند و در آنها مطالب قطعه قطعه‌ای که تأملات نویسنده را دربارهٔ موضوعی خاص تشکیل می‌دهند، به دنبال هم آمده است. البته متن بعضی از این کتابهای کوچک اندازه، از ابتدا تا انتها یکپارچه و بی انقطاع است و در واقع یک پاراگراف بلند را تشکیل می‌دهد. این کتابها معمولاً با ارائه هنری زیبا و استفاده از کاغذهای بافت‌دار نفیس چاپ شده‌اند که با حال و هوای شاعرانهٔ کتاب همخوانی دارد. یک رده از کتابهای بوبن اینها هستند و ردهٔ دیگر کتابهای متعارف صنعت نشر که عمدتاً از سوی انتشارات گالیمار به چاپ رسیده‌اند. تیراژ شماری از آثار بوبن در فرانسه حول و حوش دویست هزار نسخه بوده است و پر فروش‌ترین کتاب او نیز Le Tre`s-Bas (**رفیق اعلی**) است که تا کنون بیش از سیصد هزار

سخن او با دیگران نیست. روی سخن او با خودش است، آنچنان که گویی با دیگری سخن می‌گوید، و کلام او چندان ضعیف است که به هدف خود نمی‌رسد و به سوی او بازنمی‌گردد و مانند بخاری بر دنیا می‌نشیند. این کلام که در دشتها سرگردان است و در هوا پراکنده است، گوهر هر شعر است.»

در فصل آخر کتاب که به گوستاو رُو اختصاص دارد، یکی از لطیف‌ترین تعبیرات بوبن در بارهٔ نحوهٔ تأثیرپذیری شاعر از دنیا و انتقال این تأثیر به عالم شعر آمده است. بوبن می‌گوید که شاعر، که در اینجا گوستاو رُو است، به عالم هستی می‌نگرد و با هر آنچه می‌بیند یکی می‌شود. جملهٔ حواس او، به هر آنچه می‌بیند آلوده می‌شود. سپس به اتاق کار خود بازمی‌گردد و صورتش را با صفحهٔ کاغذ پاک می‌کند. در این لحظه هر آنچه حواس او بدان آلوده شده،

به خودی خود بر صفحهٔ سپید کاغذ نقش می‌بندد:

«گوستاو رُو [...] در میان انگشتان خود نور را می‌گیرد ـ یا چهره را، انتظار را، پوست درخت قان را. می‌نگرد. زمانی دراز می‌نگرد. به آنچه می‌نگرد بدل می‌شود. به درون آنچه نظاره می‌کند می‌رود. از نور، چهره، انتظار و پوست درخت گذر می‌کند. سپس به اتاق نویسندگی بازمی‌گردد. چهرهٔ خویش را به آرامی با صفحهٔ کاغذ پاک می‌کند: هر آنچه نگاه او کالبد و قلب و روحش را به خود آغشته است، گویی به خودی خود بر صفحهٔ کاغذ نقش می‌بندد. آنگاه که می‌گویم «به خودی خود»، مبالغه می‌کنم. اندکی مبالغه می‌کنم. کار اهمیت ندارد. کار عمده‌ترین بخش نوشتن است و با اینهمه بخش کم‌اهمیت آن است. همه چیز پیش از آن رقم می‌خورد. نویسندگی بسی پیش از زمان نوشتن آغاز می‌شود. کتاب بسی پیش از زمان اندیشیدن به آن پیش می‌رود.»

در بارهٔ **کتاب بیهوده** به یک نکتهٔ دیگر هم می‌خواهم اشاره کنم و سعی می‌کنم اشاره‌ام کوتاه باشد، البته اگر خود شما این کتاب را ملاحظه کنید، می‌بینید که در بارهٔ این موضوعات خیلی مفصل‌تر از آنچه بنده در فرصت کوتاه این جلسه بیان می‌کنم صحبت شده است. در ابتدای این کتاب، بوبن ادبیات را به نغمهٔ لالایی توصیف می‌کند و حتی می‌گوید که اگر ادبیات بتواند به لطافت نغمه‌های لالایی که کودکان را به خواب می‌برد برسد، کاری بزرگ کرده است. در جای دیگر، می‌گوید که شعر کلامی شفابخش است و هر کلامی باید وسیلهٔ یاوری و دستگیری باشد، وگرنه ارزش بر زبان آمدن ندارد و باید بی‌درنگ به گلوگاه بازگردانده شود. این تعبیر بوبن از ادبیات دارای جنبه‌های عمیق انسانی و معنوی است و یکی از همان نقاطی است که او را با پیشینیان خود همچون پل کلودل و سیمون وی پیوند می‌دهد. بوبن در فصل مربوط به بکت در **کتاب بیهوده**، ادبیات را به کلامی که دستان خود را برای یاوری به درماندگان دراز کرده توصیف می‌کند و تصریح می‌کند که این روحیهٔ دستگیری، والاتر و برتر از ادبیات بزرگ است:

«[بکت] در دستان کتاب خود، دستان بی‌نواترینها را می‌گیرد. مشتی واژه برای سلام گفتن، برای همراهی کردن. دستان دراز شده والاتر از ادبیات بزرگ است. بکت، کلامی با دستان دراز شده. لالایی برای فروماندگان. نغمه‌ای برای ناتوانان. کلامی که به دشواری پیش می‌رود. کلامی که با اشک پیش می‌رود. ترانهٔ آن ابله، شِکوهٔ آن دیوانه. کودکی که روی عروسک خود خم شده. دیوانه‌ای که روی ترس خود خم شده. نویسنده‌ای که روی جمله خود خم شده. همان موسیقی، همان ضرباهنگ.»

من در اینجا سخنم را در بارهٔ **کتاب بیهوده** به پایان می‌برم و به بخش آخر صحبتم می‌پردازم که معرفی آخرین کتابی است که از بوبن ترجمه کرده‌ام و به زودی منتشر خواهد شد. این کتاب که عنوان آن **نور جهان** است، در اصل مصاحبه‌ای طولانی بوده که یکی از شاعران و نویسندگان معاصر فرانسه به نام لیدی داتاس با بوبن انجام داده است. بوبن خوشبختانه مصاحبه‌های زیادی دارد و اصولاً کسی است که کنجکاوی زیادی را در مورد خود و آثارش برانگیخته است. مصاحبه‌های او معمولاً غنی و پر مطلب است و شما همان سیاق شاعرانهٔ متنهای مکتوب او را در سخن گفتنش نیز می‌بینید و ملاحظه می‌کنید که صور بدیع خیال و بازیهای شگفت‌آور زبانی، فی البداهه با کلامش آمیخته می‌شود. بوبن در مصاحبه‌ها به سازوکار نویسندگی خود نیز اشاره می‌کند و اگر شما به این موضوع علاقه‌مند باشید، می‌توانید به مصاحبهٔ او با مجلهٔ **اسپری** (**Esprit**) که ترجمهٔ آن را در انتهای کتاب **رفیق اعلی** آورده‌ام، مراجعه کنید. این مصاحبه برای کسانی که اهل نویسندگی هستند و خود دست اندر کارند، مطالب جالب توجه و سودمندی دارد.

صحبت از کتاب **نور جهان** بود. گفتم که این کتاب در اصل مصاحبه‌ای طولانی بوده که شاعره‌ای فرانسوی به نام لیدی داتاس با بوبن انجام داده است، اما پس از انجام مصاحبه، پرسشهای خود را حذف کرده و پاسخهای بوبن را در هفت فصل دسته‌بندی کرده است. بد نیست بدانید که به دلیل انس بیش از حد بوبن به تنهایی، تمامی این مصاحبهٔ طولانی در جلسات متعدد، به وسیلهٔ تلفن و بین دو شهر انجام پذیرفته و هیچ یک از مکالمات ضبط نشده است و تمامی صحبتها کلاً دستنویس شده‌اند. از لیدی داتاس تا کنون چند عنوان کتاب منتشر شده و بوبن در مصاحبه‌ای که با رادیوی فرانس کولتور انجام داده، از او به عنوان نویسنده‌ای بزرگ یاد کرده است. البته لیدی داتاس هنوز برای عموم شناخته شده نیست، اما مسئلهٔ مشهور بودن یا نبودن از یک دیدگاه می‌تواند ربط چندانی به اهمیت کار نویسنده نداشته باشد. چون شما ممکن است با یک دید خاص ادبی، شماری از نویسندگان بزرگ و مشهور را کنار بگذارید و در همان حال نویسندگانی

من ترجمهٔ این دو نیایش را به انضمام چند دعای دیگر، در چاپ جدید **رفیق اعلی** آورده‌ام.

**رفیق اعلی** کتابی است که نویسندهٔ آن کوشیده تا با الهام گرفتن از زندگی یکی از چهره‌های مهم دینی و معنوی مسیحیت، راهی در تیرگیهای زندگی بشر امروز بگشاید. این کتاب مشتمل بر دوازده فصل است که طی آنها، به تمامی مراحل زندگی فرانچسکو پرداخته شده است، از زمانی که نطفه‌اش در شکم مادر منعقد می‌شود تا آن هنگام که از عالم خاکی رخت برمی‌بندد. بوبن در این فصول دوازده‌گانه، مثلاً وقتی به کودکی فرانچسکو می‌پردازد یا از تحول روحی او در زمان جوانی سخن می‌گوید، از این طریق به دوره‌ای از زندگی بشر نقب می‌زند. مثلاً به بهانهٔ صحبت در بارهٔ دوران طفولیت فرانچسکو، شروع به سخن گفتن از این برهه از حیات آدمی می‌کند و شما می‌دانید که اصولاً آن نوشدارو یا هوشدارویی که بوبن در همهٔ آثار خود برای رفع آلام بشری ارائه می‌کند، بازگشت به دوران کودکی است. بوبن کودکان شیرخوار را استادان اندیشیدن خود می‌خواند و حتی می‌گوید که تنها روح کودک می‌تواند عشق را دریابد و با آن چهره به چهره شود. در کتاب آخر خود با عنوان **نور جهان** که ترجمهٔ فارسی آن را به پایان رسانده‌ام و به زودی منتشر خواهد شد، می‌گوید این نکته مایهٔ شگفتی است که در بدو تولد هر آنچه باید در وجود کودک به ودیعه نهاده شده است، اما آدمی به مرور زمان این سرمایه را اندک اندک از دست می‌دهد و سپس وقتی از فقر خود آگاهی یافت، سالها باید تلاش کند تا با مشقت بسیار، دوباره بخشی از آن را به کف آورد. در هر صورت، **رفیق اعلی** کتابی کاملاً امروزی است و شما در فصل آخر آن می‌بینید که نویسنده از قرن سیزدهم به زمان حال بازمی‌گردد و از زندگی فرانچسکوی قدیس به زندگی بشر امروز رجعت می‌کند و کتاب با همان تصویر آغازین فرشته و کودک و سگ به پایان می‌رسد.

یکی دیگر از نوشته‌های مهم بوبن که در اینجا مایلم از آن صحبت کنم، **کتاب بیهوده** است. متأسفانه در ایران وقتی نویسنده‌ای مشهور می‌شود، همواره اهتمام سنجیده‌ای در بارهٔ ترجمه و نشر آثار او صورت نمی‌پذیرد و مترجمان و ناشران تازه‌کار که معمولاً با مجموعه آثار آن نویسنده آشنایی عمیق ندارند، هر کتابی از آن مؤلف را که به دستشان می‌رسد با هر کیفیتی چاپ می‌کنند، بدون توجه به اینکه این کتابها با زمینهٔ فرهنگی کشور ما تا چه اندازه تناسب دارد و کیفیت ارائه آنها تا چه میزان شأن ادبی آن نویسنده را حفظ کرده است. برای بنده به عنوان مترجم، کتاب **رفیق اعلی** به خاطر طرح مسئلهٔ عدم خشونت در حوزهٔ دین اهمیت داشت و نیت اصلی من در ترجمهٔ این کتاب همین بود، بدون آنکه حدس بزنم از این اثر تا چه اندازه استقبال خواهد شد و به چند چاپ خواهد رسید و چه زمینه‌ای در بازار نشر به وجود خواهد آورد. **کتاب بیهوده** نیز اهمیتی اساسی داشت و آن این بود که بوبن در این اثر خود، با همان شیوه‌ای که در بارهٔ کتاب **رفیق اعلی** توضیح دادم، از ورای بحث در بارهٔ هفت شاعر و نویسندهٔ بزرگ جهان، به جوهرهٔ شعر و ادبیات می‌پردازد، یعنی به بهانهٔ صحبت از شاعر یا نویسنده‌ای بزرگ، به گوهر و نهاد شاعری یا نویسندگی نقب می‌زند. اصولاً نویسندگان بزرگ نقب‌زنان متبحرند و نبوغ نویسندگی چیزی جز نقب زدن از پوسته به هسته نیست.

اساساً بوبن نویسنده‌ای است که در لا به لای کتابهایش، در بارهٔ سازوکار آفرینش شعری و ادبی خود بسیار سخن می‌گوید و این مرا به یاد مرحوم بیژن جلالی می‌اندازد که در آخرین مجموعهٔ شعر خود با عنوان **دربارهٔ شعر**، با زبان شاعرانه به بیان نکات زیبا و ظریفی دربارهٔ کیفیت سرایش شعر پرداخته است. شما در آثار بوبن می‌بینید که به وفور به شیوهٔ کار نویسندگی خود اشاره می‌کند و این به اعتقاد من برای جویندگان ادبیات می‌تواند جالب و سودمند باشد.

**کتاب بیهوده**، مانند بحث امروز من، با صحبت از پل کلودل آغاز می‌شود و پس از او به ترتیب از فرانتس کافکا، شارل فردینان رامُو، ساموئل بکت، فرانسیس پونژ، گیوم آپولینر و گوستاو رُو سخن به میان می‌آید. نکتهٔ جالب توجه در این کتاب این است که نویسندگانی که بوبن آنها را انتخاب کرده و کنار هم نهاده است، در ظاهر تفاوتهای عمده‌ای با یکدیگر دارند، بدین معنی که در ابتدا فکر می‌کنیم چگونه می‌توان نویسنده‌ای مانند کلودل را که اعتقادات مسیحی استوار داشته، در کنار بکت که از سردمداران مکتب پوچی در تئاتر بوده و یا کافکا قرار داد. اما پس از مطالعهٔ کتاب، حس می‌کنیم که این نویسندگان به رغم گرایشهای متفاوتشان، در نقاطی با یکدیگر پیوند می‌خورند و وجوه اشتراکی پیدا می‌کنند که مانند ریسمانی، این دانه‌های جدا از یکدیگر را به هم متصل می‌سازد.

در فصل مربوط به کافکا، بوبن با ظرافت به کیفیت زایش شعر اشاره می‌کند و در اینجا از تجربه‌ای زیسته سخن می‌گوید، تجربه‌ای که با آب و گل وجود او آمیخته و عجین شده است و نظر یک منتقد ادبیات که از بیرون به این قضیه می‌نگرد نیست. برای من مطالبی که شاعران و نویسندگان در بارهٔ کیفیت آفرینش ادبی خود می‌گویند، جذاب‌تر از صورت‌بندیهای خشک منتقدان حرفه‌ای است. چندی پیش که در اینجا جلسه‌ای در بارهٔ ناتالی ساروت برگزار شد، این نکته را گفتم که به اعتقاد بنده مقالات ساروت بسیار خواندنی و حتی هیجان‌آور است، زیرا در این مقالات نویسنده‌ای در بارهٔ مصالح کار خود و کیفیت کارورزی با آنها سخن می‌گوید. این اشارات برای من بی‌اندازه جذاب‌تر از تجزیه و تحلیلهای خشک منتقدان ادبی است. البته این سخن من به معنی نفی کردن اهمیت نقد ادبی نیست. بوبن در فصل مربوط به کافکا در **کتاب بیهوده**، اشارهٔ ظریفی به گوهر شعر می‌کند و می‌گوید تنها شعر وجود دارد و هیچ‌کس به طور طبیعی شاعر نیست، زیرا خصوصیات نهفته در نهاد آدمی چون مانعی در میانه است. شاعر در آنات نادری از زندگی خود، از خویشتن برکنده می‌شود و مبدل به «هیچ‌کس» می‌شود و آنگاه گویی زبان به گفت و گویی درونی با خویش می‌گشاید:

«این جملهٔ یک شاعر است. پس جملهٔ کسی است که وجود ندارد. چرا که هیچ‌کس شاعر نیست. هیچ‌کس نیست که همچون کودکی که می‌خندد یا درختی که میوه می‌دهد، شعر بگوید. هیچ‌کس «شاعر» نیست، زیرا سرشت آدمی در میانه است، ضعف او یا ظرافت او. تنها شعر وجود دارد. شعر بسان دشتها، بسان برف، بسان فصول وجود دارد. اما هیچ‌کس شعر «نمی‌سازد»، همچنان که هیچ‌کس نمی‌تواند رگبارهای بهاری یا برفهای زمستانی را بر ما ارزانی دارد. شعر حیات زلالی است که در وجود ما گام می‌نهد تا آن را بشناسیم، شناختی اثیری، ظریف، همانند شناختی که مادر از فرزند یا عاشق از معشوق دارد: بیش از آنکه دانستن باشد، لبخند است. بیش از آنکه سخن باشد، سکوت است. شعر چیزی نیست جز تُردی این شناسایی و بیداری خلوص در ما که بسی والاتر از ما است. این خلوص از زیبایی یک نوشتار سرچشمه نمی‌گیرد، بلکه از شفافیت یک زندگی پدید می‌آید. و «شاعر»، اگر به‌راستی باید این واژه را نگاه داشت، کسی است که نَفَس خود را در سینه حبس می‌کند و برای زمانی کمابیش طولانی، تبدیل به هیچ‌کس می‌شود. غرابت او از آن روست که در عین خاموشی گویا است. روی

شگفت‌آور این است که می‌توانستم از مطالعهٔ کتابی به مطالعهٔ کتاب دیگر گذر کنم بی آنکه این فرق اساسی را دریابم. **ابله** را در هفده سالگی و **در جست و جوی زمان از دست رفته** را در سی سالگی خواندم. بنابراین نخست حقیقت را دیدم و سپس آن را از کف دادم. این تجربه شایع‌تر از آن است که می‌انگاریم: طلا را می‌یابیم و سپس آن را با جنسهای تقلبی عوض می‌کنیم. من از هر چیز مزه‌ای چشیدم و دیگر قادر به چشیدن نبودم، زیرا زیاد خوانده بودم. نویسنده‌ای نویسندهٔ دیگر را به دنبال خود می‌آورد و می‌راند. سرانجام همه چیز را خوب یافتم، به ویژه آنچه تقدیس زمان آن را غیر قابل لمس ساخته بود. با داستایفسکی روشنایی شدیدی گذر کرد، اما آن را به زیر سایهٔ کثرتی از کتابها مدفون ساختم که **در جست و جوی زمان از دست رفته** از آن جمله بود. اکنون دیگر مایل به داشتن این تساهل کاهلانه نیستم که هر نویسنده‌ای را در کنار هر نویسندهٔ دیگری بنشانم: نمی‌توان کسانی را که بیدار می‌کنند و آنانی را که گمراه می‌سازند، به یک نحو دوست داشت. باید محال باشد که بتوانم با یک آوا از داستایفسکی و پروست سخن بگویم، البته اگر قرار باشد تنها از این دو غول ادبیات صحبت کنم.»

«من نبوغ پروست را دگرباره زیر سؤال نمی‌برم، صرفاً می‌گویم که نبوغهای ناپسند نیز وجود دارد. وانگهی، بر خلاف نظر پذیرفته‌شده، نبوغ فی‌نفسه داروی هر درد نیست، اگر در خدمت مقصودی ناپسند درآید. عظمت شیطانی وجود دارد و نبوغ شریر.»

«پروست چیزی جز غایت سیاهی عشقهای بشری و حسادتهای آنها را نشان نمی‌دهد تا به این توهم زدایی هولناک برسد که هیچ نوری از آن بیرون نمی‌تابد. سوان زندگی خویش را وقف بر زنی کرد که از سنخ او نبود، و من سالهایی را به خواندن آثار نویسندگانی گذراندم که آنها نیز از سنخ من نبودند.»

چون سخن به درازا کشید، در اینجا با یاد مولانا و ستایش بوبن از او صحبتم را به پایان می‌برم. معمولاً رسم بر این است که برای تبرک، سخن را با یاد کردن از بزرگی آغاز می‌کنند. اما بنده در اینجا این تبرک را به پایان عرایضم پیوند می‌دهم تا سخنم را به شیرینی به پایان برم. در سالیان اخیر، به دلیل انتشار ترجمه‌های انگلیسی و فرانسه از **مثنوی** و **کلیات شمس تبریزی**، این شاعر بزرگ بیش از گذشته در دنیا شناخته شده است و خوشبختانه بوبن جزو نویسندگانی است که با کلام مولانا انس و الفت پیدا کرده است. در کتاب **نور جهان** چند صفحه در بارهٔ مولانا و اشعار او سخن گفته و شما وقتی این مطالب او را می‌خوانید، احساس می‌کنید که در مضامین اشعار مولانا تعمق کرده و صرفاً به نظرات چند خاورشناس اکتفا نکرده است. جالب اینجا است که بوبن پس از اظهار نظر در بارهٔ شمار زیادی از نویسندگان و شاعران اروپایی و امریکایی که گاه با انتقادهای صریح همراه است، آنگاه که سخن از مولانا به میان می‌آید، می‌گوید که او برای من «شاعر شاعران» است، زیرا اشعار او را می‌خوانیم بی آنکه لحظه‌ای به شعر بیندیشیم.

در همین بخش از کتاب، تمثیل زیبایی به کار می‌برد و اهل عرفان را به زنبورهایی تشبیه می‌کند که در کار تبدیل گردهٔ گل به انگبین‌اند، کندوی زنبوران را با خانه‌های کوچک درون آن چون خانقاههای دراویش و حجره‌های آن می‌بیند، وز وز زنبورها را بسان نجوای دعای عارفان می‌شنود و رقص زنبورها را گرد کندو همچون وجد و سماع صوفیان می‌نگرد. آنگاه مولانا را به مانند زنبوری می‌بیند که به گلشنی هزار رنگ رفته و همهٔ عطرها و تمامی شهدها را چشیده است. چنین زنبوری اگرچه دیگر از هر چیز مستغنی است، با اینهمه احسان و نیکی او چندان است که با تنی آکنده از گردهٔ گل و شیرهٔ نباتی، به کندو بازمی‌گردد و رقص‌کنان راه سبزه‌زار را به زنبورهای دیگر نشان می‌دهد تا آنها هم از این عطرها و شهدها شیرین‌کام شوند. بوبن می‌گوید: «در کندوی بزرگ ادبیات جهان، شاعرانی که دوستشان می‌دارم در کار تبدیل نور به انگبین‌اند، اما در این کندو زنبوری هست که در کنارش، هر زنبور دیگری در نظرم نحیف و نزار می‌آید و او مولانا است.»

***

□ **عباس پژمان:** در مورد درام باید بگویم درام نمایشی است که یک فاجعه را برجسته می‌کند و بعداً این به هر فاجعه‌ای از زندگی و نیز به خود زندگی اطلاق شده است. این چیزی که شما فرمودید معمولاً در متون به فاجعه یا فاجعهٔ هستی ترجمه می‌کنند. البته این اندیشه مسیحی نیست و در مسیحیت ارتداد محسوب می‌شود.

■ **سیار:** به همین دلیل گفتم که تردید دارم چه معادلی بگذارم، چون کلودل نویسنده‌ای است که دارای اعتقادات استوار دینی است و اگر مثلاً بکت این واژه را به کار برده بود، می‌توانستیم آن را به فاجعهٔ زندگی ترجمه کنیم.

□ **عباس پژمان:** مسئله این است که این نویسندگان کاتولیک، یعنی آنهایی که من می‌شناسم مثل کلودل، موریاک، ژولین گرین، ژرژ برنانوس و همهٔ اینها به آن صورت مورد تأیید کلیسا نبودند و جالب است که اینها همه از فاجعهٔ هستی حرف زده‌اند. اینها کاتولیک بودند، مؤمن بودند، معتقد بودند، ولی کلیسا همیشه با اینها مشکلاتی داشت. دیگر اینکه فرانسوا داسیز که مخصوصاً در قرن بیستم خیلی مورد علاقهٔ نویسندگان واقع شد، این به چند دلیل بود که یکی همان تبلیغ عدم خشونت در دین بود. البته عدم خشونت و گذشت، از اصول مسیحیت است، ولی چیزی را که او برای اولین بار درحد وسیع تبلیغ کرد، عشق و زیبایی بود. چون زیبایی از اصول مسیحیت نیست و مسیح از زیبایی صحبت نکرده است. این به صورت یک اصل عرفانی بعداً در مسیحیت وارد شده است. مسیح از گذشت و عدم خشونت صحبت کرده، اما از زیبایی صحبت نکرده، پس دلیلی که او مورد توجه واقع شد این بود. یکی هم شرح حالی که از او مانده، حالتهایی دارد که مثل رمانهای رئالیسم جادویی است. از جذامیان پرستاری می‌کرد و بعد که خودش جذام گرفت، یک سگ از او پرستاری می‌کرد و زخمهایش را می‌لیسید. می‌گویند اولین کسی بود که آن پنج زخم خون‌چکان در بدنش ظاهر شد. حتی نویسندگانی که مغضوب کلیسا بودند مثل نیکوس کازانتزاکیس در این باره یک کتاب معروفی دارد. بیشتر به این دلایل در قرن بیستم معروف شد و افکارش و آن چیزهایی که از او نقل می‌شود خیلی لطیف است در مورد انتقادی که بوبن از نویسندگان می‌کند، بیشتر حالت احساسی دارد. معمولاً هر کتابخوانی یک عده از نویسندگان را تأیید می‌کند و عده‌ای را رد می‌کند. این حرفها را نباید خیلی جدی گرفت و تا آنجا که من می‌دانم بوبن خیلی صاحب نظر ادبی نیست، حتی می‌گفتند ناباکوف مصاحبهٔ جنجالی با **تایم** کرد و در آنجا اشاره کرد که ۱۴ـ۱۵ نویسنده درجهٔ اول هستند و بقیه همه متوسط‌اند، مثلاً بالزاک و داستایفسکی جزو متوسطها هستند و کامو و سارتر در ردهٔ پایین تری قرار می‌گیرند، ولیَ این تأثیر چندانی نداشت. در مورد کتاب **نور جهان**، با توجه به اسمش فکر کردم شاید در بارهٔ یک عارف هندی باشد.

برای شما اهمیت پیدا کنند که به هیچ وجه شهرت آنها را ندارند. مثلاً بوبن در همین کتاب **نور جهان** با دیدی انتقادآمیز در بارهٔ سه نویسندهٔ مشهور فرانسوی، یعنی مارسل پروست و گوستاو فلوبر و انوره دو بالزاک صحبت می‌کند. اینها جزءِ مشهورترین نویسندگان فرانسوی هستند و اکثراً آنها را در شمار غولهای ادبیات فرانسه می‌شمارند. بوبن در عین انتقاد از این چهره‌های سرشناس ادبی، از نویسندگانی ستایش می‌کند که شهرتشان به هیچ وجه قابل قیاس با مثلاً گوستاو فلوبر نیست و خود او نیز به این امر اذعان دارد، اما تصریح می‌کند که همواره دوست داشته است آن چیزی را برای خود اختیار کند که دنیا آن را کنار نهاده است.

البته برای نویسنده‌ای صاحب نظر و صاحب سبک مانند بوبن که به دنبال سمت و سوی خاصی در عالم خلاقیت ادبی است، عدم پیروی از پسندهای عام کاملاً طبیعی به نظر می‌رسد و این شاید برای ما نیز درسی باشد، چون بسیاری از اوقات ستودن ناآگاهانهٔ نویسنده یا اثری خاص به صورت مد روز در می‌آید و همه‌گیر و شایع می‌شود. گاه این ستایشها با جهل مطلق نیز آمیخته می‌شود و بنده خود شبی دیدم که شخصی با شدت و حدت تمام از بزرگی شاعری داد سخن می‌داد و حتی برای دفاع از او زبان به ناسزاگویی گشود، اما آنگاه که سخن از آثار این شاعر به میان آمد، از نام بردن از حتی یکی از آنها عاجز بود! این همان خصوصیتی است که پیشینیان ما از آن به نام «جهل مرکب» یاد کرده‌اند.

بنده در مقام یک مخاطب هیچ‌گاه نتوانسته‌ام به ادبیات و هنری دل ببندم که باید خود را متقاعد به دوست داشتنش کنم و آثار نویسنده‌ای را بپسندم که به دلیل شهرتش باید خود را مجاب به پذیرفتنش سازم و ادیب یا هنرمندی را صرفاً به دلیل آوازه‌اش تحسین کنم. البته این عادت همواره عواقب خوشی به دنبال ندارد. در کتاب **نور جهان** بوبن انتقادهایی از پاره‌ای نویسندگان مشهور فرانسوی کرده است، مثلاً از بودلر انتقاد کرده، از مارسل پروست انتقاد کرده، بنده چون می‌دانم که آثار این نویسندگان به زبان فارسی ترجمه شده و در حال حاضر علاقه‌مندانی در میان ما دارند، زمینه را برای قضاوت باز می‌گذارم و چون وظیفه‌ام در این جلسه گزارش و توصیف است، با توجه به وقت محدودمان که رو به پایان است، به نقل تکه‌های کوتاهی از این کتاب می‌پردازم.

بوبن در بخشهای آغازین این اثر، به سیر روحی خویش می‌پردازد و از شروع کار نویسندگی‌اش صحبت می‌کند و سپس در یکی از جالب‌ترین فصول کتاب، در بارهٔ شاعران و نویسندگانی که مورد علاقه‌اش بوده‌اند یا به طریقی از زندگی فکری او گذر کرده‌اند، سخن می‌گوید. در اینجا فرصت نیست که از همهٔ کسانی که بوبن از آنها یاد کرده صحبت کنم و از این رو به چند تن از مشهورترین آنها اشاره می‌کنم. از بودلر آغاز می‌کنم. بوبن بی آنکه منکر اهمیت بودلر و ذوق سرشار شاعرانهٔ او شود، اذعان می‌دارد که از او در کار ادبی خود کوچک‌ترین بهره‌ای نبرده و هیچ تأثیری نپذیرفته و به قول خودش حتی خرده نانی از سفرهٔ او برنگرفته است. به اعتقاد بنده این نکته به روشنی محسوس است، زیرا روح آثار این دو نه تنها با یکدیگر نزدیکی ندارند، بلکه می‌توان گفت که متنافرند و از هم دور می‌شوند. اگر بودلر معروف‌ترین دیوان خود را «گلهای بدی» نامید، نامی که برای برترین اثر بوبن می‌توان برگزید جز «گلهای نیکی» نیست:

«بودلر را دوست نمی‌دارم، زیرا عظمت زیبایی‌شناختی او هرگز هیچ‌کس را تغذیه نکرده است و من هرگز بر سر سفرهٔ او خرده نانی نیز برای خوردن نیافته‌ام، به ویژه از آن روی که او سلسله‌جنبان آن کسانی است که نشخوارگر تیره‌روزی‌اند و امروزه بس پُرشمار شده‌اند. او به دیدهٔ من نمونهٔ آن نویسندگانی است که گمراه می‌کنند زیرا خطاهایشان با زیبایی و ذوقی انکارناپذیر آمیخته شده است.»

در عوض، نویسنده‌ای همچون داستایفسکی را یکی از برجسته‌ترین چهره‌های ادبیات می‌شمارد و به ویژه از کتاب **ابله** او یاد می‌کند و می‌گوید که شاهزاده میشکین یا به قول روسها مویخکین این داستان، شاهزادهٔ محبت و همدلی است. تصویر این شاهزاده میشکین به طرزی نازدودنی در ذهن بوبن حک شده است، آن بازندهٔ ظاهری که در حقیقت برندهٔ اصلی بوده است. همین شاهزاده میشکین که ابله خوانده می‌شده، برای نویسنده‌ای چون نیچه تداعی کننده مسیح بوده است. می‌دانیم که نیچه مسیح را به معنایی که مراد داستایفسکی بوده، «ابله» خوانده است، البته در اینجا مراد از ابله، انسان کم خرد نیست، بلکه کسی است که مردم آلوده به ناپاکیهای دنیوی او را ابله می‌انگارند. بوبن، داستایفسکی را بسیار مهم می‌شمارد و او را

در نقطهٔ مقابل مارسل پروست قرار می‌دهد و افسوس می‌خورد که در دوران جوانی، این دو نویسنده را در عرض هم قرار می‌داده است، اما امروزه دیگر چنین تساهلی را روا نمی‌داند و نمی‌تواند به یکسان از بیدارگران و گمراه‌کنندگان سخن بگوید. بوبن بی‌آنکه نبوغ پروست را انکار کند، تصریح می‌کند که نبوغ شریر نیز وجود دارد که اگر در خدمت بدی درآید، به مراتب آسیب‌رسان‌تر است، چرا که پروست از کدورت عشقها و حسادتهای کور بشری سخن می‌گوید که در نهایت به یأس و دلمردگی راه می‌برد. بوبن نفرت پروست را از آفتاب یا انزجار سارتر را از درخت نشانهٔ بارز جامعه‌ای بیمار می‌داند، جامعه‌ای که نویسندگان آن از تیره‌روزی مضمونی ادبی می‌سازند و به بهانهٔ پرده برگرفتن از چهرهٔ بدی، آن را می‌گسترند و کاری جز آن نمی‌کنند که بر هرج و مرج و آشوب دنیا می‌افزایند، چرا که این نویسندگان برای آنچه می‌گویند بهایی نپرداخته‌اند و در محافل ادبی و هنری پاریس از آتش دوزخ سخن می‌گویند.

«خوانندهٔ راستین نزد پروست از گرسنگی خواهد مرد.

نویسندگان ردهٔ اول نمی‌پردازد. منتها به دلیل محدودیت زمان، از این کتاب صد و شصت صفحه‌ای، جز چند سطر قرائت نشد و بنده فکر می‌کنم بهتر است که اگر مایل به ابراز عقیده‌ای در بارهٔ این کتاب هستیم، این کار را پس از مطالعهٔ متن کامل آن و با در نظر گرفتن تمامی آنچه بوبن گفته است انجام دهیم. در ضمن یادآوری می‌کنم که کتاب **نور جهان** در مجموعهٔ nrf انتشارات گالیمار چاپ شده که یکی از معتبرترین مجموعه‌های ادبی است و سرپرستی آن را سالها آندره ژید بر عهده داشته است. ذکر یک نکتهٔ دیگر را نیز لازم می‌دانم و آن این است که در کشورهایی مانند فرانسه که در زمینهٔ نقد ادبی اشباع شده‌اند و در شرح و تفسیر هر یک از آثار مشاهیر جهان ادبیات دهها جلد کتاب نگاشته شده است، یک نویسنده واقعاً ضرورتی نمی‌بیند که در اظهار نظرهای خود تا جزئی‌ترین نکات را باز کند، مگر اینکه بخواهد برای افرادی مبتدی سخن بگوید. روی سخن بوبن در این کتاب یک شاعر و نویسندهٔ معاصر، یعنی لیدی داتاس، بوده است. اصولاً یکی از مشکلات دریافت آثار نویسندگان

فرانسوی این است که به اشاره‌ای بسنده می‌کنند. شما کتابهای آندره مالرو را ملاحظه کنید، و این به زعم پاره‌ای از منتقدان، از آن روست که به درک خوانندهٔ خود احترام می‌گذارند.

در این باره که آیا بوبن منتقد ادبی است یا خیر، بنده هیچ‌گاه چنین توقعی ندارم که یک نویسنده در آن واحد منتقد حرفه‌ای هم باشد و در واقع شأن نویسندگی را بالاتر از منتقدی می‌دانم، چون نقد از قلمروهای وابسته به حوزهٔ خلاقیت ادبی است و بدون نویسنده، منتقدی نیز وجود نخواهد داشت. تمامی اوقات زندگی یک نویسنده وقف بر خلاقیت ادبی می‌شود و تمامی همّ و غم منتقد صرف توصیف و تحلیل این خلاقیت و تشریح روابط آن با زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی و سیاسی و... می‌گردد. فکر می‌کنم که در بارهٔ این کتاب خلط مبحثی صورت گرفته است، زیرا بوبن در این اثر دعوی نگاشتن کتاب نقد ادبی نداشته است، بلکه صرفاً به پرسشهایی که نویسنده‌ای دیگر در بارهٔ جهان ادبیات یا بهتر بگویم انعکاس جهان در ادبیات مطرح کرده پاسخ گفته است و اتفاقاً به نکات ظریفی پرداخته که بیان آنها در حد هر منتقدی نیست و مطالب او از بسیاری جنبه‌ها می‌تواند روشنگر و سودمند باشد، خصوصاً از جنبهٔ جست و جوی بهداشت در بینش ادبی. منتها به دلیل محدودیت زمان جلسه، این کتاب خیلی کوتاه معرفی شد و ما باید کمی سنجیده‌تر و با توجه به تمامی متن اثر در بارهٔ آن اظهار نظر کنیم.

حال که صحبت از منتقدان به میان آمد، اجازه بدهید یک نظر کاملاً شخصی را در این خصوص بیان کنم. بنده بدون آنکه منکر اهمیت نقد ادبی باشم، خیلی وقتها سخنان نویسندگان را در بارهٔ سازوکار و مصالح کار خود، ملموس‌تر و حقیقی‌تر از لفاظیهای بسیاری از منتقدان متعارف می‌یابم. اگر بخواهیم تشبیه کنیم، مثل این است که آن کسی را که مزهٔ قند را چشیده، با شیمیدانی مقایسه کنیم که فرمول شیمیایی قند را بیان می‌کند. فرموله کردن اگرچه کار لازمی است، اما شما احساس می‌کنید که از بیرون تحمیل می‌شود و از درون نمی‌جوشد و بسیاری از اوقات با پسندهای پیش پا افتادهٔ شخصی همراه می‌شود. کار فرموله کردن عملی خشک و بی‌روح است، اما آن کس که سعی دارد مزهٔ قند را به شما بچشاند، هرچند که دامنهٔ کارش محدودتر از آن شیمیدان باشد، عملش هزار بار به مذاق شما خوش‌تر می‌آید. بنده همینجا در جلسهٔ ناتالی ساروت گفتم که مقالات او را از رمانهای نو وی بیشتر می‌پسندم، زیرا حس می‌کنم که در آنها به صورتی عینی و ملموس، از تجربهٔ کار همه روزهٔ خود با ابزارها و مصالح نویسندگی سخن گفته است.

دربارهٔ این سؤالی که مطرح شد آثار بوبن چگونه رده‌بندی می‌شوند، از لحاظ گونهٔ ادبی گمان می‌کنم که در بخش نخست صحبتم به اندازهٔ کافی توضیح دادم. اگر مقصود شما شیوهٔ شخصی کار اوست، باید بگویم که فضای نوشته‌های بوبن بین نظم و نثر، شناور و در نوسان است. اصولاً بوبن نویسنده‌ای است که با سازوکار ذهنی یک شاعر می‌نویسد و اندیشه‌هایش پیوند تنگاتنگی با صور بدیع خیال که تراوش ذهن خلاق اوست دارد. شاید بتوان گفت که او از طریق آمیزش اندیشه و خیال، به فضاهای ذهنی آرمانی خویش راه می‌برد. اما از لحاظ قالب، نوشته‌های او مرا به یاد پیروان رمان نو می‌اندازد. رمان نو فرم و قالب خاصی را در ادبیات جا انداخت و مضامین ویژه‌ای را نیز مطرح کرد که گوهر آنها در آن چیزی خلاصه می‌شود که ناتالی ساروت آن را «جست و جوی واقعیت ناپیدا» می‌نامید. اما میراثی که از لحاظ قالب و فرم از رمان نو باقی ماند، تثبیت شده‌تر از سنخ مضامین آن است. بوبن تماماً به مضامین معنوی گرایش دارد و این بسیار آشکارتر از آن است که نیازمند توضیح باشد. شیوهٔ کار او از دو آبشخور بیان شاعرانه و نگرش فلسفی مایه می‌گیرد و در نوشته‌های وی که چون سرب، حجمی اندک و وزنی سنگین دارند، جایی برای توصیفات دراز دامن روایی وجود ندارد. شما در نوشته‌های بوبن توصیفات روایی نمی‌بینید و گویی هر تکه از متن او بخشی از یک استنتاج کلی را تشکیل می‌دهد. من اخیراً چند رمان فارسی را که به تازگی جایزه برده‌اند از سر کنجکاوی می‌خواندم تا ببینم در چه سطحی نوشته شده‌اند. این رمانها اکثراً به توصیف زندگی روزمره پرداخته‌اند، مثلاً در یکی از آنها یک فصل کامل به توصیف ماشین کهنهٔ پدر خانواده اختصاص دارد یا در جای دیگر، حدود نیم صفحه در بارهٔ خارج کردن کیک از جعبه و قرار دادن آن در ظرف مناسب شرح داده شده است. البته شاید این توصیفات هم جایی در هدف نویسنده داشته باشد و بنده این را نفی نمی‌کنم، ولی می‌گویم که ادبیات امروز دنیا ادبیات پس از ظهور روان‌شناسی است،

متعارف و برساختهٔ خود اوست. اصطلاح Le Très-Bas در زبان فرانسه وجود نداشته است و بوبن آن را در برابر Le Très-Haut ساخته که معادل آن در زبان فارسی «خدای متعال» یا «خدای تعالی» است. پیدا کردن معادل برای این اصطلاح دشوار بود، چون وقتی بار نخست به آن برخوردم، نمی‌دانستم مراد نویسنده دقیقاً چیست و معنی آن در هیچ فرهنگی هم ضبط نشده بود. باید از متن کتاب استنباط می‌کردم که مقصود نویسنده چه بوده است و در عین حال به چارچوبهای فرهنگ دینی خودمان نیز توجه می‌کردم، چون این کتاب قرار بود در این محیط منتشر شود. الان دیگر کاملاً مشخص است که مراد بوبن از Le Très-Bas چه بوده و در واقع معما حل شده است، اما در ابتدای کار روی متن که هنوز قالب مناسب زبانی برای برگرداندن آن در حال شکل‌گیری است، معادل‌گذاری برای چنین اصطلاحی دشوار است. خدای فرانچسکو خدای کودکان است، همان خدایی است که در وجود کودکی که نقش زمین شده و بینی او در سبزه‌ها فرو رفته، تجلی یافته است، خدای جذامیان است، خدای فقرا و ضعفا است، در نتیجه خدایی است که به پایین‌ترین مراتب هستی عنایت دارد و در آنها سیر می‌کند. خدای فقرا و جذامیان، خدای لطف و رحمت و محبت است. بوبن در متن کتاب، Le Très-Bas را به دفعات در برابر Le Très-Haut به کار برده است. معادلی که برای Le Très-Haut برگزیدم و به کار بردم، برگرفته از ترجمهٔ قدیمی کتاب مقدس است و آن «حضرت اعلی» است. معادل «رفیق اعلی» برای Le Très-Bas در اصل برگرفته از آخرین جملهٔ پیامبر پیش از ارتحال ایشان است که در پاسخ جبرئیل که می‌پرسد آیا در این عالم ادنی می‌مانی یا به رفیق اعلی می‌پیوندی، می‌گویند «بل الرفیق الاعلی»، یعنی بلکه آن برترین یار را برمی‌گزینم.

خدای جذامیان و فقرا، خدایی است که می‌توان از او با نام «رفیق اعلی» یا «برترین یار» یاد کرد. البته اصطلاح رفیق اعلی در ادبیات کهن ما نیز به کار رفته است، هم در متون عرفانی و هم دیوانهای اشعار. عنوان زیبایی هم هست. خدای ناتوانان و تنگدستان خدایی است که جمال و رحمتش بر جلال و قدرتش پیشی گرفته است. به این علت از این معادل استفاده کردم. البته در ابتدا گمان می‌کردم که بوبن اصطلاح Le Très-Bas را از متون عارفان مسیحی گرفته است، اما پس از آشنایی با او و صحبت در این باره، دریافتم که این اصطلاح برساختهٔ خود اوست.

□ **عباس پژمان:** این توضیحی که فرمودید خیلی مشخص است، چون منظورش از Bas خیلی نزدیک است. طرحی هست که از فرانسوا داسیز در حالت دعا کشیده‌اند و مسیح را هم در این طرح به شکل بادبادک کشیده بودند. اینکه فرمودید خدایش خیلی شبیه به خدای کودکان است، خدای کودکان هم چنین حالتی دارد، یعنی حالت رفیق و دوست و همبازی دارد.

■ **سیار:** لازم است به نکته‌ای اشاره کنم و آن تجربه‌ای است که در ترجمهٔ کتابهای قانونی ثانی برایم پیش آمد. اصولاً در ترجمهٔ متون دینی، مفاهیم از دینی به دین دیگر و از حوزهٔ یک سنت دینی به حوزهٔ سنت دینی دیگر، کاملاً با هم انطباق پیدا نمی‌کنند، بلکه گاه با فاصله‌ای اندک از کنار یکدیگر می‌گذرند. مثلاً اگر در دو دین تصورهای متفاوتی در بارهٔ خدا وجود داشته باشد، نوع اسماء و سنخ افعالی که به خداوند نسبت داده می‌شود با یکدیگر فرق می‌کنند و آنگاه تطبیق دادن آنها کار دشوار و حساسی می‌شود، یعنی اگر ذهن ما با برداشت خاصی از اسماء و افعال خدا مأنوس باشد و این برداشت با آنچه در دین دیگری مطرح می‌شود فرق کند، آنگاه تطبیق دادن این دو زمینه کار بسیار دشواری می‌شود و ترجمهٔ دقیق گاه نامفهوم و غیر قابل هضم می‌شود. این اشکالی است که در ترجمهٔ متون دینی وجود دارد. البته گاه این مفاهیم تا حدود زیادی با یکدیگر تطبیق پیدا می‌کنند. مثلاً در ترجمه‌های فرانسهٔ کتاب مقدس، در رابطهٔ خدا و انسان از فعل visiter استفاده می‌شود. این فعل که به معنی دیدار کردن است، در ترجمه‌های فارسی دو قرن اخیر کتاب مقدس به «تفقد» برگردانده شده است و این به پیروی از ترجمه‌های عربی بوده، چون ترجمه‌های فارسی کتاب مقدس در یکی دو قرن گذشته به شدت تحت تأثیر ترجمه‌های عربی بوده است و الفاظ و اصطلاحات ترجمه‌های عربی این کتاب در ترجمه‌های فارسی به وفور دیده می‌شود و در مواردی نیز ملاحظه می‌گردد که قالبهای نحوی زبان عربی به صورت تحت‌اللفظی برگردانده شده‌اند که اتفاقاً گاه در زبان فارسی شیرین نشسته‌اند، به طرزی که سیاق خاصی را به وجود آورده‌اند که برخی از شاعران نوپرداز معاصر از آن تقلید کرده‌اند.

خب در فرهنگهای زبان عربی یکی از معانی که برای تفقد ذکر شده همان دیدار است، اما ما کلمات عربی را دقیقاً به همان معانی که اعراب مورد استفاده قرار می‌دهند به کار نمی‌بریم و در زبان فارسی تفقد کردن یا مورد تفقد قرار دادن بیشتر به معنی لطف و عنایت و مرحمت نمودن است و نه دیدار کردن. در نتیجه بسیاری از کسانی که ترجمهٔ ۱۹۰۴ کتاب مقدس را می‌خوانند، شاید ندانند که در آن مراد از تفقد همان دیدار است. این مفهوم تا حدود زیادی با آنچه در قرآن از آن به «لقاء» تعبیر شده تطابق دارد و شما می‌دانید که پاره‌ای از مترجمان قرآن، لقاء را به «دیدار» ترجمه کرده‌اند. البته لقاء در قرآن به معاد اشاره دارد و «دیدار خدا» (لقاءاللّه) غیر از «دیدن خدا» (رؤیة اللّه) است که پاره‌ای از مذاهب اسلام همچون شیعه و معتزله منکر آنند. اما مثلاً در شعر حافظ می‌بینید که به امکان رؤیت باری، که مورد قبول اشاعره است، تصریح می‌شود:

این جان عاریت که به حافظ سپرد دوست
روزی رُخش ببینم و تسلیم وی کنم

البته این نکته‌ای است که وارد شدن در جزئیات آن نیازمند تحقیق است و فرصت زیادی می‌طلبد و اساساً محققان حوزهٔ دین‌شناسی تطبیقی باید در بارهٔ آن اظهار نظر کنند.

□ **هرمز میلانیان:** من فراموش کردم به نکته‌ای اشاره کنم. آقای سیار به‌خوبی جایگاه بوبن را در گرایش عرفان کاتولیکی ادبیات فرانسه مشخص کردند که نامهایی چون شارل پگی و پل کلودل از برجستگان آنند.

آنچه که می‌خواستم در اینجا مطرح کنم به ورلن مربوط می‌شود که به‌خاطر ضربه‌ای که از جدایی همسرش خورده بوده، مدت پنج سال به عرفان کاتولیکی روی می‌آورد که ثمرهٔ آن اشعار بسیار زیبایی است که حتی گاه ازنظر ضرباهنگ مرا به‌یاد مولانا می‌اندازد. البته فکر نمی‌کنم که تحت تأثیر مولانا بوده‌باشد، چون در آن زمان ترجمه‌ای از مولانا به فرانسه وجود نداشته‌است. این مسئله‌ای است که درمورد ورلن کمتر به آن توجه شده و جا دارد کسانی که به ادبیات تطبیقی علاقه دارند، مقایسه‌ای میان این اشعار و غزلیات مولانا به‌عمل آورند.

به برنانوس هم اشاره شد که او را می‌توان رمان‌نویس به‌شمار آورد ولی از او کتابی در ایران منتشر نشده، اما درگذشته فیلمهایی را که براساس داستانهای او ساخته شده، در اینجا نشان داده‌اند.

□ **عباس پژمان:** چرا، اثر معروفش ترجمه شده، **خاطرات کشیش دهکده**، ولی ظاهراً زیاد مورد استقبال قرار نگرفت.

ادبیات آمیخته با نگرشهای فلسفی و حتی گاه کلامی است، ادبیاتی است که به واقع پوست انداخته است و شما دیگر آن قالبهای روایی رمانهای قرن نوزدهمی را در آثار پیشرو امروز نمی‌بینید. البته هنوز کسانی همان رمانهای قرن نوزدهمی را بیشتر می‌پسندند و در این نکته تردیدی وجود ندارد، اما سبک و سیاق نویسندگانی همچون بوبن در این رده نمی‌گنجد. ادبیات دنیای امروز بیش از آنکه جنبهٔ قصه‌گویی داشته باشد، گونه‌ای جستار است. شما در کار نویسندگانی مثل بوبن صورتهای روایی نمی‌بینید، حال آنکه رمانهایی که به آنها اشاره کردم اکثراً به توصیف جنبه‌های نوستالژیک زندگی روزمره می‌پردازند.

□ **محمدخانی:** بوبن رمان نمی‌نویسد که توصیف کند.

■ **سیار:** بنده از تلقیهای مختلف از خلاقیت ادبی صحبت می‌کنم که این تلقیها برمی‌گردد به پس‌زمینه‌های ذهنی و تواناییهای تحلیلی و فکری نویسندگان. کسی که افق فکری‌اش با فلسفه و روانکاوی آمیخته است، طرز وارد شدنش در قلمرو ادبیات بسیار متفاوت است با کسی که ذهنش از این زمینه‌ها خالی است. کسی که ذهنش از این زمینه‌ها خالی است، ناچار باید به توصیف و بازآفرینی زندگی روزمره بپردازد که البته گاه این کار، مانند آنچه در آثار جین اوستن دیده می‌شود، با استادی صورت می‌پذیرد. همهٔ اینها به عنوان نویسنده و کسانی که در قلمرو ادبیات پا نهاده‌اند شناخته می‌شوند، منتها شیوهٔ کار و نوع تلقی‌شان از خلاقیت ادبی زمین تا آسمان با هم فرق دارد.

□ **هرمز میلانیان:** دوستی با آقای سیار به من این امکان را داده که در جریان کوشش ایشان برای ارائهٔ هرچه بهتر و در عین حال دقیق‌تر آثار بوبن، با نمودار کردن ویژگی نثر شاعرانهٔ بوبن در برگردان فارسی، به‌ویژه درمورد **کتاب ییهوده** و **نور جهان** باشم. نکته‌ای که من هیچگاه نمی‌توانم بپذیرم، «پاسخ قاطع آری یا نه» است که به آن اشاره کردید. بشر بسیار پیچیده‌تر از پاسخهای قاطع است و ادبیاتی گرانقدر که لااقل مرا به‌خود جلب می‌کند، ادبیاتی است که بتواند هرچه جامع‌تر این پیچیدگی را منعکس سازد. بازتاب هنرمندانهٔ چنین پیچیدگیهایی است که برای نمونه شکسپیر را شکسپیر می‌کند. البته باید پذیرفت که در این میان «شعر» تاحدی جایگاه متفاوتی دارد، زیرا بیش از هرچیز انعکاس اندیشه و احساس و عاطفهٔ یک فرد یعنی «شاعر» است. اما آنچه که نمی‌توان به‌هرحال نادیده گرفت، اقبالی است که هم خوانندگان فرانسوی و هم خوانندگان ایرانی، با تمام تفاوتهایی که می‌توان میان فرانسه و ایران دید، به بوبن و آثارش نشان داده‌اند و این باتوجه به شرح حالی که آقای سیار از زندگی و روحیات بوبن دادند، نمودار تناقضی جالب است، چون او هم انسانی است «منزوی» و هم کسی است که همه دربارهٔ او می‌نویسند، با او مصاحبهٔ مطبوعاتی و رادیو ـ تلویزیونی می‌کنند، و آثارش را پیوسته با تیراژ بالا به‌چاپ می‌رسانند. البته اکنون در جهان شاهد گرایشی عرفانی در ادبیات هستیم که مولانای خودمان در امریکا و اروپا نمودار آن است و نقل قول زیبایی که آقای سیار از بوبن دربارهٔ مولانا کردند خود گواه صادقی است بر این مدعا. این نکتهٔ چشمگیری است که در دوسه قرن اخیر شاعران پارسی‌سرای ایران چگونه در جهان غرب تأثیر گذاشته‌اند: حافظ در آلمان، سعدی در فرانسه، خیام در انگلستان، و نه‌تنها خیام بلکه فردوسی که گذشته از اثر برجستهٔ ماتیو آرنولد به انگلیسی با الهام از «رستم و سهراب»، من تازه فهمیده‌ام که در آغاز قرن نوزدهم جیمز آتکینسون ترجمهٔ کاملی از شاهنامه به انگلیسی به‌چاپ رسانده و در آغاز قرن بیستم برادران وارنر نیز چنین کرده‌اند که به‌زودی انتشارات هرمس منظومهٔ رستم و سهراب را به‌صورت دوزبانه با ترجمهٔ برادران وارنر منتشر خواهدکرد. امروزه هم نوبت مولاناست که اروپا و به‌ویژه امریکا را با اندیشه و هنر خود شگفت‌زده کرده‌است. در آنچه که به اظهار نظرهای بوبن دربارهٔ نویسندگان و شاعرانی چند مربوط می‌شود، باید پذیرفت که عقیده و سلیقهٔ شخصی وی مطرح است و از این دیدگاه، من نیز داستایفسکی را نویسنده‌ای بزرگ می‌دانم و من نیز پروست را چندان نمی‌پسندم و آثار او را با جمله‌های تودرتو و طولانی‌اش خسته‌کننده می‌یابم، گوانیکه به‌خوبی می‌دانم به‌نظر بسیاری او یکی از برجسته‌ترین نویسندگان فرانسوی در قرن بیستم است. برعکس، تا آنجا که به بودلر مربوط می‌شود، باید گفت که ابهام اصطلاح mal در کتاب **Les fleurs du mal** انگی به بودلر زده که سزاوار نیست، چون

این اصطلاح در فرانسه هم معنی «بدی و شر» را می‌دهد و هم معنی «درد و رنج» را. اما صفتهای ناشی از این واژه با یکدیگر تفاوت دارند، چون صفت maladif «رنجور و بیمارگونه» را می‌رساند، در حالی که صفت malefique به‌معنی «شرور» است و ما می‌بینیم که بودلر هنگام تقدیم کتابش به تئوفیل گوتیه از آن به‌عنوان maladives ces fleurs (این گلهای رنجور) یاد می‌کند. از این گذشته، در میان اشعار بودلر شعرهای بسیاری هست که در آنها نه بدی مطرح است و نه درد و رنج، مانند شعر منثور «مست شوید» که آقای پارسایار ترجمهٔ زیبایی از آن را در گزیدهٔ دوزبانهٔ **گلهای رنج** ارائه داده‌اند.

آخرین نکته‌ای که می‌خواستم از آقای سیار بپرسم به عنوان Le Très-Bas مربوط می‌شود که ایشان به «رفیق اعلی» ترجمه کرده‌اند، حال آنکه اگر بخواهیم واژهٔ «رفیق» را حفظ کنیم باید نام کتاب را به «رفیق ادنی» برگردانیم. البته ایشان دلیل این انتخاب را برای من توضیح داده‌اند، ولی چون این پرسش ممکن است برای دیگران نیز مطرح شود، از ایشان خواهش می‌کنم که بار دیگر چرایی این ترجمه را در اینجا شرح دهند.

■ **سیار:** عنوان Le Très-Bas را خود بوبن برای این کتاب ساخته و این اصطلاح در زبان فرانسه وجود نداشته است. اصولاً ترجمهٔ عناوین آثار بوبن دشوار است، چون اکثراً از لحاظ زبانی خلاف

وزیری به چاپ رسید، کتاب **دوازده هزار مثل فارسی و سی هزار معادل آنها** است.

این کتاب پیشتر یک بار در سال ۱۳۷۲ با نام **ده هزار مثل فارسی و بیست و پنج هزار معادل آنها** در قطع وزیری در ۸۷۲ صفحه + دوازده صفحه مقدمه، در تیراژ پنج هزار نسخه به همت همان انتشارات (آستان قدس رضوی) به چاپ رسیده بود. گرچه مؤلف محترم هیچ اشاره‌ای به این مطلب ننموده، با این حال می توان گفت کتابی که با عنوان جدید **دوازده هزار مثل فارسی و سی هزار معادل آنها** به چاپ رسیده، ویرایش جدیدی از کتاب اولی است؛ اما چون

● **دوازده هزار مثل فارسی و سی هزار معادل آنها**

● **دکتر ابراهیم شکورزادهٔ بلوری**

● **انتشارات آستان قدس رضوی، چاپ اول ۱۳۸۰**

سید احمد پارسا

تعداد امثال و معادلهای آن افزایش یافته، با عنوان جدیدی به چاپ رسیده است.

کتاب حاضر دارای سیزده صفحه مقدمه و ۱۱۳۸ صفحه است که از این صفحات، نه صفحه مربوط به کتابنامه و چهل و یک صفحهٔ آن مربوط به واژگان کلیدی است.

آنگونه که مؤلف محترم خود یادآوری نموده در تدوین این اثر نه تنها از کتابهایی که قبلاً در زمینهٔ امثال و ریشهٔ آنها تألیف شده، بهره گرفته «بلکه آثار منظوم و منثور ادبی و افسانه‌ها و داستانهای عامیانه را نیز یک بار دیگر مطالعه کرده و علاوه بر آن امثال و اصطلاحات و تعبیراتی را که در ضمن معاشرت و نشست و برخاست با مردم عادی و عامی شنیده، یادداشت و ضبط نموده و سعی کرده است از حافظهٔ خود نیز مدد جوید.»[۶]

فهرست ۱۸۴ منبع مورد استفادهٔ ایشان نیز بیانگر وسعت حوزهٔ پویش و کوشش ایشان است.[۷]

مسلماً گردآوری و تنظیم ۴۲ هزار مثل (دوازده هزار مثل و سی هزار معادل آنها) کاری بسیار طاقت فرساست و جز در پرتو عشق به

# سیری در دوازده هزار مثل فارسی و سی هزار معادل آنها

امثال و حکم جزء جداناشدنی فرهنگ هر قومی و میراث قرنها تجربهٔ آنان درَ عرصهٔ زندگی است و آینهٔ تمام نمای آن قوم و آن جامعه به شمار می‌رود.

«مثل یک شعبهٔ مهم از ادبیات هر زبان و نمایندهٔ ذوق فطری، قریحهٔ ادبی، افکار، عادات، اخلاق و احساسات اهل آن زبان است. وقتی که امثال جاریه بین یک ملت را به دقت مطالعه و در نکات و دقائق آن تأمل کنید، طوری بر طرز زندگانی اجتماعی و انفرادی، درجهٔ تربیت و تمدن، پایهٔ ترقی و تنزل، رسوم و عقاید، احساسات و تصورات آن ملت مطلع می‌شوید که گویی سالها با افراد طبقات مختلفهٔ آن شریک زندگی و رفیق شب و روز بوده‌اید.»[1]

«مثلها ما را به درون کومه‌ها و کلبه‌های دوردست و زوایای گمشدهٔ جامعهٔ ایران می‌برند و با رنج و شادی و دلمشغولی و امید و هیجان مردم ساده آشنا می‌کنند.»[2]

پژوهش را در زمینهٔ امثال، می‌توان به دو دسته تقسیم کرد:

الف) جمع‌آوری امثال

ب) بررسی و تحلیل امثال

پژوهش در زمینهٔ مطالعه و تحلیل و بررسی امثال در جهان بسیار مورد توجه قرار گرفته است تا جایی که سمینارهای جهانی به آن اختصاص یافته است.[3] اما با کمال تأسف تاکنون در زمینهٔ مطالعه و تحلیل امثال در ایران کار قابل توجهی صورت نگرفته است و از آنجا که هر نوع تحلیل و مطالعه امثال، مستلزم جمع‌آوری آن است، تلاش در زمینهٔ گردآوری و طبقه‌بندی آن در درجه اول اهمیت قرار می‌گیرد و خوشبختانه در این زمینه کارهای قابل توجهی تاکنون در ایران صورت گرفته است.

از سال ۱۴۰۹ هـ. ق که محمدعلی جبله رودی اولین بار در این زمینه به گردآوری امثال همت گماشت[4]، تاکنون کارهای ارزنده‌ای در این زمینه صورت گرفته است. این کارها به همت والای کسانی چون محمدصادق اصفهانی، امیرقلی امینی، احمد بهمنیار و... صورت گرفته است.[5] اثر چهارجلدی **امثال و حکم** شادروان علی‌اکبر دهخدا نیز از کارهای بسیار پر ارج و به یادماندنی در این زمینه است.

یکی از کارهای ارزشمندی که در سال ۱۳۸۰ به پایمردی انتشارات آستان قدس رضوی در تیراژ سه هزار نسخه در قطع

سپس در زیر آن امثال مشابه را ذکر کرده که در میان آنها این شعر قاآنی نیز وجود دارد:

«جایی که پشک و مشک به یک نرخ است
عطار گو ببندد دکان را»

بعد بلافاصله بعد از آن بیت یاد شده را مثل اصلی قرار داده و زیر آن نوشته است: «ر.ک آن جا که بصر نیست چه خوبی و چه زشتی.»

سپس در همان صفحه در سه مثل بعد، مثلِ:

«آن جا که شتر بود به یک قاز
خر قیمت واقعی ندارد»

زیر آن دوباره بیت قاآنی را به عنوان نظیری برای آن مثل بیان کرده است.

به نظر می‌رسد هدف پدیدآورندهٔ گرامی کتاب از این کار، این بوده که اگر کسی صورت یک مثل را فراموش کرده ولی نظایر آن را می‌داند، بتواند به مثل مورد نظر دسترسی پیدا کند. این کار، گرچه به ظاهر کاری ارزشمند به نظر می‌رسد، حجم کتاب را افزایش داده است؛ در حالی که اگر چنین شیوه‌ای به کار گرفته نمی‌شد، حجم کتاب و هزینهٔ چاپ و نشر آن و به پیروی از آن بهای کتاب نیز بسیار کمتر از این می‌شد.

چنین مواردی در این کتاب بسیار زیاد است و در اینجا به عنوان مثال به چند نمونه اشاره می‌کنیم: در صفحهٔ ۵۱ مثل «آن دفترها را گاو خورد»، به عنوان مثل اصلی یاد شده و در زیر آن امثال و اشعار زیر به عنوان نظایر آن بیان شده است:

آنکه فیل می‌خرید، رفت.
آن دکان برچیده شد.
آن کاروان کوچ کرد.
آن مه‌مه را لولو برد.
آن دنبه را گربه برد.
آن سبو بشکست و آن پیمانه ریخت.
آن ورق برگشت.
گاو آمد و خورد دفتر پارین را. (ظهوری)
مرغی که تخم طلا می‌کرد، مرد!
آن مصر مملکت که تو دیدی خراب شد. (خاقانی)
آن قدح بشکست و آن ساقی نماند. (عطار)
آن قفس بگسست و آن هندو گریخت.

سپس هرکدام از نظایر فوق را به ترتیب در صفحاتی جداگانه به عنوان مثل اصلی آورده و برای هریک دوباره یک یا چند مورد از موارد بالا را به عنوان نظیر آن ذکر کرده است. به عنوان نمونه، امثال بالا را به ترتیب در صفحات زیر به عنوان مثل اصلی دوباره بیان کرده است.

صفحات ۶۰، ۵۲، ۵۶، ۶۱، ۵۲، ۵۴، ۶۲، ۸۱۱، ۶۱، ۵۴، ص ۵۶.

همانطور که اشاره شد چنین مواردی در این کتاب بسیار زیاد است، اما برای جلوگیری از اطالهٔ کلام به ذکر این نمونه‌ها بسنده می‌شود. مسلماً در این مورد بهتر بود که در زیر اولین مثل، نظایر آن را بیان می‌کرد و سپس هنگامی که هرکدام از این نظایر، به عنوان مثلِ اصلی به کار می‌رفت، در زیر آنها مراجعه‌کننده را به همان مثل اولیٰ ارجاع می‌داد، تا هم در حجم کتاب و هم در هزینهٔ تمام شدهٔ آن و به دنبال آن در کاغذ و دیگر موارد صرفه‌جویی شود.

***

مؤلف محترم این کتاب نیز همچون افراد پژوهشگر پیش از خود به ویژه دهخدا بین مثل و حکمت تفاوتی قائل نشده[15] و در مقدمهٔ سیزده صفحه‌ای خود نیز به مطالبی همچون فواید مثل، تاریخچهٔ گردآوری آن و بیان شیوهٔ کار خود پرداخته و تنها در صفحهٔ هشت مقدمه دربارهٔ مثل چنین نوشته است:

«این سخنان کوتاه و سودمند و دل‌نشین که هرکدام از آنها اندیشه‌ای ژرف و لطیف یا پندی نغز و ظریف در بردارد و به سبب سادگی و روانی و عمق اندیشه، در طی روزگاران مقبولیت یافته و سرانجام در زبان خاص و عام جاری و ساری گشته و نام «مثل» به خود گرفته است.»

تعریف یاد شده به هیچ وجه جامع و مانع نیست. به همین دلیل بسیاری از مسائل دیگر همچون پند، اندرز، طنز، هزل و... نیز جزو امثال ذکر شده است؛ نمونه‌های زیر اندکی از این موارد به شمار می‌رود: انسان جایز الخطاست ص ۱۵۹ / بس که گفتم، زبانم مو برآورد ص ۲۴۰ /به از نیکی نباشد هیچ کاری ص ۲۶۰ /علیک السلام، سرت تو کُلام، چی آوردی برام ص ۷۲۶ /غصه مخور که پیر می‌شی، صیغهٔ آقا میر می‌شی یا: غصه نخور که پیر می‌شی، مثل خانم مدیر می‌شی ص ۷۳۵ /قبا سفید فرشته است، انگور میوهٔ بهشت است. (در تعبیر خواب چنین گویند). ص ۷۵۲ / مادرشوهر ماره، بچه‌اش مارمولک، خواهرشوهر خاره، بچه‌اش خارخاسک. ص ۸۵۵ / مادرشوهر عقرب زیر فرش است. ص ۸۵۵ /مرد دوزنه دم خوش نمی‌زنه ص ۸۷۹ /مگر گفتم بالای چشمت ابروست؟ ص ۹۰۲ /ننه‌ام گفت: کار زوردار نکنم ص ۹۴۹ /نوبتی هم که باشد، نوبت ماست ص ۹۵۰ /نمیریم و ببینیم ص ۹۵۹ /وصلت با قوم و خویش، معامله با بیگانه ص ۹۷۱ /هرچند خری، سری بجنبان ص ۹۸۳ و...

***

بسیاری از امثال عامیانه دارای وزن هجایی است و این امر در به‌خاطر سپردن آنها بسیار سودمند است. به نظر می‌رسد این نوع وزن، بازماندهٔ اوزان شعرهای پیش از اسلام باشد. به نظر می‌رسد در این کتاب در پاره‌ای از موارد نسبت به رعایت وزن چنین امثالی کم توجهی شده است. به عنوان نمونه به مثلِ زیر در ص ۹۸۱ توجه فرمایید:

«هرجا سنگ است برای پای آدم لنگ است.» این مثل در **امثال و حکم** دهخدا چنین بیان شده است: «هرجا سنگ است به پای لنگ است».

این مثل در اثر ارزشمند دهخدا دارای وزن هجایی است و علاوه بر قافیه (سنگ و لنگ) و ردیف (است)، مصراع اول آن از چهار هجا و مصراع دوم آن از پنج هجا پدید آمده و اختلاف یک هجا در شعر هجایی قدیم، امری طبیعی به نظر می‌رسیده است.[16] اما در مثلی که آقای دکتر شکورزاده بلوری ذکر کرده، وزن به هیچ وجه رعایت نشده؛ به بیان دیگر مصراع اول آن چهارهجایی است، در حالی که مصراع دوم آن دارای ده هجا است.

***

یکی از موارد دیگر درخور توجه در این کتاب نمایه است.

نمایه در هر اثری به ویژه آثار پژوهشی، یکی از چیزهایی است که پژوهشگر را در دست‌یابی سریع به اطلاعات یاری می‌کند و موجب صرفه‌جویی در وقت او می‌شود.

پدیدآورندهٔ گرامی چهل و یک صفحه کتاب را به نمایه اختصاص داده که این کار تلاش فراوان ایشان را در پدیدآوردن

فرهنگ این مرزوبوم میسر نیست. این فرهنگ براساس حروف الفبای اولین واژهٔ مثلها تدوین شده و زیر هر مثل، امثال مشابه آن بیان شده و چنانچه آن مثل، مصراعی از یک بیت شعر بوده، بیت یاد شده نیز با ذکر سرایندهٔ آن در پاورقی همان صفحه آورده شده است.

از مزایای دیگر این کتاب، وجود امثالی است که بنا به ادعای پدیدآورندهٔ کتاب، در منابع امثال و حکم دیگر وجود نداشته است. «در فرهنگ حاضر بیش از شش هزار مثل وجود دارد که در امثال و حکم دهخدا و سایر فرهنگهای معتبر نیامده است.»[۸]

گرچه فراوانی این امثال درخور توجه است، اما ایشان بر این باورند که: «اهمیت این فرهنگ بی‌شک در گرو کثرت تعداد امثال نیست، بلکه در یافتن معادلهای فراوان و ضبط آن معادلها در ذیل هر مثل است».[۹]

در این کتاب علاوه بر ذکر مثل، گاه به ندرت کاربرد مثل نیز بیان گردیده است. امثال زیر نمونه‌ای از اینگونه موارد است:

صفحه ۱۵ مثل پنجم، ص ۲۳ مثل پنجم، ص ۸۳ مثل هشتم، ص ۱۱۵ مثلهای دوم، چهارم و دوازدهم، ص ۱۸۵ مثل سوم، ص ۵۷۷ مثل چهارم، ص ۶۳۳ مثل پنجم، ص ۷۰۵ مثل اول و...

مسلماً اگر پدید آورندهٔ محترم کتاب، کاربرد همهٔ امثال را ذکر می‌کرد، بر ارزش و اهمیت کتاب بسی می‌افزود.

از دیگر مزایای این کتاب اشاره به منشأ برخی امثال و توضیح آنهاست. به عنوان نمونه:

آش خوردن تو هم به جنگ نادر می‌ماند. ص ۳۷
آن مرحوم دیگر بار چه گفت؟ ص ۶۰
آن وقت جیک جیک مستانت بود یاد زمستانت نبود؟ ص ۶۲
از این ستون به آن ستون فرج است. ص ۷۸
اگر برای من آب نداشته باشد، برای تو نان که دارد. ص ۱۳۰
ای به قربانت، بجنبان ریش را. ص ۱۶۸
بگو رفیقم هم سوخت. ص ۲۴۹
چوب آنها را اگر شما می‌خوردید، چهارپا می‌شدید. ص ۳۸۷
حالا هم نوبت رقّاصی من است. ص ۴۱۰
زبان سرخ سر سبز می‌دهد بر باد. ص ۵۹۰
علی می‌ماند و حوضش. ص ۷۲۶
نم‌نم باران به میخواران خوش است. ص ۹۴۸
و...

در کنار این مزایا و مزایای دیگر این اثر، برخی از مسائل نیز درخور تأمل است. از آنجا که پیراستگی هرچه بیشتر یک اثر بر ارزشمندی آن می‌افزاید، کوشش شده تا پاره‌ای از مواردی که نگارنده هنگام مراجعه به این کتاب با آن روبه‌رو شده، ارائه گردد، باشد که در ویرایش بعدی این اثر، موردتوجه قرارگیرد. امید است چاپ کارهایی از نوع این فرهنگ، زمینه‌ای برای پر کردن خلأ بررسی و تحلیل علمی و ادبی امثال و حکم فراهم نماید که جای تهی آن در فرهنگ و ادب ما به خوبی احساس می‌شود.

۱ـ مؤلف محترم در صفحهٔ ۸۳۷ مثل [که] «گناه دگری بر تو نخواهند نوشت» را مصراع دوم یک بیت حافظ دانسته و باتوجه به پاورقی، اصل بیت در این کتاب چنین معرفی شده است:

«من اگر نیکم اگر بد تو برو خود را باش
که گناه دگری برتو نخواهند نوشت»

در واقع بیتی که مؤلف گرامی در پاورقی آورده‌اند، ترکیبی از دو بیت حافظ است، یعنی، مصراع اول متعلق به یک بیت و مصراع دوم از آنِ بیت دیگری است و از آمیزش این دو مصراع بیت جدیدی ساخته شده است.

مصراع اول از آن بیت زیر است:

«من اگر نیکم اگر بد، تو برو خود را باش
هرکسی آن درود عاقبت کار که کشت»[۱۰]

و مصراع دوم آن متعلق به بیت زیر است:

«عیب رندان مکن ای زاهد پاکیزه سرشت
که گناه دگران بر تو نخواهند نوشت»[۱۱]

مؤلف محترم در مصراع دوم بیت یاد شده نیز به جای واژهٔ «دگران» واژهٔ «دگری» آورده است. اگرچه مصراع دوم بیت فوق برگرفته از بخشی از آیهٔ ۱۶۴ سورهٔ انعام (وَلاتَزِرُ وازرةٌ وِزْرَ أُخری) است.[۱۲] و واژهٔ «أُخری» در این آیه به معنی «دیگری» است، اما به نظر می‌رسد حافظ باتوجه به واژهٔ رندان، واژهٔ «دگران» را ذکر کرده، نه «دگری»؛ به‌ویژه که **حافظ نامهٔ** خرمشاهی، **دیوان حافظ** تصحیح الهی قمشه‌ای، **حافظ** تصحیح دکتر خلیل خطیب رهبر و... نیز این واژه را «دگران» ضبط کرده‌اند.

۲ـ در صفحهٔ ۱۰۵۳ مثل «یارب مباد آنکه گدا معتبر شود» به عنوان مصراع اول بیتی از حافظ شناسانده شده و در پاورقی همان صفحه، مصراع دوم آن، چنین معرفی شده است: «گر معتبر شود ز خدا بی‌خبر شود.» این بیت از حافظ نیست و گویندهٔ آن نیز به درستی شناخته نیست و به همین شیوه بر سر زبانها افتاده است. پس حافظ سرایندهٔ این بیت نیست، بلکه ایشان مصراع اول این بیت را در یکی از بیتهای غزلی با ردیف «شود» به صورت ارسال مثل به کار گرفته است:

«در تنگنای حیرتم از نخوت رقیب
یارب مباد آنکه گدا معتبر شود»[۱۳]

۳ـ در صفحهٔ ۷۰۱ مثل «طاووس را برای پرِ خوب او هلاک کنند»، آمده است. این مثل را مولوی در مثنوی چنین بیان کرده است:

«دشمن طاووس آمد پرّ او
ای بسا شه را بکشته فرّ او»

گرچه فراهم آوردن همهٔ امثال مورد استفادهٔ شاعران در این کتاب انتظار بیهوده‌ای است، اما ذکر برخی شواهد مشهور، همچون بیت بالا که متن را مستندتر می‌نماید، دور از انتظار نیست؛ به‌ویژه که تعداد مثلهایی که مؤلف گرامی در آن به ذکر شواهد پرداخته، کم نیست.

۴ـ در صفحهٔ ۳۰۴، مصراع اول بیت زیر به عنوان «مثل» یاد شده و آن بیت نیز به حافظ نسبت داده شده است:

«پس زانو منشین و غم بیهوده مخور
که ز غم خوردن تو رزق نگردد کم و بیش»

بهتر بود مصراع یاد شده به جای «مثل»، به عنوان «پند» یا «اندرز» نام برده می‌شد؛ زیرا امثال اغلب جملهٔ کوتاه مشهوری هستند که به صورت استعارهٔ تمثیلیه به کار برده می‌شوند؛ به بیان دیگر، «گفتاری رایج است که به وسیلهٔ آن، حال دوم را به حال اول؛ یعنی، حالت موجود را به حالتی که سابق بر آن و شبیه بدان بوده است، تشبیه می‌نمایند.»[۱۴]

***

یکی از مواردی که ارزش و اعتبار اثری را مورد تهدید قرار می‌دهد، عدم رعایت موازین علمی است. یکی از این موارد، تکرار مطالب است که متأسفانه در سراسر این کتاب به چشم می‌خورد. در اینجا به عنوان اختصار به چند نمونه اشاره می‌شود:

۱ـ در صفحهٔ ۴۶، این مصراع از حافظ به عنوان مثل آورده شده است:

«آن جا که بصر نیست، چه خوبی و چه زشتی»

۱۱ـ در ص ۵۳۹ در مثل «زمانه سفله پرور است»، به جای «پرور» اشتباهی «پروز» به چاپ رسیده است.

۱۲ـ در صفحه ۶۰۴ در مثل «زمستان مرگ فقیر است»، به جای فقیر، اشتباهی، فقر ذکر شده و در همین صفحه دو بار این اشتباه تکرار شده‌است. یک بار به عنوان مثل اصلی و بار دیگر به عنوان نظیری برای مثل «زمستان و گورستان».

۱۳ـ ص ۶۸۳ در مثل «شیر که پیر شد، بازیچهٔ شغال می‌شود» به جای بازیچه اشتباهی «بازیگر» آمده است.

۱۴ـ در ص ۷۱۴ در مثل «عالم ناپرهیزگار کوری است مشعله‌دار» به جای «ناپرهیزگار»، «ناپرهیزکار» چاپ شده است.

۱۵ـ در آخرین مثل ص ۷۴۷ کلمهٔ «سرشت» اشتباهی، «شرست» شده است.

۱۶ـ در صفحه ۷۵۶ شعری از عبید زاکانی به چاپ رسیده است:

قرض خدا و قرض خلایق به گردنم
آیا ادای قرض کنم یا ادای فرض

واژهٔ اول این بیت «فرض» است که اشتباهی قرض شده است. زیرا «فرض خدا» یعنی آنچه خدا بر ما واجب کرده است. مانند نماز، روزه، و... بنابراین قرض از نظر معنی نادرست است. ناگفته پیداست که شاعر به جناس فرض و قرض و آرایهٔ «ردالعجز الی الصدر» نیز نظر داشته، به ویژه که در «عجز» بیت این واژه به صورت درست چاپ شده است.

سعدی نیز در این باره گوید:

«وامش مده آن که بی‌نماز است
گرچه دهنش ز فاقه باز است
کاو فرض خدا نمی‌گذارد
از قرض تو نیز غم ندارد»[۲۰]

۱۷ـ در ص ۷۷۵ در مثل «کاش هرچه به دل مهمان می‌گذشت، به دل صاحبخانه نیز می‌گذشت» واژهٔ «کاش» اشتباهی «کاهش» شده است.

۱۸ـ در ص ۸۶۲ در توضیح مثل اول این صفحه در این بیت حافظ:

«قصر فردوس به پاداش عمل می‌بخشند
ما که رندیم و گدا دیر مغان ما را بس»

چاپ واژهٔ «عمل» فراموش شده است.

۱۹ـ در ص ۶۷۳ در مصراع مقابل از مجیرالدین بیلقانی «شکاری کی تواند سگی، کاو هست کهدانی» روی حرف «ک» در کلمهٔ «کهدانی» ضمه گذاشته شده و در صفحهٔ ۸۸۰ نیز که همین مثل به عنوان نظیری برای مثل «مردم بی‌اصل و بی‌گوهر نیابد سروری»، دوباره این مثل با ضم کاف آورده شده که اگر اشتباه چاپی نباشد، بایستی گفت تعمّدی در کار بوده است. در حالی که به نظر من «کهدان» با فتح کاف درست است، زیرا مخفف «کاهدان» است و «سگ کهدانی» نیز به معنی سگی است که در کاهدان می‌خوابد؛ یعنی، سگ ولگرد.

در **لغتنامهٔ دهخدا** ضمن اشاره به معنی کاهدان از قول **فرهنگ نفیسی** چنین بیان شده است: «جایی که در آن جهت خوابیدن سگ، کاه می‌ریزند»[۲۱] و شعر و مثل زیر را نیز به عنوان شاهد بیان کرده است.

افسر زرین تو را و دولت بیدار
و آن که تو را دشمن است بُر سگ کهدان

مَثَل: «گرسنگی بانگی کند بر بام کهدان غم مخور»[۲۲]

۲۰ـ در ص ۱۵۳ در نظیری که برای مثل دوازدهم آورده، به جای «مرده‌ام»، اشتباهی «مرده‌ای» چاپ شده است.

۲۱ـ در ص ۹۳۷ در مثل «نان خودت را می‌خوری چرا هلیم حاج میرزا آقاسی را هم می‌زنی؟» اولین واژهٔ آن «نان»، چاپ نشده است.

**پانوشتها:**

۱. **داستان‌نامهٔ بهمنیاری**، تألیف احمد بهمنیار، به کوشش فریدون بهمنیار، انتشارات دانشگاه تهران، چاپ دوم، ۱۳۶۹، مقدمه، صفحهٔ «ز».

۲. **ضرب‌المثلهای منظوم فارسی**، محمدعلی سمنانی، با مقدمهٔ دکتر اسلامی ندوشن، نشر گزاره، چاپ اول، ۱۳۷۴، مقدمه.

۳. به عنوان مثال می‌توان به سمینار بین‌المللی مثل در سال ۱۹۹۶ در توکیو اشاره کرد. ر.ک. اینترنت:

File//A:\ Proverb forum.htm

۴. این شخص دو کتاب در زمینهٔ امثال تألیف کرده که عبارت‌انداز:

الف) **جامع التمثیل**، که شرکت سهامی طبع کتاب در سال ۱۳۲۶ در تهران آن را به چاپ رسانده است.

ب) **مجمع الامثال**، تهران، انتشارات فرهنگ عامه، ۱۳۶۴.

۵. برخی از این آثار عبارت‌انداز: **شاهد صادق** از محمدصادق اصفهانی، **فرهنگ عوام** یا **تفسیر امثال و اصطلاحات زبان فارسی** از امیرقلی امینی، **داستان نامه بهمنیاری** از احمد بهمنیار، **تمثیل و مثل** از ابوالقاسم انجوی شیرازی و...

۶. **دوازده هزار مثل فارسی و سی هزار معادل آنها**، دکتر ابراهیم شکورزاده بلوری، مشهد، آستان قدس رضوی، چاپ اول، ۱۳۸۰، مقدمه، ص یازده.

۷. همان، کتابنامه صص ۱۰۹۴-۱۰۸۵.

۸. همان، مقدمه، ص یازده (پاورقی ).

۹. همان، مقدمه، ص یازده.

۱۰. **دیوان حافظ**، تصحیح دکتر حسین الهی قمشه‌ای، تهران، سروش، چاپ اول ۱۳۶۷، ص ۱۰۹، **دیوان حافظ** به کوشش دکتر خلیل خطیب رهبر، تهران، انتشارات صفی علیشاه، چاپ هفتم، ۱۳۷۰، غزل شمارهٔ ۸۰.

۱۱. همان.

۱۲. این آیه علاوه بر اینکه بخشی از آیهٔ ۱۶۴ سورهٔ انعام است، بخشی از آیهٔ ۱۵ سورهٔ اسراء، بخشی از آیهٔ ۱۸ سورهٔ فاطر و بخشی از آیهٔ ۷ سوره «زمر» نیز به شمار می‌رود.

۱۳. **دیوان حافظ** تصحیح دکتر حسین الهی قمشه‌ای.

۱۴. این تعریف ترجمهٔ بخشی از تعریف زیر از «مبرّد» است: «المثلُ مأخوذ من المثال و هو: قول سائر یشبهُ به حال الثانی بالاول و الاصل فیه التشبیه...» (**مجمع الامثال** لابی‌الفضل احمدبن محمدبن احمد بن ابراهیم النیشابوری المیدانی، الجزء الاول، حقه و ضبط غرائبه و تعلق حواشیه محمد محی‌الدین عبدالحمید، بیروت، دارالفکر، للطبعة الثالثه ص ۵).

۱۵. ظاهراً دهخدا بعدها در اندیشهٔ یافتن تعریفی برای این دو بوده است. چون در یادداشتهای پراکندهٔ خود دربارهٔ امثال و حکم به آن اشاره‌ای کرده است. ر.ک. **گزیدهٔ امثال و حکم** به کوشش دکتر سیدمحمد دبیر سیاقی، نشر تیراژه، چاپ ششم، پاییز ۱۳۷۰ ص بیست و هفت (مقدمه).

۱۶. ر.ک. **سبک‌شناسی نثر**، دکتر سیروس شمیسا، تهران، انتشارات میترا، چاپ اول ۱۳۷۶ (فصل چهارم صص ۷۳-۶۱).

۱۷. **دوازده هزار مثل فارسی و سی هزار معادل آنها**، مقدمه، ص نُه.

۱۸. همان (پاورقی).

۱۹. **مثلهای فارسی از کتاب شاهد صادق**، ویراستهٔ صادق کیا (مهر)، چاپخانه سعید نو ۱۳۵۶، ص ۶.

۲۰. **گلستان** به کوشش دکتر خلیل خطیب رهبر، انتشارات صفی علیشاه، ۱۳۴۸، باب هشتم ص ۵۶۵.

۲۱. **لغتنامهٔ دهخدا**، ذیل کهدان.

۲۲. همان.

فهرست واژگان کلیدی بیان می‌کند. از آنجایی که بسامد واژگان کلیدی در چنین فرهنگهایی در راهنمونی پژوهشگر نقش مهمی ایفا می‌کند، جایگاه ویژهٔ آن به خوبی هویداست. به عنوان نمونه بسامد بالای یک واژه در امثال می‌تواند بیانگر اهمیت این واژه باشد و مسلماً عکس آن نیز صادق است. مثلاً چنانچه در امثال یک ملت واژه‌ای بیشترین بسامد را به خود اختصاص دهد، می‌توان به اهمیت آن در زندگی آن ملت اشاره کرد. بدیهی است هرگونه کاستی در پدید آمدن نمایه موجب بی‌اعتباری کار پژوهشگر مراجعه‌کننده به این اثر خواهد شد.

به نظر می‌رسد مؤلف گرامی اندکی کم لطفی فرموده و امثالی را که با آن واژه‌ها شروع شده‌اند، جزو واژگان کلیدی به حساب نیاورده و در فهرست واژگان کلیدی به این امر توجه کافی مبذول نداشته‌اند. به عنوان نمونه در بسامد واژهٔ «نان» به هیچ وجه به صفحات ۹۳۱، ۹۳۳ و ۹۳۴ اشاره نشده است، در حالی که تمام امثال این صفحات جز یک مثل در صفحهٔ ۹۳۴ بقیه با واژهٔ نان شروع شده‌اند یا در نمایهٔ واژهٔ «گوسفند» اشاره‌ای به صفحهٔ ۸۴۲ نشده است. در حالی که از ۱۴ مثل آن صفحه، ۹ مثل با واژهٔ گوسفند شروع شده یا در بسامد واژهٔ «آب» به صفحات یک تا نُه اشاره‌ای نشده است، در حالی که در صفحات ۳ و ۴، هیچ مثلی وجود ندارد که با واژهٔ «آب» شروع نشده باشد. در بقیهٔ صفحات نیز بسامد امثالی که واژهٔ «آب» در آنها به کار رفته، اغلب بیش از بقیهٔ امثال مندرج در آن صفحات است.

***

مؤلف محترم صفحات «نه و ده» مقدمهٔ کتاب خود را به تاریخچهٔ امثال و حکم اختصاص داده و در معرفی کتاب **شاهد صادق** چنین اظهار نظر فرموده‌اند:

«چندی بعد از تألیف جامع التمثیل، ادیب دیگری که برخی نام او را محمد صادق اصفهانی و برخی دیگر حاج میرزا علی‌اکبر خان قائم مقامی می‌دانسته‌اند، به تألیف دانشنامه بزرگی به نام شاهد دست زده و در فصل هشتادم کتاب خود، بخشی را به امثال فارسی اختصاص داده و در آن پانصد و شصت مثل فارسی را ذکر کرده است.»[۱۷] و در پاورقی نوشته‌اند: «این اثر ظاهراً هنوز صورت طبع به خود نگرفته است.»[۱۸]

مؤلف محترم اشاره ننموده که چگونه و از چه طریقی از وجود این کتاب مطلع شده‌اند، به عبارت دیگر منبع اطلاعات خود را در این زمینه ذکر نکرده‌اند. گرچه در چاپ کل اثر، حق با مؤلف است و کل این اثر تاکنون به چاپ نرسیده، ولی بخش امثال آن تاکنون چندین بار چاپ شده است:

«آقای علی نقی منزوی از باب «الف» تا «ز» این مثلها را در شماره‌های نهم و دهم سال سوم مجلهٔ دانش (تهران، ۳۴-۱۳۳۳) از روی دست‌نویسهای کتابخانهٔ دانشگاه تهران و کتابخانهٔ مدرسهٔ سپهسالار چاپ کرده‌اند.»[۱۹]

مجموعهٔ کامل این مثلها را نیز آقای «صادق کیا» در سال ۱۳۵۶ شمسی با نام «مثلهای فارسی از کتاب شاهد صادق» در چاپخانهٔ «سعیدنو» به چاپ رسانده‌اند و این مطالب نشان‌دهندهٔ بی‌خبری مؤلف از چاپ این امثال بوده است.

***

اشتباهات چاپی از مواردی است که در هر کتابی کم و بیش یافت می‌شود. اینجانب بر این باورم که در یک کتاب هزار صفحه‌ای، وجود صد مورد اشتباه چاپی و شاید بیش از این نیز قابل چشم‌پوشی باشد، اما از آنجا که اشاره به این اشتباهات سبب می‌شود، بعدها در بازنگری و ویرایش این اثر مؤثر واقع شود، به پاره‌ای از آنها اشاره می‌شود:

۱ـ در صفحهٔ ۷ سطر ۷، در مصراع دوم از بیتی از سعدی، واژهٔ «بدست» اشتباهی چاپ شده است:

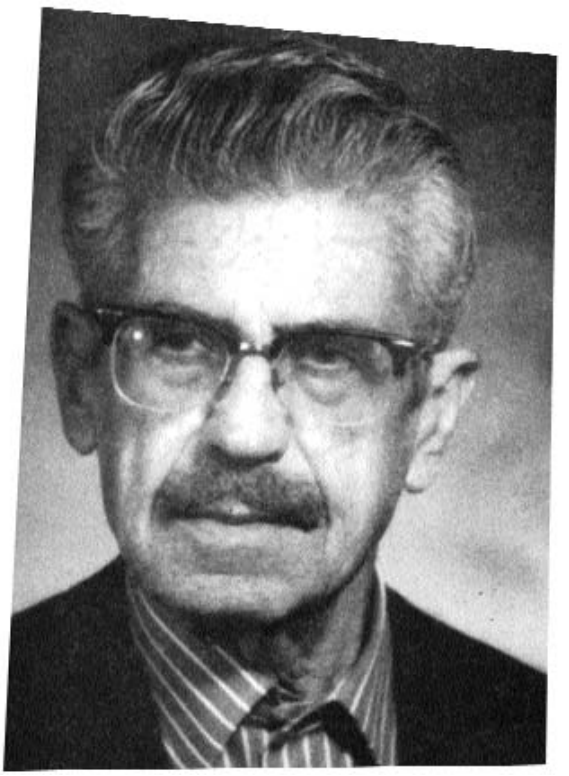
«آب کز سرگذشت در جیحون
چه به دستی چه نیزه‌ای چه هزار»

این واژه که به صورت حرف اضافه و متمم ذکر شده نادرست است و درست آن «بَدَست» (با فتح ب و دال) به معنی وجب است که عربی آن «شبر» می‌شود.

۲ـ در صفحهٔ ۲۹۴ در مثل عربی «بین الاحباب تسقط الاداب» واژهٔ «احباب» اشتباهی «احبات» چاپ شده است.

۳ـ در صفحهٔ ۳۷۲ در نهمین مثل جوحی یا جُحی (یکی از شخصیتهای طنز در ادبیات عرب) اشتباهی جوجی چاپ شده است.

۴ـ درص ۳۷۳، در سومین مثل بار دیگر نام جوحی اشتباهی به صورت «جوکی» چاپ شده است.



۵ـ در ص ۳۵۰، به جای «جالیز»، «فالیز» به چاپ رسیده است.

۶ـ در ص ۸۳، مثل نهم، به جای خیر، خبر چاپ شده است.

۷ـ در ص ۱۰۵ به جای حاتم طائی، حاکم طائی چاپ شده است.

۸ـ در ص ۱۳۱ در مثل «به ده راهت ندهند، داست را که نمی‌گیرند» واژهٔ «ندهند» و «که» حذف شده است.

۹ـ در ص ۲۸۶، زیر دومین مثل، این مثل آورده شده است: «گرسنگی نخورده‌ای که عاشقی یادت برود.» در این مثل «نخورده‌ای» اشتباه چاپی است و درست آن «نکشیده‌ای» است، زیرا گرسنگی کشیدنی (تحمل کردنی) است نه خوردنی.

۱۰ـ ص ۲۴۴ به جای «نهار»، اشتباهی «ناهار» چاپ شده است.

کوندرا معتقد نیست که ادبیات وسیله‌ای برای بیان حقیقت باشد، برعکس ادبیات کمک می‌کند تا آدمی جویای حقیقت باشد و دربارهٔ آن بیندیشد. ما در آثار کوندرا به جای یافتن حقیقتی واحد با شماری از حقیقت نماها روبه‌رو می‌شویم که از برخی دیدگاهها اثبات و از برخی دیگر و یا در برخی موقعیتها ابطلال می‌شوند؛ به عبارتی گونه‌ای نسبی‌گرایی و تلاش برای ابطال باورهای جزمی تا اثبات آنها.

ت ـ ساختار روایی آثار کوندرا گرچه «تکه‌تکه» و «منفجر» شده‌اند، اما در عین حال به ویژه رمانهای کوندرا تابع ساختار موسیقایی‌اند. کوندرا که موسیقی‌شناسی حرفه‌ای است نظام چندآوایی موسیقی آهنگسازانی چون شوئنبرگ را در آثارش بازسازی می‌کند و با خطوط روایی خود همان می‌کند که آهنگسازان با واریاسیونهای خود. از آن گذشته دانش موسیقایی کوندرا نه تنها در ساختار و فرم آثارش تأثیرگذار بوده بلکه موجب شده است تا گهگاه در محتوای آثار او بحثهایی را درباره موسیقی بازیابیم.

**● جسم و جان ● کلاه کلمنتیس**
**● میلان کوندرا ● میلان کوندرا**
**● احمد میرعلایی ● احمد میرعلایی** رضا نجفی
**● نشر فردا، ۱۳۸۰ ● نشر باغ نو، ۱۳۸۰**

# جدال قدرت با حافظه







**۱- مخرج مشترکها**

پیش از پرداختن به هر کدام از دو اثر مورد بحثمان، اجازه دهید ببینیم وجوه مشترک میان این دو اثر و اصولاً مخرج مشترکهای آثار کوندرا چه هستند و مضامین مورد علاقه او کدامند؟

الف ـ نویسنده در متن حضور دارد. نویسنده در متن در رفت و آمد است. این حضور گاه کاملاً بی‌واسطه است. نویسنده به عنوان یکی از شخصیتها وارد داستان می‌شود. ما کوندرا را می‌بینیم که در بهار سال ۱۹۴۸، در دایره‌ای از کمونیستهای چک می‌رقصد و در ژوئن ۱۹۵۰ در خیابانهای پراگ به دایره‌های جوانانی که می‌رقصند، می‌نگرد، و همچنین کوندرایی را که در هفته‌نامه‌ای مصور، ستون طالع‌بینی برای جوانان تنظیم می‌کند و... بگذریم از اینکه برخی مانند دکتروف از حضور کوندرا در آثارش انتقاد می‌کنند و آن را ضروری و جذاب نمی‌شمارند.

ب ـ کوندرا خط روایت منسجم رمان سنتی را می‌شکند، زیرا زمانهٔ حاضر نیز آن انسجام جهان گذشته را ندارد. در عوض او شیوه روایتی را برمی‌گزیند که به روایت «تکه‌تکه» و یا «منفجره» معرف شده است؛ به این معنا که او ناگهان بی‌هیچ مقدمه‌چینی خاصی در جای جای حکایتش، داستان را متوقف می‌کند و نوشته‌ای حتی از جنس غیرداستانی ـ مقاله، نقد، بحث فلسفی، تحلیل موسیقی و... ـ در میانهٔ رمان یا داستان خود به کار می‌برد. به گفتهٔ خود کوندرا، رمان باید ضیافتی رنگارنگ با غذاها و آشامیدنیهای فراوان باشد.

پ ـ در آثار کوندرا به حقیقتی نهایی دست نمی‌یابیم. در واقع

این روابط در حکم موقعیتی وجودی هستند که هویت اشخاص در آن هنگام آشکار می‌شود. روابط جنسی اشخاص، خصوصی‌ترین و شخصی‌ترین وجه شخصیت آنها را نشان می‌دهد. این روابط بی‌پرده، لاجرم همهٔ نقشهایی را که آدمی در زندگی اجتماعی خود بازی می‌کند، آشکار می‌سازد، گویی آدمی برای معاشقه ناچار می‌شود صورتکهای خود را بیفکند و از لحاظ روحی نیز برهنه شود؛ زیرا ما در زندگی خصوصی خود آنچنان نیستیم که در زندگی اجتماعی. کوندرا خود نیز می‌گوید هنگامی که قهرمانانش به معاشقه می‌پردازند ناگهان به حقیقت زندگی یا حقیقت رابطه‌های خود چنگ می‌اندازند. در بیشتر آثار کوندرا، معاشقه ناگهان نگرش قهرمان را نسبت به معشوق به گونه‌ای شهودی تعیین می‌کند و یا حتی منجر به نگرشی جدید از خود و دنیای پیرامون می‌شود که یکسره از نگرش پیشین متفاوت است.

اما در اغلب موارد شهود حاصل از این عشق زمینی، به درک حقیقتی تلخ می‌انجامد. شاید از همین روست که برخی منتقدان، آثار کوندرا را کمدیهای جنسی خوانده‌اند که البته تلخ است.

به هر حال در **بار هستی** نیز نگاه آدمهای داستان به مقوله‌های جنسی نشان‌دهندهٔ نگرش کلی آنان به خود هستی نیز شمرده می‌شود. توماس با بی‌قیدی، نظربازی و تنوع‌طلبی خود، آدمی است که به نظریهٔ سبکی باور دارد و در مقابل ترزا با وفاداری و حتی سردمزاجی خود پایبند نظریهٔ سنگینی باقی می‌ماند و این دو با نگره‌های متفاوت اخلاقی خود، همدیگر را حتی در زندگی سیاسی تعدیل و متوازن می‌سازند.

بدین ترتیب کوندرا درعین پرداختن به زندگی فردی و خصوصی شخصیتهای خود در قالب این نمونه‌های خاص به مقولات کلی و فراگیری مانند کل فرایند زندگی و مقولهٔ هستی و رابطهٔ آدمی با هستی نیز می‌پردازد. زیرا هرچند دربارهٔ خود هستی و ذات آن کمتر می‌توان سخن گفت، اما می‌توان از طریق تعمق در رابطهٔ انسان با وجود و حتی با وجود موجوداتی غیر از خود، به احساسی معطوف به هستی دست یافت، به قول کوندرا به سبکی یا سنگینی آن! و سبکی تحمل‌ناپذیر هستی یعنی اینکه وضعیت انسان در جهان برای خود او نیز چندان مشخص نیست و این عدم تثبیت، این عدم تضمین و این محتمل بودن وقوع هر چیز و در عین حال عدم توانایی آدمی در پیش‌بینی آنچه رخ خواهد داد هم ترسناک است و هم زیبا، هم ناامیدکننده است و هم مایهٔ امید. این تصور که میلیونها احتمال برای ما رخدادنی است گونه‌ای سبکی به آدم می‌دهد، آنقدر سبک که آدمی زیر بار آن فشرده می‌شود، می‌هراسد و تحملش دشوار می‌شود. این تعلیق و بی‌وزنی زادهٔ سیل اتفاقهاست. ما زادهٔ یک اتفاقیم، ازدواج یاعشق نیز که گردونهٔ مهم این زندگی است با اتفاق درآمیخته است، مرگ ما نیز به سبب پیش‌بینی ناپذیری آن کمابیش اتفاقی خواهد بود. زاده شدن، عشق و مرگ همه اتفاقی هستند. در مواجهه با این حقیقت چه واکنشی می‌باید بروز دهیم؟ پیش‌بینی‌ناپذیری میلیونها اتفاقی که سرراه زندگی ماست غم‌انگیز است یا زیبا؟ پاسخ ما به این پرسش ما را به گروه موافقان سبکی یا سنگینی متصل می‌کند.

دوستداران سبکی خواهند گفت اتفاق از یگانگی و تازگی پدیده‌ها در عالم ناشی می‌شود، هیچ چیز در این عالم تکراری نیست، هیچ دو پدیده‌ای همانند هم نیستند و همه چیز در حال آفرینشی مدام است و به قول کوندرا «هیچ وسیله‌ای برای تشخیص تصمیم درست وجود ندارد، زیرا هیچ مقایسه‌ای امکان‌پذیر نیست، در زندگی با همه چیز برای نخستین‌بار مواجه می‌شویم.» از این رو باید زندگی را به طور کامل و دربست پذیرفت و پذیرش کامل زندگی به معنای قبول چیزهای پیش‌بینی نشده است. براساس این نگره اتفاقات، پیام زندگی هستند و زیبایی زندگی را می‌سازند. اینکه بی‌نهایت اتفاق یا به قول کوندرا موقعیت وجودی ممکن است برای ما رخ دهد، زندگی را سبک و زیبا می‌کند. دراین میان چیزی را که نتیجهٔ یک انتخاب نیست (چیزی را که نتیجهٔ اتفاق است) نمی‌توان شایستگی یا بی‌لیاقتی دانست. در برابر چنین وضعیتهای تحمیلی باید صرفاً کوشید که رفتار درستی در پیش گیریم.

اما گاه ممکن است از این سبکی نیز رنج بریم. زندگی که به یکباره و برای همیشه تمام می‌شود و باز نخواهد گشت، شباهت به سایه دارد، فاقد وزن است و از هم‌اکنون باید آن را پایان یافته شمرد و هرچند هراسناک، هرچند زیبا و با شکوه باشد، این زیبایی، این دهشت و این شکوه هیچ معنایی ندارد. حتی توماس نیز با اندوه می‌گوید: «یکبار حساب نیست، یکبار چون هیچ هیچ است. فقط یکبار زندگی کردن، مانند هرگز زندگی نکردن است»؛ به قول آلمانیها Einmal ist Keinmal، یکبار یعنی هیچ بار!

اما دست آخر کوندرا کدام نظریه را می‌پذیرد؟ سبکی شوخ و رندانهٔ شک‌ورزان برآمده از جنبش روشنگری سدهٔ ۱۸ را یا سنگینی نیچه‌ای واگزیستانسیالیستی را؟

کوندرا نه تنها پاسخ روشنی در این‌باره به خوانندهٔ خود نمی‌دهد، بلکه آگاهانه در پی آن است که در هر دو سوی چنین پرسشهایی بحث کند و کاری کند که گاه این سو و گاه آن سو منطقی بنماید. به قول خودش وظیفه رمان اعلام حقیقت نیست، برانگیختن پرسش است.

با این حال به رغم میل کوندرا، می‌توان حدس زد که کوندرا ترکیبی از این دو را خوش‌تر می‌دارد، اما نه ترکیبی برابر، بلکه آمیزه‌ای از ۸۰درصد سبکی و ۲۰ درصد سنگینی تا بر اثر سبکی بیش از حد باد ما را با خود نبرد! و شاید این فرمول چندان هم بیراه و غیرمنطقی نباشد، زیرا به راستی نیز ما در موارد اندکی در زندگی بر سر تصمیم‌گیریهای سنگین قرار می‌گیریم که البته اهمیت آنها بیش از هر چیز دیگر است. بر این اساس است که حتی آدمی مانند توماس که سراسر زندگی خود را سبک زیسته، در برهه‌ای با تصمیم بازگشت به چک و عدم همکاری‌اش با مقامات توتالیتر، دست به انتخابی سنگین می‌زند که بر سرنوشت او تأثیری قاطع برجای می‌گذارد.

حال بگذریم از این حقیقت که نه تنها توماس بلکه هر آدمی دیگر نیز ولو هرچه شیفته سبکی نیز باشد، در برخی موارد از انتخابهایی سنگین گریزی نخواهد داشت، اما مهم گزینه‌ای است که انتخاب می‌شود و نیز پیامدهای این انتخاب و پذیرفتن پیامدها از سوی انتخاب‌کننده...

**۳- جدال شوخی با قدرت، جدال حافظه با فراموشی**

کوندرا هیچ دوست ندارد او را نویسنده‌ای سیاسی بپندارند و حتی هنگامی که منتقدان به وجوه سیاسی آثارش می‌پردازند او با دلخوری وجوه غیرسیاسی آثارش را برمی‌شمارد و آنها را بسیار مهم‌تر و با ارزش‌تر می‌داند. از همین رو هنگامی که برخی منتقدان، رمان **شوخی** او را ادعانامه‌ای علیه استالینیسم لقب دادند، برآشفت و گفت: «لطفاً مرا از آن استالینیسم‌تان معاف کنید. **شوخی** یک داستان عاشقانه است.»

کوندرا رخدادهای سیاسی را نیز گونه‌ای موقعیت وجودی می‌داند. برای نمونه از نگاه کوندرا واقعهٔ بهار پراگ، موقعیتی وجودی است که آدمها در مواجهه با آن و گزینش عکس‌العملهای

ث ـ کار کوندرا در آثارش، آنچنان که خود او و منتقدانش نیز گفته‌اند، بیان موقعیتهای وجودی بشر است؛ وضعیتهایی که هستی آدمی می‌تواند در آن قرار گیرد. بنابراین بهار پراگ که کوندرا در اغلب آثار خود بدان می‌پردازد، صرفاً موقعیتی سیاسی نیست، بلکه در عین حال موقعیتی بشری و وجودی است، موقعیتی که در آن هستی بشری می‌تواند این‌گونه یا آن‌گونه به نمایش درآید.

کوندرا بارها گفته است که قهرمانان او همان موقعیتها و امکانات وجودی خود وی هستند که تحقق نیافته‌اند، آنان هرکدام از مرزی گذشته‌اند که او آنها را دور زده است.

از این رو آثار کوندرا از جنس حدیث نفس است؛ با این تفاوت که نه تنها حدیث نفس بالفعل، بلکه حدیث نفس بالقوهٔ کوندرا نیز نقل می‌شود. برای نمونه کوندرا همان توماس در **بارهستی** است، اگر موفق نمی‌شد چک را ترک کند.

ج ـ کوندرا چندان علاقه‌ای به ذکر ویژگیهای ظاهری یا زندگینامه‌ای افراد آثارش نشان نمی‌دهد، برای او چیزهایی دیگر یعنی روان و اندیشهٔ آنان مهم است. از این رو کوندرا خواننده را به یاد داستایفسکی می‌اندازد، با این تفاوت که کوندرا در بافتی پست مدرن، بار دیگر شخصیت‌پردازی و روان‌شناختی شخصیتها را که مدرنها با آن میانه خوبی نداشتند، احیا می‌کند.

چ ـ کوندرا شخصیت‌پردازی روان‌شناختی و رمان اندیشه را با طنز تلفیق می‌کند. طنز جایگاه ویژه‌ای در آثار کوندرا دارد، اما طنز کوندرا ویژهٔ خود اوست. طنز در ذات موقعیتهای مطرح شده در آثار کوندرا نهفته است. جالب آنکه کوندرا استادی خاصی در نشان دادن جنبهٔ طنزآمیز موقعیتهای تراژیک دارد. از نظر او هر موقعیت تراژیکی به راحتی قابلیت تبدیل شدن به موقعیتی مضحک را دارد و نیز برعکس.

ح ـ کوندرا تحت‌تأثیر نویسندگان به قول خودش اروپای مرکزی، مانند هاشک، موزیل، بروخ و کافکاست. او همچنین ستایش خود را از نویسندگان وابسته به جنبش روشنگری سدهٔ ۱۸ فرانسه و رابله که طنزپردازی بزرگ است اعلام می‌دارد. او شیفتهٔ آموزه‌های جریان روشنگری از جمله شکاکیت، نسبی‌گرایی و پرسش‌گرایی است، اما از میان فلاسفه بیش از دکارت، هایدگر و نیچه ذهن او را به خود مشغول کرده‌اند.

خ ـ مهم‌ترین موقعیتها، مضامین و واژه‌های مورد علاقه کوندرا ازاین قرارند:

فراموشی (برگرفته از فراموشی هستی هایدگر)، خنده و شوخی (برگرفته از رابله، سروانتس و دیگران)، توتالیتاریسم و قدرت (به ویژه در شکل کمونیستی آن)، مناسبات جنسی و روابط خصوصی (نه به عنوان مضمونی اروتیک، بلکه در حکم موقعیتی افشاگرانه)، سبکی یا سنگینی زندگی (تحت‌تأثیر اندیشه‌های نیچه)، احتمالات وجودی، پرتاب‌شدگی به جهان (بازهم هایدگر)، جاودانگی و مرگ، دروغ و حقیقت، عشق و نفرت، زندگی خصوصی زناشویی، خیانت و وفاداری، بهار پراگ (به عنوان موقعیتی وجودی)، جسم و جان، و...

د ـ کوندرا در نگاهی دقیق، به راستی مایه‌هایی از بدبینی، شکاکیت و بی‌ایمانی را به‌وفور در خود دارد. به همین سبب است که او عمیقاً با کافکا خویشاوند شمرده می‌شود. در تحلیل نهایی کوندرا را می‌توان نویسنده‌ای بدبین شمرد.

ذ ـ کوندرا که شیفتهٔ طنز تلخ، شک‌ورزی و خردگرایی است، لاجرم تغزل‌ستیزی را نیز مدنظر دارد. از نگاه او تغزل به سبب مباینتی که با شک، تردید، خرد و طنز دارد، ممکن است به جهالت بینجامد و از این رو ابزاری شود برای توتالیتاریسم تا از توده‌های نادان و ناآگاه سوءاستفاده کنند. تغزل‌گرایی می‌تواند به ساده‌اندیشی و سطحی‌نگری بینجامد و احساسات خام را بر خرد چیره گرداند. از این رو کوندرا تغزل را گونه‌ای قالب و رویکرد ادبی نمی‌داند، بلکه تغزل شیوه‌ای از اندیشیدن است که دیگر دورهٔ آن سپری شده است.

**۲ـ سبکی تحمل‌ناپذیر هستی**

کتاب **جسم و جان** در واقع بخشی از رمان **سبکی تحمل‌ناپذیر هستی** کوندراست که در ایران با نام **بار هستی** ترجمه و منتشر شده است. از این رو در این نقد مراد از بار هستی همان اثری خواهد بود که زنده یاد احمد میرعلایی نیز گوشه‌هایی از آن را با نام **جسم و جان** ترجمه کرده است.

این اثر کوندرا نیز به مانند اکثر آثارش آکنده از اندیشه‌های گوناگون است، اندیشه‌هایی فشرده در باب سیاست، فلسفه، موسیقی،

ادبیات، و...، ایده‌هایی چون ریاضیات وجودی، انواع احتمالات در برخوردهای انسانی، رابطه هستی با انسان و...

هر کدام از این اندیشه‌ها را می‌توان موضوع مقاله و نقدی مستقل قرار داد، بنابراین نقد جامع و کامل آثار کوندرا هرگز در یک مقاله یا حتی یک کتاب مقدور نیست، از این رو در این نوشته تنها به بحث دربارهٔ چند مضمون بسنده می‌کنیم.

نخستین بن مایه‌ای که توجه خوانندگان عادی را در آثار کوندرا جلب می‌کند روابط و مناسبات جنسی شخصیتهای داستان است. تأکید و تأمل کوندرا بر رفتار جنسی آدمهای داستانهایش تا بدان حد است که برخی وی را متهم به اروتیک‌نویسی کرده‌اند. هرچند که می‌باید اذعان داشت مضمون دون‌ژوانیسم و جنسیت بیش از اندازه از دغدغه‌های ذهنی کوندراست، اما این روابط در آثار کوندرا گونه‌ای کارکرد افشاگرانهٔ جوهر موقعیتی دارند. به عبارت دیگر هر کدام از

سیصدهزار نسخه برای سرزمینی ده میلیونی منتشر می‌شد، نشریاتی که نه ژورنالیستها که ادبا و فلاسفه آن را منتشر می‌کردند و اینکه نه تنها فرانسه و انگلستان فاقد چنین نشریاتی هستند که حتی «اگر همهٔ نشریات ادبی فرانسه یا انگلستان از میان بروند، هیچ کس متوجه نخواهد شد، حتی سر دبیران آنها...» (ص ۵-۵۴) مانند این مباهات به فرهنگ چک را در آثار کوندرای فرانسوی، دیگر نمی‌توان یافت.

ذهن مشغولی کوندرا در **کلاه کلمنتیس** [= **خنده و فراموشی**] بیشتر تبیین توتالیتاریسم است. او می‌گوید: «مقاومت انسان در برابر قدرت، مقاومت حافظه است در برابر فراموشی» (ص ۷۶) و خاطرنشان می‌کند که حکومت و قدرت توتالیتر وعدهٔ آینده‌ای خوش را می‌دهد و در مقابل گذشته را می‌زداید. قدرت می‌کوشد چهره، نام و همه چیز آدمهای گذشته را محو و آینده‌ای موهوم و نیامده را تبلیغ کند؛ یعنی انکار واقعیات به بهانه یک امر واهی! اما آینده نمی‌تواند ارباب گذشته شود. گذشته قابل تغییر نیست.

حکومت توتالیتر می‌خواهد مرز میان قلمروهای خصوصی و عمومی را بردارد. «هرچه قدرت به کدورت می‌گراید، می‌خواهد که زندگی شهروندان شفاف‌تر باشد... شهروند حق ندارد چیزی را از حزب یا حکومت پنهان کند، درست همان طوری که کودک حق ندارد چیزی را از پدر یا مادرش پنهان سازد.» (ص ۶۷) کوندرا متذکر می‌شود که هر آنچه در سیاست در سطوح کلان رخ می‌دهد در زندگی خصوصی و در مقیاس خرد نیز اتفاق می‌افتد. در واقع جهان سیاست و جهان شخصی از یکدیگر جدا نیست. وحشتهای صحنهٔ سیاست به طرزی غریب اما مبرم همانند وحشتهای زندگی خصوصی ماست.

به گمان او آنچه در حکومتی توتالیتر رخ می‌دهد فضاحتی صرفاً سیاسی نیست، بلکه فضاحتی مردم‌شناختی نیز شمرده می‌شود. به این معنا که «نظام سیاسی نمی‌تواند کاری فراتر از قابلیت مردم انجام دهد. اگر انسان قابلیت کشتن نداشت، هیچ نظام سیاسی نمی‌توانست جنگ راه بیندازد. هر نظامی فقط پیرامون حدود تواناییهای انسان وجود دارد. برای مثال هیچ کس نمی‌تواند آب دهانش را به ارتفاع چهارمتر توی هوا بفرستد، حتی اگر نظام از او بخواهد که چنین کند... اما انسان می‌تواند بکشد». (ص ۲۳)

نکته جالب در این میان آن است که کوندرا اغلب طنزآمیز بودن فضاحتهای سیاسی را نیز می‌بیند؛ امری که اغلب نادیده می‌ماند: وجه کمیک یک تراژدی! شاید از همین روست که او وجه طنزآمیز جهان کافکا را به خوبی کشف می‌کند و خود نیز مانند هموطنش نشان می‌دهد که در جامعه‌ای توتالیتر وضعیت کافکایی نه تنها غیرواقعی و تخیلی نیست، بلکه الزامی و حتمی است.

یکی دیگر از لایت موتیفهای کوندرا در این اثر نشان دادن وجوه پارادوکسیکال پدیده‌هاست. برای نمونه او می‌کوشد نشان دهد که آرمان کمال و مدینهٔ فاضله دقیقاً به بسیاری از مشکلات و بحرانها و جنایات انجامیده است. نظریهٔ کوندرا دال بر اینکه اگر انقلابی نباشد توتالیتاریسمی نیز در کار نخواهد بود، حاصل تجربهٔ تلخی است که بسیاری از روشنفکران اروپای شرقی بدان باور دارند.

از نظر کوندرا ادبیات می‌تواند یک نوع رفتار را در کیهان روابط و موقعیتها جای داده و ریشه‌یابی کند. این رفتار کاملاً در برابر رفتارهای متقابل دیگر سنجیده می‌شود. به این ترتیب ممکن است نتیجه‌ای به دست آید که پیش از این و در ابتدا به هیچ وجه انتظارش رانداشتیم. مثلاً آنچنان که می‌پنداریم وفاداری ژه‌نا به حزب کمونیست به علل سیاسی نیست، بلکه وسیله‌ای است برای مقابله با بی‌وفایی میرک؛ به علت گرایش شدید ژه‌نا به مقوله وفاداری است که او وفاداری نایافته‌اش نزد میرک را در حزب کمونیست سراغ می‌گیرد. او به خاطر میرک است که کمونیست می‌شود و نه به خاطر حزب کمونیست. او می‌خواهد شدت وفاداری خود و بی‌وفایی میرک را نشان دهد.

کوندرا به این دیالکتیک به گونه‌ای دیگر نیز اشاره می‌کند. او هر پدیده‌ای را مانند هر سکه‌ای، دارای دو رو می‌داند و می‌گوید: «دو نوع خنده وجود دارد و ما لغتی نداریم تا به کمک آن میان آن دو تمایز قائل شویم» (ص ۱۱۱)، به همین قیاس دو نوع شجاعت، دو نوع عشق، دو نوع نفرت و... نیز قابل تصور است، و همواره یکی رویاروی دیگری!

چنین است که گاه چیزی به ضد خود تبدیل می‌شود، خنده که نشان طنز و شک است به حماقت نیز تبدیل‌پذیر است، تغزل به خشونت و معصومیت به جنایت نیز می‌تواند بدل شود. و گاه معصومیتِ آدمهایی که شادمانه در یک صف می‌رقصند، جهالتی است که در خدمت حلقهٔ قدرت قرار می‌گیرد، معصومیت و شادمانی نیز چه بسا به حماقت و فراموشی بینجامد، همانطور که جمع و گروه و همبستگی به قدرت و از کف رفتن فردیت.

و چنین است که دفاع آراگون از معصومیت، برادری و برابری نه تنها جلوی مرگ کالاندرا را نمی‌گیرد که به قتل او نیز یاری می‌رساند.

اما نسخهٔ نهایی کوندرا برای گریز از لغزش به هر آنچه که عکس آن را می‌خواسته‌ایم چیست؟ شاید قدری شک بیشتر و قدری طنز فزون‌تر!

خود در قبال این رخداد، جنبه‌هایی از وجود خود را لو می‌دهند و یا حتی می‌سازند.

اما آیا می‌باید اصرار کوندرا را بر غیرسیاسی بودن آثارش، بپذیریم؟ اگر خوانندهٔ خوبی برای آثار کوندرا باشیم پاسخ نمی‌تواند مثبت باشد. اجازه دهید به شکاکیت و دیرباوری کوندرایی وفادار باشیم و ادعای غیرسیاسی بودن آثار کوندرا را بیشتر بسنجیم. شکی نیست که بهار پراگ، افزون بر آنکه رخدادی سیاسی است موقعیت وجودی نیز شمرده می‌شود و باز هم شکی نداریم که کوندرا نیز وجود برخی مضامین و وجوه سیاسی در آثارش را انکار نمی‌کند. بحث بر سرآن نیست که آثارکوندرا را یکسره سیاسی یا یکسره غیرسیاسی قلمداد کنیم، حتی کوندرا هم معتقد به یکی از این دو شق نیست. بلکه ادعای ما این است که اندیشه‌های سیاسی کوندرا در برخی آثارش بیش از آنچه که خود او وانمود می‌کند وزن و اعتبار دارد، همان گونه که دون‌ژوانیسم شخصیتهای کوندرا فراتر از یک موقعیت وجودی صرف است.

برای اثبات این مدعا کافی است به ارجاعات مکرر کوندرا به واقعه بهار پراگ در آثارش اشاره کنیم. به راستی اگر بهار پراگ صرفاً بهانه‌ای است تا شخصیتهای داستان در کوران آن ظرفیتهای وجودی خود را به نمایش بگذارند، چرا کوندرا بارها و بارها بدان می‌پردازد و چرا این موقعیت و اشاره‌های مکرر به آن نسبت به موقعیتهای دیگر اولویت ویژه‌ای دارد؟

اما در این میان تصریح یک امر لازم است. در آثار کوندرا هرچه پیشتر می‌آییم به راستی مضمون سیاست نیز کم‌رنگ‌تر می‌شود، تا جایی که در رمان **جاودانگی** دیگر نشانی از بهار پراگ به چشم نمی‌آید. با نگاهی دقیق به مجموعه آثار کوندرا به‌گمانم بتوانیم دوگونه کوندرا را باز شناسیم: کوندرای چک و کوندرای فرانسوی! هرچه عقب‌تر رویم به کوندرای چک نزدیک می‌شویم و هرچه پیش آییم به کوندرای فرانسوی! اما این دو کوندرا چه ویژگیهایی دارند؟ اگر بخواهیم به این پرسش پاسخی دقیق دهیم به مقالهٔ مطول دیگری نیاز داریم، اما اجازه دهید تنها به ذکر مهم‌ترین تفاوت این دو کوندرا اشاره کنیم. کوندرای چک بیشتر دغدغه‌های سیاسی دارد، او بیشتر به فرهنگ زادگاه خود وابسته است و خود را نویسنده‌ای اهل اروپای مرکزی می‌خواند. اما کوندرای دوم می‌گوید: «سیاست آدم را نسبت به زندگی دیگران بی‌قید می‌سازد.» دغدغه‌های او دغدغه‌های یک فرانسوی است. او به جای بهار پراگ از دخالت رسانه‌های همگانی در فضای خصوصی آدمها سخن می‌گوید و به جای چک، فرانسه را وطن خود می‌شمارد.

نویسندهٔ **کلاه کلمنتیس** بیشتر به کوندرای چک نزدیک است. او در این مجموعه به تلخی از کشتار فرهنگی روسها در چک سخن می‌گوید و مثال می‌آورد که چکها نشریاتی ادبی داشتند که در تیراژ

- **مکاشفات رضوی در شرح مثنوی معنوی**
- **محمدرضا لاهوری**
- **مصحح: رضا روحانی** منوچهر جوکار
- **انتشارات سروش، چاپ اول، تهران، ۱۳۸۱**

ذکر نشده است.

استناد بجا و غالباً مرتبط، به آیات و احادیث و اقوال مشایخ و استشهاد به اشعار مفید فایده (به حال شرح)از خود مثنوی و غیر آن و صداقت و امانت و فروتنی در استفاده از آراء شارحان پیشین و اذعان به اینکه حرفش آخرین حرف نیست، از محاسن دیگر این شرح به شمار می‌رود. البته در عین استفاده از نظر شارحان پیشین، به نقد و تحلیل برخی نظریات نیز پرداخته است.

دیگر اینکه شارح در پیدا کردن و نشان دادن ربط ظاهری یا معنوی ابیات و داستانها و عناوین مثنوی نیز توانا بوده و در بسیاری موارد به درستی آن روابط را تبیین کرده است.

ویژگی دیگر شرح حاضر این است که شارح، برخلاف اغلب شارحان دیگر مثنوی، به عرفان نظری ابن‌عربی در شرح ابیات توجهی نکرده و از این منظر بر شروح گذشته فضیلتی دارد.

استفادهٔ گسترده از آیات و روایات و اقوال مشایخ در شرح ابیات (حدود ۶۰۰ آیه و بیش از ۳۰۰ حدیث و قول مشهور)، و نیز نشان دادن اشارات قرآنی و حدیثی مثنوی از دیگر مزایای این شرح است.

و آخر اینکه، خواننده، با مطالعه و مراجعه بدین شرح، و تعلیقات سودمند آن می‌تواند از اهم و اغلب نظریات شارحان پیشین مثنوی درخصوص ابیات دشوار و پرمعنی آن آگاه شود.

سخن استاد دکتر شفیعی کدکنی، که خود واقف بر اثر و راهنمای مصحح بوده است، در معرفی بیشتر و بهتر این شرح کفایت می‌کند: «مکاشفات رضوی، یکی از بهترین و مفیدترین شروح مثنوی است و مؤلف کوشیده است که ابیات مشکل مثنوی را مورد بحث قرار دهد و برخلاف اغلب شارحان، به ایجاز سخن گفته و از انشاپردازیهای بیجا برکنار مانده است.»[1]

**آنچه مصحح انجام داده است**

این شرح، یک بار سالها پیش (۱۲۹۴ق)، به چاپ سنگی رسیده[2] و آقای دکتر روحانی علاوه بر آن نسخهٔ چاپ سنگی، با در اختیار داشتن دو نسخهٔ خطی دیگر (مربوط به قرن ۱۲) و با اشراف و راهنمایی استادان ارجمند مثنوی‌شناس، دکتر شفیعی کدکنی و دکتر پورنامداریان، به تصحیح انتقادی پرداخته و علاوه بر ذکر دقیق نسخه بدلها، از رسم‌الخط جدید، اعراب‌گذاری متن و عبارات عربی و ذکر صورت صحیح ابیات در پاورقی دریغ نورزیده و قسمت اعظم آن را به عنوان رساله کارشناسی ارشد خود آماده کرده و مابقی را با صرف وقت زیاد، به سرانجام رسانده است. این کتاب در تهران (۱۳۸۱)، توسط انتشارات سروش در ۱۰۷۰ صفحه، همراه با مقدمه و

# نیست شرح این سخن را منتها

«این کتاب مستطاب مثنوی» همچنان بابی گشوده برای تفرج و گلگشت در بوستان رشک‌انگیز معرفت، و راهی مطمئن جهت جانهای شیفتهٔ حقیقت است؛ چه بسیار کسان که با سحر سخن مولانا در این گنجینهٔ معنوی، سر بر آستان دوست ساییده و کلاه همت از تارک عرش، درربوده‌اند. این اقیانوس موج خیز وهم‌انگیز، همچنان «پویان، کشنده ناپدید»، صیاد غواصان معنا و جولانگاه ماهیان آشناست. اگر خود مولانا ناآرام‌ترین روح (و سوای اولیاء دین)، خیره‌کننده‌ترین انسان اندیشه‌ورز و شورآفرین است، در طول دوران پس از او نیز، چه بسا استعدادها و اندیشه‌های کم نظیر بشری که عمر و اعتبار خود را معطوف و مصروف او و اثر ارجمندش، **مثنوی** داشته‌اند و این، خود نیز توفیق رشک‌انگیز و غبطه‌آور دیگری است که باید درخصوص آن بزرگ، یاد کرده شود؛ هرچند که این توفیق، برای کسانی هم که، به **مثنوی**، و مولانا به هر روی و روش، و هر میزان و مقدار، می‌پردازند، رشک‌آور است؛ و چنین موافقت و موفقیتی، برای آقای دکتر رضا روحانی، مصحح محترم و جوان **مکاشفات رضوی، در شرح مثنوی معنوی** حاصل آمده است. زهی توفیق! و ما توفیقه الا بالله.

با تو ما چون رز به تابستان خوشیم
حکم‌داری، هین بکش تا می‌کشیم
خوش بکش این کاروان را تا به حج
ای امیر و مفتاح الفرج
(۱۳/۱۴ و ۱۴)

نویسندهٔ این سطور، بی‌آنکه ادعایی در هیچ موردی داشته باشد، وظیفهٔ خود می‌داند نکاتی را اعم از محاسن فراوان کار (برای آشکار شدن مزایا و ارزشهای این کتاب) و کاستیهای احتمالی و قابل رفع را (به جهت اعمال و اصلاح در چاپهای بعد) بر مصحح محترم و خوانندگان گرامی عرضه کند.

**معرفی شرح حاضر و شارح آن**

کتاب **مکاشفات رضوی، در شرح مثنوی معنوی** آنگونه که مصحح محترم نوشته است، از شخصی است به نام محمدرضا لاهوری، از علاقه‌مندان و آشنایان به مثنوی در اواخر قرن ۱۱ هـ. ق. اهل ملتان لاهور، که امروز جزء پاکستان محسوب است. شارح با استفاده از دانش خود و شروحی که در دسترس او بوده، ابیاتی را که مشکل دانسته، انتخاب کرده و به توضیح و شرح آنها پرداخته است؛ با زبانی ساده و با همان ویژگیهای فارسی‌نویسان و فارسی‌دانان شبه قارّه. بنای شارح در نگارش و توضیح، بر ایجاز بوده اما گاه، قبل از شرح یک حکایت، توضیحات کوتاهی در مورد بیتهای قبل و بعد می‌آورد تا خواننده بهتر در فضای موضوع قرار بگیرد. این شرح، ظاهراً حدود کمتر از $\frac{1}{6}$ **مثنوی** را در برمی‌گیرد، اما به دفتر اول و دوم بیشتر می‌پردازد یعنی، بیش از نیمی از متن کتاب (۴۹۰ صفحه) به دو دفتر اول و باقی کتاب به چهار دفتر دیگر پرداخته است. پیداست که منظور شارح، پرداختن به مشکلات بوده و لذا، قسمت اعظم مثنوی را آسان پنداشته و بدان نپرداخته، و گاه حتی، یک مصراع به طور کامل

تفصیل و تغییر متن اصلی، بدان نپرداخته است. اما، خوانندهٔ جدی مثنوی و حتی کسی که فقط برای لذت بردن و به سائقهٔ تغییر احوال و تفنن به کتاب مراجعه می‌کند، میان آورده‌های شارح در متن اصلی و افزوده‌های مصحح، تفاوت می‌گذارد؛ چه، برای این خواننده، سودمندتر بودن و سهولت ورود به فضای مثنوی مهم است. ضمن اینکه خواننده می‌بیند و می‌داند که، افزوده‌ها، نه از شارح است و نه از مصحح، بلکه از متن (مثنوی) است که موضوع اصلی کار شارح و لاجرم، مصحح محسوب است. برای این منظور، اگر بیم تطویل متن باشد، با همهٔ سودمندی که مقالات مقدمه، برای خواننده دارد، می‌توان قدری آن مقدمات را کوتاه کرد و یا از برخی چشم پوشید.

نقل کامل یک بیت، علاوه بر کمک به معنا، حسن دیگری هم دارد، در این صورت دیگر نیازی نیست که مصحح، به مصراعهای نقل شدهٔ شارح، شماره ۱ و ۲ بدهد. کاری که مصحح محترم مجبور به انجامش شده و البته در ابتدا، برای خواننده، قدری هم ناآشنا و گمراه‌کننده است.

آقای دکتر روحانی، مصحح محترم، با استفاده از شرحهای پیش از شارح و شرح اکبرآبادی، خطاهای شارح را اصلاح کرده است، اما، همانطور که خود گفته، این امر، همهٔ موارد این‌گونه را شامل نشده است و مواردی هم «به حال خود واگذاشته» شده است. به نظر می‌رسد، برای اینکه ارزش سایر قسمتهای کتاب مخدوش نشود و اعتماد خواننده، بیش از پیش حاصل گردد، بهتر است این موارد از خطاهای شارح نیز، ضمن گوشزد شدن، صحیح آن از نزد مصحح یا یکی از شارحان، افزوده شود و یا برای سهولت استفاده و مراجعه خواننده، نشانی معنای صحیح این نمونه‌ها، از شرحی معتبر داده شود. واضح است که این مقدار از افزوده‌ها، با آنچه مصحح محترم آن را تبدیل شدن به «شرحی و کتابی دیگر» دانسته است که «جایش در اینجا نبود» (ص پنجاه و هفت)، متفاوت خواهد بود.

با همهٔ زحمتی که مصحح در استخراج آیات و احادیث و اقوال و امثال و اشعار و یافتن مآخذ آنها متحمل شده و توفیق داشته است، جای دریغ دارد که چرا برای استفادهٔ بهتر خواننده و مراجعه‌کننده، معنی آنها را نیاورده است؟ شاید، مهم‌ترین کاستی کتاب، همین باشد. امید می‌رود در چاپ بعدی، این مورد محقق شود و منابع پیدا نشدهٔ برخی اشعار و احادیث هم، ان شاءالله به دست آید.

گمان می‌رود برای استفاده بهتر از کتاب لازم باشد فهرست تفصیلی نیز به ابتدای آن افزود و مبنای این کار را داستانها و عناوین متن قرار داد. در این صورت خواننده، در یک نگاه به فهرست، متوجه خواهد شد که شارح از فلان داستان یا مدخل مثنوی، چه میزان آورده و کدام را اصلاً ذکر نکرده است. (مثلاً از داستان ۲۴۶ بیتی «عاشق شدن پادشاه بر کنیزک»، شارح ۵۲ بیت مشکل را شرح کرده و از ۳۵ بیت «نی‌نامه»، ۲۶ بیت، یعنی تقریباً همهٔ آن را). با داشتن چنین فهرستی که با فهرستهای بسیار مفید و تکمیلی مصحح محترم متفاوت است این مهم به آسانی حاصل می‌شود و نوع و محدودهٔ مشکلات مثنوی نیز (دست کم از منظر شارح) مشخص می‌گردد.

هرچند موارد اشتباهات چاپی کتاب با توجه به حجم و نوع مطالبش زیاد نیست، اما برخی از این افتادگیهای ناگزیر و البته آشکار، ذکر می‌شود:

صفحه ۱ متن، مصراع سوم رباعی اول، «زماست» به اشتباه به صورت «زمام ست» آمده است.

صفحه ۳ شماره بیت نخست (بشنو از نی...) افتاده است.

صفحه ۴ «پوشیده نماند» به صورت «پوشید نماند» ذکر شده است.

صفحه ۶ کسرهٔ اضافه بر کلمه «غفلتِ» «در اربابِ غفلتِ» اضافی است.

صفحه ۵۴، مصراع اول بیت ۶۳۷، «انبیا در کار دنیا جبری‌اند» صحیح است.

صفحه ۹۹ بیت ۱۱۹۱ «هامان» درست است.

صفحه ۳۴۶، «عبارت از آن» صحیح است.

صفحه ۳۵۳ «رنده کن» صحیح است.

در تعلیقات (ص ۸۷۷) شمارهٔ ۳۰ ذکر شده، اما توضیحات مربوط به بیت ۳۵ متن است.

در پایان مقال، ما نیز ذائقه را با این بیتها شیرین کنیم که:

عشق قهار است و من مقهور عشق
چون شکر شیرین شدم از شور عشق
برگ کاهم پیش تو ای تند باد
من چه دانم که کجا خواهم فتاد؟
گربه در انبانم اندر دست عشق
یک دمی بالا و یک دم پست عشق
او همی گرداندم بر گرد سر
نه به زیر آرام دارم نه زبر
(۹۰۲/۶ به بعد)

**پانوشتها:**

۱. **مکاشفات رضوی در شرح مثنوی معنوی**، محمدرضا لاهوری، با مقدمه، تصحیح و تعلیقات رضا روحانی، چاپ اول، سروش، تهران، ۱۳۸۱، ص پنجاه و دو. در ارجاعات بعدی به ذکر صفحه در متن اکتفا می‌شود.

۲. لازم به یادآوری است که **مکاشفات رضوی**، در سال ۱۳۷۷، توسط انتشارات روزنه و به اهتمام آقای کورش منصوری طبع و نشر شده است، اما به خلاف دعوی مصحح محترم، متن ایشان، تنها رونویسی و بازنویسی چاپ سنگی کتاب است و نشانی از تصحیح و دیدن نسخه یا نسخ دیگر نیست! نسخه مذکور، در تصحیح آقای دکتر روحانی، (متن حاضر)، نسخه سوم است و به علت مغلوط بودن، در پاورقی به عنوان نسخه بدل ذکر شده است. ضمن اینکه کتاب آقای منصوری تنها یک مقدمه هیجده صفحه‌ای دارد، بدون تعلیقات و جست‌وجو در مآخذ و منابع. هرچند که تصحیح آقای دکتر روحانی در سال ۱۳۷۲، به عنوان پایان‌نامه کارشناسی ارشد دفاع شده و از این نظر هم بر کار آقای منصوری تقدم زمانی دارد.

۳. برای دیدن خلاصه‌ها و گزیده‌های فراهم شده از **مثنوی**، بنگرید به **تاریخ ادبیات در ایران**، ذبیح الله صفا، جلد ۳، بخش ۱، چاپ هفتم، فردوس، تهران ۱۳۶۹، ص ۴۶۵.

تعلیقات و فهرستهای مختلف منتشر شده است. متن اصلی کتاب **مکاشفات رضوی** ۸۷۰ صفحه و مقدمات مصحح، تعلیقات و فهرستهای گوناگون آن، حدود ۳۰۰ صفحه را در برمی‌گیرد.

به انگیزهٔ سودمندی بیشتر، مصحح، چهار مقاله به ابتدای متن تصحیح شده افزوده است: الف ـ دربارهٔ شروح مثنوی، ب ـ معرفی مثنوی از زبان مولانا، ج ـ نقش حسام‌الدین در سرایش مثنوی، د ـ انگیزه‌ها و عوامل خروش و خموشی مولانا در مثنوی، سپس به معرفی کتاب و شارح پرداخته و شیوهٔ کار خود را در تصحیح توضیح داده است. پس از آن متن تصحیح شدهٔ کتاب را که ابیاتی از هر شش دفتر مثنوی را در برمی‌گیرد، نقل کرده و موارد اختلاف نسخه بدلها را در پاورقی هر صفحه ذکر نموده است. در پایان متن نیز، تعلیقات سودمندی به ترتیب دفترهای مثنوی، فراهم گردیده و در توضیح و ابیات مربوطه، به ذکر مآخذ احادیث و اقوال و امثال و اشعار متن و نقل صورت کامل آنها، پرداخته شده و در مواردی که شارح، در شرح خود راه خطا رفته، یا گرفتار سوءتعبیر و سهوخوانی شده، مصحح با استفاده از شروح پیش از شارح یا هم‌عصر او، به ویژه، شرح انقروی، خوارزمی، شاه داعی و اکبر آبادی به اصلاح آن موارد پرداخته است؛ مثلاً در تعلیقات دفتر اول، حدود ۹۰ بار نظریات این شارحان بیان شده و توضیحات شارح، (محمدرضا لاهوری) تکمیل یا تصحیح شده است.

چنانکه خود مصحح نیز اشاره کرده (ص پنجاه و هشت)، در تعلیقات، از منابع و مراجع اصلی و معتبر و متعددی استفاده شده است، تا آنجا که، در پیدا کردن مآخذ بعضی احادیث و اقوال، برخلاف شیوهٔ شارحان دیگر (مثلاً استاد فروزانفر، در کتاب شریف **احادیث مثنوی**)، سعی کرده است به جای مأخذ دادن از شروح مثنوی، به کتابهای حدیث مراجعه کند. شماره آیه‌ها و سوره‌های به کار رفته در متن نیز در خود متن، و پس از هر مورد ذکر شده که مراجعه به اصل آن را آسان کرده است.

افزودن فهرستهای تکمیلی سودمند نیز، از دیگر مزایا و محاسن این متن تصحیح شده و کار استفاده از متن و مراجعهٔ به آن را سهل‌تر کرده است. این فهرستها شامل: آیات قرآنی، احادیث و اقوال (عربی)، اشعار (غیرمثنوی)، نام اشخاص، نام کتابها، نام شهرها، منابع و مآخذ است.

از دیگر مزایای این چاپ، این است که، بیتهای متن تصحیح شده (شرح)، با بیتهای مثنوی چاپ نیکلسون تطبیق داده شده، یعنی شماره بیتهای چاپ نیکلسون در حاشیهٔ سمت چپ بیتهای متن نوشته شده و مواردی که مصراعی یا بیتی در این نسخه (و نسخه ۶۷۷) نیامده، اما در متن شرح آمده باشد، آن مورد یا موارد را در نسخه معروف به «رمضانی» جست‌وجو کرده و در پاورقی نشان داده است؛ این امر، مراجعه و مقایسهٔ این شرح را با متن معتبر نیکلسون و نسخه قونیه آسان می‌کند.

آقای دکتر روحانی، مصحح محترم، از شرح ولی محمد اکبر آبادی (۱۱۴۰ ق)، که یکی از شرحهای معتبر و مفصل و عرفانی مثنوی است و اتفاقاً به زمان مؤلف هم نزدیک است و شارحش از پارسی‌گویان شبه قارّه بوده، در تعلیقات و خصوصاً در نقد و تصحیح نظر شارح، بسیار استفاده کرده است و از آنجا که شرح او، نقدگونه‌ای هم بر شرح منظور ما (**مکاشفات رضوی**) می‌تواند محسوب شود، به ارزش مساعی مصحح و تعلیقات او افزوده، و به اعتماد بیشتر خواننده کمک فراوان کرده است.

اطلاعات مفید مصحح محترم از مثنوی و مباحث پیرامونی، که از مقدمه مفصل و آوردن شواهد شعری از مثنوی و غیر آن نمایان است، به همراه نگاه مثنوی پسندانه و آسیب‌شناسانه به موانع فهم و شرح مثنوی و نثر همدلانه و موافق با موضوع وی، در نوشتن مقالات، و مراجعات مکرر به شرحهای پیش از شارح و دیدن منابع فراوان دیگر، و نیز پذیرفتن فروتنانهٔ ناکامیهایش (که مجموعاً اندک است و بیشتر به منابع اشعار یا برخی اقوال و احادیث راجع است و با شرایط یک رساله تحصیلی، کاملاً پذیرفته) ارزش کار وی را بیش از آنچه انتظار است، پیش چشم منصفان و مشفقان آشکار می‌کند.

شکل و شمایل کتاب و آنچه به کار نشر و صفحه آرایی و حروف‌چینی و طرح روی جلد و صحافی و... مربوط است، مجموعاً درخور شأن و ارزش چنین اثری است.

**برخی نکات و ملاحظات**

از مثنوی در طول دوران، «گزیده»های مختلفی با انگیزشهای گوناگون فراهم آمده است؛[3] مثلاً **لب لباب مثنوی** گزیده‌ای موضوعی از کتاب است که در آن ترتیب و توالی ابیات و دفترها به هم ریخته و محصول ذوق و سلیقه و انتخاب ملاحسین واعظ کاشفی (ف ۹۰۶ یا ۹۱۰ قمری) است و با آنکه شرح و توضیحی ندارد، اما صرف گردآوردن ابیات مثنوی و مرتب کردن آنها تحت عنوان یک موضوع، با هر انگیزه‌ای که صورت گرفته باشد، کاری بزرگ و مشکل است که در عین حال، مراجعهٔ موضوعی به مثنوی را آسان می‌کند؛ متن مورد بحث ما نیز، از منظر «گزیده بودن» شایان توجه است، منتها، مبنای گزینش، به زعم شارح، مشکل بودن ابیات است و در موارد فراوان، گویا یک مصراع و گاه حتی، جزیی از یک مصراع منظور نظر او بوده و لذا، همان را نقل کرده و به شرح یا معنی‌اش پرداخته است. مصحح محترم نیز، چنانکه خود در مقدمه آورده است، در بسیاری موارد، مصراع یا کلمات ذکر نشده را درافزوده و در میان قلاب [ ] قرار داده است، اما متأسفانه این کار در همهٔ موارد مشابه، صورت نگرفته و در برخی موارد، خصوصاً وقتی که مصراع یا بیت صورت عربی دارد و یا توالی بیتها از هم فاصله گرفته است، نقل کامل بیت بسیار ضروری به نظر می‌رسد. به عنوان نمونه به چند مورد اشاره می‌کنیم که لازم است مصراع دیگر آن نیز ذکر گردد:

(ص ۳۲، ۲/۴۱۶) (ص ۳۳، ۷ و ۲/۴۲۶) (ص ۴۱، ۱/۵۰۴ و ۲/۵۱۱) (مصراعهای ص ۶۱ و ۲۶۰) (ص ۶۵۸، ۲/۱۱۸۱ و ۲/۱۱۸۷) (ص ۶۵۹، ۱/۱۲۸۲) (ص ۸۱۸، ۲/۱۳۲۶ و ۲/۱۳۴۲) (ص ۸۲۶، ۲/۱۷۸۶) (ص ۸۲۷، ۱۸۱۳ / ۲) (ص ۸۳۴، ۲/۲۲۲۷) و...

مصحح محترم، عدم توجه به این مسئله را، احتمالاً وفاداری به متن و رعایت بهتر امانت دانسته و نیز، چنانکه خود گفته است، از آنجا که این کتاب غالباً برای رفع مشکلات مثنوی مورد استفاده قرار می‌گیرد و خواننده آن، مثنوی را در کنار خود دارد، نیازی به آوردن بیتها و مصراعهای حذف شده احساس نکرده است (ص پنجاه و هفت)، اما، خود ایشان در آن مواضع که ناگزیر شده است، به درستی، حذف شده‌ها را در قلاب [ ] درافزوده است و گرنه، استفاده از متن بسیار مشکل می‌شد و از رغبت خواننده می‌کاست. چنانچه، صورت کامل بقیهٔ بیتهای ناقص آمده، نقل گردد، خواننده با در دست گرفتن کتاب می‌تواند از خواندن آن به عنوان یک «گزیده» لذت ببرد، بی‌آنکه لزوماً، نیازمند مراجعه به مثنوی باشد. اگر اجازه داشته باشم، می‌خواهم بگویم: آیا می‌شود در برخی موارد که فاصله بیتها زیاد شده و روال و روند مطلب برای پیگیری در متن، قدری به هم ریخته، بیتهای پیشین و پسین حذف شده را در متن آورده و در قلاب قرار داد یا با حروف متفاوت نوشت تا گزیده‌ای تمام عیار و قابل استفاده بشود؟ چیزی که مصحح محترم خود به آن آگاه بوده و گویا از بیم

شده است ما حداقل، کلافگی یک مجسمه ساز یا نقاش را داستان کنیم. البته فراموش نکنیم که فردیت در ماجرا اولین سطح فردیت است و نه همهٔ آن. در داستان «سکوت» به مرزهای این فردیت نزدیک می‌شویم، زیرا آدمها بوی آدمهای همین زمانه را دارند. یعنی جان دارند و جان بخشند. بوی نا نمی‌دهند.

هرچند این داستان کمی سانتی مانتال و کمی حرفهای غیرداستانی اش درشت است، اما تازه است. نفس کشیدنش و صدای خاصش را می‌شنویم و حس می‌کنیم، بارها. و چربدستیهایی هم در روایت دارد مثلاً آنجا که روایت می‌کند «گوش راستم می‌سوزد».[2] «سپیدار خانه ۳۶» هم داستان مبرّایی است. در آن به نوعی استحالهٔ انسانی به درخت و انتقام درختی از انسان را به نیابت از انسانی می‌بینیم. فقط اگر نویسنده اینقدر اسمهای خاص در آن نمی‌آورد پاکیزه‌تر ما را بر سفره داستانش می‌نشاند. اسمهایی مانند مرتضی تعمیرکار، اصغر شاگرد و دکتر پیروز قلب‌شناس. اسامی خاص در هر داستان طالب جهانی مخصوصِ به خود هستند که نه در این داستان به آنها فضای کافی داده شده است و نه اساساً داستان کوتاه محمل مناسبی براین همه

## ● باد در یک خیابان مستقیم
## ● کیارنگ علایی
محمدحسن شهسواری
## ● نشر پیام امروز، چاپ اول، ۱۳۸۱

تعدد فضا است. اما در هرحال جانِ پرمایه‌ای دارد این داستان که دریغ، فرعیهای نویسنده، تمرکز او و ما را بر این جان نامیسر کرده است. در داستان «باغچه» من البته توانستم گفت‌وگوهای مجرد از روایت و قصه گویی راوی و نرگس را تحمل کنم و انگار بدم هم نیامد. اما دیگران گمانَم داستان خواندن را ترجیح می‌دهند. از اینکه بگذریم داستان دو تکه است: در نیمه اول، آن ناموجود لغزان را که بر نماز راوی هم آشکار می‌شود تنها بر مدار لغزیدن می‌بینَیم، اما در نیمه دوم، آن ناموجود به یکباره به وجود و لغزیدنش به هجوم تبدیل می‌شود و می‌شود یک طرف مباحثه دو آدم درباره ایمان، خدا، عشق و ابراهیم. به گمان من هم «هامون» فیلم خوبی است. باری این قصه به لطف درهم روندگی واقع و ناواقع طعمِ دور آشنایی دارد که خوب است. داستان «از بس که آدمها گم می‌شوند» هم، از اندام بایسته برخوردار است. عدم قطعیتی در این داستان است که به آن عمق می‌دهد و این البته هماهنگ است با راوی که کمی مخش لنگ می‌زند.

سرانجام اینکه جهان داستانی کیارنگ علایی به رغم نبود تشخصی درخور، برقرار است. و این برقراری باعث می‌شود که با کنجکاوی کمابیش مستحقی پیگیر ادامه آن باشیم. زیرا که نشان می‌دهد کهَ جهان پیرامونش را می‌شناسد یا حداقل برایش تلاش می‌کند تنها می‌ماند مایه گرفتن از جانِ درونش که همه می‌دانیم چه کار توان‌فرسایی است.

**پانوشتها:**

۱. **باد در خیابان مستقیم**، کیارنگ علایی، نشر پیام امروز، ص ۱۶.
۲. همان، ص ۳۲.

نقد و بررسی کتاب

# تزریق فردیت در میان هیاهو

نویسنده با نوشتن هر داستان چه بخواهد و چه نه، تعریفی دوباره از داستان ارائه می‌دهد و این، نه به آن سبب است که داستان وجودی ژله مانند و بی‌شکل است که گاه فکر می‌کنیم هست بلکه به این علت که داستان بی‌هیچ گفت‌وگویی لااقل به زعم ما هواداران داستان ارگانیسمی زنده است. این ارگانیسم مانند همه همتایان خود به طریقی حرکت می‌کند که رابطهٔ معنادار اجزاء آن به هدف معینی ختم شود و باز همین جنبه ارگانیسم بودن است که به یکتا بودن آن می‌انجامد. مثل اثر انگشت آدمها که یکی است و یگانه. پس هر داستان جهانی یگانه است و تعریفی نو از این هنرگاه مجنون‌وار و باز همین جلوه از داستان‌نویسی است که آن را اینقدر هم زمان سهل و ممتنع می‌نمایاند. سهل به سبب یگانگی ذاتی آن و ممتنع باز به همین دلیل. و باز برای همین است که داستان را فرزند یتیم و بی‌یاور خالقش می‌دانیم، چرا که نویسنده با چاپ آن، او را برای همیشه رها می‌کند تا خودش حقش را از دنیا بگیرد. تلاشهای خالق نگران به جایی نمی‌رسد. حداقل نه جایی که جایی باشد. اگر حتیَ لحظه‌ای به این برهوت غوغاگر پیرامون هر داستان واقف شویم دلمان نمی‌آید آن را از فردیتی که مستحق آن است محروم کنیم. زیرا که هیاهو، گوش خراش است و فرزندمان باید صدای گوش نواز و دل‌انگیزی داشته باشد تا از میان این همه غوغا شنیده شود و در اینجا خوانده.

داستانهای کیارنگ علایی تقریباً غلط الفبایی ندارند. نثر نه به غایت، اما پاکیزه است، روایت نه به تمامی، اما سالم است. شخصیتها نه با همه وجود، اما تا حد مقبولی قابل لمس هستند... و باز می‌شود گفت از این دست چربدستیها. اما دریغا که جهان پرغوغاست و داستانهای آقای علایی فاقد آن فردیت و یگانگی متشخصی است که باعث شود از میان اینهمه صدا، سری برگردانیم و صدای او را گوش دهیم. نه حتی به مهر بلکه به جد حتی. در داستان «روی سنگفرش قرمز» همین عارضه نمایان است. هرچند جان داستان پرمایه است و نشان می‌دهد که چگونه ممکن است دو پاره بود در یک پاره. آن هم برای کسی که می‌گوید: «چه قدر عجیبه که آدم توی یه شهر هیچ کسی رو نداشته باشه.»[1]

اما زبان داستان به جای آنکه بر لحظات مکث کند گزارش می‌دهد و ما، هی از سرک کشیدن به درون شخصیت باز می‌مانیم. فکر نمی‌کنید دَر داستانی که قرار است درون آدمها را بکاود زبان گزارشگر کمی نقض غرض باشد؟

داستان «سقوط آزاد» هم در چنین چنبره‌ای سلوک می‌کند ـ البته اگر بشوَد در چنبره سلوک کرد ـ بر این داستان هم نمی‌توان غلط الفبایی گرفت اما جان ندارد. انگار حس مزمزه‌کننده زندگی به ته مزه دور و ناکجایی بدل شده. کمی مرگ آگاهی، کمی فضای وهم‌آلود، کمی خستگی و کمی فضای تب‌زده در خود داستان «باد در یک خیابان مستقیم» هم باز دچاریم به همین. حسِ سرما و غربت، سنجیده به قامت استوار شده است. یعنی با هرَ ترازو و میزانی فضاسازی این داستان میزان است. گریز زن از روزمرگی هزارباره و نیز بازگشت هزارباره به این گریزگاه که خانه‌اش گوَیند. اما این داستان هم فردیتی را که مستحق آن است ندارد. فردیتی که در اولین سطح بر مدار ماجرا می‌گردد. این زن حداقل یک ماجرای فردی و متشخص ندارد. مثالی می‌زنم، همهٔ ما داستانهایی درباره کلافگی و له شدن هنرمندان در میان چرخدنده‌های زندگی خوانده، شنیده و البته دیده‌ایم. اگر باز بخواهیم آن را تکرار کنیم، جهان پرغوغای پیرامون در نطفه آن را خفه می‌کند. تنها راو فرار از خفگی، تزریق فردیت به این سوژه است که اولین سطح آن یگانگی در ماجرا است. یعنی اگر تا به حال زندگی یک نویسنده، شاعر و یا فیلمساز داستان

اشتباه دیگری که در این عبارت وجود دارد نامیدن **روزنامه وقایع اتفاقیه** به **وقایع اتفاقیه** است. درحالی که کلمه روزنامه جزو نام این نشریه بوده است و در تمام مدت ده سال انتشار این نشریه (تا زمان تغییر نام آن) کلمه روزنامه در نام و لوگوی نشریه وجود داشته است. مضافاً اینکه این نشریه «روزنامه» به مفهوم امروزی آن نبوده و اغلب به صورت هفته نامه به چاپ رسیده و در مدتهای کوتاهی هم دچار وقفه و بی‌نظمی شده است. این اشتباه در جای جای کتاب تکرار شده است.

نکتهٔ دیگر اینکه در همان عبارت اعزام اولین دانشجویان به خارج، به امیرکبیر نسبت داده شده که صراحتاً ناصحیح است و اسناد فراوان و غیرقابل‌انکاری از اعزام دانشجویان در چند دهه قبل از آن وجود دارد که چون از بحث خارج است از آن می‌گذرم.

۲) در صفحات ۱۴۰ تا ۱۴۹ نتایج یک نظرخواهی به شکلی غیرعلمی دربارهٔ «مواد خواندنی کودکان در سالهای ۱۲۹۰ تا ۱۳۲۰» به چشم می‌خورد. بگذریم که نسبت این سالها با موضوع کتاب روشن نیست. البته در هیچ جای این دو جلد منظور از «دورهٔ مشروطه» ذکر نشده است. صدور فرمان مشروطیت در سال ۱۳۲۴ قمری / ۱۲۸۵ شمسی بوده است. آیا منظور قبل از صدور فرمان مشروطه است؟ آیا منظور سالهای آغاز خیزش مردمی تا پایان دورهٔ مشهور به استبداد صغیر و استقرار مشروطه است؟ در این صورت باید کتاب به سالهای ۱۳۰۹ ق (واقعه تنباکو) تا ۱۳۲۷ ق (استقرار مجدد مشروطیت و آغاز سلطنت احمدشاه) محدود می‌شد.

آیا منظور سالهایی است که سلطنت مشروطه در ایران حاکم بوده؟ پس در این صورت باید سالهای ۱۲۸۵ ش تا ۱۳۵۷ ش بررسی می‌شد. هیچ کدام از این تعاریف در کتاب جاری نیست. کتاب عملاً درباره سالهای حکومت قاجاریان (۱۲۱۰ تا ۱۳۴۴ قمری) صحبت می‌کند. هرچند که گاهی مثالهای آن تا دهه چهل شمسی را هم در برمی‌گیرد. در نظر خواهی مذکور از جمله مواردی که به عنوان خواندنیهای کودکان در سال ۱۲۹۰ تا ۱۳۲۰ ذکر شده به نام **کیهان بچه‌ها** (ص ۱۴۷) برمی‌خوریم که آغاز انتشار آن سال ۱۳۳۵ شمسی، یعنی ۳۱ سال پس از انقراض قاجاریه و پانزده سال پس از

نقد و بررسی کتاب

# اشتباهات تاریخی یک کتاب تاریخی

مجموعه **تاریخ ادبیات کودکان ایران** که تاکنون چهار جلد آن به کوشش محمدهادی محمدی و زهره قایینی و همکاری بیش از پنجاه پژوهشگر منتشر شده از جهات مختلف قابل توجه و بررسی است. مهم‌ترین فضل این کتاب فضل تقدم است، چرا که تاکنون هیچ کتاب مستقلی به بررسی تاریخی ادبیات کودک و نوجوان ایران نپرداخته است. جمع‌آوری حجم بالایی از اطلاعات و اسناد و تصاویر در این حوزه در سطحی که تا به حال بی‌سابقه بوده حسن دیگر این مجموعه است. کار پژوهشی جمعی و کتاب آرایی زیبا از دیگر محاسن این مجموعه است که هریک شایسته تقدیر است.

با این حال طبیعی است که این کتاب همچون هر اثر دیگری خالی از نقص و اشتباه نباشد. اشکالات وارد بر این کتاب از منظرهای مختلف قابل تقسیم‌بندی است؛ فقدان تاریخی‌نگری و روشمندی در تحلیل تاریخی از آن جمله است که بحث مفصل آن را به مجال دیگری وامی‌گذارم. غلبه و تسلط ایدئولوژی بر بی‌طرفی پژوهشگرانه، یکدست نبودن متن و تدوین کلاژگونه فیشها به نحوی که به تضاد و تناقض بخشهای مختلف کتاب انجامیده است، مصادره به مطلوب نمودن هر یافته بدون پشتوانه و استناد کافی، از دیگر اشکالاتی است که به زعم نگارنده دربارهٔ این مجموعه قابل طرح است اما به دلیل کمبود مجال و فرصت از تفصیل آن می‌پرهیزم و تنها فهرست وار به ذکر برخی اشتباهات تاریخی جلدهای سوم و چهارم کتاب، آنهم تنها در حوزه تاریخ مطبوعات اکتفا می‌کنم.

۱) در صفحه ۳ کتاب در میان اشاره به اقدامات میرزاتقی خان امیرکبیر چنین می‌خوانیم: «و انتشار نخستین روزنامه رسمی با نام وقایع اتفاقیه از جمله کارهای او هستند». امروزه دیگر حدود چهل سال است که ما می‌دانیم **روزنامه وقایع اتفاقیه** اولین روزنامه ایران نیست و پیش از انتشار آن حداقل دو نشریه دیگر در ایران منتشر می‌شده است. حدود چهل سال است که نسخه‌های مختلفی از روزنامهٔ **وقایع شهر**... که به **کاغذ اخبار** مشهور است به‌دست آمده است و دهها مقاله مختلف درباره این روزنامه و دست‌اندرکاران و شماره‌های موجود آن نگاشته و منتشر شده است.

نه تنها در میان هیچ‌یک از کتابهای تاریخ مطبوعات چهل سال اخیر مثل آثار صدرهاشمی، سیدفرید قاسمی، محیط طباطبایی، دکتر رضوانی، دکتر پروین و... **روزنامه وقایع اتفاقیه** اولین روزنامه ایران نامیده نشده، بلکه حتی این مسئله به کتابهای درسی مدارس هم راه یافته و دانش‌آموزان می‌آموزند که اولین روزنامهٔ کشورشان **کاغذ اخبار** است. ضمناً متن دو شماره از **کاغذاخبار** در جزوه‌ای با نام **نخستین کوشش** در سال ۱۳۷۲ توسط خانه‌مطبوعات و به کوشش سیدفرید قاسمی منتشر شد. البته حتی پیش از انتشار مطالب **کاغذ اخبار** توسط علی مشیری و حمید مولانا در حدود چهل سال قبل، مطالب دیگری هم درباره این روزنامه توسط محمد نخجوانی، تقی‌زاده، روزنامه **اختر** و چندین نویسنده خارجی وجود داشته و تقریباً هیچ‌گاه این روزنامه گم نبوده است.

آجودان‌باشی که در تصویر روزنامه درج شده تأیید می‌کند، چرا که در سال ۱۳۱۱ تا پایان سلطنت ناصرالدین شاه، میرزا محمد ندیم‌باشی، مدیر مسئول نشریه بوده است.

۱۳) همانطور که ذکر شد کمتر حساسیتهای یک مورخ در کتاب مشاهده می‌شود. مثلاً آنجا که برای توجه روزنامه‌ها به لزوم مدارس جدید مثال می‌آورد مطلب روزنامه **اختر** (ص ۲۱۳) پس از **ناصری**، **کمال** و **الحدید** می‌آید، در حالی که این نشریات همه مربوط به قرن چهارده و اکثراً مربوط به دوره مظفری هستند و **اختر** مربوط به قرن سیزده. یا آنجا که مطلب **شکوفه** و **زبان زنان** را با **اختر** مقایسه می‌کند (ص ۲۱۴) دقت ندارد که این دو نشریه به ترتیب حدود سی و پنج سال و چهل و چهار سال پس از **اختر** منتشر شده‌اند و پس از آن دو به نقل از **اختر** می‌پردازد.

۱۴) در صفحه ۲۱۹ چنین می‌خوانیم: «روزنامه **تنبیه درخشان** یکی از روزنامه‌های تهران در عهد ناصری، ۱۳۳۲ق» جالب اینجاست که گرچه تاریخ انتشار روزنامه صحیح درج شده، نویسندگان دقت نداشته‌اند که در سال ۱۳۳۲ قمری نزدیک به بیست سال از مرگ ناصرالدین شاه می‌گذرد و نتیجه او احمدشاه پس از مظفرالدین شاه و محمدعلی شاه، پادشاه ایران است.

۱۵) در صفحه ۳۵۲ می‌خوانیم: «دیدگاههای میرزا تقی کاشانی که در شوال ۱۳۱۹ ق. در روزنامه **ادب** به چاپ رسید...» دیدگاههای میرزا تقی خان حکیم‌باشی در روزنامه **ادب** چاپ نشد. بلکه حدود سی سال قبل از آن تاریخ ابتدا در روزنامه **المنطبعة فی الفارسی** و سپس در روزنامه **فرهنگ** اصفهان چاپ شد. آنگاه به صورت کتاب **رساله در تعلیم اطفال** مستقلاً به چاپ رسید. آنچه از روزنامه **ادب** نقل شده گزیده‌ای از کتاب چاپ شدهٔ او در ۲۱ سال قبل بوده که شانزده سال پس از مرگ حکیم‌باشی توسط ادیب‌الممالک فراهانی انتخاب شده است.

۱۶) در صفحه ۳۵۴ چنین می‌خوانیم: «روزنامه **ادب** که به سرپرستی صادق ادیب‌الممالک از ۱۲۷۹ ق /۱۳۱۸ ش. در مشهد و سپس تهران و تبریز منتشر می‌شد...» اولاً سال ۱۲۷۹ قمری معادل سال ۱۳۱۸ ش. نیست. ثانیاً سال انتشار **ادب** نه ۱۲۷۹ قمری است و نه ۱۳۱۸ ش، بلکه ۱۳۱۶ قمری است. ثالثاً روزنامه **ادب** ابتدا در تبریز منتشر شد، سپس در مشهد و تهران، لذا عبارت مذکور کاملاً مغلوط است.

۱۷) در صفحه ۳۶۱ می‌خوانیم: «در فاصله سالهای ۱۳۳۶-۱۳۳۹ قمری چهار نشریه به نامهای **مجلة‌الادب**، **ادب**، **علم و اخلاق** و **علم و تربیت** که نخستین نشریه‌های کودکان و نوجوانان ایران بودند منتشر شدند» نویسندگان هیچ تعریفی از نشریه‌های کودکان و نوجوانان ارائه نداده‌اند. با چه ملاکی این نشریات نشریه کودک و نوجوان قلمداد شده‌اند؟ دو نشریه اول نشریاتی کاملاً جوانانه و ادبی هستند که تنها ویژگی آنان وابستگی آنان به مراکز آموزشی است. در این صورت باید دهها نشریه قبل از این نشریات را هم نام برد. نشریاتی مثل **زاهریرادی باهرا**، **روزنامه علمیه دولت علیه ایران**، **دانش**، **ورقه ماه دارالفنون تبریز**، **ناصری**، **کایتزاگ**، **ادب**، **کمال**، **فلاحت مظفری**، **معرفت** و... که برخی حتی تا بیش از هفتاد سال از نشریات نامبرده شده قدیمی‌ترند و بسیاری از آنها چه از نظر مطالب و چه از نظر نویسندگان، خوانندگان، ظاهر و... از دو نشریه اول مذکور نوجوانانه‌ترند.

۱۸) در صفحه ۶۵۷ می‌خوانیم: «نخستین نشریات کودکان و نوجوانان ارمنی به نامهای **آغبیور** (چشمه) و **هاسکر** (خوشه) منتشر شدند...» نویسندگان کتاب احتمالاً با نشریاتی مثل **گایتزاگ و پایلاک گایتزاگ** که در دوره مظفری در تبریز تهیه می‌شدند آشنا نبوده‌اند. همینطور با **آرشالویس**، **انکر**، **بوبوخ** و **گقاسر** که معرفی و شرح این نشریات از مجال این بحث خارج است. ضمناً دو نشریه مذکور هیچ کدام چاپ ایران نیستند. **نورآغبیور** و **نورهاسکر** (چشمه نو و خوشه نو) هم که در ایران چاپ شده‌اند مربوط به دهه‌های بعد هستند.

۱۹) در صفحه ۶۶۱ چنین می‌خوانیم: «یادداشت مجیرالدوله، وزیر انطباعات وقت، ۱۳۱۳ ق» علی محمد شیبانی (مجیرالدوله) هیچ گاه وزیر انطباعات نبوده و بالاترین مقام اداری او در انطباعات، نائب اول و نائب کل این وزارتخانه بوده است. در سال ۱۳۱۳ ابتدا میرزا محمدحسن خان اعتمادالسلطنه و پس از مرگ او برادرزاده‌اش وزیر انطباعات بوده‌اند.

۲۰) در صفحات ۶۶۵ و ۶۶۶ به معرفی جاستین پرکینز پرداخته شده، اما هیچ اشاره‌ای به نشریه‌ای که او برای دانش‌آموزان و فارغ‌التحصیلان مدرسه‌اش با **نام زاهریرادی باهرا** منتشر کرد نشده است. این نشریه اولین نشریه آموزشگاهی، اولین نشریه برای دانش‌آموزان و اولین نشریه با مطالبی درباره آموزش بود و غفلت از آن به طور جدی محل سؤال است.

۲۱) فصل هفده این کتاب به طور کلی به «نخستین نشریات نوجوانان» اختصاص دارد. در این فصل همان چهار نشریه که در مورد ۱۷ ذکر شد طی ۱۱ صفحه معرفی شده‌اند. چنین گزینش و چنین حجمی برای مجموعه‌ای که مدعی تاریخ‌نگاری ادبیات کودکان ایران است پذیرفتنی نیست. اولین نشریات کودک و نوجوان و سهم کودکان و نوجوانان در میان حدود ۱۰۰۰ عنوان نشریه قاجاری حجم و توجهی فراتر را می‌طلبیده‌است. اولین اشاره به کودکان کجا صورت گرفت؟ کجا برای اولین بار کودکان و نوجوانان مخاطب مطلب یا مجله‌ای معرفی شدند؟ اولین مطالب نوشته شده توسط بچه‌ها در کجا منتشر شد؟ اولین نشریات آموزشگاهی کدام بودند؟ کدام نشریات برای دانش‌آموزان تخفیف قائل می‌شدند؟ و... از بدیهی‌ترین پرسشهایی است که توقع می‌رود مجموعه‌ای چند جلدی درباره تاریخ ادبیات کودکان در فصل «نخستین نشریات نوجوانان» به آن پاسخ دهد.

آنچه ذکر شد برخی اشتباهات تاریخی جلدهای سوم و چهارم مجموعه **تاریخ ادبیات کودکان ایران** در حوزه تاریخ مطبوعات بود و روشن است که از آوردن شواهد در سایر حوزه‌ها خودداری شده است. به گمانم این مثالها نشان می‌دهد که نویسندگان کتاب به‌رغم زحمت و کوشش خود و باوجود استفاده از گروه‌پنجاه نفرهٔ پژوهشگران و گروه چند ده نفرهٔ مشاوران و همراهان، چندان درباب مراعات اصول و اطلاعات مبنایی تاریخ‌نگاری توفیق نداشته‌اند. این گرچه از ارزش زحمت و فضل تقدم ایشان نمی‌کاهد، بر لزوم مطالعه و تتبع و تعمق بیشتر در تحقیقات تاریخی و پرهیز از تعجیل صحه می‌گذارد. فراموش نکنیم منطقی نیست چنین کارهای جامعی و در چنین حجمی دوباره و چندباره آغاز شوند، پس چه بهتر که با بیشترین دقت و صحت و با کمترین خطا و سهل‌انگاری همراه باشد.

ادعا شده در ابتدای نظرخواهی است و یا **زن روز** (ص ۱۴۵) که آغاز انتشار آن سال ۱۳۴۳ شمسی بوده است. این نشریات چگونه می‌توانسته‌اند در سالهای ۱۲۹۰ تا ۱۳۲۰ خوانده شوند و چه ارتباطی میان آنان و دورهٔ مشروطه است؟

۳) در صفحه ۱۶۳ چنین می‌خوانیم: «همزمان با بنیادگذاری نخستین چاپخانه‌های سنگی در ایران، نخستین روزنامه کشور در سال ۱۲۵۳ قمری به سرپرستی میرزا صالح شیرازی با عنوان **اخبار** یا **کاغذ اخبار** انتشار یافت. اولاً این مطلب با آنچه از صفحه ۳ کتاب نقل شد مغایرت دارد. ثانیاً نام آن روزنامه نه اخبار بوده و نه کاغذ اخبار، نام روزنامه **وقایع شهر**... است و به **کاغذ اخبار** که ترجمه تحت‌اللفظی Newspaper است شهرت یافته است. ثالثاً آغاز انتشار آن ۱۲۵۲ بوده و نه ۱۲۵۳. رابعاً نخستین چاپخانه‌های ایران (پس از چاپخانه‌های ارمنی در دوره صفویه) حروفی بوده است و نه سنگی و خامساً اولین چاپخانه‌های سنگی در ایران از دوره فتحعلی شاه به چاپ کتاب می‌پرداخته‌اند و انتشار روزنامه در دوره محمدشاه حدود دوازده سال پس از آغاز چاپ سنگی و سی سال پس از آغاز صنعت چاپ فارسی در ایران بوده است.

۴) در همانجا می‌خوانیم: «این روزنامه در زمان محمدشاه به دستور حاجی آقا میرزا آغاسی بسته شد.» تا این لحظه هیچ مدرک و سند و نوشته‌ای درباره دخالت میرزا آغاسی در تعطیلی این روزنامه به دست نیامده است.

میرزا آغاسی چون فردی دیندار و پیر طریقت محمدشاه بود از سوی اطرافیان و رقیبان و جانشینانش که اکثراً متمایل به غرب بودند بدون دلیل و مدرک به مخالفت با تمدن متهم شده است. در حالی که هیچ کس نمی‌تواند انکار کند که اولین روزنامه تاریخ این سرزمین به معاضدت او بنیان گرفته و با همه موانع و مشکلات تا سه سال به انتشار خود ادامه داده است.

۵) در همان صفحه می‌خوانیم: «پیش از **کاغذ اخبار** نشریه‌های فارسی‌زبان مانند **اخبار ایرانی**، روزنامه **هندوستانی** و **جام جهان نما** در هندوستان منتشر می‌شده‌اند» این جمله گنگ و برای یک کتاب تخصصی نارسا و غیرتخصصی است. می‌دانیم که چاپ مطالب به زبان فارسی در نشریات هند همزمان با دورهٔ زندیه آغاز شد. (۱۷۸۰ میلادی). اولین روزنامه تمام فارسی هند به نام **اخبار هندوستانی** در سال ۱۸۱۰ میلادی / ۱۲۲۵ قمری منتشر شد که به آن اشاره‌ای نشده و **جام جهان‌نما** که اینجا از آن یاد شده سومین روزنامه تمام فارسی هند است و نه اولین. پیش از انتشار اولین روزنامه فارسی در ایران حداقل ده و حداکثر پانزده روزنامه تمام فارسی در هند چاپ شده، و به‌علاوه یک نشریه فارسی هم در تفلیس پیش از آغاز چاپ مطبوعات در ایران شناسایی شده که به آن هیچ اشاره‌ای نشده است.

۶) در پایان همان صفحه می‌خوانیم: «پس از انتشار روزنامه **وقایع اتفاقیه** به سرپرستی امیرکبیر در سال سوم پادشاهی ناصرالدین شاه، زنجیره‌ای از نشریه‌ها در درون و بیرون ایران منتشر شدند.» این گفته صحیح و دقیق نیست. در داخل ایران تا سال ۱۲۷۵ که **روزنامه آذربایجان** منتشر شد (۷ سال پس از **روزنامه وقایع اتفاقیه**) هیچ روزنامه فارسی دیگری وجود نداشت و آن هم عمر کوتاهی داشت و سومین روزنامه هم که با نامهای **روزنامه دولت علیه ایران** و **روزنامه دولتی** منتشر شد در حقیقت همان **روزنامه وقایع اتفاقیه** و شماره مسلسلش ادامه شماره‌های همان روزنامه بود. در سال ۱۲۸۰ قمری بود که با انتشار **روزنامه علمیهٔ دولت علیه ایران** عملاً ایران برای اولین بار دارای دو روزنامه فارسی شد (۱۳ سال پس از انتشار **روزنامه وقایع اتفاقیه**) همچنین اگر از روزنامه‌های فارسی هند که با کاربرد محلی منتشر می‌شدند صرف نظر کنیم می‌بینیم که تا سال ۱۲۹۲ قمری که **اختر** در استانبول منتشر شد نمی‌توان با اطمینان از چاپ نشریهٔ دیگری به زبان فارسی در خارج از ایران صحبت کرد. (۲۵ سال پس از انتشار **روزنامه وقایع اتفاقیه**). پس می‌بینیم که جمله منقول به هیچ وجه صحیح و علمی نیست.

۷) در صفحه ۱۹۸ می‌خوانیم: «روزنامه **تربیت**، نخستین روزنامه غیردولتی ایران که از سال ۱۳۱۴ ق / ۱۲۷۵ ش. به سرپرستی محمدعلی فروغی منتشر می‌شد...» این در حالی است که صاحب امتیاز و سردبیر و نویسنده اصلی تربیت محمدحسین فروغی ذکاءالملک اول، پدر محمدعلی فروغی بوده است. او که سالها همکار دارالطباعه همایونی و نویسنده چندین روزنامه دولتی بود با به سلطنت رسیدن مظفرالدین شاه توانست امتیاز اولین روزنامه خصوصی را به دست آورد و محمدعلی فروغی در بیشتر عمر یازده ساله دستیاری بوده که ترجمه چند مطلب را به عهده داشته و یا اشعار پراکنده می‌سروده که این مطالب با عبارت «به قلم فرزندی محمدعلی» از نوشته‌های اصلی روزنامه قابل تشخیص است. محمدحسین فروغی همان کسی است که ادیب‌الممالک فراهانی او را ابوالجراید نامید. از وی بیش از پانزده کتاب هم بر جای مانده است. محمدعلی فروغی هم در یادداشتهای خود که در دوره پهلوی در مجله **یغما** به چاپ رسید تصریح می‌کند به‌جز ترجمه‌ها، مطالب تربیت نوشته پدر او بوده است. لذا انتساب روزنامه **تربیت** به محمدعلی فروغی بی‌شک ناصحیح است. این اشتباه علاوه بر صفحه ۱۹۸ و ۱۹۹ در بخشهای دیگر کتاب مثل صفحه ۴۴۹ و ۵۲۹ هم تکرار شده است.

۸) در صفحه ۲۰۸ آمده: «پس از صدور فرمان مشروطیت روزنامه‌های آزادیخواه که پیشرفت بنیادی ایران را در دگرگونی سامانه آموزشی و پرورشی می‌دانستند دامنهٔ تبلیغ و ترویج خود را گسترده‌تر ساختند.» سپس آمده: «در فهرست زیر مشخصات شماری از این روزنامه‌ها... گردآوری شده است.» در این فهرست اسامی نشریات فراوانی مربوط به دورهٔ پیش از صدور فرمان مشروطیت دیده می‌شود. مثل **المنطبعة فی الفارس**، **فرهنگ**، **شرف** و **ناصری** که مربوط به دورهٔ ناصرالدین شاه هستند و **تربیت**، **الحدید**، **معارف**، **کمال**، **ادب** و **نوروز** که مربوط به دوره مظفری در سالهای قبل از صدور فرمان مشروطه هستند.

۹) در همان صفحه **المنطبعة فی الفارس** به تقی حکیم‌باشی کاشانی و **فرهنگ** به تقی محرر کاشانی نسبت داده شده، حال آنکه هردو این افراد یکی هستند. میرزا تقی انصاری کاشانی که با لقبهای حکیم‌باشی، محرر، سرتیپ، طبیب و دکتر شناخته می‌شد و با تخلص فرهنگ شعر می‌سرود مدیر و نویسنده هر دو روزنامه مزبور بوده است.

۱۰) در همان صفحه از نشریه‌ای با نام **اشرف** نوشته اعتماد السلطنه در سال ۱۳۰۰ یاد می‌کند که **شرف** صحیح است.

۱۱) در صفحه ۲۱۳ تصویری از روزنامه **الحدید درج** شده که شماره ششم آن معرفی شده، حال آنکه آن شماره، ششمین شماره دوره دوم **الحدید** است و این روزنامه پیشتر در سال ۱۳۱۵ منتشر می‌شده که دچار توقیف یا توقف گشته است.

۱۲) در صفحه ۲۱۲ تصویری از روزنامه **ناصری** درج شده و شماره ۱۸ مربوط به سال ۱۳۱۱ دانسته شده، حال آنکه سال ۱۳۱۱ سال تأسیس روزنامه است و تصویر موجود مربوط به شماره ۱۸ در سال ۱۳۱۵ قمری است. این مطلب را نام «مدیرکل» روزنامه میرزا مسعودخان

● **ادبیات اقلیمی**
● **دفتر ادبیات داستانی** **محمد جعفری (قنواتی)**
● **چاپ اول، ۱۳۸۰**

شاخصه‌های فرهنگی اجتماعی، مانند آداب، سنن، اعتقادات، زبان، مذهب، نژاد، وجود اقوام مختلف، سابقهٔ مبارزاتی علیه بیگانگان و...

شاخصه‌های اقتصادی، مانند وجود فعالیتهای اقتصادی معینی اعم از کشاورزی یا صنعتی مثل فعالیت صنعت نفت در خوزستان یا برنج‌کاری و چایکاری در شمال ایران که به این مناطق ویژگیهای معینی بخشیده است.

داستانهای اقلیمی معمولاً متضمن بیان همه یا بخشی از این شاخصه‌ها هستند. بر این اساس داستانهایی از این نوع می‌توانند مبین فضای شهری، روستایی یا هر دو باشند.

آنچه از این مقاله‌ها، به‌ویژه مقالهٔ اول برمی‌آید، آن است که

# در قلمرو ادبیات اقلیمی





دفتر ادبیات داستانی کتابی با نام **ادبیات اقلیمی** چاپ و منتشر کرده است که حاوی مقاله‌های برگزیدهٔ همایشی است که زیر عنوان «بررسی ادبیات اقلیمی» در سال گذشته و در شهر رشت برگزار شده بود.*

برگزاری چنین همایشها و چاپ مقالاتی از این دست دربارهٔ یکی از مهم‌ترین شیوه‌های داستان‌نویسی جامعهٔ ما فی‌النفسه نشان‌دهندهٔ گرایشی است که قصد دارد با دیدگاهی تخصصی به مسایل ادبی نظر داشته باشد. چنانچه نویسندگان این مقاله‌ها می‌توانستند طرح نسبتاً دقیقی از موضوعات مورد بررسی ارائه دهند طبعاً به تقویت چنین گرایشی کمک می‌کردند. اما متأسفانه به دلایلی که شرح داده می‌شود، این مقاله‌ها با بیان مسایل غیرواقعی و ناسنجیده، از دست‌یابی به اهداف مورد نظر دور مانده‌اند. این نوشته بر آن است که با واکاوی این مقاله‌ها به کاستیهای آنها اشاره نماید.

پیش از وارد شدن به جزییات هر یک از مقاله‌ها توضیحی دربارهٔ ادبیات اقلیمی ضروری می‌نماید. ادبیات اقلیمی درحقیقت مبین نوعی ادبیات است که شاخصه‌های جغرافیایی، فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی منطقهٔ معینی را نشان می‌دهد؛ به گونه‌ای که این شاخصه‌ها وجوه ممیزهٔ این منطقه با سایر مناطق باشد. در این مورد می‌توان به نکات زیر اشاره کرد:

شاخصه‌های جغرافیایی، مانند آب، هوا، وضعیت طبیعی، وجود جنگل، دریا، کوهستان یا بیابان و... برای مثال مشخصهٔ جغرافیایی شمال ایران وجود جنگل و دریاست و در جنوب، دریا و نخلستان.

۴۱، ۴۲، ۵۱ و ۵۴ به طور کامل و بیش از دو سوم صفحات ۳۲، ۳۷، ۴۶، ۵۰، ۵۲ و ۵۳ شامل فهرستی از نویسندگان گیلانی به همراه نام آثار آنها است. این صفحات، فشرده‌ای از «فرهنگ نویسندگان گیلانی» را به دست می‌دهد.

ب- نویسنده سیر داستان‌نویسی گیلان را در هفت دوره بررسی می‌کند. از سال ۱۲۸۸ تا سال ۱۳۲۸ را طی یک دوره و از سال ۱۳۲۸ تا امروز را به شش دورهٔ ده‌ساله تقسیم کرده است. برای این تقسیم‌بندی هیچگونه دلیلی ارائه نشده است و مبنای آن روشن نیست. آیا معیار این تقسیم‌بندی تحولات سیاسی اجتماعی جامعهٔ ایران بوده یا تغییر و تحولاتی که در عرصهٔ ادبیات داستانی گیلان رخ داده است، یا عواملی دیگر؟ برای مثال سالهای ۲۸ با ۳۰ یا ۳۸ با ۳۹ چه تفاوتهایی با هم داشته‌اند که هر یک در دوره‌ای متفاوت بررسی شده‌اند؟ درواقع این تقسیم‌بندی به اصطلاح «تاریخی» خودسرانه و مِن عندی است.

ج- نویسنده در توضیح شاخصه‌های دههٔ ۳۸-۴۸ می‌نویسد: «در این دوره برحسب شرایط بستهٔ حاکم بر جامعه، ادبیاتی موسوم به «شکست و گریز» رشد و گسترش پیدا می‌کند... انفعال که شاخصهٔ آشکار این گونه آثار است به روشنی روحیهٔ روشنفکران و فضای سیاسی اجتماعی دورهٔ شکست و گریز (پس از ۲۸ مرداد ۱۳۳۲) را همچون آئینه‌ای صادق بازتاب می‌دهد.» این «تحلیل»، خواننده را یاد افسانهٔ یونانی «پروکراستس» و تابوت معروف او می‌اندازد. راست این است که سالهای ۳۸ تا ۴۸ یکی از درخشان‌ترین دوره‌های داستان‌نویسی ایران است. در این دوره واقع‌نگری و جست وجوگری، عنصر غالب داستان‌نویسی ماست. فعالیت پرشور جُنگها و نشریات گهگاهی، انتشار نشریاتی همچون: **آرش**، **لوح**، **کتاب هفته** و **بازار** (ویژه هنر و ادبیات) و انتشار ویژه‌نامه‌های ادبی در نشریات مرکز مانند **خوشه**، شکل‌گیری کانون نویسندگان ایران، رونق و گستردگی گرایشهای ادبی و مضمون سیاسی اجتماعی بخش غالب داستانهای منتشر شده در این سالها، برگزاری شبهای شعر خوشه، فعالیتهای نمایشی و به‌ویژه کارهای گروه تئاتر آناهیتا، شکل‌گیری شالودهٔ سینمای «پیشرو» ایران با فعالیتهای «کارگاه فیلم گلستان» و نمایش فیلمهایی مانند **شب قوزی** (فرخ غفاری) و **لات جوانمرد** (مجید محسنی) در این سالها در تقابل جدی با نتیجه‌گیری «تحلیل»گر ما قرار دارد. علاوه بر عرصهٔ هنر و ادبیات، در زمینهٔ ادبیات سیاسی نیز کمابیش با چنین وضعیتی روبه‌رو هستیم. انتشار **غرب‌زدگی** به عنوان یکی از مطرح‌ترین و شورانگیزترین سندها از این نوع ادبیات مثال گویایی محسوب می‌شود. شورش مردم در سال ۴۲، گسترش جنبش دانشجویی و به ویژه تظاهرات دانشجویان در مراسم تشییع جنازه جهان پهلوان تختی در سال ۴۶، شکل‌گیری سازمانهای سیاسی در این دهه و موارد متعدد دیگر در تعارض آشکار با «انفعال و سرخوردگی» مورد نظر نویسنده است. ظاهراً نویسنده آنچه را دربارهٔ سالهای بعد از کودتای ۲۸ مرداد خوانده یا شنیده به این دهه تسری داده است.

د- نویسنده در توضیح گرایشهای موجود در ادبیات داستانی دههٔ ۵۸ - ۶۸ گیلان از سه گرایش نام می‌برد: ادبیات کارگری، ادبیات جنگ و داستان گیلکی. این مورد نیز کمابیش همان حکایت موضوع قبل است. نویسنده ابتدا در ذهن خویش به تصمیمات و نتایجی می‌رسد، سپس برای اثبات این نتایج می‌خواهد به هر صورتی که باشد مصداقهایی پیدا کند. از سه پاراگرافی که زیر عنوان «ادبیات کارگری» نوشته است، به طورعمده به ادبیات سیاسی، خاطرات زندانیان سیاسی و... اشاره کرده و برای ادبیات «کارگری» حتی یک مورد نیز شاهد نیاورده است. از آنچه دربارهٔ «ادبیات جنگ» نوشته به خوبی روشن است که نمی‌توان از آن به عنوان «گرایش» یاد کرد. خود او نیز به رغم آنکه نوشته است «نویسندگان شمال [ گیلانی] به دلیل موقعیت اقلیمی و دوری از جغرافیای جنگ کمتر به این مورد اقبال نشان داده‌اند» ولی با اشاره به چند نمونهٔ پراکنده و نیز به دلیل نگرش ناظر بر تدوین مقالهٔ خود - نگرش منطقه‌گرایانه - از این نوع ادبیات به عنوان گرایش در ادبیات داستانی گیلان یاد کرده است.

هـ- بندهای فراوانی در هر صفحه وجود دارد که هیچ ارتباطی با موضوع مورد بررسی، یعنی داستانهای اقلیمی گیلان، ندارد. مسایلی که نویسنده دربارهٔ به زندان افتادن به آذین، انتشار نمایشنامه‌های رادی، اجرای تئاترهای یقیکیان، مهاجرت افراشته به بلغارستان و فعالیتهای فرهنگی وی، پاورقی‌نویسی علی مستوفی و... ذکر کرده است، عمدتاً در حاشیهٔ متن می‌گنجد و جزو مقدمات و نتایج بحث نیستند. نیز آنچه دربارهٔ پاورقی‌نویسی و پاورقی‌نویسان گیلانی نوشته است مشخصاً از محدودهٔ بحث خارج‌اند.

مسایل کم‌اهمیت‌تری نیز در مقاله وجود دارد که به ذکر برخی از آنها می‌پردازم:

الف- نوشته است: «از منظر منطقه‌گرایی و ادبیات اقلیمی، داستان‌نویسی ایران به چند بخش عمده قابل تقسیم است: شمال،

نویسندگان آنها داستانهای اقلیمی و روستایی را در یک ردیف قرار داده‌اند؛ حال آنکه نمی‌توان آنها را از یک جنس دانست. همینجا لازم است اشاره شود که این تبویبِ غیرواقعی ابتدا در کتاب **صد سال داستان‌نویسی** نوشتهٔ حسن میرعابدینی صورت گرفت. از آن زمان تاکنون عده‌ای از منتقدین علاقه‌مند به ادبیات اقلیمی این دو نوع داستان را یکسان پنداشته و معمولاً آنها را هم‌تراز با هم و در یک مفهوم به کار می‌برند. ادبیات روستایی، علی‌الاطلاق، در مقابل ادبیات شهری قرار می‌گیرد؛ اگرچه هریک از این دو می‌توانند ویژگیهای ادبیات اقلیمی یا منطقه‌ای را دربرداشته باشند. بیان مناسبات ارباب و رعیتی در روستایی معین، که می‌تواند با بسیاری دیگر از روستاهای ایران مشابه باشد، الزاماً نمی‌تواند در زمرهٔ ادبیات اقلیمی قرار گیرد؛ زیرا این مناسبات وضعیت معین و ویژه‌ای را نسبت به سایر روستاهای ایران بیان نمی‌کنند. به عبارت دیگر یکسان پنداشتن ادبیات اقلیمی و روستایی به مفهوم آن است که داستانهای متضمن فضای شهری نمی‌توانند در قلمرو ادبیات اقلیمی جای بگیرند. درواقع این تساهل در مشابه‌سازی که طبعاً به جانشینی و جابه‌جایی مفاهیم مختلف منجر می‌شود در سه مقالهٔ موردنظر به چشم می‌خورد.

۱) مقالهٔ اول، دربارهٔ ادبیات بومی، که می‌توانست پیش‌درآمدی بر ادبیات بومی و اقلیمی باشد، با طرح مقوله‌های مختلف و خلط کردن آنها از هدف خود بازمانده است. نویسنده، ادبیات اقلیمی یا منطقه‌ای را با ادبیات روستایی و ادبیات عامیانه (فولکلور) مترادف و از یک جنس دانسته است.

الف ـ در تعریف ادبیات اقلیمی نوشته است «ادبیات اقلیمی (بومی) در معنای خاص ادبیاتی است که در منطقه‌ای خاص به وجود آمده و دارای شرایط زیر باشد.» سپس هشت مؤلفه، یا شرط، را برای چنین ادبیاتی شرح می‌دهد که خلاصهٔ آن وحدت اوضاع فرهنگی، اجتماعی و جغرافیایی است. در این مؤلفه‌ها تأکید بسیاری بر مناسبات زراعی و فرهنگ روستایی شده است. یکی از این مؤلفه‌ها چنین شرح داده شده: «مشابهات وضع زراعی و معیشتی، وجود شالیزارها و...» و در شرح مؤلفه دیگر آمده است: «مشابهت مناسبات اقتصادی، روابط مالک و زارع، منابع تغذیه...» و نیز بر «میزان حضور رادیو و تلویزیون، ماهواره، دوربین عکاسی و فیلم‌برداری در ده و روستا» و سرانجام بر «گذراندن ایام فراغت، انواع ورزش آبی بومی، شرط بندی، معرکه‌گیری، ییلاق و قشلاق، طرز کوچ و مراسم همراه آن» تأکید شده است. هرجا که نویسنده از مناسبات واحد اقتصادی نام می‌برد منظور او مناسبات کشاورزی است، و به هیچ‌وجه از مناسبات غیرکشاورزی ذکری به میان نمی‌آورد. همینجا لازم است اشاره شود که یکی از نحله‌های ادبیات بومی ایران، که اتفاقاً در توسعهٔ ادبیات اقلیمی نقش ممتازی داشته، ادبیات داستانی خوزستان است که عموماً، مضمون غیرروستایی دارد.

ب ـ یکسان انگاشتن ادبیات بومی با ادبیات روستایی و عامیانه نه فقط در شرح شاخصه‌های ادبیات بومی بلکه در ارائهٔ راهکارهای نویسنده برای توسعهٔ ادبیات بومی نیز مورد تأکید قرار گرفته است. این راهکارها پیش از آنکه ارتباطی با ادبیات بومی و داستانی داشته باشند، برای مراکز مردم‌شناسی مفیدند. در رأس این راهکارها آمده است: «۱ـ جمع‌آوری فرهنگ عامه و گویشهای محلی به سرعت و با وسایل مجهز جدید، ۲ـ آشنا کردن نویسندگان جدید با این فرهنگ و ادب». ظاهراً از دیدگاه نویسنده، وظیفه داستان‌نویس، نوشتن داستان نیست، بلکه بررسی امور جامعه‌شناسی و مردم‌شناسی است. برخلاف نظر ایشان، داستان‌نویسان جوان پیش و بیش از هر چیز باید با صناعت داستان‌نویسی آشنایی پیدا کنند. غایت داستان‌نویس، نوشتن داستان است. هدف او بررسیهای جامعه‌شناختی، مردم‌شناختی و حتی زبان‌شناختی نیست، اگرچه نتایج تبعی داستان، برای خوانندگان آشناییهای فرهنگی و اجتماعی را به همراه خواهد داشت، اما این امر الزاماً نمی‌تواند از وظایف داستان‌نویس به شمار آید.

ج ـ اکثر قریب به اتفاق داستانهایی که مورد استناد نویسنده قرار گرفته، داستانهایی است که موضوع روستایی دارند. دراین میان آثاری را می‌توان ذکر کرد که مشخصاً در زمرهٔ ادبیات اقلیمی قرار ندارند، مانند **دلِ دل‌دادگی** و **رازهای سرزمین من**.

۲) مقالهٔ دوم، «داستانهای اقلیمی و داستان‌نویسان گیلانی»، در مقایسه با دو مقالهٔ دیگر از ضعفهای بیشتری برخوردار است، اگرچه نسبت به آن مقاله‌ها دارای حجم بیشتری است (دو سوم صفحات «ویژه‌نامه» به این مقاله اختصاص دارد، و اینطور به نظر می‌رسد که گردانندگان محترم همایش عنایت خاصی نسبت به چاپ آن داشته‌اند). چارچوب نظری حاکم بر مقاله «نگرشی منطقه‌گرایانه» است، به این معنی که این نگرش با نوعی جزمیت و تعصب نسبت به عناصر خاص منطقه‌ای و اقلیمی همراه است، و فی‌المثل عمدهٔ ویژگیها و ارزشهای نویسندگان غیرگیلانی را به نویسندگان این خطه نسبت داده است.

الف ـ نویسنده هدف مقاله را چنین توضیح می‌دهد: «این مقدمه می‌کوشد از همین منظر (منطقه‌گرایی) نما و شمایی از داستان‌نویسی و داستان‌نویسان شمال ایران [البته منظور ایشان از شمال مشخصاً گیلان است] به دست دهد و در چند و چون عناصر و عواملی که تشخص داستان‌نویسی این منطقه بر آن استوار است سخنی به میان آورد.» سپس اظهار امیدواری می‌کند که در این بررسی به دور از پیش‌داوریها و افراط‌کاریهای ناسیونالیستی به این هدف بپردازد. به این ترتیب خواننده انتظار دارد که با یک بررسی تحلیلی روبه‌رو شود که در آن ویژگیهای ادبیات اقلیمی گیلان به طور مشخص و روشن تشریح شده باشد. اما آنچه در پیش چشم می‌بیند چیزی غیر از ردیفهایی از نامهای نویسندگان گیلانی و آثار آنها نیست. صفحات

احساسی» چیست؟ آیا منظور این است که نویسندگان با کاربرد واژگان و اصطلاحات بومی نیاز خود را ارضا می‌کنند و از این طریق با احساساتی‌گری قومیت خود را به رخ می‌کشند؟ واقعیت این است که کاربرد واژگان و اصطلاحات بومی الزاماً در نزد همهٔ نویسندگان انگیزه و علت واحدی ندارد. برای مثال نمی‌توان کاربرد واژگان بومی در داستانهای احمد محمود و منیرو روانی‌پور را دقیقاً از یک جنس دانست.

اگر اصرار باشد که بخواهیم بر وجوه مشترک نویسندگان معاصر از حیث کاربرد واژگان و اصطلاحات بومی انگشت بگذاریم احتمالاً، البته با قید احتیاط، می‌توانیم بگوییم که منظور نویسندگان اصالت بخشیدن به فضای داستانها و هویت شخصیتهای داستانی بوده است. تعدادی از نویسندگان بر این عقیده هستند که کاربرد اصطلاحات بومی به تقویت اصالت و غنای مضمون داستانهای آنها خواهد افزود، حال آنکه به نظر من، تقویت فضای یک داستان و هویت بخشیدن به یک شخصیت داستانی یا تقویت اصالت و غنای مضمون ادبی، با واژگان و اصطلاحات بومی حاصل نمی‌شود؛ بلکه آنچه مهم است نحوهٔ بیان داستان و کیفیت قرار گرفتن اصطلاحات و واژگان بومی در متن داستان است که فضای ادبی یک داستان را تقویت یا تضعیف می‌کند.

ب- نویسنده در علل پیدایی موج ادبیات بومی در دههٔ چهل می‌نویسد: «**غرب‌زدگی** [آل احمد] در سال ۱۳۴۱ مسکنی می‌شود که تعدادی در عرصهٔ ادبیات که عموماً جوان‌ترند مبارزهٔ خود را به تأثیر از آن آغاز می‌کنند.» باید گفت که داستانهای بومی تحت‌تأثیر **غرب‌زدگی** نوشته نشده‌اند. پیدایش موج داستان‌نویسی اقلیمی دلایلی داشته که چه‌بسا همان دلایل باعث تألیف و انتشار **غرب‌زدگی** نیز شده باشند. درحقیقت می‌توان گفت **غرب‌زدگی** جمع‌بندی اعتقادات بخشی از روشنفکران دههٔ چهل بوده است. نویسنده در ادامه اگرچه به علت پیدایش و رشد ادبیات بومی اشارهٔ مختصری دارد، اما از توضیح کافی علل آن بازمی‌ماند.

آغاز دههٔ چهل مصادف با رویدادهایی در عرصهٔ ملی و بین‌المللی است که تأثیرات شگرفی بر جریان روشنفکری ایران داشته است. در عرصهٔ داخلی، جریان اصلاحات ارضی و اصول چندگانهٔ «انقلاب سفید» از یک سو باعث تغییر در وضعیت کشاورزی شد و از سوی دیگر راه را برای هجوم سرمایه‌های خارجی هموار کرد. به همراه این سرمایه‌ها هزاران نفر به عنوان نیروی کار یا مستشار وارد کشور شدند. این امر به خودی خود باعث ایجاد یک نوع واکنش روحی در میان مردم و به ویژه روشنفکران می‌شد.

در عرصهٔ بین‌المللی، این دهه مقارن با پیروزی نهضتهای ملی است. گسترش و پیروزی بی‌سابقهٔ این نهضتها به گونه‌ای بود که حتی بر جنبش مارکسیستی نیز تأثیرات خاصی بر جای گذاشت و باعث قرائت خاصی از مارکسیسم در بین نیروهای «چپ» گردید. وجه مشخصهٔ این قرائت تأکید بر جنبهٔ «ملی» مبارزه در مقابل جنبهٔ «انترناسیونالیستی» آن بود. گسترش کاسترو‌ییسم در امریکای لاتین و اندیشه‌های مائو در شرق آسیا معلول همین اوضاع و احوال است. این عوامل زمینه را برای اندیشه‌های بوم‌گرایانه و منطقه‌ای در بسیاری از کشورهای پیرامونی فراهم می‌کرد. «فرانتس فانون»، «قوام نکرومه» و «جمال عبدالناصر» معلول همین شرایط هستند. اما آنچه این تأثیرات را در ایران پررنگ‌تر می‌کرد، وجود حکومتی بود که با کمک نیروهای بیگانه جانشین حکومتی ملی گردیده بود و با همهٔ تاب و توان خود سعی در ترویج فرهنگ مصرفی سرمایه‌داری غربی داشت. این مجموعه عوامل، باعث رشد حرکات خاصی در جامعهٔ روشنفکری ایران شد که انتشار **غرب‌زدگی** و بروز موج ادبیات بومی از جملهٔ آنهاست. در حقیقت می‌توان گفت که اندیشه‌های آل‌احمد و جریان داستان‌نویسی منطقه‌ای در عرض هم قابل بررسی هستند نه در طول هم.

***

از آنچه در بالا به صورت مختصر ارائه شد نتیجه می‌گیریم که مقاله‌های مورد بحث نتوانسته‌اند درکی دقیق از مقولهٔ «داستان‌نویسی اقلیمی» عرضه کنند. از این رو به نظر می‌آید این پرونده را باید همچنان مفتوح نگه‌داشت تا سایر دوستداران ادبیات اقلیمی نظرات خود را در این مورد ابراز نمایند.

در خاتمه ذکر دو نکته را ضروری می‌دانم: اول، اقدام مسئولین دفتر ادبیات داستانی در طرح عمومی این مقولهٔ مهم قابل تقدیر و ستایش است. دوم، در این مجموعه جای خالی بررسی ادبیات اقلیمی خوزستان به شدت به چشم می‌خورد. بدون تردید طرح جامع و دقیق ادبیات اقلیمی ایران مستلزم بررسی ادبیات داستانی خوزستان است و این نکته‌ای است که متأسفانه مورد توجه برگزارکنندگان همایش قرار نگرفته است.

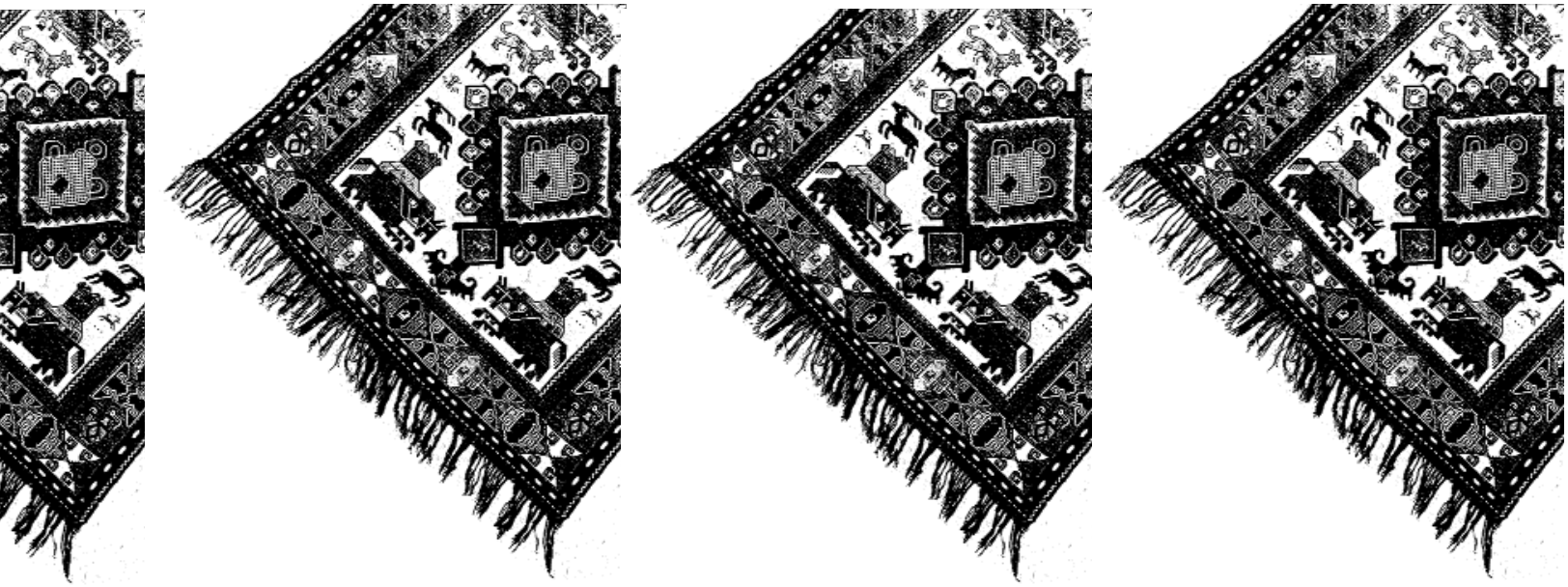
**پانوشت:**

* عنوان مقاله‌ها و نام نویسندگان آنها عبارت‌اند از:

۱- **درباره ادبیات بومی**، عبدالعلی دست‌غیب.

۲- **داستانهای اقلیمی گیلان**، بهزاد موسایی.

۳- **مروری بر ادبیات اقلیمی گیلان**، علی صدیقی.



جنوب و مرکز» و در ادامه می‌نویسد: «تاکنون کسی از این منظر سراغ داستان‌نویسی «مرکز» نرفته است.» برخلاف نظر نویسنده، ادبیات داستانی «مرکز» عمدتاً فاقد وجوه و مختصات ادبیات اقلیمی یا منطقه‌ای است؛ اگرچه نقش ممتاز ادبیات مرکز در عرصهٔ داستان‌نویسی و حتی تأثیر آن بر ادبیات اقلیمی قابل انکار نیست.

ب - در ص ۵۲ براساس دوره‌بندیهای ده‌ساله، دوره‌ای زیر عنوان ۸۸-۱۳۷۸ ذکر کرده که احتمالاً منظور ایشان از سال ۱۳۷۸ تا امروز بوده است، زیرا تا پایان چنین دوره‌ای هنوز هشت سالِ دیگر باقی است.

ج - نوشته است: «مسعود یامین داستان‌نویسی خوزستان را مورد بررسی قرار داده و ویژگیها و شاخصه‌های داستان‌نویسی این منطقه را با نگاهی تحلیلی برشمرده است»، در صورتی که آنچه مسعود یامین انجام داده و مورد استناد ایشان قرار گرفته، مقاله‌ای زیر عنوان «فرهنگ‌نامهٔ داستان‌نویسان خوزستان» است. این مقاله حتی از حیث اطلاعاتی که درباره داستان‌نویسان خوزستانی و آثار آنها ارائه داده، دارای ضعفها و کاستیهای جدی است و اساساً فاقد جنبهٔ تحلیلی است. بعید می‌دانم خود آقای یامین جانب ادعای نویسنده را بگیرد.

در خاتمه باید گفت این نوشته نه فقط داستان‌نویسی اقلیمی گیلان را - چنانکه نویسنده ادعا کرده - تحلیل و بررسی نکرده است بلکه فاقد وجوه و مختصات یک نوشتهٔ تحلیلی است. در نهایت می‌توان گفت چنانچه نویسنده اطلاعات ارائه شده در مقالهٔ خود را با مآخذ و منابع کتاب‌شناسی آنها توأم می‌کرد، احتمالاً این مقاله می‌توانست مورد استفادهٔ پژوهشگران ادبیات داستانی قرار گیرد.

۳) مقالهٔ سوم، «بررسی ادبیات اقلیمی گیلان»، برخلاف دو مقالهٔ دیگر کمابیش از انسجام درونی برخوردار است. نویسنده سعی کرده نظرات خود را به روشنی و با استدلال طرح کند؛ گیرم ما با اهم نظرات ایشان موافق نباشیم. این مقاله شامل یک مقدمه و دو بخش است. نویسنده در مقدمهٔ نسبتاً مفصل خود دربارهٔ داستانهای اقلیمی، دلایل بروز موج این نوع داستان‌نویسی در دههٔ چهل، فروکش کردن آن در سالهای پس از دههٔ چهل و سپس افول کامل آن توضیحاتی ارایه کرده است. مسایل مطرح شده در این مقدمه، چه از لحاظ نظری و چه از لحاظ تجربی، قابل تعریض‌اند. در زیر به اختصار به برخی از این مسایل اشاره می‌کنم:

الف - نوشته است: «منطقه‌ای کردن ادبیات امروز مستلزم بر شمردن ویژگیهایی است که بتواند آن را از ادبیات دیگر مناطق قابل تفکیک سازد... بی‌تردید [ امروزه] نمی‌توان به چنین مشخصه‌هایی دست یافت.» نویسنده سپس اضافه می‌کند: «خودنمایی واژگان و اصطلاحات بومی در ادبیات معاصر غالباً نیاز درونی آثار نیست بلکه قوم‌گرایی احساسی است.» مسایل نظری برگرفته از واقعیات جامعهٔ ما این حکم قاطع و جزمی نویسنده را نقض می‌کند.

به دلیل رشد ناموزون این جامعه و نیز به علت تکثر قومی، زبانی و فرهنگی و همچنین به علت وضعیت نامتجانس جغرافیایی ایران، هرگوشهٔ این سرزمین پهناور دارای ویژگیهایی است که از دیگر مناطق قابل تفکیک است. به رغم یکسان‌سازیهایی که در زمینهٔ مسایل قومی، فرهنگی و اجتماعی وجود داشته و به دلیل دیرپایی برخی از این ویژگیها، تفاوتهای موجود همچنان قابل توجه هستند. همین تفاوتهای اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی و جغرافیایی در داستان‌نویسی ما بازتابهای معین خود را کمابیش تا امروز داشته‌اند.

تجارب داستان‌نویسی ما، حتی، در دو دههٔ اخیر نیز مؤید همین مسایل است. برای نمونه اگر نویسنده‌ای یک منطقه یا مکان جغرافیایی را با اسم و مشخصات واقعی آن توصیف کند که آدمهای ساکن در آن، درواقع شخصیتهای داستان، با واژگان و اصطلاحات بومی خاص آن منطقه یا مکان جغرافیایی گفت‌وگو کنند و در عین حال نویسنده به مراسم و آیینی استناد کند که متضمن فرهنگ و فولکلور آن منطقه یا مکان جغرافیایی باشد، طبعاً ما با داستانی دارای جنبهٔ «منطقه‌ای» یا «اقلیمی» روبه‌رو خواهیم بود که مشخصاً از «ادبیات دیگر مناطق قابل تفکیک است»، حتی اگر داستان در عین حال شامل توصیف مناطق و مکانهای جغرافیایی و طبعاً بیان‌کنندهٔ خصوصیات فرهنگی و فولکلوریک دیگری نیز باشد.

انتشار داستانهایی از نویسندگان مختلف طی سالهای اخیر، که ویژگیهای بوم‌شناختی و اقلیمی در آنها مشهود است، در تقابل جدی با نظر آقای صدیقی است. در اینجا عنوان پاره‌ای از این داستانها را ذکر می‌کنم: «سالهای عقرب»، «باد در بادبان»، «حکایت آن که با آب رفت» و «بانوی لیل» از محمد بهارلو، «در پشت آن مه» و «سایبانی از حصیر» از اصغر عبداللهی، «داستانهای بندر نوادر» از سیروس موسوی، «خروس» از ابراهیم گلستان، «لالی» از بهرام حیدری، «بوی خوش آویشن» از فرهاد کشوری، برخی از داستانهای مجموعهٔ «گل بوته» و داستانهای کوتاه «چرخشت خون در سنگر» «آن روزها در جنوب»، «بادزار» و «میعاد در مه» از مسعود میناوی.

در این داستانها ویژگیهای اقلیمی و فرهنگی جنوب و به‌ویژه خوزستان به شکل بارزی مشهود است، بنابراین ادعای نویسنده محترم وجهی ندارد؛ به ویژه اینکه منظور خود را از اصطلاح «قوم‌گرایی احساسی» روشن نمی‌کند. منظور از «قوم‌گرایی

کلمه‌ای دخیل است اغلب پس از معادل‌گذاری در میان پرانتز به خاستگاه آن اشاره می‌شود؛ ر.ک: «بولفار». مدخلهایی که دارای چند ضبط و تلفظ‌اند همگی یکجا و در کنار هم قرار می‌گیرند و آنگاه معنایشان می‌آید؛ ر.ک: «اصبح».

طبق معمول فرهنگهای الفبایی عربی و فارسی، «آ» و «أ» در

## ● فرهنگ معاصر عربی فارسی*
## ● عبدالنبی قیّم
احسان اسماعیلی طاهری
## ● فرهنگ معاصر، چاپ اول، ۱۳۸۱

واژگان تحت حرف «الف» از هم جدا شده و «آ» پیش از «أ» قرار گرفته. در تنظیم همزه‌های میانی و پایانی، کرسی یا پایهٔ آنها ملاک ترتیب و ورود به فرهنگ قرار گرفته است؛ ر.ک: «مأذون»، «مؤذن» و «مئذنة»؛ ولی در ترجیح میان «الفِ» ساکنهٔ میانی (... ا...) و همزهٔ میانیِ با کرسیِ «الف» (... أ...) الف ساکنه بر همزه مقدم است؛ مثلاً «باینَ» پیش از «بأج» مرتب و تنظیمَ شده. همچنین «ال» معرفه‌ساز به جز مواردی که لازم (مانندِ الواعی، الأسبوعَ الاتی، علم‌الاثار، کلیة‌الاداب) به جهت اختصار از آغاز اسمها افتاده. در فعلها و اسمهایی که به لحاظ شمارهٔ حروف یکسان هستند، فعل بر اسم مقدم شده؛ یعنی مثلاً «تکلم» پیشتر از «تکلُّم» مرتب شده.پاره‌ای مدخلها به تناسب کاربری در ترکیبات و عبارات زیر واژه و واژهٔ فرعی نیز دارند؛ ر.ک: «تکوین» نمونه و مثالهایی که برای معادل و شرح واژگان آمده در میان علامت <...> قرار گرفته؛ ر.ک: «أقسی»، نیز

# معادل گذاری بر اساس مصدریابی

این واژه‌نامهٔ یک جلدی الفبایی غیرمصور، آخرین کار جدی در عرصهٔ فرهنگ‌نویسی عربی ـ فارسی است که در ۱۲۷۰ + پانزده صفحه به صورت انگشتی و سه ستونه و در قطع وزیری از سوی انتشارات «فرهنگ معاصر» در سال هشتاد و یک به گونه‌ای شکیل و زیبا و با حروفچینی چشم‌نواز به چاپ رسیده است. این اثر دارای پانزده صفحه مقدمه (پیشگفتار، ویژگیها و راهنمای استفاده) و چهل و یک صفحه ضمیمه در نامهای جغرافیایی و نام کسان است. مؤلف فاضل که از اهالی خوزستان است هشت سال بر سر گردآوری این واژه‌نامهٔ پنجاه هزار مدخلی وقت گذارده است.

برطبق نوشتهٔ مؤلف در پیشگفتار، این فرهنگ ضمن اشتمال بر واژگان کهن عربی، فاقد لغات مهجور و متروک است. همچنین مقداری واژه‌های عامیانه حداکثر چهار درصد کل کتاب که در کشورهای عربی جنبهٔ عام دارد در آن وارد شده. منبع و مأخذ اصلی مؤلف در این اثر یکی **المورد** عربی انگلیسی (نوشتهٔ روحی بعلبکی) و دیگری **المنجد الأبجدی** (تألیف فؤاد افرام بستانی) است که هر دو ترتیب الفبایی دارند؛ ولی به طور پراکنده از فرهنگهایی مانند **لاروس (المعجم العربی الحدیث)**، **القاموس العصری**، **مجمع اللغات** و **فرهنگ هَنْس ور** نیز سود جسته است.

شیوهٔ کلی این واژه‌نامه از این قرار است که پس از هر مدخل معمولاً ابتدا ریشهٔ واژه در صورتی که دارای ریشهٔ عربی باشد به علاوهٔ نوع و مقولهٔ دستوری آن (اسم یا فعل یا حرف بودن، لزوم و تعدی و یا مجهول بودن فعل) و یا زمینه و حوزه و موضوع یک واژه در میان دو قلاب درج می‌شود که البته می‌توانست در تعیین نوع اسم، ذات یا معنا بودن و موصوف یا صفت بودن، جهت مزید اطلاع درج شود، آنگاه معادل یا معادلهای آن قرار می‌گیرد. البته معانی متفاوت در طی شماره‌های مختلف از هم جدا می‌شوند: ر. ک: «ظَهْر». ضمناً اگر

معادل فارسی با حرف «با» همراه است و این غلط انداز است. نیز به نظر می‌رسد در اثر حاضر نقش و اهمیت حروف جر خاص افعال در بخشیدن معنا و کاربرد خاص به آنها کم‌رنگ جلوه داده شده و تقریباً با هیچ‌یک از فعلهای حرف اضافه‌دار نیامده.این حروف خاص فعلهای در عربی که به نوعی واسطهٔ ویژهٔ مفعول آنهاست چنانکه می‌دانیم با حروف اضافهٔ فارسی کاملاً همخوان و منطبق نیست، پس حتی معادل فارسی آن حرف جر حذف شده هم نمی‌تواند در پیدا کردن آن چندان راهگشا باشد، خاصه آنکه گاه یک حرف اضافهٔ فارسی با دو یا چند حرف جر عربی معادل‌گذاری می‌شود، مثلاً «به» در عربی با «أَلی، ب و...» معادل است. پس ذکر این حروف خاص همراه فعلها خیلی بجا و مناسب بود، چنانکه دیگر فرهنگها هم حذف نکرده‌اند. برای نمونهٔ چنین حذفهایی ر. ک: «ضرب، صَرَفَ، أشارَ و...»؛ پرپیداست که رفع این نارسایی با عرف فرهنگ‌نگاری عربی- فارسی و حتی عربی - عربی ناسازگار است. برای رفع آن شیوه‌ای که جناب استاد آذرنوش در فرهنگ معاصر خود (ترجمه و توسعه یافتهٔ فرهنگ عربی انگلیسی «هَنْس ور») برگزیده‌اند، هم در حروف جرّ عربی و هم در حروف اضافهٔ فارَسی الگوی خوبی تواند بود.

در مواردی چند، مدخلها به‌طور دقیق معادل‌یابی نشده و اطلاعات صرفی واژگانی جای برابرنهادهٔ دقیق را گرفته؛ مثلاً در معادل‌گذاری «الصابی» فقط آمده است: «اسم فاعل از صبا» که می‌توانست با «آرزومند، روی‌آورندهٔ به بازی و سرگرمی و...» تکمیل شود. یا مثلاً در «صخّابة و صکّاء» به اینکه «مؤنث صخّاب» و «أصکّ» است بسنده شده. نیز در «قاطعة» که فقط نوشته شده «مؤنث قاطع، جمع: قواطع» یا مثلاً در معادل‌گذاری «تخروب» تنها آمده «مفرد تخاریب».

ضبط و تنظیم مدخل به صورت جمع در فرهنگهای عربی - عربی و عربی - فارسی تنها وقتی مرسوم و پسندیده است که در مشکل جمعی معنای خاصی به جز معنای مفردش پیدا کرده باشد، مانند: ثلاثینات، بیوتات، جماهیر، حمضیات، ثنایا و یا زمانی که صورت جمع مفرد نداشته باشد، مانند: «تجاعید». در فرهنگ معاصر پاره‌ای مدخلها صورت جمع یافته و جای مفرد خود را گرفته است. ر. ک: «أهداب: جمع هُدب و...»، «أرقام».

تعیین لزوم و تعدی فعل کاری است که در فرهنگهای قدیم و جدید دیگر با آوردن یا نیاوردن ضمیر یا مفعول صورت پذیرفته و در واژه‌نامهٔ حاضر به صورت روشن‌تر، یعنی صریحاً با دو لفظ «لازم و متعدی»، ولی به نظر می‌رسد کلاً در این کار دقت‌نظر بیشتری لازم بوده؛ زیرا در مواضعی در تعیین لزوم و تعدی و نیز مجهول یا معلوم بودن آنها سهوالقلمهایی رخ داده؛ «استحیی» در هر دو معنی «زنده گذاردن» و «خجالت کشیدن» متعدی لحاظ شده، حال آنکه در معنای دوم لازم است. «استدان» (قرض گرفتن از کسی) لازم اعتبار شده که متعدی است. چنین است در «تأهل، تخدر، تزحلق، ثَقُفَ، بَطِرَ، حَیِیَ، بَهِجَ، بَکِرَ، بَعِلَ» که همگی فقط لازمند. یا مثلاً «توفی» لازَم گرفته شده که مجهول است. نیز «بُرْسِمَ، بُطِنَ، حُمَّ، حُل، بُورِک، تُری، ثُل، جُد، ثُؤلِلَ»، لازم گرفته شده‌اند که همگی مجهول اند.

شمَاری غلط چاپی و اهمالهای دیگری هم در اثر حاضر راه یافته از جمله: «درب التبّانة» به «کهکشان» معادل‌یابی شده که صحیح آن «راه شیری، کهکشان راه شیری» است، «حَیَّ هلاً» فعل متعدی اعتبار شده که پرپیداست اسم فعل است نه فعل، «جُؤجُؤ السفینة» به «پوزهٔ کشتی» ترجمه شده که «دماغه یا سینهٔ کشتی» صحیح‌تر و جاافتاده‌تر است. «وزارة الحقّانیة» به «وزارت عدلیه» معادل‌گذاری شده که هم اصل مدخل و هم ترجمه هر دو غیر امروزی است و بهتر بود از وزارة العدل أوالعدلیة: وزارت دادگستری استفاده می‌شد.

«بیانات»: «اطلاعات» که اطلاعیه‌ها صحیح آن است / «أخذ حذرَه»: که صحیح آن «أخَذَ حذره» است. / «حیّا: سلام کردن» که املای درست آن در غیر اتصال به ضمیر مفعولی «حیَّیٰ» است /همزهٔ واژهٔ «ابن» وصل است، پس صحیح آن «ابن» است نه «إبن» /در تعیین نوع فعل مدح «نِعْمَ» منصرف آمده که «متصرف» درست است /«حیز بودن: پیره‌زن» که های غیرملفوظ در املای فارسی ترجمهٔ واژه زائد است /«تآلَفَ»: گرد هم آمدن، که صحیح آن «تآلَفَ» به فتح لام است /«جَوار: نزدیکی» که «جِوار» به کسر جیم درست است /«تبوغ: [اسم]: هاک‌سازی» که درست آن تبوّغ (مصدر) به ضمّ واو است.

با ارج نهادن به زحمات مؤلف دانشمند امیدواریم با رفع و تصحیح این نارساییها در چاپهای بعدی، واژه‌نامه‌ای قابل‌تر و دقیق‌تر برای قشر عربی‌خوان جامعه به دست دهند.

**پانوشت:**

* پیش از این در سال ۷۹ به همین نام و در همین مجال واژه‌نامه‌ای دوزبانه از سوی نشر نی چاپ شده که ترجمه و توسعه یافتهٔ فرهنگ **هنْس وِر** توسط جناب دکتر آذرتاش آذرنوش است.

تغییر کاربری فعل از لازم به متعدی و یا برعکس با علامت دو مربع (▣) مشخص شده؛ ر.ک: «أقرأ».

***

برخلاف دیگر فرهنگهای عربی فارسی اولین صیغهٔ فعل ماضی در این واژه‌نامه ظاهراً به تقلید از فرهنگهای عربی فرنگی به مصدر ترجمه شده نه به فعل گذشته؛ مثلاً «ذَهَبَ» به «رفتن» ترجمه شده نه به «رفت». ولی مصدر عربی در مدخلی مستقل و نه پس از ماضی به اسمی غیر از مصدر فارسی (مانند اسم مصدر، حاصل مصدر و...) معادل‌گذاری شده نه به مصدر فارسی مختوم به «دَن» و «تَن». مثلاً «ضراوة»: مصدرِ «ضَرِیَ»، «استحمام»: عمل حمام کردن، «تثاؤب»: خمیازه، «معاشَرَة»: هَمَنشینی. مؤلف فاضل هم در مقدمهٔ اثر و هم در گفت و گو با **کتاب ماه ادبیات و فلسفه**، (ش ۵۹) این نوآوری را یکی از ویژگیها و مزایای این فرهنگ دانسته‌اند و در لزوم چنین شیوه‌ای گفته‌اند: «برای بیان معادل مصدر عربی در زبان فارسی می‌بایست همان معنی و سیاق دستوری عربی را مدنظر داشت». ولی سبب لزوم اعمال چنین روشی را ننوشته‌اند. همچنین حرکت عین‌الفعل مضارع در ثلاثی مجرد هم از کنار ماضی افتاده، در حالی که خوب می‌دانیم یکی از وظایف فرهنگهای عربی - عربی و عربی - فارسی حفظ موارد سماعی و قاعده‌ناپذیر است که از ویژگیهای زبان عربی به شمار می‌رود. با اعمال این شیوه یعنی جدا کردن مصدر ثلاثی مجرد از کنار ماضی و نیز حذف حرکت عین‌الفعل مضارع در ثلاثی مجرد خاصه در فعلهای سالم و غیرسالم که از چند باب به چند معنی متفاوت وارد شده‌اند، باعث می‌شود تا به خوبی فرق میان آنها و معادل‌گذاری‌شان مشخص نشود؛ به ویژه آنکه فرهنگها از کتب مرجع‌اند و قرار است اشکالات و اشتباهات متنی با آنها اصلاح و تصحیح شود؛ مثلاً در مراجعه به مدخل فعلی «ناب» (در هر دو بار ورود) به درستی درنمی‌یابیم که مضارعش «ینوب» است یا «یَنابُ» یا «ینیبُ» و در هرکدام مصدر یا مصادر خاص آن باب کدام است. آیا مصادر ثلاثی مجردشان مشابه هم است یا متفاوت. به‌نظر می‌آید با کنار هم قرار گرفتن ماضی، حرکت عین‌الفعل مضارع و مصدر یا مصادر در فعلهای ثلاثی مجرد هم در جا و حجم کتاب صرفه‌جویی می‌شد و همچنین ابهاماتی در مصدریابی و مضارع‌یابی فعلها پیش نمی‌آمد و هم در معادل‌گذاری ماضی و مصدر، دوگانگی به وجود نمی‌آمد.

در ضمن همین شیوهٔ حاضر (جدا کردن مصدر از ماضی در دو مدخل مستقل) هم تماماً رعایت نشده؛ یعنی شمار قابل توجهی از افعال بی‌آنکه مصدرشان در فرهنگ وارد شود آمده‌اند (مثلاً «استرخَصَ، استرزَقَ، استرأفَ، استربَحَ») و یا برعکس تعدادی از مصادر در فرهنگ آمده‌اند، ولی اثری از ماضی آنها نیست. این امر اثر را تا حدی از یکدستی انداخته. همچنین در شماری از مصادر ثلاثی مجرد به ذکر «اسم» در برابرشان بسنده شده و هیچ تعیین نشده که مصدرند؛ ر. ک: «حدادة»: آهنگری، «حراثة»: شخم‌زنی، «حلاقة»: تراشیدن و زدن مو.

از دیگر شیوه‌های جدیدی که دراین اثر به کار رفته در مدخلهای فعلی است که برای بیان معانی گونه‌گون یک فعل، مفعول (با واسطه یا بی‌واسطه) و فاعل آن افتاده و به جای آن معادل فارسی‌اش در داخل پرانتز قرار گرفته. این کار هرچند به جهت اختصار صورت گرفته اما موجب می‌شود تا کاربر تازه‌کار به درستی و به طور کامل از کاربرد صحیح فعل اطلاع نیابد و به خوبی استفاده نکند و نداند که چه فعلی با چه فاعل یا مفعولی به کار می‌رود. آیا یک فعل در استعمال عربی واسطهٔ مفعول (حرف اضافه) دارد یا نه و اگر دارد چند تا. برای نمونه ر. ک: «صارَعَ... (با کسی) کشتی گرفتن» که طبیعتاً در مفعول‌پذیری در عربی «مَع» یا یک حرف اضافه نمی‌پذیرد؛ حال آنکه

اشاره‌های مؤلف به اشعار گیلکی شعرای معروف مانند: میرزا حسین کسمایی، محمدعلی افراشته، محمد بُشری، زیباکناری، کریم یمینی، و دیگران و تحلیل و ترجمه هریک حقیقتاً قابل توجه و کار پژوهشگرانهٔ سودمندی است. مؤلف در گفتار بعدی از همین فصل به شعرایی که با گویش تالشی در این مقوله سروده‌هایی دارند نظر انداخته، نام و آثار شاعران این منطقه را هم ذکر کرده است. اشعار

**● بازتاب نهضت جنگل در هنر و ادبیات**
**● هوشنگ عباسی** محمدرسول دریاگشت
**● انتشارات حرف نو، چاپ اول، ۱۳۸۱**

چاپ شده در این گفتار به دو صورت محلی و آوانویسی به لاتین ذکر شده که از قسمتهای لذت‌بخش و قابل توجه این مجموعه است.

فصل پنجم: مؤلف سپس به بازتاب نهضت جنگل در موسیقی و ترانه‌های فولکلوریک پرداخته، به تصانیف و سروده‌هایی که در طی ۵۰ سال پیشین به مناسبت نهضت جنگل و میرزاکوچک خان جنگلی، قائد آن، سروده شده، اشارات خوبی می‌کند. این سروده‌ها را مؤلف به خوبی ترجمه نموده و هیچ موضوعی را فرونگذاشته است. نهضت جنگل در ترانه‌های فولکلوریک گیلکی هم مدنظر مؤلف بوده، به این موضوع هم به خوبی پرداخته است.

مؤلف در پایان هر فصل توضیحات لازم و مفیدی را نوشته و به خوانندگان علاقه‌مند ارائه داده است. فهرست ۲۵ مورد منابع و مآخذ مورد استفاده در پایان آمده است. نمایهٔ کسان و جایها و کتابها و مجلات هم در انتها به چاپ رسیده است. این اثر دلپسند در قالب ۲۴۰ صفحه در قطع رقعی (همراه با غلطهای چاپی فراوان) به خوانندگان ارائه شده، و از کارهای نیک و سودمندی است که از بعضی جهات این سروده‌ها و آثار ادبی و هنری از پراکندگی نجات یافته است.

# بازتاب نهضت جنگل در هنر و ادبیات

نقد و بررسی کتاب

روزهای ۱۶ و ۱۷ مهر ماه امسال (۱۳۸۱) همایش بازشناسی نهضت جنگل در همهٔ ابعاد آن با همت و کوشش شورای اسلامی شهر رشت با حضور عده‌ای از علاقه‌مندان سراسر کشور در شهر رشت برگزار شد. نزدیک به ۷۰ مقاله پژوهشی در این همایش ارائه شد که در این میان حدود ۱۵ مقاله به صورت خطابه بود. همزمان با برگزاری این همایش چهار جلد کتاب به مناسبت موضوع همایش در زمینه‌های تاریخی و ادبیات در رشت منتشر شده بود، که اثر حاضر یکی از آن چهار کتاب است. کتاب، مفید و قابل تجزیه و تحلیل و بررسی است. نویسنده و پژوهشگر کتاب، موضوع و مندرجات آن را در پنج فصل تبویب کرده است.

فصل اول: مؤلف به اوضاع عمومی منطقه گیلان و نیز کشور ایران در آن عصر اشارات خوبی داشته و به مسائل فرهنگی هم توجه نموده است.

فصل دوم: این قسمت را به بازتاب نهضت جنگل در ادبیات داستانی و هنرهای نمایشی و تجسمی اختصاص داده، به رمانها و داستانهایی که در این سالها نوشته شده، و همچنین نمایشنامه‌هایی که با پیش زمینه‌های قیام جنگل بر روی صحنه رفته سخن به میان آورده و با ذکر شواهد و مثال اشارات خوبی به این مقوله داشته، هر موضوعی را در قالب گفتاری گنجانده است.

فصل سوم: حدود ۵۰ صفحه از کتاب به مقوله بازتاب نهضت جنگل در شعر فارسی می‌پردازد. ابتدا به روزنامهٔ **جنگل** که در سال ۱۲۹۶ شمسی منتشر می‌شد نظر انداخته، و سپس اشعاری که شعرای معروف آن دوران مانند: نسیم شمال، اسماعیل دهقان، کاظم محزون و حسام‌الاسلام دانش و دیگران سروده و در آن روزنامه به چاپ رسیده بود، با ذکر نمونه اشعار هریک سخن را بسط داده و نمونه‌های خوبی از آثارشان را ذکر کرده است. درگفتار بعدی از همین فصل با عنوان نهضت در شعر شاعران به اشعار بعضی شخصیتها پرداخته و اشعار آنان را تجزیه و تحلیل کرده است. افرادی مانند ابوالقاسم لاهوتی، ملک الشعرای بهار، خسرو گلسرخی، سرهنگ شهنازی، بهمن صالحی، تیمور گورگین، جعفر کسمائی و دیگران. نمونه‌ای از شعرهای هرکدام را ذکر کرده و به بررسی هریک پرداخته است.

فصل چهارم: بازتاب نهضت جنگل در شعر گیلکی نام دارد که محور نوشتهٔ مؤلف به روزنامهٔ جنگل و شعر گیلکی اختصاص یافته است. مؤلف در این قسمت ضمن اشاره به اشعار و سروده‌های متعدد، معانی و برگردان هریک را به خوبی توصیف می‌کند.

- **دانشنامه در علم پزشکی**
- **حکیم میسری**
- **مصحح: دکتر برات زنجانی** سید حسین رضوی برقعی
- **انتشارات دانشگاه تهران، چاپ اول، ۱۳۶۶**

بسیاری عنوانهای دانشگاهی دارند و این گونه آثار هم بیشتر از سوی مؤسسات فرهنگی، دانشگاهی منتشر می‌شوند باعث خواهد شد که چون الگوی خواننده قرار می‌گیرند، خواننده به تیترها اعتماد کرده، دستورالعملها را اجرا کند که در این صورت نوع یا مقدار داروی توصیه شده خطرآفرین است. در یک متن پزشکی، مصحح کلمهٔ «زَمَه» را «رَمَه» خوانده بود و به عنوان توضیح آورده بود که «رَمَه» به معنای استخوان پوسیده است. آنان که با متون پزشکی کهن و سنتی سر و کار داشته باشند تأیید می‌کنند که در هیچ نسخه‌ای تجویز استخوان پوسیده در ترکیب دارویی توصیه نشده است. دُرست آن است که «زَمِه» خوانده شود، که به معنای زاج یا زاگ است و در مورد اوزان هم وضع چنین است که آیا فرضاً واحد «درم» که در مناطق مختلف جغرافیایی و در طول زمان، تغییراتی داشته چه میزان مورد نظر نویسنده بوده است؟ پس خواننده چنانچه بر چنین متنی تکیه کند آیا مصحح، مسئول عواقب آن نخواهد بود؟

۳ـ چنین متونی چنانچه تصحیح علمی شود می‌تواند در سطح جهانی مورد استفاده محققان قرار گیرد و به اعتبار ایران و نویسنده و مصحح بیافزاید، در غیر این صورت تمام زحمات مصحح به هدر خواهد رفت و نه تنها پاداشی معنوی دریافت نخواهد کرد، بلکه کارشناسان او را خواهند نکوهید و از این سبب، دیگران هم از چنین کارهایی پرهیز خواهند نمود.

۴ـ ممکن است نویسندگان یا مترجمانی، متن را اساس تحقیق و طرح خود قرار دهند و سرانجام آن، این خواهد بود که زحمات پژوهنده و مترجم احتمالی هم تا حدّی از دست خواهد رفت و باز

نقد و بررسی کتاب

# بازبینی یک متن کهن پزشکی

گنجینهٔ ادب پارسی را گوهر، بسیار است و دوستداران ایران زمین، هرچه نوشتاری کُهن‌تر بیابند خشنودتر می‌شوند. از دورانی که فنّ چاپ پدیدار شد، کم کم این اندیشه پیدا شد که اکنون که از یک «دستنوشته»، شمارگان فراوانی چاپ خواهد شد، کدام نسخه اساس کار قرار گیرد. شیوه‌های گوناگونی پدید آمد. برخی اوقات پاکیزه‌ترین و دقیق‌ترین نسخه را مبنا گرفتند و زمانی کُهن‌ترین را و سرانجام به این نتیجه رسیدند که برابرگذاری چند نسخهٔ معتبر و سنجش آنان با یکدیگر و یکی را بنیان کار نهادن و برای احتمال افتادگیها و نادرستیها از دیگر نسخه‌ها کمک گرفتن، منطقی‌ترین راه است. این کار از باختر زمین آغاز شد و از سوی فرنگی رفتگان فرهیخته به مشرق زمین سرایت کرد. علامه محمد قزوینی از سرآغازگران این راه بود که آن شیوه را به ایران زمین عرضه کرد و اکنون هم حافظ قزوینی ـ غنی، هنوز پس از گذشت چند ده سال، دوستداران و پژوهشگران را به کار می‌آید. در سدهٔ اخیر، متون ادبی کهن زیادی از سوی ایرانیان و غربیان، تصحیح گردیده که برخی از آنها بارها تصحیح شده‌اند و گذشت زمان برتری برخی از آنها را ثابت کرده است. ولی در زمینهٔ تخصصی، کارشناسان کمتری می‌توان یافت. ستاره‌شناسی، ریاضیات، طبیعیات و پزشکی کُهن ایران زمین از آن جمله است. تصحیح این متون گرچه کمتر صورت می‌گیرد اما خطا در آنها مسئله سازتر از متون ادبی و تاریخی است. برای کسی که فی‌المثل متن کهن پزشکی را تصحیح می‌کند افزون بر آنچه که در تصحیح متون ادبی بایسته است، چند نکتهٔ دیگر را باید در نظر داشته باشد که مسئولیت دشوارتری بر دوش او است.

۱ ـ دانش پزشکی کهن، از سوی اکثر پزشکان و دانشجویان پزشکی معاصر کمتر پیگیری می‌شود و گرایشی به آن وجود ندارد و گُسستگی مطالب و خطاهای تصحیحی که مفهوم را گنگ‌تر می‌کند به گریز آنان کمک می‌کند و ابزار تمسخر آنها می‌شود. مثلاً اگر در بیماری‌ای تب وجود داشته باشد و کاتب به اشتباه بنویسد «تب نباشد» و مصحح به آن توجهی نداشته باشد، آیا باید توقع داشت که این متن، مَضحکهٔ پزشک قرار نگیرد. پس مصحح متن، باید اصول پزشکی کهن را بداند و اگر پزشکیِ جدید را هم فرا گرفته باشد کارهای انجام شده دقیق‌تر خواهد بود و البته به معنای این نیست که از ادبیات بی‌نیاز است.

۲ـ دانش پزشکی کهن چونان امروزینش، با بیماری و مرگ بیمار سروکار دارد. چون گاهی علاقه‌مندانی وجود دارند که به این کتابها به لحاظ شخصیّت نویسنده اعتماد دارند، همچون بوعلی و رازی و جرجانی. پس هر گونه اشتباه از سوی مصحح این متون که

فارسی و عربی پزشکی کهن ثبت شده است. برگ درختی است بلند و بزرگ که در هند می روید (**الابنیه** ص ۱۹۳).

ص ۲۷ بیت ۴۰۵، واژهٔ «سُقولُو قَنْدَریون» درست است که به شیرازی «زنگی دارو» گویند و سوقین و سقیقون، در هیچ فرهنگی یافت نشد.

ص ۲۷ بیت ۴۰۸، «فلفلمول» اشتباه است و فُلفُل موی درست است که بیخ درخت فلفل (دارفلفل) است.

ص ۲۷ بیت ۴۰۸، فریبون و فردینه هر دو نادرست بوده به ترتیب فربیون و فودینه درست است. فودینه همان پودنه پارسی است.

ص ۲۸ بیت ۴۱۰، وقیه واحد وزنی است که جمع آن اوقیه است نه داروی گیاهی. درست آن باشد که قَنه خوانده شود که شیرهٔ گیاهی است که به فارسی بارزد گویند.

ص ۲۸ بیت ۴۱۰، قرظ درست است نه قرط، به شکل قَرَظْ و قُرَظ ثبت شده که میوهٔ نوعی اُم غیلان است.

ص ۲۸ بیت ۴۱۰، واژهٔ «سقفند» نادرست است و باید سُقلقند درست باشد که مخفف سُقُولُوقَنْدَرِیُون است.

ص ۲۸ بیت ۴۱۱، قلنسُور در فرهنگی گیاهی و پزشکی دیده نشده و «قَیشور» نزدیک ترین واژه به آن است. نوعی از کف دریاست و آن سنگی باشد سفید و تجویف بسیار دارد (**برهان قاطع**،ص ۱۵۵۱).

ص ۲۸ بیت ۴۱۲، شَکال آمده است و باید شنکار باشد و از آن روی که روال پیش آمدن داروها براساس حروف ابجد است و در بخش قرشت، پس از «حرف» راء باید شین باشد، نزدیک ترین داروی احتمالی شنکار خواهد بود.

ص ۲۸ بیت ۴۱۲، سادنه غلط است و شادَنَه درست است و به شکل معرب شادَنَج در متون عربی آمده است. نوعی سنگ است و البته به ندرت در برخی منابع محدود، «سادنه» ذکر شده، ولی به همان دلیل که برای واژه قبلی گفته شد چون بر اساس حروف ابجد پیش آمده باید قاعدتاً مدنظر شاعر، شادنه باشد.

ص ۲۸ بیت ۴۲۴، «درودست»، دروده است تفسیر شده که نادرست است، چون در طب سنتی، اقاقایا، بند آورندهٔ شکم است، پس «دَرْوَستَه» صحیح است که همان «دربسته» است، یعنی قبض کنندهٔ شکم.

ص ۳۰ بیت ۴۵۱، «هو» در اینجا مخفف هوفاریقون است که در گذشته برای آن طبع گرم و بادشکن قائل بودند.

ص ۳۰، بیت ۴۵۷ و ۴۸۶ و ۵۳۴، دما، بیماری‌ای که معادل آسم امروزی بوده و از ریشه «دمیدن» ساخته شده است و مصحح در جای دیگری، بیت ۳۰۵، به نقل از **برهان قاطع** آن را به معنی «دم و نفس» گرفته است که چنین چیزی در نظر شاعر نبوده است.

ص ۳۱ بیت ۴۶۰، زربز نادرست است و زرنب درست است که دارویی است با طبع گرم.

ص ۳۱ بیت ۴۶۲، بریون، ضبط درستش پریون است. بیماری ای که امروز با نام آفت و تبخال می شناسیم.

ص ۳۲ بیت ۴۷۴، طال و سعتر، چنان که گفته شد «طالیسفر» درست آن است.

ص ۳۲ بیت ۴۸۰، بسیلا نادرست است. «کُسَیْلا» در فرهنگها آمده است که گرم سرشت و فربه کننده بدن است.

ص ۳۲ بیت ۴۸۳، خفه در گذشته به معنای سرفه می آمده، نه فشردگی گلو که مصحح محترم تعبیر امروزی آن را آورده است.

ص ۳۲ بیت ۴۸۴، کبج مخفف کُبَیْکج است.

ص ۳۳ بیت ۴۸۶، «دمای کهنه را او حَثّ نماید»، واژه حَثّ نادرست است و معنای برانگیختن اشتباه خواهد بود. چون در طب سنتی و از جمله در کتاب **الابنیه** هروی (صفحه ۳۰۱)، لوف برای آسم کهنه، بسیار خوب و مفید دانسته شده است. پس درست آن است که «حَبّ» نماید، یعنی از او قرص تهیه کند، نه اینکه او را برانگیزد.

ص ۳۳ بیت ۴۹۳، مامیشا غلط است و مامیثا صحیح است.

ص ۳۴ بیت ۵۱۷، سوغین، احتمالاً باید «سُقُول یا سُوقُول» خوانده شود که مخفف سُقولوقندریون است. تا آنجا که فرهنگها و نسخ خطی دیده شد، سوغین یافت نشد.

ص ۳۰ بیت ۵۲۱، سبنکورست؛ این واژه شب انگور است که به شکل متصل در نسخه آمده است. این واژه همان عنب الثعلب معروف است که خواص یاد شده برای آن همان است که در این شعر آمده، یعنی سرد و تر است و برای جِگر نیکو است.

ص ۳۵ بیت ۵۳۰، «وشم» ناگوار معنا شده که نادرست است. وشم، در اینجا؛ خال و لک و خال کوبی است.

ص ۳۶ بیت ۵۳۶، «قیطم» درستش قرطم است.

ص ۳۷ بیت ۵۷۱، عطف به بیت ۳۸۶، واژه‌ای به شکل غلط «چگونه» آمده است. در اینجا باید چُگری یا چُگریه خوانده شود که به معنای ریواس خواهد بود، چون صفت آن هم که سردی و تری است آورده شده. ضمناً «لُبّ لُکْ وَرْ» درست است نه لُبّ لکور، یعنی مغز لُک. «ور» هم به معنای «همچنین» است. پس بیت:

چگونه سر دو تّر است، لُبّ لکور
به صفرا نیستش همتای دیگر

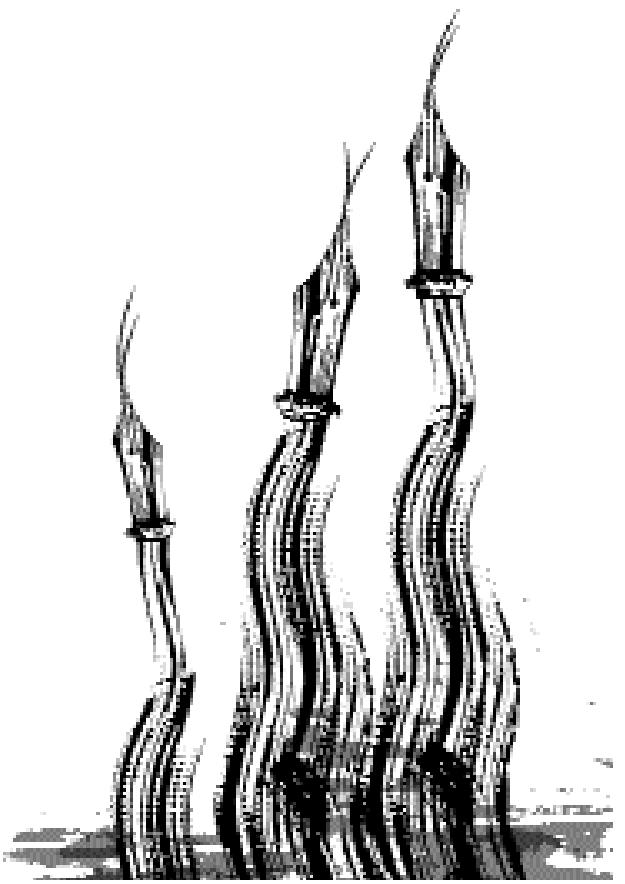
نه معنا دارد و نه وزن، چنین باید خواند و نوشت:

چُگریه سر دو تّر است لُبّ لُکُور
به صفرا نیستش همتای دیگر

ص ۳۸ بیت ۵۷۳، ذرایح را باید ذُرایح دانست.

ص ۳۰ بیت ۴۵۹، جره بردارد، نادرست است جَرَب، صحیح آن است.

ص ۳۰ بیت ۴۵۸، جورب زرنباد غلط است، چوب زرنباد صحیح است.



هم نویسندهٔ اولیه کتاب و مصحح به بدنامی دچار خواهد شد، چون شاید ترجمه یا تحقیق انجام شده را گروه دیگری کارشناسی کنند و خطاها فاش گردند.

سخن به درازا کشید، سالها پیش کتابی با نام **دانشنامهٔ حکیم میسری** از سوی انتشارات مطالعات اسلامی مک گیل منتشر شد. آقای دکتر برات زنجانی استاد دانشگاه تهران که تصحیح متن را به عُهده داشته‌اند در مقدمهٔ کتاب توضیح داده‌اند که این تصحیح بر اساس نسخهٔ منحصر به فردی که در کتابخانهٔ ملی پاریس بوده انجام گرفته است. نسخه در سال ۸۵۲ هجری و حدود ۴۸۰ سال پس از سروده شدن، کتابت شده است. آشکار است که احتمال وجود خطا کم نیست و متن هم که شامل انبوهی از واژه‌های بیماری، گیاهان دارویی، خوردنیها، آشامیدنیها و ترکیبات دارویی است و برخی از آنها هم در فرهنگهای موجود یافت نمی‌شود کار تصحیح را دشوارتر می‌کند، به ویژه که گفته شده نسخه یگانه‌ای بیش در دسترس نبوده است. یادداشتهایی کُلی را تنظیم کرده بودم که سالها پیش برای مصحح محترم ارسال گردید. اینک بار دیگر، فراغتی حاصل آمد و بخش مفردات ادویه که از صفحات ۲۵ تا ۳۸ کتاب را شامل می‌شد بررسی کردم و موارد نسبتاً زیادی از خطاهای خوانداری ملاحظه شد. به لحاظ اینکه کتاب، تجدید چاپ هم گردیده است و گرایش جامعهٔ پزشکی و عموم مردم به سوی طب سنتی تا حدی بیشتر شده است، دریغ داشتم خوانندگان علاقه‌مند از بهره‌گیری کامل از کتاب محروم مانند. چون چنانچه بخواهند در فرهنگهای گیاه پزشکی معاصر و کهن به دنبال اطلاعات بیشتری باشند یا احیاناً از شعرهای آن بهرهٔ ادبی ببرند، با دردسر روبه‌رو خواهند شد. پس در ۲ بخش، یکی: اشتباه خوانیها و تفسیرهای نادرستی که از واژه‌ها گردیده است و دوم، حرکات چهارگانهٔ واژه‌ها را آورده‌ام. ثبت حرکات صحیح، هم به‌خواندن روان‌تر و دقیق‌تر شعرها کمک خواهد کرد و هم برای کسانی که می‌خواهند آنها را در نوشته‌ها یا گفتارها به کار گیرند، کارآمد خواهد بود. شاید اگر فرصتی بود در آینده، بخشهای دیگری از کتاب حاضر نقد و بررسی شود.

در پایان و قبل از آوردن موارد فوق، لازم به یادآوری می‌دانم گرچه طب سنتی محدوده‌ای کوچک به نظر می‌رسد، آنانکه به حوزهٔ آن وارد شده‌اند دریافته‌اند که با چه مشکلاتی روبه‌رو هستند. به قول ادوارد براون، پژوهندهٔ طب سنتی، دست کم باید بر ادبیات عربی و فارسی مسلط باشد. توانایی خواندن نسخه‌های خطی و شناسایی خطوط مختلف را داشته باشد. یک دورهٔ کامل پزشکی را طی کرده باشد و تازه این آغاز راه است که بتواند طب سنتی کهن را به شکل کلاسیک فراگیرد. خطای کاتبان در ثبت‌نامهای خاصّ بیماریها، خوردنیها، آشامیدنیها، داروی مفرده و ترکیبات دارویی، راه را سنگلاخ‌تر نمایان می‌کند. بالطبع آنچه در ذیل آورده می‌شود، دیدگاهی است که بی‌شک، تهی از تشخیصهای نادرست احتمالی هم نخواهد بود. چنانچه خوانندگان، به استنباط نادرستی برخوردند آگاهم دارند که سپاسگزار خواهم بود.

ص ۲۶ بیت ۳۸۰، افتیمون درست است و نه افیتمون.

ص ۲۶ بیت ۳۸۲، الطمطومه نادرست است، اطموط یا اطموطه درست است. ضمناً واژهٔ ابرباریس مخفف شکل انبر باریس یا امیر باریس آمده که همان زرشک است.

ص ۲۶ بیت ۳۸۶، قلیمیا در اینجا دُرست است نه قلمیا. چون «قلمیا» مترادف خُبث‌الفضّه است و قلیمیا که «معادل اکسید روی» امروزی است در طب کهن مصرف بسیار داشته است نه قلمیا. ضمناً شعر چون بر حسب حروف ابجد است پس قلیمیا که مخفف اقلیمیاست درست‌تر به نظر می‌رسد تا قلمیا که در حرف قاف باید باشد.

ص ۲۶ بیت ۳۸۷، «جیسیر» در هیچ نسخه‌ای و مرجعی دیده نشده، «جبسین» درست است به معنای گچ. این واژه از "Gypsum" لاتین به واژگان پزشکی کهن وارد شده است.

ص ۲۶ بیت ۳۸۷، جاورشیر، نادرست است و صحیح آن جاوشیر است که مُعرب گاوشیر پارسی است.

ص ۲۶ بیت ۳۸۸، جکرما، واژه‌ای غریب است که در متون کهن شناخته شده، به نظر نرسیده است. به احتمال بسیار قوی، تا آنجا که به ردیف و رسم الخط واژه نزدیک است و در بیت ۵۷۱ هم به شکل دیگری آورده شد، باید «چُگُری» که همان ریواس است درست باشد (**برهان قاطع** ص ۶۵۱ و **الابنیه** ص ۱۶۳).

ص ۲۶ بیت ۳۸۸ و ۴۴۳، برزقطونا نادرست است. بزرقطونا، واژه درست آن است که همان اسفرزهٔ امروزی است.

ص ۲۶ بیت ۳۸۹، دیودارو ضبط نادرستی است. دیودار درست است و در **الابنیهٔ** هروی (ص ۱۵۷) نیز چنین آمده است.

ص ۲۶ بیت ۳۹۰، هور احتمالاً مخفف هوفاریقون باشد که برای اهل زمانهٔ حکیم میسری شناخته شده بوده است. این واژه به شکل هیوفاریقون هم آمده است (**الابنیه** ص ۳۴۱).

ص ۲۶ بیت ۳۹۰، ضبط ودح به احتمال بسیار، وَجْ است که در گذشته از داروهای گیاهی بوده که همان اگیر ترکی است.

ص ۲۷ بیت ۳۹۱، زه در فرهنگهای دارویی نیامده است و «زمه» باید درست باشد که به معنای زاج است.

ص ۲۷ بیت ۳۹۲، زک باید به شکل زگ باشد که مخفف «زاگ» است که زاج هم گفته می‌شود.

ص ۲۷ بیت ۳۹۲، قیل و زهره نادرست است و فیل زهره که در عربی به شکل فیلزهرج آمده دارویی است که برای همگان شناخته شده است.

ص ۲۷ بیت ۳۹۴، جلال و طلخ علقم. جلال در اینجا بی‌معنا است، و جُلّاب باید درست باشد و از کاربردهای عمومی طب کهن به شمار می‌رفته است. علقم بر وزن شلغم، عربان هر چیز تلخ را گویند عموماً و به زبان اندلس حنظل باشد خصوصاً (**برهان قاطع**، ص ۱۳۸۰) پس پیشوند طلخ در اینجا گویا برای جور آمدن قافیه آمده است و حنظل خود طلخ است و در عربی هم علقم به معنی تلخ. پس تلخ تلخ ناشی از کم آوردن قافیه است.

ص ۲۷ بیت ۳۹۵، طال و سعتر، ضبط نادرستی است چون واژهٔ «طال» در فرهنگ دارویی نیست و طالیسفر، شکل صحیح آن است.

ص ۲۷ بیت ۳۹۶، کیَه، نوعی از علک رومی است که مصطکی باشد. (**برهان قاطع**، ص ۱۷۶۱).

ص ۲۷ بیت ۳۹۵، واژه «طین مهر» نادرست است. طین مغره نزدیک‌ترین واژهٔ احتمالی به آن است.

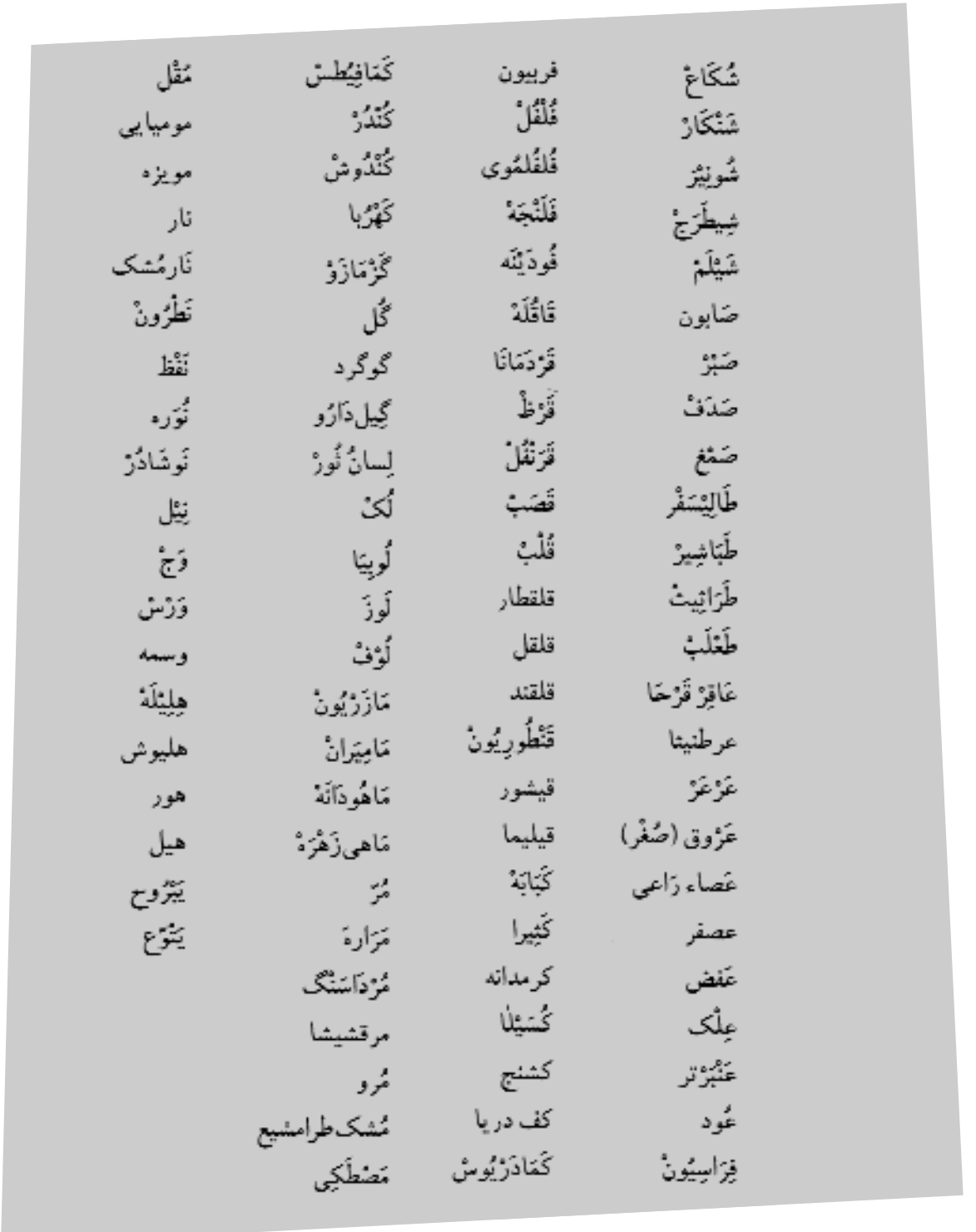
ص ۲۷ بیت ۳۹۷، کسناج آمده که درست آن کَشْنَجْ (**الابنیه**، ص ۲۳۹) است که به معنای قارچ است. این واژه با وزن شعر هم هماهنگی بیشتر دارد تا کسناج.

ص ۲۷ بیت ۳۹۸، کزبمازه نادرست است و گَزْمَازو یا گزمازک در کتاب **الابنیه** ص ۹۶ آمده است و در زبان عربی هم مُعرب این واژه به شکل جَزمازج در فرهنگها آمده است.

ص ۲۷ بیت ۳۹۹، لون آمده که لوز به معنای بادام صحیح است.

ص ۲۷ بیت ۴۰۳، بوره نادرست است، چون در حرف «باء» آمده بود و اینجا نوره درست است.

ص ۲۷ بیت ۴۰۴ و ۵۰۸، ساده آمده است که ساذج در کتابهای





**منابع**

اخوینی بخاری، ابوبکر ربیع بن احمد، **هدایة المتعلمین فی الطب**، به اهتمام جلال متینی، چاپ دوم، مشهد، ۱۳۷۱.

الگود، سیریل، **تاریخ پزشکی ایران و سرزمین‌های خلافت شرقی**، ترجمهٔ باهر فرقانی، چاپ اول، تهران، ۱۳۵۶.

الگود، سیریل، **طب در دورهٔ صفویه**، ترجمهٔ محسن جاویدان، چاپ اول، تهران، ۱۳۵۷.

برهان تبریزی، محمد حسین، **برهان قاطع**، به اهتمام محمد معین، چاپ چهارم، تهران، ۱۳۶۱.

جرجانی، سید اسماعیل، **ذخیرهٔ خوارزمشاهی**، به کوشش سعیدی سیرجانی، چاپ اول نسخهٔ عکسی، تهران، ۱۳۵۵.

شلیمر، یوهان، **فرهنگ اصطلاحات پزشکی و داروسازی**، به کوشش علی اشرف صادقی ـ سید حسین رضوی برقعی، چاپ دوم، تهران، ۱۳۸۰.

عقیلی خراسانی، محمدحسین، **مخزن الادویه**، چاپ سوم، تهران، ۱۳۸۰.

میسری، حکیم، **دانشنامه در علم پزشکی**، به اهتمام برات زنجانی، چاپ اول، تهران، ۱۳۶۶.

هروی، موفق الدین ابو منصور علی، **الابنیه عن حقائق الادویه**، به تصحیح احمد بهمنیار، چاپ اول، تهران، ۱۳۴۶.

یزدی، محمد نصیر الدین بن قاضی بن کاشف الدین، **تحفهٔ شاهیهٔ عباسیه**، به کوشش سید حسین رضوی برقعی، چاپ اول، تهران، ۱۳۸۰.

«ضبط واژه‌هایی گیاهی با حرکات حروف ص ۲۵ تا ۳۸»

| | | | |
|---|---|---|---|
| اَبْهُلْ | بُلْبُوس | حَاشَا | زِرَاوَنْد |
| اِثْمِدْ | بَلَسَانْ | حب نیل | زَرْنَبْ |
| اِذْخِرْ | بَلیلَه | حُرُّف | زَرْنِیخ |
| اَسَارُون | بَنج | حَرْمَلْ | زَمَه |
| اِسْقِیل | بَنَفْشَهْ | حسک | زَنْجَار |
| اُشَّقْ | بَوْرَهَ | حَضَضْ | زَنْجَبِیل |
| اُشْنَه | بَوْزَیْدان | حُلْبَهْ | زُوْفَا |
| اطْمُوطَه | بَرَاسِیَاوَشَانْ | حَمَامَا | زیره |
| اَقَنْیُمُون | پَنْجْ اَنگُشت | حَنَّا | سَاذَهْ |
| اُفْسَنْتِین | تخمَ شَبَرْمْ | حَیّ عَالَمْ | سِپِسْتَانْ |
| اَفْیُون | تُرْبُدْ | خِرْبَقْ | سدر |
| اَقَاقَایَا | تُوتیا | خِرْوَعْ | سَرَطَانْ |
| اِکْلِیل الْمَلِکْ | تُودَرِی | خُطْمِی | سرمه |
| اَلْبَرْبارِیس | ثَمْرِهِنْدِی | دُرْدی | سَرْوْ |
| اَنْجُرَة | جَاوْشِیرْ | دَرُونَهْ | سُعْد |
| اَنْزَرُوتْ | جَبْسِیْن | دِفْلِی | سَقمونیا |
| اَنِیسُون | جَبَلْ هَنْگْ | دُلْب | سُقُولُوقَنْدَرِیُون |
| ایرسا | جِرْجِیر | دِیْوْدَارْ | سُک |
| بَابُونَه | جریش | رَاتِیَانَجْ | سِکْبِسْتَانْ |
| بَادآوَرْد | جُعْدَه | رَازِیَانَجْ | سَلِیخَه |
| بَانْ | جُلَّاب | رَطْبَهْ | سِمْاق |
| بُرْنُگ | جُلْنَار | رَمَادْ | سُنْبُلْ |
| بِزْرَقَطُونا | جُنْد بِیْدَسْتَرْ | رند | سُوْرِنْجَانْ |
| بُسَّدْ | جِنْطِیَانَا | روی سوخته | سُوسْ |
| بَشَباسَه | جَوْزْ | ریم آهن | سیردشتی |
| بَقْلِ حَمْقَا | جَوْزْبُویَا | رِیْوَند | شَادَنَه |
| بَقْلَ زِهْرَاء | جَوْزْقَیْ | زُجَاجْ | شُبْ |
| بَلَاْذُر | جَوْزَمَائِل | زَرْ | شحم حنظل |

## به دیگری بدل شدن

کشف ششمین کنفرانس انجمن دانشجویی فلسفه دانشگاه کنتاکی، آمریکا
۸ مارس ۲۰۰۳ (۱۷ اسفند ۱۳۸۲)
سخنران اصلی: تدکوهن (T.Cohen)
موضوعات: فهم دیگری؛ تلقین؛ نظریه شبیه‌سازی؛ تمثیل و استعاره؛ روایت؛ ارتباط بین‌الاذهانی؛ اخلاق و آموزش اخلاقی؛ و...
ajgermo@uky.edu

***

## فلسفه هگل: رنسانس؟

(کنفرانس دانشجویی درباره فلسفه هگل و میراث آن)
گروه فلسفه دانشگاه شیفیلد، انگلستان
۸ مارس ۲۰۰۳ (۱۷ اسفند ۱۳۸۱)
سخنران مدعو: مایکل روزن (M. Rosen): مفهوم ایدئالیستی آزادی
Philconf@yahoo.com

***

## یازدهمین کنفرانس سالانه دانشجویی دانشگاه هاروارد و MIT

دانشگاه هاروارد، MIT، بوستون، آمریکا
۹-۸ مارس ۲۰۰۳ (۱۸-۱۷ اسفند ۱۳۸۱)
سخنران اصلی: رابرت استال نیکر (R. Stalnaker)
موضوع: همه موضوعات فلسفی
http:// www.fas.harvard.edu/~gradphil
gradphil@fas.harvard.edu

***

## اولین کنفرانس دانشجویی فلسفه دانشگاه کونکوردیا

دانشگاه کونکوردیا، مونترال، کانادا
۱۴ مارس ۲۰۰۳ (۲۳ اسفند ۱۳۸۱)
موضوع شامل همه مسائل فلسفی است و مقالات برگزیده در نشریه **Gnosis** متعلق به دانشگاه کونکوردیا چاپ خواهد شد.
phildept@alcor.concordia.ca

***

## فلسفه همچون التزام

سمپوزیوم بزرگداشت استنلی جی فرنچ، دانشگاه کونکوردیا، مونترال، کانادا
۱۴ مارس ۲۰۰۳ (۲۳ اسفند ۱۳۸۱)
موضوعات: اخلاق کاربردی شامل تصمیم‌گیریها در اخلاق زیستی؛ تصمیم‌گیری سیاسی؛ برابری جنسی؛ حقوق بین‌الملل و عدالت؛ حفاظت از محیط زیست
سخنران اصلی: مایکل مک‌دونالد، دانشگاه بریتیش کلمبیا
awayne@alcor.concordia.ca

***

## ذهن و بدن

سمینار دانشجویی (مقطع کارشناسی) گروه فلسفه دانشگاه سنت‌توماس
دانشگاه سنت‌پل، مینه سوتا، آمریکا
۱۵ مارس ۲۰۰۳ (۲۴ اسفند ۱۳۸۱)
موضوع: همه مسائل و موضوعات فلسفی
ustphilboard@yahoo.com

***

## تجربهٔ دینی

انجمن فلسفی ویزلین (Wesleyan)، لکسینتن،
۲۰ مارس ۲۰۰۳ (۲۹ اسفند ۱۳۸۱)
موضوعات: کاربرد زبان در انتقال تجربه دینی؛ تحلیل پدیدارشناختی؛ موقعیت خود (Self) در جریان رویداد و حادثه مکاشفه‌ای؛ معیارهای ارزیابی اول شخص و سوم شخص؛ تجربه دینی در دیگر سنتها؛ معجزه بسان وحی؛ فردیت تجربه دینی؛ توجیه وجود تجارب دینی؛ تجربه دینی و کیفیات ذهنی؛ تجربه دینی و زیباشناسی؛ ماهیت تجربه دینی و...
Robert J. Thompson
rithompson@nnu.edu

***

## کنفرانس انجمن دانشجویی فلسفه دانشگاه اِموری

دانشگاه اِموری (Emory)، آتلانتا، آمریکا
۲۱-۲۰ مارس (۲۹ اسفند ۱۳۸۱ اول فروردین ۱۳۸۲)
سخنران: ریچارد رورتی: فلسفه تحلیلی و گفت‌وگویی
Sfarrel@learnlink.emory.edu

***

## پنجمین میزگرد سالانه فلسفه علوم اجتماعی

دانشگاه میسوری، سنت‌لوئیس، آمریکا
۲۳-۲۱ مارس ۲۰۰۳ (۳-۱ فروردین ۱۳۸۲)
http://www.umsl.edu/~philo/roundtable.htm
James Bohman
bohmanjf@Slu.edu

# خبرها

## دعوت برای ارسال مقاله

### زبان، آگاهی و فرهنگ: چشم‌اندازهای شرق و غرب

انجمن فلسفه و دین هند، کلکته، هندوستان
۶-۳ ژانویه ۲۰۰۴ (۱۶-۱۳ دی ماه ۱۳۸۲)
مهلت ارسال خلاصه مقاله ۵ مه ۲۰۰۳ (۱۵ اردیبهشت ۱۳۸۲)

موضوعات: معرفت و واقعیت /منطقهای دیگر /نسبیت گرایی و مطلق گرایی /هنر و ادبیات /عرفان و رمانتیسم /هنر و خلاقیت /هنر و تقلید /اسطوره/ تمثیل و واقعیت /حقیقت /خیال و عقل /زبان / اندیشه و واقعیت / کل گرایی و جزءگرایی / خطاناپذیری / امور ناشناختی و تائو /ودانتا / سنتهای باطنی گری در جهان /خدا و امر مطلق / شکاکیت و لاادری گری /واقعیت گرایی و ضدواقعیت گرایی / نسبیت گرایی فرهنگی /فرهنگ و معنا /هوش مصنوعی /علوم‌شناختی / جامعه‌شناسی معرفت /علم و فلسفه /جهانی شدن /و...

Dr. Chandana Chakrabarti

Chakraba@elon.edu

***

### اولین کنفرانس بین‌المللی نگرشها درباره بهشت و دوزخ

بروکسل، بلژیک
۱۵-۱۳ ژوئن ۲۰۰۳ (۲۵-۲۳ خرداد ۱۳۸۲)
مهلت ارسال خلاصه مقاله ۲۸ مارس ۲۰۰۳ (۸ فروردین ۱۳۸۲)
مهلت ارسال متن کامل مقاله ۲۳ مه ۲۰۰۳ (۲ خرداد ۱۳۸۲)

موضوعات: معانی بهشت و دوزخ؛ارتباط این دو با مفاهیم تقدیر، پاداش، کیفر و عدالت؛ مفاهیم نخستین بهشت و دوزخ، فرهنگهای شرق میانه، فرهنگهای شرق دور، مفاهیم مربوط به جهان زیرین، کیهان‌شناسی زمین مسطح؛عقاید مسیحی (شرقی، غربی، قرون وسطایی و مدرن) درباره بهشت و دوزخ؛ سنتهای یهودی، سنتهای مصری؛ تکامل مفاهیم در گذر تاریخ؛تکامل مفاهیم در الهیات و فلسفه؛ پیوند مفاهیم دوزخ و بهشت با مفاهیم عالم برزخ در مسیحیت شرقی؛ نمایش بهشت و دوزخ در موعظه‌ها (به خصوص در عصر ویکتوریا)، تصویر بهشت و دوزخ در هنر (برای نمونه در دیوارنگاریها یا دیگر پیکرنگاریها) و به‌کارگیری این آثار به منظور نمایش قدرت؛ تصویر دوزخ و بهشت در ادبیات (برای نمونه در دانته، سارتر، شاو)؛ تصویر بهشت و دوزخ در موسیقی، اپرا، موسیقی کلاسیک و راک و مدرن؛ تصویر بهشت و دوزخ در سینما و تلویزیون و رادیو؛ مفاهیم فرشته‌ای و شیطانی؛ استفاده‌های جدید از مفاهیم دوزخ و بهشت، دوزخ به عنوان مخلوق انسان (هولوکاست، فقر)؛ آیا در مفاهیم بهشت و دوزخ زوالی هست؟ جایگاه امید و ناامیدی در زندگی مدرن؛ اهمیت و معنای تجربیات دم مرگ؛ دفاعهای جدید از مسیحیت.

Dr. Rob Fisher

theodicist@wickedness.net

http:// www.wickedness.net

### کنفرانس مارتین هیدگر و نیچه

ماسکیرش، آلمان
۲۹- ۲۶ مه ۲۰۰۴ (۸-۳ خرداد ۱۳۸۳)
مهلت ارسال خلاصه مقاله اول ژولای ۲۰۰۳ (۱۰ تیر ۱۳۸۲)
سازمان دهندگان: دکتر آلفرد دنکر (A. Denker)

ALFRED.DENKER@wanadoo.fx

دکتر هولگر زابروسکی (H. Zaborowski)

Holger. Zaborowski@theol.uni-freiburg.de

http://www.lib.cmich.ed/ bibliographers/danielferrer/

HeideggerNietzscheConf.html

***

### فهم روایت

نشریه مقالات فلسفی
نوامبر ۲۰۰۳
مهلت ارسال مقاله ۳۱ ژولای ۲۰۰۳ (۹ مرداد ۱۳۸۲)

سردبیر این شماره میتوکیران (M. Kieran)، مدرسه عالی فلسفه، دانشگاه لیدز فلسفه تحلیلی معاصر، ضرورت به‌کارگیری مفهوم روایت را تشخیص داده است. نویسندگان گوناگونی استدلال آورده‌اند که روایتها در توصیفهای علمی، هویت خویشتن، ماهیت انسان، فهم و ارزیابی شخصیت، قوام هویت فردی، ارزیابی اخلاقی و معنای زندگی نقش محوری دارند. در سنت تحلیلی مفهوم روایت آنچنانکه باید مورد مداقه قرار نگرفته است. این شماره از نشریه **مقالات فلسفی** می‌خواهد چارچوبی تحلیلی برای فهم موضوع روایت به دست دهد و نشان دهد که چگونه این مفهوم در قلمروهای مختلف فلسفی روشن افکنی می‌کند.

ماهیت فهم روایت، توصیف و فهم
روایت، خودشناسی، قیام نفس به خویش
روایت، شناخت خود و دیگران
روایت، فاعلیت و شخصیت
روایت، اخلاق، روان شناسی اخلاق
روایت، مرگ و معنای زندگی

Matthew Kieran m.J.kieran@leads.ac.uk

Word Jones W.jones@ru.ac.za

***

## اخبار سمینارها

### بیست و یکمین کنفرانس سالانه دانشجویی MEPHISTOS

دانشگاه ویسکانسین، مدیسون، آمریکا
۸-۶ مارس ۲۰۰۳ (۱۷-۱۵ اسفند ۱۳۸۱)
موضوع: تاریخ، فلسفه، جامعه‌شناسی علم، تکنولوژی و پزشکی

mephisto@ssc.wisc.edu

نظریه برکلی درباره جوهر، فیلیپ کامینس (P. Cummins)؛ دیدگاه برکلی درباره خودآگاهی، تالیا تبچر (T. Bettcher)؛ سه مفهوم از خود (Self) در آرای برکلی، برتیل بلفریج (B. Belfrage)؛ مفهوم رواقی ذهن در نزد برکلی، استفن دنیل (S. Daniel)؛ نقد برکلی بر دیدگاه شافستبوری درباره اخلاق، لارن جافرو (L. Jaffro).

Stephan H. Daniel

Salaniel@philosophy.tamu.edu

http://philosophy.tamu.edu/philosophy/faculty/steve/berkeley.html

***

## سمینار آموزش تاریخهای فلسفه جدید

دانشگاه پرینستون، آمریکا

۶-۴ آوریل ۲۰۰۳ (۱۷- ۱۵ فروردین ۱۳۸۲)

موضوعات: تاریخ فلسفه از دکارت تا کانت: سوزان نیمن (S. Neiman)، دل گاربر (D. Garber)، نانسی توآنا (N. Tuana)؛ تاریخ فلسفه سیاسی و اخلاقی: کنودهاکون سن (K. Haakonssen)، جی. ب. اسنی ویند (J. B. Schneewind)، یان هانتر (I. Hunter)؛ تاریخ فلسفه بعد از کانت: مایکل فریدمن (M. Friedman)، اولریش اشناید (U. Schneider) دنیس کام بوشنر (D. Kamboucher)؛ نگاه مورخان به آموزش فلسفه تاریخ: آنتونی گرفتون (A. Grafton)، دونالد کلی (D. Kelley) جاناتان ایزرائیل (J. Israel).

http://www.Princton.edu/values/newhistories

***

## سمینار از کانت تا هگل

دانشگاه جان هاپکینز، آمریکا

۱۲-۱۱ آوریل ۲۰۰۳ (۲۳-۲۲ فروردین ۱۳۸۲)

عناوین سخنرانی ها: فقدان زشتی در زیباشناسی کانت، پل گویر (P. Guyer)؛ ویژگیهای اسپینوزایی در ایدئالیسم آلمانی نخستین، جورج دی جیووانی (J. Di Givanni)؛ خودمختاری مشروط: کانت در برابر هگل، سالی سیدویک (S. Sedgwick)؛ روسو و چشم انداز عقل عملی، فردریک نوهاو (F. Neuhouser)؛ هگل و هرمنوتیک، سوزان هان (S. Hahn)؛ سوبژه مستقل و قید و بند خارجی، جان مک دوال (J. McDowell)؛

Shahn@jhu.edu

http://www.jhu.edu/~phil/Kant-hegelconference/

***

## سی امین نشست سالانه انجمن برتراند راسل

کالج لیک فارست، ایلی نویز، آمریکا

۳۰ مه تا اول ژوئن ۲۰۰۳ (۱۱-۹ خرداد ۱۳۸۲)

Carey@lfc.edu

***

## اولین سمینار دانشجویی دانشگاه آزاد آمستردام

گروه فلسفه دانشگاه آزاد آمستردام، هلند

۹-۷ مه ۲۰۰۳ (۱۹-۱۷ اردیبهشت ۱۳۸۲)

موضوع: شکاکیت؛ شکاکیت و بحث درون گرایانه و برون گرایانه در معرفت شناسی؛ شکاکیت موضعی با عنایت به باورهای دینی؛ پاسخها از منظر مور به شکاکیت؛ نظریه های بدیل معرفتی؛ شکاکیت و بنیادهای فلسفه؛ مطالعات تاریخی درباره شکاکیت؛ شکاکیت و فلسفه پست مدرن؛

سخنرانان اصلی: جورج دی جیووانی (G. Di Giovanni) دانشگاه مک گیل؛ دانکن پری چارد (D. Pritchard)، دانشگاه استرلینگ؛ مایکل ویلیامز (M. Williams)، دانشگاه جان هاپکینز؛

Skepticism2003@ph.vu.nl

***

## کنفرانس مسائلی درباره معرفت شناسی

گروه فلسفه دانشگاه سوچو (Soochow)، تایپه، تایوان

۲۴ مه ۲۰۰۳ (۳ خرداد ۱۳۸۲)

سخنران اصلی: پروفسور لین (Lin)

موضوعات: حقیقت و حکم؛ بداهت و منابع معرفت؛ فرامعرفت شناسی؛ فضیلت - معرفت شناسی؛ معرفت و قدرت؛ معرفت و جامعه؛ معرفت و علم؛ معرفت و اطلاع رسانی؛ معرفت و شناخت؛ معرفت و پدیدارشناسی و...

cmi@mail.scu.edu.tw

http://www.scu.edu.tw/philos/ice/indexe/htm

***

## بیست و ششمین کنفرانس سالانه انجمن بین المللی پدیدارشناسی و ادبیات

مدرسه الهیات هاروارد، ماساچوست، آمریکا

۱۵-۱۴ مه ۲۰۰۳ (۲۵-۲۴ اردیبهشت ۱۳۸۲)

موضوع: معمای خیر و شر: احساس اخلاقی در ادبیات

Professor Anna-Teresa Tymieniecka

Program Coordinator, world Phenomenology Intitute,

1 Ivy Point Way, Hanover NH 03755 USA

# خبرها

## چشم‌اندازها دربارهٔ شر و شرارت آدمی

کالج انگلوآمریکن، پراگ، جمهوری چک
۲۶-۲۱ مارس ۲۰۰۳ (۶-۱ فروردین ۱۳۸۲)

موضوعات: مفهوم زبان شر و شرارت؛ ماهیت و منابع شر و شرارت آدمی؛ رفتارهای روان‌پریشانه: جنون یا بدی؟؛ انتخاب، مسئولیت؛ واکنشهای اجتماعی و فرهنگی به مسئله شر و شرارت آدمی؛ تصویر شر و شرارت در رسانه‌های جمعی و فرهنگ عمومی؛ درد و رنج در ادبیات و فیلم؛ اعمال شرورانه فردی و خشونت گروهی و هولوکاست و نسل‌کشی؛ تروریسم و پاک‌سازی قومی و ترس از تروریسم؛ روابط بین‌الملل با عنایت به مفهوم مدرن دولت ملی و استراتژیهای مداخله‌گرانه ابرقدرتها؛ عدل الهی؛ فهمهای دینی از شر و شرارت؛ رهیافتهای پست‌مدرن به مفهوم شرارت؛ شر و شرارت و استفاده نادرست /درست از تکنولوژی،...

Dr. Rob Fisher

theodicist@wickedness.net

***

## مرگ بدون درد و رنج

گروه اخلاق، فلسفه و تاریخ پزشکی دانشگاه مرکز پزشکی نیماخن، نیماخن، هلند
۳۱ مارس - ۲ آوریل ۲۰۰۳ (۱۳ - ۱۱ فروردین ۱۳۸۲)

موضوعات: مرگ و درد و رنج و مفهوم مراقبتهای تسکین بخش؛ مرگ و درد: چشم‌اندازهای اخلاقی؛ مسائل اخلاقی مطرح در مراقبتها در آسایشگاهها و بیمارستانها؛ تحقیقات علمی درباره مراقبتهای تسکین بخش؛ مسائل اخلاقی مطرح در مراقبتها؛ مسائل اخلاقی مطرح در قتل بیماران لاعلاج؛ استقلال و وابستگی در مواجهه با درد و رنج.

سخنرانان: د. گراسیا (D. Gracia)، و. دکرز (W. Dekkers)، ب. گوردین (B. Gordijn)، ه. تن هاو (H. tenHave)، د. ویلمز (D. Willems)، ز. زیلکز (Z. zylicz).

N. Steinkamp

n.steinkamp@efg.kun.nl

***

## سمینار انجمن بین‌المللی هابز

سان فرانسیسکو، کالیفرنیا، آمریکا
۳۰-۲۶ مارس ۲۰۰۳ (۱۰-۶ فروردین ۱۳۸۲)

موضوع: بررسی آثار و عقاید توماس هابز

Martin Bertman

mabertman@yahoo.com

Rosamond Khodes

rosamond.rhodes@mssm.edu

## پنجمین کنفرانس دانشجویی چشم‌اندازهای فلسفی در هنر و تجربه

گروه فلسفه دانشگاه ساوتمپتون، انگلستان
۱۵ مارس ۲۰۰۳ (۲۴ اسفند ۱۳۸۱)
سخنران اصلی: گرگوری کوری (G. Currie)

Melenia Arouth

ma399@Soton.ac.uk

Oystein Hide

O.hide@Soton.ac.uk

***

## سمینار دانشجویی اثر حسی

فیزیولوژی و فلسفه احساس در سالهای ۱۸۴۰ - ۱۶۸۸
کمبریج، انگلستان
۳-۲ مه ۲۰۰۳ (۱۳-۱۲ اردیبهشت ۱۳۸۲)

موضوع: تلاشهای قرن هجدهمی و رومانتیک برای مفهوم‌پردازی درباره شیوه‌های مختلف احساس و تعاریف دوباره و دگرگونیها در قلمرو بحث ذهن /بدن.

rab43@cam.ac.uk

***

## سمینار سالانه انجمن پدیدارشناسی

کالج سنت هیلدا، آکسفورد، انگلستان
۶-۴ آوریل ۲۰۰۳ (۱۷-۱۵ فروردین ۱۳۸۲)

موضوع: امور شهوانی (اروتیک) و شیوه‌هایی که در فلسفه اروپایی و دیگر نظامها (پدیدارشناسی، هرمنوتیک، ساختارگرایی و مابعدساختارگرایی، نظریه نقد، واسازی، تبارشناسی...) در مطالعه تأثیر و تأثرات شهوانی و شرایط و آثار آن به کار می‌آید.

Dr. Tony O'Connor

toconnor@ucc.ie

***

## کنفرانس جورج برکلی

انجمن بین‌المللی برکلی و دانشگاه Texas AM، آمریکا
۵-۳ آوریل ۲۰۰۳ (۱۶-۱۴ فروردین ۱۳۸۲)

عناوین برخی از سخنرانیها: رئالیسم برکلی، چارلز مک‌کراکن (C. McCracken)؛ برکلی و معنای «وجود دارد»، یان تیپتون (I. Tipton)؛ برکلی و بازنمایی، مارتا بولتون (M. Bolton)؛ ارزیابی برکلی از معرفت‌شناسی لاک، جورج پاپاس (G. Pappas)؛ جایگاه برکلی در تاریخ نظریات نشانه ادراک بصری، جفری بارنو (J. Barnouw)؛ اصل ۷: ادراک و

**سرنوشت خودبنیادی: مسائلی خاص فلسفه نقادی**، نوشته کارل امریکس (K.Ameriks)؛ **واقعیت اخلاقی**، نوشته پل بلوم فیلد (P.Bloomfield)؛ **حقیقت و فقدان واقعیت**، نوشته هارتری فیلد (H.Field)؛ **بارکلی و اصول معرفت انسانی**، نوشته ر.جی. فوگلین (R.J.Fogelin)؛ **فضیلت، گناه و ارزش** نوشته توماس هورکا (T. Hurka)؛ **در دفاع از حقیقت: رهیافتی تکثرگرایانه**، نوشته لن گودمن (L.E.Goodman)؛ **اخلاف افلاطون: چگونه افلاطون و سقراط ذهن مدرن را شیفته خود می‌سازند؟** ؛ نوشته ملیسا لین (M.Lane)؛ **افلاطون و اسلافش: دراماتیزه کردن عقل** نوشته مری مارگارت مک کیب (M.M.McCabe)؛ **معرفت‌شناسی فضیلت و مسئولیت** ویراسته لیندا زاگزبسکی (L.Zagzebski) و آبرول فیرودر (A.Fairweather)؛ **دیدگاه تولستوی درباره زیباشناسی: هنر چیست؟** نوشته ه.ا.مونس (H.O. Mounce).

***

## نشریه متافیلوسوفی (MetaPhilosophy)

جلد ۳۴، شماره یک، انتشارات بلک ول

در آخرین شماره نشریه **متافیلوسوفی** ۱۴ مقاله درج شده است، ضمن آنکه در انتهای نشریه فهرست کتابهای جدید و رسیده نیز عرضه شده است. فهرست عناوین مقالات این شماره از نشریه **متافیلوسوفی** به شرح زیر است: **ارزشهای اخلاقی و معرفتی**، نوشته مایکل برادی (M.Brady) و دانکن پریچارد (D.Pritchard)؛ **در جست‌وجوی منابع غیرمعرفت‌شناختی**، اثر لیندا زاگزبسکی (L.Zagzebski)؛ **در جست‌وجوی غیرمعرفت‌شناختی**، نوشته فیلیپ پرسیوال (P.Percival)؛ **پیش فرضهای معرفت‌شناختی و نتایج آن**، نوشته جولی افلین (J.Eflin)؛ **معرفت‌شناسی سنتی: پاسخ به افلین**، اثر آندرو مک گونیگال (A.McGonigal)؛ **موقعیتهای اثرگذار و فوریتهای معرفت‌شناختی**، نوشته کریستوفر هوکوی (C.Hookway)؛ **پاسخ به هوکوی**، نوشته ماری مک گین (M.McGinn)؛ **معرفت‌شناسی فضیلت و اقبال معرفت‌شناسی**، اثر دونکن پریچارد (D.Pritchard)؛ **فضیلت احساس‌گرایانه و حکم اخلاقی: رئوس اصلی یک طرح**، نوشته مایکل اسلوت (M.Slote)؛ **دلمشغولیها نسبت به احساس‌گرایی هنجاری و فرااخلاقی**، اثر مایکل برادی (M.Brady)؛ **عدالت معرفت‌شناختی و جایگاهی برای فضیلت در سیاست دانستن**، نوشته میراندا فریکر (M.Fricker)؛ **بی عدالتی معرفت‌شناختی: راهی سوم؟**، اثر سی.ای. مارشال (S.E.Marshall)؛ **فضیلت حقوقی، آیا فضیلت است؟ نظریه‌ای محوری درباره قضاوت** نوشته لارنس سولوم (L.B. Solum)؛ **فضیلت حقوقی و محدودیتهای آن**، نوشته ر.آ. داف (R.A.Duff). بخش آخر نشریه به معرفی کتابهای رسیده اختصاص دارد.

## نشریه نوس (Nous)

جلد ۳۷، شماره ۱، انتشارات بلک ول

آخرین شماره نشریه **نوس** حاوی ۹ مقاله است. عناوین این ۹ مقاله به شرح زیر است: **تعمیمهای توصیفی، بخش اول: تفسیری خلاف واقع**، اثر جیمز وود وارت (J.Woodward) و کریستوفر هیچکاک (C.Hitchcock)؛ **مکتب کارکردگرایی و هویت فردی**، اثر نیکلاس اگر (N.Agar)، **ویژگی متکثر عیان**، اثر اوستین لینبو (O.Linnebo)؛ حقایق اجتماعی، **گروههای اجتماعی و توصیف اجتماعی**، نوشته جان گرین وود (J.D.Greenwood)؛ معلم مذهبی (Guna)، **منطق‌دان و کاهش‌گرا (deflationist): حقیقت و نتایج منطقی**، اثر استیوارت شاپیرو (S.Shapiro)؛ **تحلیلهای خلاف واقع علیت: مسئله معلولها و پدیدارهای ثانوی** (epiphenomena)؛ نوشته استفن بارکر (S.Barker)؛ **کمینه‌گرایی مفهومی و ضدفردگرایانه؟ پاسخ: گلدبرگ**، اثر کنت باخ (K.Bach) و رینالدو الوگاردو (R.Elugardo)؛ **مسئله استحکام در نظریات جدید استنتاج**، نوشته جنوا مارتی (G.Marti).

***

## نشریه تحقیقاتی فلسفی

جلد ۲۶، شماره ۱، انتشارات بلک ول

در آخرین شماره نشریه **تحقیقات فلسفی** این مقالات به چشم می‌خورد: **گفت‌وگوها درباره علیت و محدودیتهای آمپریسم**، نوشته ویلیام برنر (W.Brenner)؛ **در برابر «اقطاع زمان»**، اثر روپرت رید (R.Read)؛ **آیا فیلسوفان دین متمایل به ویتگنشتاین، در فهم‌آرای ویتگنشتاین اشتباه کرده‌اند؟**، نوشته ریچارد آمسبوری (R.Amesbury)؛ **ارزش در دوستی**، اثر رودریک لانگ (R.T.Long). نقد و بررسی کتابها و معرفی کتابهای رسیده بخشهای پایانی نشریه **تحقیقات فلسفی** است.

***

## نشریه ارزشهای فرهنگی (Cultural Values)

جلد ۶، ۴ نوامبر / اول اکتبر ۲۰۰۲، انتشارات روتلیج

عناوین برخی از مقالات آخرین شماره **ارزشهای فرهنگی** به شرح زیر است: **امپراتوری و اتوپیا: نقد روانکاوانه تمامیت**، نوشته مارک فیتراستون (M.Featherstone)؛ **دایناسورهای دیجیتالی و زندگانی مصنوعی: کشف فرهنگ طبیعت در کامپیوتر و بازیهای ویدئویی**، نوشته جان ویلز (J.Wills)؛ **در برابر جامعه‌شناسی زیبایی‌شناسی**، اثر نیک زانگ ویل (N.Zangwill).

# خبرها

## سی و هفتمین کنفرانس سالانه هیدگر

دانشگاه اولد دومینیون، نورفولک، ویرجینیا، آمریکا
۱۸-۱۶ مه ۲۰۰۳ (۲۸-۲۶ اردیبهشت ۱۳۸۲)

Lawrence J. Hatab
lhatab@odu.edu

***

## هشتمین کنفرانس سالانه انجمن بین‌المللی پدیدارشناسی، هنرهای عالی و زیباشناسی

مدرسه الهیات هاروارد، ماساچوست، آمریکا
۱۸-۱۶ مه ۲۰۰۳ (۲۸-۲۶ اردیبهشت ۱۳۸۲)
موضوع: زیبایی، حقیقت، نیکی: زیباشناسی در نقطه عطف

Professor Patricia Trutty-Coohill
Secretary General, Dept. of Creative Arts
Siena College, 515 Loudon Rd, Loudonville, NY 12211, USA

***

# نشریات

## نشریات کتابهای فلسفی (Philosophical Books)

جلد ۴۴، شماره ۱، انتشارات بلک ول

آخرین شماره نشریه **کتابهای فلسفی** حاوی ۳ مقاله است. مقاله اول که اختصاص به نظریات رابرت آئودی (R.Audi)، معرفت‌شناس و فیلسوف اخلاق دارد، خود دارای ۴ قسمت است. **معماری عقل: ساختار و جوهره عقلانیت**، نوشته رابرت آئودی؛ **در جست‌وجوی بنیادهای عقلانیت**، اثر گارت کالیتی (G.Cullity)؛ **دیدگاه آئودی درباره عقلانیت و حکم**، نوشته اگن میلز (E.Milles)؛ **رابرت آئودی و روش بیان توصیفی حکم، عقلانیت عملی و روش فلسفی: پاسخ**؛ اثر مارک تی.نلسون (M.T.Nelson) عناوین اصلی و فرعی مقالات بخش اول نشریه **کتابهای فلسفی** است. دو مقاله اصلی دیگر این نشریه عبارت است از: **اثری جدید درباره حقیقت: آیان راند (Ayn Rand)**، تألیف کرس متیو اسکیابارا (C.M.Sciabarra)؛ **احیای موضوعی قدیمی: اصالت مبنای معمول** (Fashioned-Foundationalism)، اثر گوردن بارنز (G.Barnes).

***

## نشریه میراث اروپایی (The European Legacy)

جلد ۷، شماره ۶، شرکت انتشاراتی کارفکس (Carfax)، از گروه تیلور و فرانسیس در آخرین شماره نشریه **میراث اروپایی** به عناوین مقالاتی به شرح زیر برمی‌خوریم: **درباره شیاطین و فرشتگان و انسانهای تاریخی: چند رویداد و سؤالاتی درباره ترجمه و نظریه مابعداستعماری**، نوشته آنگیت جاور (A.Jaaware)؛ **شرق‌شناسی، غرب‌شناسی، نهادگرایی (nativism)؛ جست‌وجوی فرهنگ‌مدارانه علم و معرفت بومی** نوشته زهیر بابر (Z.Baber)؛ **اروپامحوری و جایگاه علوم انسانی در گفت‌وگوی میان تمدنها**، نوشته سید فرید العطاس؛ **شکل بخشیدن به شرق** اثر سیرلاتا راوی (S.Ravi). نقد و بررسی کتاب و معرفی کتابهای جدید قسمتهای دیگر این نشریه را تشکیل می‌دهد.

***

## نشریه تحلیل (Analysis)

جلد ۶۳، شماره ۱، انتشارات بلک ول

در آخرین شماره نشریه **تحلیل** این عناوین وجود دارد: **ابهام ترکیب (Fusion Confusion)** نوشته دیوید سنفورد (D.H.Sanford)؛ **نظریه‌ای برای منطق‌دانان مضطرب** اثر جوش پارسونز (J.Parsons)؛ **درباره تعریف استقرایی رایت از حقیقت سازوار در علم حساب** نوشته جفری کتلند (J.Ketland)؛ **فهم‌پذیری، امکان و فیزیکالیسم** اثر سارا ورلی (S.Worly)؛ **وداع با گرلینگ (Grelling)** نوشته لارنس گلدشتاین (L.Goldstein)؛ **یادداشتی درباره ناتمامیت و (heterologicality)** اثر پیترسولیوان (P.M.Sullivan)؛ **درباره معرفت پیشینی اظهار شده ما مبنی بر اینکه آب وجود دارد** نوشته سنفورد گلدبرگ (S.C.Goldberg)؛ **سازواری شکاکیت در مسئله خودآگاهی** اثر آنتونی بروکنر؛ **علم و ریاضیات ساختاری** نوشته جیمز رابرت براون (J.R.Brown)؛ **چرا نمی‌خواهید همراه گربه شرودینگر در جعبه باشید؟** اثر دیوید پاپینو (D.Papineau)؛ **دیدگاه رایت و سوارز درباره اصل تحقیق‌پذیری**، نوشته بایونگ اوک‌ای (Byeong-Uk yi)؛ **آیا استدلالی مبتنی بر عقاید لاک دربرابر بیان گرایی (expressivism) وجود دارد؟** نوشته دنیل استولجار (D.Stoljar)؛ **لاک، بیان گرایی و ترکیبات شرطی**، اثر فرانک جکسون (F.Jackson) و فیلیپ پتی (P.Pettit).

***

## ذهن (Mind)

جلد ۱۱۲، شماره ۴۴۵، ژانویه ۲۰۰۳

در آخرین شماره مجله **ذهن** ۳ مقاله و ۲ بحث به چشم می‌خورد. عناوین ۳ مقاله این شماره به شرح زیر است: **حقیقت و استلزام قراردادی**، نوشته استفن بارکر (S.Barker)، **شمارش و هویت پایان‌ناپذیری**، اثر آنجل پینی لوس (N.A.Pinillos)؛ **چرا فرگه نئوفرگه‌ایی نمی‌شد؟** مارکو روفینو (M.Ruffino). فهرست دو بحث مندرج در این شماره از مجله **ذهن** نیز به شرح زیر است: **آیا حدودی تحلیلی بر رئالیسم مدل حقیقی (Genuine Mode Realism) وجود دارد؟** اثر مانوئل برمر (M.Bremer)؛ **رئالیسم مدل حقیقی تحدید شد**، نوشته جان دایورز (J.Divers) و جوزف ملیا (J.Melia). در بخش نقد و بررسی کتاب نیز ۲۰ کتاب جدید در حوزه‌های مختلف فلسفه معرفی شده است. فهرست عناوین بعضی از این کتابها به شرح زیر است: **کانت و**

(R.Hibbett)؛ **بی‌خوابی چارلز سیمیک: حضور، تهی بودن و خداوند سکولار**، ج.آتچلی (J.H.Atchley)؛ **رستگاری جنسی: قرائت فمینیستی از فیلم شکستن امواج**، الیدا فابلر (A.Fabler)؛ **شمایل‌نگاری و پست مدرنیته**، استون گریم وود (S.Grimwood). در بخش نقد و بررسی، این کتابها نقد و بررسی شده‌اند: کتاب **راهنمای بلک ول بر الهیات پست مدرن**، ویراسته گرهام وارد (G.Ward)؛ **خدایان، پهلوانان و شاهان**: نبرد برای بریتانیای اسطوره‌ایی، کریستوفر لی (C.R.Lee) و دیوید لیمینگ (D.A.Leeming)؛ **شعر زهد**: آنتولوژی تفسیری شعر مسیحی، بین ویدرینگتن (B.Witherington) و کریستوفر مید آرمیتیژ (C.M.Armitage)؛ **احیای جدید گنوسیسم و دکتر فاستوس توماس مان**، کریستین گریم شتاد (C.Grimstad)؛ **جایگاه خداوند در کتاب Plowman Piers**(اثر ویلیام لانگ لند) و **هنر قرون وسطی**، اثر مری کلمنت داولین (M.C.Davlin)؛ **درسی کوتاه در فلسفه دین**، جورج پاتیسون (G.Pattison). بخش پایانی به «یادداشتها و گزارشها» اختصاص دارد.

***

## نشریهٔ استرالیایی فلسفه
## (Australasian Journal of Philosophy)

جلد ۸۱، شماره ۱، مارس ۲۰۰۳، انتشارات آکسفورد

در این شماره از **نشریهٔ استرالیایی فلسفه** این مقالات به چاپ رسیده است: **ذرات مجرد وتفرد**، جی. پ مورلند تیموتی (J.P.M.Timothy)؛ **در برابر ذرات مجرد، پاسخ به مورلند تیموتی و پیک اونس**، د. ترنر (D.W.Mertz)؛ **چیزی همچون توانایی**، پل نوردف (P.Noordhof)؛ **رنگهای حقیقی، نظریات نادرست**، والتری آرستیلا (V.Arstila)؛ **خلاف واقعها و استنتاجها**، پل اشتودمان (P.Studtman)؛ **معمای تحلیل خلاف واقع علیت**، استفن بارکر (S.Barker)؛ **درباره خواص ساختاری رنگها**، جاناتان کوهن (J.Cohen)؛ **نظریه بدیل مربوط و سرنخهای مفقود**، تیم بلک (T.Black)؛ **پارادوکسهایی درباره اعتقاد**، جسپر کالستراپ (J.Kallestrup).

در قسمت بحثها، به دو عنوان برمی‌خوریم: **معرفت به خویش از طریق مشاهده اشیای خارجی؟**، آنتونی بروکنر (A.Brueckner)؛ **فعلیت‌گرایی ارزش‌مدارانه (Axiological Actualism) و شهود وارونه: پاسخ به پارسونز**، دیل میلر (D.E.Miller). در بخش یادداشتهای انتقادی این نشریه نیز یک عنوان وجود دارد: یادداشت انتقادی جوئل حی. کوپرمن، یادگیری از فلسفه آسیایی، کری یان لای، (Karyn Lai). در بخش نقد و بررسی کتاب نیز ۹ عنوان کتاب بررسی شده است که عناوین آنها عبارت‌اند از: **فلسفه هنر توده**، نوشته نوئل کارول (N.Carroll)؛ **حکم معرفت‌شناختی**، ریچارد سوین برن (R.Swinburne)؛ **شرطهای واقعی**، ویلیام لی کان (W.Lycan)؛ **زمان و متافیزیک نسبیت**، وی لین کرایگ (W.lane Craig)؛ **روان و تن**، پزشکان و متافیزیسینها در مسئله رابطه ذهن و بدن از عصر باستان تا عصر روشنگری، ویراسته جان پ. رایت (J.P.Wright) و پل پاتر (P.Potter)؛ **حوزه‌های قضایی چندفرهنگی**: تفاوتهای فرهنگی و حقوق زنان، آیلت شاسر (A.Shachar)؛ گروه فراملی: یورگن هابرماس، هگل و ارسطو، ا.فرارین (A.Ferrarin)؛ **منطق و هنر حافظه**: جست‌وجوی زبانی جهانی، پائولو روسی (P.Rossi)؛ در بخش آخرین این نشریه نیز آگهی درگذشت س. ا.گریو (۲۰۰۲-۱۹۱۶) آمده است.

***

## فلسفه در اینترنت

**فلسفه در اینترنت**، عنوان کتابی است که به اهتمام مؤسسه فرهنگی پژوهشی **نوارغنون** در اختیار علاقه‌مندان قرار گرفته است. در این اثر در حدود سیصد سایت اینترنتی مرتبط با حوزهٔ فلسفه برای یاری دادن به اساتید و علاقه‌مندان این رشته عرضه شده است. این مجموعه مشتمل بر یک درآمد، پنج فصل، پیوستها، پی‌نوشت و واژه‌نامه‌ای توصیفی است. در فصل نخست آن توضیحات مختصری درباب رایانه، اینترنت و مفاهیم اساسی اینترنتی ارائه شده است. در فصول دوم تا پنجم این اثر با سایتهایی در حوزهٔ فلسفه نظری، فلسفه علمی، فلسفه‌های شرقی، فیلسوفان، آموزش فلسفه، انجمنها و نهادهای فلسفی، دانشگاهها، کتابخانه‌ها، انتشارات و نشریات فلسفی، سایتهای ایرانی، متون کلاسیک فلسفی و... مواجه هستیم. برخی از سایتهای ذکر شده در این اثر عبارت‌انداز:

**در زمینهٔ فلسفهٔ علمی:**

http://ethics.acusd.edu/index.html

http://neohumanism.org/

**در زمینهٔ فلسفه‌های شرقی:**

http://www.islamicdatabank.com/

http://www.taoismandpoetry.org/index.html

**در زمینهٔ متون کلاسیک فلسفی:**

http://classics.mit.edu/

http://history.hanover.edu/

**مختص فیلسوفان:**

http://www.aquinasonline.com/

http://www.buber.de/de/

***

## فصلنامهٔ فرهنگ

شماره ۴۲ و ۴۱ فصلنامهٔ **فرهنگ**، ویژهٔ غرب‌شناسی، منتشر شد. برخی از مقالات این ویژه‌نامه عبارت‌انداز: «هگل، منتقد فلسفهٔ نقادی کانت / کریم مجتهدی»، «نگاه غربی و مبانی علم جدید از دیدگاه مارتین هایدگر /سیدحمید طالب‌زاده»، «گوبینو و کوربن در ایران /علی اصغر مصلح»، «دیالکتیک افلاطون از دیدگاه هگل / حمیدرضا آیت‌اللهی»، «اشارتی به نقد هایدگر از علم جدید / محمود خاتمی» و...

# خبرها

## نشریه معرفت‌شناسی اجتماعی

جلد ۱۶، ۳ نوامبر / اول ژولای ۲۰۰۲

در آخرین شماره نشریه **معرفت‌شناسی اجتماعی** به این مقالات برمی‌خوریم: **معرفت‌شناسی فمینیستی در مقام معرفت‌شناسی اجتماعی**، نوشته هایدی گراس ویک (H.E.Grasswick) و مارک اون وب (M.O.Webb)؛ **گواهی، تفاوت معرفتی، امتیاز: چگونه معرفت‌شناسی فمینیستی می‌تواند فهم ما را از ارتباط معرفت بهتر بسازد؟**، نوشته لیزا برگین (L.A.Bergin)، **کثافت حقیقی: شایعه و معرفت‌شناسی فمینیستی**، اثر کارن آدکینز (K.C.Adkins)، **آیا «علم همچون پدیده‌ای اجتماعی» نگرشی فمینیستی است؟** نوشته کریستینا رولین (K.Rolin)؛ **فرجام باز: ناتورالیسم اجتماعی، ارزشهای فمینیستی و کمال معرفت‌شناسی**، نوشته کاترین هاندلبی (C.Hundleby)؛ **قیاسهای ذووجهین عینیت**، اثر ماین جاناک (M.Janack)؛ **جوامع دانا: تحقیقی درباره دیدگاه معرفت‌شناختی هارواینگ**، نوشته گیل پولهاس (G.Pohlhaus)، **ایدئال عینیت در دیالوگ سیاسی: رهیافتهای لیبرال و فمینیستی**، نوشته کوین گراهام (K.M.Graham).

***

## نشریه بین‌المللی مطالعات فلسفی

جلد ۱۰، شماره ۴

در این شماره از نشریه **بین‌المللی مطالعات فلسفی** این مقالات درج شده است: **میراث نوافلاطون‌گرایی در اندیشه شلینگ**، نوشته ورنر بیروالتز (W.Beierwaltz)؛ **برندم، هگل و استنتاج‌گری**، اثر تام راک مور (T.Rockmore)؛ **عادت و تردید: مقایسه آرای مرلوپونتی و دریدا در مسئله تصمیم**، نوشته جک رینولدز (J.Raynolds)؛ **پاسخ به ریچارد ولین (R.Wolin) درباره گادامر و حزب نازی**؛ نوشته ریچارد پالمر (R.Palmer). در انتهای این نشریه نیز یادداشتهای انتقادی، بررسی کتابها و کتابهای رسیده نیز آمده است.

***

## نشریه تاریخ و فلسفهٔ منطق

جلد ۲۳، شماره ۳، سپتامبر ۲۰۰۲، گروه تیلور و فرانسیس

در آخرین شماره نشریه **تاریخ و فلسفه منطق** به این مقالات و مطالب برمی‌خوریم: **درباره مفهوم نتیجه منطقی (following logically)**، نوشته آلفرد تارسکی؛ **ترجمه از لهستانی و آلمانی به انگلیسی: ماگدا استرونیسکا** (M.Stroinska) و دیوید هیچکاک (D.Hitchcock)؛ **شیوه راسل در مسئله پارادوکس قضایا**، نوشته آندره فورمان (A.Fuhrmann)؛ **چگونه می‌توان در منطق تابع کجروی شد؟**، نوشته واکر سینات آرمسترانگ (W.Sinnat-Armstrong) و آمیت مالهوترا (A.Malhotra)؛ در خاتمه نیز کتابهای جدید در حوزه منطق نقد و بررسی شده است.

## نشریه مطالعات غرب میانه‌ای در فلسفه (Midwest Studies in Philosophy)

جلد ۲۱، شماره اول

فهرست عناوین مقالات آخرین شماره **مطالعات غرب میانه‌ای در فلسفه** به شرح زیر است: **نیکلاس اهل کوزا (۱۴۶۴-۱۴۰۱)؛ اولین فیلسوف مدرن**، جاسپر هاپکینز (J.Hophins)؛ **مارسیلیو فیچینو و کتاب Signficatio**، مایکل جی آلن (M.J.B.Allen)؛ **پومپونازی: فضیلت اخلاقی در عالمی جبری**، جان ترلور (J.Trelour)؛ **راز بلاغت پیکو: فلسفه کابالا و رنسانس**، برایان کوپن‌هاور (B.Copenhaver)؛ **میان جمهوری و حکومت مطلقه؟ آزادی، امنیت و پادشاهی فرانسه در نزد ماکیاولی**، کری جی ندرمن (C.J.Nederman)؛ **مونتنی، دفاع از ریموند سبوند: خوشبختی و فقر عقل**، بروس سیلور (B.Silver)؛ **فلسفه طبیعی جوردانو برانو**، هیلاری گاتی (H.Gatti)؛ **فرانسیس بیکن و جنبه‌های اومانیستی مدرنیته**، رزماری سارجنت (R.Sargent)؛ **الحادهابز**، دسوگلاوجسف (D.Jesseph)؛ **شرابی جدید در بطریهایی قدیمی: گاسندی و منشأ ارسطویی فیزیک**: مارگارت اُسلر (M.Osler)؛ **دکارت، مکانیک و فلسفه مکانیکی**، دنیل گاربر (D.Garber)؛ **«حضور» و «همانندی» در نقد آرنولد برمالبرانش**، نانسی کندریک (N.Kendrick)؛ شرط‌بندیهای پاسکال، جف جوردن (J.Jordan)؛ **ازلیت و ابدیت در اخلاق اسپینوزا**، استفن نادلر (S.Nadler).

***

## نشریه انگلیسی برای فلسفهٔ علم (The British Journal for the Philosophy of Science)

جلد ۵۴، شماره ۱، مارس ۲۰۰۳، انتشارات آکسفورد

در آخرین شماره **نشریه انگلیسی برای فلسفه علم** این مقالات و مطالب آمده است: **Bondage Of Humean** نوشته کریستوفر هیچکاک؛ **بخت و اتفاق اصول‌مند**، اثر جاناتان شافر (J.Schaffer)؛ **معرفت‌شناسی احتمال گرایانه هارولد جفری: میان منطق‌گرایی و سوبژکتیویسم**: نوشته ماریا کارلا گالاوتی (M.C.Galavotti)؛ **تمهیدی بر هر نظریه مجموعه منطق گرایانه جدید: تجرید و گسترش‌پذیری نامحدود**، نوشته استیوارت شاپیرو (S.shapiro)؛ **فراتأملات (Para-reflections)**، نوشته روی سورنسن (R.Sorensen)؛ **سخن گفتن با سایه‌ها: مطالعه‌ای در باب منطق‌گرایی جدید**، اثر فریزر مک‌براید (F.MacBride)؛ **شمارش تیله‌ها: پاسخ به منتقدان**، نوشته پیتر لویس (P.Lewis).

***

## نشریه ادبیات و الهیات (Literature and Theology)

جلد ۱۷، شماره ۱، مارس ۲۰۰۳، انتشارات آکسفورد

در آخرین شماره نشریه **ادبیات و الهیات** به ترتیب به این مقالات و مطالب برمی‌خوریم: **چهارشنبه خاکستر و چهار کوارتت الیوت: اعتراف شاعرانه همچون روان درمانی**، دنیس براون (D.Brown)؛ **بانگ تدهوگس: پارادایم الهیاتی بدیل**، رایال هیبت

با همکاری مؤسسهٔ نشر «دارالمدی» دمشق منتشر کرد. این مجموعه سی داستان را دربرمی‌گیرد و ۱۰۰ صفحه است. گفتنی است عبدالاله عبدالقادر نزدیک به ۲۸ اثر در زمینهٔ رمان، نقد، مجموعه داستان و نمایشنامه دارد.

## علم بدیع در قرآن

دکتر ابراهیم محمود علان در اثری پژوهشی با عنوان **البدیع فی‌القرآن انواعه و وظائفه** (علم بدیع در قرآن، انواع آن و کارکردهایش) به کاوش دربارهٔ انواع صنایع علم بدیع که در قرآن مجید به کار رفته، پرداخته است. این اثر که ۷۵۲ صفحه است از سه باب سامان یافته است. در بابهای اول و دوم دربارهٔ زیباییهای لفظی و معنوی علم بدیع در قرآن بحث شده و در باب سوم کارکردهای علم بدیع در قرآن بررسی می‌شود. ناشر این اثر مؤسسهٔ نشر «الدائرة‌الثقافیه» امارات است.

***

## رقص بابوم

خانم غادة السمان ادیب سوری، در زمینه شعر آثار فراوانی دارد. آخرین اثر وی که به تازگی منتشر شده، عنوان **الرقص مع‌البوم** را بر روی جلد خود دارد که به همت «منشورات غادة السمان» به چاپ رسیده است.

گفتنی است برخی از مجموعه اشعار این ادیب سوری به فارسی، انگلیسی و فرانسه ترجمه شده است. دکتر عبدالحسین فرزاد با همکاری نشر چشمه سه اثر **در بند کردن رنگین کمان** (منتخب اشعار)، **غمنامه‌ای برای یاسمن** و **عاشقی در میان دوات** را از غادةالسمان به فارسی ترجمه و منتشر کرده است.

***

## راهنمای منتقد ادبی

چاپ سوم **دلیل‌الناقد الادبی** اثر سعدالبازعی و میجان الرویلی که در قالب فرهنگ است، با همکاری مؤسسهٔ نشر «المرکز الثقافی العربی» به بازار نشر فرستاده شد. در این اثر که ۴۶۳ صفحه است، جریان‌ها و مکاتب نقد ادبی و اصطلاحات مختص این حوزه معرفی و بیان شده است.

***

## فلسفهٔ صدسالهٔ جهان عرب

به تازگی اثری با عنوان **الفلسفه فی‌الوطن العربی فی مائة عام** با تلاش «مرکز پژوهشهای وحدت عربی» منتشر شده است. این اثر حدود سی و پنج مقاله را دربردارد، که در اصل مقالات سمینار «اندیشه فلسفی عربی در صد سال» است که به مناسبت شروع قرن جدید و گذشت ربع قرن از تأسیس «مجمع فلسفی مصر» از سوی «مرکز پژوهشهای وحدت عربی» برگزار شده بود.

کتاب دربارهٔ پنج موضوع: سنت و نوگرایی؛ عقل و عقلانیت؛ آزادی در اندیشهٔ فلسفی عربی معاصر؛ اخلاق یا حکمت عملی نزد قدما و ابهام مفاهیم سیاسی بحث می‌کند. همچنین در این اثر، سه جریان حاکم بر اندیشهٔ فلسفی عرب در قرن نوزدهم لیبرالیسم، اصلاح‌گری و سکولاریسم بررسی شده است.

# خبرها

## نقد تطبیقی داستان کوتاه

دکتر عادل‌الفریجات منتقد برجستهٔ سوری با همکاری انجمن نویسندگان عرب، اخیراً اثری با عنوان **النقد التطبیقی للقصة القصیرة فی سوریا** منتشر کرده است. نویسنده در این اثر که ۱۴۰ صفحه است، به بررسی و نقد تطبیقی چهارده مجموعه داستان کوتاه از چهارده داستان‌نویس از نسلهای مختلف پرداخته است.

***

## تاریخ رمان و تاریخ شعر

اخیراً حناعبود منتقد و مترجم سوری اثری پژوهشی با عنوان **من تاریخ‌الروایة** منتشر کرده است که ناشر آن انجمن نویسندگان عرب است. وی در این کتاب به پژوهش و بررسی خاستگاههای رمان‌نویسی در جهان و به‌ویژه غرب می‌پردازد و دربارهٔ برخی نظریات غربی که در شکل‌گیری رمان‌نویسی و تکامل آن تأثیرگذار بوده‌اند، بحث می‌کند. وی در اثر حاضر بر این مسأله تاکید می‌کند که رمان‌نویسی جدید بر اساس نظریهٔ «مسیر عقل در تاریخ» هگل رشد و تکامل یافته است.

حناعبود پیش از این نیز اثری با عنوان **من تاریخ‌القصیده** به بازار نشر فرستاده بود.

***

## مقدمه‌ای بر تاریخ ادبیات عرب

دکتر سلیمان العطار اثر جدید خود را با عنوان **مقدمة فی تاریخ الادب العربی** به همت مؤسسهٔ «الدار الثقافیه للنشر» قاهره منتشر کرد. وی در این اثر کوشیده با نگاهی انتقادی فلسفی به ارزیابی تاریخ ادبیات عرب بپردازد و با بررسی بحث فلسفی ـ تطبیقی با عقل عربی در صدد ارائه و معرفی عوامل تأثیرگذار بر عقل عربی قدیم و معاصر است.

***

## بحران هویت در رمان عرب

به تازگی پژوهشگر و منتقد سوری عبدالله ابوهیف با همکاری مؤسسهٔ «ریاض‌الریس للکتب والنشر» اثر جدید خود را با عنوان **الجنس الحائر ، ازمة‌الذات فی‌الروایة العربیة** منتشر کرده است. این اثر که از یک مقدمه، پنج بخش و یک خاتمه سامان یافته با معرفی برجسته‌ترین رمانهای عربی و رمان‌نویسان عرب به نقد آثار رمان‌نویسانی چون نجیب محفوظ، فاضل‌العزاوی، احمدابراهیم الضیفه پرداخته و دربارهٔ بحران هویت و خاستگاههای آن بحث کرده است. در پایان نیز دربارهٔ تحولات رمان‌نویسی نوین عرب و عوامل تأثیرگذار بر آن، نظرات و دیدگاههایی بیان شده است.

***

## دروازهٔ آزادی، دروازهٔ مرگ

عبدالاله عبدالقادر نویسنده و منتقد، جدیدترین مجموعهٔ داستان خود را **بوابة‌الحریة بوابة‌الموت** که هشتمین مجموعه داستان اوست

صاحب اثر به صورت کوتاه بررسی می‌شود. همچنین در هر شماره یکی از هنرمندان تصویرگر جهان عرب به تصویرگری دربارهٔ اثر منتشر شده می‌پردازد.

**کتاب فی جریده** که ۶۳ شماره از آن منتشر شده، با مشارکت ۲۱ روزنامه عربی جهان عرب و دیگر مناطق جهان چون تشرین (دمشق)، الاهرام (قاهره)، المستقبل (بیروت)، الدستور (اردن)، القدس العربی (لندن)، الشعب (نواکشوت) و... به صورت رایگان توزیع می‌شود. تلویزیون المستقبل در تشویق و اطلاع‌رسانی دربارهٔ مطالعهٔ این مجله برنامه‌هایی دارد و وزارت فرهنگ لبنان نیز در نشر و تولید آن با مؤسسات دست‌اندرکار این مجله همکاری می‌کند.

شمارهٔ ۶۳ (ژانویه ۲۰۰۳) این نشریه که به دفتر **کتاب ماه ادبیات و فلسفه** رسیده، به رمان **تفاح المجانین** (سیب دیوانگان) اثر یحیی یخلف نویسندهٔ رئالیست، متعهد و نوپرداز فلسطین اختصاص دارد. یحیی یخلف از شمار نویسندگانی است که به مسائل انتفاضه و دفاع مردم فلسطین توجه ویژه‌ای دارد و این مسأله در بیشتر آثارش به چشم می‌خورد. رمان **بحیرة وراء الریح** (دریاچه‌ای پشت باد) وی در سال ۲۰۰۰ م. برنده جایزهٔ هنر و ادبیات فلسطین شد.

گفتنی است وی در عرصهٔ رمان‌نویسی نوین فلسطین پایه‌گذار راه جدیدی بوده که نویسندگانی چون سحر خلیفه، ابراهیم نصرالله، رشاد ابوشاور، توفیق فیاض و دیگران در این مسیر حرکت کرده‌اند. وی قبلاً دبیر کل انجمن نویسندگان و روزنامه‌نگاران فلسطین بوده و هم‌اکنون عضو انجمن نویسندگان عرب و کمیتهٔ قصه و رمان این انجمن است. از دیگر آثار او می‌توان رمان **نشیدالحیاة** (سرود زندگی ۱۹۸۲) و رمان **نهر یستحم فی البحیرة** (رودخانه‌ای در دریاچه حمام می‌کند ۱۹۹۷) را نام برد.

تصویرگر این شماره رؤوف الرفاعی، هنرمند لبنانی است که دارای دکترای «معماری و شهرسازی» از فرانسه است و در فرانسه، آمریکا، جهان عرب و... نمایشگاههای اختصاصی داشته و در پاریس در زمینهٔ هنرهای تجسمی، مجلهٔ **Artmass** را پایه‌گذاری کرده است.

## سقراط فیلسوف گفت‌وگو

برای نخستین بار در سال ۸۱ همایشی در بزرگداشت سقراط، فیلسوف نامی یونان برگزار شد. مجموعهٔ مقالات طرح شده در این همایش توسط مرکز بین‌المللی گفت‌وگوی تمدنها با همکاری دفتر پژوهشهای فرهنگی و با مقدمهٔ سید موسی دیباج در اختیار علاقه‌مندان قرار گرفته است. برخی از مقالات ارائه شده در مجموعهٔ **سقراط فیلسوف گفت‌وگو** عبارت‌اند از: «سقراط و پرسش وجودی / غلامحسین ابراهیمی دینانی»، «سقراط و پارمنیدس /غلامرضا اعوانی»، «آنچه از سقراط باید آموخت /رضا داوری»، «اندیشه ایران در اندیشه سقراط /موسی دیباج»، «سقراط از دیدگاه نیچه / محمد ضیمران»، «جایگاه طنز در هنر گفت‌وگوی سقراطی /رویا صدر»، «سقراط و دیالکتیک سقراطی /محمدجواد لاریجانی» و...

***

## فرهنگ قومس

بیستمین شمارهٔ فصلنامهٔ **فرهنگ قومس** منتشر شد. با توجه به گستردگی ابعاد فکری و شخصیتی علاءالدوله سمنانی، دبیرخانهٔ انجمن آثار و مفاخر فرهنگی استان سمنان در جهت معرفی الگوهای فرهنگی و تاریخی آن استان، اقدام به برگزاری کنگره‌ای در باب بررسی افکار و آثار این عارف نامی نمود. این شماره از **فرهنگ قومس** به مقالاتی که در کنگرهٔ شیخ علاءالدوله سمنانی مطرح شده یا توسط کمیتهٔ علمی کنگره مورد قبول واقع شده است، می‌پردازد. در این شماره مقالاتی از این دست به چشم می‌خورد: «گزینه‌ها و نهاده‌های فرهنگ‌مدار و مردم‌پرور در میراث معنوی و مادی شیخ علاءالدوله سمنانی /محمداحمد پناهی»، «رسالهٔ شطرنجیه و رموز آن از دیدگاه شیخ سمنان /امید اسفندیاری»، «تقابل دیدگاههای شیخ علاءالدوله سمنانی و پیروان بودیسم دربارهٔ بی‌آزاری / رحیم چاووش اکبری»، «شیخ علاءالدوله سمنانی عارف ستم‌ستیز/ عبدالرفیع حقیقت» «سفر روح /محمدرضا صرفی» «رفع ابهام و دفع اتهام /مهدی عندلیب» و...

# خبرها

## سبکهای داستان‌پردازی در رمان عربی

دکتر صلاح فضل پژوهشگر و منتقد برجسته، اثر جدید خود را با عنوان **اسالیب السرد فی الروایة العربیة** با همکاری انتشارات «المدی للثقافة والنشر والتوزیع» در ۲۳۱ صفحه منتشر کرد. نویسنده در این اثر با معرفی و ارائه سبکهای رمان‌نویسی حاکم در جهان عرب به نقد و بررسی آنها با ارائه برخی آثار داستانی رمان‌نویسان عرب می‌پردازد. از آثار ارزشمند صلاح فضل می‌توان **تکوینات نقدیه، اسالیب الشعریة المعاصرة** و **نظریة البنائیه فی النقد الادبی** را نام برد.

***

## سوز فراق

رمان‌نویس و منتقد عرب، عبدالرحمن منیف که دارای سبک متمایز و برجسته‌ای در رمان‌نویسی است، رمان جدید خود را با عنوان **لوعة‌الغیاب**، به همت «المرکز الثقافی العربی» در ۲۷۴ صفحه منتشر کرد. این رمان روایت شخصیتهایی است که در جامعهٔ عربی تأثیرگذار و سرنوشت‌ساز بوده‌اند. از آثار وی می‌توان از **شرق‌المتوسط** (خاورمیانه)، **شرق المتوسط مرة اخری** (خاورمیانه، کتاب دوم)، **الاشجار واغتیال مرزوق** (درختان و ترور مرزوق)، **ارض‌السواد** (سرزمین سیاهی) و **عالم بلاخرائط** (جهان بدون مرز) با همکاری جبرا ابراهیم جبرا) نام برد.

***

## امثال و حکم جلال‌الدین رومی

دو پژوهشگر عرب، دکتر مراد مولوی و دکتر خلدون صبح به گردآوری و پژوهش دربارهٔ امثال و حکمی که مولانا از آنها بهره گرفته است، پرداخته‌اند. عنوان این اثر **حکم و امثال مثنوی مولانا جلال‌الدین الرومی** و در ۱۷۰ صفحه است.

## روابط فرهنگی ایران و جهان عرب

دکتر محمدعلی آذرشب، رایزن فرهنگی ایران در سوریه اثری با عنوان **العلاقات الثقافیه الایرانیه والعربیه** منتشر کرده که در آن برخی دیدگاههای خود را دربارهٔ روابط ایران و جهان عرب و حوادث و مسائلی که آنها در گذشته و حال و آینده با آن مواجه بوده و خواهند بود، بیان کرده است. وی پس از آن دربارهٔ برخی دیدگاههای دیگران و غرب در قبال اسلام و مسلمانان و نیز گفت‌وگوی تمدنها بحث می‌کند.

نویسنده همچنین در دو بخش جداگانه به بررسی و بحث دربارهٔ سه شاعر عرب، ابوتمام، متنبی و جواهری که زمانی در ایران بوده‌اند و نیز پژوهشهای سیدقطب دربارهٔ ادیبان ایرانی که به زبان عربی آثاری داشته‌اند؛ عمرخیام، بشاربن برد، ابونواس، ابن قتیبه، ابوهلال، عبدالقاهر جرجانی و حافظ شیرازی پرداخته است.

***

## کتاب در مجله

آثار ادبی خلاق و برجسته در جهان امروز نقش بسزایی در رویکردهای جوامع نسبت به مسائل مختلف فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و... دارند. سازمان جهانی یونسکو با همکاری مؤسسه فرهنگی «سلطان بن علی العویسی» امارات متحدهٔ عربی و مؤسسهٔ «حریری» لبنان نشریه‌ای با عنوان **کتاب فی جریده** منتشر می‌کند که تلاش می‌کند گامی در جهت توسعهٔ فرهنگی و ترویج مطالعه و توجه به ادبیات و هنر و پیوند و تعمیق ارتباط میان زبان و فرهنگ در جهان عرب بردارد.

شورای سیاست گذاری این نشریه که از نویسندگان، شاعران و منتقدان برجسته‌ای مانند ادونیس، محمود درویش، عبدالعزیز المقالح، جابر عصفور، سمیر سرحان و دیگران تشکیل شده، در هر شماره یکی از آثار خلاق و بدیع و ارزشمند را در زمینه ادبی که به زبان عربی است منتشر می‌کند و ضمن آن زندگینامه و آثار دیگر