فهرست

گفت‌وگو
من بر آن عاشقم که رونده ست / نشست نقد و بررسی کتاب داستان دگردیسی **۴**

مقاله
چشم‌اندازهای نقد اسطوره‌ای / دکتر ابوالقاسم اسماعیل پور **۲۲**
ژِرار دو نِروال / دکتر طهمورث ساجدی **۳۴**
شاهنامه، ملحمه یا حماسه / منوچهر جوکار **۵۶**
آناهیتا و اسکندر / ویلیام . ل . هانوی/ افسانه منفرد **۷۰**
بررسی تطبیقی امثال و حکم عربی و فارسی / محمد جعفری (قنواتی) **۸۰**

نقد و بررسی کتاب
نظری بر ابومسلم‌نامه / علیرضا ذکاوتی قراگزلو **۸۸**
در این راه دور و دراز / فرزاد ضیایی حبیب‌آبادی **۹۴**
وزن و وزنهٔ کتاب دستور تاریخی فعل / محمد مهیار **۱۰۰**
مثل خورشیدی در سایه / شهرام عدیلی‌پور **۱۰۴**
زبان، سوسور و ویتگنشتاین / رضا امینی **۱۱۰**
کبوتر و قلب سنگی / معصومه علی‌اکبری **۱۱۶**
راز گشایی از یک شاهکار / حجت الله اصیل **۱۲۰**
کوششی درحوزهٔ فرهنگهای عربی- عربیِ معاصر / احسان اسماعیلی طاهری **۱۲۴**
نویسنده‌ای که مثل همیشه نیست / شیما زارعی **۱۲۸**

بازتاب
حق با سعدی است / دکتر مهدی نیک منش **۱۳۰**

گزارش وخبر
زبان و ادبیات فارسی در اوکراین **۱۳۸**
خبرها **۱۴۰**
فهرست کتابهای‌منتشر شده ادبیات اردیبهشت ماه سال۱۳۸۲ **۱۵۲**
فهرست کتابهای‌منتشر شده زبان اردیبهشت ماه سال۱۳۸۲ **۲۰۶**
فهرست کتابهای منتشر شده‌فلسفه و روانشناسی اردیبهشت ماه سال۱۳۸۲ **۲۱۵**

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**

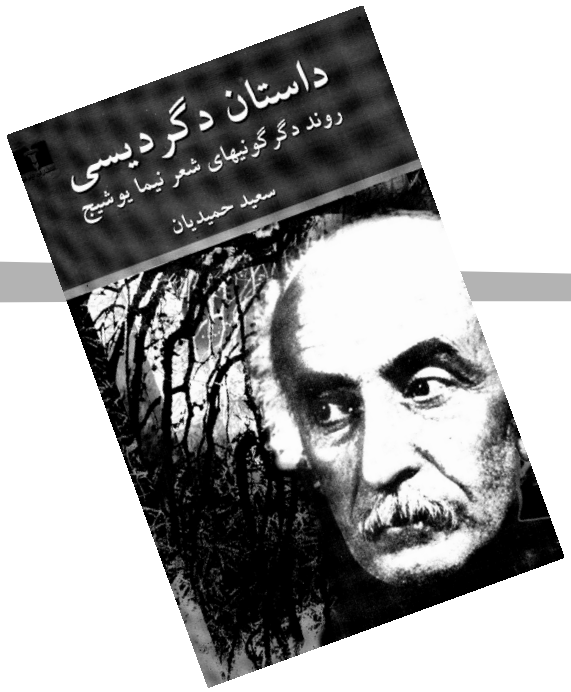
Book of the month literature & philosophy
specialized informative & critical monthly
review of Iranian books
Vol.6,NO.9\ July. 2003
kmliterature@Ketabnet.org.ir

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 سوی‌خانه 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 رسانی‌خانه کتاب ایران وارد شده اند، بر اساس نظام رده بندی دهدهی‌دیویی‌ارائه می‌شود .

شناسنامه کتابها تا حد امکان ـ حداقل کتابهای‌چاپ اول ـ 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 .



موارد مقایسه با شعر قدیم هم کوشیده‌ام تا بعضی پیشینه‌ها یا زمینه‌ها را و حتی درخصوص کاربردها، مثل کاربردهای زبانی، سوابق را تا آنجایی که میسر است، ارائه کنم. برای مثال عمر شاعری نیما و در حقیقت کار و بار شاعری نیما را بر سه خط اصلی تقسیم کردم. خط نخست، خط رمانتیسم نیمایی است و دوم رئالیسم و سوم سمبولیسم. بعد در هر کدام از اینها زیرمجموعه‌هایی قائل شدم، مثلاً رمانتیسم نیمایی را به روایت داستانی و اشعار غیرداستانی تقسیم کردم و نمونه‌هایی را به دست دادم و تجزیه و تحلیل مبسوط دربارهٔ هر شعر و هر نمونه. درخصوص رئالیسم هم همین‌طور، یعنی سعی کردم از ابتدای گرایش نیما به رئالیسم، اگر چه در مقدمهٔ بحث توضیح دادم که رئالیسم در دنیای ادب حتی در مورد رمانهای واقع‌گرا یا رئالیستی هم مصداقی کامل ندارد، چه رسد به شعر که بر پایهٔ تخیل و عواطف است، ولی به هر حال چاره‌ای از این تقسیم و نامگذاری نبود. از ابتدا این روند را دنبال کردم تا به شعر «کار شب‌پا» رسیدم که به گمان من اوج این دسته از اشعار شاعر است و دربارهٔ هر یک از این نمونه‌ها هم تجزیه و تحلیل کافی

گفت و گو

من بر آن عاشقم که رونده‌ست

□ **محمدخانی:** نشست امروز ما بحث و گفت‌وگو دربارهٔ کتاب **داستان دگردیسی** یا **روند دگرگونیهای شعر نیما** تألیف دکتر سعید حمیدیان است. دکترحمیدیان استاد ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی است که با آثار ایشان آشنا هستید. تألیفاتی دربارهٔ فردوسی و نظامی، و ترجمه‌ها و تصحیحاتی نیز در متون قدیمی دارند. دکترحمیدیان مدرس ادبیات تطبیقی و ادبیات قدیم و ادبیات معاصر در دانشگاه هستند. ابتدا از ایشان می‌خواهیم دربارهٔ چارچوب کتاب توضیح دهند.

***

■ **سعید حمیدیان:** به نام بدیع‌السموات و الارض. نخست نام خداوند را یعنی آغازکننده و مبدع به لحاظ ارتباط کتاب ناقابل بنده با موضوعی نو، یعنی موضوعی مربوط به ادبیات جدید آغاز کردم. با تشکر فراوان از تشریف‌فرمایی اساتید گرامی و دوستان و سروران حاضر در جلسه و به‌خصوص تشکر از آقای محمدخانی به خاطر الطافی که بر بنده داشتند.

در مورد کتاب حقیر، ترجیح می‌دادم سخنی نگویم چون بیشتر شایقم به شنیدن آرای سروران، اما از آن جهت که تکلیف کردند، توضیحات مختصری می‌دهم. این کتاب به بررسی شعر نیمایوشیج از ابتدای کار تا انتها، اختصاص دارد و به‌خصوص آنچنان که از عنوان کتاب هم برمی‌آید، دگرگونیهای مختلفی را که در طول عمر شاعری نیمایوشیج اتفاق افتاده بررسی می‌کند، البته در حدود اهداف و مجال کتاب. بنده کوشیدم کتاب را به چند خط تقسیم کنم، یعنی آن خطوطی که همواره درخصوص شعر نیما از اهمیت خاصی برخوردار بوده، و در هر خط، سیر تحولی را ارائه کنم. به‌خصوص از آنجا که بنده در اصل طلبهٔ شعر قدیم هستم، در

است که می‌گوید: کفی المرءُ نُبْلاً ان تعد معایبُهُ (برای یک انسان حیثیت و شرف، همین بس که معایبش را بشود شمرد، یعنی هنوز قابل شمارش باشد.)اگر عیبی به نظر من رسیده که شخصی است یا نظری دارم، فقط از این بابت است وگرنه محاسنش قابل ملاحظه است.

من به لحاظ اهمیت و راجع به درجهٔ اهمیت صحبتها، حرفهایم را نمی‌زنم، بلکه از پشت جلد کتاب شروع می‌کنم. حرفهایم را به دو بخش تقسیم می‌کنم: یک بخش، آنچه به عنوان ایراد به نظرم می‌رسد، یک بخش، آنچه علاقه‌مند بودم بیشتر در کتاب مورد توجه قرار بگیرد. یعنی نیما را بابت آن خصلتهای شعری است که می‌شناسم.

عنوان کتاب که **داستان دگردیسی** است، به نظرم یک مقدار برای این کتاب، با توجه به آشنایی‌ای که با کلمهٔ دگردیسی داریم و در همهٔ فنون و اصناف علم معنا شده و یک چیزی معادل Metamorphose و تغییر شکل دادن و تبدلی به این صورت است، دقیق و بجا انتخاب نشده. حال آنکه در مورد نیما این یک دگرگونی اساسی است که به قول خود نیما فقط به لفظ و صورت شعر منتهی نمی‌شود. اصلاً نگاه، برخورد، برآورد، دیدار، بیان و... همه در شعر نیما چیزی عوض شده نسبت به شعر گذشته است. بنابراین، به نظرم می‌رسد که دگردیسی برای این دگرگونیها لفظ کمی است. این را به این جهت عرض می‌کنم که دکتر حمیدیان استاد ادبیات هستند، اگر شاعری چنین کاری را کرده بود، می‌گفتم شاید به خاطر زیبایی کلمه و غرابتی که در ذهن ایجاد می‌کند از آن استفاده کرده، اما از این لحاظ، من این نکته را به جهت تلقی خودم از دگردیسی به ایشان عرض می‌کنم. می‌دانیم که فرهنگستان اول در بخش واژگان مربوط به جانورشناسی، دگردیسی را به معنای تغییر در صورت و شکل یک جانور وضع کرده و به همین معنا هم در ادبیات علوم طبیعی ما باقی مانده. تغییر شعر نیمایی نتیجه شعر کلاسیک فارسی، یک تکامل بنیادی و همه جانبه است، نه یک دگرگونی شکلی تنها.

دربارهٔ ضرورت تغییری که در شعر فارسی با حضور نیما در عرصهٔ شعر ایجاد شد، آنچنان که باید و شاید از نقطه نظر فلسفی، اجتماعی، جامعه‌شناسی و هنر بحث کافی نشده است و چنان می‌نماید که گویی نیما یک دفعه خلق شده و آمده یک چیزهایی را تغییر داده، یعنی نه اینکه چنین چیزی در این کتاب گفته نشده، اما سنگینی مطلب به گونه‌ای است که گویا همه چیز از نیما شروع می‌شود و زیرساختهای جامعه‌شناسیک و هنری و نگرشهای فلسفی و فکری جدید جای چندانی در نیما شدن نیما ندارند.

ترتیبی که ایشان برای این کتاب قائل شده‌اند از رمانتیسم نیمایی و بعد رئالیسم نیمایی و بعد سمبولیسم، این تقریباً در همهٔ شاعران، حتی همهٔ هنرمندان، حتی می‌خواهم بگویم در همهٔ محققان، تقریباً چنین چیزی وجود دارد و چیز تازه‌ای نیست که کسی راجع به نیما از این بابت نگاه کند. چون در اسناد بسیار کهنهٔ ادب و اندیشهٔ بشری که نگاه می‌کنید، سلیمان نبی یا سلیمان پادشاه ـ به قول یهودیها ـ او هم کتاب اولش غزل غزلهاست، یعنی رمانتیسم توراتی؛ بعد که به پختگی می‌رسد کتاب دومش دربارهٔ امثال و حکم است و به یک نوع رئالیسم می‌رسد و بعد در کتاب جامعه که «باطل اباطیل» است و همه چیز باطل است و در زیر آفتاب هیچ چیز تازه نیست، یک نگاه جدید و دیگرگونی به همه چیز می‌کند. یعنی اگر با این سیر

صورت داده‌ام.

بعد به سمبولیسم یا نمادگرایی نیما می‌رسیم. در این قسمت هم از ابتدای کار آغاز کردم. حتی به عنوان ارائهٔ توضیحات اولیه، از ادب قبل از اسلام یکی، دو نمونه ارائه دادم و به تمثیل در شعر فارسی در دورهٔ اسلامی اشاراتی کردم تا مقدمه‌ای برای بحث دربارهٔ تمثیل در کارهای نیما باشد. آنگاه آمدم بر سر تمثیل نیما.

کل سمبولیسم نیما را به دو دوره تقسیم کردم: یکی پیروی از تمثیلهای سنتی و دیگری مرحله‌ای که در این میان به نام مرحلهٔ گذر از تمثیل به سمت شعر سمبولیک را نمادگرا قایل شدم، یعنی مرحله‌ای که او می‌خواهد از محدودهٔ تمثیلهای سنتی بیرون بیاید، ولی ظاهراً هنوز راه و روش درست را در زمینهٔ شعر سمبولیک نمی‌شناسد، به‌خصوص با توجه به اینکه او به مسایل اجتماعی و سیاسی گرایش داشت. لیکن قبل از او سمبولیسم در شعر قدیم فقط با محتوای عرفانی سابقه داشت و چیزی از مقولهٔ سمبولیسم با محتوا و زمینهٔ اجتماعی و سیاسی وجود نداشت. بدیهی است تمثیل با شعر سمبولیک فقط در این اشتراک دارد که هردوی اینها شکلی از بیان غیرمستقیم‌اند، ولی با هم تفاوت عمده‌ای دارند، زیرا در تمثیل، هر لفظ یا عبارتی معنایی ورای حوزهٔ دلالت لفظ ندارد، برخلاف شعر سمبولیک که کلمه دارای دلالت یا تداعیهای وسیعی ورای معنای عادی لفظ است و به عبارت دیگر، کلمه فقط نشانه یا نماد است.

نیما در مرحلهٔ اول یا تمثیل، فقط از شعرهای تمثیلی قدیم یعنی گنجینه‌های آماده‌ای از شاعرانی همچون سنایی، نظامی، عطار، مولانا و غیره تقلید و دست کم پیروی می‌کند. او حتی مطالعاتش را در شعر خارجی، به‌خصوص شعر فرانسوی هنوز آغاز نکرده است تا نمونه‌هایی از شعر نمادگرا را ببیند. پس دست دراز می‌کند به سمت تمثیلهای سنتی که تا دلمان بخواهد، در ادبیاتمان وجود داشته است. همین بهره‌گیری زیاد او از تمثیل به خوبی نشان می‌دهد که او تمایل فراوانی به بیان پوشیده دارد، تمایلی که بعدها با گرایش به نمادپردازی و شعر نمادگرا، البته با زمینه و محتوای اجتماعی و سیاسی (و در ساحتی کلی‌تر: انسانی)، خود را بروز داد. باری، بعد از چند سال وارد مرحلهٔ گذر می‌شود، که خود نشان می‌دهد او به دنبال راه تازه‌ای برای بیان می‌گردد، ولی هنوز راه این کار را آنچنان که باید نمی‌شناسد، چون تازه شروع به مطالعه و تفکر کرده ولی عمق زیادی در این خصوص ندارد، اما همچنان به کار پویش و پیشرفت خودش ادامه می‌دهد. شعرهایی را مثال زدم، بعد رسیدم به مرحلهٔ آخر، که دورهٔ تازه‌ای به نام شعر سمبولیک نیمایی است. از اشعاری که شروعش در **مجموعهٔ اشعار نیما** از «ققنوس» (سال ۱۳۱۶) است، آغاز کردم که دیگر این مرحله، مرحلهٔ بلوغ سمبولیسم یا نمادگرایی نیماست و کوشیدم تا سیر تحولات و دگرگونیهای شعر او را در همین مکتب و ازهمین دیدگاه ارائه کنم.

همچنین در این کتاب، بخشی داریم مربوط به درام منظوم، یعنی نمایش منظوم که می‌دانیم «افسانه» مشمول همین نوع می‌شود. در این زمینه از دوران ناصری شروع کردم که برای نخستین بار درام منظوم به تقلید و با تأثیرپذیری از ادب مغرب‌زمین وارد ایران شد و توضیح دادم که چه کسانی تقدم دارند، و به چه دلیل و استنادی. کوشیدم تا هر کسی که آمده در این راه گامی زده، من آن گام را مشخص کنم که فرضاً این شخص، نسبت به شخص قبلی چه کار تازه‌ای صورت داده، و بالاخره رسیدم به زمانهای نزدیک به نیما و خود نیما. «افسانهٔ» نیما را در این قسمت تجزیه و تحلیل کردم و حتی بعداً در طول کتاب هم سعی کردم تا بعضی از عناصر را که مربوط می‌شود به همین نوع یا ژانر ادبی، یعنی درام منظوم، در شعرهای نیما همراه با تحولات این عناصر تشریح کنم. برای مثال دیالوگ که یکی از عناصر نمایش است؛ اینکه دیالوگهای نیما از آن اول چه تحولاتی داشته تا رسیده به اشعار دوران تحول و تکامل شعر او و نیز موضوعات فراوان و گونه‌گون دیگر دربارهٔ شعر نیمایی. در هر مقوله و مبحثی اشعاری را از نیما انتخاب کردم که بیش از شعرهای دیگر می‌توانند تحت شمول آن مقوله باشند و هر شعر را به دقت از لحاظ امور محتوایی و عناصر شکلی و روابط این دو، مثل خود محتوا و پیام و نیز شکل، مثل شیوه‌های بیان و تجسم، وزن و قافیه، مصراع‌بندی، ویژگیهای زبانی شعر و غیره تجزیه و تحلیل کردم.

در قسمت پایانی کتاب هم سه مبحث کلی و سراسری را در شعرهای نیما به ترتیب به نام ساختار زبان و صنعت قرار دادم که در هر مورد شواهد کافی از شعرش داده شده است.

***

■ **مرتضی کاخی:** صحبتی که در مورد این کتاب خواهم کرد مربوط به جنبه‌های مثبت کتاب نیست، چرا که جنبه‌های مثبت کتاب را قبول دارم، آموزنده است. برای خود من بخشهایی از کتاب آموزنده بود و از این بابت درخور هرگونه تقدیر و تکریمی است. اگر چیزی به نظرم می‌رسد که خدمتتان عرض می‌کنم، نه بابت این است که زحمتی را که ایشان کشیدند و تحقیقی که کردند را دست کم بگیرم، یک شعر عربی

می‌کند شعرش وجوه گوناگون دارد که هر کس به میزان ظرفش از او برمی‌دارد.

مطلب دیگر این است که به نظر می‌رسد کتاب از یک ژورنالیسمی پیروی می‌کند که سعی دارد خود را تبدیل به یک کتاب تحقیقی آکادمیک کند. اول ژورنالیسم را اینجا معنا بکنم؛ من ژورنالیسم را به ژورنالیسم شلختهٔ ایرانی بعد از شهریور ۲۰ و اوج شگفتی آن در دوران قبل از انقلاب که هنوز هم آثارش کم و بیش پیداست معنی نمی‌کنم. بلکه منظورم ژورنالیسم به معنای دقیق اروپایی‌اش در زبانهای فرانسه و انگلیسی است و به معنای اینکه کسی مطلبی را به صورت خلاصه و سطحی و به صورتی که عامهٔ خوانندگان را قانع بکند بگوید و صبغهٔ تحقیقی آنقدرها در آن قوی نباشد بلکه بیشتر حالت قانع کنندگی داشته باشد. آقای حمیدیان حتی بعضی جاها می‌گویند: «این را از من باور کنید که اینطوری است»! در این مورد و در دنبال همین مطلب می‌خواهم بحثم را ادامه دهم.

یک جمله را می‌گویند که این خیلی پذیرفتنش برای من سخت بود و هنوز هم هست. می‌گویند «من تاکنون ندیده‌ام کسی شعر نو را نفی و تحقیر کند ولی شعر قدیم را چنانکه باید دریابد، این را از من باور کنید، این گوی و این میدان».

عجبا! کدام گوی و کدام میدان! به نظرم این خیلی حرف ناروا و سختی است. آیا مثلاً دکتر حمیدی شیرازی، به ادب گذشته وارد نبود؟ بدیع‌الزمان فروزانفر وارد نبود؟ و از زندگان دکتر مظاهر مصفا که اگر کسی در مجلس درس او از شعر نو به دفاع صحبت کند، از کلاس اخراجش می‌کند، آیا ایشان ادب کهن فارسی را نمی‌شناسند، پس چه کسی می‌شناسد؟ می‌شد این ادعا را بهتر عنوان کرد و حتی ایراد بزرگ‌تری گرفت و گفت که این آقایان نخوانده می‌گویند، ما از شعر نو بدمان می‌آید که پاسخشان این است: شما چطور راجع به چیزی که نخوانده‌اید و ننگ دارید بخوانید چنین ساده و راحت قضاوت می‌کنید.

اما در بین نوپردازان به‌خصوص در میان جوانها کسان زیادی هستند که نه شعر نو را می‌دانند چیست و نه شعر کهنه را. این حرف آقای حمیدیان، روشن است که در مورد فحول شعر و ادب کهن مصداق ندارد.

باید نیاز به حضور یا ظهور نیما در شعر فارسی بیشتر توضیح داده می‌شد که چه شد که به نیما احساس نیاز شد. من از کسانی نیستم که معتقد باشم نیما آمد و زمانه را عوض کرد، به نظرم هنگامی زمانه عوض شد که دوران جدید، «نیما»یی می‌خواست. چند نفری هم آمدند، اما آنکه «نیما» شد علی اسفندیاری بود، یعنی این ضرورت زمان بود که نیما را خواست و ساخت، به علت اینکه بلافاصله بعد از مشروطیت مفاهیم و مسائلی وارد زندگانی مردم شد که شعر باید دنبال آنها می‌رفت. موضوعاتی مثل وطن، جامعه، انسان، قانون، مساوات، آزادی و عدالت، اینها اصلاً در گذشته نبود، یعنی در گذشته به مفهوم اجتماعی امروزین مطرح نبود، حتی در شعر اروپایی هم این مفاهیم از زمان انقلاب کبیر فرانسه است که وارد می‌شود. این مسائل باعث شد که نیمایی وارد صحنه شعر شود.

نیما در «افسانه» به نظرم شاهکاری خلق کرده که همان یک شاهکار می‌توانست زمینه‌ای باشد برای اینکه نشان دهد فحلی در حال متولد شدن است. حافظ می‌گوید:

عرضه کردم دو جهان بر دل کار افتاده
به جز از عشق تو، باقی، همه فانی دانست

نیما در «افسانه» می‌گوید:

حافظا این چه کید و دروغی‌ست
کز زبان می و جام و ساقی‌ست
نالی ار تا ابد باورم نیست
که بر آن عشق بازی که باقی‌ست
من بر آن عاشقم که رونده‌ست

این حرفی است که قبل از انقلاب کبیر فرانسه جان لاک در کتاب AN ESSAY CONCERNING HUMAN UNDERSTANDING دربارهٔ آن صحبت می‌کند و می‌گوید: «ما در این آسمانها همواره دنبال مسائلی می‌گردیم که هرگز به آن نرسیده‌ایم و به چند و چون آنها پی نمی‌بریم. اما مسائلی بر روی زمین مثل انسان، گرسنگی، فقر، بی‌عدالتی و... را داریم که باید دربارهٔ اینها بیندیشیم و صحبت کنیم. نیما از اینجا با انسان طرف می‌شود. این نکتهٔ بسیار بزرگی است که در نظر من همین یک ابتدا از شعر او به چند دیوان شعر می‌ارزد، با حافظ هم روبه‌رو شده و این می‌رساند که نیما از همان آغازِ کار با اعتماد و اطلاع وارد معرکه شده است و اینکه می‌گوید، یعنی رئالیسم، درک زمان، ارزش انسان و آنچه که مربوط به انسان است مثل قانون و مساوات و همهٔ اینها.

یکجا می‌گویند که نیما سیاست گریز است. به نظرم نیما سیاست گریز نیست بلکه سیاست‌گراست. اگر منظور از سیاست‌گریز، سیاست خاص و مطرح روز و حزب و این دسته و آن دسته باشد، بله از این‌گونه سیاست می‌گریزد و خیلی شاعران دیگر هم می‌گریختند. حتی آنهایی که وارد سیاست شدند، بلافاصله فهمیدند آنجا چه خبر است و رها کردند و تا آخرش هم آزاد ماندند. اما انسانی که به قول ارسطو Political Animal است، چطور ممکن است در قرن بیستم انسان غیرسیاسی باشد. سیاست به این معنا که کسی در جریان آنچه در جامعه می‌گذرد باشد، نیما در این معنا ـ یعنی در معنای اصلی سیاست و نه گرایش معامله‌گرانهٔ سیاسی ـ همهٔ وجود شعری‌اش سیاست است. در مورد سیاست‌گریز باید بیشتر توضیح می‌دادند.

ـ مسئلهٔ دیگر اینکه یکی از بزرگ‌ترین کارهایی که نیما کرده (به علت رسیدن به جوهر شعر) این بوده و هست که اگر شعر کلاسیک با ظاهری البته در قالب یک قطعهٔ شعر نمود می‌یافت، به تدریج در سبک عراقی و به‌خصوص در سبک هندی موجب گسیختگی در معنا می‌شد. نیما آمد و شعر را به حال اول برگرداند، یعنی، پیوستگی معنایی، پیوستگی درونی در میان شعر. شما از اول «پادشاه فتح» یا «مرغ آمین» که می‌خوانید، راجع به همین موضوع است و تعجب‌آور است که آدمی که می‌خواهد شعری بگوید، چطور این‌گونه عواطف بریده بریده دارد. اگر عاطفه برای سرودن شعر مسئله اساسی است، تا این عاطفه جواب همه چیز را ندهد، نمی‌تواند وارد چیز دیگری

تکاملی به شاعران دیگر هم نگاه کنید حتی به شهریار، به ملک‌الشعرای بهار، به اخوان، به شاملو، در همهٔ آنها این تغییر ایجاد شده است و چنین نیست که این تغییر خاص نیما باشد. حرف نهایی را بگویم، هر آدمی به عنوان یک فاعل استکمالی این مرحله‌ها را به همین صورت طی می‌کند. ضمناً این تقسیم‌بندی (اومانیسم، رئالیسم، سمبولیسم) را دکتر شفیعی کدکنی بیست و چهار سال پیش از این، در کتاب **ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت** در مورد همهٔ جریانهای شعری پیش از نیما و همزمان و بعد از نیما گفته و چیز تازه‌ای نیست.

ـ در مورد کلمه و بیان «گرفتن» که نیما از چه کسی چه چیزی گرفته، از شعر سنتی چه گرفته، از توصیفها و ایماژهای سنتی چه چیزهایی را گرفته، و به طور کلی دربارهٔ «گرفتن» می‌خواهم صحبت کنم. این بحث بعضاً مرا مقداری ناراحت می‌کند، چون اصلاً «نگرفتن» را هنر نمی‌دانم و «گرفتن» را بی‌هنری نمی‌دانم. بد گرفتن را بی‌هنری می‌دانم. خوب گرفتن را همان‌طور که الیوت گفته که چنان بگیری که صاحبش شوی به گونه‌ای که حتی دیگرانی که بعداً ریشه این فکر و اندیشه را پیدا می‌کنند که کجا بوده، بگویند اصل این است که

این دومی یا سومی گفته است. یعنی کسی که گرفته، از آنکه از او گرفته‌اند بسی بهتر به جوهرهٔ اندیشه و بیان رسیده است.

ما اگر تمام شعرهای حافظ را نگاه کنیم، غالباً از سعدی و دیگران به طور مشخصی گرفته. اما هیچ کس وقتی شعرهای حافظ را می‌خواند از سعدی به عنوان صاحب اولین مضمون یا لفظ یاد نمی‌کند یا راجع به فردوسی که از دقیقی گرفته (هم حماسه‌سرایی، هم وزن بحر متقارب و هم پارسی‌گویی و اساطیر را) اگر احتمالاً فردوسی در مقدمهٔ **شاهنامه** از دقیقی یاد نمی‌کرد کسی به آن صورت نمی‌شناخت. خود نیما در یکی از برجسته‌ترین اشعارش یعنی «پادشاه فتح» این قطعه را:

«در تمام طول شب
کاین سیاه سالخورد انبوه دندانهاش می‌ریزد.»
از بیدل دهلوی گرفته است.

من تصادفاً در **دیوان بیدل** دیدم که این تعبیر عیناً آمده است. بیدل می‌گوید:

صبحدم سیاره بال افشاند از دامان شب
وقت پیری ریخت از هم عاقبت دندان شب

دربارهٔ بقیهٔ شعر، یعنی نه اینکه نیما فقط همین تصویر را گرفته باشد، بیدل ادامه می‌دهد:

از خم آن زلف خون شد عاقبت دامان چاک
صبح ما آخر شفق گردید در زندان شب
مژده ای ذوق گرفتاری که بازم می‌رسد
نکهت زلف کسی از دشت مشک افشان شب

بنابراین، نیما آنچنان به خوبی این را برداشته که اگر کسی حتی شعر بیدل را خوانده باشد، تصور می‌کند بهتر بود که بیدل این طور می‌گفت؛ در میان معاصران نمونهٔ ساده‌اش غزل معروف سعدی است:

بگذارتا بگریم چون ابر در بهاران
کز سنگ ناله خیزد روز وداع یاران

که تقریباً همه حفظ هستند. شاید بیت‌الغزل آن هم این باشد:

سعدی به روزگاران مهری نشسته بر دل
بیرون نمی‌توان کرد الا به روزگاران

سالها پیش دکتر شفیعی این بیت را در غزلی با مطلع «ای مهربانتر از برگ در بوسه‌های باران/ بیداری ستاره در چشم جویباران»

بر همین وزن و قافیه گفته:

گفتی به روزگاران مهری نشسته گفتم
«بیرون نمی‌توان کرد **حتی** به روزگاران»

یک «الّا» را کرده «حتی». بعدها از بسیاری دانشجویان ادب شنیدم که مگر سعدی گفته الا. الا شاید در ترازوی مغازه‌ها از حتی منصفانه‌تر و معقول‌تر باشد، اما «حتی» شاعرانه‌تر است. یعنی یک کلمه می‌آید و دیگری را صاحب شعر می‌کند. کاش مؤلف راجع به «گرفتن» و «گرفته شدن» به جای شمارش کمی به توزین کیفی امر پرداخته بودند.

اشاراتی که مؤلف به داستانهای «پادشاه فتح»، «مرغ آمین» و تقریباً بسیاری دیگر از تفاسیری که به گونه‌ای نمادها را با وقایع روز تطبیق می‌دهد، کردند به نظر کسی که اگر این کتاب را بخواهد بخواند و اطلاعاتی داشته باشد و این کتاب را بخواهد ملاک دانستنش قرار دهد ـ که چه بسا دانشجویان ایشان این کار را بکنند ـ شاید به نظرش برسد که ظاهراً نیما یک خبرنگار روزنامه بوده که وقایع را به صورت نمادگرا، با نمادگرایی می‌گفته و همه چیز با واقعه‌ای خاص و مشخص انطباق دارد؛ حال آنکه من در نیما اشاره به ظالم را آنقدر نمی‌بینم، بیشتر اشاره به ظلم را می‌بینم و این چیزی است که شعر نیما را نگه می‌دارد. اگر مثل واقع‌گرایی به آن صورت باشد که عیناً آنچه در بیرون اتفاق افتاده، از ترس پلیس خفیه و محتسب به این صورت شعری گفته باشد، این کار هنری برجسته‌ای نیست، در حالی که نیما کار هنری برجسته‌ای هم کرده و بی‌علت نیست که خودش می‌گوید من رودخانه‌ای هستم که هر کس می‌تواند به اندازهٔ ظرفش از هر جای آن آب بردارد. من توقع داشتم جور دیگری این آب برداشته شود. یعنی این تفسیرها که اینجایش به فلان حادثه ۲۸ مرداد برمی‌گردد، آن دیگری به ۳۰ تیر، این مقداری قدر نیما را تا حد یک واقعه‌نگار مطبوعاتی پایین می‌آورد. حال آنکه با تعبیری که او از خود

کوبیسم. می‌گویند آپولینر گفته، کجا شعر کوبیسم داریم و آن‌وقت همین را سر کلاس درس می‌دهند. اصلاً چنین چیزی وجود خارجی ندارد، مگر به این معنا که دکتر حمیدیان گفتند و در کتاب توضیح دادند. این کتاب را من یکی از بهترین کتابهایی می‌دانم که دربارهٔ شعر نیما نوشته شده است. اما چند نکته هست که من توضیحاً عرض می‌کنم، نه به عنوان انکار بلکه به عنوان توجهی که باید بیشتر شود. یک سلسله نکات کوچک که شاید اهمیتی برای گفتن نداشته باشد، اما به قولی چون مجلس انس است، ضرری هم ندارد.

یک نکته را دکتر کاخی گفتند که اتفاقاً من هم آن را متوجه شده بودم. سخنی که دربارهٔ اخوان و پیروان اخوان ثالث نوشته بودند و گویا متوجه نبودند که از اخوان دارند حرف می‌زنند. اخوان نوچه نبود. من فکر می‌کنم این علت، علتی است که در سراسر کتاب وجود دارد، یعنی سراسر کتاب به رغم دانشی که در کتاب موج می‌زند، با بی‌قراری نوشته شده است. کتاب بی‌قرارانه است، نه شتابزده. با یک بی‌قراری نوشته شده، به همین خاطر ایشان خیلی از مسائل را می‌گویند، در صورتی که در بافت و مجموعهٔ کتاب معلوم است که ایشان به این داستان آگاه هستند، اما انگار از دستشان می‌گریزد. یا مثلاً در مورد نیما می‌گویند «این پیرمرد». این پیرمرد را در سال ۱۳۱۶ می‌گویند که نیما سی و دو سالش بوده و شعر ققنوس را نوشته است. این «پیرمرد» را آل‌احمد به هر دلیل ریش‌سفیدانه وقتی می‌خواست چیزی بگوید، گفته بود.

به نظر من همهٔ اینها ناشی از یک بی‌توجهی بی‌قرارانه است که از دکتر حمیدیان که حقاً استاد ادبیات و استاد بنده هستند، پذیرفتنی نیست. شاید هم در این مملکت چون ویراستاری رسم نیست، باید ویراستاری اینها را درست می‌کرد که نکرده. از این نکات کوچک، تعدادی هست که من زیاد به آنها نمی‌پردازم. مثلاً دربارهٔ نیما وقتی دارند در سالهای قبل از ۲۰ صحبت می‌کنند، می‌گویند در سالهای ۲۰ که رمانتیسم مد شده بود، درحالی که رمانتیسم در آن سالها مد نشده بود، رمانتیسم بر زندگی اشراف و روشنفکران حاکم شده بود. رمانتیسم محصول یک دورهٔ تاریخی است. مد نمی‌شود. الان چرا مد نیست؟ چون محصول این دوران نیست. این دوران نیاز به رمانتیسم ندارد، الان بیشتر خنده‌دار است که کسی رمانتیک باشد و اگر نیما غیررمانتیک بود، دلیل هوشیاری‌اش نبود، دلایل دیگری داشت که می‌شد به آنها پرداخت. حالا که از دلیل هوشیاری‌اش گفتم، یکی از ارزشهای کتاب هم این است که یک جوری از نیما قداست‌زدایی کردند که به نظرم خیلی خوب است، به نوعی اسطوره‌شکنی کردند. نگفتند نیما آن‌قدر بالاست که دست هیچ بشری به او نمی‌رسد، ایرادهایش را گفته‌اند. این نکتهٔ مثبتی است که البته متأسفانه در طول کتاب به مرور که جلو می‌روند، کم می‌شود. یعنی نیما آرام آرام به قداست می‌رسد، اگرچه اول از ارزشهای کار است.

اما به نظرم اشکال جدی که بر این کتاب وارد است، این است که نیما به این دلیل توانست نیما بشود که نگاه هستی‌شناختی‌اش با بقیهٔ آدمهایی که در آن سالها کار می‌کردند، فرق می‌کرد.

به اعتقاد من یکی از آثار برجستهٔ ما بعد از مشروطیت یادداشتهای نیماست. ارزش این یادداشتها اصلاً کمتر از شعرهایش نیست. این کتابی است که همیشه باید خواند. ازجمله در این کتاب به نکته‌ای اشاره می‌شود که به نظرم اهمیت اساسی دارد. وقتی دکتر ارانی کتاب روان‌شناسی‌اش را منتشر می‌کند، نیما در آستارا است. یادداشتی می‌نویسد، می‌گوید: آقای دکتر ارانی اگر قرار باشد در این مملکت یک نفر حرف شما را بفهمد، آن من هستم و نامهٔ مفصلی می‌نویسد و می‌گوید دیالکتیک را من می‌فهمم، کم‌اند که در این مملکت دیالکتیک را بفهمند و دربارهٔ دیالکتیک و ماتریالیسم دیالکتیکی بحث می‌کند. به نظرم اتفاقی نیست که نیما می‌گوید:

حافظا این چه کید و دروغی است
کز زبان می و جام و ساقی‌ست
نالی ار تا ابد باورم نیست
که بر آن عشق بازی که باقی‌ست
من بر آن عاشقم که رونده‌ست

این را برای قشنگی نگفته، حافظ به مسئله‌ای معتقد بود که ازلی و ابدی است و زیبایی‌اش ازلی و ابدی است. نیما بر این باور نیست، نیما بر این باور است که زیبایی «شدنی» است، یعنی از یک مرحله به یک مرحلهٔ «شدن» است و در پروسهٔ شدن است که زیبائی کمال می‌یابد. یعنی دید نیماست که نیما را نیما می‌کند و این مطلب در کتاب غایب است. چرا کس دیگری نتوانست نیما شود؟ برای اینکه کس دیگر یا این درک دیالکتیکی نیما را نداشته یا اینکه استعداد شاعری نداشته است. به نظرم تنها کسی که قبل از نیما این درک و استعداد را داشت و متأسفانه روزگار با او یاری نکرد، تقی رفعت بود.

رفعت تنها کسی بود که قبل از نیما این قضیه را مطرح کرد و درگیری‌اش هم با ملک‌الشعرای بهار همین بود. به قول دکتر کاخی، پیدایش نیما خلق‌الساعه نبود، اینها قبلاً کلی بحث کرده بودند. انجمن حلقهٔ تبریز کسانی بودند که با شعر فرانسه و ترکیه آشنا بودند و زد و خوردهایشان را کرده بودند و برای من عجیب است و قدری مشکوک که آیا نیما یوشیج واقعاً خبر نداشت که شخصی به اسم تقی رفعت وجود دارد؟ نیما هرگز اسمی از او نبرده، بعید است نیما خلق‌الساعه پیدا شده و دعواهای تبریز را نخوانده باشد. من فکر می‌کنم به رغم اهمیت و ارزشی که کتاب دارد مشکل بزرگ این کتاب، این است که زمینه‌های فکری کار نیما بررسی نشده، در حالی که تمام همّ نیما این بود که اول نظام فکری خودش را سر و سامان بدهد. نامه‌هایش را که از سال ۱۳۱۰ می‌خوانیم او حاضر است که شعرش کاملاً بد شود، به طوری که بد هم شد، اما فکرش را رها نکند، یعنی سامان دادن به نظام دیالکتیکی ذهنش را رها نکند.

تمام نامه‌هایی که از ۱۴-۱۳۱۰ می‌نویسد همه مشرف بر این قضیه است که باید هر جوری هست به این نظام فکری رسید که اصطلاحاً مارکسیستی می‌گوییم، یعنی ماتریالیسم دیالکتیک. البته نیما وارد هیچ حزبی نشد و علاقه‌ای هم نداشت در هیچ

بشود. مثلاً در غزل حافظ می‌خوانید که شاعر در اوج تغنّی و غزل‌سرایی، اقدام به نصیحت می‌کند که مثلاً دهقان سالخورده چه خوش گفت با پسر کای از چشم من به جز از کشته ندروی. البته بعضی از حافظ پژوهان معاصر این گسیختگی معنایی را از هنرهای حافظ می‌شمارند. به هر حال چه هنر باشد و چه عیب، نیما شعر فارسی را به حالت اول آن، که پیوستگی معنایی قطعه باشد برگرداند.

در مورد شیوهٔ نگارش کتاب باید بگویم که خواننده به سبک نگارش نویسنده‌اش پی نمی‌برد. بعضی جاها کلماتِ عربی بسیار مهجور و غیر لازم به کار می‌برند و در همان پاراگراف جملات عوامانهٔ محاوره‌ای، مثلاً «فلان چیز افتاد تلپ»، یا می‌گویند «نوچه‌های نیما»؛ نوچه در میان بعضی طبقات مردم معنای دیگری دارد که شایسته نیست برای پیروان نیما به کار گرفته شود. کسانی که خودشان را پیروان نیما می‌دانستند، مثل اخوان که اینجا به اخوان اشاره کرده‌اند و گفته‌اند «یکی از نوچه‌های نیما»، شاید دیگری هم شاملو است. ولی بهتر بود که بگویند از پیروان نیما، هر چند بزرگی را سراغ ندارم که پیروانش یا به بیان آقای حمیدیان نوچه‌هایش را به گزمگان و مأموران خفیه لو داده باشد.

***

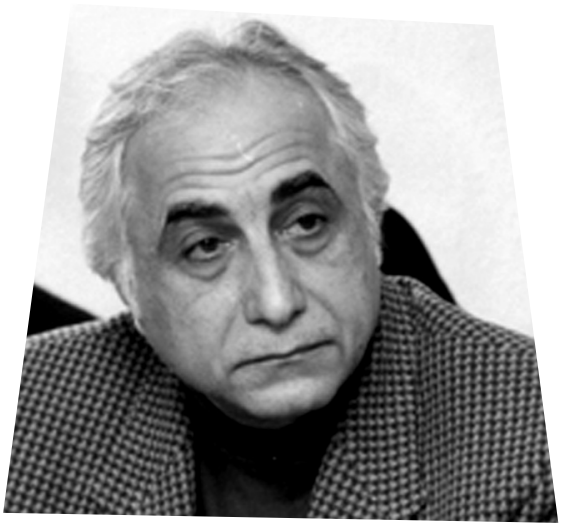
■ **شمس لنگرودی:** من فکر می‌کنم صحبت کردن از نیما بدون اینکه یادی از سیروس طاهباز بکنیم یکسره غیرمنصفانه است. سیروس طاهباز نیما نبود، ولی یک کار نیمایی کرد. اگر طاهباز همت نمی‌کرد، من بعید می‌دانم که ما الان اینجا بودیم و دربارهٔ کتاب نیما صحبت می‌کردیم. به قول دکتر کاخی، دکتر حمیدیان مستغنی از این هستند که ما در تأییدشان حرفی بزنیم، برای اینکه ایشان تسلط خود را بر ادبیات کهن و ادبیات جدید پیشتر به صورتهای مختلف نشان دادند و حضور بنده هم در اینجا به همین خاطر است.

شاید کمی حاشیه‌روی من زاید باشد، اما به گمانم گفتن آن ضرورت دارد که دانشگاههای ما متأسفانه به جای اینکه هنرمند و هنرشناس تربیت کنند، کارمند هنر تربیت می‌کنند، یعنی اگر می‌خواهند بیشتر یاد بگیرند برای این است که «آقا» بشوند، «خانم» بشوند، درس خوب بدهند، حقوق خوبی بگیرند. اندک شمارند کسانی که واقعاً از روی عشق و علاقه و آگاهی دنبال این کار هستند، از جملهٔ اینها دکتر حمیدیان است. ایشان با اشتیاق تمام این کار را تمام می‌کنند. شعرشناس هستند. خود این کتاب نشان می‌دهد که با چه علاقه و شناختی این کتاب را نوشته‌اند، بنابراین اگر من هم مثل دکتر کاخی مطالبی در نقد بگویم، به هیچ وجه قصدم کم کردن ارزش این اثر نیست. این اثر به نظرم یکی از بهترین کتابهایی است که راجع به نیما منتشر شده است.

یکی از اشکالاتی که خیلی از این کتابهای دانشگاهی دارند این است که دوستان ما در کتب غربی مثلاً می‌خوانند رئالیسم، سمبولیسم، بعد همان را برمی‌دارند ترجمه می‌کنند و دانشجویان معمولاً نمی‌دانند که ما اصلاً شعری به اسم شعر رئالیستی نداریم. اصلاً چنین چیزی وجود ندارد. دکتر حمیدیان تا آنجا که من دیدم به نظر می‌رسد (شاید کس دیگر هم این کار را کرده باشد، اما من اولین بار در کتاب ایشان دیدم) به این نکته توجه کردند و می‌گویند ما به ضرورت اینها را به کار می‌بریم، نه اینکه اینها الزاماً وجود خارجی داشته باشند.

ما نمی‌توانیم چیزی به اسم شعر رئالیستی داشته باشیم. اساساً رئالیسم وقتی پیدا شد که دورهٔ اکتشافات علمی بود و آرام آرام یک عده به این نظر رسیده بودند که همه چیز قابل شناخت است و اگر ما روابط اجتماعی را دقیق بشناسیم، می‌توانیم تغییرش بدهیم. برای همین مارکس از بالزاک خیلی خوشش می‌آمد. در صورتی که شعر درست عکس این است. شعر از جایی شروع می‌شود که ما نمی‌دانیم چیست. یعنی تا آنجایی که می‌دانیم، زندگی می‌کنیم، تحلیل می‌کنیم، درک می‌کنیم، از آنجایی که نمی‌دانیم وارد حوزهٔ تخیل می‌شویم، وارد حوزهٔ شعر و ادب می‌شویم. دکتر حمیدیان به این نکته به درستی اشاره کرده‌اند که من لازم دیدم به این نکته بپردازم.

در مورد سمبولیسم هم همین‌طور، ایشان به نکاتی اشاره



کردند که به نظر من قابل توجه است. بعضی روزنامه‌ها و کتابها هم نوشته بودند که وقتی کودتا شد، نیما یوشیج خوشحال شد و گفت دیگر وقتش رسیده ما شعر بگوییم. شاید نیما این حرف را زده باشد، ولی از این حرف این برداشت را می‌کنند که قصد نیما این بوده که خفقان شعرپرور است، شعرساز است و بعد به این نظر می‌رسند که سمبولیسم نتیجهٔ خفقان است.

دکتر حمیدیان در این کتاب به تفصیل و به دقت نشان داده‌اند که ریشه‌های سمبولیسم جای دیگر است. سمبولیسم نتیجهٔ یک نگاه است. همان‌گونه که رئالیسم به این دلیل به‌وجود آمد که تصور می‌شد همه چیز قابل شناخت است. سمبولیسم یک قدم بعدتر گفت که اگر هم قابل شناخت باشد، آدمی توانایی شناخت تمام زوایای جهان را ندارد و به قول بودلر انگار بخواهید از سوراخ کلید جنگل را نگاه کنید. این یک نگاه فلسفی است و ربطی به خفقان ندارد. دکتر حمیدیان به این قضیه هم اشاره کردند و اینها نکاتی است که باید بیشتر بررسی شود. متأسفانه من در کتابها و نوشته‌ها کمتر می‌بینم به این نکات بپردازند. بیشتر تکرار مکررات است. شعر رئالیستی، شعر

یک مشکل دیگر هم در کارشان بوده که مشکل اغلب اساتید دانشگاه است. یکی از دوستانم می‌گفت اشکال پزشکان این است که همهٔ مردم را مثل مریض یا به شکل پول می‌بینند، این به نظرم درست است. اشکال اساتید هم این است که همه را به چشم دانشجوی خود می‌بینند. دکتر حمیدیان مسلط هستند اما چون فکر می‌کنند همه دانشجویند پس می‌گذارند و می‌روند، وگرنه این پاسخ نیست). می‌گویند این‌طوری اقتضاء می‌کند. من می‌گویم این‌طور اقتضا نمی‌کند یا مثلاً می‌گویند: «ابتدا نگذریم از این بی‌خود و بی‌خودیها که اینجا می‌گوید «زردها بی‌خود قرمز نشدند / قرمزی رنگ نینداخته است بی‌خودی بر دیوار» و چقدر بجا افتاده و قوی‌تر از این لفظ عامیانه در این موضع وجود ندارد، زیرا علاوه بر...» خلاصه معلوم نمی‌شود این کلمه چرا در شعر آمده و چرا نیما نگفته «زردها بیهده قرمز نشدند»، ما بحث ساختاری باید بکنیم، کلمه «بی‌خود» باید ساختارشکنی بشود که ما ببینیم ریشهٔ این کلمه چه بوده که کارکردش اینجا الزامی است، یعنی چه ضرورتی باعث شده. «بی‌خود» کلمهٔ زشتی هم هست. به نظر من کار بدی کرده و این ضعف تألیف نیماست. خب، شما باید توضیح بدهید که ضعف تألیف نیست اما توضیح داده نمی‌شود که چرا این «بی‌خودی» آمده.

در سالهای جوانی، که قرار بود دنیا را عوض کنیم، عده‌ای می‌گفتند که این زردها بی‌خود قرمز نشدند اشاره به شوروی و چین است، و عده‌ای هم کف می‌زدند، یا کف می‌کردند. ایشان هم مثل آنها جوابشان، جواب قانع‌کننده‌ای نیست. زیرا، این شعر سمبولیک است نه استعاری. ایشان جواب می‌دهند: «و اما آن زردهایی که قرمز می‌شوند و رنگ قرمزی که روی دیوار می‌افتد، چیزی جز آتش با شعله‌های زرد و سرخ‌شونده‌ای، نیست» دلیلتان چیست. شما می‌گویید شعر نمادگراست، سمبولیسم است، شما می‌دانید نمادگرا، فرقش با استعاری این است که در آثار نمادگرا، یک اشاره یا کدی یا نشانه‌ای هست که علاوه بر معنی خودش، معانی دیگری هم می‌تواند داشته باشد. خب، اینجا چه «کُد»ی اشاره به آتش دارد و بعد چطور شما که بعضی جاها به قول معاصرین اهل تسامح و تساهل و به قول قدما وسیع‌المشرب هستید، به درستی می‌گویید: «خیزران، چوب پلیس است، اما شاید هم نباشد» و من خیلی خوشم آمد، چون واقعاً ممکن است منظور نیما چوب پلیس نباشد، بعد چطور می‌گویید، این هست.

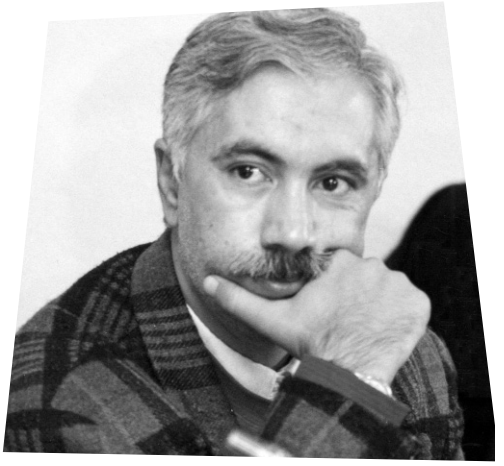
اولاً این از ارزش شعر نمادین نیما کم می‌کند، برای اینکه شما تصمیم می‌گیرید که این هست و بعد هم اینکه چه نشانه‌ای در آن دیده‌اید که گفتید آتش است. من می‌گویم نیست. این شعر، شعر دشواری است، به نظرم او در یک قهوه‌خانه است، خوابیده و صبح بیدار شده که برود جایی به اسم وازنا، نگاه می‌کند می‌بیند شیشه‌ها را برف گرفته و یک روشنایی با این برفها آمده و فضا روشن می‌شود و او خوشحال است که روشنی پیدا می‌شود، اما می‌گوید هنوز وازنا پیدا نیست. یعنی امیدی دارد و می‌خواهد از اینجا فرار کند. از جایی که میهمانخانهٔ کثیفی است و عده‌ای هم به جان هم افتاده‌اند.

نکتهٔ دیگر اینکه ایشان می‌گویند شعر نیما به دوردستهای افق جامعه نظر دارد، من می‌گویم نه، به افق هستی نظر دارد. چرا ما باید در شعر نمادین، خودمان و خواننده را مقید کنیم و بگوییم «جامعه». من می‌گویم او هستی را می‌گوید. هستی یک میهمانخانهٔ کثیف و چرکی است که به جان هم نشناخته انداخته است /چند تن ناهموار /چند تن ناهشیار.

نتیجهٔ عرض بنده این است که این کتاب را با احترام تمام خوانده‌ام و اعتقاد دارم که یکی از بهترین کتابهایی است که دربارهٔ نیما نوشته شده، چون در این مملکت بهترین کار، کار نکردن و انکار دیگران است. همه هم مشغول این کار هستند. کسی هم که کار می‌کند، به قول شاملو «تونل می‌زند در کوه نامکنها». کار کردن دشوار است و در سراسر کتاب نشان داده می‌شود که ایشان به ادبیات جدید و کهن آگاهی و تسلط کافی دارند، اما چون به گمان من با بی‌قراری نوشته شده، چیزهایی فراموش شده که با یک ویراستاری قابل حل است. موفق باشند که هستند.

***

■ **صابر امامی:** در کل، کتاب به نظر بسیار گیرا و زیباست. یعنی از همان ابتدا جذب کتاب می‌شویم و دوست داریم آن را تا آخر بخوانیم. البته من می‌خواستم مطلبی را در آخر سخنانم



عرض کنم اما به خاطر اشارات آقای کاخی و صحه گذاشتن آقای لنگرودی، مجبورم از همینجا شروع کنم. به نظر می‌رسد که علت اساسی این گیرایی کتاب که خواننده دوست دارد کتاب را تا آخر بخواند و زمین نگذارد، همین مسئله‌ای است که آقای لنگرودی با عنوان بی‌قراری بیان کردند یا آقای کاخی با تعبیر «ژورنالیسم» به همان معنایی که خودشان ترجمه کردند، نه آنچه بین ما مصطلح است.

یک چنین روحیه‌ای بر کل کتاب حاکم است. من از نمونه‌هایی که داشتم صرف‌نظر می‌کنم، اما سطر اول کتاب را که خواندم: «ما را با زندگی‌نامه‌نویسی دربارهٔ نیماکاری نیست که دیگران نوشته‌اند، و به حد کفایت و بلکه زیاد» یادداشت کردم که گویی نوعی ناراحتی در سطرها هست، یعنی در کل کتاب نوعی جانبداری از چیزی و انتقاد از چیزی دیگر احساس می‌شود که بعدها نوعی شیفتگی نیز به این احساس اضافه می‌شود و در ادامه این شیفتگی به نوعی هیجان در کل صفحات و فصلها منجر می‌شود که این می‌تواند هم مفید باشد

نظام سیاسی مثل شوروی زندگی کند، اما به هرحال این طرز تفکر است که بعداً «ققنوس» را به وجود می‌آورد. دکتر حمیدیان بخشی دارند به اسم ساختار، آن بخش ساختار کتاب ایراد دارد، برای اینکه در کتاب به وجه فکری نیما توجه کافی نشده است. نیما تمام حرفش این بوده که هر مصرع در شعر باید ارزش کارکردی داشته باشد، یعنی نیما در شعر به دو چیز معتقد بود، یکی ارگانیسم و دیگری دیالکتیک. ارگانیسم یعنی بدن آدم، یعنی گوش به خاطر نوع کارکردش کافی است همین اندازه باشد، دست به خاطر نوع کارکردش باید دراز باشد. خب، از نظر نیما این خیلی خنده‌دار است که گوش که کارکردش این است، به اندازهٔ دست دراز بشود. شاعران قدیم اصلاً به این قضیه توجه نداشتند، البته مسئله‌شان نبود، نه اینکه ایراد کارشان باشد، اصلاً مسئلهٔ آن دوران نبود. ارگانیسم در شعر با نیما شروع می‌شود و نیما می‌گوید چه ضرورتی دارد که در یک مصرع که با دو یا سه کلمه می‌توانیم بگوییم «هست شب» به اندازهٔ این گوش و دست دراز کنیم تا جور دربیاید. این ارگانیسم شعر نیما را تشکیل می‌داد.

نیما گفت هر سطر را باید به اندازهٔ کارکردش طول بدهیم. پیروان و شاگردانش هم همین کار را کردند «زمستان است». خب، دیگر برای چه باید اضافه کند، اما بعد «کسی سر برنیارد کرد پاسخ گفتن و دیدار یاران را» می‌آورد که باید این‌قدر باشد، یعنی کارکردش عوض شده. نباید وزن شعر را با پوشال پرکرد، چون نیما بر اساس ارگانیسمی که در جهان هستی می‌دید، می‌گفت در همهٔ عناصر جهان، در حیات، یک هماهنگی وجود دارد که شعر هم باید آن هارمونی را داشته باشد. تمام حرفش همین بود و بعد این هارمونی را آشکارا در بدن انسان نشان می‌داد.

نیما بر دیالکتیک در هستی و در نتیجه در شعر معتقد بود. می‌گفت که مسائل و آدمهای کوچک هستند که مسائل و آدمهای بزرگ را به‌وجود می‌آورند. می‌گفت که کوچکهاست که جمع می‌شوند و بزرگها را به وجود می‌آورند. بزرگها که از آسمان نمی‌آیند، یعنی هر چیزی محصول چیزی است که قبلاً اتفاق افتاده، خود نیما می‌گفت، این یعنی دیالکتیک. من نمی‌خواهم از بعضی شاعران محبوب و مشهور خودمان که خودم هم به آنها علاقه دارم مثال بیاورم که بعداً سوءاستفاده شود، بعضی از اینها در کارشان این نکته را ندارند، جز تعدادی اندک. آنکه مدام این دو عنصر در کارش بیشتر شد، نیما بود و عجیب است که هرچقدر هم جلوتر رفت، قوی‌تر و غنی‌تر شد.

بخش آخر این کتاب، سه بخش ساختار، زبان و صنعت نیماست. من اول به بخش آخر اشاره‌ای بکنم. در مورد صنعت نیما ایشان کار جالبی کرده‌اند، یعنی از ادبیات کهن به نکاتی اشاره کرده‌اند که قابل تأمل است. اما انتظار بنده این بود که وقتی دربارهٔ صنعت صحبت می‌شود، ببینیم صنعت شعر نیمایی چیست، که متأسفانه این غایب است. اشاراتی شده اما اینها اشاراتی است که نیما از شعر کهن گرفته، نه صنعتی که خود نیما بانی و ابداع‌کننده‌اش بوده است. به نظرم این باید بازنویسی بشود، بالاخره هنر که بی‌صنعت نمی‌شود. من یادم می‌آید بیست سال پیش کسی از قم به خانهٔ ما آمده بود، می‌گفت فلانی هنرمند بزرگی است. رفتم دنبالش، فکر کردم هنرمند است، اما دیدم طرف در و پنجره‌ساز است. بعد فهمیدم اینها به صنعتگر می‌گویند هنرمند. یعنی صنعت و هنر دو مقولهٔ با هم‌اند و نمی‌شود هنری بی‌صنعت باشد. ما هم می‌خواهیم ببینیم صنعت نیما چیست، هنر نیما چیست و این در کتاب غایب است.

اما در مورد ساختار نکاتی که دکتر حمیدیان گفتند، نکات جالبی است، یعنی مقایسه‌ای بین شعر کهن و نو کردند و اشاره کردند که در شعر کهن ساختار به آن معنا وجود نداشت و نشان دادند که ساختار چیست. در شعر نو هم اشاراتی کردند که به نظرم کافی و کامل نیست، بعد، از نیما شعری مثال زدند به نام «برف»:

زردها بی‌خود قرمز نشدند
قرمزی رنگ نینداخته است بی خودی بر دیوار
صبح پیدا شده است از آن طرف کوه «ازاکو» اما
وازنا پیدا نیست
گرتهٔ روشنی مرده برفی کارش همه آشوب
بر سر شیشهٔ هر پنجره بگرفته قرار
وازنا پیدا نیست
من دلم سخت گرفته است از این میهمانخانهٔ میهمان‌کش
روزش همه تاریک
که به جان هم انداخته است
چند تن خواب‌آلود
چند تن ناهموار
چند تن ناهشیار

شعر بسیار زیبا و خوش‌ساختی است و وقتی دکتر حمیدیان این شعر را انتخاب می‌کنند، انتظار این است که ساختار این شعر را نشان دهند. یعنی ما واقعاً می‌بینیم که بند اول، یعنی همان ارگانیسم شعر و دیالکتیک شعر، با بند دوم چه ارتباطی دارد و چرا این سومی، محصول دو تا بند اول است، و آخرِ شعر چطور بسته می‌شود. اما اولاً یک اشتباهی وجود دارد که «میهمانخانهٔ میهمان‌کُش» را «میهمان‌کِش» ضبط کرده‌اند که غلط چاپی است احتمالاً ایشان اینجا می‌گویند: «لابد خواهید پرسید صحنه را چرا به جای اول شعر باید در آخر ببینیم»؟ فرضاً این سؤال ماست، اما پاسخ ایشان پاسخ ساختارگرایانه نیست و اصلاً پاسخ نیست.

ایشان در جواب می‌گویند که «پاسخ این است که اولاً ساختار این شعر این طور اقتضا می‌کند». خب اگر این‌طور باشد، من هم یک شعر از فریدون مشیری می‌گیرم و اگر ایراد بگیرند می‌گویم این‌طور اقتضا می‌کند. این پاسخ نیست. ما می‌خواهیم بدانیم چرا اقتضا می‌کند، نه اینکه اقتضا می‌کند. بعد می‌نویسد: «ثانیاً من از شما می‌پرسم مگر قرار است شعرهایی با این ژرفا را فقط یک بار بخوانید که مایلید از همان اول همهٔ ابعاد آن دستگیرتان شود.» وقتی می‌گویم نگارش کتاب بی‌قرارانه است، منظورم همین است. کتاب نشان می‌دهد که ایشان می‌دانند و بحث سراسر کتاب ساختارگرایانه است. بحثهایی که در حوزهٔ ساختار می‌کنند، نشان می‌دهد ایشان ساختار را می‌دانند، اما اینجا (البته یک چیزی را در پرانتز بگویم.

در حالی که می‌توانستند به اصل قضیه بپردازند، یعنی به اینکه نماد و تمثیل از کجا برمی‌خیزد که بحث زیبایی است با ریشه‌های روان‌شناختی‌اش و می‌توانست خیلی از گره‌ها را باز کند. البته اشارهٔ ایشان به ریشه‌های روان‌شناختی نماد کم است. به این ترتیب باتوجه به اینکه ذهنشان دچار چنین نگرشی به تمثیل است، این مشکل بعداً در ادامهٔ بحثهای ایشان پیش می‌آید که سعی می‌کنند یک نماد را بلافاصله به یک فاکتور اجتماعی ربط دهند و تمام بکنند. یعنی ذهنشان بیشتر درگیر مسائل اجتماعی قضیه است، حتی در توجیه اصل نماد و سمبول و این در بحثها و نمونه‌هایی که ارائه می‌دهند اثر می‌گذارد.

مسئله جالبی که در کتاب به چشم می‌خورد و نمونه‌اش را دکتر کاخی فرمودند، گاهی اوقات حکم می‌کنند که این حکم کردن به صورت مکتوب مشکل است و تبعاتی را به دنبال می‌آورد. یکی از این حکمها، وقتی از شعر ناقوس حرف می‌زنند پیش می‌آید. ایشان در ادامه صحبتشان به یک بحث سینمایی می‌رسند. می‌دانیم که در سینما می‌توانیم دو نوع تدوین داشته باشیم: در تدوین می‌گوییم حرکت از کل به جزء یا از جزء به کل. شما می‌بینید که نمای یک فیلم با آسمان یک شهر شروع می‌شود، بعد نزدیک می‌شود به یک خانه، بعد نزدیک می‌شود به پنجره و ماجرا شروع می‌شود، چنین حرکتی را می‌توانیم در تدوین داشته باشیم. آقای حمیدیان چنین حرکتی را در شعر نیما نشان می‌دهند و می‌گویند:

«بدین سان بن‌مایه‌ها از وسیع‌ترین به محدودترین و از درشت‌ترین به ریزترین می‌رسد، تا ما بتوانیم هرچه دقیق‌تر جزئیات احوال و اشیاء را مشاهده کنیم. آسمان، زمین، بازار، قصر، کومه، شمع چنین نگاه و شیوه‌ای را تنها در شعر نو می‌توان دید.» وقتی حکم «تنها در شعر نو می‌توان دید» را می‌خواندم بلافاصله به ذهنم رسید این را قرآن در یک سوره بسیار زیبا دارد: اذا زلزلت الارضُ زلزالها، یک تصویر از کل زمین است که زلزله‌هایشَ شروع می‌شود. بعد یک تصویر از کوههاست، بعد تصویری از انسان که از گور برانگیخته می‌شود و بعد یک تصویر از ذره: فَمَن یعمَل مِثقالَ ذَرَةٍ خیراً یَرَه و مَن یعمل مِثقالَ ذرةٍ شراً یَرَه. این‌طور نیست که این حرکت یا این مونتاژی که نیما کرده فقط در شعرنو دیده شود.

از مسائل مهمی که برای نسل جوان بسیار مفید است پیگیریهای تاریخی و به‌خصوص پیگیریهای سیاسی ـ اجتماعی تولد شعرهاست. درست است که می‌پذیریم شعر نمادین است و برداشت از نماد به مبحثهای هرمنوتیک مربوط می‌شود و هرکسی با زمینه‌های روحی، فرهنگی و... خود، معنا را برداشت می‌کند و به تفسیر نمادهای شعر می‌پردازد؛ دکتر حمیدیان هم این مطلب را رد نکرده و در کل به آن اعتراف دارد، هرچند خود یک معنا را انتخاب می‌کنند، و روی آن معنا اصرار می‌ورزند، ولی این نگاه که سعی کرده مراحل شکل‌گیری شعر و خلقت شعر را از دیدگاه جریانات سیاسی دنبال کند، برای جوانانی که آن عصرها را به این شکل ملموس ندیده‌اند، بسیار مفید است. اگرچه نمی‌توانیم معنای شعر نیما را در این تطبیقهای سیاسی ـ اجتماعی محدود کنیم و استاد هم چنین ادعایی نکرده‌اند، اما در کل کتاب رنگ تطبیق شعرها با شرایط زمانه و پاسخگویی شاعر به اوضاع و احوال سیاسی ـ اجتماعی زمانه‌اش، پررنگ‌تر و شدیدتر به نظر می‌رسد.

مسئلهٔ دیگری که در کتاب است، توجه به موسیقی است، آن‌هم توجهی عمیق که معلوم می‌شود آقای دکتر از موسیقی شناخت خوبی دارند، به خصوص موسیقی کلاسیک، هارمونیها، آکوردها، سوناتها را به خوبی می‌شناسند و اینها را در شعر نیما بسیار خوب تطبیق می‌دهند. از جمله در ادامه بحثهایی که تحت عنوان «واژه‌های نام آواها» می‌آورد و موسیقی حادث شده در شعر را نشان می‌دهد، به خصوص در دو شعر "کار شب پا" و یک شعر دیگر، برای من بسیار جالب بود.

در ادامهٔ بحث قبلی اجازه بدهید از زیباییهای کتاب مطلبی را بگوییم؛ در همان صفحات اولیه در صفحه ۲۳ دکتر حمیدیان می‌نویسند: «نیما به هر صورت به هر مفهومی که بنگریم، فرزند عصر و شرایط محیط خویش است». و واقعاً در طول کتاب این را برای ما ترسیم می‌کنند که چگونه آدم می‌تواند فرزند زمانهٔ خویش باشد.

مسئلهٔ دیگری که در اینجا مطرح شد و استاد لنگرودی هم به آن رنگ شدیدی دادند و من هم مجبور شدم که به آن اشاره کنم، این است که دکتر حمیدیان در چند جای کتابشان و حتی به صراحت روی این قضیهٔ سکولار و اومانیسم نیما درنگ می‌کنند که آقای لنگرودی هم با مطرح کردن دیالکتیک ماتریالیسم آن را رنگین‌تر کردند. آقای حمیدیان این جمله را به صراحت می‌آورند که «از آسمان بریده و به زمین رسیده». پذیرش این حرف حقیقتاً برای من دشوار است. دربارهٔ اینکه دیالکتیک را چه معنا بکنیم بحث نمی‌کنم، خود دیالکتیک را به تنهایی به عنوان یک فلسفه و روش نگرش ممکن است قبول داشته باشیم، اما اگر این را برسانیم به ماتریالیسم و بعد برسانیم به اینکه از آسمان بریده و به زمین رسیده، تنها به این دلیل که نگاه این آدم به جامعه، به عدالت، به ستم و ظلم بوده، من فکر می‌کنم مقداری بی‌انصافی است. باید دلایل متقن بیشتری راجع به این قضیه داشته باشیم. در اینجا باید دقیق‌تر، عمیق‌تر و محتاط‌تر عمل کرد، نهایت آدم می‌تواند اگر به جای متقنی نرسید، اظهارنظری نکند. وقتی اظهار نظر می‌کنیم باید دلایل عمیق‌تری داشته باشیم که در این کتاب از آن دلایل هیچ اثری نیست، و یا اگر هست، تنها در این حد که شعرش یک شعر مردمی و اجتماعی و ستیزنده با ستم است.

حتی یک جایی آورده که نیما می‌گوید: «من آن روشنان را برای زمین می‌خواهم». اصلاً روشنان آسمانی را برای زمین خواستن دلیل بر بریدن از آسمان نیست. او روشنان آسمان را قبول و باور دارد اما آنها را در خدمت زمینیان دوست دارد، می‌خواهد آنها را به متن زندگی بیاورد، و اگر عمیق‌تر نگاه کنیم، ستم‌ستیزی و توجه به عدالت نمی‌تواند جدا از روشنان آسمانی باشد و این دو با هم منافات و تضاد ندارند. وقتی آقای حمیدیان برای بیان معنای بسیاری از شعرهای نیما به شرایط تاریخی اوضاع زمانه و نظریات خارج از شعر نیما در نامه‌هایش و یا... می‌نگرند من تعجب می‌کنم چطور در این موارد به نامه‌هایی که نیما به همسرش می‌نویسد و در آنها از اعماق جان

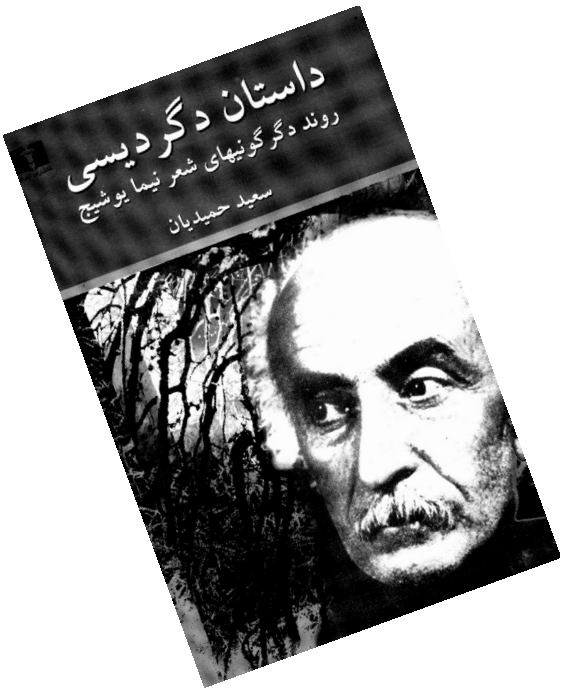
و هم تولید اشکال کند. معمولاً کتابی که هیجان داشته باشد خواننده را جذب می‌کند، به همان معنای ژورنالیستی که آقای دکتر گفتند، چون خواننده را قانع می‌کند و با یک نوع عاطفه پیش می‌رود، در نتیجه خواننده کتاب را زمین نمی‌گذارد. و هم می‌تواند نقاط منفی داشته باشد، به این معنا که وقتی در یک جامعهٔ علمی به کتاب نگاه کنیم آن بی‌طرفی لازم را در آن نمی‌بینیم و این خود مقداری از روحیهٔ علمی و تحقیق می‌کاهد.

همان‌طور که آقای لنگرودی اشاره کردند، خواننده در ادامه به صفحاتی می‌رسد که از بعضی نقدهای کوچکی هم که در اوایل به نیما وارد می‌کرد دیگر خبری نیست، و همهٔ مطالب در تعریف و تشویق شاعر قلم زده شده‌اند. این جانبداری یکنواخت، اندکی از ارزش علمی صفحات می‌کاهد، البته نمی‌خواهم بگویم حتماً باید انتقاد می‌کرد تا فضای کتاب علمی می‌شد، اما این جانبداری و هیجان و شیفتگی به نیما، در موضع بی‌طرفی نقاد شک و تردید ایجاد می‌کند و این تردید به نفع نویسنده نیست.

در کل به نظر می‌رسد اگر اسم کتاب را می‌گذاشتیم «جنبه‌های نمایشی شعر نیما» خیلی بهتر بود. یعنی من با توجه به اینکه ادبیات نمایشی تدریس می‌کنم خیلی از آن استفاده کردم. نمونه‌هایی که می‌خواستم به دانشجویانم، ارائه بدهم اینجا باز شده بود و هر شعری که مطرح شده به نوعی جنبه‌های نمایشی آن ذکر شده است. از همان ابتدایی که ایشان می‌خواهند وارد بحث «افسانه» بشوند، می‌روند سراغ اینکه «افسانه» را به شکل یک نمایش مطرح بکنند. روی این موضوع به قدری تأکید و درنگ می‌کنند که خواننده را به این فکر می‌اندازند که نکند نویسندهٔ محترم «افسانه» را واقعاً یک نمایشنامه می‌دانند.

وقتی این صفحات را می‌خواندم به ناچار رفتم به سراغ اظهارنظر خود نیما دربارهٔ افسانه و آن‌قدر حساس شدم که حتی نوشتهٔ نیما را زیراکس گرفتم که وقتی گفته افسانه به شکل یک نمایش است، واقعاً نمایش به چه معناست. نمایش یک وقتی به معنای تخصصی نمایش، به صورت درام برای ما مطرح است. یک وقت هم یک معنای اصطلاحی داریم، یعنی کاری که نمایشی است، تجسمی است، می‌توانیم تصورش کنیم. می‌توانیم در صحنه ببینیم. به نظرم نیما بیشتر می‌خواست شعری را که در آن تجسم و تصویر هست مطرح کند نه یک نمایشنامه را. اما استاد به قدری دربارهٔ درام بودن شعر که به هر حال نو است و تازه وارد ادبیات ما می‌شود بحث کرده‌اند و کار را چنان جدی گرفته‌اند که نمونه‌هایی از نمایشنامه‌های پیشین آورده‌اند، بعد رسیده‌اند به نیما و در خود این کار هم بیشتر جنبه‌های نمایشی قضیه را مطرح کرده‌اند.

مثلاً در «خانوادهٔ سرباز» هم اصرار دارند که این نمایشی است، به قصهٔ امروز نزدیک است، پرسپکتیو در آن چیست و... یا «کار شب پا» که بهترین بخش این کتاب بود که اینجا دیگر شیفتگی به اوج رسیده است. بحثی وجود دارد که چندین نوع نقد داریم و یکی از انواع آن، نقد هنری است، یعنی نقدی که خواننده یا نقاد به تبع آن اثر، یک اثر هنری می‌آفرینند. اینجا هم احساس می‌شود ایشان به تبع شعر «شب پا» یک قطعهٔ هنری دیگری آفریده‌اند، قطعه‌ای که در آن سمفونی عظیمی از معانی و موسیقی کلمات و بحثهایی در رابطه با محتوا و ساختار، همنوایی می‌کنند و ما از ابتدای بحث در میان این آهنگ پیش می‌رویم تا به آخر برسیم و چنان زیبا که مرا تحت تأثیر قرار داد. با وجودی که چندین بار این شعرها را از نیما خوانده‌ایم، اما پس از خواندن کتاب مجدداً خود شعر را خواندم و لذت بردم. ولی باز در همانجا نگاه اصلی آقای حمیدیان روی درام بودن قضیه است. حتی در این قضیه یادداشت کردم که ایشان اغراق می‌کنند و جنبه‌هایی را که در آن نیست مطرح می‌کنند، به همین خاطر هم بعداً نمونه نمی‌دهند. مثلاً اگر می‌گویند دیالوگ دارد بعداً نمونه‌هایی از دیالوگ را ارائه می‌دهند، ولی در مورد شخصیت‌پردازی نمونه نمی‌دهند. چیزهایی از رمان و داستان کوتاه امروز را مطرح می‌کنند که از بعضی آنها نمونه نمی‌دهند برای مثال رجوع شود به بحثی که درباره شعر «خانه سریویلی» دارند، در آنجا ادعا



می‌کنند که این شعر همهٔ ویژگیهای داستان کوتاه جدید از قبیل توصیفات دقیق، فضاسازی کافی، پرورش ملموس شخصیت و ساختن دیالوگهای طبیعی و... را دارد، اما هنگام ارائه نمونه فقط از توصیف و دیالوگ و قالب شعر مفصل بحث می‌کند و دیگر عناصر ادعایی را بدون ارائه نمونه رها می‌کند. در بحث نماد احساس می‌شود که دکتر حمیدیان از نگاه فلسفی نسبت به مسئله دور هستند. بیشتر جامعه‌شناسانه نگاه می‌کنند تا به زیربناهای فکری و فلسفی فکری کار نیما. به همین خاطر هم حتی در بحث تمثیل و نماد اگر دقت کنید اصرار دارند که از جریانات جامعه به نماد یا تمثیل برسند. روی جریانات و اتفاقات تاریخ سیاسی خیلی تأکید می‌کنند و استبداد و خفقان را از نظر کسان دیگر مطرح می‌کنند و رد می‌کنند که اگر این طور بود چرا نیما آن گونه نگفت.

در مورد اینکه گفتم نیما سیاست‌گریز است، اینکه به چه معنایی، من فکر می‌کنم به اندازهٔ اهداف کتاب ذکر کرده‌ام و دیگر بیشتر از این روا ندیدم وارد قضیه شوم. باز تأکید کنم که نیما سیاست گریز به آن مفهوم خاص خودش نیست. هر آدمی که فکری دارد می‌تواند، بلکه باید هم سیاسی باشد و بنگرد، تا چه رسد به نیما که اهل فکر و فرزانگی است. تمام جوانان ما، حتی از موقعی که شروع می‌کنند دست چپ و راست خودشان را بشناسند، حق دارند دید و داوری درخصوص سیاست داشته باشند. من هرگز نخواستم بگویم نیما به کل فارغ از این مسائل است، مقصودم این است که نیما جزو هیچ دسته و تشکیلات و گروهی نبوده یا سیاسی به معنای غلیظ آن نبوده. این را همه، از کسانی که با او دوست و نزدیک یا آشنا بوده‌اند، می‌دانند و در نوشته‌هاشان دربارهٔ نیما گفته‌اند. من هم به آن نوشته‌ها رجوع کردم و نیز ارجاع داده‌ام. حتی عصبانیت آل‌احمد از نیما به خاطر این بود که آن دعوت سفر به بخارست را قبول کرده بود (می‌دانید که آن موقع رومانی رژیم کمونیستی داشت.) آل احمد هم برآشفته شد و با مقالهٔ تندی به او اعتراض کرد که چرا این دعوت را قبول کرد (بنده به همین مقالهٔ آل‌احمد هم ارجاع داده‌ام). آن مسئله خشم آل‌احمد (که می‌تواند خشم مقدسی هم باشد) این بود که تو با این همه پرهیز از ورود به این احزاب و دسته‌بندیها در تمام عمرت، چطور شد چنین دعوتی را قبول کردی تا در داخل، این همه انگ به تو بزنند.

آقای کاخی گفتند و به تفصیل هم گفتند که تقسیمی که من کرده و گفته‌ام که شعر نیما را به سه دورهٔ رمانتیسم، رئالیسم و سمبولیسم بخش کرده‌ام تازگی ندارد. برادر عزیز، کجای توضیحاتم گفته‌ام که این تقسیم تازگی دارد؟ بلکه آن را تقسیم‌بندی رایج می‌دانم. اگر من حتی یک کلمه در مورد تازگی آن گفته بودم ایشان حق داشتند. به هرحال بحث ایشان جسارتاً اصلاً موضوعیتی ندارد و نیازی به این همه توضیح و مثال ایشان نبود.

اینکه فرمودند به علت دسترسی به جوهر شعر، نیما آن گسیختگی را که در شعر سبک هندی پدید آمده بود، رفع کرده، بنده متوجه نشدم که آیا این را من کم ذکر کردم؟ درباره‌اش چیزی نگفتم؟ یا امثال این. به هرحال سعی کردم در بحث از ساختار، به قول استاد لنگرودی (شاید درست می‌گویند، بنده خودم موافق هستم) بحث کل کتاب، بحث ساختاری است. حالا اگر در جایی بنده از روی مطلب پریده باشم، به خاطر این است که قبل از آن به اندازهٔ کافی بحثهای ساختاری کرده و نمونه داده‌ام. اگر می‌خواستم سر هر نمونه دوباره شروع کنم، هم تکرار مکررات می‌شد و هم اینکه من این را نمی‌پسندم. اتفاقاً برخلاف فرمایش آقای کاخی، بنده دربارهٔ گسیختگی در سبک هندی توضیحات کافی داده‌ام، مثلاً اگر به صفحات ۳۰۰ تا ۳۰۳ دقت می‌کردند دقیقاً بر محور همین گسیختگی ساختاری است و اینکه چگونه نیما آن را رفع و پیوند ساختاری هم ایجاد کرده است.

اینکه در مورد تطبیق برخی شعرهای نیما به مقتضای مسایل سیاسی و برخی رویدادها گفتند من مقام نیما را تا حد یک وقایع نگار پایین آورده‌ام، باز دوست عزیز، دریغ از قدری انصاف، چون چطور آن همه بحثها و مقدمات در بخش «ندای نماد» و خود شعرها دربارهٔ نماد و چگونگیهای نمادپردازی و اهداف آن اصلاً مورد التفات شما قرار نگرفته؟ به بنده افتخار بدهید و مروری بر آنها بفرمایید. من در همان بحثها حتی به تفصیل گفته و استدلال کرده‌ام که اصلاً قبول ندارم که نمادگرایی محصول اختناق و فضای سیاسی حاکم است و همیشه، از جمله در بحث «مرغ آمین» نمادگرایی را ناشی از سرشت هنر و آن را دارای گستره‌ای بسیار برتر از اوضاع یا رویدادهای خاص دانسته‌ام (که استاد شمس هم اذعان کردند).

بحث نوچه یک بحث سلیقه‌ای است. نوچه می‌تواند هم بار مثبت داشته باشد و هم بار منفی. من هرگز آن را به معنای منفی به کار نبردم. از جمله درباره بزرگ استاد شعر، اخوان با آن جایگاه والایش در کل شعر ایران. در سنتهای جوانمردی، حتی سنتهای کلاه مخملیهایی که تا این چند سال اخیر هم بود، یک رسم نوچه‌پروری وجود داشت. بین اینها، حالا چه بپسندیم و چه نپسندیم، کسی بوده، یک پهلوان و گاه یک کلاه مخملی در مرکز، یک تعدادی هم افراد جوان‌تر زیر نظر او بودند که در حقیقت تأثیر پرورشی بر آنها داشته. می‌خواستم بگویم اخوان در جوانی و نوپایی شعرش در برابر نیما حالت یک نوچه یا نوخیز مستعد را داشته. به ویژه در مرام پهلوانی، معمولاً تربیت تأثیر مثبت و سازنده‌ای داشته، و این هم به آیینهای کهن باز می‌گشته است. امیدوارم به اشارهٔ آقای لنگرودی هم با این توضیح یکجا پاسخ گفته باشم. ضمناً اینکه دکتر کاخی اشاره کردند که نیما اخوان جوان را لو داد بحثی است دیگر، ضمن اینکه بعدها خلاف قضیه معلوم شد. بهتر است بگذریم.

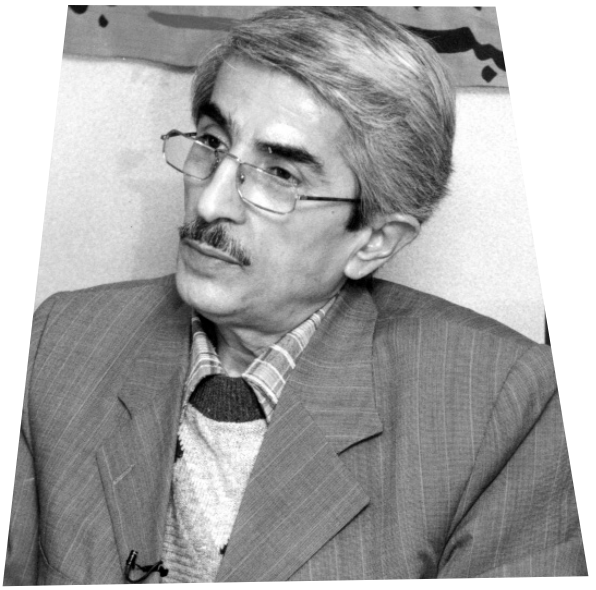
در مورد کلمات دیگری مثل «تِلِپ» و «تِلِق»، من خودم دانشگاهی حقیری بیشتر نیستم، در محیط آکادمیک بار آمدم. محیطی که از ابتدا سعی داشت به استعمال الفاظ دهان پرکن، ما را تشویق کند. حتی تربیت پدر مرحوم من در بچگی‌ام وقتی می‌خواست مرا برای انشاء تربیت کند، انشاء را می‌نوشتم برمی‌داشت جای کلمات ساده را با کلمات قلنبه عوض می‌کرد و می‌گفت: این طور پخته‌تر است. این تربیتی است که در مورد ما بوده. اگر الان چیزهایی را که من سی و چند سال پیش منتشر کردم مثلاً مقدمه **دیوان امیرشاهی سبزواری** و مقالاتی که فرض کنید در سال ۴۷ یعنی قریب به چهل سال قبل نوشتم در مجله **وحید** یا جاهای دیگر نگاه کنید، می‌بینید چیزی است با زبان مقلدانه و تأثیر گرفته از آموزه‌هایی که تحت تأثیر همانها در محیط دانشگاهی بودم و سعی می‌کردم هرچه را به من یاد داده بودند به کار ببرم. من در سالهای بعد این شیوه را با زحمت و تمرین و تجربه تغییر دادم. حتی در **درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی**، هم از زبان نسبتاً نزدیک به فردوسی کمک گرفتم، هم گاهی اوقات عامداً و عالماً از تعابیر رایج در اجتماع. به قول شادروان فروغ فرخزاد که در مورد روانشاد نادرپور گفته بود، نادرپور عیبش این است که شازده است و همیشه سعی می‌کند با دست شسته غذا بخورد، بابا یک دفعه هم بیا با دست نشسته غذا بخور. یعنی یک کم خاکی باش و از برج عاج اشرافیت بیا پایین. اگرچه من مرحوم نادرپور را یکی از بهترین شعرای معاصر می‌دانم به هرحال من عامداً به کار

و فطرتش پرده برمی‌دارد، بی‌توجه می‌مانند. نیما در نامه‌ای که در تاریخ ۱ خرداد ۱۳۰۵ به همسرش عالیه می‌نویسد و از ضربات روحی‌ای که از مرگ پدرش دیده است صحبت می‌کند، صراحتاً از فطرت تکان خورده‌اش حرف می‌زند و می‌گوید: «درد، آدم را به خدا می‌رساند»، علاقه‌مندان می‌توانند با رجوع به کتاب **دنیا خانهٔ من است** در بخش نامه‌ها، احساساتی چنین را که حاکی از باور فطری نیما به آسمان و آسمانیان باشد از خلال نامه‌هایی که ایشان به مادر، زن و دوستانش نوشته است، دریابند.

در پایان باید از زحمات استاد عزیز جناب دکتر حمیدیان تشکر بکنم و امیدوار باشم که کتاب ایشان جامعهٔ دانشگاهی و کتابخوان ما را قدمی به دریافت حقیقت نزدیک بکند.

***

■ **سعید حمیدیان:** من از لطف بسیار زیادی که در حق بنده و این اوراق شد از جانب جناب آقای کاخی، استاد شمس لنگرودی و دکتر امامی سپاسگزارم. از این جهت که عنایت کافی داشتند و بنده هم به دنبال این هستم. چیزی برای بنده بهتر از این نیست که کارش مورد مداقه قرار بگیرد. البته من نباید زیر علم خودم سینه بزنم و برای خودم دست بزنم. اگر چیزی عرض می‌کنم استدعا می‌کنم که از قبل بدانید هرگز در



جهت دفاع از خودم و تبرئه و امثال اینها نیست. قدر مسلم این است که اگر قضیه را ساده بگیریم شوقی غالب شده و آنچه در طول سالها تدریس در دانشگاه و خواندن و مطالعه شخصی در شعر جدید بوده و همین‌طور فکر کردن روی قطب‌بندیها، مثلاً قطب‌بندیهای موافق و مخالف و چون و چرایی قضیه به روی کاغذ آمده است. البته من این را اقرار می‌کنم، دوستانی که به من نزدیک‌اند و یادداشتهای مرا دیدند می‌گفتند که تو می‌توانستی چیزی در حدود هزار یا هزاروپانصد صفحه مطلب بنویسی و اینها را خوب تشریح بکنی که جای اما و اگر و اِنْ قُلت باقی نماند و من حقاً از فرمایش هر سهٔ حضرات استنباط کردم که بسیاری از این عیوب به خاطر این بوده که بنده خواسته‌ام مطالب مهم و گسترده‌ای را در ظرف کم بریزم. البته این را بگویم من معتقدم اگر حرف حسابی داشته باشیم، در کمتر از این هم می‌شود زد، هرچند سؤال برانگیز شود. واقعاً مقداری از خلأ یا کمبودی که ایجاد می‌شود به خاطر همین است که کسی بخواهد کم صحبت کند، درحالی که مسائل، مسائل مهمی هستند. بنده این را اقرار می‌کنم. در مورد عنوان بحث «دگردیسی» در خود کتاب توضیح دادم که دگردیسی در نظرم چیست و من هرگز این را به معنایی که دکتر کاخی فرمودند یعنی نوعی Metamorphose به کار نبردم و مثال هم زدم تا مقصودم را روشن کنم: نیما ابتدا مثل یک کرم ابریشم از برگ توت (غذای سنتی) تغذیه می‌کند و آرام آرام به این کار ادامه می‌دهد. بعد پیله‌ای به دور خودش می‌تند. در آن برههٔ خاص که آن پیله کامل می‌شود و به دنیای درون رجوع می‌کند، در درون خودش بدون اینکه چیزی بگیرد، بیشتر تأمل می‌کند و در این دوره هم دلیل اصلی بلوغ شعرهایش همین است تا بالاخره پروانه‌ای شود و از پیله بیرون بیاید و پرواز خودش را آغاز کند. این پرواز و اوج‌گیری را من دگرگونی و تکامل دانسته‌ام. شاید در این مورد حق با ایشان باشد. شاید هم این تقصیر یا اقتضای رشتهٔ من یعنی ادبیات باشد که گاهی حتی مفاهیم علمی را هم از دید شعر و هنر می‌نگریم. به هرحال، مقصود من همان دگرگونی و تحول است.

آقای کاخی فرمودند ضرورت تغییرات و تحولات اصلاً موردتوجه قرار نگرفته و گویی نیما یک‌دفعه آمده و همه چیز را عوض کرده و... من در کتاب هم توضیح دادم، چیزی را که دیگران گفتند و بارها هم گفتند و به صورتهای مختلف، چرا من باید تکرارش کنم؟ هستند کسانی که خیلی خوب این مقدمات را تشریح کرده‌اند، کسانی مثل آقای دکتر شفیعی کدکنی و دیگران و به هرحال نوشته‌های خوبی در مورد شعر جدید هست که به اندازهٔ کافی زمینه‌ها را بررسی کرده‌اند، که من به کارهای چشمگیر رجوع کرده‌ام و در همه جا فضل تقدم را هم رعایت نموده‌ام.

در مورد عدم‌توجه به «زیرساختهای جامعه شناسیک و هنری» لازم برای دگرگونی، باید عرض کنم چگونه می‌شد در این مجال و حجم اندک می‌آمدم و بیش از اینها که گفته‌ام به آنها می‌پرداختم، آیا اصلاً امکان داشت؟ این خودش موضوع یک کتاب است. ناقص و کلی هم که بگویی می‌شود کلی‌گویی. علم ناقص را هم گفته‌اند بدتر از جهل است. مهم این است که تا آنجا که می‌توانستم دگرگونیهای تفکر و نیز شعر نیما را همگام با دگرگونیهای تاریخی و اجتماعی یعنی همان زیرساختهای مورد نظر آقای کاخی نشان دادم و بیش از این مقدور مجال کتاب نبود.

به هرحال شاید از این لحاظ نقصی باشد که کسی که بخواهد این مطالب را دنبال کند، ابتدا باید به آن مطالب نگاه کند و بعد بیاید مطالب حقیر را دنبال بگیرد. اما اگر مقصود آقای کاخی این است که باید حرفهای دیگران را نهایتاً با قدری تلخیص یا تغییر بازگو و تکرار می‌کردم، خیر، این عادت و دَأب را ندارم. اگر هم می‌خواستم خودم بنویسم، آن مقدمات کتابی می‌شد همچند همین کتاب.

نمی‌شد. این بود که فقط به ارجاع به منابع معتبر بسنده کردم. اما من هم به نوبهٔ خود می‌خواهم سؤال کنم که آیا من اصلاً توضیح ندادم؟ یعنی آن همه مقدماتی که من اینجا و آنجا دربارهٔ تغییرات فکری و زمینه‌هایی که اتفاق افتاد، زمینه‌های سیاسی، اجتماعی، تغییر دید، حتی تغییر در اندیشه‌های فلسفی، دگرگونیهای عمیق شاعر در جهت نگاه نو و...، آیا توضیح ندادم؟

فکر می‌کنم تا حدودی ولو اندک به بحث اومانیسم و همین‌طور سکولاریسم پرداختم، اگرچه ممکن است مباحث کم بوده باشد. ولی انصاف دهید، اگر قرار می‌شد دربارهٔ اومانیسم و سکولاریسم بحثی داشته باشم باتوجه به وسعت هرکدام و مقدمات و زمینه‌های هریک آیا نمی‌بایست صفحات زیادی را سیاه می‌کردم، آن‌هم در حالی که این همه منبع در این باره حتی در فارسی هست، آیا روا بود؟ آقای لنگرودی در مورد حافظ و موضعش و آن دیالکتیسمی که در شعرش وجود دارد، به حق سخن گفتند و درست است. در حقیقت، ایشان جان کلام را به این صورت فرمودند که در نیما دو چیز خیلی مهم است، یکی بحث دیالکتیک است، یکی بحث ارگانیسم، و نگاه او در حقیقت مبتنی بر این دو. من هم این را تأیید می‌کنم ولی سعی کردم بدون ورود به مسائل تئوریک و مقدمات مفصل قضایا، این دیالکتیسم و ارگانیسم را به صورت عینی و عملی با خود مطالب به ویژه در تجزیه و تحلیل شعرها نشان دهم. اگر جناب لنگرودی همین دقت و عنایتشان را به خود کتاب مبذول می‌کردند معلوم می‌شد که کتاب ناقابل بنده اصلاً چیزی نیست به‌جز همین دیالکتیسم یعنی «شدنِ» لحظه به لحظه نیما و ارگانیسم یا «سازوارگی» تک تک اجزای شعر او.

در مورد بخش آخر اینکه فرمودند نیما معتقد به توجیه هر بخشی در درون شعر است، بنده تصور می‌کنم که از ابتدا نه تنها در بحث ساختار، حتی در آن بحثهای قبل از ساختار، این موضوع را به انحاء مختلف بیان کردم. یعنی اینکه من معتقدم که نیما اساساً قبل از اینکه قالب را عوض کرده باشد، ساختار را عوض کرده و این جان کلام و مهم‌ترین چیز در مورد اوست. اگرچه دوستان اقرار می‌فرمایند که اگر بخواهیم بخش ساختار را پرورش دهیم، تألیف مفصلی خواهد بود و دست‌کم رساله‌ای بزرگ.

ولی بحث در این است که درخصوص مطالبی که در بحث ساختار مطرح شده، در ابتدای بحث به طور خلاصه ارجاع کردم و گفتم که فرضاً دکتر براهنی چگونه وارد این بحث شدند، و کسانی دیگر مثل دکتر شفیعی کدکنی و دکتر حق‌شناس و امثال اینها که مطالبی درخصوص ساختار دارند. به اینها ارجاع دادم و بعد سعی کردم توجیه کنم که اصل کار نیما همین است که این ساختار را به کل دگرگون می‌کند و از حالت استقلال اجزاء و ابیات به این صورت درمی‌آورد که شعر چیزی مثل سمفونی کاملی باشد که تک‌تک اجزای آن مستحیل و مستهلک در اجزاء دیگر است. سعی کردم این را نشان دهم، حتی در بحث ساختار (در پیوست ۱).

نمونه و مثال را از شعر «برف» دادم، به خاطر اینکه «برف» شعر کوتاهی است. آن را به عنوان مثال آوردم تا ساختار کل شعر نیما معلوم شود. سعی کردم رابطهٔ متقابلی را که الفاظش، تصاویرش و امثال اینها دارد، تا آنجا که می‌شود این تأثیر و تأثر متقابل کلمات را بر یکدیگر و در یکدیگر نشان بدهم.

در مورد لحن اقناعی کتاب و اینکه معلمانی چون من همه را مثل دانشجویانی می‌بینند که هرچه استاد می‌گوید می‌پذیرند و می‌روند، اولاً اگر مطالب با این سیاق بیان می‌شد که دیگر جایی برای این همه توضیح و تحلیل و استدلال و استشهاد بنده نبود. وانگهی آیا استاد لنگرودی دانشجویان را هم این‌قدر ساده‌گیر و زود خرسند می‌نگرند؟

می‌گیرم، حتی در ترجمه‌ها.

سی سال پیش که **دنیای قشنگ نو** (رمان معروف آلدوس هاکسلی) را ترجمه کردم، هم از تعبیرات آرکائیک مثل بَطَر و ازیراک استفاده کردم و هم چیزهایی مثل قلنبه، آسمان غرنبه، الله بختکی و غیره و معتقدم که نیما به خصوص سعی کرد این دو را با هم آشتی بدهد. به هرحال، من حتی زبان نثر را هم زنده و تپنده و دارای حس و حرکت می‌پسندم. گاهی ترجیح می‌دهم «با دست نشسته غذا بخورم»، حالا چه باک اگر گاهی به مذاق ادبای اَریب خوش نیاید، و چه باک اگر از زبان پویای گفتار هم نشانهایی داشته باشد. نمی‌دانم چرا نام آواهایی مثل تلپ و تلق را نباید به کار برد، خصوصاً در صحبت از تصویر و وقتی می‌خواهی تصویر را بهتر برای مخاطب نشان بدهی؟

جناب کاخی فرمودند من ادعا کرده‌ام که «فحول» ادب قدیم همان ادبیات قدیم را هم خوب درک نکرده‌اند. کی من این حرف را زده‌ام؟ من شاگرد آنها بلکه شاگرد شاگردان آنهایم و افتخار هم می‌کنم. مشکل ناشی از ناکافی بودن توضیح من

روند دگرگونیها

است. اما انصافاً خود شما در تتبعات آکادمیک همان «فحول» چقدر دید و نگاه نو و از «جنس زمان» سراغ دارید؟

آقای لنگرودی، ضمن اینکه الطاف بسیار زیادی در حق بنده داشتند و خودم را درخور آن نمی‌بینم، توضیحات درستی عرضه کردند. من تردیدی در صحت فرمایشهای دوستان عزیز ندارم. این مقداری هم که می‌گویم از باب دست زدن برای خودم نیست. اینکه من از قداست‌زدایی شروع کردم و خُب ایرادات نیما را گفتم، ولی رفته رفته ایشان استنباط کردند که به خود قداست نزدیک می‌شوم. یعنی چیزی که قبلاً در جهت خلاف آن کوشیدم. اتفاقاً در نقد مثبتی دربارهٔ همین کتاب در روزنامهٔ **همشهری** مطلبی در این باره آمده و آن اینکه: «حمیدیان با پیش‌فرض شروع نکرده، یعنی یک چیزهایی که قبلاً برایش اثبات شده باشد. یک راهی را شروع کرده و آن نتیجهٔ طبیعی است که از بحث او برمی‌آید». من امیدوارم کارم این‌طوری باشد، اگرچه خودم نمی‌توانم راجع به کارم قضاوت کنم. آن نویسندهٔ محترم ذکر کرده که در ابتدا حمیدیان طوری شروع می‌کند که بعضیها فکر می‌کنند حتی موضع منفی نسبت به نیما دارد، اما وقتی آرام آرام جلو می‌آییم، این مسئله حل می‌شود. شما درست حدس زده‌اید، چون قصد و عمد بنده همین بوده، و این خودش یک روشی است برای وصول یا تقرب به موضوع. خب، آیا این طبیعی‌تر نیست که من با قداست‌گریزی شروع کرده‌ام تا اینکه برعکس، می‌آمدم فرضاً با روح قداست‌گرایی شروع می‌کردم و بعد به قداست‌زدایی می‌رسیدم؟ یا اینکه اصلاً قداست‌زدایی نمی‌کردم، که لابد چیزی می‌شد اولش قداست، آخرش هم قداست!

در حالی که من فکر می‌کنم از اینجا و بدون تعصب یا ستایش باید شروع کنیم. بعد معلوم می‌شود که نیما چه کار کرد. همین طور که به مرور جلوتر می‌رویم، شأن کار نیما و اهمیت کار نیما و اهمیت نگاه و تفاوت کارش بیشتر معلوم می‌شود. واقعاً هم به گمان من قداستش بیشتر می‌شود و می‌رسد به حدی که به راستی حیرت‌آور است.

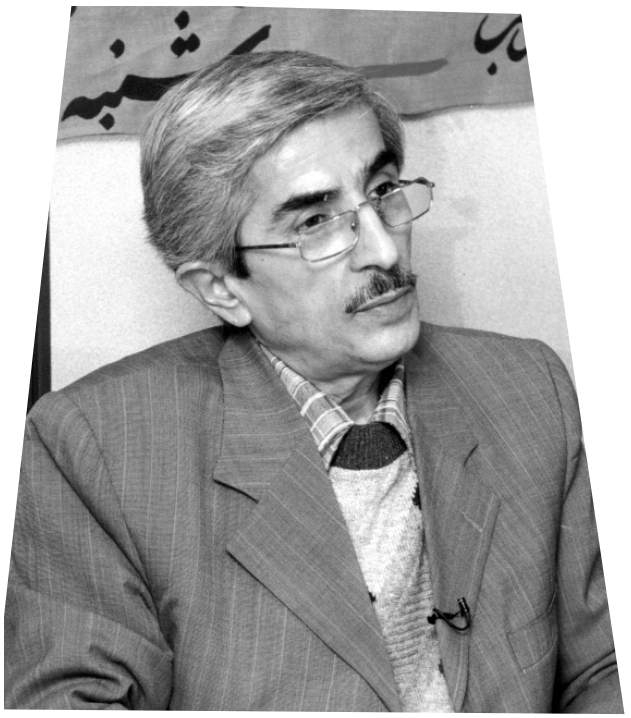
بازگفتند که زمینه‌های فکری اشعار را بررسی نکردم یا به اندازهٔ کافی نبوده، این را اقرار می‌کنم اما اگر می‌خواستم این زمینه‌های فکری را بررسی کنم، باز مثل همان چیزی می‌شد که در مورد بحث مقدمات بحث عرض کردم و در حد مقدار کتاب نبود. باز اقرار می‌کنم که باید این کتاب دست کم به دو برابر این بسط پیدا می‌کرد تا ایرادها و تردیدها از بین برود و مسائل بهتر تبیین شود، ولی اگر در همان مقدمات فرضی می‌کوشیدم تا چنانکه باید (و دوست دارم) به اجمال و ایجاز حرف بزنم از کجا معلوم که به دلیل همین اجمال باز سؤال برانگیز

در مورد اخذ و اقتباس مضمون یا بیان (فرمایش دکتر کاخی) من مگر گفته‌ام اشکالی دارد که به تبع موضوع آن مطالب را فرمودند؟ اگر مثلاً به تحلیل «مرغ آمین» و بحث تصویر مرغ مروری بفرمایید می‌بینید که چقدر تأکید کرده‌ام که نیما با آنکه قالب تصویر را از **شاهنامه** و **منطق‌الطیر** می‌گیرد، خود مرغ فقط مال نیماست و لاغیر. در مورد شواهد برای سابقهٔ کاربردها در بخش «زبان» (که ظاهراً منظور ایشان است) هم قصدم فقط این بود که قدمت یا گاهی اصالت کاربردهای نیما یا دست‌کم این را که اینها سابقه و ریشه دارند نشان بدهم تا تصور نشود عجیب یا اختراع نیماست، گو اینکه بر ابداعهای او در زبان هم تأکید بسیار کرده‌ام.

به هرحال اگر نقصی بوده در مورد مسایلی مثل هستی‌شناسی از دیدگاه نیما، و یا زمینه‌های فکری، بنده اقرار دارم که نمی‌توانستم به همه بپردازم و اگر می‌خواستم جزیی از همهٔ اینها را بیاورم باز یک ملغمه از همه چیز می‌شد، یعنی همه چیز گفتن و هیچ نگفتن.

اگرچه معتقدم هنوز هم در این کتاب هیچ نگفته‌ام، باز برمی‌گردم به فرمایش دکتر امامی. در مورد انتقال نیما از کل به جزء در تصاویر و اینکه در قرآن کریم و سورهٔ زلزله آمده، من اصلاً نگفتم در جاهای دیگر نیامده. حتی در شعر قدیم ما هم موارد فراوان از انتقال از تصویر کلی و نمای وسیع به فضاهای کوچک‌تر وجود دارد، اما اگر بحث مربوط به «ناقوس» را دوباره ملاحظه بفرمایید معلوم می‌شود که من نخواسته‌ام کلیت موضوع را مطرح کنم، بلکه آن‌گونه که دقیقاً در مورد این شعر گفته‌ام این است که این انتقال از کل به جزء در این شعر نیما به چه صورت و تابع کدام اهداف شاعر است، همین. تأکید می‌کنم که کار نیما به صورتی و با انگیزه‌هایی که گفته‌ام، در مورد خاص مذکور برخاسته از همان نگاه نو و طرز پرداخت نو است.

دربارهٔ حالت بی‌قرارانهٔ بیان من (که البته جناب شمس لنگرودی) قید کردند «نه شتابزده»، شاید حق با ایشان است، ولی آیا در چنین موضوعاتی با توجه به آن همه جار و جنجالها حرف زدن، به‌خصوص از مسائل شوق‌انگیز شعر و شعر جدید آیا کم یا بیش به بنده حق بی‌قرار یا عاطفی شدن می‌دهند یا نه؟ من نمی‌خواستم کارم فقط یک کار آکادمیک باشد و روی سخنم هم (چنانکه در مقدمه گفته‌ام) جوانان فهیم و پرشوق از دانشجو و غیر آن است. یک نکته هم هست که فراموش کردم، در مورد آنچه جناب شمس لنگرودی درخصوص بحث من در قسمت «ساختار» فرمودند و آن اینکه در شعر «برف» من از کجا و با چه کُدی یا نشانه‌ای آن زردهایی را که بی‌خود قرمز نشده و قرمزی‌ای را که روی دیوار افتاده تأویل به «آتش» و شعله‌هایش کرده‌ام. باید عرض کنم که این عنصر را هم مثل تمامی عناصر دیگر شعر (که اتفاقاً به تفصیل گفته‌ام) مثل زمان، مکان، فضا، پرسپکتیو شاعر و غیره از ساختار خود شعر و چگونگی ارتباط ارگانیک اجزای آن استنباط کرده‌ام. می‌توان پرسید: آیا چیزی که به نوبت یا تناوب سرخ و زرد می‌شود و روی دیوار «رنگ می‌اندازد» به ویژه وقتی به فضای درون «این میهمانخانه» و برف و یخ‌زدگی بیرون توجه کنیم، بهترین تأویلش همان آتش و شعله‌های آن نیست؟ پیوند کامل و ظریف میان آن «آشوب» و به جان هم افتادن با شعله‌هایی که دائم زیر و رو می‌شوند و درهم می‌روند و جدا می‌شوند هم به گمان این بنده باز پیوندی عالی و ارگانیک است. در محیط داخل میهمانخانه و حتی بیرون آن، چیزی به‌جز آتشی (که معمولاً در قهوه‌خانه‌های قدیمی در زمان برف و یخ می‌افروختند) لااقل برای بنده قابل تصور نیست و حتی قسمت مهمی از لطف یا گویایی شعر به همین آتش بستگی دارد، به ویژه اگر به



موتیفهای تصاویر آن دقت بکنیم. ضمناً در مورد «بی‌خود قرمز نشده‌اند» به رغم فرمایش ایشان، من ارتباط ساختاری آن را با دیگر اجزای شعر تبیین کرده‌ام. بد نیست دوباره مروری بفرمایند.

در خاتمه باز تأکید می‌کنم که هرگز دعوی کمال و کارکیایی را در کارم ندارم. علاوه بر نقص علم و عقل، کمبود مجال و سعی در اختصار هم گهگاه باعث شده برخی مطالب آن طور که باید و شاید باز نشود و در جاهایی به اشارت و اجمال نزدیک شود.

در هرحال «این متاعم که همی بینی و کمتر زینم». اگر این کار گامی هر قدر کوچک در کار و بار این بزرگ نادره انگاشته شود: «از بخت شکر دارم و از روزگار هم».

با سپاس دوباره از حضرات که کار این کمترین را شایان نقد و نظر دیده‌اند.

اینجا می‌رسیم به بحث «بی‌خود»، «زردها بی‌خود قرمز نشده‌اند»، «قرمزی رنگ نینداخته است بی‌خودی بر دیوار»، ایشان این را ضعف تألیف می‌دانند، اما من چنین عقیده‌ای ندارم. یعنی من اتفاقاً معتقدم یکی از قوتهای شعر همین لفظ عامیانه است. یعنی بی خود، هیچ چیزی از جمله رویدادهای شعر اتفاق نمی‌افتد.

اگر به مترادفات این کلمه در ادبیات فارسی رجوع کنیم، برای این نوع شعر قوی‌تر و کوبنده‌تر از همین کلمه «بی‌خود» نیست، یعنی بی‌علت. اگر شما قبول ندارید، مترادفاتش را در کنارش بگذارید، ببینید آیا شعر از اوجش سقوط می‌کند یا نمی‌کند. به‌خصوص این کلمهٔ «بی‌خود» را در ابتدا به عنوان یک شوک وارد می‌کند تا خواننده از ابتدا بداند که با شعری سروکار دارد که تک‌تک اجزایش تابع جریان علت و معلولی است. هیچ چیزی در اینجا بی‌دلیل اتفاق نمی‌افتد. من این را نشان دادم که تمام رویدادهای شعر از جمله آن دعوایی که در قهوه خانه در می‌گیرد همه تابع علت است. حتی آتش را وقتی می‌گوید «زردها بی‌خود قرمز نشده‌اند»، به عنوان یک مقدمهٔ خارجی به کار می‌برد. یعنی ما می‌گوییم مقدمه‌خارجی این است که اگر لیوان را بیندازیم زمین، صدا می‌کند. این لیوان مقدمه خارجیِ آن صداست و بعد به گوش ما می‌رسد. خود این افتادن هم مَعلول حرکت دست است. این را مطرح کردم که ابتدا نیما آن مقدمهٔ خارجی را در آغاز شعر «برف» مطرح می‌کند تا همهٔ چیزهای بعدی زیرپوشش این اصل علیت قرار گیرد و خواننده بداند که هیچ چیز بی‌خودی و بدون مقدمه پدید نمی‌آید و انعکاس آن شعله‌های آتش را روی دیوار می‌گوید تا نشان بدهد همان طوری که آن عکسی که روی دیوار می‌افتد تابع این مقدمهٔ خارجی است، همین طور هر رویدادی که درون شعر اتفاق می‌افتد، از جمله آن چیزی که نیما به صورت سمبولیک و نمادین و به صورت دعوا در آن میهمانخانهٔ میهمان کُش تصویر کرده، در واقع تابع همان ناآگاهی است که در آخر گفته، به این معنی که اول و آخر شعر در پیوند و تعامل کامل با یکدیگرند. در مورد آن دعوای ناآگاهان، نیما می‌گوید که نباید پنداشت که این (مثل هرچیز دیگر) بی‌خود اتفاق می‌افتد و بی‌علت.

شاید یک مقدمه خارجی موجب اینها شده. نیما همهٔ این رویدادها، فضا و اوضاع را نشان می‌دهد، منتها همهٔ امور و احوال اجتماعی و سیاسی و حتی درگیریهای گروهها (و شاید گروههای سیاسی) را سمبولیزه یا نمادینه می‌کند. روابط افراد یا گروهها را به این شکل در یک میهمانخانه نشان می‌دهد و عده‌ای خواب‌آلود که حتی بدون اینکه بدانند چه می‌کنند و چرا، بر سروکلهٔ هم می‌زنند. از ساختار خود شعر و از درون روابط و پیوندهای تصاویر و کلمات با همدیگر این موضوع یا این پرسش برمی‌آید که: آیا این دعوا تحریک بیرونی نیست، یعنی ناشی از مقدمهٔ خارجی نیست؟ پس این کلمه را به نظرم درست به کار برده است و بجاست.

اینکه گفتم زردهایی که قرمز می‌شوند، آتش است، من نمی‌دانم آیا اشتباه گفتم؟ این را مخصوصاً از این جهت مطرح کردم که پاسخ بدهم به کسانی که فکر می‌کنند زردها کمونیستهای چینی هستند و قرمزها کمونیستهای روسی، یعنی این‌قدر تفسیرهای غلیظ سیاسی از قضایا دارند که من نمی‌پسندم. این را هم با توجه به مرام و مشی نیما می‌گویم. اگر او یک شاعر چپ‌گرا یا به هرحال به مفهوم خاص سیاسی بود، من می‌گفتم ممکن است زرد و قرمز را کمونیستهای چینی و روسی بگیرد، ولی او چنین نبود (من به نوشته‌های خودش هم استناد کرده‌ام تا نگرش وی در مورد مسایل سیاسی در شعر معلوم شود).

اما فرمودند نیما حاضر بوده شعرش بد بشود ولی فکرش را رها نمی‌کند. آیا بنده آن همه تأکید و حتی ذکر مثال از همین امر نکرده‌ام؟ در بحث از «ققنوس» و برخی جاهای دیگر و حتی در بحثهای زبانی بر این موضوع تأکید کرده و آن را درسی دانسته‌ام که او به پیروانش داد. از فروغ هم در حواشی، مثال به دست داده‌ام.

دکتر امامی محبت فرمودند و از لطفهاشان درمی‌گذرم. اینکه فرمودند این کتاب به تمامی تحت تأثیر نمایش است و اینکه مثل خود بحث دربارهٔ «افسانه» نیما، به حقیقت درست تشخیص دادند، یعنی این نه تنها ندانسته نبوده، بلکه عامداً این را مورد توجه قرار دادم، چون شعر چیزی نیست جز عینی کردن ذهنیات، به عبارت دیگر نمایش دادن آنچه در عرصهٔ ذهن درمی‌گیرد. من اعتقاد راسخ دارم که «افسانه» قالب نمایش منظوم است، حالا اینکه این را می‌پسندند یا نه، کاری نداریم و بحث جداگانه‌ای است که آیا «افسانه» نیما نمایش است یا شعری است که صبغهٔ نمایشی دارد. پیداست اگر شاعر می‌خواست نمایشنامه بنویسد، خُب، نمایشنامه می‌نوشت، نمی‌آمد یک مطلبی را در قالب وزن و قافیه بگوید. سپس غرضش این بوده که هرچیزی را به صورت زنده با تصاویر شاعرانه و حرکت موجود در آنها مجسم کند. من معتقدم و در کتابم هم به قدر لازم ذکر کردم که اساساً جنبهٔ نمایشی در کار نیما نه تنها در «افسانه» بلکه در شعرهای تقریباً واقع‌گرا و حتی در تک‌تک اشعار نمادگرای نیما هم هست. در آن شعر «کار شب پا» هم هست. من از توجه ایشان سپاسگزارم.

به هرحال این جنبهٔ نمایشی است که شما نگاه کنید حتی وقتی آن باران می‌بارد، آن ابر را به صورت اژدهایی که یک دفعه خودش را در میدان یله می‌کند می‌آورد. در کمتر شعری به اندازهٔ شعرهای نیما موضوعات به شکل نمایش‌گونه و عینی بیان شده است.

حتی شعر «همسایگان آتش» را مثال زدم. ببینید عناصر باد و آتش و مرداب در آنجا با هم یک نوع تعامل دارند، درست مثل ایفای نقش پرسوناژها در یک نمایش است. چگونه عناصر با هم و علیه یکدیگر ساخت و پاخت می‌کنند، حالت شخصیت انسانی به خودشان می‌گیرند و روی صحنه می‌آیند، حرف می‌زنند، کار می‌کنند، کنش دارند و از صحنه خارج می‌شوند. به هرحال این را از نقاط مثبت شعر نیما و باعث جذابیت بیشتر شعرش می‌دانم.

دکتر ابوالقاسم اسماعیل پور

دیدگاه اول، دیدگاه پدیدارشناسی اسطوره یا (Phenomenological approach) است که به نظرگاه میرچا الیاده، اسطوره‌شناس بزرگ معاصر معروف است. این دیدگاه یکی از مهم‌ترین مکاتب اسطوره‌شناسی است که اسطوره را به عنوان یک باور دینی ـ آیینی تلقی می‌کند، یعنی اسطوره را مقوله‌ای حقیقی تصور می‌کند. بنابر این مکتب، اسطوره عبارت است از روایتی در باب ایزدان، فرشتگان و به طور کلی در باب موجودات ایزدی و مافوق طبیعی. می‌بینید این تلقی که دیدگاه پدیدارشناسی اسطوره دارد، کاملاً با دیدگاهی که یونگ دارد متفاوت است یا با دیدگاهی که فرضاً دورکیم (Durcheim) در جامعه‌شناسی اسطوره دارد، کاملاً تفاوت دارد یا حتی با بحثی که رولان بارت (Roland Barthe) راجع به اسطوره می‌کند، کاملاً در تضاد است.

رولان بارت در **نقد تفسیری** خود، اسطوره را خیال و افسانه‌ای غیرواقعی تلقی می‌کند، در حالی که الیاده صریحاً می‌گوید اسطوره مقوله‌ای است راست و حقیقی. این ویژگیهای پدیدارشناسی اسطوره را شما در کتاب **چشم‌اندازهای اسطوره** و یا **رسالهٔ در تاریخ ادیان** می‌توانید ببینید. وقتی الیاده **رساله در تاریخ ادیان** را می‌نویسد، بحث ادیان را با اسطوره شروع می‌کند. چون معتقد است که اسطوره همان تلقی دینی بشر بوده است.

دیدگاه دوم دیدگاه روان‌شناسی اسطوره (Psychological approach) یا دیدگاه روانکاوی اسطوره (Psychoanalytical approach) است

مقاله

چشم‌اندازهای نقد اسطوره‌ای

ابوالقاسم اسماعیل‌پور در سال ۱۳۳۳ متولد شد. وی در سال ۵۶ مدرک کارشناسی خود را در رشتهٔ زبان و ادبیات انگلیسی از دانشگاه تهران اخذ کرد. پس از آن در سال ۵۸ با سفر به هند و نپال به تحقیق دربارهٔ ادیان و اسطوره‌های هندی پرداخت. در ۱۳۶۵ مدرک کارشناسی ارشد خود را در رشتهٔ فرهنگ و زبانهای باستانی و در ۱۳۷۰ دکترای فرهنگ و زبانهای باستانی را از دانشگاه تهران اخذ کرد. عنوان رسالهٔ او، **اسطورهٔ آفرینش در آیین مانی** به راهنمایی دکتر ژاله آموزگار، زنده‌یاد دکتر مهرداد بهار و شادروان دکتر احمد تفضلی است. در حال حاضر دانشیار گروه فرهنگ و زبانهای باستانی دانشگاه شهید بهشتی است. از تألیفات وی می‌توان به **اسطورهٔ آفرینش در آیین مانی؛ اسطوره، بیان نمادین؛** و **ادبیات مانوی** با همکاری دکتر مهرداد بهار اشاره کرد. آثار در دست انتشار او عبارت‌اند از: **اسطوره، ادبیات و فرهنگ؛ سرودهای روشنایی: جُستاری در شعر ایران باستان و میانه.** وی همچنین کتابهایی چون **هنر مانوی، آیین گنوسی و مانوی، بهشت و دوزخ در اساطیر بین‌النهرین، اساطیر آشور و بابل، اساطیر مصر، اساطیر یونان، اسطوره، اسطوره‌ها و افسانه‌های سرخپوستان آمریکا** را به فارسی ترجمه کرده است. دو اثر در دست انتشار او در حوزهٔ ترجمه **ضمیر پنهان** و **رؤیاها** اثر یونگ است. از دکتر اسماعیل‌پور چندین مقاله در مجلات و نشریات مختلف به چاپ رسیده است.

***

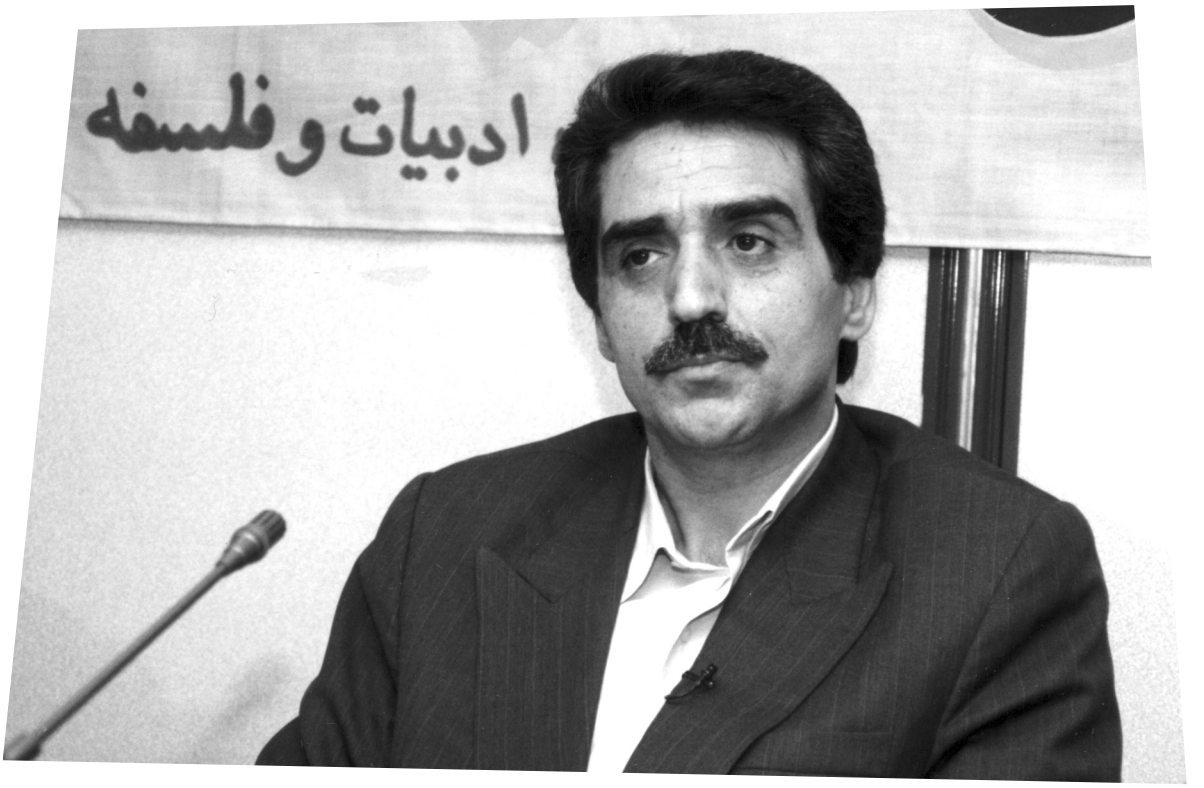
بحث من دربارهٔ نقد اسطوره‌ای است. یعنی دیدگاه نقد اسطوره‌ای که یکی از دیدگاههای نقد ادبی در جهان امروز است نه به عنوان بحثی در علم اسطوره‌شناسی، بلکه به عنوان نقد اسطوره‌ای از بعد ادبیات. اگر فرصتی دست داد، به نقد اسطوره‌ای هنر هم توجه خواهیم کرد. چون بحث خیلی بحث دراز دامنی است، باید نقد اسطوره‌ای را بر اساس مکاتب اسطوره‌شناسی و نظریه‌های اسطوره‌شناسی مطرح کرد. از آنجایی که مکاتب اسطوره‌شناسی بسیار متعدد است، یعنی در حدود ده مکتب شاخص اسطوره‌شناسی وجود دارد و نمی‌توان در این فرصت اندک به همهٔ ده مکتب اشاره کرد و از آنجایی که نقد اسطوره‌شناختی یعنی نقد ادبی از بعد اسطوره‌شناسی و آرکی تایپی با سه مکتب رابطهٔ نزدیکی دارد، تنها به این سه مکتب اشاره می‌کنم و بعد وارد بحث نقد اسطوره‌ای می‌شوم.

نه به عنصر زمان برمی‌خورید نه به عنصر مکان. واقعاً این سرزمین سترون و بی‌حاصل کجاست؟ چون مکان ویژه ندارد و زمانش مشخص نیست. این شعر مهم قرن بیستم، تحت‌تأثیر اسطوره سروده شد و می‌توان کاملاً از بُعد اسطوره‌شناختی این شعر را نقد کرد و مورد تجزیه و تحلیل قرار داد. البته نقدهای مهمی در دنیا نوشته شده که می‌توان مثلاً به **الیوت**، **شاعر نامرئی**، اثر هیوکنر[1] اشاره کرد. همین‌طور کافکا در اوایل قرن بیستم آثاری را خلق می‌کند مثل: **مسخ** یا **گراکوس شکارچی**. حتی داستانهای کوتاه کافکا، همگی کاملاً جنبهٔ سمبلیک، تمثیلی و اسطوره‌ای دارند. بنابراین می‌توان آثار کافکا را با توجه به دیدگاه نقد اسطوره‌ای، مورد توجه قرار داد. همچنین اوکتاویو پاز که مهم‌ترین شعرهای او متأسفانه به فارسی ترجمه نشده و به عنوان شاعر **سنگ آفتاب** یا **سمندر** در ایران مطرح است، در حالی که مجموعهٔ اشعار او غیر از اینها که ترجمه شده در ده دفتر منتشر شده است. شاهکارهای پاز که از دیدگاه اساطیری قابل تحلیل است **درخت درون** (**The Tree Within**) و **دامنهٔ شرق** (**The East Slope**) نام دارند که سرشار از بن‌مایه‌های اساطیری، به ویژه اساطیر آمریکای لاتین و مکزیک است، نیز سخت متأثر از اسطوره‌های هندی است، چون پاز مدتی در هند می‌زیسته است.

سنگ آفتاب جزء اولین کارهای پاز بوده که به ما معرفی شده، یعنی در ۱۹۵۷ اولین کار پاز که در ابتدای شاعری بوده، منتشر شده است.

نظریهٔ رولان بارت که به آن اشاره کردم، نقد تفسیری است. او نقد تفسیری اسطوره را چنین تعریف می‌کند: میت (myth) درعصر جدید همان افسانه است. به نظر بارت اسطوره در عصر جدید همان رؤیاهای افسانه‌ای است. اینکه بعضی از مترجمان اصرار ورزیدند که myth را «افسانه» ترجمه کنند، براساس همین دیدگاه است. البته باید بحث کرد که myth اسطوره است یا افسانه. و آنجایی که به معنی افسانه نزدیک می‌شود، دیدگاه رولان بارت است. اما باید گفت که اسطوره با افسانه تفاوت دارد. ما بحث کلامی نمی‌کنیم چون اصلاً مهم نیست که به اسطوره گاهی اوقات بگوییم افسانه، مثلاً استاد نجف دریابندری معتقدند که چون در نوشته‌های ایرانی از قدیم واژهٔ «افسانه» را به کار برده‌اند، پس باید امروز هم همین واژه را معادل myth به کار ببریم. مسئله این است که در آن زمان علم اسطوره‌شناسی (mythology) در ایران باب نبوده، علمی که اروپاییان از قرن نوزدهم به طور جدی بدان پرداخته‌اند، در ایران تا چند دههٔ پیش اصلاً مطرح نبوده تا معنای اصطلاحی اسطوره و افسانه تحلیل و تعریف شود؛ پس به نظر من باید به تحلیل و توجیه بار معنایی واژهٔ «اسطوره» معادل myth و افسانه معادل legend در عصر جدید پرداخت. درست است که در قدیم چون چنین تفاوت معنایی وجود نداشت، پس صادق هدایت و دیگران هم «افسانه» را معادل myth به کار بردند، اما در عصر جدید، چون مکاتب اسطوره‌شناسی تا حدودی به ایرانیان معرفی شده، تفاوت معنایی بین دو اصطلاح «اسطوره» و «افسانه» پیدا شد. این تغییرات زبانی را ذهن کلاسیک نمی‌پذیرد. بنابراین، در عصر جدید اسطوره (myth) به روایاتی ایزدی، قدسی، متافیزیکی، تمثیلی، رمزی و رؤیاوش اطلاق می‌شود که در کهن نمونه‌های هر فرهنگی می‌توان آن را جست، اما افسانه یا (legend) دیگر قداست ندارد و به قصه‌ها و روایات محبوب ملی و فولکلوریک اطلاق می‌گردد. البته فراموش نکنیم که گاهی اسطوره با افسانه یکی می‌شود. حتی واژهٔ myth گاهی به معنی «اسطوره» و گاهی به معنی «افسانه» است، چنانکه رولان بارت به کار برده است و بدان اشاره کردیم.

نظریهٔ نقد اسطوره‌ای آرکی‌تایپی که مهم‌ترین بخش نقد اسطوره‌ای است، بیشتر به تحلیل روانکاوانهٔ اساطیر مربوط است. اخیراً به کتابی برخورده‌ام که چاپ سال ۲۰۰۱ است، به نام **Criticism Myth& Literary** (**نقد ادبی و اسطوره**) در چهار جلد. این کتاب که توسط رابرت سیگال (Robert Seagal) نوشته شده، جدیدترین کتابی است که در باب نقد اسطوره‌ای تألیف شده است که اگر ترجمه شود، مدخلی برای نقد اسطوره‌ای خواهیم داشت. اما مهم‌ترین نظریهٔ نقد اسطوره‌ای چنانکه اشاره کردیم، نظریهٔ اسطوره‌ای آرکی تایپی نورتروپ فرای است در کتاب معروف **آناتومی** یا **تحلیل نقد**. من در اینجا این نظریه را خیلی خلاصه مطرح می‌کنم. نورتروپ فرای می‌گوید که اسطوره‌ها مضامینی کهن نمونه‌ای و سمبلهای جهانی‌اند؛ پس تا حدودی به مکتب روان‌شناختی اسطوره نزدیک می‌شود. چیز تازه‌ای که فرای می‌گوید و دیگران نگفتند، این است که او اسطوره‌ها را آثار ادبی می‌داند و اصلاً یک ژانر یا نوع ادبی مستقل برای اسطوره قائل است. او اسطوره را با ادبیات یکی می‌داند، چون معتقد است که اسطوره‌ها فقط بیانگر سمبلها و نمادهای کهن نیستند و نمادهای جدید هم می‌توانند اسطوره باشند. این کهن نمونه‌ها را ـ کهن نمونه‌هایی که در ادبیات و در اسطوره‌هاست فرق نمی‌کند ـ می‌توانید در اسطورهٔ تیشتر ایرانی، اسطورهٔ میترای، **مسخ** کافکا یا حتی در **سالامبو** که یک اثر فرانسوی است، دنبال کنید. فرای می‌گوید فرقی بین یک روایت اسطوره‌ای با داستان و یک شاهکار ادبی نیست. این نظریه سه بخش دارد، یعنی آرکی‌تایپها را به سه بخش می‌توان تقسیم کرد: ۱) تصویرها یا ایماژهای کهن نمونه‌ای ۲) بن‌مایه‌ها یا همان موتیفهای (motifs) کهن نمونه‌ای؛ ۳) کهن نمونه‌ها به عنوان ژانر ادبی. در مورد تصویر یا ایماژهای کهن، من فقط به دو یا سه نمونه اشاره



که شامل نظریات فروید و یونگ می‌شود. این دیدگاه، اسطوره را از نگاه و زاویهٔ دیگری می‌بیند و معتقد است که اسطوره یعنی خواب یا رؤیا. اسطوره رؤیای جمعی انسان است همان‌گونه که رؤیای فردی وجود دارد، رؤیای جمعی یک قوم نیز همان اسطوره است، که متکی است بر کهن‌نمونه‌ها یا آرکی‌تایپها (archetypes). البته فروید و یونگ دو زاویهٔ متفاوت دارند. فروید بیشتر بحث اودیپی اسطوره را پیش می‌کشد یا آن بحث به اصطلاح مادینهٔ جان یا آنیما (anima) و نرینهٔ جان یا آنیموس (animus) را و یونگ همین را بسط می‌دهد و بحث کهن نمونه‌ها و رؤیای جمعی (Collective dream) و ناخودآگاه جمعی (Collective unconsciousness) را به این مقوله اضافه می‌کند. بنابراین، از دیدگاه روان‌شناختی اسطوره، دیگر اسطوره عبارت از روایات در باب ایزدان و فرشتگان نیست، بلکه اسطوره عبارت است از رؤیای جمعی انسان. از این دیدگاه است که نقد اسطوره‌ای وارد بحث آرکی‌تایپها می‌شود. با دیدگاه روان‌شناختی اسطوره بهتر می‌توان آثار ادبی و هنری را تحلیل کرد، برای اینکه وقتی رؤیای انسان اسطوره تلقی شود، هر اثر ادبی، هر اثر اصیل و نژادهٔ ادبی، و درواقع شاهکارهای ادبی زادهٔ رؤیای جمعی انسان است. پس هر هنرمندی، هر نویسنده یا شاعری مطابق این تعریف اسطوره‌شناختی می‌تواند یک اسطوره‌پرداز باشد.

دیدگاه‌سوم دیدگاه تمثیلی وسمبلیک (Symbolical and allegorical approach)

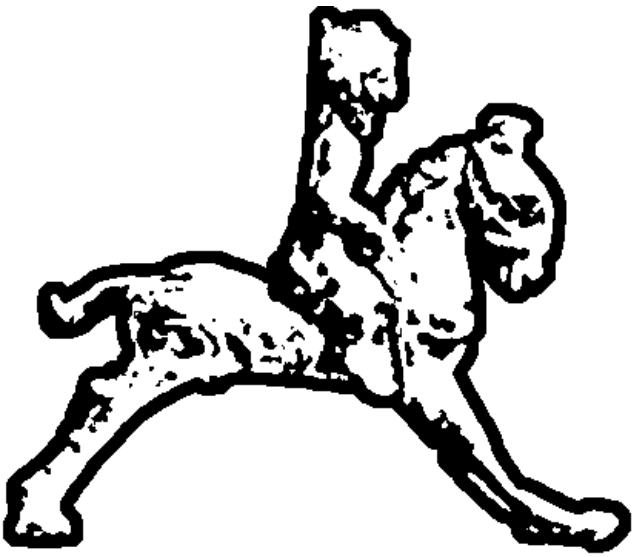
که بنیان‌گذار آن فریدریش کروزر بوده است. او اولین کسی است که بحث اسطوره‌شناسی را در قرن نوزدهم آغاز می‌کند و کتابی به آلمانی دارد با عنوان **سمبل و اساطیر اقوام باستانی**. به مکتب سمبلیک دیدگاه کاسیرر را هم می‌توانیم اضافه بکنیم. در موضوع صورتهای سمبلیک، دیدگاه کاسیرر، که البته بحث فلسفی است، ولی به اسطوره‌شناسی مربوط می‌شود، برای اینکه کاسیرر اصولاً اندیشهٔ ابتدایی بشر را تصور می‌داند. در تصور، خیال و آرکی‌تایپ هست. او معتقد است که هر تصوری سمبلیک است. اندیشهٔ فلسفی انسان ابتدایی با زبان سمبلیک آغاز شده و جهان‌بینی خودش را به زبان سمبلیک از طریق اسطوره‌ها بیان کرده است.

این سه مکتب اسطوره‌شناختی بود که من به آن اشاره کردم. مکاتب دیگر را ارجاع می‌دهم به کتاب **اسطوره، بیان نمادین** نوشتهٔ اینجانب (چاپ انتشارات سروش ۱۳۷۷) که در آنجا هر ده مکتب را توضیح داده‌ام. اکنون می‌پردازیم به نقد اسطوره‌ای که بحث اصلی ماست. بحث خود را به دو بخش نقد اسطوره‌ای در غرب و نقد اسطوره‌ای در ایران تقسیم می‌کنم. البته در ایران سابقهٔ خیلی طولانی و سنت نقد اسطوره‌ای نداشتیم و نداریم، ولی مگر می‌توان به تاریخچهٔ اسطوره‌پژوهی اشاره کرد و به پژوهشهای جدیدی که انجام می‌شود، اشاره نکرد.

نقد اسطوره‌ای در غرب از اوایل قرن بیستم با جیمز فریزر (James Frazer) آغاز می‌شود. البته نه کاملاً از بعد نقد اسطوره‌ای، بلکه آغازی بوده برای تأثیرپذیری آثار ادبی از مباحث اسطوره. جیمز فریزر کتاب معروفی به نام **شاخهٔ زرین** دارد و واقعاً جای تأسف است که این اثر شگرف به فارسی ترجمه نشده است، حداقل خلاصهٔ یک جلدی آن؛ چون در اصل یک کتاب مفصل ۱۲ جلدی است، ولی جا دارد که خلاصهٔ یک جلدی آن ترجمه شود، برای اینکه جزو مباحث بنیادی اسطوره‌شناسی است و اسطوره‌های جهان را تحلیل می‌کند. وقتی **شاخهٔ زرین** در اوایل قرن بیستم چاپ شد، بیشتر نویسندگان و شاعران آن زمان را تحت تأثیر قرار داد. ازجمله تی. اس. الیوت (T. S. Eliot) و شاهکارش **سرزمین بی حاصل** (**The Waste Land**) سخت تحت تأثیر همین کتاب است. در منظومهٔ **سرزمین بی حاصل**،

شد.

صادق هدایت هم در اوایل قرن چهاردهم هجری شمسی حدود ۱۳۱۰ تا ۱۳۱۲، به مطالعاتی در باب اوستا و ادبیات پهلوی پرداخت. هدایت شاگرد دوماش[۲] بود، پس می‌توان گفت که اسطوره‌های ایرانی را خوب مطالعه کرده بود. در عصری که هدایت اسطوره‌های اوستایی را مورد مطالعه قرار می‌داد، هنوز اوستا ترجمه نشده بود یا در حدود سال ۱۹۰۶ یا ۱۹۰۷ در هندوستان ترجمه شده بود. ولی صادق هدایت در آن زمان پیشتاز است. هدایت اصل متون اوستایی و پهلوی را هم در فرانسه و هم در هند مطالعه کرده بود؛ شاگرد بزرگ‌ترین ایران‌شناس بود؛ علاوه بر این پیشکسوت فولکلور و افسانه‌شناسی در ایران نیز محسوب می‌شد. بنابراین می‌شود این اسطوره‌پژوهی را در کارهای صادق هدایت دنبال کرد، به خصوص در **کارنامهٔ اردشیر بابکان**، مقدمهٔ مفصلی دارد و به نقد اسطوره‌ای می‌پردازد. جنبهٔ داستانی، روایی و اساطیری **کارنامهٔ اردشیر بابکان** بسیار قوی است و جا دارد که واقعاً یک نقد جدید در



این باب نوشته شود. خود هدایت تحلیل مفصلی دارد و توجیهات اساطیری می‌کند، البته با توجه به معیارهای اسطوره‌شناختی آن زمان یعنی سال ۱۳۱۰، حدود ۷۰ سال پیش که نظریات نورتروپ فرای و نظریات دیگران دربارهٔ نقد اسطوره‌ای در ایران مطرح نبود و فقط جنبه‌های اسطوره‌ای مطرح بود. مگر نه اینکه **بوف کور** در ایران شاهکاری تمثیلی و رمزی است. واقعاً می‌توان از دیدگاه اسطوره‌شناسی، برپایهٔ همین چیزهایی که نورتروپ فرای نظریهٔ آرکی‌تایپی را مطرح کرده یک بحث خیلی جدی راجع به **بوف کور** داشت. اگرچه یکی از نمونه‌های خوب نقد اسطوره‌ای که چاپ شده کتاب دکتر جلال ستاری با عنوان **بازتاب اسطوره در بوف کور** است. این یکی از نمونه‌های خوب نقد اسطوره‌ای در ایران است. چون هنوز در آغاز نقد اسطوره‌ای هستیم، این اثر یکی از نمونه‌هایی است که می‌تواند برای دانشجو الگو قرار گیرد تا بتواند نقد اسطوره‌ای بنویسد. به انگلیسی هم نقدهای بسیار مفصل و اطلاعات خیلی تازه‌تری می‌توان یافت.

به نظر من اسطوره‌پژوهی با هدایت تمام نمی‌شود بلکه حواشی غالب ترجمه‌هایی که از آثار رمانتیکها در دهه‌های ۲۰ و ۳۰ صورت می‌گیرد، ازجمله آثار ویکتور هوگو، شاتو بریان، لامارتین و دیگران یا حتی **اگمونت** اثر گوته پر از تحلیلهای اسطوره‌ای است. من خودم که از دبیرستان این آثار، ازجمله همین **اگمونت** گوته را خوانده بودم، با باکوس، زئوس و شخصیتهای دیگر اساطیری یونان آشنا شدم. اگرچه ما اسطوره‌شناسی در ایران نداشتیم، ولی از راه ترجمه، بسیاری از مضامین اسطوره‌ای وارد ادبیات فارسی می‌شود و تأثیر می‌گذارد. همچنین ترجمهٔ **ایلیاد** و **اُدیسه** در سال ۱۳۳۴ـ که ظاهراً اولین ترجمه‌اش است ـ به قلم مرحوم سعید نفیسی بسیار تأثیرگذار است. می‌توان گفت ۱۳۳۴ مقطعی برای شناخت اساطیر یونانی است و نیز آثار پورداوود که مجموعهٔ اوستا و تحلیلهایی که او در مقدمهٔ آثار اوستایی خود به خصوص در یشتها بحث کرده و درواقع نخستین ایران‌شناس وطنی است که بحث اساطیر ایرانی را گشوده است. چون پورداوود فقط از اوستا ترجمه نکرده بلکه همهٔ اسطوره‌های ایرانی را مورد بحث قرار داده است. یعنی اگر قرار است ما تاریخ یا تاریخچهٔ نقد یا تاریخچهٔ اسطوره‌پژوهی را ـ نمی‌گوییم نقد پژوهی ـ در ایران دنبال بکنیم، حتماً باید به پیشکسوتهایمان توجه کنیم. من قبلاً می‌گفتم که بنیان‌گذار و پیشکسوت اسطوره‌شناسی در ایران استاد زنده یاد دکتر مهرداد بهار است، و الحق هم بوده، ولی دکتر بهار اولین کسی است که مجموعهٔ اسطوره‌شناسی را مدون کرد و آغازگر اسطوره‌شناسی ایرانی به شکل آکادمیک بود، ولی نباید فراموش کنیم که چهل سال قبل پورداوود یا حتی مشیرالدوله پیرنیا در آثارخود راجع به اسطوره توضیحاتی داده که می‌شود آن را نقطهٔ آغاز محسوب کرد. همین طور بعد از پورداوود، شاهکار دکتر بهار یعنی کتاب **اساطیر در ایران** (در حدود ۱۳۵۰) نقطهٔ عطفی در اسطوره‌پژوهی ایرانی است.

در سال ۱۳۵۵ **بتهای ذهنی و خاطرهٔ ازلی** از دکتر داریوش شایگان منتشر می‌شود، یکی از فصلهای مهم این کتاب، «بینش اساطیری» است و در مورد اسطورهٔ زمان و مکان و به طور کلی در مورد Myth توضیح کاملی می‌دهد که در دههٔ ۱۳۵۰ خیلی تأثیرگذار بود. ترجمه‌هایی که جلال ستاری از **چشم‌اندازهای اسطوره** و از دیگر آثار الیاده ارائه داده و از آثار تألیفی خود **افسون شهرزاد** و آثار دیگری که ایشان به طور منظم از دههٔ ۶۰ شروع کردند، می‌شود این دو دهه را واقعاً دورهٔ رواج ترجمهٔ آثار اساطیری و تا حدودی نقدهای اسطوره‌ای دانست، نقدهایی که براساس داستانها و قصه‌های پریان است و ترجمه‌های دیگران که از **زبان رمزی افسانه‌ها** و غیره داشتند، نیز بی‌تأثیر نبوده است. گفتم که در پایان بحثم، اشاره می‌کنم که در نقد اسطوره‌ای ایران چه باید کرد. چون وقتی نقد اسطوره‌ای در ایران نداریم، باید ببینیم چه باید کرد. به نظر من اگر می‌خواهیم در نقد اسطوره‌ای ایرانی قدم برداریم، باید درچهار بخش مستقل، نقد اسطوره‌ها را در ایران فعال کرد:

بخش اول شامل نقد ادبیات اساطیری دورهٔ باستان است. دورهٔ باستان در ایران یعنی همان اسطوره‌های هند و ایرانی و اوستایی که می‌توان رساله‌هایی در مورد اسطوره‌های ایرانی

می‌کنم: یکی تصویر آب؛ آب راز خلقت، زنجیرهٔ زایش و مرگ، تطهیر و رستگاری است، نماد باروری و رویش است. اینها نمادهای جهانی آب است و در هر فرهنگ آب نماد تطهیر و خلقت است، چون در تمام اسطوره‌های جهانی که در باب آفرینش است، به آفرینش در آبها، آفرینش نطفه‌ای در آبها یا تخم ازلی در آبهای بی‌کران اشاره شده است و در تمام اسطوره‌ها این مسئله به چشم می‌خورد. از نظر یونگ آب سمبل ناخودآگاه است، یا تصویر دریا، دریا مادر حیات است، مرگ و باززایی، و زمان بیکران است. خورشید نماد آتش، انرژی خلاق، قانون طبیعت و خودآگاهی است. دریا و آب ناخودآگاهی و خورشید خودآگاهی است. خرد و تفکر پدر است و همین طور می‌توانیم به ایماژهای دیگر اشاره کنیم. این نظریه در بخش دوم به موتیفها یا الگوها مربوط می‌شود و به الگوهای کهن نمونه‌ای اشاره می‌کند. این الگوها و موتیفها را در نقد اسطوره‌ای باید استخراج کنیم. برای نقد یک اثر ادبی یا هنری یا برای تحلیل هر اسطوره‌ای، ابتدا باید تصاویر، نمادها و ایماژهای آن را درآورد و در بخش دوم باید به موتیفها توجه کرد و آنها را نقد کرد. مثلاً آفرینش یک موتیف اسطوره‌شناختی است، آفرینش در همهٔ اسطوره‌ها. هر اسطوره‌ای برپایهٔ روایت آفرینش به وجود می‌آید. اگر به اسطوره‌های ایرانی توجه کنید، اولین وجه آن اسطورهٔ آفرینش است، اینکه جهان تخم‌مرغی است، آسمان پوستهٔ این تخم‌مرغ و زرده نماد زمین است. به همین دلیل، تخم‌مرغ قداست دارد و سفرهٔ نوروزی ما را تزئین می‌کند. تخم‌مرغ سمبل زایش است، سمبل آسمان است. البته سفرهٔ نوروزی یک «آیین» بیش نیست، اما فراموش نکنیم که اسطوره‌ها به صورت آیین درمی‌آیند و استحاله می‌یابند. هر آیینی طبعاً اسطوره‌ای در دل خود پنهان کرده است. همین‌طور نگاه کنید به آفرینش در اسطوره‌های اقوام دیگر، یا مثلاً جاودانگی در نقد اسطوره‌ای یک موتیف است. Eternity بازگشت به بهشت و جاودانگی، بیانگر آرزوی انسان برای رسیدن به بهشت نور است، چنانکه مانویها اسطوره‌اش را به زیبایی توصیف کرده‌اند؛ بهشت نور از بعد اسطوره‌های مانوی. رسالت انسان و آرزوی انسان و کمال انسانی رسیدن به نور و بهشت نور است. این اسطوره در جای جای آثار ادبی و هنری ما وجود دارد و می‌توان آن را در اشعار گنوستیک و در تمثیلات رمزی و عرفانی تحلیل کرد. حتی می‌توان به کهن الگوی قهرمان اشاره کرد.

بخش سوم نظریهٔ نورتروپ فرای، ژانرهای ادبی است. فرای، اسطوره را به عنوان یک ژانر یعنی یک نوع ادبی مستقل مطرح کرده و درباره نظریهٔ میتوس بحث کرده است. به طور خلاصه میتوس بر چهار بخش است که فرای بر اساس فصول نامگذاری کرده است: میتوس بهار که منظورش ژانر کمدی است. میتوس تابستان که منظور رمانسهای ادبی است، میتوس پاییزی تراژدی است و میتوس زمستان طنز و هزل است. به هر حال از آنجایی که نورتروپ فرای اسطوره را با ادبیات یکی می‌پندارد، اصل ساختاری و سازوارهٔ شکل ادبی را همان اسطوره تلقی می‌کند. بحث نظریهٔ اسطوره‌شناختی و آرکی‌تایپی فرای بسیار مفصل است و می‌توان دربارهٔ تصاویر بهشتی، تصاویر دوزخی و تصاویر قیاسی نیز سخن گفت که به دلیل محدودیت زمانی، از بقیهٔ مباحث اسطوره‌شناسی یا نقد اسطوره‌ای در غرب صرف‌نظر می‌کنم.

اما در باب اسطوره‌پژوهی در ایران، همان‌گونه که اشاره کردم در ایران نقد اسطوره‌ای نداشتیم و نداریم، تازه در آغاز راه هستیم و در این زمینه باید خیلی کار کنیم. همان‌گونه که در نقد ادبی نیز در آغاز راه هستیم. بنابراین، من اشاره‌ای به اسطوره‌پژوهی در ایران می‌کنم و خواهم گفت در نقد اسطوره‌ای ایرانی چه کارهایی باید کرد. چون دوستانی علاقه‌مند هستند که بر اساس این معیارها، نقد اسطوره‌ای را در ایران پیگیری کنند. به خصوص در رساله‌های کارشناسی ارشد و دکتری واقعاً جا دارد که به اصطلاح، نقد آثار ادبی، چه آثار کهن و چه آثار جدید را براساس این معیارها و نظریه‌پردازیهای اسطوره‌شناختی دنبال کنند.

من فکر می‌کنم مقدمات نقد اسطوره‌ای در ایران، با نیما و هدایت آغاز می‌شود. نیما و هدایت همان‌طوری که پیشکسوت مدرنیسم ادبی و هنری در ایران بودند، به این نکته هم توجه داشتند. هرچند می‌دانم که در آثار نیما حتی یک مقالهٔ مستقل دربارهٔ اسطوره‌شناسی نیست و در شعرهایش هم مستقلاً به اسطوره نپرداخته؛ در عین حال، شعرهایش وجه نمادین و اساطیری نیز دارند، اما در کتاب معروفش که درواقع مانیفست یا بیانیهٔ هنری ـ ادبی اوست، **(ارزش احساسات)** به موضوع اسطوره پرداخته شده است. کتاب **ارزش احساسات** یکی از آثار نقد ادبی به شکل ابتدایی در ایران است که ظاهراً در ۱۳۱۹ نوشته شده. من در این کتاب جست‌وجو کردم و متوجه شدم که چند جا دربارهٔ اسطوره و اسطوره‌شناسی بحث کرده است که نمونه‌ای از آن را می‌خوانم:

«ادبیات یک اساطیرشناسی (گویا اصطلاح «اسطوره‌شناسی» در سال ۱۳۱۹ هنوز جا نیفتاده بود) یا میتولوژی با عقل موازنه شده است، زیرا که از خصایص این دوره این است که احساسات مذهبی رنگِ فلسفی بیشتر پیدا کرد.»

نیما تعریف جالب‌تری هم در باب اسطوره دارد: «عمیق‌ترین احساسات انسان در آن زمانهای متوالی در سرودهای مذهبی **وداها** وجود دارد که احساسات خود را با چه سادگی و صداقت دربارهٔ روشنیها و سرچشمه‌های ظاهری و دیده شدهٔ طبیعت بیان می‌کند.» نیما در پایان بحث خود چنین بیان می‌کند: «چیزهای پسندیده و ناپسند هم عوض می‌شوند و ارتباط شهرها با هم که کمک برای وحدت عقیده و احساسات می‌شود در عدد خدایان هم تخفیف می‌دهد و اعتقادات اساطیری به اعتقادات اجتماعی‌تر تبدیل یافته است.»

این بحث نشان می‌دهد که نیما به مسئله اسطوره و اسطوره‌پردازی در شعر توجه کرده است. البته من خیلی خلاصه به آن اشاره کردم. نیما بعد وارد بحث اسطوره‌های هندی می‌شود. اسطوره‌های ودایی را پیش می‌کشد و به اسطوره‌های ایرانی اشاره می‌کند. می‌توان بیشتر کنکاش کرد تا معلوم شود که نظریهٔ نیما در باب اسطوره چه بوده است. همین طور به اسطوره‌های یونانی اشاره می‌کند که نشان می‌دهد واقعاً موضوع را دنبال می‌کرده است. به این دلیل که عصر نیما شروع ماشینیسم یا یک نوگرایی ابتدایی است، بنابراین او احساس کرده که این افسانه‌ها و اسطوره‌ها کم کم از بین می‌روند و باید برایشان ارزش قائل

معلوم نیست این شهر کجاست، شهر آرمانی است. آرمان شهر است، آرکی تایپ است و افرادی هم که آنجا زندگی می‌کنند و آرزویی که برای رسیدن به آن شهر دارند، آیا همان چیزی که نورتروپ فرای می‌گوید، رسیدن به بهشت و رسیدن به جاودانگی نیست؟ یا مثلاً تمثیل نیلوفر در شعرهای سپهری زیاد می‌آید: «شاید نسبم برسد به گیاهی در هند». اینها همه توجیه اساطیری دارد. از سویی، در نقد اسطوره‌ای ادبیات داستانی هم به همین صورت می‌توان وارد بحث شد.

***

□ **بهبهانی:** سؤالی که برایم مطرح شد دربارهٔ میرچا الیاده و تصور او از اسطوره است. آیا الیاده گفته که اسطوره داستانی است که حقیقت تلقی می‌شود یا اینکه آن‌طور که شما گفتید او خودش معتقد است که اصلاً حقیقت دارد. به نظرم خیلی بعید می‌رسد که چنین اعتقادی داشته باشد. فکر می‌کنم گفته که حقیقت تلقی می‌شود یعنی به آن باور دارند.

در مورد نخستین به اصطلاح اسطوره شناس ایرانی آیا گمان نمی‌کنید که پیش از دکتر بهار باید از پدر بزرگوار او یاد کرد. چون به گمان من در این مورد ملک الشعرای بهار بر اساس حجم زیاد کاری که در این مورد انجام داد از همه پیشتازتر بوده است، حتی قبل از هدایت.

اما دربارهٔ این مسئله که چرا ما اسطوره‌شناسی نداریم یا به شکل بسیار ضعیفی داریم، شما تصور نمی‌کنید که یک دلیل آن،این است که اسطوره‌های کهن ما باز تولید ادبی نشده‌اند. مثلاً اگر به اساطیر یونانی دقت کنید، می‌بینید که این اساطیر مرتب به ادبیات و فرهنگ خوراک داده و مرتب باز تولید شده، ولی ما یک انقطاع داریم. شما در ادبیات ایران پس از اسلام ـ ادبیات فارسی ـ دیگر رنگی از آن اساطیری که به آن معنا در اوستا هست نمی‌بینید. تمام آن اساطیر حتی در **شاهنامه** که بیشترین نمود را دارد زمینی شده‌اند. آیا فکر می‌کنید این قضیه در اینکه ما اسطوره‌شناسی نداشته باشیم، مؤثر بوده است. دیگر اینکه اساطیر ما در اوستا اصلاً تبارشناسی اسطوره‌ای ندارند، یعنی ما وقتی که مثلاً **ایلیاد** و **اُدیسه** را می‌خوانیم، می‌بینیم که خدایان فرزندار می‌شوند؛ با هم خویشاوند می‌شوند؛ جنگ و ستیز دارند؛ دشمن یکدیگر هستند؛ دوست یکدیگر هستند؛ حتی با انسانها پیوند برقرار می‌کنند. این مسائل در اوستا به چشم نمی‌خورد. تصاویر بسیار آرمانی و محو هستند و ما نمی‌توانیم میان آنها انسجام داستانی بر قرار کنیم.

■ **اسماعیل پور:** دربارهٔ بخش نخست سؤال شما در باب الیاده باید گفت که اسطوره از نظر باورمندان اسطوره سرگذشتی راست و حقیقی است، نه از نظر خود او. برای اینکه الیاده در عصر اسطوره زندگی نمی‌کند. او معتقد است این اسطوره‌های نابی که از اقوام مختلف باقی مانده، سرگذشتی راست و حقیقی از نظر باورمندان و معتقدان اسطوره است. بنابراین، کسی که در آن جامعهٔ اسطوره باور زندگی نمی‌کند، طبیعی است که اینها را راست و حقیقی تلقی نکند. اما یک بحث دیگر هم هست، وقتی ما می‌گوییم «راست و حقیقی» این به معنی «واقعی» نیست. حقایق عرفانی هم رمزی یعنی به زبان رمزی و تمثیلی و نمادین قابل درک‌اند. ممکن است شما حقیقت را در «واقعیت» یا در «رئال» نبینید که مثلاً یونس در شکم ماهی است، ولی اینها حقایقی هستند که به زبان رمز، حقیقتی را بیان می‌کنند و حقیقت تلقی می‌شوند. حقایق عرفان فقط با زبان سمبل و رمز قابل درک‌اند.

بحث ملک‌الشعراء را به درستی فرمودید، من از قلم انداخته بودم. ملک‌الشعرای بهار یکی از پیشکسوتان پهلوی‌شناس در ایران است. اگرچه دربارهٔ اسطوره‌ها کار نکرده، ولی همین که برخی از مضامین و روایات اساطیری زبان پهلوی ساسانی را برگردانده، یکی از پیشکسوتان در این زمینه به شمار می‌رود، ولی آن فراگیری و گستردگی را که شما فرمودید، ندارد.

□ **بهبهانی:** به نظرمن تنها مقاله‌های مستقلی که در آن دوره، تا آنجایی که بنده تحقیق کرده‌ام و دیده‌ام از بهار بوده است، حتی مقالات بهار در آن دو جلدی که با عنوان **اسطوره‌شناسی** درآمد به چشم می‌خورد.

■ **اسماعیل پور:** بسیار خوب، ولی مهرداد بهار اینها را قبول نداشت. هر وقت ما اشاره می‌کردیم که ملک‌الشعرای بهار این همه در پهلوی کار کرده، می‌گفت اینها کارهای خیلی خوبی نیست. چون کسانی مانند ملک‌الشعرا در پهلوی‌دانی هنوز در آغاز راه بودند و پهلوی‌شناسی او محل تردید است. شاید به همین دلیل پسرش به مرکز بزرگ ایران‌شناسی انگلیس می‌رود و ایران‌شناسی را نزد دانشمندان و ایران‌شناسان بزرگ دانشگاه لندن می‌خواند. البته اگر قرار باشد تمام کارهایی را که در زمینه اسطوره‌شناسی شده دنبال بکنیم، چهره‌های دیگری هم می‌توانیم پیدا بکنیم.

اما در مورد این مطلب که چرا اسطوره‌شناسی نداریم، باید گفت که ما در بحث اسطوره‌شناسی ایرانی دنباله‌روی سنتهای اولیه هستیم. ما هنوز اسطوره‌های اوستایی را به زبان روایی و ادبی امروز درنیاورده‌ایم. **اساطیر ایران** مهرداد بهار مربوط به اسطوره‌های دورهٔ میانه است. تنها بخشی از اسطوره است که ناتمام مانده است، قبلاً اشاره کردم که در بحث اسطوره چه باید بکنیم. گفتم یکی از آنها روایات اسطوره‌ای ایرانی است.

دلیل اینکه شخصیتهای اساطیری اوستایی تبارشناسی ندارند، این است که اسطوره‌های ایرانی خیلی مینویی و آسمانی هستند. برعکس در اسطوره‌های یونانی، زئوس زن و فرزند و تبارشناسی دارد، در حالی که اسطوره‌های ایرانی خیلی مقدس و ازلی‌اند، به همین دلیل چنان دست نیافتنی به نظر می‌رسند که تصویر یا پیکره‌ای از آنها نداریم. آنها فوق آسمانی تصویر می‌شوند. همچنین به اصطلاح بازآفرینی اسطوره، حقیقتاً یکی از کارهایی است که ما باید انجام دهیم. اگر به کتابهایی که در یک سال اخیر در باب اساطیر یونان چاپ شده، توجه کنید می‌بینید که به رغم آنکه اساطیر یونان بسیار معرفی شده‌اند، اما باز هم در سال ۲۰۰۲ کارهای جدیدی دربارهٔ این اساطیر صورت گرفته است.

در تکمیل صحبتم لازم است به برخی کتابها اشاره کنم از جمله:

کتاب **Myths and Myth Structure for Writers** (**اسطوره‌ها**

نوشت. متأسفانه کتابی که مجموعهٔ اسطوره‌های ایرانی را یکجا و به طور کامل معرفی کند، وجود ندارد. کتاب **اساطیر ایران و پژوهشی در اساطیر ایران** چون آغازگر بوده، مستقیماً روایات پهلوی و اوستایی را ترجمه کرده است، البته با تحلیل و توضیح محتوایی و واژگانی. اما وقتی دانشجوی ما **پژوهشی در اساطیر** را می‌خواند حیرت می‌کند، چون نمی‌تواند به اسطوره‌های ایرانی نقب بزند. اگر از همین دانشجو دربارهٔ زئوس یا بعضی از شخصیتهای اسطوره‌های یونانی سؤال کنید، به راحتی توضیح می‌دهد، ولی اگر بگویید تیشتر که بوده یا مثلاً میترا یا بهرام چه شخصیتهایی بوده‌اند، پاسخی درخور برایش ندارد.

مدتی پیش در بحثی، دانشجویی گفت آن باران چهل روزه‌ای که در **صد سال تنهایی** مارکز می‌آید چقدر زیبا و اسطوره‌ای است، شاهکار است. غافل از اینکه در اسطوره‌های ایرانی بارانی با نام **باران ملکوسان**، وجود دارد. این باران ۳۰۰۰ سال ادامه دارد و بعد از ۳۰۰۰ سال به برف تبدیل می‌شود و دنیای شگفت‌آوری را وصف می‌کند که از باران **صد سال تنهایی** بسیار قشنگ‌تر و جذاب‌تر است. اما متأسفانه دانشجوی ایرانی با آن آشنایی ندارد. برای اینکه ما در این زمینه کم کار بودیم. وقتی کتابی دربارهٔ اسطوره‌های ایرانی از بعد روایی و از بعد ادبیات داستانی نداریم، از نقد اسطوره‌ای چه انتظاری داریم؟ به هر حال در بخش اول می‌توان به اسطوره‌های باستان پرداخت.

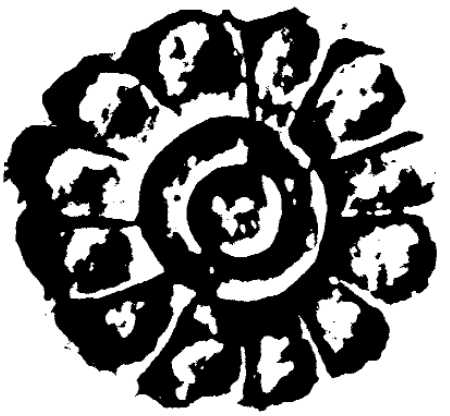
در بخش دوم می‌توان نقد ادبیات اساطیری دورهٔ میانه را مورد توجه قرار داد، یعنی آثار زرتشتی و مانوی، اینها را دورهٔ میانه می‌گویند. آثار اسطوره‌های زرتشتی و زروانی و مانوی. مثلاً اسطورهٔ آفرینش در کیش مانی و شخصیتهای اساطیری متعددی که در اسطوره‌های مانوی هست.

در سومین بخش می‌توان وارد مقولهٔ نقد ادبیات اساطیری دورهٔ اسلامی شد. عموماً فکر می‌کنند که اسطوره‌ها مربوط به پیش از اسلام است و چنین می‌شود که اسطوره تنها به زروان یا اهورامزدا یا تیشتر یا اسطوره‌های دیگر اطلاق می‌شود. در دورهٔ اسلامی به متون اساطیری بسیار قوی و جذابی برمی‌خوریم که باید به آن توجه کنیم، مثلاً رسالة الطیرها. رسالة الطیرها مجموعه رساله‌های رمزی ـ اسطوره‌ای است که ابن‌سینا و خاقانی و چند نفر دیگر نوشته‌اند. چه کسی از بعد اسطوره‌ای به اینها توجه کرده است؟ یا مثلاً به آثار داستانی شهاب‌الدین سهروردی، مانند **عقل سرخ**، **آواز پر جبرئیل**، **لغت موران** و آثار دیگر. همهٔ اینها را می‌توان از نظر اسطوره‌ای نقد کرد. همین طور **شاهنامه** و **منطق‌الطیر** را که سیمرغ آن تحلیلی اساطیری است. کار تازه‌ای که می‌شود در نقد اسطوره‌ای این دوره انجام داد، بررسی تطبیقی **داراب‌نامهٔ** طرسوسی با ادیسه هومر است. سفر **اُدیسه** به دریاها و سرزمینهای شگفت‌آور در **داراب نامه** طرسوسی به مراتب زیباتر از **ادیسه** بیان شده است.

چهارم، نقد اسطوره‌ای ادبیات معاصر که آن را در دو بعد شعر و داستان می‌توان تقسیم‌بندی کرد: در بعد شعر می‌توان به اسطوره در شعر اخوان، یا اسطوره در شعر نیما پرداخت. اسطوره در شعر نیما با بن‌مایه‌هایی اساطیری مانند ققنوس، مرغ حق، مرغ غم، مرغ مجسمه و غیره همراه است. نیما شعرهای زیبایی دارد که همگی از بعد اساطیری، یعنی پیدا کردن آن نظریهٔ آرکی تایپی، سمبلها، نمادها و... قابل تحلیل و بررسی است. اسطوره‌پردازی در شعر معاصر به معنای بازسازی و تقلید از اساطیر قدیمی نیست. وقتی می‌گوییم **مسخ** کافکا جنبهٔ اسطوره‌ای دارد، به این معنی است که او اسطورهٔ نوین قرن بیستمی را آفریده و این کار براساس اسطوره‌های کهن امکان‌پذیر شده است. اگر الیوت آثارش مضامین اساطیری دارد، نه اینکه از اساطیر یونان و روم تقلید کرده بلکه اسطوره‌های نوین خاص خود را آفریده است.

بنابراین ما نیز باید به دنبال جنبه‌های آفرینشی اسطوره‌های نوین در شعر نیما یا اخوان باشیم. به‌خصوص در **آخر شاهنامه** و شعر «کتیبه»؛ شعر «کتیبه» کاملاً بعدی نمادین و اساطیری دارد یا مثلاً در «قصهٔ شهر سنگستان» اسطوره‌هایی که اخوان آفریده قابل توجه است. از آنجا که اخوان به شدت ایرانگرا بوده است، این حس سبب شده که او با اساطیر ایرانی پیوندی نزدیک داشته باشد و این در آثار شعری اخوان نیز تأثیر گذاشته است. اما او به اسطوره‌های کهن بعد سیاسی ـ اجتماعی می‌دهد و اسطوره‌های امروزی می‌آفریند.

همین طور نقد اسطوره‌ای شعر شاملو را می‌توان آغاز کرد.



مثلاً می‌توان به شعر «پریا» اشاره کرد یا تمثیلها و قصه‌پردازیهایی که در بعضی اشعار شاملو به چشم می‌خورد. سرود مرگ ناصری، تمثیل عیسی مسیح و شبانه‌هایی که شاملو دارد، کاملاً از نظر تمثیلی، آرکی تایپی قابل بحث است. شاملو هم مانند اخوان به این اسطوره‌ها بعد اجتماعی می‌دهد و در کارش به بُعد پدیدارشناسی نپرداخته است.

همچنین اسطوره را در شعر سهراب سپهری می‌توان مد نظر قرار داد. من به مناسبتهایی دو مقاله دربارهٔ سپهری و نیما نوشته‌ام و از آثار آنها تحلیل اساطیری به دست داده‌ام. البته کار من حقیقتاً این نیست. کار من پژوهش در اسطوره‌های ایرانی و به خصوص اسطوره‌های مانوی است. ولی چون علاقه‌مند بودم و دنبال می‌کردم و می‌خواستم ببینم که اسطوره‌های کهن در شعر معاصر تا چه حد حضور دارند و زنده‌اند و این کار را تنها از روی علاقه‌ام دنبال کردم.

شعر «پشت دریاها شهری است» یکی دیگر از اشعار سهراب است که از منظر نقد اسطوره‌ای قابل بحث است. این شهر، شهری است که مانند مکان **بوف کور** مکانی اسطوره‌ای است.

نشان می‌دهد که منتقد اصلاً این نظریه‌ها را دنبال نکرده، اگر در آن نظریه‌ها تفحص کند، طبیعی است که به حرف تازه‌ای می‌رسد و اصلاً هدف نقد این است که حرف تازه‌ای داشته باشد، غیر از آن چیزی که در کنه داستان بوده یا خود نویسنده در نظر داشته است و این منافاتی ندارد و به فرم و ساختار اثر لطمه نمی‌زند. نظریات جدید نقد ادبی بیشتر به فرم و ساختار اثر می‌پردازند تا به مفاهیم (concepts) پنهان در درون مؤلف پی ببرند. مرگ مؤلف تنها یک اصطلاح است. مرگ مؤلف به معنی زنده شدن خوانندهٔ فعال و منتقد حاذق است که خود مؤلف می‌شود و ساختار و فرم تازه‌ای در اثر می‌بیند و جانشین منِ ناخودآگاه مؤلف می‌شود و آرکی تایپهای او را بازسازی می‌کند.

□ فریزر جمله‌ای دارد و می‌گوید که هیچ پدیده‌ای، هیچ موجود زنده و هیچ جماد و نباتی در روی کرهٔ زمین وجود نداشته که روزی پرستش نشده و روزی اسطوره نبوده است. اگر بخواهیم از این بُعد نگاه کنیم کدام اثر وجود دارد که نقد اسطوره‌شناختی نشود، یعنی تمام آثار ادبی را می‌توانیم نقد اسطوره‌شناختی بکنیم؟ این مشکل را چگونه حل می‌کنیم؟

■ **اسماعیل پور:** آن دسته از آثار ادبی که اولاً جنبهٔ رمزی، سمبلیک و نمادین دارند، بیشتر به دیدگاه نقد اسطوره‌ای نزدیک‌اند. اما آثار رئالیستی کمتر از آثار رمانتیک قابل تفسیر از لحاظ درونمایه‌های اساطیری‌اند. رمانتیکها کسانی بودند که از اسطوره‌ها به نحو احسن استفاده کردند، از جمله، ویلیام بلیک اشعار و نقاشیهایی با مضمون اساطیری دارد. اصلاً بیشتر شعرهای او تم اسطوره‌ای دارد. ولی در مکتب ناتورالیسم چنین چیزی امکان ندارد. ناتورالیسمی که امیل زولا تبلیغ کرده، در واقع بیانی واقع نگرتر و پوزیتیویستی دارد و چندان با تبیین اساطیری سازگار نیست. اما تعبیر شما درست است. چون قصه‌های قدیمی که به قداست پدیده‌های طبیعی، به جمادات و نباتات می‌پردازند، درونمایهٔ اساطیری‌شان قوی‌تر است.

□ **مجتبی بشردوست:** من هم سه سؤال دارم، در واقع سه نکتهٔ مبهم برای من مطرح است. یکی اینکه من فکر می‌کنم که برای اسطوره شناسهای ما خلطی رخ داده و آن این است که برخی از شعرای ما سیستم فکری‌شان اسطوره‌ای است مثل فردوسی، اما برخی از شعرای ما عناصری از اسطوره را با خودشان یدک می‌کشند. در واقع می‌توان چنین استنباط کرد که فردی مثل فردوسی تجربهٔ اسطوره‌ای دارد، اما فردی مثل فرخی یا عنصری تجربهٔ زبانی از اسطوره دارد. این طور به نظر می‌رسد که هرچه ما از دوره فردوسی می‌گذریم، اینها فقط تجربه زبانی از اسطوره دارند، نه تجربهٔ درونی. به نظر من این خلط باید مطرح شود و اصلاً آیا درست است که چنین استنباطی داشته باشیم یا نه؟

نکته دوم اینکه دکتر ضیمران کتاب خوبی با نام **گذار از اسطوره به فلسفه** دارد. ایشان نشان می‌دهد که در یونان چطور تفکر اسطوره‌ای به تفکر فلسفی تبدیل شد یا اصلاً چگونه فیلسوفان ما از اسطوره بهره بردند یا وام دارِ اسطوره بودند. ایشان مصادیق کلامشان را در **جمهور** افلاطون حتی در آثار ارسطو هم نشان می‌دهند. آیا شما در آثار فیلسوفهای ما تحقیق کرده‌اید، مثلاً در آثار بوعلی و خواجه نصیر که اینها تا چه حد وام دارِ تفکر اسطوره‌ای بوده‌اند. منظور من استفاده از عناصرِ اسطوره‌ای نیست بلکه تفکر اسطوره‌ای است.

نکته سوم اینکه فکر می‌کنم که مرز تفکر مجازی، تمثیلی، نمادی و اسطوره‌ای مشخص نشده است. یونگ در کتاب **انسان و سمبلهایش** بین تمثیل و اسطوره فرق می‌گذارد و معتقد است یکی ریشه‌اش خودآگاه است و دیگری ناخودآگاه. با این حساب، برخی از آثار ما مجازی و برخی تمثیلی و برخی اسطوره‌ای، و برخی رمزی خواهد بود. شما آثار سهروردی را اسطوره‌ای می‌دانید، آیا هر اثر رمزی اسطوره‌ای است. باز من چنین استنباط کردم که اثری که فرامکان و فرازمان است از دیدگاه شما اسطوره‌ای است. با این حساب بسیاری از قصه‌ها و حکایات مولانا باید اسطوره‌ای باشد. تعریف دقیقی از تفکر اسطوره‌ای مطرح نشده، مرز اینها را چگونه باید مشخص کرد؟

■ **اسماعیل پور:** در مورد اینکه بین تفکر اسطوره‌ای و به کار بردن زبان اسطوره‌ای اینجا خلطی واقع شده و فردوسی را مثال زدید، می‌توان گفت که چون فردوسی در شعر کلاسیک ما، نبوغ داشته، نیامده اسطوره‌های کهن را بازسازی کند، بلکه بر پایه و بر بستر این اسطوره‌ها مقوله‌های جدیدی آفریده است. در واقع، تفکری پشت آن هست، شما دقیقی را با فردوسی مقایسه بکنید. هزار بیت **شاهنامه** از دقیقی است که آن نبوغ و خلاقیت فردوسی را ندارد. چون دقیقی یک زرتشتی متعصب بوده و جهان بینی ندارد. پشت نوشته‌اش جهان بینی پنهان نیست و روایت زرتشت و جنگ دینی زرتشت را با تورانیان خیلی خشک و سنتی توضیح می‌دهد و گاه تعصب می‌ورزد. اما وقتی فردوسی یک مقولهٔ اساطیری مثل کیومرث یا رستم و سهراب را مطرح می‌کند، نوعی بازآفرینی هم دارد. همان بازآفرینی که گفتم مثلاً کافکا یا الیوت داشته، یعنی آنها تقلید محض از اسطوره نکردند، ولی شاعران دیگر کردند. مثلاً اولین کسی که کلمهٔ اسطوره را اتفاقاً به شکل مفرد به کار می‌برد، خاقانی است، اما دیدگاه ندارد و جهان بینی پشت آن نیست که به اصطلاح به بازآفرینی یا خلاقیتی بپردازد.

و ساختارهای اسطوره‌ای برای نویسندگان)، یا کتاب **چگونه یک نویسنده می‌تواند از اسطوره‌ها در داستانهایش کمک بگیرد** و همچنین کتاب **The Mythological Unconsciousness (ناخودآگاه اسطوره‌شناختی)** که در سال ۲۰۰۱ چاپ شده است.

بنابراین، اگر ما این کتابها را سرمشق قرار دهیم و براساس الگوها و نظریات جدید اسطوره‌شناسی دربارهٔ اساطیر ایرانی کار کنیم، موفق خواهیم بود.

□ **علیرضا حسن‌زاده:** در ابتدا باید اشاره کنم که نقش ما در این مورد مهم است، یعنی با معرفی مکتبهای اساطیر ایران، بحث دربارهٔ اساطیر ایران و همین‌طور آشنا کردن ایرانیان با گرایشهای مختلف اسطوره‌شناسی می‌توانیم به این مسئله کمک کنیم. من یک سؤال خدمتتان دارم که در واقع سه بخشی است. بخش اول سؤال من این است که می‌خواستم بدانم نظر شما دربارهٔ آنچه که شاهرخ مسکوب در مورد اسطوره‌شناسی در ایران به نوعی مطرح می‌کند چیست؟ او معتقد است اواخر دورهٔ قاجاریه مصادف می‌شود با اهمیت پیدا کردن حقوق ملی برای ایرانیها، با توجه به اوضاع نابسامان خاصی که ایران داشته و آن خطراتی که از جوانب مختلف در مورد ایران احساس می‌شده است. او به مشیرالدوله پیرنیا، کسروی و پورداوود اشاره می‌کند به عنوان کسانی که در واقع به اشکال مختلف سعی کردند به ملی‌گرایی اهمیت بدهند.

بنابراین سؤال من این است که آیا نباید به این قضیه اشاره کرد که با توجه به مسائل اجتماعی ایران به نوعی اسطوره‌شناسی ایران با توجه به آنچه که آقای مسکوب می‌گوید در این سه چهره بیشتر بازتاب پیدا کرده است؟ مسئله دیگری که می‌خواهم بپرسم این است که گرایشهای اسطوره‌شناسی به نظرم با خود شرایط اجتماعی پیوند و ارتباط دارد. به عنوان مثال فرض بفرمایید گرایشهای ارتدوکسی که ما در مورد پرستش ایران داریم . نکتهٔ دیگری که از شما می‌خواهم بپرسم، باز هم در این بخش قرار می‌گیرد، به نوعی تفسیر فمینیستی از اسطوره در ایران است که به گمان من نزدیک می‌شود به انسان‌شناسی فمینیستی و شاید به طور اخص بشود در بعضی آثار آن را دید و البته این با گرایشی که یکی از گرایشهای عمدهٔ اسطوره‌شناسی در ایران است ارتباط پیدانمی‌کند و سؤال آخرم، شما اشاره فرمودید به کارهای نورتروپ فرای و همان تقسیم‌بندی که یکی از تقسیم‌بندیهای او طنز بود. آیا این تقسیم‌بندی در این دسته از کارهای باختین یا اوکتاویو پاز که آنها هم به مسئله طنز و خنده و ادبیات خنده، نقادانه اشاره می‌کنند وجود داشته یا نه؟

■ **اسماعیل پور:** متشکرم، شما خودتان به هر حال مطالعات زیادی در زمینهٔ اسطوره دارید. در سؤال اول، اسطوره‌شناسی از نظر شاهرخ مسکوب در واقع اسطوره‌شناسی نیست. مسکوب تحلیلی اجتماعی و فرهنگی از سیاوش و شخصیتهای حماسی دارد، ولی اگر در بحثهای جانبی خودش گفته از اواخر دورهٔ قاجاریه، به نظر من هم درست گفته است. اواخر دورهٔ قاجاریه یعنی همان موقعی که مشیرالدوله پیرنیا بازنشسته می‌شود و از امور دولتی کناره‌گیری می‌کند و صرفاً به تحقیقات می‌پردازد. مجموعهٔ سه جلدی **تاریخ ایران باستان** قدم بسیار بزرگی بود که من اشاره کردم، به طوری که نخستین قلمدادهای اسطوره‌ای را می‌شود از کارهای مشیرالدوله پیرنیا دنبال کرد. در مورد پورداوود هم همین طور. اما در مورد کسروی جای بحث دیگری دارد. در اینکه شرایط اجتماعی باعث می‌شود که گرایشهای اسطوره‌شناسی به وجود می‌آید، کاملاً درست است، ما باید به دیدگاه جامعه‌شناسی اسطوره هم توجه کنیم مثلاً نظریات امیل دورکیم و دیگران. چون در این دیدگاه معتقدند که اسطوره عبارت است از بازتابهای اجتماعی - سیاسی یک قوم یا جامعه، اما دیگر تعریف آرکی تایپی ندارد، یعنی تعریف اینکه اسطوره رؤیا است یا نماد. شرایط اجتماعی - سیاسی، اسطوره‌های عصر خودش را می‌آفریند. به همین دلیل رولان بارت معتقد است که اسطوره‌های قرن بیستمی هم وجود دارد. این طور نیست که بگوییم اسطوره مرده و از بین رفته است.

در مورد تفسیر فمینیستی اسطوره گفتم ما باید شروع کنیم. ادبیات داستانی ما از نظر فمینیستی بسیار قوی است. بنابراین، اولین کاری که باید بکنیم این است که نظریه‌های جدید اسطوره‌شناسی را ترجمه کنیم یا خودمان آثاری تألیف کنیم و بشناسانیم، بعد وارد مقولهٔ تفسیر فمینیستی اسطوره در ایران شویم. در مورد اینکه نورتروپ فرای دربارهٔ آثار باختین و پاز مستقیماً نظری نمی‌دهد، باید گفت آن بخشی که به طنز اشاره می‌کند منظورش در آثار کلاسیک است. مثلاً در آثار شکسپیر. در آثار شکسپیر می‌بینید که تراژدی در کنار یک دلقک یا به هر حال یک شخصیت طنزپرداز یا طنزگویی حتی در **هملت** هم وجود دارد. من فکر می‌کنم نظر فرای به طنز کلاسیک بوده است.

□ آیا شما فکر نمی‌کنید نقد اسطوره‌شناختی بیشتر از سایر نقدها از فرم فاصله می‌گیرد. من فکر می‌کنم که در نقد اسطوره‌شناختی در واقع ما به ساحت خود اثر و زبان متن به نوعی تعرض می‌کنیم. این یک مطلب، مطلب دوم این است که به نظر می‌آید نقد اسطوره‌شناختی به هر حال نیت مؤلف را پیش فرض می‌گیرد که این هم با مکاتب جدید در تناقض است.

■ **اسماعیل پور:** بله، به نظرم وقتی ما از یک دیدگاه نقد ادبی دفاع می‌کنیم، معتقدیم که این نقد اسطوره‌ای که یکی از دیدگاههای نقد ادبی است، طبیعی است که نظرگاه ویژه‌ای است. وقتی نظریه‌پردازی خاصی پشت این دیدگاه هست، بنابراین در نقدی که نوشته می‌شود همان طور که فرمودید نظریات منتقدانه اعمال می‌شود و این به نظرم با نظریه‌های جدید ادبی منافاتی ندارد. مثلاً **بوف کور** تا وقتی زنده است که ما تلقی تازه‌ای از آن داشته باشیم. هرچه به اصطلاح به نظریه‌پردازیهای علمی توجه کنیم بهتر است، نه اینکه هرچه به نظرمان می‌رسد بی‌پشتوانه علمی در بوتهٔ نقد بریزیم. ما به صورت آکادمیک باید بپذیریم که نظریه‌های نقد اسطوره‌ای وجود دارد. اسم آن هم "Mythological and Archetypal Approach" است. این نظرگاه وجود دارد، اما تا این نظرگاه را نشناسیم نمی‌توانیم نقد بنویسیم.

نقدهایی نوشته می‌شود، به خصوص در مورد شعر معاصر یا آثار داستانی، ولی واقعاً اینها به دور ازنظریه‌هاست. نوشته

تلقی می‌شد. این تحقیق چندان صبغهٔ علمی نداشت، به استثناء افراد خاصی که بودند و تحقیقاتی ریشه‌دار کردند، ولی امروز این تحقیق می‌تواند صرفاً آکادمیک و علمی باشد.

□ **محمدخانی:** من دو سؤال داشتم که می‌خواستم در آخر جلسه مطرح کنم، چون بحث ما دربارهٔ نقد اسطوره‌ای بود، اما پرسشها بیشتر در حول و حوش خود اسطوره‌شناسی مطرح شد. سؤال اول این است که آیا در ایران بررسی شده که چه منتقدانی از شیوه نقد اسطوره‌ای برای نقد آثار ادبی استفاده کرده‌اند و اینکه اینها از چه الگویی بیشتر بهره برده‌اند؟ مثلاً بررسی شده که در این سه یا چهار دهه منتقدانی در زمینهٔ نقد داستان یا شعر فعالیت کرده‌اند، آیا مثلاً تأثیر شیوهٔ نورتروپ فرای در آنها غالب بوده و آیا اصلاً شیوهٔ نقد اسطوره‌ای را بر آن اساس به کار برده‌اند یا نه؟

دوم اینکه با تحقیق و تفحص در ادبیات امریکای لاتین، می‌بینیم که مخصوصاً آثارسی سال اخیرشان سرشار از مضامین اسطوره‌ای است. آیا همپای بهره‌گیری از اسطوره در آثارشان نقد اسطوره‌ای هم در آنجا مورد کنکاش بوده یا نقد اسطوره‌ای آنها و شیوه‌های نقد باز از غرب آمده؟ چون اسطوره‌هایشان از غرب نیامده و ملی است. به طور کلی آیا نقد اسطوره‌ای هم در آنجا بررسی شده و به اصطلاح چه فراز و فرودی داشته است؟

■ **اسماعیل پور:** دیدگاه نقد اسطوره‌ای در ایران به نظر من بیشتر بر پایهٔ نظریهٔ یونگ و نظریهٔ آرکی تایپی بوده است. البته نورتروپ فرای تازه معرفی شده است و از کتابهای بنیادی او تنها **تحلیل نقد و تخیل فرهیخته** و شاید مقالاتی پراکنده ترجمه شده است.

بنابراین، من فکر می‌کنم نقدهای اسطوره‌ای که در مورد ادبیات داستانی ایران نوشته شده، عمدتاً حول **بوف کور** بوده و بیشتر از دیدگاه روانکاوی تحلیل شده است. بعضی از آن نقدها آکادمیک و علمی است، یعنی پشتِ آن نقد، نظریه آرکی‌تایپی وجود دارد و بعضیها بدون نظریه‌پردازی علمی است. برخی از آن نقدها روش روانکاوانه را دنبال می‌کند، ولی نظریه‌پردازانه نیست. اینجا یک مقدار خلط مبحث شده، حداقل در مورد **بوف کور**. پس این نشان می‌دهد که ما نقد اسطوره‌ای در باب ادبیات داستانی در ایران داریم، اما بیشتر فکر کردند که مثلاً یک روان‌شناس یا یک روان‌پزشک باید یک کتاب تحلیلی راجع به نقد روان‌شناختی آثار ادبی بنویسد. هرچند این قدم خوبی است، ولی اگر براساس آن نظریه‌پردازی که به آن اشاره کردیم باشد، به نظر من می‌تواند رشد بهتری داشته باشد.

اما ادبیات امریکای لاتین حسابش کاملاً از ادبیات معاصر ما جداست. همان طوری که به درستی گفتید آثار ادبی امریکای لاتین پرچمدار آثارِ ادبی بزرگ اروپای قرن بیستم و بیست و یکم هستند، زیرا بر پایهٔ نظریه‌های نقد علمی کار کرده‌اند و نه تنها تحت تأثیر نقد اسطوره‌شناسی بلکه تحت تأثیر نظریه‌های مختلف نقد ادبی بوده‌اند.

شاخص‌ترین شاعران و نویسندگانش، مثلاً نرودا یا پاز یا مارکز خودشان جزو منتقدان بزرگ‌اند که بعضی از آنها بیست یا سی سال در فرانسه زندگی کردند. مثلاً اوکتاویوپاز جزو سوررئالیستهای فرانسه بوده و در آنجا حضور فعال داشته است. به همین دلیل به نظر من قابل مقایسه با ادیبان ایرانی نیستند. اینها به این دلیل در نقد و سنتهای نقد ادبی پیشرفت کردند که با نظریه‌پردازی مدرن اروپایی و با اسطوره‌های ناب که در مکزیک، در پرو، و در دیگر کشورهای امریکای لاتین وجود داشت تماس نزدیک برقرار کردند. به همین دلیل، ادبیات امریکای لاتین ادبیاتی زنده و پویا است. ما ادبیاتمان از دورهٔ مشروطه از نظر فرم و محتوا بسیار غنی است، ولی چون در سدهٔ اخیر، تحولات اجتماعی ـ سیاسی مانع آشنایی روشنفکران با بحثهای اسطوره‌ای، رمزی، تمثیلی شده ـ مثلاً برای یک روشنفکر دههٔ ۳۰ خیلی معقول نبود که به اسطوره‌ها بپردازد، او باید به آثاری می‌پرداخت که مسائل سیاسی ـ اجتماعی جامعه را مطرح بکند ـ این نکته نادیده گرفته شده است. شاید تعجب کنید از اینکه وقتی زنده‌یاد مهرداد بهار کتاب **اساطیر ایران** را برای چاپ به هیأتی سپرد، در آن هیأت دبیره کسانی بودند که با چاپ این اثر شگرف ـ که اولین کتاب اسطوره‌شناسی در ایران بود ـ مخالفت کردند و دست آخر با توصیهٔ شادروان خانلری این کتاب در بنیاد فرهنگ به چاپ رسید. این واقعه مربوط به دههٔ پنجاه شمسی است و چقدر تکان‌دهنده است. یعنی در دههٔ پنجاه هنوز بحثهای جدی اسطوره‌شناسی در اینجا مطرح نبوده، تا چه رسد به نقد اسطوره‌ای!

به نظرمن اکنون باگذار از این دوره، ظاهراً طلیعهٔ خوبی است برای فعال شدن دیدگاههای جدید نقد ادبی، از جمله دیدگاه اسطوره‌شناختی و آرکی‌تایپی برای نقد و تحلیل آثار مدرن ایرانی.

پانوشتها:

1- Hugh Kenner, **The Invisible Poet**, London: University paperbacks, 1984.

2- Pierre de Menasce.

در مورد **گذار از اسطوره به فلسفه** و در مورد ایران که اشاره فرمودید، بله در آثار ابن سینا، مثلاً در **رسالةالطیر** حیّ بن یقظان می‌توانیم اشارات اسطوره‌ای ببینیم. همین طور آن جاهایی که وارد مقولات مشّایی می‌شود و مقولات ارسطویی را مطرح می‌کند، تا حدودی بعضی از اصطلاحات یونانی "Mythos","Myth" را به کار می‌برد، ولی به طور جدی و گسترده از آن الهام نمی‌گیرد و یک مقولهٔ جدید فلسفی را به اصطلاح عنوان نمی‌کند. اما سهروردی یک استثناء است. او به نظر من هم فیلسوف است، هم یک نویسندهٔ خلاقِ ادبیات داستانی است، یعنی علاوه بر کارهای فلسفی که دارد، مجموعه‌ای رسائل فارسی به شکل روایی آفریده که آنها را دکتر سید حسین نصر تصحیح و منتشر کرده است. در این باره که فرمودید و به درستی هم اشاره کردید که اینجا مرز بین رمز و اسطوره چیست، من نگفتم که آثار سهروردی اسطوره‌ای است، عرض کردم که زمینه‌ها و موتیفهای اسطوره‌ای دارد. این دو مقوله جداگانه است. شک نداریم که حتی آثار تمثیلیِ مولانا که اشاره کردید همهٔ اینها آثار رمزی است یعنی رمز و تمثیل است؛ مثلاً **عقل سرخ** رمز یا سمبل است. سمبل پیر خرد، پیر دانایی که عقل کل است. به هرحال، می‌توان به این نتیجه رسید که آثار رمزی و عرفانی ما بیشتر تحلیل سمبلیک دارند. فلاسفهٔ ما خوشبختانه خردگرا بودند و کمتر به این مقوله نزدیک شدند. البته فلاسفه اسماعیلی تا حدی به مرز رمز و تمثیل و اسطوره نزدیک شدند. از جمله مسئله «آدم روحانی» و ملائکه و عقل اول تا دهم را که توضیح می‌دهند همهٔ اینها مضمونِ اسطوره‌ای دارد. هانری کوربن اینها را خیلی عمیق شکافته و نقبی زده به اسطوره‌های اسماعیلی. به طور کلی می‌توان نتیجه گرفت که آثار عرفانی کهن ما آثار تمثیلی ـ رمزی هستند، ولی آنجاهایی که مطابق نظریهٔ نورتروپ فرای یک شخصیت مثلاً آسمانی می‌شود، دیگر می‌گوییم که مضمون آن اسطوره‌ای است. آثار رمزی که مضمون اسطوره‌ای دارند ـ نه اینکه اسطوره هستند ـ هرجا که شخصیتها آسمانی و ازلی می‌شوند، یا ماوراء الطبیعی می‌شوند، آن اثر تمثیلی تبدیل می‌شود به موتیفِ اسطوره‌ای.

□ **فیروز اسماعیل‌زاده:** برای من این مسئله مطرح است که مقولهٔ ارتباط زبان و اسطوره را چگونه مطرح می‌کنید؟ به نظر شما چه پیوندی بین زبان و اسطوره هست و نظر کاسیرر در این باره چیست؟

آیا شما جایگاه این پژوهش را در زبان و ادبیات فارسی اصلاً می‌بینید؟ چون ارتباط زبان و اسطوره مقولهٔ بسیار دراز دامنی هم می‌تواند باشد.

■ **اسماعیل پور:** بله، زبان و اسطوره پیوندی تنگاتنگ با یکدیگر دارند. این به یکی از دیدگاههای مهم اسطوره‌شناسی یعنی نظرگاه کاسیرر مربوط است. کاسیرر کتاب مستقلی دارد به نام **زبان و اسطوره**. او معتقد است که زبان بیانی تصویری و نمادین دارد. یعنی زبان یک صورت یا فرمِ تمثیلی است و یک صورت سمبلیک دارد، چرا؟ برای اینکه شما وقتی هر شیئی را نام می‌برید، تصویری از آن شیء را در ذهن خود دارید. مثلاً وقتی می‌گویید «کتاب» یک تصویرِ نمادین و سمبلیک از کتاب در ذهن خود دارید که یک شخص انگلیسی با کلمه یا نماد "Book" و یک شخص فرانسوی با نماد "Livre" آن را می‌فهمد. ببینید کلمات متفاوت‌اند، ولی آن تصویر ذهنیِ کتاب یکی است. در واقع Concept ذهنی و Form عینی است. مگر می‌شود یک فرانسوی تلقی دیگری از کتاب داشته باشد. بنابراین کاسیرر معتقد است که هر کلمه‌ای یک نماد است، به همین دلیل اسطوره‌ها که زبان نمادین دارند صورتهای سمبلیک به خود می‌گیرند. انسانهای اولیه اسطوره‌ها را از طریق زبان و روایت بیان می‌کردند و از آفرینش، کائنات و از طبیعت توجیه فلسفی داشتند. منتها به زبان اسطوره و با تصاویر اسطوره‌ای یا تصاویر سمبلیک. این وجه اسطوره و زبان است که البته توجیه چندگانه و وسیع‌تری هم دارد.

□ اینکه شما فرمودید ما اسطوره‌شناسی نداریم باید دید از زاویهٔ دید چه کسی مطرح می‌شود. یعنی اگر اسطوره را چکیدهٔ بخشی از زندگی یک ملت بدانیم، اینها وقتی کنار هم گذاشته می‌شوند، یک تاریخ اسطوره‌ای تشکیل می‌دهند. در واقع باید بدانیم اسطوره را از زاویهٔ دید چه کسی می‌خواهیم نگاه بکنیم. آن وقت می‌توانیم بفهمیم که می‌توانیم اسطوره‌شناسی داشته باشیم. اگر اسطوره‌های قبل از اسلام داشته باشیم، می‌توانیم مثلاً براساس مسائل ایدئولوژیک، آنها را حذف بکنیم. خیلی وقتها هر شخصیتِ اسطوره‌ای ما یک مقطع تاریخی قبل از اسلام دارد. خب آیا باید اینها را کنار بگذاریم، چون در حقیقت اینها با ما همخوانی ندارد. اینجاست که خیلی از اسطوره‌ها و شخصیتهای اسطوره‌ای دیگر معنایشان را از دست می‌دهند. در حقیقت نمی‌توانیم تصویر و نقشهٔ اسطوره‌های ایرانی را داشته باشیم. خب چرا اسطوره نداریم؟ به خاطر این است که ما دلمان نمی‌خواهد بدانیم که از کدام زاویه دید می‌خواهیم به اسطوره‌های مثلاً قبل از اسلام نگاه کنیم. پرسش من این است که آیا می‌توانیم همه چیز را کنار بگذاریم و بگوییم اسطوره‌شناسی. به اسطوره‌شناسی از کدام زاویه دید باید نگاه کنیم؟

■ **اسماعیل پور:** ما دو بحث و دو مقولهٔ اسطوره و اسطوره‌شناسی را باید از هم جدا بکنیم. بحث اسطوره‌شناسی با بحث اسطوره‌ها متفاوت است. اسطوره‌شناسی یا میتولوژی یک علم است، مثل جامعه‌شناسی و روان‌شناسی. اینکه عرض کردم ما اسطوره‌شناسی نداریم، یعنی ما علم اسطوره‌شناسی نداریم. وقتی هیچ یک از دانشگاههای ما رشتهٔ اسطوره‌شناسی ندارد، حتی چند واحد اسطوره‌شناسی در رشته‌های ادبی و هنری نداریم، این یعنی علم اسطوره‌شناسی در اینجا حداقل به شکل آکادمیک وجود ندارد. در حالی که در دانشگاههای بزرگ دنیا، این رشته تا حد PHD به عنوان یک رشتهٔ مستقل مطرح است. بحث دوم، بحث اسطوره‌هاست. ما در ایران اسطوره زیاد داریم. تا دلتان بخواهد این کشور سرشار از تفکر اسطوره‌ای است. کسی در این نکته شکی ندارد. یعنی هم اسطوره‌های پیش از اسلام و هم اسطوره‌های بعد از اسلام. اما نسل پیش از انقلاب با نظرات خاصی به اسطوره‌های پیش از اسلام نزدیک می‌شد. یعنی تصور اینکه مثلاً از زرتشت و اسطوره‌های قبل از اسلام بگویند، یک نوع ایران گرایی صرف

دکتر طهمورث ساجدی

در طول ربع اول قرن بیستم، نخستین مطالعات نروالی شکل می‌گیرد و نویسندگان ناسیونالیست بزرگی، همچون موریس بارس، [12] مفتون او می‌شوند و آثار چندی نیز به او اختصاص می‌دهند. آریستید ماری [13] شرح حال وزینی دربارهٔ او می‌نویسد و آن را به بارس تقدیم می‌کند و سپس کلیات آثارش کم کم منتشر می‌شود. مارسل پروست [14] با مطالعهٔ **سیلوی** [15] به کشف رمز و راز درونی آن ـ رؤیای یک رؤیا ـ پی برده و شیفتهٔ او می‌گردد. [16] اما بیداری بزرگ ـ و یا به زعم نروال‌شناسان رنسانس اول ـ مدیون سوررئالیستها است. در سال ۱۹۱۱، گیوم آپولینر [17] به تمجید از او می‌پردازد و به مناسبت جمع‌آوری مبلغی پول برای بنای یادمان او در پاریس، مقاله‌ای نیز منتشر می‌کند که در آن نوعی برادری رمز و رازدار بین آنها محسوس است. اما گام اساسی از طرف آندره برتون [18] در نخستین **بیانیهٔ سوررئالیستها** [19] (۱۹۲۴) برداشته می‌شود و او در آن، ضمن بحث در باب انتخاب عنوان سوررئالیسم می‌گوید: [20] «به مصداق بهتر، بی‌شک ما می‌توانستیم کلمهٔ سوپرناتورالیسم [21] را که ژرار دو نروال در **دختران آتش** [22] به کار برده بود، اختیار کنیم. درواقع، به‌نظر می‌رسد که نروال به کمال صاحب روحیه‌ای است که ما خواستار آن هستیم.» نتیجهٔ مهمی که از این یادآوری و بحث مربوط به آن عاید می‌شود، همانا قرار گرفتن نروال در جایگاه واقعی‌اش و نیز آغاز تعبیر و تفسیرهای دقیق و نافذ در راستای درک بهتر و عمیق‌تر آثارش است. یکی از نتایج خوب و بکر آن نیز تحقیقات تطبیق‌گران در باب آثار نروال بود، به‌ویژه تحقیقات ژان ماری کاره، مؤلف **سیاحان و نویسندگان فرانسوی در مصر** [23] (۱۹۳۲) و پیشگام تتبعات در باب تصویر بیگانه در یک اثر و یا در ادبیات، [24] که در این اثر خویش فصلی بدیع و مستدل به نروال اختصاص داد. [25]

مرحلهٔ دوم ـ و یا بهتر رنسانس دوم ـ که پس از جنگ دوم جهانی آغاز شد و اغلب جنبهٔ دانشگاهی داشت و یا اینکه مربوط به کارهای منتقدین بود، بیشترین کمک را در جهت شناساندن نروال و آثارش مبذول داشت، ازجمله تحقیقات ژان ریشه، [26] آلبرگن، [27] ژرژ پوله، [28] ژان گولمیه، [29] ریمون ژان [30] و لئون سِلیه [31]. وی تحقیقاتش را با در نظر گرفتن ترتیب تاریخی زندگی و آثار نروال به تفصیل ارائه نمود و حتی در آن به بحث و بررسی دربارهٔ آخرین تحقیقات درخصوص او و آثارش نیز پرداخت. به همین روی مطالعهٔ موجز ما نیز اغلب در

مقاله

ژِرار دو نِروال

بررسی و تحقیق در باب زندگی و آثار او

تقدیم به آشنای ادبیات فرانسه استاد ابوالحسن نجفی

چکیده:

ژِرار دو نروال حرفهٔ ادبی خود را با سرودن یک مجموعه شعر و سپس با ترجمهٔ **فاوست** (۱۸۲۸) گوته آغاز کرد، ترجمه‌ای که از نظر بعد زمانی و توجه به ادبیات آلمان تأثیر قاطعی در تکوین و تحول نویسندگی او داشت. اما نروال شهرت نویسندگی‌اش را بیشتر مدیون **مسافرت به شرق** (۱۸۵۱) است که او را به عنوان یکی از نویسندگان بزرگ رمانتیک قرن نوزدهم شناساند. در نیمهٔ اول قرن بعد تحقیقات منتقدین و تطبیق‌گران، که در راستای تأثیر نویسندگان سایر ملل اروپایی و مسافرتهای او در اروپا و در شرق انجام گرفت، منجر به نتایج مهمی دربارهٔ نحوهٔ تکوین و تحول آثارش گردید، به‌ویژه در باب **مسافرت به شرق** و علل احساسی نگارش آن. این تحقیقات نتایج جالب‌تری را نیز دربارهٔ مطالعات وسیع مؤلف و سبک نویسندگی‌اش عاید نمود و ما نیز در نوشتهٔ حاضر چگونگی تکوین و تحول آثارش را بررسی خواهیم کرد، لکن قبل از آن به ایام کودکی، نحوهٔ ورود به حرفهٔ ادبی، تأثیر مسافرتها و گردشگریها و بعد مطالعات شخصی او خواهیم پرداخت تا از این منظر نیز با ابعاد کلی زندگی و آثار او آشنا شویم.

واژگان کلیدی

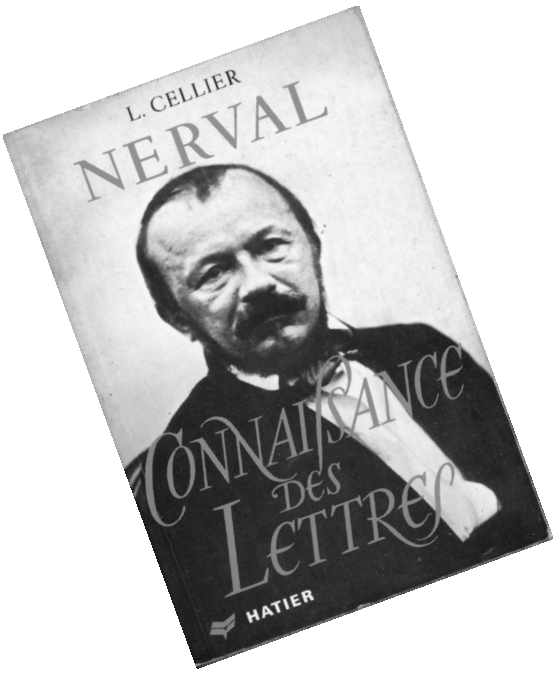
نروال، قرن نوزدهم، مسافرتها، گردشگریها، آثار، دستاورد.

مقدمه:

ژرار دو نروال با ترجمهٔ **فاوست**[۱] (۱۸۲۸) **گوته**[۲] و سپس با انتشار **مسافرت به شرق** [۳] (۱۸۵۱) چهرهٔ ماندگاری در بین نویسندگان بزرگ قرن نوزدهم در فرانسه از خود برجای گذاشت. نکتهٔ جالب اینکه یک سال قبل از فوتش بروشور یک روزنامه‌نگار معروف، اوژن دومیرکور [۴] چهرهٔ افسانه‌واری از او ارائه نمود، به طوری که نروال در حاشیهٔ نسخه‌ای از آن نوشت: [۵] «اغراق شده و پر از اشتباه است». اما عامهٔ مردم پس از فوت او و از خلال اظهارنظرهای دوستانش، که به سخنرانی و تجلیل از او پرداخته بودند، به جایگاه واقعی‌اش در ادبیات آن عصر پی بردند. این اظهارنظرها از طرف دوستان وفادار او، مثل تئوفیل گوتیه، [۶] ژول ژانن، [۷] آلفونس کار، [۸] آرسن اوسه [۹] و ژوزف مِری [۱۰] بیان شده بود. اما در مرحلهٔ بعد فقَط خاطره‌اش زنده می‌ماند و نسل وابسته به همین دوستان از او یاد می‌کنند. [۱۱]

تا آنجا که بعضی از نویسندگان [۷۱] از او تصویر پدر ایده‌آل را ارائه نموده‌اند، به‌ویژه اینکه ژرار خود در بعضی از آثارش همچون **سیلوی** [۷۲] (۱۸۴۸) و **اورلیا** [۷۳] (۱۸۵۴) به یادآوری خاطراتش با او می‌پردازد.

در هر حال، ژرار هفت ساله بود که پدرش، به دنبال اسارت در جبههٔ جنگ و سپس کسب آزادی، به کشور بازمی‌گردد. این رویداد مهم در سال ۱۸۱۴ به وقوع می‌پیوندد و ظاهراً ژرار در آن وقت در مقابل درب منزل آنتوان به بازی مشغول بود که پدرش در حالی که می‌لنگید از راه می‌رسد و او را در آغوش می‌گیرد و از همین روز، به گفتهٔ خود او، سرنوشتش عوض می‌شود، چون که به همراه پدرش، که در نظرداشت در پاریس مطب خصوصی دایر کند، به این شهر می‌رود. تاکنون تعبیری که از این بازگشت تنهای پدر صورت گرفته است، این بوده که ژرار



در ضمیر ناخودآگاه خود پدرش را مسئول مرگ مادرش بداند و همیشه به وی و به محل دفنش، آلمان، بیندیشد. [۷۴]

در نبود مادر، حضور پدر، حضوری مستبدانه[۷۵]، لکن از جنبهٔ تعلیم و تربیتی بسیار سازنده بود. او بود که به ژرار زبان آلمانی آموخت و حتی در فراگیری دروس و تمرینهای درسی‌اش نظارت کامل نمود. روابط آنها اغلب به صورت درام جلوه‌گر می‌نمود و مهم‌تر اینکه مضمون درگیری با پدر هم به اشکال گوناگون در قصه‌ها، نمایشنامه‌ها و حتی اشعار او بازتاب می‌یابد.[۷۶] به همین روی خیلی زود به فکر می‌افتد که اسم خود را عوض کند. هرچند که این اسم تخلص ادبی بود، لکن این امر ردّ نام پدر هم محسوب می‌شد. درواقع «نروال» اسم محوطه‌ای بود در حاشیهٔ مورت فونتن و این محوطه به خانوادهٔ مادری او تعلق داشت. او پیشوند «دو» را، که معرف نجابت است، به ابتدای اسم جدیدش اضافه کرد و بدینسان از ژرار لابرونی به ژرار دو نروال تغییر نام داد. او حتی در اقدامات اغراق‌آمیز خود تا آنجا پیش رفت که به انکار اُبُوت پرداخت و خود را فرزند برادر بزرگ ناپلئون بناپارت، ژوزف بناپارت [۷۷] قلمداد نمود، چون که وی از سال ۱۷۹۸ [۷۸] تمامی مورت فونتن را به تملک خود درآورده بود.

پدر، که علاقه‌مند بود پسر نیز تحصیلاتش را در طب پیگیری کند، با تعجب درمی‌یابد که وی حرفهٔ ادبی را، که به زعم او چندان هم افتخارآمیز نبود، اختیار کرده است. اما واقعیت این بود که او نیز بعدها عملاً نتوانست به پدرش ثابت کند که قادر است از طریق نویسندگی زندگی مستقلی داشته باشد و آینده‌اش را با درآمد آن تأمین کند. در یکی از نامه‌های خود به پدرش می‌نویسد: [۷۹] «اگر من قبل از تو بمیرم تا آخرین لحظه این فکر در من خواهد ماند که شاید تو هرگز مرا به خوبی نشناخته‌ای».

در طول تحصیلاتش، که در دبیرستان شارلماین [۸۰]، در پاریس، انجام می‌گیرد [۸۱]، ژرار هرچند صباحی به والوآ می‌رود تا تعطیلاتش را در آنجا به سر ببرد. ترک پایتخت، یعنی گریز از پدر، فرصتی مغتنم است تا او به طرف زادگاه مادری‌اش، به نزد آنتوان، که قبل از فوتش مبلغ معتنابهی پول به عنوان ارثیه برای او گذاشته است، به سوی یک زندگی پُر از سحر و افسون، به سوی افسانه، ترانه، خیال‌انگیزی، پرسه زدن و به‌ویژه عشقهای نوجوانی برود. والوآ برای او سرزمینی افسانه‌ای است و تنی چند از خانوادهٔ مادری او نیز در اِرمنون ویل [۸۲] ساکن هستند. در این شهر قبر ژان ژاک روسو [۸۳] در کنار چنارهای بلند و معروف آن قرار داشت و ژرار هم در آنجا به گردشگری می‌پرداخت.

۳ـ تأثرات نوجوانی

عشقهای نوجوانی در این منطقه از زبان او و به اشکال گوناگون در آثارش بازتاب یافته بود. او می‌گفت: [۸۴] «همیشه در گردم دختران جوان بودند.» آرزوی منتقدین هم همیشه این بود که آنها را در چهره‌های ملاحت‌بار دخترعمو و دخترخاله، دختران همسایه، دوست دختر همبازی، صحنه‌هایی که به طور آنی به وجود می‌آمد و بعدها او هم به عنوان رمان‌نویس استفاده‌های فراوانی از آن می‌برد، در سیلوی [۸۵] سبزگونه تا آدریان [۸۶] بور، بیابند.

تحقیق در این باب به راستی مشکل بود. مع‌الوصف نروال‌شناسان موفق می‌شوند در بین این چهره‌ها، چهرهٔ صوفی دوفوشِر [۸۷]، دختر ماجراجویی که همسر بارون آدریان دوفوشِر بود و میل زیادی داشت که به شکار در منطقهٔ شانتی [۸۸] و مورت فونتین بپردازد ـ جایی که ژرار هم در کودکی‌اش به آنجا می‌رفت و او را در لباس اسب‌سواری و سوار بر اسب می‌دید ـ بیابند. اشتهار این زن وقتی بیشتر شد که موفق گردید مناطقی را که ژرار در ایام کودکی در آنجاها به گردشگری می‌پرداخت، به تملک خود درآورد. درواقع، صوفی معشوقهٔ دوک دوبوربون [۸۹] هم بود و وی نیز در سال ۱۸۳۰ در یکی از تملکات او خود را حلق‌آویز کرده بود. این امر سوءظن را متوجهٔ این زن ماجراجو نمود، اما تحقیقات رسمی که انجام گرفت واقعیت خودکشی شخصی دوک را ثابت نمود و در نتیجه وصیتنامهٔ وی به نفع

مسیر تحقیقات او گام می‌نهد، مگر در باب موضوعاتی که او از منظر شخصی بررسی و برجسته‌سازی نموده است.

شاید بتوان صادق هدایت را نخستین نویسندهٔ ایرانی دانست که پس از رنسانس اول مطالعات نِروالی در فرانسه و به تبع آن تحقیق در باب تأثیرپذیری وی از گوته و هوفمان [۳۲] که به علوم غریبه [۳۳] می‌پرداختند، او نیز به این علوم توجه وافری نشان داد و **جادوگری در ایران** [۳۴] (۱۹۲۶) را به زبان فرانسه نوشت.[۳۵] تشابهات زیادی بین هدایت و نروال وجود دارد که کنجکاوی اهل فن و خواننده را برمی‌انگیزد،[۳۶] تشابهاتی که با اظهارنظر [۳۷] به موقع روژه لسکو [۳۸] ـ مترجم **بوف کور** ـ، اتفاقی بودن آنها بیش از پیش محرز گردید.[۳۹] اما شناخت او از هوفمان درخور توجه است، به‌ویژه اینکه خود آن را با ظرافت بیان می‌کند.[۴۰]

در دههٔ ۱۳۳۰/۱۹۵۱، نشریاتی که در ایران به معرفی آثار معروف ادبیات فرانسه می‌پرداختند، همّ خود را جزم کرده بودند تا معرّف نویسندگان بزرگ این کشور شوند. ظاهراً اولین اقدام در معرفی نروال توسط داریوش سیاسی انجام گرفت و وی دو بخش از **اورلیا**[۴۱] را، که بازتابی از اولین سفرش به ایتالیا بود، در مجلهٔ **آپادانا** ترجمه کرد (۱۳۳۵). سپس مجلهٔ **سخن** با امضای «پ» ترجمه‌ای از **اکتاوی** [۴۲] را ارائه نمود (۱۳۳۷). عبدالله توکل در **کتاب هفته** [۴۳] **جنون ژرار دو نروال** و نخستین **پیش‌نویس اورلیا** را ترجمه کرد (۱۳۴۱) و سپس حسن هنرمندی[۴۴] نیز ترجمه‌ای از **اورلیا** و بحثی دربارهٔ همین نوشتهٔ نروال و **بوف کور** هدایت ارائه نمود (۱۳۵۰). اما نخستین اثر او که به طور کامل ارائه شد، **سیلوی** بود که توسط میرجلال‌الدین کزازی ترجمه و به همراه مقدمه و حواشی منتشر گردید (۱۳۷۰). سرانجام اینکه رضا سیدحسینی نوول **ملکهٔ ماهی** او را در مجموعهٔ داستانی **قصه‌هایی از نویسندگان بزرگ** ترجمه کرد (۱۳۷۳).

همان‌طور که ملاحظه می‌شود، دستاورد معرفی و ترجمهٔ آثار نروال در طول این سالها به غایت ناچیز بوده و به هیچ‌وجه معرف خلاقیت ادبی او نیست. شاید که نثر پر رمز و راز این شاعر نویسنده مانعی در راه انجام آن باشد و یا اینکه عدم شناخت کافی دربارهٔ او و آفرینش ادبی‌اش به گونه‌ای بوده که تاکنون مطالعاتی به او اختصاص نیافته است. به هر حال، بررسی کوتاهی که ارائه می‌شود، درواقع مقدمه‌ای است ضروری برای آشنایی با زندگی و آثار او و نیز دعوتی است برای تحقیق و ترجمهٔ آثار مهم او، چون که تمامی نوشته‌هایش در اینجا بررسی نشده است.

۱ـ خانوادهٔ مادری، خانوادهٔ پدری، آغاز زندگی

ژرار دو نروال[۴۵] در تاریخ ۲۲ مه ۱۸۰۸ در پاریس و در کوچهٔ معروف سن مارتن [۴۶] به دنیا آمد. نیاکان پدری‌اش اهل آژِن[۴۷]، واقع در جنوب غربی فرانسه و نیاکان مادری‌اش اهل والوآ[۴۸]، واقع در شمال و به طور دقیق در مرکز حوضهٔ پاریس بودند. پدرش اتی‌ین لابرونی [۴۹] که پزشک نظامی بود، با مادرش ماری آنتوانت مارگریت لوران[۵۰] در تاریخ ژوئیه ۱۸۰۷ در پاریس ازدواج کرد و چون در سال قبل به عنوان پزشک دستیار در «ارتش بزرگ» [۵۱] و سپس پزشک وابسته در «ارتش رن» [۵۲] منصوب شد، ابتدا در لهستان و سپس در اتریش و آلمان خدمت کرد. به همین روی مادر جوانش پدر او را در مأموریتش همراهی کرد و در نتیجه ژرار، که بچهٔ شیرخواره‌ای بود، به اقوام مادری ساکن لوآزی[۵۳]، واقع در نزدیکی مورت فونتن [۵۴] سپرده شد. ژرار همیشه می‌گفت: [۵۵] «من پاریس را، که برحسب اتفاق در آنجا به‌دنیا آمدم، خیلی دوست دارم.» و واقعیت این بود که او یک پاریسی به‌تمام معنا بود و تمامی مناطق آن را گشته و حتی به بازتاب [۵۶] آن در بعضی از آثارش پرداخته بود، بازتابی که قبلاً در اثر معروف هانری مورژر [۵۷]، **صحنه‌هایی از زندگی بوهم**، نیز به کمال بیان شده بود.

ژرار خود داستان رمان‌گونه‌ای در باب چگونگی آشنایی پدر و مادرش **در گردشگریها و خاطرات** [۵۸] (۱۸۵۴) ارائه نموده بود و در آن به‌ویژه از خانوادهٔ مادری‌اش به صحبت پرداخته بود. مارگریت بوشه [۵۹]، اهل مورت فونتن، در سال ۱۷۸۲ با لوران، ساکن والوآ، ازدواج می‌کند و نتیجهٔ آن سه فرزند، یک پسر و دو دختر از جمله مادر ژرار می‌شود. وی از خالهٔ کوچک خود، اوژنی[۶۰]، که به زعم او شباهت زیادی با مادرش داشت[۶۱]، نیز با لطافت تمام در این کتاب صحبت می‌کند. در همین سالهای کودکی، برادر مادربزرگش، آنتوان بوشه، که در مورت فونتن زندگی می‌کرد، نقش مهمی در دوران طفولیتش ایفا می‌کند، چون که ژرار این دوران را با او می‌گذراند. مناظر، افسانه‌ها و تأثرات والوآ نیز شدیداً بر روحیهٔ حساس او، که از مهر مادر بی‌بهره بود و فقط می‌توانست به تجسم چهره‌اش همچون نقشی از رؤیا بپردازد، تأثیر می‌گذارد، او می‌گفت: [۶۲] «من هرگز مادرم را ندیده‌ام، تصاویر او گم شده و یا اینکه دزدیده شده بودند؛ فقط می‌دانم که شبیه به یک گراور آن‌وقت از پرودون [۶۳] و یا فراگونار [۶۴] بود که به آن «مُدستی» [۶۵] می‌گفتند. تبی که باعث مرگش شد، سه بار مرا، آن هم در دوره‌هایی از زندگی‌ام و در دفعات عجیب که ادواری بودند، مبتلا نمود. همیشه، در این دوره‌ها، احساسم بر این بود که روحم به خاطر تصاویر عزا و اندوهی که گهواره‌ام را دربرگرفته‌اند، متأثر بوده است. نامه‌هایی که مادرم از کرانه‌های بالتیک یا از سواحل اسپره [۶۶] یا دانوب می‌نوشت به کرات برایم خوانده شده بود. بی‌شک احساس عجیب و ذوق مسافرتهای دوردست در من نتیجهٔ همین تأثیرات اولیه بوده است».

۲ـ زندگی با پدر

مادرش پس از فوت در سرمای سیلزی[۶۷]، در قبرستان کاتولیکی لهستانیها در گروس گلوگو[۶۸]، به خاک سپرده شد و پدرش هم تا چندین سال خبری از وضعیت خود ارسال نکرد. بعدها کسب اطلاع شد که وی، قبل از اینکه اسیر شود، در نبرد روسیه شرکت کرده بود و به هنگام عبور از رودخانه برزینا [۶۹] تمامی اشیاء و یادگاریهای متعلق به همسرش را گم کرده بود.[۷۰] معذالک ژرار دیگر در نزد دایه‌اش در لوآزی نبود، چون که مادربزرگش او را به برادر خویش، آنتوان، که در مورت فونتن مهمانخانه‌دار بود، سپرده بود و بدینسان او نخستین سالهای زندگی‌اش را در محیطی روستایی و منزوی و در بین بیشه‌ها به سر برده بود و به آنتوان، دایی مادرش، سخت وابسته شده بود

وجه سیمای ابر انسان[۱۱۸] را ندارد و آمیزه‌ای است از نیرو و ضعف و عظمتش در اشتیاق شدید او به علم و فناناپذیری نهفته است.[۱۱۹]

فاوست نروال را به خود وی شناساند. او موجب شد که نروال به میل نامحدود خویش و در عین حال به عدم امکان تحقق آن وقوف یابد، آن هم به خاطر ضعف نیروی انسانی و یا به خاطر موانعی که سرنوشت بر سر راه انسان ایجاد می‌کند.[۱۲۰] قدر مسلم این است که نروال در طول زندگی‌اش مجذوب شخصیت فاوست می‌شود، به ویژه اینکه فکر نوشتن یک فاوست برای تئاتر دلمشغولی مستمرش می‌شود. فرازهایی که از **نیکلا فلامِل**[۱۲۱] (۱۸۳۱) **کیمیاگر**[۱۲۲] (۱۸۳۹) و **تصویر فروش هارلم**[۱۲۳] (۱۸۵۱) در نشریات منتشر می‌کند، مراحلی از این اقدام برنامه‌ریزی شدهٔ او بود. اما ظاهراً در ابتدای حرفهٔ نویسندگی‌اش درامی با عنوان **فاوست** نوشته بود که به نظر می‌رسد طرح اولیه‌ای از **نیکلا فلامِل** باشد.[۱۲۴]

در هر حال ترجمه **فاوست**، نروال جوان و مبتدی را به جامعهٔ نخبگان می‌شناساند و در عین حال که شخصیتش تحکیم می‌یابد، حرفهٔ ادبی‌اش نیز شکل می‌گیرد و موفقیت ترجمه‌اش برای او نوعی تخصص به ارمغان می‌آورد و از او فردی که واقف به آلمانی مآبی[۱۲۵] است می‌سازد. به همین روی در سال ۱۸۲۹، بالاد (نوعی شعر) شاعر معروف آلمانی گوتفرید اوگوست بورگر[۱۲۶] را، با عنوان **لِنور**[۱۲۷] ترجمه می‌کند و سپس از همین بالاد پنج ترجمه دیگر ارائه می‌کند. قصه عشق و مرگ لِنور، نروال را مجذوب خود می‌کند و او نیز به خوبی آگاه است که ویژگی خوفناک افسانه و گردشهای وهم‌انگیز باعث خوشایند مردمی می‌گردد که شیفتهٔ موضوعات عجیب و حزن‌انگیزند. در همین راستا، ترجمه‌های دیگری از نویسندگان و شعرای بزرگ آلمان، همچون کریستیان فردریک دانیل شوبارت[۱۲۸]، کارل تئودور کُرنر[۱۲۹] و تیدژ[۱۳۰] درسال ۱۸۲۹ و سپس یوهان لودویگ اولانت[۱۳۱] و فردریک ریشتر معروف به ژان پل[۱۳۲] را در سال بعد منتشر می‌کند.[۱۳۳]

۵ـ مترجم و ناشر جُنگهای ادبی

در سال ۱۸۳۰ ژرار با «کتابخانهٔ منتخب انجمن اهل ادب» که تحت سرپرستی لورانتی[۱۳۴] قرار داشت، همکاری می‌کند. او مسئول تهیه دو جُنگ می‌شود که یکی درخصوص منتخبات اشعار آلمانی ترجمه شده به فرانسه بود و دیگری منتخباتی از اشعار پلئیاد[۱۳۵]. در هر کدام از این جُنگها، مقدمهٔ مهمی از طرف منتقدی همچون او ارائه شده که خود معرف تفکر بالای او دربارهٔ شعر بود.

زمانی در آلمان مکتبی فرانسوی با بزرگانی همچون ویلاند[۱۳۶]، گسنر، لسینگ و اوگوست فون کوتز بوئه[۱۳۷] وجود داشت که بهَ زعم ژرار[۱۳۸] بیشتر در فرانسه جزو بزرگان ادب قلمداد می‌شدند تا در کشور خودشان. به همین روی در جُنگ اول جز به ترجمهٔ شعر و آثار «حقیقتاً آلمانی»[۱۳۹] نمی‌پردازد و همین امر احتمالاً درک بد و یا قضاوت نادرست را در مورد او موجب می‌شود. به علاوه، چنین به نظر می‌رسد که او در نظر داشت مجلد دوم آن را نیز منتشر کند، چون اولی فقط اسامی معروف را در برداشت. نتیجه اینکه او منتخبی از اشعار تغزلی کلوپشتوک[۱۴۰]، گوته، شیللر[۱۴۱] و بورگر را برای خوانندگان ارائه می‌کند. اما مطلب مهم اینکه اصالت ترجمه‌هایش هرگز به طور روشمند بررسی و مطالعه نمی‌شود و البته لازمهٔ امر این است که برای هر قطعه شعر ترجمه شدهٔ او، به ترجمه‌های پیشین آن، که از طرف دیگران انجام گرفته و او نیز احتمالاً از آنها استفاده کرده بود، توجه شود. ظاهراً منتخباتی که او از آثار «حقیقتاً آلمانی» انجام داده بود، یا جنبهٔ وهمی داشت یا حزن‌انگیز[۱۴۲] و آنچه که مسلم است در این اشعار اغلب وسوسهٔ مرگ دیده می‌شود. اما همین اقدام گزینشی او خود معرف دید انتقادی و صناعت‌وار او از شعر نیز هست.[۱۴۳]

ژرار، که از نظریات مادام دواستال[۱۴۴] دربارهٔ ادبای آلمانی واقف بود[۱۴۵]، می‌گفت در فرانسه انسان تخیلش را در ید خود دارد، در حالی که در نزد آلمانیها این تخیل است که انسان را در ید خود دارد، آن هم تقریباً به رغم خواست و عادتش. آنچه که او از شعرای آلمانی می‌طلبد به جای اینکه بیشتر مضامین وهمی باشند، همانا رهایی تخیل است. به عقیدهٔ او این شعرا «آفرینش‌گر»ند. او از خود می‌پرسد که یک جوان نوگرا چه باید بکند. او طرز فکر آکادمی‌مآبی و مضامین قدیمی پیروان راسین را رد می‌کند. برای او تنها یک مسئله می‌ماند و آن اینکه آیا می‌توان راسین را بازهم به درجهٔ کمال رساند؟

شعرای الگویی، به زعم او، شعرای قرن شانزدهم فرانسه‌اند. لکن او مخالف کسانی است که رنسار[۱۴۶] را طلایه‌دار رمانتیسم می‌دانند.[۱۴۷] او آشکارا ـ و همراه با فردریش شلِگِل[۱۴۸] ـ اظهار می‌دارد که توسل به منابع ملی تنها وسیله برای تزریق خون تازه به شعر است، درحالی که پلئیاد تمامی ادبیات پیشین را، آنهم علی‌رغم غنایی دو نوع[۱۴۹] شوالیه‌گری و مردمی، رد می‌کند. تمامی مباحثی که توسط او در مجلد دوم جُنگ ارائه شده است، با ظرافت بررسی شده و در آن متونی از رنسار، دوبِله[۱۵۰]، بای‌یف[۱۵۱]، بِلو[۱۵۲]، دو بارتاس[۱۵۳]، شاسینه[۱۵۴]، دِپورت[۱۵۵]، بِرتو[۱۵۶] و رِنیه[۱۵۷] آورده شده است.

۶ـ ورود به محافل ادبی و گرایش به جریانهای ادبی

هدف ما از پیگیری آثارش تا این مقطع همانا تأکید بر سیر روشنگری، استعداد در دگرگون نمودن موضوعات و یا حداقل غنایی تفکرش است. اما این چند اثر هرگز، افتخار بی‌چون و چرایی، به مثابه آنچه که برای لامارتین[۱۵۸]، هوگو[۱۵۹] و یا حتی موسه[۱۶۰] در ابتدای حرفهٔ ادبی آنها رخ داد، برای او به بار نیاورد، زیرا بیشتر کارهایی بود در جهت رفع حوایج زندگی. بنابراین لازم بود، برای اینکه به اقدامات تهورانگیزی مبادرت ورزد، وارد مجادلهٔ رمانتیکی شده و به گروهی ملحق شود.[۱۶۱]

در واقع، ژرار خیلی زود وارد محافل ادبی شد. او با لورانتی آشنا شد، که خبرنگار معروف، ژول ژانن[۱۶۲]، را به او معرفی کرد. او با شارل نودیه[۱۶۳] هم، که صاحب محفل ادبی بود، آشنا بود. آیا همان طور که مدعی بود وی یکی از قیّمین ادبی‌اش بود؟ اگر چنین بود چرا او را در **مسافرت به شرق** با لحنی محکم مورد خطاب قرار می‌داد؟ روابط او با نویسندگانی همچون هوگو، که او نیز صاحب محفل ادبی بود، دوما (پدر)،[۱۶۴]

صوفی و به ضرر اطرافیان متوفی به مرحلهٔ اجرا گذاشته شد.

از طرفی چون صوفی بعضی از تملکات خود را برای هزینه کردن مرافعهٔ این خودکشی فروخته بود، به ملک مورت فونتن شدیداً علاقه‌مند می‌شود و منزل و باغ آنتوان را، که ژرار در آنجا زندگی کرده بود، خریداری می‌کند. او در خاطرهٔ وی چهرهٔ بس ماندگاری از خود برجا گذاشت، به طوری که در **سیلوی** هم به او اشاره می‌کند.[۹۰] نکتهٔ قابل ذکر این که او حتی در ادوار بحران روحی خود یکی از طرحهای زندگی‌اش را ازدواج با او و تصاحب ملک مورت فونتن عنوان می‌کند.[۹۱] یکی دیگر از عشقهای نوجوانی، دختری بود که باز هم صوفی نام داشت و از نزدیکان پدری بود و در سن ژرمن[۹۲] می‌زیست. سیدونی[۹۳] هم، که دختری از خانواده‌ای معمولی بود و او نیز در سن ژرمن می‌زیست، به ژرار علاقه‌مند بود. اما در آثار نروال این صوفی ماجراجو است که اغلب با هیبتی گیرا ظاهر می‌شود و این امر نشانهٔ تحسینی است که او برای این زن قائل بود.[۹۴] مع ذالک، زن زندگی او در سنین بالاتری در زندگی‌اش ظاهر می‌شود و همان‌طور که خواهیم دید عدم توفیق او در برقراری یک رابطهٔ جدی با او و سپس فوت نابهنگام او، حالات روانی شدیدی را به طور ادواری در وی به‌وجود می‌آورد که هم به آفرینش ادبی‌اش منجر می‌شود و هم آزردگیهای چندی را برای او موجب می‌گردد.

ژرار تحصیلات دورهٔ متوسطه‌اش را در سال ۱۸۲۶ در دبیرستان شارلماین به اتمام می‌رساند.[۹۵] به علاوه، یکی از نتایج مهم این دوره دوستی پابرجا و خدشه‌ناپذیر او با تئوفیل گوتیه بود که مثل خودش در همین دبیرستان درس خوانده بود. ژرار تحصیلات خویش را مدیون پیگیریهای پدرش بود. او در **گردشگریها و خاطرات** خود به توصیف افسانه‌وار تحصیلاتش می‌پردازد و گاهی خود را برخوردار از تمامی صنایع تفریحی[۹۶]، همچون نقاشی، موسیقی، رقص و هنرهای دراماتیک می‌داند و گاهی نیز برخوردار از خصایص یک فرد اعجوبه، همچون پیک دولا میراندول[۹۷]، که زبانهای ایتالیایی، یونانی و لاتینی، آلمانی، عربی و فارسی را با هم فرامی‌گرفت و یا حتی گاهی تعلیم و تربیت یک شاعر آتی، رؤیا بین و پرسه‌زن را به خود نسبت می‌داد که برخوردار از روحیه‌ای است که از اعتقادات عجیب، افسانه‌ها و تصانیف قدیمی سرچشمه می‌گیرد و بالاخره اینکه از طریق نوشتن نامه‌های محبت‌آمیز و یا دوستانه به ممارست سبک نگارش خود می‌پردازد. اما در نوشته‌های دیگرش از افسانه‌پردازیها فاصله می‌گیرد و با تعمق و حزم به درصد درست دانستنیهای خویش می‌نگرد، چون که به خوبی معترف است که هرگز ذوقی برای موسیقی نداشته و حتی در **مسافرت به شرق** ابراز می‌دارد که «هرچند مطالعهٔ زبانهای شرقی را در ایام شبابی شروع کرده‌ام، لکن چیزی جز ضروری‌ترین کلمات را نمی‌دانم».[۹۸]

تقریباً در همان ایامی که تحصیلاتش را به اتمام می‌رساند، یعنی در هجده سالگی ـ او با طنز، ارزش دیپلم متوسطه خود را نیز زیر سؤال می‌برد[۹۹] ـ اولین مجموعه شعرش را هم منتشر می‌کند که در واقع نخستین آزمایش ادبی، در عین حال ناشیانهٔ او است. در این مجموعه است که سبک رمانتیکی را نهی و به کلاسیسیسم علاقه نشان می‌دهد. اگر او به ستایش از مؤلفان فرانسوی می‌پردازد و راسین[۱۰۰] را به شکسپیر[۱۰۱] و دولیل[۱۰۲] را به میلتون[۱۰۳] ترجیح می‌دهد، درعوض بی‌هیچ‌گونه تفاوتی به ترجمهٔ هوراس[۱۰۴]، اُسیان[۱۰۵]، گِسنر[۱۰۶] یا بایرون[۱۰۷] می‌پردازد و حتی در قصیده‌ای به همکلاسی‌اش، دوپونشِل[۱۰۸]، اظهار می‌دارد:[۱۰۹] «رمانتیک سیاه را با کلاسیک پرصلابت به هم پیوند دهیم»، گفته‌ای که تعبیرش را پیوند رمانتیسم آلمانی با کلاسیسیسم فرانسه دانسته‌اند.

۴ـ ترجمهٔ «فاوست»

در حوالی سالهای ۱۸۲۶ و ۱۸۲۷، ژرار به ترجمه **فاوست** گوته مشغول می‌شود و در طول اقامتی طولانی در نزد یکی از بستگانش در سن ژرمن، بخشی از آن را، که به شعر بود، به پایان رسانده و در مجله‌ای در سال ۱۸۲۷ به چاپ می‌رساند و در پایان همین سال ناشری پاریسی ترجمهٔ کامل آن را، که به نثر و نظم بود، منتشر می‌کند. اما ژرار نخستین مترجم **فاوست** نیست، چون که قبلاً در سال ۱۸۲۳ دو ترجمه از آن توسط سن اولِر[۱۱۰] و استاپفر[۱۱۱] انجام گرفته بود و حتی مترجم دومی چاپهای مصوری نیز از آن منتشر کرده بود. آنچه مبرهن به نظر می‌رسد، ژرار در کارش از همین ترجمهٔ دومی استفاده کرده بود.[۱۱۲] او خود ترجمه‌اش را با حقانیت مورد قضاوت قرار داده و می‌گوید:[۱۱۳] «اگرچه این ترجمه چیزی نیست جز نتیجهٔ یک کار دانش‌آموزی، لکن بخشهایی از آن نشانه‌ای است از این قریحهٔ جوانی و ستایشی که می‌تواند مرتبط با الهام از خود مؤلف باشد.» با وجود این، شهرت سریع او با این ترجمه شکل افسانه‌واری به خود می‌گیرد، افسانه‌ای که دوستانش، از جمله گوتیه، به آن دامن می‌زدند، مضاف بر اینکه شایع شده بود که گوته اظهار داشته بود[۱۱۴]: «من هرگز خودم را با خواندن ترجمهٔ او تا این حد خوب درک نکرده بودم.» اما واقعیت این بود که گوته واقعاً در مورد ترجمهٔ زیبای ژرار به اظهار نظر پرداخته و ضمن تمجید از طراوت و تازگی این ترجمه چنین گفته بود:[۱۱۵] «دیگر برایم ممکن نیست که **فاوست** را به آلمانی بخوانم».

طبق افسانه‌های آلمانی، فاوست روحش را در ازای جوانی و دانش و قدرت جادوگری به شیطان فروخته بود. این شیطان در روایات ادبی به صورت مِفیستوفِلِس[۱۱۶] ظاهر می‌شود. در نخستین روایت چاپی آن به زبان آلمانی و سپس ترجمهٔ آن به انگلیسی در اواخر قرن شانزدهم، **فاوست** به صورت اوباشی ظاهر می‌شود که عادلانه کیفر می‌یابد و به لعنت ابدی محکوم می‌شود. اما گوتهولد اِفرائیم لسینگ[۱۱۷]، او را مظهر کوششهای قهرمانانهٔ انسان برای نیل به علم و قدرت می‌شمارد، از این روی او را درخور ستایش و رستگاری می‌داند. گوته در تراژدی منظوم خود نه تنها پیرو همین نظریات است، بلکه عشق و نیروی نجات‌بخش زن را نیز در آن می‌گنجاند و به داستان، صبغهٔ فلسفی می‌دهد.

گوته در دوران نقاهت خود، در حوالی سال ۱۷۶۸، به کیمیا و علم احکام نجوم و دیگر علوم غریبه پرداخته بود. نروال نیز با خواندن **فاوست** وارد دنیای علوم غریبه می‌شود. به زعم او فاوست از جهاتی چند نمونهٔ تکامل بشری است، لکن به هیچ

همکاران او در این نشریه بودند. اما انتشار مجله، که ظاهراً به توصیه بالزاک[۱۹۵] منتشر شده بود، باعث ورشکستگی ژرار می‌شود و تجربهٔ تلخی برای او به بار می‌آورد، کما اینکه قبلاً چنین تجربه‌ای برای خود بالزاک پیش آمده بود.[۱۹۶]

به گفتهٔ گوتیه، در همین ایام بود که ژرار، برای اینکه بتواند نقش بزرگی در تئاتر به جنی بدهد، درصدد برآمد درام بزرگی با عنوان **ملکه سبا** [۱۹۷] بنویسد. برای این امر او مجبور به مطالعهٔ کتابهای زیاد شد، یادداشتهایی تهیه و اطلاعات زیادی هم جمع‌آوری نمود، مضمون پرابهت ملکه به ژرار اجازه می‌داد که ذوقش را تام و تمام در علم، جذبه‌اش را برای علوم غریبه، دلتنگی‌اش را برای یک شرق رؤیایی، تحقیر سنت توراتی را به نفع شرک عرفانی و نیز گرایش سوسیالیست‌مآبانه‌اش[۱۹۸] را نشان دهد.[۱۹۹] اما او موفق نشد به طرح‌اش جامهٔ عمل بپوشاند و به همین روی ایده‌اش را، که همانا یک درام بود، تبدیل به یک قصه نمود و با استفاده از صناعات داستانیِ قصه آن را در **مسافرت به شرق** [۲۰۰] درج نمود.

ژرار درام دیگری، که نو و فلسفی بود، در دست تهیه داشت و تا سالها هم فکر آن، او را به خود مشغول داشته بود. فرانچسکو کولونا، نویسنده و دومینیکن ایتالیایی، در سال ۱۴۹۹ کتاب بس جالبی نوشت که، در اواسط قرن بعد، با عنوان **خطابهٔ رؤیای پولیفیل** [۲۰۱] به فرانسه ترجمه شد و خیلی زود هم موردتوجه رابله[۲۰۲] قرار گرفت.[۲۰۳] علاوه بر آن، در اوایل قرن نوزدهم ترجمهٔ جدیدی هم از آن ارائه شد.[۲۰۴] نودیه، که مثل ژرار شیفتهٔ کتابهای نادر و عجیب بود، موضوع آخرین نوول خویش، **فرانسیکوس کولومنا** [۲۰۵] را از آن اقتباس کرد و کتابش تا مدتها به خاطر موضوع عشق افلاطونی آن انجیل دلدادگان بود.[۲۰۶] اما ژرار در آثار هوفمان نام فرانچسکو را دیده بود و نام کولونا هم شباهت زیادی با نام محبوبه‌اش، کولون، داشت. در هر حال داستان نویسندهٔ ایتالیایی بدین قرار بود که چون کولونا نمی‌توانست، به خاطر وضعیت اجتماعی‌اش، با شاهدخت پولیا [۲۰۷] ازدواج کند، هر دو مصمم می‌شوند که به صومعه‌ای رفته و به سِلک تارکان دنیا بپیوندند. اما میله‌های صومعه هم نمی‌توانند مانعی برای این شهدای قدیس عشق ایجاد بکنند، چون هر شب در خواب و رویا به هَم دیگر می‌پیوستند، سپس در طول داستان از مواضع گوناگونی می‌گذرند و سرانجام هم سوار بر کشتی شده و به مقصد جزیرهٔ یونانی سی‌تر[۲۰۸] می‌روند تا در آنجا پیوند عرفانی خود را برگزار کنند. ژرار، که ابتدا در نظر داشت با اقتباس **از رؤیای پولیفیل** تار و پود یک درام را برای جنی تدوین کند، بعدها طرح‌اش را ماهرانه در **مسافرت به شرق** ارائه نمود و سپس باز هم درصدد برآمد که از آن یک برنامهٔ اپرا تنظیم بکند و از موزیک، **نی‌سحرآمیز** [۲۰۹] نیز برای آن استفاده بکند.[۲۱۰]

رمان **شاهزاده ابلهان** [۲۱۱] که تاریخ تألیف مشخصی ندارد، نشانهٔ ستایش او نسبت به رمان **نتردام دوپاری** [۲۱۲] هوگو بود، مضاف بر اینکه رمانش نیز متعلق به «دورهٔ [آثار] گوتیکی»[۲۱۳] خود او بود. این رمان تاریخی به وصف دسیسه‌ها و قتل لویی دورلئان،[۲۱۴] مؤسس شاخهٔ والوآ ـ اورلئان از خاندان اورلئان، می‌پردازد و در آن دوک دوبورگوینی[۲۱۵] که خود را حامی آزادیهای مردمی نشان می‌داد، با او به مصاف برمی‌خیزد. رمان دیگر او، **دولبروز** [۲۱۶] که ظاهراً به همان دوران برمی‌گردد، به خاطر اینکه شخصیت اصلی داستان، دکتر تورت ژرار[۲۱۷]، به وصف وجود ثانوی خود، اولیویه بون[۲۱۸]، می‌پردازد و خود را مرید پر شور و شوق روسو معرفی می‌کند، سندی است ارزشمند که نشان می‌دهد تا چه حد ژرار به مطالعهٔ آثار وی می‌پرداخت. در همین راستا بایستی آثار ژوزف دومستر[۲۱۹] و بنجامن کنستان[۲۲۰] را نیز به فهرست آثار مطالعه شده او افزود و نیز رمان **دولبروز** او را آغازگر آنچه که بعدها مذهب التقاطی[۲۲۱] شعری ـ مذهبی او شد، در نظر گرفت.[۲۲۲] اما اگر این دو طرح در زمان حیاتش به‌طور کامل تحقق نیافت و سوای آن نروال‌شناسان بعدها آنها را از روی یادداشتهای پراکندهٔ او بازسازی نموده و منتشر کردند، صرفاً به خاطر این بود که موضوع ورشکستگی‌اش او را مجبور کرده بود که اجرای آنها را به تعویق بیندازد و به تحقق طرحهای دیگر بپردازد.

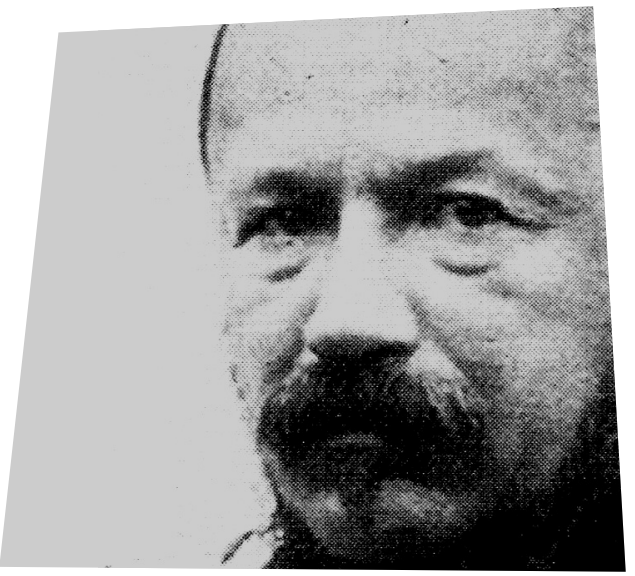
۸ـ آغاز سفرهای اروپایی و تألیف چندین اثر ادبی

در سال ۱۸۳۶، با مساعده‌ای که ژرار و دوستش گوتیه از ناشری پاریسی دریافت می‌کنند، ابتدا به بلژیک و سپس از آنجا به انگلستان می‌روند. نتیجه اینکه ژرار از این تاریخ به بعد تبدیل به روزنامه‌نگاری می‌شود که برای تأمین زندگی مجبور است مطالب گوناگونی را برای روزنامه‌ها و مجلات فراهم کند.[۲۲۳] تمامی روزنامه‌ها با آغوش باز از او استقبال می‌کنند و مشکل پسندترین مجلات هم به داشتن همکاری چون او افتخار می‌کنند.[۲۲۴] اما مشکل بزرگی که برای نروال‌شناسان پیش می‌آید این است که چون ژرار به طور ناشناس و حتی با نام مستعار، مقالات زیادی را در این نشریات منتشر کرده بود، تشخیص دادن سهم کارهای او تقریباً غیرممکن به نظر می‌رسد. او فکراً این نوع فعالیت روزنامه‌نگاری را فقط کمک مالی در جهت تأمین زندگی خود می‌دانست و در ضمن این امر نشانهٔ اعتباری بود که او در نزد محافل ادبی کسب کرده بود. به زعم او اصل مطلب آثاری بود که او می‌بایستی خارج از این نوع فعالیت ارائه می‌نمود، لکن کم‌کم تأثیر روزنامه‌نگاری بر آثارش ظاهر می‌شود، به طوری که این آثار به صورت سلسله مقالاتی ارائه می‌شوند و شاهکارهای او به شکل قطعات پراکنده در روزنامه‌ها و مجلات منتشر می‌شوند. اما از آنجایی که وجدان بیداری دارد، به هنگام چاپ آنها به شکل کتاب همیشه دستکاریهای لازم را انجام داده، دقت می‌نمود که متن کتاب بدون نقص باشد.[۲۲۵]

کار مدام و شاق روزنامه‌نگاری باعث نمی‌شود که ژرار از شوق چشمگیرش نسبت به تئاتر بکاهد، مضاف بر اینکه او همیشه علاقه داشت که آثاری برای جنی کولون خلق کند. آشنایی او با وی بیشتر از طریق گوتیه و با سفارش پرتره‌ای از او عملاً آغاز می‌شود، پرتره‌ای که بعدها گوتیه در کتاب خود، **زنان زیباروی پاریس** [۲۲۶] منتشر می‌کند. عشق ژرار نسبت به جنی تقریباً تبدیل به عشقی افلاطونی می‌شود و سوای آن اطلاعات دقیقی در این باب وجود ندارد و همهٔ مطالب گفته شده هم فرضیات باطلی بیش نیستند،[۲۲۷] زیرا نزدیک‌ترین فرد

بالزاک[۱۶۵] و ژرژ ساند[۱۶۶] از چه تاریخی آغاز شد؟ در هر حال، قدر مسلم این است که در اواسط سال ۱۸۲۹ ژرار در منزل هوگو و بیشتر به عنوان مترجم **فاوست** و نیز به عنوان فردی که «عقاید خاص خود را دربارهٔ گوته و آلمانیها دارد»[۱۶۷] معرفی شد. او وارد مجادلهٔ رمانتیکی می‌شود و به هنگام نبرد «ارنانی»[۱۶۸] (۱۸۳۰) و به همراه رمانتیک معروف پتروس بورِل،[۱۶۹] مشهور به لیکانتروپ[۱۷۰] ـ که بعدها شدیداً مورد توجه سوررئالیستها قرار می‌گیرد ـ و با گروهی از سرآمدان رمانتیک هم‌آوایی می‌کند.

ژرار از تخصص خود، ادبیات معاصر آلمان، غافل نماند و جُنگ آلمانی منتشره در سال ۱۸۳۰ خود را با ترجمه‌های جدیدش، که در مجلات به صورت پراکنده منتشر شده بود، تکمیل نموده و به ترجمه‌های پیشین افزود و سپس آنها را در چاپ سوم **فاوست** (۱۸۴۰) منتشر نمود، مثل «بالاد» تیدژ، اشعار کُرنر، اولانت، سرودهای جنگی به زبان مردمی، ژان پل و به



ویژه کشف بزرگ او، ارنست هوفمان.[۱۷۱] در حوالی سال ۱۸۳۰ نوع ادبی فانتاستیک[۱۷۲] (وهم‌انگیز) باب روز بود، چه از طریق گوته، مؤلف **بالادها** و **فاوست** و چه از طریق بورگر، ژان پُل و یا شوبارت. نروال وارد امر فراطبیعی[۱۷۳] شده بود. دوستان و آشنایانش او را در این راه تشویق می‌کردند، مثل گوتیه، ژانن، اوژن‌سو[۱۷۴] و پل لاکروآ[۱۷۵] و به عناوین گوناگون تخیلش را معطوف به خیال‌پردازی می‌نمودند. دوستان نزدیکش نیز، گوتیه و بورل، در همان زمان در چنین حالت روحی قرار گرفته بودند. مشکَل بتوان به طور دقیق دانست که نروال چگونه دوگانگی آلمانی خود را کشف کرد. اما قدر مسلم این است که دوستش گوتیه در نوزده سالگی مقالهٔ پرشور و شوقی به هوفمان اختصاص داد، یعنی هشت سال پس از فوت وی که خود را برخوردار از تخیلی «نامرسوم و عجیب»[۱۷۶] می‌دانست و نیز آرتور دو گوبینو[۱۷۷] که دو مقالهٔ تحقیقی در باب او در مجلهٔ **اتحاد کاتولیکی**[۱۷۸] (۱۸۴۲) منتشر نمود.

در این ایام نوع ادبی وهم‌انگیز، باب روز بود و انبوهی از قصه‌های تقلید شده از آثار هوفمان نیز منتشر شده بود. ژرار هم که خود تا حدی بازتاب این شور و شوق عصرش بود، کوشش نمادینی در ترجمه و تقلید این نوع ادبیَ به عمل آورد، لیکن تخیلش به طور تام و تمام تحت تأثیر استاد آن، هوفمان بود. او قطعات گوناگونی از این نوع را به طور ناشناس در نشریات منتشر نمود؛[۱۷۹] ظاهراً مقاله‌ای نیز، که چندان جالب نبود، با عنوان «فانتاستیک»[۱۸۰] منتشر کرد. اما در فرانسه کار اساسی در این زمینه توسط نودیه انجام گرفته بود، چون وی در حوالی سال ۱۸۲۰ بانی «مکتب شوریده»[۱۸۱] ـ بخشی از ادبیات رمانتیک که ملهم از موضوعات وهم‌انگیز و مشئوم است ـ بود و ژرار نیز بعدها **سیلوی** را با همین سبک نوشت.

اما شیوهٔ پرجاذبهٔ علوم غریبه، «فانتاستیک» را به طرف اسرار سوق داد و حتی گاهی آن را تا حد توهم و جنون رسانید، مثل اثر معروف ژرار، **عوالم بی‌خبری**[۱۸۲]. هوفمان از طریق آثارش رابطهٔ نزدیک شعر، رؤیا و جنون را به ژرار آموخته بود و این سه مفهوم امکان دستیابی به دنیای نامرئی را فراهم می‌کرد. در واقع، او ژرار را با جنبهٔ رؤیابینی فوق طبیعی گرا[۱۸۳] آشنا نموده بود[۱۸۴]، زیرا تأثیر شدید آن در **تصویر شیطان**[۱۸۵] ـ نقاشی که در معرض وسوسه‌ای کشنده است سرانجام دست به خودکشی می‌زند ـ دیده می‌شود. در آثار نودیه مضمون گذر از رؤیا به واقعیت و زیستن با آن وجود داشت و ژرار هم تناقض رؤیا و واقعیت را در زندگی‌اش احساس کرده بود.

ژرار تا چند سال عملاً دست به کار مهمی نزد، چرا که این امر به خوبی از خلال ترتیب تاریخی کتابشناسی‌اش بین سالهای ۱۸۳۳ تا ۱۸۴۴ نمایان است،[۱۸۶] مضاف بر اینکه با تأکیدی که پدرش داشت، او به عنوان دانشجوی رشتهٔ پزشکی از سال ۱۸۳۰ تا سال ۱۸۳۴ به تحصیلات نامنظمی هم پرداخت و حتی در جریان وبای مهلک سال ۱۸۳۲، پدرش را که به عیادت و سرکشی بیماران می‌رفت، همراهی می‌نمود.[۱۸۷] در اواخر سال ۱۸۳۴ و در ۲۶سالگی واقعهٔ نسبتاً مهمی در زندگی‌اش روی می‌دهد، زیرا از ارثیهٔ پدربزرگ مادری‌اش مبلغ قابل توجهی پول به او تعلق می‌گیرد.[۱۸۸] با ترک خانهٔ پدری و به مثابه گوته، که برای اولین سفرش ایتالیا را انتخاب کرده بود، او نیز به اقدام مشابهی دست می‌زند و از راه نیس وارد ژن در ایتالیا می‌شود و سپس به فلورانس، رم و ناپل می‌رود و در بَرگشت از این بندر ساحلی اخیر به مارسی و آژن و سپس به پاریس بازمی‌گردد. او خاطرات به یادماندنی از این سفر داشت، چرا که بعضی از ماجراهای جالب آن در **اُکتاوی**[۱۸۹] بازتاب یافته بود.[۱۹۰]

۷ـ واقعهٔ مهم زندگی او در سال ۱۸۳۵ و تتبعات آن

اما واقعهٔ مهم در زندگی او آشنایی‌اش، درحوالی سال ۱۸۳۵، با یک هنرمند انگلیسی به نام جنی کولون[۱۹۱] بود که مثل خودش متولد سال ۱۸۰۸ بود. جنی زنی بور با چشمانی سیاه بود و در تئاترهای پاریس به ایفای نقش می‌پرداخت و ژرار هم همیشه در نمایشهای او شرکت می‌کرد.[۱۹۲] برای نشان دادن علاقه‌اش و نیز معرفی بیشتر او در محافل هنری، ژرار با پولی که از ارثیه در اختیار داشت، مجله‌ای باعنوان **دنیای دراماتیک**[۱۹۳] منتشر نمود. دوستان نزدیکش، گوتیه، دوما و برلیوز[۱۹۴] جزو

از این نوع قلمها برای پیشبرد اهداف ادبی خود استفاده می کنند[۲۵۲] و بالطبع موضوع حق تألیف هم به طور جدی مطرح می شود. ژرار نیز برای نوشتن، **عوالِم بی خبری** و **دختران آتش** (۱۸۵۳) از او کمک می طلبد و دو اثر **شاه بیستر**[۲۵۳] که ابتدا عنوان **شرح حال عجیب رائول اسپیفام**[۲۵۴] و نیز امضای مستعار آلوازیوس[۲۵۵] را داشت و سپس **امیلی**[۲۵۶] و یا بهتر **مرد نیرومند بیچ**[۲۵۷] را به او سفارش می دهد[۲۵۸]، لکن از ظواهر امر چنین برمی آید که پیشنهاد موضوع هر دو اثر با خود او بوده است.

۹ـ نخستین مأموریت ادبی، علوم غریبه

ژرار در هنگام سفرش به فرانکفورت، برنامه سفر آتی خود را نیز به وین طرح ریزی نمود. به همین خاطر مصمم شد که با یک تیر دو هدف بزند و سفر خود را به هزینه دولت و به عنوان یک مأموریت دولتی انجام دهد. اما این امر باعث شد که در مطبوعات سروصدای زیادی برپا شود و بعضیها او را فرصت طلب بنامند، چرا که نخست وزیر وقت، فرانسوا گیزو[۲۵۹] را مورد حمایت قلمی خود قرار داده بود.[۲۶۰] این مأموریت هم به لطف

گوتیه، که در دفتر نخست وزیری افراد آشنای مهمی را می شناخت انجام گرفت و سوای آن هوگو نیز، که آشناهای مهم تری در وزارتخانه ها داشت، برای تحقق مأموریت او توصیه هایی نمود. هدف ژرار از این مأموریت برای وزارتخانه های کشور و آموزش و پرورش همانا جمع آوری اطلاعاتی از مطبوعات آلمانی و اتریشی در باب طرز تفکر مرتبط با تقلبهای ادبی در آلمان بود و به تبع آن بررسی مسائل تجاری هم جزوی از برنامه اش محسوب می گردید.[۲۶۱]

ژرار در اواخر اکتبر ۱۸۳۹، به طرف سوئیس می رود تا پس از یک گردشگری بسیار مفرح در این کشور، به ویژه در شهر باب طبع خود، بال، به طرف وین برود. در این شهر بزرگ و عشقهای آسان و تفریحات دلپذیر[۲۶۲]، او بیش از سه ماه اقامت می کند. در این ایام او تقریباً سی و یک ساله است، قیافه ای تکیده و نگاهی آتشین دارد.[۲۶۳] در مأموریتش کاملاً از روی وجدان عمل می کند و از تنها نامهٔ ارسالی اش که از این مأموریت به دست آمده چنین استنباط می شود که این فرد به اصطلاح رؤیابین دارای درایت سیاسی هم بوده است، به ویژه اینکه آلمانی مآبی اش باعث نمی شود که او دربارهٔ آلمان و گرایشهای صلح جویانه اش مرتکب خبط بشود. در همین نامه اش می گوید:[۲۶۴] «شاید که در فرانسه دربارهٔ نفوذ عقاید فرانسوی بر عقاید آلمانی اغراق می کنند و نویسندگان و روزنامه نگاران سیاسی مخالفان نیز همیشه لژیونهای آلمانی را به ما نشان می دهند که در آن سوی رود راین با آغوش باز از ما استقبال می کنند. چنین اشتباهی را جمهوری خواهان ۹۳ [۱۷] هم مرتکب شده بودند».

ژرار مردی خرّاج بود و به علاوه با ذوق خاص خود وانمود می کرد که فرد متمولی است[۲۶۵] و در عین حال از پدرش پول تلکه می کرد. او به طور مرتب مقالات درخشانی با امضای فریتز[۲۶۶] برای نشریه **مطبوعات**[۲۶۷] می فرستاد که بعدها در **مسافرت به شرق** هم درج شد و البته در اینجا نمی توان انتظار داشت که گفته هایش کاملاً درست بوده است. سابق بر این در فرانکفورت با فردی که دارای تبار فرانسوی بود و لباس خاخامی را به کنار گذاشته و نامش ا.وایل[۲۶۸] بود آشنا شده بود که فقط از طریق همکاری با روزنامه فرانکفورت فرانسوی[۲۶۹] زندگی خود را، آن هم به سختی، تأمین می کرد. به تشویق ژرار او به پاریس می آید تا در این شهر زندگی جدیدی را آغاز کند و خود او هم واسطه می شود تا این یهودی بهتر شناخته شود. وایل می گفت که دوستی اش با ژرار تا زمان مرگ وی ادامه داشت. بعضیها او را عامل آشنایی هوگو با قبّاله[۲۷۰] ـ تفسیر سرّی کتاب مقدس بین ربیهای یهود[۲۷۱] ـ می دانند. بی شک او به ژرار هم کمک کرد تا وی مدارک مسائل بس مهم مشرب باطنی[۲۷۲] یهودی را جمع آوری کند.[۲۷۳] اما ژرار از اینکه او را در این ایام در وین و در هیئت منشی خصوصی ویولون نواز معروف بلژیکی، شارل اوگوست دوبریو[۲۷۴] می دید خوشحال بود، چون که به لطف او با روزنامه نگاری به نام سافیر[۲۷۵] آشنا می شود و از طریق وی چندین مقاله مبسوط در روزنامه های آلمانی زبان وی منتشر می کند.[۲۷۶]

اما ژرار همچنان شوق تئاتر را در سر می پروراند و ظاهراً در همین ایام در جست وجوی یک موضوع تئاتری هم بود. در واقع، او قبلاً درصدد برآمده بود تا با همکاری یک اپرا نویس، درامی به نام **مانیه تیزور**[۲۷۷] ـ فردی که دارای نیروی اسرارآمیز به ویژه برای معالجه است ـ تهیه بکند و برای این امر می خواست از یک قصه هوفمان اقتباس کند. ملاقات او نیز با یک مانیه تیزور آلمانی، در سفارت فرانسه در وین، چنین طرحی را در خاطره اش زنده می کند. او طرحهای دیگری در رابطه با تئاتر در سر می پروراند، لکن وین شهر افسانه ای لذات و تفریحات بود و ژرار خود به خوبی به این مطلب واقف بود، به مثابه پاریس، وین مجموعه ای از تفریحات و سرگرمیها را داشت و ژرار هم

به او، گوتیه، که نتوانسته بود پاسخ روشنی بدهد، همیشه سعی می‌نمود که مطالبش را با احتیاط بر زبان آورد. او می‌گفت که ژرار نامه‌های شورانگیزی برای جنی می‌نوشت، اما اغلب آنها را برای او ارسال نمی‌کرد. او حتی اظهار داشته بود که «ژرار دلدادهٔ عجیبی بود».[۲۲۸] مجموعه نامه‌نگاریهای او ظاهراً بین سالهای ۱۸۳۷ و ۱۸۳۸ انجام گرفته است. اما جنی نیز سرانجام مسئله ازدواج را جدی گرفت و در همین سال ۱۸۳۸ با یک هنرمند برنامه‌ریز نمایشهای تئاتری، که فلوت نواز هم بود، وصلت نمود.

ژرار، که از عشقهای آسان ناخرسند بود، در آرزوی یک عشق بزرگ بود، اما پس از اینکه متوجه شد که آن را در شخص هنرمندی همچون جنی یافته است، به اشتباه خود پی برد، زیرا زنی را که بدینسان در اختیار داشت، آن اوصافی را که عشق رویایی‌اش از آن انتظار داشت به همراه نداشت.[۲۲۹] به گفتهٔ دیگر، او با کشف زن واقعی به جای زن رویایی، خطر زایل شدن حرارت عشق خود را می‌دید.[۲۳۰] در واقع، آنها یک زوج ناهمگون بودند[۲۳۱] و احتمال اینکه آداب و رسوم لاتینی ژرار در تضاد با آداب و رسوم انگلیسی جنی باشد نیز وجود داشت. در هر حال، قطع روابط، نفاق و اندوه دهشتباری برای او به بار[۲۳۲] نمی‌آورد.

همکاری ژرار با الکساندر دوما نیز سودمند بود، کما اینکه خود او نیز در این راه ابرام می‌ورزید. او قبلاً در نگارش تراژدی منظوم دوما، **کالیگولا**[۲۳۳] (۱۸۳۷)، با وی همکاری کرده بود، اما این بار قصد داشت طرحی بزرگ را به انجام برساند. به همین روی در طول تابستان ۱۸۳۸ اجماعاً تصمیم می‌گیرند که به آلمان سفر کنند. در سفرنامه‌هایی که دوما از این مسافرت ارائه نموده ژرار هم در آنها سهمی داشت، لکن در رابطه با سفر خودش، قبل از اینکه به گردآوری خاطراتش در **لورلی**[۲۳۴] بپردازد، فرازهایی از آنها را در نشریات گوناگون پاریس منتشر نمود. در اصل، او همّش را دراین سفر مصروف جمع‌آوری اسناد لازم جهت نگارش اثر دراماتیکی خود، **لئو بورکارت**[۲۳۵] نموده بود.[۲۳۶]

ژرار از مدتی پیش به تهیه نمایشنامه **کیمیاگر** (۱۸۳۹) مشغول بود و برای این امر مقدار معتنابهی نیز پول دریافت کرد که می‌بایستی برای سفر اعلام شده به آلمان هزینه شود. نکتهٔ جالب توجه اینکه این نمایشنامه در اصل قصه‌ای بود از گرازینی[۲۳۷] که نویسنده انگلیسی میلمان[۲۳۸] آن را به صورت نمایشنامه درآورده بود.[۲۳۹] در هرحال دو گردشگر قرار می‌گذارند که در فرانکفورت همدیگر را ببینند و بدین سان این سفر در اواسط سپتامبر ۱۸۳۸ انجام می‌گیرد. فرانکفورت ولایت گوته بود و اقامت آنها در این شهر یک ماه به طول می‌انجامد. شرکت در جشنها، ضیافتها، گردشها و نمایشها چنان خوب و دلپذیر برنامه‌ریزی شده بود که ژرار تصمیم می‌گیرد سال بعد به وین در اتریش برود. اما موضوع مهم در همین ایام یک ماهه این بود که ژرار به «دانشگاههای آلمان» علاقه نشان می‌دهد، البته در این ایام هرکس صحبت از «دانشگاهها» می‌کرد، مثل این بود که از «انجمنهای سرّی و جنبشهای انقلابی صحبت کرده باشد».[۲۴۰]

درام‌نویس و سیاستمدار آلمانی آگوست فون کوتسبوئه، که ژرار سابق بر این او را معرّف روح بزرگ آلمان نمی‌دانست و چندان اهمیتی هم به او نمی‌داد، در این موقع زمانی نظرش را جلب می‌کند، زیرا این مؤلف **مردم گریزی و پشیمانی**[۲۴۱]، در سال ۱۸۱۹ با ضربات کارد دانشجویی به نام کارل ساند[۲۴۲] به

قتل رسیده بود و این امر فکر او را به خود مشغول داشته بود. در واقع، مبنای داستان **لئو بورکارت** او اقدام تراژیک این دانشجو بود و به همین روی با دوما در مانهایم[۲۴۳] و هایدلبرگ[۲۴۴] در جست‌وجوی آثار واقعهٔ سوءقصد ۱۸۱۹ برمی‌آید و سپس هر دو در اکتبر همان سال به میهن برمی‌گردند.[۲۴۵] پس از اتمام نمایشنامه و قبل از به صحنه بردن آن، ممیزی نمایشهای تئاتری اشکالاتی را به وجود می‌آورد و در نتیجه ژرار مجبور می‌شود که درام خود را به طور کامل دستکاری کند.[۲۴۶] پس از اینکه درام او به صحنه برده می‌شود و سپس در یکی از نشریات منتشر می‌شود، ناشری آن را با تکمله‌ای به خامهٔ او در باب «دانشگاههای آلمان» منتشر می‌کند.[۲۴۷]

درهمین ایام بود که دوست نویسنده‌اش، اوگوست ماکه[۲۴۸]، که هوای موفقیتهای تئاتری را در سر می‌پروراند، توسط او با الکساندر دوما آشنا می‌شود و این امر آغاز همکاری این دو نفر برای رمانهای **سه تفنگدار**[۲۴۹] و **کنت دومونت کریستو**[۲۵۰] می‌شود، درعین حال که اصطلاح «نویسندهٔ بدل»[۲۵۱] که برای ماکه همکار پشت صحنه‌ای او باب شده بود، کم کم جای پایی در ادبیات این دوره پیدا می‌کند و نویسندگان بزرگی

همین نمایشنامه بود، ماری پله‌یل هم از وین وارد این شهر می‌شود. ژرار از طریق وی با جنی ملاقاتی پراز احساس خواهد داشت که بسیار خوش یمن هم خواهد بود، چون که بعداً ماوقع را به طرز شاعرانه‌ای در **اورلیا** درج می‌کند.[۳۰۴] جنی با موفقیت پیکیو را اجرا می‌کند و او هم بلافاصله گزارشهای جالبی از آن را در فرانسه و بلژیک منتشر می‌کند.[۳۰۵] اما به دلیلی که چندان هم معلوم نیست، در اواخر همان سال (۱۸۴۰) به طور ناگهانی راه پاریس را در پیش می‌گیرد.

آنچه مسلم است نخستین نشانه‌های عدم تعادل فکری درهمین ایام در او ظاهر می‌شود، اما این نشانه‌ها به هیچ‌وجه مشهود نبود، حتی گوتیه، که این موضوع را با بصارت بیان داشته بود، می‌گفت که «هیچ یک از ما متوجه این امر نشدیم»[۳۰۶]. او تصریح می‌کرد که گردشگری و مسافرت برای او وقتی که خود را خیلی هیجان زده می‌دید، نوعی آرامش روحی بود.

ژرار خود، در جریان نخستین بستری شدنش، می‌گفت:[۳۰۷] «مدت مدیدی پیش از این بحرانهای عصبی مشابهی را متحمل شده بودم». اما در عین حال در نامه‌هایش به پدرش می‌گفت که این ناراحتی دفعتاً او را گرفتار کرده است.[۳۰۸] در تحقیقاتی که در سال ۱۹۶۲ و از روی مدارک جدید انجام گرفت، ثابت شد که خود او توانسته بود آگاهانه توهماتش را به وضوح به رشتهٔ تحریر درآورد. در طی این مدت چند تن از دوستان نزدیکش، مثل گوتیه و آلفونس کار با او بودند. اما یک شب که تا دیروقت در بیرون به پرسه‌زدن می‌پرداخت، توقیف شده و روانهٔ زندان گردید. روز بعد او را به یک کلینیک خصوصی هدایت می‌کنند و در اواسط مارس ۱۸۴۱ حال او تقریباً رو به بهبودی می‌گذارد، به طوری که تدریجاً می‌تواند به کارهای معمولی خود بپردازد، آن هم درحالی که گزارش جذاب عشقهای وین در **مجلهٔ پاریس**[۳۰۹] منتشر شده بود.[۳۱۰]

اما بیماری او دوباره عود می‌کند و این بار او را به کلینیک خصوصی دکتر اسپری بلانش[۳۱۱] هدایت می‌کنند و او از ماه مارس تا نوامبر ۱۸۴۱ در آنجا می‌ماند. ژرار، که پس از خروج از این محل درصدد برمی‌آید که فعالیتهای ادبی خویش را از سر گیرد، به فکر می‌افتد که به وزارت کشور نامه‌ای نوشته و تقاضای مأموریت جدیدی در بلژیک جهت تکمیل نمودن کارش درخصوص تقلب کتابهای فرانسوی ـ که وزیر وقت، فرانسوا ویلمن[۳۱۲] از انجام آن راضی بود ـ و نیز تقاضای یک مأموریت در خود فرانسه را بنماید، مأموریتهایی که جنبهٔ باستان‌شناسی و زبان‌شناسی داشت و او برای آنها هم «از پانزده سال پیش به این طرف تاریخ و ادبیات شرقی را مطالعه کرده بود».[۳۱۳]

ویلمن، که از سال ۱۸۴۰ در مقام وزیر آموزش و پرورش فعالیت می‌کرد، به تقاضای دوستان ژرار پاسخ مثبت می‌دهد و از صندوق حمایتهای علمی و ادبی نیز کمکی در اختیار او قرار می‌دهد. اما اصل مطلب، که تا حدی سرّی بود، لکن ویلمن از طریق اداری و برحسب وظیفه از کم و کیف آن مطلع بود، حاکی از این بود که ژرار کاملاً دچار جنون شده است. این امر باعث شد تا نظریات چندی عنوان شود. یکی از نظریات بس اغراق‌آمیز یک نروال‌شناس قرن بیستم این بود که جنون او به این خاطر بود که در مصرف حشیش افراط کرده بود. در هرحال، ژرار از مصیبتی که گرفتارش شده بود آگاه بود، چرا که خود می‌گفت:[۳۱۴] «در اینجا برای من آنچه که ابراز بیان احساسات و افکار رویایی در زندگی واقعی است آغاز شدهٔ است». به تعبیر دیگر، «هیجان جنون‌آمیز باعث به وجود آمدن رؤیابینی توهم‌انگیزی شده بود که برای او ویژگیهای رؤیا را داشت، لکن رؤیایی که تا شب هنگام استمرار می‌یافت و کم و بیش با واقعیت التقاط پیدا می‌کرد و صبحدم خود را رهانیده و دوباره در طول شب استقلالش را باز می‌یافت».[۳۱۵] در کنار این ناملایمات زندگی، برای ژرار رویداد مهمی نیز به وقوع می‌پیوندد. جنی کولون در تاریخ ۵ ژوئن ۱۸۴۲ و در سی و چهار سالگی فوت می‌کند. این واقعه مرحلهٔ جدیدی را در زندگی و حرفهٔ ادبی او رقم می‌زند.[۳۱۶]

سال فوت جنی سال اسرارآمیزی در زندگی ژرار است، به ویژه اینکه دربارهٔ ماههای قبل از عزیمت به مصر هیچ مطلب قابل اطمینانی در دست نیست. اما آنچه من‌حیث‌المجموع معلوم است، این است که ژرار همّش بر این بود که «موقعیت ادبی» خود را بازیابد.[۳۱۷] قدر مسلم این است که او در اقدامش با احتیاط و حزم عمل نمود. خود او وضعیتش را در سال ۱۸۴۲ مثل فردی که «بیمار، اندوهگین و از پا درآمده است»، توصیف می‌کند.[۳۱۸] در همین ایام دوستانش برای یاری او به وساطت می‌پردازند و خود او که از این امر بسیار شادمان و خشنود شده بود، معتقد بود که این اقدام آنها موجب شده که او با عطش تمام به زندگی و کار ادبی خود برگردد. با وساطت ویکتورهوگو و به عنوان کمک مالی، ژرار موفق به دریافت مبلغ معتنابهی وجه از وزارت آموزش و پرورش می‌شود. روابط او با هوگو در این ایام بسیار گرم و صمیمانه بود و در پاسخ وی، که نسخه‌ای از کتاب خود، **لورن**[۳۱۹] (۱۸۴۲)، را به او تقدیم کرد، او نیز قطعه شعر زیبایی به او تقدیم می‌کند.[۳۲۰]

۱۱ـ تقاضای مأموریت برای مسافرت به شرق و فعالیتهای ادبی

ژرار در نوامبر ۱۸۴۲ و بلافاصله پس از خروج از کلینیک، با ابرام از کارمندان عالی‌رتبهٔ وزارت کشور خواسته بود که برای مسافرت به شرق او را یاری کنند و از این بابت مبلغی نیز پول از صندوق سرّی وزارت کشور دریافت داشته بود.[۳۲۱]

به علاوه، در ابتدای همین سال، او اثر مشترکی را با عنوان **خر طلایی، مجموعه‌ای هجوی از پره گرینوس**[۳۲۲] منتشر می‌کند و دَر آن ماجرای فیلسوفی به نام پره گرینوس را، که ابداع کنندهٔ عجیب‌ترین نوع خودکشی بود که بشر به خود دیده بود، توصیف می‌کند. حتی نویسندهٔ بزرگی همچون ویلاند از این فیلسوف الهام گرفته بود. ژرار که در او قرینه فرد شناخته شده لکن جدیدی را می‌دید، چنین می‌پنداشت که روح او در جسم نجیب زاده‌ای که در سال ۱۸۴۰ درگذشته بود حلول کرده و جان تازه‌ای به آن بخشیده است. نروال‌شناسان در مضمون این اثر وحدت و تداوم آثار او را می‌بینند.[۳۲۳]

علاوه بر آن، این مضمون، در سال ۱۸۵۳، در اثر ناتمامی به نام **کنت سن ژرمن**[۳۲۴] هم دیده می‌شود. در هرحال این امر نشان‌دهندهٔ کنجکاوی عطش‌ناپذیر او در تمامی اشکال

در نظر داشت که از هیچ کدام از آنها صرف‌نظر نکند، به ویژه از اماکن مردمی، تئاترهای کوچک، میخانه‌ها، مجالس رقص و عشقهای آسان[۲۷۸]، لکن داستانهای نسبتاً سبک او دربارهٔ وین، مثل **عشقهای وین**[۲۷۹] که در **مسافرت به شرق** آمده‌اند، از صحت چندانی برخوردار نیستند.

اما مطلب قابل توجه اینکه او با شخصیتهای برجسته‌ای هم آشنایی پیدا می‌کند، مثل سن اولِر، سفیر فرانسه در وین و مترجم **فاوست**. او حتی با مترنیخ[۲۸۰]، وزیر امور خارجهٔ اتریش و شاهزادگان این کشور آشنا می‌شود. در یکی از این ملاقاتها رویداد مهمی برای او پیش می‌آید و این دفعه موسیقی دلنواز وین برای او نقش‌آفرینی می‌کند، زیرا به هنگام شرکت در یکی از این برنامه‌های موسیقی بود که با زنی اسپانیایی تبار به نام ماری پله‌یل[۲۸۱]، که دوست نزدیک ژول ژانن هم بود، آشنا می‌شود.[۲۸۲]

پله‌یل، که پیانو نواز بزرگی بود و به «الههٔ پیانو»[۲۸۳] هم معروف بود، عادت داشت که مورد خوشایند مردم باشد و جلب توجه کند. در نتیجه، ژرار هم جزو طرفداران و ستایشگران او می‌شود. او حتی عشق خود را نسبت به وی ابراز می‌دارد و زمانی که طرف مقابل این تمایل را جدی می‌گیرد، ژرار متوجه اشتباه خود می‌شود[۲۸۴]، چون او زن موردپسند و یا زن دلخواهش نبوده و جنی کولون همچنان جایش را در نزد او محفوظ نگاه داشته است. در برگشت از این مسافرت به اتریش، او تأثرات خویش را در سلسله مقالاتی که منتشر می‌کند نشان می‌دهد.[۲۸۵]

پس از بازگشت به پاریس، ژرار، **فاوست دوم** گوته را ترجمه و تحلیل نمود و آن را در چاپ سوم، **فاوست** خود و به همراه اشعار آلمانی ترجمه شده در سال ۱۸۳۰ و نیز اشعاری که قبلاً انتشار یافته بودند، منتشر می‌کند.[۲۸۶] ظاهراً او تا مدتها از انتشار **فاوست دوم** بی‌خبر بود و احتمال اینکه از طریق مقالاتی که بالزاک در مجله **دو دنیا** [۲۸۷] منتشر نموده بود نظر او را به این موضوع جلب کرده باشد وجود دارد. مقدمه **فاوست دوم** نشان می‌دهد که آن بخش از این اثر، که عنوان هلن[۲۸۸] را داشت، همان‌قدر او را مجذوب خود کرده بود که آثار هوفمان یا فرانچسکو کولونا. این مقدمه فی‌النفسه از اهمیت زیادی برخوردار بود، چرا که به عنوان وصیت‌نامهٔ فکری معنوی[۲۸۹] او بود. در واقع، محتوای آن نتیجه سالها تفکر و اندیشهٔ مضطرب بود که سرانجام هم اسرارآمیز می‌ماند.[۲۹۰]

احتیاج به امور و موضوعات ملموس او را بی‌وقفه به طرف تحقیقات علوم غریبه متمایل می‌کند، مثل جادوگری، سحر و جادوی مرتبط با ارواح آسمانی[۲۹۱]، کیمیاگری و اخترشناسی. توسل به اشراق‌گرایی[۲۹۲] یا تنویر فکری طبیعتاً با نوعی مشی مذهب التقاطی امتزاج می‌یابد که وحدت سنت مذهبی را موجب می‌شود. در همین راستا نقل قول می‌کنند که فردی در منزل هوگو ژرار را مورد خطاب قرار داده و به او می‌گوید که اصلاً مذهب ندارد و وی نیز بلافاصله پاسخ می‌دهد: «من حداقل هفده مذهب دارم».[۲۹۳] جست‌وجوی عارف[۲۹۴] رمانتیک، به آنچه که او آیین وحدتِ وجود[۲۹۵] نوین می‌نامید و گوته هم، به زعم او، نمایندهٔ مطلق آن بود، منجر می‌شود. اما آیا این شِرک نو پرداخته می‌تواند دل مضطرب را راضی کند؟ مقدمه و متن **فاوست** دوم خود امیدی است در مقابل این اضطراب و تشویش. به مثابهٔ **فاوست**، او فقط در آرزوی شناخت چیزهای فراطبیعی[۲۹۶] است و دیگر نمی‌تواند در دایرهٔ محدود امیال انسانی زندگی کند.[۲۹۷] اضطرابش، به ویژه از خلال وسوسهٔ فکر و خیال گذشته و ترس از اینکه برای همیشه مَطرود گردد، ظاهر می‌شود. گوته نه فقط دعوت به اندیشیدن این مطلب می‌کرد که ارواح بعد از مرگ ویژگی فردی خود را حفظ می‌کنند، بلکه حتی زندگان هم می‌توانند «اینجا و اکنون»[۲۹۸] با این ارواح ارتباط برقرار کنند.[۲۹۹]

ژرار، که هنگام سفر به ایتالیا خود را گردشگر بزرگی نشان داده بود و ما نیز سفرهای گوناگون او را از نزدیک بررسی کردیم، اکنون در این سال (۱۸۴۰) به بلژیک سفر می‌کند ـ سفر و ملاقات مهمی که بازتابهای آن فقط در **اورلیا** انعکاس یافته است.

در اواخر همین سال ژرار تصمیم می‌گیرد که در جست‌وجوی موضوعاتی که می‌بایست به صورت پاورقی برای نشریات منتشر شوند دست به سفر بزند[۳۰۰] و برای این امر

مصمم می‌شود که پس از توقفی در بروکسل به هلند عزیمت کند، زیرا در این شهر جنی کولون بایستی به اجرای نخست نمایشنامه پیکیو[۳۰۱] می‌پرداخت. اما توقف او در بروکسل، که با تغییر برنامهٔ اصلی همراه بود، وضع مالی‌اش را که ابتدا بسیار درخشان بود، به خاطر خراجیهای بیش از حد به مخاطره می‌اندازد.[۳۰۲] در نتیجه به فکر می‌افتد که از طریق دوستانش در وزارت کشور تمدید مأموریت پیشین را تقاضا کند و خوشبختانه این تقاضا هم پذیرفته می‌شود. این مأموریت با هدف بررسی و تحقیق در باب تقلب کتابهای فرانسوی در بلژیک بود و خلاصهٔ کلام اینکه او می‌بایست از حکومت بلژیک حکمی تقاضا می‌کرد که طبق آن مالکیت ادبی به مالکیت تجاری و صنعتی تشبیه شود![۳۰۳]

۱۰ـ نخستین نشانه‌های بیماری، طرحهای مأموریت

در بلژیک از ژرار استقبال خوبی به عمل می‌آید. انتشار تازه **لئو بورکارت** در این کشور، آن هم قبل از به صحنه رفتن پیکیو برای او موجب شهرت شده بود و آن‌طور که می‌گفت شب‌نشینیهای مجللی را نیز در بین جذاب‌ترین جوامع این شهر گذراند.

اما درست در زمانی که جنی در بروکسل مشغول تمرین

کنسول فرانسه در مصر آشنایی پیدا می‌کند و سپس با دیگر خاورشناسان فرانسوی این شهر، همچون دکتر نیکلا پرون [۳۵۸] و دکتر آنتوان کلوبیک [۳۵۹] آشنا می‌شود. اما در قاهره نیز همّش مصروف خواندن کتاب می‌شود و به لطف پرون وارد «انجمن مصری» [۳۶۰] می‌شود و از کتابخانهٔ مجلل آن استفاده می‌کند و از آنجایی که خوش‌مشربی و خوش‌صحبتی جزء وجودی اوست، بیشتر سعی می‌کند تا از طریق صحبت با متخصصین به کسب اطلاعات و دانستنیها بپردازد.

اما در برنامه‌اش تغییراتی نیز به‌وجود می‌آید و او از سفر به مصر علیا صرفنظر می‌کند، کما اینکه در برنامه‌اش برای حضور در ایام عید پاک در بیت‌المقدس هم به خاطر کمبود پول تغییر به‌وجود می‌آید. سرانجام او مصر را، پس از سه ماه اقامت، در تاریخ ۸ مه ۱۸۴۳ و از طریق بندر دامیاط [۳۶۱] ترک می‌کند. در **مسافرت به شرق**، خود از زن ایده‌آل که هر کس در رؤیاهایش آرزو دارد که آن را داشته باشد صحبت می‌کند و نروال شناسان آن را با کتاب **مسافرت به شرق**، آلفونس دولا مارتین [۳۶۲] و بخشی که در آن از دختری به نام مالاگامبا [۳۶۳] که این نویسندهٔ شاعر در او «نمونهٔ زیبایی و عشق پاک» را می‌دید، بی‌ربط

نمی‌دانند. [۳۶۴]

پس از حرکت از دامیاط، توجه‌اش معطوف به بیروت می‌شود و در نتیجه توقفهای کوتاهی در یافا، عکا و سپس در صیدا دارد. به درستی معلوم نیست که در چه تاریخی وارد بیروت می‌شود و به چه اموری در سوریه می‌پردازد. اما خودش می‌گفت که به مدت یک ماه در بین مارونی‌های [۳۶۵] مسیحی زندگی کرده و به گشت وگذار در لبنان پرداخته بود، لکن سرانجام موفق نشده بود که از دمشق و بعلبک دیدن کند، چون که دروزیها و دیگر طوایف در حال شورش و نزاع جاده را مسدود کرده بودند.

ژرار بر یک کشتی اتریشی سوار شده و پس از توقف کوتاهی در قبرس، رودس و ازمیر به طرف شاخ زرین، [۳۶۶] که جزیرهٔ بندرگاه استانبول است و محلات زیبای پره [۳۶۷] و غلطه [۳۶۸] در آنجا قرار داشت، رهسپار می‌شود. زمانی کَه در قاهره بود، هوای دیدنیهای زیبای تمدن فکر او را دائماً به خود مشغول می‌داشت. اکنون هم که در پره است شانس آن را دارد که به قهوه‌خانه‌ها برود و روزنامه بخَواند. دست سرنوشت در سر راه او فرد کولی‌مآبی همچون نقاش معروف روژیه [۳۶۹] را که به شرق جلای وطن کرده بود و با فروش تابلوهایش شاهانه زندگی می‌کرد، قرار می‌دهد. روژیه راهنمای خوبی برای او می‌شود و علاوه بر آن کتابخانهٔ خود را در اختیار او می‌گذارد. دیدن قسطنطنیه در ابتدا برای ژرار جذابیت چندانی ندارد و سوای آن کوچه‌های این شهر بزرگ تنوع رنگارنگی قاهره را ندارند، معذالک او مصمم است تا از جشنهای شبانهٔ ماه رمضان استفاده کند و به همین روی در کاروانسرایی سکونت می‌کند. بیشتر از اینکه موضوع خستگی در بین باشد، موضوع بی‌پولی دامنگیر او می‌شود و بالاجبار از دوست همراهش فونفرد، مبلغی پول قرض کرده و در برنامهٔ سفرش تغییراتی به وجود می‌آورد و حتی از سفر به بلگراد و اُلمپ [۳۷۰] در یونان، هم صرفنظر می‌کند تا بتواند کم‌هزینه‌ترین راه برگشت به کشور خویش را انتخاب کند. [۳۷۱] در تاریخ ۲۸ اکتبر و به همراه روژیه سوار بر کشتی اروتاس [۳۷۲] به مالت می‌رود. جوّ ایتالیایی این جزیره که به مدت ده روز در قرنطینهٔ آن می‌ماند، تخیلش را به نه سال پیش، که سفری به ایتالیا داشت، بازگردانده و او را مفتون خود می‌کند. ناپل هم چهرهٔ دیگری به خود گرفته بود، لیکن اگر او به عنوان دوستدار آداب و رسوم مردمی از مشاهدهٔ آن دلسرد می‌شود، در عوض مرد دنیا و مرد بصیرمافات آن را در استقبال برازندهٔ بشردوست ناپلی، تومازو گارگالو [۳۷۳] می‌یابد و با فرصت و از روی میل و لذت به دیدن پمپئی [۳۷۴] می‌رود. [۳۷۵]

۱۳ـ بازگشت به کشور و انتشار فرازهایی از سفرش

در تاریخ اول دسامبر سوار بر کشتی فرانچسکو پریمو [۳۷۶] می‌شود و در پنجم همان ماه به مارسی می‌رسد. روژیه، که قبلاً به آنجا رسیده بود، به همراه رفیق دست و دلبازش، ژوزف مری، از او استقبال می‌کند. مری او را وارد سالون لیدی کریگ [۳۷۷] می‌کند و در اینجا ذوق و قریحهٔ این مسافر خسته باعث شگفتی می‌شود. قبل از عزیمت به پاریس در تاریخ بیست و شش دسامبر، تصمیم می‌گیرد که ابتدا دیداری از آثار باستانی پرجاذبهٔ جنوب فرانسه، مثل آرل [۳۷۸]، بوکر [۳۷۹] و نیم [۳۸۰] به عمل آورد. این اقدام او، نسبت به دیدارش از آثار باستانی مصر، که او رغبت زیادی برای دیدن آنها از خود نشان نداد، اقدامی تأمل‌انگیز بود. سپس به لیون رفته و از آنجا به طرف پاریس می‌رود و در تاریخ اول و یا دوم ژانویه ۱۸۴۴، پس از یک سال مسافرت به شرق، به پاریس بازمی‌گردد. [۳۸۱]

این مسافرت طولانی صرفاً برای تأیید این بود که، هم معالجه شده و تندرستی خود را بازیافته و هم اینکه انبوهی از موضوعات جدید ادبی را برای خود به ارمغان آورده است. عزیمت به شرق برای او پشت کردن به ظلمات، به آلمان که او را به یاد مادرش می‌انداخت، به حالت سودایی مزاجی، به پیری و مرگ بود و همّش بر این بود تا خورشید را در مهد دنیا بیابد. معذالک، جست‌وجوی روشنایی می‌توانست باز هم مرتبط با آلمانی‌مآبی باشد، چون که گوته از زبان فاوست به او می‌گفت که به شرق برود و درآنجا مأمنی برای خود بیابد. [۳۸۲] مسافرت می‌بایستی او را به گذشته‌های دور برده و باعث رستاخیز او شود و تمامی شور و حرارتش را به او بازگرداند تا نوعی نو زایش واقعی در او تحقق یابد. طلوع خورشید برای او خوشایند است، چرا که «خورشید آتش مقدس را حفظ می‌کند». [۳۸۳] او با

نابهنجار رازوری[۳۲۵] است.[۳۲۶]

در عین حال که به این امر مشغول است، او به پیامبران عصر خود، مثل شارل فوریه[۳۲۷]، یا بنیانگذاران مذهب، همچون مجسمه‌ساز مشهور گانو، معروف به ماپا[۳۲۸]، که در سال ۱۸۵۲ فوت می‌کند[۳۲۹] و بانی مذهبی به نام اوادیسم[۳۳۰] ـ مذهبی واهی که مبتنی بر آیین زن است ـ پرداخته و آنها را به هجو می‌کشد.[۳۳۱] در واقع، وقتی که ژان کارتیه دو ویلمسان[۳۳۲] مجلهٔ **لاسیلفید**[۳۳۳] را که نشریهٔ پرطرفدار زنان بود، تأسیس می‌کند، ژرار جزو همکاران ساعی او در این مجله می‌شود و آثار چندی را نیز در آن منتشر می‌کند. یکی از این آثار مقاله‌ای بود دربارهٔ بالادهای فرانسوی که سرانجام با دستکاریهای ممتدی که در آن به عمل آورد، آن را به صورت ضمیمهٔ **سیلوی** در **دختران آتش** و با عنوان **تصنیفها و افسانه‌های والوآ**[۳۳۴] منتشر می‌کند. ظاهراً این مقاله، که ابتدا نام **بالادهای قدیمی فرانسوی**[۳۳۵] را داشت، نشان می‌دهد که ژرار نه به خاطر عشق وافر به منطقهٔ والوآ، بلکه به خاطر علاقه‌ای که به تصانیف مردمی داشته به آن پرداخته بود.

در آخرین روزهای سال ۱۸۴۲ مجلهٔ **لاسیلفید** اثری با عنوان **رمان دردست تألیف**[۳۳۶] منتشر می‌کند که فاقد نام مؤلف بود، لکن نروال شناسان با نسبت دادن آن به ژرار آن را یکی از بهترین کارهای وی نیز قلمداد کردند. این رمان داستانی متشکل از شش نامه است. قهرمان داستان، که دلباختهٔ یک کُنتس ایتالیایی است، نامه‌های شورانگیزی برای وی می‌نویسد که به طور اتفاقی به دست شوهرش می‌افتد و وی نیز پس از مرگ همسرش آنها را برای فرستندهٔ آن پس می‌فرستد. اما اصل مطلب این است که آن شش نامه، نامه‌هایی بود که ژرار خطاب به جنی نوشته بود و مرگ وی این امکان را فراهم کرده بود که او برای این مجله پرطرفدار زنان از نامه‌های عاشقانه خودش استفاده کند و آنها را به اثری ادبی تبدیل کند. ظاهراً در طرز نگارش آن متأثر از **هلوئیز جدید**[۳۳۷] و **ورتر**[۳۳۸] بوده است[۳۳۹]، چون که خود با لحنی طنزآمیز به ذکر نام قهرمانان این دو اثر و نیز به ایامی که این آثار روح و روان انسانها را از الهامات تیره و تار خودشان سرمست می‌کردند، می‌پردازد.[۳۴۰]

سال فوت جنی، سال مسافرت بزرگ ژرار به شرق نیز بود که زیر پوشش مأموریت انجام گرفت. آیا این مأموریت را ژرار تقاضا کرده بود یا اینکه وزارت کشور آن را به او پیشنهاد کرده بود؟ تاکنون اسنادی که به این سؤالات پاسخ بدهند و در این خصوص راهگشا باشند به دست نیامده است، لکن در مورد تقاضای دوم، که در سال ۱۸۵۴ انجام گرفت، سندی رسمی هست که ما به آن اشاره خواهیم کرد. اما ژرار خود اشارات ظریفی در نامه‌هایش به این مأموریت اولی داشته، به ویژه اینکه او اجازه داشت با کشتیهای دولتی و فقط با پرداخت هزینه غذا به سفر بپردازد. لکن از آنجایی که پول لازم برای این سفر از طرف ناشران و روزنامه‌هایی که او با آنها همکاری می‌کرد تأمین شده بود، این مأموریت را نمی‌توان دولتی نامید، به ویژه اینکه اصل مسافرت و نیز اصل موضوع کشورهایی که بایستی مورد بازدید قرار می‌گرفت، از روی برنامه طرح‌ریزی نشده بودند، زیرا دفتر یادداشتهای روزانهٔ او، که موجود است،[۳۴۱] کمبودهای زیادی را در ادوار گوناگون سفر او نشان می‌دهد. لکن چاپ انتقادی، **مسافرت به شرق** توسط ژیلبر روژه[۳۴۲] توانسته است مسیر طی شده و مهم‌تر از آن چگونگی تکوین و تکامل اثر بزرگ ادبی او را نشان بدهد.[۳۴۳]

۱۲ـ شرح مسافرت به شرق

ژرار در سفرش همراه یک مصرشناس بی‌نام و نشان به نام فونفرد[۳۴۴] بود و چندین توصیه نامه نیز داشت. تجهیزات سفرش و حتّی دوربین عکاسی‌اش، که در زمان او اختراع شده بود و اگر هوای گرم آن مناطق دستگاههای درونی‌اش را خراب نمی‌کرد، نتیجهٔ آن می‌توانست مستندسازی سفرنامه‌اش را موجب شود، نشان می‌دهند که او خود را مهیای یک سفر طولانی نموده بود و علاوه بر آن می‌خواست در نوع ادبی سفرنامه‌نویسی بدعتی به‌وجود آورد. البته اگر برنامهٔ طرح‌ریزی شدهٔ سفرش کاملاً به اجرا درنیامد، اقدام ادبی او در نوع سفرنامه‌نویسی و جایگاهش در ادبیات کاملاً موفقیت‌آمیز بود.

در تاریخ ۲۳ دسامبر ۱۸۴۲ از طریق لیون به آوینیون و از آنجا به مارسی می‌رود. در این بندر ساحلی، دوست نزدیک و همکار او، ژوزف مری، که نویسنده و نیز کتابدار شهر بود از او استقبال می‌کند و در تاریخ ۱ ژانویه ۱۸۴۳ سوار بر کشتی مانتور[۳۴۵] به مالت می‌رود. پس از توقفی کوتاه در این جزیره، سوار کشتی مینوس[۳۴۶] شده و در طی مسیرش نظری به جزیرهٔ افسانه‌ای سی ترویاسریگو[۳۴۷]، واقع در نزدیکی جزیرهٔ کرت[۳۴۸]، می‌افکند، اما هرگز در این جزیره پیاده نمی‌شود.[۳۴۹] سپس به سیرا[۳۵۰] رفته و از آنجا به اسکندریه می‌رود و در تاریخ ۱۶ ژانویه به این بندر می‌رسد. در این شهر و در شهرهای دیگر مصر عادتش بر این بود که در همه جا منطبق با آداب و رسوم همانجا باشد. به همین روی به سبک شرقیها سرش را کوتاه کرده و لباس می‌پوشد. در قاهره، پس از توقفی کوتاه در هتل، در محلهٔ الافرنک[۳۵۱] مستقر می‌شود[۳۵۲] و سپس در ماه مارس در خانهٔ دورافتاده‌ای که در محلهٔ قبطیان قرار داشت، سکونت اختیار می‌کند و خود به امور زندگی‌اش می‌پردازد. او که در باب زنان مصر و آشنایی با آنها مطلبی عنوان نمی‌کند، در حالی که قاهره با پنجاه و سه محلهٔ خود محیط مناسبی برای فردی همچون او است که با شیفتگی به گشتهای شبانه می‌پرداخت و به تفریحهای طولانی، بدون مترجم و همراه، مبادرت می‌ورزید.[۳۵۳] نمایشهای زیبای رنگارنگ به جاذبهٔ گردشگریهای پیاده و یا سواره می‌افزودند. وقتی که شب هنگام به قاهره می‌رسد خود را کاملاً خسته و مأیوس می‌بیند، اما چند صباحی پس از آن خود را شیفتهٔ این شهر نشان می‌دهد. اصلاً شوقی از خود برای آثار بر جامانده و گورستانهای تاریخی مصر نشان نمی‌دهد. اگر مثل هر گردشگری، به گشت و گذار در اطراف اهرام ثلاثهٔ مصر می‌پردازد، در عوض اصراری هم برای دیدار طیوه[۳۵۴] و الاقصر[۳۵۵] که مشاهدهٔ آنها برای سیاحان اروپایی از واجبات بود، ندارد. آداب و رسوم شهرهای سرزنده برای او کنجکاوانه‌تر از مشاهدهٔ آثار برجاماندهٔ شهرهای مرده است. این طرز رفتار کاملاً منطبق با کنجکاوی شوق‌آمیز او درخصوص «آشنایی با رموز مصری»[۳۵۶] است.

او از توصیه‌نامه‌های خود استفاده کرده، با فرانسویهای مقیم پایتخت به رفت و آمد می‌پردازد. با گوتیه دارک[۳۵۷]،

او را در باب کتابی که می‌بایستی در آن به مدیترانه، سواحل و جزایرش می‌پرداخت، ناکام می‌گذارد.[۳۹۷] در طول این چهار سال فعالیت روزنامه‌نگاری او به عنوان منتقد آثار تئاتری، چشمگیر است و مقالات او در نشریاتی همچون **هنرمند**[۳۹۸] و **مطبوعات** منتشر می‌شود.[۳۹۹]

در سالهای ۱۸۴۴ و ۱۸۴۵، او نخستین تأثراتش را دربارهٔ سفر به شرق در **هنرمند** منتشر می‌کند. خاطرات سیرا با یادآوری تخیلی توقف در سی‌تر به هم آمیخته می‌شوند، چون انتشار کتاب **فرانسیسکو کولومنا** در سال ۱۸۴۴ توسط نودیه جزیرهٔ اسطوره‌ای سی‌تر را در خاطرهٔ او زنده کرده است.[۴۰۰] سپس در عین حال که در نشریهٔ **هنرمند** به ارائه تأثرات خود در سفر به بخش آلمانی‌نشین سوئیس، با عنوان هوفمانی **تأثرات یک مسافر پرشور و شوق**[۴۰۱] می‌پردازد، در مجلهٔ **دو دنیا**نیز به ذکر جزئیات خاطرات سفرش به مصر و سوریه همت می‌گمارد و در آن از خلال داستان زندگی خلیفهٔ حاکم به تشریح اسرار زندگی‌اش می‌پردازد.[۴۰۲] این بار نیز او برای تشریح زندگی‌اش متوسل به یک شخصیت تاریخی می‌شود. آنچه که برای او مهم بود، بیان زندگی‌اش از خلال زندگی این خلیفه، که خود را مسیح و ناجی می‌دانست، و نیز زندگی دوران بحران روحی‌اش در کلینیک بیماران روحی بود.[۴۰۳] به گفتهٔ ژول شانفلوری،[۴۰۴] رئیس مکتب رئالیسم فرانسه، که از طرفدارانش نیز بود، این مجله مبلغ ناچیزی بابت همکاری او پرداخت.[۴۰۵] اما ژرار حق امتیاز چاپ آن را به صورت کتاب برای خود محفوظ نگاه داشت. به همین روی، ابتدا به جمع‌آوری خاطرات سفر خود در دریای اژه (بحرالجزایر)[۴۰۶] و قاهره در یک مجلد پرداخت. عنوان تبعی و جذاب آن **زنان قاهره**،[۴۰۷] بایستی مردم را به خود جلب می‌نمود، اما چنین نشد و کتاب به جای دسامبر ۱۸۴۷، در فوریه ۱۸۴۸، یعنی در ایام انقلاب، از چاپ خارج شد و در نتیجه توجه چندانی را به خود جلب ننمود.[۴۰۸]

ژرار به فقر مردمی و به خواستهای اجتماعی حساسیت نشان می‌داد و گرایشهای سوسیالیستی او نیز در رابطه با همین ایام است.[۴۰۹] به‌رغم وضعیت جدید سیاسی کشور، او روابطش را با حکومت حفظ می‌کند. اما آثاری که در طول همین سال انقلاب و سپس در سال بعد منتشر می‌کند، بسیار ناچیزند. این امر ما را بر آن می‌دارد که موضوع آشنایی او را با هاینریش هاینه، که در سال ۱۸۴۰ اتفاق افتاد و از او دعوت شد تا اشعار وی را به فرانسه ترجمه کند،[۴۱۰] در این سال کم بار ادبی یادآور شویم. ژرار با آثار او آشنایی عمیقی داشت و بعضی از آنها را نیز ترجمه کرده بود. او با آثار هوفمان نیز، که شدیداً او را شیفتهٔ خود نموده بود، آشنایی داشت، اما پس از ورود هاینه به پاریس در سال ۱۸۳۱، ژرار، که از طریق گوتیه با او آشنا شده بود، تفاهم فکری تنگاتنگی با او برقرار می‌کند. به علاوه، او می‌بایست به کمک وی، به ترجمهٔ اشعارش بپردازد و این کار هم در سال ۱۸۴۰[۴۱۱] به پایان می‌رسد، لکن به دلائلی که معلوم نیست چاپ آن تا سال ۱۸۴۸ به تعویق می‌افتد[۴۱۲] و سپس در سپتامبر همین سال در مجلهٔ **دو دنیا** منتشر می‌شود،[۴۱۳] که البته مقدمهٔ آن به خامهٔ گوتیه بود. اشعاری که ترجمه شد، قطعات مجزایی از کتابهای **دریای شمال**[۴۱۴] و **میان‌پردهٔ غنایی**[۴۱۵] هاینه بودند. روابط نزدیک آنها به نحوی بود که ژرار خود را در وجود او می‌دید و او نیز خود را در وجود ژرار. نگاه متقابل و افکار یکسان آنها دوستی عمیقی را بین آنها به‌وجود آورده بود که هر دو نیز آن را آشکارا اظهار می‌داشتند.[۴۱۶]

ژرار برای تأمین زندگی خود، مجدداً مشغول به کار می‌شود و بر این امید است که مجلد دوم **مسافرت به شرق** را، که مقالات پیشین او دربارهٔ سوریه و لبنان است، منتشر کند. اما چون ناشر او از مجلد اول آن چندان بهره‌ای عایدش نشده بود، سر ناسازگاری می‌گذارد و ژرار مجبور می‌شود که باز هم به نشریات ادواری متوسل شود. بدینسان از ژانویه ۱۸۴۹ تا ژانویه سال بعد، او در نشریهٔ **لاسیلوئت**[۴۱۷] هر هفته خاطرات شرق خود را با عنوان **القاهره**[۴۱۸] منتشر می‌کند. او تمامی همّش را به کار می‌بندد تا به تعداد مقالات افزوده شود. بدینسان، مطالبی را که در مجلهٔ **دو دنیا**منتشر کرده بود، در متن مجلد دوم نیز منتشر می‌کند. به علاوه، پیوستی که ظاهر عالمانه‌ای داشت، لکن از خاورشناس انگلیسی مقیم قاهره، ویلیام لین[۴۱۹] اقتباس شده بود و ژان سنت فارگارنو[۴۲۰]هم به شیوهٔ عالمانه‌ای آن را نشان داده است،[۴۲۱]نیز به آن اضافه می‌شود. تنها فایدهٔ این اقدام نه چندان بدیع شرح مسافرت او به اتریش در سال ۱۸۳۰ بود که آن را نیز در این مجلد درج نمود.[۴۲۲] به‌نظر می‌رسد که نیاز مادی چنین ترفند جالبی را در متن این اثر موجب شده بود. او با مهارت شرح مسیر پاریس به تریست[۴۲۳] را، که از طریق آلمان و وین انجام داده بود، وارد کتاب کرد و برای این امر به جمع‌آوری و تغییر اساسی مقالات گوناگونی که در **مطبوعات**، **هنرمند** و مجلهٔ **پاریس** منتشر کرده بود و نیز استفاده از بخشی از «تأثرات یک مسافر پرشور و شوق» پرداخت.[۴۲۴]

بین ماههای مارس و مِه ۱۸۵۰، ژرار دنبالهٔ **مسافرت به شرق**، را با عنوان **شبهای رمضان**[۴۲۵] در نشریهٔ **ملی**[۴۲۶] منتشر می‌کند. در عین حال که به یادآوری خاطراتش در ترکیه می‌پردازد، برای نخستین بار فصول مربوط به اهرام ثلاثه را، که در آن آزمایشهایی را که به مبتدیان رمز و راز دار تحمیل می‌کردند، توصیف می‌کند. این مضمون، که قبلاً توسط افراد دیگری هم ارائه شده بود،[۴۲۷] درواقع سند جدید و مهمی بود که او نسبت به اسرار و آشنایی با رمز قایل بود. از طرف دیگر در ستونهای همین نشریه داستان «ملکهٔ بامداد و سلیمان، شاهزادهٔ پریان»[۴۲۸] را، که یکی از آثار مهمش بود، منتشر می‌کند. موضوع ملکه سبا سرانجام بیان حال خود را پیدا می‌کند. درواقع، در این داستان نیز ژرار به وصف شرح حال خود از زبان معمای معبد آدونیرام[۴۲۹] می‌پردازد.[۴۳۰] او مجلد دوم را که دارای عنوان **صحنه‌های زندگی شرقی**[۴۳۱] بود، برای یک ناشر دیگر تهیه می‌کند و در آن به **زنان لبنان**[۴۳۲] می‌پردازد.[۴۳۳] در همین سال ۱۸۵۰ بود که او با همکاری دوست نویسنده‌اش، ژوزف مری، که هندشناس کم‌مایه‌ای هم بود[۴۳۴]، یک درام هندی را با عنوان **ارائه بچه**[۴۳۵] تهیه و در اودئون[۴۳۶] به نمایش می‌گذارد. چند سال بعد، ژول اوپر، خاورشناس معروف فرانسوی، اظهار می‌دارد که ژرار با این اقدامش به مقبولیت ادبیات دراماتیکی هند در نزد عامهٔ فرانسویان کمک نمود.[۴۳۷] به علاوه، ژرار

ظرافت تأثیر نیک غیربومی‌مآبی [۳۸۴] را متذکر می‌شود، مثل جمعیت رنگارنگی که به نظر می‌رسد متعلق به دو قرن پیش‌اند، روح و فکر او را به گذشته معطوف نموده و او را از وسوسهٔ زمانی آزاد می‌کند.

او نسبت به مردم مرفه لبنان، که می‌توانستند «در بین بهاری جاودانی» زندگی کنند، غبطه می‌خورد. عطش جوانی را در خود احساس می‌کرد و می‌گفت [۳۸۵]: «من خودم را جوان‌تر احساس می‌کنم، چون که جوان هستم و فقط بیست سال دارم.» زمانی که در قسطنطنیه بود، به پدرش نوشته بود: [۳۸۶] «از هنگام عزیمتم حتی یک بار هم مریض نشدم... این مسافرت همیشه برایم مفید خواهد بود تا به مردم نشان بدهم که دو سال پیش فقط قربانی یک حادثهٔ پیش پاافتاده و گذرا شدم.» از خلال نامه‌هایش چنین استنباط می‌شود که تمدن به دنیای نو جنبهٔ یکنواختی داده است و شرق رؤیاهایش نه در شرق بلکه در پاریس قرار دارد. او نمونهٔ کاملی از نارضایتی بشری است و آن هم وقتی که خود او گفتهٔ اخلاقی دوست نزدیکش هاینریش هاینه [۳۸۷] را به خود نسبت داده و می‌گوید: [۳۸۸] «درخت کاج شمال سودای آفتاب را در سر می‌پروراند و درخت نخل جنوب سودای برف را.» نکتهٔ مهم اینکه خود او احساسش را به شکل جالب و روشنی برای پدرش می‌نویسد؛ او می‌گوید: [۳۸۹] «همیشه به محض اینکه به جای دوری می‌روم احساسم بر این است که نیاز دارم تا به آشیانه برگردم و تأسفم هم برای این است که در آنجا نمانده‌ام.» درواقع، او از شرق سرخورده است، زیرا منطبق با رؤیاهایش نیست و باز از شرق سرخورده است، چون که منطبق با رؤیاهایش است. او درمی‌یابد که مصر به مثابهٔ «قبر بزرگی» است و این خود خوف بزرگی برای او است. کشور خورشید برای او یادآور آلمان است: [۳۹۰] «خورشید سیاه سودایی، که پرتوهای تیره و تاری بر پیشانی فرشتهٔ رؤیا بین آلبردورر [۳۹۱] می‌افکند، گاهی نیز از دشتهای نورانی نیل و به مثابهٔ کرانه‌های رود راین و در یک منظرهٔ سرد آلمان، طلوع می‌کند. حتی معترفم به اینکه چون مه نیست، گرد و غبار قشر حزن‌انگیزی است برای روشناییهای یک روز شرق.» اما لُب مطلب دربارهٔ شرق در جمله‌ای که برای ژول ژانن نوشته به خوبی تصریح شده است: [۳۹۲] «خلاصهٔ کلام اینکه، شرق به این رؤیای بیدار شده‌ای که من دو سال پیش داشتم نمی‌رسد. یا اینکه شرق هنوز در جای دوری است و یا خیلی در اوج قرار دارد».

۱۴ـ توصیف شرق، تأثرات و خلاقیت ادبی

شرق گهوارهٔ تمدن و نیز مهد ایمان است. او با خود می‌گوید: [۳۹۳] «احساس بر این است که در شرق مذهب همه چیز است». دغدغهٔ عرفانی، جایگاه ویژه‌ای در انگیزه‌های مسافرتش و نیز در گزارشی که از آن ارائه می‌کند دارد. او بی‌وقفه در جست‌وجو است و اگر هم چنین به نظر می‌رسد که از قلمرو و رؤیا صرفنظر کرده باشد، مع‌ذالک نسبت به خود وفادار است. [۳۹۴] اگرچه هر مذهبی از نظر شکل ظاهری متفاوت می‌نماید، لکن درعوض این مذهب، به زعم او، ملهم از همان منبع اولیه است. به علاوه، مشی او مبتنی بر مذهب التقاطی است که برای فراماسونهای عارف مسلک قرن هجدهم بسیار محترم بود و خود او نیز مدعی بود که آن را در نزد دروزیها یافته است. با وجود این، مسافرتش متکی بر نوعی ابهام بود. در حالی که فکر می‌کرد زندگی را در مقابل رؤیا اختیار کرده، درعین حال متوجه نشده بود که با سفر کردن همچنان به رؤیاپردازی ادامه می‌داد، آن هم به خاطر اینکه این عزیمت به شرق، که آرزوی ابراز شده‌اش در ابتدای بحران روحی او بود، او را راضی نمی‌کرد. [۳۹۵]

اگر از دنیای وهم‌گونه‌اش خارج نشده بود، حداقل مسافرت نیروی الهامش را تجدید نموده و به آفرینش او نیرو بخشیده بود. او به پدرش می‌گوید که برای خود تا مدت طولانی کار فراهم کرده است و سپس در نامهٔ دیگری می‌نویسد که در نظر دارد اثری در دو مجلد تهیه کند. احساس او بر این است که کارهایی را که تا آن وقت ارائه نموده، چندان وزنی نداشته‌اند و برای اینکه وارد دنیای بزرگان ادب شود، لازم است که اثری مهم خلق کند که موسوم به **مسافرت به شرق** باشد ـ مجموعهٔ بزرگ نروالی که نروال‌شناسان زیادی را به خود مشغول خواهد کرد. اما چاپ آن برعکس انتظارش بود، چون ابتدا مجبور می‌شود که فرازهایی از آن را در نشریات

ادواری منتشر کند و سپس همچنان در فکر چاپ آن به صورت کتاب باشد، زیرا قید و بندهای این نشریات او را مجبور به حذف بخشهایی از آن می‌کند. به علاوه، بیداری نیروی الهام او موجب آفرینش همزمانی آثار چندی نیز می‌شود، تا آنجا که لازم است از آنچه که در **مسافرت به شرق** اعمال نموده تحسین شود، لکن پیش از آن بایستی به تحسین خود او پرداخت که توانست در شرایط نه چندان مطلوب به نوشتن این شاهکار بپردازد.

از سال ۱۸۴۴ ـ سال بازگشت از مسافرت به شرق ـ تا سال ۱۸۴۸ ـ سال انقلاب فوریه در فرانسه ـ او امکان آن را می‌یابد که همه ساله به مسافرت برود، مسافرتهایی که برای او، چه فی‌الفور و چه با فاصلهٔ زمانی طولانی، موضوعات ادبی را به ارمغان دارند. در سپتامبر ۱۸۴۴، همراه دوستش، آرسن اوسه، به هلند می‌رود و از لاهه، هارلم، روتردام و آمستردام دیدن به عمل می‌آورد و در اوت سال بعد به لندن می‌رود و هشت روز هم در آنجا اقامت می‌کند. در سال ۱۸۴۶ عادت به گردش خود را، در اطراف پاریس، تشدید می‌کند و تا آخر عمرش نیز به آن می‌پردازد. در اوت سال بعد، تنها به یک مسافرت، یعنی دیدار از بندر لوآور [۳۹۶] بسنده می‌کند. انقلاب فوریه ۱۸۴۸ طرح بزرگ

او در حین این سفر دچار احساسات عجیبی می‌شود و حتی در جایی از نامه‌نگاریهای خود می‌نویسد: در حالی که در فرانسه در تعقیبش هستند و او را محبوس می‌کنند، چون که بیمار است، در آلمان آزادانه به گردش می‌پردازد. آلمان برای او سرزمین مادری‌اش [۴۴۹] است و این امر در وضع روحی‌اش تأثیر مهمی برجا می‌گذارد. اقامت او هشت هفته به درازا می‌کشد، به ویژه اینکه چند روزی هم در مونیخ می‌ماند. [۴۵۰] به هنگام توقف در استراسبورگ، یکی از دوستانش به نام آش. اِگمون، [۴۵۱] مترجم معروف آثار هوفمان، را می‌بیند. [۴۵۲] برای او نورمبرگ زیباترین و جذاب‌ترین شهر آلمان است و شیفتگی‌اش هم در این سفر به حدی است که حتی در لایپزیگ نمی‌تواند دعوت فرانتس لیست [۴۵۳] موسیقی‌دان بزرگ مجاری را نپذیرد، چون خود او واقف است که پذیراییها و جشنها بر تعادل روحی او تأثیر منفی دارند. [۴۵۴] همین امر باعث می‌شود که حتی بعضی از نروال‌شناسان فرضیهٔ رفتن او را از لایپزیگ به گلوگو، محل دفن مادرش، مطرح کنند. [۴۵۵] اما تأسف او به خاطر این بود که در طی این مسافرت نتوانسته بود هیچ یک از آثار موسیقی‌دان مشهور، ریشارد واگنر، [۴۵۶] را بشنود. [۴۵۷] به هر روی، اقدام مهم او در این مأموریت و در همین شهر لایپزیگ همانا موفقیتش در جهت تحقق و اجرای قراردادهای بین‌المللی مربوط به حق ترجمه بود. [۴۵۸]

در بازگشت به کشور اتفاق جالبی در زندگی او رخ می‌دهد و اوژن دومیرکور، روزنامه‌نگار و صاحب مجموعهٔ معروف **معاصرین** [۴۵۹] در سال ۱۸۵۴ بروشوری، که در همین مجموعه هم درج کرده بود، به او اختصاص داده و از او یک شخصیت افسانه‌ای می‌سازد. [۴۶۰] قبلاً آن هم در بیست و سه سالگی، ژان دوسینور [۴۶۱] تمثالی از او، به شکل مدال برنز، ساخته بود. به هر حال، او درصدد برمی‌آید که بهترین قطعات ادبی‌اش را به آلمانی و انگلیسی ترجمه کند و حتی مصمم است تا چاپی از مجموعه آثارش ارائه کند. [۴۶۲]

چند صباحی پس از بازگشت از آلمان و کار درخصوص طرحهای در دست اجرا، بیماری‌اش همچنان او را آزار می‌دهد، مضاف بر اینکه مأوای مشخصی ندارد. او تجربهٔ بزرگی از زندگی‌اش، به‌ویژه از زندگی ادبی‌اش کسب کرده بود. هوفمان به «او آموخته بود که شعر، رویا، و جنون چهره‌های متفاوت یک تجربه‌اند». [۴۶۳] در شب ۲۵ ژانویه ۱۸۵۵، بی هدف در خیابانهای بسیار سرد پاریس پرسه می‌زند و از نظر روحی کاملاً درمانده است. در سپیده‌دم بسیار سرد کوچهٔ لاوی‌یی لانترن [۴۶۴] درحالی که خود را حلق‌آویز کرده بود پیدا می‌شود. در این تاریخ تقریباً چهل و هفت ساله بود.

نتیجه:

تاکنون تعبیر و تفسیرهای زیادی دربارهٔ خودکشی او ارائه شده است، لکن امر مسلم این است که کار لجام‌گسیخته و بیماری روحی، که هر آن او را گرفتار می‌نمود و از فعالیتهای ادبی‌اش بازمی‌داشت، سرانجام او را درمانده کرد و سرنوشتی را برای او رقم زد که قبلاً رنجهای ورتر برای وی رقم زده بود. از زندگی او چنین استنباط می‌شود که تعادل روحی‌اش ارتباط مستقیمی با مسافرتهایش داشت، زیرا وضعیت عادی تعادل روحی‌اش را به او بازمی‌گرداند، مضاف بر اینکه از عنفوان جوانی هم به گردشگری در والوآ می‌پرداخت. در طول اقامت خود در پاریس که گردشگریهای طولانی را به همراه داشت، در هر فرصتی که پیدا می‌کرد به والوآ برمی‌گشت و این امر نوعی سرزندگی را برای او به ارمغان می‌آورد. از شهرهای شمال و جنوب فرانسه دیدن کرد و از کشورهای مهم اروپایی، چه تحت نام مأموریت و چه غیره دیدن کرد و به گردشهای طولانی پرداخت. اما گردشگری او در شرق اسلامی موجب شد تا شاهکارش، **مسافرت به شرق** را ارائه نموده و نام و آوازهٔ ادبی‌اش را در بین ادبای بزرگ قرن نوزدهم تثبیت نماید، چون که خلاقیت ادبی او را در سفر یک ساله‌اش به شرق تجلی نمود.

کتابشناسی

۱. **دایرةالمعارف فارسی** (به سرپرستی غ. مصاحب).

۲. ساجدی (طهمورث)، ادبیات تطبیقی، **معارف**، ۱۳۸۱، شمارهٔ ۱، ص ۵۰ تا ۶۴.

۳. فرزانه (مصطفی)، **آشنایی با صادق هدایت**، چ چهارم، تهران، نشر مرکز، ۱۳۸۰.

۴. مولوی (فرشته)، **کتابشناسی داستان کوتاه « ایران و جهان »** تهران، نیلوفر، ۱۳۷۱.

۵. مونتی (ونسان)، **صادق هدایت**، ترجمهٔ حسن قائمیان، تهران، دنیای امروز، ۱۳۳۱.

۶. میرعابدینی (حسن)، **صد سال داستان‌نویسی ایران**، ویراست دوم، تهران، نشر چشمه، ۱۳۷۷، ۳ جلد.

۷. هنرمندی (حسن)، **بنیاد شعر نو در فرانسه**، تهران، زوار، ۱۳۵۰.

8. **Archives des missions scentifiques et litteraires**, Paris, année 1854.

9. Carre (Jean-Marie), **Voyageurs et ecrivains francais en Egypte** Le Caire, IFAO, 1932, t.2

10. Cellier (Leon), **Nerval**, 3 ed., Paris, 1974.

11. Gobineau (Arthur de), **Oeuvres** (Bibl de la Pleíade), Paris, 1983, t.2.

12. **Grand Larousse Encyclopédique**, Edition Prestige, Paris, 1970 -76, 24 Vol.

13. Jean (Raymond), **Nerval par lui-meme**, Paris, Ed. du Seuil, 1971.

14. Jourda (Pierre), **L'exotisme dans la littérature francaise depuis Chataubriand**, Geneve, Slatkine Reprints, 1970, t.1.

15. Lagarde (André) et Michard (Laurent), **La litterature francaise**, Paris, Bordas Laffont, 1970, t.3.

16. Nerval (Gerard de), **Voyage en Orient**, Preface André Miquel, Paris, Folio Classique, 1998.

17. Oppert (Jules), **De la philologie compare** in **Annales de philosophie** chretienne, 1858, t. 17, P.23

چاپی مردم‌پسند از **فاوست** را منتشر می‌کند و در مقدمهٔ آن به ارائه گفتار گوته دربارهٔ ترجمه‌اش می‌پردازد. سپس در طی همین سال برای تهیه گزارش سالگرد[۴۳۸] هِردِر و گوته به آلمان سفر می‌کند و سپس شرح این سفر را، که به دوما تقدیم شده بود،[۴۳۹] در نشریات منتشر می‌کند. [۴۴۰] نکتهٔ جالب اینکه، او **قصرهای کوچک بوهم** [۴۴۱] را به اوسه، **لورلی** را به ژانن و نیز **دختران آتش** را به دوما تقدیم می‌کند [۴۴۲] و بدینسان حلقهٔ دوستان نزدیک خود را با آثار ادبی‌اش به هم پیوند می‌دهد.

سال ۱۸۵۱، سال تأیید و تصدیق او به عنوان یک نویسندهٔ بزرگ است، زیرا در همین‌سال او وضعیتش را در دنیای نویسندگان بزرگ این قرن تثبیت می‌کند و به شهرت و موفقیت دست می‌یابد. درواقع، او با یک ناشر قراردادی جهت چاپ کتابش دربارهٔ مصر، سوریه و ترکیه که سرانجام دارای عنوان قطعی **مسافرت به شرق** می‌شود ـ به مثابهٔ اثر معروف لامارتین ـ منعقد می‌کند. البته او در اقدامش فقط به این امر بسنده نمی‌کند که مقالات منتشره در نشریات ادواری را جمع‌آوری و منتشر کند. مضاف بر آن، فرق اساسی نسخهٔ ۱۸۵۱ در دخل و تصرف زیادی بود که او در آن به عمل آورده بود، مثل تصحیح سبک نگارش، حفظ نزاکت ادبی و بازگو نکردن مطالب نسبتاً خصوصی. در مجموع کارش را که جنبهٔ روزنامه‌نگاری داشت، تبدیل به یک اثر ادبی بسیار وزین می‌کند، به طوری که این اثر، هم از نظر کیفیت شکل و هم از نظر اصالت لحن [۴۴۳] همطراز آثار نویسندگان بزرگی چون شاتوبریان [۴۴۴] و لامارتین می‌شود.

۱۵ ـ آخرین مسافرت و پایان زندگی

از ماه اوت تا ماه سپتامبر ۱۸۵۳، نشریهٔ **کشور** [۴۴۵] داستان «ملکهٔ سبا» [۴۴۶] برگرفته از **مسافرت به شرق** را در دوازده پاورقی منتشر می‌کند. سپس در سال بعد و در زمانی که هیپولیت فورتول، [۴۴۷] وزیر آموزش و پرورش بود، دوستان ژرار به کمک او آمده و از وزیر تقاضا می‌کنند تا مأموریت جدیدی را برای او در شرق فراهم کند. این تقاضا پذیرفته می‌شود و حتی خبر آن به طور رسمی در **مأموریتهای علمی و ادبی** که از طرف وزارت آموزش و پرورش و ادیان، منتشر می‌شد، به شرح زیر انعکاس می‌یابد: [۴۴۸] «ژرار دونروال، نویسنده، مسئول مأموریتی در شرق شده است. هدف این مأموریت کمک به کارهای تاریخی و ادبی است که او قبلاً دربارهٔ شرق اقدام نموده بود». لکن بیماری روحی او و گم کردن پولی که به عنوان مساعده دریافت داشته بود، انجام آن را ناممکن می‌گرداند و درنتیجه دوستانش باز به کمک او می‌آیند و ترتیبی فراهم می‌کنند که وی تحت عنوان مأموریت به آلمان رهسپار این کشور شود. این سفر، سفر آخر او به آلمان هم خواهد بود.

217. Tourette Gerard
218. Olivier Beaune
219. Joseph de Maistre
220. Benjamin Constant
221. Syncretisme
222. Cellier, p.54
223. Ibid., p.51
224. Ibid., p.52
225. Ibid.,
226. **Les Belles Femmes de Paris**
227. Cellier, p.55
228. Ibid
229. Ibid., p.60
230. Ibid., p.56
231. Ibid., p.57
232. Ibid., p.61
233. **Caligula** (1837)
234. **Lorely** (1852-53)
235. **Leo Burckart** (1838)
236. Cellier, p.62
237. Grazzini
238. Milman
239. Cellier, p.65
240. Cellier, p.63
241. **Misanthropie et Repentir** (1789).
242. Carl Sand
243. Mannheim
244. Heidelberg
245. Cellier, Ibid
246. Ibid., p.64
247. Ibid., p.66
248. Auguste Maquet
249. **Les trois Mousquetaires** (1844)
250. **Le Comte de Monte - Cristo** (1844)
251. Le negre
252. Cellier, p.64
253. **Le Roi de Bicetre**
254. **Biographie singuliere de Raoul Spifame**
255. Aloysius
256. **Emilie**
257. **Le Fort de Bitche**
258. Cellier, p.66
259. Francois Guizot
260. Cellier, p.67
261. Ibid., p.68
262. Ibid., p.70
263. Ibid., p.68

172. Fantastique
173. Surnaturel
174. Eugene Sue
175. Paul Lacroix
176. Excentrique
177. Arthur de Gobineau, **Qeuvres**, Bibl. de la Plea de, Paris, 1983, t.2, p.1242
178. **Union Catholique** (1842)
179. Cellier, p.36 et 38.
180. Fantastique
181. Lecole frenetique
182. **Les chimeres** (1854)
183. Supermaturaliste
184. Cellier, p.38
185. **Le Portrait du Diable** (1839).
186. Cellier, p.40
187. Ibid., p.40 et 41
188. Ibid., p.41
189. **Octavie**
190. Cellier, p.43
191. Jenny Colon
192. Cellier, p.45
193. **Le Monde dramatique**
194. Berlioz
195. Cellier, p.47
196. Ibid
197. **La Reine de Saba**
198. Tendance socialisante
199. Cellier, p.48
200. Ibid
201. Francesco Colonna, **Discours du songe de Poliphile**
202. Rabelais
203. **Grand Larousse Encyclopedique**, t.15, art. "Colonna."
204. Cellir, p.49.
205. **Francis Columna**
206. Cellier, p.10
207. Polia
208. Cythere
209. **La Flute enchante**
210. Cellier, p.49
211. **Prince des Sots**
212. **Notre - Dame de Paris** (1831)
213. Periode gothique
214. Louis d'Orleans
215. Duc de Bourgogne
216. Dolbreuse

124. Cellier, p.24
125. Ibid., p.69
126. Gottfried Auguste Burger
127. **Lenore**
128. Christian Friedrich Schubart
129. Karl Theodor Körner
130. Tiedge
131. Johann Ludwig Uhland
132. Friedrich Richter, dit Jean Paul
133. Cellier, p.24
134. Laurentie
135. Pleiades
136. Wieland
137. August von Kotzebue
138. Cellier, p.25
139. Ibid
140. Klopstock
141. Schiller
142. Cellier, p.26
143. Ibid
144. Mme de Stael
145. Cellier, Ibid
146. Ronsard
147. Cellier, p.27
148. Friedrich Schlegel
149. Formes chevaleresque et populaire
150. Du Belay
151. Baif
152. Belleau
153. Du Bartas
154. Chassinet
155. Desportes
156. Bartaut
157. Rgnier
158. Lamartine
159. Hugo
160. Musset
161. Cellier, p.28 et 29
162. Jules Janin
163. Charles Nodier
164. Dumas (Pere)
165. Balzac
166. George Sand
167. Cellier, p.26
168. **Hernani** (1830)
169. Petrus Borel
170. Lycanthrope
171. Ernst Hoffmann

پانوشتها:

1. **Faust** (1828)
2. Goethe
3. **Voyage en Orient**
4. Eugene de Mirecourt
5. Raymond Jean, **Nerval par lui - même** Paris, Ed.du Seuil 1971 p. 6
6. Théophile Gautier
7. Jules Janin
8. Alphonse Karr
9. Arsene Houssaye
10. Joseph Méry
11. Jean, Op. cit, p. 6
12. Maurice Barrés
13. Aristide Marie
14. Marcel Proust
15. **Sylvie**
16. Jean, Ibid, p. 9
17. Guillaume Apollinaire
18. André Breton
19. **Manifeste du surréalisme** (1924)
20. Jean, Ibid
21. Supernaturalisme
22. **Les Filles du feu**
23. Jean Marie Carré, **Voyageurs et écrivains francais en Egypte**, Le Caire, IFAO, 1932, t.2.

۲۴. طهمورث ساجدی، **ادبیات تطبیقی، معارف**، ۱۳۸۱، شماره ۱، ص ۵۸ و ۵۹.

25. Carr, Op. cit, t.2, p. 1-43
26. Jean Richer
27. Albert Beguin
28. Georges Poulet
29. Jean Gaulmier
30. Raymond Jean
31. Léon Cellier, **Nerval**, Paris, Hatier, 1974, p.2.
32. Ernst Hoffmann
33. Sciences occultes
34. **La Magie en Perse** (1926)

۳۵. ونسان مونتی، **صادق هدایت**، ترجمهٔ حسن قائمیان، تهران، دنیای امروز، ۱۳۳۱، ص ۴۴ و ۴۵.

۳۶. همان، ص ۱۱ و ۱۲.

۳۷. **سخن**، سال سوم (۱۳۲۵)، شمارهٔ دوم، ص ۱۱۷.

38. Roger Lescot

۳۹. با تشکر از استاد ابوالحسن نجفی که مطلب مذکور را یادآور شدند.

۴۰. مصطفی فرزانه، **آشنایی با صادق هدایت**، چ چهارم، تهران، نشر مرکز، ۱۳۸۰، ص ۱۰۴ و ۱۰۸.

۴۱. حسن میرعابدینی، **صد سال داستان‌نویسی ایران**، ویراست دوم، تهران، نشر چشمه، ۱۳۷۷، ص ۱۱۹۹ و ۱۲۰۰.

۴۲. فرشتهٔ مولوی، **کتابشناسی داستان کوتاه «ایران و جهان»**، تهران، نیلوفر، ۱۳۷۱، ص ۳۲۵.

۴۳. همان.

۴۴. **بنیاد شعر نو در فرانسه**، تهران، زوار، ۱۳۵۰، ص ۷۲ تا ۸۷.

45. Gérard de Nerval
46. Saint - Martin
47. Agen
48. Valois
49. Etienne Labrunie
50. Marie - Antoinette - Marguerite Laurent
51. La Grande Armée
52. L'armée du Rhin
53. Loisy
54. Mortefontaine
55. Cellier, Op. cit, p. 61
56. Ibid, p. 40 et 157
57. Henri Murger, **Les Scénes de la vie de boheme** (1848)
58. **Promenades et Souvenirs** (1854)
59. Marguerite Bouchet
60. Eugénie
61. Cellier, p. 7
62. André Lagarde et Laurent Michard, **La litterature francaise**, Paris, Bordas Laffont, 1970, t. 3, p. 544.
63. Prudhon
64. Fragonard
65. Modestie
66. Spree
67. Silésie
68. Gross - Glogau
69. Beresina
70. Cellier
71. Ibid, p. 7, t. 8
72. **Sylvie** (1848)
73. **Aurelia** (1854)
74. Cellier, p.8 at 9.
75. Ibid, p. 88
76. Ibid, p. 10
77. Joseph Bonaparte
78. Cellier, p. 11 at 86
79. Ibid, p. 10
80. Collége Charlemagne
81. Cellier, p. 16
82. Ermenonville
83. Jean - Jacques Rousseau
84. Cellier, p. 12
85. **Sylvie**
86. Adrienne
87. Sophie de Feucheres
88. Chantilly
89. Duc de Bourbon
90. Cellier, p. 13
91. Ibid
92. Saint - Germain
93. Sidonie
94. Cellier, P. 14
95. Ibid, P. 16
96. Les arts d'agrément
97. Pic de La Mirandole
98. Cellier, p 14
99. Ibid., p.16
100. Racine
101. Shakespeare
102. Delille
103. Milton
104. Horace
105. Ossian
106. Gessner
107. Byron
108. Duponchel Byron
109. Cellier, p.18
110. Saint - Aulaire
111. Stapfer
112. Cellier, p.22
113. Ibid
114. Ibid
115. Ibid
116. Méphistophelés
117. Gotthold Ephraïm Lessing
118. Figure surhumaine
119. Cellier, p.23
120. Ibid
121. Nicolas Flamel
122. **L'Alchimiste**
123. **L'Imagier du Harlem**

368. Galata
369. C. Rogier
370. Olympe
371. Cellier, p.98
372. Eurotas
373. Tommaso Gargallo
374. Pompei
375. Cellier, p.99
376. Francesco Primo
377. Lady Craig
378. Arles
379. Beaucaire
380. Nîmes
381. Cellier, Ibid
382. Ibid, note 1.
383. Ibid
384. L'exotisme, cf.aussi, Pierre Jourda, **L'exotisme dans la littérature francaise depuis Chateaubriand**, Genéve, Slatkine Reprints 1970, t.1, p. 76
385. Cellier, p. 100
386. Ibid
387. Heinrich Heine
388. Cellier, Ibid
389. Ibid
390. Ibid
391. Albert Dürer
نقاش بزرگ آلمانی در قرن شانزدهم و صاحب آثاری چون «شهسوار» و «مالیخولیا».
392. Cellier, p.101
393. Ibid, p.102
394. Ibid
395. Ibid, p. 103
396. Le Havre
397. Cellier, p. 104
398. **L'Artiste**
399. Cellier, p.105
400. Ibid, p. 106
401. **Les Sensations d'un voyageur enthousiaste**
402. Cellier, p. 111
403. Ibid, p. 112
404. Jules Champhleury
405. Cellier, p. 112, t.119
406. L'Archipel
407. **Les femmes du Caire**
408. Cellier, p. 112
409. Ibid, p. 117
410. Ibid, p. 79
411. Ibid, p. 80
412. Ibid
413. Ibid, p. 113
414. **La mer du Nord**
415. **L'Intermezza lyrique**
416. Cellier, p. 114
417. **La Silhouette**
418. **AL-Kahira**
419. William Lane
420. Jean Sainte - Fare Garnot
421. Carré, Op. cit, p. 34-36
422. Cellier, p. 115
423. Trieste
424. Cellier, Ibid
425. **Les nuits de Ramazan**
426. **Le National**
427. Cellier, p. 118
428. **L'Histoire de la Reine du matin et de Salomon prince des Genies**
429. Adoniram
430. Cellier, Ibid
431. **Les Scénes de la vie orientale**
432. **Les Femmes du Liban**
433. Cellier, p. 119
434. Ibid, P.120
435. **Le Chariot d'enfant**
436. **Odéon**
437. Jules Oppert, **De la philologie comparée**, in **Annales de philosophie chrétienne**, 1858, t. 17, p. 23
438. Herder
439. Cellier, p. 123
440. Ibid, p. 122
441. **Les petits châteaux de Bohéme**
442. Cellier, p. 131
443. Ibid, p. 124.
444. Chateaubriand
445. **Le Pays**
446. **La Reine de Saba**
447. Hippolyte Fortoul
448. **Archives des missions scientifiques et littéraires**, Année 1854, p. 118
449. Cellier, p. 148
450. Ibid, p. 147
451. H. Egmont
452. Cellier, p. 148
453. Franz Liszt
454. Cellier, p. 149
455. Ibid
456. Richard Wagner
457. Cellier, Ibid
458. Ibid, p. 153
459. **Les Contemporains**
460. Cellier, p. 148
461. Jehan Duseigneur
462. Cellier, p. 146 et 153
463. Ibid, p. 158
464. La Vieille - Lanterne

264. Ibid., p.69
265. Ibid
266. Fritz
267. **Presse**
268. A.Weill
269. **Journal de Francfort Francais**
270. Kabbale
۲۷۱. **دایرةالمعارف فارسی**، ج ۲ (بخش اول)، ص ۲۰۱۱.
272. Esotérisme
273. Cellier, p.70
274. Charles - Auguste de Briot
275. Saphir
276. Cellier, Ibid
277. **Magnétiseur**
278. Cellier, Ibid
279. **Les Amours de Vienne**
280. Metternich
281. Marie Pleyel
282. Cellier, p.71
283. Ibid., p.72
284. Ibid., p.73
285. Ibid., p.74
286. Ibid., p.75
287. **Revue des Deux-Mondes**
288. Héléne
289. Testament spirituel
290. Cellier, p.76
291. Thurgie
292. Illuminisme
293. Cellier, p.77
294. Théosophe
295. Panthéisme
296. Surnaturel
297. Cellier, Ibid
298. Hic et munc
299. Cellier, Ibid p.78
300. Ibid., p.81
301. Piquillo
302. Cellier. p.79
303. Ibid., p.80
304. Ibid
305. Ibid, p.81
306. Ibid
307. Ibid., p. 81 et 82
308. Ibid., p.82
309. **Revue de Paris**
310. Cellier. P.83
311. Esprit Blanche
312. Francois Villemain
313. Cellier, p. 84
314. Ibid., p.87
315. Ibid
316. Ibid
317. Ibid., p.89
318. Ibid
319. **Le Rhin** (1842)
320. Cellier, p.89
321. Ibid., p.90
322. **L'An d'or, recueil satirique par plregrinus**
323. Cellier, p.90
324. Le Comte de Saint - Germain
325. Mysticisme
326. Cellier, p.91
327. Charles Fourier
328. Gan[n]eau, dit le Mapah
329. **Grand Larousse Encyclopédique, t.13, art., "Mapah"**
330. Evadisme
331. Cellier, p.91 et 108
332. Jean Cartier de Villemessant
333. **La Sylphide**
334. **Chansons et légendes du Valois**
335. Vieilles Ballades Francaises
336. Le Roman affaire
J.J.Rousseau, **Nouvelle Heloïse** (1761)
337.
338. Goethe, [**Les Souffrances du jeune**] **Werther** (1774)
339. Cellier, p.92
340. Ibid
341. Ibid., p.95
342. Gilbert Rouger
343. Cellier, Ibid
344. Fonfrede (ou Joseph de Fonfride. Voir G.de Nerval, **Voyage en Orient**, Paris, Folio, 1998, p.800).
345. Mentor
346. Minos
347. Cerigo
348. Crete
349. Cellier, p.95
350. Cyra
351. Quartier franc
352. Cellier, Ibid
353. Ibid., p. 96
354. Thebes.
355. Louqsor
356. Cellier, Ibid
357. Gauttier d'Arc
358. Nicolas Perron
359. Antoine Clot - Bey
360. Societe egyptienne
361. Damiette
362. Alphonse de Lamartine
363. Malagamba
364. Cellier, p. 97
365. Maronites
366. La Corne d'or
367. Pera

منوچهر جوکار

نه حماسه)، به عنوان نوع ادبی هم یاد می‌شود: «الملحمه: الحرب الشدید،... عمل قصصیٌ له قواعدٌ و اصول ... = اثری داستانی که دارای قواعد و اصولی است و در آن از قهرمانان و پادشاهان و خدایان بت‌پرستان یاد می‌شود؛ اساس آن بر امور خارق‌العاده و اسطوره‌هاست. گاهی به صورت شعر است، همچون **ایلیاد** نزد یونانیان باستان و **شاهنامه** نزد پارسیان؛ و گاه نیز به صورت نثر است، همچون داستان عنتره [نزد عرب]» (**معجم الوسیط** ذیل الملحمه). در **المنجد** نیز ذیل الملحمه آمده است: «ج ملاحم، الموقعة العظیمة القتل فی‌الحرب، و... = نبرد بزرگ، کشتار در جنگ؛ و این واژه برگرفته از درهم شدن و اختلاط مردم با یکدیگر در هنگام نبرد است، به‌گونه درهم شدن تارها و پودهای جامه» و در ادامه می‌نویسد: «کنایة عن عملٍ شعریٍ طویلٍ یتألّف من اناشید عدیدة... = کنایه از اثر شعری طویلی است که از سروده‌های متعددی تألیف می‌شود؛ و نیز، در توصیف جنگی از جنگها و وصف لشکریان و قهرمانان و مکانهایی که جنگ در آن جایها جریان دارد، به نظم درمی‌آید. خدایان در اتفاقاتی که در این جنگها می‌افتد، مشارکت دارند؛ اساس این نوع شعر بر اسطوره‌ها و خرافه‌هاست، مانند **ایلیاد** هومر و امثال آن.» لازم به یادآوری است که در فرهنگ **لاروس عربی ـ فارسی** نیز، پس از ذکر همان معانی پیش گفته در **اقرب الموارد**، اضافه می‌کند: «شعر حماسی» و پیداست این تعبیر را مترجم تحت تأثیر ادب فارسی، در ترجمهٔ فارسی آن افزوده است بدون ارائه هیچ نمونه‌ای، حال آنکه ذیل «الحماسه» تنها به معنی لغوی آن پرداخته است. (**لاروس عربی ـ فارسی**، ذیل الملحمه و الحماسه). تا اینجا مشاهده شد که تنها دو فرهنگ جدید، تعریفی اصطلاحی از ملحمه به

مقاله

شاهنامه، ملحمه یا حماسه*

از آنجا که تعریف و معنای اصطلاحی هر واژه، در حوزه‌ای که به آن تعلق دارد (علمی، ادبی، هنری و...) جدای از معنی لغوی و قاموسی آن نیست، بهتر است، برای ورود به بحث، نخست با مراجعه به فرهنگها و قاموسها و دایرةالمعارفها، سابقه و معنی لغوی هر دو واژه منظور (ملحمه و حماسه) را جست‌وجو کنیم و سپس به معنای اصطلاحی و سابقهٔ کاربرد و نمونه‌های برجستهٔ آنها در ادب فارسی و عرب و نقد تعاریف داده شده از هر یک، بپردازیم؛ در ادامه نیز، ویژگیهای هر یک را از منظر ادبی و اصطلاحی، قهرمانان، زمینه‌های پیدایش و.. بررسی خواهیم کرد.

جست‌وجوی تعاریف ملحمه و حماسه در ادب عرب

در فرهنگهای معتبر و قدیمی عربی، همچون **اقرب الموارد**، **العین**، **تاج‌العروس** و **لسان‌العرب**، ذیل هر یک از این دو واژه، معنایی تقریباً مشابه آمده است، و ما برای نمونه، متن یکی از این منابع را ذیل مدخل «الملحمه» و «الحماسه» که مفصل‌تر از بقیه است، ترجمه می‌کنیم: «جنگی که کشتار زیاد در آن باشد، محل جنگ... جنگ در هنگام فتنه؛ و نیز گفته‌اند ملحمه در جایی به کار می‌رود که دشمنان گوشت همدیگر را با شمشیر قطعه قطعه کنند.» (**اقرب الموارد**، ج ۱۲، ذیل الملحمه)؛ «الحماسه: الشجاعة» (همان، ج ۳، ذیل الحماسه). با عنایت به ریشهٔ کلمهٔ ملحمه، (لحم = گوشت) معنی اخیر **اقرب الموارد**، بسیار دقیق است؛ اما در هیچ یک از این منابع از ملحمه و حماسه به عنوان نوع ادبی (Literary genre) سخنی به میان نیامده است. تنها در دو فرهنگ جدیدتر، **معجم‌الوسیط** و **المنجد**، پس از ذکر معنی لغوی این دو واژه، که تقریباً مشابه **اقرب الموارد** است، فقط از ملحمه (و

عنتره عبسی...»[5]

این تعریف نیز رجزها و مفاخرات و خودستاییهای شاعر را حماسه دانسته و از آنچه تا اینجا درخصوص معنای لغوی و اصطلاحی ملحمه و حماسه، در فرهنگها و سایر منابع تخصصی عربی دیده شد، می‌توان فهمید که تعریف واحد و یکسانی، چه از ملحمه و چه حماسه، در این منابع نیامده است و لذا مصادیق و نمونه‌های ذکر شدهٔ هر کدام نیز، یکسان نیست؛ یکی **ایلیاد** را نمونهٔ ملحمه می‌آورد (**المنجد**)، دیگری **شاهنامه** و سیره عنتره را هم به آن می‌افزاید (**معجم الوسیط**)، سومی همهٔ آثار هومر را ذکر می‌کند (**معجم مصطلحات الادب**)، یکی سیره عنتره را ملحمه می‌داند (**معجم الوسیط**) و دیگری حماسه، یکی اصلاً به حماسه نمی‌پردازد، دیگری آن را قصیدهٔ طویل می‌خواند، یکی ملحمه را اثر شعری می‌داند، دیگری اثر داستانی هم به شعر و هم به نثر، محتوای تعریف یک منبع از ملحمه، مفهوم تعریف منبع دیگر است از حماسه؛ کوتاه سخن اینکه، عناصر مشترک و یکسان در این تعاریف، چه به لحاظ مضمون و چه به لحاظ مصداق، بسیار اندک است. گذشته از این موارد، در هیچ یک از تعاریف یاد شده، عناصر اصلی و «نوع» آفرین حماسه (یا ملحمه؟!) لحاظ نشده و به بسترها و زمینه‌های فرهنگی و اجتماعی و تاریخی و اساطیری پیدایش آن، اشاره نشده است.

این تشتت و پراکندگی در تعریف و ارائه نمونه‌های متفاوت، می‌تواند چند علت داشته باشد، نخست اینکه در آثار و ادب عرب نمونه‌ای که بتواند حماسه خوانده شود، وجود ندارد، لذا تلقیها و تعریفهای متفاوتی از آن می‌شود و هر محققی بنا به درک خود از برخی آثار یا به انگیزشهای دیگر، به تعریف و ذکر نمونه می‌پردازد؛ دیگر اینکه این محققان، در تعریف حماسه و ملحمه کاملاً متأثر از اروپاییان هستند، اما از آنجا که در ارائهٔ نمونهٔ مناسب با تعریف اروپائیان، درمی‌مانند، به پراکندگی و عدم توافق بر موضوع گرفتار می‌شوند. به طور مثال، نویسندهٔ کتاب **معجم مصطلحات الادب**، که با چند زبان اروپایی هم آشنا بوده، در همهٔ موارد، برابر حماسه و ملحمه، معادل فرنگی آن (Epic) را آورده است؛ می‌دانیم که در غرب، نمونه‌های موجود Epic با تعریف خودشان، سازگار و مصادیقش نیز برای همه آشکار و پذیرفته است،اما درخصوص تلقی برخی محققان عرب، این پرسش وجود دارد که اگر ملحمه و حماسه معادل Epic است (یعنی به یک معنی)، پس این همه اختلاف و تفاوت در معنی و مصداق، ناشی از چیست؟

دکتر شفیعی کدکنی، می‌گوید: حماسه با آنکه واژه‌ای عربی است، اما در فارسی به صورت اصطلاح و در مقابل Epic به کار می‌رود، در حالی که «عربها خودشان از حماسه مفهوم اپیک را احساس نمی‌کنند، به همین مناسبت در مورد کتابهایی از نوع شاهنامه یا ایلیاد یا مهابهاراتا، لغت حماسه به کار نمی‌برند، بلکه واژه الملحمه را به کار می‌برند که به معنی جنگ سخت خونین است...».[6]

با توجه به آنچه تاکنون آوردیم، باید به سخن دکتر شفیعی کدکنی افزود که محققان عرب، ملحمه را نیز به صورتی یکسان و مشخص احساس نمی‌کنند و اتفاقاً چنانکه دیدیم، بعضی آن را با حماسه یکی دانسته‌اند، اما در هر صورت از ارائه مصداق و آوردن نمونه یا طفره رفته‌اند و یا گرفتار تشتت و پراکندگی شده‌اند.

عمر فروخ، در حاشیه صفحهٔ ۴۹ کتاب خود، به نارسایی تعریف و تلقی از ملحمه در نزد اعراب به صورت تلویحی اشاره می‌کند و در ارائهٔ نمونه برای آن، سخنی کاملاً متفاوت با محققان پیش گفته، دارد: «شعر ملحمی؛ و یقابله عندنا الحماسة و الفخر، و الملحمه عندهم قصة طویلة تصف حرباً و تنطوی علی حب... = شعر ملحمی در نزد ما [اعراب] با حماسه و فخر برابر است و نزد آنان [غیر عرب] یک داستان بلندی است که جنگی را توصیف می‌کند و با عشق آمیخته است... ما نیز ملحمه‌هایی داریم، اما هیچ ارتباطی با ملاحم فرنگ ندارند، ابوزید قریشی در کتاب **جمهرة اشعار العرب**، هفت قصیده را تحت عنوان ملاحم گردآورده که متعلق به فرزدق، جریر، الاخطل، راعی‌الابل و... هستند. به نظر می‌رسد این نام‌گذاری عرفی است و دلالت بر نوع خاصی از قصاید ندارد، اما ابن‌خلدون در مقدمهٔ کتاب خود [ص ۳۳۰ به بعد] لفظ ملاحم را بر قصایدی اطلاق می‌کند که مرتبط با حوادث تاریخی و پیش‌بینی حوادث باشد».

این تعریف، به درستی، ملاحم ادب عرب را غیر از نمونه‌های فرنگی می‌داند و آن را همان فخر و مباهات محسوب می‌کند، اما، اینکه می‌گوید این نام‌گذاری عرفی است و دلالت بر نوع خاصی از قصاید ندارد، ناشی از همان عدم احساس مشترک از ملحمه و بازگذاشتن باب تفسیرها و تلقیهای گوناگون از آن است، برای همین، آثار کاملاً متفاوتی را به عنوان نمونهٔ شعر ملحمی نام می‌برد که در منابع پیشین نیامده بودند؛ و نیز، اینکه ملحمه را نزد غیرعرب آمیخته با عشق (؟) می‌داند، و نمونه‌ای برای آن نام نمی‌برد، بسیار کلی و نامفهوم است.

در ادب عرب، چنانکه پیشتر آوردیم، دو کتاب با نام «الحماسه» معروف است، یکی از ابی‌تمام (۲۳۱ ـ ۱۸۸ هـ. ق) که ده باب دارد و هر باب عنوانی دارد و شامل ابیاتی از شاعران مختلف است. می‌توان گفت از شاعر هر قبیله در آن شعری آورده شده و هر کدام، بزرگیها و شجاعت قبیله خود را به رخ کشیده است. به طور متوسط، شعرهای این مجموعه بین ۶ ـ ۸ بیت است و گاه، حتی به یک بیت هم می‌رسد. عنوان باب اول، «الحماسه»، و بابهای دیگر رثاء، غناء، نسیب، هجا و... است. نام کتاب هم گویا از عنوان باب اول این «گزیده» گرفته شده است، وگرنه موضوعات مختلفی را غیر از آنچه حماسه خوانده شده، دربر می‌گیرد. محض نمونه یکی از حماسه‌های ابوتمام را که شاعرش از طایفه بنی‌بولان، از قبیله «طی» بوده است، نقل می‌کنیم، تا جنبه‌های حماسی‌اش عیناً ملاحظه گردد:

نحن حبسنا بنی جدیلة فی
نارِ من الحرب جحمة الضّرم
نستوقد النبلِ بالحضیض و نصٍ
طاد نفوساً بَنتْ علی الکرم[8]

که در بیت نخست به شجاعت قبیلهٔ خود می‌بالد و در بیت دوم به سخاوت آنها.

کتاب دیگر، **حماسه بحتری** (۲۸۴ ـ ۲۰۶ هـ. ق) است که آن

عنوان نوع ادبی ارائه کرده‌اند، اما نه در تعریف و نه در ذکر نمونه‌ها، نظری یکسان ندارند، ضمن اینکه حماسه را نیز به همان معنی لغوی‌اش به کار برده‌اند. **معجم الوسیط**، ملحمه را «اثری» داستانی می‌خواند که قواعد و اصولی دارد و در آن از قهرمانان و شاهان و خدایان بت‌پرستان یاد می‌شود... گاه شعر است و گاه نثر، مثل آثار هومر و **شاهنامه** و سیره عنتره! و البته نمی‌گوید این «قواعد و اصول» کدام است؟ آیا می‌توان آثار هومر و شاهنامه و سیره عنتره را ذیل یک عنوان گرد آورد؟ در کدام نمونه، از خدایان بت‌پرستان و در کدامیک از شاهان و قهرمانان یاد می‌شود...؟ اکنون تعریف **المنجد** را با تلقی یاد شده، می‌سنجیم: کنایه از اثر شعری طویل تألیف شده از سروده‌های متعدد؟! در توصیف جنگی از جنگها... خدایان در اتفاقات این جنگها شریکند، اساس آن بر اساطیر و خرافات است؟ **معجم الوسیط** می‌گوید: اثری داستانی که گاه شعر است و گاه نثر، شاید برای اینکه بتواند داستانهای زندگی عنتره را نیز به عنوان نمونه در آن بگنجاند و **المنجد** هم می‌گوید: کنایه از اثر شعری طویل...، یعنی غیر شعر نمی‌تواند باشد؟ و اینکه می‌گوید «تألیف شده از سرودهای متعدد»، دو معنی می‌تواند داشته باشد، نخست آنکه ملحمه نمی‌تواند کوتاه باشد؟! و دیگر اینکه ملحمه از سرودهای کوتاه متعدد که لزوماً از یک گوینده نیستند، حاصل می‌آید؟ گرچه نویسنده نمونه‌ای در آثار عربی ذکر نمی‌کند، ولی این تلقی، البته با نمونه‌های جمع‌آوری شده در ادب عرب که از گویندگان مختلف و با موضوعات متنوع، تحت عنوان «الحماسه» گردآوری شده، مطابق است، اما اجزاء دیگر این تعریف که می‌گوید: اساس این نوع شعر اساطیر و خرافه است، با کدام نمونه همخوان است؟ و اصولاً آیا اسطوره و خرافه به یک معناست؟ گویا، مؤلف **المنجد**، تحت تأثیر ادب اروپایی، و از به هم‌آمیختن نمونه‌های شعر ملحمی جاهلی با جنبه‌هایی از **ایلیاد** هومر، به چنین تعریف و تلقی کلی و غیرعلمی رسیده است، اما نتوانسته یک نمونهٔ کامل و قابل قبول از همین نوع شعری آفریدهٔ خود در ادب عرب، به عنوان مثال بیاورد و مجبور شده است فقط از **ایلیاد** نام ببرد، تا اندکی با تعریفش (مثلاً درخصوص دخالت خدایان در اتفاقات و جنگها) مطابق باشد؛ اگر غیر از این بود، مجبور می‌شد به **شاهنامه** هم به عنوان یک نمونه اشاره کند، (همان‌طور که **معجم الوسیط** اشاره کرده است)، اما می‌بینیم رندانه از آن عبور می‌کند و حتی سیرهٔ عنتره را هم به عنوان نمونه در ادب عرب ذکر نمی‌کند.

اکنون به سه منبع جدید و معتبر دیگر رجوع می‌کنیم تا به پراکندگی تعاریف ملحمه و حماسه در ادب عرب و آشفتگی در تلقی و درک آنها به عنوان نوع ادبی، بیش از پیش آگاه شویم: در **دائرةالمعارف القرن العشرین** که می‌بایست به این مقولهٔ مهم به عنوان یک نوع ادبی پرداخته باشد، اصلاً مدخلی تحت عنوان «الملحمه» نیست و ذیل ماده «لحم» به معنی لغوی آن (گوشت) اشاره شده، حماسه را نیز به معنی لغوی (الشجاعه) آورده است.[1] در اثر دیگری موسوم به **دائرةالمعارف الاسلامیة**، مجلد مربوط به مدخل ملحمه نیامده است، اما به عکس **معجم الوسیط** و **المنجد** که حماسه را نوع ادبی ندانسته‌اند، تعریفی از حماسه به دست داده که اگر از روی تسامح آن را ملحمه هم بدانیم، اصلاً از جهت تعریف و نمونه‌ها با تلقی **معجم الوسیط** و **المنجد** همخوانی ندارد: «الحماسه: الشجاعة... قصایدی است که شجاعت در جنگ را توصیف کند و بخش زیادی از شعر قدیم عرب این‌چنین است، و لذا در دیوانهای شعری عرب، جایگاه نخست را پیدا کرده؛ البته در دو مورد هم، کلمه حماسه به دو دیوان شعر (ابوتمام و بحتری) اطلاق گردیده است.»[2] به عکس منابع پیشین که یکی ملحمه را «اثری داستانی» و دیگری «شعری طویل» می‌دانست، این منبع حماسه (بخوانید ملحمه) را «قصاید»ی می‌داند که «بخش زیادی» از شعر قدیم عرب را هم شامل است! و قطعاً منظورش مفاخرات و رجزهای شعری است که دو نمونه جنگ مانندش از ابوتمام و بحتری معروف است؛ هر چند اشعار این دو مجموعه هم، همگی در قالب «قصیده» نیستند و اطلاق قصیده به آنها، یا از سر بی‌دقتی است و یا از آن، هرگونهٔ شعر (اعم از قطعه و قصیده) اراده شده است.

کتاب معتبر و تخصصی دیگر، **معجم مصطلحات الادب** است، این کتاب برخلاف منبع پیشین، ملحمه را قصیده می‌داند، نه حماسه را و به تفصیل تمام و تحت تأثیر نمونه‌ها و مدخلهای ادب اروپایی، از «ملحمهٔ ساخره» (= شعر هجایی و تمسخرآمیز) و «ملحمهٔ الغنائیهٔ» (=شعر ستایش‌آمیز درباره قهرمانیهای قهرمانان قبیله که در مهمانیها خوانده می‌شده؟!)، سخن به میان می‌آورد؛ اما، وی نیز به تلقی واحد و دریافت یکسان و مشخصی از موضوع در ادب عرب، نرسیده است و تعریف و تلقی‌اش با نمونه‌های غیر از ادب عرب سازگار است: «الملحمه: ۱ـ قصیدة قصصیة طویلة موضوعها البطولة و اسلوبها سام؛ ۲ـ ذلک النوعُ من القصائد الطویله... = ۱ـ ملحمه، قصیدهٔ بلند داستانی است که موضوع آن قهرمانی [قهرمانان] و دارای سبکی عالی است. ۲ـ نوعی از قصاید طولانی که مقصود از آن، تمجید از نمونه‌ها و الگوهای بزرگ و جمعی (دینی، ملی و انسانی) است، و نیز بررسی قهرمانیهای قهرمانان حقیقی یا اسطوره‌ای که در این الگوها و نمونه‌ها نمایان است... از ویژگیهای این قصاید آن است که شاعر در ابتدای قصیده، موضوع آن را اعلام می‌کند و نسبت به الههٔ شعرش کرنش می‌کند... تشبیهات طولانی پیچیده و مبهم، دخالت خدایان در زندگی بشر، فهرست طولانی نام قهرمانان و... مفاخرات و خطبه‌های جنگ افروزانه و خودنماییهای قهرمانانه، در آن وجود دارد...»[3] مؤلف کتاب یاد شده، این نوع ملحمه را «ادبی» می‌خواند و نوع دیگر را «عامیانه» یا «مردمی»، که به صورت شفاهی روایت می‌شود، سپس ادامه می‌دهد: نوع اخیر در طول تاریخ شکل گرفته و نتیجهٔ یک دوره یا سلیقهٔ خاص نیست، و با احتمال، سیرهٔ ابوزید هلالی را، نزدیک‌ترین نمونه به این نوع داستان در نزد عرب به شمار می‌آورد.[4]

در این کتاب، همچون **دائرةالمعارف اسلامیه**، و به عکس منابع پیشین، حماسه هم به عنوان نوع ادبی تعریف شده است، اما به خلاف منبع قبلی و منابعی که ملحمه را تعریف کردند، قصیدهٔ عنتره را نمونه می‌آورد: «الحماسه: من ابواب الشعرالعربی و موضوعاته... = بابی از بابهای شعر عرب و یکی از موضوعات آن است، در آن مجد و عظمت و پیروزی در جنگها ستایش می‌شود و کینه و تنفر نسبت به دشمنان ابراز می‌گردد و ارزشهای والایی چون کرم و وفا و امثال آن ترنم و زمزمه می‌شود؛ مثل قصیدهٔ

هم آمیخته و شاعر مورخ ملت است، زیرا در آن مرحله از تاریخ، هنوز نقد و انتقاد رواج نیافته. در آن مرحله، ملل نیازمند وصایای بزرگان و قهرمانان خویش‌اند، آنها که ملتها را از مرحله‌ای به مرحله‌ای سوق داده و به درجه‌ای از تمدن رسانده‌اند.»[۱۷]

موضوع حماسه مسائلی است که برای همهٔ طبقات یک قوم مهم بوده و نفع همگانی داشته است؛ مسئلهٔ تشکیل ملیت و رسیدن به استقلال و دفاع از عقاید و حیثیت خود و قوم خود در برابر دشمنان و یا مشکلات و مسائل فلسفی و انسانی همچون خیر و شر و سرنوشت و تقدیر و اختیار و جبر که در بعضی قطعات **اوستا** و منظومه‌های **بهشت گمشدهٔ** میلتون و **شاهنامه** و نمونه‌های هندی و یونانی وجود دارد. بنابراین، «حماسه نوعی از اشعار وصفی است که مبتنی بر توصیف اعمال پهلوانی و مردانگیها و افتخارات و بزرگیهای قومی یا فردی باشد، به نحوی که شامل مظاهر مختلف زندگی آنان گردد.»[۱۸]

ویژگیهای حماسه

امروزه، حتی در ادبیات سیاسی و مطبوعاتی، کلمهٔ حماسه، معنی فراگیری یافته و «هرنوع کار بزرگ یا درگیری اجتماعی و سیاسی را نیز در روزنامه‌ها، حماسه می‌خوانند؛ حماسه ملت فلسطین و... که منظورشان از حماسه تنها نفس جنگ است نه شعری و منظومه‌ای که از این یا آن نبرد سخن بگوید، [از سوی دیگر]، در دورهٔ معاصر، هر نوع شعر را که از جنگ (به هر نوعی که باشد) سخن بگوید حماسه خوانده‌اند... در صورتی که در اکثریت قریب به اتفاق این آثار، عناصر اصلی حماسه اصلاً وجود ندارد و صرفاً، جنگ عامل مشترک این آثار با نوع کامل حماسه است.»[۱۹]

یکی از ویژگیهای اصلی منظومه‌های حماسی این است که «مدتها پس از حوادثی که از آنها سخن می‌گویند، پدید می‌آید.»[۲۰] چون در زمان وقوع حوادث حماسی و پهلوانی، معمولاً انسان تماشاگر است و میان اعمال حماسی و قهرمانی با اعمال عادی بشر، چندان تفاوتی نمی‌بیند، ولی به تدریج و با پیامدهای این اعمال که می‌تواند استقلال ملی، دفع دشمنان و تحکیم مبانی ملیت باشد، آیندگان به چشمی دیگر به آن قهرمانان می‌نگرند و خاطرات به جای مانده از آنها را، با افزوده‌هایی، بزرگ و فوق بشری می‌کنند و با نقل در تاریخ کتبی و شفاهی، شاخ و برگ بیشتری می‌گیرند و آرمانهای ملی و قومی در آنها متجلی می‌شود. منظومه‌های **رامایانا** و **مهابهاراتا** ی هندی، به دوران کهن، که تمدن قوم آریایی هند در حال تشکیل بود، برمی‌گردد. حماسهٔ **ایلیاد** و **اودیسه** هومر نیز به چندین قرن قبل از زمان شاعر مربوط است و **شاهنامه** هم، به دوره‌های کهن پیش از **اوستا** تا اواسط عهد اشکانی مرتبط می‌شود.[۲۱]

ویژگی دیگر حماسه، آمیختگی تاریخ واقعی با داستانها و اساطیر مذهبی و ملی است، تا آنجا که تفکیک واقعیت از غیر آن، ناممکن و دست کم بسیار مشکل می‌نماید. مثلاً در **شاهنامه**، تا پادشاهی بهمن، تقریباً این رویه وجود دارد، منتها با غلبه صبغهٔ حماسی و داستانی، و از آنجا به بعد، کم کم رنگ تاریخی بیشتر می‌شود ولی همچنان رگه‌های پهلوانی و حماسی، حتی در قسمت تاریخی هم محسوس است. یکی از دلایل این امر می‌تواند این باشد که، هرچند «در حماسه، بی‌هیچ تردیدی، مجموعه‌ای از اوصاف و خطبه‌ها و تصاویر و... وجود دارد، اما، همهٔ این عناصر نسبت به عنصر داستانی [و پهلوانی] بودن، جنبهٔ

هم منتخبی از شعر حدود پانصد شاعر مختلف است[9]، با همان کیفیت یاد شده و تنها نام حماسه را بر خود دارد.

در اینجا، بی‌مناسبت نیست که اندکی با عنتره، مشهورترین قهرمان ملحمه آشنا شویم، کسی که سیره‌اش و شعرش، در برخی منابع ـ چنانکه دیدیم ـ ملحمه (یا حماسه) خوانده شده است.

جرجی زیدان می‌نویسد: عنترة بن شداد العبسی (وفات ۶۱۵ م)، شاعری عاشق‌پیشه و جنگجو بوده است، از مادری کنیز و حبشی، که شرح زندگی‌اش در قالب داستانهای روایی نقل گردیده؛ او یکی از اصحاب معلقات سبع است و در آن شعر، بعد از خطاب یار و دیار و شکوه از دوری آنها، به مباهات و تفاخر می‌پردازد. این نویسنده، در ادامه، فخر و حماسه را مترادف دانسته و...[10] در دو منبع دیگر، توصیف دقیق‌تری از او شده است: مادر عنتره سیاه‌پوستی کنیز به نام زبیبه بود و طبق عادت عرب جاهلی، فرزندی که مادرش کنیز بود، «بنده» محسوب می‌شد و لذا، از انجام برخی کارها و داشتن بعضی حقوق، معاف و محروم بود؛ در جنگی «عبله» دختر عمویش دزدیده شد، پدرش از او خواست بجنگد، عنتره چون خود را برده می‌دانست گفت: «العبد لا یحسن الکرّ، و انما یحسن الحلاب و الصر» [= شایسته نیست که یک برده حمله کند و بجنگد، بلکه پسندیده آن است که شیر بدوشد.] پدرش گفت: «کُرَّ و انت حرٌ، فکر و قاتل قتالاً حسناً» [= حمله کن که تو آزادی! پس جنگ نمایانی کرد] سپس به او وعدهٔ ازدواج با عبله را داد ـ که هیچ‌گاه متحقق نشد ـ عنتره در مقاطع مختلف و از جمله در معلقهٔ خود از عبله، دخترعمو و معشوقه‌اش یاد می‌کند؛ این شعر بهترین شعر شاعر و بلکه بهترین شعر عرب است.[11]

سیرهٔ عنتره، گویا در اواخر قرن چهارم هجری جمع‌آوری شده و جامع آن نیز مجهول است. مایهٔ اصلی این داستانها، در مورد عشق عنتره به معشوقه‌اش و نیز جنگها، غارتها، شبیخونها و شجاعت اوست؛ می‌توان از فحوای این داستانها و شعرها، زندگی اعراب جاهلی را فهمید.[12] البته، در مورد عنتره و اشعار و سیرهٔ او، به درستی نمی‌توان اظهارنظر کرد، چون نمی‌دانیم چه مقدار از این اشعار و داستانها بر ساختهٔ دیگران، و از جمله جامع و مؤلف سیرهٔ اوست؛ آنچه در مورد سیرهٔ عنتره مهم است و ملحمه (یا حماسه) خوانده می‌شود، غیر چند شعر منسوب به او، داستانهایی است که دیگران، اعم از مردم یا شاعران دیگر در مورد او ساخته، و در طول قرنها شکل گرفته است و به هر حال «درباه اوست» نه از خود او. درخصوص محتوا و ارزش حماسی یا ملحمی این آثار نیز به جای خود سخن خواهیم گفت.

بررسی تعاریف حماسه در ادب فارسی

ارسطو، نخستین نظریه‌پرداز جدی شعر، به سه نوع ادبی قائل است: کمدی، تراژدی و حماسه، و هر سه را تقلید (محاکات) از طبیعت می‌داند. کمدی را تقلید (Imitation) اطوار و اخلاق زشت و شرم‌آور، تراژدی را تقلید از کار و کردارهای شگرف، و حماسه را نوعی تقلید می‌داند از «احوال و اطوارمردمان بزرگ و جدی و شیوهٔ بیان آن نیز برخلاف تراژدی، نقل و روایت است... و همواره وزن واحدی دارد و از لحاظ زمان محدود نیست.»[13] وزن هروئیک (پهلوانی)، مناسب‌ترین وزن شعر حماسی است و شاعر حماسه باید بسیار کم از جانب خود سخن بگوید وگرنه، طبق تعریف ارسطو، تقلیدی به جا نیاورده است. هومر، معمولاً چنین است، پس از مقدمه‌ای کوتاه از خود، شخصیتی را وارد صحنه می‌کند، (این نکته در **شاهنامه** و آثار شکسپیر بسیار مورد توجه است)[14]؛ در نگاه ارسطو، در حماسه، علاوه بر امور خارق‌العاده، امور نامعقول هم وارد می‌شود و این به لذت خاطر ما می‌افزاید، اما فقط شاعران بزرگ می‌توانند این کار را آن‌گونه انجام دهند که مردم بپذیرند، در نظر ارسطو، هومر چنین است، برای اینکه هومر، به شعرا آموخته، اگر بخواهید وقوع امری غیرمعقول را محتمل نشان دهید، آن را در کنار یا در پس امری مشابه، یا ظاهراً همجنس ولی حقیقی و معمولی بیاورید؛ «در این صورت هرگاه امر ثانی، حقیقت داشته باشد، مردم چنین می‌پندارند که امر اول نیز حقیقت دارد و یا صورت حقیقت خواهد یافت.»[15] در **شاهنامه** نیز، تعاقب قسمت تاریخی آن با قسمتهای پیشین (حماسی و اساطیری)، می‌تواند مشمول این نظر باشد، چرا که پایان هر بخش و ورود به بخش دیگر، آنچنان هنرمندانه صورت می‌گیرد که گویی قسمت پهلوانی ادامه قسمت اساطیری و قسمت تاریخی دنباله واقعی قسمت پهلوانی است؛ حال آنکه به طور واقع چنین نیست.

گرچه کاربرد واژهٔ حماسه به عنوان یک اصطلاح و نوع ادبی، در ادب فارسی جدید است و در مقابل Epic به کار رفته است، اما مصادیق و نمونه‌های آن در زبان فارسی، بسیار کهن و فراوان است و با تلقی ارسطویی حماسه، سازگاری دارد. حماسه، در اصطلاح اثری است که در آن از جنگهای استقلال‌طلبانه و بیرون راندن یا شکست دشمن با اتحاد قبایل و تیره‌های گوناگون و با ایجاد یک «ملیت» و تلاش در راه حصول تمدن، سخن به میان می‌آید؛ «از این رو، حماسهٔ هر ملتی بیان‌کنندهٔ آرمانهای آن ملت است، شرح تاریخ قبل از دوران تاریخی است و مجاهدات آن ملت را در راه سربلندی و استقلال برای نسلهای بعد روایت می‌کند. گزارشی است از اوضاع روزگاران نخست تاریخ صدر جهان و روزگار مردمان نخستین.»[16] و خلاصه اینکه «حماسه شعر ملل است به هنگام طفولیت ملل، آن گاه که تاریخ و اساطیر و خیال و حقیقت به

انواع حماسه

از آثار حماسی، ذیل دو عنوان کلی می‌توان سخن گفت: ۱ـ حماسه‌های طبیعی و ملی ۲ـ حماسه‌های مصنوعی؛ نوع نخست، نتیجهٔ علایق و افکار و عواطف و اعمال یک قوم، طی قرون و اعصار متمادی است که در آن پهلوانیها، شادکامیها، شکستها، غمها، فداکاریها و جان‌فشانیهای یک قوم در مواجهه با جهان، سرنوشت و دشمنان به طرزی هنرمندانه نمودار است. این نوع، اصیل‌ترین نوع حماسه محسوب می‌شود و منظور ما نیز، همین تلقی از حماسه است. **ایلیاد** و **اودیسهٔ** هومر، **رامایانا** و **مهابهاراتا**ی هندوان، قطعاتی از **یشتها**، منظومهٔ **ایاتکار زیران**، **بهمن‌نامه** حکیم ایرانشاه، **گرشاسپ‌نامه** اسدی طوسی و بالاخره **شاهنامه** فردوسی در زبانهای ایرانی از این نوعند. اما در نوع دوم، یعنی منظومه‌های حماسی مصنوع، سروکار شاعر با داستانهای پهلوانی مدون و معینی نیست، بلکه، خود، به ابداع و ابتکار می‌پردازد و داستانی از پیش خود می‌سازد؛ منظومهٔ **هانریاد** از ولتر، نویسنده و شاعر فرانسوی، از این نوع است. زیر مجموعه این نوع، دو نوع دیگر است که می‌توان به آنها «حماسه‌های تاریخی» و «حماسه‌های دینی» گفت، که در نوع اول، شخصیتهای واقعی تاریخ موضوع کار شاعرند (مثل **ظفرنامه** حمدالله مستوفی و **شهنشاهنامه** فتحعلی خان صبا) و در نوع دوم شخصیتها و موضوعات دینی (مثل **خاوران نامه** ابن حسام و **حمله حیدری** باذل و...).[۳۰]

دکتر شفیعی کدکنی، ضمن پذیرفتن دوگونهٔ «طبیعی و مصنوعی» حماسه، منشأ نوع اول را یک حادثهٔ تاریخی یا شبه تاریخی می‌داند، (تاریخ به معنی ابتدایی و اساطیری آن)، این گونه حماسه‌ها مؤلف مشخصی ندارد، تمام ملت در تمام نسلها، مؤلف این حماسه‌ها بوده‌اند ـ مثل **شاهنامه** با آن تعدد منابعی که دارد. این محقق، «حماسهٔ مصنوعی» را تقلیدی از «حماسهٔ طبیعی» می‌داند، زیرا مجموعهٔ عوامل خود را از حماسهٔ طبیعی به وام می‌گیرد. در این نوع، دیگر تمام افراد ملت دخالت ندارند بلکه فقط یک شاعر آن را می‌سراید. حوادث غیرطبیعی نیز در این حماسه، جنبهٔ آرایشی دارد و ساختگی است.[۳۱]

دکتر شمیسا، با استفاده از تقسیم‌بندی دکتر صفا و مطالعهٔ آثار منتقدان اروپایی، از منظرهای دیگری نیز به تقسیم آثار حماسی دست زده است. وی، یکی از انواع حماسه را «حماسه‌های عرفانی» می‌داند که حاصل مجاهدات سالکان در سلوک الی الله است؛ مثل حماسه حلاج؛ یکی نیز «حماسه‌های متأخر» است که از روی حماسه‌های اولیه و ثانویه ساخته می‌شود. همچون بازنویسی و بازتولید برخی داستانهای **شاهنامه** در عصر ما.[۳۲] البته این نوع، بن‌مایهٔ حماسی‌اش را از اصل کهن داستان گرفته، منتها، امروزینه و روزآمد شده، و به هرحال به لحاظ موضوع، نوع مجزا محسوب نمی‌شود.

زمینه‌های پیدایش حماسه

اگر بپذیریم که آثار ادبی و هنری برآیند اجتماع و خلقیات و آرزوها و کامیابیها و ناکامیهای مردم هر اجتماع است، آثار حماسی نیز از این قاعده مستثنی نیست. اقوامی که به هر انگیزش به وحدت روحی و آرمانی و استقلال جغرافیایی می‌اندیشند، طبیعی است که در طول زمان آرمانهایشان رنگ جمعی بگیرد به گونه‌ای که برای تحقق آنها متحد شوند و در این راه با بیگانگان ستیزهای طولانی و جمعی داشته باشند. از سوی دیگر، پیدایش حماسه، خود به دورانی مربوط است که جوامع و ملل به سطحی از رفاه و آرامش و ثبات مدنی و فرهنگی رسیده باشند. یعنی یک حماسه پهلوانی و حتی دینی، تنها در صورتی به وجود می‌آید و کمال می‌پذیرد که «به ایام و لحظات خاصی از حیات ملی یک قوم منوط باشد و مراد از این ایام و لحظات خاص، دوره‌هایی است که مردم با معتقدات ساده و ابتدایی خود، از روی طبع و به طریق نامحسوس، مشغول مجاهده و نبرد برای تشکیل ملیت و مدنیت خود بوده‌اند.»[۳۳] معنی این سخن آن است که شرایط اجتماعی در خلق حماسه بسیار مهم است، لذا، حماسه، وقتی شکل می‌گیرد که رسیدن به مدنیت و استقلال، به یک «مسئله» ملی و عام، و آرمانی مطلوب، نزد قوم تبدیل شده باشد. یعنی حماسه، حتماً باید، درجهت اهداف ملی و جمعی و اعتقادی یک قوم باشد. البته، می‌دانیم که لزوماً پیدایش و تکوین حماسه با تدوین و کتابت آن همزمان نیست، حماسه، شبیه نیروها و سرمایه‌هایی ذخیره شده است که در مواقع لزوم، به کار گرفته می‌شوند. یکی از این مواقع لزوم، زمانی است که فرهنگ و تمدن و سرزمین و استقلال قوم مورد هجوم قرار گیرد، یا احترام و اعتبارش خوار پنداشته شود.

ایرانیان، یکی از اقوام تیرهٔ بزرگ «هند و اروپایی» بوده‌اند که شعبهٔ «هند و ایرانی» آن، حدود سه هزار سال قبل از میلاد در مناطق آسیای مرکزی و ناحیه‌ای بین سیر دریا و آمویه دریا، مستقر شدند. زبان و دین و عقاید و اساطیر مشترکی داشتند. مردمان این شعبه، به تدریج از هم جدا شدند و برای یافتن چراگاهها و مناطق غنی‌تر، به سرزمینهای همجوار یعنی هند و ایران رفتند.

مشترکات و شباهتهای زبانی و دینی و اساطیری که در کتاب **ودا** و **اوستا** وجود دارد، مربوط به همین سابقهٔ یکسان است. تاریخ حماسه‌های هندی و ایرانی از همین روزگار آغاز می‌شود. یعنی زمانی که به ایجاد مملکت و مدنیت و ملیت واحد اندیشیدند. این اقوام نخست با بومیان این سرزمینها و دیگر اقوام آریایی جنگیدند. آریاییهایی که به ایران آمدند با بومیانی چون عیلامیان، تپوران و قبایل سیاه پوست کریه‌المنظر دیگر نبرد کردند. می‌توان گفت این بومیان با طبقهٔ «دیوان» در **اوستا** و **شاهنامه** قابل تطبیقند. جنگ با آنها یکی از خونین‌ترین نبردهای حماسی و اساطیری ایرانیان مهاجر به حساب می‌آید. این مهاجران، پس از استقرار، از سوی هم‌کیشان و هم‌نژادهای همسایهٔ خود (همچون سکاها) که در آسیای مرکزی و سواحل شمالی خزر تا رود دانوب پراکنده بودند، برای زمینهای پرنعمت و حاصلخیز و چراگاههای سرسبز، هر از گاهی مورد هجوم قرار می‌گرفتند. دیگر اقوام آریایی که در ماوراءالنهر مستقر بودند، هجومهای مکرری به ایران داشتند و داستان جنگهای ایرانیان با این اقوام و گروهها، در **اوستا** و **شاهنامه**، به نبرد ایران و توران موسوم شده است. گویی قرنها بعد، حماسه و اسطوره در بستر تاریخ ادامه پیدا کرد و از سمت مشرق اقوام ترک‌نژاد همسایه و

ثانوی دارد [و لذا می‌گوییم]، حماسه، تاریخ تخیلی گذشته است.»[۲۲]

ویژگی دیگر حماسه، برجستگی حضور قهرمانان و حوادث پیرامون آنهاست. شاعر حماسه‌سرا وظیفه دارد که اشخاصی را به عنوان قهرمان تصویر کند که هم از نظر نیروهای مادی ممتاز است و هم به‌لحاظ نیروهای معنوی. این افراد، حتی در خوردن و نوشیدن نیز برجسته و استثنائی‌اند.[۲۳] قهرمان حماسه با حیوانات مهیب و هیولایی روبه‌رو می‌شود (هفت خوان رستم و اسفندیار، کشتن اژدها، دیو سپید و...)، قهرمان حماسی، نمایندهٔ جنگاوری و شهسواری است. این قهرمان، گاه فوق‌طبیعی و فوق انسانی است، عمر طولانی دارد، نیروی غیرطبیعی دارد، رستم در زمان جنگ با اسفندیار ۵۰۰ سال دارد. پدرش، زال، در یک وضعیت غیرطبیعی بزرگ شده، شیوهٔ زندگی، غذا خوردن، شکار کردن و... او مافوق عادت و طبیعت است. یک گور را کامل، همچون مرغی کباب می‌کند و به دندان می‌کشد. قهرمان حماسه پیوند محکمی با نیروهای غیبی و متافیزیکی دارد. رستم در آخرین نبردش با سهراب، از خدا می‌خواهد که زور قبلی او را به او برگرداند.[۲۴] زال برای چاره‌گری، خالصانه در مقابل سیمرغ که جنبهٔ الوهیت دارد قرار می‌گیرد و از او می‌خواهد، در مقابل اسفندیار، به فریاد رستم برسد.

قهرمان حماسه در هر دورهٔ زندگی، با یک ضدقهرمان (Antagonist) روبه‌رو است. رستم در دوره‌ای با افراسیاب، دیو سپید، اشکبوس و... در دوره‌ای دیگر با سهراب و اسفندیار روبه‌رو می‌شود، که در اینجا البته، حماسه با تراژدی می‌آمیزد، یا بهتر بگویم، به تراژدی تبدیل می‌شود و هر دو طرف ماجرا، آرمانی و دوست داشتنی هستند.

قلمرو قهرمان حماسه، محدود نیست. او با سفرهای فراوان و پرمخاطره به دنبال تحقق آرمانهای ملی و قومی مردم است. برای رستم، سیستان و سمنگان و توران و مازندران و... فرقی نمی‌کند، هرجا نیاز باشد، می‌رود. گذر از عقبات و هفت‌خوانها و مبارزات تن به تن این‌گونه قهرمانان، از مهیج‌ترین قسمتهای **شاهنامه** و از اصیل‌ترین ویژگیهای حماسه است.

قهرمان حماسه، ملی و قومی است و درد و غم و شادی او برای همه افراد یک قوم موضوعیت دارد و «مسئله» است. آنچنان که در مورد رستم می‌بینیم؛ او عزیزکردهٔ ایرانیان و مظهر آمال و کهن الگوی دست نیافتنی آنهاست؛ اما به طور مثال در **اسکندرنامهٔ** نظامی، چون اسکندر یک فرد بیگانه است، نمی‌تواند قهرمان ملی باشد، و یا در **شهنشاهنامهٔ** فتحعلی خان صبا (در گذشته ۱۲۳۸ ق)، عباس میرزا و فتحعلی شاه، که به عنوان قهرمانان این حماسهٔ تاریخی مطرحند، کسانی نیستند که فرهنگ و آرمان مردم، بر قهرمان بودنشان (آن هم قهرمان ملی!) توافق کند، به این سبب، و صرف نظر از ارزشهای ادبی، این دو اثر به هیچ وجه از منظر حماسی مورد توجه و اقبال نیستند.

ویژگی دیگر حماسه، وجود عجایب و شگفتیهاست. حیوانات نقشهای بزرگ انسانی و فراانسانی دارند. خانتوس (Xanthos)، اسب آشیل، حرف می‌زند، قدرت پیشگویی دارد. رخش رستم، اسبی معمولی نیست، با شیر می‌جنگد، می‌فهمد، در مواقع خطر به رستم هشدار می‌دهد... سیمرغ، زال را بزرگ می‌کند، به تولد رستم کمک می‌کند، زخمهای او را مداوا می‌کند و... پوشش و ابزار شگفت‌انگیز نیز در حماسه مهم است؛ ببر بیان رستم، زره سیاوش و مهم‌تر از همه، رویین تنی اسفندیار و آشیل و... همچنین با گیاهان و روییدنیهای عجیب در حماسه روبه‌رو هستیم؛ در حماسه گیلگمش، گیاهی است که خاصیت جاودان کنندگی دارد. انار میوهٔ مقدسی است که به روایتی اسفندیار با خوردن آن، رویین تن شد. چوب گز از درختان مقدس و رازآمیز است که اسفندیار فقط با چوب آن کشته می‌شود.[۲۵] گیاهی از خون سیاوش روییدند (سیاووشان)، که خاصیت دارویی دارد و...

دیگر آنکه، حماسه یک کلیت است، وحدت موضوع و هدف دارد؛[۲۶] برای همین منظور، می‌بایست سبکی عالی و باشکوه داشته و الفاظ و بیانش مطنطن و وزین باشد؛ یعنی همان نکته‌ای که ارسطو نیز اشاره کرده و گفته است مناسب‌ترین وزن برای حماسه، وزن هروئیک (پهلوانی) است، لذا در یونان باستان، حماسه وزن مخصوص و متفاوت از سایر انواع داشته است.[۲۷] در زبان فارسی هم، بحر متقارب مثمن محذوف یا مقصور، رایج‌ترین و مقبول‌ترین وزن حماسه است.

ویژگی دیگر حماسه، تصرف در تاریخ و جغرافیا و به عبارتی «ابهام زمان و مکان در آن است.»[۲۸] تاریخ و جغرافیا در حماسه و اسطوره، رازآمیز و مبهم است و این، البته، لازمهٔ فضای خارق‌العاده و فوق‌بشری حماسه و شخصیتها و حوادث آن است و شاید نتیجهٔ آمیختگی واقعیت و رؤیا و تاریخ و اسطوره و حقیقت و افسانه باشد.

ویژگی دیگر یک اثر حماسی، این است که حماسه، یک شعر ملی است و زمینهٔ ملی دارد. یعنی حوادث و قهرمانیهای حماسی، با آنکه «تاریخ تخیلی» یک ملت محسوب می‌شود، اما در بستری از واقعیات عصر خود شکل گرفته است؛ یعنی برآیندی از خصایص اخلاقی، نظام اجتماعی، زندگی سیاسی، عقاید و آرمانهای آن جامعه محسوب می‌شود. **ایلیاد**، تابلویی است از جامعه‌ای با نظام فئودالی که روش جنگ، نوع جنگ‌افزارها، طرز لباس پوشیدن و نوع غارتها و غنیمتها، خصایص روانی جامعه، درشتخویی، سادگی و انتقام‌جویی مردم خود را به نمایش می‌گذارد. **شاهنامه** نیز، تصویری از شیوهٔ اندیشیدن و زیستن مردم ایران، در جزئی‌ترین حالات است.

زمینهٔ خرق عادت ویژگی مهم دیگر حماسه است. یعنی جریان داشتن حوادثی که با منطق و تجربهٔ علمی انسان همساز نیست. این خرق عادت، فقط از رهگذر عقاید دینی آن عصر توجیه می‌شود. (و البته، عامل شگفت‌آفرینی و خرق عادت در میان ملل مختلف، متفاوت است)، در **ایلیاد** و **اودیسه**، نقش خدایان در پیدایی حوادث و امور جهان و کارهای ایشان، همواره تجلی می‌کند. در **شاهنامه** نیز، پدیدهٔ سیمرغ و دیو سپید و رویین تنی اسفندیار و عمر طولانی رستم و زال و... وقایعی است خارج از عادت که چون رشته‌ای محکم، زمینهٔ تخیلی حماسه را تقویت می‌کند.[۲۹]

پس از مرگ خسرو، از شیرین چهره‌ای مردانه و حماسی می‌آفریند، حال آنکه نظامی سعی می‌کند این قسمت را با پرداخت غنایی هرچه سوزناک‌تر کند.[۴۰]

در حماسه، بیان دراماتیک و نمایشی، یک اصل است و مثلاً در **شاهنامه**، الفاظ، ترکیب نحوی آنها، انتخاب واژگان، چگونگی استفاده از افعال و آوردن آنها در جایگاه قافیه یا ابتدای بیت، موسیقی درونی و... به‌گونه‌ای است که به تصور و تصویر صحنه‌های رزم کمک فراوان می‌کند و تماماً در جهت بیان حماسی، قابل فهم و توجیه است. اصولاً می‌توان گفت حماسه، «بیان» و «بدیعی» ویژه دارد و در استفادهٔ آنها، قصدی حماسی منظور است. برای آشنایان **شاهنامه** نیازی به ذکر نمونه نیست، اما به یک مثال که فردوسی در آن با استفاده از هم‌حروفی و هم‌صدایی، تجسم و تصویر صحنهٔ رزم را «نمایشی» کرده است، اشاره می‌کنیم:

نبرد رستم و اشکبوس، یکی از نمایشی‌ترین صحنه‌های رزم در **شاهنامه** است و فردوسی برای این منظور به انتخاب واژگانی با صامتها و مصوتهای خاص، که لحن و موسیقی آنها خشم و خروش و برخورد سلاحها و صدای آنها را به خوبی شنیدنی و دیدنی می‌کند، دست زده است، و اصولاً، صامت چ، خ، پ، س، گ و مصوت «آ» در توصیف این گونه صحنه‌های **شاهنامه**، بسامد بالایی دارد. در این نبرد، رستم از لحظه‌ای که با حوصله و آهستگی، تیر را از تیردان «گزین» می‌کند، نوع تیر، وصف جنس و شکل پیکانش، لمس کردن کمان، گذاشتن تیر در چلهٔ کمان، نحوهٔ ایستادن یا به زانو شدن او، کشیدن کمان تا آنجا که سوفارش به پهنای گوش برسد و از سمت دیگر نوک تیر با سرانگشت شست پهلوان مماس شود و در نهایت رها گردد و به اشکبوس اصابت کند، همه در ۷ بیت (ج ۴ / ص ۱۹۶ چ مسکو) نقاشی شده است و مثلاً در بیت:

ستون کرد چپ را و خم کرد راست
خروش از خم چرخ چاچی بخاست

در مصراع اول، فردوسی، نحوهٔ ایستادن یا به زانو شدن پهلوان را نقاشی می‌کند و در مصراع دوم، صدایی را که در نتیجهٔ کشیده شدن کمان، از چوب و وتر آن، ایجاد می‌شود، با ترکیب صامتهای خ و چ و مصوت بلند «آ» به گوش ما می‌رساند؛ یعنی هم سمعی است و هم بصری!

این درست است که معمولاً در حماسه نیز توصیفات غنایی و تغزلی به کار می‌رود، خصوصاً زمانی که ماجرایی عاشقانه برای پهلوان پیش آید، یا او بخواهد احساسات و عواطف خود را نسبت به همسر و فرزند و آیین و سرزمین و قوم خود ابراز کند، اما این وصفها در حماسه‌ای چون **شاهنامه**، با اشعار ملحمی تفاوت فاحش دارد. در **شاهنامه** معاشقه‌های زال و رودابه، رستم و تهمینه، بیژن و منیژه و... از زیباترین داستانهای غنایی ـ حماسی فارسی است و در **ایلیاد** و **اودیسه** نیز، توصیفات عاشقانه از زنان منظومه‌ها (هلن و پنه‌لوپ)، حماسه را با غناء و تغزل درآمیخته است. اما در **شاهنامه**، نخست، این زنان نژاده و محترم هستند که بر پهلوان عاشق می‌شوند نه عکس آن! و جالب اینکه در ماجرای تهمینه و رستم، پهلوان، ابتدا به عشق او بی‌توجه است و شیفتگی از جانب او نیست. در داستان عاشقانه ـ حماسی بیژن و منیژه نیز، منیژه، دختر پاک نهاد شاه توران، خواریها و رنجهای فراوانی برای عشق پهلوانی از سرزمین دشمنان پدرش، به خود هموار می‌کند و تاوان عشق بیژن را از پدر و روزگار با برهنگی و گرسنگی و آوارگی بازپس می‌دهد:

منیژه منم دخت افراسیاب
برهنه ندیدی رخم آفتاب
کنون دیده پرخون و دل پرزدرد
ازین در بدان در دوان گرد گرد
همی نان کشکین فراز آورم
چنین راند یزدان قضا بر سرم
(ج ۵/ص ۶۵/چ مسکو)

در ماجرای سیاوش و سودابه نیز، همین تمایل اولیهٔ زن دیده می‌شود؛ و البته، در این مورد، نشان دادن ناراستی در اصل و منش سودابه هم، منظور نظر حماسه‌پرداز بوده است.

اما، در اشعار ملحمی، گاه تمام شعر و اصلاً زندگی شاعر که خود قهرمان ملحمه نیز محسوب است، پیرامون عشق به یک زن و چگونگی رسیدن به اوست و در مقابل، زن نیز به عشق او وقعی نمی‌نهد! عنتره، معروف‌ترین شاعر ملحمه و مهم‌ترین قهرمان آن، برای رسیدن به دخترعمو و معشوقه‌اش، «عبله»، وارد ماجراجوییها و نهب و غارتها و کشت و کشتارهای فراوان می‌شود و گویا به این عشق یک طرفهٔ خود هم نمی‌رسد! مهم‌ترین انگیزهٔ او در اقدام به جنگ، قول پدر و عمویش، در دست‌یابی به عبله است.[۴۱] نزاع بر سر «زن»، البته، در **ایلیاد** و **اودیسه** هم به عنوان یک انگیزهٔ اصلی مطرح است و همین، جایگاه حماسی این دو را، در قیاس با **شاهنامه**، قدری فروکاسته است، اما در این نمونه‌ها، ملوک شدن حیثیت قوم، (به سبب ربوده شدن یک زن)، انگیزه را اندکی از حالت فردی و نفسانی خارج کرده است، ضمن اینکه پهلوان، برای رسیدن به عشق خودش، نمی‌جنگد.

از سوی دیگر، اصولاً خصلتها و منشهای پهلوانی‌ای که غبطهٔ دوستان و حقد و حسد دشمنان را در پی دارد، از ویژگیهای قهرمانان حماسه است و این منشها و بزرگیها، تا همیشه مغبوط و محسود است و منحصر به عصر شکل گرفتن حماسه و زمان خلق مکتوب آن نیست. به طور حتم باید میان دوران تکوین حماسه و روزگار خلق هنری آن، رابطه و همخوانیهای نسبی وجود داشته باشد، وگرنه، اثر حماسی خلق نمی‌شود؛ و به همین سبب، حماسه‌های پس از فردوسی از ارزش و اعتبار حماسی درخور، برخوردار نیستند. به عبارت روشن‌تر، باید ارزشها و معیارهای حاکم بر حماسه و مندرج در آن، در دورهٔ ثبت و خلق آن، و حتی در دوره‌های پس از آن نیز، با درصد بسیار بالایی خریدار داشته و هنوز از مقبولیت نسبی برخوردار باشد. امروزه، چه کسی می‌تواند شیوه‌های نهب و غارت و جنگهای پی‌درپی و شدت و خشونت با مخالف خود را برای رسیدن به مقاصد فردی و قبیله‌ای (همچون دست‌یابی به معشوقه خود و...) یک ارزش تلقی کند و از تکرار و اجرا و اعمالش ابا نداشته باشد؟ اگر **ایلیاد** و **اودیسه**، با وجود قرنها فاصله از زمان تکوین تا عصر شاعر، هنوز برای مردم یونان آن عصر و دورهٔ حاضر مطلوب و ارزشمند بوده و هست، اگر قهرمانان و پهلوانان حماسی **شاهنامه**،

سپس اقوام زردپوست آسیای مرکزی، جای مهاجمان آریایی و غیرآریایی را گرفتند و با شکل متفاوت و انگیزشهای دیگر به ایران حمله کردند. سلطهٔ ناباورانهٔ غلامان ترک‌نژاد غزنوی بر ایران و حملهٔ ترکمانان چادرنشین سلجوقی، نمونه‌های واقعی این حمله‌ها و هجومهاست. لذا، به نظر می‌رسد در **شاهنامه**، اطلاق «تورانی» به این اقوام ترک (که از سمت شرق و آسیای مرکزی به ایران حمله کردند)، به چنین سابقه‌ای هم، مربوط باشد؛[۳۴] و البته می‌دانیم که پس از فردوسی، گویی، یک بار دیگر روزگار کهن پیدایش حماسه با هجوم ویرانگر مغولان و تاتاران تکرار شد، اما شرایط سیاسی و اجتماعی و فرهنگی و روانی خلق و ایجاد حماسه (همچون روزگاران نخستین) فراهم نبود!

ملاحظه می‌شود که حماسه‌های ایرانی (و هر حماسهٔ طبیعی دیگر)، در یک بستر اجتماعی و سیاسی و فرهنگی کاملاً مساعد و اجتناب‌ناپذیر شکل گرفته و به تدریج به ثبت و ضبط هنری رسیده است، یعنی، پس از نبردهایی که برای استقرار و اسکان صورت گرفت، جنگهای دفاعی و پیشگیرانه با بیگانگان و متعرضان همجوار آغاز شد که منشأ حماسه‌های ملی گردید و چون جنبهٔ اجتماعی و روح جمعی در حماسه غلبه دارد، اندک اندک، این آثار، نخست به صورت شفاهی و روایی، و سپس به گونه‌ای هنری و مکتوب، به عنوان مهم‌ترین و اولین دغدغهٔ ایرانیان مورد توجه قرار گرفتند، و به همین سبب گفته می‌شود «شواهد موجود در ادب ایرانی نشان می‌دهد که حماسه بر دیگر انواع، تقدم دارد»[۳۵]؛ و هرگاه که شرایط جامعهٔ ایرانی ایجاب کرده است، نیروهای ذخیره شدهٔ حماسی، فرصت بروز و ظهور یافته و عرضه شده‌اند، شبیه شرایط و اوضاعی که کم و بیش از قرن سوم تا پنجم هجری به وجود آمد و حماسه‌ای چون **شاهنامه** سروده شد.

تفاوتهای ملحمه و حماسه

از آنچه تاکنون گفته‌ایم، می‌توان وجوه تمایز حماسه را از ملحمه بازشناخت، در این قسمت نیز چند مورد دیگر را به طور مستقل بررسی می‌کنیم. از آنجا که حماسه باید با قصد و منظوری حماسی گفته شود، داشتن «یک طرح پیشینی» با مقاصد بزرگ و همه گیر، اجتناب‌ناپذیر است، به گونه‌ای که «قصد حماسی» در همهٔ بخشهایش محسوس باشد و برای رسیدن به این پایه و مایه، داشتن «سبک عالی و برتر» یک ویژگی اصلی در اثر حماسی محسوب می‌شود. شگردهای زبانی و بیانی و توصیفات شاعری و هنری و شیوهٔ اندیشگی و معنی‌آفرینی در حماسه، متفاوت از هر نوع دیگر و در جهت همان «سبک عالی» است. از این‌رو، در حماسه‌ای مانند **شاهنامه** اسنادهای مجازی، اغراق و غلو و آنچه به حوزهٔ محور همنشینی کلمات مربوط می‌شود، با «قصد حماسی» گوینده و «برتری سبکی» اثرش، هماهنگ، و لذا مورد توجه فراوان است. در حماسه، تمام احساسات و عواطف گوینده در خدمت حماسه قرار می‌گیرند، لذا، کاملاً جنبهٔ آفاقی (objective) دارد نه انفسی (subjective). «در این نوع هیچگاه هنرمند از «من» خویش سخن نمی‌گوید و از همین رهگذر است که حوزهٔ حماسه بسیار وسیع است و در خلال آن، تصویر یک ملت را در مجموع می‌توان مشاهده کرد.»[۳۶]

اگر ملحمه را، چنانکه در منابع عربی مشاهده کردیم، اعم از غناء ، عشق، هجا، تغزل، وصف، رثاء و توصیف شدت و خشونت در جنگ بدانیم، تفاوتهای زبانی و بیانی آن را با حماسه بهتر درمی‌یابیم. آنچه که به حوزهٔ مجاز در مباحث «بیان» مربوط است، در نمونه‌های ملحمی به هیچ روی تناسبی با آفرینش حماسه ندارد. اوج یک شعر ملحمی (بخوانید حماسی!) در بیان شدت عمل و خشونت در جنگ و کشتار و بیان شگردهای نهب و غارت و حمله‌های غافلگیرانه و یا در نهایت تفاخر به شجاعت و جنگاوری و کرم خود و قبیلهٔ خود است؛ در بسیاری از شعرها، که مشمول تعریف ملحمه‌اند، مثلاً شاعر که خود قهرمان هم هست، سحرگاهان در همهمهٔ پرندگان، با سر و وضعی ژولیده، بر مرکب کوه پیکر خود می‌نشیند و پیش از آنکه کاروانیان یا اهل قبیله، حضور او را احساس کنند، در یک هجوم برق‌آسا، آنچه که می‌خواهد از ناطق و صامت و... می‌رباید و می‌گریزد! و یا در جنگی مغلوبه (بر سر هرچه که می‌خواهد باشد)، در نهایت شدت و خشونت هرکس را که دشمن بداند از دم تیغ می‌گذراند و... تا موجب افتخار خود و قبیلهٔ خود باشد![۳۷] همه این موارد با بیانی مفاخره‌آمیز و لبریز از احساسات شخصی عرضه می‌شود، چون شاعر و قهرمان می‌خواهد از منشها و حیثیت فردی و قبیله‌ای خودش دفاع کند و از این رو، با شعر غنایی که شعری انفسی و فردی است کاملاً تناسب دارد، چه، در این گونه شعر، به عکس حماسه، «محور «من» شاعر است و سراینده در آن نقش پذیرنده و متأثر دارد، نه نقش تأثیر بخش و مؤثر»[۳۸]؛ از سوی دیگر حماسه تنها جنگ و خونریزی نیست و انگیزه‌های نبرد تعیین‌کنندهٔ نوع و میزان آن است، لذا شعر ملحمی به همین سبب از عناصر زبانی و بیانی شعر حماسی تهی است و صرف نظر از زد و خورد و موضوع جنگی آن، زبانی غنایی دارد. برای درک بهتر موضوع می‌توان برخی داستانها را در زبان فارسی نمونه آورد که مثلاً فردوسی آنها را حماسی بیان کرده و نظامی، توصیفی غنایی از آن به دست داده است. از مقایسه نحوهٔ بیان فردوسی و نظامی در داستان خسرو و شیرین و داستان اسکندر، تفاوت حماسه با هر نوع دیگر به خوبی نمایان است. فردوسی در توصیف حماسی «تخت طاقدیس»، که می‌گویند از فریدون به خسروپرویز رسیده بود، از آن با تفصیل تمام یاد می‌کند (حدود پنج صفحه در چاپ مسکو)، و به آن «هویتی اسطوره‌ای می‌دهد که حاوی تاریخ و سرگذشت قوم ایرانی است و از عصر ضحاک تا پرویز، هر پادشاهی چیزی به یادگار بر آن افزوده، جز اسکندر اجنبی که آن را در مسیر ستیز با مظاهر قومیت ایرانی، تباه کرد»[۳۹]. در حالی که این موضوع اصلاً مورد توجه نظامی نیست، چون عناصر حماسی منظور نظرش نبوده است. نظامی در آفرینش داستان شیرین و خسرو هنرمندانه و به تفصیل تمام ظاهر می‌شود و مثلاً الحان باربد را ضمن یادکرد سرگذشتش، مفصل بیان می‌کند، و در مقابل، فردوسی، داستان شیرین را از زمانی که همسر خسرو شده (بدون ذکر مقدمات و ماجراهای عاشقانهٔ پیش آمده) نقل می‌کند و از الحان باربد هم، آنهایی را که لفظاً و موضوعاً، پهلوانی هستند، در جهت حماسی کردن کلام خود به کار گرفته است: دادآفرید، پیکارکرد، سبز در سبز و...؛ فردوسی،

اصرار و کوشش بر حماسه دانستن برخی آثار در ادب عرب، همان قدر بی‌توفیق است که «ملحمه» پنداشتن **شاهنامه** و آثار مانند آن؛ به نظر می‌رسد «جُنگ»سازیها و «گزیده»پردازیهای بحتری و ابی تمام و دیگران، از کوششی قدیمی و دراز دامن برای پر کردن خلأ آثار حماسی در ادب عرب حکایت دارد.

امتیازات شاهنامه بر دیگر حماسه‌ها

برای آشنایان منصف، **شاهنامه** خود، به تنهایی عظمت و امتیازاتش را بر آثار مشابه، آشکار می‌کند، و این امر، البته، مانع یادآوری برخی ملاحظات نیست. «بی هیچ تردیدی **شاهنامهٔ** فردوسی بزرگ‌ترین حماسهٔ ملی جهان و مثنوی و غزلیات مولوی جامع‌ترین و بزرگ‌ترین حماسهٔ عرفانی جهان است».[۴۶] اینکه می‌گوییم شاهنامه حماسهٔ ملی است، حماسهٔ ملی بودن، قطعاً با حماسهٔ متعلق به یک قوم فرق دارد، یعنی، مثلاً حماسهٔ ملی ایران، غیر از حماسهٔ ایرانی است؛ چه، منظور از حماسهٔ ملی ایران، حماسهٔ ملی و قومی و اساطیری و تاریخی ایرانیان است، ولی حماسهٔ ایرانی، حماسه‌ای است که به ایران تعلق دارد و نه قوم و ملت دیگر؛ برای همین، ما چندین حماسهٔ ایرانی داریم: **ایاتکار زریران**، **گرشاسپ‌نامه** اسدی طوسی، **بهمن‌نامهٔ** ایرانشاه ابن ابی الخیر و... اما، فقط **شاهنامه** فردوسی را «حماسهٔ ملی ایران» می‌دانیم، زیرا، حماسه‌ای کامل و گزارشی مفصل از دورهٔ اسطوره‌ای و پهلوانی و تاریخی ایران است و یک رنگ و اراده و «نگاه واحد» در همهٔ این قسمتها وجود دارد، که در آثار دیگر نیست. «ملی» بودن حماسهٔ فردوسی، البته، معطوف به آرمانی بودن اقدام فردوسی در احیاء و بازتولید اساطیر و قهرمانان و حماسه‌های قوم ایرانی، هم هست، و به نظر می‌رسد این نکته، برای شاعر، مهم‌تر از خصایص و پردازشهای هنری و شاعرانهٔ حماسه بوده است.

با توجه به تفاوت آشکار، ولی باریک این دو نوع حماسه، می‌توان دریافت که اغلب حماسه‌های بزرگ و مشهور جهان از نوع دوم‌اند، یعنی به معنی علمی و دقیق، حماسهٔ ملی قوم خود نیستند. حتی، **مهابهاراتا** و **رامایانا** و **ایلیاد** را مشکل می‌توان «حماسهٔ ملی هند» و «حماسهٔ ملی یونان» نامید؛ زیرا **ایلیاد**، به وقایع پهلوانی دورهٔ کوتاهی از جنگ تروا اختصاص دارد و **مهابهاراتا** به جنگ «پاندوانها»، «کوروانها» و **رامایانا** به سرگذشت «رام» و «سیته» می‌پردازد. شاید، عنوان «حماسهٔ بزرگ هند» و «حماسهٔ مشهور یونان»، عنوان شایسته‌تر برای این حماسه‌ها باشد.

یکی از مهم‌ترین ویژگیهای حماسهٔ ملی، زنده بودن آن (چه از نظر زبان و ارتباط با مردم، و چه به جهت ارزشمندی عناصر درونی و محتوایی) است؛ حال آنکه هیچ یک از حماسه‌های بزرگ و مشهور جهان، به جز **شاهنامه**، امروزه برای ملل خود، این ویژگیها را ندارند. **ایلیاد** هومر و **مهابهاراتا** و **رامایانای** هندی، اکنون دیگر حماسه‌های زنده نیستند. **ایلیاد** به یونانی باستان و **مهابهاراتا** و **رامایانا**، به زبان سنسکریت سروده شده‌اند و طبعاً، اصل این حماسه‌ها، مونس و همدم و دغدغهٔ مردم امروز یونان و هند، نمی‌تواند باشد. حال آنکه، امروزه، پس از گذشت هزار و چند سال از عصر فردوسی و خلق حماسهٔ او، هر فارسی‌زبانی که خواندن و نوشتن بداند، شاهنامه را می‌خواند و صرف‌نظر از برخی لغات کهن، که امروز کاربرد ندارد، محتوای کلی آن را می‌فهمد و گاه با اجزاء و دقایق برخی داستانهایش هم، ارتباط احساسی و عاطفی برقرار می‌کند. بسیارند افراد کم‌سواد و حتی بی‌سوادی که بخشهای زیادی از شاهنامه را از بردارند و با آن زندگی می‌کنند؛ لذا، به جرأت باید گفت «هیچ حماسه‌ای از حماسه‌های جهان به اندازهٔ **شاهنامه** در متن زندگی مردم به طور محسوس و مؤثر، وارد و حاضر نیست.» [۴۷]

از سوی دیگر، **شاهنامه**، یک «حماسهٔ انسانی» هم هست، یعنی قهرمانان حماسی شاهنامه از خود اراده و اختیار دارند، تصمیم می‌گیرند، و نمایندهٔ واقعی و آرمانی انسان‌اند، با همهٔ ضعفها و قوتها و همهٔ پیروزیها و شکستهایش. حال آنکه در آثار هومر، که از مشهورترین آثار حماسی جهان‌اند، قهرمانان، اغلب بی‌اراده و آلت دست خدایان‌اند، یعنی عرصهٔ حماسه، «عرصهٔ پهلوانی شگفت‌انگیز انسانها با ارادهٔ مستقیم خدایان است.» [۴۸]

بنابر آنچه گفتیم، «حماسهٔ ملی ایران»، سه امتیاز ویژه در قیاس با حماسه‌های جهان دارد: ۱ـ جامع بودن ۲ـ زنده بودن ۳ـ قلمرو وسیع زمانی و مکانی تأثیر و نفوذ آن؛ **شاهنامه**، تمام قلمرو زبان فارسی از ایران و افغانستان و تاجیکستان و شبه‌قاره، تا قفقاز و ماوراء قفقاز و سرزمینهای ترک‌زبان را دربرمی‌گیرد. سیما و صفات رستم، به عنوان قهرمان حماسی ایران، که سرشت و شخصیت قوم ایرانی را بازمی‌نماید، آنچنان شهرت و آوازه‌ای یافته که مثلاً در ادبیات و داستانهای ارمنی و گرجی هم وارد شده است (رستم ساگجیک = سیستانی، رُستومیانی، آژداهاک و...)، این نشان می‌دهد که داستان رستم از شبه‌قاره هند تا خراسان بزرگ و قفقاز و ماوراء قفقاز شایع و رایج بوده، حال آنکه، هیچ ارتباطی میان عناصر حماسی این سرزمینها با منشأ اصلی رستم نبوده است. [۴۹]

هرچند برای اثبات حقانیت و امتیاز حماسهٔ فردوسی، نیازی به ارائهٔ نظر مستشرقان و محققان خارجی نیست، اما، مشاهدهٔ اسرار عظمت و امتیاز این اثر جاودان، در «حدیث دیگران»، بسی خوش‌تر است. «رنان»، محقق و دانشمند بزرگ، **شاهنامه** را «سند بزرگ نبوغ و قدرت خلاقهٔ نژاد آریایی» نامیده است و «سنت بوو»، منتقد و نویسندهٔ بزرگ گفته است: «اگر بدانیم آثاری بدین عظمت در جهان پیدا می‌شود، این چنین ساده‌لوحانه به خودمان مغرور نمی‌شویم». «آمپر»، ادیب و مورخ مشهور نیز، «فردوسی را یکی از بزرگ‌ترین شعرای عالم بشریت نامید و **شاهنامه** را از حماسه‌های بزرگ جهان، مثل ایلیاد و اودیسه و حماسه‌های معروف هندی و «نیبلونگن» آلمان برتر شمرد» و «نلدکه» دانشمند معروف آلمانی می‌گوید: «این حماسهٔ ملی چنان با عظمت است که هیچ ملتی در روی زمین، نظیر آن را ندارد»، و «برتلس»، دانشمند روس، گفته است: «فردوسی **شاهنامه** را با

با وجود قرنها فاصله تا زمان فردوسی، هنوز برای ایرانیان قرن چهارم تا به امروز موضوعیت و مقبولیت داشته و دارند، به این سبب است که این حماسه‌ها، «چیزهایی» در خود دارند که هنوز مردم از توجه و تأسی به آنها، احساس شعف و افتخار می‌کنند. اما، آیا معیارها و منشهای مندرج در ملاحم، برای انسان امروز طرف توجه و محل اعتنا و تأسی است؟ کیست که نیروی جسمانی و منشهای اخلاقی و انسانی رستم را دوست نداشته باشد و نخواهد که دست‌کم در عالم خیال و رؤیا به او برسد؟ قهرمان حماسه، اگر در چارچوب روزگار خود و با همان میزانها و معیارها مورد بررسی و قضاوت قرار گیرد، یک «انسان کامل» است، یک «سوپر من» است، هم قوی‌ترین است و هم محترم‌ترین؛ با نیروهای اهورایی و ماوراء طبیعی مرتبط است؛ لذا جنگهایش هم، انگیزه‌های متعالی دارد: نجات سرزمین خود، کسب استقلال، سرکوبی دیوان و اشرار و متجاوزان، دفاع از آیین پذیرفته شده و حاکم، نجات گرفتاران و...؛ دفاع از خاندان و حیثیت فردی خود، شاید کم‌رنگ‌ترین انگیزه‌ها باشد و اصولاً ما در حماسه‌ای مثل **شاهنامه**، خاندانهای پهلوانی داریم نه فقط یک پهلوان. خاندان رستم و خاندان گودرزیان، دو خانواده بزرگ پهلوانی در **شاهنامه** هستند که اجداد و نسلهای پی در پی آنها همگی پهلوان و مدافع مردم و سرزمین خود بوده‌اند. در شعر ملحمی، چنین مقاصدی اصلاً منظور نظر نیست و نهایت آن، دفاع از قبیلهٔ خود است و گاه برخی از این جنگها با انگیزه‌های حیرت‌انگیزی درمی‌گیرد که برای انسان امروز نه تنها مقبول و موجه نیست، که شگفت‌انگیز و بلکه خنده‌آور است![۴۲]

حماسه در ادبیات عرب

آن‌گونه که پیش از این گفتیم، حماسه از «حَمَس» در لغت عرب به معنی شدت در کار است و اَحْمَس به معنی جای سخت و درشت و مرد درشت و دلیر در جنگ، از همین ماده است. به همین سبب، بعضی قبایل عرب، مثل قریش و بنی‌عامر و کنانه را به علت شدت و خشونت در جنگ، «حُمس» می‌گفتند.[۴۳] می‌دانیم که، حماسه در ادبیات همهٔ ملتها وجود ندارد، و «مثلاً در ادبیات عرب، با تمام گسترشی که دارد، حماسه به معنی علمی آن وجود ندارد. زیرا که جامعهٔ قبیله‌ای عرب، ظرف تاریخی پیدایش حماسه را نداشته است. همیشه درگیریهای قوم عرب، داخلی بوده است و جنگ میان قبایل نزدیک به یکدیگر؛ پیداست که از چنین جنگهای داخلی حماسه به وجود نمی‌آید. در ادبیات عرب، حماسه به نوعی از شعر اطلاق می‌شود که به گونه‌ای از حالت خشم و خروش شخص گوینده (براساس «من» شخصی او) و یادکرد افتخارات او و گاه افتخارات قبیلهٔ او سخن می‌گوید.»[۴۴] یعنی قصاید و قطعاتی که مبتنی است بر بیان مفاخر قبیله و فرد و ذکر شاعر از رشادتهای خود در میدان جنگ و چگونگی فرار او از مضایق و مهالک، و توان او در انتقام یا نهب و غارت.

دکتر صفا می‌نویسد: «اما باید دانست که در ادبیات عرب، حماسه بدان معنی که ما درمی‌یابیم، وجود ندارد، زیرا، شرایط و وسایل ایجاد حماسهٔ ملی و طبیعی [در مقابل حماسه مصنوعی]، در میان قوم عرب موجود نبود. اعراب تا ظهور اسلام از ملیت به معنی و مفهوم واقعی محروم بودند و سرزمین عربستان از قبایل پراکنده‌ای که هریک خویشتن را از دیگری جدا می‌پنداشت، مسکون بوده است.»[۴۵] ایجاد مدنیت و تثبیت ملیت و کشوری مستقل، آن‌گونه که مثلاً برای یونانیان باستان و هندیان و ایرانیان مهم بوده، پیش از اسلام، برای اعراب «مسأله» نبوده است. قلمرو هر قبیله، مدنیت و ملک او و حدود آرمانهایش را تعیین می‌کرده است. از سوی دیگر، جغرافیا و اقلیم طبیعی و خشک و سوزان و ناباروری که اغلب ممالک عرب را شامل بوده است، جاذبه‌ای برای ملل و اقوام همجوار نداشته، تا مورد تهدید و تجاوز باشد و قوم را به واکنش ملی و حماسی وادارد. پس از اسلام نیز که اقوام و قبایل پراکندهٔ عرب، برای نخستین بار، متشکل شدند و اسلام رفته رفته، به آنها موجودیت تقریباً واحدی داد، زمینهٔ اجتماعی و فرهنگی و تاریخی خلق حماسه، به کلی برای آنها از میان رفت، چه، در آیین اسلام، تأکید بر ملیت و مفاخرات قومی و نژادی (که در خلق حماسه بسیار مهم است)، طرف توجه نبود. از سوی دیگر، چنانکه گفتیم، خلق حماسه، به عصری برمی‌گردد که ملل به رفاه نسبی و مظاهری از مدنیت رسیده باشند، و قبایل پراکنده و بدون تعامل عرب، چنین فرصتی را پیش از اسلام، به دست نیاوردند، لذا، قطعاتی که در بعضی از مجموعه‌ها، همچون حماسه ابی‌تمام و بحتری و ابن‌الشجری، به حماسه در نزد عرب مشهورند، همگی گزیده‌ها و جُنگهای گردآوری شده‌ای هستند، حاوی رجزهایی از شاعران مختلف، و اصل مشترک در همهٔ آنها، رجز بودن و شدت و خشونت در جنگ و یادکرد رشادتهای فردی یا حداکثر قبیله‌ای است، آن هم قبیله‌ای که شاعر به آن تعلق داشته است.

بی‌شک، اکثر اقوام گذشته، قصص و افسانه‌هایی در مورد زندگی خود و اشخاص روزگار خویش داشته‌اند، اما تنها برخی از ملل به کمک شرایط و لوازم فراوان، توانسته‌اند به آن قصه‌ها، رنگ حماسی بدهند و آنها را جاودان کنند. صرف‌نظر از اشعار خود عنتره، داستانهای عامیانه‌ای که گروهی از مردم عرب در طول دوران، پیرامون زندگی و جنگهای وی ساخته‌اند، از زمرهٔ معروف‌ترین نمونه‌های ملحمه (و به نظر برخی حماسه) ذکر می‌شود که به «سیرهٔ عنتره» معروف است؛ حال آنکه، عنتره، به عنوان یک جنگجو، ویژگیهای یک «بطل» (= پهلوان) حماسی را ندارد؛ پدرش او را به عنوان فرزند خود (چون مادرش کنیزی حبشی بود) قبول ندارد، یعنی او را از نسب محروم کرده است و چنانکه پیشتر گفتیم، در جنگی به او وعدهٔ رسیدن به معشوقش، عبله، را می‌دهد و رسماً وی را به عنوان «پسر» خود می‌پذیرد! عنتره، نیز، با این دو وعدهٔ خوش، دلاوریها می‌کند و در نهایت شدت و خشونت، در جنگهای مختلف ظاهر می‌شود، اما نمی‌توان او را با قهرمانان **ایلیاد** و **اودیسه** و **شاهنامه**، که اشخاص با هویت ثابت شده و پذیرفته، قهرمانان آرمانی و انسانی هستند، برابر کرد و مثلاً در تعریف ملحمه، این آثار را به عنوان نمونه ذکر کرد، کاری که صاحب **معجم الوسیط** و برخی آثار پیش گفتهٔ دیگر کرده‌اند. دقیق‌تر اینکه، حتی سیره عنتره، با تلقی کتابهای یاد شده از ملحمه، هم، چندان سازگار نیست (تا چه رسد به حماسه)؛ و به هر روی،

الجزءالاول، ص ۲۰۷-۲۰۸؛ مطلع این قصیده ۷۵بیتی چنین است:
هل غادرالشعراء من متردّم
ام هل عرفت الدار بعد توهم؟

۱۲ـ **عنتره و عبلة**، انطوان القوال، لبنان، طرابلس، بی تا، ص ۱۸؛ این کتاب داستان گونه، به شرح زندگی عنتره و برخی داستانها و اشعار منسوب به او، پرداخته است.

۱۳ ـ **ارسطو و فن شعر**، عبدالحسین زرین کوب، چاپ دوم، امیرکبیر، تهران ۱۳۶۹، ص ۱۲۰-۱۲۱.

۱۴ـ همان، ص ۱۵۹-۱۶۰.

۱۵ـ همان، ص ۱۶۱.

۱۶ـ **انواع ادبی**، ص ۶۱.

۱۷ـ **انواع ادبی و شعر فارسی**، ص ۱۰۵.

۱۸ـ **حماسه سرایی در ایران**، ذبیح الله صفا، چاپ سوم، امیرکبیر، تهران ۱۳۵۲، صص ۳ و ۴.

۱۹ـ **انواع ادبی و شعر فارسی**، ص ۱۱۰.

۲۰ و ۲۱ـ **حماسه سرایی در ایران**، صص ۷ و ۸.

۲۲ و ۲۳ـ **انواع ادبی و شعر فارسی**، ص ۱۰۵.

۲۴ـ مادرم وقتی در کودکی، داستان پهلوانیهای رستم را برایمان بازمی گفت، اظهار می داشت رستم وقتی عاجز می شد و کم می آورد، به نماز می ایستاد تا خدا به او نیروی پنج گاو نر بدهد!

۲۵ـ از دوران کودکی به یاد می آورم، در کنار مزرعه ای در ولایت ما، درختی بود که در منطقه نمونه نداشت، می گفتند درخت «گز» است و ما را از به دست گرفتن چوبش برحذر می داشتند و معتقد بودند هرکس چوب «گز» به دست بگیرد، بد می آورد، چون شگون ندارد و مثلاً گرگ می بیند و...!

۲۶ـ برای این بخش از ویژگیهای حماسه، از کتاب **انواع ادبی** دکتر شمیسا، که ذیل ۲۳ مدخل، از صفحه ۷۶-۸۹ کتاب، به آنها پرداخته، استفاده کرده ام.

۲۷ـ **ارسطو و فن شعر**، ص ۱۶۰.

۲۸ـ **حماسه سرایی در ایران**، ص ۱۲.

۲۹ـ **انواع ادبی و شعر فارسی**، صص ۱۰۶ و ۱۰۷.

۳۰ـ اساس این تقسیم بندی از دکتر ذبیح الله صفا است؛ ر.ک به **حماسه سرایی در ایران**، ص ۵-۷ و فصلهای دوم و سوم و چهارم از گفتار سوم همین کتاب.

۳۱ـ **انواع ادبی و شعر فارسی**، ص ۱۰۹.

۳۲ـ برای ملاحظه این تقسیم بندی، به صفحه ۵۲ تا ۵۴ انواع ادبی دکتر شمیسا مراجعه شود.

۳۳ـ **حماسه سرایی در ایران**، ص ۱۰.

۳۴ـ در این مورد، برای توضیح بیشتر ر.ک به **حماسه سرایی در ایران**، ص ۲۳-۲۵ و فصل سوم از گفتار چهارم همین کتاب.

۳۵ـ **انواع ادبی و شعر فارسی**، ص ۱۰۲.

۳۶ـ همان، ص ۹۹.

۳۷ ـ شعرای صعلوک (راهزن)، که گروهی از شاعران عهد جاهلیت هستند، غالباً از دسته اول اند، این گروه که به خشم و خروش و شدت در جنگ و سرعت در هجوم و حمله شهره اند، به شیوه سلوک و زندگی و منش خود نیز می بالند (همچون شنفری، تأبّط شرّاً، عروة ابن الورد و...) و برخی از اصحاب معلقات را (همچون عنترة بن شداد، که سیره و شعرش را ملحمه می دانند و خودش را قهرمان و شاعر ملحمه)، از گروه دوم می توان محسوب داشت. برای ملاحظه آثار آنها می توان به دیوانها، معلقات و المجانی الحدیثه، جلد ۱ مراجعه کرد.

۳۸ـ **انواع ادبی و شعر فارسی**، ص ۱۰۰.

۳۹ و ۴۰ـ **درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی**، سعید حمیدیان، نشر مرکز، چاپ اول، تهران ۱۳۷۲، ص ۴۰۳-۴۰۴.

۴۱ـ به منابع مذکور در شماره های ۱۰ تا ۱۲ همین پاورقی مراجعه کنید.

۴۲ ـ دکتر شوقی ضیف می نویسد: در عصر جاهلیت جنگهای فراوانی درگرفت که به «ایام العرب» معروف است و اضافه می کند ابوعبیده، متوفی به ۲۱۱ ق، کتابی تألیف کرده و در آن ۱۲۰۰ جنگ از این نوع را به ثبت رسانده، یکی از این جنگها به «البسوس» معروف است که میان دو قبیله «تغلب» و «بکر» در اواخر قرن ۵ میلادی درگرفت. علت جنگ این بود که شتر بسوس، خاله رئیس قبیله بکر، وارد قلمرو قبیله تغلب شد و «کلیب» از قبیله تغلب، تیری به پستان شتر زد. سپس، «جسّاس»، رئیس قبیله بکر، کلیب را کشت و نهایتاً، جنگی ۴۰ ساله میان دو قبیله درگرفت. [و جالب اینکه] «مهلهل» از شعرای جاهلی و برادر کلیب، پس از آن رجزها و مفاخراتی برای تحریک قبیله خود به جنگ سرود که به آنها «حماسه» گفته اند!

جنگ معروف دیگر، «داحس» و «غبراء» (نام دو اسب) است. قیس بن زهیر از قبیله «عبس» و حذیفة بن بدر از «ذبیان»، با این دو اسب مسابقه می دهند و شرط بندی می کنند. نزدیک است که داحس برنده شود، ولی یکی از مردان ذبیان کمین می کند و آن را رم می دهد و غبراء پیش می افتد. قیس، این باخت را نمی پذیرد و... جنگی درمی گیرد که ۴۰ سال، (از سال ۴۹۵ تا ۵۳۵ م) طول می کشد! (**تاریخ الادب العربی، العصر الجاهلی**، دارالمعارف، قاهره، طبعة التاسع العشر، صص ۶۴-۶۶).

۴۳ـ **حماسه سرایی در ایران**، ص ۱۶.

۴۴ـ **انواع ادبی و شعر فارسی**، ص ۱۰۹.

۴۵ـ **حماسه سرایی در ایران**، صص ۱۶-۱۷.

۴۶ـ **فردوسی و شاهنامه**، منوچهر مرتضوی، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی (پژوهشگاه)، چاپ دوم، تهران، ۱۳۷۲، ص ۲۴.

۴۷ـ همان، ص ۲۵.

۴۸ـ همان، ص ۲۶.

۴۹ـ همان، صص ۵۸ و ۵۹.

۵۰ـ همان، ص ۲۱؛ آراء دیگر محققان یاد شده خارجی نیز، از همین منبع (ص ۲۰-۲۱) نقل شده است.

۵۱ـ استاد دکتر شفیعی کدکنی، این نوشته را از ص ۳۲۴ **المثل السائر**، چاپ مصر ترجمه و به طور کامل در **راهنمای کتاب**، سال ۱۲، صص ۲۸۰-۲۸۱، چاپ کرده است؛ مطلب نقل شده در متن حاضر، از همین منبع اخیر است.

خون دل نوشت و یکی از بهترین و نایاب‌ترین گوهرها را به گنجینهٔ ادبیات جهانی افزود»، و بالاخره، استاد معروف مصری، عبدالوهاب عزّام، که ترجمهٔ عربی **شاهنامه**، (معروف به **الشاهنامه البنداری**، مربوط به قرن هفتم هجری) را تصحیح و با ترجمهٔ دقیق مقدمهٔ **شاهنامه**، منتشر کرده است، در بحث از مقام فردوسی و **شاهنامه** و مقایسهٔ آن با حماسه‌های بزرگ جهان، [هرچند به عظمت حماسی و اساطیری **شاهنامه** به صراحت و شجاعت اروپاییان معترف نیست] اما، می‌گوید: «شاهنامه موضوعات تاریخی و حقایق علمی و ادبی تمام ملل آسیایی و بعضی از ملل اروپایی را دربردارد.» [50]

در پایان این مقال، نقل‌نظر ابن‌اثیر جزری (درگذشته ۶۳۷ق)، منتقد معروف عرب، در کتاب **المثل السائر، فی ادب الکاتب والشاعر** درخصوص **شاهنامه** شنیدنی است. وی، **شاهنامه** را بسیار می‌ستاید و آن را «قرآن عجم» و وجودش را دلیل برتری ایرانیان بر اعراب در کار شاعری می‌داند: «... این کتاب [شاهنامه]، شصت هزار بیت شعر است. شامل تاریخ ایرانیان، و این کتاب قرآن این ملت است و همهٔ فصیحان ایران هم‌رأی و هم‌عقیده‌اند که در زبان ایشان کتابی فصیح‌تر از **شاهنامه** نیست و چنین چیزی در زبان عرب یافت نمی‌شود، با همهٔ گسترشی که این زبان [عربی] دارد...» [51]

پانوشتها:

* نگاه جفاآلود و غیرعلمی به **شاهنامه**، هرچند نوپدید نیست، اما، انکار آن به عنوان «حماسه» و پایین آوردنش در حد یک «ملحمه» (= نزاع خونین قوم و قبیله‌ای)، شگفت‌آور و بلکه «نوبر» است! این مقاله، به انگیزهٔ بررسی این دو مقوله (حماسه و ملحمه) و مقایسه و بیان ویژگیها و مصادیق هر یک در ادب فارسی و عربی، نوشته شده است. نویسندهٔ این سطور، پیشتر در مقاله‌ای با عنوان «ما، فردوسی و شاهنامه» (**کتاب ماه ادبیات و فلسفه**، ش ۶۱، آبان ۸۱)، به پاره‌ای از جنبه‌های این نگاه غرض‌آلود به **شاهنامه** پرداخته است. در آنجا، یادآور شد که مثلاً نوشته‌ای بی‌پایه با عنوان «شاهنامه ملحمه است، نه حماسه» (**شمس تبریز**، ش ۱۰۳، ص ۱۲ و بار دیگر در هفته‌نامه **اهواز**، ش ۸۴، ۶ مرداد ۱۳۸۰)، حماسهٔ ملی ایران را انکار کرده و پنداشته، حماسه حتماً باید در چهارچوب آنچه که خود، خدامحوری، مسلمانی و دیانت اسلام، می‌گوید، اتفاق بیفتد، لذا، از حماسه‌سرا، مناقب‌سرایی را چشم داشته و... گفته است: آنچه فردوسی گفته، قوم‌خواهی است و آنچه را حماسه شاهنامه گفته‌اند، ملاحم است و در ملحمه هدفهای پست دنبال می‌شود و قهرمانش «من! من!» می‌کند، خودخواه است، به دنبال افتخارات فردی و روستایی و ولایتی، قومی و نژادی خود است و... (؟!) و اینکه «غربیها و غرب‌زدگان بداندیش و اسلام‌ستیز در قرن اخیر» کاری کرده‌اند که در «دام مستشرقان اهریمن نهاد از ادوارد براون تا یان ریپکا» بیفتیم و ملحمه را حماسه بدانیم!! و اینکه: یکی از حماسه‌های ایرانی بعد از اسلام که شایسته است پژوهشگران به دنبال آن باشند، «حماسهٔ کوراوغلو است که بیش از ۵۰ قوم کوچک و بزرگ مسلمان، آن را از خود می‌داند و در سرتاسر ایران، روایات عدیده‌ای به گویشها و زبانهای مختلف موجود است و...»!!؟

گاهی، «گفته» یا «نوشته»‌ای، ارزش پاسخ و حتی نگاه کردن هم ندارد، اما، ممکن است اهمیت و ارزش موضوع مورد اشاره و عوامل و شرایط روزگار، و مهم‌تر از همه «حقیقتی» که مورد انکار یا تردید قرار گرفته است، پرداختن به آن را الزام کند. مقالهٔ حاضر با این دیدگاه نوشته شده است.

۱ـ **دائرةالمعارف القرن العشرین**، فرید وجدی، دارالمعرفة، بیروت ۱۹۷۱، ذیل حمس و لحم.

۲ـ **دائرةالمعارف الاسلامیة**، احمد السنتناوی و دیگران، ج ۸، وزارت معارف، بی‌جا، بی‌تا، ذیل الحماسه.

۳ و ۴ـ **معجم مصطلحات الادب**، مجدی وهبه، مکتبة لبنان، بیروت ۱۹۷۴، ذیل الملحمه.

۵ـ همان، ذیل الحماسه؛ مطلع این قصیده عنتره چنین است:

حاربینی یا نائبات اللیالی
عن یمینی و تارةً عن شمالی
ای شدائد روزگار! از هر سو به نبرد با من برخیزید!

۶ـ انواع ادبی و شعر فارسی، محمدرضا شفیعی کدکنی، مجلهٔ **خرد و کوشش**، شماره ۱۱ و ۱۲، دوره چهارم، دانشگاه شیراز، بهار و تابستان ۱۳۵۲، ص ۱۱۰.

۷ـ **تاریخ الادب العربی**، عمر فروخ، الجزء الاول، دارالعلم للملایین، بیروت ۱۹۹۷، حاشیه ص ۴۹.

۸ـ **دیوان الحماسه**، ابی تمام طایی، به شرح احمدحسن بَسَج، دارالکتب العلمیه، بیروت، لبنان ۱۹۹۸، ص ۲۹.

۹ـ **انواع ادبی**، سیروس شمیسا، چاپ اول، باغ آینه، تهران ۱۳۷۰، ص ۷۲.

۱۰ـ **تاریخ الاداب اللغة العربیة**، جرجی زیدان، ج اول، جزء اول، دارالفکر، بیروت، ۱۹۹۶، ص ۱۱۹-۱۲۰.

۱۱ـ **دائرةالمعارف القرن العشرین**، ذیل عنتره و **تاریخ الادب العربی**،

ویلیام. ل. هانوی/ افسانه منفرد

سبک و سیاق داستانکی (اپیزودیک)، آنها را در دربارها در مکانهایی که مردم برای گوش دادن به این داستانها گرد می‌آمدند، محبوب می‌ساخت. زبان این داستانها بسیار ساده بود. داراب‌نامه داستان **داراب**، پسر او داراب (نشان‌دهندهٔ شخصیت تاریخی داریوش سوم) و دختر همین دارابِ آخری، بوران‌دخت و اسکندر کبیر است. نیمهٔ نخست **داراب‌نامه** تقریباً به ماجراهای دو داراب اختصاص دارد، حال آنکه نیمهٔ دوم اثر از فتح ایران توسط اسکندر، لشکرکشی او به هند و دیگر نواحی، جست‌وجوی آب حیات از سوی او و سرانجام مرگ وی سخن می‌گوید.

داستان اسکندر در **داراب‌نامه** روایت دیگری از روایات گوناگون ایرانی داستان اسکندر مجعول است. داستان مذکور ظاهراً از زمانی پیش از قرن سوم میلادی، احتمالاً در اسکندریه و به صورت مجموعه‌ای از افسانه‌های شفاهی همراه با مواد دیگری به شکل مکتوب توسط نویسنده‌ای که از او با نام کالیستنس (Callisthenes) کذّاب یاد کرده‌اند، تألیف شده است.

این داستان عاشقانه پیش از دوران ساسانی به قصه‌های ایرانی وارد شده بود. سپس سینه به سینه منتقل شده و به صورتی که در **داراب‌نامه** آمده، به ما رسیده است. یک عامل مهم گسترش داستان عاشقانه اسکندر، بی‌شک تأثیر متقابل روایات مکتوب و شفاهی آن بر یکدیگر در طی سالهای موجودیتش بوده است.[1]

داراب‌نامه واجد برخی ویژگیهای داستانهای ایرانی است از جمله: داشتنِ پایانی باز، ساختار روایی خطی، تأکید قوی بر

مقاله

آناهیتا و اسکندر

داراب‌نامه داستان عاشقانهٔ منثوری به فارسی و نوشتهٔ ابوطاهر محمد طرسوسی در سدهٔ ششم / دوازدهم است. این داستان روایتی از داستان عاشقانه اسکندر ایرانی است. در این روایت، بوران‌دخت دختر داریوش سوم پس از مرگ پدر بر ضد اسکندر به جنگ برمی‌خیزد، اما بعدها با وی ازدواج می‌کند و او را در لشکرکشی به هند یاری می‌دهد. آب بوران‌دخت را در لحظات حساسی در داستان و در جریان انجام وظیفه‌اش یاری و به شکل بسیار نزدیکی همراهی می‌کند. او در رؤیا با پرنده‌ای شکاری پیوند دارد. یکی از ماجراهای او به افسانه‌های پیدایی و بنیان‌گذاری برخی اماکن مقدس مسلمان یا زردشتی که ویژهٔ بانوان است، شباهت دارد. براساس این روایت و دیگر شواهد، بوران‌دخت را می‌توان تصویر مردمی ایزدبانوی ایرانی آناهیتا دانست.

داستانهای عاشقانهٔ منثور ایرانی که به پیش از سدهٔ بیستم بازمی‌گردد، عموماً مجموعه‌ای آمیخته از متون است که پژوهندگان ادبیات فارسی کمتر به آن توجه داشته‌اند. این داستانها دربارهٔ چهره‌های افسانه‌ای و اسطوره‌ای ایرانی با افزوده‌های چشمگیری از فرهنگ عامیانه و نوآوریهای راویان داستانها است. اگر این داستانها را به صورتی که امروز در دست است، روایات مکتوب افسانه‌های شفاهیِ سینه به سینه نقل شده بدانیم، این ترکیب نَباید موجب شگفتیَ گردد. برخی از این داستانها به ایران پیش از اسلام باز می‌گردد، هرچند کهن‌ترین دست‌نوشته‌های موجود از داستانهای مزبور از اوایل سدهٔ چهاردهم میلادی قدیم‌تر نیست.

در این داستانها عناصر تماتیک گوناگون درهم تنیده‌اند، از جمله مقدار قابل توجهی موضوعات حِکَمی که نشان‌دهندهٔ کارکرد اجتماعی این داستانهای عاشقانه همراه با جنبهٔ سرگرم‌کنندهٔ آن بوده است و همراه با آهنگ سریع ماجراها و

دخترش را اسیر می کند (ج ۲، ص ۱۵۰-۱۵۱).

جنگ با شدت ادامه می یابد و بوران‌دخت حامی اصلی سپاه ایران است. جنگی بی‌رحمانه که در آن دشمن از سحر و افسون مدد می جوید. بوران‌دخت به یاری ایزد از سوی آب و باد و آتش حمایت می شود (ج ۲، ص ۱۶۰).

در ادامهٔ نبرد با هندوان، روزی بوران‌دخت خود را بر کنارهٔ رودی می یابد که میان او و سپاهش قرار گرفته است، اما در همان حال از نقشه های دشمن برای شبیخون به سپاه اسکندر آگاه می شود و به طور معجزه‌آسایی می تواند از رود بگذرد و به سپاه هشدار دهد (ج ۲، ص ۱۸۵). پس از جنگهای بسیار، جنگاوری هندی به نام جهمور او را اسیر می کند. این جنگجو این توانایی غیرمعمول را دارد که می‌تواند تا بیست و چهار ساعت زیر آب زنده بماند (ج ۲، ص ۲۰۶). او بوران‌دخت را آزاد می کند، گرچه وی بار دیگر اسیر و ناگزیر می شود به کنیزی تن دهد (ج ۲، ص ۲۱۰). او باید کوزهٔ آبی (آبدست) را برای شاهزاده‌ای هندی و همراه مؤنث و جنگجوی او حمل کند تا دستهایشان را بشویند. بوران‌دخت در فرصتی از ظرف آب برای کشتن زن استفاده می کند، سپس با پیکار، راه خود را به بیرون قصر می گشاید (ج ۲، ص ۲۱۱). نگهبانان او را زخمی می کنند، اما او موفق می شود خود را به کنار رود برساند و خود را در آن بیفکند. او در مسیر جریان آب رود و در زیر آب، راهی را طی می کند و به مرغزاری می رسدَ که در آنجا زخمهایش بهبود می یابد (ج ۲، ص ۲۱۳).

کمی پس از رهایی بوران‌دخت توسط نقش اسرارآمیز رود، این مرحله از لشکرکشی اسکندر به هند پایان می یابد و او و بوران‌دخت سرگرم ماجراهایی در دیگر نواحی هند می شوند. در صحنه‌ای آنان به کوهی می رسند که در محاصرهٔ آب است. آب بسیار شفاف و زلال و پر از ماهیهایی است که افراد فرمند را یاری می دهند. اسکندر به آب می‌نگرد و ماهیها به سبب فرّش به سوی او جلب می شوند، اما چون بوران‌دخت به آب می‌نگرد آنان اسکندر را رها کرده و گله‌وار به سوی بوران‌دخت شنا می کنند زیرا فرّ او بسیار قوی‌تر است (ج ۲، ص ۲۴۰-۲۴۱). کوهستان محل سکونت جادوگرانی است که بارانی از سنگ بر سر سپاه اسکندر فرومی ریزند. با وجود این، بوران‌دخت می‌تواند آنان را شکست دهد و سنگباران را متوقف کند (ج ۲، ص ۲۴۵).

لشکرکشی به هند پایان می‌پذیرد و اسکندر به سوی شبه جزیرهٔ عربستان، راه دریا را در پیش می گیرد، سپس از مکه و مصر می گذرد. او و بوران‌دخت در مصر از یکدیگر جدا می شوند و دیگر هرگز همدیگر را نمی بینند، زیرا اسکندر به جست‌وجوی آب حیات می رود و بوران‌دخت به ایران بازمی گردد. داستان با مرگ اسکندر در اورشلیم و اندکی بعد بوران‌دخت در ایران پایان می پذیرد.

در این طرح مختصر از ماجراهای بوران دخت بسیاری از جزئیات حذف و عناصر خاصی برجسته شده است. سه جنبهٔ قصهٔ بوران‌دخت جالب توجه است: ماهیت خود داستان، ارتباط بوران‌دخت با آب و رابطهٔ وی با اسکندر.

شاهدختی ایرانی در روایتی ایرانی به داستان عاشقانهٔ کالیستنس کذاب وارد می شود؛ او بر ضد اسکندر کبیر می جنگد و تا حدودی موفقیتهایی به دست می آورد، سپس با وی ازدواج می کند و در کنار او می جنگد. شجاعت او در صحنهٔ نبرد دلیری اسکندر را تحت‌شعاع قرار می دهد. همچنین او علاوه بر جنگجویی، مشاور و سازمانده سپاه اسکندر است. سنت ادبیات شفاهی در زبان فارسی از چند نظر محافظه کارانه است و انتظار می رود که در چارچوب مضمونی عشق و جنگ عناصر و شخصیتهایی نظیر شیرزن زیبا، وزیر دانا، پادشاه پیر، تاجر بزدل، عیار زیرک، جادوگر شیطان‌صفت و انبوهی از شخصیتهای کم‌اهمیت وارد شوند؛ درست مانند خود شخصیتها وقایعی که در آن رخ می دهد نیز سنتی هستند.

این داستان با توجه به شخصیتها و رویدادهای عظیم آن، تا جایی که من اطلاع دارم، در روایات عاشقانهٔ ایرانی منحصر به فرد است. با اینکه زنان جنگاور اغلب در بسیاری از گونه های داستانهای ایرانی ظاهر می شوند، اما به ندرت نقش عمده‌ای نظیر آنچه بوران دخت داشته، به عهده دارند.

دومین جنبهٔ قابل ملاحظه در این داستان ارتباط بوران‌دخت با آب است. این ارتباط مکرر و به این دلیل بسیار غیرمعمول است. به طور قطع در ادبیات فارسی دورهٔ اسلامی این حد نزدیکی به عنصری طبیعی برای شخصیت انسانی غیرمعمول است. تنها چهره‌هایی از ادبیات عامیانه و افسانه‌ها نظیر لقمان و خضر از این قاعده مستثنا هستند. لقمان گاه در حالی که بر آب راه می‌رود ظاهر می‌شود. خضر نیز اغلب با آب مربوط است، و در واقع او در داستان اسکندر نیز حضور دارد و در اواخر **داراب نامه**، وی راهنمای اسکندر در ظلمات و در جست‌وجوی آب حیات است. به هرحال خضر و لقمان چهره‌هایی آشنا در ادبیات عامیانهٔ سراسر خاورمیانه‌اند که در داستانهای بسیاری نقش قهرمانان فرعی را دارند و نقشهای کاملاً خاصی را ایفا می کنند. بوران‌دخت در **داراب‌نامه** از دسته‌ای به کلی متفاوت است.

در اوایل داستان، او در محوطه‌ای که در آن چشمهٔ آبی است پناه می گیرد. سپس در امنیت کامل از فرات می گذرد، در حالی که تمام کسانی که به او وفادار نبودند، غرق می شوند. نام مادرش آبان‌دخت (دختر آبها) است و در استخر اقامت دارد، در ضمن تهدید مجدد حمله اسکندر در حلب، بوران‌دخت می‌تواند از خندق گرد قلعه عبور کند، در حالی که هیچ یک از دشمنان نمی توانند. هنگام گریز از حلب او برای انجام نیایش و شست‌وشو در آب توقف می کند. هنگام پناه گرفتن در غاری، او به قصری جادویی می‌رسد که نهر آبی اسباب فرار او می‌شود. هنگامی که وی به طور ناشناس با اسکندر سفر می کند رویایی پیشگویانه می‌بیند. اندکی بعد صحنهٔ اوج داستان فرا می‌رسد که در آن اسکندر او را برهنه در حال استحمام در نهری می‌بیند و بوران‌دخت دشمنی با وی را کنار می گذارد.

ایزدان در حمله به هند، بوران‌دخت را در نبردی بر ضد دشمنی که صاحب قدرت جادوست، توسط آب و آتش حمایت می کنند. او دوباره و به طور معجزه‌آسایی از رودی می گذرد تا به سپاهش برای حملهٔ تهدیدکننده‌ای هشدار دهد. او سپس دستگیر می‌شود، ولی جنگاوری هندی که این قدرت

حادثه و تکرار عناصر قراردادی. این عناصر قراردادی ممکن است عبارات قراردادی، نمونه شخصیتهای سردودمانی، موتیفهای آشنا، توصیفات کلیشه‌ای از وقایع، یا واحدهای ساختاری بزرگ‌تر نظیر جنگهای یک تنهٔ قهرمانان باشد که در تمام داستانهای منثور عاشقانه تکرار می‌شود. یک شخصیت نمونه‌ای آشنا در داستانهای عاشقانهٔ معروف و نیز در سنت روایات حماسی، بانوی جنگاور است.

معروف‌ترین زنان جنگاور در حماسه‌های ایرانی، گردآفرید در داستان سهراب؛ جریره، همسر تورانی سیاوش؛ گرویه، خواهر بهرام چوبین هستند. بانوگشسب، دختر جنگجوی رستم نیز قهرمان منظومه حماسی کوتاهی به نام **بانوگشسب نامه** است که پس از **شاهنامه** سروده شده است. زنان جنگجو در داستانهای عاشقانهٔ منثور که مهم‌ترین آنها **سمک عیار** و **فیروزشاهنامه** است نیز حضور دارند.

بانوی جنگاور داستانهای عاشقانه، در واقع زنی است از طبقهٔ بالا که هر ازگاه به انجام کارهای خشن تمایل پیدا می‌کند. او جز جنگاوری کار دیگری ندارد.

اما تهاجم و خشونت جسمی کیفیاتی نبودند که در زنانِ متعلق به دنیای داستانهای عاشقانه مورد ستایش واقع شوند، مگر زمانی که خطر و شور و خشم بسیار زیادی آن را ایجاب کند. اما زن جنگجوی تمام عیار نظیر بوران‌دختِ **داراب‌نامه** نادر است.

خلاصهٔ داستان بوران‌دخت در **داراب‌نامه** با تأکید بر جنبه‌های خاصی از داستان چنین است که داراب پس از ماجراهای طولانی در سرزمینهای بیگانه به ایران بازمی‌گردد و مادرش همای، او را بر تخت می‌نشاند. داراب به قیصر روم حمله و او را وادار به تسلیم می‌کند، اما هنگامی که هما یادآور می‌شود که آن دو خویشاوندند، وی را آزاد می‌کند.[۲]

قیصر اندکی بعد می‌میرد و برادرش فیلاقوس (Feylagus) امپراتور روم می‌شود. داراب و فیلاقوس با یکدیگر می‌جنگند و فیلاقوس شکست می‌خورد و تنها باج و خراجی که داراب درخواست می‌کند، ازدواج با ناهید دختر فیلاقوس است. ناهید و داراب ازدواج می‌کنند، اما اندکی بعد داراب وی را نزد پدرش بازپس می‌فرستد زیرا بوی دهان بسیار بدی دارد (داراب‌نامه، ج ۱، ص ۳۸۹-۳۹۰). اما ناهید باردار است و پنهانی اسکندر را به دنیا می‌آورد (ج ۱، ص ۳۹۱).[۳]

داراب از همسر دیگر خود پسری به نام داراب دارد. داراب‌ِ پسر و برادر ناتنی وی، اسکندر، سرانجام در میدان جنگ با یکدیگر روبه‌رو می‌شوند و داراب که با ضربهٔ مهلک خنجر دو تن از سرداران خائنش به سختی مجروح شده و در حال جان کندن است، از اسکندر می‌خواهد که با دخترش ازدواج کند و اسکندر پیروز می‌پذیرد (ج ۱، ص ۴۶۲-۴۶۳).

اما بوران‌دخت سوگند خورده است که انتقام پدر را از اسکندر بگیرد؛ زیرا می‌داند که اسکندر کشندگان پدر او را تطمیع کرده است. او حمایت بزرگان ایران را به دست می‌آورد، لشکری تدارک می‌بیند و به اسکندر حمله می‌کند اما به سختی شکست می‌خورد. در گریز از میدان نبرد، بوران‌دخت به محوطه‌ای پناه می‌برد که چشمه‌ای در آن جاری است (ج ۱، ص ۴۷۱) و بار دیگر لشکری گرد می‌آورد و اسکندر را در نبردی نزدیک بغداد شکست می‌دهد و تصمیم می‌گیرد به سمت غرب در مسیر حلب پیش رود. رود فرات مانعی دشوار بر سر راه اوست، اما وی بر لب آب به نیایش می‌ایستد و سوار بر اسب به آب رود می‌زند. او و یاران وفادارش به سلامت از رود می‌گذرند، در حالی که خائنین و دشمنان او غرق می‌شوند (ج ۱، ص ۴۸۲).

پس از جنگهای بسیار، صحنه نبرد به استخر در جنوب غربی ایران و محل سکونت مادرِ بوران‌دخت، آبان‌دخت منتقل می‌شود. دو لشکر بار دیگر با هم روبه‌رو می‌شوند و اسکندر بوران‌دخت را اسیر می‌کند. اسکندر برای اجابت آخرین تقاضای داراب و پایان بخشیدن به جنگ، از بوران‌دخت می‌خواهد با او ازدواج کند؛ اما بوران‌دخت دلیرانه خودداری می‌کند. (ج ۱، ص ۴۹۷-۴۹۸). بوران‌دخت می‌گریزد و به حلب بازمی‌گردد و در آنجا به جنگ با سپاه اسکندر ادامه می‌دهد. یک‌بار در نبردی یک تنه ناگزیر به قلعه‌ای عقب‌نشینی می‌کند و چون به کنار خندق می‌رسد می‌تواند از آن بگذرد، در حالی که سربازان دشمن نمی‌توانند (ج ۱، ص ۵۱۶)؛ و در ادامهٔ گریزش بر کنارهٔ رودی می‌ایستد و خود را در آب رود می‌شوید سپس نماز می‌خواند و آنگاه از رود می‌گذرد (ج ۱، ص ۵۱۸، ۵۲۰).

در بازگشت به استخر بوران‌دخت با مادرش به نزاع برمی‌خیزد و او را می‌کشد و خود را ملکهٔ ایران می‌نامد (ج ۱، ص ۵۲۷). اما بار دیگر از اسکندر شکست می‌خورد و به کوهی می‌گریزد و در آنجا می‌آساید و نیایش می‌کند و خود را در چشمه‌ای می‌شوید (ج ۱، ص ۵۳۳).[۴] پس از چند نبرد، بوران‌دخت به غاری پناه می‌برد. اسکندر و همراهانش وی را تا آن غار تعقیب می‌کنند، ولی او پشت دری قفل شده که اسکندر قادر به گشودن آن نیست، مخفی می‌شود (ج ۱، ص ۵۴۵)؛ و از این در به قصر سحرآمیزی وارد می‌شود که جوی آبی در آن جاری است. بوران‌دخت نهر را دنبال می‌کند و نهر به وی راه گریز را نشان می‌دهد (ج ۱، ص ۵۵۴).

اسکندر تصمیم می‌گیرد که محاصرهٔ حلب را بشکند و در نتیجه بوران‌دخت بار دیگر به غرب رو می‌آورد. در بغداد وانمود می‌کند که مردی به نام بهمن [بهرام] و سپاهی وفاداری به اسکندر است و با یکدیگر به حلب بازمی‌گردند. بوران‌دخت در راه رویایی پیشگویانه از عبورش از آب می‌بیند (ج ۲، ص ۱۸).

آنگاه با کنار نهادن هویت جعلی خود اسکندر را شکست می‌دهد و او را تا استخر تعقیب می‌کند. سپس به تنهایی به جست‌وجوی بانوی دیگری که در کنار او بجنگد، می‌رود. بوران‌دخت او را می‌یابد و برای وی طعام می‌آورد. سپس به آب‌تنی می‌پردازد که اسکندر او را می‌بیند و بدین سبب بوران‌دخت می‌پذیرد که با او ازدواج کند.

پس از آن اسکندر به جست‌وجوی آب حیات می‌رود و بوران‌دخت را ملکهٔ ایران اعلام می‌کند و با هدف ویران کردن همهٔ بتکده‌ها و هدایت خلق به «راه خدا» عازم هند می‌شود. در راه با کیداور شاه هند روبه‌رو می‌شود (ج ۲، ص ۱۰۰) و با وی می‌جنگد، اما ناگزیر می‌شود از بوران‌دخت نیروی کمکی بخواهد. بوران‌دخت به هند می‌آید و در جنگی پادشاه هند و

شاهنشاهی ساسانی شد و این مرکزیت را تا حملهٔ اعراب حفظ کرد. این نکته در این بحث حائز اهمیت است زیرا مادر بوران‌دخت، آبان‌دخت، ساکن استخر بود. آبان مترادف آناهیتاست و یشتی که به آناهیتا اختصاص دارد، آبان یشت خوانده می‌شود.

به‌نظر می‌رسد از دورهٔ هخامنشیان بر کیفیات جنگاورانهٔ آناهیتا تأکید بیشتری می‌شده است. پلوتارک در شرح حال اردشیر دوم، گزارش می‌دهد که شاه جدید در پرستشگاه ایزدبانوی جنگاوری تشرف یافت که می‌توان او را آناهیتا پنداشت.[10] محبوبیت گستردهٔ آناهیتا در دورهٔ اشکانیان در برخی از منابع آمده است و گمان می‌رود که در این دوره پیروان او بر سرزمینهای تحت‌نفوذ اهورمزدا و میترا، به ویژه در آذربایجان و ارمنستان مسلط شدند.[11]

طبری گزارش می‌دهد که اردشیر اول (۲۲۶ ـ ۲۴۰ م) پیش از جنگ با اردوان، پادشاه اشکانی، در مکتوبی او را تهدید کرد که پس از پیروزی بر او سر و گنجینهٔ او را به آتشکدهٔ اردشیر فره خواهد فرستاد.[12] پس از شکست اردوان، اردشیر سرهای بریدهٔ دشمنان خود را به معبد آناهیتا فرستاد.[13] شاپور دوم (۳۰۹ـ۳۷۹ م) با سرهای مسیحیانی که در پارس اعدام شده بودند همین کار را کرد.[14]

به این دلیل آشکار می‌شود که جنبهٔ نظامی آناهیتا در میان پیروانش تا سدهٔ چهارم میلادی برجسته بوده است.

بدین ترتیب ظاهراً زمینهٔ گسترده‌ای وجود داشته که براساس شخصیت آناهیتا، در ادبیات پس از اسلام نیز قهرمان زن جنگاوری پدید آمد.

آناهیتا همچنین با سلطنت و مشروعیت مقام شاهی ارتباط نزدیکی دارد. پیشتر گفتیم که اردشیر دوم در معبد ایزدبانویی جنگاور، احتمالاً آناهیتا تشرف یافته بود. یزدگرد دوم (۶۳۲ـ۶۵۱م)، آخرین پادشاه ساسانی را بزرگزادگان پارس در مکانی که طبری آن را آتشکدهٔ اردشیر در استخر می‌نامد به پادشاهی برگزیدند (یعنی معبد آناهیتا).[15]

گبل (Gobl) که صحنه‌های جلوس را در سکه‌های ساسانی مطالعه کرده است، آناهیتا یا نمادی از او را بر سکه‌هایی که تاجگذاری اردشیر اول، شاپور اول، هرمز اول (محتملاً)، بهرام دوم، نرسی هرمز دوم، شاپور دوم (۳۰۹ـ۳۷۹) و شاپور سوم را نشان می‌دهد، شناسایی کرده است.[16] احتمالاً نرسی (۲۹۲ـ۳۰۳) که خود را پرستندهٔ آناهیتا خوانده و در کتیبه‌ای بر نقش رستم آمده است، در برابر آناهیتا ایستاده که او را به پادشاهی مطلق منصوب می‌کند. حجاری طاق بستان تاجگذاری فیروز (۴۵۹ـ۴۸۴) یا خسرو دوم (۵۹۱ ـ ۶۲۸) را توسط اهورمزدا در حضور آناهیتا نشان می‌دهد، که آناهیتا را می‌توان با تنگ آبی که در دست چپ خود حمل می‌کند، تشخیص داد.

جلوس در داستان **داراب نامه** نقطهٔ عطف قاطعی در مناسبات میان اسکندر و بوران‌دخت است.

شاید بتوان صحنهٔ برهنه دیدن بوران‌دخت را دیدار نمادین اسکندر با آناهیتای کبیر در معبد استخر تفسیر کرد و اینکه ایزدبانو به او عطایی می‌بخشد. چنانکه در یشت پنجم چند جا به وضوح بیان می‌شود که آناهیتا به قهرمانان ایرانی که از او تقاضا می‌کردند، عطایایی می‌بخشید و اسکندر در اینجا یک ایرانی محسوب شده است. صحنهٔ برهنه حمام کردن، آناهیتا را در پرستشگاه خود ـ در اینجا آب ـ نشان می‌دهد. گرچه پرستشگاه آناهیتا را در استخر اغلب آتشکده نامیده‌اند، شواهد معماری نشان می‌دهد که آتش و آب با هم همراه بودند. دیدار آناهیتا و اسکندر در این حالت نشان‌دهندهٔ تماس مستقیم و خصوصی او با ایزدبانوست، عطیه‌ای که آناهیتا به اسکندر اهدا می‌کند دو مرحله دارد: نخست او مخالفت خود را با اسکندر کنار می‌گذارد و فعالانه حامی او می‌شود، چنانکه ازدواج او نمادی از این حمایت است، دوم او اسکندر را بر تخت شاهی ایران

را دارد برای بیست و چهار ساعت زیر آب زنده بماند، او را خلاص می‌کند اما مجدداً دستگیر می‌شود و سرانجام ناگزیر می‌شود به سردار هندی و یاور او که بانویی جنگاور است، خدمت کند. بوران دخت این زن را با آبدست (کوزه‌ای) که محکوم به حمل آن بوده، می‌کشد. در حین جنگ و گریز برای بیرون رفتن از قصر به رودی می‌زند و در زیر آب در جهت جریان رود شنا می‌کند تا به مرغزاری می‌رسد. در آنجا زخمهایش بهبود می‌یابد. ماهیهایی که در آب بلورین در کوه جادوگران شنا می‌کنند چون بوران‌دخت با فرّ برترش به آنان نزدیک می‌شود، اسکندر را ترک می‌کنند و به سوی بوران‌دخت شنا می‌کنند. بوران دخت می‌تواند سنگباران خطرناک بر ضد سپاه اسکندر را متوقف کند.

این ارتباطهای متعدد بوران‌دخت با آب بسیار پیچیده‌تر و مداوم‌تر از آن است که تصادفی باشد. در محدودهٔ روایات ایرانی، شخصیتها مناسب با وضع اجتماعی خود و در ارتباط با دیگر شخصیتها و نقش آنان در انواع خاص داستان رفتاری قابل پیش‌بینی دارند؛ اگر آنان از امدادی غیبی برخوردار باشند، کمک به آنها از طریق رویا یا یاری مستقیم است. مداخلهٔ نیروهای ماوراءالطبیعی از طریق تعامل مداوم میان قهرمان و عناصر طبیعی بیان نمی‌شود.

سومین جنبهٔ برجستهٔ داستان را به سادگی در خلاصهٔ داستان نمی‌توان طرح کرد. این جنبه با طبیعت و روح حمایت بوران‌دخت از اسکندر و مفهوم نامتعارف مأموریت اسکندر در هند باید مربوط باشد. اسکندر در **داراب‌نامه** به تناوب، جهانگشا و جنگاوری مسلمان (غازی) تصویر می‌شود. وقتی او در نقش جهانگشا ظاهر می‌شود، بوران‌دخت بزرگ‌ترین حامی او است. بوران‌دخت حتی هنگامی که اسکندر ترجیح می‌دهد از جنگ اجتناب ورزد، بی‌محابا حمله می‌کند و یک تنه بر ضد پهلوانان سپاه دشمن می‌جنگد؛ اما هنگامی که اسکندر جهانگشا تبدیل به اسکندر غازی می‌شود تا بتکده‌ها را ویران کند و بتها را از میان بردارد و کفر را ریشه‌کن کند و مردم را به راه راست توحید بازگرداند، به نظر می‌رسد حمایت بوران‌دخت و شرکت او در ماجراها به حداقل تقلیل می‌یابد.

این سه جنبهٔ داستان، یعنی ماهیت غیرمعمول آن در روایات ایرانی بدین سبب که جنگجوی زن شخصیت اصلی است، ارتباط این زن با آب و عدم همکاری وی با اسکندر هنگامی که در نقش یک جنگجوی مسلمان ظاهر می‌شود، قویاً مؤید این نکته می‌تواند باشد که بوران‌دخت مظهر مردمی ایزدبانویی ایرانی است. اگر این گمانه درست باشد، پیشینهٔ منطقی بوران دخت در نظام ایزدان ایرانی باید ایزد بانوی باستانی اردویسور آناهیتا باشد.

بگذارید برخی جنبه‌های ایزد بانو آناهیتا را در سنت دینی ایرانیان بررسی کنیم. یشت پنجم اوستا به این ایزد بانو اختصاص دارد. توصیف جسمانی او به طور زنده در کردهٔ شانزدهم بند ۶۴ آمده است:

«دختر زیبایی بسیار برومند خوش اندام کمربند در میان بستهٔ راست بالا آزاده نژاد و شریف» بیشتر این توصیفها در کردهٔ پنجم بند ۷۹ و ۱۲۶ تکرار می‌شود و به صورت کلی بوران‌دخت **داراب‌نامه** را به یاد می‌آورد.

آناهیتا ایزدبانوی آب و حاصلخیزی نیز هست (یشت پنجم کردهٔ یکم بند اول).

او کسی است که عطایایی به قهرمانان ایرانی می‌بخشد که بتوانند دئوها و دشمنان فانی خود را شکست دهند. هوشنگ، جم، فریدون، گرشاسب، کیکاووس و طوس از جملهٔ این قهرمانانند که در یشت پنجم برای آناهیتا قربانی می‌کنند و او عطایایی بدیشان می‌بخشد. ولی چون ضحاک و فران راسیان = افراسیاب برای به دست آوردن قدرتی که بتوانند نقشه‌های پلید خود را عملی سازند برای او قربانی و نذورات تقدیم می‌کنند، آناهیتا نذورات ایشان را نمی‌پذیرد.

در یشتها، برای او هم به عنوان ایزد بانوی آب و حاصلخیزی و هم به عنوان ایزدبانوی جنگ عبادتهایی ذکر می‌شود.

گزارشهایی از آداب و مناسک آناهیتا در ایران از دوران هخامنشیان تا زمان حال در دست است.[۵] اردشیر دوم (۴۰۴-۳۵۹ ق م) اسباب رونق آیینهای آناهیتا همراه دیگر فرقه‌ها گردید.[۶] بر اساس منابع گوناگون، این فرمانروا معابدی برای آناهیتا در شوش، اکباتان و دیگر جاها بنا کرد، اما تنها جزئیات پراکنده و اندکی دربارهٔ آدابی که در این معابد برای پرستش این ایزدبانو برپا می‌شد، در دست است. اندکی پس از پیدایش، این فرقه به طور گسترده‌ای در ماورای مرزهای ایران گسترش یافت و در ارمنستان و آسیای صغیر ریشه‌های نیرومندی یافت.

سرزمین تخت جمشید (پرسپولیس) و به ویژه شهر استخر مدتی دراز مرکز پرستش آناهیتا بود و معبد یا پرستشگاهی برای آناهیتا نزدیک تخت‌جمشید از دورهٔ اردشیر وجود داشت.[۷] طبری گزارش می‌دهد که ساسان، نیای اردشیر اول، مسئول مکانی بوده که طبری آن را آتشکدهٔ آناهیتا در استخر می‌نامیده است.[۸] در کتیبهٔ کریتر در نقش رجب در قرن سوم به آتشکدهٔ آناهیتا اشاره شده است.[۹] این شهر مقدس قدیمی، مرکز دینی

ماجراهای بوران‌دخت و اسکندر در هند، آن دو به کوهی می‌رسند که برکه‌ای پر از ماهیها آن را احاطه کرده است (**داراب‌نامه**، ج ۲، ص ۲۴۰). در پی آن صحنه‌ای شگفت می‌آید که در آن بوران‌دخت به‌خاطر فرّش که بسیار قدرتمندتر از فرّ اسکندر است، ماهیها را به سوی خود جلب می‌کند. بر زلالی آب در متن تأکید می‌شود و قطعه‌ای در یشتها را به یاد می‌آورد که یکی از وظایف آناهیتا را به عنوان پاک‌کنندهٔ آبها توصیف می‌کند. این صحنهٔ عجیب می‌توانست صرفاً زاییدهٔ تخیّل داستانگو تلقی شود اگر حلقهٔ پیوندی میان آناهیتا و عنصر ماهی در یک قطعه کار فلزی دورهٔ ساسانی در دست نبود.

در موزهٔ استات لیخه (Staatliche) برلین یک سینی برنزی از دورهٔ ساسانی قرار دارد که در دایرهٔ مرکزی آن چهار پارچ آب و در بین آنها جفتهای طاووس نقش شده‌اند که به نشانهٔ آناهیتا، الههٔ آب و بارآوری تعبیر می‌شود[۲۱] و می‌تواند نشانهٔ جایی باشد که چنین نیرویی متمرکز شده است، یعنی محراب آناهیتا.

در داستان، ماهی به بوران‌دخت کمک می‌کند تا بی آنکه غرق شود از زیر آب بگذرد و به کوهستان برسد. دلیل عبور از رود و رفتن به کوهستان آن است که طلسم سنگباران عظیم جادوگران بر ضد نیروهای اسکندر را بشکند. بوران‌دخت به سبب طبیعت ویژه‌اش قادر است طلسم را بشکند. به عبارت دیگر، او می‌تواند باران را که پدیده‌ای طبیعی است و در داستانهای قدیمی تنها نیروهای الهی یا جادوگران اعمال‌کنندهٔ جادوی شیطانی در اختیار دارند، کنترل کند. اگر بوران‌دخت را در محدودهٔ روایات مربوط به آناهیتا در نظر آوریم، این ویژگی نباید موجب شگفتی شود.

واقعهٔ دیگری نیز در داستان بوران‌دخت وجود دارد که ممکن است در اثبات این نکته که بوران‌دخت تجلی آناهیتا در داستانهای عامیانه و مردمی است، به کار آید. پیشینهٔ این بحث را مری‌بویس در مقالهٔ خود «بی‌بی شهربانو و بانوی پارس» (پانوشت ۵) بنیان نهاد. در این مقاله، بویس دو مکان مقدس ویژهٔ بانوان را که یکی متعلق به زردشتیان و دیگری از آن مسلمانان است، توصیف می‌کند. زیارتگاه بانوی پارس یکی از شش زیارتگاه بزرگ زردشتیان در یزد است. حال آنکه زیارتگاه بی‌بی‌شهربانو، زیارتگاهی شیعی در تپه‌های مشرف به شهر ری است. هر یک از این زیارتگاهها بنیانی افسانه‌ای دارد که به دختر یزگرد سوم مربوط می‌شود. او برای نجات زندگی خود از برابر مهاجمان عرب می‌گریزد و هنگامی که از شدت خستگی در شرف اسارت است، برای کمک به پیشگاه خداوند دعا می‌کند و در هر دو مورد کوه باز می‌شود و او را به داخل می‌کشد و بار دیگر بسته می‌شود.

در داستان **داراب‌نامه**، بوران‌دخت از برابر سپاه اسکندر به کوههای نزدیک استخر می‌گریزد و در حالی که زخمی است به غاری پناه می‌برد. اسکندر او را تعقیب می‌کند و درست هنگامی که نزدیک است او را بگیرد، بوران‌دخت به دری آهنی می‌رسد که ابتدا نمی‌تواند آن را بگشاید ولی با یاری خواستن از خداوند قدرتی پیدا می‌کند که می‌تواند در را بگشاید و به پشت آن بگریزد. در بار دیگر بسته می‌شود و اسکندر نمی‌تواند آن را بگشاید. بوران‌دخت به کاخ و باغی جادویی می‌رسد که رودی از آن می‌گذرد، در حالی که اسکندر ناگزیر راه بازگشت را در پیش می‌گیرد.

آیا میان دو افسانهٔ بنیان‌گذاری زیارتگاهها و داستان بوران‌دخت و غار، پیوندی وجود دارد. نخست می‌توان این داستانها را بخشی از مجموعهٔ بزرگ‌تری از افسانه‌ها و اساطیری دانست که به تغییر خاندان شاهی در ایران مربوط می‌شود. بن‌مایهٔ عمومی این اسطوره‌ها و داستانها را ریچارد فرای بدین ترتیب خلاصه کرده است: «فکر منجی در روایات ایرانی، به هرحال از آن شاهی زمینی نیست که برتر از دیگران و بالا دست آنها ایستادهَ و آنان را رهبری می‌کند، بلکه او کسی است که با رنج آشناست و می‌تواند آلام مردم معمولی را درک کند. در ایران این ویژگی را در آنچه اسطورهٔ بنیان‌گذاری خاندان حکومتگر نامید، همواره می‌توان دید. اسطوره‌ای که در پدیدهٔ ایرانی سلطنت به یک اصل جزمی تبدیل شده است. جنبهٔ عمومی این اسطوره که سپس برای ایرانیان به تاریخ واقعی تبدیل می‌شود عبارت است از خویشاوندی با سلسلهٔ پیشین یا دارا بودن خون پادشاهی، آزار دیدن در پی فرار یا تبعید، پنهان کردن اصل و نسب شاهانه و نیز زندگی دشوار در میان چادرنشینان یا دهقانان. سرانجام حضور پسر، نوه و یا نسل بعدی تبعیدی که با کیفیات و نشانه‌هایی شناخته و خورنه یا فرّ شاهی بر او نازل می‌شود و او سلسله‌ای تازه بنیان می‌نهد.[۲۲]

این تفسیر، بر میراث شاهنشاهی ایران و بر طبیعت مسیحایی

می‌نشاند. قبلاً دیدیم که حمایت بر ضد دشمن و تاجگذاری شاهان، از جمله پاداشهای آناهیتا به ستایشگران خود بوده است.

تصاویر آناهیتا را می‌توان در اشیای نقره‌ای دورهٔ ساسانی نیز دید. لوکونین (Lukonin) در جلد دوم **ایران** تصویر شش شیء را آورده که پنج عدد را به قرن پنج و شش میلادی متعلق می‌داند و تاریخ یکی از آنها را مربوط به اواخر دورهٔ ساسانی ذکر می‌کند.[17] دوروتی شفرد (Dorothy G. Shepherd) در مقاله‌ای زیر چاپ دربارهٔ پیکرنگاری آناهیتا، از تصاویر آناهیتا در کتیبه‌ها، سفالینه‌ها، مهرها و ظروف نقره‌ای متعدد از دورهٔ ساسانی سخن گفته است.[18] تمام این اشکال برجسته و اشیا نشان می‌دهد که آناهیتا منبع زاینده و الهام‌بخش برای هنرهای تجسمی در دورهٔ ساسانی بوده است.

نقوش برجسته بر صخره‌ها، سکه‌ها و اشیای نقره‌ای بر پرستش آناهیتا به اشکال مختلف تا سدهٔ هفتم و احتمالاً پس از آن، گواهی می‌دهند. بنابراین پرستش این ایزدبانو آنقدر به طول انجامیده که قبول کنیم اشکال عامیانه و غیررسمی گوناگون آن توسط نقالان به فرهنگ مردمی راه یافته است.

عنصر مهم در نگارهٔ آناهیتا ارتباط گاه به گاه او با یک پرنده است. او اغلب بر ظروف و سینیهای نقره‌ای و برنزی دورهٔ ساسانی همراه با کبوتران و طاووسها نقش می‌بندد. رینگبوم (Ringbom) گلدانی ساسانی توصیف می‌کند و مدعی است آن نقش آناهیتا را نشان می‌دهد.

او کبوتری در دست دارد و طاووسهایی در جلوی او قرار گرفته است و زیر یک قوسی ایستاده است که با نقش پرندگان تزئین شده...[19] شفرد براساس مجموعهٔ بسیار گسترده‌ای، این شکل را با دیگر اشکالی که نشانه‌های مشابهی از جمله پرندگان را شامل می‌شوند، مربوط می‌کند و می‌گوید که اکنون گواه آشکاری در دست است که این اشکال نمایندگان آناهیتایند.[20]

در بشقابی متعلق به اواخر دورهٔ ساسانی پرندهٔ شکاری بزرگی حامی آناهیتاست.

پیشتر اشاره شد که بوران‌دخت در جایی در **داراب‌نامه** با باز مشابهت و ملازمت دارد (ج ۱، ص ۴۹۷). هر دو جنبهٔ نمادگرایانه پرنده- صلح‌آمیز و جنگاورانه- در رؤیایی غیرمعمول بر بوران‌دخت ظاهر می‌شوند که در آن دو طبیعت مخالف در یکجا جمع شده‌اند (ج ۲، ص ۱۶۵ به بعد). چنین پیوند عناصر مخالف در پدیده‌ای رؤیایی مشهور است. بوران‌دخت در خواب می‌بیند که باز سپیدی نزد او می‌آید و او، آن را که نزدیک وی بر زمین نشسته است «فرومی‌مالد». باز در کنار او روی تخمی می‌نشیند و به‌ناگاه با منقار زدن باز، تخم می‌شکند. دو جوجه از آن سربرمی‌آورند؛ یکی کبوترَی سیاه و دیگری بازی سفید است. فرزانه‌ای هندی این رؤیا را تفسیر می‌کند: باز سفید خود بوران‌دخت است و کبوتر سیاه جنگاور هندی برجسته‌ای است که بوران‌دخت او را اسیر کرده است. بنابراین پرندهٔ شکاری جنگاور بر کبوتر نرمخو غلبه کرده است، و به تعبیری دیگر، در این مرحله طبیعت جنگاورانهٔ ایزدبانو بر طبیعت صلح‌جویانه و بارورانهٔ وی غلبه کرده است. این مجموعهٔ کنده‌کاری ویژگی دیگری نیز دارد که باید آن را توضیح داد. پیشتر بوران دخت را دارندهٔ فرّ ذکر کردند. فرّ در زبان خوارزمی و فارسی با پرندهٔ سپید شکاری باز یا شاهین مربوط است. روشن است که باز سپید که در رؤیای بوران‌دخت به سوی او می‌آید، چیزی نیست جز همان وارغنهٔ **اوستا** که نشان‌دهندهٔ فرّ است که جمشید یا یمه را ترک می‌کند و در **داراب‌نامه** نشان‌دهندهٔ فرّی است که به سوی بوران‌دخت می‌آید.

یادآور می‌شود که در **داراب‌نامه**، هنگام پرداختن به

۲. **داراب‌نامه**، ج ۱، ص ۳۵۰.

۳. از این‌رو در این روایت، اسکندر با خاندان سلطنتی ایران هم از طریق پدر و هم مادر خود مربوط است. پدر اسکندر، فیلاقوس از نسل فریدون است. این اسکندر برادر ناتنی داریوش سوم نیز هست و اینان ویژگی شاخص روایت ایرانی داستان اسکندر کالیستنس کذاب است. بنابراین بوران‌دخت برادرزادهٔ اسکندر است. این امر و فرزندان دو رگهٔ اسکندر از خاندان سلطنتی ایران، به‌نظر می‌رسد که خصلت منحصر به فردی برای **داراب‌نامه** به شمار می‌رود.

۴. شست‌وشوی آیینی بوران‌دخت در آب جاری که موجب تجدید قوای اوست در سراسر داستان مورد تأکید است.

۵. مری بویس «بی‌بی شهربانو و بانوی پارس» BSOAS، ۳۰ (۱۹۶۷)، ص ۳۰-۴۴.

6. A. T. Olmstead, History of the Persian Empire (Chicago: Univ, of chicago Press 1960). pp. 423,471.479 see also Old Persian Inscription A'Sa of Artaxerxes II in R. Kent. Old Persian, 2nd rev. ed (New Haven: American Oriental Society, 1953), p. 154: "By the favor of Ahuramazda, Anaitis, and Mithras this ,Palace I built, May Ahuramazda, Anaitis, and Mithras, Protect me from all evil, and that which I have built may they not shatter nor harm".

7. See M. chaumont. "Le Culte d'Anahita a Staxr et les Premiers Sassanides," Revue de histoire des religions, 153 (1958): 154 -175, for refrences to the relevant sources.

۸. طبری، **تاریخ الرسل والملوک**، ویراستهٔ م. ج. دویونگ، دلیدن، (بریل، ۱۸۷۹-۱۹۰۱)، ج ۲، ص ۸۱۴.

9. M. L. Chaumont, "Linscription de Kartir" JA 248 (1960), pp. 343, 347 (line 8 of the text and translation).

10. Plutarch, Lives, tr Bernadotte Perrin (Cambridge: Harvard University Press, 1954), 10:130-131.

مشخص نیست که آیا این عبارت به ستایش آناهیتا در دورهٔ اردشیر دوم بازمی‌گردد و یا به ستایش وی در دورهٔ پلوتارک. به‌هرحال، طبیعت جنگاورانهٔ ایزدبانو به عنوان نقطه تمرکز ویژه به اواخر قرن اول میلادی بازمی‌گردد.

11. R. Ghirshman, Iran (Baltimore: Penguin, 1961), p. 269.

۱۲. طبری، همان، ج ۲، ص ۸۱۸.

۱۳. همان، ج ۲، ص ۸۱۹.

۱۴. شامون، ص ۱۶۰.

۱۵. طبری، همان جا، ج ۲، ص ۱۰۶۷.

16. R. Gobl, "Investitur im sassanidischen Iran" Wiener Zeitschrift fur die Kunde des Morgenlandes, 56 (1960), p. 47.

17. V. Lukonen, Persiall Cleveland: World, (1967) Pls 172, 181, 183, 184, 188, 189, 195.

18. Dorothy G. shepherd "The Iconography of Anahita" My thanks to Dr. shepherd for her Kindness in making this article available to me.

19. L, Ringbom, "Zur Ikonographie der Gottin Ardvi sura Anahita "Acta Academiae Aboensis: Humaniora, 23.2 (1957).

20. Shepherd, op. cit. pp. 6 -7.

21. L. Ringbom, "Three Sasanian Bronze Salvers with Paridaeza Motifs", Pope, Survey, 14:3032, and fig. 1094.

22. Richard N. Frye, Persia (New york: Schocken, 1969), p. 28.

۲۳. همانجا.

آن تأکید می‌کند. آنچه در افسانه‌های زیارتگاهها و بوران‌دخت یافت می‌شود، جنبه‌ای از اسطورهٔ دودمانی ایران است که بر خلوص نسب خونی سلطنتی تأکید می‌کند. در این تفسیر، فرد مؤنث بازمانده از خاندان سلطنتی به‌طور شگفت‌انگیزی از ازدواج احتمالی با یک فرد غیرایرانی مصون می‌ماند. به موازات این پدیده، در بخش دیگر اسطورهٔ سلسله‌ای، وارث مذکر از تماس فعال با جامعه بازمی‌ماند و به زندگی مشکل و به دور از دیگران به عنوان شبان یا صحرانشین ادامه می‌دهد. این امر احتمالاً سبب مصونیت یکی از افراد نسل با دور کردن وی از صحنه در موقع بحران می‌شود.

احتمال دوم و بسیار مرتبط‌تر با موضوع این پژوهش، آن است که داستان غار و دیگر ماجراهای بوران‌دخت داستانهای عامیانه‌ای دربارهٔ آناهیتا باشد که به طور منحصر به فردی در این متن باقی مانده است. دربارهٔ آناهیتا جز آنچه در کتابهای دینی زردشتیان و گزارشهای طبری آمده، هیچ متن دیگری در دست نداریم. درواقع دربارهٔ آناهیتا هیچ متنی از باورهای مردمی که جدا از متنهای رسمی و درباری باشد، در دست نیست. دوروتی شفرد یادآور می‌شود که کنده‌کاریهای ظروف سیمین ساسانی حامل نمایانگرهایی از آناهیتاست که نباید در متون زردشتی آمده باشد، بلکه ریشه در اساطیر، آیین و مناسک و هنر خاور نزدیک دورهٔ باستان دارد.[۲۳]

در این نوشته، شماری از شباهتها و مناسبتها میان شخصیت بوران‌دخت، بدان‌گونه که در **داراب‌نامه** آمده و ایزدبانوی آناهیتا در نظام خدایان ایرانی پیش از اسلام شاهد بودیم. ارتباط بوران‌دخت با آب بسیار بیش از آن است که تصادفی در داستانگویی تلقی شود و آناهیتا نیز ایزدبانوی آب و حاصلخیزی است. همچنین دیدیم که آناهیتا ایزدبانوی جنگاوری نیز هست که پیشکشهایی ـ چند سر ـ را در پرستشگاه خود دریافت می‌کند. یکی از این پرستشگاهها در استخر است. او به قهرمانان ایرانی پیروزی عطا می‌کند. طبیعت جنگجویانهٔ بوران‌دخت و همراهی او در میدانهای جنگ حتی حضور اسکندر را تحت شعاع قرار می‌دهد. بوران‌دخت همچنین با شهر استخر مربوط است و اسکندر را در آنجا بر تخت می‌نشاند و پس از دیداری نمادین او را شاه ایران اعلام می‌کند. آناهیتا همین‌گونه با جلوس شماری از شاهان ایرانی از اردشیر دوم تا یزدگرد سوم مربوط است. برخی عناصر نقش برجسته‌های آناهیتا همانند کبوتران، پرندگان شکاری و ماهی، نقش مهمی در داستان بوران‌دخت دارند. همچنین بوران‌دخت با افسانهٔ رسیدنش به کوه با روایات مربوط به بنیان‌گذاری دو پرستشگاه بانوان که افسانهٔ آنها به پیش از اسلام بازمی‌گردد و هر دو پرستشگاه احتمالاً وقف آناهیتا بوده است، مربوط می‌شود.

به این ترتیب بسیار محتمل است که ماجراهای بوران‌دخت از مجموعه‌ای از داستانهای عامیانه دربارهٔ آناهیتا نشأت گرفته باشد.

این افسانه ظاهراً میان نقالانی باقی مانده است که روایات شفاهی داستانهای عاشقانهٔ قدیمی را سینه به سینه نقل کردند و می‌تواند معیاری باشد برای سنجش قدرت سنت ادبیات عامه که افسانه‌ای از پیش از اسلام نظیر این را می‌تواند برای شاید نیمی از یک هزاره در ادبیات شفاهی فارسی دورهٔ اسلامی حفظ کند.

پانوشتها:

۱. برای شرحی کلی از داستان اسکندر بنگرید به آرمان آبل (Armand Abel)، (داستان اسکندر)، Le Roman d'Alexander (بروکسل، دفتر نشر، ۱۹۵۵)، به‌ویژه ص ۵۵ - ۸۹. برای داستان ایرانی اسکندر بنگرید به آرمان آبل «چهرهٔ اسکندر در ایران».

"La Figure d'Alexander en Iran" در Convegno aul

Tema: La Persia e il Mondo Grecu - Romano، رم، ۱۹۶۶، ص ۱۱۹-۱۳۶؛

Minoo S. Southgate, "Portrait of Alexander in Persian

Alexander - Romances of the Islamic Era," JAOS 97 (1977),

278 -284, and Iskandarnamah: A Persian Medieval

Alexander - Romance, trans. by Minoo S. Southgate

(Newyork: Culumbia University Press, esp. pp. 167-185.)

امثال

(با استناد به کتاب امثال و حکم استاد دهخدا)

محمد جعفری (قنواتی)

عربی رخنه نکرده است. به گفتهٔ دکتر محمد نورالدین عبدالمنعم، استاد دانشگاه الازهر، «این نکته‌ای است که در آن هیچ نمی‌توان دو دل بود... این واژه‌ها پاره‌ای تنها در زبان عامیانه به کار می‌روند و پاره‌ای گذشته از زبان عامیانه در عربی فصیح نیز به کار می‌روند... و تعداد آن، چنان وسیع است که شمارش آنها دشوار و نشدنی است.»[3] زنده یاد محمدتقی بهار در همین باره می‌نویسد: «ائمهٔ لغت عرب هرگاه در اصل لغتی از لغات غیر عربی تردید کنند که از کجاست آن را از لغات فارسی دانند و فارسی شمارند.»[4]

اما تأثیر زبان فارسی بر زبان و ادبیات عرب، همان‌گونه که ذکر شد، محدود به زبان فصیح عربی (زبان نوشتار) نبوده است، بلکه شامل زبان عامیانه و به ویژه در عرصهٔ امثال و حکم نیز بوده است. با تورق گذرای **امثال و حکم** علامه دهخدا بخشی از این تأثیرات در این زمینه روشن می‌شود.

در کتاب چهار جلدی استاد دهخدا قریب ۱۷۳۰ مدخل عربی وجود دارد و حدود همین تعداد مَثَل نیز در شرحهای حاشیه‌ای بر سایر مدخلها، اعم از فارسی و عربی، به کار رفته است.

امثال عربی که در این کتاب وجود دارند به چهار دستهٔ کلی تقسیم می‌شوند: یکی آیات قرآن، دوم سخنان و احادیث پیغمبر اسلام و امامان شیعه، سوم امثال فصیح و چهارم امثالِ عامیانه. مرور اجمالی این امثال نکات زیر را روشن می‌کند:

۱. بسیاری از این امثال ترجمهٔ دقیق و واژه به واژهٔ آنها (تحت اللفظی) در زبان فارسی موجود است که چند نمونهٔ آن ذکر می‌شود: الخائن خائف (خیانتکار ترسناک بود)، النوم اخ‌الموت (خواب برادر مرگ است)، الغریق یتشبث به کل حشیش (کجا غرقه به هر چیزی زند دست - **ویس و رامین**)، الغریب اعمی (غریب کور است)، لیس وراء عبادان قریه (نیست آن سو تر زعبادان دهی)، المکاتبات نصف الملاقات (کتابت نیم دیدار است)، الشیب و الف عیب (پیری و هزار درد)، العجله مِن الشیطان (عجله کار شیطان است)، مثل العسکرالمکسور (مَثل لشکر شکست خورده)، القلب یهدی علی القلب (دل به دل راه دارد).

۲. تعدادی از این امثال با اندکی اختلاف در هر دو زبان

مقاله

بررسی تطبیقی امثال و حکم عربی و فارسی

پیوندهای تاریخی میان اقوام فارس و عرب پیوندهایی بسیار کهن است که سابقهٔ آن به پیش از اسلام می‌رسد. وابستگی پادشاهی حیره به ساسانیان و فرمانروایی متناوب ایرانیان بر یمن و وجود عدهٔ بی‌شماری از ایرانیان در این کشور که به «ابناء» یا «احرار» معروف شدند، داستان ساختن کاخ «خورنق» و تربیت بهرام‌گور نزد اعراب و به پادشاهی رسیدن وی با کمک و وساطت «مُنذَر» و پسرش «نعمان» معروف‌تر از آن است که بخواهیم در مورد آنها مطالب مکرری بنویسیم[1]. تاریخ‌نویسان از وجود اعرابی که فارسی را به خوبی می‌دانستند و در دربار انوشیروان به کار مترجمی مشغول بودند یاد کرده‌اند.[2] ابوالحسن علی بن حسین مسعودی، مورخ بزرگ اسلامی، در **التنبیه و الاشراف** شعری از یکی از شاعران دورهٔ جاهلی نقل می‌کند که ناظر بر روابط و مناسبات دیرینهٔ اعراب و فارسیان است:

زمزمت الفرس علی زمزم
و ذالک فی سالفا الاقدم

(ایرانیان از روزگاران قدیم بر سر چاه زمزم زمزمه می‌کرده‌اند.)

بدون تردید این مناسبات و نیز منازعات، که بر مبنای منافع بازرگانی شکل می‌گرفت، نمی‌توانست تأثیرات ویژه‌ای بر مناسبات فرهنگی پارسیان و اعراب نداشته باشد. اما آنچه باعث درآمیختن فرهنگ فارسی و عربی شد، شکست نظامی ساسانیان از اعراب و گسترش اسلام در ایران بود. این رویدادهای تاریخی سبب شد که پیوندهای مذکور شکل و کیفیتی دیگرگونه به خود بگیرد. از آن زمان تاکنون، که بیش از چهارده قرن را شامل می‌شود، زبان، فرهنگ و ادبیات فارسی و عربی در تعاملی جدی با یکدیگر قرار داشته‌اند و از هم تأثیر و تأثر فراوانی پذیرفته‌اند. بدون تردید مطالعهٔ تاریخ اندیشه و نیز ادبیات فارسی یا عربی بدون در نظر گرفتن این تعامل میسر نیست. این تعامل تأثیرات جدی خود را در همهٔ عرصه‌های فرهنگی، به مفهوم وسیع آن، از جمله فولکلور یا فرهنگ عامه نیز نمایان کرده است. همان‌گونه که زبان فارسی بسیاری از واژه‌های عربی را در خود جذب کرده است و امروزه نمی‌توان تصوری از زبان فارسی بدون این واژه‌ها داشت، در مورد زبان عربی نیز باید گفت که هیچ زبانی به اندازهٔ زبان فارسی در

۵. تعدادی از این امثال شکل و صورت عامیانه دارند و به همان صورت عربی در بین مردم فارسی زبان نیز رایج است. به تعدادی از آنها اشاره می‌کنیم:

المأمور معذور،
الصبر مفتاح الفرج،
المفلس فی امان الله،
الانتظار اشدّ مِن الموت،
الکاسب حبیب الله.

۶. سکونت بیش از دو میلیون نفر از هم‌میهنان عرب ما در خوزستان، که دارای فرهنگ و زبان عربی هستند، یکی از دلایل مهم تقویت ارتباط و تداخل فرهنگی زبانهای فارسی و عربی است. اعراب ایرانی که سابقهٔ سکونتشان در خوزستان به صدها سال پیش از انقراض ساسانیان می‌رسد[5] و طی این مدت از یک سو فرهنگ و زبان خود را حفظ کرده‌اند و از سوی دیگر با هم‌میهنان فارس خود در ارتباطی روزمره بوده‌اند، در تعامل فرهنگ عامیانه میان زبان فارسی و عربی تأثیر ویژه‌ای داشته‌اند. البته به این گروه بایستی عربهای ساکن خراسان، فارس، کرمان و حاشیهٔ شمالی خلیج فارس را نیز اضافه کرد. گویش عربی جاری در خوزستان که از گویشهای بسیار فصیح زبان عربی است، نقش مهمی در این تعامل داشته است. در حقیقت مردم عرب خوزستان با حفظ فرهنگ، زبان و هویت خویش در طول تاریخ به مثابه یکی از حلقه‌های ارتباط فرهنگ فارسی و عربی ایفای نقش کرده‌اند.

تعدادی از امثال عربی **امثال و حکم** در میان این مردم نیز رایج است که بخشیَ از آنَها شکل فصیح خود را حفظ کرده و بخشی نیز تحت‌تأثیر گویش عربی خوزستانی تغییراتی در بعضی از حروف یا واژه‌های آنها به وجود آمده است. موارد زیر به عنوان شاهد مثال نقل می‌شوند:

امثال و حکم دهخدا

لاتلدالحیّه الّاحیّه (از مار نزاید جز مار)
اسمع و لاتصدق (بشنو و باور مکن)
کل کلب ببابه نباح (سگ در خانه‌اش پارس می‌کند)
الجبّان لایربح ولایخسر (ترسو نه سود می‌برد نه زیان)
کل انا یترشح بمافیه (از کوزه همان برون تراود که در اوست)

عربی خوزستانی

الحیه تخلف حیّه (مار مار می‌زاید)
اسمع و لاتصدگ
کل چلب علی باب حوشه سبع (سگ درِ خانه‌اش شیر است)
الخوّاف لایربح و لایخسر
کل انابمافیه ینضح

۷. به دلیل اشتراک دینی اکثریت قریب به اتفاق ایرانیان و اعراب، شاعران پارسی‌گوی تعدادی از آیات قرآنی و نیز احادیث منسوب به پیغمبر اسلام(ص) را به نظم کشیده‌اند، مانند:

قال رسول‌الله: اطلبوا العلم مِن المهد الی اللحد
چنین گفت پیغمبر راستگوی زگهواره تا گور دانش بجوی.
لیس الخبر کالمعاینه
شنیدن کی بود مانند دیدن.
اعقل و توکل
گفت پیغمبر به آواز بلند/با توکل زانوی اشتر ببند.
هل یستوی‌الذین یعلمون والذین لایعلمون [نیست دانا برابر نادان/این مثل زد خدا در قرآن].

اکنون باید به این موضوع بپردازیم که چه دلایلی باعث ایجاد این همه نزدیکی و تشابه در امثال و حکم فارسی و عربی شده است. آیا می‌توان این موضوع را صرفاً به مناسبات فرهنگی یا بازرگانی، یا تجارب مشترک جوامع انسانی محدود کرد. به گمان من اینها همه تأثیرات معینی در این موضوع داشته‌اند، اما آنچه بیش از سایر مسایل نقش با اهمیت و درجه اول داشته است، تأثیر ادبیات سیاسی و شیوه‌های حکومتی ساسانیان بر ادب، فرهنگ و به ویژه سیاست اعراب بوده که بر بستر شرایط اجتماعی خاصی توانسته است کارکردهای ویژه و منحصر به فردی بر فرهنگ و تمدن عرب و اسلام داشته باشد. منظور من از ادبیات سیاسی مجموعهٔ آداب سیاسی، شیوه‌های حکومتی، پندها و اندرزهای پادشاهان و بزرگان ایران پیش از اسلام است که در کتابهای پهلوی مکتوب بوده و پس از فتح ایران به وسیله ایرانیان مستعرب یا خود اعراب به عربی ترجمه شده‌اند.

اعراب پیش از گسترش فتوحات خود تحت لوای اسلام دارای زندگانی ساده و قبیله‌ای بودند. با فتح سرزمینهای ایران و روم، امپراتوری بزرگی ایجاد شد که مرزهای شرقی آن آمودریا و سیر دریا و مرزهای غربی آن را اندلس تشکیل می‌داد. اداره و مدیریت چنین امپراتوری وسیعی الزامات ویژه‌ای را می‌طلبید که پیش از آن اعراب تجربه‌ای در آن نداشتند؛ الزاماتی از قبیل اخذ مالیات، ایجاد دیوانهای مختلف و نوشتن آنها، وزارت و دبیری، همه مسایلی بودند که پیش از این در کشورهای فتح شده تجربه و به کار گرفته شده بودند. اعراب برای حل این مشکلات و مسایل از متخصصان و خبرگان محلی استفاده کردند و در عین حال دست به ترجمهٔ آثار و کتابهای ایرانی، یونانی، سریانی و هندی زدند.

بدون تردید همهٔ اقوام تشکیل‌دهندهٔ امپراتوری بر زبان، فرهنگ، سیاست و ادبیات اعراب تأثیر گذاشتند و تمدن اسلامی نتیجهٔ تلاش جمعی همهٔ آنها بوده است. اما از میان همهٔ این اقوام تأثیریَ که فرهنگ ایرانی بر اعراب و تمدن اسلامی گذاشت تأثیری منحصر به فرد و همه جانبه بوده است. این تأثیر، هم از طریق ایرانیان تازه مسلمان شده و هم از طریق ترجمهٔ کتابهای پهلوی انجام می‌گرفت. سهم کتابهای ترجمه شدهٔ ایرانی در نهضت عظیم ترجمه، هم به لحاظ تعداد و هم به لحاظ تنوع موضوعی، نسبت به سایر زبانها نظر گیر بوده است. زیرا «عرب از یونان و سایر ملل، جز کتب علمی و فنی چیزی نقل نکرد و از ایرانیان سوای کتب علمی، کتبی از جنس افسانه و تاریخ و داستان و فرهنگ نیز نقل نمود، ولیکن به تواریخ و ادبیات یونانی و سایر ملل رغبتی ننمود... از این رو تمام کتب مشهور ایرانی از افسانه گرفته تا تاریخ و علوم از پهلوی به عربی ترجمه شد.»[6] بر اثر این فعالیتها بسیاری از کتابهای

موجود است؛ یعنی آنها را نمی‌توان ترجمهٔ کلام به کلام تعبیر کرد. در بعضی از آنها افعال، صفتها و اسامی تغییر کرده‌اند، مانند نمونه‌های زیر:

هذا الفرس هذا المیدان (این گوی و این میدان)، آخر الحیل السیف (وقت ضرورت چو نماند گریز ـ دست بگیرد سر شمشیر تیز)، ابدء بنفسک (اول خویش بعد درویش)، یلدغ العقرب طبعاً (نیش عقرب نه از ره کین است/اقتضای طبیعتش این است)، الملدغ یخاف من جرة الحبل (مار گزیده از ریسمان سیاه و سفید می‌ترسد)، لکل مقال مقام (هر سخن جایی و هر نکته مکانی دارد)، الکلام یجر الکلام (حرف حرف می‌آورد).

۳. در زبان فارسی امثالی وجود دارد که به لحاظ مفهومی با تعدادی از امثال عربی مورد بحث مشابهت بسیار نزدیکی دارند. این تشابه مفهومی را در سایر فرهنگها نیز می‌توان دید، زیرا این تشابهات بیش از هر چیز به تجارب مشترک جوامع انسانی در مبارزه با طبیعت و نیز مناسبات انسانی ارتباط دارد. اما بنا به دلایلی که در سطور بعد خواهم آورد، تشابه مفهومی امثال در میان فارسی و عربی نسبت به سایر زبانها بسیار بیشتر و نظرگیرتر است. نمونه‌هایی از این امثال در زیر ذکر می‌شود:

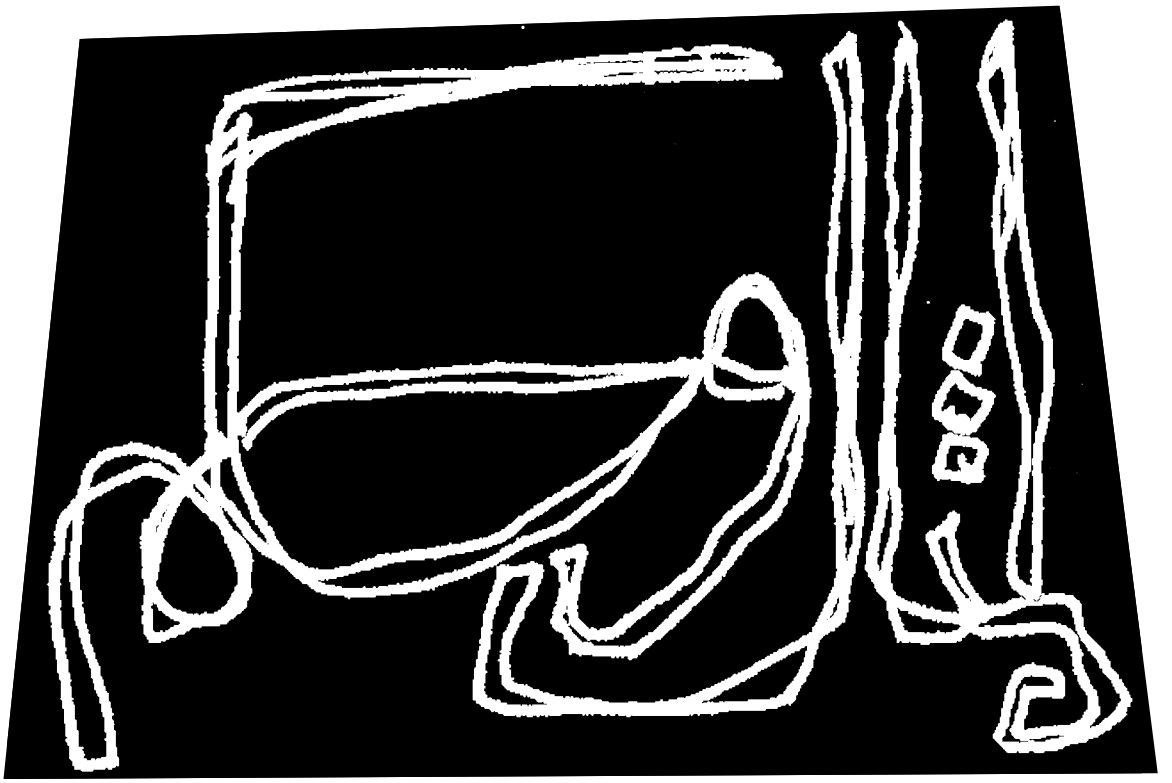
مِن کثرت الملاحین غرقت سفینه (آشپز که دو تا شد آش یا شور می‌شود یا بی‌نمک. ماما که دو تا شد سر بچه کج می‌شود)، اکسب مِن نمله یا اکسب من ذره (از آب کره گرفتن ـ از ریگ روغن کشیدن)، الرزق علی‌الله (هر آن کس که دندان دهد نان دهد)، اخذ الملح بالبصره (زیره به کرمان بردن) یا طبیب طب لنفسک (کل اگر طبیب بودی سرخود دوا نمودی)، اقاربک عقاربک (خویش است که در پی شکست خویش است).

۴. بخش قابل توجهی از این امثال جزء امثال فصیح و ادبی است که می‌توان آنها را «حِکَم» نامید. این امثال فقط در آثار ادبی و به ویژه ادبیات کلاسیک کاربرد داشته و در زبان عامیانه مورد استعمال بسیار کمی دارند. از این تعداد بیش از یکصد و هشتاد مورد آن در آثاری نظیر **قابوسنامه**، **مرزبان‌نامه**، **تاریخ بیهقی**، **گلستان** سعدی، **کشف‌المحجوب** هجویری و... به کار رفته‌اند که نمونه‌هایی از آن در زیر نقل می‌شود:

کل طایر یطیر مع شکلهِ (قابوسنامه)
کند هم جنس با هم جنس پرواز.

الادب صورة العقل (قابوسنامه)
فرهنگ نشان خرد باشد.

الوطن ام الثانی (قابوسنامه)
میهن مادر دوم است.



لکل قوم یوم و لکل یوم قوم (مقامات حمیدی)
برای هر قومی زمانی است و برای هر زمانی قومی است.

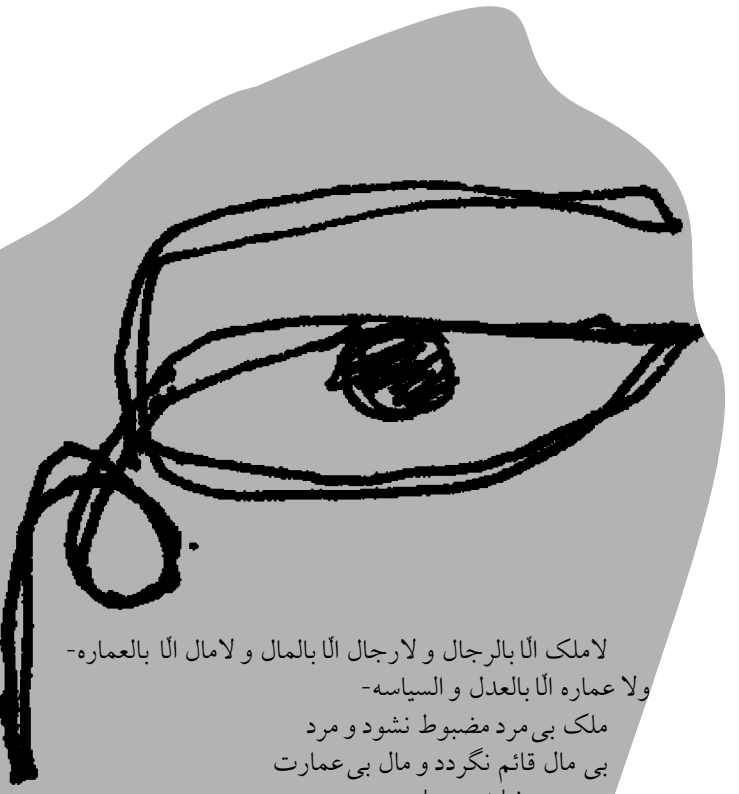
اذا طلع الصباح بطل المصباح (کشف المحجوب)
صبح که برسد چراغ کاربردی ندارد.

لااسراف فی الخیر (مرزبان‌نامه)
در کار خیر اسراف معنی ندارد.

التمر یانع و ناطور غیر مانع (گلستان)
خرما فراوان و نگهبان هم منعی ندارد.

الدنیا عبیدالدینار و درهم (تاریخ بیهقی)
دنیا بَرده دینار و درهم است.

المزاح مقدمه الشر (قابوسنامه)
شوخی دعوا و شر پیش می‌آورد.



لاملک الّا بالرجال و لارجال الّا بالمال و لامال الّا بالعماره- ولا عماره الّا بالعدل و السیاسه-
ملک بی مرد مضبوط نشود و مرد
بی مال قائم نگردد و مال بی عمارت
به دست نیاید و عمارت
بی عدل و سیاست ممکن نگردد
(کلیله ودمنه)

۲) سخنان منسوب به انوشیروان:
مدر جلک علی قدر الکساء /پای به اندازهٔ گلیم فرا کشید. **(تاریخ گزیده)**
اتقوا من مواضع التهم. /از بهتان گاهها اجتناب کنید. **(تاریخ گزیده)**
به جایگاه تهمت ناک اندر مشوید **(خرد نامه)**
لاتندم علی مافات/بر گذشته تیمار مخورید. **(تاریخ گزیده)**
از دی که گذشت هیچ از او یاد مکن (خیام)
لم اندم قط علی مالم اقل
و ندمت کثیراً علی ماقلت
بس که بر ناگفته پشیمان بودم
بس که بر گفته پشیمان بوده‌ام (رودکی)

ج) کتابهای پندنامه و اندرزنامه

این کتابها شامل قطعات و جملات کوتاهی بوده‌اند که از زبان وزیران یا بزرگان دین زرتشتی بیان شده‌اند. **پندنامهٔ بزرگمهر** و **جاویدان خرد** از زمرهٔ این کتابها هستند که ابن مسکویه آنها را در کتاب خویش، معروف به **ادب الفرس و العرب** درج کرده است. بعضی از این امثال در کتاب استاد دهخدا نیز آمده است:

وقع فیها / هر که مردمان را چاه کند خود در افتد.
ماورثت الاباءالابناء شیئاً؟ افضل من الادب / بهترین سرمایهٔ پدران برای فرزندان ادب است.

بعد از این ترجمه‌ها است که در آثار اکثر تاریخ نویسان عرب شاهد نقل قولهای طولانی از پادشاهان ساسانی، وزیران آنها و نیز موبدان زرتشتی هستیم. کتابهایی که اعراب از سدهٔ سوم به بعد نوشته‌اند سرشار از پند و اندرزهای ایرانیان پیش از اسلام بوده‌اند. در این کتابها خواننده به انبوه عباراتی مانند عبارتهای زیر برمی‌خورد:

کانت العجم تقول، و قرأت فی بعض کتب العجم، و کانت ملوک الاعاجم تقول، قال اردشیربن بابک، قال الاکاسره، قال بوذرجمهر و...

۲ - وجود وزیران و دبیران ایرانی در دربار عباسیان: خلفای عباسی، که حکومت خود را مدیون ایرانیان می‌دانستند، به تحصیل کردگان ایرانی اهمیت به‌سزایی می‌دادند. در عصر اول عباسی اکثر وزیران و دبیران از ایرانیان بودند. به قول اصطخری «اهل دیوانهای خلافت و عمال بیشتر از پارس بودند. وزیران معروف چون برامکه و تا روزگار ذوالریاستین و همهٔ اصحاب دیوانها در همهٔ روزگار پارسیان بودند... قومی هستند در پارس ایشان را اهل بیوت خوانند، در عملِ دیوانها میراث دارند.»[11] وجود این وزیران و دبیران باعث تقویتِ فرهنگ و ادب ایرانی در دستگاه خلافت می‌شد. برمکیان نویسندگان و شاعرانی را که دربارهٔ تاریخ و فرهنگ ایران مطلبی می‌نوشتند، تشویق کرده و به آنها صله و جایزه می‌دادند. در این دوره بسیاری از رسوم ایرانِ پیش از اسلام در دربار خلفا احیا شد. عبدالله سفاح در برخورد با ندیمان و مطربان از شیوهٔ اردشیر بابکان و بهرام گور تأسی می‌کرد.[12] مسعودی دربارهٔ رواج رسوم ایرانی در دربار عباسیان می‌نویسد:

«رشید اول خلیفه بود که در میدان چوگان بازی کرد... و هم او اول خلیفهٔ بنی‌عباس بود که شطرنج و نردبازی کرد و شطرنج‌بازان و نردبازان را تقرب داد.. معتصم به پهلوانی و تقلید لوازم ملوک قدیم دل بسته بود و کلاه چاچی به سر نهاد.»[13]

در همین دوره است که نوروز، مهرگان، سده و سایر جشنهای ایرانی مجدداً رسمیت یافتند. در این جشنها، مانند دورهٔ ساسانیان، بزرگان به خلفا پیش‌کِش و هدیه می‌دادند. جاحظ در کتاب خود فصلی با عنوان «هدایای نوروز و مهرگان» دارد که در آن پس از توضیحاتی دربارهٔ این جشنها به شیوهٔ هدیه دادن و گرفتن در زمان شاهان ساسانی می‌پردازد و از گفته‌های وی چنین استنباط می‌شود که این رسوم همچنان برقرار بوده است.[14]

مسعودی در همین زمینه می‌نویسد: «ابوالعتاهیه در نوروز یا مهرگان یک بشقاب چینی به مهدی هدیه کرد که یک پارچهٔ مشک آلود در آن بود.»[15] به گفتهٔ مبّرد در **الفاضل**، مأمون دستور داده بود که به الواثق بالله علاوه بر قرآن، عهد اردشیر را بیاموزند و او را وادار به حفظ **کلیله و دمنه** کنند.[16] در همین دوره ریاست بیت الحکمه بغداد در اغلب اوقات به عهدهٔ ایرانیان بوده است. یکی از این افراد که نقش مهمی در انتقال امثال و حکم فارسی به عربی داشته است، سهل‌بن هارون دشت میشانی بوده که او را بزرگمهر اسلام می‌خواندند. وی داستانهای مختلفی به سیاق **کلیله و دمنه** نوشته است که از طریق آنها بسیاری از امثال و حکم فارسی را به گنجینهٔ امثال عربی انتقال داده است. در این دوره همچنین یکی از شرایط دبیری تسلط بر امثال فارسی بوده است. «ابن مدبر»، از دبیران دانشمند و نویسندگان زبردست اسلامی، در کتاب مشهور خود، **رسالة العذرا**،

پهلوی به عربی ترجمه شد. دامنهٔ این ترجمه‌ها بیش از هر مقوله‌ای به کتابهایی کشیده شد که امپراتوری به آن نیاز عملی داشت؛ یعنی امور اداری و دیوانی حکومت و شیوه‌های تمشیت آن. تأثیرپذیری اعراب از ایرانیان در زمینهٔ ادارهٔ حکومت به گونه‌ای بود که ابوعثمان عمربن جاحظ بصری در **کتاب تاج** نوشته است: «سزاوار این است که از پادشاهان ایران شروع کنیم، زیرا در این عادات و آیینها پیش‌قدم و مقدم بوده‌اند و ما آیین و قوانین کشور و کشورداری و ترتیب دادن طبقات ویژگان و خواص و سایر طبقات عامه را از آنها گرفته و سیاست‌مداری و مردم‌داری و مخصوص نمودن هر طبقه‌ای را به آنچه لایق و درخور آن است از آنان آموخته‌ایم.»[۷] جاحظ در همین کتاب دهها جملهٔ حکمت‌آمیز و داستانهای زیادی از پادشاهان ساسانی، وزیران آنها و موبدان نقل کرده است. بسیاری از این گفته‌ها بعدها به گنجینهٔ امثال و حکم عربی راه یافتند.

برای تدقیق موضوع و چگونگی انتقال امثال و حکم ایرانی به گنجینهٔ امثال عربی باید به اشکال مختلف تأثیر فرهنگ فارسی بر فرهنگ اعراب و نیز زمینه‌ها و راههای این انتقال بپردازیم:

۱. مهم‌ترین شیوهٔ انتقال و تأثیرگذاری فرهنگی ایرانیان، ترجمهٔ کتابهای پهلوی به عربی بود. شادروان بهار در **سبک‌شناسی** نام بیش از پنجاه کتاب را ذکر می‌کند که به عربی ترجمه شده‌اند، و بلافاصله اضافه می‌کند: «باید دانست که بسیاری از این کتب و شاید هزاران کتاب دیگر از میان رفته و خبر آن هم به دست ما نرسیده است.»[۸]

کتابهایی که به عربی ترجمه شدند به چند دسته تقسیم می‌شوند که عبارت‌اند از:

الف) کتابهای داستانی

بخشی از امثال فارسی به وسیلهٔ کتابهای داستانی پندآمیز به ادبیات عرب راه یافته است. ابن‌الندیم دربارهٔ کتابهای داستان و افسانه می‌نویسد: «فارسیان تصنیف‌کنندگان اولین افسانه بوده و آن را به صورت کتاب درآورده و در خزانه‌های خود نگه‌داری و آن را از زبان حیوانات نقل و حکایت می‌نمودند... و عربان آن را به زبان خود برگرداندند.»[۹] معروف‌ترین این کتابها **کلیله و دمنه** (ترجمهٔ ابن مقفع)، **هزارافسان** (که مبنای کتاب **هزار و یک شب** شد) و **رستم و اسفندیار** (ترجمهٔ جبلةبن سالم) بوده است. از میان این کتابها **کلیله و دمنه** مقبولیت و محبوبیت ویژه‌ای یافت. تعدادی از شعرای عرب این کتاب را به شعر درآورده‌اند که معروف‌ترین آنها ابان بن عبدالحمید لاحقی و علی‌بن داود کاتب است. با توجه به مثل معروف «الشعر دیوان العرب» می‌توان پی‌برد که به نظم کشیدن این کتاب پندآمیز چه تأثیراتی بر انتشار و رواج امثال و حکم فارسی در میان اعراب داشته است. بنا به گفتهٔ ابن‌الندیم از این کتاب منتخباتی نیز به وسیلهٔ سهل‌بن هارون دشت میشانی، سلم و مریدالاسود تهیه شده بود که در دسترس مردم بوده است.[۱۰] از پندهایی که با این کتاب در بین اعراب رایج شده و در کتاب دهخدا نیز وجود دارد می‌توان به امثال زیر اشاره کرد:

الفرار فی وقته ظفر
الهزیمت فی وقتها ظفر
گریز به هنگام پیروزی است.

جرح الکلام اصعب مِن جرح السنان
زخم زبان از زخم شمشیر بدتر است.

این مثل به صورت زیر نیز رایج است:
جراحات السنان لها التیام ولایلتام ماجرح اللسان.
زخمهای سرنیزه بهبودی دارد، اما زخم زبان بهبودی ندارد.

ب) کتابها و نوشته‌های تاریخی و سرگذشت پادشاهان

این کتابها نیز سرشار از امثال و حکم هستند. بعضی از آنها به طور مکرر به عربی ترجمه شده‌اند. از میان این کتابها بی‌تردید **خدای‌نامه** مهم‌ترین کتاب تاریخی پیش از اسلام است که مأخذ بسیاری از تاریخ‌نویسان عرب برای نوشتن تاریخ باستانی ایران بوده است. این همان کتابی است که مبنای سرایش اثر جاویدان فردوسی نیز بوده است. **خدای‌نامه**، که در عربی به **سیرالملوک** معروف شده است، اول بار توسط ابن مقفع به عربی ترجمه شد، اما افراد دیگری نیز به ترجمهٔ آن همت گماشتند. حمزه اصفهانی در کتاب خود از هشت ترجمهٔ **خدای نامه** به همراه مترجمان آنها نام برده است.

از کتابها و نوشته‌های دیگری که در این دسته جای می‌گیرند می‌توان به **آیین‌نامه**، **تاج‌نامه** (این کتاب مبنای کتاب جاحظ قرار گرفته است)، عهدنامه‌ها و وصایای مختلف اشاره کرد.

عهدنامه‌ها سخنانی است که پادشاهان ساسانی به هنگام تاج‌گذاری و رسیدن به سلطنت خطاب به بزرگان دین و دولت ابراز داشته‌اند. وصایا نیز وصیت‌نامه‌هایی است که خطاب به فرزندان خود در هنگام مرگ بیان کرده‌اند. در **شاهنامه** بسیاری از این عهدنامه‌ها و وصایا نقل شده است. از این دسته عهدنامهٔ اردشیر بابکان و خسرو انوشیروان نزد اعراب اهمیت بیشتری پیدا کرده است، به گونه‌ای که بسیاری از تاریخ‌نویسان عرب قسمتهای مهم آنها را در کتابهای خود نقل کرده‌اند. از این میان عهدنامهٔ اردشیر به وسیلهٔ بلاذری، تاریخ‌نویس معروف، به شعر درآمده است. بسیاری از سخنان شاهان ساسانی از همین طریق به گنجینهٔ امثال و حکم عربی راه یافته است که به عنوان نمونه تعدادی از پندهای اردشیر بابکان و انوشیروان که در زبانهای فارسی و عربی به عنوان مثل و حکمت از آنها یاد می‌شود و در کتاب استاد دهخدا نیز آمده است، در زیر نقل می‌شود:

۱) سخنان منسوب به اردشیر:
مِن جرب المجرب حلت به الندامه / آزموده را آزمودن خطاست.

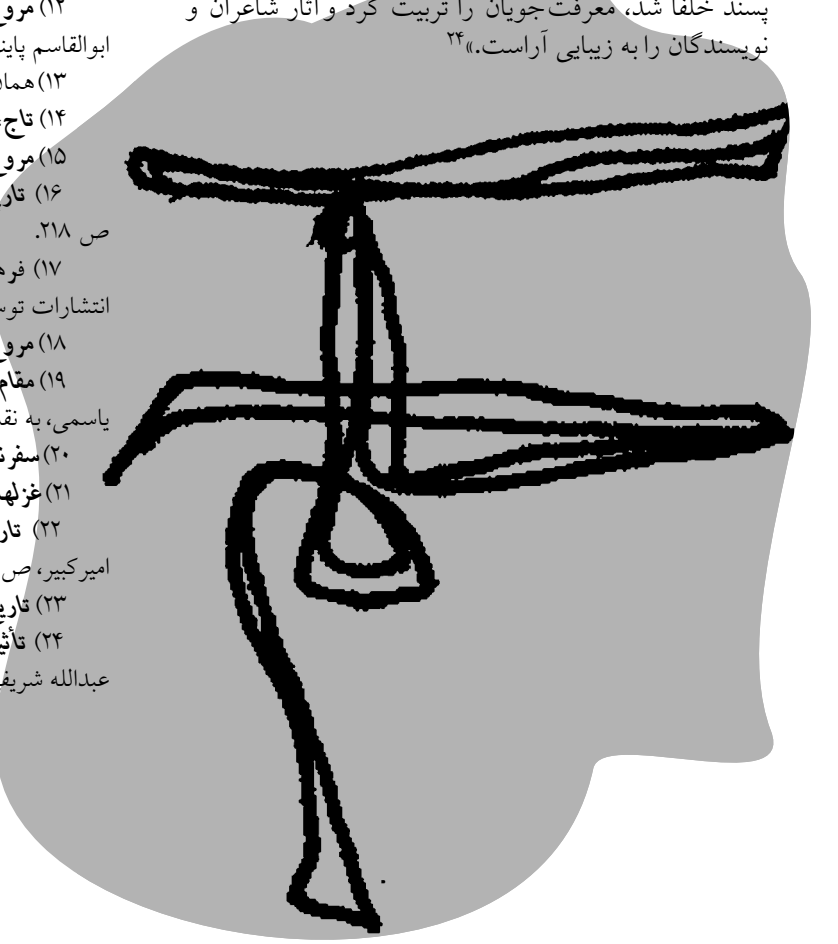
این مثل در عربی به این صورت نیز نقل می‌شود: تجریب المجرب تضییع الایام

لاتوخر عمل الیوم لغد/کار امروز به فردا مفکنید. **(تاریخ گزیده)**

اذا حسنت سیرتک لاتخاف غیرک /بی‌گنه باش و از کس مترس. **(تاریخ گزیده)**

سرچشمهٔ این تشابهات را ادبیات سیاسی ایرانِ دورهٔ ساسانی تشکیل می‌دهد. اما یک موضوع دیگر که بسیار با اهمیت نیز هست بررسی این امر است که چرا امثال و حکم فارسی به راحتی در فرهنگ و ادبیات عرب نفوذ کرده است. اهمیت بررسی این موضوع کمتر از بررسی سرچشمه‌های این امثال نخواهد بود. اگر تبیین منشأ امثال و حکم مشترک کاری پژوهشی در زمینهٔ ادبیات تطبیقی است که می‌تواند برخی مسایل تاریخی و ادبی را روشن کند، قسمت دوم بحثی است مربوط به جامعه‌شناسی و روان‌شناسی اجتماعی که نتایج آن می‌تواند تأثیرات عملی در زندگی مسالمت‌آمیز اقوام فارس و عرب، به ویژه در کشور ما، داشته باشد. گفتار خود را با قطعه‌ای از کتاب ارزشمند دکتر عیسی العاکوب، پژوهشگر سوری، به پایان می‌رسانم که در پژوهشی عمیق تأثیر پند پارسی را بر ادبیات عرب بررسی کرده است و من در این نوشته از پژوهش عمیقِ او بهره‌های فراوانی برده‌ام:

«برجسته‌ترین عناصرِ فرهنگِ تأثیرگذار فارسی پندها، اندرزها و سفارشهایی است در زمینهٔ سیاستِ مردمان و آبادی سرزمین. رازِ قضیه در این است که اعرابِ مسلمانِ آن روزگار خود را سخت نیازمند آموزه‌هایی می‌دیدند که به مسایل کشوری، حکومتی و تنظیم امور مملکت مربوط باشد و وقتی گمشدهٔ خود را در فرهنگ ملتی یافتند که در سیاستِ شاهی و آداب اجتماعی چنین ریشه دارند، این توجه بی‌نظیر به پندهای فارسی و اندرزهای شاهان و دانایان و نظامات سیاسی و اجتماعی ایرانیان در آنان پدیدار شد... توجه عرب به این عنصر فرهنگیِ ایرانی تا آنجا رسید که پندها در اندیشهٔ وزیران جا گرفت، موردِ پسند خلفا شد، معرفت‌جویان را تربیت کرد و آثار شاعران و نویسندگان را به زیبایی آراست.»[۲۴]



پانوشتها:

۱) در این باره می‌توان به منابع زیر مراجعه کرد: **اخبارالطوال** از ابوحنیفه دینوری، ترجمهٔ دکتر محمود مهدوی دامغانی، نشر نی، ص ۸۳ و ۹۳؛ **تاریخنامهٔ طبری**، تصحیح محمد روشن، انتشارات سروش ص ۶۳۵ و ۷۳۴ و نیز **اعراب، حدود مرزهای روم شرقی و ایران**، تألیف ن.و. پیگولوسکایا، ترجمهٔ عنایت‌الله رضا، انشارات علمی و فرهنگی.

۲) **تاریخ یعقوبی**، تألیف احمدبن ابی یعقوب، ترجمهٔ محمد ابراهیم آیتی، انتشارات علمی و فرهنگی، ج اول، ص ۲۶۱.

۳) ماهنامهٔ **چیستا**، شمارهٔ ۱۰، خرداد ۱۳۶۱. واژه‌های فارسی در زبان عربی عامیانه، نوشتهٔ دکتر محمد نورالدین عبدالمنعم، ترجمهٔ دکتر شهرام هدایت.

۴) **سبک‌شناسی**، ج ۱، ص ۲۵۵، محمدتقی بهار، انتشارات امیرکبیر.

۵) **شهریاران گمنام**، احمد کسروی ، امیرکبیر، ص ۱۳۲ و **فارسنامهٔ ابن بلخی** به کوشش ابراهیم وحید دامغانی، مطبوعاتی فراهانی، ص ۹۷.

۶) **سبک‌شناسی**، ص ۱۵۵.

۷) **تاج**، ابوعثمان عمربن بحر جاحظ، ترجمهٔ محمدعلی خلیلی، انتشارات ابن‌سینا، ص ۶۷.

۸) **سبک‌شناسی** ، ص ۱۵۷.

۹ و ۱۰) **الفهرست**، محمدبن اسحاق الندیم، ترجمهٔ م. رضا تجدد، چاپخانه بانک بازرگانی، ص ۵۴۲ ـ ۵۴۰.

۱۱) **مسالک و مالک**، ابواسحاق ابراهیم اصطخری، به کوشش ایرج افشار، انتشارات علمی و فرهنگی، صص ۱۲۹ ـ ۱۲۸.

۱۲) **مروج الذهب**، ابوالحسن علی‌بن حسین مسعودی، ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده، ص ۲۷۰.

۱۳) همان، ص ۶۹۸.

۱۴) **تاج**، صص ۲۰۵ـ۲۰۱.

۱۵) **مروج الذهب**، ص ۳۲۲.

۱۶) **تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام**، دکتر احمد تفضلی، ص ۲۱۸.

۱۷) **فرهنگ ایرانی پیش از اسلام**، محمد محمدی‌ملایری، انتشارات توس، ص ۲۷۷.

۱۸) **مروج الذهب**، ص ۴۱۴.

۱۹) **مقام ایران در تاریخ اسلام**، د.ث.مارگولیوت، ترجمهٔ رشید یاسمی، به نقل از کتاب **امثال و حکم** دهخدا، ج سوم، ص ۱۶۸۹.

۲۰) **سفرنامهٔ ابن بطوطه**، ترجمهٔ محمدعلی موحد، ج اول، ص ۱۷۹.

۲۱) **غزلهای ابونواس**، ترجمهٔ عبدالمحمدآیتی، کتاب زمان، ص ۸.

۲۲) **تاریخ ادبیات ایران**، ذبیح‌الله صفا، ج دوم، انتشارات امیرکبیر، ص ۵۱.

۲۳) **تاریخ عرب**، فیلیپ حتی، ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده.

۲۴) **تأثیر پند پارسی بر ادب عرب**، عیسی العاکوب، ترجمهٔ عبدالله شریفی خجسته، انتشارات علمی و فرهنگی، ص یازده.

آموختن و فراگرفتن امثال فارسی را جزیی از شرایط دبیری و نویسندگی عربی دانسته است.[۱۷]

در این دوره زبان فارسی در دربار عباسیان رواج داشته، زیرا علاوه بر وجود خانواده‌هایی همچون برمکیان و نوبخت، مادر برخی از خلفا مانند مأمون ایرانی بوده‌اند. مسعودی در کتاب خود داستانی را شرح می‌دهد که وقتی سر بریدهٔ امین را به خراسان می‌آورند مأمون دستور می‌دهد که آن را لعن کنند. در آن هنگام «یکی از عجمان گفت که خدا این را با پدر و مادرش و همهٔ فرزندانشان لعنت کند. مأمون سخنان این شخص را می‌شنید اما نشنیده می‌گرفت.»[۱۸] شاید مجموعهٔ همین شرایط و اوضاع و احوال بوده که جاحظ را به این نتیجه رسانده است که «حکومت اموی حکومتی عربی بود و حکومت عباسی حکومتی ایرانی و خراسانی بود.»

طبیعی است که چنین شرایطی امکان انتقال فرهنگ ایرانی را به ادبیات مکتوب و شفاهی اعراب تسهیل می‌کند.

۳ـ انتقال پایتخت از شام به بغداد: همان‌گونه که ذکر شد عباسیان به فرهنگ ایرانی دلبستگیهای زیادی داشتند. آنها برخلاف امویان به جای اتکا به اعراب به ایرانیان متکی بودند. شاید یکی از دلایل انتقال پایتخت از شام به بغداد ریشه در همین دلبستگی و وابستگیها داشته است. انتقال پایتخت و تأسیس شهر بغداد از چند نظر مهم است: اول، این شهر در نزدیکی تیسفون، که یادآور شکوه و عظمت ساسانیان بود، ساخته شد. دوم، پایتخت جدید به مناطق فارس‌نشین بسیار نزدیک بود و سوم که بسیار با اهمیت است، تأثیری است که بر مجموعهٔ عالم اسلام بر جای نهاد. پروفسور د.ث. مارگولیوت در این باره می‌نویسد: «استقرار دارالخلافه در بغداد یکی از مهم‌ترین علل تغییراتی است که بعدها در عالم اسلام رخ داد و دولت اسلام را وارث سلطنت ایران کرد. لازمهٔ این توارثِ سیاسی انتقال میراثهای ادبی و صنعتی ایران بود.»[۱۹]

علاوه بر موارد ذکر شده معنی و مفهوم «بغداد» نیز قابل تأمل است. بغداد در طول تاریخ خلافت عباسی چشم و چراغ امپراتوری اسلامی و مرکز فرهنگ، زبان، فلسفه، ادبیات و در یک کلام مرکز تمدن اسلامی بود. نام این شهر، با همهٔ ویژگیهای مذکور، نامی فارسی است. همهٔ پژوهشگران بر این عقیده متفق‌القولند. جزء اول این کلمه به همین صورت در **اوستا** نیز آمده است. در کتیبه‌های باستانی هم به شکل «بِگ» ذکر شده و در هر دو جا معنی خداوند را می‌دهد. بغداد یعنی خدا داده. به گمان من همین یک مورد میزان تأثیرپذیری تمدن اسلامی را از فرهنگ فارسی نشان می‌دهد.

۴ـ وجود مدارس، محافلِ درسی و مجامع تفسیر قرآن: این محافل و مجامع که به صورتِ مشترک از فارس و اعراب تشکیل می‌شد، یکی دیگر از راههای انتقالِ فرهنگ ـ و در مورد بحث ما انتقال امثال و حکم ـ بوده است. جاحظ دربارهٔ کلاسهای درس موسی‌بن سیار اسواری، از ایرانیان مقیم بصره، می‌گوید که اعراب در سمتِ راست او می‌نشستند و فارسیان در سمتِ چپ او و سپس آیه‌ای را می‌خواند؛ ابتدا رو به عربها کرده و با زبان عربی آن را تفسیر می‌کرد. بعد از آن، رو به فارسها کرده آن را با زبان فارسی برای ایرانیان تکرار می‌کرد. بدون تردید چنین افراد و کلاسهایی محدود به موسی‌بن سیار اسواری نمی‌شده است. ابن بطوطه نیز در **سفرنامهٔ** خود از وجود علمای ایرانی که در مکه مجاور بوده‌اند یاد کرده و چند تن از آنها مانند ابوبکر شیرازی، خضر عجمی و برهان‌الدین عجمی را نام برده است.[۲۰] وجود مکانهای مقدسی مانند مکه را که هر سال پذیرای هزاران مسلمان از مناطق مختلف امپراتوری اسلامی بوده است باید در ردیف همین محافل و مجامع محسوب کرد.

۵ ـ شاعران شعوبی: یکی دیگر از عوامل مؤثر در ترویج اندیشه‌ها و امثال و حکم ایرانی وجود شاعران شعوبی از قرن دوم هجری به بعد است. این عامل را به این علت جداگانه بررسی کردیم که شعر نزد اعراب اهمیت فوق‌العاده داشته، و به همین دلیل مسایلی که از راه شعر بیان می‌شده تأثیر بیشتری بر جای می‌گذاشته است. این دسته از شاعران در اشعار خویش ضمن ستایش از فرهنگ، ادب و تاریخ گذشتهٔ ایران به ذکر پندهای پادشاهان و بزرگانِ ایرانِ زمان ساسانیان می‌پرداخته‌اند. «اشعار این شاعران اگرچه به زبان عربی است، اما اندیشه و خیال آنها ایرانی است. آنها در شعر عرب سبکی نو به وجود آورده و مضامینی که زان پیش معهود نبود طرح می‌کردند.»[۲۱]

از شاعران معروف شعوبی می‌توان به اسماعیل بن یسارنسایی، بشاربن برد طخارستانی، ابواسحاق اسماعیل بن قاسم (ابوالعتاهیه)، ابونواس اهوازی و ابوالحسن مهیار دیلمی اشاره کرد. بشار بن برد طخارستانی، که از پیشروان شاعران شمرده می‌شود، در ایراد تشبیهات و به کار بردن امثال و حکم در شعر مشهور است.[۲۲] ابونواس، که معروف‌ترین شاعر عرب ایرانی در تاریخ ادبیات عرب است، «در قطعات تغزلی و عاشقانه، اسلوب نغمه‌سرایان قدیم ایران را که این نوع شعر را مدتها پیش از آنکه عربها با آن آشنا شوند به کمال رسانده بودند، پیروی می‌کرد.»[۲۳] در اشعار او بسیاری از امثال و حکم فارسی ذکر شده است. وی همچنین اشعاری دارد که به **فارسیات** معروف است و در آنها کلمات، ترکیبات و عبارات فارسی بسیار آورده است.

۶ ـ وجود اعراب ایرانی در خوزستان: همان‌گونه که در بخش نخست این نوشته بیان شد، مردمِ عربِ خوزستان نقش مؤثری در تعامل زبان فارسی و عربی داشته‌اند. سابقهٔ تأثیر این عامل به پیش از استقرار اسلام در ایران مربوط می‌شود. به دلیل وجود همسایگان عرب در مرزهای غربی و جنوبی ایران که با این مردم همزبان هستند، می‌توان آنها را یکی از حلقه‌های مهم ارتباط ایران با جهان عرب دانست. اشعار شاعران عربِ خوزستانی مانند: طاهر اسحاق قیم، ملافاضل السکرانی، حَمَد عطیوی، حنش جابر مقدم، دکتر عباس عباسی، خلف خان‌زاده قنواتی، خلف یعقوب و محمدرضا اسدیان در کشورهای حوزه خلیج فارس، عراق و سایر کشورهای عربی از معروفیت ویژه‌ای برخوردارند.

این گروه از هم‌میهنان ما که تحت تأثیر فرهنگ و ادب ایرانی پرورش یافته‌اند همچون گذشتگان خود در انتقال اندیشه‌ها و امثال و حکم فارسی به جهان عرب نقش بارزی داشته‌اند. آنچه به صورت مختصر ذکر شد دربرگیرندهٔ دلایل و نیز عوامل تشابه و همگونی امثال و حکم عربی و فارسی بود. نویسنده قصد داشته است به این نتیجه برسد که ریشهٔ واحد و

- **ابومسلم‌نامه**
- **ابوطاهر طرطوسی**
- **به اهتمام: حسین اسماعیلی** علیرضا ذکاوتی قراگزلو
- **انتشارات معین، قطره، انجمن ایرانشناسی فرانسه و ایران**

این تحریر که عمدتاً صفوی‌مآب است و یا در دربار پادشاهان شیعی هند به نگارش درآمد، مضمون و محور عمده‌اش تضاد میان خوارج (در معنی نواصب و طرفداران بنی‌امیه) با محبان خاندان پیغمبر است و نوعی دید التقاطی و ترکیبی از انواع جریانهای شیعی (غلات، زیدیه، دوازده امامی و حتی سنی متشیع) در جای جای کتاب به چشم می‌خورد. ابومسلم در این کتاب چهره‌ای همچون مختار ـ اگر نه حسین کرد. دارد، البته با این تفاوت که حسین کرد، شرابخواره و غلامباره است، اما با جنس مخالف میانه‌ای ندارد، در حالی که ابومسلم آدمی است نرمال و سالم. زنان در این داستان نقش فعال و غالباً مثبت دارند و بیشترشان یا در خواب یا در بیداری به مذهب حق پی می‌برند و علی‌رغم خانواده به تشیع می‌گرایند و قهرمان داستان را که ابومسلم یا یکی از یاران اوست در هدفش یاری می‌نمایند و ازدواج نیز فارغ از طول و تفصیلاتی که در داستانهای دیگر هست غالباً زود صورت می‌گیرد، چنانکه چهار عروسی یکجا واقع می‌شود.

داستان در توصیف و صحنه‌پردازی به کمال است و نثر آن کاملاً ادای مقصود می‌نماید. چهره‌پردازی و شخصیت‌سازی آدمهای داستان هم قابل قبول است. البته اغراقهای خاص حماسه‌های عامیانه در زور بازو و خصوصیات قهرمان به جای خود باقی است.

نقد و بررسی کتاب

نظری بر ابومسلم‌نامه

اگر طبق تقسیم عبدالنبی فخرالزمانی در **طرازالاخبار*** داستانهای عامیانه را به چهارگونهٔ رزمی، بزمی، عاشقانه و عیاری تقسیم کنیم **ابومسلم‌نامه** (طبق چاپ تلفیقی از تحریرهای اخیر) جامع هر چهارگونه است و حتی از جنبهٔ عیاری دست‌کمی از **اسکندرنامه** و **رموز حمزه** ندارد، گرچه به پای **سمک‌عیار** که سراسر ماجراهای عیاری (به انگیزهٔ عیاری؛ نه هدف دیگر است) نمی‌رسد.

اما اینکه گفتیم: «**ابومسلم‌نامه** چاپ تلفیقی از تحریرهای اخیر» تفصیل مطلب را باید از مقدمهٔ بسیار پرمطلب و سودمند مصحح کتاب دکتر حسین اسماعیلی و توصیفی که از نسخه‌های مورد استفاده‌اش به دست داده است، دریافت. کهن‌ترین این نسخه‌ها چه فارسی و چه ترکی از قرن یازدهم عقب‌تر نیست و بعضی در اوایل قرن چهاردهم هجری قمری نوشته شده است و بدیهی است از کاتبی که «نمی‌دانست» را «نمید آن است» می‌نویسد نمی‌توان انتظار داشت که بخواهد یا بتواند خصوصیات سبک‌شناختی و رسم‌الخطی کهن را برای ما حفظ نماید، و پیداست که تعبیرات نوپدید وارد این کتاب که در اصل، قدیمی و بسیار ارزشمند است، گردیده و ما نمونه‌هایی خواهیم آورد.

بعضی قسمتهای کتاب را که ناقص بوده مصحح از ترجمه ترکی مجدداً به فارسی بازگردانده‌اند، و نیز هر جا نسخهٔ اساس (احتمالاً قرن یازدهمی) کسری داشته با تلفیق از سایر نسخه‌ها در متن و یا در پاورقی داستان تکمیل کرده‌اند، به طوری که مجموعاً داستان از اول تا آخر مرتبط است.

از پیشگفتار مفصل کتاب (جلد اول، صص ۲۱۱- ۱۹) علاوه بر معلومات تفصیلی و روشن دربارهٔ ریشهٔ کتاب و سیر تحول آن و اینکه چقدر تاریخی و چقدر افسانه‌ای است، خواننده به طور ضمنی درمی‌یابد که تغییرات و تکامل عقیدتی چگونه بوده است و مردم ایران طی چند قرن راجع به ابومسلم و نسبت او با تشیع در معنی وسیعش چه دیدگاهی داشته‌اند. البته

خیانت می‌شود (۱۵۴/۱) و جالب اینکه یاران ابومسلم، آنها که از پیشه‌وران زحمتکش شهری بودند [خردک آهنگر، ابوطاهر صیقل‌گر، ابوعلی خراط، یعقوب خرمافروش، ابوجعفر گلکار، ابونصر شبرو (۵۰۹/۴)] به خاطرهٔ او وفادارند (۵۰۹/۴) اما طبق آنچه نقالان برساخته‌اند وزیر عربی‌نژاد ابومسلم عبدالجبار ازدی بدو خیانت می‌کند (۴۲/۱)، حال آنکه طبق تحقیق مصحح کتاب، درواقع تاریخی، وی از سرداران با کفایت ابومسلم است سه سال بعد از ابومسلم او نیز علیه منصور قیام می‌کند. اما چون ضدعلوی بوده از وی چهرهٔ منفی ترسیم شده است.

به نظر می‌آید در عصر صفوی با فشاری که قشریون برای کنار گذاشتن و ابراز حساسیت نسبت به ابومسلم به خرج می‌داده‌اند، تمام نسخه‌های قدیمی **ابومسلم‌نامه** به طور کلی عمداً نابود شده است. دلیلش این است که ما از داستان حمزه تحریر قدیمی داریم، همچنین از داستان اسکندر و نیز داستان **سمک عیار** طبق تحریر قدیم باقی مانده، اما از داستان ابومسلم نسخه‌ای کهن‌تر از قرن یازدهم هجری آن هم به طور خلاصه و ناقص (نسخه‌ای که برای شاه عباس دوم نوشته شده است) در دست نداریم. آیا به طور واضح نمی‌فهمیم که نسخه‌های **ابومسلم‌نامه** کهن را عمداً از بین برده و یک تحریر صفوی از آن پدید آورده‌اند؟ البته در همین تحریر صفوی و بعد از صفوی، نشانه‌هایی از محتوای تحریر کهن هست. چنانکه «چهاریار» که معمولاً به معنی چهار خلیفه (ابوبکر، عمر، عثمان و علی علیه‌السلام) است به محمد و علی و حسن و حسین علیهم‌السلام تعبیر کرده‌اند (مقدمهٔ کتاب) که پیداست تعبیر اخیر زورکی است و هم‌اکنون نیز چهاریار به چهار خلیفه یا همان خلفای راشدین اطلاق می‌شود. در اردوگاه ابومسلم تاریخی خلفای راشدین را قبول داشته‌اند و دعوا بر سر برانداختن امویان غاصب بوده است. همچنان‌که میان زیدیهٔ نخستین نیز، حداقل شیخین (ابوبکر و عمر) را تأیید می‌کرده‌اند، هر چند حضرت علی(ع) را افضل می‌دانسته‌اند.

مصحح کتاب معتقد است، در عصر صفوی از این جهت **ابومسلم‌نامه** را نفی می‌کردند که داستان شمشیرزنیها و قهرمانیهای شاه اسماعیل اول را جایگزین آن کنند (۶۶/۱). در تحریر صفوی **ابومسلم‌نامه**، از ابومسلم چنین چهره‌ای ترسیم شده است.

تصحیح کتاب با علاقه و دقت در حد توان و دانش مصحح صورت گرفته و انصافاً زحمت زیادی در تهیهٔ آن به کار رفته و انتظار می‌رفت که اگر هم کتاب سال شناخته نشد باری از کارهای ممتاز و ستودنی شناخته شده، اما مغفول واقع شد. البته گاه نکاتی انتقادی و ایراداتی بر تصحیحات و توضیحات می‌توان گرفت که به بعضی اشاره کرده‌ایم. اما در مجموع **ابومسلم‌نامه** از معدود داستانهای عامیانه است که به طرز علمی و روشمندانه تصحیح و چاپ و منتشر شد و امید است که مصحح محترم و دیگر محققانی که در این رشته کار می‌کنند بتوانند سایر متون از داستانهای عامیانه را به طرز آبرومندی عرضه نمایند: کاری که بحق آغازکنندهٔ آن مرحوم دکتر محمدجعفر محجوب بود.

اکنون به بعضی فواید و نکات که در یک تورق اجمالی

ازجمله مواردی که نشان می دهد نویسندگان و قصه‌پردازان این مجموعه به واقع‌گرایی توجه داشته‌اند، این است که مروانیان ـ چون در موضع قدرت هستند ـ گاهی به مخالف امان جانی می دهند (۴۰۷/۴) اما ابومسلمیان بی‌رحمانه می‌کشند و پیش می‌تازند (۱۴۹/۳، ۴۴۲/۴).

نویسنده یا نقال برای آنکه تناقض ذهنی خود را بپوشاند و یا شنونده و خواننده را نرماند، میان ابوجعفر دوانقی (قاتل ابومسلم) و منصور خلیفه دوگانگی قائل می‌شود، درحالی که منصور خیلفهٔ دوم عباسی همان ابوجعفر دوانقی است و نیز برای ابومسلم سند سیادت و نژاد عربی (۲۰۵/۲) تدارک می‌بیند که مراد کم‌رنگ کردن و یا بی‌رنگ کردن رنگ غلیظ شعوبی نهضت است. می‌دانیم که در مجموع جنبشی که منجر به سقوط امویان و روی کار آمدن عباسیان است طیف وسیعی از مذاهب اسلامی و شیعی و حتی ایرانی غیراسلامی را دربرمی‌گرفته است (خَدّاش که به دستور خود ابومسلم کشته شد از رهبران شاخهٔ مزدکی جنبش بوده است). همچنان که تاریخ می‌گوید بقایای ابومسلمیان و یا کسانی که به بهانهٔ خونخواهی ابومسلم در نقاط مختلف ایران خصوصاً خراسان بزرگ برخاستند، منادی اندیشه‌های التقاطی و مذاهب تلفیقی از اسلام و زرتشتی‌گری و مزدکی‌گری بودند. می‌دانیم که در منطقهٔ ماوراءالنهر، هم مذاهب سامی ریشه داشت (مثلاً یهودی‌گری و ترسایی) و هم بودایی‌گری و زرتشتی‌گری و مانوی‌گری. پس مُنجی‌هایی که بعد از ابومسلم برخاستند (و درواقع رهبران جریانهای مختلف نهضت ضد اموی بودند) به قول خواجه نظام‌الملک (در **سیاست‌نامه**) ترکیبی از مهدی و مزدک هستند و نشانه‌های سامی و آریایی را به یکسان دارند. حلول و تناسخ و ظهور موعود و حمل و تحویل امانتها و نشانه‌ها از پیشوایی به پیشوای دیگر در تمام مذاهب بومسلمی طبق آنچه در کتب ملل و نحل می‌خوانیم، دیده می‌شود.

اما به لحاظ اجتماعی، غالب یاران نخستین ابومسلم پیشه‌وران شهری‌اند و خود او را دشمنان به تعریض، «روستایی گاوبند» می‌خوانند. در شهرها وقتی درگیری دو طرف پیش می‌آید مردم عادی غالباً در دل، محب اهل بیت و طرفدار ابومسلم هستند و در آن طرف لشکریان (عرب و عرب‌گرا) قرار دارند؛ پس ظاهراً جنگ، هم طبقاتی است هم ملی. اما شواهد همیشه رضایت‌بخش نیست، زیرا اسامی و مشاغل در هر دو طرف فارسی عامیانه و یا عربی قح است، و در توصیف ابومسلم و ابومسلمیان گرچه گاهی از قهرمانان شاهنامه یاد می‌شود، اما اصلاً انگیزه ایرانی‌گری یا معارضه دارا و ندار از قول ابومسلم و یاران او نقل نشده است و فقط خونخواهی اهل بیت و جلوگیری از دشنام بر «ابوتراب» مطرح است. بعضی طرفداران اموی نمی‌دانند که ابوتراب همان علی‌بن ابیطالب (ع) است (۲۵۹/۳ و ۵۴۶/۲ و ۹۹) و چون تفهیم می‌شوند، به طرف ابومسلمیان می‌گرایند. البته بعضی نیز عالماً و عاملاً بر تعصب خام خود پای می‌افشارند و کشته می‌شوند.

در این کتاب ابومسلم و ابومسلمیان سخت خونریزند و به دشمن امان نمی‌دهند و این همان چهرهٔ مختارگونه و انتقامجوی ابومسلم است درحالی که طبق همین کتاب سران و سرداران اموی به دشمنان گاهی امان و مهلت می‌دهند ـ که البته این شگرد نقال است برای تداوم زندگی و کارهای قهرمانان داستان ـ اما بدین‌گونه خواننده ملاحظه می‌کند طرفین زیاد با هم فرق ندارند و صرف‌نظر از اینکه این طرفیها گاهی خواب‌نما می‌شوند و از عالم بالا به آنها کمک می‌شود که نجات بیابند، در عمل تقریباً یکی هستند. به گمان من اصل داستان چنین نبوده، بلکه در دستکاریهای عصر صفوی داستان از محتوای اجتماعی و شعوبی خالی شده و با فشار قشریون (که متوجه بار فرهنگی این‌گونه قصه‌های عامیانه بوده‌اند) تصویرهایی از کشت و کشتارهای داخلی صفویان را به زمان ابومسلم فرافکنی کرده‌اند. تاریخ می‌گوید امام صادق (ع) صریحاً از پذیرفتن همکاری با ابوسلمهٔ خلال (و ابومسلم) خودداری فرمود، اما در این داستان ابومسلم از دست امام محمد باقر حکم دارد (۱۱۲/۱). مسلماً در **ابومسلم‌نامه** کهن که از بین رفته، چنین نبوده است و این فقره را در عصر صفوی و یا در دربار پادشاهان شیعی هند افزوده‌اند. همچنین است قیافهٔ متعبد و متشرعی که از ابومسلم ترسیم شده، با آن چهرهٔ سیاسی کار که از ابومسلم تاریخی می‌شناسیم تفاوت دارد؛ او به هر حال توانسته در رأس یک جنبش پردامنهٔ اسلامی، شعوبی، شیعی ضداموی قرار بگیرد، آن را رهبری نماید و تا حدی به نتیجه برساند و چنین آدمی بایستی بسیار پرجنبه و بلندنظر باشد:

منطق‌الطیر سلیمانی بیا

نغمهٔ هرگونه مرغی می‌سرا...

در هرحال ابومسلم آن قهرمان ملی، همچون رستم، قربانی

□ یک لنگ (۳/ ۳۸) به معنی «لنگه» = عدل بار

□ ابومسلم گفت: «نیز اگر ما آن کنیم که ایشان کردند، تفاوت چه باشد؟» (۳/ ۵۱)

□ کتک (۳ / ۱۱۴) در اینجا به معنی چوب و چماق است. ر ک: «کوتک».

□ «حلال و همره من» (۳/ ۱۷۸) صحیح آن «حلال و همسر من» است.

□ رکاب (۳ / ۲۱۹) در معنی پیاله شراب، مصطلح است. خاقانی می گوید:

در ده رکاب می که شعاعش عنان زنان
بر خنگ صبح برقع رعنا برافکند

□ تالان (۳ / ۲۲۲) به معنی تاراج، و «تمن» (= تومان) هر دو مغولی است.

□ عیال باری (۳/ ۲۸۰) و (۴/ ۹۴) معادل عیالمندی، عیالواری، کدخدایی و قابل ترجمه است.

□ «مصلحه گاه» (۳/ ۳۴۱). معنی این کلمه برای مصحح محل تردید بوده است.

ر ک: تعلیقات محدث ارموی بر **کتاب النقض** عبدالجلیل رازی.

□ بر چهار گوشه تخت چهار مرغ مرصع (۳/ ۳۶۵). یادآور داستانی از میرزا برخوردار فراهی (تحریر و تلخیص علیرضا ذکاوتی قراگزلو، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۳).

□ این انگیزِ ابومسلم است (۳ / ۳۷۳) به معنی تحریک و اغوا.

□ مگر آقا برمخیز خورده‌ای؟ (۳ / ۳۸۱) به طعنه بر نوعی سلاح اطلاق می شده است.

□ سبب آن دختر چندین رنج بر جان عزیز خود نهادم (۴۱۸/۳) یعنی به سبب. هم‌اکنون در تداول عامیانه گویند: «اصفهان رفتم» یعنی «به اصفهان رفتم».

□ «آزوقه» غلط و «آذوقه» صحیح است (۳/ ۴۴۰) و اگر در اصل نسخه چنین بوده مصحح باید تصریح نماید.

□ «مصلّیص» غلط و «مصلی» صحیح است. (۳/ ۴۹۴)

□ «تماش» غلط و همان «قماش» صحیح است. (۳ / ۵۰۶) چرا شک دارید؟

□ که دیده است که خربزه بزرگ تر از پالیز باشد؟ (۳/ ۵۲۵) جالب است.

□ «کعب بن لوای» غلط و «... لوی» صحیح است. (۴/ ۲۷)

□ «بحل» را تصور کرده است که محرف «بهل» است (۴/ ۲۸) در حالی که «حل» در معنی «حلال کردن» است و «بحل» = «به حل» به معنی حلال داشتن و روا داشتن به کار می رود.

□ عشق است (۳/ ۳۲) اصطلاح متأخری است و در **اسکندرنامه** هم آمده است.

□ لعل جبه (۳ / ۳۹)، این اسم در **اسکندرنامه** به صورت «لعل خفتان» آمده است.

□ «عیب در بازی داشت» (۴ / ۴۱ پاورقی). احتمالاً «عیب دربار داشت» صحیح است.

□ «خدیع» (۴/ ۶۸) مکرر این کلمه به این صورت آمده که البته در تواریخ نیز هست. ظاهراً همان «جدیع» کرمانی باشد. (ر ک: دهخدا هر دو مدخل).

□ کیسه کاو (۴/ ۱۶۴) به معنی «جیب بر» است.

□ دستادست (۴/ ۱۷۹) معاملهٔ نقد، دست به دست.

□ السلام علیکم من التبع الهدیص (۴/ ۱۹۹) پیداست که درست عبارت چنین است. «السلام علی من اتبع الهدی».

□ مذهب مروان حمار و خوارج گری (۴/ ۳۴۴). همه جا مذهب بنی امیه (یعنی ناصبی گری) را خارجی گری می نامد، در حالی که در واقع تاریخی، بنی امیه با خوارج می جنگیده‌اند.

نمونهٔ کوتاهی نیز از نثر کتاب عرضه می دارد:

«پس دختر ماهروی را گفتند تا برفت و در حال سه گوسفند بریان کرد و بیاورد. من دست به طعام بردم و یک گوسفند را بخوردم و دو تای دیگر، آن عورت با شوهرش و کسانی که حاضر بودند بخوردند. آن دختر برفت و تمرهندی و خرما بیاورد و زن و شوهر بخوردند و آنگاه به من دادند. من هم بخوردم چندان که بر من اثر کرد و قوت برنایی در من پیچید و آتش عشق آن دختر در دل من شعله زد و از آن آتش جگرم آب شد و از دیده دویدن گرفت. هر ساعت در آن دختر نگاه می کردم و زار زار می گریستم... اما چون من بسیاری در آن دختر می دیدم، دختر بدانست که مرا با او دل بازی افتاده است. او نیز بر من نظر کردن گرفت تا تمام دل من صید او شد. مادرش دید که من در دختر او نظر می کنم بانگ بر من زد و گفت: «ای بی خرد چرا چشم خود با خود نمی داری، و ادب دیده چرا به کار نبندی؟ اما چه سود دارد که مهمان مایی. اما تو مردم دیده را بپوش و خیره نظر مکن! و اکنون چه حاجت داری، بخواه پیش از آن که خون تو بی خرد بباید ریخت!» پس من برآشفتم و گفتم: «...ای زن سخت بلند می پری! بترس که پرت ناگه نسوزد، و من هیچ حاجت از تو نمی خواهم». آن مرد [یعنی شوی زن] چون این سخن بشنید عمود آهنینی در آنجا بود، و به وزن صد من. در حال، آن عمود را در سر زانو درآورد و به دو پاره کرد و پیش من انداخت و گفت: «قوت من چنین است اکنون چه حاجت‌داری بگوی!»

گفتم: «یکی آن است که مرا هیچ ستوری نمی کشد از این جنیبتها (= اسبهای یدک) که تو داری یکی را به من ده، و یکی دیگر آنکه آن دختر خود را به من ده»... (ج ۳، صص ۲ـ۴۴۱).

پانوشت:

* **نامه بهارستان**، شماره پنجم، مقاله دکتر محمد رضا شفیعی کدکنی.

یادداشت کرده‌ام اشاره می‌شود. ضمن آنکه اهل مطالعه و پژوهشگران فرهنگ و زبان و تاریخ را به مطالعهٔ دقیق این کتاب که چاپ مطلوب و قابل قبولی از آن صورت گرفته دعوت و توصیه می‌نماید.

□ عیطاسان (۲۵۲/۱)، مصحح به قید تردید می‌نویسد: «عسسان؟» این کلمه محرف «احداث» است به معنی نوجوانان؛ و بر شاگردان عسس یا وردستهای داروغه اطلاق می‌شده است. مرادف آن «نوچه» و «یتیم» است.

□ شهر اندلیس (۳۵۵/۱) این کلمه در **اسکندرنامه** نیز هست.

□ این جوان چرا دست به روی خود گرفت، همانا که این دختر باشد و چون مردان خود را آراسته است (۳۵۹/۱).

□ شیبو گفت: تا دزدی نکنم دلم خرسند نشود. مادرم می‌گفت که چون شیرخواره بودی، من خواهری داشتم او نیز پسری داشت، چون به خواب می‌رفت من غلطان غلطان می‌رفتمی شیر پستان او را می‌خوردم. (۴۶۶/۱)

ضمناً معلوم نیست چرا مصحح در اینجا تصرف در متن به خرج داده، و نقل قول مستقیم را به غیرمستقیم تغییر داده است (ر ک: پاورقی همان صفحه)

□ شیبو گفت: طفلان خرد را نباید کشت، اسد گفت: خارجی زاده‌اند، امان نباید داد. آن هر دو [دختر کوچک] را شکم پاره کردند. (۵۰۳/۱)

□ شاطر و خمیرگیر و کنده‌کن (۵۷۳/۱)، مصحح در معنی کلمهٔ اخیر تردید ورزیده است (پاورقی). باید گفت هر گاه «کنده‌کن» به فتح کاف اول بخوانیم به معنی کسی است که نان را می‌کند و بیرون می‌آورد و اگر به ضم کاف بخوانیم به معنی چونه‌گیر است. هم‌اکنون در همدان، چونه را «گُنده» و «گُندله» می‌گویند.

□ .... که بعد از تفرید آن حضرت ذوالفقار را در دریای نجف انداختند؛ (۵۷۷/۱) مصحح «تفرید» را به «یگانه کردن و گوشه‌گیری و کناره‌گیری» معنی کرده که در اینجا به معنی جدا شدن روح از جسم است و از متن عبارت پیداست. در متون نقطوی (پیش از عصر صفوی) کلمهٔ تفرید در معنی مرگ و جدا شدن اجزای بدن و عناصر به کار رفته است.

□ [مروان حمار در نامه‌ای به نصر سیار نوشته است:] «یک شب در واقعه دیدم که از جانب خراسان باز سفیدی نمایان شد و تا صدهزار مرغ سیاه از عقب آن. باز سفید بر سینه من نشست و هر یک از آن مرغان بر سینهٔ یکی از مردم من نشستند» (۵۸۸) منظور از باز سفید، ابومسلم است و منظور از مرغان سیاه لشکریان سیاهپوش او. نکته در باز سفید است که در فرهنگ ایرانی و عرفان، نشانهٔ فره ایزدی است.

□ زنگی بچه‌کانی (۵۹۶/۱)، مصحح می‌گوید جایی به نام «بچه‌کان» شناخته نشد (پاورقی). آیا «بچه» یا «بجاوه» از نواحی نوبه نیست که از آنجا برده می‌آورده‌اند؟

□ نردبانی از ابریشم بافته و از پاچه گوسفند پایه‌ها ساخته... (۶۰۸/۱)، تا همین اواخر در روستاهای همدان در گوشهٔ جوال قلم پاچه گوسفند را به عنوان دستگیره بند می‌کردند، و من خود دیده‌ام.

□ دختر زید جهود (۶۱۰/۱) آیا محرّف «دختر یزدجرد» نیست؟

□ ماهیار گبر (یا جهود) به ابومسلم پناه می‌دهد. (۶۰۷/۱ به بعد)

□ «نوشیدن» به معنای «خوردن» (۶۲۳/۱). این تعبیر در **بدایع الوقایع** واصفی نیز آمده است.

□ «هلا» حرف است یا فعل امر؟ (۶۲۷/۱ پاورقی مصحح)

□ فقاع یا بوزه را جوشیدهٔ ثلثان مویز و جو دانسته است (۲۸/۲) جای دیگر آن را مُسکر قلمداد نموده است.

□ «چملان؟» (۳۹/۲) چملان محله یا دروازه‌ای است در اصفهان (ر ک: یادداشتهای قزوینی ج ۲ ص ۱۷۶).

□ سهلان اردبیلی عیار (۵۶/۲). ابوالفتح همدانی عیار (۲۳۲/۲).

□ قرض حق ادا کردند (۵۷/۲)، احتمالاً «فرض حق...» درست‌تر است.

□ «شب بر سر چنگ آمد» (۶۵/۲) صورت دیگر همین تعبیر: «شب بر سر دست آمد».

□ مصاف جمع مصف = جای صف‌زدن (۱۰۱/۲ پاورقی). البته در عربی صیغهٔ «مفعل» به معنی مصدر میمی هم می‌آید، پس «مصاف‌گاه» که در فارسی به کار رفته حشو یا خلاف قاعده یا عجیب نیست.

□ شمشیر را کند (۱۰۶/۲) یعنی «کشید» و از «غلاف بیرون آورد»، همچنین (۱۱۰/۲ س ۶).

□ سَرْکت، آنچه از نهالی و بالش که بر تخت اندازند. (۴۱۴/۲)

□ شخصی را قرض بسیار دست داد و مفلس شده بود. گفت اکنون چه تدبیر کنم که از دست قرض‌خواهان جان برم؟ با خود اندیشه کرد و گفت هر کدام که بیایند و زر خود طلبند می‌گویم که پلاس! یک کس و دو کس را که چنین از سر خود بازکنم قرض مردم را پایمال کنم و ببرم. پس قرض‌خواهان روی بدو آوردند و او را تقاضا می‌کردند، او می‌گفت: «پلاس!» بعد از آن به قاضی رفتند و همین می‌گفت پلاس. پس قاضی گفت مردی دیوانه است و هیچ اقرار زر نمی‌کند. قرض‌خواهی چند زرشان بسوخت او مفت خود دانست. پس یک شخصی گفت هیچ به از آن نیست که گویم: «بیا و آن پلاس که از من خریدی... یا زر بده یا پلاس واپس ده» پس چون به قاضی افتیم همین گوید: پلاس... (ج ۲ ص ۴۲۹). شکل دیگری از داستان مثل را در **امثال و حکم** دهخدا. (۳۷۲/۱)

□ طاهر نصر سیار بر سر دروازه، قحبهٔ چندی را نشانده بود و صوتی چند از بهر ابومسلم بسته بودند و می‌خواندند (۴۴۹/۲). به وسیلهٔ فواحش ابومسلم را هو می‌کردند.

□ ایشان را می‌پاییدند (۴۶۲/۲) یعنی مواظب بودند و نگاه کردند. هم‌اکنون «پاییدن» و «پایدن» در همدان به همین به کار می‌رود، و در تهران می‌گویند: «بپا که نیفتی» یعنی مواظب باش.

□ «اِبدال» نیست و «اَبدال» صحیح است. (۴۷۳/۲)

□ قایم کردن جنگ (۵۵۹) واضح است و به معنی برپا کردن جنگ.

□ «محتاج گریز» (۱۵/۳) که همه جا به همین صورت نوشته شده غلط است و «محتاج گربز» صحیح است. گربز یعنی زرنگ و تیزهوش، به قول امروزیها: ناقلا.

□ «ان المساجد لله» (۱۷/۳) صحیح است.

□ «به حمدالله» غلط و «بحمدالله» صحیح است. (۱۸/۳)

به اهل ادب، خالی از فایدتی نباشد. این مقدمه را با یادکرد این مطلب که در مقالهٔ حاضر، همه جا به جز یک مورد، از حافظ

● **دیوان فرید اصفهانی**
● **دکتر محسن کیانی** فرزاد ضیایی حبیب‌آبادی
● **انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، چاپ اول، ۱۳۸۱**

مصحح شادروانان قزوینی و غنی[۳] استفاده شده به پایان می‌برم اینک اصل مطلب:

فرید:

از حیای رخ تو **غرق عرق** گشت چنانک
شد مَثَل «قَد بَلَغَ السیلُ زُباه» آینه را
(ص ۷)

حافظ:

از حیای لب شیرین تو ای چشمهٔ نوش
غرق آب و **عرق** اکنون شکری نیست که نیست
(ص ۱۳۲)

***

در این راه دور و دراز

(تأثیر فرید اصفهانی بر شعر حافظ)

«... شاعرانی که در قرن هفتم و اوایل قرن هشتم می‌زیسته‌اند و آثار آنها در نیمه اول قرن هشتم در شیراز شهرت داشته و سالهای نوجوانی حافظ مقارن با اوج شهرت آنها بوده، در تکوین زبان حافظ بیشترین تأثیر را داشته‌اند... در این زمینه، در درجهٔ اول، آثار شاعران شیرازی عصر او (هرچه هم گمنام باشند) و در درجهٔ دوم، شاعران نزدیک به زمان او از همهٔ ایران (که به هر صورت شعر آنها در شیراز رواج داشته) و در آخرین مرحله، همهٔ آنچه از سپیده‌دم نظم و نثر دری بر جای مانده، جدا جدا و با دقت و تأمل باید مورد بررسی قرار گیرد. در این راه دور و دراز ـ که پیمودن آن با این عمر کوتاه آدمی کار یک تن نیست و هرکسی باید متنی را در مقایسه با حافظ به‌دست گیرد ـ از هر جایی نکته‌ای به دست خواهد آمد و مجموع این جست‌وجوها و یافته‌ها هم فهم زبان حافظ را آسان خواهد کرد و هم پرتوهای تازه‌ای بر بی‌کرانگی ادب فارسی خواهد گسترد.»[1]

اخیراً **دیوان فرید اصفهانی** (اسفراینی) ـ که از معاصران سعدی بوده و مدتی نیز در شیراز می‌زیسته ـ به طبع رسیده است.[2] نگارندهٔ این سطور در ضمن مطالعهٔ **دیوان** مذکور به مواردی برخورد که شباهتهایی لفظی یا معنوی با شعر حافظ داشت. در آغاز، یادداشت نمودن این موارد برای وی جنبه‌ای کاملاً شخصی داشت، اما به تدریج که نمونه‌ها فزونی گرفت، اندیشید که شاید با توجه به آنچه در سطور قبل، از حافظ‌شناس معاصر، استاد محمدامین ریاحی نقل شد، تقدیم این یادداشتها

دعای جان تو می‌گویم و امینش روح
که هست اجابت دعوت که روح گفت آمین
(ص ۱۶۳ و ۱۶۴)

و حافظ می‌فرماید:
دعای جان تو ورد زبان مشتاقان
همیشه تا که بود متصل **مسا و صباح**
(ص ۱۴۵)

***

فرید:
دیده بر دوز چو بازان و سخن بازمگوی
که زغمازی، طوطی شده است حبس قفس
(ص ۹۳)

حافظ:
بردوخته‌ام دیده چو باز از همه عالم
تا دیدهٔ من بر رخ زیبای تو باز است
(ص ۱۱۶)

مطلبی که ذکر آن در اینجا ضروری به نظر می‌رسد، این است که وزن مصراع دوم بیت فرید (**که زغمّازی، طوطی شده است حبس قفس**) مختل است؛ حال آنکه در نسخهٔ «ص» («نسخهٔ متعلّق به آستان قدس رضوی... که درواقع به منزلهٔ «نسخه اصلی» است...»)[۵] صورت صحیح مصراع موجود است:

«که زغمازی طوطی است، شدن حبس قفس». مطابق ضبط اخیر هم وزن مصراع به راستی و درستی می‌گراید و هم در معنا اشکالی نیست. نثر دستوری بیت مذکور چنین است: «چو بازان دیده بردوز و سخن بازمگوی که حبس قفس شدن، از غمازی طوطی است». اما چنانکه دیدیم، مصحح محترم، ضبط نادرستَ را به متن راه داده و صورت درست مصراع را در نسخه بدلها آورده‌اند.

***

فرید:
جنّتش بیشتر است از سقرش لاتَحْزَن
رحمتش بیشتر است از غضبش لا تَیْأَس
(ص ۹۴)

در اینجا قبل از آنکه شعر حافظ را بیاوریم، به نکته‌ای دیگر اشارت می‌کنیم:

گمان می‌رود در مصراع دوم، به جای کلمهٔ «بیشتر» (یعنی «زیادتر»)، «پیشتر» (یعنی «جلوتر») درست باشد؛ چه، مطابق حدیث قدسی «سَبِقَتْ رَحْمَتی غَضَبی» رحمت خداوند از غضبش «سبقت» گرفته و «پیشتر» است و از همین روست که خواجه ـ علیه‌الرحمه ـ می‌فرماید:
ناامیدم مکن از سابقهٔ لطفِ ازل
تو پسِ پرده چه دانی که که خوبست و که زشت
(ص ۱۳۶)

به عبارت دیگر، «سابقهٔ لطف ازل» در شعر حافظ، همان «پیشتر بودنِ رحمت خداوند از غضب او» است که شعر فرید بدان ناظر است.

***

فرید:
همچو زنبور عسل نوش ده و نیش مزن
تا که فردا **نزنی دست به سر پر چو مگس**
(ص ۹۴)

حافظ:
طوطیان در شکّرستان کامرانی می‌کنند
وز تحسّر **دست بر سر می‌زند مسکین مگس**
(ص ۲۳۶)

***

فرید:
آواز حافظانش چو بر آسمان رسید
ناهید کرد توبه و بشکست مِزْهَرش
(ص ۹۷)

حافظ:
در آسمان نه عجب گر به گفتهٔ حافظ
سرود زهره به رقص آورد مسیحا را
(ص ۹۹)

***

فرید:
فکند در دمِ بلبل، **هوا** نوای چکاوک
ببست در پرِ هدهد قضا قبای مُعَتق
گشاد از برِ غنچه قبای سبز مُمَزج
نهاد بر سر نرگس کلاهِ زرد مُغَرق
(ص ۱۰۷)

حافظ:
خون شد دلم به یاد تو هر گه که در چمن
بند قبای غنچهٔ گل می‌گشاد باد
(ص ۱۴۷)

***

فرید:
ایا **صمد** تو نگه دارم از **سجود صنم**
و یا رحیم نگه‌دار از رجیم مرا
(ص ۸)

نیز گوید:
به عهد عدل تو آورد **روی سوی صمد**
کسی که داشت ازین پیش **روی سوی صنم**
(ص ۱۳۶)

حافظ:
ز جیب خرقهٔ حافظ چه طرف بتوان بست
که ما **صمد** طلبیدیم و او **صنم** دارد
(ص ۱۵۶)

و باز فرماید:
گفتم **صنم‌پرست مشو با صمد نشین**
گفتا به کوی عشق همین و همان [۴] کنند
(ص ۲۰۰)

***

فرید:
هر طالبی که بر **در** علم تو **حلقه** زد
چون من نرفت از درِ علمت **به هیچ باب**
(ص ۱۵)

حافظ:
شد **حلقه** قامت من تا بعد ازین رقیبت
زین **در** دگر نراند ما را به **هیچ بابی**
(ص ۳۳۰)

***

فرید:
سپیده دم که صبا راه **بوستان** برداشت
شنید بلبل بوی گل و فغان برداشت
(ص ۴۲)

حافظ:
سپیده‌دم که صبا بوی لطف جان گیرد
چمن ز لطف هوا نکته بر جنان گیرد
(ص ۸۹)

در ضمن، مصراع نخست این بیت چنانکه علامه قزوینی ـ رحمة‌الله علیه ـ در حاشیه (ص ۸۹) نوشته‌اند، طبق ضبط بعضی نسخ، چنین است: «**سپیده دم که صبا** بوی **بوستان** گیرد» که در این صورت، شباهت لفظی شعر فرید و حافظ بیشتر می‌شود.

***

فرید:
شقایق در نماز استاده سر بر آسمان ساید
بنفشه در سجود افتاده رخ را بر زمین دارد
(ص ۵۰)

نیز گوید:
شکوفه سیم و گلش زر، بهم کنند نثار
بنفشه‌وار بَرَد سرو، سجده در چمنش
(ص ۱۰۵)

حافظ:
کنون که در **چمن** آمد گل از عدم به وجود
بنفشه در قدم او نهاد سر به سجود
(ص ۲۱۲)

***

فرید:
عاشقان در حق معشوق غزل بسرایند
صوفیان رقص‌کنان راه قلندر گیرند
(ص ۶۴)

حافظ:
شکر ایزد که میان من و او صلح افتاد
صوفیان رقص‌کنان ساغر شکرانه زدند
(ص ۱۹۳)

***

فرید:
آن میی کز مشرق خم زاد همچون آفتاب
وز قنینه در پیاله چون شهاب آمد پدید
(ص ۶۸)

حافظ:
خورشید می ز مشرق ساغر طلوع کرد
گر برگ عیش می‌طلبی ترک خواب کن
(ص ۳۰۹)

***

فرید:
مطربت برداشت در راه نهاوند و **عراق**
صیت صوتش در **حجاز** و اصفهان آمد پدید
(ص ۷۳)

حافظ:
این **مطرب** از کجاست که ساز **عراق** ساخت
و آهنگ بازگشت به راه **حجاز** کرد
(ص ۱۶۴)

***

فرید:
آهوی خورشید را گیری به تیری تا بره
گاو را بر جَدی دوزی با کمان در یک قطار
(ص ۸۱)

حافظ:
شود غزالهٔ خورشید صید لاغر من
گر **آهویی** چو تو یکدم شکار من باشی
(ص ۳۴۷)

***

فرید:
فلک بقای تو خواهد گهِ **صباح و مسا**
ملک ثنای تو خواند گهِ **دعا** و نیاز
(ص ۹۲)

همچنین:
همیشه تا که بُوَد در جهان **صباح و مسا**
مدام تا که بُوَد در زمان شهور و سنین

فرید:
چو نیست پرده تو را از کسی به گستاخی
به مردمی نه به فرمان مکن زما پرده
(ص ۱۸۰)

حافظ:
تو پیکِ خلوت رازیّ و دیده بر سر راهت
به مردمی نه به فرمانَ چنان بِران که تو دانی
(ص ۳۶۰)

شادروان انجوی شیرازی در حافظ مصحح خویش در حاشیهٔ این غزل، دو غزل از اوحدی و خواجو با همین وزن و قافیه و ردیف و نیز غزلی از نظامی با همین وزن و قافیه آورده‌اند که در آنها برخی تعبیرات حافظ ازجمله همین «به مردمی نه به فرمان» به چشم می‌خورد.[۷]

***

فرید:
خسروا نیک شناسی که **بود بی‌ادبی**
گر کنم پیش تو از فضل و هنر اظهاری
(ص ۱۹۰)

حافظ:
اگرچه عرض هنر پیش یار بی‌ادبی است
زبان خموش ولیکن دهان پر از عربی است
(ص ۱۲۷)

***

فرید:
چون روز وصل دیدن دیدار تو دمی است
شبهای هجر را بود آخر نهایتی
(ص ۲۳۱)

حافظ:
چون سرآمد دولت شبهای وصل
بگذرد ایام هجران نیز هم
(ص ۲۹۱)

***

فرید:
گفتم **به بندگیّ تو اقرار می‌کنم**
گفتا چو تو بسی است کنونم به **چاکری**
(ص ۲۵۸)

حافظ:
در کوی عشق شوکت شاهی نمی‌خرند
اقرار بندگی کن و اظهار چاکری
(ص ۳۴۲)

پانوشتها:

۱ـ **گلگشت در شعر و اندیشهٔ حافظ**، دکتر محمدامین ریاحی، چاپ دوم، علمی، تهران، بهار ۷۴، ص ۱۰۸.

۲ـ **دیوان فرید اصفهانی** (اسفراینی)، به اهتمام و تصحیح دکتر محسن کیانی، چاپ اول، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، تهران، ۱۳۸۱.

۳ـ **دیوان حافظ**، به تصحیح قزوینی ـ غنی، با مجموعه تعلیقات و حواشی علامه محمد قزوینی، به اهتمام ع ـ جربزه‌دار، چاپ پنجم، اساطیر، تهران، ۱۳۷۴.

۴ـ واضح است که در این بیت «همین و همان» باید جدا نوشته شود (هم این و هم آن کنند) ولی به خاطر رعایت امانت، از رسم‌الخط مرجع پیروی شد.

۵ـ **دیوان فرید اصفهانی**، همان، مقدمه، ص چهل.

۶ـ **دیوان حافظ**، به تصحیح و توضیح پرویز ناتل خانلری، چاپ سوم، خوارزمی، [بدون تاریخ]، ج ۱، ص ۴۶۴. این غزل در حافظ شادروان خانلری، دوازده بیت است، اما حافظ قزوینی ـ غنی رحمة‌الله علیهما ـ چهار بیت و ازجمله بیت مورد بحث ما (عجایب ره عشق...) را ندارد. در ضمن، ضبط متن خانلری در پایان بیت «بدوید» است، ولی ما از نسخه بدل (= «برمید») استفاده کردیم.

۷ـ **دیوان حافظ**، به اهتمام سیدابوالقاسم انجوی شیرازی، چاپ هشتم، جاویدان، تهران، ۱۳۷۲، حاشیهٔ صص ۴۳۱ و ۴۳۲.

فرید:
اَلصُّبْحُ قَد تَنَفسَ یا اَیُّهَاالرفیق
وَالدّیک قد تَصَبحَ **قُمْ فَاسْقنی الرحیق**
(ص ۱۱۰)

حافظ:
صافی است جامِ خاطر در دورِ آصَفِ عهد
قُمْ فَاسْقِنی رَحیقاً اَصْفی منَ الزّلال
(ص ۳۵۰)

***

فرید:
ای **لفظهای** تو همه چون **دُرّ شاهوار**
و ای نکته‌های تو همه پرمعنی و دقیق
(ص ۱۱۱)

حافظ:
مِی خور به **شعر** بنده که زیبی دگر دهد
جامِ مرصع تو بدین **دُرّ شاهوار**
(ص ۲۲۵)

***

فرید:
هرچه کار از سرّ مکتوم است اندر لوح غیب
خاطرت آن را دهد شرح آشکارا یک به یک
(ص ۱۱۵)

حافظ:
جامِ جهان نماست ضمیرِ مُنیرِ دوست
اظهار احتیاجِ خود آنجا چه حاجت است
(ص ۱۱۲)

***

فرید راست:
روبهِ لنگ به عونِ تو شود شیر ژیان
شیرِ شرزه شود از حملهٔ تو روبه لنگ
(ص ۱۱۸)

نیز گوید:
شود ز بیمِ سنان تو شیر، روبه لنگ
شود ز سَهمِ کمانِ تو زال، رستمِ زال
(ص ۱۲۱)

و حافظ می‌فرماید:
شیر در بادیهٔ عشق تو روباه شود
آه ازین راه که در وی خطری نیست که نیست
(ص ۱۳۲)

***

فرید:
وصالِ تو به دعا خواهم از خدای و دگر
دوامِ دولت و جاهِ امیر خوب خصال
(ص ۱۲۰)

حافظ:
دل گفت **وصالش به دعا بازتوان یافت**
عمریست که عمرم همه در کار دعا رفت
(ص ۱۳۷)

نیز:
عاشق روی جوانی خوش نوخاسته‌ام
وز خدا دَولت این غم **به دعا خواسته‌ام**
(ص ۲۶۰)

***

فرید:
اگر با داغِ فرمانت نهد رو در عرین **آهو**
ز تاب انتقامِ او **شود خون زَهرهٔ ضیغم**
(ص ۱۳۸)

حافظ:
عجایبِ رهِ عشق ای رفیق بسیار است
ز پیشِ آهوی این دشت، شیر نر برمید[۶]
(حافظ خانلری، غَزل ۲۲۴)

***

فرید:
جهانداریّ و دینداری **خداوندا** تو را زیبد
که **کلکت** ملک را عهد است **دستت رزق را مَقْسَم**
(ص ۱۳۸)

نیز:
ز فیضِ رازقِ ارزاق تا ابد کرده است
کفِ کفایتش از جود، رزقِ خلق ضمان
(ص ۱۴۲)

حافظ:
حافظ **قلم شاه جهان مقسم رزق است**
از بهر معیشت مکن اندیشهٔ باطل
(ص ۲۵۶)

چنانکه می‌دانیم، در این بیت حافظ، برخی «**مقسم**» را به ضمّ میم و کسر سین (بر وزن «محسن») می‌خوانند و بعضی به فتح میم و سین (بر وزن مشهد). با توجه به اینکه کلمهٔ مذکور (**مَقْسَم**) در شعر فرید، با کلماتی چون «مَحرم»، «مُلزَم»، «آدم»، «رُستم» و... قافیه شده و بنابراین بدیهی است که تلفظ آن «مَقْسَم» (به فتح میم و سین) است، اگر بپذیریم که حافظ در سرودن این بیت، به شعر فرید نظر داشته، در شعر خواجه نیز «**قلمِ شاهِ جهان مَقْسَمِ رزق است**»، نه «مُقْسِم» آن.

***

فرید:
گویی ز باد، **سرو چمان** چون همی چمد
حوران جنّتند شده **در چمن چمان**
(ص ۱۴۴)

حافظ:
شد **چمان در چمن** حسن و لطافت لیکن
در گلستانِ وصالش نچمیدیم و برفت
(ص ۱۳۹)

نیز:
سرو چمان من چرا میل **چمن** نمی‌کند
همدم گل نمی‌شود یاد سمن نمی‌کند
(ص ۱۹۷)

***

● **دستور تاریخی فعل**
● **دکتر حسن احمدی گیوی**
● **نشر قطره، چاپ اول، ۱۳۸۰، ۲ جلد**

محمد مهیار

فعل یکی از معدود پژوهندگانی است که خریدار این بازار بی‌رونق بوده و سی و اندسال از عمر و جوانی خود را بر سر استحکام شالودهٔ زبان فارسی صرف کرده که کمترین سود مادّی، جدای از بهرهٔ معنوی، برای ایشان در برنداشته است.

مؤلف محترم در این اثر دو هزار صفحه‌ای کوشیده است خواننده را با تمام جوانب و ظرایف و دقایق فعل زبان فارسی دری و معاصر، عمیقاً آشنا کند و هیچ پرسشی را در این باره بی‌پاسخ رها نکند؛ بنده بعید می‌دانم از این به بعد کسانی موفق شوند و یا پیدا شوند که این گونه عمر بر سر این دست تحقیقات بی‌مزد و منت صرف کنند.

کتاب **دستور تاریخی فعل** از جهاتی بی‌مانند است، البته در گذشته هم کسانی بوده‌اند که تحقیقات گسترده و پرحجم برای دستور زبان فارسی تألیف کرده‌اند، مثل **دستور جامع زبان فارسی** تألیف عبدالرحیم همایونفرخ و یا **نهج‌الادب** از نجم‌الغنی‌خان صاحب رامپوری، اما هیچ یک با این دقت و توغّل نبوده است.

کتاب **دستور تاریخی فعل** در یازده فصل پر و پیمان تألیف شده و هر فصل شامل چندین بخش و هر بخش دربردارندهٔ چندین گفتار است؛ البته در فصل‌بندی کتاب کاش به همین فصل و بخش و گفتار اکتفا می‌شد و از قراردادن شماره‌های متعدد و طولانی که معمولاً به جای فصلها و بخشها به کار رفته و در آغاز هر قسمت به چشم می‌خورد، خودداری می‌شد، چون جداً جوینده را سردرگم می‌کند. شماره‌های آغاز هر قسمت وقتی سردرگم‌کننده‌تر می‌شود که از کلمات و علائم اختصاری هم در کنارِ آن استفاده می‌شود، در آن صورت دیگر با هیچ رمل و اسطرلابی نمی‌توان به چند و چون آن پی برد؛ استفاده از چندین نوع شمارهٔ حروفی و عددی با فونتهای مختلف و نیز ستاره و دیگر علائم، مسلسل‌وار به دنبال هم منظره‌ای نامقبول به وجود آورده است؛ مثلاً به این عنوان در صفحه ۷۶ توجه بفرمایید:

۳/۴۴/۱ـ**+**** فعل دیگر +پسوند «ـَنده»* در اول صف با «ـَنده»:

تمام این سرعنوان فقط برای یک شاهد مثال آمده است و می‌خواهد بگوید:

«بن مضارع +بن مضارع +پسوند ـَنده»

این علامتهای اختصاری و سرعنوانهای پیچیده و تبویب اجزاء، جز سردرگم کردن خواننده حاصل دیگری ندارد. علائم

وزن و وزنهٔ کتاب دستور تاریخی فعل

کسانی که با نوشتن سروکار دارند خوب می‌دانند که در این مرز و بوم، بی‌رونق‌ترین حوزهٔ تحقیقات، خصوصاً در این چند دهه، رشتهٔ دستور زبان فارسی است، البته با کتابهای کمک درسی و مجموعه پرسشهای چهارگزینه‌ای کاری نداریم؛ اما اگر کمی به عقب برگردیم ملاحظه می‌کنیم اوضاع چنین نبوده و بازار کتاب دستور زبان فارسی رواج و گرمی شایستهٔ خود را داشته است. آن زمانها که در اکثر نقاط جهان کتابهای فراوان دربارهٔ دستور زبان فارسی نوشته و منتشر می‌شد، حجم بسیار وسیعی از تحقیقات ایران‌شناسان در دانشگاههای انگلستان، فرانسه، ایتالیا، آمریکا، ترکیه، جمهوریهای شوروی سابق، شبه قارهٔ هند و پاکستان و بعضاً دیگر کشورها، مربوط به دستور زبان فارسی می‌شد که تعداد آنها از چند صد تجاوز می‌کرد، این تعداد جدای از تحقیقات دراز دامنه‌ای بود که به صورتهای مختلف در داخل کشور سامان می‌گرفت؛ اما مدتی است که این چراغ کورسویی بیش ندارد و اگر مددی به آن نرسد رو به خاموشی می‌گذارد.

اینکه چه کسانی و یا نهادهایی در وظیفهٔ خود کوتاهی کرده‌اند کاری نداریم، اما اکنون هنگام آن فرارسیده است که این هشدار را جدی بگیریم؛ پاسداری و حمایت از زبان فارسی که سند هویت و مایهٔ انسجام وحدت ملی ماست بدون توجه به شالودهٔ آن، یعنی دستور زبان فارسی، کاری ناتمام است، و عنایت و اهتمام به این امر به عهدهٔ مراکز حمایت‌کننده از زبان و ادبیات فارسی است، مراکزی همچون وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، فرهنگستان زبان و ادب فارسی و بنیاد ایران‌شناسی و نهادهایی از این دست.

متأسفانه با ضربه‌هایی که در این دو ـ سه دهه بر پیکر این شعبه از تحقیقات زبان فارسی، به وسیلهٔ شبهِ زبان‌شناسان از سویی و حمایت برخی متصدیان بی‌تجربه، از سوی دیگر، وارد آمده است، به سختی می‌تواند بدون کمک همه جانبه، سروسامانی بپذیرد؛ بر اثر این کم‌توجهی‌ها، دستور زبان فارسی، در موقعیت فعلی، در کلاسهای درس دبیرستانها و دانشکده‌ها و مراکز تحقیقاتی داخل کشور هیچ روی خوشی نمی‌بیند و به تبع آن به سختی می‌توان دانشجویی را اقناع کرد که رسالهٔ خود را در این حوزه بنویسد.

با این اوصاف اگر چشممان به کتاب مستطاب **دستور تاریخی فعل**، تألیف جناب دکتر حسن احمدی گیوی، روشن می‌شود نباید فراموش کنیم که این قبیل آثار هم که گهگاه به زیور طبع آراسته می‌شود تألیف آن به دوران قبل از این دو ـ سه دهه برمی‌گردد و اگر ناشری همچون نشر قطره دل به دریا می‌زند و چنین آثاری را به دست نشر می‌سپارد، یک دنیا دل نگرانی را در دل تحمل می‌کند که آیا سرمایه‌اش برمی‌گردد؟ آیا پاسوزِ چنین دستنوشته‌ای نمی‌شود؟ باری.

نام آقای احمدی گیوی برای کسانی که به نوعی با دستور زبان فارسی سروکار داشته و دارند، شناخته شده است و زحمات ایشان برای تألیف کتب درسی دستور زبان در این چند دههٔ اخیر قابل تقدیر است. مؤلف محترم کتاب **دستور تاریخی**

صفحه ۶۸ ، آنجا که بحث از بن مضارع و ماضی پیش می‌آید، به رابطهٔ بین بن ماضی و مضارع اشاره‌ای گذرا می‌شود، حال آنکه در چنین کتابی با چنین شرح و بسطی، لازم بود به شکل مشروح دربارهٔ ریشه بن ماضی و مضارع، و اینکه تمام بنهای ماضی پسوند «ت» و یا «د» می‌گیرند اشاره می‌کردند، و نیز به بیان این نکته می‌پرداختند که این دو پسوند «ت» و «د» در بن ماضی قبلاً یکی بوده و به مرور زمان پسوند «ت» در بعضی بنهای ماضی به «د» بدل شده است و اینکه در متون قرنهای پنجم و ششم هنوز آثار این یگانگی دیده می‌شود.

در بعضی صفحات از جمله ۱۳۱ و ۱۳۲، شاهد مثال از کتاب بلعمی و **المعجم** آمده است اما شمارهٔ صفحه ذکر نشده، علت آن است که مطلب از کتاب **سبک‌شناسی** بهار نقل قول شده؛ نکته قابل تأمل آن است که هنگامی که به راحتی می‌توان به منبع و سرچشمهٔ سند دسترسی داشت، چرا باید آن را از منبع دست دوم نقل کرد که کار خوانندهٔ محقق را برای تطبیق و نکته‌یابی مشکل کند.

در صفحات ۲۲۴ تا ۲۳۰، فهرستی از مصدرهای مهجور و

متروک و مشکوک آمده است، نظر به اینکه کاربرد این کلمات نادر غالباً بیش از یکی دو مورد نیست، بهتر است مشتقاتی که از آنها باقی مانده با ذکر مأخذ ذکر شود که فایدهٔ بیشتری دارد.

صفحات ۱۸۸ و نیز ۲۶۲ و ۲۶۳، در قسمت «پس واژک» دربارهٔ مصوت بلند «ا» (الف) بحث شده، اما به انواع و وجه تمایز آنها اشاره‌ای نشده‌است، حال آنکه هریک از این وندها معنی متفاوتی به فعل می‌بخشند و از یک دست نیستند.

موضوع دیگر مبحث اصطلاحات دستور زبان فارسی است، متأسفانه اکثر کسانی که در این حوزه تحقیقی منتشر می‌کنند برای خود اصطلاحاتی می‌سازند، حتی اگر قبلاً برای آن مقوله و مفهوم اصطلاحی مناسب وجود داشته باشد، این موضوع دربارهٔ این کتاب هم صادق است. با نگاهی به فهرست موضوعی پایان کتاب، خیل گسترده‌ای از این دست اصطلاحات را مشاهده می‌کنیم؛ اصطلاحاتی از قبیل «زایدنما»، «ساخت‌یار»، «تام‌گونه» و غیره و گاهی یک مفهوم چند اصطلاح را به خود اختصاص داده است، مثلاً «میان واژه، میانوند»، «پیش واژک، پیش جزء، پیشوند»، «پسوند، پس‌واژک».

صفحه ۱۲۶۸، می‌خوانیم که: در برخی از آثار پیشینیان، همزهٔ «است» با کسره آمده، برای تأیید این مطلب شش بیت از **دیوان مسعود** سعد و یک بیت از **شاهنامه** فردوسی را شاهد مثال آورده است، اما در هیچ یک از ابیات مسعود سعد، همزهٔ «است» مکسور خوانده نمی‌شود؛ فی‌المثل به این دو بیت استناد شده است:

عقل، کمال تو را در آنچه گمان برد
گشت که دریابد ای عجب نتوانست
بارهٔ شبدیز تو به رفتن و جستن
نایب ابر بهار و باد (خزان) بزان است

صفحه ۱۴۶۵، گفتار هشتم مربوط است به فعل و تراش‌خوردگیها، که از حذف در فعل، سخن به میان آمده است. در صفحات ۱۲۵۴، ۱۴۵۱، ۱۴۶۸ و ۱۵۵۱ هم به شکل پراکنده به بحثِ آوایی فعل اشاره شده است، کاش تمام قسمت آواشناسی فعل، یکجا و در یک بحث مستقل جمع‌آوری می‌شد.

صفحه ۱۶۵۲، به اقسام فعل به اعتبار ساختار پرداخته است؛ اما موضوعاتی که جای آن در این کتابنامهٔ مفصل فعل خالی است، یکی پرداختن به اختلاف نظرهایی است که دربارهٔ فعل مرکب و ساده وجود دارد و اینکه عده‌ای از محققان مثل خانلری و باطنی معتقدند که فعلهای ساده در زبان فارسی اندک است و دامنهٔ گسترش افعال مرکب رو به گستردگی است و گروهی دیگر همچون دکتر فرشیدورد معتقدند فعلهای مرکب چندان فراوان نیست و هستند کسانی که عقیده دارند فعل مرکب در زبان فارسی بسیار نادر است.

صفحه ۱۶۵۰، آنجا که به اقسام فعل به اعتبار فاعل اشاره می‌شود، ذکر این نکته همراه با شواهد لازم است که در متون قرنهای چهارم و پنجم و ششم، فعل مجهول بسیار کم کاربرد بوده است، تا جایی که اگر به ترجمه‌های قرآن آن عصر مراجعه شود تعداد فعلهای مجهول معدود است. تا آنجا که نگارنده دربارهٔ ترجمهٔ قرآن ابوالفتوح و سورآبادی به دست داده است، همه جا در مقابل افعال مجهول در قرآن در این دو ترجمه، خصوصاً سورآبادی، فعل معلوم به کار رفته است.

صفحات ۸۵۵ تا ۱۰۴۵، آنجا که فهرست فعلهای مرکب را آورده است، سنت همیشگی کتاب فراموش شده و قید قرن که در آغاز شاهد مثالها می‌آمده، حذف شده است؛ البته این ذکر نکردن قرن در آغاز مثالها اشکالی در برندارد، همچنان که در بقیه موارد هم آوردن قرنی که در آن اثر تألیف شده است چندان کمکی به محقق نمی‌کند، اما علت این دوگانگی رویّه جای سؤال است. صفحه ۸۷۶، گاهی قاعده‌ای ذکر شده، اما خبری از شاهد مثال نیست، مثلاً در شمارهٔ ۲۸ / ۴۹ در همین صفحه مذکور.

بنده یاد ندارد که در این مملکت کتابی چاپ شده باشد و از غلط چاپی مبرّا باشد. اما کتاب **دستور تاریخی فعل** بسیار کم غلط است، البته برای اینکه این سنت شکسته نشود، چند غلط چاپی را برای نمونه می‌توان در آن یافت، که یکی دو مورد را با نگاهی گذرا دریافته‌ام، چه بسا که اگر با دقت کامل بازبینی شود غلطهای چاپی دیگری هم در آن پیدا شود. اما در صفحه ۱۷۸ آنجا که این شعر رودکی شاهد مثال آمده:

عیال نه زن و فرزند نه مونث نه
از این همه، تنم آسوده بود و آسان بود

«مؤنث» درست است. و در صفحه ۱۷۷، در این بیت عثمان مختاری:

تیغ سداب رنگ تو ببرید نسل شرک
نشگفت از آن که نسل ببرّد همی سلاب

که در مصراع دوم هم «سداب» صحیح است.

اختصاری هم در این کتاب سهم بسزایی در پیچیده کردن فهم مطالب دارند؛ آوردن مخففهایی همچون «صف»، «صش»، «صم»، «حامص»، «اِمص» و غیره، در کتابی که مبنای تألیف آن بر شرح است نه اختصار، چندان بجا نیست؛ این اختصارها به جای کمک کردن به فهم سریع‌تر، به ابهام مطالب افزوده‌اند، وانگهی از این علائم اختصاری گاهی استفاده شده و گاهی به دست فراموشی سپرده شده است، مثلاً صفحات ۷۳ و ۷۵ را با هم مقایسه بفرمایید و یا به طور کلی اگر قسمتهای آغاز کتاب در مجلد اول که به فراوانی از این علائم سود برده شده است با تمام مجلد دوم که از آن نشانه‌های اختصاری خبری نیست مقایسه شود، صدق این قول تأیید می‌شود. البته این امور مربوط به ویرایش کتاب است و معمولاً به عهدهٔ مؤلف نیست و ویراستاران باید پاسخگو باشند، از این بی‌دقتیهای ویرایشی باز هم می‌توان در این کتاب نشان داد، مثلاً در صفحهٔ ۱۴۵۶ در مورد چهارم حرف نشانهٔ «را» و «به» آن‌قدر به هم نزدیک قرار گرفته که قابل فهم نیست، حال آنکه باید حرف «را» در داخل گیومه قرار می‌گرفت.

مؤلف محترم در پایان مجلد دوم راهنمای علامتهای اختصاری را گنجانیده است، اصولاً نسل شتابزدهٔ امروز حتی مجال و حوصلهٔ آن را ندارد که برای یافتن معنی لغت به پایان کتاب مراجعه کند، به همین جهت پیشنهاد می‌کند شروح را در پایین صفحه بیاورند، پس نباید برای یافتن مفهوم هر علامت، که غالب آنها دور از ذهن است خواننده را مجبور کرد مکرر به پایان مجلد دوم کتاب رجوع بکند. البته این اثر در مجموع، محاسن فراوانی دارد که نواقص جزیی آن چندان از ارزش و اعتبار آن نخواهد کاست، اما قاعده بر آن است که قلم نقد به هر دو سو عنایت داشته باشد، از این رو نقل موارد زیر که بسیار اندک است، صرفاً جهت اصلاح آن در چاپهای بعدی است.

صفحه ۲۸ تا ۳۸، در قسمت «نگاهی گذرا به تاریخچه دستور» عمدتاً به نقل مقالهٔ آقای ایرج افشار، که در سال ۱۳۳۳ به چاپ رسیده است اکتفا شده، اگرچه این مقاله در زمان خود بسیار راهگشا بود ولی بعد از آن کارهای بنیادی فراوانی در این زمینه انجام گرفته که بهتر بود مؤلف محترم برای تکمیل این بخش از آنها هم سود می‌بردند. برای اطلاع از این منابع خوانندهٔ محترم را راهنمایی می‌کنم به **کتاب‌شناسی دستور زبان فارسی** تألیف نگارنده، صفحه ۶۲، زیرعنوان بن فعل. بعد از آنکه تعریفی تخیلی و شاعرانه از فعل و بن به دست می‌دهد، می‌خوانیم (اینک برای نشان دادن گسترهٔ سازندگی بن فعل، یکی از ترکیبات آن «اسم + بن مضارع» که به صورت گرده‌برداری نه استقصا و برگه‌برداری، از دیوان استاد سخن، ملک‌الشعراء بهار استخراج شده است در نُه دسته به ترتیب آورده می‌شود). بگذریم از اینکه آوردن «گرده‌برداری» صرفاً برای آن آمده است که با کلمهٔ «برگه‌برداری» آرایه‌ای ادبی را به وجود بیاورد، وگرنه تمام و کمال، مقاله‌ای رساله مانند است از نوع رساله‌های دانشجویی که صفتهای فاعلی را از **دیوان بهار** استخراج کرده و بر حجم کتاب، بدون آنکه روشنگر مطلبی باشد، افزوده است؛ اینکه حدود پنج صفحه را به صفتهای فاعلی در **دیوان بهار** اختصاص بدهیم که چندان کمکی به کسی نمی‌کند، پرسشی را در ذهن برمی‌انگیزد و آن این است که استاد، این صفات فاعلی بی‌شمار را برای استقصای کامل در **دیوان بهار** به دست داده که خود استاد به آن پاسخ منفی داده است یا برای بیان تعداد صفتهای فاعلی، که البته نه جای آن در این فصل بوده و نه منبع تحقیق مناسب چنین امری، باز در صفحات ۱۱۵۶ تا ۱۱۸۰ کلیه شاهد مثالهایی که در **شاهنامه** از گروه فعلی وجود داشته آورده است، بدون اینکه هدفی در پی داشته باشد و یا بخواهد مطلبی به اثبات برسد. متأسفانه در پشت این انبوه شاهد مثال نظریه‌ای نهفته نیست، و شاید نقص اساسی کتابهایی از این دست همین باشد؛ هر اثر بزرگی باید دلیلی برای بزرگی‌اش داشته باشد وگرنه باید تهمت درازگویی و اطالهٔ کلام را به خود بپذیرد.

اینکه یک شاهد مثال از فردوسی و یکی از ملک الشعرای بهار و یکی از **کلیله و دمنه** و یکی از **یکی بود یکی نبود** جمال‌زاده را در کنار هم بیاوریم آن هم برای اثبات یک امر و مطلب، هیچ مشکلی را از شناخت تاریخی زبان فارسی حل نمی‌کند. شاید تنها نتیجه‌ای که بتوان از کنار هم قراردادن این آثار به دست آورد این باشد که در طول این هزار سال زبان فارسی هیچ تغییری نکرده است، زیرا برای هر مورد همچنان که از فردوسی و طبری شاهد مثال می‌بینیم از صادق هدایت و ملک الشعرای بهار هم مشاهده می‌کنیم؛ به هرحال اگر بخواهیم به این انبوه شاهد مثالها که با تلاش چند ده ساله جمع‌آوری شده و عمری بر سر آن صرف شده است نظم و نسقی منطقی بدهیم، باید آنها را با نظریه‌ای زبان‌شناسی تبیین کنیم؛ یکی از ویژگیهای دستور تاریخی آن است که بسامد هر پدیدهٔ زبانی و دستوری در هر دورهٔ تاریخی حاصل شود که براساس آن، شناخت متون نظم و نثر آن عصر را آسان کند. مثلاً اینکه در متون قرن چهارم و پنجم فعل مجهول کاربرد داشته یا نداشته است، وقوف و آگاهی بر این مطلب می‌تواند در بسیاری از تحقیقات زبان‌شناسانه، دستمایهٔ پژوهندگان قرار بگیرد.

صفحات ۵۰ و ۵۱، آنجا که دربارهٔ نسبت فعل به شخص سخن به میان می‌آید، این نکته قابل ذکر است که بسیاری از این موارد که در این صفحات آمده، به ساخت جمله مربوط است نه به نسبت فعل به شخص. مثلاً در جملات: ایشان را مهتری بود؛ شما را برگ این هست یا نیست؟ ترا خبر نیست؛ ما را چاره نیست؛ و دهها مثال دیگر، جابه‌جایی نهاد اتفاق نیفتاده، بلکه آنچه مؤلف محترم در این جملات، نهاد نام نهاده است در زیر ساخت نهایی، نوعی متمم به حساب می‌آید.

صفحات ۶۸ و ۶۹، فعلهای «هست» و «نیست» را بن مضارع به حساب آورده که صحیح به نظر نمی‌رسد، زیرا این دو فعل مثبت و منفی جزو فعلهای ناقص زبان فارسی است و هیچ یک از مشخصات بن‌مضارع را ندارد.

صفحهٔ ۶۹، صفتهای «درخور» و «اندرخور» و «درگیر» و نیز «واگذار» را جزو گروه بن مضارع ساده تلقی کرده‌اند که باید پیشوندی به حساب بیاید و همچنین در صفحات ۱۱۰ و ۱۱۱، صفت «درخورد» و مصدر مرخم «برداشت» و «نگاه داشت» را جزو بن‌ماضی ساده آورده‌اند که چنین نیست، بلکه اولی و دومی پیشوندی و سومی مرکب است.

● **مثل سایه، مثل آب**
● **محمد کلباسی**
● **انتشارات نقش خورشید، چاپ اول، ۱۳۸۰**

شهرام عدیلی پور

لایه‌های درونی آنهاست نه لایه‌های بیرونی. بدیهی است که این نگاه منکر ساختار رئالیستی و جنبه‌های صوری داستانها نیست.

اولین داستان این مجموعه، «این سوی واقعیت، واقعیت داستان» گونه‌ای خاطره ـ داستان است که مربوط می‌شود به خاطرات سالهای جوانی نویسنده و اولین تجربه‌اش در داستان نویسی و داستان‌خوانی در جمع. در واقع این خاطره ـ داستان، یک داستان مستند (documentary story) است. از سویی چون مبتنی بر واقعیت است خاطره است و از سوی دیگر با ورود عناصر تخیلی به خاطرهٔ واقعی و داشتن ویژگیها و فنون داستانی یک داستان کامل است. این داستان با ادای دین به بهرام صادقی نوشته شده و مربوط است به اولین دیدار و آشنایی نویسنده با او.

دو عنصر مهم و اساسی در این داستان می‌بینیم که برابر نهاد خود نویسنده است و راوی که همان نویسنده است (یکی از مؤلفه‌های داستانهای پسامدرن که در آن نویسنده با شخصیت اصلی‌اش وارد داستان می‌شود)، این دو عنصر را به موازات توصیف موقعیت خود می‌آورد و داستان را تا به آخر پیش می‌برد. یکی جوانکی که مشغول نواختن سنتور است و سعی می‌کند به آهنگ درست و موزونی دست پیدا کند و نمی‌تواند و

نقد و بررسی کتاب

مثل خورشیدی در سایه

مثل سایه، مثل آب دومین مجموعهٔ داستانهای محمد کلباسی است که پس از یک دورهٔ فترت طولانی منتشر شد. این مجموعه ۱۴ داستان دارد که پنج داستان آن قدیمی و مربوط به سالهای پیش از انقلاب است و نه داستان مربوط به سالهای پس از انقلاب. دوران پس از «سرباز کوچک».

با نگاهی به داستانهای اخیر او به خصوص آنها که در دههٔ هفتاد نگاشته شده‌اند درمی‌یابیم که او در این سالها سیری تکاملی پیموده است. زبان این داستانها، انسجام، استحکام و پختگی بیشتری دارد، به‌ویژه داستانهای «ویستا»، «مراسم»، «مکتوب میرزایحیی» و «مثل سایه، مثل آب» که در تحلیل این داستانها به آنها اشاره بیشتری می‌کنم. اساساً محمد کلباسی نسبت به زبان وسواس و دقت زیادی دارد. او تک تک واژه‌ها را با دقت و حساسیت و ریزبینی خاصی برمی‌گزیند و پس از سوهان‌کاری و سبک ـ سنگین کردن بسیار و سنجیدن زیر و زبر آنها، به کارشان می‌گیرد. به قول دوستی این ویژگی، هنرهای دستی و سنتی این شهر را به یاد می‌آورد. آنها درست همچون خاتم‌کاران یا منبت‌کاران که قطعات ریز چوب را یکی یکی کنار هم می‌گذارند تا به نقشی یک دست و کامل برسند با واژه‌ها کار می‌کنند. یا مثل قلمزنان که نقطه‌های ریز را بر روی صفحهٔ فلزی حک می‌کنند تا با صبر و شکیبایی به نقشی دل‌انگیز دست یابند. به جز زبان و ساختار و فضا، مضمون داستانهای جدید هم که با ساختارشان به خوبی درهم تنیده شده‌اند، پیچیدگی و ژرفای بیشتری یافته‌اند. اینجاست که درمی یابیم چرا پس از «سرباز کوچک» این زمان طولانی باید سپری شود تا این مجموعه از راه برسد. اما پیش از پرداختن به این داستانها ذکر یک نکته را ضروری می‌دانم و آن اینکه نگاه من به این داستانها بیشتر به

یک زن که به طور طبیعی باید در محضر یک ایزدبانو که مؤنث است به بهترین شکلی زندگی کند و عزت و احترام ببیند، در حال فنا شدن است. در اینجا نشانی از یک فاجعهٔ بزرگ و یک انحراف تاریخی هویداست. انحرافی که به مرور زمان، فاجعه بودنش از یادها رفته، وضعی که به رغم ظالمانه بودنش عادی شده است. نکته اینجاست که روزگاری زن در این دیار دارای مقامی برجسته بوده که ایزدانش مؤنث بوده‌اند. از این بالاتر بزرگ‌ترین دین که پیش از مسیحیت در دوره‌های بعدی به شکلهای جدیدتری بازسازی شد همان آیین و دیانت مهر است. به هر حال زن آقای کمالی در این خانه که یادآور معبد مهر (میترا) است و باید مهر ببیند، دارد در پیشگاه ایزد آفتاب قربانی می‌شود. اوج این ابعاد تازه آنجاست که آقای کمالی گلدانهای شمعدانی را به سوی خورشید سردر و خورشیدهای کوچک اطرافش پرتاب می‌کند و خورشید را درهم می‌شکند و این یعنی پایان مهر. همینجا است که تکه‌ای از گلدان دست مادر را خونی می‌کند. تمام فضای این خانه شاهد پوسیدگی و ویرانی است: «.. یخدانها، صندوقها، چرخ‌لنگرها، ساعتهای بی‌عقربک و رادیوهای بزرگی که یک جعبهٔ چوبی رنگ مرده بود. دوچرخه‌ای که فرمان نداشت و دوشاخه‌اش شکسته بود. ننو و گهواره‌ای که تابلند می‌کردی از آنها خاک اره و گل خشکیده پوک می‌ریخت. کتابهایی که موریانه در میان صفحات آنها راهرو ساخته بود». در خانه‌ای که مهر در هم شکسته، جز مرگ و ویرانی و ستم چه می‌توان دید.

«مراسم» هم داستانی است زیبا و از مهم‌ترین عناصر آن زبان است. زبان داستان، زبانی منسجم با بن‌مایه‌های شعری است که پرده از یک تجربهٔ ناب زبانی و هنری برمی‌دارد.

اساساً کلباسی هرجا به تجربه‌های هنری ناب نزدیک می‌شود، زبانش غنای خاص پیدا می‌کند. در این داستان که از نگاه یک کودک روایت می‌شود، او از مرزهای متعارف می‌گذرد. او زبان را چون ابزار به خدمت نمی‌گیرد، بلکه زبان به موجودی زنده و پویا بدل می‌شود. اینجا دقیقاً بحث رفتار با زبان مطرح است. نویسنده با زبان رفتاری ظریف می‌کند و از رازهای نامکشوف آن پرده برمی‌دارد. پا به جهانی دیگر می‌گذارد که در آن زبان، افشاگر رازها می‌شود که جز در یک موقعیت خاص و شگفت‌انگیز، حاضر به چنین مکاشفه‌ای نیست. او چون مستمعی در حضور زبان می‌نشیند و زبان گنجی است سرشار که ناگاه با زلزله‌ای، زمین شکاف برمی‌دارد و گوهرهای خود را می‌افشاند. چون کلباسی به قلمروی می‌رسد که زبان متعارف روزمره توان کشیدن بار سنگین نهفته در آن را ندارد.

شاید این گفتهٔ هایدگر اینجا مناسب باشد که: «شاعرانه اقامت گزیدن و شاعرانه زیستن یعنی ایستادن در حضور خدایان و درگیری عمیق با جوهر اشیاء».[1]

داستان «مراسم» فضایی کاملاً اسطوره‌ای و رازآلود دارد، دقیقاً مثل رؤیا و با همان عناصر. فضایی شبیه فضای داستان «مثل سایه، مثل آب» اما به مراتب وهمناک‌تر. تمام عناصر داستان سنتی است و باشکوه و مجلل. «حیاط اندرونی و بیرونی، هفت چنار کهنسال، باغچهٔ درختان ابریشم، دخترک باریک‌اندام با گیسوی بافته و پیراهن نیلی لبه طلایی که چیزی است شبیه تصویرهای مینیاتوری، گیلاسهای پایه بلند یشمی، سینی دسته‌دار نقره‌ای، در بزرگ چوبی با گلمیخ‌ها و کوبه‌های طلایی، کتیبهٔ کاشی با گل و بتهٔ سبز زیتونی، حوض مضرّس لبالب و فواره‌های آب افشان. باغچه‌های شمعدانی، گچ‌بریهای زیبا، پیکر پرنده‌ای بال و دم گشوده بر فراز ستونهای ایوان».

اینها همه جهانی می‌سازند باشکوه که به نظر من می‌تواند سرزمین اجدادی ما باشد. فضایی شرقی ـ ایرانی، که دل ما در حسرت از دست رفتنش می‌سوزد. در این فضای سخت سنتی، ما شاهد «مراسمی» چون اجرای آیینی غریب خواهیم شد.

از پدر و بزرگ‌ترین پسرش دعوت شده تا در مراسم کفن و دفن یکی از پسرعموها که ناگهان مرده، شرکت کنند. آنها به آنجا می‌روند و در آخرین لحظه که می‌خواهند به هفت دری اجدادی که تابوت پسرعمو در آن است وارد شوند، پدر پشت در می‌ماند و پسر وارد می‌شود. آنگاه پدر به قتل می‌رسد و پسر بیهوش می‌شود و پس از آنکه به هوش می‌آید، می‌بیند لباس پدر را به او پوشانده‌اند و او را به جای پدر گذاشته‌اند. درحقیقت پدر به مرگ خویش دعوت شده است و این یعنی آن صحنهٔ غریب که او خود پیش از این دیده است.

این داستان اشاره به یک تجربهٔ شخصی یعنی مرگ پدر دارد که نویسنده خود رفتن و دور شدنش را می‌بیند. این موضوع با این تصاویر بیان شده است: «نمی‌دانستم کجا هستم و پا بر چه می‌گذارم. تندتر رفتم شاید پتهٔ ردای پدر را بگیرم اما او را پیدا نکردم. دالان مستقیم پیش می‌رفت و نقطهٔ کوچک زرد، دورتر می‌شد». این تجربه بعدها نیز در داستان «باران»* به شکلی دیگر انعکاس می‌یابد. اینجا اشاره‌ها به گونه‌ای است که یادآور به قتل رسیدن سقراط با جام شوکران هم هست. باز هم یک آیین مرگ: «... دو گیلاس، پایه بلند یشمی بر سینی دسته‌دار نقره‌ای پیش آورد. پدر جام شربت را برداشت و با تأنی آشکار سرکشید و به من اشاره کرد تا همین کار را بکنم». اینجا باز هم نشانه‌هایی وجود دارد که حاکی از فضایی آیینی است: «بر سوکی سنگابی، شمع، پیاله مسی بسته به زنجیر و شمایل دود زده‌ای بر دیوار». که باز هم یادآور آیینهای مذهبی به‌ویژه یادآور عزاداری امام‌حسین و نذر و قربانی است.

این تجربهٔ شخصی (مرگ پدر) به تدریج در بافت کلی داستان بسط و گسترش می‌یابد و جنبه‌ای تاریخی و فرهنگی به خود می‌گیرد. گویی این پدر نمودگاری از فرهنگ باشکوه پدری ماست که بر اثر توطئه‌ای به قتل می‌رسد. یکی دیگر از نشانه‌هایی که به داستان بار «اسطوره‌ای ـ تاریخی» می‌دهد و آن را از حد یک تجربهٔ شخصی فراتر می‌برد، اشاره به عدد هفت است که در اسطوره‌ها و کتاب مقدس فراوان به آن اشاره می‌شود و از آن به عنوان عدد مقدس یاد می‌کنند: «نماینده هفتم، هفت آخُر، هفت درخت کهنسال، اتاق هفت دری اجدادی، هفت ماهی قرمز و هفت لالهٔ چلچراغ». در ضمن اشاره‌ها به معماری سنتی که یادآور معماری دورهٔ قاجاریه است و کشتن پدر پشت هفت دری اجدادی، قتل قائم مقام و امیرکبیر را هم به ذهن متبادر می‌کند، چرا که آنها پشت هفت دری قدرت کشته شدند.

می‌بینیم که امیرکبیر و سقراط و پدر نویسنده و... گویی به

در پایان از این کار دست می‌کشد. این ماجرا تا آخر داستان به موازات داستان‌خوانی راوی ادامه می‌یابد. گویی آن جوانک، چهره‌ای از خود نویسنده است که سعی می‌کند با کنار هم گذاشتن واژه‌ها و عناصر داستانی به یک داستان دست پیدا کند و موفق نمی‌شود.

عنصر دیگر، آوردن داستانی از بهرام صادقی به نام «گردهم» است، در این داستان: علی مزقون‌چی برابر نهاد بهرام صادقی است و پسرکی که نمی‌تواند با تفنگ به هدف بزند برابر نهاد خود راوی (نویسنده). با این تمهید، کلباسی تلویحاً خودش را شاگرد صادقی تلقی می‌کند. اما آنچه زاید به نظر می‌رسد دو پاره (=پاراگراف) آخر داستان بعد از قطعهٔ نقل‌قول «گردهم» است، آنجا که نویسنده به جوانک سنتور زن و داستان «گردهم» اشاره می‌کند و می‌گوید: «جوانی که آن بالا ساز می‌زد، دیگر نمی‌زند... انگار معرکهٔ «گردهم» همانجا در مدرسهٔ صحت برپا بود و بهرام صادقی همان علی مزقون‌چی شده بود... من دلم می‌خواست می‌رفتم و آستین او را می‌گرفتم و او با قد بلند، سبیل پت و پهن و چشمهای معصوم، دست مرا می‌گرفت و از پنجره داستان، واقعیت را به من نشان می‌داد.» اینجا دیگر نویسنده دستش را رو می‌کند. درواقع این اشاره‌ها و رابطه‌ها باید در بطن داستان پنهان می‌ماند تا مخاطب خودش این رابطه‌ها را کشف می‌کرد، این یعنی فرصت دادن به مخاطب تا در خلق داستان با نویسنده شریک شود و این ضعفی است که در این داستان احساس می‌شود. گذشته از این ضعف، «این سوی واقعیت...» داستان خوبی است. بن‌مایهٔ داستان، انگشت نهادن بر اهمیت داستان در زندگی بشر به‌ویژه بشر معاصر که با صنعتی شدن و عقلانی شدن جهان سخت نیازمند تخیل و هنر است.

طبق نگرش نسبی‌گرایان و نظریه‌پردازان پسامدرنیسم، اگر تخیل در مقایسه با واقعیت علمی صرف، بهرهٔ بیشتری از حقیقت نداشته باشد، بهرهٔ کمتری ندارد. این نگرش اندیشه‌های پوزیتیویستی را که حقیقت مطلق را تنها در واقعیت علمی می‌بینند و هرچه جز آن را غیرحقیقی می‌پندارند، به چالش می‌کشد. از همین جا راه بر عرفان و اسطوره و مذهب و ماوراءالطبیعه و هنرهای گوناگون که در قرن نوزدهم و نیمهٔ اول قرن بیستم کمتر مورد توجه قرار می‌گرفتند به عنوان تجلی‌گاه حقیقت گشوده می‌شود و پوزیتیویسم، با همه تنگی و خشکی‌اش در انزوا قرار می‌گیرد. از این منظر هم که بنگریم این داستان یک اثر پسامدرنیستی به شمار می‌رود که از ورای تخیل ما را به مصاف واقعیت می‌برد، و درواقع «از پنجرهٔ داستان»، واقعیت را به ما نشان می‌دهد.

داستان بعدی «غول در خیابان کاف» داستانی است با مضمون سیاسی، اجتماعی که زبان طنزآمیز دارد. این داستان که در سالهای پیش از انقلاب نوشته شده است، نقدی است بر ساختار سیاسی قدرت که از نگاه شمالیها و جنوبیها روایت می‌شود. درواقع این داستان همان قصهٔ مشهور مدرنیسم بی‌ریشه یک بعدی و سطحی است که از بالا بر جامعه تحمیل شد و سرانجام موجب سقوط رژیم حاکم گردید.

در این داستان، خیابان، نشانهٔ همان مدرنیسم است. دبستان «فردای روشن یا سپید»، با اسم مضحکش نمودگار نظام آموزشی جدید، یا دانشگاه و مطبوعات است که اساساً پرورش یافتهٔ همان مدرنیسم است. آقای پرویز رادمند ثانی هم نمودگار هیأت حاکمه است: شخصیتی یک لایه، کاریکاتوری، پرمدعا، فضل‌فروش و نادان.

غولی که در خیابان کاف ظهور می‌کند، درواقع ظهور همان طبقهٔ تازه به دوران رسیده است که حاصل روند نوسازی و مدرنیزاسیون پهلویهاست و بارزترین شکل مخالفت، پیدایش جنبشهای دانشجویی است که در سقوط نظام شاهنشاهی سهم زیادی داشتند و رژیم حاکم فکر می‌کرد با سرکوب و دستگیری آنها می‌تواند جلوی انفجار را بگیرد. این سرکوب و دستگیری در داستان، با بستن و تعطیلی «دبستان فردای روشن» که دانش‌آموزانش عامل اغتشاش و آشوب معرفی می‌شوند تجلی پیدا می‌کند.

خیابان مدرنی که در این داستان به دست با کفایت آقای رادمند ثانی «احداث» می‌شود یادآور خیابان مدرن شارل بودلر است. خیابان در آثار بودلر، به خصوص در دو شعر مشهورش: «چشمان مستمندان» و «گم کردن هالهٔ زرین» به عنوان نمودگار مدرنیسم تلقی می‌شود.

«غول در خیابان کاف» با زبان طنزآمیز و دو پهلویش، با تخیل خواننده بازی می‌کند. داستان به نظر من، شبیه بعضی آثار جلال‌آل احمد، بعضی داستانهای چوبک و خصوصاً بهرام صادقی است. تأثیر صادقی را در داستانهای کلباسی به‌ویژه داستانهای پیش از انقلابش به خوبی می‌بینیم. اگرچه مضمون «غول در خیابان کاف»، در زمان نوشته شدنش، با توجه به محدودیت و سانسور و وجه تمثیلی و نمادینش درخور توجه بوده است، اما امروز دیگر این داستان، گذشته از ساخت خاص آن (روایت یک حادثه، از چشم‌انداز دو سنخ مردم یعنی شمالیها و جنوبیها) مضمونی تکراری است و جذابیت خود را از دست داده و حضورش در میان داستانهای این مجموعه شاید لطفی نداشته باشد.

«بعدازظهر آقای کمالی» مثل «بوته‌های بی‌نام» حکایت ظلمی است که در طول تاریخ بر زن ایرانی رفته است. زن آقای کمالی زنی سنتی است و رنج‌دیده که جوانی‌اش را در خانهٔ آقای کمالی به سر آورده و اکنون پیر شده با کوله‌باری از عذاب، بیماری و درد. او در طول سالیان دراز در خانهٔ آقای کمالی سوخته و ساخته، چون کاری جز این نمی‌توانسته، نه قانون به فریادش می‌رسیده نه خانه پدری جایی برای بازگشت او بوده. این نکته آنجا به خوبی آشکار است که آقای کمالی در یک غروب غم‌بار زن را در بقچه از خانهٔ خود به خانهٔ پدرش می‌برد، ولی زن پس از چند دقیقه پابرهنه، به خانه شوهر برمی‌گردد. اما نه پدر، نه مادر و نه برادرها که همگی نظاره‌گر اویند هیچ‌کدام جلوی رفتنش را نمی‌گیرند.

فضاسازی این داستان هم دقیق است. نشانه‌های تصویری و رنگی همه بیان‌کنندهٔ موقعیت زن در خانه آقای کمالی است. در این داستان چند بار به خورشید سردر و شیشه‌های رنگی اشاره شده که اشاره‌ای است تلویحی به آیین مهر و ایزد بانوی باستانی ایرانیان، میترا. اینجا یک تراژدی غم‌انگیز شکل می‌گیرد.

ماه نصفه ایستاده‌اند با شاخه‌های درهم پیچیده و کج و معوج».

انگار این فضاها را از یخ تراشیده‌اند. عنوان داستان هم یادآور همین فضاست. شخصیت اصلی داستان که زندگی‌اش به کلی ویران شده، پریشان است. این پریشانی و تنهایی در تمام بافت داستان گسترش یافته و موقعیت اجتماعی بحران‌زده و دهشتناک را به نمایش می‌گذارد. این داستان هم به شکل «جریان سیّال ذهن» روایت شده، زبان آن پاکیزه، یکدست، ساده و روان است.

سرانجام «من دیگر نمی‌شنوم» که به نظر نویسنده این سطور، زیباترین داستان این مجموعه است. مایهٔ این داستان باز مرگ است. مرگ اما این بار ابعادی فلسفی و تاریخی دارد. چند نفر ناشناس راوی را که نویسنده‌ای میانسال، متشخص و فرهیخته است دستگیر می‌کنند، او را با خود به خانه‌اش می‌برند و خانه و اثاثه‌اش را بازرسی می‌کنند. داستان که فوق‌العاده تلخ است احتمالاً در سوگ زنده‌یاد احمد میرعلایی نگاشته شده است. گویی آن مترجم توانا در جای جای داستان حضور دارد و شاید همین حضور و سرنوشت اندوهناک اوست که فضای داستان را تلخ و زبانش را چنین سنگین و گزنده کرده است. نیز مایه‌های دیگر مثل فرهنگ هویت ایرانی، سنت و تاریخ سیاسی معاصر در داستان عینیت یافته است: این درونمایه‌ها در یکدیگر تنیده شده و به داستان بافتی تو در تو و پیچیده داده‌اند. داستان همچنین اشاره‌هایی دارد به قتل امیرکبیر، کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، قرارداد رژی و تحریم تنباکو، قتل شاعران مشروطه: میرزادهٔ عشقی، عارف قزوینی و سیداشرف‌الدین قزوینی، شاعرانی که جان و هستی خود را در راه آزادی میهن فدا کردند. «مادربزرگ» که یک فرش دستباف قدیمی اجدادی است و نسل در نسل در خانواده نگهداری می‌شد، امانتی است که باید به نسلهای بعدی منتقل شود، فرش در حقیقت نمادی است از فرهنگ و هویت ایرانی که در هر دوره‌ای در معرض تهاجم و آسیب بوده است. در زمان تحریم تنباکو آتش سر قلیان روی این فرش می‌افتد و آن را می‌سوزاند و اکنون در دورهٔ زندگی راوی فرش دارد به تاراج می‌رود. اکنون راوی که وارث آن فرش و میراث‌دار آن سنت و فضایل است که از امیرکبیر شروع شده، تا عشقی و عارف و سیداشرف و مصدق و... ادامه یافته است، به همان سرنوشت دچار شده و با مرگ دست و پنجه نرم می‌کند. این است سِرّ آن تلخی که به آن اشاره شد و همین است که مرگ در این داستان کیفیتی تاریخی و سیاسی پیدا می‌کند.

سرانجام می‌رسیم به آخرین داستان این مجموعه یعنی «دادا». این داستان کلباسی فضایی روستایی دارد، چنانکه داستان برگی از خاطرات ضیاء... هم از روستا آغاز می‌شود. مایهٔ این داستان باز هم مرگ است: خروس سفید، الاغ و دادا، هر سه می‌میرند. دادا مردی است علیل و از کارافتاده و رنج دیده که مورد آزار و اذیت برادرش، ماشالا قرار می‌گیرد. انگار او همان شخصیت اصلی داستان «سرباز کوچک» است که در آخرین داستان آن مجموعه حضور داشت. چرا که ویژگیهای دادا تقریباً ویژگیهای همان آدم است: لنگیدن، گردهٔ قوزکردهٔ دردناک و خط سفید آبی که از دهانش سرازیر می‌شود. برادرهای هر دوی این آدمها در هر دو داستان با آنها دشمنی دارند. آنجا حمید و اینجا ماشالا. سرانجام دادا دست به خودکشی می‌زند و با طنابهای مشک دوغ‌زنی خود را وسط اتاق به دار می‌کشد. انگار دادا تجسمی از رنج و محنت است. تجسمی از انسان قربانی شده و شهید که در میان زمین و هوا در اتاقی روستایی تاب می‌خورد.

این نکته‌ای است مسلماً معنادار که در پایان کتاب **مثل سایه، مثل آب** و در میان اندیشه‌های محمد کلباسی انسان را به تفکر وامی‌دارد و شاید دادا کلید تمام داستانهای او باشد: پس سرانجام ما می‌مانیم و یک پرسش اساسی که لابد باید پاسخ آن را در خارج از متن جست‌وجو کنیم: دادا کیست؟

پانوشتها:

* چاپ شده در مجلهٔ **عصر پنجشنبه** (شماره ۴۴-۴۳، اردیبهشت ۱۳۸۱).

** چاپ شده در **مجموعهٔ سرباز کوچک** کتاب زمان، سال ۱۳۵۸.

۱. **تجربهٔ مدرنیته**، چاپ دوم ۱۳۸۰، طرح نو، صفحهٔ ۱۸۵ مارشال برمن، ترجمهٔ مراد فرهادپور.

هم آمیخته‌اند و به این ترتیب در این داستان ترکیب پیچیده‌ای از تاریخ و فلسفه و اسطوره و دین پدید آمده است و اینها همان جهان پنهان در پس پشت زبان است که اکنون آشکار شده است.

«مکتوب میرزایحیی» داستانی است در قالب نامه که میرزایحیی خطاب به استادش نوشته است: زبان این داستان آمیخته‌ای است از زبان نامه‌های اداری کهنه که با نثر منشیانه دوره قاجار ترکیب می‌شود، اما محور داستان عشق است. میرزا یحیی مردی است فاضل و عارف و اهل کتاب و قلم، اما از عشق بی‌خبر، مردی که در سلوک نظری راه به جایی نبرده و در دایره‌ای بسته گرفتار شده است؛ تا اینکه «پیرانه سر عشق جوانی به دلش می‌افتد»، عاشق دختری می‌شود به نام پروین. او شیخ صنعان‌وار دل و دین از دست می‌دهد و رسوا می‌شود. درحقیقت پروین نوری به زندگی تاریک او می‌تاباند و حصار تنگ و بسته دنیای او را که در میان کتابها و پرده‌ها و دیوارها دارد خفه می‌شود می‌شکند. او اکنون در یک تجربهٔ عملی به حرف آن بزرگان عرفان رسیده که «علم عشق در دفتر نباشد».

یکی از عناصر اصلی این داستان ماهی است که استعاره‌ای از خود میرزا یحیی است و تا پایان مکرر به آن اشاره می‌شود. ماهی در ادبیات عرفانی ما رمزی است از سالک راه حق و تُنگ بلوری رمزی است از عالم هستی. دریا هم رمز بی‌کرانگی و جاودانگی یا وجود لایتناهی خداوند است:

هر که جز ماهی، ز آبش سیر شد
هر که بی روزی است روزش دیر شد

ماهی میرزا یحیی است که در تنگ کوچک بلوری گرفتار شده، اما جرقهٔ عشق او را از تُنگ رها می‌سازد و میرزا او را از پنجره به جوی آب خروشان رها می‌کند. اشاره به این حادثه در ابتدای داستان خود نوعی براعت استهلال یا به تعبیر غربیان (foreshadowing) است. درواقع داستان از آخر شروع می‌شود و با طرحی دایره‌وار (مثل طرح نبرد تن به تن آقای فراست)** با عقب‌گردی به گذشته، دوباره به همان نقطه می‌رسد.

اینجا بر فضای سینمایی این داستان تأکید می‌کنم (داستانهای محمد کلباسی غالباً دارای فضا و تصاویر سینمایی غنی است). استفاده از ماهی و شخصیت‌پردازی دقیق و فضاسازی مناسب نوعی میزانسن سنجیده سینمایی است. این فضاها همه مبین موقعیتی است که میرزا یحیی در آن اسیر است و همه در جهت رسیدن میرزا به آن نقطهٔ نهایی چیده شده‌اند: پستوی دخمه‌مانند تاریک، کتابخانه و کتابهایی که او را محاصره کرده‌اند، پردهٔ حصیری که جلوی پنجره را کاملاً گرفته و مانع ارتباط او با جهان خارج و خیابان بی‌آرام و جوی خروشان آب شده‌اند نیز شغل میرزا یحیی که کارمند اداره راه‌آهن بوده است (اشاره به سالک و مسافر بودن او) و می‌خواسته «سفر» کند و سفر را لغو کرده که به سفری «دیگر» برود. اینها همه در خدمت مضمون اصلی داستان‌اند. یحیی چون جنینی در این خانه و پستوی دخمه مانند آن زندانی است و پس از آمدن پروین است که «بار دیگر متولد» می‌شود. اما اکنون باید در هجران او بسوزد و به تدریج در میان این سوز و ساز، عشق مجازی‌اش به عشق حقیقی بدل شود که:

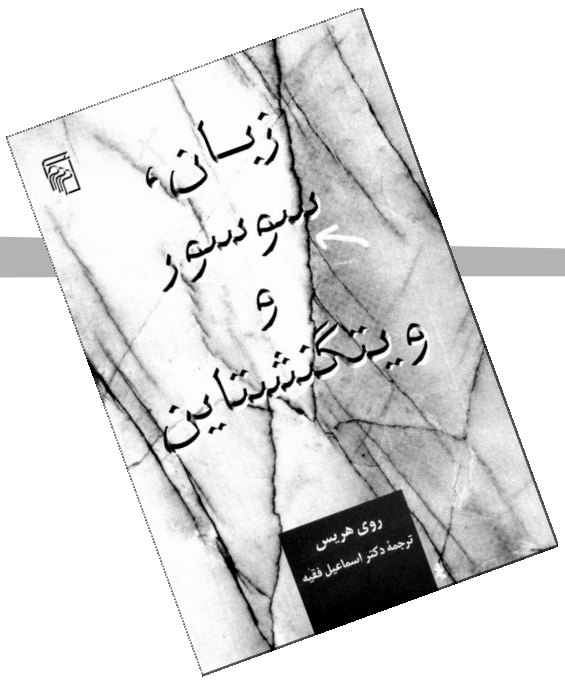
عاشقی گر زین سر و گر زان سر است
عاقبت ما را بدان سر رهبر است

به نظر من، «مکتوب میرزایحیی»، از معدود داستانهایی است که در ادب معاصر، تجربه‌ای عرفانی را عرضه می‌کند.

«ویستا» یکی دیگر از داستانهای این مجموعه داستانی عاشقانه با ابعادی اساطیری که در لفافی از اندیشه پیچیده شده است. داستان از نگاه یک نوجوان روایت می‌شود که شکل «جریان سیّال ذهن» دارد: عشق پاک و معصومانهٔ راوی نسبت به ویستا (یا بیوه‌زن ارمنی) شبیه عشق پسرک قهرمان رمان «زنبق دره» نسبت به خانم دومورسوف است. زمان داستان دورهٔ بمباران شهرها در جنگ تحمیلی است. در شرایط هولناک جنگ و خشونت، گل عشق ناگاه می‌شکفد. شکفتن گلی در میان خاکروبه و ویرانی. در روزگاری که ذهن مردم را زندگی روزمره و مشکلات آن احاطه کرده، وجود این عشق، معنای ژرفی دارد. تقابل این عشق با جنگ و خشونت به داستان برجستگی خاصی می‌بخشد. پدر با ذهنیتی کاسبکارانه به فکر قیمت میوه و گوشت است و شخصیت او در بیوک آمریکایی زُمخت و گنده‌اش، نشانه‌ای است از خرده سرمایه‌داری سودجو. همان‌طور که شخصیت راوی در دوچرخهٔ ظریف ژاپنی‌اش که آن را خیلی دوست دارد نمودار تقابل است. مادر هم مانند پدر یکی دیگر از نقاط تقابل با پسرک است، این هم موجب برجسته‌تر شدن او و عشق می‌شود. طبعاً مادر هم با چارچوبهای خشک اخلاقی و عرفی‌اش از درک عشق عاجز است.

این داستان عاشقانهٔ اجتماعی در بستری از اسطوره جریان می‌یابد. ویستا ایزد بانوی آتش و زن کولی و یکی شدن آنها در پایان داستان که یادآور فضای جادوگرانه کولیان در مناطق سرخپوستی آمریکای جنوبی و اروپای شرقی تواند بود و زن ارمنی که تداعی‌کنندهٔ دختر ترسا در ادبیات کلاسیک خودمان است به داستان ویژگی اسطوره‌ای می‌بخشد که این ژرفای عشق را دوچندان می‌کند. در پایان داستان با کشته شدن کولی در بمباران، داستان به سوی فضای شهادت سیر می‌کند. عشق و اسطوره تهدید می‌شوند و این گونه زشتی جنگ صدها برابر می‌شود. از همین جا پرسشهای ناگفتهٔ زیادی در مقابل جنگ قرار می‌گیرد که پس‌زمینهٔ سیاسی داستان را فراهم می‌سازد.

«اسکلتهای بلور آجین» داستانی است که عنوانش از شعر «زمستان» اخوان آمده. بی آنکه نویسنده خود بر آن تاکید کند. این داستان هم مانند ویستا، فضای اجتماعی دوران جنگ و بمباران شهرها را ترسیم می‌کند. محور اصلی این داستان هم مرگ است، (و مرگ، درونمایهٔ آشنای داستانهای کلباسی) زندگی و نشانه‌های آن زیر آوار دفن می‌شوند. صحنه‌های داستان سرد و یخ‌زده و رخوتناک است. تصویرهایی که این فضاها را می‌سازد تکان‌دهنده است. هریک از این تصویرهای قوی شبیه تابلوی «طبیعت بی جان» است: «به آسمان نگاه کردم. ماه نصفه آن بالا خاک‌آلود می‌نمود... درختها در سکوت



کتاب **زبان، سوسور و ویتگنشتاین** به بررسی مقایسه و توضیح اندیشه‌های زبانی سوسور و ویتگنشتاین می‌پردازد. این کتاب دربردارندهٔ پیشگفتار، تذکری در باب ترجمه، بخش کوتاهی زیر عنوان کوته‌نوشتها، ده فصل، پیوست: زندگینامه‌ها، منابع،

- **زبان، سوسور و ویتگنشتاین**
- **روی هریس**
- **دکتر اسماعیل فقیه**
- **نشر مرکز، چاپ اول، ۱۳۸۱**

رضا امینی

واژه نامه و نمایه است. نگارنده در این نوشته تلاش نموده است تا مهم‌ترین نکات مطرح شده در هریک از فصلهای دهگانهٔ کتاب را برای آشنایی خواننده با اندیشه‌های زبانی سوسور و ویتگنشتاین بیان نماید. از ویژگیهای مثبت این کتاب یکی پیوستگی و مرتبط بودن مطالب فصلهای دهگانهٔ کتاب است، به طوری که در هر فصل اثر و ردپای مطالب و بحثهای فصلهای گذشته و پیوند آنها با مطالب فصل جدید را می‌توان احساس کرد. بیان ساده و قابل فهم مطالب، از دیگر ویژگیهای مثبت این کتاب است. خواندن این کتاب شباهتها و تفاوتهای دیدگاههای سوسور و ویتگنشتاین را در مورد زبان برای خواننده آشکار خواهد کرد و به نظر می‌رسد دارا بودن میزان خاصی از دانش فلسفه و زبان‌شناسی، فهم مطالب را آسان‌تر خواهد نمود. ترجمهٔ این کتاب، همانند ترجمهٔ کتاب **جنبه‌های سیاسی زبان‌شناسی**

نقد و بررسی کتاب

زبان، سوسور و ویتگنشتاین

زبان را آشکارترین نشانهٔ تمایز انسان از حیوان دانسته‌اند و در گذر زمان همواره کسانی از رشته‌های گوناگون دانش و با علایق فکری مختلف در پی تبیین و کشف چگونگی کارکرد آن بوده‌اند. سوسور و ویتگنشتاین دو تن از اندیشمندان نام‌آشنای قرن بیستم هستند که اندیشه‌های زبانی آنها توجه ویژه‌ای را به خود جلب کرده است. سوسور را پایه‌گذار دومین انقلاب علمی در قلمرو زبان‌شناسی و نیز پایه‌گذار زبان‌شناسی نوین می‌دانند. او مفاهیم نوینی را در زبان‌شناسی مطرح نمود که ازجمله می‌توان به مفاهیم زیر اشاره نمود: تمایز میان زبان‌شناسی همزمانی (synchronic) و در زمانی (diachronic)، تمایز میان زبان (langue)، گفتار (parole) و قوهٔ نطق (langage)، تقابل میان صورت (form) و جوهر (substance)، تقابل میان رابطه‌های همنشینی (syntagmatic) و جانشینی (paradigmatic) و مطرح نمودن مفاهیم دال (signifiant) و مدلول (signifié)[1]. آخرین جملهٔ کتاب **دورهٔ زبان‌شناسی همگانی** سوسور هدف نهایی زبان‌شناسی را مطالعهٔ محض زبان، بیان می‌دارد.[2]

آنچه که امروزه به عنوان فلسفهٔ تحلیلی (analytic philosophy) شناخته می‌گردد نتیجهٔ تعاملات فکری فرگه، راسل و ویتگنشتاین است.[3] ویتگنشتاین در بسیاری از کارهای خود مانند: **تحقیقات فلسفی** (**philosophische unfersuchungen**)، **دستور زبان فلسفی** (**philosophical grammar**) و **رسالهٔ منطقی ـ فلسفی** (**logico - philoso - phicus tractatus**) به بحث دربارهٔ زبان پرداخته است؛ در کارهای نخست خود، او مانند فرگه و راسل زبان را در رابطه با منطق، ریاضیات و علم مورد ملاحظه قرار می‌دهد، اما رفته رفته توجه او به زبان به عنوان ابزاری برای برقراری ارتباط بیشتر می‌گردد.[4]

زبانی به هیچ روی به معنای تحقق یکسان آن در همهٔ موارد تکرار آن نیست. به عنوان مثال او کلمهٔ Messieurs به معنای آقایان را مثال می‌زند که اگر در خلال یک سخنرانی چند بار تکرار شود، هر بار به لحاظ شیوهٔ بیان و آهنگ کلام متفاوت خواهد بود. سوسور حتی معتقد است که هر نشانهٔ زبانی در هر تکرار خود ممکن است دلالت بر آراء و افکار کاملاً متفاوت نماید (ص ۴۳). ویتگنشتاین «یکسان» یا «متفاوت» به شمار آمدن نشانهٔ زبانی را منوط به دیدگاه اتخاذ شده می‌داند و همانند سوسور بر این باور است که «معنای زبانی هر واژه‌ای به شبکه پیچیده‌ای از روابط مبتنی است که آن را به سایر واژه‌ها مرتبط می‌سازد» (ص ۴۵). سوسور و ویتگنشتاین برای تبیین هویت واحدهای زبانی بارها به قیاس با بازیها متوسل می‌شوند. ویتگنشتاین در **تحقیقات فلسفی** این پرسش را که «واقعاً یک

واژه چیست؟» قابل قیاس با این پرسش که «منظور از یک مهره در بازی شطرنج چیست؟» می‌داند (ص ۴۸). سوسور نیز در **دورهٔ زبان‌شناسی همگانی** دیدگاهی مشابه دارد، او می‌گوید: «اگر مهره‌های ساخته شده از عاج جایگزین مهره‌های ساخته شده از چوب شوند، این تغییر تفاوتی در نظام بازی شطرنج ایجاد نمی‌کند. اما اگر تعداد مهره‌ها کم یا زیاد شود این تغییری خواهد بود که به طور بنیادی بر «شیوهٔ» بازی تأثیر خواهد گذاشت» (ص ۴۹).

رابطهٔ میان «زبان و تفکر» همواره یکی از موضوعات مورد بحث زبان‌شناسان و فلاسفه‌ای است که به مسائل زبانی علاقه نشان داده‌اند. روان‌شناسان بزرگی چون پیاژه و ویگوتسکی نیز به این موضوع بسیار علاقه‌مند بوده‌اند. عده‌ای برآنند که زبان زیر تأثیر تفکر است و در مقابل عده‌ای بر این باورند که تفکر زیر تأثیر زبان است. عده‌ای نیز به رابطه تعاملی این دو باور دارند. در فصل چهارم این کتاب رابطهٔ زبان و تفکر از دید سوسور و ویتگنشتاین مورد بحث قرار گرفته است. ویتگنشتاین در **رسالهٔ منطقی** بر این باور است که «زبان افکار را می‌پوشاند». او همچنین در **دستور زبان فلسفی** می‌گوید: «زمانی که به وسیلهٔ زبان به تفکر می‌پردازم، معنایی علاوه بر عبارات کلامی در ذهن من وجود ندارد، زبان خودش وسیلهٔ تفکر است» (ص ۵۳).

سوسور ضمن مطرح کردن رابطه میان «دال» و «مدلول» یا به عبارت بهتر رابطهٔ میان «الگوی آوایی» و «مفهوم» که با هم نشانهٔ زبانی را شکل می‌دهند، معتقد است که رابطهٔ آنها رابطهٔ میان «اقلام مستقل از یکدیگر» نیست. سوسور برای توضیح این نکته رابطهٔ میان الگوی آوایی و مفهوم را با پشت و روی یک صفحه کاغذ مقایسه می‌کند و می‌گوید: «همان طور که با استفاده از قیچی غیرممکن است بتوان یک روی کاغذ را برید بدون آنکه روی دیگر آن نیز بریده شود، در مورد زبان نیز تفکیک آوا از تفکر یا تفکر از آوا غیرممکن است و اگر هم به دلایل نظری این دو را از یکدیگر جدا کنیم وارد حیطه روان‌شناسی محض یا آواشناسی محض خواهیم شد و نه زبان‌شناسی» (ص ۵۶).

به طور کلی می‌توان گفت که به باور ویتگنشتاین و سوسور واژه یک واحد تفکیک‌ناپذیر است که از آوا و مفهوم تشکیل یافته و تبیین آن وابسته به تقابل نقش آن با سایر واژه‌های نظام زبانی است. به این ترتیب باید گفت که «گفتار و تفکر لازم و ملزوم یکدیگر بوده و هیچ یک بدون دیگری وجود نخواهد داشت و وجود هر دو به وسیله زبان ممکن می‌گردد» (ص ۵۷). البته باید توجه داشت که رابطهٔ مورد نظر سوسور و ویتگنشتاین در همه جوانب با یکدیگر یکسان نیست، بلکه تفاوتهای ظریفی نیز در دیدگاههای آنها وجود دارد.

مقایسهٔ زبان با بازیها از سوی سوسور و ویتگنشتاین این الزام را به وجود می‌آورد که به تمایزی مشابه تمایز میان نظام بازیها و اجرای آنها توسط افراد مختلف در رابطه با زبان دست بزنیم. دراین باره سوسور زبان را از گفتار متمایز کرده است. در واقع از دید سوسور زبان نظامی ذهنی است و گفتار تحقق آوایی آن نظام است. در نوشته‌های ویتگنشتاین به روشنی نمی‌توان چنین تمایزی را مشاهده کرد و افزون بر این آن اهمیتی را که سوسور برای این تمایز قائل است در نوشته‌های ویتگنشتاین نمی‌توانیم ببینیم. سوسور بر این نکته پافشاری می‌کند که بنیادی‌ترین ضعف بررسیهای زبانی سدهٔ نوزدهم، قائل نشدن به تمایز میان یک نظام و کاربردهای مختلف و عینیت یافتن آن است. در واقع سوسور بر آن است که «پیشینیان او پیوسته حقایق مربوط به زبان را با حقایق مربوط به گفتار عوضی گرفته‌اند» (ص ۷۰) و همین امر تبدیل زبان‌شناسی به یک رشتهٔ علمی را کند کرده است. از سوی دیگر ویتگنشتاین نیز معتقد است که «نشانه‌های کلامی را نمی‌توان از نظامی که به آن تعلق دارند منفک نمود» (ص ۷۵)! و برای اشاره به این نظام از اصطلاح دستگاه محاسباتی (calculus) بهره می‌گیرد.

تألیف فردریک نیومایر، که آن نیز به همت دکتر اسماعیل فقیه ترجمه شده، بسیار روان و روشن است و مطالب علمی زبان شناسی و فلسفه به زبانی ساده و قابل فهم به فارسی برگردانده شده است. نگارندهٔ این نوشته بر این باور است که معرفی کوتاه روی هریس، نویسندهٔ کتاب، و اشاره به فعالیتهای علمی او از سوی مترجم برای خواننده مفید واقع می‌شد.

در پیشگفتار این کتاب می‌خوانیم که «در دنیای یونانی ـ رومیایی پژوهشهای زبانی پیشاپیش به سه شاخهٔ مجزا تقسیم شده بود: منطق، معانی بیان و دستور زبان» (ص ۱). در عرصهٔ دانش غربی، حتی تا عصر حاضر، همواره گرایش به پذیرفتن این تقسیم‌بندی بوده است، به نوشتهٔ روی هریس در دهه‌های پایانی سده بیستم شیوهٔ برخورد با این موضوع در مقایسه با دورانهای گذشته دارای تفاوتی ماهوی است که بیشتر نتیجه کارهای سوسور و ویتگنشتاین است. کارهای این دو باعث شد که «زبان دیگر در فهم و درک ما از دنیایی که در آن زندگی می‌کنیم نقش جنبی نداشته بلکه هستهٔ اصلی آن را تشکیل دهد. واژه‌ها صرفاً برچسبهای صوتی یا کمک‌کارهای ارتباطی نیستند که بر ترتیبات از پیش تعیین شدهٔ امور افزوده شده باشند. واژه‌ها محصولات جمعی تعاملات اجتماعی و ابزارهای ضروری برای افراد بشر هستند که به‌وسیلهٔ آنها دنیای خود را بنیاد می‌گذارند و تولید می‌کنند» (ص ۲). چنین دیدگاهی نسبت به زبان در قرن بیستم تأثیرات گسترده‌ای بر دانشهای زبان‌شناسی، فلسفه، روان‌شناسی، جامعه‌شناسی و مردم‌شناسی داشته است. در پیشگفتار همچنین اشاره می‌شود که با وجود تعداد زیاد تفسیرها و نوشته‌هایی که به کارهای سوسور و ویتگنشتاین پرداخته‌اند، کار چندانی در زمینهٔ مقایسه اندیشه‌های این دو انجام نشده است و در واقع هدف این کتاب را می‌توان جبران این کمبود دانست.

روی هریس با توجه به جریان زندگی سوسور و ویتگنشتاین بر این باور است که این دو هیچ‌کدام از نظر فکری مدیون دیگری نبوده‌اند و هرگونه مقایسه‌ای باید با در نظر داشتن این پیش‌فرض انجام گیرد. به عبارت دیگر سوسور و ویتگنشتاین هر یک بدون تأثیرپذیری از دیگری به تفکر دربارهٔ زبان پرداخته‌اند. نگاهی به سیر زندگی سوسور و ویتگنشتاین شباهتهایی را در زندگی این دو نمایان می‌سازد: هر دو فرزندان خانواده‌های مرفه و با استعدادی بوده‌اند. اولین کار علمی هر دوی آنها به نوشتهٔ هریس، نظامهای دانشوری را متلاطم کرده است و سرانجام اینکه شهرت غایی هر دو به خاطر اثری است که بعد از مرگشان انتشار یافته است. کتاب **دورهٔ زبان‌شناسی همگانی** در مورد سوسور و **تحقیقات فلسفی** در مورد ویتگنشتاین. به نوشتهٔ هریس در سدهٔ نوزدهم شکاف دوگانه‌ای بین زبان و حقیقت وجود داشته است: ۱) عدم تناظر بالقوه بین بیان زبانی و تصور بیان شده و ۲) شکاف بین نقش تصور و واقعیت امر (صص ۱۶- ۱۵). اینها ازجملهٔ مشکلاتی بودند که سوسور و ویتگنشتاین وارث آنها شدند و با دادن پاسخهای نو به آنها تأثیر بزرگی بر تفکر قرن بیستم نهادند.

در طول قرنهای متمادی در دنیای غرب همواره یک تفکر سنتی بر جریان بررسیهای مربوط به «نامها و نامگذاریها» حاکم بوده است. آبشخور و منبع اصلی تغذیهٔ این جریان افکاری بود که فیلسوفانی چون افلاطون بیان داشته‌اند. افلاطون، در رسالهٔ **کراتیلوس**، بر این باور است که رابطهٔ میان دال و مدلول یا اسم و مسمی طبیعی است و بر مبنای قرارداد استوار نیست.

از سوی دیگر در سنت بررسیهای زبانی غرب به آنچه که در کتاب مقدس دربارهٔ زبان و نامگذاری گفته شده، توجه می‌شده است. در کتاب مقدس گفته می‌شود که خداوند پس از آفرینش تمام حیوانات و پرندگان در زمین و آسمان وظیفهٔ نامگذاری آنها را به آدم محول کرد و نامهایی را که او برای آنها انتخاب کرد از آن پس نام آنها شدند (ص ۲۲). اعتقاد به طبیعی بودن نامگذاری و در مقابل اعتقاد به دلبخواهی بودن یا قراردادی بودن نامگذاری در اندیشه‌های بسیاری از فیلسوفان مغرب زمین نمایان است. به عنوان مثال لاک به نوعی، به دلبخواهی بودن نامگذاری و در مقابل لایب‌نیتس به نوعی به طبیعی بودن نامگذاری باور داشتند. این پیشینهٔ تاریخی در درک دیدگاههای ویتگنشتاین و سوسور در این باره مؤثر است.

ویتگنشتاین در **تحقیقات فلسفی** می‌گوید: «هر واژه‌ای دارای یک معنا است و این معنا با آن واژه همبستگی دارد. و درواقع معنا آن شیئی است که واژه به آن اطلاق می‌شود» (ص ۲۸). از سوی دیگر سوسور در **دورهٔ زبان‌شناسی همگانی** می‌گوید: «در نظر برخی از افراد، زبان، در اساس، عبارت است از یک فرآیند نامگذاری، یعنی فهرستی از واژه‌ها که متناظر است با فهرستی از اشیاء» (ص ۲۹). او این دیدگاه را ساده‌انگارانه می‌داند و معتقد است که این برداشت مشخص نمی‌نماید که آیا نام موجودیتی آوایی است یا روان‌شناختی. با این همه سوسور معتقد است که این برداشت این واقعیت را دربردارد که واحدهای زبانی دارای ماهیتی دوگانه‌اند و از دو عنصر تشکیل شده‌اند. سوسور بر این باور است که «یک نشانه زبانی رابطهٔ بین یک شیئی و یک نام نیست، بلکه رابطه‌ای بین یک مفهوم و یک الگوی صوتی است». سوسور با تأکید بر اینکه انسان یک موجود اجتماعی است اذعان می‌دارد که «زبان بالاتر از هر چیز، یک پدیدهٔ اجتماعی است» (ص ۳۰).

در فصل سوم، دو مشکل اساسی در رابطه با «واحدهای زبانی» موردنظر قرار می‌گیرد: مشکل یکم این است که «اگر واژه، لفظی نیست که دلالت بر شیئی کند پس چیست؟ و مشکل دوم این است که اگر معنای واژه بر مبنای الگوی رابطهٔ نامیدن، تعبیر و تفسیر نشود، پس چگونه باید تعبیر و تفسیر گردد؟» (ص ۳۹). سوسور و ویتگنشتاین دریافته بودند که این دو پرسش مربوط به هویت واحدهای زبانی هستند. پذیرش هویت مشخص و معین برای «واژه‌ها»، «گروه واژه‌ها» و «جمله‌ها» به عنوان واحدهای زبانی امکان تشخیص، ترکیب و استفاده از آنها را در امر ارتباط به ما می‌دهد. به عبارت دیگر «ظاهراً جوهر و اصل زبان بستگی به احتمال تکرار قانونمند و منظم اقلام گوناگون لفظی دارد» و «هرگونه تجزیه و تحلیل کلی از چگونگی کارکرد زبان الزاماً باید به مفهوم واحدهای زبانی بپردازد» (ص ۴۰).

سوسور و ویتگنشتاین هر دو به تکرار نشانه‌های زبانی توجه داشته‌اند. سوسور بر این باور است که تکرار یک نشانهٔ

دیدگاههای سوسور و ویتگنشتاین مورد بحث قرار گرفته است. زبان شناسان به طورکلی به پویایی و دگرگونی در زبان معتقدند. افزون بر این هر جامعهٔ زبانی (language community) در بردارندهٔ گروههایی در درون خود است که هیچ یک مانند دیگری صحبت نمی کنند. حتی زبان هر فردی ویژه خود اوست و با زبان دیگر افراد جامعهٔ زبانی تفاوتهایی دارد. قیاس زبان با بازی، از سوی سوسور و ویتگنشتاین، دارای این اشکال اساسی نیز هست که قاعده های بازی ثابت اند و اگر آنها دگرگون شوند در واقع آن بازی دیگری بازی پیشین نیست. حال اگر قیاس زبان با بازی پایهٔ درستی داشته باشد، این حقیقت باید در مورد زبان نیز صادق باشد. در این باره یکی از تمایزات دوگانهٔ مطرح شده از سوی سوسور که تمایز میان حقایق همزمانی و حقایق در زمانی زبان است می تواند روشنگر باشد.

«به زعم سوسور توهم اینکه نظامهای زبانی در حال تحول هستند، صرفاً پیامد چشم انداز تاریخی است که سرنوشت زبان (langue) را با سرنوشت گفتار در هم می آمیزد» (ص ۱۵۴).

به عبارت دیگر سوسور بر این باور است که تحولات از گفتار سرچشمه می گیرند. در نوشته های ویتگنشتاین توجه زیادی به تحولات زبانی دیده نمی شود. به نوشتهٔ هریس او در دستور زبان فلسفی دیدگاهی دقیقاً مشابه تمایز سوسوری میان حقایق همزمانی و در زمانی بیان می دارد. ویتگنشتاین بر این باور است که «واژه «شطرنج» کاربرد دوگانه دارد، در برخی موارد این واژه به تمامیت قواعد هنوز معتبر شطرنج اطلاق می شود و در موارد دیگر به بازی ای که در ایران توسط لاادری اختراع شد و مثلاً به فلان و بهمان ترتیب رشد و گسترش یافت. در یک مورد، سخن گفتن از رشد و توسعه قواعد شطرنج بی معناست ولی در مورد دیگر، نخیر» (ص ۱۵۷).

یکی از مشترکات اندیشه های زبانی سوسور و ویتگنشتاین باور داشتن به این نکته است که زبان نظامی ارتباطی است. در این مورد نیز آنها قیاس با بازیها را مطرح کرده اند. ویتگنشتاین در ملاحظاتی دربارهٔ مبانی ریاضیات می گوید: «یک بازی، یک زبان و یک قاعده، هرکدام از اینها یک نهاد است» (ص ۱۶۷). او همچنین بر این باور است که «مفهوم ارتباط متضمن مفهوم زبان نیز است» (ص ۱۶۸). لاک معتقد بود که واژه ها در صورتی در امر ارتباط سودمندند که در شنونده منجر به انگیزش همان اندیشه ای شوند که گوینده در ذهن داشته است.

به نوشته هریس در این باره اندیشه های سوسور همانند اندیشه های لاک است. سوسور انتقال مفاهیم با کمک نمودهای نشانه های زبانی یا الگوهای آوایی مرتبط از فردی به فرد دیگر را پدیده ای کاملاً روان شناختی می داند که با یک فرآیند فیزیولوژیکی مرتبط است. به عبارت دیگر از دید سوسور ارتباط کلامی فرآیند ذهنی انتقال فکری از ذهن فرد **الف** به ذهن فرد **ب** است و معیار موفقیت این ارتباط کلامی دریافت فکری است که فرد **الف** به کمک سازوکار جریان گفتار برای فرد **ب** فرستاده است (صص ۱۷۱-۱۷۰).

فصل پایانی کتاب به بررسی دیدگاههای ویتگنشتاین و سوسور دربارهٔ جایگاه علمی رشته های تخصصی شان، فلسفه و زبان شناسی، می پردازد. هر دوی آنها از آنچه در گذشته و در زمان خودشان در رشته های شان جریان داشته است ناراضی بوده اند و امیدوار بودند بتوانند پایه های نظری محکم تری برای فعالیتهای علمی فراهم آورند. ویتگنشتاین تلاش داشت به این پرسش پاسخ دهد که آیا فلسفه علم هست یا نیست؟ سوسور نیز در تلاش بود تا پرسش مشابهی را دربارهٔ زبان شناسی پاسخ گوید.

راسل، استاد ویتگنشتاین، بزرگ ترین مدافع فلسفه به عنوان علم بود. او فلسفه را به عنوان عام ترین علم دارای جایگاه ویژه ای می دانست و معتقد بود که فلسفه نیز می تواند «فرضیه هایی را ارائه دهد که اعمال اصلاحات در آنها مجاز باشد و بدین ترتیب به تدریج به حقیقت نزدیک تر شود» (ص ۲۰۸).

ویتگنشتاین به کلی با این نظر استاد خود مخالف بود. او در **تحقیقات فلسفی** می نویسد: «فلسفه تنها همه چیز را پیش روی ما قرار می دهد، لکن نه آنها را توضیح می دهد و نه چیزی را استنتاج می کند». او در همین کتاب می نویسد «در فلسفه ما نتیجه گیری نمی کنیم» (ص ۲۰۹).

در مورد جایگاه علمی دانش زبان شناسی، سوسور بر این باور بود که زبان شناسی باید جزو علوم انسانی و به عنوان شاخه ای از علم نشانه شناسی (semiology) طبقه بندی شود. علم نشانه شناسی «نقش نشانه ها، به عنوان جزیی از زندگی اجتماعی را بررسی خواهد کرد» و «به کنکاش در ماهیت نشانه و قوانین حاکم بر آنها خواهد پرداخت». به باور سوسور «قوانینی که دانش نشانه شناسی کشف خواهد نمود در دانش زبان شناسی کاربرد خواهد داشت و بدین ترتیب علم زبان شناسی به یک حوزه به وضوح تعریف شده ای از دانش انسانی اختصاص خواهد یافت». از این رو سوسور ادعا می کند برای نخستین بار توانسته است جایگاه زبان شناسی را در میان سایر دانشهای بشری مشخص نماید (ص ۲۱۰).

سوسور و ویتگنشتاین هر دو در این نکته اشتراک نظر داشتند که علم باید گزاره های تجربی ارائه نماید و توصیفی باشد. در این میان به باور ویتگنشتاین فلسفه به دلیل اینکه گزاره هایش «جهان و حتی کلی ترین جنبه های آن را» توصیف نمی کند علم نیست، و سوسور زبان شناسی را علمی توصیفی می داند که باید به توصیف تمام زبانهای شناخته شده بپردازد (صص ۲۱۱-۲۱۰).

پانوشتها:

۱. محمد دبیرمقدم. **زبان شناسی نظری**، تهران: انتشارات سخن، ۱۳۷۸، صص ۱۶-۱۵.

۲. فردینان دو سوسور، **دورهٔ زبان شناسی همگانی**، ترجمه کورش صفوی، تهران: انتشارات هرمس ۱۳۷۸.

3. Hans Sluga, **Ludwig Wittgenstein: life and Work An introduction**, The Cambridge Companion to Wittgenstein, edited by Hans Sluga and David G Stern, Cambridge: Cambridge University Press, 1999. p.7.

4. Ibid, pp. 12-13.

جاناتان کالر. **فردینان دوسوسور**، ترجمه کورش صفوی، تهران: انتشارات هرمس، ۱۳۷۹.

دلبخواهی بودن یا دلبخواهی نبودن نشانهٔ زبانی همواره مورد بحث بوده است. سوسور «دلبخواهی بودن نشانهٔ زبانی» را «اولین اصل» خود از زبان‌شناسی اعلام کرد. (ص ۸۵) روشن است که این موضوع در مطالعات زبانی عقیده نوینی نیست، چرا که از دوران باستان تاکنون بسیاری بر قراردادی بودن نشانهٔ زبانی پافشاری کرده‌اند. به عبارت بهتر سوسور با اعلام این نظر در منازعه کراتیلوس و هرموجینس، طرف دومی را گرفته و به درستی نظر او رأی داده است. به نوشتهٔ هریس مطرح شدن «دلبخواهی بودن» نشانهٔ زبانی این خطر را دربردارد که از یک سو ادغامی میان دلبخواهی بودن و ارادی بودن و از سوی دیگر میان دلبخواهی و مرسوم و متداول بودن روی دهد. سوسور ضمن انکار ربط داشتن دلبخواهی بودن زبانی به نیات انسانها معتقد است که «اعمال مربوط به اراده به حوزه گفتار مربوط می‌شوند و نه به زبان». او برابر دانستن کامل دلبخواهی بودن با قرارداد و عرف را رد می‌نماید. از نظر سوسور عمل گفتار «یک عمل فردی مبتنی بر عقل و شعور» و ارادهٔ کامل است. اما آزادی انتخاب سخنگو «به وسیلهٔ امکانات موجود در نظام زبانی محدود شده است».

هریس می‌نویسد که «ویتگنشتاین اغلب یک قراردادگرا یا میثاق‌گرا توصیف شده است» (ص ۹۱).

البته باید توجه داشت که میثاق‌گرایی ویتگنشتاین بیشتر به فلسفه، منطق و ریاضیات او مربوط می‌شود تا به اندیشه‌های زبانی او. ویتگنشتاین پایه‌ریزی زبان بر مبنای قرارداد (übereinkunft) را می‌پذیرد، از جمله در مورد «زبان» تأثرات حسی ما. با وجود این او دلیل اینکه تصور می‌شود اطلاعات تأثرات حسی ما قابل اعتمادند را مربوط به تجربه می‌داند. به عبارت دیگر «تجربه به ما یاد داده است که به برخی روابط بین برداشتهای حسی و شرایط موجود در دنیای بیرونی اعتماد کنیم. اگرچه خود این روابط احتمالاً طبیعی است لکن تعبیر و تفسیر ما از آنها به عنوان شاخصهای قابل اطمینان «قراردادی» خواهد بود» (ص ۹۱).

همان طور که از عنصر «دستور» در ترکیب «دستورزبان» برمی‌آید، این ترکیب واژه‌ای سنتی است که یادآور نگرشهای دستوریان تجویزی است. اما آن طور که در آغاز فصل هفتم می‌خوانیم «سوسور و ویتگنشتاین هر دو واژهٔ سنتی دستور زبان را ظاهراً به صورت کاملاً غیرسنتی به کار گرفتند» (ص ۱۰۹). در آثار سوسور و ویتگنشتاین مفهوم «دستور زبان» از یک طرف بسیار مرتبط با مفهوم «دلبخواهی بودن» است و از طرف دیگر مرتبط با این نظر است که زبان همانند بازی قاعده‌مند است. هریس با اشاره به بررسی واژه گراماتیکوس از سوی رابینز نتیجه می‌گیرد که «دستور زبان در سنت مغرب زمین در اصل به ابداع نگارش مربوط می‌گردد» (ص ۷۹).

بعدها دستور زبان معنای گسترده‌تری می‌یابد و در بسیاری از دوره‌ها برای حفظ و درک آثار ادبی و جلوگیری از منحرف شدن زبان و به وجود آمدن تحول در آن به کار گرفته می‌شود. بعد از اینکه زبان لاتین، که مدتها زبان دین و دانش در اروپا بود، جایگاه خود را از دست داد فکر نوشتن دستورزبان برای زبانهای ملی و محلی، که تا آن زمان به آنها توجهی نمی‌شد، شکل گرفت. گرایشهای ملی‌گرایانه و تغییر مرزهای سیاسی و سربرآوردن ملتهای جدید و نیاز به داشتن هویت مستقل که زبان، بخش اساسی آن را شکل می‌داد در تقویت این فکر بسیار کارساز بود. قرن نوزدهم قرن زبان‌شناسی تطبیقی بود. تطبیقیان بر این باور بودند که «دستور زبان اصولا ترکیبی از الگوهای واج‌شناختی، صرفی و نحوی است که می‌توان آنها را از شواهد کاربرد متداول زبانهای زنده یا منسوخ شده استنباط نمود» (ص ۱۱۳). به باور سوسور دستوریانِ گذشته به طور مشترک مرتکب یک خطا شده‌اند: «آنها دستور زبان را با محصولات جانبی آن اشتباه گرفته‌اند» (ص ۱۱۵). به عبارت روشن‌تر دستوریان گذشته نتوانسته‌اند گفتار را از زبان متمایز نمایند. از نظر سوسور دستور زبان در اساس ماهیت همزمانی دارد و از این روی نگرش او با نگرش دستوریان سنتی و تطبیقی سازگار نیست، چرا که برخلاف گروه نخست، دستور زبان تنها محدود به صرف و نحو نیست و برخلاف گروه دوم نیز

دستور زبان با ماهیت همزمان خود نمی‌تواند «روابطی را در برگیرد که در نظامهای مجزا از حیث تاریخی تحقق پذیرفته است» (ص ۱۱۶).

هرچند در تعریف ویتگنشتاین از دستور زبان ابهامات و سردرگمیهای بیشتری وجود دارد، اما او نیز از محدود کردن دستور زبان به کاربردهای پیش پاافتاده و معمولی امتناع می‌ورزد. در دستور زبان فلسفی، او امکان تمایز قائل شدن میان «دستور زبان سطحی» و «دستور زبان ژرف» را مطرح می‌سازد. به نوشتهٔ روی هریس بیشتر نوشته‌های ویتگنشتاین دربارهٔ دستور زبان مربوط به دستور زبان ژرف است و آن نیز هرچه باشد دستور زبان عالی کتابهای دستور نیست (ص ۱۱۹).

در فصل هشتم کتاب تغییر و تحول زبانی باتوجه به

● **کبوتر و قلب سنگی**

● **رضا رئیسی**

معصومه علی‌اکبری

● **انتشارات روشنگران و مطالعات زنان، چاپ اول، ۱۳۸۱**

اوضاع و احوال آدمهای دیگر پیدا نمی‌کند. درواقع نویسنده با انتخاب راوی اول شخص و با توجه به خصوصیاتی که حمید دارد، جوان، کم تجربه، کفترباز، گرفتار شدن تصادفی‌اش در صحنهٔ جنگ و اسارت و...، می‌خواهد یک رمان تجربی و غیرانتزاعی خلق کند. اما در این خلق کاملاً موفق نشده است، زیرا تجربه‌های راوی از همهٔ ابعاد رها و آزاد نیست. او با اینکه آزاد است که همه چیز را مشاهده کند، فقط خودش را می‌بیند و از راستای خود قدمی به این سو یا آن سو نمی‌گذارد. از نظر راوی که همان شخصیت اصلی داستان است به این اثر می‌توان خرده گرفت که این راوی گاه اطلاعات بسته‌ای به خواننده می‌دهد که بعداً باز نمی‌شود و شخصیت حمید را در ابهام فرو می‌برد. مثل گفت‌وگوهایی که بین او و برادرش و زنش صورت می‌گیرد. به نظر می‌رسد حمید چندان مقید به آداب خانواده نیست و کبوترهایش در درجهٔ اول اهمیت قرار دارند. مثلاً فروغ در اعتراض به تصمیم او برای برگشتن به خرمشهر می‌گوید:

«این منم که همیشه به فکر خودمم یا تو؟ تو این یه ساله که زنت شدم غیر اینه که هر کاری دلت خواسته کردی، هر چی دلت خواسته گفتی، هرجا به میلت بوده رفتی، هر وقت مجال داشتی نالیدی و زار زدی» (ص ۱۲) پس حمید فقط به فکر خودش است (این را از حرفهای صالح ـ برادرش ـ هم می‌توان فهمید) و اهل نالیدن و زار زدن. یعنی در برابر مشکلات کم آوردن و تسلیم شدن، در حالی که ما در سرتاسر داستان- از هنگامی که با نظامیان عراقی مواجه می‌شود تا آخر ـ هیچ ردپایی از ضعف و ناله و زاری نمی‌بینیم. معلوم نیست که این تحول، تدریجی بوده یا دفعةالعین و اصلاً چگونه روی داده است. خواننده به واسطهٔ راوی است که می‌تواند از هرچیزی باخبر شود. نویسنده هیچ راه ورودی برای خود باز نگذاشته که بتواند هرازگاهی به داستان سرک بکشد و اطلاعات لازم را به او بدهد و رفع ابهام کند. راوی هم که جوان است و خام و عامی، پس نمی‌تواند اطلاعات عالمانه و روان‌کاوانه از تحول خود بدهد. او به طور تجربی هر آنچه را که اتفاق می‌افتد حکایت

کبوتر و قلب سنگی

□ اگر تصویر زنجیری که نماد جبهه و جنگ است، نبود در روی جلد و اگر نبود گزیده ناشر بر پشت جلد، به هیچ وجه از عنوان نمی‌شد راهی به مضمون جنگ یافت. به خصوص که نام ناشر هم در داخل شناسنامهٔ کتاب مزید بر علت می‌شود تا عنوان خواننده را به سوی مضمونی غیر از جنگ راه برد: «کبوتر و قلب سنگی». اولی نماد صلح و آرامش است و دومی علی الظاهر ترکیبی است که بر سنگدلی و بی‌رحمی دلالت می‌کند. نویسنده با انتخاب این عنوان آشنایی زدایی می‌کند از یک ترکیب متداول. در معنای تازهٔ رییسی این قلب نیست که سنگ می‌شود، سنگ است که جان می‌گیرد و می‌تپد.

□ راوی

□ داستان فقط یک راوی دارد، پس یک صدایی است. حمید - که اول شخص است - بسیار جوان است و خام. فاقد یک دانایی گسترده و حس درون‌یاب است. دربارهٔ هیچ یک از حادثه‌ها و یا افراد پیش گویی نمی‌کند و یا ضمیر پنهان آنها را نمی‌خواند. او هم درست مانند خواننده در خلال داستان و با پیشرفت حادثه‌ها و زمان از همه چیز باخبر می‌شود. راوی چون اول شخص است، دانای کل نیست. پس نمی‌تواند ایده‌پردازی کند. نمی‌تواند تفسیر کند. چون جوان است و خام و از عامی‌ترین قشرهای جامعه است. همه چیز را به طریق تجربی می‌تواند درک کند و بشناسد. او داستان را نقل نمی‌کند، بلکه در داستان به همهٔ حوادث پی می‌برد و رفتارهایش را هنگام وقوع تعریف می‌کند نه از پیش. از سوی دیگر چون راوی خود نویسنده نیست، پس اختیار نویسنده هم در اعمال نظر بر نحوهٔ روایت و دادن اطلاعات لازم به حمید محدود می‌شود. همهٔ ماجراها و حوادث از راوی شروع می‌شود و به او هم ختم می‌گردد. این محور داستان را دچار مطلقیت می‌کند. خواننده فقط از نگاه حمید اردوگاه را می‌بیند. رفتار نظامیان عراقی را می‌بیند. انگار در آن اردوگاه هیچ زندان دیگری وجود ندارد یا اگر هم دارد فقط تا حدی است که هر وقت حمید لازم بداند، آن هم در حد ارتباطش با موضوع ثابت - حمید - مورد توجه قرار می‌گیرد. مثل ورود و خروج همهٔ شخصیتهای فرعی، از فروغ و صالح گرفته تا هشام و کامل و رستم و... فقط داوود است که خاموش و آرام در کنار او هست، بی‌آنکه این وجود به طور مستقل نقش درخوری ایفا کند. انگار فقط هست همچون سایه‌ای که هر وقت حمید خواست به آن نگاه کند.

با اینکه نویسنده ظاهراً نمی‌خواسته روایتش گرفتار مطلقیت و تنگی دیدگاه شود، اما از ابتدا تا انتهای داستان خواننده مجالی برای ورود به سلولهای دیگر و با خبر شدن از

خشک اردوگاه. در واقع نویسنده (راوی) با نشاندن ریحان سبز، پیازچهٔ سفید و تربچهٔ سرخ بر سفرهٔ ایرانی و حتی عراقیها، بر حس ملیت تأکید کرده و به طور نمادین پیروزی ایران را با نشاندن سه رنگ پرچم ملی بر سفره‌های ایرانی و عراقی نشان می‌دهد.

روایت رو به پایان می‌رود، اما داستانِ جنگ همچنان بیرون از آن ادامه دارد. حمید هم اگرچه باغچه را از دست می‌دهد، اما مقداری از آن بذرها را به هر قیمتی شده نگه می‌دارد. او با بذرهایی که در مُشتش پنهان کرده از اردوگاه به همراه بعضی اسرای دیگر بیرون می‌آید. معلوم نیست به کجا می‌رود، اما تا اینجای داستان که روایت می‌شود معلوم است که حمید هنوز بهانه‌ای برای زندگی کردن و ادامه دادن دارد.

□ قهرمان

داستان یک شخصیت اصلی و چندین شخصیت فرعی دارد. بعضیها حضوری خیلی کوتاه دارند، مثل فروغ و ستاره و صالح و بعضی حضور موقت مثل گروهبان سهرابی و گروهبان

اصیلی و درجه‌داران عراقی مثل هشام، عمر یاسین. یک شخصیت دیگر هم تقریباً از اوایل داستان تا پایان همراه حمید است به نام داوود. هیچ کدام از این شخصیتهای اصلی و فرعی نماد قهرمان نیستند. این افراد با اینکه از لحاظ شخصیتی بسیار با هم متفاوت‌اند، اما در قهرمان نبودن با هم اشتراک دارند. در این اثر با قهرمان مواجه نمی‌شویم، با ضد قهرمان هم رویارو نیستیم. راوی نگاه مطلق مثبت و منفی و سفید و سیاه به ایرانی و عراقی ندارد. با توصیفهایی که می‌کند، وضعیت رقت‌بار عراقیها را هم نشان می‌دهد، برخلاف داستانهای تصنعی که معمولاً دشمن را در یک قالب کلیشه‌ای، فردی مطیع و فرمانبر و شسته رُفته و اتو کشیده نشان می‌دهند. در بعضی صحنه‌ها حمید ظاهراً قهرمان‌بازی در می‌آورد، مثل حمایت از گروهبان سهرابی در برابر افسر عراقی یا هُو کردن زنان عراقی از داخل سلول، خود را به مخاطره انداختن به خاطر نجات دو پیرمرد هم بندش و... اما این رفتارها بیشتر ظاهری قهرمانانه دارند. همهٔ این رفتارها عمدتاً ناشی از یک حس قدیمی - به قول راوی بیزاری از ضعیف کُشی- است که از همان ابتدای روایت در حمید می‌بینیم. اما خواننده در ابتدا نمی‌داند که چنین حسی حمید را به سوی خانه‌اش در کوچه پس کوچه‌ها می‌کشاند. حمید هم شناختی از خود ندارد. شناخت خواننده به واسطهٔ شناخت حمید است که به مرور با حادثه‌ها مواجه می‌شود و خودش را در این تجربه‌ها می‌بیند و می‌شناسد. به همین دلیل پیشاپیش هیچ اطلاعی به خواننده نمی‌دهد. این یک شناخت تجربی است و روایت هم یک روایت عینی و تجربی است، نه انتزاعی یا شنیداری. اما روایت موفقی نیست، زیرا نه حمید و نه خواننده در طول این تجربه‌ها به ریزه‌کاریها و چرایی و چگونگیهای تحول شخصیتی حمید پی نمی‌برند. در نتیجه به یک روایت تجربی موفق تبدیل نمی‌شود تا خواننده را به مقام وقوف و آگاهی از یک تحول تدریجی برساند.

□ مکان

نویسنده با استفاده از شگرد تنوع مکانی، جریان زندگی را در متن بستهٔ اسارت نشان می‌دهد. تلاشها و گزارشهای راوی در مکانهایی متنوع است. کبوتر در خانه، درگیری با خودی و دشمن در طول راه، ساختن قلب سنگی در حیاط اردوگاه و داخل سلول، تلاش برای فرار در حمام، کاشتن بذر در باغچهٔ متروکهٔ حیاط اردوگاه و.... راوی از خلال همین تنوع مکانی، تحرک و جابه‌جایی را حس می‌کند، بی آنکه مستقیماً به زبان بیاورد و یا به ادراک روشنی از آن رسیده باشد. بیشتر این حس تنوع و تحرک ناشی از یک غریزهٔ حیات است. شروع داستان در حرکت است، نه حتی آغاز حرکت. میانهٔ حرکت است که روایت آغاز می‌شود. پایان هم در حرکت است. در آغاز حمید و خانواده‌اش در راه کوچ‌اند از خرمشهر، به کجا؟ به هرکجا که امن باشد و به دور از جنگ. با پای پیاده در صحرای برهوت و زیر آفتاب تندی که چشم را می‌زند و افقی که سراب است. در پایان روایت حمید و دیگر اسرا سواره‌اند، اما در اتوبوسی با شیشه‌های سیاه سیاه. افق روشنی در بیرون نیست، اما در مشت بستهٔ حمید که از بذرها محافظت می‌کند می‌توان به افق روشنی امیدوار بود. این تضادی که میان صحنهٔ اول و آخر داستان روی می‌دهد، میان نور تند خورشید و سیاهی پنجره‌ها و یا تضاد مکانی و مقید به حرکت - پیاده و سواره - شاید نمادی از همان جریان دیالکتیکی‌ای باشد که متن زندگی را به پیش می‌راند. اما نمادی است که چندان کارکرد آن باز نمی‌شود. مانند سایر نمادها که هیچ کدام به روشنی قادر نیستند خواننده را به عمق تحول شخصیت راوی بکشانند. در واقع نمادها می‌توانستند کارکردی روان‌شناسانه و درون‌کاو داشته باشند تا خواننده به مدد آنها بتواند به ژرفای شخصیتهای بسیار معمولی جنگ (که همچون داوطلبان معتقد از جان و زندگی خود مایه گذاشتند و فداکاری کردند بی‌هیچ ادعایی) پی ببرد و به درگیریهای درونی - فردی این آدمهای معمولی که در چهرهٔ حمید تجلی یافته‌اند، وقوف پیدا کند. اما این داستان که می‌توانست یک رمان تجربی موفق با کنکاشی درونی از آب در آید، تبدیل به یک روایت ساده و معمولی و متوسطی می‌شود که راوی خود هیچ احاطه و آگاهی و ادراکی بر روایتش ندارد و چیزی بیشتر از خواننده در نهایت نمی‌داند و از چگونگی رمز و راز حماسه آفرینی مردمی باخبر نمی‌گردد. در نتیجه فضای رمان هم در پرتو ادراک حماسی روشن نمی‌شود.

می‌کند و اگر هم گاهی سری به درون می‌زند در حد معمول است و ربطی به درون کاوی و ژرف‌نگری ندارد. در نتیجه همچنان برای خواننده نامعلوم است که چگونه شخصیتی که هرگاه مجالی داشته نالیده و زار زده، حال هر وقت مجالی می‌یابد علیه ضعف و ضعیف‌کشی فریاد می‌کشد و خود را به خطر می‌افکند.

انتخاب راوی اول شخص با بستن دست و پای نویسنده، ضعفهای دیگری هم در متن ایجاد می‌کند. مثلاً نفوذ ناموفق درون شخصیتها. نویسنده در میان شخصیتهای عراقی که همه فرعی هستند، به «کامل»، مسئول آسایشگاه بیشتر می‌پردازد. در نهایت هم گریزی به درون او می‌زند و به طور غیرمنتظره‌ای پرده از روی شخصیت او بر می‌دارد. اما این گریز، هم ناموفق است و هم ناموجه. اصلاً معلوم نمی‌شود که چرا کامل در برابر حمید یک‌باره خود را آشکار می‌کند و دم از محبتهای بخشیده می‌زند و چرا این رابطه فقط یک بار و یک سویه و بی‌سرانجام در داستان رها می‌شود. شاید این عدم موفقیت به این دلیل باشد که نویسنده شخصیتی را برای نفوذ به درون انتخاب کرده که از دسترس او خارج بوده است و دور. یک سرباز عراقی که هیچ حشر و نشری با او نداشته الاّ گاه‌گُداری در آسایشگاه و البته راوی هم به همان دلایل گفته شده قدرت تحلیل این رفتار و رک‌گویی ندارد و در نتیجه به نافرجام ماندن این نفوذ و کنکاش درونی کمک می‌کند.

□ زبان

روایت با اینکه تک خطی است و از نقطه‌ای میان راه شروع می‌شود، اما به یک نقطهٔ روشن ختم نمی‌شود، بلکه بنا به ضرورت موضوع که زندگی در جنگ است ـ که احتمالاً هنوز تمام نشده ـ پایان معینی ندارد. خواننده می‌تواند بیرون از فضای داستان هر پایانی را برای آن رقم بزند. اما این تنها علت نزدیکی ذهنی خواننده با متن نمی‌شود، علتی که سبب دخالت او در متن می‌گردد. بلکه زبان سادهٔ روایت نیز عامل دیگری در ایجاد این نزدیکی است. این زبان ساده و بدون تکلف و البته بدون شعار و ادبیات مرسوم جنگ ـ هم با شخصیت اصلی شباهت تام دارد و هم به راحتی با خواننده ارتباط برقرار می‌کند. از ویژگیهای دیگر زبانی نویسنده، به کارگیری زبان روز با همهٔ اصطلاحات رایج آن است. اگرچه در صفحات اول یکی دو جا زبانش می‌لغزد و گرفتار تصنع محلی می‌گردد مانند: «ـ آخر وسط این برّ بیابون جای تیارت در آوردنه بچه؟ ـ تیارت یعنی چه کاکو؟» (۱۱ ص ۸). گویی به کارگیری واژهٔ کاکو به عمد است تا به خواننده حالی کند که شخصیتها جنوبی اصل هستند. در حالی که در ادامه معلوم می‌شود به لحاظ زبانی این راوی پایبند و مقید به اصطلاحات محلی و حفظ لهجهٔ جنوبی نیست. زبان او هم مثل هر جوان دیگری در این مرز و بوم متأثر از زبان روزمره عمومی، پر است از اصطلاحاتی که می‌تواند به زبان لُمپنی شباهت پیدا کند. اما راوی لمپن نیست، هر چند که قهرمان هم نیست و حال و هوای سلحشوری هم ندارد. دقیقاً یکی است از خیل همهٔ مردمان. کارکرد زبانی داستان به گونه‌ای است که به خوبی جایگاه اجتماعی راوی را مشخص می‌کند که به چند مورد اشاره می‌شود:

«بوق زدن‌شان کشکی نیست./ منم چشم آب نمی‌خوره بتونیم قسر در بریم. می‌ترسم از تشنگی تلف شویم./ ـ نظرت درباره جنگ چیه؟ ـ چیز خوبی نیست. ـ تو از مردن می‌ترسی؟ ـ نمی‌دونم! شاید / ـ حرف مردن که میاد، دلم هُرّی می‌ریزه پایین ـ / و...»

□ نمادها

اولین نماد در همان صفحات اول پیدا می‌شود، کبوتر و نجات آنها. ظاهراً این نماد می‌تواند دلالت کند بر عشق حمید به آزادی و خطر کردنش برای نجات جان چند پرنده. اما حمید اهل خطر نیست. عشق به آزادی و صلح ندارد. اصلاً با این مقولات کوچک‌ترین ارتباطی ندارد. او به کبوترهایش عشق می‌ورزد. حمید یک کفترباز کله‌شق بیگانه با واقعیت جنگ است. او ساده‌لوحانه می‌پندارد که می‌تواند مسیر آمده را باز گردد و کبوترهایش را از قفس آزاد کند ـ تازه باز هم نمی‌خواهد آزادشان کند، بلکه آنها را در گونی می‌اندازد تا همراه خودش از خرمشهر بیرون ببرد. همین! بالاخره موفق می‌شود کبوترها را از قفس بیرون بیاورد، اما مجبور می‌شود در مقابل سربازان عراقی آنها را از گونی بیرون کند و پرشان دهد. اما این کبوترها در مقابل چشمان حمید در تیررس گلوله‌های عراقیها بال بال می‌زنند. این نماد که برای راوی سمبل عشق به زندگی بود، از میان می‌رود. اما او به دنبال بهانهٔ دیگری برای ادامه زندگی در اسارت می‌گردد، اگر هم بهانه‌ای پیدا نکند، خودش بهانه‌تراشی می‌کند. کتک‌کاری می‌کند، دعوا راه می‌اندازد، مقاومت می‌کند و... اما هیچ کدام از این حالتهای او در رمان باز و تحلیل نمی‌شود. یا نشانه‌هایی برای خواننده وجود ندارد تا خودش بتواند به کمک آنها شخصیت و رفتار او را تحلیل کند و به روند تحول او پی ببرد.

«فرار» نماد دیگر داستان است. او فرار می‌کند تا بتواند به زندگی‌ای که در خرمشهر داشت دست یابد. فرار او رنگ و بوی قهرمانانه ندارد. او با فرارش نمی‌خواهد نگاهی بلند پروازانه به آزادی داشته باشد. او آزادی را به قیمت مرگ نمی‌خواهد. او آزادی را می‌خواهد تا در پناه آن بتواند در کنار خانواده‌اش آرام زندگی کند، نه آنکه قهرمانانه آزادی را به بهای مرگ به اسارت ترجیح دهد. به همین دلیل وقتی فرار با شکست مواجه می‌شود، به آسایشگاه باز می‌گردد و روانهٔ انفرادی می‌شود.

حال که او مجبور است به زندگی در اسارت ادامه دهد، نماد دیگری از عشق برای خود می‌تراشد، از سنگ. او با تکه سنگی که از حیاط اردوگاه پیدا می‌کند، با صرف وقت و حوصلهٔ زیاد موفق می‌شود از تکه‌ای سنگ قلب زیبایی بسازد (کاری که اکثر سربازان و دلدادگان در دورهٔ خدمت و یا جبهه به شکلهای گوناگون به آن روی می‌آورند.) اما مسئول آسایشگاه این بهانه را نیز از حمید می‌گیرد. به این دلیل که راوی برای او هم قلبی سنگی درست کند. حمید به قولش وفا می‌کند، اما کامل (مسئول آسایشگاه) وفای به عهد نمی‌کند. سماجتهای حمید هم به ثمر نمی‌رسد.

«بذر» یکی دیگر از نمادهای مهم داستان است. رویاندن بذرهای سبزی خوردن ـ دلالت بر سنت ایرانی دارد ـ در باغچهٔ

● **ادوار نثر فارسی**

● **دکتر هرمز رحیمیان**

● **انتشارات سمت،چاپ اول،۱۳۸۰**

● **رازهای خلق یک شاهکار ادبی**

● **دکتر عباسقلی محمدی**

● **انتشارات دانشگاه فردوسی، چاپ اول،۱۳۸۰**

حجت الله اصیل

آثار بزرگان عصر زرین فرهنگ ایران. برخورد توأم با ستایش وی با سخن و اندیشه این بزرگ مرد میدان دانش و هنر و تلاش وی در راه تحلیل اندیشه و شیوه نگرش او کاری است سترگ و ستودنی. دکتر محمدی در کتاب **رازهای خلق یک شاهکار ادبی** همه کوشش خود را به کار می‌برد تا خواننده را با رازهای اثری ماندگار که دانشی مردی پرمایه و شاعر و نویسنده‌ای توانا به زبانی سخته و دقیق آفریده، آشنا سازد. روش نویسنده کارساز است و کارش نو و سودمند برای پژوهندگان جوانی که می‌خواهند با پیچ و تابهای شاهکاری هزارساله بیشتر آشنا شوند. اما خواننده بهره یاب از کتاب، دچار شگفتی هم می‌شود، هنگامی که می‌بیند میان ابزار و هدف فاصله است و نثر نویسنده با نثر ناصرخسرو تفاوتی از زمین تا آسمان دارد. گشودن قفل رازهای یک اثر درخشان هزارساله، زبانی روشن و پاکیزه و کارآمد می‌خواهد تا اگر با اثر مورد بررسی همسنگ نباشد، دست کم مناسب باز گفت و شرح آن باشد. با نثری دلپذیر و پرکشش است که خواننده به شوق می‌آید و کتاب را تا پایان می‌خواند و بهره می‌برد. نثر کتاب **رازهای خلق یک شاهکار ادبی** چنین نیست؛ نثری است نزدیک به نوشته‌های دیوان سالاری این روزگار، جمله‌ها بلند و گاهی پرابهام است. زبان سنگین اثر و واژگان و اصطلاحات عجیب آن، سزاوار بررسی اثری چون سفرنامه نیست. چند نمونه می‌آوریم:

۱ـ «ماها» به جای «ما» (نمونه: صفحات ۲۹ و ۴۷).

۲ـ شانس خوب که اصطلاحی فرنگی و نابجا در اثری ادبی و ژرف (ص۱۹).

۳ـ اینجانب که در زبان اداری کاربرد دارد و درخور بحثی ادبی نیست (ص۲۰).

۴ـ «با این کار یعنی **سفرنامه...**» (صفحه ۲۵) پیداست که منظور نویسنده نوشتن سفرنامه بوده است وگرنه خود **سفرنامه** کار نیست.

۵ـ «آیا دو بخش کلام کاملا بالانس و برابر نیستند» (صفحه ۳۹) که منظور متعادل و برابر است. بالانس واژه‌ای فرنگی است و آوردنش در اثری ادبی یا پژوهشی درست نیست.

۶ـ «طول زمان انجام کار و اصرار و پافشاری در انجام آن کار...» (صفحه ۶۰) که منظور انجام دادن کار است. انجام اگر با فعل مناسب نیاید معنی «کردن» نمی‌دهد و به معنی پایان و آخر است نه کردن [کاری].

نقد و بررسی کتاب

راز گشایی از یک شاهکار

رازهای خلق یک شاهکار ادبی تحلیلی است از سفرنامه ناصرخسرو قبادیانی به قلم دکتر عباسقلی محمدی. نویسنده با رویکردی عاشقانه سطر به سطر **سفرنامه** را مرور و تحلیل کرده تا رازهای خلق آن را بگشاید و شگفتیهای هنری ناصر خسرو و شیوه نگرش او را فرادید خواننده آورد. به زعم نویسنده در **سفرنامه** «مهم‌ترین خصوصیت کار ناصرخسرو این است که نثر او عین واقعیت است» و کتاب **رازهای خلق یک شاهکار ادبی** «آیینه لطافت» سفرنامهٔ نویسنده کوشیده است تا دست خواننده را بگیرد و او را پا به پا به شهر زیبایی **سفرنامهٔ** ناصرخسرو ببرد و کوی و برزن آن را که آراسته به شگفتیهای هنر دانای یمگان است به او نشان دهد. با چنین دید و هدفی است که گزارش ناصر خسرو در هر گام سفرنامه به دقت تحلیل شده است. دکتر محمدی معتقد است که ناصرخسرو با دقتی بی مانند و با نگرشی موی‌شکافانه و دیدی جامع و ژرفایاب واقعیتها را زنده، بدان‌گونه که هستند نشان داده است. پیداست که پرداختن کتابی چنین گویا و دقیق و پرمایه به هوشمندی و فرزانگی و فرهیختگی ناصرخسرو نیاز داشته است. آشفته‌اندیش پریشان‌گوی و پریشان‌نویس نیارد که دست به کاری بزرگ و جاودانه در حد **سفرنامه** بزند. برای آگاهی بر شیوه کار و تحلیل نویسنده لازم است که نمونه‌ای از کتاب آورده شود. وی این جمله را از **سفرنامه** نقل می‌کند: «مردم آنجا به زیارت روند و تقرب جویند به خداوند سبحانه و تعالی».

سپس برای اینکه بگوید چرا ناصرخسرو سبحانه و تعالی نوشته نه چیزی دیگر، می‌نویسد:

«اگر ما باشیم می‌گوییم تبارک وتعالی، البته اگر بگوییم و هم اکنون خواهیم گفت که چرا. در ارتباط ما با خدا نکته چشمگیر همیشه نوعی مال‌پرستی هست، خدایا این را به ما بده و آن را از ما نگیر و... اما در کار ناصرخسرو و قدما ارتباط از نوع دیگر بوده است. در آنجا و آنگاه ارتباط چنانکه می‌بینیم قرب است و کمال و همین کافی و بهترین است... لازمه تقرب به خدا پاکی است و به همین علت ناصرخسرو می‌گوید سبحانه و دقت بیان یعنی همین». روش نویسنده در سرتاسر کتاب همین است: آوردن جمله‌ای از ناصر خسرو و تحلیل و تقلیل آن و اظهار شگفتی از سخن و نگرش ناصرخسرو و اصرار در شریک کردن خواننده در احساس شگفتی خود. می‌دانیم که عصر ناصرخسرو عصر پختگی و کمال ادب پارسی به ویژه نثر پارسی است. هنوز خردگرایی و خردستایی عهد سامانیان به پایان نرسیده و در گوشه‌ای از آسمان فرهنگی که فارابی‌ها، فردوسی‌ها، ابن‌سیناها، بیرونی‌ها و... ستارگان آن بودند، ناصرخسرو نیز می‌درخشد، و پیداست که سخن و تراوش خامهٔ او مانند دیگر بزرگان روزگارش در حد کمال و درخشندگی است، و کوشش دکتر محمدی فتح بابی است برای رویکرد به بررسی و وارسی

نویسندگی سیداشرف‌الدین حسینی گیلانی معروف به قزوینی سراسر منظوم بود.» نخست اینکه سیداشرف قزوینی بود که به علت سکونت در گیلان، گیلانی لقب گرفته بود. او خود در زندگینامهٔ منظومی که سروده گفته است:

بنده در قزوین به دنیا آمدم
چندی از بهر تماشا آمدم

بنابراین او قزوینی معروف به گیلانی بود، نه گیلانی معروف به قزوینی.

روزنامه **نسیم شمال** هم منظوم مطلق نبود. افزون براینکه خبرهای کوتاه و تلگرافهایی در آن چاپ می‌شد. خود سید نیز گاه مقالاتی می‌نوشت و در **نسیم شمال** چاپ می‌کرد که از آن جمله است سلسله مقالاتی درباره باباطاهر.

در همان صفحه آمده است: «نخستین شماره روزنامهٔ نسیم شمال در اوان مشروطیت به تاریخ دوم شعبان ۱۳۲۵ق. منتشر شد و نزدیک به بیست سال به صورت هفتگی به دست مردم

رسید.» **نسیم شمال** تا ۱۳۲۷ش. انتشار یافت، اما از اول سال ۱۳۱۳ش. اشرف‌الدین در این جهان نبود و انتشار **نسیم شمال** از آن پس به صاحب امتیازی حریرچیان ادامه یافت. پس **نسیم شمال** صرف‌نظر از وقفه‌هایی که در انتشار آن پیش آمد، به مدیریت سیداشرف‌الدین ۲۷ سال انتشار یافته است، و قید ۲۰سال دقیق نیست. در صفحه ۳۷ سرنوشت اشرف‌الدین چنین شرح داده شده است: «این شاعر آزاداندیش را سرانجام در سالهای سیطره رضاشاه به جنون متهم کردند و به دارالمجانین انداختند.» حقیقت آن است که سیداشرف پیش از برآمدن رضا شاه دچار عارضه روانی بود. وی در شماره ۱مورخ ۲۴ربیع الثانی ۱۳۴۱نوشت: «... این بنده نظر به اینکه مدت دو سال بود کسالت مزاج داشته و مریض بودم، گاهی در دارالمجانین و گاهی مسافرت به ییلاقات (در متن یلاقات)، این بود که از ملاقات هموطنان محترم محروم و از خدمت به هموطنان عزیز بازماندم.» و اعلام می‌کند که چون از او رفع نقاهت شده «مبادرت به درج نسیم شمال» می‌کند. بنابراین سید اشرف در آذر ۱۲۹۹ش. بیمار بوده و آن زمانی است که هنوز کودتای سوم اسفند ۱۲۹۹ش. روی نداده است.

بی آنکه بخواهیم سیاهکاریهای بیست ساله دیکتاتوری رضاشاهی را نادیده بگیریم، باید بگوییم که اشرف‌الدین خواه به علت زندگی یتیمانه و در به دریهای دوران کودکی و فقر و بی‌خانمانی تالی آن، خواه به هر علت دیگر، روانی حساس و بیمار گونه داشته است که در پایان عمر شدت یافته بود، اینکه در سالهای بعد چه رفتاری با او شده مسئله‌ای جدای از آغاز و علت بیماری اوست. اشعار اشرف‌الدین در دوران دیکتاتوری آن مایه ستیهنده و انتقادی نبود تا انگیزه قتل او گردد. این از سیه‌روزی و سیه‌رویی دیکتاتورهاست که هر برچسبی برازنده پیشانی آنهاست. باز در ادامهٔ جمله آمده است: «... هفت هشت سال آخر عمرش را در فقر و غربت سپری کرد تا در سال ۱۳۱۳ش. درگذشت.» فقر و غربت او در سالهای پایانی زندگی‌اش درست است، اما تاریخ درگذشت سیداشرف‌الدین ۲۹ اسفند ۱۳۱۲ است نه ۱۳۱۳. در صفحه ۷۱ که از اختناق و بگیر و ببند دوره رضا شاهی سخن گفته شده دوختن دهان فرخی‌یزدی نیز به این دوره نسبت داده شده است، حال آنکه دهان فرخی یزدی را به دستور ضیغم‌الدوله قشقایی، حاکم یزد در نوروز ۱۲۸۹ (ده سال پیش از کودتای ۱۲۹۹) دوختند و گناه او سرودن مسمّطی بود که در آن گفته بود:

عید جم شد ای فریدون خو، بت ایران پرست
مستبدی خوی ضحّاکیست، این خو نه زدست

البته در زمان رضاشاه آن شاعر آزاده را به زندان انداختند و با تزریق هوا کشتند.

۳- در صفحه۷ آمده است: «... میرزا ملکم خان (مدیر روزنامه قانون که در این زمان به ایران برگشته بود)...» گویا عبارت «مدیر روزنامه قانون با مسامحه ذکر شده نه به اشتباه، زیرا ملکم روزنامه **قانون** را در ۱۳۰۷ هـ.ق. تأسیس کرد و در زمانی که به ایران برگشت و در دارالفنون به کار مشغول شد با این عنوان شناخته نبود.

۴- فرجامین نکته اینکه در جای‌جای کتاب از غربگرایی و آثار منفی آن بر جامعه ایران سخن رفته که گویا اصطلاح غربزدگی که اینک در ادب فارسی جا افتاده برای منظور نویسنده مناسب‌تر باشد. زیرا غربگرایی شامل گرایش به عقلانیت و دانش غربی نیز می‌شود که نفی آنها ناممکن است، چه در ایران صورت کلی ادبیات نوین ایران نیز که با الگو برداری از غرب آغاز شده و هنوز هم کمابیش پیرو آن است (و این موضوعی جهانی است نه محدود به ایران) به زیر پرسش می‌رود. گویا منظور دکتر رحیمیان تقلید شیداگونه مظاهر سطحی شدن غربی است که اصطلاح غربزدگی برای آن مناسب‌تر است.

به هر حال، کتاب خواندنی است و پرمایه و می‌تواند بر تاریخ یکصدسال نثر پارسی پرتو افکند.

۷ـ نویسنده در بسیاری جاها به جای «است»، «هست» نوشته است. البته خود در صفحه ۳۰ کتاب به تفاوت ظریف این دو اشاره کرده، اما در جایی هم که «است» زیباتر و برازنده‌تر بوده «هست» نوشته است.

نمونه‌هایی که آوردیم بخشی از یادداشتهایی بود که از سرتاسر کتاب فراهم آورده بودیم و از آنجا که نویسنده با انصافِ تمام در صفحه پایان کتاب این ایراد را بر نثر خود گرفته به همین چند نمونه بسنده شد. یادآوری می‌کنیم که این نمونه‌ها حتی اگر چندین برابر هم باشد از ارج کتاب نمی‌کاهد. کار دکتر محمدی حاصل تلاشی است عاشقانه و تاب‌سوز که خواننده با دقت در آن به راز سخن‌پردازی شهسواری از عرصه سخن پارسی آشنا می‌شود و توانایی می‌یابد که از رخ اندیشه دانای یمگان پرده برکشد.

عیب می جمله بگفتی هنرش نیز بگو

***

ادوار نثر فارسی، دکتر هرمز رحیمیان

ما ایرانیان، هزار سال شعر را ظرف اندیشه و احساس و جلوه‌گاه وجوه والای فرهنگ خویش کردیم، و نثر را که می‌توانست در بیان اندیشه آدمی و رویداد و زندگی او بس توانا باشد و اگر از قلم هنروران سخن‌شناس می‌تراوید در باز تاباندن لطیف‌ترین احساسات بشری با شعر هم‌عنان برود، از یاد بردیم. این بی‌مهری را رفتار و کردار پارسی‌نویسانی که به روزگاران، نثر را از سادگی و روانی به پیچیدگی و تصنع سوق دادند افزون کرد، و ارزش ساده نویسی نیز تا حدی فروکاسته شد که در بازار ادب عرض هنر نمی‌توانست کرد. بدینسان نثر پارسی در اوج پیچیدگی و تصنع به بی‌معنایی رسید و در حضیض سادگی و بی‌محتوایی از قبای هنر عاری شد. درنتیجه نثرپارسی هرگز نتوانست با شعر که به رغم دیگر شدن سبکها همچنان ساده و روشن و گویا مانده بود همگام و هم‌عنان گردد. این پس نشستگی و پس‌ماندگی نثرپارسی تا بدان حد بود که در گذشته پژوهندگان ادبیات فارسی یعنی تذکره‌نویسان آن را تقریباً نادیده انگاشتند و شایسته بررسی و عرضه نمونه‌های آن، همانند شعر ندانستند.

در انقلاب مشروطه که بیشتر مفاهیم و ارزشهای جامعه دیگر شد، ادبیات نیز از حلقه خواص بیرون آمد و در کوی و برزن سریان یافت تا در خدمت غایات اجتماعی درآید، و نثر که برای رساندن پیام انقلاب و ارزشهای مشروطگی به توده‌های پرشمار، کارآمدتر از شعر بود، رشد کمی و کیفی خود را آغاز کرد و در فرآیندی یکصدساله، صیقل خورد و به پختگی و کمال نزدیک شد. اکنون نثر پارسی جایگاهی سزاوار یافته و در بیان مفاهیم و معانی دقیق فلسفی، سیاسی، اجتماعی و دینی بس توانا گشته است.

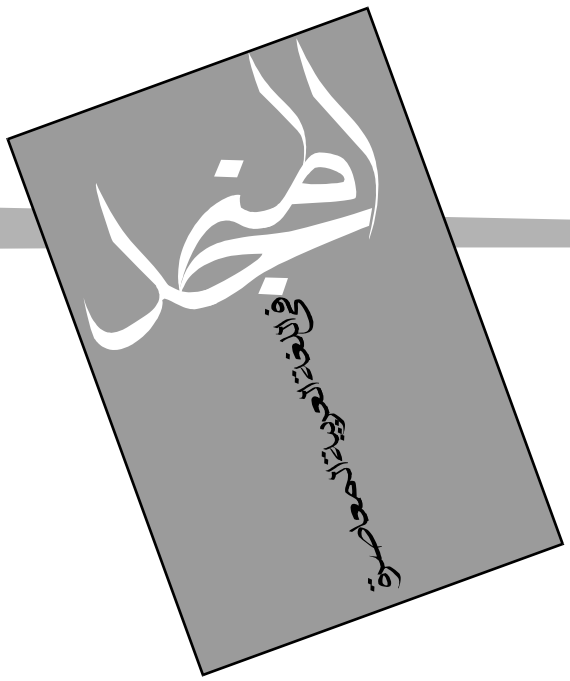
این جایگاه والای نثر پارسی، اهل اندیشه و پژوهش را برانگیخت تا درباره آن کتابها و مقاله‌ها بنویسند که افزون بر **سبک‌شناسی** بهار و **هزار سال نثر پارسی** کریم کشاورز باید از کتاب سه جلدی یحیی آرین‌پور (در سه مجلد که نثر را همپای شعر بررسی کرده است)، و چند اثر دیگر از جمله کتاب **ادوار نثر فارسی ازمشروطیت تا سقوط سلطنت** نوشتهٔ دکتر هرمز رحیمیان نام برد. **ادوار نثر فارسی** کتابی آموزشی ویژهٔ تدریس در دانشگاه است. در تدوین آن روش علمی با وجههٔ آموزش در آمیخته است.

کتاب دارای چهار بخش است: در بخش یکم نثر دوره مشروطه (۱۲۸۵ تا ۱۳۰۰ش) در بخش دوم نیز دورهٔ کودتا یا برآمدن و برافتادن رضا شاه (۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰ش)، در بخش سوم نثر دورهٔ آرمانگرایی (۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲ش) و در بخش چهارم نثر دورهٔ درونگرایی (۱۳۳۲ تا ۱۳۵۷) بررسی شده است. دکتر رحیمیان در هر دوره چهره‌های شاخص نویسندگی و آثار برجسته آنان را معرفی و نمونه‌هایی از نثر هریک آورده است. بخش‌بندی کتاب از وضع و شیوه کاربرد قدرت متأثر است. چرا که دوره مشروطه که قدرت استبدادی مورد چون و چرا قرار گرفته، دوره خوش بینی و نگریستن به افقهای نو است. پیشرفت در اندیشه اهل فضل امری است مسلم و حرکت به سوی بهروزی و کامیابی است، نواندیشی چیره است و شالوده بسیاری از تلاشهای علمی و ادبی در این دوره ریخته می‌شود. دوره کودتا عصر تازش دوباره دیو استبداد و فرمانروا شدن اختناق و سرکوب و سانسور است، در دوره آرمانگرایی با برافتادن دیکتاتوری بیست ساله خوش‌بینی به آینده، باز می‌گردد. احزاب، تشکلها وجمعیتهای سیاسی بسیاری پا می‌گیرند، و حرکت روشنفکری ایران در جهات مختلف آغاز می‌شود که خود بر پویایی هنر و اندیشه از جمله ادبیات تأثیر می‌کند. اما در دوره درونگرایی بار دیگر رشته‌ها پنبه می‌شود و خوابهای طلایی دوازده ساله، جای به کابوس ترس‌آور می‌سپارد، و امیدها به نومیدی دهشتناک تبدیل می‌شود، سانسور آثار قلمی تا بدان حد سختگیرانه است که حتی برخی از نامها و مفاهیم، به تابو بدل می‌شوند، و از آنها جز به رمز و کنایه نام نتوان برد. پیداست که در وضعی اینچنین ادبیات هرچه بیشتر به رازوری و نمادسازی روی می‌آورد، و از روشنی و صراحت آن کاسته می‌شود. به هر حال کتاب خواندنی است. هم دانشجویان را به کار می‌آید، هم افرادی عادی را در شناخت نثر پارسی معاصر یاری می‌رساند. با این حال چند نکته را نه از باب ایراد که برای یادآوری و توجه به آنها در چاپ بعدی یادآوری می‌کنیم:

۱ـ ادبیات مشروطه به ویژه نثر این دوره خلق‌الساعه پدید نیامد. تلاش در راه ساده نویسی با **منشآت** قائم مقام آغاز شد، اما در عصر ناصرالدین شاه و مظفرالدین شاه به دست کسانی چون میرزا آقاخان کرمانی، طالبوف تبریزی، حاج زین‌العابدین مراغه‌ای و میرزا ملکم خان ناظم‌الدوله عمومیت بیشتری یافت و راه را برای نثر دوره مشروطه هموار کرد، به ویژه شخص اخیر در ساده نویسی سرآمد عصر خویش بود و اگرچه به علت کم اطلاعی از زبان فارسی نثر او از خطای دستوری مصون نبود، فارسی را ساده و روشن در جمله‌هایی کوتاه و بسیار پویا می‌نوشت وحتی در عصر مشروطیت کسانی نثر او را تقلید کردند. طالبوف نیز در **کتاب احمد** نثری ساده و روان، نزدیک به زبان کودکانه دارد. جا داشت که به این پیشروان ساده نویسی درحدی سزاوار پرداخته می‌شد.

۲ـ درباره سیداشرف‌الدین حسینی گیلانی مدیر روزنامه **نسیم شمال** یادآوری چند نکته ضروری است: در صفحه ۳۷ آمده است: «روزنامه فکاهی، طنزی نسیم شمال به مدیریت و

احسان اسماعیلی طاهری



عربی امروزی و مورد کاربردی است که در دو زبان انگلیسی و فرانسه نبوده است. این بخش خود یک چهارم کل فرهنگ را تشکیل می‌دهد. مؤلفان مدعی‌اند شرحها و معادلها را به شیوهٔ معادل‌گذاری در فرهنگ لغتهای فرانسه و انگلیسی به گونه‌ای علمی وارد ساخته‌اند. (به نقل از مقدمهٔ واژه‌نامه)

اما آنچه در این فرهنگ تازگی دارد و بی‌سابقه می‌نماید و آن را از دیگر فرهنگهای لغت متمایز می‌سازد، اولاً وارد ساختن شمار فراوانی از شاهدْمثالها و نمونه‌ها برای تکمیل معادل‌گذاری و درَک و دریافتِ بهتر و درست‌ترِ معناست. (ر.ک. «أخذ» و معادل‌گذاری آن) به سبب همین نمَونه‌ها ارزشِ اثر تا حدود زیادی بالا رفته است. ثانیاً اشتمال آن است بر شمَار فراوانی از واژگان معاصر که آنها را در هیچ واژه نامهٔ معاصر دیگری سراغ نداریم و از این لحاظ خود می‌تواند مرجعی قابل و منبعی ارزشمند برای فرهنگ‌نویسان عربی ـ فارسی و فارسی ـعربی در کشورمان باشد. نگارندگان در تألیف **المنجد فی اللغة العربیة المعاصرة** از نود و پنج منبع ـاعم از واژه نامه و غیره واژه نامه ـعربی و همچنین چهل و پنج مأخذ لاتین سود جسته‌اند که همگی به استثنای **لسان العرب**، امروزی و معاصر است (به نقل از صفحاتِ «أ ـب تا أ ـز» در آغاز کتاب).

در **المنجد** معمولی (فی اللغة) یک مقدمهٔ صرفی زیرعنوان «بعض أحکام قیاسیة» و یک مؤخره شامل پاره‌ای ضرب‌المثلهایَ عربی با عنوان «فرائدالادب» می‌یابیم که این هر دو در جای خود

نقد و بررسی کتاب

کوششی در حوزهٔ فرهنگهای عربی - عربیِ معاصر

الف ـ نگارندهٔ آن: یکی از حوزه‌های فعالیتی مؤسسهٔ انتشاراتی «دارالمشرق» در بیروت نگارش و چاپ فرهنگنامه‌های عربیِ یک زبانه و دوزبانه است؛ زیرا تاکنون کتابهای مرجعِ متعددیَ مانند **المنجد فی اللغة و الأعلام**، **المنجد الأبجدی**، **منجدَ الطلاب**، **المنجَد فرانسه ـ عربی**، **المنجد انگلیسی ـ عربی**، **الفرائد الدرّیة** (عربی ـ انگلیسی و انگلیسی ـ عربی)، **منجدالجیب**، **دائرةالمعارفِ مفصل پانزده جلدی** (نگارش فؤاد أفرام بُستانی) به علاوهٔ فرهنگ مورد بحث در اینجا را به چاپ رسانده است. این مؤسسه همچنین جهت روزآمد کردن شماری از این آثار تلاش کرده و می‌کند. بدین منظور هیأتی از کارشناسان و محققان صاحب‌نظر و دست‌اندرکاران زبدهٔ چاپ و نشر را به خدمت گرفته؛ مثلاً برای بازنگری و به دست دادنِ هیئتی نو از بخش «اعلام» **المنجد** ـ که دارای حدودِ هجده هزار مدخلِ عَلَمی (اسم خاص) است ـ از جمعی دوازده نفره با تخصصهایَ مختلف سودجسته است. در کار نگارش و آماده‌سازیِ **المنجد فی اللغة العربیة المعاصرة** نیز هشت تن برای تحریر و بررسیِ دوباره و نظارت بر آن همکاری داشته‌اند. از این میان فقط آنطوان نعمة، لوئیس عجیل، عصام مدوّر و متری شمّاس دست در کار تحریر و نگارش آن بوده‌اند. پیشتر نیز آنطوان نعمة در بازنگَری بخش لغت و لوئیس عجیل در تحریرِ قسمتِ اعلام از **المنجد فی اللغَة و الاعلام** شرکت داشته‌اند.

ب ـ ویژگیها و شیوهٔ آن: فرهنگ یک‌جلدی مصور و بسیار خوش‌چاپ **المنجد فی اللغة العربیة المعاصرَة** دارای هزار و ششصد و چهل و یک +سی و چهار صفحهٔ سه ستونهٔ غیرانگشتی در قطعِ وزیری است. از شمار مدخلهای این فرهنگنامهٔ عربی ـ عربیَ که همگی با رنگ قرمَز در آن وَارد شده‌اند متأسفانه اطلاعی نداریم، ولی قدر مسلم آنکه بیش از همه واژه‌نامه‌های عربی ـ عربی یک‌مجلدیِ موجود واژهْمدخل دارد. تألیف این واژه‌نامه طی دو مرحلهٔ سَیاهه‌برداری از واژگان صورت گرفته است. در نخستین مرحله، کمیتهٔ چهارنفرهٔ نگارش دو واژه نامهٔ دو زبانه به تحریر درآورده‌اند: یکی **المنجد الفرنسی العربی** (۱۹۷۲) و دیگری **المنجد الانکلیزی العربی** (۱۹۹۶). مرحلهٔ دوم فهرست‌برداری و استخراج واژگان، جست‌وجوی تمامی مفردات و عبارتهای

«قارون: تعریب لاسم کریزوس آخر ملوک لیدیا... /توراة: أسفار موسی الخمسة... / غِسْتاپو: الشرطة السّریة النازیة / أنتربول: بولیس دولی... / جاز: موسیقی راقصة... / دیغولی [منسوب به ژنرال دوگل] /دیکارتی [منسوب به دکارت]/سلجوقی /تُبتی / تَتریّ /تایلندی / الکُرد: قوم یسکنون شمال العراق و...».

۱۱ـ در فرهنگنامهٔ عربی ـ عربی حاضر به اسم مصدر حتی به آن صورت کم رنگ و مورد اختلافی که در پاره‌ای فرهنگهای لغت دیگر از آن (که یک گونهٔ مصدری کاملاً سماعی است) ارائه می‌دهند و یاد می‌کنند اشاره‌ای نشده؛ ر.ک به: «سلام» در هر دو **المنجد** و «الجابة» در **المنجد** معمولی.

۱۲ـ در این اثر زادگاه و خاستگاه واژهٔ دخیل یا معرّب و اینکه اصلاً به کدام زبان نسبت و تعلق دارد در داخل پرانتز و البته پس از شرح و معادل‌گذاری آن تعیین می‌شود (ر.ک. به: ساقی: (ح) ساکی (أمیرکیة). نیز در مواردی بسیار اندک و در داخل پرانتز به کشورهای عربی‌ای که یک واژه در آنجا مورد استعمال دارد اشاره می‌شود: ششنجی (فی مصر)، أضالیا (فی لبنان و سوریا)... ، بَشملة (فی مصر)... ، جَبصین (فی لبنان و سوریا)... .

۱۳ـ مدخلهای دو یا چند تلفّظه گاهی در کنار هم قرار می‌گیرند و سپس شرح و معنا می‌شوند، مانند «مَناخ أو مُناخ:...؛ ولی گاه نیز ابتدا یک تلفظ به همراه معادل‌گذاری و سپس ضبط و تلفظِ دوم جای می‌گیرد؛ ر.ک به: حُزیران: ... ، حَزیران که البته شیوهٔ نخست پسندیده‌تر و آسان‌یاب‌تر است.

۱۴ـ مؤلفان از شش نشانهٔ اختصاری در زمینه اطلاعات صرفی (جمع، جمعُ الجمع، اسم جمع، مؤنث، مصدر) و همچنین از سیزده نشانهٔ دیگر برای تعیین حوزه‌ها و موضوعهای گونه‌گون یک واژه مدخل سود برده‌اند.

۱۵ـ دایرهٔ توپُر سیاه رنگ بزرگ‌تر نشانهٔ آغازِ ریشه ولی دایرهٔ سیاه رنگ توپُر کوچک‌تر جداکنندهٔ مدخلهای فرعی از پیش از خود است (ر.ک. به «حِذر»). مانندِ خیلی از واژه‌نامه‌های امروزی در این واژه‌نامه نیز از خطِ تیره برای نشان دادنِ حرکتِ عین‌الفعل مضارع از ثلاثی مجرد ـ در زیر یا روی آن خط ـ استفاده شده. نیز علامتِ خط تیره به همراهِ حرف جرّ به این معناست که آن واژه مدخل با آن حرفِ جرّ معنای تازه‌ای پیدا کرده.

۱۶ـ برخلاف فرهنگ «**المورد عربی ـ انگلیسی**» که تا حدودی اصل مترادف گذاری واژگان عربی و معادلهای انگلیسی‌شان را رعایت کرده، در اینجا ظاهراً بیشتر قرار بر آن است تا در معادل‌گذاری به شرح و ذکر یک مترادف بسنده شود و اگر مثلاً یک واژه چند مترادف داشته باشد همهٔ آنها در معادل‌گذاری درج نمی‌شود. برای نمونه نگاه کنید به: «مرهم، کرکدنّ، ومرمر» در هریک از دو فرهنگِ لغت **المورد** و **المنجد** حاضر.

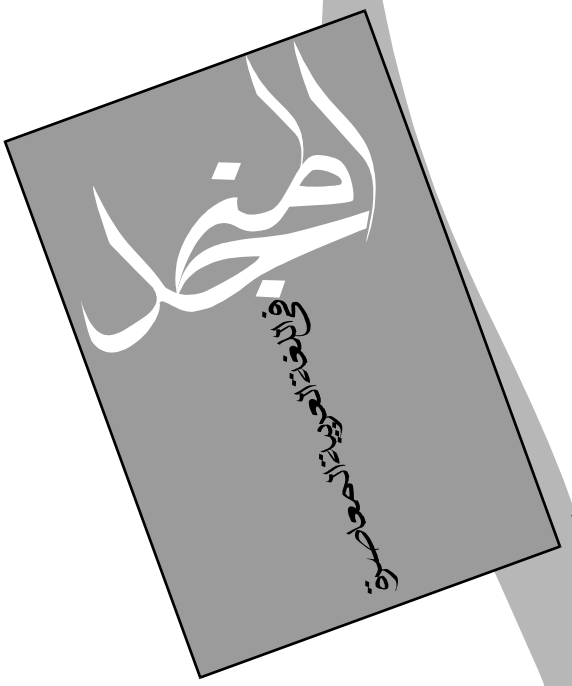
۱۷ـ در مواردی بسیار اندک در معادل یابی پاره‌ای مدخلها، به شماری از آیه‌های قرآنی استشهاد شده بدون اینکه اشاره‌ای به قرآنی بودن و نشانیِ آنها شود. ر.ک به ذیل مدخلهای «شیَهْ، هُمَزة، ویْلَة».

۱۸ـ شکل جمعِ اسمهای مفرد چیزی است که در موارد بسیار، موردنیاز مراجعه‌کنندهٔ به فرهنگ لغت است؛ حال آنکه در این «المنجد» شماری معتنابه از مفردها بدون شکل جمعشان وارد شده است: «کُرد، کَرخانة، کاریکاتور، کشکول، مِکروب، هِمّة، مُهِمّة، مَکینة، أمثولة، کامیرا، قائم مقام، کَرکَند، کُرنیش، کُمبیوتر، کِفت، کلبتان، کمنجة، کُمبیالة، کَمْب، کِرنافة، کوردون، لَمبة، لنش، ممرّ، هِکتار، هرمون، کیّاک، کروموسوم، قاصرة، قاطرة، قَباجور، و...»

۱۹ـ با همهٔ دقتی که از سوی مؤلفان و ناشر کهنه‌کار این اثر در به دست دادن واژه‌نامه‌ای بی‌غلط صورت گرفته، به نظر می‌رسد باز اهمالهایی در آن راه یافته؛ مثلاً در توضیح و شرحِ واژهٔ «الکُرد» آمده: «... قوم یسکنون شمال العراق شرق إیران...» که «جنوب شرق ترکیا و غرب ایران» درست است./ «کوثر» در ترتیب الفبایی خود قرار گرفته؛ در حالی که اگر از ریشهٔ «ک ث ر» مشتق است که هست باید در ذیل همان ریشه قرار می‌گرفت. / «مکروب» هم در زیر ریشهٔ «ک ر ب» قرار گرفته و معادل یابی شده و هم در ترتیب الفبایی خود درج شده که به نظر می‌آید با توجه به لاتین بودن آن نیازی به صورت اول نبود. / یا مثلاً مؤلفان «لِدة» را که از ریشهٔ «و ل د» هست، هم در همین ریشهٔ حاضر قرار داده‌اند و هم در ریشهٔ «ل د ی» که ممکن است برای مراجعه‌کنندهٔ به فرهنگ این گمان پیش آید که ریشهٔ این واژه «ل د ی» هم هست. /در توضیح «لیس» آمده «... فعل ماضٍ ناقص ...» که خوب‌تر بود گفته شود ظاهرش ماضی ولی زمانِ اصلی آن حال است. /یا مثلاً در ریشه «فیف «بدونِ ذکر مدخل «فَیْفاء» جمعِ آن یعنی «فیافی» را آورده /«قادومیة (راه میان بر)، «کرفتّة (کراوات)، «کلبة» مؤنث «کلب» و معنای دوم واژهٔ دخیل «کیوی» (یعنی همان گیاه و میوهٔ معروف) از قلم افتاده و اصلاً در فرهنگ لغت حاضر وارد نشده. /«القرامطة» به بخش تاریخی ارجاع داده شده و «العباسیون» به بخش «اعلام» **المنجد** که البته در فرهنگ لغت چنین ارجاعی مرسوم نیست.

۲۰ـ مؤسسهٔ دارالمشرق در مقدمهٔ کوتاه خود بر این اثر فقط به صورتی موجز و گذرا از روندِ کار تألیف و نگارش سخن گفته، ولی کاش مانندِ صاحبان دو واژه‌نامهٔ **متن اللغة** و **المعجم الوسیط** در اینجا نیز مؤلفان یا خود دارالمشرق به صورتِ مفصل و دقیق روش کار خود را در ترتیب و تنظیم واژهْ مدخلها می‌آوردند؛ خاصه اینکه اثرِ حاضر واژه‌نامه‌ای نوین است و برای مخاطبِ عرب زبان و غیرعرب زبان خود تازگی دارد.

در پایان باید گفت با سابقه‌ای که از **المنجد فی اللغة** سراغ داریم و باتوجه به اینکه چاپ حاضر از این **المنجد فی اللغة العربیة المعاصرة** نخستین چاپ است، انتظار می‌رود در چاپهای بعد با افزودنِ اصلاحات و اضافاتی، نارساییها و کمبودهای آن رفع شود، به امید آنکه این اثر ارجمند از سوی یک یا چند تن از عربی‌دانانِ فارسی‌دانِ صاحبْ‌همت به فارسی نیز ترجمه شود و در دسترس علاقه‌مندان قرار گیرد.



و با همان ترتیب و انشا در واژه‌نامهٔ حاضر نیز تکرار شده است. به علاوه، واژه‌نامهٔ حاضر در ریشه‌ای بودن، ذکر ریشه پیش از مشتقات اسمی و فعلی آن، اشاره به زادگاه و خاستگاه یک واژه در داخل پرانتز، اینکه در بالای هر صفحه و در گوشهٔ بیرونی آن دو واژه بیاید تا اولین و آخرین واژهٔ آن صفحه را مشخص کند، نوع نشانه‌های اختصاری و علائمی که به کار رفته، تقدیم فعل بر اسم در مدخلهای هَم‌املا، تصویرها و صفحه تابلوها، سه ستونه بودنِ صفحاتِ غیرانگشتی، چاپ دورنگ (مدخلها و ریشه‌ها با رنگ قرمز) و خوش چاپی و... به مانند **المنجد فی اللغة** است؛ اما برخلاف آن در اینجا در ارائه معانی وَ برابر نهاده‌های گوناگون یک مدخل از شماره‌گذاری استفاده نشده، واژهٔ مدخلهای دارای اشتراک لفظی با نشانهٔ اختصاری ستاره مشخص نشده، مانند واژه‌نامهٔ **المورد عربی ـ انگلیسی** (روحی بعلبکی) هیچ مدخلِ اسمی‌ای با الف و لام همراه نیست. همچنین پس از هر فعلی اسم یا اسمهای مشتق از آنها آمده، نه اینکه مانند **المنجد** معمولی ابتدا همهٔ فعلها و سپس تمامی اسمها، غالباً تصغیر اسمها نیز به عنوان مدخلی جدا وارد شده (ر.ک. أُسیطیل، مُسیکین، کُتَیب، کُییس، قضیّب، قُطیط، قُطیرة). نیز در اسمهای مشتق از ثلاثی مجرد، اسم تفضیل (بعضاً به همراه مؤنث آن) در فرهنگ‌نامهٔ حاضر وارد شده که در **المنجد** معمولی مرسوم نیست (ر.ک. صدق). در نوع شرح و معادل‌گذاری پاره‌ای مدخلها نیز تفاوتهایی دیده می‌شود (مثلاً ر.ک. «أخ، أخذ، أدب»). اما ویژگیها و دیگر تفاوتهای این **المنجد** جدید:

۱ـ اگر واژه‌ای مجرّد یا غیرعربی باشد در همان ترتیب الفبایی خود جای می‌گیرد؛ ولی اگر مزید یا دارای اعلال و قلب و حذف باشد پس از عاری کردن واژه از زواید و یا برگرداندنِ آن به اصل، جست‌وجو و معادل‌یابی می‌شود.

۲ـ در ترتیب فعل و اسم (مانند خیلی از فرهنگ‌نامه‌های عربی دیگر) ابتدا فعل و سپس اسم یا اسمهای مشتق از آن بدون الف و لام آمده. در مدخلهای فعلی ابتدا مجرد و سپس مزید قرار گرفته است. در مجردها نیز باب معروف‌تر و پرکاربردتر مقدم می‌شود (برای نمونه ر.ک. «وَجَدَ» و بابهای مختلف آن). در ترتیبِ ثلاثیهای مزید با مراجعه به موارد گوناگون چنین به نظر آمد که اغلب «فَعَل و فاعَلَ» پیش از بابهایی مانند «اِفْعَلَ و افتعلَ و انفعَل و تفعل و تفاعَلَ» است و اغلب باب «استفعل» در پایان قرار می‌گیرد (کاش خود مؤلفان رویهٔ خود را در این باره در آغاز کتاب تعیین می‌کردند و براساس آن پیش می‌رفتند).

۳ـ در فعلهای متعدی برخلافِ دیگر اغلب واژه‌نامه‌ها در اینجا اگر قرار باشد در معادل‌گذاری نمونه و مثالی آورده شود، اغلب مفعول عمومیِ از جلوی فعل برداشته می‌شود (حَضَرَ... : شهدَ: «حضَرَ الجلسةَ») ولی اگر مثال و جملهٔ نمونه نیاید مفعول همِ پیش از معادل‌گذاری در کنار فعل متعدی می‌آید (مثلاً: قاذَعَ ـه: شاتَمَه /قرِمَ ـ قَرَماً: اللحمَ و إلیه: اشتدّت شهوتُه أَلیه).

۴ـ اغلب سعیِ شده برای کلمات غیرعربیِ دخیل و معرّب تا حدامکان ریشه‌ای فرضی ایجاد شود؛ مثلاً «کَبسل ● کَبسولة: .../کرکد ● کرکَدنّ: .../کرنش ● کُرنیش: .../جنق ● منجنیق: .../کثلک ● کاثولیکی: .../کمج ● کُماج : .../کمبی ● کمبیالة: ...»؛ اما گاه نیز همین ریشهٔ فرضی پیش از آن مدخلِ غیرعربی درج نمی‌شود، بلکه عینِ آن ذکر می‌شود؛ مانندِ «کمیون ● کمیون : .../کمنجة ● کَمَنَجة: .../ رادار ● رَادار: .../کنتراتو ● کنتراتو: ...».

۵ ـ در مورد معادل‌گذاری مصدرها باید گفت هرچند در دیگر واژه‌نامه‌های عربیِ این روزگار به طور جداگانه معادل‌یابی نمی‌شوند و با قرار گرفتن پس از فعل به همان معادل‌یابی فعلشان بسنده می‌شود، ولی در این فرهنگنامه پس از معادل‌یابی فعل، مصدرها هم به طور مستقل شرح و معادل‌گذاری می‌شوند. (ر.ک. به ریشهٔ «س غ ب» در هر دو **المنجد**)

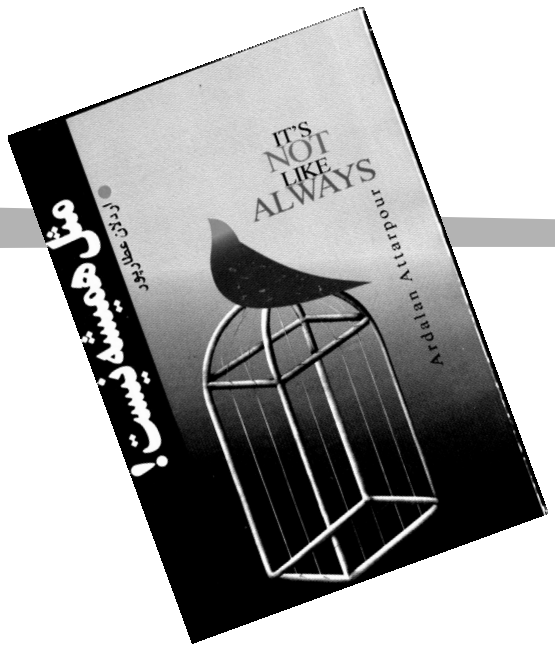
۶ـ ظاهراً سعی شده تا اگر فعلی به واسطهٔ یک حرف جرّ خاصی متعدی و با آن همراه است وصفِ مشتق از آن نیز با همان حرفِ جرّ خاص همراه شود (سِئِمَ من... /سؤوم من...).

۷ـ معمولاً هریک از وصفهای مشتق از فعل اعم از اسم فاعل، صفت مشبهه، اسم مفعول، صیغهٔ مبالغه و اسم تفضیل در صورتِ موردِ کاربرد قرار گرفتن در این واژه‌نامه وارد می‌شود.

۸ـ پاره‌ای از مدخلهای غیرمفرد در هیئت ترکیب وصفی، ترکیب اضافی، ترکیب جار و مجروری، منحوت و یا «لا + اسم» در **المنجد فی اللغة العربیة المعاصرة** وارد شده: سِتّ الحُسن، سلطان ابراهیم، رسوم استباقیة، للغایة، قروسطیّ.

۹ـ در این فرهنگ لغت نیز به مانند «**المعجم الوسیط**» گاه که یک واژهٔ مدخل دارای حروفِ زائد بر اصل است، در ترتیب الفبایی درج می‌شود، ولی برای معادل‌یابیِ به ریشه‌اش ارجاع داده می‌شود؛ مثلاً نگاه کنید به: «اسلوب، حزیران، تقوی، جِدّة». در مدخلهای مرکب نیز چنین ارجاعاتی هست: صندوق جوک: انظر: صندوق /أبو ذنبیة: انظر: أبو /تختُروان: انظر: تخت روان فی «تَخْت».

۱۰ـ در **المنجد فی اللغة العربیة المعاصرة** پاره‌ای اسمهای خاص یا منسوب به خاص و اسمِ اقوام و ملل نیز وارد شده:



بعد تکه تکه شد.»

او حتی روایتی از **مثنوی** را به نوع دیگری بیان می‌کند و بدین ترتیب علاوه بر آنکه خواننده دیدگاه نوینی نسبت به یک داستان کلیشه‌ای می‌یابد، به واسطهٔ این تغییر، طنز دلنشینی وارد آن روایت گاه بسیار جدی می‌شود.

● مثل همیشه نیست

● اردلان عطارپور

● انتشارات همه، چاپ اول، ۱۳۸۱

شیما زارعی

عطارپور حتی مسائل مبتلا به جامعه از قبیل فقر، عشق، فساد، ظلم، سودجویی و... را به نوعی به بازی می‌گیرد تا از رهگذر این بازیها عمق برخی فجایع بیشتر و بهتر نمایان شود. بنابراین، می‌توان گفت که طنز اجتماعی عطارپور گاه به واسطهٔ توجه بسیار عمیق به مسائل جامعه به طنز سیاه مبدل می‌شود و خواننده در ورای لذت ظاهری از روایتها، در باطن به مسائل جامعهٔ خود می‌اندیشد. همانند روایت «فقط» در صفحهٔ ۲۱:

«زنی عاشق مردی شد. با او ازدواج کرد. اما کارش به اختلاف کشید. خواست طلاق بگیرد. گفتند:

نمی‌شود، تو فقط می‌توانی شوهر کنی.»

بی‌شک نمی‌توان گفت که از تمام روایتهای این اثر به یک میزان لذت می‌بریم، چون این روایتها دستخوش نوسانهایی هستند. با این حال، خواندن این اثر در دنیای عادت‌زدهٔ امروز چندان خالی از لطف نیست و خواننده حداقل پس از خواندن این کتاب، احساس می‌کند نیازمند بازبینی در برخی عادات روزمره است تا همگام با نویسنده‌ای که می‌خواهد مثل همیشه نباشد، بتواند از برخی عادات و روزمرگیها آشنایی‌زدایی کند.

نویسنده‌ای که مثل همیشه نیست

بارها آرزو کردیم که کاش می‌توانستیم رخدادهای اطراف خود را به نوعی دیگر بدل کنیم. هنرمندان هر جامعه افرادی هستند که به این آرزو جامهٔ عمل می‌پوشانند و با برهم زدن کلیشه‌های رایج، ساحتی نو و بدیع می‌آفرینند. اردلان عطارپور نیز یکی از همین هنرمندان است که با تغییر زاویهٔ دید خود نسبت به محیط اطرافش، آثار روان و جالب توجهی خلق می‌کند.

بی شک دوستداران طنز با کتاب **مو، لای درز فلسفهٔ** او، آشنا هستند. عطارپور در آن اثر، جدی‌ترین حوزهٔ علوم انسانی، یعنی فلسفه را به شوخی می‌گیرد و با طنازیهای خاص خود، آراء اساسی فلاسفهٔ بزرگ را برای خوانندهٔ ناآشنا با این ساحت توضیح می‌دهد و به خوانندهٔ آشنا با حوزهٔ فلسفه مجال می‌دهد تا نوع دیگری با این علم رو به رو شود.

مثل همیشه نیست، عنوان آخرین اثر عطارپور است که در زمستان ۸۱ به بازار کتاب عرضه شده است. وی در این اثر با شگردهای خاص خود به پدیده‌ها، داستانها و موقعیتهای ملموس زندگی از دید دیگری می‌نگرد و دنیای بدیعی خلق می‌کند. نکتهٔ قابل توجه در این اثر، هنجارشکنی از داستانهای عامیانه از جمله داستان «چوپان دروغگو»، «لاک‌پشت و مرغابی»، «آهو و لاک‌پشت» و «روباه و کلاغ» است، به عنوان مثال در روایت «تلاش لاک‌پشت»، صفحهٔ ۵۱، می‌خوانیم:

«لاک‌پشتی و دو مرغابی در بیشه‌ای دوست شدند. گاهِ پرواز مرغابیها رسید. لاک‌پشت غمگین شد. از مرغابیها خواست تا او را با خود ببرند. آن قدر تضرع و زاری کرد تا چاره کردند که دو مرغابی دو سر چوبی را به منقار بگیرند و وسط آن را لاک‌پشت به دهان گرفت و پرواز کردند. در بین راه از روی دهی می‌گذشتند. مردم با تعجب نگاه می‌کردند. لاک‌پشت دهان باز کرد: چه جمعیتی!

از چوب جدا شد و با سرعت به طرف زمین سقوط کرد. با خود گفت: اشتباه کردم، هر طوری شده باید جبران کنم.

بعد گفت: باید تا آخرین نفس تلاشم را بکنم.

بعد گفت: خواستن، توانستن است.

بعد گفت: در ناامیدی بسی امید است.

بعد گفت: پایان شب سیه سفید است.

دکتر مهدی نیک منش

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 واژه "تیه" و اضافه کردن به "قرب"، تنها به مفهوم «سرگردانی و حیرت» توجه داشته و گرنه شأن و منزلت پیامبر گرامی اسلام ... بالاتر از آن است که با حیرت و سرگردانی چهل ساله قوم نافرمان بنی اسراییل در تیه، مقایسه یا تشبیه شود.

پاسخ: ۱-۱ تیه، اسم است از تاهَ یَتیهُ و به معنی بیابانی که هیچ نشانی برای یافتن راه در آن نباشد. (المعجم الوسیط، ص۹۲) در قرآن کریم آمده که چون بنی اسراییل به رغم دستور موسی (ع) از ورود به سرزمین مقدس سرباز زدند، حضرت موسی آزرده از این قوم نافرمانبردار گفت: خدایا میان ما و این قوم فاسق جدایی انداز. پس خداوند به مکافات این سرپیچی بنی اسراییل، شهر را بر آنان حرام کرده و ایشان را چهل سال در بیابان سرگردان کرد: (سوره مائده، آیات ۲۱- ۲۶)

۲-۱ قربت، به قراین متعدد در بیت، قالَ فَاَنَّها مُحَرَّمَه عَلَیهِمْ اَربَعینَ سَنَهً یَتیهُونَ فی الأرضِ فَلا تَأسَ عَلَی الْقَوْمِ الفاسِقینَ (سوره مائده، آیه ۲۶) نزدیکی رسول الله به خداوند در شب معراج است، همان که در قرآن با "دنا" از آن یاد شده است: ثُمَّ دَنا فَتَدَلّی/ فَکانَ قابَ قَوْسَیْنِ اَوْ اَدْنی (سوره نجم، آیات ۸ - ۹)

۳- ۱ قصد سعدی از برساختن ترکیب اضافی "تیه قربت" مقایسه پیامبر اسلام (ص) با موسی(ع) و بیان امتیاز و برتری وی نسبت به پیامبر یهود است. سابقه این مقایسه را ملاحظه کنید:

۱-۳-۱ اولین مقایسه پیامبر با موسی از آن خود رسول الله (ص) در حدیث مشهور "منزلت" است: [یا علی] أَنْتَ مِنّی بِمَنْزِلَه هارُونَ مِنْ مُوسی اِلّا اَنَّهُ لا نَبِیَّ بَعْدی. (الروضه من الکافی، ص ۱۰۷)

حق با سعدی است

چندی پیش مقاله‌ای از آقای دکتر ابراهیم قیصری با عنوان « هرجا که گل است خار هم هست» منتشر شد[1]. ایشان در این مقاله ، با وجود اذعان به ارج و اوج نثر زیبا و موزون گلستان ، اندیشه های بلند اخلاقی و عرفانی در بوستان ، و لطف و شور و شعر دلپذیر سعدی در غزلیات ، « برخی از ابیات و جملات [در آثار شیخ شیراز را] که در مقایسه با دیگر گفته های او فرودست می نماید و آن درخشندگی لفظ و معنی را که انتظار داریم ندارد » ، به عنوان نارساییهایی در کلام سعدی مورد نقد و بررسی قرار داده اند.

دکتر قیصری ، درطی چند دهه اخیر با تألیفات و مقالات متعدد و پربار خود در زمینه های مختلف ادبی و به ویژه تحقیق در آثار و اندیشه های دو اعجوبه روزگار ، خواجه و شیخ شیراز ، چهره‌ای آشنا و ماندگار از خود برجا گذاشته اند و اگر نگارنده در این مقاله ـ در دفاع از سعدی ـ نظر انتقادی خود را نسبت به برخی دیدگاههای ایشان مطرح می کند ، ذرّه‌ای از شخصیت علمی آن عزیز نمی کاهد و پیشتر از محضر ایشان عذرها می خواهد.

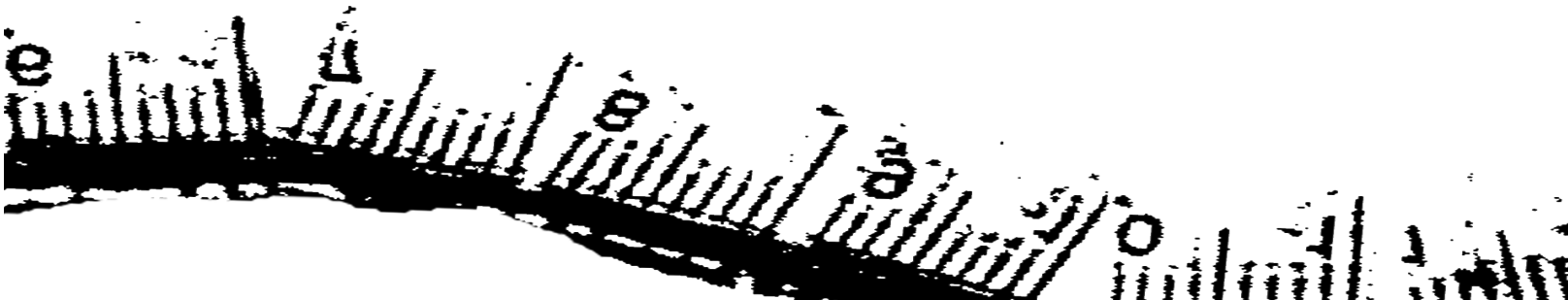
۱

چنان گرم در تیه قربت براند
که در سدره جبریل ازو بازماند[2]
(بوستان، ص۳۶)

ایراد : "تیه" در لغت به معنی بیابان بی آب و علف است که در آن سرگردان شوند. با توجه به آیه ۲۶ سوره مائده ، تیه را جایگاه و وادی‌ای دانسته اند که بنی اسراییل مدّت چهل سال در آن سرگردان شده اند. بنابراین، ترکیب " تیه قربت " ترکیبی است

نه وصل بماند و نه واصل
آنجا که خیال حیرت آمد
از هر طرفی که گوش کردم
آواز سؤال حیرت آمد
شد منهزم از کمال عزّت
آن را که جلال حیرت آمد
سر تا قدم وجود حافظ
درعشق نهال حیرت آمد
(دیوان حافظ ، ص ۱۸۷)

یا خاقانی در ضمن تمثیلی گوید :



نفس طاها راست یک شب قاب قوسین نزد حق
گر دوگردد نفس طاها برنتابد بیش از این
(دیوان خاقانی ، ص ۳۳۷)

اگر بخواهیم از حیرت عاشق در معشوق ، به حیرت پیامبر در شب معراج بپردازیم ، از گنجینه راز نظامی مدد می جوییم :

همسفرانش سپر انداختند
بال شکستند و پرانداختند
او به تحیّر چو غریبان راه
حلقه زنان بر در آن بارگاه
پرده نشینان که درش داشتند
هودج او یک تنه بگذاشتند
رفت بدان راه که همره نبود
این قدمش زان قدم آگه نبود
(مخزن الاسرار ، ص ۱۷)

***

نتیجه سخن آنکه ، در ترکیب " تیه قربت" نه تنها ایرادی بر شیخ ما نیست ، بلکه این ترکیب نمونه‌ای از ایجاز و اعجاز شاعرانه است. سعدی در این ترکیب ، پیامبر را با موسی ، شرف معراج وی را با گمراهی در تیه موسی ، بی انتهایی وادی وصل و تحیّر از وصال را با تحیّر در تیه ، و ... مقایسه کرده و پیامبر را در همه وجوه - و دیگر وجوه ناگفته - بر موسی کلیم ترجیح و تفضیل نهاده است[۵].

۲

کسی ره سوی گنج قارون نبرد
و گر برد ره باز بیرون نبرد
(بوستان ، ص ۳۵)

ایراد : "تمثیل 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 می آید ... 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".

پاسخ : سعدی در بیان دشواری راه وصل حق ،

"وگر سالکی محرم رازگشت
ببندند بر وی در بازگشت"

به دنبال تمثیلی است که استعدادی سه گانه داشته باشد :

الف) بیان ارجمندی و ارزشمندی غیرقابل بیان و توصیف درگاه حق و مرتبه قرب.

ب) عدم دسترسی یا دشواری دست یابی بدان.

ج) بسته بودن در بازگشت.

این سه استعداد در تلمیح به گنج قارون وجود دارد ؛ گنجی است بسیار ارزشمند "که بر دوش بردن کلید آن گنجها ، صاحبان قوّت را خسته کردی" : ... وَ اتَیْناهُ مِنَ الکُنُوز مآ انَّ مفاتِحَهُ لَتَنوأ بِالْعُصْبَه اُولی القُوَّه (سوره قصص ، آیه ۷۶) ؛ هرکس آرزوی آن می کند : ... یا لَیْتَ لَنا مِثْلَ مآ اُوتِیَ قارُونُ انَّهُ لَذُو حَظٍّ عَظیم (سوره قصص ، آیه ۷۹) ؛ در زمین فرورفته و غیرقابل دسترس است : فَخَسَفْنا به وَ بداره الأرْض ... (سوره قصص ، آیه ۸۱) ؛ و بالاخره راه برگشتی برای دست یافتگان بدان وجود ندارد : ... لَوْلا انْ مَنَّ اللهُ عَلَیْنا لَخَسَفَ بنا ... (سوره قصص ، آیه ۸۲)

دو نکته‌ای که در توجیه این تمثیل به نظر می رسد ، عبارت است از :

۱-۲ هر تلمیحی از چندین منظر قابل توجه است. در مصراع اول از این بیت ، ارزشمندی و ره نیافتن به سوی آن مورد نظر است ، و در مصراع دوم عدم امکان بازگشت. منظر سوم یعنی این گنج از آنِ قارون است و منفور یا نمادی منفی است، به ذهن نمی آید.

۲-۲ این بیت - چنانکه نویسنده نیز اذعان دارد - تمثیلی است و در تمثیل ، همه اجزای ممثّل منه قابل انطباق با اجزای ممثّل له نیست.

برخی دیگر از نمونه های ادعای نارسایی در سخن سعدی در مقاله دکتر قیصری نیز به همین دلیل انتظار انطباق دقیق طرح شده است ، مانند انطباق لعل بدخشان بر گنهکار :

۲-۳-۱ مشهور است که اصحاب پیامبر - در ضمن مقایسه‌ای - از پیامبر پرسیدند : تو زیباتری یا یوسف ؟ و پاسخ معروف : کانَ یوسفُ علیه السلام اَحْسَنَ ولکنَّنی اَمْلَحُ. (بحار الأنوار، ج۱۶، ص ۴۰۸)

۳-۳-۱ سابقه مقایسه میان پیامبر اکرم (ص) و دیگر انبیا و تفضیل وی بارها در شعر فارسی ذکر شده است ، مثلاً خاقانی در معراجیه‌ای که در ضمن قصیده‌ای سروده ، می گوید :

هم موسی از دلالت[۳] او گشته مصطنع
هم آدم از شفاعت او بوده مجتبی
(دیوان خاقانی، ص۴)

یا نظامی گنجه‌ای در نعت رسول اکرم(ص) ، پیامبر گرامی اسلام را در ضمن مقایسه با آدم و مسیح (ع)، برتر می شمارد :

خواجه مسّاح و مسیحش غلام
آنت بشیر ، اینت مبشّر به نام
امّی گویا به زبان فصیح
از الف آدم و میم مسیح
(مخزن الاسرار ، صص۱۲-۱۳)

عطّار نیشابوری در نعت رسول (ص) و بیان معراج وی مرتبه بلال حبشی را از موسی (ع) برتر شمرده ، به دعای موسی (ع) (خدایا مرا از امت محمّد قرار بده) اشاره می کند :

رفت موسی بر بساط آن جناب
خلع نعلین آمدش از حق خطاب
چو به نزدیک او شد از نعلین دور
گشت در وادی المقدّس غرق نور
باز در معراج ، شمع ذوالجلال
می شنود آواز نعلین بلال
موسی عمران اگر چه بود شاه
هم نبود آنجاش با نعلین راه
این عنایت بین که بهر جاهِ او
کرد حق با چاکر درگاهِ او
چاکرش را کرد مرد کوی خویش
داد با نعلین راهش سوی خویش
موسی عمران چو آن رتبت بدید
چاکر او را چنان قربت بدید
گفت یارب ز امّت او کن مرا
در طفیل همّت او کن مرا
(منطق الطیر ، ص۲۰)

۴-۳-۱ موضوع تفضیل حضرت رسول (ص) بر حضرت موسی(ع) خود مقاله مستقلی می طلبد ، امّا به اختصار می توان به موارد زیر اشاره کرد :

- نفرین موسی به قوم بنی اسراییل ، و دعای پیامبر و شفاعت وی از مؤمنان در روز حشر.

- راندن موسی و قومش در بیابان و داستان حیرت و سرگشتگی ، و دعوت پیامبر به معراج و سیر دادن او و حکایت قربت و دلدادگی.

- خداوند موسی (ع) را برای استماع کلام خود به مقام قرب برگزید : وَ نادَیْناهُ مِنْ جانب الطُور الأَیْمَن و قَرَّبْناهُ نَجِیّاً (سوره مریم ، آیه ۵۲) ، امّا رسول اکرم (ص) را برای رؤیت و نمایاندن خود (بنا به دیدگاه اشاعره) و آیات بزرگ خود برگزید : ... لِنُرِیَهُ مِنْ آیاتِنا (سوره اسراء ، آیه ۱)

- موسی در طور "آرِنی" گفت "وَلَنْ تَرانی" شنید ، پیامبر به وادی نور (عرش) دعوت شد و "لَقَدْ رَای" شنید، و دید آنچه دید :

ما کَذَبَ الفُؤادُ ما رَآی/ اَفَتُمارُونَهُ عَلی مایری/ وَلَقَدْ رَاهُ نَزْلَه أُخْری ...
(سوره نجم ، آیات ۱۱-۱۳)

ما زاغَ البَصَرَ وَ ما طَغی/لَقَدْ رَای مِنْ آیاتِ رَبِّهِ الْکُبْری.
(سوره نجم ، آیات ۱۷-۱۸)

- موسی نزد شجره‌ای آمد و آتش دید ، پیامبر ما نزد سدره المنتهی آمد و حق دید[۴].

- و ... .

۴-۱ سعدی خود در چند بیت قبل به صراحت و وضوح دست به مقایسه میان حبیب و کلیم زده و پیامبر اکرم (ص) را چنین توصیف کرده است :

کلیمی که چرخ فلک طور اوست
همه نورها پرتو نور اوست
(بوستان ، ص۳۶)

پیامبر مانند موسی با خدا همراز است ، امّا موسایی که طور او فلک است (عرش ، و اشاره به معراج) و به جای ید بیضایی ، همه نورها پرتوی از نور اوست. (لولاک لما خلقت الأفلاک)

۵ - ۱ تحیّر در عشق و معشوق امری طبیعی است ، شکر و شکایت حافظ را از آن یار دلنواز و تیه دل آزار ببینید :

دراین شب سیاهم ، گم گشت راه مقصود
از گوشه‌ای برون آی ، ای کوکب هدایت
از هر طرف که رفتم ، جز وحشتم نیفزود
زنهار از این بیابان، وین راه بی نهایت
(دیوان حافظ ، ص ۱۴۳)

و در این غزل کوتاه :

عشق تو نهال حیرت آمد
وصل تو کمال حیرت آمد
بس غرقه حال وصل کآخر
هم بر سر حال حیرت آمد
یک دل بنما که در ره او
بر چهره نه خال حیرت آمد

ایراد : "خلایق ، هرماه نوی را از دور نشان نمی دهند، بلکه در پایان ماه مبارک رمضان است که روزه داران استهلال می کنند و طلوع ماه شوال را مبارک می دارند و به هم نشان می دهند. 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.

پاسخ : ۱-۴ منظور از تشبیه به ماه نو ، انگشت نما بودن است. دهخدا می نویسد :

مثل ماه نو : انگشت نما (لغت نامه ، ص ۲۰۰۳۷)

نشان دادنِ ماه نو به یکدیگر ، خاص رمضان یا ماه دیگری نیست ، بلکه اتفاقاً خلایق هر ماه نوی را از دور نشان می دهند. خود سعدی می گوید :

با همه خلق نمودم خم ابرو که تو داری
ماه نو هرکه ببیند به همه کس بنماید
(کلیات سعدی ، ص ۱۱۵)

۲-۴ "مه نو زدور" مشبه بهی است برای "نمایان به هم" ؛ یعنی در مصراع اول ، گنهکار به سال بد تشبیه شده است. وجه شبه : از وی خلایق نفور. و در مصراع دوم ، "نمایان به هم" مشبه، چون ادات تشبیه ، و نشان دادن مه نو از دور ، مشبه به است.

۵

طمع بُرد شوخی به صاحبدلی
نبود آن زمان در میان حاصلی
کمربند و دستش تهی بود و پاک
که زر برفشاندی به رویش چو خاک
(بوستان، ص۱۲۶)

ایراد : "اینکه "زر" را از نظر صاحبدلان در بی ارزشی به "خاک" تشبیه کردن تعبیری است موجّه ولی ... زر خاک مثال را به روی کسی برفشانند ، تصویر زر محو می شود و خاک ، نمایان تر بر سر و روی سائل می نشیند. بنابراین جانب معنی سالم است ولی طرف تشبیه سقیم می نماید".

پاسخ : ۱- ۵ "چو خاک" ، می تواند مربوط به بیت بعد باشد :

کمربند و دستش تهی بود و پاک
که زر برفشاندی به رویش ، چو خاک
برون تاخت خواهندهٔ خیره روی
نکوهیدن آغاز کردش به کوی

یعنی : خواهندهٔ خیره روی ، چون خاک [از مجلس] برون تاخت و ... .

۲- ۵ تعبیر دیگری که می توان از این بیت ارائه کرد آن است که "زر برفشاندن" مشبه باشد، "چو" ادات تشبیه، "خاک [برفشاندن]" مشبه به، و وجه شبه محذوف - که می تواند گره بیت را بازکند - بیرون راندن خواهنده .

رسم "خاک از پس کسی انداختن" ، آرزوی برنگشتن کسی بوده که ماندنش را نمی خواسته اند. در حکایت "شولم شولم" از **کلیله و دمنه** آمده است : "دزد گفت : من آن غافل نادانم که دم گرم تو مرا بر باد نشاند تا هوس سجاده بر روی آب افکندن پیش خاطر آوردم و چون سوخته نم داشت آتش در من افتاد و قفای آن بخوردم. اکنون مشتی خاک پس من انداز تا گرانی ببرم." (کلیله و دمنه ، ص۵۰) مجتبی مینوی در حاشیه می نویسد : " چنین برمی آید که هرگاه بازگشت رونده ای را نمی خواسته اند از پس او خاک می افکنده اند." و سپس به بیتی از ازرقی هروی استشهاد می کند :

من حجره را بروبم ، سپس خاک حجره را
بندازمش زپس چو پی از در برون نهاد

سعدی در بیت مورد نظر می خواسته بگوید : صاحبدل زری نداشت تا همچون خاک بر وی بیفشاند و سبب شود آن شوخ گرانی ببرد. به بیان دیگر زر بر روی خواهنده افشاندن ، همان کاری را می کند که خاک از پس وی ریختن.

۶

شکر خنده ای انگبین می فروخت
که دلها زشیرینیش می بسوخت
نباتی میان بسته چون نیشکر
بر او مشتری از مگس بیشتر
(بوستان، ص۱۲۳)

ایراد : "فراهم آوردن شکر، انگبین ، نبات و نیشکر در صحنه 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 این گونه حلاوات علاقه دارد تشبیه کنند ، تشبیهی دلنشین و شیرین نیست. دو نقص تصویری دارد :

الف) 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 می برد و متنفّر می سازد.

ب) تشبیه مشتریان به "مگس" هم - که بارها نزد سعدی تکرار شده - دلپذیر نمی نماید".

پاسخ : ۱- ۶ این سخن درستی است که سعدی بارها مشتریان را به مگس تشبیه می کند. مثلاً درباره بقّال کوی (گندم نمای جو فروش) می گوید :

نه از مشتری کز زحام مگس
به یک هفته رویش ندیده ست کس
(بوستان،ص۸۳)

لیکن سعدی هم مثل خداوند ، ابایی ندارد از اینکه به مگس تشبیه کند و از آن تمثیل بسازد :

انَّ اللهَ لا یَسْتَحْیی اَنْ یَضْرِبَ مَثَلاً ما بَعُوضَهً فَما فَوْقَها ... (سورَه بقره ، آیه ۲۶)

۲-۶ از معانی دیگر مگس که معمولاً همراه انگبین می آید ، زنبور عسل است. دهخدا چند شاهد درباره این معنی ذکر کرده است :

- دیر است که تا جهان چنین است
بی نیش مگس کم انگبین است
(نظامی)

- بی نیش مگس به نوش شهدی نرسی
بی جان کنشی به نیک عهدی نرسی
ننهاده به جهد هیچ کس را ندهند
لکن به نهاده جز به جهدی نرسی

چو خشم آیدت بر گناه کسی
تأمل کنش در عقوبت بسی
که سهل است لعل بدخشان شکست
شکسته نشاید دگر باره بست
(بوستان ، ص۴۶)

انطباق پیر گنهکار به خر پیر :
جوانا ره طاعت امروز گیر
که فردا جوانی نیاید ز پیر
... چه کوشش کند پیرخر زیر بار
تو می رو که بر بادپایی سوار
(بوستان ، ص۱۸۴)

انطباق هنرمند به سگ شکاری :
بی هنران هنرمند را نتوانند که بینند ، همچنان که سگان بازاری سگ صید را مشغله برآرند و پیش آمدن نیارند. (گلستان ، ص ۱۷۸)

۳

دو رسته دُرم در دهان جای داشت
چو دیواری از خشت سیمین به پای
کنونم نگه کن به وقت سخن
بیفتاده یک یک چو سور کهن
(بوستان، ص۵۰)

وزیری که به دو تن از غلامان خوب روی پادشاه نظر داشته ، به اتهام شاهد بازی مورد سعایت قرار می گیرد و در مقام عذرخواهی ، دیدن زیباییهای جوانی بر باد رفته خود را در زیبایی این دو غلام بهانه می کند.

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

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

امّا در مصراع دوم بیت مورد نظر ، همان رسته دندانها در تشبیهی دیگر به دیواری برآورده از خشت نقره‌ای نمایان می گردد. تشبیه ردیفهای دندان به دیوار و به تبع ساخت و ساز دیوار با خشت سفید دندان هرچند سیمین باشد، تشبیهی چندان زیبا و متناسب نیست".

پاسخ : ۱-۳ داشتن پیشینه دیرینه برای یک تصویر یا تشبیه ، شرط پذیرفته شدن آن نیست و چه بسا لطف تصویر در بکر بودن آن باشد.

۲-۳ در دو بیت مورد استشهاد از رودکی ، درکنار تشبیه بلیغ دندان به درّ یا مروارید ، دندانها به سیم رده نیز تشبیه شده‌اند. بیت در نسخه سعید نفیسی و ی. براگینسکی به شکل زیر است :

سپید سیم رده بود ، درّ و مرجان بود
ستاره سحری بود و قطره باران بود
(دیوان رودکی، ص۸۲)

زده ، در معنی سکه ضرب شده و رده ، به معنی صف ، قطار و دسته است (فرهنگ فارسی ، ذیل رده و زده).

پیداست که "رده" ، به جهت شکل قرارگرفتن دندانها بر "زده" ترجیح دارد. این تعبیر ، درست همانَ شکلی است که سعدی با اندکی تغییر ، از آن به دیواری با خشتهای سیمین یاد کرده است.

۳-۳ سعدی در بیت نخست، دندانهای دوره جوانی خود را به دیواری با خشتهای سیمین تشبیه کرده است ـ این همان تصویر مورد ایراد است :

دو رسته دُرم در دهان جای داشت
چو دیواری از خشت سیمین به پای

شیخ شیراز با تشبیه دندانهای فعلی خود (دوره پیری) به دیوار کهنه نیم ویران فرو ریخته‌ای که هر دندان از جای خود متمایل شده یا افتاده ـ با حذف تشبیه دندانها به مروارید در بیت دوم ـ امکان مقایسه جوانی خود را با دوره پیری به خواننده داده است ؛ دیواری به پای (راست و ایستاده) از خشت سیمین ، با دیوار کهنه‌ای که برخی خشتها (دندانها)ی آن افتاده است. به بیان دیگر تصویر ارائه شده در بیت قبل را با این بیت تکمیل می کند :

کنونم نگه کن به وقت سخن
بیفتاده یک یک چو سور کهن

۴

دلیری ، سیه نامه‌ای ، سخت دل
ز ناپاکی ابلیس در وی خجل
چو سال بد از وی خلایق نفور
نمایان به هم چون مهِ نو زدور
(بوستان ، ص۱۱۷)

مطلق ، از آنجا که پسندیدنی است
دید خدا را و خدا دیدنی است
دیدنش از دیده نباید نهفت
کوری آن کس که "به دیده "نگفت
دید پیمبر ، نه به چشمی دگر
بلکه بدین چشم سر ، این چشم سر
(مخزن الاسرار ، ص۱۹)

۵ - جامی نیز با ترکیب "تیه عشق" از این تحیّر سخن گفته است :

چه سان آیم برون از تیه عشقت
که موسی بود سرگردان در آن تیه
(نقل از : فرهنگ تلمیحات، ص ۱۹۸)

منابع:

۱- ابراهیم مصطفی ، و ... : **المعجم الوسیط** ، الطبعه الثانیه ، دارالدعوه ، استانبول ، ۱۹۸۹م.

۲- حافظ شیرازی ، شمس الدین محمّد : **دیوان حافظ** ، به تصحیح محمدعلی فروغی، چاپ هشتم، مؤسسه انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۹.

۹- ---------- : **گلستان سعدی**، تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، چاپ پنجم، شرکت سهامی انتشارات خوارزمی، تهران، فروردین ۱۳۷۷هـ.ش.

۱۰- سودی : **شرح سودی بر بوستان**، ترجمه و تحشیه و تهیه متن انتقادی از دکتر اکبر بهروز، دو جلد، کتابفروشی حقیقت تبریز، مهرماه ۱۳۵۲ هـ.ش.

۱۱- شمیسا ، سیروس : **فرهنگ تلمیحات** ، چاپ سوم، انتشارات فردوس، تهران، ۱۳۷۱.

۱۲- عطار نیشابوری، فریدالدین محمّد : **منطق الطیر**، به اهتمام و تصحیح سید صادق گوهرین، چاپ ششم، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی ، تهران ، ۱۳۶۸.

۱۳- قرآن کریم، ترجمه محی الدین مهدی الهی قمشه‌ای، چاپ اول، انتشارات پیام آزادی، تهران،۱۳۷۳.

۱۴- قیصری، ابراهیم : "هرجا که گل است خارهم هست" ، **کتاب ماه ادبیات و فلسفه**، سال ششم، شماره ۵و۶، اسفند ۸۱و فروردین ۸۲.

۱۵- الکلینی الرازی، ثقه الأسلام ابی جعفر محمّد بن یعقوب : **الروضه من الکافی**، چاپ چهارم، دارالکتب الأسلامیه، تهران، تابستان ۱۳۶۲.

۱۶- مجلسی، الشیخ محمّدباقر : **بحار الأنوار**، الجزء السادس عشر، الطبعه الثانیه، مؤسسه الوفاء ، بیروت، ۱۴۰۳ هـ./۱۹۸۳ م.

۱۷- محمّدفؤادعبدالباقی: **المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الکریم**، دارالکتب المصریّه، القاهره،۱۳۶۴هـ.ق.

۱۸- معین، محمّد : **فرهنگ فارسی**، شش جلد ، چاپ هشتم، مؤسسه انتشارات امیرکبیر، تهران،۱۳۷۱.

۱۹- نظامی گنجه‌ای، الیاس بن یوسف : **مخزن الاسرار** ، تصحیح و حواشی وحید دستگردی ، به کوشش دکتر سعید حمیدیان، چاپ دوم، نشر قطره، تهران، ۱۳۷۶.

۲۰- یا حقّی ، محمّدجعفر : **فرهنگ اساطیر** (و اشارات داستانی در ادبیات فارسی) ، چاپ دوم، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی و انتشارات سروش، تهران، ۱۳۷۵.

قزوینی - غنی ، با مجموعه تعلیقات علامه قزوینی، به کوشش عبدالکریم جربزه دار، چاپ دوم، انتشارات اساطیر، تهران، ۱۳۶۸.

۳- خاقانی شروانی، افضل الدین بدیل بن علی : **دیوان خاقانی شروانی**، به کوشش سیدضیاءالدین سجّادی، چاپ چهارم، انتشارات زوّار، تهران، ۱۳۷۳.

۴- دهخدا ، علی اکبر : **لغت نامه**، پانزده جلد، چاپ دوم از دوره جدید، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۷۷.

۵ - رودکی سمرقندی، ابوعبدالله جعفربن محمّد : **دیوان رودکی سمرقندی**، براساس نسخه سعید نفیسی/ی. براگینسکی، چاپ دوم، مؤسسه انتشارات نگاه، تهران، ۱۳۷۶.

۶- سجّادی ، سیّد ضیاء الدین : **فرهنگ لغات و تعبیرات دیوان خاقانی شروانی**، دو جلد، چاپ اول، انتشارات زوّار، تهران، ۱۳۷۴.

۷- سعدی شیرازی ، مصلح بن عبدالله : **بوستان سعدی**، تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، چاپ سوم، انتشارات خوارزمی، تهران، مرداد ۱۳۶۸ هـ.ش.

۸- ---------- : **کلیات سعدی**، به اهتمام

(اوحدالدین کرمانی)

۳-۶ تعبیر سعدی این است که مشتریان شهد رخسار آن شکرخنده ، از مگسان نشسته بر انگبین وی بیشتر بود. در این داستان دو عسل وجود دارد : عسل وجود زیبارو ، و عسلی که می‌فروخت. مشتریان (عاشقان) عسل اول (فروشنده زیبارو) از مشتریان (مگسها) عسل دوم (انگبین) بیشتر بود. در این تعبیر ، تشبیه هوسبازان به مگسان گرد شیرینی ، زیباست.

۷

نگه کرد رنجیده در من فقیه
نگه کردن عالم اندر سفیه
(بوستان، ص۵۸)

ایراد : "این بیت از داستان معروف "قحط سال دمشق" است در **بوستان** که سعدی با دوست صاحب مکنت قوی حال و خداوند زر و مال خود به گفت و گو می‌پردازد. در نشانیهایی که گوینده داستان از این دوست می‌دهد ، هیچ جا به دانش و فقاهت آن مرد دولتمند اشاره ندارد. ظاهراً آوردن صفت "فقیه" - هر چند در معنی لغوی باشد - با صفات قبلی که یاد شد متناسب نیست و فقط ضرورت قافیه ، شاعر را به ذکر این صفت وادار کرده است".

پاسخ : سودی در شرح این بیت نوشته است :

فقیه : عبارت از دوست مذکور است، این عبارت می‌رساندکه آن دوست از فقها بوده. (شرح سودی بر بوستان، ص۳۳۴)

این استنتاج به دور از ساده نگری نیست، زیرا همچنان که دکتر قیصری نیز نوشته‌اند، در این داستان هیچ جا به دانش و فقاهت مرد دولتمند اشاره نشده است. با وجود این در نسبت عدم رعایت تناسب صفت فقیه با صفات قبلی، و دلیل ضرورت قافیه برای ذکر این کلمه نیز جای تأمّل وجود دارد.

به نظر من، فقیه "صفتی" است برای "من" (سعدی)، نه برای دوست سعدی. خلاصه داستان چنین است که سعدی در قحط سال دمشق، دوست توانگر خود را می‌بیند که از لاغری پوستی بر استخوانش مانده است. گفت و شنود منظوم این دو را ملاحظه کنید :

بدو گفتم ای یار پاکیزه خوی
چه درماندگی پیشت آمد؟ بگوی
بغرّید بر من که عقلت کجاست؟
چو دانی و پرسی سؤالت خطاست
نبینی که سختی به غایت رسید
مشقّت به حدّ نهایت رسید؟
نه باران همی آید از آسمان
نه برمی رود دود فریاد خوان

اینجا سعدی مدّعی دین و دانش، سؤال نابجایی می‌پرسد :

بدو گفتم : آخر تو را باک نیست
کشد زهر جایی که تریاک نیست
گر از نیستی دیگری شد هلاک
تو را هست ، بط را زطوفان چه باک؟

نگاه معنی دار دوست سعدی از هر پاسخی کوبنده‌تر است :

نگه کرد رنجیده در من فقیه
نگه کردن عالم اندر سفیه

فقیه ، در اینجا در معنای متضادِ آن (استعاره تهکّمیه) به کار رفته است :

رنجیده به من فقیه نگریست ؛ و چه فقیهی ! فقیهی که با این سؤال ، سفاهت خود را اثبات کرده بود.

پانوشتها:

۱- **کتاب ماه ادبیات و فلسفه** ، سال ششم ، شماره ۵و۶، اسفند ۸۱ و فروردین ۸۲، صص ۸۸- ۹۵.

۲- حُسن ابتدا از ابیات مربوط به معراج پیامبر (ص) در مقاله استاد ، ستودنی است.

۳- دلالت ، همان راهنمایی و نشان دادن راه در بیابان است. این اشاره خاقانی، دقیقاً با موضوع تیه موسی و رهایی از این تیه به شفاعت پیامبر مرتبط است.

۴- دیدن خداوند را نظامی اینچنین مورد تأکید قرار می‌دهد :

برخوردار هستند.

۶ ـ دانشگاه شرق‌شناسی و روابط بین‌الملل خارکفسکی کالیگیوم ـ خارکف

خارکف از شهرهای صنعتی و دانشگاهی اوکراین است. از سال ۱۹۹۳ تاکنون آموزش زبان فارسی در دانشگاه خارکف برگزار می‌شود و دو گروه از دانشجویان آن فارغ‌التحصیل شده‌اند، گروه سوم مشغول به تحصیل هستند.

۷ ـ دانشگاه دولتی آموزش و پرورش (تربیت‌معلم) ـ خارکف

این دانشگاه با حمایت سفارت جمهوری اسلامی ایران از سال ۱۹۹۵ هر ساله ۱۰ دانشجوی زبان فارسی را می‌پذیرد که اولین گروه آنها در سال جاری فارغ‌التحصیل خواهند شد.

۸ ـ دانشگاه اکولوژی تاوریدا، دانشکده شرق‌شناسی ـ سیمفروپل.

در این دانشکده با پیگیری سفارت و آقای آیدار ممت‌اف آموزش زبان فارسی برپا شده است. اکثریت مردم ایالت کریمه را مسلمانان تاتار تشکیل می‌دهند.

۹ ـ دانشگاه ملی تاوریدا در سیمفروپل ـ شبه‌جزیره کریمه

این دانشگاه که در سال ۲۰۰۱ میلادی با جذب ۷ دانشجو اقدام به آموزش زبان فارسی نمود دومین مرکز در این شبه‌جزیره است که زبان فارسی در آن تدریس می‌شود.

۱۰ ـ دانشگاه دولتی ایوان فرانکو ـ لووف

با وجود فاصله زیاد شهر لووف از کی‌یف و نبود استاد ایرانی و عدم دسترسی کافی به امکانات، چهار گروه در دانشکده شرق‌شناسی این دانشگاه در حال فراگیری زبان فارسی هستند و رئیس دانشکده شرق‌شناسی عهده‌دار تدریس زبان فارسی است.

ج) مراکز غیرانتفاعی آموزش زبان فارسی در اوکراین:

۱ـ اولین مرکز غیرانتفاعی در بندر اودسا توسط آقای پهلوان‌زاده، پایه گذار مرکز فرهنگی ایران زمین در شهر اودسا، راه‌اندازی شده است. نکته جالب توجه این است که پهلوان‌زاده فارغ‌التحصیل دانشگاه پزشکی اودسا است و با همکاری همین دانشگاه اقدام به آموزش زبان فارسی نموده، و تاکنون ۱۰۰ نفر از علاقه‌مندان به فراگیری این زبان ثبت‌نام نموده است.

۲ـ سفارت جمهوری اسلامی ایران در کتابخانه ملی اوکراین، مرکزی با مساحت ۸۰ مترمربع را در سال ۱۳۸۱ به نام «بخش ادبیات ایران» تشکیل داده است که با حداقل دو هزار جلد کتاب ـ سیستم سمعی و بصری و رایانه تجهیز شده است.

۳ ـ علاوه بر آن در مراکز آموزشی و علمی زیر نیز اتاق فرهنگی ایران تشکیل شده است:

دانشگاه بین‌المللی ـ کی‌یف، دانشگاه ملی شفچنکو ـ دانشگاه دولتی زبان‌شناسی ـ کی‌یف، مدرسه زبانهای شرقی، دانشگاه خارکف، دانشگاه سیمفروپل، مدرسه ۱۲ ایرپین.

ملاحظات و موارد قابل پیگیری:

در اوکراین نیز مانند دیگر کشورها برخی مشکلات مشابه برای آموزش زبان فارسی وجود دارد که به طور مختصر به آنها اشاره می‌شود؛

۱ـ تهیه کتب و منابع آموزشی به زبان اوکراینی یا روسی که به طور یکسان و منظم در تمام شهرها توزیع شود.

۲ ـ اعزام مدرس زبان فارسی که از نیرو و توانایی کافی برای مواجه شدن با جوانان دانشجو برخوردار باشد و در ابتدای امر تأکید بیشتر بر آموزش زبان فارسی داشته باشد نه ادبیات فارسی.

۳ـ ارسال کتابهای آسان و روان، فیلم و CD آموزشی به جای ارسال کتابهای حجیم و غیرقابل استفاده ادبی، تاریخی، فلسفی، عرفانی و... که حتی مورد استفاده استادان نیز قرار نمی‌گیرد.

۴ـ برگزاری دوره‌های دانش‌افزایی و بورسیه نمودن دانشجویان ممتاز.

۵ـ برنامه‌ریزی برای استفاده بهینه از دانشجویان و به خصوص فارغ‌التحصیلان رشته زبان فارسی و عدم قطع رابطه با آنها و بهره‌برداری از هزینه‌ای که برای این منظور شده است.

۶ـ حمایت از تأسیس مرکز ایران‌شناسی در آکادمی مائوپ و تألیف فرهنگ لغات اوکراینی به فارسی.

۷ـ تأسیس انجمن فارغ‌التحصیلان رشته‌های ایران‌شناسی و زبان فارسی کی‌یف و نظارت غیرمستقیم نمایندگی.

گزارش

زبان و ادبیات فارسی در اوکراین

پس از برقراری ارتباط متقابل سیاسی، اقتصادی و فرهنگی با کشور اوکراین طی ده سال گذشته، در حال حاضر حدود ۸۰۰ نفر در این کشور درحال فراگیری زبان فارسی هستند.

بیش از ۱۵ کرسی آموزش زبان فارسی در مراکز آموزشی مختلف ازجمله، در دانشکده‌های شرق‌شناسی، روابط بین‌الملل، زبان‌شناسی، اقتصاد بین‌الملل و حقوق وجود دارد که علاوه بر دانشکده‌ها می‌توان به مدارسی که در آنجا دانش‌آموزان در حال فراگیری این زبان‌اند، اشاره کرد.

در حال حاضر تنها یک استاد از سوی وزارت علوم، تحقیقات و فن‌آوری به آنجا اعزام شده که طبق گزارشهای رسیده نیاز به اعزام افراد بیشتری است.

با توجه به رابطه آموزش زبان فارسی با ادبیات و تاریخ و فرهنگ ایران، مقامات کشور اوکراین به جهت اهمیت شناساندن ایران به دانش‌آموزان و دانشجویان اوکراینی همکاری و علاقه زیادی در این خصوص نشان می‌دهند.

برای خلاصه نمودن و دسته‌بندی کردن کار، مطالب به سه بخش مدارس، دانشگاهها و مراکز غیرانتفاعی تقسیم‌بندی شده است:

الف ـ مدارس:

در ۵ مدرسه زبان فارسی تدریس می‌شود که به ترتیب اهمیت عبارت‌اند از:

۱ـ مدرسهٔ شمارهٔ ۱ زبانهای شرقی کی‌یف

این مدرسه همان‌طور که در عنوان آن آمده با دیگر مدارس اوکراین متفاوت است و یک مدرسه زبان‌آموزی است، لذا دانش‌آموزان از سال اول ابتدایی تا سال آخر دبیرستان زبان دیگری غیر از زبان اوکراینی را فرامی‌گیرند (به مدت ۱۱ سال). در این مدرسه از سال ۱۹۹۴ آموزش زبان فارسی شروع شد و اولین گروه آنها در سال جاری وارد دانشگاهها شدند.

۲ ـ مدرسه تخصصی زبانهای خارجی شمارهٔ ۱۲ شهر «ایرپین»

این شهر در حومه کی‌یف قرار دارد و از سال قبل با ۱۲ دانش‌آموز در سال اول ابتدایی، آموزش زبان فارسی آغاز شده است. نکته جالب توجه این است که دانش‌آموزان اوکراینی در این مدرسه علاوه بر زبان مادری خود باید زبان انگلیسی و روسی را در کنار یک زبان اختیاری دیگر مانند فارسی، عربی، ترکی، چینی، ژاپنی فراگیرند.

۳ـ دبیرستان روابط بین‌المللی شمارهٔ ۵۱ کی‌یف

این مدرسه در سال جاری با حدود ۱۰ دانش‌آموز اول ابتدایی، آموزش زبان فارسی را آغاز نموده است. نکته قابل توجه در مورد ۱۰۰۰ دانش‌آموز این مدرسه این است که این مدرسه با یونسکو ارتباط نزدیک دارد و ازجمله مدارس بسیار معروف اوکراین است.

۴ـ مدرسه و کودکستان آریانا ـ کی‌یف

این مدرسه با ۲۰ دانش‌آموز کار آموزش زبان فارسی را در سال جاری شروع کرده است.

۵ـ مدرسه وابسته به دانشگاه تاوریدای شهر سیمفروپل

این مدرسه نیز با ۵ دانش‌آموز در سال جاری اقدام به آموزش زبان فارسی نموده است. شهر سیمفروپل در جمهوری خودمختار کریمه واقع شده که از نظر نژادی تاتار هستند و احساس نزدیکی بیشتری نسبت به سایر مناطق اوکراین به ایران دارند.

ب ـ آموزش زبان فارسی در دانشگاههای اوکراین:

۱ـ دانشکده روابط بین‌الملل دانشگاه ملی شفچنکو ـ کی‌یف

این دانشگاه یکی از معتبرترین مراکز علمی اوکراین است و فارغ‌التحصیلان این دانشگاه در مناصب مهم دولتی قرار می‌گیرند. از سال ۱۹۹۴ آموزش زبان فارسی شروع شده است، اولین و دومین گروه آنها فارغ‌التحصیل شده‌اند و گروه سوم نیز مشغول تحصیل هستند.

۲ـ دانشکده شرق‌شناسی دانشگاه دولتی شفچنکو ـ کی‌یف

در این دانشکده از سال ۱۹۹۲ با ۱۲ دانشجو آموزش زبان فارسی شروع شد و هر دو سال یک‌بار دانشجوی جدید می‌گیرند. استاد اعزامی از ایران به عنوان استاد رسمی در دانشکده فوق حضور دارد.

۳ـ دانشگاه ملی زبان‌شناسی ـ کی‌یف (اینیاز)

در دانشگاه ملی زبان‌شناسی از سال ۱۹۹۷ زبان فارسی تدریس می‌شود و در سال جاری اولین گروه از دانشجویان زبان فارسی فارغ‌التحصیل خواهند شد.

۴ـ دانشگاه بین‌المللی ـ کی‌یف

نام سابق این مرکز، دانشگاه بین‌المللی حقوق و زبان‌شناسی بوده است و ازجمله مراکز علمی و آموزشی غیرانتفاعی در اوکراین است. از سال ۱۹۹۷ اقدام به آموزش زبان فارسی نموده و تاکنون ۲۸ دانشجو را جذب کرده است که اولین گروه امسال فارغ‌التحصیل خواهند شد.

۵ـ دانشکده شرق‌شناسی و حقوق ـ کی‌یف

این دانشکده و مدرسه شماره یک زبانهای شرقی کی‌یف به هم وابسته‌اند و این دانشکده فارغ‌التحصیلان مدرسه مذکور را جذب می‌کند. در حال حاضر ۱۱ دانشجوی زبان فارسی دارد که به جهت سابقه ۱۱ ساله قبلی آموزش زبان فارسی، دانشجویان این دانشکده نسبت به دیگر دانشکده‌ها از معلومات بالاتری

هنری به عنوان ابزارهای معرفتی؛ دومنیک مک ایور لوپز (D.M.Lopes)؛ **حقیقت و احکام درست**؛ داستین استوکز (D.Stokes)؛ **خلاقیت و معرفت**؛ سارا ورث (S.Worth)؛ **داستانگویی و شناخت روایت**؛ امی تامسون (A.Thomasson)؛ **وجودشناسی هنر و معرفت در زیباشناسی**.

Matthew Kieran
M.L.Kieran@leeds.ac.uk
Dominic McIver Lopes
dom.lopes@ubc.ca
http://www.philosophy.ubc.ca/knowing-art/

***

دوازدهمین کنگرهٔ بین‌المللی منطق روش‌شناسی و فلسفهٔ علم

گروه فلسفه دانشگاه اوویدو، اسپانیا
۱۳-۷ آگوست ۲۰۰۳ (۲۲-۱۶ مرداد ۱۳۸۲)

موضوعات: منطق ریاضی، منطق فلسفی، منطق و محاسبه، روش‌شناسی، استقرا و احتمال و آمار، فلسفه ریاضیات، فلسفه فیزیک، فلسفه علوم زیستی، فلسفه علوم‌شناختی و هوش مصنوعی، فلسفه زبان‌شناسی، فلسفه علوم اجتماعی، تاریخ منطق و فلسفه علم، اخلاق علم و تکنولوژی، سؤالات فلسفی مطرح از ناحیه تاریخ و جامعه‌شناسی علم.

سخنرانان مدعو: پیتر هاجک (P.Hajek)، پیتر کلارک (P.Clark)؛ ماریا لویزا دالا چیارا (M.L.D.Chiara)؛ توشیو ایشی گاکی (T.Ishigaki)؛ موشه وردی (M.Vardi)؛ ولادیمیر واسیوکف (V.Vasyukov)؛ لوئیس والدز (L.Valdes)، دگ وسترستهال (D.Westerstahl).

frege@correo.uniovi.es
http://www.uniovi.es/Congresos/2003/DLMPS/#

***

مواجههٔ فلسفه با مسائل جهانی، بیست و یکمین کنگرهٔ جهانی فلسفه

انجمن فلسفی ترکیه، استانبول، ترکیه
۱۷-۱۰ اگوست ۲۰۰۳ (۲۶-۱۹ مرداد ۱۳۸۲)

بخشها: **جایگاه فلسفه: روشنگری، اندیشه پست‌مدرن و چشم‌اندازهای دیگر**، با حضور یورگن هابرماس، جیانی واتیمو، کواسی ویردو (K.Wiredu)، اونای سوزر (O.Sozer) / **پیشرفتهای جدید در علم و تکنولوژی**، با حضور آنه فاگولارگو (A.Fagot-Largeault)، دُن اهده (D.Ihde)، گورول ایرزیک (G.Irzik)، چن گوی وی (C.Qui Wei) / **جهانی شدن و هویت فرهنگی**، با حضور این سوک چا (In - Suk Cha)، د. پ. چاتوپادهیایا (D.P.Chattopadhayaya)؛ یوسف اُرنک (Y.Ornek) و آدمانیتا پلیس (A.Pollis) / **حقوق بشر و نظم جهانی و حکومتی**، با حضور رودیگر بابنر (R.Bubner)، مایکل پندلبری (M.Pendlebury)؛ ایریس یانگ (I.Young)، جلیو ژلف (J.Zhelev) / **نابرابری، فقر و توسعه: چشم‌اندازهای فلسفی**، با حضور آندراس اشته (A.Eshete)، آگنس هلر (A.Heller)؛ ادگار مورین (E.Morin) و رابرت برناسکونی (R.Bernasconi) / **خشونت، جنگ و صلح**: با حضور رنه گیرار (R.Girard)، ابوسلام گوسنیف (A.Guseinov)، بریژیت وایسهاپت (B.Weisshaupt)، ر.بالاسو بهر امانیا (R.Balasubhramania) / **دموکراسی و آینده آن: شهروندی و جامعه مدنی**: با حضور سیلابن حبیب، ویکتوریا کمپز (V.Camps)، اولق نوتکو (U.Nutku)، د.میکونویچ (D.Micunovic) / **حقوق بشر: مفاهیم، مسائل و چشم‌اندازها**: با حضور سلیمان بشیر دیاگنه (S.B.Diagne)؛ آلن گه ویرس (A.Gewirth)، اسوالدو گوآریگلیا (O.Guariglia)، فرانسسکو د اگوستینو (F.D'Agostino) / **فلسفه در ترکیه**: با حضور توتن آنق (T.Ang)، زینب دوران، میرتو دراگونا - موناچو (M.Dragona-Monachou)، علی کاراتای (A.Karatay)؛ ه. تپه (H.Tepe)؛ استلیوس ویرویداکیس (S.Virvidakis) / **سخنرانی ابن رشد**: اوتفرید هوفه (O.Hoffe) / **سخنرانی ابن میمون**: اواندور آگازی (E.Agazzi).

toc@tfk.org.tr
http://www.fisp.org.tr

خبرها

اخبار سمینارها

انسانیت و محیط: گفت‌وگوهای میان فرهنگی

انستیتوی فلسفه (فرهنگستان چینی علوم اجتماعی) و گروه فلسفه دانشگاه پکن

۵-۲ آگوست ۲۰۰۳ (۱۴-۱۰ مرداد ۱۳۸۲)

موضوعات: انسانیت و محیط در فرهنگ چینی (گذشته، حال و آینده) انسانیت و محیط در سنت غربی و دیگر سنتها؛ پشتوانه فرهنگی و تأملات فلسفی درباره مفهوم «توسعه قابل دوام»، دین و روابط انسان /محیط، کشف طبیعت و حفاظت از محیط در بستری فرهنگی، گفت‌وگوهای میان فرهنگی و رابطه انسان ـ محیط.

Guihuan Huo

huoguihuang@x263.net

***

بیست و ششمین سمپوزیوم بین‌المللی ویتگنشتاین: معرفت و باور

انجمن اتریشی ویتگنشتاین، کیرش برگ، اتریش سُفلی، اتریش

۹-۱۳ اگوست ۲۰۰۳ (۱۸-۱۲ مرداد ۱۳۸۲)

موضوعات: ویتگنشتاین /منطقهای معرفتی / ساختارهای حکم معرفتی /معرفت و باور در علوم: مسائل و موضوعات کلی /معرفت و باور در علوم: جهان‌شناسی و نظریه تکامل / معرفت‌شناسی باور دینی.

سخنرانان: رابرت آئودی (R.Audi)؛ ارنست سوسا (E.Sosa)؛ آدولف گرونبام (A.Grunbaum)؛ جورج جی. و. دورن (G.J.W.Dorn)؛ کلاوس مولر (K.Muller)؛ تیموتی ویلیامسون (T.Williamson)؛ کریسپین رایت (C.Wright)؛ ریچارد برادلی (R.Bradley) و...

Prof. Winfried Loffler

winfried. Loffler@uibk.ac.at

Paul weingartner

Paul.weingartner@sbg.ac.at

http:// www.alws.at/wittgenstein03.htm

***

شناخت هنر

دانشگاه بریتیش کلمبیا، ونکور، کانادا

۱۰-۱۷ اگوست ۲۰۰۳ (۱۹-۱۶ مرداد ۱۳۸۲)

موضوعات: معرفت انتقادی: ماهیت معرفت انتقادی چیست؟، چه حکمی درباره آن مناسب است؟ جایگاه تجربه کجاست؟ چه رابطه‌ای میان ارزیابی معرفت‌شناختی و زیباشناختی وجود دارد؟ وظایف معرفت‌شناختی یک منتقد چیست؟ آیا این وظایف با هم در تعارض است؟ /معرفت در هنر: آثار هنری چه محتوایی را به مخاطبان خود عرضه می‌کنند؟ کیفیت معرفتی حالتهای ذهنی که آثار هنری موجد آن است، چیست؟ آیا آثار هنری منبع معرفت هستند؟ معرفت هنری چه چیزی را تحمیل می‌کند؟ چه معیاری تخیل هنری را از خیال و وهم متمایز می‌سازد؟ / ارزش زیباشناختی و معرفت‌شناختی: این حقیقت که اثر هنری معرفت یا حالتی معرفتی را منتقل می‌سازد، آیا این دلیل را به‌دست می‌دهد که آن را از منظر زیباشناختی نیز بررسی کنیم؟ رابطهٔ میان وظایف معرفت‌شناختی و الزام ما به کار هنری چیست؟

سخنرانان: اِوادلز (E.Dadlez): **دانستن بهتر: شالوده‌های معرفتی نقادی اخلاقی داستان**؛ سوزان فگین (S. Feagin): **اعتقادات ضمنی و درک هنری**؛ استسی فرند (S.Friend): **داستان، حقیقت و نمای ظاهری**؛ پیتر گولدی (P.Goldie): **ارزش معرفتی روایت تجربه‌های زیباشناختی**؛ جیمز هارولد (J.Harold): **نقادی سازوار**؛ راب هاپکینز (R.Hopkins): **نقادی، عقل و تجربه**؛ میتوکیرن (M.Kieran): **رشد و نابودی شخصیت معرفتی در هنر**؛ جان کولویکی (J.Kulvicki): **دیدن ـ در شنیدن ـ در**؛ کیت لهرر (K.Lehrer): **بازنمایی در نقاشی و آگاهی**؛ جری لوینسون (J.Levinson): **آثار**

http:// www.une.edu / nei /conference / index.html

معرفی نشریات

دایالوگ (Dialog)

جلد ۴۲، شماره ۲

در این شماره از نشریه **دایالوگ** به این مقالات و مطالب برمی‌خوریم: **Stanzas at Easter** نوشته جان آپدایک (J.Updike)؛ **توضیح و تبیین متون «دشوار» آیینها: وعده رویایی واقعی [بحث زنده شدن مردگان در مسیحیت]**، اثر دیوید کانیگهام (D. Cunningham)؛ **س. اس. لویس و ردّ تائو**، نوشته گابریل گرگرسن (G. Greggersen)؛ **از منظر هنرمند: جوزف ستیلر، الهیات و زبان**، اثر الاین سیمسن (E. Siemsen)؛ **فزونی شر در دولت رفاه: رمانهای جنایی معاصر اسکاندیناوی** [بررسی رمانهای هنینگ منکل (H. Mankell)، آن هولت (A. Holt)، سون وستربرگ (S.Westerberg)، هلن فون چوای برک (H.V.Zweigbergk) و آنا جانسون (A.Jansson)]، نوشته ریستو ساآرنین (R.Saarinen)؛ **چهار داستان و حقایق کلامی (الهیاتی) آنها** [بررسی کتابهای Poisonwood Bible اثر باربارا کینگ سالور (B.Kingsolver)؛ هری پاتر اثر جی. ک. رولینگ؛ At Home in Mitford نوشته جان کارون (J. Karon) و Red-Tent نوشته آنیتا دیامنت (A. Diamant)]، نوشته کارین ریسولد (C. Riswold)؛ **استفاده از داستانهای اُل رولواگ (O.Rolvaag) و آرتورو ایسلاس (A. Islas) بررسی دوباره هویت لوتری در آمریکا**، نوشته مایکل اُنه (M.Aune)؛ **خلق مجدد جهان: به تصویر کشیدن ایمان** [بررسی وجه شباهتهای دین و فیلم در خلق دوباره عالم]، نوشته س. برنت پلیت (S. B. Plate)؛ **ژرارد مانلی هاپکینز و سیاره زمین** [بررسی اشعار هاپکینز (۱۸۴۴-۸۹)، شاعر یسوعی درباره طبیعت] نوشته گی مون ل. بنت (G. L. Bennett)؛ **آموزش صلح در زمان جنگ** [تشخیص زمان جنگ و صلح در حکومت جورج بوش] نوشته رزماری ردفورد روتر (R.R.Ruether)؛ **بخوان به نام پروردگارت: منابعی برای معرفی اسلام و قرآن به مسیحیان**، نوشته کارول ثرستون لاهورد (C.S.LaHurd)؛ **از اضطراب تا فاشیسم: نامه‌های تدپترز و مظفر اقبال**. در بخش آخر نیز کتابهای جدید معرفی شده است.

***

نوس (Nous)

جلد ۳۷، شماره دوم

در این شماره از مجله **نوس**، به عناوین و مطالب زیر برمی‌خوریم: **تعمیمهای توصیفی، بخش دوم: ژرف‌یابی عمق توصیفی**، نوشته کریستوفر هیچکاک (C. Hitchcock)؛ **قدرت یک مفهوم: نقد اسپینوزا بر اراده محض**، نوشته مایکل دلاروکا (M. D. Rocca)؛ **معمایی درباره وابستگی نامتقارن**، اثر جوزف مندولا (J.Mendola)؛ **سازگاری‌گری معجزه**، نوشته هلن بی‌بی (H. Beebee)؛ **معناداری و تحلیل مشروط**، اثر اُری سیمشن (O. Simchen)؛ **آیا تقلیل‌گرایان باید Dialetheist (کسی که صدق و کذب یک قضیه را درست بداند) باشند؟** نوشته برادلی آرمور گارب (B. Armou r - Garb)؛ **متعادل ساختن اهداف معرفت‌شناختی**، اثر واین د. ریگز (W. D. Riggs)؛ **دیدگاه رمزی درباره بیان کردن و علامت دادن: یادداشتی مغایر**، نوشته هیو پرایس (H.Price)؛ **اعتقاد موجه مسیحی الوین پلنتینگا** (Alvin Plantinga, Warranted christian Belief)، این عنوان کتابی است که در بخش آخر نشریه **نوس** نقد و بررسی شده است.

خبرها

پدیدارشناسی زندگی: مواجهه با مسائل زمان

پنجاه و سومین کنفرانس بین‌المللی پدیدارشناسی

استانبول، ترکیه، فدراسیون بین‌المللی انجمنهای فلسفی (F.I.S.P)

۱۷-۱۰ آگوست ۲۰۰۳ (۲۶-۹ مرداد ۱۳۸۲)

Professor Ann-Teresa Tymieniecka,
President, World Phenomenology Institute, 1 Ivy,
Point way, Hanover, NH 03755, USA
Fax: 802-295-5963

***

سمینار تابستانی فلسفه برای کودکان

انجمن رواج فلسفه برای کودکان (IAPC)، نیوجرسی، آمریکا

۳۱-۱۷ اگوست ۲۰۰۳ (۲۶ مرداد ـ ۹ شهریور ۱۳۸۲)

موضوعات: تحقیق درباره آموزش و پرورش، فلسفه کودکی، مقدمه بر منطق

Joanne Matkowski
matkowskij@mail.montclair.edu

***

اتحاد اروپایی ـ فلسفه و اخلاق حفظ سلامت

انجمن اروپایی برای فلسفهٔ پزشکی و حفظ سلامت (ESPMH)، ویلنیوس، لیتوانی

۲۳-۲۱ آگوست ۲۰۰۳ (۳۰ مرداد ـ اول شهریور ۱۳۸۲)

موضوعات: رشد فلسفه پزشکی و اخلاق زیستی/ هماهنگ‌سازی قواعد تحقیق پزشکی /حقوق بشر و حفظ سلامت /مسئولیت مشترک و حفظ سلامت / حفظ سلامت درست /شکاف میان اخلاق زیست «آکادمیک» و «بورکراتیک» /تجاری ساختن و حفظ سلامت /بیماری و ژنتیک /پایه‌های داده‌ای ژنتیکی و بهداشتی / تحقیق و داده‌های فردی / کاربرد مواد زیست‌شناختی / راهبردهای اروپایی در تحقیقات زیست پزشکی (در آینده).

Prof.Henk ten Have
h.tenhave@efg.kun.nl

***

دین، علوم معرفتی (شناختی) و روان‌شناسی تکاملی

دومین کنفرانس سالانه انستیتو نیوانگلند، دانشگاه نیوانگلند، پورتلند، آمریکا

۱۳-۱۲ آگوست ۲۰۰۳ (۲۲-۲۱ مرداد ۱۳۸۲)

موضوع: از زمان روان‌شناس و فیلسوف بزرگ، ویلیام جیمز، مسئله تجربه دینی موضوع تحقیقات علمی بوده است. کنفرانس یافته‌های تجربی و نظری در علوم معرفتی (شناختی) و روان‌شناسی تکاملی ـ شامل علم اعصاب، فلسفه و مردم‌شناسی ـ را به‌کار می‌گیرد تا ماهیت دین و تجربه دینی را کشف نماید.

در روز دوم کنفرانس، سمپوزیومی درباره «دین، تروریسم و جنگ» برگزار خواهد شد.

سخنرانان این سمپوزیوم عبارت‌انداز: مترآپلر (M.Apler)، اسکات آتران (S.Atran)، پاسکال بویر (P.Boyer) و آلن مک‌نیل (A.MacNeil).

David Smith
dsmith@une.edu

Robert E.Haskell
haskellr@maine.rr.com

کریستین بلومل (C.Bluemel)؛ **مکاتب فمنیستی در سیلان: سوق دادن نظریه «منطقه وحشی» به بُعد چهارم**، نوشته جان ف. کانت هاک (J.F.Kanthak)؛ **هنگامی که ویلی با گتسبی مواجه شد: نتایج انتقادی کتاب رویاهای بودگا** اثر ارنستو کوینونز (E.Quinonez)، نوشته جون دووير (J.Dwyer).

***

بررسی کلاسیک (Classical Review)

جلد ۵۲، شماره ۲، سپتامبر ۲۰۰۲، انتشارات دانشگاهی اکسفورد

در آخرین شماره نشریه **بررسی کلاسیک** که به بررسی و نقد کتاب می‌پردازد، قریب به ۱۳۰ عنوان کتاب بررسی شده است. عناوین برخی از کتابهایی که در این شماره از نشریه بررسی شده به شرح زیر است: **هومر و منابع حافظه**: بعضی از کاربردهای نظریه‌شناختی در **ایلیاد** هومر، نوشته ای. مینچین (E.Minchin)؛ **اسطوره‌نگاری نخستین یونانی**: جلد اول، متن و مقدمه، نوشته ر. ال. فاولر (R.L.Fowler) ؛ **کنشهای زنانه در تراژدی یونانی**، نوشته ه. پ. فولی (H.P.Foley)؛ **نظریه وحدت علم ارسطو**، نوشته م. ویلسون (M.Wilson)؛ **جُنگ ادبیات عامه یونان باستان**، ویراسته و. هانسن (W.Hansen)؛ **معلمان و متون در جهان باستان**: فلاسفه، جهود و مسیحیان، دین در قرون اولیه میلادی، نوشته ه. جی. اسنیدر (H.G.Snyder)؛ **جهان پرومتوس**، نوشته د. س. آلن (D.S.Allen)؛ **دیدگاه ارسطو درباره اخلاق**، نوشته جی. هوگس (G.J.Hughes)؛ **مادر سوفیستها**، نوشته سی. کاستلی (C.Castelli).

***

نشریهٔ بررسی فلسفه اروپایی (Continental Philosophy Review)

جلد ۳۵، شماره ۴، انتشارات کلور (Kluwer)

در شماره ۴ از جلد ۳۵ نشریه **بررسی فلسفهٔ اروپایی** در ابتدا سه مقاله تحقیقی به چاپ رسیده است.

این مقالات به ترتیب عبارت است از: **هوسرل و ناگل: دیدگاه ایشان درباره سوبژکتیویتی و محدودیتهای عینیت فیزیکی**، نوشته م. رت کلیف (M.Ratcliffe)؛ **نیچه و گادامر: از نزاع تا درک و فهم، از آشیل / آگاممنون تا آشیل / پریاموس**، نوشته پ. سی. اسمیت (P.C.Smith)؛ **سوبژکتیویته با وجدان در کی یرکگارد و لویناس**، نوشته ب. تی پروسر (B.T.Prosser)؛ یک مقاله انتقادی نیز از ا. جانسون (A.Johnson) با عنوان **انتظار و قاعده: مدعای آنتیگونه از جودیت باتلر**. در بخش معرفی و نقد کتاب نیز کتاب زیر نقد و بررسی شده است:

Hiroshi Kojima: Monad and Thou: Phenomenological Ontology of Human Being.

خبرها

نشریهٔ انگلیسی برای فلسفهٔ علم
(The British Journal for Philosophy of Science)

جلد ۵۴، شماره ۲، ژوئن ۲۰۰۳

در این شماره از نشریه **فلسفهٔ علم** نخست به این مقالات برمی‌خوریم: **درباره آنچه که در زمینه بخت و اتفاق می‌دانیم**، نوشته فرانک آرنت زنیوس (F. Arntzenius) و ندهال (N. Hall)؛ **فرامحاسبه و فرضیه فیزیکی چرچ ـ تورینگ** نوشته پائولو کوتونو (P. Cotogno)؛ **احتمال و غیرمنطقی بودن در تفسیرهای «اذهان بسیار» از مکانیک کوانتم**، نوشته میرهمو (M. Hemmo) و ایتامار پیتوسکی (I. Pitowsky)؛ **صرفه‌جویی کمّی و قدرت توصیفی**، اثر آلن بیکر (A. Baker)؛ **اسناد توابع به مصنوعات فنی: سؤال از تفسیرهای سبب‌شناسانه از توابع**، اثر پیتر ای. ورماس (P. E. Vermaas) و وی بو هوکس (W. Houkes). در بخش دیگر نشریه بحثهای زیر آمده است: **آنتروپی فون نویمان: پاسخی به شنکر**، از له هندرسون (L. Henderson)؛ **آیا سکس واقعاً ضروری است؟ و سؤالات دیگری برای لونز (Lewens)**، از موهان مت‌هن (M. Matthen)؛ **ثابت ساختن رمان: پاسخی به صدمثال سوبر در زمینه اصل علیت متعارف**، از دنیل استیل (D. Steel)؛ **جدی گرفتن خود: درباره شرط نخستین آنجلز (Angels)**، از جون پرز لارودو گوایتیا (J. P. Laraudogoitia)؛ یک یادداشت انتقادی نیز از یوری بالاشوف (Y. Balashov)؛ و مایکل جنسن (M. Janssen) با عنوان نمایشگری و نسبیت آمده است.

در بخش نقد و بررسی کتاب نیز چهار کتاب به شرح زیر نقد شده است: **بنیانهای ریاضی در تئوری مجموعه‌ها**، نوشته جان می‌بری (J. Mayberry)؛ **قیاس، استدلال و علم: روند اکتشاف و توصیف**، نوشته لورنزو ماگنانی (L. Magnani)، **واقعیت امر غیرقابل مشاهده**: قابلیت مشاهده پذیربودن و غیرقابل مشاهده‌پذیر بودن و برخورد آنها با مسئله واقعیت‌گرایی علمی، ویراسته اواندور آقازی (E. Agazzi) و ماسیمو پوری (M. Pauri)؛ **داوکینز در مقابل گولد: بقای اصلح**، نوشته کیم استرلنی (K. Sterelny).

***

نشریه نظریهٔ تفسیر ادبیات
(LIT: Literature Interpretation Theory)

جلد ۱۴، ۲ نوامبر/آوریل ـ ژوئن ۲۰۰۳، انتشارات تیلور و فرانسیس

در شماره جدید نشریه **نظریه تفسیر ادبیات**، ۵ عنوان مقاله آمده است. این مقالات عبارت‌اند از: **کودک یا ویولون؟ اخلاق و زنانگی در داستان آلیس مونرو**، نوشته نوامی مورگن اشترن (N. Morgen stern)؛ **دختران مرده آن را بهتر انجام می‌دهند: قانون دقیق شدن و تولید معرفت در اتللو و اورونوکو** (Oroonoko) [اثر آفرا بهن (A. Behn)]؛ **سنت جورج و هولوکاست**، نوشته

زوایای مختلف، مورد بررسی و پژوهش قرار گرفته است. اخیراً شارف مزار اثری نوآمد با عنوان **مستویات السرد الاعجازی فی القرآن الکریم** با تلاش انجمن نویسندگان عرب در ۲۰۵ صفحه منتشر کرده است. این اثر که از یک مقدمه و سه فصل شکل گرفته به موضوع سبک و شیوهٔ داستان‌پردازی قصص قرآن پرداخته و از ابعاد داستان‌پردازی قرآنی، شخصیتهای قصص قرآنی، عناصر داستانی و ساختار داستانی، قصص قرآنی را بررسی کرده است.

***

نوآوری در رمان‌نویسی

دکتر عبدالکریم الجبوری نویسنده و محقق عراقی در اثری با عنوان **الابداع فی الکتابة والروایة** که از سوی موسسهٔ نشر «دارالطلیعة الجدیدة» در دمشق منتشر شده، موضوع چگونه نوشتن و خلاقیت و نوآوری رمان‌نویسی، زمینه‌های هنری و تخصصی کاربردی در رمان‌نویسی و مسألهٔ استعداد و توانایی فکری را در این عرصه با استناد به نظریات ادیبان برجسته جهان مانند ریلکه، همینگوی، برنارد شاو و دیگران بررسی می‌کند.

***

رمان‌نویسی الجزایر

مخلوف عامر پژوهشگر و منتقد سوری تازه‌ترین اثرش را با عنوان **الروایة و التحولات فی الجزائر** با همکاری انجمن نویسندگان عرب در ۱۱۲ صفحه منتشر کرد. نویسنده در این اثر رمان‌نویسی الجزایر و عوامل تأثیرگذار بر آن را در حوزهٔ تحولات سیاسی ـ اجتماعی که مهم‌ترینشان آزادسازی الجزایر و مسائل انقلاب اجتماعی بود، بررسی می‌کند. در بخش دیگری از این اثر، نویسنده برخی آثار را با توجه به تأثیرات تحولات معاصر الجزایر به صورت تطبیقی بررسی می‌کند.

***

تحولات رمان‌نویسی عربی

جلد سوم **افق التحولات فی الروایة العربیة** که در قالب مجموعه مقالات است با همکاری «المؤسسة العربیة للدراسات والنشر» منتشر شد. در این اثر مقالاتی از رمان‌نویسان و منتقدانی چون ابراهیم نصرا...، دکتر احمد ابومطر، دکتر غسان اسماعیل عبدالخالق، دکتر نبیل حداد و دیگران در موضوعات و مباحثی مانند: رمان‌نویسی فلسطین، رمان‌نویسی اردن (دههٔ هفتاد)، رمان عربی و نقد آن، بررسی آثار مؤنس الرزاز و... گردآمده است.

***

ادبیات مهجر

عیسی فتوح اثر پژوهشی جدید خود را با همکاری موسسهٔ نشر «دارکیوان» در دمشق زیر عنوان **دراسات فی تاریخ الادب الحدیث** منتشر کرد. ادبیات مهجر، انجمنهای ادبی مهجر، ادب مهجر در برزیل، نقد و بررسی جبران خلیل جبران، رشید سلیم‌الخوری (شاعر القروی) ... و تاریخ شرق‌شناسی روسیه ازجمله مباحث این اثر است.

خبرها

نظریهٔ جدید در ادبیات تطبیقی

دکتر احمد عبدالعزیز اثر جدید خود را با عنوان **نحو نظریة جدیدة للأدب المقارن** در قاهره و در ۳۷۸ صفحه منتشر کرد. نویسنده در این اثر تلاش می‌کند به طرح مباحث و نظریات جدیدی دربارهٔ مقولهٔ ادبیات تطبیقی بپردازد. «علم صورتهای ادبی ـ علم تطبیقی صورت»، «نظریهٔ تلقی در ادبیات تطبیقی»، «ترجمه، از زبان‌شناسی تا نشانه‌شناسی»، «جایگاه ادبیات تطبیقی»، «تحولات گونهٔ ادبی»، «کارکرد صورتها و موضوعات ـ مضمون‌شناسی» و... ازجمله مباحث این کتاب است. این اثر همچنین دربردارندهٔ ترجمهٔ مقالهٔ کوجی کاواموتو ژاپنی، رئیس انجمن جهانی ادبیات تطبیقی است که به بحث درخصوص ادبیات تطبیقی و اختلافات و ویژگیهای فرهنگی مطرح در آن می‌پردازد.

***

رمان سیاسی

منتقد و پژوهشگر مصری دکتر طه وادی اخیراً اثری با عنوان **الروایة السیاسیة** با همکاری «الشرکة المصریة العالمیة للکتاب» در ۲۹۸ صفحه منتشر کرده، که دربردارندهٔ مجموعه مقالات وی در سمینارهای مختلف؛ مصر، اردن، الجزایر، عربستان سعودی، برخی دانشگاههای اسپانیا و... است. در این اثر فرآیند رابطهٔ سیاست ـ به عنوان یک موضوع ـ و رمان ـ به عنوان یک فن ادبی ـ بررسی می‌شود و نویسنده به تبیین این رابطه در رمان‌نویسی معاصر جهان عرب که مملو از حوادث سیاسی مختلف مانند: مسألهٔ استعمار، قضیهٔ رژیم صهیونیستی، استقلال‌طلبی، دموکراسی، حقوق زن و... است، می‌پردازد.

عبدالرحمن منیف و آثارش

عبدالرحمن منیف، در عرصهٔ رمان‌نویسی عربی جایگاه ویژه‌ای دارد و آثار او در جهان عرب از اقبال خوبی در محافل ادبی و در سطح عموم، برخوردار است. از آثار او می‌توان **شرق المتوسط** (خاورمیانه)، **ارض السواد** (سرزمین سیاهی)، **لوعة الغیاب** (سوز فراق) و **عالم بلاخرائط** (جهان بدون مرز ـ با همکاری جبرا ابراهیم جبرا) را نام برد.

به تازگی به مناسبت هفتادمین سال تولد وی اثری با عنوان **ترحال الطائر النبیل** به همت پژوهشگر سعودی محمد القشعمی و با همکاری مؤسسه نشر «دارالکنوز الادبیة» در بیروت منتشر شده که به بحث دربارهٔ زندگی، شیوهٔ رمان‌نویسی و نقد و بررسی آثار عبدالرحمن منیف می‌پردازد. در این اثر همچنین مقالاتی که به نقد و بررسی آثار این نویسنده می‌پردازد و نیز گفت‌وگویی با وی گرد آمده است.

گفتنی است وی فارغ‌التحصیل اقتصاد نفت از دانشگاه بلگراد و پایه‌گذار مجلهٔ اقتصادی **النفط و التنمیة** (نفت و توسعه) است. از آثار او در این زمینه می‌توان از **البترول العربی: مشارکة او تأمیم** نام برد.

***

پژوهش دربارهٔ قصص قرآنی

نص قرآن با تمام ابعاد مختلف و مطرح آن در زمینه‌های اخلاقی، ادبی، غیبی، علمی، همواره از منابعی است که در رویکردهای ادبی بسیار مورد توجه ادیبان و پژوهشگران عرصهٔ ادبی در جهان اسلام و بیرون از آن بوده و این زمینه قرآنی از

بحث دربارهٔ موضوع تعهد در ادبیات معاصر عرب و جایگاه آن می‌پردازد. موضوعاتی چون هدف ادبیات، چرایی نوشتن، تأثیر آثار و دیدگاههای سارتر بر ادبیات دههٔ شصت عربی از دیگر مباحث عمدهٔ این اثر است.

***

بلاغت تفاسیر قرآن

دکتر خلدون صبح استاد بلاغت دانشگاه بعث دمشق اثری پژوهشی و برجسته با عنوان **البلاغة فی التفسیر القرآنی الاندلسی فی القرنین السابع والثامن** منتشر کرده که موضوع علم بلاغت و شاخه‌های آن را در تفاسیر قرن هفتم و هشتم اندلس، یعنی **الجامع لاحکام القرآن** قرطبی، **التسهیل لعلوم التنزیل** ابن‌جزی و **البحرالمحیط** ابوحیان الاندلسی مورد کاوش و بررسی قرار می‌دهد. وی در این اثر همچنین موضوع علم بلاغت را میان علمای مغرب (اندلس) و مشرق اسلامی بررسی تطبیقی کرده است. این اثر ۶۱۴ صفحه است.

نمایشنامه معاصر عربی

دکتر عبدالله ابوهیف اثر جدید خود را؛ **المسرح العربی المعاصر** با همکاری انجمن نویسندگان عرب در ۵۱۱ صفحه منتشر کرده که موضوعات جدید مطرح در نمایشنامهٔ معاصر عربی، تجربه‌های نمایشنامه‌نویسی عربی، دیدگاهها و نظریات منتقدان و پژوهشگران این عرصه را دربارهٔ نمایشنامه‌نویسی معاصر عرب بررسی می‌کند.

***

سراب‌المثنی

شوقی بزیع شاعر لبنانی، دفتر شعر جدید خود را با عنوان **سراب المثنی** با همکاری مؤسسهٔ نشر «دارالاداب» بیروت منتشر کرد، این اثر حاوی ۱۵ شعر و در ۱۲۷ صفحه است. گفتنی است شوقی بزیع یازده دفتر شعر دارد که **فرادیس الوحشة** (۱۹۹۹)، **قمصان یوسف** (۱۹۹۶)، **شهوات مبکرة** (۱۹۹۸) و **جبل الباروک** (۲۰۰۲) از آن جمله‌اند.

خبرها

زبان شعر

لغة‌الشعر، تألیف شاعر و منتقد عراقی شاکر لعیبی است که دربردارندهٔ مجموعه دیدگاهها و تأملاتی درخصوص مقولهٔ شعر، زبان شعر، ساختار متن شعری و جایگاه و اقبال شعر معاصر است. همچنین مباحثی دربارهٔ ادیبانی چون بدر شاکرالسیاب، ادونیس، عبدالوهاب البیاتی، رفائیل بطی (پیشگام شعر نثر) و محمود البریکان طرح شده است. ناشر این اثر «مؤسسة‌الیمامة، کتاب الریاض» و ۳۵۰ صفحه است.

***

مضامین شعریت

مفاهیم الشعریة عنوان اثری است که حسن ناظم با همکاری «المؤسسة العربیة للدراسات والنشر» در ۲۲۱ صفحه منتشر کرده و از چهار فصل و یک مقدمه سامان یافته است. موضوع و اصول شعریت و ارتباط آن با عناصر «تلقی» و «قرائت»، ارتباط زبان‌شناسی و اصول آن با شعریت، صورت و شعریت و تمایز نثر و شعر از جمله محورهای مورد بحث و بررسی این اثر است.

شعر جاهلیت و صدر اسلام

دکتر علی الشعیبی در پژوهش جدیدش؛ **الایجابیة والسلبیة فی الشعر العربی بین الجاهلیة والاسلام** به بررسی مضامین مثبت و منفی (هنجار و ناهنجار) از ابعاد اخلاقی، اجتماعی، تربیتی و مانند آن در اشعار جاهلیت و صدر اسلام پرداخته است. این اثر از یک مقدمه و دو باب شکل گرفته، باب اول به اشعار دورهٔ جاهلیت و باب دوم به دورهٔ صدر اسلام اختصاص دارد. این اثر را انجمن نویسندگان عرب در ۳۲۵ صفحه منتشر کرده است.

***

مفهوم التزام در ادبیات معاصر عربی

تحولات مفهوم‌الالتزام فی‌الادب العربی المعاصر، اثری است که دکتر محمد برادة با همکاری سیزده پژوهشگر و به همت موسسهٔ نشر «دارالفکر» در دمشق منتشر کرده است. دکتر براده در این اثر با بررسی و استناد به برخی دیدگاههای سارتر دربارهٔ مقولهٔ ادبیات متعهد و نقش نقد تاریخی و تأویلی، به

فرهنگ فارسی، دری، روسی

بر اثر رویدادهای تاریخی، رشد جوامع و دگرگونیهای سیاسی و فرهنگی، زبان فارسی نیز دستخوش تغییراتی شده، برخی از واژگان کهن و مردهٔ خود را از زبان خارج کرده و به جای آن از لغات تازه ساخته یا واژه‌های اقتباسی از زبانهای دیگر بهره گرفته است. با توجه به تحول سریع زبانی در فارسی و همچنین استفاده از واژه‌های کهن و مردهٔ فارسی باستان و میانه در زبان معاصر افغانستان، از حیث واژه‌سازی و تلفظ در گونه‌های فارسی و دری تفاوتهای بسیاری ایجاد شده است. به همین مناسبت ورژ خاچاطوری پارسا دانیان فرهنگ فارسی ـ دری ـ روسی و دری ـ فارسی ـ روسی را تألیف کرد که از سوی دانشگاه «هراچیا آچاریان» منتشر شد.

این فرهنگ که در دو بخش فارسی ـ دری ـ روسی و دری ـ فارسی ـ روسی با بیش از ۳۵۰۰ مدخل تألیف شده، به مطالعهٔ گونه‌های رایج فارسی در افغانستان و ایران می‌پردازد. در هر دو بخش این اثر، مدخلهای فارسی، دری و روسی در کنار هم قرار گرفته‌اند و برای تلفظ دقیق واژه‌ها از خط آوانگاری بین‌المللی استفاده شده است.

از اهداف تألیف این فرهنگ، ایجاد امکان بیشتر برای مقایسهٔ درست و درک بهتر مطالب زبان و ادبیات فارسی و دری است و از رهگذر آن علاقه‌مندان می‌توانند با زبان دری افغانستان معاصر آشنا شوند.

این اثر به همت دانشگاه «هراچیا آچاریان» ایروان و در سال ۲۰۰۲ منتشر شده است.

نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی تبریز

آخرین شمارهٔ **نشریه دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی تبریز** (اولین شمارهٔ تخصصی ادبیات فارسی)، منتشر شد. این مجلهٔ علمی ـ پژوهشی در زمینه‌های زبان و ادبیات فارسی، فلسفه، زبان انگلیسی و فرانسه و مقوله‌های عام زبان‌شناسی فعالیت می‌کند.

در شمارهٔ آخر این نشریه دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی در مقاله‌ای با عنوان «نکته‌های نو یافته دربارهٔ خاقانی» به ذکر چند نکته مهم و نویافته در باب زندگی خاقانی براساس قدیم‌ترین اسناد می‌پردازد. در مقالهٔ «عرفان خاقانی»، دکتر معصومه معدن‌کن ضمن بیان مضامین و مباحث عرفانی اشعار خاقانی، او را بیشتر یک «معلم عرفان» برمی‌شمرد تا یک عارف واقعی. دکتر حسین آقاحسینی در مقاله‌ای با عنوان «فرشتهٔ شعر» به باور ملل گوناگون در باب تلقین توسط موجودات برتر (فرشته، جن، همزاد و...) به شاعر می‌پردازد. او در این مقاله به الههٔ شعر در اساطیر یونان و روم، اعراب پیش از اسلام و نظم فارسی اشاره می‌کند.

از دیگر مقالات مندرج در این شماره عبارت‌اند از: «روایتهای نادرست از اشعار سنایی/ یدالله جلالی پندری»، «شیر خدا و رستم دستان/ محمد دهقانی»، «مفعول مطلق در زبان فارسی/ چنگیز مولایی»، «تصویر خیال/ محمود فتوحی»، «سبک ادبی یا مکتب ادبی/ علیرضا معین‌زاده» و «نمود مدرنیسم در رمان فارسی/ حسین هاجری».

خبرها

ارغنون

بیست و یکمین شمارهٔ فصلنامهٔ ادبی، فلسفی و فرهنگی **ارغنون** منتشر شد. این شماره به منظور معرفی نظریهٔ روانکاوی و بررسی جایگاه آن در اندیشهٔ مدرن به مقالات زیگموند فروید، بنیان گذار این نظریه، اختصاص دارد. مقالات ذکر شده در این شماره عبارت‌اند از: «شرحی کوتاه دربارهٔ روانکاوی / ترجمه حسین پاینده»، «ورای اصل لذت /ترجمهٔ یوسف اباذری»، «ماتم و ماخولیا / ترجمهٔ مراد فرهادپور»، «فراموشی اسامی خاص/ ترجمهٔ علی مرتضویان»، «فراموش کردن اسامی و ترتیب کلمات/ ترجمهٔ مازیار اسلامی»، «ضمیر ناخودآگاه/ ترجمهٔ شهریار وقفی‌پور»، «کارکرد رویا /ترجمهٔ یحیی امامی» و...

***

شهرزاد

دومین پیش شمارهٔ فصلنامهٔ ادبیات داستانی **شهرزاد** منتشر شد. برخی مقالات این فصلنامه عبارت‌اند از: «شگردها و تمهیدات بدیع قصه‌های قرآنی/حسن محمودی»، «نقش گفت‌وگو در قصه‌های قرآنی / زهرا خراسانی»، «شهید و شهادت در ادبیات داستانی جنگ/میترا صادقی»، «ریخت‌شناسی داستانهای پلیسی/محمد جواد جزینی»، «صدای طبل حلبی/رضا نجفی» و...

***

کتاب باران

نخستین کتاب شعر دانشجویان ایرانی با عنوان **کتاب باران** از سوی جهاد دانشگاهی مشهد منتشر شد. این مجموعه گزیدهٔ اشعاری است که پس از فراخوان سال ۱۳۸۰ به کلیهٔ دانشگاهها و مراکز آموزش عالی کشور، از میان بیش از ۴۰۰۰ شعر انتخاب شده است. این مجموعه در دو بخش برگزیدگان شعر نو و برگزیدگان شعر کلاسیک و غزل، گرد آمده که انتخاب اشعار نو با نظر منوچهر آتشی و محمدعلی سپانلو و گزینش اشعار کلاسیک به همت محمدعلی بهمنی، علیرضا قزوه و عبدالجبار کاکایی صورت گرفته است. **کتاب باران** با اشراف بر ضعف مراکز آموزش عالی در حوزهٔ شعر و ادب معاصر کوشیده است تا در راه احیا و رشد شعر دانشجویی گام بردارد.

***

کتاب فرزان

سومین شمارهٔ نقد و بررسی **کتاب فرزان** منتشر شد. برخی مقالات درج شده در این ماهنامه عبارت‌اند از: «تساهل و حدود آن / کریستیان دلاکامپانی با ترجمهٔ بزرگ نادرزاد»، «ملاحظاتی دربارهٔ شاهنامهٔ فردوسی / شاهرخ مسکوب»، «قهرمان‌پرستی و مطلق انگاری/جلیل دوستخواه»، «ریویزیونیسم در مارکسیسم/انور خامه‌ای» و...

لازم به ذکر است علاوه بر مقالات، در این ماهنامه بخشهایی چون شعر، کتابهای جدید خارجی، کتابهای تازه ایرانی، در این دنیای بزرگ و... به چشم می‌خورد.