فهرست

گفت‌وگو

۴ **شیون مهتاب در آب**/نقد و بررسی شعر نوذر پرنگ/ منوچهر آتشی، سید علی موسوی گرمارودی و کامیار عابدی

۱۴ **زیر و بم‌های داستان‌نویسی درافغانستان**/گفت‌وگو با رهنورد زریاب/ رسول آبادیان

۲۰ **میراث ماشادو د آسیس**/ عبدالله کوثری و فتح الله بی نیاز

۳۰ **ماندارن‌ها و پرسش‌های بی‌پاسخ**/ ژاله کهنمویی پور و پرویز شهدی

مقاله

۳۸ **ماتیو آرنولد و ترجمه «سهراب و رستم»**/ دکتر حسن جوادی

۴۶ **یَن لی، شاعر و نگارگر معاصر چین** / دکتر ابوالقاسم اسماعیل‌پور

۶۴ **سایه روشنهای ادب فارسی در متون انگلیسی** / دکتر بهروز عزبدفتری

۷۴ **دمی با صفا با مصفّا** / دکتر محمدعلی خالدیان

۸۰ **رازهای پیامبری انوری**/ دکتر علی محمدی

۹۲ **ذوالنون/ذوالنون أبو الفیض ثوبان بن ابراهیم المصری**/ یوسف‌عالی عباس‌آباد

نقدوبررسی‌کتاب

۹۸ **ترجمه و شرح عربی حدیقه سنایی** / دکتر مریم حسینی

۱۰۴ **دیوان فصیحی هروی**/ مسعود تاکی

۱۱۴ **نرمه نسیمی در آن سوی باد**/ سیدمحمود سجادی

۱۱۶ **سطرسطر یک اسطوره**/ حسین ستار

۱۲۲ **راهنمای تحلیل گفتمان** / رضا امینی

۱۲۴ **واژه‌های سرسپرده‌ام را اصلاح کنید** / داوود ملک‌زاده

۱۲۶ **آشنایی با فلسفهٔ قرن بیستم در قالب طنز**/ سیدرضا باقریان موحد

۱۲۸ **ارادهٔ او، ارادت ما** / علی کریم‌زاده

۱۳۲ **نقدی به کتاب زیباشناسی سخن پارسی (معانی)**/ نگین صفری نژاد بی‌نظیر

۱۳۸ **مسعود سعد، شاعر تبعید و تنهایی**/ لیلا چاوشی

۱۴۰ **غرب شکسته و ...**/ حسن انصاری

۱۴۲ **تاریخ شفاهی ادبیات معاصر ایران**/ نرگس سنایی

گزارش‌وخبر

۱۴۴ **وین سخن حق است و برهانش تویی**/ حسنیه شالبافیان

۱۵۴ **سمپوزیوم ادبیات ترک در تهران** / دکتر آیسو اردن

۱۵۶ **داستان کوتاه در ترکیه**

۱۶۰ **روزها با سوزها، روزها با اشک‌ها** / حسین مسرّت

۱۶۶ **دغدغه های فلسفی در مُهر هفتم**/دکتر ضیاء موحد

۱۷۰ **منشأ الطاف و انوار حیات**/ رضا کرمی

۱۷۲ **کتاب‌های خارجی**

۱۷۸ **خبرها**

۱۸۸ **فهرست کتابهای منتشر شدهٔ ادبیات اسفند ماه سال ۱۳۸۳**

۲۶۸ **فهرست کتابهای منتشر شدهٔ زبان اسفند ماه سال ۱۳۸۳**

۲۸۶ **فهرست کتابهای منتشر شدهٔ فلسفه وروانشناسی اسفند ماه سال ۱۳۸۳**

بسم الله الرحمن الرحیم

کتاب ماه ادبیات و فلسفه

ماهنامه تخصصی اطلاع‌رسانی و نقد و بررسی کتاب

صاحب امتیاز: **خانه کتاب ایران**
مدیر مسئول: **احمد مسجدجامعی**
سردبیر: **علی اصغر محمدخانی**
a_mohammadkhani@parsimail.com

مدیرهنری: **فرزاد ادیبی**
مدیر داخلی: **زهرا دامیار**
عکس: **محمدرضا دشتی**
ناظرچاپ: **رحمان کیانی**

بخش فهرست و خلاصه کتاب: **مدیریت اطلاع‌رسانی و خدمات رایانه‌ای**
چاپ و صحافی: **سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی**

نشانی: **تهران ، خیابان انقلاب ، بین صبا و فلسطین ، شماره ۱۱۷۸**
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. 8, NO. 8 / June. 2005
www. Ketab. ir
kmliterature@Ketab. org. ir
mkhani@Ketab. org. ir

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

درمان نکند. در این میان اقدام جناب بیژن ترقی و حضرت مهدی برهانی خویشاوند شاعر و محقق او درودیان و اگر به خطا نرفته باشم، مهربانی‌ها و همدلی‌های شاعر و دوست قدیم‌مان دکتر سیدعلی موسوی گرمارودی که پیش از دیگران امروزی در گیرودار چاپ کتاب بشکوه **فرصت درویشان** مرهم مهر بر دل شکستهٔ نوذر پرنگ نهاد و غبار غیبت بیش از بیست سال را – در نشریه‌اش **گلچرخ** از چهرهٔ نوذر زدود و مهربانی دیگرانی که نوذر خود در یادداشتی از آنها یاد کرده، جسارتاً، اندکی از تلاش‌هایی است که می‌بایست در حق نوذر پرنگ به جای آورده می‌شد، و مبارکا! که چنین شد، و سپاس باد آنها را.

نوذر، نخستین روزهایی که از هجرت طولانی‌اش برگشته بود، روزی، در سال ۱۳۵۸ یا ۱۳۵۹ نفس زنان از پله‌های ساختمان سروش (انتشارات صدا و سیما) بالا آمد. من از پشت میزم که روبه‌روی پله قرار داشت، او را دیدم و به استقبالش شتافتم.

اگر رفتنش در بی‌خبری کامل ما بود، حضور ناگهانی‌اش شفای همه سرگشتگی‌ها و سرخوردگی‌های ما شد. (خود این رفتن و آمدن ماجرایی تلخ و پرآب چشم است، که می‌دانم به طور کامل هرگز نوشته

شیون مهتاب در آب

نقد و بررسی شعر نوذر پرنگ

نوذر پرنگ از اواخر دهۀ ۱۳۳۰ در میان شعرخوانان ایرانی شناخته شد، اما در دو دهۀ اخیر کمتر سخنی از شعر او جاری بوده است.

اغلب آثار شعری او در دو مجموعۀ «فرصت درویشان» و «آن سوی باد» گرد آورده شده که مجموعۀ دوم دربرگیرندۀ مجموعۀ نخست نیز است و در سال ۱۳۸۲ به همت انتشارات سنایی منتشر شد. پرنگ چند سالی را در خارج از ایران زندگی کرد و اینک در کرج سکونت دارد. کتاب ماه ادبیات و فلسفه نشستی را به نقد و بررسی شعر پرنگ اختصاص داد که با حضور منوچهر آتشی، سیدعلی موسوی گرمارودی و کامیار عابدی برگزار شد. حاصل این نشست در اختیار خوانندگان قرار می‌گیرد.

***

■ **منوچهر آتشی:** هر کسی بر شاعری ستم روزگار کشیده دریغ می‌خورد، و این کمترین پاداشی است که شاید هیچ دردی از قربانی

شاعر جوان آقای میرزایی اهل کرمانشاه و فعلاً ساکن قم – تهران است و کتاب شعر دارد ، هم غزل دیروزی هم غزل نیمایی که گویی با زبان شعر و معنای آن نوعی سایه بازی می‌کند . فقط تکنیک امروزی نمی‌گذارد که شاعر یکسره غزلسرا خوانده شود . اما در غزل‌های نوذر پرنگ این رگه را می‌توان دید:

شبم ، شبی که تو رفتی چه دردآور بود
سیاه‌روی ز من هم سیاه‌روتر بود
به چشم‌های تو در حال گریه می‌مانست
که از سلاله شب‌های دور و دیگر بود
فضا چو دیدهٔ من سرد و تیره و غمناک
ز برگ ریز هزاران هزار اختر بود
در آن غروب زمین غریب را دیدم
که همچو آب در آواز خود شناور بود
در آن شب آینه‌ها با ستاره‌ها رفتند
که عصر رجعت تصویرهای بی‌سر بود
تمام پنجره‌ها بسته شد در آن شب ، چون
در از تظاهر دیوارها مکدر بود
گیاه‌ها همه آرام گریه می‌کردند
پر ترنم مرغان ز اشک و خون تر بود
تو رفته بودی و طرح تنت هنوز به جای
به روی گسترهٔ خوابناک بستر بود
مجال گریه در آن شب نیافتم هرچند
که آن جدایی بیگاه گریه‌آور بود

نوذر - در حواشی نیما ، و هجوم به زبان تازه

پرنگ از قدیم هم شعر نیمایی می‌نوشت . هرچند این شعرها اغلب ذهنی و تاریک بودند ، و بیشتر در قالب دوبیتی‌های پیوسته ظاهر می‌شدند . اما نگاه امروزی و نیمایی متداولِ آن سال‌ها را داشتند . به ویژه همان تیره‌بینی گرایشی نیهیلیستی ، که تا حدودی در شعرهای نصرت رحمانی و یکی دو شاعر آشنا و نه چندان نام آشنا هم تجلی می‌کرد . در شعر نوذر اما همه چیز صمیمی و بی‌تصنع بود . نوعی پیری زودرس از همان ابتدا ، گریبان این شاعر دردمند را گرفته بود و شاید همین روحیه بود که نمی‌گذاشت او قرار گیرد و آرام شود و به حال و هوای سنی و جوانی و جهان‌بینی امروزین خود برسد .

شعر «گربه سنگی» ، او در این حال و هوا ، ساختی استوار دارد و تصویرها نو ولی دردآلود هستند:

گربهٔ سنگی

انعکاس شیونی گم شد
در غریو سهمناک باد
خنده‌ای در سرسرا پیچید
نعش مردی بر زمین افتاد
خانهٔ ما در کنار شهر
خانهٔ مرموز شومی بود
ماجراهای شگفتی داشت
وحشت‌انگیز و غبار آلود
انعکاس شیونی گم شد
در غریو سهمناک باد
خنده‌ای در سرسرا پیچید
نعش مردی بر زمین افتاد
و کسی پشت اتاق من
لحظه‌ای آرام برجا ماند
قفل چرخی خورد و لای در
چون دهان مردگان وا ماند
من ز جا برخاستم از بیم
چشم خود را دوختم بر در
ناگهان روییدِ از درگاه
نعش عریان زنی بی‌سر

او!؟ (نمی‌دانم چه کس) پرسید:
«غیر ما آیا کسی اینجاست»
ناگهان از روی میز من
گربهٔ سنگی ز جا برخاست!
دستی از لای در آمد تو
خنجری را در فضا آویخت
گربه فریاد غریبی کرد
خون داغی روی قالی ریخت
لحظه‌ای طاق و در و دیوار
موج زد غرق تلاطم شد
نعش زن چون سایه‌ای بی آب
زیر و رو شد دور شد گم شد
خنده‌ای (این خندهٔ می بود)
چون غباری در فضا پاشید
روی گرداندم چه وحشتناک!
عکس من در قاب می‌خندید!

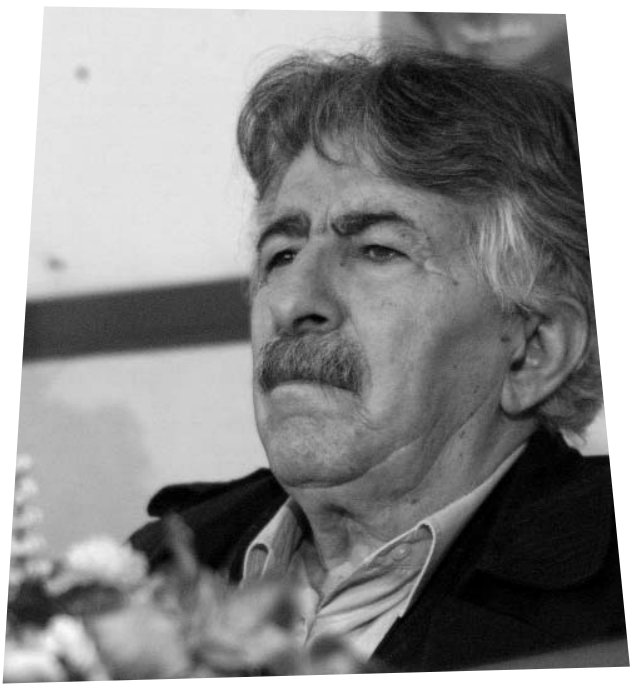
این شعر ، مرا به یاد بعضی شعرهای ادگار آلن پو می‌اندازد . این پردازش به وحشت‌های بی‌جا ، و تصویرهای اکسپرسیونیستی و دراکولایی مدتی در شعر معاصر اواخر دهه سی متداول شده بود که نوعی بازتاب تیره‌بینی نیهیلیستی وارداتی بود و پس از مدتی فراموش شد . فقط در شعر دو نفر جا خوش کرد: نصرت و نوذر .

شعرهای – ظاهراً – تازهٔ نوذر ، بیشتر در وزن شکستهٔ نیمائی است و اغلب تم عرفانی دارد . پیدا است که نوذر ، در نخستین قدم کوشیده با شعر نو معاصر همراه باشد و از نظر مضمون تا حدود زیادی موفق است . اما نوع عرفانی که مطرح می‌کند و گاهی به عریانی بیانش می‌دارد ، آنقدر آشکار و باز است ، که ایهام و ابهام شاعرانه را از آنها می‌گیرد . او پس از مدت‌ها زیستن در امریکا مثل خیلی ایرانی‌ها متوجه بازتولید عرفان ایرانی شده ، که البته تا رسیدن به ایجاز و ایهام کامل فرصت دارد و امیدواریم با بازیافتن سلامت کامل خود ، به راه سرزنده و پرشور خود ادامه دهد و دیوان سوم او ، شکاف کذائی دوری او از وطن را پرکند .

نخواهد شد، و چه بهتر و چه ضرورتی! سفری ناخواسته و ناگزیر بود که برگشتنی خواسته – و شاید باز هم ناگزیر – انگیزه‌اش شد . . . بماناد!)

اما شیرین‌ترین بخش پیوند شاعرانهٔ ما سه نفر (نفر سوم روانشاد فریدون مشیری بود) حتماً شنیدنی و شیرین است که می‌دانم بازگویی‌اش خسته‌کننده نیست، که چاشنی پرگویی‌های من است .

باری ، سال ۱۳۳۵ شمسی بود که من برای رفع بعضی مشکلات کاری‌ام برای نخستین بار به تهران آمدم؛ و بی‌تردیدی پس از انجام فوری کارها، قصد دیدار فریدون مشیری کردم . باید بگویم که در همان سال‌های ۱۳۳۰ تا ۱۳۳۵ هم اشعار تازهٔ من در دو سه نشریهٔ ادبی تهران – و بیش از همه در روشنفکر – و هکذا فردوسی – چاپ می‌شد، هم تعدادی از غزلیات غریب و حیرت‌انگیز شاعری به نام نوذر پرنگ – که او را حضوراً تا آن روز ندیده بودم و آن غزل‌های پخته و آمخته و سنجیده، همیشه میانسال مردی را در ذهن من مجسم می کرد .



«ترش نشسته‌ای ای چربدست شیرین‌کار
خمش نشسته‌ای ای لولیِ شراب اندیش»

***

«روزگار ظالم از مظلوم باشد تیره‌تر
خانه‌ای تاریک‌تر از خانهٔ شمشیر نیست»

***

«نشنوی شیون افتادن مهتاب در آب
تا چو یاس از در و دیوار نیاویزی گوش»

که اگر دو بیت اول اندکی – یا زیاد – تن به شیوهٔ هندی می‌زند، این آخری مثل بعض بیت‌های حافظ، آمیزه‌ای از چاشنی هندی و عراقی است، که شگرد مطلوب و طرز محبوب است . نگاه و تصویر نو، از این ناب‌تر؟ و امروزی‌تر؟

باری، سراسیمه عزم دیدار داشتم . به سبب مکاتبات مکرر با فریدون، که همیشه به این قلم کوچک لطف خاص داشت و شماره‌های آن روز روشنفکر، که من شاید نصف یک کتاب شعر در آنها چاپ کرده‌ام و حالا هیچ‌کدام را ندارم که وصلهٔ نخستین کتاب چاپ نشده‌ام کنم که هم اکنون در انتشارات نگاه با نام **ریشه‌های شب** در حال چاپ و توزیع است، گواه مدعای من است، و به همین سبب آدرس مجله را می‌دانستم: ساختمانی هفت طبقه و سفید به نام ساختمان اردکانی، نبش سعدی و امیرکبیر – شاید در ردیف اولین هفت طبقه‌های آن روزی – که آسانسور هم داشت ولی منِ دهاتی آن روزها از آن می‌ترسیدم . این بود که هفت طبقه را پله‌نوردی کردم تا اینکه نفس زنان خود را روبه‌روی تابلو روشنفکر دیدم . در نیمه باز بود . مشیری زیبا و جوان را به سابقهٔ عکس‌هایش می‌شناختم . اما جوان ریزه‌میزه‌ای، به گمانم کمتر از بیست سال، و دختر خانمی که آنجا بود، «غریبه!» بودند «و شاید من غریبه‌تر و . . .» به هر حال سلام من یا معرفی‌ام ناشنیده مانده بود . دختر خانم که رفت، فریدون پرسید: آقا شما کاری داشتید؟ چرا نمی‌نشینید؟

گفتم: آقای مشیری، شما بالای هر شعر من ستایش‌نامه‌ای نوشته‌اید . من خود را معرفی کردم . آتشی هستم . . .

که هر دو یار حاضر پریدند رویم و حالا نبوس کی ببوس!

و بالاخره نوجوان نازک اندام هم خود را معرفی کرد: «نوذر پرنگ» و بی‌اغراق بگویم من شوکه شدم . آیا غزل‌هایی که از توانایی، مهارت و سرشاری حکایت می‌کردند و می‌نمودند که سرودهٔ مردی کارکشته‌اند، از قلم این جوانک تراویده بود؟ گو اینکه او هم به من لطف کرد و همان گمان مرا بیان داشت . اما من خود نپذیرفتم . غزل‌هایی که من از او خوانده بودم با حافظ و صائب پهلو می‌زد . بی‌هیچ اغراقی . غزلی می‌خوانم از همان تاریخ‌های دور؛ و در حواشی حافظ:

در آن زمان که به رقص هلاک برخیزم
چرا فسرده و اندوهناک برخیزم
سلامت دل ازین در کجا برم بیرون
اگر ز سایهٔ تیغ هلاک برخیزم
چو لاله خرقهٔ آلوده را زدم آتش
که در هوای تو چون ژاله پاک برخیزم
ز می نبود گریزم که همچو نیلوفر
بر آب تکیه زدم تا ز خاک برخیزم
«پیاله برکفنم بند» تا به دور بهار
چو لاله جام به کف زیر تاک برخیزم
ز شوق روی تو باشد که روز رستاخیز
ز خاک با کفن چاک چاک برخیزم

ببینید که در تضمین‌های مقطعی از حافظ چه هشیارانه عمل می‌کند:

پیاله برکفنم بند تا سحرگه حشر
به می ز دل ببرم هول روز رستاخیز
(حافظ)

نوذر از همان نوجوانی، اغلب ذهنیتی تاریک و غمزده و گاه سیاه را نشان می‌داد . این حالت او بیشتر در شعرهای نیمایی او جلوه می‌کرد، و دیدم که بر بعضی شاعران جوان تأثیر عمیق گذاشته، که خود شاعر دوم به این امر اقرار می‌کرد و غزل‌هایش گواهی بر این مدعاست . این

(ص ۱۷)

– از «کُجا جایِ» خیالستان ، خیابانی بنفش
رفته تا اعماقِ اخترزارهای خواب‌ها
(ص ۵۴)

– گیاهی خواب می‌بیند که در باد
پلنگی از درختی ناگه افتاد
(ص ۱۹)

– کجایی ای همه جای تو خوش ، رهایی! های!
دلم به سوی صدای تو رهسپار شده‌ست
(ص ۶۲)

***

چنانکه ملاحظه می کنید، تمام این سخن‌های تازه ، در قالب قدیمی غزل گفته شده است . واقعیت این است که غزل یک ژانر ادبی قدیمی و یک قالب کلاسیک است اما غزل نو ، امروز ، دوشادوش قالب‌های زنده و پویا گام برمی‌دارد . امروز کسی خانم سیمین بهبهانی را از شاملو و غزل‌های او را از شعرهای شاملو ، به لحاظ طراوت و تازگی ، جدا نمی‌بیند و همگان هر دو را شاعر معاصر می‌دانند . در حالی که برخی از این لحاظ ، هر چند با ما هستند اما از عصر سنایی فروتر نمی‌آیند . یعنی او در میان جمع و دلش جای دیگر است!

اکنون که سخن از شعر و شاعر معاصر به میان آمد ، باید بگویم که غزل معاصر را از دیدگاه کرونولوژیک ، باید از شعرای مشروطه آغازید یعنی از بهار ، ایرج ، عارف و لاهوتی سپس فرخّی و ادیب پیشاوری و حاج میرزا حبیب خراسانی و محمدحسین صفای اصفهانی و درگذشتگانی مثل رهی معیّری و پژمان بختیاری و فرهاد اشتری ، هادی رنجی ، امیری فیروزکوهی ، رعدی آذرخشی و عماد خراسانی تا برسیم به شهریار و سپس مسعود فرزاد ، حمیدی شیرازی ، گلشن کردستانی و صاحبکار (سهی) و . . . آنگاه به شاعران بسیار برجسته‌ای می‌رسیم از آنانکه سایه‌شان بر سَرِ غزل بحمداللّه مستدام است و مستدام باد چون استاد محمد قهرمان تربتی ، استاد مشفق کاشانی ، استاد بهزاد کرمانشاهی که برخی از این بزرگواران ، دست کم در برخی از غزل‌هایشان ، تا آستانهٔ **غزل نو** ، پیش می‌آیند .

از میان درگذشتگان ، در همین دسته ، برخی غزل‌های اخوان ، تولّلی ، نادرپور ، منوچهر نیستانی ، سیاوش میرمطهری و عباس صادقی (پدرام) را می‌توان در جرگهٔ غزل نو ، یاد کرد .

اما غزل نو را با معنای دقیق‌تر آن باید در آثار معاصران ، جست‌وجو کرد . خانم سیمین بهبهانی ، استاد شفیعی کدکنی ، هوشنگ ابتهاج ، نوذر پرنگ ، خسرو احتشامی هونه گانی ، محمدعلی بهمنی ، محمد ذکائی ، ولی اللّه درودیان ، علیرضا قزوه ، شهرام وفایی ، سعید یوسف ، بهمن صالحی ، رحمت موسوی و چند تن دیگر . . .

غزل نوذر در میان همین دسته ، و **غزل نو** و غزل امروز است . هر چند شعر ناب ، از مرزهای زمان درمی‌گذرد . شما امروز هم شعر عاشقانهٔ رابعهٔ بنت کعب را پس از هزار و یکصد سال می‌خوانید و نبض عشق ، در رگ رگ آن تپنده است .

یکهزار و صد سال دیگر هم هر فارسی زبانی شعر پرنگ را بخواند ، همین تپندگی را احساس خواهد کرد:

می گذشت از سرِ بازار سحرخیزان دوش
پیر خورشیدگران ، شب شکنِ آینه پوش

همین جا یادآور شوم: با اینکه شعر نوذر پرنگ از شعر گذشتگان متمایز است ، اما ارادت و انسِ ژرف او با شعر حافظ ، زبان او را با گلچرخی رنگین ، به برخی آرایه‌ها و پیرایه‌های زبان حافظ نزدیک کرده است: یعنی علاوه بر آنکه فخامت و استواری و ایهام و نیز تراش الماسگونی که ترکیبات حافظ دارد در شعر او نیز ، به تناسب به چشم می‌خورد . اغلب اوزانی که حافظ برای غزل‌های خود انتخاب کرده است؛ و حتی برخی ردیف‌ها و قوافی حافظ ، در غزل پرنگ ، انعکاس یافته است اما یکی از مهم‌ترین دلایلی که زبان پرنگ را به زبان حافظ نزدیک و گاهی حتی شبیه کرده است؛ کاربرد «اسطوره»های واژگانی یا «واژه – اسطوره»های

ساخته و پرداخته حافظ است .

حافظ برای آنکه در تعریض‌های خود به ستمبارگان عصر خویش ، از گزند آنان در امان بماند ، برخی از این واژگان را به کار می‌بُرد و برخی دیگر را برای بیان مکنونات عارفانه یا عاشقانه خویش . نوذر هم در شعر خود از همین واژگان بهره می‌بَرَد مثل: عسس ، میکده ، خواجه ، خرقه ، ساقی ، شحنه . . .

– دیشب به کوی میکده ، راهم عسس ببست ، **فرصت درویشان** ، ص ۱۲۷

– بر آستان میکدهٔ عشق ، سال‌هاست
ای خواجه کس چو بنده نیفتاده است مست ، همان .

– به زیر خرقه ، می‌خانگی خمار شده‌ست . همان ، ص ۶۱.

– ساقی که خوش به زلف ادب تاب می‌دهد
گوید بدین غلام که ای خواجه! چیست حال؟ همان ص ۵۰

– مفتی عاشقان جهانش حلال کرد

مهربانی خدا
تجسم می‌یابد
با فنجانی چای بخارانگیز
در اتاقی که
پشت پنجره‌اش
برف می‌بارد به آرامی

شعرهای کوتاه این سبک و سلیقه به گمان من جذاب‌تر و دلپذیرترند:

پرنده گفت:
بیشتر مردم بی‌گناهند
جهان
از این بهتر
نخواهد شد
و پرید

■ **سیدعلی موسوی گرمارودی**: درست است که گفته‌اند:

اشیا همه ناطقند و گویا
لیکن به زبان بی‌زبانی

اما چنین نیست که پدیدارهای عالم ، با هر کس ، سخن بگویند . مولوی می‌فرماید که پدیده‌های جهان ، همگی ، هوشیار و گویا هستند اما با نامحرمان ، خاموشند .

در حوزهٔ شعر ، این حُکم ، فراتر می‌ایستد یعنی شعر در معنای نابِ آن ، نه تنها گویا کردنِ پدیده‌ها و به سخن آوردنِ آنها و سخن گفتن با آنهاست؛ بلکه فراتر از آن: یعنی نوعی تصرّفِ در آنهاست .

وقتی سعدی می‌گوید: آب ، از این رو ، چوب را در خود فرو نمی‌بَرَد که:

«شرم دارد ز فروبردنِ پروردهٔ خویش» ، در واقع ، در طبیعت ، به گونه‌ای ، تصرف کرده است .

این توانمندی حتّی در شاعرترینِ شاعران ، همیشگی نیست یعنی تنها هنگامی شاعر می‌تواند در جهان و پدیده‌های آن تصرف کند که خود در تصرفِ شعر باشد .

هم از این رو است که مولوی می‌فرماید:

تو مپندار که من ، شعر ، به خود می‌گویم
تا که هشیارم و بیدار ، یکی دم نزنم

پس حتی شاعران بسیار بزرگ هم ، تنها هنگامی به معنایِ اخصِّ کلمه ، شاعرند که در تصرفِ کاملِ شعر باشند یعنی شعر به سراغ آنان آمده باشد ، نه برعکس .

در دیوان هر شاعر ، هر جا شعر ناب دیدید ، همانجا ، شاعر در تصرّفِ شعر بوده است و هر جا از هر شاعر ، هر چند بسیار بزرگ – شعری خواندید که چنگ در جگرگاهِ احساس نمی‌افکَنَد ، اگرچه در اسالیب سخن ، سخته و پخته باشد ، شعر نیست؛ دستِ بالا ، سخن استوار است . از شاعری به بزرگی سعدی ، اگر بخوانیم:

راستی کن که راستان رستند
در جهان ، راستان قوی دستند

بی‌گمان ، شعر نخوانده‌ایم . اما همسو در بسیاری از غزل‌های خود ، با تمام معنیِ کلمه ، شعر سروده است .

***

غزل ، قالبی است که در میان قالب‌های شعر فارسی ، بسیاری از برترین نمونه‌های شعر ناب را ، در آن می‌توان سراغ کرد .

و نوذر پرنگ ، از شاعرانی است که در بسیاری از غزل‌های خویش ، دربست در تصرّفِ شعر است؛ و به همین دلیل و به دلیل آنکه به تعبیر مولوی ، «هشیار» نیست ، از شاعرانی است که در پدیده‌های عالم ، تصرّف می‌کند:

هنگامی که می‌گوید:

نشنوی شیونِ افتادنِ مهتاب ، در آب
تا چو یاس از در و دیوار نیاویزی گوش؛

در واقع ، مهتاب را وادار می‌کند که هنگام افتادن در آب ، شیون کند و ما را مانند یاس‌ها وا می‌دارد که از در و دیوار گوش بیاویزیم تا شیون مهتاب را بشنویم .

جایی دیگر در رابطهٔ شعر و موسیقی و نسبت آن دو ، گفته‌ام: «موسیقی نزدیک‌ترین هنر به شعر است . نه از آن جهت که در تاریخ شعر ما ، همیشه اوزان عروضی شعر ، با ایقاعاتِ آهنگین و به عبارت دیگر ، قول با غزل همراه بوده است ، بلکه از آن جهت که هر دو ، یک کار را انجام می‌دهند ، با این تفاوت که موسیقی ، زبان اشارت و شعر ، زبان عبارت است .

با آنکه ، «گفتنِ ناگفتنی‌ها مشکل است» اما هم شعر و هم موسیقی ، این وجه مشترک را دارند که ناگفتنی‌هایی از یک دست را می‌توانند گفت .

منظورم از ناگفتنی‌ها ، به هیچ‌وجه ، حقایق اجتماعی و سیاسی و امثالِ آن نیست ، بلکه منظورم رازهای نامکشوف در ناکجای جان آدمی است که با آنکه ما خود آنها را درنمی‌یابیم اما به محضِ آنکه شاعران یا موسیقی‌دانان آنها را خلق می‌کنند ، ما نیز پا به پای آنان ، به «لذتِ کشف» دست می‌یابیم . بنابراین می‌توانم بگویم که شعر و موسیقی ، در ایجاد «مکاشفه» اشتراک دارند . . .» [1] هر شاعر دیگر و از جمله شاعر مورد بحث ما ، در هر یک از غزل‌هایش که در لحظه‌های سرایش ، در تصرّفِ کامل شعر بوده است به ما در کشفِ ناکجاهای نامکشوف ، کمک می‌کند . او چنانکه خود می‌گوید ، در این گونه غزل‌ها و مثنوی‌های خویش ، «رندی است که ره به خلوتِ سرِّ کلام برده است .» [**فرصت درویشان** ، ص ۲۳]

برخی از این اسرار کلام او را که برای ما مکشوف کرده است ، با هم بخوانیم:

– این قلم ، دیری است ، در جهل مرکّب مانده است
کو یَدِ بیضا و انگشت ورق گردان تو
(ص ۱۱۲)

– تو گویی عکسِ گل در عالم خواب
ز دست ماهتاب افتاد در آب
(ص ۱۷)

– فرو می‌ریزد از بال و پَرِ چنگ
سرشک آیه‌های صورتی رنگ

و بعد استاد همایی یادآور می‌شود که: اگر شعر معروفِ «بوی جویِ مولیانِ» رودکی ، به روایتِ **چهار مقاله** ، امیرنصر سامانی را از هرات به راه درشتناکِ بخارا ، بی‌موزه «جاکَن» می کند ، چنانکه رانین و موزهٔ او را تا دو فرسنگ در پی او ، می‌برند و تا بخارا ، هیچ جا ، عنان فرو نمی‌گیرد ، از اثرِ موسیقی و صدایِ گرم و گیرایِ رودکی و پردهٔ عشاق ، نیز هست که رودکی این شعر را در آن پرده ، خوانده است و نه تنها تأثیر شعرِ او . بنابراین تا آخرِ قرن پنجم ، غزل ، مقطعاتی چند بیتی و مستقل و جدا از قصیده مشتمل بر فنونِ عشقیّات ، با مطلعِ مصرع و اوزان و کلماتِ مخصوص ، چنانکه علاوه بر وزن عروضی ، دارای وزنِ ایقاعی هم بوده یعنی با الحان و نغماتِ موسیقی نیز هماهنگ بوده است .

– از اوائل قرن ششم ، به نظر استاد همایی ، دو تحوّل در معنیِ کلمهٔ غزل ، روی داده است یکی اینکه وزنِ ایقاعی ، از غزل ، جدا شده و نوع غزل ، از اختصاص شعرِ ملحون ، بیرون آمده و دایرهٔ آن وسعت یافته؛ یعنی عموم قطعات مصرع چند بیتی را ، خواه با الحانِ موسیقی نیز هماهنگی داشته یا نه ، غزل می‌نامیدند در برابر قصیده و قطعه و رباعی و ظاهراً **سنایی** ، نخستین کسی است که به سبک و معنی معمول فعلی ، غزل گفته است .

دو دیگر اینکه: تشبیباتِ اوائل قصیده را هم به نام غزل (و البته گاهی هم نسیب) خواندند . استاد همایی در قرن هفتم از سعدی شاهد می‌آورد که در قصیدهٔ رائیهٔ خود به مطلعِ «به هیچ یارمده خاطر و به هیچ دیار» آنجا که به تجدید مطلع می‌پردازد ، کلمهٔ غزل را ، مُرادف تغزّل و تشبیب در قصیده ، به کار می‌بَرَد:

از آن سخن بگذشتیم و یک غزل باقی است
تو خوش حدیث کنی سعدیا بیا و بیار

– از همین قرن ششم به بعد ، لفظ سرود و تصنیف ، جانشین **غزل** در عهد اول (از قرن ۳ تا آخر قرن ۵) می‌شود ، البته نه به معنیِ تصنیف سیلابی آهنگسازانِ امروزی؛ بلکه نوعی از اشعار که دارای وزن عروضی و ایقاعی ، هر دو باشد یعنی نوعی که ظاهر آن ، مانند اشعار دیگر است .

■ **کامیار عابدی**: تقی حاج آخوندی (متولد ۱۳۱۶ ، تهران) از اواخر دههٔ ۱۳۳۰ با نام شاعرانه و زیبای نوذر پرنگ در میان شعرخوانان ایرانی شناخته شد . اغلب آثار شعری او در دو مجموعهٔ **فرصت درویشان** (به کوشش سعید نیاز کرمانی ، ۱۳۶۵) ، **آن سوی باد** (به کوشش بیژن ترقی و با تحلیل‌هایی از همو و مهدی برهانی ، ۱۳۸۲) گردآورده شده است . مجموعهٔ دوم دربرگیرندهٔ مجموعهٔ نخست نیز است .

نقد و تحلیل شعر و آثار معاصران کار آسانی نیست . زیرا ما ایرانیان ، به دلیل روحیهٔ چیرهٔ شرقی و خاص خویش ، بیشتر نقد را به تعارف برگزار می‌کنیم یا آنکه اگر نکته‌ای درست در نقد آثار خود بشنویم ، آن را نمی‌پذیریم . از این رو ، تصور می‌کنم سخن شاعرانی که یک سره ، نقد سروده‌های خود را به باد «نقد» یا انکار گرفته‌اند ، از صراحتی صادقانه تهی نیست . پرنگ را شاید بتوان در زمرهٔ این گویندگان دانست . زیرا می‌گوید:

«ای دوست! حکم قاضی حاجات کافی است
خاکی بیار و در دَهَنِ داوری بریز»
(**آن سوی باد** ، ۵۹)

بخش عمده‌ای از شعر پرنگ بازآفرینی یا بازتولید شعر کهن فارسی است . در این نکته تردید نیست . خود او هم در لابه‌لای شعرهایش این موضوع را پنهان نمی‌کند و به ویژه ، از ارادات دیر و دورش به حافظ سخن می‌گوید . البته پرنگ به استقبال سروده‌هایی از غزل‌سرای بزرگ ایران در سدهٔ هشتم قمری رفته است و حافظانگی‌های شعری‌اش درخور توجه است . اما بی‌درنگ ، باید باریک شد و گفت که بخش‌های مضمون‌پردازانه و تودرتوی شعر حافظ بیشتر مورد توجه این شاعر است تا بخش‌های گسترده‌تری که در آن ، زبان و تصویر و تمثیل به شکوهی غریب در شعر فارسی می‌انجامد . از این دستهٔ اخیر در شعر حافظ ، می‌توان مثال‌ها آورد:

□ «از آن به دیر مغانم عزیز می‌دارند
که آتشی که نمیرد همیشه در دل ماست»

□ «کوپیک صبح تا گله‌های شب فراق
با آن خجسته طالع فرخنده پی کنم؟»

□ «ای غایب از نظر ، به خدا می‌سپارمت
جانم بسوختی و به جان دوست دارمت»

اما از آن بخش نخست ، نوعی میناکاری زبانی و پیچیدگی مضمونی می‌تراود:

□ «زمانه از ورق گل ، مثال روی تو بست
ولی زشرم تو در غنچه کرد پنهانش»

□ «خون شد دلم به یاد تو هر گه که در چمن
بند قبای غنچهٔ گل می‌گشاد باد»

آشکار است که چنین بیت‌هایی در شعر حافظ ، به نسبت شعرهای «حافظانهٔ» مورد اشاره چندان زیاد نیست . اما همین میناکاری و مضمون‌یابی است که بعدها شاعران شیوهٔ هندی یا به تعبیر کریم امیری فیروزکوهی (۱۳۶۳ – ۱۲۸۹) ، اصفهانی را به خود جلب می‌کند و به ویژه ،

اشراق را که شحنهٔ شهرش حرام یافت . همان ، ص ۲۳

– ما کشیدیم زدل پرده به یک سو ، حالی
تا چه بازی بنماید هنر زلف شما

با همه این احوال ، واقعیت است که شعر پرنگ ، رنگ و بوی نو دارد و از برجسته‌ترین ویژگی‌های غزل نو ، معاصر بودن .

بنده در نقد گونه‌ای بر کتاب یکی دیگر از پیشروان غزل نو ، یعنی محمدعلی بهمنی ، در یکی از شماره‌های مجلّه **گلچرخ** نوشته بودم که بهمنی هم مثل نوذر پرنگ ، اگرچه در قالب قدیمی غزل شعر می‌گوید اما نگاه او ، معاصر است .

همانجا گفته بودم ، حسین منزوی هم ، شاعر معاصر است ، اگر چه در قالب قدیمی غزل شعر می‌گوید و سپس این بیت منزوی را به عنوان مثال آورده بودم که:

تو از معابد مشرق زمین عظیم‌تری
کنون شکوه تو و بهت من تماشایی است

زیرا این بیت اشاره به گردشگری و توریسم دارد که از مستحدثاتِ این قرن است .

و امروز اضافه می‌کنم که یکی دیگر از رازهای معاصر بودن ، بلکه «هماره» بودن شعر منزوی این است که موضوع همهٔ غزل‌های او ، عشق است .

خود او ، در مقدمه چاپ دوم «حنجرهٔ زخمی تغزّل» می‌نویسد:

« . . . عشق به عنوانِ هویّت اصلی شعر من ، جا افتاده است و خوشا عشق که مهر درخشان – تو بگو داغ درخشان–اش را بر جبین شعر من و زندگی من کوبنده است . . .» [۲]

اما موضوع عشق ، با آنکه از هر زبان که می‌شنوی نامکرّر است وقتی در **غزل** ریخته می‌شود ، نمی‌تواند به تنهایی معاصر بودن را تضمین کند مگر آنکه با نگاه معاصر دیده شود و نگاه منزوی ، نگاه معاصر است .

بخش مهمی از این معاصر بودن ، گاهی مرهون «زبان و بیان» غزل است .

در غزلِ «چهار» در **حنجرهٔ زخمی تغزل** ، در بیتی خطاب به معشوقهٔ خود می‌گوید:

مجالِ بوسه به لب‌های خویشتن بدهیم
که این بلیغ‌ترین مبحث شناسایی است

و در بیت آخر همین غزل می‌گوید:

پناه غربت غمناک **دستهایی باش**
که دردناک‌ترین ساقه‌های تنهایی است

این زبان و بیان ، زبان و بیان نیمایی است ، هرچند در غزل آمده باشد یعنی دردناکی را به ساقه نسبت دادن .

و گاهی ، مضمون شعر ، معاصر است؛ اگر خفقان و حکومت پلیسی آن سال را در یاد داشته باشیم؛ درمی‌یابیم که شاعر ، در غزل ۶ ، هم معاصر است و هم متعهد:

دوران شکوه باغ ، از خاطرمان رفته است
امروز که صف در صف خشکیده و بی‌باریم
دردا که هدر دادیم آن ذات گرامی را
تیغیم و نمی‌بریم ، ابریم و نمی‌باریم
ما خویش ندانستیم بیداری‌مان از خواب
گفتند که بیدارید گفتیم که بیداریم
من راه تو را بسته ، تو راه مرا بسته
امید رهایی نیست وقتی همه دیواریم

یا در غزل ۷:

درخت‌های کهن ، ساقه ساقه ، دارشدند
به دار کرده بر آنان تنِ هزاران

آنچه غزل نوذرپرنگ ، سیمین ، احتشامی ، بهمنی و منزوی و هر کس از این‌گونه شاعران را از سایر غزل سرایان مشخص می‌کند . موزائیکی از علت‌هاست که عبارت‌انداز:

– معاصر بودن
– زبان و بیان ویژه
– نگاه متفاوت شاعرانه
– صور خیال

بنده بارها عرض کرده‌ام که آنچه شاعر را از غیر شاعر یعنی از ناظم و سخنور مشخص می‌کند ، در درجه نخست نگاه متفاوت آنهاست .

منزوی وقتی در غزل ۱۵ می‌گوید:

به تماشای تو از خویش برون تاختم اما
زو دم از دیده چنان شادی ایام گذشت
تنها نگاه اوست که بُرون رفتِ خود را از خویش ، می‌تواند دید .

نوذرپرنگ هم ، گاهی چنان معاصر است که می‌توان غزل او را برگی از تاریخ معاصر دانست: سخن را دربارهٔ شعر او با یادکرد دو بیت از غزلی که برای شهدایِ احتمالاً جنگ گفته است ، به پایان می‌برم .

یادشان آباد آن مرغان که هنگام سحر
شعله زد گل در میان برگ‌های بالشان
آبروی جان پاکان بین که هر جا می‌روند
می‌رود شمشیر دشمن هم به استقبالشان

اگر وقتی مانده باشد ، اجازه می‌خواهم که نگاهی کوتاه به تاریخ غزل در ادب گذشته از زبان یکی از استادان بزرگ ادب بیفکنم .

درست چهل سال پیش ، روانشاد استاد جلال همایی در مقدمهٔ استادانه‌ای بر کتاب **غزلیات جاویدان پارسی**[۳]، تحول معنای کلمهٔ «غزل» ، چند دوره را مشخص می‌کند و می‌نویسد:

– از آغاز شعر فارسی تا اواخر قرن پنجم هجری قمری ، به اشعار غنایی ملحون یعنی از جنس سرود و تصنیف که با ضرب و آهنگ و ساز و آواز خوانده می‌شده است ، **غزل** می‌گفته‌اند و آن را با اصطلاحِ «قول» به معنیِ سرود و آوازه‌خوانی ، مرادف می‌دانسته‌اند . اصطلاح **قَوّال** به معنیِ غزلخوان مجلسِ بزم و سماع را هم ، از این قول گرفته‌اند .

سپس استاد همایی ، پهلوانِ این میدان و استادِ مسلمِ این نوع شعر را ، در عهدِ سامانیان ، **رودکی** می‌داند و می‌نویسد: این نوع شعر است که عنصری ، ملک‌الشعرای دورهٔ غزنوی ، با آن چیره‌دستی در شعر ، به آن غبطه می‌خورد و می‌گوید:

غزل ، رودکی وار نیکو بود
غزل‌های من ، رودکی وار نیست
اگرچه بکوشم به باریک وَهْم
بدان پرده اندر ، مرا بار نیست

درانات تاگور: ۱۹۴۱ – ۱۸۶۱ میلادی) و یکی از شاعران معاصر ایران نیز ، رهروی این نوع شعر بود (بیژن جلالی: ۱۳۷۸ – ۱۳۰۶) .

شعرهای نوذرپرنگ در منظومهٔ شعر معاصر ایران حالتی تک افتاده دارد . او جز در شعرهای نیمایی ، که ما را به یاد آثار م . امید می‌اندازد ، پیوندهای زیادی با شعر شاعران عصر خود ندارد . البته چند استثناء را باید به کنار نهاد . یکی از آن استثناءها این شعر است:

«آفتاب آسوده در تالار سبز آب‌ها
بوی گل پیچیده در مهتابی مهتاب‌ها»
(**آن سوی باد** ، ۱۳۴)

که مثنوی معروف فروغ فرخزاد (۱۳۴۵– ۱۳۱۳) را در ذهنمان زنده می‌کند:

«ای شب از رؤیای تو رنگین شده
سینه از عطر توأم سنگین شده»

نمونهٔ دیگری که در شعر پرنگ نظرم را به خود جلب کرد ، از این قرار است:

«چشمت چه رنگ دارد با حالت شکسته
در کار فتنه رفته ، در گوشه‌ای نشسته»
(**آن سوی باد** ، ۸۶)

این غزل ، غزل میرزا حبیب اصفهانی (دستان: درگذشتهٔ سال ۱۳۱۱ قمری) را به یادم می‌آورد . البته به زحمت می‌توان میرزا حبیب را در مجموعهٔ شاعران معاصر قرار داد . چه ، او در نیمهٔ دوم سدهٔ نوزدهم میلادی به حالت تبعید یا نیم تبعید در استانبول ، پایتخت حکومت عثمانی می‌زیست:

«دیشب به رقص برخاست آن فتنهٔ نشسته
یک دل درست نگذاشت با طُرهٔ شکسته»

در پایان سخن باید اشاره کنم که در میان شعرهای پرنگ یک غزل را از همه بیشتر دوست دارم . من این شعر را نخستین بار ، در نیمهٔ دههٔ ۱۳۶۰ در ضمیمهٔ ادبی روزنامهٔ **اطلاعات** (گلچرخ) خواندم:

«آن سبک بالان که خون پر می‌زند در بالشان
آفتاب افتاده در آیینهٔ اقبالشان»
(**آن سوی باد** ، ۱۴۰ – ۱۳۹)

غزل مورد اشاره ، برای این خوانندهٔ پی‌گیر شعر فارسی تصویرهایی است زنده ، ملموس و پراحترام نسبت به همهٔ جان باختگان آرمان‌گرا و شهادت خوی ایران ، از دورهٔ مشروطه تا زمانهٔ جنگ تحمیلی عراق علیه ایران؛ از آغاز سدهٔ بیستم میلادی تا پایان آن .

پانوشت:

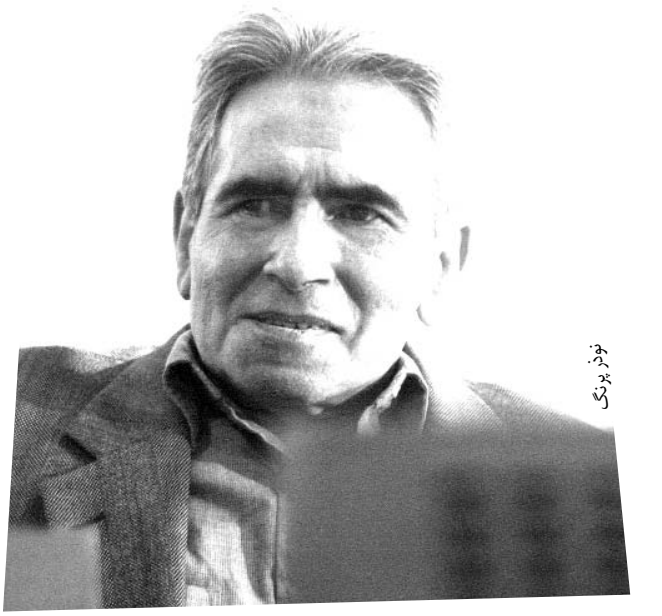
۱– درباره هنر و ادبیات ، گفت و شنودی با مهدی اخوان ثالث و علی موسوی گرمارودی ، به کوشش ناصر حریری ، کتابسرای بابل ، ۱۳۶۸ ، صص ۸ – ۱۲۷ .

۲– **حنجره زخمی تغزل** ، چاپ دوم ، ۱۳۸۲ ، ص ۹ .

۳– جمع‌آوردهٔ مرتضی تیموری شامل ۵۶۲ غزل از ۲۲۲ شاعر از قرن ۴ تا ۱۳ هجری . کتابفروشی اصفهان ، فروردین ۱۳۴۴ ، مقدمه از صفحهٔ «شش» تا صفحهٔ «بیست و هشت» به قلم استاد همایی .

کلیم کاشانی (یا همدانی) ، صائب تبریزی و بیدل دهلوی به آن آهنگ و اسلوبی نو می‌بخشند .

در این میان ، پرنگ میان حافظ و شاعران شیوهٔ هندی در رفت و آمد است . گاه به اصطلاح‌های شاعرانه عارفانهٔ شاعر شیراز روی می کند ،


نوذر پرنگ

گاه به صائب و بیدل گوشهٔ چشمی می‌اندازد و گاه از تلفیق این دو به حد میانه‌ای معطوف می‌شود:

یک

□ «مستیم و شیخ گوید ما را هنر نباشد
او هم زِ رسم مستی پُر بی‌خبر نباشد»
(**آن سوی باد** ، ۶۱)

□ «در شب وصلم و جانم نگران است هنوز
تاب دل در خم زُلف تو همان است هنوز»
(**آن سوی باد** ، ۶۶)

دو

«چنان نازان چمد طرف چمن زاران پندارم
که از نازش هزار اطوار می‌جوشد ز پرگارم»
(**آن سوی باد** ، ۶۲)

«بیا و حوصلهٔ ابر را ز هم واکن
عروج معنی یک قطره را تماشا کن»
(**آن سوی باد** ، ۱۲۵)

سه

«عزیزان آن مجوسم من که در فصل نویِ عالم
نخستین بوسه زد بر دیدگان کودک مریم»
(**آن سوی باد** ، ۹۵)

«فرشته آمد از اعماق بیشه‌های خیالم
کشید دست نوازش به مهربانی بالم»
(**آن سوی باد** ، ۷۴)

در زمینهٔ نشانه‌های معنایی ، جز عشق که موضوعی بسیار عام و گسترده در شعر سنتی و سنت‌گراست ، می‌توان به حضور نوعی تلقی درویشانه (و گاه ، قلندرانه) از جهان و هستی در شعر پرنگ اشاره کرد: طعن و لعن ریاکاران و ریاکاری و نفرت نسبت به دروغ ، این پَلَشتی بزرگ تاریخ ایران در کنار این تلقی قرار می‌گیرد . اگر حتی بخشی از حافظانه‌های «پیدا و پنهان» شاعر را به کنار نهیم ، باز می‌توانیم بگوییم که او به لحاظ موقعیت‌های فکری بیشتر در کنار حافظ آرامش می‌یابد . اما از نظر ساختارهای زبانی ، اغلب با شاعران سبک هندی همدل است . هر چند ، در این میان ، گاه رگه‌هایی از زبان معاصر فارسی هم از لابه‌لای شعرهایش سرک می کشد . اما حتی این حضور هم نمی‌تواند سبب شود که شعر پرنگ به مجموعهٔ جریان اصلی خوانندگان و خواهندگان غزل فارسی بپیوندد . یعنی همان جریانی که غزل‌های امیر هوشنگ ابتهاج (ه . ا . سایه) در مرکز آن قرار دارد .

گذشته از این ، سروده‌های پرنگ به دلیل هم‌جواری با شیوهٔ شاعران دورهٔ صفوی ، یعنی جست‌وجوی مضمون یا طرح مثل ، و البته شاید به سبب علاقهٔ ذاتی نسبت به ساختارهای غیرطبیعی‌تر زبان ، به سوی شکل‌های پیچیدهٔ نحو گرایش دارد:

«داغ من تازه مکن ، دم مزن از دولت باد
سرخ از سیلی ایام ، رخ پاییز است»
(**آن سوی باد** ، ۱۳۱)

در مصراع نخست ، وجود دو فعل در پشت سرهم ، ضرب آهنگ شعر را کند می کند و در ارسال‌المثل مصراع دوم ، مسند نه در جای خود (پیش از فعل) که در آغاز جمله جای گرفته است . اما نمونه‌هایی هم می‌توان یافت که در آنها ، نحو زبان شکل طبیعی‌تری به خود می‌گیرد . با این همه ، حضور استعاره‌های هندی‌تبار ، شعر را از محور علاقهٔ مخاطبان حافظ‌پسند دور می کند:

«در مناجات ، خیالش به شتاب آمد و رفت
بود تصویری و در خاطر آب آمد و رفت»
(**آن سوی باد** ، ۶۷)

استعارهٔ هندی تبار این بیت ، «خاطر آب» است . البته چنین استعاره‌ای مورد پذیرش گروهی از شاعران و علاقه‌مندان شعر جدید فارسی است . اما آنها اغلب ترجیح می‌دهند که استعاره‌هایی از این دست را در چهارچوب شعر آزاد نیمایی یا منثور بنشانند و بخوانند . در مثل ، از آن نوعی که به ویژه ، در سروده‌های سهراب سپهری (۱۳۵۹ – ۱۳۰۷) دیده می‌شود .

دربارهٔ تطور معنا و زبان در شعر پرنگ نمی‌توان چندان سخنی گفت . زیرا آثارش در ذیل خود ، تاریخ سرودن ندارد . اما در مَثَل ، می‌توان حدس زد که شعرهایش در وزن‌های نیمایی به دههٔ ۱۳۳۰ مربوط باشد . با آنکه پرنگ ، در مجموع ، به شعر خراسانی علاقهٔ چندانی ندارد ، اما از عهدهٔ نوخراسانی‌های نیمایی نوع اخوان ثالث (۱۳۶۹ – ۱۳۰۷) بسیار خوب برآمده است . در مقابل ، شعرهای منثور یا سپید بلندش از انسجام ساختاری مناسب بی‌بهره است . شعرهای منثور یا سپید کوتاه وی این عیب را کمتر دارد و نوعی حالت مناجات‌گونه در آنها دیده می‌شود . ریشه‌هایی دارد (مثل آثار خواجه عبدالله انصاری ، سدهٔ پنجم قمری) و بعضی گویندگان شرقی هم به این شیوه گرایش داشته‌اند (مانند رابین

گفت‌وگو با **رهنورد زریاب**

رسول آبادیان

و در نیروهای مسلح نفوذ کرد . زمانی که من خودم رئیس انجمن نویسندگان بودم یک کتابفروشی هم دایر کردم و هر هفته از مسئول کتابفروشی می‌خواستم که گزارش دهد که چقدر کتاب فروخته شده است ، یک روز پرسیدم که چه گروهی بیشتر کتاب می‌خرند ، با کمال تعجب گفت: افسران نیروهای مسلح! یعنی ادبیات در اقشار گوناگون مردم نفوذ پیدا کرد و از سوی دیگر یک حادثه بسیار مهم رخ داد و آن پیدا شدن نویسندگان و شاعران زن در افغانستان بود . شما پیش از دهه ۶۰ اگر در ادبیات افغانستان جست‌وجو و تحقیق بکنید فقط دو یا سه چهره زن پیدا می کنید که در زمینه ادبی – فرهنگی حضور داشته‌اند ولی بعد از نیمه دوم دهه ۶۰ شمار دختران و زنانی که قلم به دست می گیرند و شعر می‌گویند و داستان و مقاله‌های تحقیقی می‌نویسند به طور چشمگیری افزایش می‌یابد و این وضعیت تا زمان سقوط نجیب‌الله دوام پیدا کرد . بعد از سقوط نجیب‌الله دوباره یک افت عظیم در وضعیت ادبی افغانستان به وجود آمد .

با سقوط نجیب‌الله یعنی تسخیر کابل توسط نیروهای جهادی ، تقریباً می‌توانیم بگوییم تمامی نویسندگان و شعرا و فرهنگی‌ها در این دوره افغانستان را ترک کردند چون که دیگر زمینه زندگی برایشان وجود نداشت ، البته شمار اندکی از فرهنگیان و نویسندگان در افغانستان باقی ماندند اما زمینه فعالیت برایشان وجود نداشت . به این صورت می‌توانیم بگوییم که یکی از ویژگی‌های ادبیات در افغانستان این بوده که دولت‌ها توجه چندانی به مسائل فرهنگی و ادبی نداشته‌اند . به طور مثال اگر ما ایران را با افغانستان مقایسه کنیم در ایران با به میان آمدن فرهنگستان یک تغییر بسیار بزرگ در زبان به وجود آمد . مثلاً شما اگر زبان امروز ایران را با زبان علامه قزوینی مقایسه کنید می‌بینید که زبان قزوینی دیگر زبان قدیمی است و زبان امروز ایران با زبان قزوینی بسیار تفاوت دارد . یعنی دولت‌های ایران مستقیم یا غیرمستقیم در مسئله فرهنگ ، زبان و ادبیات نقش داشته‌اند ، اما در افغانستان متأسفانه چنین چیزی موجود نبوده است . همین حالا هم در افغانستان و در زمینه زبان یک مؤسسه‌ای که زبان را بررسی کند ، نهادی که در پی تکامل زبان و بهبود آن باشد و درصدد ساختن واژه‌های جدید باشد ، وجود ندارد . فقط آنچه امروزه در مسئله زبان افغانستان به وجود آمده یک بهبود نسبی است که نتیجه تلاش‌های نویسنده‌ها و اشخاص است .

□ یعنی به صورت خودجوش و مردمی؟

■ خودجوش غالباً زمانی به کار می‌رود که مسئله آگاهانه نباشد . اما این امر در افغانستان آگاهانه است ، یعنی حرکت‌های فردی آگاهانه وجود داشته و اشخاص تلاش کرده‌اند زبان را بهبود بخشند . در نتیجه می‌دانیم زبانی که امروز در افغانستان توسط نویسندگان به ویژه نویسندگان جوان ما به کار می‌رود به نظر من زبانی به مراتب بهتر ، خوب‌تر و پیراسته‌تر نسبت به زبانی است که مثلاً ۵۰ سال پیش توسط علامه سلجوقی به کار می‌رفته . در ارتباط با سؤال شما می‌توانیم بگوییم

گفت‌وگو

زیر و بم‌های داستان‌نویسی در افغانستان

رهنورد زریاب متولد ۱۳۲۳ ش . در یکی از محلات کابل به نام گذر ریکاخانه است . زریاب دارای فوق‌لیسانس روزنامه‌نگاری از کشور انگلستان است و سابقه‌ای نسبتاً کوتاه در ریاست شعبه فرهنگ و هنر ، وزارت اطلاعات و فرهنگ افغانستان دارد . این نویسنده را می‌توان یکی از فعال‌ترین چهره‌های ادبیات داستانی معاصر افغانستان دانست . مجموعه داستان‌های «آوازی از میان قرن‌ها» ، «مرد کوهستان» ، «دوستی از شهر دور» ، «نقش‌ها و پندارها» ، رمان «گلنار و آیینه» و گزیده‌ای از داستاهایش به روسی به نام «تصویر» منتشر شده است . «پیراهن‌ها» گزیده‌ای از داستان‌های نویسندگان جهان است که او به دری ترجمه کرده است . و مجموعه مقالات «گنگ خوابدیده» ، فیلمنامه «اختر مسخره» و چند اثر دیگر حاصل کار نویسندگی اوست . زریاب میهمان مدعو همایش چشم‌انداز داستان امروز فارسی بود .

□ در ابتدا پرسشی درباره ادبیات داستانی و نثر فارسی کنونی در افغانستان مطرح می‌کنم ، خود شما به عنوان کسی که هم در مناصب دولتی مشغول به کار بودید و هم اهل قلم هستید و در زمینه نوشتن مقاله و داستان فعالیت چندین ساله دارید ، فکر می‌کنید این جنگ طولانی مدت داخلی چه تأثیری بر کلیت ادبیات به خصوص ادبیات داستانی کشور افغانستان گذاشته است و کسانی که به گونه‌ای تن به مهاجرت داده‌اند ، توانسته‌اند آن اصل ادبیات داستانی افغانستان را در افغانستان رواج دهند یا این رشته ادبی هم مثل بسیاری از مسائل دیگر دچار فراز و نشیب‌هایی شده است .

■ جنگ درازمدت در افغانستان بر همه چیز تأثیر گذاشته از جمله بر ادبیات و البته بر زبان اما این یک امر کلی است . اگر دقیق‌تر قضایا را بررسی کنیم ، می‌بینیم که در دهه ۶۰ به ویژه در نیمه دوم آن یک نهضت قوی ادبی در افغانستان به وجود آمد . با به میان آمدن اتحادیه نویسندگان افغانستان که اول به شکل یک ارگان وابسته به حزب حاکم پدید آمد و آهسته آهسته آزادی خود را افزایش داد . در نیمه دوم دهه ۶۰ اتحادیه نویسندگان گفتند که این اتحادیه بیشتر بار سیاسی دارد ، ما از این لحاظ باید نام اتحادیه را تغییر دهیم و از سویی هم انجمن ادبی کابل که در سال ۱۳۰۹ به وجود آمده است یعنی یک پس منظر تاریخی هم داریم بنابراین ما باید نام انجمن را اختیار کنیم و به این ترتیب آیین‌نامه انجمن هم تغییر کرد ، نویسنده‌ها تلاش کردند که انجمن را کاملاً از زیر نفوذ حزب حاکم خارج کنند . در نیمه دوم دهه ۶۰ یک نهضت قوی ادبی – فرهنگی در افغانستان به وجود آمد و شمار کتابخانه‌ها زیاد شد به این دلیل طبقه متوسط مخصوصاً در شهرها افزایش یافت و این طبقه متوسط بیشتر کارمندان دولت بودند و از نظر مادی هم رفاه نسبی داشتند و ضمناً علاقه به فرهنگ در آنها وجود داشت . در پی آن بود که یک نهضت فرهنگی قوی به وجود آمد و حتی این نهضت قوی فرهنگی در کارخانه‌ها

همدیگر طرح شود و یکی از راه‌هایی که می‌توانم پیشنهاد بکنم این است که ایران به چاپ و نشر آثار شاعران و نویسندگان افغانستان بپردازد ، تصادفاً باید بگویم که شعر افغانستان اگر بالاتر از شعر ایران نباشد پایین‌تر نیست و در افغانستان شاعران بسیار خوبی وجود دارند و باید شعر افغانستان در ایران شناخته شود در حالی که شناخته شده نیست . یعنی شناخت نسبی و اندکی از شعر افغانستان در ایران وجود دارد باید در ایران آثار نویسندگان و شاعران و پژوهشگران افغانستان به چاپ برسد . در گذشته و در حدود ۴۰ سال پیش این سنت وجود داشته است . و آثار شاعران و نویسندگان به چاپ می‌رسید، در حال حاضر هم چاپ می‌شود اما آن مقداری که نویسندگان و شاعران ما توقع دارند به آنها توجه نمی‌شود . در افغانستان امکانات بسیار ناچیز است اما در ایران بسیار گسترده است . به این خاطر می‌توان این امکانات گسترده را به نفع غنابخشی زبان دری یا زبان فارسی در افغانستان به کار گرفت یعنی اگر آنچه در زمینه توسعه اقتصادی وجود ندارد در زمینه ادبیات فراهم شود ،

تا زمانی که در افغانستان زمینه بهبود یابد . به هر صورت جواب سؤال شما را باید بگویم که نهادهای ایرانی حتماً این کار را می کنند و با مشورت با فرهنگی‌های افغانستان می‌توانند راه‌هایی را جست‌وجو و تجربه کنند تا آرزوی مشترکمان برآورده شود .

□ تا آنجایی که من می‌دانم تعدادی از کتاب‌های شما به زبان روسی ترجمه شده است و به این ترتیب می‌توان به گونه‌ای بازتاب ادبیات فارسی را در زبان روسی هم دید . الان در کشور روسیه زبان فارسی چه جایگاهی دارد و رد پای نویسندگان فارسی‌نویس در کشوری که کتاب شما ترجمه شده چگونه است؟

■ در اتحادیه جماهیر شوروی سابق همه چیز رنگ سیاسی داشت . آنها همه چیز را از دیدگاه ایدئولوژیک می‌نگریستند و فکر می کردند که باید یک تعداد متخصص زبان دری و زبان پشتو داشته باشند . براین اساس آنها در مؤسسه خاورشناسی خود زبان‌های پشتو و دری را تدریس می کردند و واقعاً متخصصین و زبان دانان بسیار خوبی در آنجا بودند .

□ هنوز هم این روند ادامه دارد؟

■ دقیقاً نمی‌دانم . اگر ادامه داشته باشد که احتمالاً هم ادامه دارد به آن قوت سابق نیست . شاگردانی که علاقه‌مند بودند به کشور خارجی بروند مثلاً به افغانستان بیایند و در سفارت شوروی کار بکنند امتیازات به خصوصی داشتند و به طبع علاقه‌مندان به طرف مؤسسه زبان‌های شرقی هجوم می‌بردند. اما با فروپاشی اتحادیه جماهیر شوروی این روند از میان رفت . من در شوروی دوستی داشتم که زبان فارسی را بسیار خوب می‌فهمید و کارهای خوبی هم انجام داده بود . دفعهٔ آخری که من در مسکو بودم علاقه‌مندی او به شعر کاهش یافته بود و من از او پرسیدم که چرا این طور شدی و او گفت چون زمینه کار نیست و به این خاطر بهتر است که من زبان انگلیسی خود را تقویت کنم . در افغانستان هم مثل همین حادثه رخ داده است . تمام مؤسساتی که در روسیه سرمایه گذاری کردند به آدم‌هایی نیاز دارند که زبان انگلیسی بفهمند و به همین خاطر جوان‌ها به طرف زبان‌های غربی از جمله زبان انگلیسی ، آلمانی و فرانسوی روی آوردند . زبان‌های شرقی مثل زبان دری یا زبان پشتو یا زبان‌های هندی دیگر خریداری ندارد . همه چیز مربوط به بازار است اگر بازار باشد مردم علاقه‌مند می‌شوند ، اگر نباشد مردم علاقه‌ای نخواهند داشت . هم اکنون فکر نمی کنم که علاقه‌مندی به زبان دری به آن اندازه که در دوران شوروی بود وجود داشته باشد .

□ داستان‌نویسی در افغانستان به لحاظ کمیت بسیار بالاست . و یادم می‌آید که آقای خوافی دوست مشهدی‌مان مجموعه‌ای از داستان نویسان امروز افغانستان جمع‌آوری کرده بودند که بعضی از این داستان‌ها به لحاظ تکنیک امروز ادبیات داستانی واقعاً در حد بسیار خوبی بودند ، هنوز هم این تعداد نویسنده در افغانستان می‌نویسند یا خیر؟

■ من به شما گفتم که بیشتر این نویسندگان جذب مؤسسات خارجی شدند در نتیجه اینها اثر جدیدی در این یک سال و چند ماهی که من در کابل بودم ارائه نکردند و از سوی دیگر متأسفانه داستان‌نویسی در افغانستان زیاد چشمگیر نیست و علتش هم این است که فرهنگ ادبی ما بیشتر فرهنگ منظوم و شعری بوده است . به همین دلیل هنوز هم نتوانسته‌ایم نویسنده‌ای را که بتوانیم با افتخار از او یاد کنیم ، داشته باشیم . به همین دلیل من در مصاحبه‌ای که با نشریه **دُر دری** داشتم گفتم که در ایران حادثه‌ها در تاریخ داستان‌نویسی رخ داده است اما در افغانستان ما اثری که با حادثه باشد تا به حال نداشته‌ایم . نویسندگان تجربیاتی در زمینه‌های داستانی کسب نموده و انجام داده‌اند و از نظر تکنیک و شکل و پرداخت‌های داستانی درخور توجه هستند . اما با این همه ما نمی‌توانیم بگوییم که در افغانستان ادبیات داستانی قوی است . ادبیات افغانستان

که پس از سقوط طالبان شمار زیادی از نویسندگان و فرهنگیان به افغانستان برگشتند و اینها کارهای خود را آغاز کردند و اگر شما امروز یک نشریه‌ای را که توسط جوان‌ها چاپ می‌شود و مسئولینش همه جوان‌های پایین‌تر از ۳۰ سال هستند در نظر بگیرید می‌بینید که از زبان بهتری استفاده شده ، محتویات بهتری دارد ، صفحه‌آرایی بسیار مدرن به کار می‌رود که با وضعیت امروزی خوشایند است . اما وقتی در جزئیات مسئله وارد شویم می‌بینیم که نابسامانی‌هایی نیز وجود دارد ، به این معنی که شمار زیادی از فرهنگیان ما جذب مؤسسات خارجی شدند . اینها دیگر وقت ندارند که به تولید ادبی بپردازند ، به همین دلیل شما می‌بینید که نویسندگان ما در مدت سه سال اخیر آن هم نویسندگانی که ما به آینده‌شان امید داشتیم ، هیچ کار تازه‌ای ارائه نکرده‌اند . به خاطر اینکه صبح تا شب کار می‌کنند، کارهای غیرادبیاتی ، کارهای روزنامه‌ای و ژورنالیستی در رسانه‌ها ، مثلاً در رادیو آزادی ، رادیو بی‌بی‌سی و رادیو صدای آلمان کار می‌کنند . اینها تمام وقتشان را صرف می‌کنند و در آخر روز هم آن قدر خسته هستند که دیگر توان پرداختن به مسائل ادبی برایشان وجود ندارد .

□ این پرتاب ناگهانی که در افغانستان اتفاق افتاد برای ادبیات یک سری محاسن و معایب داشت . افغانستان هم اکنون مشق دموکراسی می‌کند ، پس وضعیت ادبیات باید شکل و شمایل جدیدتری به خود بگیرد . اما خطری که در حال حاضر وجود دارد این است که بسیاری از کشورهای دنیا به گونه‌ای سعی می‌کنند فرهنگ و زبان خودشان را در افغانستان ترویج دهند به خصوص در کابل و اطراف . و این خطر بزرگی است برای زبان فارسی . شما به عنوان کسی که در کارهای فرهنگی فعالیت زیادی داشته‌اید این خطر را چگونه ارزیابی می‌کنید؟

■ فکر می‌کنم خطر ، خطری بسیار جدی است ، جدی‌تر از آن چیزی که شما در ایران تصور می‌کنید . امروز شما اگر به کابل و حتی ولایت‌های عقب مانده بروید شمار زیادی ساختمان می‌بینید که مرکز آموزش زبان انگلیسی است و جوان‌های ما امروز به محض اینکه از دبیرستان بیرون می‌آیند و یا از دانشگاه فارغ‌التحصیل می‌شوند تمام تلاششان بر این است که یک زبان خارجی مخصوصاً زبان انگلیسی یاد بگیرند و دیگر کمتر جوانی را در افغانستان پیدا می‌کنید که در فکر این باشد که زبان فردوسی چگونه بوده یا زبان مولانا چگونه بود ، اینها فقط در فکر این هستند که چگونه می‌شود مهارت خود را در زبان انگلیسی افزایش دهند تا راهی به یکی از این نهادهای خارجی پیدا کنند . پس از یک طرف ما می‌بینیم که این یک فاجعه است و از سوی دیگر نمی‌توانیم این جوان‌ها را زیاد متهم و ملامت کنیم به خاطر اینکه دستگاه‌های دولت افغانستان حقوق بسیار اندک می‌پردازند و حقوقی که قرار است از دولت بگیرند به هیچ وجه زندگی‌شان را تأمین نمی‌کند . بنابراین هر انسان در درجه اول در فکر زندگی کردن است و باید اول زنده بماند و زندگی خوبی داشته باشد و این حق هر انسان است . اینها را ما تا حدی محق می‌دانیم که بالاخره باید تأمین باشند . به هرحال شما امروز که به کتابفروشی‌های کابل بروید کتاب‌هایی که در درجه اول نظر شما را جلب می‌کند دستور زبان و فرهنگ‌های زبان انگلیسی است .

□ گرایش مردم عام هم همین گونه است؟

■ طبعاً این کتاب‌ها خریدار دارند و به این دلیل همه جا هستند . اگر خریدار نداشته باشند که این قدر در معرض تماشا گذاشته نمی‌شوند و این یک خطر بسیار جدی است که من در چند سخنرانی که در کابل داشتم خطر را خاطرنشان کردم و دولت را متوجه کردیم که نمی‌شود این خطر را نادیده گرفت و به صوت سطحی از آن گذشت . متأسفانه این خطر وجود دارد و فکر می‌کنم احتمالاً تا پنج سال دیگر هم ادامه پیدا کند و بعد از پنج سال ، آینده این مؤسسات مبهم است و معلوم نیست آیا در افغانستان باقی می‌مانند و فعالیت‌های‌شان را دولت قبول می‌کند یا نه . وزیر برنامه‌ریزی افغانستان هم انتقادات بسیار شدیدی بر مؤسسات غیردولتی یا NGO وارد کرده است و تلاش زیادی دارد که اینها پاسخگوی کارهای‌شان باشند . پول زیادی را که به عنوان کمک به افغانستان که بیلیون‌ها است وارد می‌شود ، اما در دسترس دولت قرار نمی‌گیرد و همه را این مؤسسات غیردولتی می‌گیرند . به هر صورت باید قبول بکنیم که این وضعیت نه تنها زبان فارسی دری بلکه زبان‌های دیگر از جمله زبان پشتو را هم در معرض خطر قرار داده است و فرهنگیان ما فهمیده‌اند که متأسفانه دولتمردان به این مسائل توجه زیادی نمی‌کنند به خاطر اینکه امروز در کابینه افغانستان هیچ چهره مطرح فرهنگی دیده نمی‌شود و همه دولتمردانی هستند که بیشتر به مسائل سیاسی و اقتصادی می‌پردازند و اصلاً مسئله فرهنگ یک مسئله جانبی و درجه دوم یا سوم است .

□ فکر کنم آن حرکت خودجوش و مشخصی که در این سال‌ها در افغانستان بر ادبیات فارسی حاکم بوده است الان باید یک دامنه گسترده‌تری پیدا کند و با وجود هجوم فرهنگ‌ها و زبان‌های مختلف در افغانستان این امر به نظر ضروری می‌رسد . حال در ایران ما مرکزی به نام شورای گسترش زبان و ادبیات فارسی داریم و هدف شورا هم همان‌طور که از اسمش مشخص است کمک به رشد و گسترش زبان و ادبیات فارسی در دنیاست . شما فکر می‌کنید این ذهنیت فارسی‌نویسی که کم‌کم دارد رنگ و بوی خودش را در افغانستان از دست می‌دهد چگونه می‌شود بین نویسندگان افغانستان و شورا تعاملی ایجاد کرد که نتیجه‌بخش باشد و بتوانیم حداقل باقیمانده را تا همین اندازه حفظ بکنیم؟

■ این موضوع نه تنها باید حفظ شود بلکه باید تقویت شود و استحکام یابد . همین که ما امروز در تهران هستیم یکی از راه‌ها همین است . ما از نظر مالی این امکانات را نداریم که مثلاً نویسندگان ایران را به افغانستان دعوت کنیم ولی ایران این توانایی را دارد و نهادهایی وجود دارند که وظیفه دارند این کار را انجام دهند . باید با مشورت فرهنگیان افغانستان راهی را جست‌وجو کنیم تا این آرزو برآورده شود یعنی زبان دری تقویت شود و تکامل و توسعه یابد . همین حساسیتی که در ایران در مورد واژه دری وجود دارد باید از بین برود اگر دولت افغانستان در سال ۱۳۴۳ در قانون اساسی خود واژه دری را برگزید احتمالاً هدفش این بوده که کشورها از نظر سیاسی جدا شوند ولی غیرآگاهانه کار خوبی انجام دادند که یک واژه قدیمی را احیا کردند باید برنامه‌هایی با مشورت

واقف نبودند و فقط به فکر طبع‌آزمایی بودند ترکیب‌هایی که غالباً از رهگذر دستور زبان به وجود آوردند صحیح نیست . یعنی ما نمی‌توانیم به صورت خودسرانه دو واژه را با هم ترکیب بکنیم و واژه سومی بسازیم ، بلکه باید اصل دستور زبان را در نظر بگیریم . ما نمی‌توانیم مغایر دستور زبان واژه بسازیم ، تنها ترکیب دو واژه نمی‌تواند واژه سومی بسازد بلکه باید ترکیب براساس اصول دستور زبان صورت بگیرد که بعضی‌ها آن قدر خوب جا افتاده که ما تصور نمی کنیم اینها واژه‌های جدید باشند: مثل کلمه «پیگیر» یا کوشش‌های پیگیر که این پیگیر در زبان فارسی وجود نداشته بلکه «پی» و «گیر» وجود داشته و این واژه را احسان طبری به وجود آورده است امروزه این قدر این جا افتاده است که ما تصور نمی کنیم که یک واژه جدید باشد . یا مثلاً واژه «رزمنده» ما امرزه واژه‌های رزمنده و رزمندگان را بسیار به کار می‌بریم ولی در زبان کلاسیک ما کلمه «رزم» و «رزم‌جو» وجود داشته اما کلمه رزمنده وجود نداشته است و این واژه را هم احسان طبری به‌وجود آورده است . امروزه در افغانستان کلمه

مردم‌سالار روزانه صدها بار به کار می‌رود . این واژه را دکتر آریان‌پور به وجود آورده است که امروزه در افغانستان کاربرد بسیاری دارد ، طوری که انسان تصور می کند این کلمه شاید هزار ساله باشد ، حال آنکه کلمه بسیار جدید است و از آن واژه‌های جنگ سالار و تفنگ‌سالار هم ساخته شده است و شخصی پیدا شد که یک واژه را با در نظر گرفتن دو واژه قدیمی و اصول دقیق دستور زبان وضع کرد که براساس آن در افغانستان مردم‌سالار و جنگ سالار و حتی در این اواخر تریاک سالار را هم وضع کردند . به همین خاطر کسی که می‌خواهد واژه بسازد باید از یک سو به زبان کلاسیک و متون کلاسیک تسلط داشته باشد و از سوی دیگر سخت از دستور زبان ما آگاه باشد . به هر صورت کسانی در افغانستان این کار را کرده‌اند و بعضی از آنها موفق بودند و بعضی هم نبودند . ولی به هر صورت این تلاش‌ها ، تلاش‌هایی نیست که پشتوانه دولتی و نهادی داشته باشد و تمام آنها تلاش‌های شخصی در سطح اشخاص و افراد بوده است به هر حال تلاش‌هایشان سزاوار ستایش است .

□ شما در آثاری که در آینده خواهید نوشت باز هم همان فضای گذشته را تکرار می‌کنید یعنی انسان‌های در حاشیه و فقرزده را به تصویر می‌کشید یا سعی می‌کنید که یک نوع امیدواری در آثارتان مشهود باشد مثل آینده‌ای که افغانستان خواهد داشت؟

■ در مورد نوشته‌های من ، مردم مقداری مبالغه کرده‌اند ، همهٔ نوشته‌های من ، نوشته‌های بدبینانه نیست و داستان‌های بسیاری در آنها وجود دارد که خیلی خوش‌بینانه و حتی می‌توانیم بگوییم که رزم‌جویانه است . فقط سوءتفاهمی وجود دارد که نمی‌فهمم از کجا نشأت گرفته و حتی در فرهنگی که در فرانسه چاپ شده گفته شده که من هم به طریق صادق هدایت از کافکا تأثیر گرفته‌ام . این هم نادرست است و من البته مستقیماً آثار کافکا را خوانده‌ام . می‌خواهم بگویم که دربارهٔ مسئله بدبینی در نوشته‌های من تا حدی مبالغه شده است . بدبینی هست و وجود داشته ولی همان‌طور که در یکی دیگر از مصاحبه‌ها گفتم شاید تنوعی که در داستان‌های من وجود دارد در داستان‌های هیچ نویسنده دیگری در افغانستان دیده نشود .

تنوع نه تنها در فضاها و تصویرها و آدم‌ها و مضامین است بلکه تنوع در امر نگرش هم وجود دارد . هم بدبینی است و هم خوش‌بینی و در زندگی هر دو وجود دارد هم آدم‌های خوش‌بین و هم آدم‌های بدبین . بنابراین همه چیز آنجا انعکاس یافته است ، به همین دلیل نمی‌توانم آینده را پیش‌بینی کنم ولی این روند ادامه خواهد یافت .

□ همایش چشم‌انداز داستان امروز فارسی را چگونه ارزیابی می‌کنید ، فکر می‌کنید تأثیری در روند رشد ادبیات داستانی کشور افغانستان داشته باشد .

■ بدون شک تأثیر می‌گذارد و فکر می کنم بیشتر بر ادبیات داستانی ایران تأثیر خواهد گذاشت ، به این دلیل که ما در این همایش فقط سه نفر هستیم که دو تن از آنها در ایران زندگی می کنند . بنابراین من انتظار داشتم که چندین نفر هم از افغانستان دعوت شوند که نشدند و این برای من تعجب‌آور بود که چرا فقط یک نفر را دعوت کردند . حداقل باید از چند نویسنده زن افغانی دو نفر را دعوت می کردند .

□ مثلاً چه کسانی را؟

■ مریم محبوب ، پروین پژواک ، حمیرا دستگیرزاده ، ثریا واحدی و . . . اینها اهل قلمی هستند که در غرب اقامت دارند . شعر می گویند و داستان می‌نویسند و نسبتاً نسبت به نویسنده‌های داخل کشور فعال‌ترند .

□ انشاءالله در همایش‌های بعد ، چون قرار است این حرکت ادامه داشته باشد .

■ این کار خوبی است و شما در دعوت اشخاص اگر با نویسنده‌های افغانستان از طریق رایزنان فرهنگی ایران مشورت بکنید کار بهتر و سودمندتر خواهد بود و شاید مؤثرتر هم باشد .

هنوز هم به صورت ادبیات منظوم باقی مانده است و شعر کاملاً بر کلیت ادبیات تسلط دارد . در تاجیکستان بعد از اینکه انقلاب سوسیالیستی آمد و نظام کمونیستی برپا شد طلسم تا اندازه‌ای شکست ، به این صورت که تاجیک‌ها زبان روسی یاد گرفتند و با یاد گرفتن زبان روسی متوجه ادبیات داستانی سده نوزدهم روسیه شدند که از غنی‌ترین ادبیات‌های داستانی جهان به شمار می‌رود . تاجیک‌ها به مسائل داستانی پرداختند و ادبیات داستانی خوبی در تاجیکستان به وجود آمد البته همه این داستان‌ها در سبک عالی نیستند . اما به هر حال ادبیات داستانی به وجود آمد ، شکل گرفت و تکامل یافت . حتی این حادثه هم در افغانستان رخ نداد و در ایران پیش از انقلاب اسلامی شمار داستان‌نویسان انگشت شمار بود . من می‌توانم نام همه آنها را بگویم . اما در حال حاضر بعد از انقلاب اسلامی به خصوص در دهه ۷۰ یک انفجار داستانی در ایران به وجود آمده ، با این حال نمی‌توانیم بگوییم که همه این آثار ، آثار درجه اول هستند ، اما به هر صورت ادبیات داستانی در ایران تبلور یافت و شکل گرفت که ایران امروز می‌تواند ادعا بکند که من ادبیات داستانی دارم . ما در افغانستان به سختی می‌توانیم ادعا کنیم که ادبیات داستانی داریم . یک نوعی به نام ادبیات داستانی هست ولی به آن شکل که شما در ایران دارید و نویسندگان زیادی دارید ، نیست .

دو یا سه سال پیش همایشی در پاریس بود که در آنجا گفته شد ، در ایران یکصد و هفتاد نویسنده زن داستان می‌نویسند ، فرانسوی‌ها حیرت زده شده بودند که در خود فرانسه یکصد و هفتاد نویسنده زن موجود نیست اما در ایران هست . اگر بخواهیم شمار نویسندگان زن را در افغانستان حساب کنیم شاید از ده تا بیشتر نشود و به همین ترتیب نویسندگان مرد هم بسیار معدودند و من نمی‌دانم ادبیات داستانی چه وقت می‌تواند با ادبیات شعری یا ادبیات منظوم نزدیک شود و این غیر قابل پیش‌بینی است .

□ ادبیات معاصر ایران به خصوص داستان‌نویسی در افغانستان شناخته شده است یا خیر . مثلاً از نویسندگان معاصر ما بعد از انقلاب کسی را می‌شناسند؟

■ در افغانستان هنوز هم همان نویسندگان قدیمی ایران را می‌شناسند که نویسندگان قبل از انقلاب هستند و علتش این است که مردم به نام‌هایی که آشنا نیستند علاقه‌مند نیستند . در نتیجه فروشنده کتاب همان آثاری را وارد می‌کند که مردم با آن نام‌ها آشنا هستند .

□ از چه کسانی می‌شود بیشتر نام برد؟

■ می‌توان گفت مثلاً هوشنگ گلشیری ، صادق هدایت ، جلال آل احمد ، سیمین دانشور اینها کاملاً برای نویسندگان ما شناخته شده هستند .

□ در میان مردم هم وضعیت به همین شکل است؟

■ مردم بر عکس نیمه دوم دهه ۶۰ که من اشاره کردم ، متأسفانه بسیار کم و دیر به فرهنگ و ادبیات علاقه‌مند می‌شوند . پس از سقوط نجیب‌الله مردم شهرها به خصوص شهر کابل ، این شهر را ترک کردند و امروز مردم اصلی کابل را شما در خود کابل کم پیدا می‌کنید . در نتیجه شهروندان امروز کابل کسانی هستند که از روستاها آمده‌اند و اینها با مسائل فرهنگی – ادبی آشنایی چندانی ندارند و علاقه‌ای هم ندارند و چون تازه به شهر آمده‌اند می‌خواهند برای خود زندگی درست کنند و خانه بسازند و به کاری بپردازند و یا دکانی باز کنند و سرمایه‌ای فراهم کنند ، اینها همه‌شان چه جوان و چه پیر به این فکر هستند . در نتیجه فرصت پرداختن به مسائل فرهنگی – ادبی را ندارند و آن علاقه هم هنوز در آنها ایجاد نشده است . در بعضی استان‌های افغانستان از جمله استان هرات ، بلخ و بغلان وضعیت بهتر از پایتخت است . ما هفته گذشته در هرات یک همایش ادبی داشتیم که سه روز ادامه یافت ، در آن جمع من متوجه شدم که استعدادهای بسیار خوبی در هرات وجود دارد و علاقه‌مندی مردم هرات به فرهنگ نسبت به مردم کابل بیشتر است . کسانی که از بلخ و بغلان و بعضی استان‌های دیگر گزارش می‌دهند به این نتیجه رسیده‌اند که فعالیت‌های ادبی – فرهنگی در آن استان‌ها بیشتر از پایتخت است . به این صورت می‌شود به آینده خوش‌بین باشیم ولی زمان را نمی‌توان پیش‌بینی کرد که در چه مدت یک ادبیات خوب داستانی در افغانستان شکل می‌گیرد و نویسندگانی که خود را وقف مسئله داستان کنند چه زمان پیدا می‌شوند و چه وقت مردم به امر فرهنگ دلبستگی می‌یابند ، اینها مسائلی غیرقابل پیش‌بینی است .

□ در آثار خود شما اگر بشود این اصطلاح را به کار برد باید گفت که شما در نسل افغانستان همان کاری را می‌کنید که جمالزاده در ایران کرد . یعنی پیوند ادبیات کهن با ادبیات معاصر ، رسم‌الخط و واژه‌هایی که شما در بسیاری از آثارتان به کار می‌برید برگرفته از متون کهن است یعنی از متون کهن وام می‌گیرید و در خدمت ادبیات معاصر خرج می‌کنید و البته در بسیاری از موارد هم موفق عمل کرده‌اید . سؤال این است که ادبیات کلاسیک فارسی افغانستان و ایران را چگونه می‌توان هر چه بیشتر به ادبیات معاصر پیوند داد؟

■ بدون پرداختن به ادبیات کلاسیک غیرممکن است که ادبیات امروز خود را غنی بسازیم به این خاطر که عنصر ساختمانی ادبیات زبان است . تعریفی که همواره از ادبیات وجود دارد این است که ادبیات یک هنر زبانی است ، یعنی ماده ساختمانی ادبیات زبان است و اگر زبان نباشد ادبیاتی وجود ندارد و اگر ما بخواهیم به مسئله زبان بپردازیم بدون در نظر گرفتن گذشته زبان و بدون در نظر گرفتن غنای گذشته زبان – که تصادفاً زبان ما از این رهگذر بسیار غنی است و آثار بسیار بزرگی در اختیار داریم – و بدون پرداختن به آن آثار و بدون در نظر گرفتن آنها نمی‌توانیم زبان امروز را غنی بسازیم . خوشبختانه همان‌طور که دکتر خانلری می‌گوید زبان فارسی یا زبان دری خصوصیت ترکیبی بسیار محکمی دارد که از نظر زبان‌شناسی کمتر زبانی در جهان این قدرت ترکیبی را دارا است . ما ازدو واژه می‌توانیم چندین واژه جدید بسازیم که هر کدام معنای تازه‌ای بدهند و ظرافت‌های تازه‌ای را برسانند . به عقیده من کسانی که می‌خواهند واژه‌سازی کنند یا زبان را از نظر واژه‌های جدید غنی بسازند ، به هیچ وجه در کارشان موفق نخواهند بود مگر اینکه بر ادبیات کهن تسلط کامل داشته باشند و تصادفاً کسانی که به صورت شخصی در افغانستان به این کارها پرداختند چون به ادبیات کلاسیک

■ **عبدالله کوثری**: هیچ نوشته‌ای از ماشادو در دست نیست که از خودش حرف زده باشد اما این را می‌دانیم که او در سال ۱۸۳۹ از مادری پرتغالی و پدری دو رگه با اجداد سیاهپوست و درواقع برده ، متولد می‌شود . کودکی را با فقر و مشکلات فراوان می‌گذراند ، در نوجوانی به کار در چاپخانه می‌پردازد و از همان زمان مقالاتی برای روزنامه‌ها می‌نویسد و کم‌کم به جایی می‌رسد که به ریاست فرهنگستان برزیل منصوب می‌شود .

نمی‌دانم شناخته شدن ماشادو در ادبیات غرب از چه زمانی شروع شده ولی ترجمهٔ **خاطرات پس از مرگ** در دههٔ ۱۹۵۰ بوده و از همان زمان اهمیت این نویسنده به خصوص در دنیای انگلیسی زبان شناخته می‌شود ، به طوری که من در جایی خواندم و در همین کتاب هم قید شده که این کتاب وقتی ترجمه می‌شود در شمار ده رمان بزرگ قرار می‌گیرد .

قبل از اینکه دربارهٔ ماشادو و کارهایش صحبت کنم مختصری دربارهٔ موقعیت کلی ادبیات امریکای لاتین و برزیل در قرن نوزدهم بگویم . آغاز قرن نوزدهم با استقلال امریکای لاتین هم زمان است یعنی جنبش آزادی‌خواهانه و استقلال طلبانهٔ امریکای لاتین که از ۱۸۱۰ شروع می‌شود ، در بخش اسپانیایی زبان در ۱۸۲۰ به ثمر می‌رسد و کشورهای اسپانیایی زبان در ۱۸۲۰ مستقل می‌شوند ، دو سال بعد برزیل در سال ۱۸۲۲ اعلام استقلال می‌کند . تاریخ برزیل از این حیث چندان تفاوتی

گفت‌وگو

میراث ماشادو د آسیس

ماشادو د آسیس (۱۸۳۹ - ۱۹۰۸) شاعر و نویسندهٔ برجستهٔ برزیلی است که نخست کارگر چاپخانه بود و سرانجام بنیانگذار و رئیس دایمی فرهنگستان برزیل شد. ماشادو از کار در چاپخانه سود بسیار برد و با پشتکاری کم‌نظیر هر کتابی را که به دستش می‌رسید مطالعه می‌کرد. از این راه آموزش بسیار یافت و دربارهٔ ادبیات و فلسفه و هنر اطلاعات وسیع کسب کرد. استادی و مقام واقعی ماشادو را باید در رمان‌نویسی دانست و آثار دوران پختگی او مانند «خاطرات پس از مرگ براس کوباس» است که نبوغ خلاقانه‌اش را نشان می‌دهد. آثار کامل ماشادو شامل سی و یک جلد است که چاپ اول آن در ۱۹۳۶ انتشار یافت. از ماشادو د آسیس دو کتاب خاطرات پس از مرگ براس کوباس و روانکاو و داستان‌های دیگر به قلم عبدالله کوثری به فارسی منتشر شده است که این دو کتاب برگزیده جایزهٔ کتاب سال جمهوری اسلامی ایران در سال ۱۳۸۳ شد. کتاب ماه ادبیات و فلسفه در یکی از نشست‌های هفتگی به بحث و گفت‌وگو دربارهٔ میراث ماشادو د آسیس و با حضور عبدالله کوثری و فتح‌الله بی‌نیاز پرداخت که حاصل آن از نظر خوانندگان محترم می‌گذرد.

***

سال ۱۸۷۹ اتفاق عجیبی برای او رخ می‌دهد، یعنی در این سال در سن چهل سالگی به بیماری صرع دچار می‌شود و این بیماری تا پایان عمر با او می‌ماند. در سال ۱۸۷۹ تحول روحی عجیبی در ماشادو به وجود می‌آید که یک‌باره از تمام آن راه رفته چشم می‌پوشد. در این فاصله ماشادو انگلیسی یاد گرفته و رو به ادبیات انگلیس می‌آورد شاید اولین فرد در امریکای لاتین باشد که ادبیات انگلیس را سرمشق قرار می‌دهد نه ادبیات فرانسه را و یکی از مهم‌ترین مرشدهایش **لاورنس استرن** است که کار مهم او **تریسترام شندی** است.

کسانی که **خاطرات پس از مرگ** را خوانده‌اند می‌دانند که راوی یا گویندهٔ شخصیت اصلی در همان آغاز کار اعتراف می‌کند و می‌گوید من تحت تأثیر **تریسترام شندی** هستم و البته کتاب دیگری را هم از **زاویر دومستر** نویسنده اشراف زادهٔ فرانسوی نام می‌برد که عنوانش **گردش در اتاق خودم** است. این کتاب بسیار جالب است و کوتاه‌ترین سفر در ادبیات است. این نویسنده را به خاطر دوئل در روسیه مدتی زندانی می‌کنند و او این کتاب را درباره اتاق خودش نوشته و اینکه مثلاً با تخت یا میز چگونه برخورد می‌کند و بعد انواع راه‌های مختلف رسیدن به میز را می‌گوید. و همین طور تمامی جغرافیای اتاق خودش را تعریف می‌کند.

ماشادو می‌گوید من از این دو کتاب برای نوشتن **خاطرات پس از مرگ** تأثیر گرفته‌ام. ماشادو در ۱۸۸۰ کتاب **خاطرات پس از مرگ** را منتشر می‌کند ولی آثار مهم دیگری جدا از این کتاب دارد، سه کار عمده دیگر دارد، **خاطرات** را در ۱۸۸۰، **میراث کنیکاس بوربا** را در ۱۸۹۱، کنیکاس بوربا یکی از شخصیت‌های کتاب **خاطرات** هم هست که فلسفه‌ای دارد که می‌توان گفت به نوعی نقیضه‌ای بر فلسفه نیچه است و شاید ماشادو یکی از نخستین کسانی است که با زبان طنز گزنده‌ای فلسفه نیچه را به نقد می‌گیرد. این کتاب را من نخوانده‌ام. کتاب دیگری به اسم **دُن کاسمورو** در سال ۱۸۹۹ منتشر می‌شود که بسیار کتاب خوبی است و من این کتاب را خوانده‌ام، به نظر من دست کمی از **خاطرات پس از مرگ** ندارد. در این کتاب انسانی در سنین کهنسالی به زندگی خود نگاهی می‌اندازد، از کودکی شروع می‌کند و یک ماجرای عشقی را باز می‌گوید که به ازدواج منجر می‌شود و بعد به مراحل بعدی می‌کشد که نوعی سرخوردگی و ملال است.

اصولاً می‌توان گفت ماشادو نوعی بدبینی خاص در کارهایش حکم‌فرماست، نمی‌گویم پوچ‌گرایی ولی نگاهی است که همواره با تلخی همراه است. آن عشق را و آغاز پرشکوه آن زندگی را توصیف می‌کند و کم کم عبث بودن آن عشق و دگرگونی هولناکش را که با بالا رفتن سن و تغییر و تحول انسان‌ها همراه می‌شود پیش چشم خواننده می‌گذارد.

در **خاطرات پس از مرگ** هم می‌بینیم، زبان از یک مرحله به بعد سنگین‌تر می‌شود. من وقتی این کتاب را ترجمه می‌کردم متوجه نبودم بعد که کتاب را دوباره خواندم دیدم که فضا به تدریج تاریک‌تر شده و واژه‌ها به تبعیت از آن واژه‌های تیره‌ای شده است. این کار از این نظر مهم است که تحول روحی انسان را به خوبی تصویر می‌کند، چون ماشادو وقتی از رومانتیسم رو برمی‌گرداند شاید بتوان گفت نوعی رئالیسم روانکاوانه را پیش می‌گیرد، از نخستین کسانی است که به روانکاوی شخصیت‌های خودش می‌پردازد. برای اینکه دیدگاه ماشادو را ببینیم مثالی می‌زنم. در سال ۱۸۷۷ امیل زولا کتاب **آسوموار** را در پاریس منتشر می‌کند این کتاب در پرتغال بسیار تأثیر می‌گذارد، یکی از نویسندگان مشهور پرتغال یک سال بعد کتابی می‌نویسد به اسم **پسر عموباسیلیو** که مضمون کتاب زولا را دارد، کسانی که کتاب **آسوموار** را خوانده‌اند می‌دانند که ماجرای دختر فقیری است که به روسپیگری کشیده می‌شود و محور داستان همین است. در اینجا هم بحث مشکلات یک زن، انحراف او و... است، ماشادو نقد مفصلی بر این رمان می‌نویسد و این کتاب را به این دلیل که تقلید محض بوده محکوم می‌کند اما نکتهٔ مهم در دیدگاهش این است که می‌گوید اصلاً این طور نگاه کردن به انسان و انسان را محکوم خانواده و طبقه دیدن نه در واقعیت درست است و نه در ادبیات.

انسان آزادتر از اینهاست و می‌تواند انتخاب کند و پیچیدگی درون انسان به مراتب بیشتر از آن است که ما بخواهیم با تحلیل شرایط خانوادگی یا طبقاتی تکلیف آن را روشن کنیم، می‌گوید شما با این شیوهٔ نوشتن رمان را از تنش محروم می‌کنید، شما قهرمانانتان را پیشاپیش برای خواننده لو می‌دهید یعنی یک سرگذشت محتوم را خواننده از آغاز می‌تواند ببیند و این نه در واقعیت و نه در ادبیات درست است. در کارهای خودش این را دقیقاً می‌بینید، ظرایفی را در روح انسان می‌بیند و اینها را با طنز تلخی بیان می‌کند یکی از ویژگی‌های ماشادو طنزی است که در همه کارهایش وجود دارد و طنز تلخی هم هست. چون آقای بی‌نیاز دربارهٔ **خاطرات پس از مرگ** صحبت خواهند کرد من در این مورد حرفی نمی‌زنم. در این مجموعهٔ داستان‌ها که به اسم **روانکاو** منتشر شده به نظر من یک هنر مهم ماشادو را می‌بینیم و آن **هنر ناگفتن** است. در چند کار به خصوص در **عشای نیمه شب** ماشادو بدون اینکه اصل مسئله را بیان کند با کوچک‌ترین اشارات خواننده را به عمق رابطهٔ دو انسان می‌رساند. ماجرا این است که نوجوانی در خانه‌ای مهمان است و خانم صاحب‌خانه که خانم جوانی هم هست نیمه شب، وقتی همه خواب هستند پیش او می‌آید و مدت‌ها کنار او می‌نشیند و حرف می‌زند. در اینجا، جز این حرف‌ها و اشاراتی از دیدگاه این جوان چیزی نمی‌بینیم ولی ماشادو با نکته‌های ظریفی که گاه‌به‌گاه و با حداقل کلمات بیان می‌شوند آن چنان تنش‌ها و التهابات روحی این زن و این جوان را در مقابل یکدیگر بیان می‌کند که برای ما هیچ چیز پنهان نمی‌ماند.

اولین داستان این مجموعه که همان **روانکاو** است، نقد گزنده‌ای است

با سایر قسمت‌های امریکای لاتین ندارد، تفاوتش در این است که برزیل مستعمره پرتغال بود یعنی تنها کشور در امریکای لاتین که مستعمره پرتغال بود، بنابراین زبانشان هم زبان پرتغالی بود.

اما همان مراحلی را که ما در امریکای لاتین می‌بینیم در اینجا هم می‌توانیم مشاهده کنیم. روشنفکران برزیلی مثل سایر روشنفکران امریکای لاتین تا قرن هجده، نوزده بیشتر معطوف به فرهنگ پرتغالی و اسپانیایی بودند و سرمشق عمده‌ای که داشتند مادرید یا لیسبون بود. در قرن نوزدهم این الگو تغییر کرد و به طرف پاریس روی آوردند. دلیل آن هم این است که در قرن هجدهم و نوزدهم جنبش عظیم فکری در

فرانسه به وجود می‌آید. از جمله انقلاب کبیر فرانسه و پیدا شدن اصحاب دایرةالمعارف و بعد اندیشه‌های آزادی‌طلبانه و جدا از آن، نهضت‌های ادبی مهم و فراگیری که زادگاه اغلب آنها در آلمان و فرانسه بود. مثل رومانتیسم و ناتورالیسم، طبعاً توجه روشنفکران امریکای لاتین را بیشتر جلب می‌کند چون اسپانیا و پرتغال هر دو از کشورهایی بودند که خیلی دیر به مدرنیته تن دادند، یعنی آخرین کشورهایی بودند که سرانجام به این سمت آمدند. طبیعی بود که روشنفکران نوجوی امریکای لاتین هم بیشتر توجهشان به فرانسه جلب شود. به طوری که در قرن نوزدهم می‌بینیم پاریس مرکز تجمع روشنفکرانی می‌شود که اغلب از دیکتاتوری‌ها فرار کردند و یا برای تحصیل و کسب تجربه‌های جدید به پاریس رفتند. برزیل هم از این نظر استثنا نبود حتی می‌توانیم بگوییم که برزیل از این بخت برخوردار بود که فشارهای شدیدی که خواه از طریق کلیسای کاتولیک و خواه از طرف حکومت سلطنتی اسپانیا بر مستعمرات وارد می‌شد در آنجا خفیف‌تر بود، یعنی سلطهٔ پرتغال با آن نظام سختگیر سیاسی و مذهبی همراه نبود و از طرف دیگر برزیل به علت مجاورت با دریا و تماس مستقیمی که از طریق مناطق ساحلی خود با دنیای بیرون داشت و درواقع بخش اصلی تمدن برزیل هم در همین منطقهٔ ساحلی شکل گرفت، خیلی آسان‌تر با کشورهای اروپایی تماس برقرار کرد و پذیراتر بود. از آنجا که فضا برای برزیلی‌ها بازتر از سایر کشورهای امریکای لاتین بود، در قرن نوزدهم می‌توانیم نشریات مهمی در برزیل نام ببریم که آخرین آثار نویسندگان معاصر اروپایی را ترجمه می‌کردند و طبیعی است که این ترجمه‌ها بر ادبیات برزیل تأثیر می‌گذاشت. من به طور مشخص می‌توانم از مکتب رومانتیسم در برزیل نام ببرم: آنچه در قرن نوزدهم در ادبیات امریکای لاتین از جمله برزیل اهمیت دارد این است که نویسندگان درواقع وظیفه تعریف هویت ملی را برعهده دارند. ملت‌های جدیدی که می‌خواهند خودشان را معرفی بکنند، هم به خودشان و هم به جهان اینها باید هویت خودشان را تعریف بکنند یا حتی شاید باید آن را ابداع کنند.

بنابراین توجه بسیار زیادی به مسئلهٔ ملی می‌شود حال از جغرافیا و ویژگی‌های طبیعی بگیریم تا انواع اقشار جامعه و نژادهای گوناگون چون در همان زمان در برزیل جدا از افراد بومی که از پیش وجود داشتند اروپایی‌ها و بعد برده‌های سیاه هم حضور داشتند. در برزیل بزرگ‌ترین کشتزارهای نیشکر و بعد قهوه به وجود می‌آید بنابراین یکی از عناصر مهم فرهنگ برزیل از سیاهان گرفته می‌شود. حضور این اقشار مختلف در رمان‌های آن زمان کاملاً محسوس است. از این جنبش رومانتیسم که در آنجا بوده من یک کتاب از ژوزه م. آلنکار خواندم که از نویسندگان سرآمد قرن نوزدهم برزیل است و اتفاقاً با ماشادو هم دوستی نزدیکی داشته. هرچند از ماشادو مسن‌تر بوده. کتابی که من از این نویسنده خواندم عنوانش **ایراکما** است و این عنوان درواقع همان حروف به هم ریختهٔ **امریکا** است.

در این کتاب ۱۵۰ صفحه‌ای که سبکی رومانتیک دارد، نویسنده شکل‌گیری ملت برزیل را نشان می‌دهد یعنی رابطهٔ یک سرباز پرتغالی با یک دختر بومی که کاهنه هم هست و عشق عجیبی که بین اینها به وجود می‌آید، عشق ممنوعی است. اما بعدها اینها به هم می‌رسند گرچه دختر در این ماجرا از بین می‌رود ولی بعد از آن که فرزندی از او متولد شده و این فرزند به طور سمبلیک همان ملت برزیل است. ظاهراً در آن دوران مکتب عمده در برزیل همان رومانتیسم بوده و بعد وقتی آثار زولا منتشر می‌شود، ناتورالیسم در آنجا تأثیر می‌گذارد. آنچه ماشادو را از دیگران جدا می‌کند این است که ماشادو در کارهای اولیه‌اش کاملاً از همین شیوهٔ رومانتیک پیروی می‌کرده یعنی آثار رومانتیکی از او باقی مانده و در آن زمان بیشتر معطوف به ادبیات فرانسه بوده. و حتی کتاب **اولیور تویست** دیکنز را از فرانسه به پرتغالی ترجمه کرده است، اما در

قرن هجدهم است که به رمان اعترافی نزدیک می‌شود . این کتاب در امر روایت صراحت دارد ، هر چند معمولاً صراحت را با هذیان ، بی‌گناهی را با بی‌حیایی و ظرافت را با وقاحت درهم می‌آمیزد؛ طوری که خواننده به دلیل همین افراط ، درصداقت نویسنده شک می‌کند . البته خود روسو درباره این کتاب می‌نویسد: «تمثال منحصر به فرد یک انسان که دقیقاً مطابق با طبیعت ترسیم شده است .»

کلی‌گویی‌های این اثر و بی‌اعتنایی به بسیاری از اصول داستان‌نویسی ، موجب می‌شود که **اعترافات** یک رمان اعترافی نشود ، و فقط به چنین ژانری نزدیک شود . در واقع **رمان اعترافی** که اینجا بیشتر مورد نظر ماست ، با آثاری همچون **اعترافات یک ترياکی انگلیسی** نوشته توماس دِکوئیسی انگلیسی که در سال ۱۸۲۱ نوشته شده است ، آثار داستایفسکی که بعداً درباره آنها صحبت می‌کنم ، همین **خاطرات پس از مرگ** آسیس که در سال ۱۸۸۰ نوشته شده است و نیز **اعترافات: بررسی جنون** اثر آرتور سیمونز انگلیسی (چاپ: ۱۹۱۷) شاخص می‌شوند . کتاب کوئینسی به لحاظ آسیب‌شناختی یک معتاد و رمان سیمونز از حیث آسیب‌شناسی جنون ، جایگاه ارزنده‌ای در ادبیات اعترافی دارند؛ همان‌طور که **خاطرات پس از مرگ** آسیس از منظر بازنمایی یک «روشنفکر نویسنده» منحط که خود را منجی بشریت می‌داند ، جایگاه رفیعی در ادبیات جهان کسب کرده است .

اینکه چرا افکار براس کوباس را منحط می‌دانم در تفسیر و تحلیل رمان خواهد آمد . اصولاً با توجه به کمبود وقت ، بیشتر حرف‌هایم را روی شخصیت براس‌کوباس متمرکز می‌کنم؛ چون او یکی از خوش‌ساخت‌ترین شخصیت‌هایی است که ادبیات قرن نوزدهم امریکای لاتین خلق کرده است؛ او سلف همان افرادی است که بعدها ، در قرن بیستم ، ابتدا آرمانگرا ، سپس انقلابی و در پایان ، سرمایه‌دار و قدرتمند فاسدی شدند . خانم سوزان سونتاگ و دیگر روشنفکران مردم‌گرا و عدالت‌خواه غرب ، اساساً رمان **خاطرات پس از مرگ** را به دلیل وجود همین شخصیت ستوده‌اند .

ناگفته نگذارم که **خاطرات پس از مرگ** نوشته شاتو بریان (حدود سال ۱۸۵۰) به دلیل تضاد شاتو بریان متن با شاتو بریان واقعی ، صدق متن را در معرض تردید قرار می‌دهد . اصولاً این کتاب بیشتر به «دیدگاه‌ها» برمی‌گردد تا ارائه اعترافات یا روایتی که کمی هم به اعتراف می‌پردازد . با این وصف ، آمیختگی واقعیت و خیال ، توصیف‌ها و بررسی‌های روان‌شناختی این اثر انکارناپذیرند .

رمان اعترافی ، در نیمه دوم قرن نوزدهم به اوج خود می‌رسد؛ خصوصاً با آثار داستایفسکی که بیشتر شخصیت‌هایش زبان به اعتراف می‌گشایند . **یادداشت‌های زیرزمینی** او که کمتر خصلت روایی دارد (به جز در بخش آخر) و بیشتر به شرح افکار و دیدگاه‌ها می‌پردازد ، ژرف‌ساخت کلیه آثار او ، خصوصاً چهار اثر برجسته‌اش – **تسخیرشدگان** ، **جنایت و مکافات** ، **ابله** ، **برادران کارامازوف** است؛ صرف نظر از اینکه پیش یا بعد از **یادداشت‌های زیرزمینی** نوشته شده باشند .

گرچه بعضی از این آثار در جاهایی خصلت مدرنیستی پیدا می‌کنند ،

که در آن هیچ قشر و هیچ طبقه‌ای از دست او در امان نمانده و اینها را هم با همان شیوه‌ای که گفتم توصیف می‌کند. به راستی جالب است که انسانی در قرن ۱۹ در برزیل در مورد انسان و ادبیات نگاهی چنین مدرن داشته باشد.

اهمیت ماشادو در کشف این زبان و نحوه روایت بوده است که ما هم در داستان‌های کوتاه و هم در دو رمانش که من خوانده‌ام می‌بینیم. من امیدوارم **دن کاسمورو** هم در زمان مناسبی ترجمه شود. بد نیست بدانیم خانم سوزان سونتاگ معتقد است که نه تنها درقرن نوزدهم بلکه حتی در قرن بیستم هم در امریکای لاتین بزرگ‌تر از ماشادو نداریم. او می‌گوید اگر چنین شخصی در اروپا به دنیا آمده بود خیلی بیشتر از اینها مورد توجه قرار می‌گرفت.

از کتاب‌های دیگر ماشادو، یکی **عیسو و یعقوب** است که در سال ۱۹۰۴ منتشر شده و دیگر چند مجموعهٔ داستان کوتاه که در حدود دویست داستان است و بعضی از آنها به انگلیسی ترجمه شده که یکی از آنها همین مجموعهٔ **روانکاو** است که دوبار به انگلیسی ترجمه شده، یک بار در دههٔ ۱۹۵۰ و بار دیگر در سال ۱۹۶۳، ماشادو رئیس فرهنگستان برزیل بود و تا پایان عمرش به سال ۱۹۰۸ در این سمت باقی ماند.

■ **فتح‌الله بی‌نیاز:** در آثار آسیس، از جمله همین **خاطرات پس از مرگ**، رگه‌هایی از اندیشه دیده می‌شود که معمولاً – و نه همه – جدا از شخصیت‌ها و رخدادها و خود قصه نیستند و به نوعی در بستر روایت تنیده شده‌اند؛ مانند آثار داستایفسکی. البته متأسفانه وقتی در ایران منتقدی از داستانِ مبتنی بر اندیشه حرف می‌زند، عده‌ای تصور می‌کنند که منظور منتقد بیان عقاید فلسفی – اجتماعی – سیاسی، مثلاً شرح نظریه «ابطال‌پذیری» کارل پوپر یا «بنای حکم و تصدیق» کانت است، در حالی که منظور منتقد بیان عقاید جدا از شخصیت و کنش‌ها و رویدادها نیست، بلکه منظور این است که روایت، به مثابه یک کلیت، اندیشه‌ای را به خواننده القاء کند؛ همچون آثار کافکا، توماس مان و فاکنر.

درباره رمان **خاطرات پس از مرگ** باید گفت که این رمان در جایگاه «ادبیات اعترافی» قرار می‌گیرد. گرچه شماری از حاضرانِ این جلسه از صاحب‌نظران عرصه فلسفه و ادبیات هستند، با این وصف برای آن عده از حضار جوان که ممکن است با ادبیات اعترافی آشنایی نداشته باشند، لازم می‌دانم در این مقوله توضیح مختصری بدهیم. ادبیات اعترافی، شاخه‌ای از ادبیات است که دربرگیرنده آثاری است که به نحوی زندگینامه شخصی نویسنده است. در فرهنگ اسلامی می‌توان به زندگینامه خودنوشت امام محمد غزالی اشاره کرد. در غرب **اعترافات** اوگوستین را داریم که اوایل قرن پنجم میلادی نوشته شده است. می‌توان گفت حماسه‌ای است در گرایش به مسیحیت که در قالب روایت فردیت تبلور یافته است. البته سه فصل آخرش روایی نیست؛ اما در مجموع، چه در قسمت‌های روایی و چه سه فصل آخر، تعامل و تأثیر متقابل علم و فهم و به طور کلی تحول تجربه‌ای درونی و درعین حال انسانی و مذهبی را به خوبی نشان می‌دهد.

بعد، **تتبعات** نوشته میشل مونتنی است که در قرن شانزدهم نوشته شده است. این اثر چندان خصلت روایی ندارد و بیشتر به محمل‌های اندیشه و تجربه می‌چرخد. مونتنی می‌خواهد به شکل صریح به ما بگوید که در هر مسئله‌ای، داوری خود را به محک می‌زند و در پی کسب افتخار خود و راحتی خواننده نیست. این اثر، در بخش‌های اولیه، مجموعه‌ای از دستورها و توصیه‌های اخلاقی روزگار باستان است. به بیان دیگر، نویسنده به مقایسه‌ها و توصیف‌هایی دست می‌زند که غیر شخصی‌اند، سپس می‌خواهد از راه خردنگری به آگاهی برسد، آن‌گاه با این استدلال که «هرکس در وجود خود حامل صورت تام سرنوشت انسانی است»، می‌خواهد ثابت کند که انسان‌ها از حیث توان جسمانی، زیبایی، صفات اخلاقی و هوش به پای حیوانات نمی‌رسند.

این‌گونه برخورد و کلی‌گرایی در ادبیات اعترافاتی را در اثر فخیم لاروشفوکو به نام **تفکرات یا حکم و اندرزهای اخلاقی** معروف به **اندرزها** نیز می‌بینیم که آن هم در قرن هفدهم نوشته شده است. این اثر بدبینانه و در عین حال روشنگرانه و روشنفکرانه، به دلیل وضعیت سیاسی – اقتصادی – اجتماعی، اثر عمیقی بر نویسندگان، از جمله آسیس گذاشته است؛ می‌توان گفت ارزیابی ارزش‌ها و تشکیک تئوریک در معیارها و کلان روایت‌ها که در صفحه صفحه این اثر به چشم می‌خورد، مدخلی است بر آرایی که بعدها **نیچه** در بنیاد شکنی خود، خصوصاً در آثاری همچون **فراسوی نیک و بد**، **اراده معطوف به قدرت** و **تبارشناسی اخلاق** می‌نویسد.

من **اندرزها** را نخوانده‌ام، اما بخش‌هایی از آن را در جاهای مختلف، از جمله **رسالات** نوشته بلز پاسکال با ترجمه مهندس عباس مشایخ (چاپ: ۱۳۵۱) خوانده‌ام. شباهت عقاید نیچه و لاروشفوکو حیرت آور است. دوستانی که این اثر را به زبان فرانسه خوانده‌اند، می‌گویند گویی **اندرزها** را نیچه نوشته است. همین دوستان بر این باورند که گرچه **اندرزها** خصلت روایی ندارد، اما نویسنده از شرح حال خود و دنیای پیرامونش نیز غافل نشده است.

در واقع ادبیات اعترافی، با کتاب **اعترافات** اثر ژان‌ژاک روسو در

مرده به همان شکل نشان می‌دهد که از چشم یک انسان زنده . به عبارت دیگر ، «نیستی» بر شخصیت براس کوباس فایق نمی‌آید تا او نظرگاه دوره هستی‌اش را دگرگون کند. هستی روایت ، این حق را به براس کوباس داده است که نیستی را نادیده انگارد ، شاید به این دلیل [ناگفته] که نیستی چیزی برای «دیدن» و «روایت» ندارد و برای روایت باید باز به «هستی» برگشت .

این هستی با دو اندیشه ادعایی ، یکی «**پراگماتیسم**» و دیگری «**اومانیسم**» ، از سوی براس کوباس معنا داده می‌شود؛ که اینها را بعد از تحلیل شخصیت براس کوباس می‌آورم .

در اوضاع و احوال اجتماعی آشفته‌ای که برزیل دستخوش آن بود ، گونه‌ای «فردگرایی» افراطی پدید آمده بود که نوع «نویسنده – روشنفکرش» را نزد براس کوباس می‌بینیم که از دیدگاه پدیدارشناسی هگل باید او را در نخستین مرحله یا «آگاهی» از ابژه‌ها – یعنی چیزهای محسوسی که در برابر ذهن (سوژه) قرار می‌گیرند – بدانیم . در این صورت او به مرحله دوم یا «خودآگاهی» که مؤلفه‌های پرشماری از آگاهی اجتماعی در آن بررسی می‌شوند ، نمی‌رسد و طبعاً به مرحله سوم یعنی «عقل» که همچون هم‌نهاد و یا یگانگی مرحله‌های پیشین است و در واقع هم نهادی از عینیت و ذهنیت است ، دست نمی‌یابد . یا اگر او را تا مرحله «عقل» برکشیم ، با توجه به بحث‌هایی که درعرصه پراگماتیسم و اومانیسم ارائه خواهم داد ، باید بپذیریم که او عقل ماکیاولیستی را به طور تمام و کمال پذیرفته است و ما از این منظر ، او را به مثابه «نوعِ انسانی» نمی‌پذیریم . البته حقیقت را بخواهید ، خود من ترجیح می‌دهم براس کوباس را با دیالکتیک ذهن‌گرایانه فیلسوف دانمارکی سورن کی یرکه گور ارزیابی کنم .

بی‌تردید حضار محترم اطلاع دارند که کی‌یر که‌گور معتقد بود نخستین مرحله فرآیند تکامل روح ، مرحله حسانی است؛ یعنی پراکندن خویش در ساحت حس . انسان حسانی ، کسی همچون براس کوباس ، تحت سلطه حس و انگیزه درونی و شور محض است .

البته همان‌طور که در شخصیت براس کوباس هم می‌بینیم ، چنین انسانی صددرصد هم منحصر در دایره هوای نفسانی خویش نیست ، گاهی هم دستخوش هیجانات انسان دوستانه می‌شود؛ مثلاً حتی به این امید است که با اختراع مشمای ضد مالیخولیا همنوعانش را از دلمردگی نجات دهد ، اما این گرایش در واقع تطهیر زندگی آلوده به خودخواهی ، فسق و فجور و قدرت‌طلبی‌اش است . کمتر خواننده‌ای است که فریب این توبه دیرهنگام را بخورد؛ زیرا درک کرده است که براس کوباس در مرحله حسانی یعنی ارضای احساسات روزمره ، میان تجربه‌های عاطفی و حسی فرق می‌گذارد ، اما هم اصل و هم راهنمای این فرق‌گذاری حسی است نه پیروی از قانون کلی اخلاقی که حکم عقل غیر شخصی شمرده می‌شود . براس کوباس ، شخصیتی که موجب اعتلاء و ماندگاری این رمان شده است ، تشنه بیکرانه است ، اما مانند هر انسان حساسی ، تشنه یک بیکرانگی ناپسند است که چیزی نیست جز بی در و پیکری آنچه ذوقش از او طلب می‌کند . او به استقبال هر تجربه حسی و عاطفی می‌رود ، و همان‌طور که در متن هم خوانده‌اید ، از هر گلستانی گلی می‌چیند و از هر عاملی که میدان گزینش او را محدود می‌کند ، متنفر است . اگر خوب دقت کرده باشید ، این شخصیت – که نمونه‌اش در اطراف ما کم نیست – هرگز شکل مشخصی به زندگانی خود نمی‌دهد . در واقع شکل زندگی او همین بی‌شکلی است؛ یعنی پراکنده شدن در ساحت حس . با این همه ، براس کوباس ، خود را «فرا نمود آزادی» می‌داند . مردی که در زیر زمین ساختمان تن و روح خود ، یعنی انگیزه‌های نفسانی اسیر است ، مثل نمونه‌های زنده‌اش در دور و بر خودمان ، مدعی نیک خواهی و تعالی بشریت است .

آسیس به خوبی نشان داده است که کامجویی و لذت‌طلبی حسی براس ، با آگاهی از این واقعیت و ناخشنودی ابهام‌آمیزی از پراکندن خویش است ، اما نهایتا باز در جا می‌زند و برخود ویرانگری‌اش می‌افزاید . او نمی‌تواند به مرحله دوم فرآیند مورد نظر کی‌یرکه‌گور یعنی مرحله اخلاقی برسد تا به معیارهای اخلاقی پای‌بندی نشان دهد . بنابراین مرحله سوم دیالکتیک کی‌یرکه‌گور ، یعنی پیوستن انسان به خدا که در فرآیند مورد نظر این فیلسوف ، به ایمان می‌انجامد ، به خودی خود منتفی می‌شود .

همان‌طور که ملاحظه می‌کنید ، ناخودآگاه آسیس ، شخصیتی خلق می‌کند که عملا یکی از پیش قراولان روشنفکرهایی است که در قرن بیستم مدام از عدالت ، حقیقت ، مردم ، تعامل ، تکثر ، صداقت و سعادت جمعی حرف می‌زنند ، اما زندگی شخصی‌شان در لایه‌های بسیار سطحی و گذرا و به میزان بیشتری فردگرایانه و خودخواهانه ، متوقف می‌شود . به عقیده من ، آسیس با خلق براس کوباس ، همچون کافکا (خالق گره گوار سامسا) عملا فردی بر جمعیت جهان افزوده است . کوباس ، به نوعی ایوان کارامازوف رمان **برادران کارامازوف** اثر داستایوسکی است؛ یعنی نمادی از افراد هوشمند و تئوریزه شده که چون به هیچ چیز ایمان ندارند ، پس هر کاری را مجاز می‌شمرند . من فکر می‌کنم خانم سانتاگ و دیگر ستایشگران این رمان ، بیشتر شیفته همین شخصیت‌پردازی شده‌اند؛ شخصیتی که آمیزه‌ای از نظر و عمل است و در عین حال روایی است و در دل متن روایت باقی می‌ماند . به لحاظ تطور ادبی تاریخی ، باید گفت این شخصیت و به طور کلی این رمان ، پیشینه ادبیاتی است که بعدها بار آن روی دوش کسانی همچون **الخو کار پانتیه** (در رمان **ملکوت این جهان**) ، آستوریاس (در رمان **آقای رئیس جمهور**) ، **خوان رولفو** (در رمان **پدرو پارامو**) ، **بارگاس یوسا** (در رمان **سور بز** و **جنگ آخر زمان**) ، **مارکز** (در رمان **پاییز پدر سالار**) و فوئنتس (در رمان **مرگ آرتمیو کروز**) می‌افتد . شخصیت‌های مشابه این آثار ، خودخواهی ، خودنمایی و خود محوری را حق مسلم خود می‌دانند و حتی به آن خصلت «ایدئولوژیک» می‌دهند؛ یعنی آن را قرین «خود بر حق‌بینی» می‌سازند ، همان‌طور که مصداق تاریخی آن را در رهبران حکومت‌های توتالیتاریستی می‌بینیم .

البته هم براس کوباس روایی – یعنی واقعیت داستانی – و هم رهبران حکومت‌های تمامیت خواه یعنی واقعیت‌های واقعی بشریت را

اما به مفهوم امروزی از هر حیث مدرنیستی تلقی نمی‌شوند. از نمونه‌های مدرنیستی رمان‌های اعترافی می‌توان به **سقوط** نوشته آلبر کامو اشاره کرد و نیز **سکه‌سازان** آندره‌ژید که بر تکنیک داستان در داستان استوار است.

بازگردیم به **خاطرات پس از مرگ براس کوباس** که از حیث ساختار اثری مدرنیستی است، بار روایی آن بسیار بیشتر از **یادداشت‌های زیرزمینی** است و داستانش، شخصیت‌ها و رخدادهایی بیشتر از **سقوط** دارد، اما تمرکز آن روی یک موضوع هستی‌شناسانه یا گذرا، در حد و اندازه **یادداشت‌های زیرزمینی** نیست؛ همان‌طور که به دلیل کثرت موضوع، شخصیت و رخداد، آسیس جز در مورد شخص براس کوباس، دقت کامو را در شخصیت‌پردازی و جزئی‌نگری رویدادها ندارد. براس کوباس در بعضی موارد پرداخته‌تر از ژان باتیست (شخصیت اول **سقوط**) است و در مواردی پرداختگی آن را ندارد. بحث روی جزئیات این نکته، از حوصله جلسه خارج است، لذا از آن می‌گذرم.

از سوی دیگر، **خاطرات پس از مرگ** فصل مشترکی هم با **ادبیات احتضار** دارد؛ منتها با یک شکاف و انشقاق بزرگ. حضار محترم می‌دانند که نوع کلاسیک ادبیات احتضار، همان **مرگ ایوان ایلیچ** اثر ماندگار تولستوی است، نوع کمتر کلاسیک (و کمتر مدرن) آن، **برف‌های کلیمانجارو** نوشته ارنست همینگوی و نوع مدرنیستی‌اش، **پول کلان** جان دوس پاسوس است. از این مدرنیستی‌تر، می‌توان به **مالون می‌میرد** اثر بکت و **مرگ آرتمیو کروز** اثر فوئنتس اشاره کرد. حتی نوع پست‌مدرنیستی **سیبرپانک** آن را در مرگ مغز مصنوعی یک ماهواره در داستان **پلاس** نوشتهٔ جوزف مک الروی می‌بینیم.

اما نوع تک‌گویی یا حرف‌زدن فرد محتضر، در اثر آسیس با آثار نامبرده شده به لحاظ ساختاری تا حدی متفاوت است. علت اصلی همان انشقاق است، یعنی که راوی **خاطرات پس از مرگ** مرده است؛ در حالی که بقیه در حال مرگ‌اند. حتی **خاطرات پس از مرگ** اثر شاتوبریان، پس از مرگ روایت نمی‌شود، بلکه فقط قرار بود پس از مرگ شاتوبریان واقعی چاپ شود.

بهتر است این انشقاق را کمی بیشتر باز کنم. خواننده ادبیات داستانی می‌داند که تصور کردن ادبیات بدون «زندگی» یا به اعتباری «هستی» معنی ندارد؛ چون آنگاه روایت به رخدادها یا واقعه‌هایی محدود می‌شود که به طبیعت تعلق دارند. پس متن داستانی، به خودی خود به معنی وجود زندگی، نه تنها نزد نویسنده و خواننده، که نزد شخصیت‌هاست.

به اعتبار دیگر، روایت نیز مانند خود نویسنده جزو هستی قرار می‌گیرد. منتها زندگی به عنوان یک پیش شرط یا شرط لازم، مورد اشاره واقع نمی‌شود بلکه پدیده‌های آن همچون عشق، نفرت، حرص، تواضع، غرور، خیانت، قدرت‌طلبی و محبت بازنمایی می‌شوند.

اگر کار، خوردن، خواب، تولید مثل (عشق) و بالاخره تفکر یعنی رابطه بین ذهن و عین را ارکان موجودیت (حیات) انسان بدانیم، عشق و در ادبیات مدرنیستی عشق و خودکاوی یا درون‌نگری، بیشتر از سایر عرصه‌ها بازنمایی می‌شوند.

اما تصور کردن ادبیات بدون «مرگ» نیز دشوار است. اگر از گفته‌های پراکنده افلاطون و نوشته‌های مختصر ارسطو در باب چیزی که امروزه زیباشناسی می‌نامیم، بگذریم، و روی فلاسفه‌ای مثل هگل و کانت چشم ببندیم، در آرای زیباشناختی کسانی همچون شوپنهاور و نیچه، «مرگ» جایگاه و منزلت ویژه‌ای پیدا می‌کند. در واقع از دیدگاه آنها هنر – از جمله ادبیات – با پدیده «مرگ» اعتلا می‌یابد.

در مورد عرصه کارکرد مرگ در داستان، باید گفت که مرگ سبب حفظ

و حتی دینامیسم فرایند داستان می‌شود یا پایان‌بندی روایت را رقم می‌زند. از این منظر، مرگ بیانگر «حدود بازنمایی» است. ناگفته نباید گذاشت که در مواردی، مرگ به موضوع بازنمایی تبدیل می‌شود. حتماً حضار محترم ده‌ها داستان کوتاه، بلند و رمان با چنین رویکردی خوانده‌اند؛ برای نمونه **نقاب مرگ سرخ**، **برنیس**، **لیجیا** و **قلب راز گو** از ادگار آلن‌پو، **هفت تنانی که به‌دار آویخته شدند**، از لئونید آندریف و رمان مدرنیستی **طاعون** از کامو. اما مهم‌تر اینکه مرگ چه در جریان داستان و چه در پایان‌بندی آن، می‌تواند به تأثیرگذارترین و ماندگارترین عنصر درآید؛ مانند مرگ در آثاری همچون **نهنگ سفید** و **بیلی باد** از هرمان ملویل، رمان «**آرتور گوردون پیم**» نوشته آلن‌پو، «**کلبه عمو تام**» اثر هاریت بیچر استو، **مادام بواری** از فلوبر و «**دامبی و پسر**» از دیکنز و «**مرگ خوش**» نوشته کامو.

در **خاطرات پس از مرگ**، آسیس عملاً مرگ را از چشم یک فرد

خودنگری یا قسمت ناب اعتراف‌گونه است (که راوی بنا به روش ماکیاولیستی می‌خواهد از آن بهره‌برداری کند) و دوم جنبه بیرونی است که گرچه استراتژی کل متن است ، اما در آن چیزی را نمی‌گوید تا چیز دیگری را پنهان کند (برخلاف بعضی از اعترافات و اعتراف‌نامه‌ها). اینجا راوی فقط می‌خواهد روایت کند ، همین روایت گونگی ، آن هم نه از جانب یک فرد بی‌گناه ، معصوم یا قدیس ، بلکه شارلتانی که می‌خواهد خود را توجیه کند ، متن را به سمت تأثیر و کمال سوق می‌دهد . بی‌دلیل نیست که آنچه شخصیت براس کوباس و حتی چند نفر دیگر ، ارائه می‌دهند در مجموع از خود شخصیتشان جالب‌تر به نظر می‌رسد .

در متن ، شاهد هستیم که بعضی از فصول سفیدند یا به فصل‌های دیگر ارجاع داده می‌شوند یا همچون کارهای بکت ، ناتمام و ناقص‌اند . این مؤلفه‌های پست مدرنیستی ، که در تریسترام شندی هم فراوان‌اند ، و نیز دوری از کلان روایت‌ها در قالب پند و اندرز از دیگر نکات شاخص این رمان برجسته قرن نوزدهم امریکای لاتین‌اند .

□□

درباره داستان بلند «روانکاو» ، باید گفت که این اثر ، روایتی نمادین است . شخصی که در زندگی عشقی و زناشویی با تلخکامی روبه‌رو شده است ، ناخودآگاه به مقابله با این ناکامی (Defence machanisms) رو می‌آورد؛ یعنی رفتارش را به انگیزه‌هایی واقعی نسبت می‌دهد؛ امری که از نظر میشل مونتنی نوعی «فریب» است و باید از دیدگاه غیرمذهبی تحلیل شود – حال آنکه ژان کالون معتقد بود که این «خود فریبی» باید با سخن مذهبی تحلیل گردد . این همان چیزی است که بعدها فروید نام دلیل تراشی (Rationalization) بر آن می‌نهد و همان‌گونه که بعضی افراد در سرخوردگی از عشق و زناشویی ، سراغ هنر ، ادبیات ، ماجراجویی و اعتقادات افراطی می‌روند ، شخصیت اول این داستان هم خود را با روانکاوی و روان‌پزشکی سرگرم می‌کند . ابتدا ، واقعاً سرگرمی و مشغولیت است ، اما کم‌کم حوزه فعالیتش را توسعه می‌دهد ، در بهترین و مرکزی‌ترین نقطه شهر ، عمارتی سبز رنگ را که باید نماد مهر و عاطفه باشد ، به دژی تبدیل می‌کند تا دیوانه‌ها را از عاقل‌ها جدا کند . در آغاز واقعاً روی دیوانه‌ها تأکید می‌کند ، اما به مرور تعریف نامحدود و نامتعینی از دیوانگی ارائه می‌دهد و به اتکای این تعاریف متغیر ، شمار کثیری از مردم را روانه قلعه خود می‌کند . محبت به اطرافیان ، احترام به دیگران ، پول قرض دادن به آشنایان و حل معضلات آنها ، دیوانگی تلقی می‌شود . آسیس از طریقه این شخصیت ، به گونه‌ای معیارهای مقبول را زیر پرسش می‌برد ، تا آنجا که طیف گسترده‌ای از شهروندان ، با خصلت‌ها و خصوصیت‌های متفاوت ، گرفتار فردی می‌شوند که خواننده در سلامت عقل او تردید می‌کند . با عصیان شورای شهر علیه او ، روش روانکاو تغییر می‌کند . این بار او سراغ کسانی می‌رود که از تعادل روانی کامل برخوردارند . به مصداق گفته پاسکال ، که انسان نه فرشته است و نه حیوان و بدبختی در این است که هر کس نیکی کند ، احمق جلوه داده می‌شود ، او سراغ این نوع به اصطلاح احمق‌ها می‌رود .

روانکاو ، تمثیل دیکتاتورهایی است که بعدها ، در قرن بیستم ، مردم را هر روز با ساز تازه‌ای به رقص وا می‌دارند و کشور را با تعبیرهای خودسرانه و اغلب غیرعلمی و عقب مانده اداره می‌کنند . از این حیث ، داستان بلند روانکاو ، ارزش معنایی بالایی دارد ، اما متأسفانه ، ساختار آن بیشتر بر ارکان نقالی استوار است . همین نقل طولانی یا به بیانی تسلسل بدون گسست اجازه نمی‌دهد خواننده آن طور که باید و شاید ، به شخصیت‌ها نزدیک شود و لمسشان کند . کمبود تصویر مانع از آن

شده است که دیگر شخصیت‌ها و حتی رخدادها از دایره تنگ گزارش خارج شوند و خصلت روایی منسجمی به خود گیرند .

صفت بعدی این داستان بلند ، پایان‌بندی شتابزده است . کاش انگیزش‌های شخصیت‌های مختلفی که چندان هم خوب ساخته نشده‌اند ، در فصل مشترک پلات و کنش شخصیت‌ها دیده می‌شد . در این صورت فردی که در طول روایت ، به عنوان «پدرسالار» بازنمایی شده بود؛ پایان‌بندی مؤثرتری به خواننده ارائه می‌گردید .

ناگفته نگذارم که در مجموعه داستان «روانکاو» داستان‌های دیگری هم هست که بعضی از آنها ، شاخص‌اند – از جمله «عشای نیمه‌شب» که به راستی ، داستان کوتاهی است به پهنا و ژرفای یک رمان .

در خاتمه امیدوارم که آقای کوثری باز هم در گزینش آثار برتر جهانی ، و ترجمه آنها همچنان موفق باشند؛ خصوصاً آثار نویسندگانی که به دلایلی در جامعه ما در حد استحقاقشان شناخته شده نیستند .

مدیون و مرهون خود می‌دانند و بدشان نمی‌آید که متفکری همچون ارنست رنان حرفی را که درباره اسپینوزا گفته بود، در حق آنها هم بگوید که: «شاید حقیقی‌ترین مظهر خدا در اینجا تجلی کرده است.»

اما حیف است که کتاب نقد شود و از مؤلفه‌ای ارزشمند غافل شد. این مؤلفه بازتاب سخن فلسفی به شکلی گذرا، و به تبعیت از منطق روایت و آن گاه تسری این بازتاب در فرآیند روایت است. این تکنیک و شگرد که البته آندره مالرو، آندره ژید، توماس‌مان، هاینریش بل و تا حدی رومن گاری و گراهام گرین نیز بعدها در آثار خود به کار برده‌اند، بدون اینکه روایت را تبدیل به گزارش کند، این یا آن اندیشه فلسفی، اجتماعی و حتی سیاسی را جزو آرایه‌های متن می‌کند، بی‌آنکه روایت را تا حد بحث و جدول‌های خسته‌کننده تئوریک تنزل دهد. مقوله‌هایی که در این رمان به شکل روایی به آنها برخورد می‌شود، یکی «اومانیسم» است و دیگری «پراگماتیسم». همان‌طور که حضار محترم اطلاع دارند، اومانیسم، اندیشه‌ای است با محوریت انسان که در ایتالیای قرن چهاردهم با فرانچسکو پترارک، در هلند قرن پانزدهم با اراسموس، در انگلستان با جان کولت و توماس مور و در فرانسه با نام‌هایی همچون فرانسوا رابله و اوگوست کنت همنشین شده است.

البته اومانیسم با نام‌هایی همچون سیسرون که می‌گفت: «نام همه ما بشر است، اما تنها کسانی از ما انسان‌اند که با مطالعات مناسب فرهنگی، متمدن شده باشند.» تا ماتیو آرنولد که این واژه را معادل و مترادف فرهنگ می‌داند و آن را تنها خاکریز دفاعی در مقابل «آشوب» ماده‌گرایانه جامعه به شمار می‌آورد، و رشته‌هایی از آرای پوپر و نیز مکتب فرانکفورت همراه است. اما اومانیسم برای کوباس با آنچه در ذهنیت این مشاهیر جاری و ساری بود، زمین تا آسمان تفاوت دارد. در واقع، او اومانیسم را به هجو می‌گیرد و عملاً یک نقیضه یا یک پارودی به ما ارائه می‌دهد. جایی که سکه دو ریالی پیدا می‌کند، آن را به فقیری می‌بخشد، اما زمانی که مبلغ کلانی می‌یابد، آن را صرف فسق و فجور می‌کند و چون به نوعی پای یک فرد فقیر هم – به عنوان مستخدمه – در میان است، عمل خود را به مثابه کرداری انسانگرایانه نمود می‌دهد. کسی که معتقد است «رذیلت اغلب کود قوّت‌بخش فضیلت است (ص ۱۸۵) و «آرامش و نظم فقط به بهای فریبکاری متقابل حاصل می‌شود.» (ص ۲۰۴) در عمل اومانیسم را به ریشخند می‌گیرد و فلسفه‌اش ماکیاولیستی است. برخورد او با مارسلای نگون‌بخت، بازنمایی بیشتری از پنهانی‌های او را به خواننده عرضه می‌دارد.

پراگماتیسم براس کوباس نیز با پراگماتیسم صاحب نظران این مقوله تفاوت ماهوی دارد. اگر چارلز سندرس پیرس معتقد بود که یک مفهوم زمانی معنی‌دار است که موضوع آن تحت شرایط کنترل شده، نتایج تجربه شده‌ای پدید آورد و به عبارتی معنای یک مفهوم با نتایج آن توضیح داده می‌شود، و اگر تأویل جان دیویی از پراگماتیسم خصلت ابزارگرایی و تجربه‌گرایی می‌یابد و از نظر او ملاک حقیقت نتایج تجربی و عملی است و کارکرد حقیقی فلسفه، حل مسائل و معضلات انسانی است و مفاهیم و قوانین و تئوری‌های علمی صرفاً ابزار و وسایل عمل اجتماعی و فردی است و در فلسفه سیاسی هوادار نظام مبتنی بر «آزادی سامان یافته» و «موقعیت برابر برای همگان» است و راه اصلاح جامعه را آموزش و پرورش می‌داند، براس کوباس و دوستش کینکاس بوربا تعبیر دیگری از پراگماتیسم دارند.

در واقع آسیس، نامطلوب‌ترین نکته‌های پراگماتیسم را با افکار بدبینانه لاروشفوکو درهم می‌آمیزد تا بازنمایی هجوآمیزی از برخورد این دو شخصیت داستانی با پراگماتیسم را ارائه دهد. «طمع، شکل افراطی فضیلت» دانسته می‌شود و جنگ، آدم‌کشی، گرسنگی و شیوع بیماری برای «رشد بشریت» ضروری خوانده می‌شوند. در واقع، هر دو نفر نگاه نمی‌کنند که در جهان واقعی چه چیزی را باید به دست آورد، بلکه درصدد هستند که ببینند چه می‌توانند به دست آورند. از این منظر، آنها به فرصت‌طلبانه‌ترین و منفی‌ترین عنصر پراگماتیسم چنگ می‌اندازند و نام این «خودمحوری» محض را زیر عنوان کلی پراگماتیسم قرار می‌دهند. بی‌دلیل نیست که براس کوباس در پایان عمر باورش می‌شود که «حسابش نه مازاد دارد و نه کسری».

□

درباره ساخت رمان باید گفت داستان قطعه‌قطعه است، اما ساختارش به گونه‌ای است که حافظه خواننده آن را دنبال می‌کند، به اصطلاح سرشته روایت را گم نمی‌کند. در رمان، استمرار عادی روایی نداریم، اما تکرارهای همزاد – و نه عین هم – زیاد داریم.

با کمی دقت متوجه می‌شویم که پلات داستان در ذهن راوی شکل می‌گیرد، از رمان کرونولوژیک تبعیت نمی‌کند، در عین حال جاهایی هم این اتفاق روی می‌دهد و این، از خصلت‌های یک رمان مدرنیستی است. با اینکه داستان دارای پرش‌های زمانی و مکانی متعددی است، اما ذهن راوی امکانات متنوعی پدید می‌آورد و روایت دارای کانون می‌شود. این کانون، در عین حال مرکز ثقل رویدادهای تاریخی – ادبی بسیار زیادی می‌شود که نویسنده با تکنیک‌های کلاژ و بینامتنی و حتی استفاده از نشانه‌های ساده یا اشاره‌های خیلی سرراست، آنها را جزئی از متن روایت می‌کند؛ از اسارت قوم یهود، و کتاب **مدخل الاهیات** نوشته قدیس آکویناس گرفته تا شخصیت‌های واقعی همچون ناپلئون و ارسطو و شخصیت‌های داستانی مانند هملت، تارتوف و اولیس. از این منظر به اعتقاد من آسیس تحت‌تأثیر رمان **تریسترام شندی** اثر لارنس استرن است، اما **خاطرات پس از مرگ** را نمی‌توان اثری تقلیدی خواند.

به لحاظ زبان نیز برخلاف بیشتر آثار ادبیات اعترافی که جمله‌ها خبری، سؤالی و امری‌اند، اینجا اساساً گزاره‌ها طنزآلودند. مهم‌تر از همه، اینکه از ابلاغ و ابلاغیه نشانی نیست. به همین دلیل هم رمانی است که می‌توانست به راحتی هزار صفحه شود. از این حیث بر «تریسترام» پیشی می‌گیرد؛ هر چند تنوع شخصیت‌های تریسترام شندی جلوه و نمود بیشتری دارد.

هم زبان و هم نوع روایت، متن را دو سویه می‌کنند، اما نه برای تبرئه راوی، بلکه به دلیل شخصیت راوی. منظورم از دوسویگی،

یک کالای مصرفی خارج کند. با وجود آنکه در اکثر نوشته‌هایش مدافع حقوق و جایگاه زن در جامعه بود و معتقد بود که همه بدبختی‌های زن ، تضعیف و استثمارش به خاطر قدرت‌طلبی مرد است ، مرد است که می‌خواهد زن را همواره در ردیف جنس دوم نگهدارد ، در کنار سارتر خود نفر دوم بود حتی در امتحان aggrégation فلسفه هم که به اتفاق گذراندند ، سارتر اول شد و سیمون دوبوار دوم .

سیمون دوبوار در نهم ژانویه ۱۹۰۸ در پاریس به دنیا آمد، تحصیلات ابتدایی و متوسطه‌اش را در یک مدرسه کاتولیک به پایان رساند و پس از گذراندن aggrégation فلسفه در ۱۹۲۹ به ترتیب در مارسی ، در رو آن و در پاریس به تدریس فلسفه اشتغال داشت . اولین اثری که نوشت قبل از جنگ دوم جهانی بود تحت عنوان **هنگامی که معنویت بر تری می‌یابد** (Quand prime le spirituel) ولی این اثر در ۱۹۷۹ منتشر شد. به همین دلیل آغاز کار نویسندگی او را می‌توان رمان **مهمان** (Inviteé) دانست که در ۱۹۴۳ منتشر شد و باعث شهرت سیمون دوبوار گشت . در

ماندارن‌ها و پرسش‌های بی‌پاسخ

کتاب «ماندارن‌ها» نوشته سیمون دوبوار یکی از مهم‌ترین آثار او محسوب می‌شود که برندهٔ جایزهٔ گنکور می‌شود و وضعیت روشنفکران را بعد از جنگ دوم جهانی به تصویر می‌کشد و بیانگر سرخوردگی‌های روشنفکران بعد از جنگ دوم جهانی است. ترجمهٔ فارسی این اثر در سال ۱۳۸۲ به قلم پرویز شهدی منتشر شده‌است. یکصد و پنجاه و ششمین نشست کتاب ماه ادبیات و فلسفه به نقد و بررسی این اثر اختصاص داشت که با حضور دکتر ژاله کهنمویی‌پور (عضو گروه زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه تهران) و پرویز شهدی برگزار شد که حاصل این نشست در اختیار شماست.

***

■ **دکتر ژاله کهنمویی‌پور:** در اکثر کتاب‌های تاریخ ادبیات مبحثی که به تنهایی از سیمون دوبوار در آن صحبت شده باشد، وجود ندارد و در همه جا سیمون دوبوار از خلال ژان – پل سارتر معرفی شده است. خود سیمون دوبوار نیز غالباً به این مطلب اشاره می‌کند که همه او را از خلال سارتر می‌شناسند. در صورتی که سیمون دوبوار خود دارای شخصیتی قوی و جایگاهی ویژه در ادبیات فرانسه به خصوص ادبیات فمنیستی قرن بیستم است. همراهی و همنشینی با سارتر موجب شد که همواره در مبارزات و جهت‌گیری‌های سارتر سهیم باشد و به همراه او سعی می‌کرد اساس فرضیه اگزیستانسیالیسم را مشخص کند، از سویی نیز تلاش می‌کرد وضعیت زنان را تشریح کند و آنها را از حالت

ساموراییها را نوشت متأثر از کتاب سیمون دوبوار بود: در کتاب **سامورائی‌ها** نیز یک روانکاو ، یک متفکر ، یک نویسنده و یک مردم‌شناس به عنوان چهره‌های اصلی معرفی شده‌اند . همین چهره‌ها در **ماندارن‌ها** نیز وجود دارد با این تفاوت که کتاب ژولیاکریستوا بعد از حوادث ماه مه ۱۹۶۸ نوشته شد و در ۱۹۹۰ منتشر گشت و **ماندارن‌ها** بعد از جنگ جهانی دوم .

کتاب **ماندارن‌ها** به نوعی یک کتاب حماسی است و کتابی است که به عنوان یک سند تاریخی می‌تواند معتبر باشد و توصیفگر بحران روشنفکری و جریان‌های سیاسی و ادبی در دوره‌های پس از جنگ دوم جهانی ، در فرانسه .

در این کتاب از بسیاری نویسنده‌ها نیز سخن به میان آمده از جمله سلین که سیمون دوبوار درباره‌اش می گوید برخی از افکارش مشابه افکار خود او ، سارتر ، و کامو بود و با اشتیاق تمام نوشته‌های سلین را می‌خواندند .

بعد از کتاب **ماندارن‌ها** سیمون دوبوار دو رمان دیگر نیز نوشت تحت عنوان **تصاویرزیبا** (images les belles) در ۱۹۶۶ و **زن وانهاده** (rompue La femme) در ۱۹۶۸ . علاوه بر رمان‌هایش بوار آثار زندگی‌نامه‌ای و رساله‌هایی دارد . چهار جلد از آثار زندگی‌نامه‌اش را بین سال‌های ۱۹۵۸ و ۱۹۷۲ منتشر کرد که عبارت‌اند از **خاطرات یک دختر خوب و سربراه** (Les mémories dune fille rangée) ، **سن کمال** (la force de lâge) ، **مقتضیات زندگی** (la force des choses) و **ترازنامه** (Tout compte fait) (بیلان زندگی‌اش) ، **کهولت** (la vieillesse) ، سیمون دو بوار پس از مرگ سارتر دو کتاب منتشر کرد یکی تحت عنوان **مراسم وداع ۱۹۸۱** (la cérémonie des adieux) که برگرفته از جمله خود سارتر است در یک تابستان که برای یک ماه به مسافرت می‌رفت و شب مسافرت به سیمون دوبوار گفت امشب شب **مراسم وداع** است و همین جمله را دوبوار برای عنوان کتاب خود برگزید . این کتاب خاطرات ده سال پایانی زندگی مشترک سیمون دوبوار با سارتر را بازگو می کند و بخش دوم کتاب که درواقع قسمت اعظم آن را تشکیل می‌دهد مصاحبه‌ای طولانی با سارتر است . کتاب دوم که شامل نامه‌های متعدد سارتر است به سیمون دوبوار ، عنوان **نامه‌هایی به کاستور** را دارد (در اینجا باید متذکر شد که سارتر همیشه سیمون دوبوار را کاستور خطاب می کرد) این کتاب در ۱۹۸۳ منتشر شد . سیمون دوبوار تا پایان زندگی‌اش در ۱۴ آوریل ۱۹۸۶ فعالانه با مجله‌ای که سارتر بنیان گذارش بود یعنی مجله **عصر نو** (Temps modernes) همکاری داشت و به عناوین مختلف همبستگی‌اش را از سویی با سارتر و از سوی دیگر با فمینیسم حفظ و بیان کرد . آثار خود زندگی‌نامه‌ای سیمون دوبوار نشان از تضاد نویسنده دارد و تلاطمش بین لذت بردن از یک زندگی سعادتمند و ضرورت نوشتن و چون این انتخاب برایش غیرممکن بود ، نوشتن درباره زندگی خویش را به نوعی راه حل این بن بست دانست و آثار زندگی‌نامه‌ای فراوانی نوشت .

در بین رساله‌ها و تحقیقاتی که به عمل آورد و نتیجه آنها را به صورت کتاب‌های متعدد منتشر کرد کتابی که بیش از همه ماهیتی فمینیستی به بوار داد کتاب **جنس دوم** بود . در سرتاسر این اثر بوار سعی دارد برابری زن و مرد را به اثبات برساند . همچنان که سارتر در کتاب **ادبیات چیست؟** به پرسش‌هایی که در ارتباط با ادبیات است با بینش یک نویسنده متعهد پاسخ می گوید ، سیمون دوبوار نیز در کتاب **جنس دوم** درصدد پاسخ به این پرسش است که «یک زن چیست؟» از نظر او زن‌ها هرگز چیزی را که مردهای جامعه از آنها دریغ کرده‌اند به دست نیاورده‌اند

و هر آنچه را که مردها خواسته‌اند به آنها بدهند صاحب شده‌اند .

از یک کتاب به کتابی دیگر ، چه رمان ، چه خود زندگی‌نامه ، قهرمان زن سیمون دوبوار مدام با همان کشمکش‌ها ، با همان اضطراب‌ها که دغدغه خاطر همه زن‌هاست ، درگیر است . در کتاب **جنس دوم** به طور کلی بوار نشان می‌دهد که زن‌ها همواره در حاشیه مسائل و اجتماع قرار دارند . او به تمام افسانه‌ها و اسطوره‌هایی که دال بر خلاق بودن مرد و در مقابل آن ضعیف بودن زن است ، اشاره می کند و معتقد است که زن قربانی پیش‌داوری‌های جامعه است ، از همان ابتدا به او می آموزند که یک زن مطیع و یک مادر فداکار باشد ، خیاطی و آشپزی بیاموزد ، خصوصیات مردانه نداشته باشد به عکس به پسر می گویند مرد باشد ، مبارزه کند در استحکام و استقلال منش و اندیشه با دیگر هم جنسانش به رقابت برخیزد و به این ترتیب زن بودن چیزی اکتسابی است ، زن بودن و مرد بودن فقط ناشی از خلقت نیست بلکه سرنوشتی است که جامعه به فرد تحمیل می کند یعنی همان جمله معروف سیمون دوبوار

این رمان او دو قهرمان زن به نام‌های فرانسواز و گزاویر را معرفی می کند که چهره‌های نویی در ادبیات داستانی فرانسه هستند.

فرانسواز که از دوست خود دعوت کرده با آنها در یک خانه زندگی کند از سویی شیفته استقلال‌طلبی این زن است و از سویی دیگر تاب تحملش را ندارد و در نهایت نیز اقدام به قتلش می کند. در این رمان سیمون دوبوار به همان حقیقت دردناکی که سارتر در نمایشنامه **در بسته** Huit clos به آن اشاره می کند، دست می‌یابد یعنی «دیگری»، گزاویر همان دیگری است که جهانی را که ما برای خود خلق کرده‌ایم به خطر می‌اندازد و تبدیل به همان جمله معروف کتاب **در بسته** می‌شود: «جهنم یعنی دیگران». حتی دوستی نیز نمی‌تواند ازمنطق بی‌چون و چرای وجود بگریزد و در مقایسه با «دیگری» به این نتیجه می‌رسیم که یا «من» زیادی هستم یا «آن دیگری». در رمان **مهمان** «آن دیگری» یعنی گزاویر زیادی است و باید از بین برود.

دو رمان بعدی سیمون دوبوار **خون دیگران** (le sang des autres) و **همه انسان‌ها فانی‌اند** (Tous les hommes sontmortels) است که به ترتیب در سال‌های ۱۹۴۵ و ۴۶ آنها را نوشت. رمان **خون دیگران** مسئله تعهد را در دوره مقاومت مطرح می‌سازد: یک لیدر سیاسی از خود می‌پرسد از نظر اخلاقی تا چه حد مجاز است که پیروانش را به خاطر دفاع از ایدئولوژی به کام مرگ بفرستد. حتی زمانی که زن مورد علاقه‌اش را برای ماموریتی که می‌داند سرانجامش مرگ است می‌فرستد، باز وظیفه دفاع از ایدئولوژی را مقدم می‌شمارد.

در رمان **همه انسان‌ها فانی‌اند** در واقع مسئله عمر جاویدان که آرزوی همه انسان‌هاست مطرح می‌شود و در نهایت نویسنده به این نتیجه می‌رسد که مرگ بخش پایانی سرنوشت همه انسان‌هاست و نمی‌توان با آن به مبارزه برخاست. یعنی آنچه برای همه عیان است.

چهارمین رمانش را که همین رمان **ماندارن‌ها**ست، سیمون دوبوار در ۱۹۵۴ می‌نویسد. در این رمان سیمون دوبوار باز همان شیوهٔ داستانی را که در رمان **مهمان** به کار برده پی می‌گیرد. این رمان که جایزه گنکور را نیز برده است روشنفکران چپی را بعد از جنگ دوم جهانی به تصویر می‌کشد و مسئله تعهد را برای نویسندگان و روشنفکران مطرح می‌سازد، یعنی روشنفکران با این سؤال مواجه‌اند که آیا باید به نوشتن ادامه داد یا باید مستقیماً وارد حرکت سیاسی شد؟ چنانچه روشنفکر فقط به کار ادبی و علمی بپردازد و به قول معروف اسلحه به دست گرفته وارد مبارزه نشود می‌تواند وجدانی آرام داشته باشد؟ و اگر وارد مبارزه شده به حزب کمونیست بپیوندد آیا باز یک روشنفکر باقی خواهد ماند؟ به این سوالات سیمون دوبوار نه به عنوان یک فیلسوف بلکه به عنوان یک رمان‌نویس پاسخ می‌دهد و البته نه پاسخی قطعی. او روحیه‌های متفاوت قهرمانان کتاب را در مواجهه با این پرسش‌ها به تصویر می‌کشد: به عنوان مثال یکی از قهرمانان مبارزه سیاسی را پی می‌گیرد و مدام دچار سرخوردگی‌های متعدد می‌شود. قهرمانی دیگر به دنبال بیان واقعیت است و به خاطر نجات زن مورد علاقه‌اش محکوم می‌شود زیرا آن‌طور که باید به وظیفه‌اش عمل نکرده است هر دوی این قهرمانان درواقع می‌خواهند آنطور که وجدان نویسندگی‌شان به آنها حکم می‌کند، عمل کنند ولی هر دو با شکست مواجه می‌شوند و در نتیجه هر دو در موقعیت **ماندارن‌ها** قرار می‌گیرند، یعنی روشنفکرانی که همه نیرویشان را به نوشتن تقلیل داده‌اند. در حقیقت این رمان، رمانی نیست که در آن نویسنده از تزی دفاع کند ولی برخی نظریه‌های سارتر را در «ادبیات چیست؟» یا «ابله خانواده»، نوشته‌ای درباره فلوبر، بازگو می‌کند. کتاب **ماندارن‌ها** سراسر پرسش است، پرسش‌های بی‌جواب زیرا اگر جوابی به این پرسش‌ها داده شود رمان تبدیل می‌شود به یک رمان دارای تز Roman á thése در صورتی که سیمون دوبوار از اینکه **ماندارن** ها یک رمان دارای تز باشد، امتناع می‌ورزید.

رمان پر از گفت‌وگوها و بحث‌های مختلف است، بحث‌هایی درباره اینکه باید فردگرا بود یا متعهد، همین مسئله در رمان **مهمان** نیز مطرح است و در نهایت فردگرایی غلبه می کند زیرا قهرمان اول زن رمان یعنی فرانسواز دوست خود گزاویر را از بین می‌برد تا این جهنمی را که در دیگری می‌بیند، نابود کند.

در **ماندارن‌ها** تردید بین فردگرایی و تعهد به نوعی است که راه‌حلی برای آن پیدا نمی‌شود. در این کتاب سیمون دوبوار سیمای یک روشنفکر را به خوبی تصویر کرده است، به خصوص روشنفکر اگزیستانسیالیست را که همان سارتر یا کامو باشد. یعنی بحران اخلاقی را که در محافل روشنفکری بعد از جنگ دوم جهانی وجود دارد، نویسنده در این رمان مطرح می‌سازد: روشنفکر از خود می‌پرسد آیا در مواقعی که نیاز به مبارزه هست باید به نوشتن ادامه دهد یا سلاح به دست گرفته به میدان نبرد بیاید. آیا باید برای حفظ منافع حزب کمونیست از سخن گفتن درباره بازداشتگاه‌های این حزب امتناع ورزید و سکوت اختیار کرد؟ آیا باید حقایق را گفت، اگر حقایق برملا شود لطمه‌ای به حزب نمی‌خورد؟ اگر روشنفکر از مبارزه سیاسی فاصله بگیرد عملی غیرمسئولانه مرتکب شده است؟ در عین حال کسی که وارد صحنه سیاست می‌شود باید تاوان آن را نیز بپردازد.

در حقیقت این کتاب توصیف‌گر سرگردانی بین انتخاب درست و انتخاب نادرست است، بین خیر و شر، بین خوب و بد. همچنین بیانگر سرخوردگی‌های روشنفکران است بعد از جنگ دوم جهانی و در نهایت حد و مرزی را برای تعهد یک روشنفکر مطرح می کند. آیا روشنفکر باید در هر موقعیتی تعهد را بالاتر از همه به حساب آورد یا اینکه بر حسب زمان، مکان و موقعیتش تصمیم بگیرد که یک متعهد مبارز باشد یا یک متفکر روشنفکر.

کتاب **ماندارن‌ها** به هنگام انتشار موفقیت زیادی کسب کرد به‌طوری که در یک ماه ۴۰ هزار نسخه از آن به فروش رفت و در ۱۹۵۴ یعنی همان سالی که نگاشته شد جایزه گنکور را برد.

ژولیاکریستوا که در ۱۹۴۱ متولد شد وقتی در ۱۹۹۰ کتاب

واقع‌گرایی است، پرده‌پوشی را دوست ندارد و رودربایستی هم نمی‌کند. نکات اصلی‌ای که در یک گشت و گذار می‌توان در کتاب یافت شاید اینها باشند:

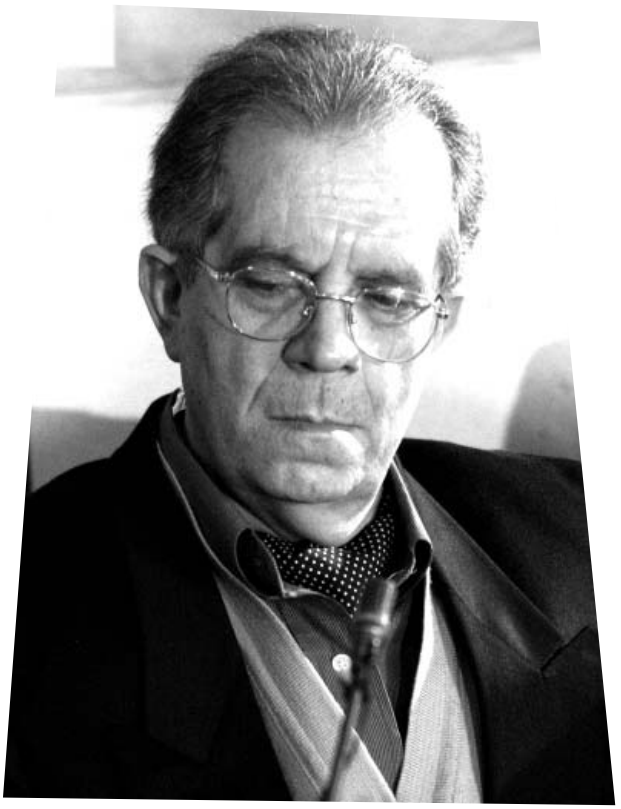
۱– دوبووار یکی از اولین کسانی است که به رغم روشنفکر و چپ‌گرا بودن، وجود اردوگاه‌های کار اجباری را در روسیه شوروی و جهت‌گیری جنبش کمونیستی را نه تنها به سوی دیکتاتوری پرولتاریا، بلکه به طرف دیکتاتوری فردی، آن هم خیلی خشن‌تر از سایر دیکتاتوری‌ها فاش می‌کند. علاوه بر آن دوران جنگ سرد که طی آن بشریت تا یک قدمی فاجعه‌ای دیگر پیش می‌رود، تبعیدهای دسته جمعی به سیبری، سرکوب مردمان کشورهای اروپای شرقی، به نام آزادی و رهایی از بردگی، و نیز همه وقایعی را که پس از مرگ استالین برملا شده پیش‌گویی می‌کند. اروپا که هنوز از کابوس وحشتناک تسلط فاشیسم رها نشده به سوی دیکتاتوری‌های دیگری می‌رود و میان آنها فرانسه، بین اِعمال فشار سرمایه‌دارانی که از جنگ بهره‌ها برده‌اند و اکنون هم حاضر نیستند دست از مکیدن خون مستعمره‌های افریقایی‌شان بردارند، و چپ گراهای تندروی که امید به مدینهٔ فاضله و بهشت دروغین کمونیسم دارند گرفتار آمده است. این درگیری‌ها همان‌طور که دیدیم تا خاتمهٔ جنگ الجزایر و سقوط دوگل ادامه یافت. صحنه‌ای از محاکمهٔ فرمایشی ماداگاسکاری‌های وطن‌پرستی که برای آزادی خود قیام می‌کنند، اعدام نامردانه‌ی نمایندگان پارلمان ماداگاسکار و سکوت ناجوانمردانه‌تر حتی روشنفکران فرانسه، یکی از صدها صحنه‌ای است که دو بووار در کتابش به آن اشاره می‌کند. همچنین صحنهٔ برگزاری میتینگ هم زمان از طرف راست‌گراها و چپ‌گراها در دو سالن متفاوت، که حرف‌ها، حرکت‌ها، خط و نشان کشیدن‌ها، قیافه‌های کینه‌توزانه و انتقام جویانه نزد هر دو گروه یکی است، تنها تفاوت میان آنها اسم‌هایی است که روی خودشان گذاشته‌اند، وگرنه هیچ تفاوت دیگری با هم ندارند.

۲– مسئلهٔ برخورد میان دو نسل، نسل پیش از دو جنگ جهانی و نسل بین دو جنگ، سالخورده‌ها و جوان‌ها. جوان‌ها، یعنی نسل بین دو جنگ که سنگین‌ترین تاوان را پرداخته‌اند به حق به نسل پیش از دو جنگ خرده می‌گیرند که با اهمال‌ها، ندانم‌کاری‌ها، بی‌اعتنایی‌ها و حتی خیانت‌ها، به دست خود وسایل روی کار آمدن و قدرت گرفتن هیتلر و موسولینی و درگیری جنگ خانمان سوز دیگری را فراهم آوردند و باعث آن همه کشتار و خرابی شدند. حالا هم با سنگ چپ‌گرایی و سوسیالیسم به سینه زدن از یک سو، و سودجویی‌ها، آزمندی‌ها و اعمال قدرت‌ها از سوی دیگر، دنیا را به کام خود کامگی‌های دیگری سوق می‌دهند.

در این میان یک گروه تند رو از نسل جوان هست که گمان می‌کند وظیفه دارد آنهایی را که به کشور و مصالح مردم خیانت کرده‌اند و با همکاری با اشغالگران آسمانی موجبات شکنجه و نابودی تعداد زیادی از هم‌وطنانشان را فراهم آورده‌اند، و حالا هم در سایهٔ هرج و مرج‌ها و جنگ قدرت‌های پس از جنگ قسر در رفته‌اند و آزادانه به زندگی‌شان ادامه می‌دهند، به مجازات برساند، تا هم انتقام نابودشدگان را بگیرد و هم ریشهٔ فساد را برچیند.

گروه دیگری هم هستند که به هیچ کدام از این مسائل اهمیتی نمی‌دهند و اعتقاد دارند حالا که جنگ تمام شده و آنها فاجعه را پشت سر گذاشته و از آن جان سالم به در برده‌اند، باید حداکثر استفاده را از زندگی بکنند و به شاد خواری بپردازند.

۳– تقریباً یک سوم از کتاب به موضوعی اختصاص دارد که کم و بیش زندگی احساسی و عاشقانهٔ خود نویسنده است. دل بستنش به نویسنده‌ای امریکایی مدتی زندگی کردن با او و عشقی که در نهایت محکوم به شکست است، فی‌نفسه مطلب چندان مهمی نیست، ولی بیان آنچه یک زن از جامعه و از زندگی توقع دارد و جامهٔ عمل پوشاندن



به آن، اگرچه عملی منطقی نیست و سرکوبی احساس‌ها و اشتباه‌های گذشته را جبران نمی‌کند، آن هم به صورتی که در کتاب می‌آید و از زبان زنی که افکار فمینیستی دارد و تمام عمر از آن دفاع می‌کند، باز بیانگر همان سرگردانی و آشفته‌حالی زن، حتی در جامعه‌ای اروپایی است. جامعه‌ای که پس از عبور توفان جنگ و خلأ وحشتناکی که در پی خود ایجاد کرده، و همچنین فاش شدن حقایقی که جامعهٔ بورژوازی و سنت‌گرای فرانسه کوشش در پنهان نگه داشتن آن داشته است، دست به گریبان مشکلات و مسائل دیگری است که سرآغاز شیوهٔ جدیدی از زندگی در دنیای پس از جنگ است.

۴– درکنار این نکات اصلی کتاب، رنگ‌آمیزی‌های زیبا، شاعرانه و واقع‌بینانه‌ای هم وجود دارد که شور و حال و ارزش خاصی به آن می‌بخشد:

– سفر به پرتغال پس از خاتمه‌ی جنگ، فقر و درماندگی مردم آن

"on ne nât-pas femme on le devient" انسان زن زاده نمی‌شود بلکه به زن تبدیل می‌گردد. بچه‌ها به هنگام تولد، چه پسر و چه دختر نیازهای مشابهی دارند، رفتارشان شبیه به هم است ولی عکس العمل پدر و مادر در برابر آنها متفاوت است.

اهداف پدر و مادر در مورد فرزند پسر یا دختر، آینده و برنامه‌ریزی برای زندگی آتی‌اش متفاوت است.

یک تربیت برای دختران وجود دارد و یکی برای پسرها. همین که می‌گویند یک مرد که گریه نمی‌کند نشان از تمایزی است که بین زن و مرد قائل ایم، در صورتی که دختر بچه‌ای را که گریه می‌کند، نوازشش می‌کنیم.

غالباً به سیمون دوبوار خرده می‌گیرند که رابطه مادر و فرزندی را محکوم کرده است ولی در حقیقت او مادر بودن را زمانی محکوم می‌کند که زن را از داشتن یک زندگی فعال و مستقل بازدارد چنانچه فعالیت‌های زن و مرد در درون خانواده به نسبت مساوی تقسیم شود، مادر شدن نیز بخشی از زندگی زن می‌گردد.

سیمون دوبوار در خانواده‌ای بورژوا ولی نه ثروتمند بزرگ شده بود یا به قول خودش در یک خانواده بورژوای ورشکسته. پدرش همیشه به او می‌گفت: هم زشت است و هم جهیزیه ندارد، پس امید چندانی به داشتن یک شوهر خوب نمی‌تواند داشته باشد. در ۱۵ سالگی وقتی از او پرسیدند می‌خواهد چه کاره شود؟ پاسخ داد نویسنده، زیرا پدرش همیشه نویسنده‌ها را تحسین می‌کرد. می‌توان گفت به طور ناخودآگاه سیمون دوبوار می‌خواست موجودیت خود را ثابت کند و با باورهای خانوادگی‌اش مبارزه نماید. رابطه او با پدر و مادرش چندان دوستانه نبود. در نوشته‌هایش کاملاً مشخص است که نیازمند به همزاد پنداری بین مادر و دختر نیست درست برخلاف بعضی نویسندگان زن هم عصر خود نظیر کولت که با وجود زجر فراوانی که در زندگی زناشویی کشید و در آغاز فعالیت ادبی‌اش مورد استثمار شوهرش قرار گرفت، شوق و اشتهای زندگی را از دست نداد: آشفتگی‌های دوران نوجوانی و اختلاف دردناک میان زوج‌ها را با قلمی شیوا و نفسی شاعرانه به تصویر کشید و به خصوص رسالتی را که مادرش به او محول کرده بود از خاطر نبرد و همچون مادرش کوشید اولین رایحهٔ باد تابستانی، اولین وزش ملایم قبل از طلوع خورشید را بچشد و هر سپیده دم با تولد روز، تولدی دیگر یابد و از خلال نگاه مادرش خاطرات او را بازگو کند.

سیمون دوبوار با محیط، با خانواده و حتی با سارتر در تضاد بود. گرچه بین او و سارتر پیوندی عمیق و طولانی وجود داشت، از بسیاری جهات نیز افکارشان با یکدیگر هم‌خوانی نداشت. سارتر اصلاً فمینیست نبود. بی‌شک سارتر از نظر فلسفی قوی‌تر از سیمون دوبوار بود ولی نباید تأثیر او را در شکل گرفتن اندیشه فلسفی سارتر نادیده گرفت. رابطه سارتر و سیمون دوبوار یک پیوند اندیشه بود.

در مورد سبک و نگارش سیمون دوبوار باید گفت سبکی روشن و دقیق دارد ولی گزارش گونه، شاید به همین دلیل است که تقریباً همه آثار او ترجمه شده است. زیرا هم درک نوشته‌هایش آسان‌تر است و هم برگردان آنها سهل‌تر. آثار او همچون نوشته‌های ناتالی ساروت یا کولت نیست که بیانگر دامنه وسیع استعاره‌ها باشد، دامنه‌ای آنچنان وسیع که جنبه تخیلی‌اش بازگوکننده تلاطم‌های درونی و نیروهای ذهنی کاوش نشده نویسنده گردد.

ترجمه آثار کولت یا همچنین ساروت نیاز به بازی واژه‌ها و آفرینش تدریجی تصاویر حتی در زبان مقصد دارد تا برگردان متن را آنچنان که در متن اصلی مد نظر است ملموس نماید ولی در مورد سیمون دوبوار نیاز به چنین تلاشی از جانب مترجم نیست. تصویری که در آینه آثار سیمون دوبوار از او مشاهده می‌کنیم بازتاب چهره‌ای است که چه در رمان‌هایش و چه در آثار شرح حال نویسی‌اش، می‌خواهد تحلیل‌های سنتی از جایگاه زن در جامعه را بی‌اعتبار کرده تصویری نو از او ارائه کند و این تلاش را با نگارشی روان، شفاف، ماهرانه و تقریباً روزنامه‌ای انجام می‌دهد و همین امر باعث ترجمه‌پذیری آثارش گشته است.

***

■ **پرویز شهدی:**

رمان ماندارن‌ها * وقتی در سال ۱۹۵۴ منتشر شد، منتقدها و تفسیر کنندگان آن را واقعهٔ (événement) مهم ادبی خواندند و داورانِ جایزه ادبی گنکور، جایزهٔ آن سال را به آن دادند. برای این امر دلایل زیادی وجود داشت، کتاب، جُنگ جامعی از همهٔ مسائلی بود که فرانسه و فرانسویان با آنها دست به گریبان بودند. دو جنگ پیاپی و دو فاجعهٔ بزرگ جهانی زخم عمیقی بر پیکر فرانسه گذاشته بود، زخمی که به این زودی‌ها جوش نمی‌خورد و خاطراتش محو نمی‌شد. دو بووار بی آنکه وارد دوران جنگ شود – چون داستان از خاتمهٔ جنگ (دست کم برای فرانسوی‌ها) و آزادسازی پاریس آغاز می‌شود – ولی همهٔ مصیبت‌های این فاجعه بزرگ در آن منعکس است.

ویل هاردوَن، اولین کسی که تاریخ نویسی را به مفهوم واقعی آن در فرانسه بنیاد گذاشت، تاریخ را به سه بخش تقسیم می‌کند:

الف – علل رخ دادن یک واقعهٔ تاریخی: یعنی، جنگ‌ها، لشکرکشی‌ها، شکست‌ها، پیروزی‌ها، تغییرهای جغرافیایی کشورها و رقم خوردن سرنوشت ملت‌ها.

ب – خود واقعه: از زمانی که آغاز می‌شود تا خاتمهٔ آن، با شرح همهٔ جزئیات.

ج – عواقب و نتایج آن رویداد تاریخی: یعنی، تأثیرهایی که در زندگی و سرنوشت مردمانی که درگیر آن واقعه بوده‌اند گذاشته است.

دوبووار به بخش سوم آن یعنی عواقب و نتایج جنگ جهانی دوم، به ویژه در فرانسه می‌پردازد و با تعریف کردن ماجراهای کوچک و بزرگ آدم‌ها، با حرف زدن درباره جاه‌طلبی‌های سیاسی، بغض و کینه‌ها، عشق‌ها، خودخواهی‌ها و کوته نظری‌هاشان، لحن همین گروه نخبگان و روشنفکرانی را به کار می‌برد که با غرور و نخوتشان ضربه‌های هولناکی به پیکر فرانسه وارد می‌کنند.

مرداب گندیده‌ای را که پس از جنگ در جامعهٔ فرانسه به جا مانده به هم می‌زند و بوی تهوع‌آورش را به مشام همه می‌رساند. دوبووار ذاتاً آدم

ماری آنژ : دختر خبرنگار جاه‌طلبی که می‌خواهد یک شبه ره صدساله را برود و در این راه از هیچ نیرنگی فروگذار نمی‌کند .

در عوض مردها ، برعکس پرخاشگر ، سلطه‌جو و در یک کلمه مرد سالارند ، همگی‌شان از هانری روشنفکر و به تصور خودش میانه رو گرفته ، تا دوبروی خیالباف که می‌خواهد پس از مصیبت‌های جنگ در فرانسه مدینهٔ فاضله به وجود آورد ، تا سکریاسین که جبران تلخکامی‌های دوران جوانی‌اش را درمبارزه با کمونیسم و فراهم آوردن وسائلی برای فاش سازی جنایت‌های استالینی می‌داند ، یا ونسان که فقط تشنه انتقام است و جز آدمکشی و خون‌ریزی چیزی نمی‌بیند ، و حتی لانبر نرمخو که اسیر سیطرهٔ اقتدار پدرش است و مُهر بدنامی خیانت‌های او را روی پیشانی دارد .

به طور کلی قهرمان‌های دو بووار در این کتاب خود فروشند، چه زن‌ها و چه مردها . البته او خودفروشی را فقط در تن فروشی نمی‌داند، هر کسی هم که به آرمانش خیانت می‌کند ، به خاطر جاه‌طلبی ، آزمندی ، شهوت‌پرستی و کینه و انتقام‌جویی ، جان دیگران و گاهی هم جامعه‌ای را به خطر می‌اندازد ، خود فروش است . میان قهرمانانش ، کمتر کسی را می‌بینیم که تو زرد از آب درنیاید و کتش را چپه رو نپوشد . استوارترینشان به ظاهر هانری است ، اما به خاطر کام‌گیری از ژوزت در دادگاه دروغ می‌گوید و حقیقتی را که به بهای جان عده‌ای تمام شده قلب می‌کند . روبر دوبروی برای به ثمر رساندن هدفش و به تصور خودش مبارزه با قدرت‌های شیطانی که می‌خواهند بر جامعه مسلط شوند ، حاضر است با سردمداران همان قدرت‌های شیطانی روی هم بریزد و بر این باور باشد که هدف وسیله را توجیه می‌کند . آن دوبروی کمتر نیرنگ باز است ، کمتر وارد مسائل سیاسی و حزب بازی می‌شود ، ولی در برابر خواست‌های جسمی و روحی‌اش بی‌اختیار است . پل حاضر است دست به همکاری بزند تابتواند هانری را برای خودشان نگه دارد ، و سرانجام چون موفق به این کار نمی‌شود ، دنبال همان کاری می‌رود که آموزگارش کلودی رفته است: خود فروشی . سیمون دوبووار بر خلاف تصویر مستقیم و بی‌واسطه‌ای که از خودش در «خاطرات» ارائه می‌دهد ، در اینجا تصویرش غیرمستقیم و رمان گونه است ، ولی به گمان من بسیار گویاتر از تصویرش در «خاطرات» است . خودش هم در همین خاطرات می‌گوید که گفتن همه چیز کار ناممکنی است . طبعاً نویسنده‌ای که خودش زندگانی نامه‌اش را می‌نویسد نمی‌تواند همهٔ حقایق را بی‌پرده بگوید . ولی در رمان این کار را می‌تواند بکند ، کاری که دوبووار کرده است ، سیمون را در نقش آن ، آن طور که بوده ، بدون پرده‌پوشی و عریان روی میز تشریح می‌گذارد و از بیان آنچه واقعاً در ذهنش می‌گذرد ، حالا که از زبان کس دیگری ادا می‌شود پروایی ندارد . طبعاً همه می‌دانند آن دوبروی کیست ، ولی برای او اهمیت ندارد ، چون اعتراف به گناه را نوعی طلب بخشش می‌داند .

پانوشت:

* ماندارن به گزارش گران لاروس لغتی از ریشهٔ اسپانیایی ماندالن و ریشهٔ مالزیایی مانتاری عنوانی است که درگذشته به بلندپایگان کشوری در چین اطلاق می‌شد ، امروزه در فرانسه با مفهوم طنزآمیز آن در مورد سردمداران و نخبگانی به کار می‌رود که خط‌دهندهٔ بسیاری از مسائل سیاسی و اقتصادی کشور هستند یعنی روشنفکران ، تحصیل کردگان که اشتباهاتشان فاجعه به بار می‌آورد . دو بووار هم با توجه به این موضوع آن را در مورد همین گروه نخبگان و روشنفکرانی به کار می‌برد که با غرور و نخوتشان ضربه‌های هولناکی به پیکر فرانسه وارد می‌کنند .

که در حقیقت جنگ برای‌شان به پایان نرسیده ، تلاش بی‌ثمر عده‌ای از روشنفکران که برای کسب آزادی به کمک فرانسه متوسل می‌شوند و روی خوشی نمی‌بینند و بالاخره روی کار آمدن دیکتاتوری جدیدی نظیر آنچه در کشور همسایه ، اسپانیا ، دست به گریبان مردم است .

– طغیان دختر نوجوان راوی که به سهم خود ، با همهٔ کم سن و سالی از جنگ لطمه خورده ولی زندگی رفته رفته او را از های و هوی و یاغی‌گری می‌اندازد و به راهی می‌کشاند که بسیاری پیش از او طی کرده‌اند و بسیاری هم پس از او طی خواهند کرد .

– عشق‌های نافرجام میان انسان‌های سرگشته‌ای که نمی‌دانند در زندگی دنبال چه چیزی هستند و جوانی و شور و حال سپری شدنی را جاودانه فرض می‌کنند .

– چشم‌اندازهای بسیار زیبا و دلپذیر امریکای لاتین و مردم آن که دوبووار در سفرهایش شخصاً آنها را دیده و لمس کرده و استادانه در کتاب به تصویر می‌کشد .

– زندگی کوتاه و فاجعه‌بار دیه‌گو ، یکی از قهرمان‌های فرعی کتاب که تصادفی ناچیز شمع وجودش را خاموش می‌کند .

– گذر از منطقهٔ ورکور در قلب فرانسه ، جایی که دیوارهای ویران و دود زده و بیوه زنان سیاه‌پوش شاهدان جنایت بزرگی هستند که آریایی‌های برتر مرتکب شده‌اند ، جایی که همهٔ اهالی دهکده را در کلیسایی زندانی می‌کنند و بعد آن را به آتش می‌کشند ، فقط در لحظه‌های آخر ، به زن‌ها و بچه‌ها اجازه‌ی خروج می‌دهند ، و حالا ارتش فرانسهٔ آزاد با بوق و کرنا و طبل و شیپور و رژه نظامی یاد بود آن روز را گرامی می‌دارد .

در مورد قهرمان‌های کتاب

دوبووار در همان فصل اول کتاب ، کم و بیش همهٔ شخصیت‌های اصلی و فرعی داستانش را که هر کدام باید نقش‌های بزرگ و کوچکی را اجرا کنند، در یک مهمانی گردهم می‌آورد. مانند فرماندهی که نفراتش را یک جا جمع می‌کند ، تا به هر یک مأموریتی واگذار کند و بعد هم او را پی اجرای آن بفرستد . هرچند در این ضیافت سال نو و جشن آزادی خیلی از شخصیت‌های دست دوم و سوم حضور ندارند، ولی همان‌ها که حاضرند در فصل‌های بعد ، با اعمال و رفتارشان استخوان‌بندی اصلی کتاب را پی‌ریزی می‌کنند ، و در پایان ، به جز کسانی که در طول کتاب نقش‌های کوچکی داشته و پس از اجرای آن از صحنه بیرون رفته‌اند ، دوباره یک به یک مطرح می‌شوند تا انگار گزارش مأموریتشان را به فرمانده بدهند و سفره را برچینند .

قهرمان‌های زن در این داستان ، کم و بیش همگی بازیچهٔ دست مردها هستند ، به عروسک‌های خیمه شب بازی می‌مانند ، حتی خود راوی که زنی نسبتاً مقتدر و مسلط به خویش است .

- **پل:** هم بازیچهٔ دست هانری است و هم بازیچه‌ی عشقی خیالی و بیمارگونه که مدت‌هاست آتش آن خاموش شده ، ولی او با سماجت و حتی ابلهانه همچنان به آن چنگ انداخته است . سرانجام موقعی واقعیت را می‌پذیرد ، که زندگی‌اش هرچند زنده است ، پایان یافته است .

- **ژوزت:** که هیچ اراده‌ای از خود ندارد . عروسک جانداری است هم آلت دست مادرش و هم بازیچهٔ مردهایی که در زندگی‌اش وارد می‌شوند ، به ویژه هانری ، در سرابی که اسمش را عشق گذاشته‌اند ، ولی خیال باطلی بیش نیست .

- **نادین:** سرکش و یاغی است ، به حساب خودش دارد زنجیرهایی را که جامعه تا آن موقع به دست و پای زن‌ها بسته بود می‌گسلد ، ادای مردها را درمی‌آورد ، دست به اقدام‌هایی می‌زند که حقیقتاً جسورانه و حتی خطرناک است و کمتر دختری جرأت دست یازیدن به آنها را دارد . خودش گمان می‌کند راهی سوای راه مادرش را در زندگی انتخاب کرده است ، و با همه خشم و خروش‌ها ، سنت شکنی‌ها ، پا جای پای مردها گذاشتن و بی‌اعتنایی به سنت‌ها و رسم‌هایی که هنوز در جامعه معمول است ، سرانجام خیلی زود به همان راهی می‌رود که همه زن‌های دیگر پیش از او رفته‌اند: ازدواج ، تشکیل خانواده ، بچه دارشدن ، غیره . . .

- **آن:** که راوی است ، گاهی به طور مستقیم و با ضمیر اول شخص و گاه غیر مستقیم ، راوی غایب و به ضمیر سوم شخص ، زنی که به ظاهر قائم به ذات است و خود رأی و مستقل ، دکتر روان‌شناسی که باید به دیگران شهامت و قوت قلب بدهد و راهنمایی‌شان کند تا از پیچ و خم هزار توی مشکلاتی که با آنها دست به گریبانند رهایی یابند، ولی خودش هم ، دانسته یا نادانسته در پیچ و خم همین هزار تو گرفتار است . نه از ازدواج زودرسش با روبر دوبروی که دو برابر سن او را دارد ، نه بچه‌دار شدن زود هنگامش و نه پناه بردن به دامن عشق‌های نافرجامی که حتی قرص مسکنی هم برای او به شمار نمی‌رود ، با سکریاسین ، فیلیپ و بعد هم لویس بروگان که از همه بدتر است و او را تا مرز خودکشی هم می‌کشاند . ولی وقتی از این بحران بیرون می‌آید ، باز هم زنی است بی‌هدف ، سرخورده و ناراضی که می‌کوشد امیال سرکوفته‌اش را در وجود نوهٔ تازه به دنیا آمده‌اش جبران کند .

– در کنار اینها که شخصیت‌های زن اصلی هستند، خیل بی‌شماری از زن‌های دیگرهم هستند:

لوسی: مادر ژوزت ، زنی به معنی واقعی کلمه خود فروش که نه احساس دارد ، نه وجدان ، نه عاطفه و نه هیچ چیز دیگر .

کلودی: که نام معشوق‌های جورواجورش را روی کاغذ در آشپزخانه یادداشت کرده و به زیادی تعداد آنها مباهات می‌کند .

چو خورشید تابان ز پرده برآی

دکتر حسن جوادی *

که ادبیات شرقی را می‌ستودند و برایش احترامی خاص داشتند. به عنوان مثال ، گوته در **دیوان شرقی و غربی** خود را ملهم از حافظ می‌دانست و می‌گفت: «حافظ چشمه‌ای است لایزال که بهره‌وری از آن را پایانی نیست .»

در جایی بین این دو قطب و بیشتر نزدیک به گوته – ماتیو آرنولد قرار داشت و از همین رو تفرعن و کوته‌بینی ادیبان هم وطن و هم عصر خود را برنمی‌تابید و آنان را به باد انتقاد می‌گرفت و از دور ماندن اهل ادب انگلیس از جریان‌های ادبی اروپا ابراز تأسف می‌کرد . وی معتقد بود که راه درمان خود – محوری معاصران او بررسی و پژوهش در فرهنگ و ادب دیگر جوامع بدون توجه به سطح رشد سیاسی و اقتصادی آنهاست .

در باور وی ، براساس چنین بررسی‌هایی است که می‌توان به ارزش‌های ارزندهٔ ادبی و دستاوردهای فرهنگی دیگر مردمان پی‌برد . او خود فرهنگ شرقی را «فرهنگ نور و زیبایی» می‌نامید و برگردانش از داستان رستم و سهراب **شاهنامه** از همین توجه و علاقه به ادبیات شرق و خاصه ادب فارسی مایه گرفته است .

آنچه آرنولد را به کار سترگ فردوسی جلب می‌کرد هنر شاعر بزرگ ایران دربازآفرینی عواطف و احساسات انسانی در قالب رویدادهای افسانه‌ای و تاریخی ، در جان بخشیدن به قهرمانان اساطیری و در ترسیم زندگی مردم سرزمین ایران در جلوه‌های گوناگون آن چون جنگ و صلح ، سوگ و سرور و عشق و کین است . در باور ایتالو پیتزی (Italo Pizzi)

ماتیو آرنولد و ترجمه «سهراب و رستم»**

ماتیو آرنولد از شعرا و نویسندگان نام آور قرن نوزدهم انگلیس است که برخلاف بسیاری از همعصران خود و همانند برخی مشاهیر قارهٔ اروپا – وسعت نظر و دید جهانی گسترده‌ای داشت و به ویژه به ادبیات شرق علاقه‌ای خاص یافته بود.

شعرای رمانتیک انگلیس از جمله بایرون (George Gordon Byron)، تامس‌مور (Thomas Moore)، رابرت ساتی (Robert Southey)، لندور (Walter Savage Landor)، کالریج (Samuel Taylor Colleridge)، و لی‌هانت (Leigh Hunt) ونیز برخی شاعران بعدی، چون فیتزجرالد (Edward Fitzgerald) و لرد تنیسون (Alfred Tennyson)، توجهی خاص به نوشته‌ها و سروده‌های شرقی داشتند و در آثار خود از آنها بهره می‌جستند. این توجه و علاقه، گاه توأم با نوعی تفرعن و محافظه‌کاری خاص انگلیسی بود. حتی در شاعری چون فیتزجرالد، که شهرت خود را مدیون ترجمهٔ رباعیات خیام بود، گاه این حس برتری تظاهری عینی می‌یافت. وی یک‌بار به دوستش، ادوارد کاول (Edward Cowell) نوشت: «وقتی به هومر، ویرژیل، دانته، آشیل، شکسپیر و مانند آنها می‌اندیشم نوشتهٔ شرقی‌ها در نظرم ابلهانه می‌نماید. از این سخن من مرنج. آیا حقیقت همین نیست؟»[1] آنچه از زبان و قلم کسانی چون لُرد مکولی (Thomas Macauley) و برخی دیگر از هم روزگاران ملکهٔ ویکتوریا برآمده بی‌شباهت به این داوری فیتزجرالد نیست.

در قطب دیگر، بزرگانی چون شوپنهاور، ویکتورهوگو و گوته بودند

ابیات زیر از شاهنامه را در وصف زیبایی تهمینه ترجمه کرده و همراه با شرح گسترده‌ای دربارهٔ آثار مشابه شاعرانی چون هومر ، ویرژیل ، آناکرئون و شکسپیر انتشار داده است:

چو یک بهره از تیره شب درگذشت
شباهنگ برچرخ گردان بگشت
سخن گفتن آمد نهفته به راز
در خوابگه نرم کردند باز
یکی بنده شمعی معنبر به دست
خرامان بیامد به بالین مست
پس پرده اندر یکی ماهروی
چو خورشید تابان پر از رنگ و بوی
دو ابرو کمان و دو گیسو کمند
به بالا بکردار سروبلند
روانش خرد بود و تن جان پاک
تو گفتی که بهره ندارد زخاک
از او رستم شیردل خیره ماند
بر او برجهان آفرین را بخواند
بپرسید زو گفت نام تو چیست
چه جوئی شب تیره کام تو چیست؟
چنین داد پاسخ که تهمینه‌ام
تو گوئی که از غم به دو نیمه‌ام
یکی دخت شاه سمنگان منم
زپشت هژبر و پلنگان منم
به گیتی زخوبان مرا جفت نیست
چون من زیرچرخ کبود اندکیست
کس از پرده بیرون ندیدی مرا
نه هرگز کس آوا شنیدی مرا
بکردار افسانه از هر کسی
شنیدم همی داستانت بسی [۶]

One watch had passed , and still sweet slumber shed

Its magic power around the hero's head

When forth Tahmineh came --a damsel held

An amber taper , which the gloom dispelled ,

And Near his Pillow stood; in beauty bright ,

The monarch's daughter struck his wondering sight .

Clear as the moon in glowing charms arrayed ,

Her Winning eyes the light of heaven displayd;

Her cypress form entranced the gazer's view ,

Her waving curls the heart , resistless , drew .

Her eyebrows like the Archer's bended bow;
Her ringlets , snares; her cheek , the rose's glow ,

Mixed with the lily-from her ear-tips hung

Rings rich and glittering , star-like; and her tongue ,

And lips , all sugared sweetness-pearls the white Sparkled within a mouth formed to beguile .

Her Presence dimmed the stars , and breathing round Fragrance and Joy . She scarcely touched the ground .

So light her step , so graceful-every part Perfect , and suited to her spotless heart .

Rustem . Surprised , the gentle maid addressed ,

And asked what lovely stranger broke his rest .

"What is thy name?" he said - "what dost thou seek Amidst the gloom of night? Fair vision , speak!"

"O thou ." she softly sigh'd , "of matchless fame!

With pity hear , Tahmineh is my name!

The pangs of love my anxious heart employ , and flattering promise long-expected joy;

No Curious eye has yet these features seen ,

My voice unheard , beyound the sacred screen .

How often have I listened with amaze

To thy great deeds , enamoured of thy praise; [۷]

ترجمه گرچه از اصل طولانی‌تر است و آشکارا از لطافت و زیبایی شعر فردوسی بهره چندان ندارد اما در معنا چندان از آن دور نمی‌نماید .

چو خورشید تابان ز پرده برون

مترجم **شاهنامه** به ایتالیایی: «**شاهنامه** از همان آغاز چون آسمان پرستاره‌ای به نظر می‌رسد که در هر یک از کهکشان‌های آن دنیاهای متعددی قرار دارند.» [۲] فرنگیان به بن‌مایه‌های فلسفی و اخلاقی **شاهنامه** و عمق اندیشه‌ها و احساسات انسانی و قدرت خلاقانهٔ شاعر نیز توجهی ویژه داشته‌اند. ژ .ژ .آمپر (J. J. Ampere) , یکی از نخستین مستشرقان فرانسوی که به بررسی شاهنامه پرداخته ، می‌نویسد: «وقتی جنگ‌ها به پایان می‌رسند و نبردگاه‌ها پر از کشتگان می‌شوند . فردوسی همچون فیلسوفی ژرف بین به رنج‌های انسان‌ها و سرنوشت آنان ، به فروپاشی امپراتوری‌ها ، می‌نگرد و خواننده را نیز به تأمل و تعمق وا می‌دارد .» [۳] این ویژگی‌های **شاهنامه** بیشتر از آن روی مورد نظر خوانندهٔ خارجی قرار می‌گیرد که در خواندن ترجمهٔ آن به زیبایی ، صلابت و فصاحت زبان شعری شاعر نمی‌تواند پی‌برد و به هر حال محتملاً علاقه‌ای به آشنایی با اساطیر ملی ایران ندارد . سنت‌بوو (Charles Augustin Sainte Beuve) ، منتقد بزرگ فرانسوی ، نیز متأثر از ارزش‌های انسانی و نگرش فلسفی فردوسی دربارهٔ **شاهنامه**، چنین می‌گوید:

«شاعر با نظاره بر گذشت برق‌آسای قرون و فروپاشی پی در پی سلسله‌های قدرتمند بر ناپایداری سرنوشت انسان‌ها پی‌برده و دریافته که زمان فانی است و زندگی پر جلال و شکوه صاحبان قدرت گذرا . در جهان اگر ماندگاری باشد جز شعر نکو و نام نیک نیست . فردوسی یک نوع عدم تعلق به دنیا و نوعی فلسفه اپیکوری متعالی دارد که به «پندهای سلیمان» می‌ماند و ارزش‌های جاودانی شاعر ، که همراه با عواطف انساندوستانه و نرمی طبع خاص و با ترکیبی زیبا و جالب در **شاهنامه** به چشم می‌خورند ، آثار متفکران بزرگ هند را به یاد می‌آورد .» [۴]

علاقهٔ آرنولد به **شاهنامه**، و به ویژه به داستان رستم و سهراب ، ناشی از شرحی بود که سنت بوو بر ترجمهٔ ژول مول از **شاهنامه** نوشت . در اینجا ، اشاره به برخی دیگر از مترجمان اروپایی **شاهنامه** بی‌فایده نیست . سرویلیام جونز (William Jones) از اولین شرق‌شناسانی بود که به ترجمهٔ داستان رستم و سهراب به سبک تراژدی‌های یونانی روی آورد . اندکی بعد جوزف چمپیون (Joseph Champion) بخش‌هایی از آغاز **شاهنامه** را به شعر ترجمه کرد و به سال ۱۸۷۵ در کلکته به چاپ رسانید . سبک شعری او بیشتر تقلیدی بود از شاعر بزرگ انگلیس الکساندر پوپ که **ایلیاد** هومر را به انگلیسی به نظم درآورده بود . از مترجمان دیگر **شاهنامه** باید به جیمز اتکینسن (James Atkinson) اشاره کرد که بیشتر از چمپیون با ادبیات فارسی آشنایی داشت . او در سال ۱۸۱۴ داستان «رستم و سهراب» را به انگلیسی به نظم درآورد و در ۱۸۳۲ نیز خلاصه‌ای از **شاهنامه** را در ترکیبی از نظم و نثر به همان زبان ترجمه کرد . اتکینسن همانند بسیاری از علاقه‌مندان به ادبیات شرق معتقد بود که «آثار بزرگ شرقی قابل توجه و از جهات گوناگون نظیر آثار کلاسیک غرب‌اند .» [۵] از همین رو ، وی به یافتن وجوه تشابه بین **شاهنامه** و نوشته‌ها و سروده‌های کلاسیک اروپایی پرداخت . به عنوان نمونه ،

و ادبی آنان بوده است .

نقد سنت بوو دربارهٔ ترجمه ژول مول از **شاهنامه**، که در آن شرح دقیقی از داستان سهراب را به دست داده و آن را یکی از بهترین بخش‌های **شاهنامه** شمرده است ، منبع الهام آرنولد شد و او را بر آن داشت که منظومه «رستم و سهراب» را در سال ۱۸۵۳ منتشر کند. آرنولد در چاپ دوم این منظومه از سنت بوو و سرجان ملکم نویسندهٔ **تاریخ ایران** به عنوان منابع کار خود نام می‌برد و اظهار تأسف می‌کند که «ترجمه کامل منظومه فردوسی را ندیده است .» [۱۴] به نظر می‌رسد که اشارهٔ او به ترجمه منظوم اتکینسن از داستان «رستم و سهراب» باشد . ظاهراً آرنولد به ترجمه فرانسه ژول مول دسترسی نداشته و تنها بخش‌هایی از آن را در اثر سنت بوو دیده بوده است . از ترجمه اتکینسن نیز به نظر نمی‌رسد بهرهٔ چندانی برده باشد .

از مقاله سنت بوو چنین برمی‌آید که علاقهٔ آرنولد به داستان «رستم و سهراب» بیشتر ناشی از احساسات و عواطف تنیده در ماجرا و نقش سرنوشت در آن است تا مایهٔ حماسی داستان . این نکته با قطعاتی که وی از ترجمهٔ مول نقل کرده است نیز روشن می‌شود . به هر تقدیر ، در سال ۱۸۵۳ آرنولد «سهراب و رستم» *** را به عنوان بهترین شعر خود به دوستش جان دوک کالریج تقدیم می‌کند و در نامه‌ای به او می‌نویسد: «این اثر را نه به خاطر زیبایی شعر خودم بلکه به خاطر والایی داستان و زیبایی احساسات بازتاب یافته در آن می‌پسندم .» بازی سرنوشت در این داستان برای آرنولد حائز اهمیتی خاص بود . وی در اشعار اولیه خود نیز انسان را مقهور فراز و نشیب مدام بخت و تصادف در زندگی می‌دید [۱۵] –فراز و نشیبی که اغلب به مرگ قهرمان می‌انجامد. آرنولد به جریان‌های ادبی زمان خود چون «عیسویت پُرقدرت» (Muscular Christianity) و یا نظریهٔ تنیسون که جنگ «اثری پالاینده» دارد [۱۶] توجهی نداشت . عطوفت ، از خودگذشتگی ، مسالمت و تسلیم و «اخلاق توأم با احساسات» را می‌پسندید. [۱۷] با آگاهی به همین گرایش‌های درونی بود که اعتقاد داشت داستان منظومش به The Scholar Gipsy (کولی دانشمند) تنها حس اندوه را در خواننده برمی‌انگیزد ، و این احساسی نیست که مطلوب یا در خور انسان باشد . «انسان خواهان سروده‌ای است که او را به تحرک وادارد ، نه آنکه غمگین و خموده‌اش کند . اما به هر حال یک چنین احساسی بن مایهٔ اندیشه و کردار من است .» [۱۸] هرچند آرنولد مجذوب اندیشه‌های فردوسی شده بود ، اما متأثر از افکار متداول زمان خود نیز بود و بهتر دید که داستان رستم و سهراب را به سبک هومر به شعر درآورد . به یقین جنبهٔ حماسی این منظومهٔ آرنولد از دیگر آثار او بیشتر است اما به پای داستان فردوسی در شاهنامه نمی‌رسد .

آرنولد در سرودن منظومهٔ «سهراب و رستم» [۱۹] از ترجمه‌های سنت بوو از **شاهنامه** بهره جسته و جای جای منظومهٔ او شباهتی محسوس با اصل داستان یافته است . به عنوان نمونه ، در داستان فردوسی هنگامی که رستم برای بار اول در صحنه نبرد با سهراب روبه‌رو می‌شود «حس عطوفتی عمیق» در دلش موج می‌زند و به سهراب پیشنهاد می‌کند که اردوی تاتار را ترک گوید به ایران بیاید و چون پسری برایش باشد . این بخش که با این بیت شروع می‌شود:

«بدو گفت نرم ای جوانمرد نرم
زمین سرد و خشک و هوا نرم و گرم ،»

در منظومهٔ آرنولد بازتابی شبیه خود یافته است:

O Thou young man the air of Heaven is soft.
And warm, and pleasant; but grave is cold! [۲۰]

در داستان آرنولد نیز دل سهراب نرم می‌شود و پیشنهاد می‌کند که «ترک مخاصمه» کنند و در «بزم شراب» پیمان دوستی خود را تحکیم بخشند . اما سرنوشت اندیشه‌ای دیگر دارد و رستم را «دست ناخودآگاه تقدیر» در کشتن سهراب می‌کند . آرنولد در این مورد نیز ، که سهراب از بی‌رحمی سرنوشت می‌نالد و به کوتاهی عمر خویش و مرگ نابهنگامش می‌اندیشد و می‌گوید:

«چو برق آمدم رفتم اکنون چو باد
به مینو مگر بینمت باز شاد»

به استقبال فردوسی می‌رود:

. . . for like the lightning to this field I came, and like the wind
I go away Sudden, and swift. and like a passing wind. (722-25)

با همه این شباهت‌ها و نزدیکی‌ها ، منظومهٔ انگلیسی آرنولد تقلیدی است آزاد از متن فارسی . به عنوان مثال ، داستان با نبردی که به کشته شدن سهراب می‌انجامد ، آغاز می‌شود و آن گاه است که رفتن رستم به سرزمین سمنگان و مهمان شدن او در قصر پادشاه و آمدن تهمینه و عشق آن دو توصیف می‌شود . افزون بر این ، غم‌انگیزترین بخش داستان یعنی مویهٔ تهمینه بر مرگ پسر یکسره از منظومهٔ انگلیسی حذف شده است . آرنولد ، با پیروی از شرحی که سرجان ملکم در تاریخ خود می‌دهد و روایت نادرستی است ، می‌گوید که تهمینه از بیم از دست دادن سهراب به رستم وانمود می‌کند که فرزند آنها دختر است نه پسر . اما در **شاهنامه** ، رستم از وجود سهراب خبر دارد ولی او را کودکی بیش نمی‌داند و گمان نمی‌برد که او مرد نبرد باشد .

تفاوت عمدهٔ دو داستان در این است که آرنولد قهرمان خود را بیشتر از فردوسی قربانی سرنوشت جلوه می‌دهد در حالی که در **شاهنامه** ترس و مکر و ریای انسان‌ها نقشی عمده در فاجعه دارند. از سوی دیگر ، آرنولد بیشتر از فردوسی به نقش عناصر طبیعت در منظومهٔ خود تکیه می‌کند . در واقع ، نقشی را که همسُرایان یا دسته کُر در تراژدی‌های یونانی ایفا می‌کنند، در «رستم و سهراب» طبیعت و یا عوامل طبیعی به عنوان مظهر قدرت فائقه و نادیدنی سرنوشت بردوش دارند:

And you would say that sun and stars took part
In that unnatural confict; for a cloud
Grew suddenly in Heaven, and dark'd the sun
Over the fighter's heads; and a wind rose
Under their feet, and moaning swept the plain, and in a sandy whirlwind wrapp'd the pair. (480- 85)

تو گفتی آفتاب و اختران

اتکینسن در مقایسهٔ فردوسی با سرایندگان بزرگ اروپایی ، برخلاف برخی دیگر از شیفتگان ادبیات ایران ، از جمله ویلیام جونز ، وی را در حد آنان نمی‌داند و حتی ادعا می‌کند که مقایسهٔ **ایلیاد** با **شاهنامه** بی‌احترامی نسبت به هومر است .

اما ، کار ترجمهٔ دقیق و کامل **شاهنامه** را مستشرق جوان آلمانی تبار ژول مول به عهده گرفت و **شاهنامه**را برای اولین بار به یک زبان اروپایی یعنی فرانسه ترجمه کرد بی‌آنکه به مقایسهٔ آن با آثار کلاسیک اروپایی بپردازد . این ترجمه به صورتی نفیس در ۷ جلد بین سال‌های ۱۸۳۸ و ۱۸۷۸ در پاریس انتشار یافت .

مستشرق بزرگ فرانسوی ، باربیه دو منار (Barbier de Meynard) دربارهٔ کیفیت این ترجمه می‌گوید «ژول مول با دقتی هر چه تمام‌تر و با

توجه به ظرافت‌های متن اصلی و سبک شاعر و غنای محتوای آن ، شاهنامه را ترجمه کرده است .» [۸] در محافل ادبی اواسط قرن نوزده پاریس که آثار تازه انتشار یافتهٔ شرقی همانند نوشته‌های یونانی دورهٔ رنسانس به گرمی پذیرفته می‌شدند ، از ترجمهٔ فرانسه **شاهنامه** استقبالی به سزا شد .

آمپر که می کوشید نقد ادبی فرانسه را از محدودهٔ تنگ ملی و سنتی آن رهایی بخشد در نشریهٔ «دو دنیا» (Revue des Deux Mondes) (۱۸۳۹) قریب یک صد صفحه را به تحلیلی علمی از **شاهنامه** اختصاص داد و ویکتور هوگو ، لامارتین و میشله هر یک به نوبه خود شرحی دربارهٔ آن نوشتند و نبوغ فردوسی را ستودند . این نوشته‌ها نشان این واقعیت بود که فرانسویان **شاهنامه** را نه براساس شباهت آن با **ایلیاد** هومر بلکه براساس ویژگی‌های ادبی و هنری ارزندهٔ آن ارج می‌نهادند . [۹] سنت‌بوو نیز از محدود بودن دایرهٔ آثار کلاسیک خرده گرفت و نوشت:

معبد زیبایی و ذوق را باید از نو ساخت . این بازسازی را در حقیقت باید بزرگ‌سازی آن پرستشگاه نامید آن‌گونه که شامل تمام آثار والا و دیرپای ذوق و قریحه بشری شود و تمام کسانی را دربر گیرد که از لحاظ فکری اثری فناناپذیر به وجود آورده‌اند . . . البته پیش از همه و برای همیشه هومر چون خدایی در این معبد جلوه خواهد کرد . اما ، همانند مغانی که از شرق آمدند ، سه شاعر بزرگ آسیا نیز در این معبد جای خواهند داشت . اینان ، گرچه بر ما مدت‌ها ناشناخته مانده‌اند ، هر یک حماسه‌ای بزرگ و حیرت‌انگیز برای مردمان باستانی شرق آفریده‌اند . این سه تن عبارت‌اند از والمیقی [Valimiqi] و وایاسا [Vayassa] از هند و فردوسی از ایران . [۱۰]

ماتیو آرنولد که سنت بوو را سخت می‌ستود درباره ادبیات شرق نظری شبیه او داشت و مایل بود با بازکردن دریچه‌ای به این دنیا دیدگاه ادبی هم روزگاران خود را گسترش دهد . او در مقاله‌ای با عنوان «هدف نقد ادبی در دنیای امروز» این نکته را مطرح ساخت که «هدف باید انتشار و اشاعهٔ آثار ارزنده و زیبای همهٔ ملت‌ها باشد .» [۱۱] آرنولد آثار هانریش هاینه را نیز می‌ستود زیرا در آنها از آثار سخنوران بیگانه از جمله ایرانی ، اسکاندیناوی و آمریکای لاتین به چشم می‌خورد . [۱۲]

وی تحت تأثیر کتاب مشهور کنت دو گوبینو به نام «مذاهب و فلسفه‌های آسیای میانه» [۱۳] مقالهٔ ارزنده‌ای دربارهٔ تعزیه در ایران نوشت که حاکی از آشنایی او با تفاوت بین آراء شیعیان و اهل سنت و نشان دیگری از دانش او دربارهٔ جنبه‌های گوناگون فرهنگ و زندگانی شرقیان است . در مکاتبات آرنولد با دوستانش نیز این نکته آشکار می‌شود که برخلاف بسیاری از هم عصران خویش توجهش به شرق تنها به ظواهر آن منحصر نمی‌شده و بیشتر در پی یافتن دقایق و ظرایف آثار فرهنگی

منظومه نیز چون دیگر سروده‌هایش بیشتر معرف ویژگی‌های ذهنی و گرایش‌های ادبی و فرهنگی خاص او است که در بستر آثار کلاسیک یونانی پرورش یافته بود . از همین رو ، در منظومهٔ «سهراب و رستم» آرنولد ویژگی‌ها و معیارهای ادبیات کلاسیک یونانی بر آنچه او از ادبیات ایرانی ، به ویژه **شاهنامه**، برگرفته بود می‌چربد . با این همه ، باید آمیختن داستان حماسی فردوسی با معیارهای شعری یونانی و خاصه سبک هومر را مرحله نوینی از ایران‌شناسی و حتی شرق‌شناسی در انگلستان دانست . این مرحله ، که در قرن هجدهم با ترجمه افسانه‌های شرقی و ایرانی و با توجهی کمابیش سطحی به آثار ادبی آنها شروع شده بود ، در دوران ماتیو آرنولد به آنجا رسید که در آن اهل ادب از فردوسی و هومر به عنوان دو شاعر بزرگ ، و حتی همطراز ، یاد می‌کردند .

پانوشت‌ها:

* استاد دانشگاه جرج واشنگتن

** این مقاله ترجمهٔ فصلی است از کتاب دکتر جوادی دربارهٔ «تأثیر ادب فارسی بر ادبیات انگلیسی» که به زبان انگلیسی از سوی انتشارات مزدا در کالیفرنیا منتشر شده است و مؤلف برای چاپ در اختیار **کتاب ماه ادبیات و فلسفه** گذاشته است .

*** آرنولد در عنوان منظومهٔ خود رستم و سهراب را جابه‌جا کرده است .

۱ . ن . ک . به:

Letters of Edward FitzGerald , edited by Alfred Mckinley . Terhune and Annabelle Burchik Terhune , Princeton Press , 1980 , Vol II , P . 491

۲ . ن . ک . به:

Italo Pizzi , *Firdausi ,* Il Libro de Rei ,Turin , 1881-87 .

۳ . ن . ک . به:

J .J . Ampere , "Le Schah Nameh ," *La* Science et les Lettres en orient , Paris , 1865 . P . 353 .

۴ . ن . ک . به:

Charles Augustin Saint Beuve , Causerie du Lundt , Paris , 1850 , I , P .342

۵ . ن . ک . به:

James Atkinson , "Soohrab ," A Poem Freely Translated from the Original Persian, Calcutta 1814

۶ . **شاهنامه**، چاپ مهدی قریب و [illegible] ص ۳۱۲ .

۷ . ن . ک . به:

A . J . Arberry , Persian Poems , London , J .M . Dent & sons , 1954 pp . 196-197 .

۸ . ن . ک . به:

J .J . Ampre , "Antiquit de la Perse ," *La Science et les lettres en Orient ,* p . 154 .

و نیز ن . ک . به: همان ،

۹ . ن . ک . به:

" La Schah Nameh,"

Raymond Schwab , *le Renaissance* Oriental , paris , 1950 , pp . 337-338 .

۱۰ . ن . ک . به:

Cahrles Augustin Sainte Beuve , op .cit . , vol iv , p . 41

Mathew Arnold , *Essays in Criticism ,* Third ed . , London , 1875 . P 45 .

۱۲ . همان ، ص ۲۱۲ .

۱۳ . ن . ک . به:

Comte de Gobineau , *Les Religions et* les philosophies dans 1' *Asie Centrale .* Paris . 1928 .

۱۴ . ن . ک . به:

Louis Bonnerot , *Mathew Arnold ,* Paris , Porte , 1947 , p . 518

۱۵ . ن . ک . به:

C . B . Tinker and H . F . Lowry , *The* Poetry of Mathew Arnold; A Commentary , Oxford , 1940 , p . 83

۱۶ . ن . ک . به:

Louis Bonnerot , *Mathew Arnold ,* p . 161

۱۶ . همان ، ص ۱۷۷

۱۷ . همان ، ص ۱۶۱ .

۱۸ . ن . ک . به: مقاله مربوط به تعزیه در ایران در مجموعه «مقالات در نقد ادبی ،» صص ۳۰۲-۳۰ .

۱۹ . ن . ک . به: "Written in Emerson's Essays" که سونتی است از آرنولد به نقل از:

Louis Bonnerot, **Mathew Arnold** p. 27

۲۰ . ن . ک . به:

Charles Augustin Sainte Beuve , *Causeries du Lundt ,* Paris , 1850 , 1 , 348

۲۱ . **سهراب و رستم شاهکار شاعر بزرگ ماتیو آرنولد** . ترجمهٔ فتوحی‌پهرام امیری ، تهران ، چاپخانه حیدری ۱۳۳۳ ، ص ۴۹ .

۲۲ . ن . ک . به:

G . W . E . Russell , ed . , *Letters of* Mathew Arnold , London , (Publisher?) , 1900 , P . 37

E .A. Baker , *The History of the* English Novel , New York , Barnes & noble , 1950-57 , vol , 111 , pp . 172-3

۲۳ . ن . ک . به:

J . B . Fraser , *Travels and Adventures* in the Persian Provinces on the Southern *Banks of the Caspian Sea ,* London , [publisher , date?]

۲۴ . ن . ک . به:

Alexander Burnes , *Travels to* Bokhara , London , 1834

۲۵ . دربارهٔ این اشعار ن . ک . به:

C . B . Tinker and H .F . Lowry , *The* Poetry of Mathew Arnold; A Commentary , pp . 37-82 .

۲۶ . ن . ک . به:

H . F . Lowry , ed . *The Letters of* Arnold to Clough , p . 146

چو خورشید تابان پر از رنگ و بوی

درین رزم سهمگین انباز بودند زیرا که ابری
ناگهان در آسمان پدید آمد و خورشید را
بر فراز آن دو جنگاور تیره کرد و بادی
از زیر پایشان برخاست و ناله کنان بردشت دامن کشید ،
و هر دوان را در گرد بادی از شن درپیچید .
تنها آن دو تن را تاری و تیرگی در میان گرفت و بس . [۲۱]

تنها در پایان فاجعهٔ سهراب است که «تاریکی از میان می‌رود و باد می‌ایستد.» بند پایانی و مشهور شعر به زیبایی جریان پرشکوه و بی‌تفاوت رود آموی را در تضاد با غم بی‌پایان رستم در سوگ پسرش قرار می‌دهد و بزرگی و پایندگی طبیعت را در مقابل خُردی و ناپایداری انسان . در این تضاد و تقابل ، ناتوانی انسان در برابر قدرت شکنندهٔ سرنوشت محتوم به نظر می‌رسد .

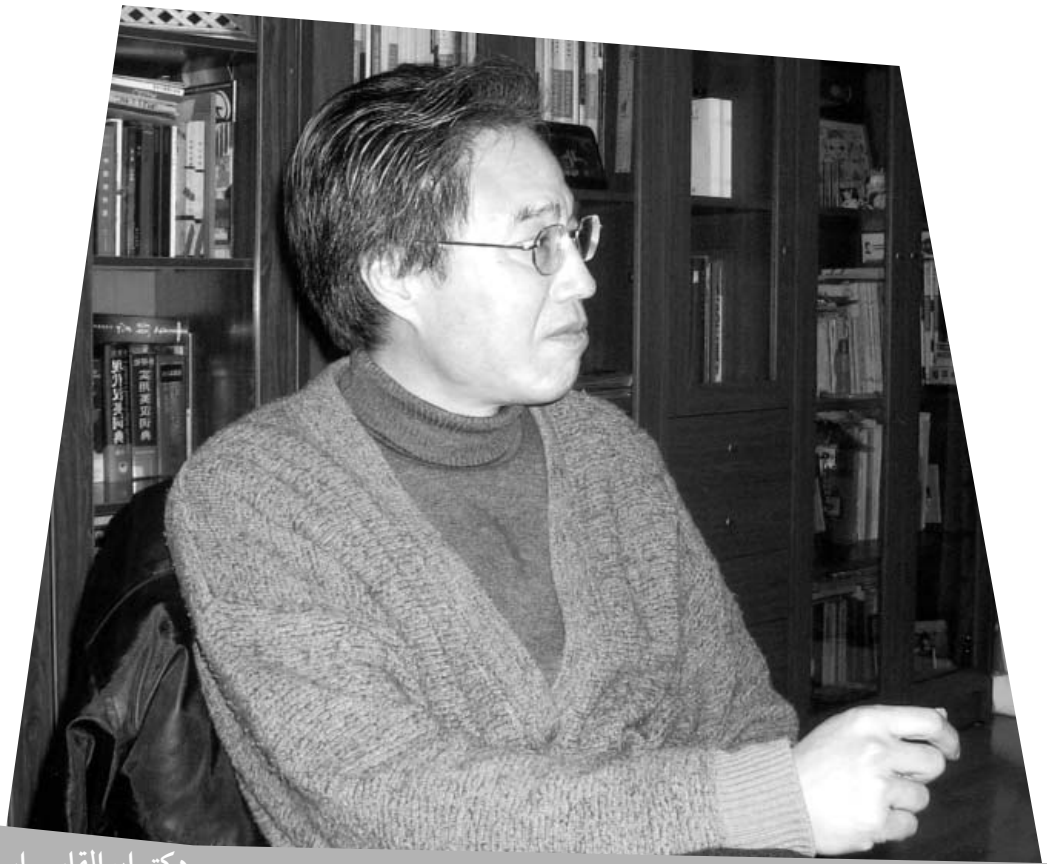
توصیف دشت پهناور و مه گرفتهٔ خوارزم در پرتو رنگ پریدهٔ ماه فضایی آکنده از اندوه می‌آفریند و این واقعیت را آشکار می کند که آرنولد مصمّم است منظومه‌اش را با حال و هوا و ویژگی‌های بومی و تشبیهات و اوصاف شرقی بیامیزد و از استعارات و نمادهای غربی بپرهیزد . [۲۲] از میان آثاری که دربارهٔ ایران و آسیای میانه منتشر شده بود و می‌توانست مورد بهره جویی آرنولد قرار گیرد ، می‌توان از **تاریخ ایران** سرجان ملکم نام برد که دربارهٔ ایران و فرهنگ ایرانیان آگاهی‌های بسیار دربرداشت . همچنین «سفرها و ماجراها در ایالات جنوبی دریای خزر» نوشته جی . بی . فریزر نیز می‌توانست مفید واقع شود . [۲۳] اما ، مأخذ اصلی تصویرها و نمادهای بومی منظومهٔ آرنولد سفرنامه‌ای بود به قلم الکساندر برنز به نام **سفرهایی به بخارا** که در ۱۸۳۴ در لندن به چاپ رسیده بود . [۲۴]

آرنولد در شعر دیگر شرقی خود با عنوان «پادشاه بیمار بخارا» و دو شعر دیگرش «تسلی» و «خوش‌گذران گم کرده راه» از همین کتاب بهره فراوان برده بود . [۲۵] در منظومهٔ «رستم و سهراب» نیز وصف رود آموی ، دریاچه آرال ، تزئینات داخل چادر تاتاران ، اسامی و آداب و رسوم قبایل مختلف نیز همگی از همین کتاب گرفته شده است .

بسیاری از تشبیهات منظومهٔ آرنولد کند و طولانی‌اند و شباهتی با زبان ساده و موجز و تشبیهات کوتاه فردوسی و ضرب آهنگ واژه‌های او ندارند . شباهت بیشتر با سبک و سیاق سروده‌های هومر است . آرنولد خود به این نکته آگاه بود چه ، در نامه‌ای به دوستش آرتور کالاف نوشت: «من فکر می کنم اگر شعر من سرعت حرکت شعر هومر را نداشته باشد لاقل روانی آن را دارد .» [۲۶]

هرچند جزئیات و دقایق زندگی قبال صحرانورد در منظومهٔ آرنولد و تلاش او برای تداعی صحنه‌ها و حال و هوای بومی بر شباهت منظومه به داستان فردوسی نمی‌افزاید اما آن را اثری زیبا و جاندار کرده است . او آشکارا به عظمت حماسه فردوسی پی‌برده و متأثر از احساسات و عواطف قهرمانان آن این داستان پر آب چشم **شاهنامه** را به سبک و سیاق ویژهٔ خود به نظم انگلیسی آورده است . وی موضوع ، ساختار کلام و نحوهٔ بیان را سه رکن اصلی شعر خوب می‌شمرد و در میان آنها موضوع را مهم‌تر از همه می‌داند . در این منظومه ، «سبک فاخری» (grand style) که برای شعرش برگزیده بود مایه در حماسهٔ هومر داشت که ظاهراً در باور آرنولد سبک مناسبی برای ترسیم رویارویی اندوهگین پدر و پسر عرضه می کرد .

گرچه آرنولد مجذوب و ستایشگر شاهنامهٔ فردوسی بود ، این



دکتر ابوالقاسم اسماعیل پور

و چندهزار سالهٔ چین را که اطاعت و تسلیم بی‌چون و چرا از حاکمان را ترویج می کرد ، طرد کردند و خواستار تحولات نوین از جمله بهره‌گیری از اشکال عامهٔ زبان چینی ، بای هوا [۴] برای کاربرد ادبی شدند .

در ماه مه ۱۹۱۹ جنبشی دیگر برای اصلاحات آغاز شد و اصلاحات سیاسی – اجتماعی ، از جمله استقلال ملی ، ارزش‌ها و اصالت فرد و بازسازی جامعه و فرهنگ را در رأس اهداف خود قرار داد .

مائوتسه دونگ [۵] (۱۸۹۳–۱۹۷۶) نظریه‌پرداز مارکسیست ، سرباز و دولت‌مداری که انقلاب کمونیستی چین را رهبری کرد در ۱۹۳۱ در رأس حزب کمونیست چین قرار گرفت و تا زمان مرگ در این مقام بود و تغییراتی بنیادی در جامعه و فرهنگ چین پدید آورد . او در ۱۹۴۹ جمهوری خلق چین را بنیان گذارد و تا ۱۹۵۹ رئیس دولت کمونیستی بود .

در این دوران پنجاه ساله ، شاعران و نویسندگان بزرگی پدید آمدند که در رأس آنان لوشون [۶] ، انقلابی ، نویسنده و شاعر قرار داشت . او بنیانگذار ادبیات معاصر چین است . لوشون یا لوهسون [۷] که نام اصلی‌اش جو شورن [۸] (یا چوشوجن [۹]) بود ، نویسندهٔ داستان‌های کوتاه ، مقاله‌نویس ، شاعر و انقلابی بزرگی بود که ادبیات مدرن چین مدیون فعالیت‌ها و آثار اوست . او نمایندهٔ بی‌بدیل رئالیسم سوسیالیستی چین است و نویسندهٔ

یَن لی، شاعر و نگارگر معاصر چین

درآمدی بر شعر معاصر چین:

شعر معاصر چین از ۱۹۱۱ آغاز می‌گردد. چه در این سال، آخرین سلسلهٔ امپراتوری از سلسله‌های هفده‌گانه و چندهزار سالهٔ این قلمرو، یعنی سلسلهٔ چینگ [۱] منقرض شد و جمهوری چین در ۱۹۱۲ تأسیس گردید. انقلاب ملی ۱۹۱۱ به رهبری سون یاتسن [۲] درپی تحولات و جنگ‌هایی رخ داد که سیمای چین معاصر را تغییر داد. از جمله جنگ نخست چین و ژاپن در ۱۸۹۴– ۱۸۹۵، قیام **باکسرها** [۳] یا مشت‌زن‌ها که قیامی روستایی بود برای اخراج همهٔ بیگانگان از کشور. **باکسرها** نخست اعضای یک فرقهٔ سرّی بودند که با مبلغان دینی مسیحی به ستیز برخاسته بودند. این جنبش تحت حمایت دولت چینگ قرار گرفت. پس از قتل‌های بی‌شمار بیگانگان، نیرویی بین‌المللی پکن را اشغال کرد. در ۱۹۰۴ و ۱۹۰۵ جنگ روس با ژاپن بر سر تصرف کره و منچوری درگرفت. ژاپنی‌ها پیروز شدند و از نفوذ روس در شرق جلوگیری کردند. انقلاب ۱۹۱۱ چهرهٔ اجتماعی فرهنگی چین را دگرگون کرد و نسل جدیدی از شاعران و نویسندگان پدید آورد.

جنبش فرهنگی نوین در چین در ۱۹۱۵ به رهبری استادان و دانشجویان آغاز شد. آنان برای آزادی و مردمسالاری و برابری و عدالت اجتماعی به پا خاستند و سنت کهن کنفوسیوسی و سنت‌گرایی ریشه‌دار

سال که مصادف با سی‌امین سالروز تأسیس جمهوری خلق چین بود ، دست به یک راه‌پیمایی اعتراضی زدند و در برابر ساختمان کمیتهٔ حزب کمونیست پکن اجتماع کردند و اعتراض خود را به گوش دولتمداران و عامه مردم رساندند . در ۲۳ نوامبر تا ۲ دسامبر همان سال دومین نمایشگاه آوانگارد در استودیوی هوافان [۲۵] و پارک بای‌های [۲۶] تشکیل شد که بینندگان زیادی داشت .

پایه‌گذاران جنبش ادبی – هنری آوانگارد اولین مجلهٔ خود را به نام «امروز» (نام چینی: جین‌تیان[۲۷]) به سردبیری مانگ‌که [۲۸] به راه انداخت . این مجله معرف شاعران و نویسندگان مدرن اروپایی – امریکایی بود و آثار کافکا ، کامو ، سارتر ، سالینجر ، بلیک ، ایلیا ارنبورگ و غیره را معرفی می‌کرد .

در ۱۹۸۰ انجمن هنری «ستارگان» تأسیس شد . دوازده تن اصلی

این انجمن همگی از شاعران و هنرمندان نوین چین به شمار می‌روند ، عبارت‌انداز: هوانگ‌رویی ، ماداشن ، یَن‌لی [۲۹] ، وانگ که پینگ [۳۰] ، چو لی‌لی [۳۱] ، مائولیزی [۳۲] ، بویون [۳۳] ، جونگ‌آچنگ [۳۴] ، شائوفی [۳۵] ، لی شوانگ [۳۶] و آی وی وی [۳۷].

در ۱۹۸۰ سومین نمایشگاه هنری ستارگان در گالری هنر چین برگزار شد از آن زمان به بعد ، آنها اجازهٔ نمایش یا چاپ اشعارشان را نداشتند . از این رو ، اکثر اعضاء این گروه به اروپا و امریکا مهاجرت کردند . دو رهبر جنبش ، هوانگ رویی در ۱۹۸۴ به ژاپن کوچید و ماداشن در ۱۹۸۵ به سوئیس مهاجرت کرد و یَن‌لی به نیویورک رفت .

یَن لی: شاعر ـ نگارگر پیشتاز چین نو

یَن لی چنانکه گفتیم جزو اعضای اصلی «گروه ستارگان» بود و در جنبش ادبیات و هنر آوانگارد چین فعالانه شرکت داشت . او در اوت ۱۹۵۴ در پکن چشم به جهان گشود ، در شانگهای پرورش یافت و در نوجوانی به پکن رفت و تا ۱۹۸۵ در آنجا زیست . نخست به کارگری و کشاورزی مشغول بود . در بین اتحادیه کارگران با برخی از نویسندگان و هنرمندان آوانگارد آشنا شد و تحول یافت . او فقط پنج سال در مدرسه درس خواند و آشنایی او با شعر و هنر و ادبیات تنها از راه تجربی بود . حتی نقاشی را پیش خود فرا گرفت و هیچ مربی نداشت . البته تأثیر شایان گروه هنری «ستارگان» بر او را نباید نادیده انگاشت . به هنگام کار در کارخانه‌ها و کارگاه‌ها ، آثار مدرن غربی را که در آن زمان به طور زیرزمینی دست به دست می‌شد ، خوانده بود . او اولین نمایشگاه آوانگارد را حتی پیش از نمایشگاه گروه ستارگان ، در شهر شانگهای برگزار کرد که با مخالفت کارکنان دولتی همراه شد و او در ۱۹۸۵ ناگزیر به نیویورک مهاجرت کرد و به قول خودش «در کاپیتالیسم درنده‌خو تعمید یافت» چون حتی اجازه چاپ آثارش را در وطن خود نداشت . البته دو سال در تایوان و هنگ‌کنگ زیست و به کار ویرایش در یک نشریهٔ ادبی سرگرم بود . آثار او حتی تا ۱۹۹۵ در چین اجازه چاپ نداشت . تا ۱۹۹۸ به طور پیوسته در نیویورک زیست . اما از ۱۹۹۸ تاکنون نیمی از سال را در شانگهای و نیمی دیگر را در نیویورک زندگی می‌کند . او همسری چینی و دو دختر دارد .

ین لی در ۱۹۸۷ در نیویورک مجله‌ای هنری –ادبی به نام «نخستین سطر» [۳۸] به راه انداخت که تاکنون منتشر می‌شود . این فصلنامه به زبان چینی در آمریکا منتشر می‌شود و بیانگر ادبیات و هنر آوانگارد چین است . اشعار او به زبان چینی و انگلیسی در چندین مجموعه منتشر شده است . در ۱۹۹۱ نخستین جایزهٔ شعرنو از سوی «انجمن ادبیات و هنر نوین چین در آمریکای شمالی» به او تعلق گرفت . در ۱۹۹۳ و ۱۹۹۴ دو جایزه Editor Choice در آمریکا را از آن خود کرد . در ۱۹۹۵ در نهمین جشنواره شعر مائیموی سوئد شرکت داشت . در ۱۹۹۶ به عنوان شاعر مشهور سال از سوی «انجمن شاعران مشهور» در هالیوود ، کالیفرنیا شناخته شد . در سال ۲۰۰۰ جایزهٔ شعر نو از سوی The Writer Magazine به او تعلق گرفت و در ۲۰۰۳ در برنامهٔ بین‌المللی نویسندگان در دانشگاه آیوا شرکت داشت .

ین لی در نیویورک با تان‌دون [۳۹] ، آهنگساز چینی ، در خانه‌ای با هم زندگی می‌کردند که محل دیدارهای هنری گستردهٔ هنرمندان چینی و امریکایی بود . بعد به ریاست انجمن نویسندگان چینی نیویورک برگزیده شد . از ۱۹۸۸ تا ۲۰۰۴ ، بیش از چهل جلسه شعرخوانی در مراکز ادبی – هنری و دانشگاه‌های پکن ، شانگهای ، پورتلند ، استکهلم ، لُس آنجلس ، هانجو ، سیاتل ، نیویورک ، هاروارد و هاوایی داشته است .

مجموعهٔ آثار او عبارت‌انداز: «مجموعهٔ اشعار» (پکن ۸۵–۱۹۸۰)، «داستان مست» [۴۰]: مجموعهٔ اشعار چینی انگلیسی ، جزو انتشارات فصل‌نامهٔ «نخستین سطر» (نیویورک ۱۹۸۷)، "I've Become a Scum who loves Himself Most" (مجموعه آثار منثور ، انتشارات نین‌سونگ ، تایوان ۱۹۹۰) ، «این شعر احتمالاً بدنیست» (مجموعه اشعار انتشارات شولین ، تایوان ۱۹۹۱)، «زندگی شاعر» (مجموعه اشعار با ترجمهٔ انگلیسی ، انتشارات Poetry Around ، سیاتل ۱۹۹۳) ، "Share the Same Pillow with New York"

محبوب مائو بود.

آثار لوشون دربارهٔ مدرنیزه کردن چین ، آزادی از امپریالیسم بیگانگان ، رهایی از سنت‌های خرافی و تعصب‌آمیز گذشته ، عدالت اجتماعی و اقتصادی ، شورش فقرا و روستاییان ، جنگ و خشونت و استثمار بود . آثار او عبارت‌انداز: **پیش به سوی سلاح** (۱۹۲۲) ، مجموعه داستان که دربرگیرندهٔ داستان «خاطرات یک مرد دیوانه» است؛ **علف‌های وحشی** (۱۹۲۶) مجموعه‌ای از اشعار منثور در باب مبارزات چینی‌ها با امپریالیسم و جنگ‌طلبان شمال؛ **سپیده‌می شکوفد در ظلمت** (۱۹۳۵) مجموعه داستان . مجموعه‌ای از اشعار او به زبان چینی و انگلیسی منتشر شده است .

گوئومورو [۱۰] ، شاعر نوپرداز دیگر در ۱۶ نوامبر ۱۸۹۲ در استان سچوآن [۱۱] چشم به جهان گشود . در ۱۹۰۹ به سبب شرکت در اعتصاب دانشجویی از مدرسه اخراج شد . در انقلاب ۱۹۱۱ شرکت داشت و پشتیبان میهن‌پرستان بود . در ۱۹۱۳ با کمک مالی برادرش برای تحصیل به ژاپن رفت و در دانشگاه توکیو و دانشگاه تاکایانا درس خواند و با یک زن ژاپنی ازدواج کرد . در سال ۱۹۱۶ ، سرودن شعر نو را آغاز کرد . در ۱۹۱۸ در اعتصابات دانشجویان چینی بر ضد ژاپنی‌ها شرکت داشت .

در ۱۹۱۸ وارد دانشگاه امپراتوری کیوشو شد و در رشته پزشکی تحصیل کرد . سال بعد سازمان میهن‌پرستان را تأسیس کرد که هوادار جنبش ضدامپریالیستی و ضد فئودالی بود . شعر او به نام «تابستان» در همین سال در روزنامهٔ شانگهای منتشر شد و توجه محافل ادبی چین را به خود جلب کرد . در ۱۹۲۱ نشریه‌ای ادبی به راه انداخت و سازمانی ادبی به نام «آفرینش» تأسیس کرد . نخستین مجموعهٔ اشعار او با نام «ایزدبانو» در همین سال منتشر شد . در ۱۹۲۶ به وطن بازگشت و ریاست دانشکدهٔ ادبیات را برعهده گرفت . با کمونیست‌ها از جمله مائو و چوئن‌لای آشنا شد و در جنگ میهنی در کنار آنها بود .

گوئومورو در ۱۹۲۸ به سبب اعتقاداتش تبعید شد و به ژاپن رفت . ده سال بعد جنگ ضدژاپنی درگرفت و او به میهن بازگشت . در ۱۹۴۹ پس از تأسیس جمهوری خلق چین معاون نخست‌وزیر ، رئیس فرهنگستان علوم و مدیر کمیتهٔ فرهنگ و تربیت بود . در ۱۹۵۱ جایزهٔ بین‌المللی صلح استالین به او تعلق گرفت . او در ۱۹۷۸ از دنیا رفت . آثار شعری او به چندین زبان منتشر شده و تأثیری شگرف بر شعر نو چین گذارد .

آی چینگ [۱۲]، شاعر تأثیرگذار دیگر در ۱۹۱۰ متولد شد . نام اصلی‌اش جیانگ‌های چنگ [۱۳] بود و با تخلص کهآ [۱۴] و لین‌بی [۱۵] شعر می‌سرود . در ۱۹۲۸ وارد دانشکدهٔ هنری هانجو [۱۶] شد و در رشتهٔ نقاشی تحصیل کرد . سال بعد به فرانسه رفت و درس خواند و در ۱۹۳۲ به وطن بازگشت و در شانگهای جزو هنرمندان چپ‌گرا به کار هنری و انقلابی پرداخت . چندی بعد دستگیر و زندانی شد . در زندان اشعار زیادی نوشت . مجموعه شعر او با نام «رود دائن ، بانوی من» شهرت بسیار یافت . در ۱۹۳۵ از زندان آزاد شد . در جنگ با ژاپنی‌ها شرکت داشت و به نهضت ملی پیوست . در ۱۹۴۱ به شهر ین‌آن [۱۷] رفت و سر دبیر شد . اوج کار ادبی او در زمان جنگ بود . در این ایام ، نُه مجموعه شعر منتشر کرد که مهم‌ترین آنها عبارت‌انداز: **شمال** ، **به‌خورشید** ، **دشت** ، **مشعل** ، **پیام بامداد** . شعر آی‌چینگ نمایانگر رنج مردم و احساسات پرشور وطن‌پرستانه و پیکار وطن پرستان با بیگانگان و اشغالگران است . پس از پیروزی چینی‌ها در جنگ ،شاعر به معاونت دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه متحد شمال چین برگزیده شد .

پس از تأسیس جمهوری خلق چین ، آی چینگ معاون سردبیر مجلهٔ «ادبیات مردم» و عضو اتحادیهٔ نویسندگان سراسر چین شد . مجموعه‌های شعر «ستارهٔ سرخ جواهر» و «بهار» در این دوران انتشار یافت . در ۱۹۵۷ به جناح راست گرایید و مورد آزار قرار گرفت و به استان شاحیهٔ چین تبعید شد و در آنجا به کار اجباری و بدنی پرداخت . کار نوشتن او در این ایام متوقف شد . پس از بیست سال در ۱۹۷۶ بار دیگر قلم به دست گرفت و شعر سرایی‌اش بار دیگر اوج گرفت . در همین سال معاون سازمان نویسندگان چین بود و به کشورهای اروپایی ، آسیایی و آمریکایی سفر کرد . مجموعهٔ شعر «شعر رنگین» ، «مجموعهٔ اشعار خارج» «اشعار داستانی» ، «اشعار عاطفی» و «مجموعهٔ آی چینگ» رامنتشر کرد . مجموعهٔ دیگرش ، «سرود بازگشت» برنده جایزهٔ شعر نو سازمان نویسندگان چین شد .

آی چینگ شاعری پُرکار و خلاق بود و از ۱۹۳۶ بیش از بیست مجموعه شعر منتشر کرد و آثاری به نثر نوشت مانند «**دربارهٔ ادبیات جدید**» . مجموعه‌ای از اشعار خارجی به ترجمهٔ او منتشر شد . آثار او به بیش از ده زبان خارجی ترجمه شد . در تاریخ شعر نوین چین ، آی چینگ بعد از گوئو مورو ، وان ای دو [۱۸] شاعری بزرگ و تأثیرگذار بود و شهرتی جهانی یافت . در ۱۹۸۵ از سوی دولت فرانسه جایزهٔ اعلای ادبیات به او اهدا شد .

در شعر معاصر چین ، غیر از شاعران مذکور ، چهره‌های معروف دیگری نیز اثرگذار بودند مانند شو زیمو [۱۹] ، لی جین‌فا [۲۰] و دای وانگ‌سو [۲۱] که هر یک آثار مهمی آفریدند و چهره‌ای ممتاز یافتند .

در دههٔ پنجاه و شصت میلادی ، سیطرهٔ کامل جمهوری کمونیستی خلق چین بر صحنه‌ها و محافل ادبی به چشم می‌خورد . شاعران و نویسندگان یا به کارشناسان دولتی بدل شدند که فقط مبلغ دولت حاکم بودند یا سکوت اختیار کردند بسیاری تبعید شدند یا مهاجرت کردند . این دورهٔ بیست ساله را می‌توان دورهٔ «سکوت شاعران» نامید .

در ۱۹۶۸ نسلی جدید در صحنه‌های اجتماعی فرهنگی چین پدیدار شد . آنان اغلب جوانانی بودند که نهضت زیرزمینی به راه انداختند و اشعار انقلابی را به طور مخفی چاپ و منتشر می‌کردند . این جنبش ادبی که نمایانگر ادبیات پیشتاز (آوانگارد) چین نو است تا ۱۹۷۳ فعالیت مستمر داشت و نسل تازه‌ای را نوید می‌داد که پرچم آزادی و آزادیخواهی و دموکراسی نوین را به اهتزاز درآوردند .

از جملهٔ این جنبش‌ها ، جنبش هنری – ادبی گروهی بود به نام «گروه ستارگان» [۲۲] به رهبری هوانگ رویی [۲۳] و ماداشن [۲۴] که نخستین جنبش آزادیخواهی پس از انقلاب فرهنگی چین را در پکن آغاز کردند . آنان در ۱۹۷۹ در پارکی واقع در پکن به طور غیرمجاز نمایشگاهی هنری به راه انداختند و به دلیل ممنوعیت دولت حاکم از برگزاری نمایشگاهی از آثار آوانگارد ، تابلوهای نقاشی را بر نرده‌های پارک نصب کردند که توجه مردم را جلب کرد و حدود دویست هزار بیننده داشت به طوری که پلیس ناگزیر شد بساط آنها برچیند . «گروه ستارگان» در اول اکتبر همان

پس از انقلاب فرهنگی ، نوعی فردگرایی در چین معاصر پدید آمد . تصمیمات فردی اهمیت پیدا کرد و در برابر سوسیالیسم قد علم کرد .

– وقتی شعر می‌نویسی دربارهٔ یک مفهوم و محتوا می‌نویسی ، دربارهٔ ارزش زندگی و جامعه می‌نویسی ، هر چند فرم و ساختار شعر بسیار مهم است ، اما جوهر اصلی شعر به نظر من اندیشه است . مهم این است که این اندیشه را چگونه در شعر باید پرورد . باید آن را به زبان شعر ، نماد و تخیل بیان کرد تا نوع ادبی خاص خود را داشته باشد . اندیشه شاعرانه می‌تواند کنش پدید آورد و کنش خود موجد تغییر و تحول در جامعه است . در جامعهٔ چینی عموماً فکر می‌کنند که خوب ، با شعر سرایی چه عاید ما می‌شود و نمی‌توان با آن امرار معاش کرد . اما باید توجه داشت که فکر

اثر: لی

کنش و تحول پدید می‌آورد و این کنش و تحول می‌تواند منشأ اثر باشد و کنش‌های دیگری را پدید می‌آورد که با برخی از آنها به طریقی دیگر می‌توان امرار معاش هم کرد .

– زمان تغییر می‌کند . در این دوره ما با دوستان شاعر و هنرمندمان مبادلهٔ مفاهیم می‌کنیم . باید به اطلاعات جدید دسترسی یافت . ما می‌توانیم با اشاعهٔ مفاهیم سطح آموزش و پرورش مردم عادی را بالا ببریم .

– باید یاد بگیریم که با دیگران زندگی کنیم . تمدن این را اقتضا می‌کند . پس به مفاهیم جدید دسترسی پیدا می‌کنیم . وقتی به مفاهیم جدید رسیدیم ، کار بهتری انجام می‌دهیم . این است هدف همهٔ شاعران: بهبودی بشر و جهان .

– عشق سطوح مختلف دارد ، اما کلاً عشق این است که می‌خواهید کار نیکی انجام دهید و نیک باشید . عشق به معشوق ، عشق به برادر ، خواهر ، مادر ، عشق به مردم ، عشق به جهان باید قدرت عشق ورزیدن داشت . عشق نیازمند نیرویی نهانی است . تنفر در مقابل آن است که هر قدرتی را به ضعف بدل می‌کند . اگر کسی را دوست داری ، باید با او نیک رفتار ، خیرخواه و وفادار باشی . عشق به دیگران ، عشق به انسان نهایت عشق است . من شعرهای عاشقانه هم سروده‌ام ، اما تغزل مایهٔ اصلی اشعارم نیست بلکه به نوعی در آن پنهان است .

– من به هر چیزی که به نوعی به مفهوم عشق مربوط می‌شود ، علاقه‌مندم و توجه دارم . اعم از عشق به انسان یا عشق به صلح دوستی یا حتی عشق عرفانی ، به ویژه مفهوم عشق در آیین بودا ، عشق به بی‌کران و به نیروانا رسیدن . مردم باید بفهمند که عشق به انسانیت چیست . این عشق با دیگر سطوح عشق متفاوت است . ما در عصر فراملیتی و جهان وطنی زندگی می‌کنیم . پس عشق به انسان والاتر از عشق به حزب یا وطن است . حدود سی سال پیش ارتباط نزدیکی با اروپا و امریکا نداشتیم ، اما اکنون احساس می‌کنیم که باید ارتباط بیشتر شود: باید با احترام و رفتار متقابل با هم دیالوگ داشته باشیم چون ناگزیریم . امروز همه چیز اقتصاد و صنعت و تکنولوژی ، حتی فرهنگ و شعر و هنر و ادبیات جهانی (global) و فراملیتی (Ultranational) است . نمی‌توانم مدعی شوم که در گوشه‌ای از این جهان مستقل‌ام و فقط برای هم میهنان خود شعر می‌گویم . باید یاد بگیریم که با جهان گفت و گو کنیم ، حرفمان به گوش «دیگری» برسد و آن را بفهمد و لمس کند و خود را در عواطف و اندیشه‌های بشری شریک بداند . مردم باید عشق به نوع بشر را به عنوان سلاحی نیکو به کار گیرند . عشق به مذهب و عشق به مرز و بوم و اصالت‌های فرهنگی نیز از دیگر سطوح ارزشمند عشق است .

– نسل جدید در چین فکر می‌کند که پول وثروت حلال همهٔ مشکلات است . پول می‌تواند عشق بیافریند . می‌تواند لوازم زندگی را بهبود بخشد و حیات مادی را برایمان فراهم کند . اما آیا واقعاً عشق را می‌توان با پول خرید یا عمر را یا والدین و معشوق را؟ ارزش پول نسبی است . ارزش واقعی آن در این است که چگونه آن را به کار بری . ارزشش در این است که پول را در راه نیک به کار بری . بگو پول را چگونه باید به کار برد .

– نسل پیشین در جامعهٔ ما دربارهٔ زندگی عمیق‌تر می‌اندیشید و در عین حال مشکلات خود را داشت . اما نسل جدید در جامعه‌ای پیشرفته‌تر صرفاً مسیر مادی را می‌پیماید و آمال و آرزوهایش تنها حیات پر زرق و برق مادی است . ما باید به آنها بیاموزیم که ورای زندگی پر جلای مادی ، حیات فکری و معنوی و زیبایی‌شناسانه هم هست که می‌توان از آن لذت بیشتری برد و زندگی را تکمیل کرد . در بین نسل ما نمی‌توانستند این‌گونه آموزش‌ها را به ما بدهند چون درگیر حزب و نظام یکسونگر کمونیستی بودند . اما آزادی و تحول جدید در ربع قرن اخیر در چین ، دیوار آهنین و دیوار بزرگ چین را به یکسو زد و ما اکنون می‌توانیم به جوانان و نسل نو بیاموزیم که حیات معنوی دیگری ورای حیات مادی هست مثل شعر ، نقاشی ، موسیقی و هنرهای دیگر . به شرط آنکه حزبی

(مجموعهٔ داستان‌های کوتاه ، انتشارات لیان جین ، تایوان ۱۹۹۳) ، "Bring Home Language Back to home" (رمان ، منتشر شده در مجلهٔ Yun Nan (Dajia) ، چین ، ۱۹۹۵) ، «برگزیدهٔ اشعار» به زبان چینی (انتشارات ادبیات وهنر شانگهای ۱۹۹۵) ، «والاترین تدفین» (مجموعه داستان‌های کوتاه ، انتشارات گرین فیلد ، هنگ کنگ ۱۹۹۸) ، «آینهٔ چند وجهی در حال تنیدن» (Spining Polyhedral Mirror : مجموعه اشعار ، انتشارات خلق ، چینگ‌های ، چین ۱۹۹۹) ، مجموعهٔ نقاشی‌ها با عنوان "fatching Begins with New Millennium and Myself" (انتشارات مجلهٔ US Digest ، نیویورک ، ۲۰۰۰) ، «دیدار با ۹/۱۱» (رمان ، انتشارات ادبیات و هنر شانگهای ، ۲۰۰۲) ، «مجموعهٔ شعر و نقاشی» (با ترجمهٔ انگلیسی ، شانگهای ۲۰۰۴) و «گزیدهٔ اشعار» ۱۹۷۴–۲۰۰۴ (انتشارات ارتباطات شمال و جنوب ، کینگزبری ، استرالیا ، ۲۰۰۴) .

یَن‌لی در پیشینهٔ آثار خود همیشه عبارت «شاعر – نقاش» را به کار می‌برد و نه «نقاش – شاعر» . به نظر او ، شعر مقدم بر نقاشی است و می‌گوید بیشتر نقاشان چین از اعصار باستان در اصل شاعر بوده‌اند و سنت «شعر – نقاشی» در چین بس ریشه‌دار است و خود را احیا کنندهٔ این سنت باستانی می‌شمارد . او هر چند در اواخر دههٔ هفتاد میلادی به همراه «گروه ستارگان» به عنوان نقاش و هنرمند مطرح شد ، اما از بیست و چند سالگی شعر می‌سرود و از زمان مهاجرتش به ایالات متحده ، شعر در او فزونی گرفت .

شعر ین‌لی از نظر تصویرپردازی نمادین است و در عین حال نگرش و چشم‌اندازی خردگرا و انتقادی نسبت به مسائل اجتماعی دارد . او به یک تعبیر ، مفسّر نگاره‌های خود است و می‌گوید «در عصر ما که هر روز ارتباطات نزدیک و صمیمی میان مردم کمتر می‌شود ، باید تبادل افکار فرد به فرد را مطرح کرد» و در اشعار و نگاره‌های خود ، مضمون از خود بیگانگی و سترگ شدنِ هر چه بیشترِ دیوار فردگرایی به ویژه در کلان شهرها را مطرح می‌کند . شعر او صبغه‌ای ایماژیستی دارد . گاه تغزلی و اغلب انتقادی است و گاه تلخ گونه است و نوعی دهن‌کجی به گورستانی است که کاپیتالیسم و امپریالیسم برپا کرده است . گاه حس و لحن کلاسیک در اشعارش موج می‌زند . واژگان کلاسیک «صلح ، آزادی و عشق» را هنوز در آثار او می‌توان یافت . شاعر معتقد است این واژگان و مفاهیم هرگز کهنگی ندارند و همیشه تازه‌اند . هر چند چینی‌ها او را در ردیف شاعران مدرن و آوانگارد قرار می‌دهند ، اما او خود را یک شاعر کلاسیک می‌داند که از تغزل بیگانه نیست و افسوس می‌خورد که در دورانی به سر می‌برد که مردم نیازی به تغزل درخود احساس نمی‌کنند و کلاسیسم طرد می‌شود . به نظر او ، جهان مدرن پارچه‌ای قطعه قطعه شده و از هم گسیخته است و او سعی می‌کند با واژه و رنگ ، این تکه پاره‌ها را به هم وصل کند و نام یکی از مجموعه نگاره‌های خود را «پینه‌دوزی در هزارهٔ جدید در من آغاز می‌گردد» گذاشته است .

ین‌لی در ۲۰۰۱ خلقِ مجموعهٔ نگاره‌هایی را با نام «گروه پنجره‌ها» آغاز کرد و در ۲۰۰۴ برگزیده‌ای از آنها را به چاپ سپرد . این گروه از نقاشی‌ها بیانگر تجربهٔ زندگی او در کلان شهرهایی چون شانگهای ، پکن ، نیویورک و هنگ کنگ به شمار می‌روند . آدم‌ها کنار پنجره ایستاده یا نشسته در فکر فرو رفته‌اند یا رؤیا می‌بینند . تجربهٔ تلخ زندگی در قفس‌های سیمانی و آسمانخراش‌ها ، بی‌چشم‌انداز درخت و گل و چشمه . «گروه پنجره‌ها» خود به خود به گروه تابلوهای «تکامل صلح‌آمیز» منجر شد که نوعی از خود بیگانگی را به نمایش می‌گذارد که به زمان صلح‌آمیز و زندگی با فن‌آوری برتر تعلق دارد . او آن را «تکامل صلح‌آمیز قرن بیست و یکم» می‌نامد که البته مثل اصطلاح «جنگ سرد» ، مضمونی سیاسی ندارد . «مجموعه تکامل صلح‌آمیز» او چهرهٔ چین جدید را به نمایش می‌گذارد ، کشوری که با سرعتی فزاینده به سوی پیشرفت و تحول گام می‌نهد . در این نگاره‌ها آسمان خراش‌ها ، دیوارهای سیمانی ، سنگی ، نئون‌ها ، اتومبیل‌ها و پیاده‌روهای آسفالت شده را می‌بینیم که بی‌رحمانه از طبیعت رانده شده‌اند . بادکنک‌ها که نشانه‌های صلح و شادی‌اند ، اکنون ساختاری آجری و سیمانی پیدا کرده‌اند . بادکنک آجری خود پارادوکس مفهوم سبک و سنگین را به نمایش می‌گذارد ، یعنی برای رسیدن به چنین آرامشی باید هزینه‌ای سنگین پرداخت ، به ویژه نسل جدیدتر که هر روز با خود بیگانه و از طبیعت دور می‌شوند . در عین حال ، زندگی شهری آسوده‌تر است و نمی‌توان کاملاً از آن دست برداشت و به طبیعت ناب پناه برد .

یَن‌لی از ۱۹۷۹ تاکنون بیش از سی نمایشگاه انفرادی و گروهی برگزار کرده است که مهمترین آنها عبارت‌انداز: نخستین و دومین نمایشگاه گروه ستارگان در پکن ، ۱۹۷۹–۱۹۸۰؛ نمایشگاه انفرادی در یک گالری واقع در پارک خلق ، شانگهای (۱۹۸۴) که اولین نمایشگاه انفرادی هنر آوانگارد در چین بوده است؛ نمایشگاه انفرادی در گالری فونگ [۴۱] در نیویورک ۱۹۸۵؛ چهار نمایشگاه گروهی هنر پیشتاز چین در نیویورک در هاروارد ، ۸۷ –۱۹۸۶؛ نمایشگاه ده سال نقاشی ستارگان در گالری هانارت ، هنگ کنگ ۱۹۸۹؛ از ۱۹۹۰ تاکنون چندین نمایشگاه انفرادی و گروهی در شهرهای بوستن ، تایوان ، پاریس ، نیویورک ، پکن ، توکیو ، شانگهای و هانجو داشته است . در ۱۹۹۴ ، یکی از نگاره‌های او جزو گنجینهٔ هنری شانگهای شد و در سال ۲۰۰۰ یکی از آثارش جزو گنجینهٔ هنری مدرن آسیا ، فوکوئوکای ژاپن گردید .

دریچه‌ای به سوی رهایی و رستگاری: از حرف‌های ین‌لی [۴۲]

– شاعر ریشه در خاک خود دارد . من در کشوری برآمده‌ام که انقلاب فرهنگی در آن رخ داده و تحولات عظیمی در آن به وقوع پیوسته است . ما فقط می‌توانیم انتخاب کنیم ، فقط یک نوع خاص فرهنگ را می‌توانیم برگزینیم . نمی‌توان از آن اجتناب ورزید . این که چگونه اطلاعات از آن انقلاب به ما رسیده نمی‌توان اجتناب کرد . باید دید که آن تحول اجتماعی چه کارکردهایی داشته است . انسان تغییر می‌کند ، تحول می‌یابد و در عین حال ، موضوعاتی عام برای انسانیت وجود دارد مثل عشق ، صلح ، دوستی و غیره که همیشه ثابت و تغییرناپذیر است . باید دید در چه دوره‌ای زندگی می‌کنیم و در کجا زندگی می‌کنیم . مثلاً من در دوره‌ای زندگی کرده‌ام که انقلاب فرهنگی رخ داده و دوران نوین پس از انقلاب را پشت سر گذارده‌ام . این زندگی است که ما را با خود می‌برد و گاه می‌بلعد یا می‌پروراند . نظام حاکم ناخواسته چیزهایی را به ما تحمیل می‌کند . اطلاعات تغییر می‌کند ، زمانهٔ نوآفریده می‌شود . از این گذشته ، باید به خود و به درون خود نگاه کرد و شخصیت خود را دید . هر چیزی در انسان تأثیر می‌گذارد . مثلاً حزب حاکم در چین در دوران پیش از انقلاب فرهنگی و پس از آن دیدگاه کمونیستی و جامعه‌گرا را القا می‌کرد .

درک شعرهای پیچیده و قالب سرسخت او برای همه میسر نیست، روانی در کارش نیست. من شعرهای دبلیو. اچ. اودن (W. H. Auden) را به او ترجیح می‌دهم. رابرت فراست را به خاطر اشعارش در ستایش طبیعت و یگانگی با آن دوست دارم. والاس استیونس را به خاطر سبک نویی که آفریده، تحسین می‌کنم و شعرهای سیلویا پلات برایم جذابیتی خاصی داشته است.

– بشر دچار بحران اشیا و ایده‌آل‌های مادی است. من به عنوان شاعر و نقاش، بهتر توانسته‌ام شارح این بحران باشم.

– قرن‌هاست که انسان از این سیّاره بهره برده و برای خوشنودی خود و لذتِ هر چه بیشتر از آن بهره‌کشی و سوء استفاده کرده است. انسان زیر نیش ماتریالیسم و ایده‌آل‌های تعصب‌آمیز غربال شده و به خُرده‌ها و تکه پاره‌ها بدل شده است. در طول بیست سال گذشته، فریاد برای نجات و رستگاری از همه جا به گوش می‌رسد. این یک حقیقت است، اما ما ناگزیریم کناره‌گیری کنیم. خود را کنار می‌کشیم، چون در رقابت برای بقا گرفتار آمده‌ایم. فرصت نداریم به چیزهای دیگر بیندیشیم. اما شخص نمی‌تواند همزمان در دو بستر بخوابد. انسان باید جلوی امیال مطنطن مادی‌اش را بگیرد که سخت گرفتار آن است.

– وقتی انقلاب فرهنگی مائوئیستی در چین شروع شد من دوازده سالم بود و ده سال ادامه یافت تا ۱۹۷۶ یعنی سالی که مائو درگذشت. دوران سختی بود. من در پکن متولد شدم اما پدر و مادرم که دانشجوی کالج بودند نمی‌توانستند از من نگهداری کنند و مرا به شانگهای فرستادند و من پیش پدربزرگم که پزشک معروفی بود زندگی می‌کردم و تا سال پنجم دبستان درس خواندم. پدربزرگم در پی مسائل حاد اجتماعی دست به خودکشی زد و من در دوازده سالگی به پکن آمدم. در این زمان هم والدینم مثل خیلی از چینی‌های دیگر مجبور شدند به روستاها بروند برای کار. آنها به روستایی در هونان رفتند تا کار کنند و من در پکن تنها ماندم و در خیابان‌ها پرسه می‌زدم. مدتی بعد پیش خانواده رفتم و در روستا کشاورزی کردم تا شانزده سالگی که دوباره به پکن آمدم و در کارخانه‌ای مشغول به کارگری شدم. در دوران انقلاب فرهنگی حتی کتابخانه کارخانه را بسته بودند. در خوابگاه کارخانه زندگی می‌کردم. روزی قفل کتابخانه را شکستم و کتاب‌هایی را که ترجمه از آثار ادبی اروپا به ویژه فرانسه بود، دزدیدم و شبها پنهانی می‌خواندم. از آن پس شروع به سرودن شعر کردم و فقط به دوستان نزدیکم نشان می‌دادم. پس از درگذشت مائو و سپری شدن دورهٔ ده سالهٔ انقلاب فرهنگی، فضا بازتر شد. دن شیائو پینگ سرکار آمد و از ۱۹۷۸ نهضت دموکراسی آغاز شد. مردم از روستاها و از استان‌های دیگر به پکن کوچیدند و تظاهرات ضد حکومتی به راه انداختند و بسیاری کشته شدند. شاعران و نویسندگان و هنرمندان فعال شدند. نقاشان تابلوهای خود را بر دیوارها نصب می‌کردند و مردم را به سوی دموکراسی سوق می‌دادند. مضامین ادبی – هنری در آن زمان بیشتر سیاسی بود و فعالیت‌ها بیشتر زیرزمینی بود تا ۱۹۷۹ که هنرمندان گروه «ستارگان» به طور علنی فعالیت کردند. آشنایی من با این گروه باعث پیشرفت و تعالی من در کار شعر و نقاشی شد. یکی از اعضاء گروه که زن هنرمندی بود به نام لی شوان دستگیر، زندانی و به دو سال کار اجباری محکوم شد. من به کمک یکی از دوستان و با حمایت دوست پدربزرگم که در امریکا زندگی می‌کرد، تصمیم گرفتم به امریکا مهاجرت کنم. اما چهار سال طول کشید تا به من گذرنامه دادند و این پس از برگزاری اولین نمایشگاه مستقلم در شانگهای بود که سروصدای زیادی به پا کرد و مقامات با دادن گذرنامه به من در واقع خواستند از تکرار این گونه فعالیت‌ها جلوگیری کنند و از شرّ من خلاص شوند.

در نیویورک در یک مدرسه هنری ثبت نام کردم. رئیس مدرسه گفت می‌خواهی معلم هنر شوی یا هنرمند؟ گفتم هنرمند. بعد با دیدن تابلوهایم به من گفت تو همین الان خودت هنرمندی و نیازی به آموزش نداری. در واقع من اصلاً معلم هنر نداشتم و فقط با نگاه کردن نقاش شدم. بعد در کالج هانتون زبان انگلیسی آموختم و با دوستان شاعرم مثل دوره‌گردها از شهری به شهر دیگر کوچ می‌کردیم و در دانشگاه‌ها و محافل ادبی شعرخوانی به راه می‌انداختیم. مجله‌ام که در آمد هر شماره بیش از چهارصد نسخه مجانی به چین می‌فرستادم چون در آنجا ممنوع بود. آلن گینزبرگ و دنیس مایر خیلی به من کمک کردند تا با انجمن‌های ادبی آشنا شوم و آثار خود را عرضه کنم. بعد برای دو سال به هنگ کنگ رفتم و سردبیر یک مجله شدم. در حالی که چاپ آثارم حتی تا ۱۹۹۵ در

چین ممنوع بود و حتی اجازه ندادند در پکن گالری باز کنم. در دهه‌های ۸۰ و ۹۰ میلادی بسیاری از شاعران و نویسندگان و هنرمندان چینی به همین دلیل به امریکا مهاجرت کردند و پدیدهٔ فرهنگی شگرفی در آنجا به وجود آوردند.

– من به آینده چشم دوخته‌ام. درست است که مردم در دههٔ حاضر در جامعهٔ نیمه سوسیالیستی نیمه کاپیتالیستی چین زندگی راحت‌تری دارند. آزادی بیشتر شده، رفت و آمد به خارج آزادانه است و معیشت هم بهتر، اما بیماری در این است که مردم صرفاً می‌خواهند از لذایذ مادی بهره‌مند شوند و معنویت را که رکن اساسی حیات آدمی است، فراموش کرده‌اند. بیماری ما بیماری فرهنگی است و من به آینده امیدوارم. وقتی مردم به همه چیز رسیدند آنوقت می‌فهمند یک چیز کم دارند: معنویت که یک جنبه‌اش هنر و زیبایی است. بیست سال پیش در چین بسیاری از خانواده‌ها در سال شاید فقط یکبار مرغ می‌خوردند و آن هم در شب عید. در یک اتاق ۱۰ متری پنج نفر زندگی می‌کردند. حتی بسیاری آشپزخانه نداشتند و در رستوران‌های ارزان قیمت ناهار می‌خوردند. اما

و مقید به نظام سیاسی – اجتماعی خاصی نباشد. اندیشهٔ آزاد را می‌توان تبلیغ کرد و رواج داد. در قدیم شاید در اینجا فقط چند نوع غذا وجود داشت، اما اکنون به بیش از سیصد نوع غذا در رستوران‌ها و منازل برمی‌خورید. همه چیز تغییر می‌کند. ذائقه‌ها عوض شده، نمی‌دانی چطور انتخاب کنی.

– برخی از شعرهای کوتاه من که به صورت پیوسته (Serial) است، هایکوهایی جدید درباره انسان، جامعه، عشق و فراز و نشیب‌های آن است. من هایکوهای عرفانی نسروده‌ام.

– برخی از اشعار اوکتاویو پاز را دوست دارم. مفهوم و روح شعر او را دوست دارم و خود را با آن مشترک می‌بینم. اما ما در چین، زبان خاص خود را داریم که برای شعرسرایی ناگزیر به تبعیت از قواعد خاص آن هستیم. شعرهای خارجی در ما کمتر تأثیر می‌گذارد. نمی‌توان از قواعد زبان بومی فراتر رفت.

– ما سنت‌های شعری و هنری غنی داریم. باید سنت را با مدرنیسم پیوند داد. تقلید صرف از گذشته کار درستی نیست. باید از پل سنت فراتر رفت. اما پل را پشت سر نباید خراب کرد. سنت‌های شعری ما باید سکّوی پرش ما باشد.

– مردم حق دارند عضو وفادار نظام باشند یا طرفدار احزاب و طرز تفکر خاصی. اما شاعر و هنرمند لزوماً نباید عضو حزب یا گروه سیاسی اجتماعی خاصی باشد، چون پرش‌های فکری و تخیلی‌اش را از دست می‌دهد. اصلاً هنر دولتی و سیاسی بی‌معناست.

– شاعران و هنرمندان در اقلیت قرار دارند و جامعهٔ مادی آنها را می‌بلعد و در خود فرو می‌برد. پس باید مبارزه کرد. باید به دولت‌ها هشدار داد و از آنها انتقاد کرد تا مسیر درست را بپیمایند و سمت و سوی جامعه را به سویه‌ای گردانند که مردم به ادبیات، موسیقی و هنر اصیل و پویا و راستین توجه کنند نه آنکه صرفاً نشخوارکنندهٔ هنر بازاری و تجاری باشند.

– مادی‌گرایی در میان عامه مردم هم بسیار قوی است. لذایذ مادی برای مردم جذبه بیشتری دارد تا معنویت و هنر. به ویژه در میان جوانان این حس قویتر است. باید به مراجع قدرت فشار بیشتری آورد. همچنین می‌توان به مؤسسات غیرانتفاعی و خیرخواهانه که پشتیبان هنر و ادبیات اصیل‌اند، تکیه کرد، چنانکه در اروپا و امریکا مرسوم است. باید به دولت فشار آورد که سیاست درستی در برابر هنرمندان و شاعران اتخاذ کنند. باید از آنها حمایت کنند. پس گروه‌های هنری و محافل شعری و گردهمایی‌ها می‌توانند بسیار تأثیرگذار باشد و در طول زمان می‌توانند رشد کنند و به یک ارگان مهم اجتماعی – فرهنگی تبدیل شوند. بنیادها و مؤسسات هنری ادبی جدید باید به وجود آید و باید متشکل شوند و پشتیبان شعر و هنر باشند.

– آی چینگ و گوئو مورو جزو پیشتازان شعر معاصر چین‌اند. پس از ۱۹۱۱ یعنی از دورهٔ سون یاتسن، آنها شعر نو را آغاز کردند. چنانکه لوشون نیز پیشتاز داستان‌نویسی معاصر بود و در عین حال شعر هم می‌سرود. آنها ایده‌های خاص خود را داشتند و می‌خواستند برای کشور خود کاری انجام دهند. آنها عمدتاً ایدئولوژیست بودند. بعدها عضو حزب کمونیست شدند. وقتی عضو حزب می‌شوی، باید مصالحه و سازش کنی و نظام حزبی را بپرستی و شخصیت و هنر خود را دربست در اختیار حزب و دولت قرار دهی. پس خلاقیت از بین می‌رود. حتی شاعران طراز اول پس از سی سال بلندگوی حزب کمونیست شدند و نوآوری خود را از کف دادند. یا برخی سکوت کردند و دم بر نیاوردند. گوئو مورو شاعری مدرن و نوگراتر از آی چینگ بود. آی چینگ روستایی بود و گوئو مورو از خانواده‌ای شهری و مرفه بود. در آغاز شعر آنان اصیل بود و سبک خاص خود را آفریدند، اما پس از پیوستن به حزب درجا زدند و متوقف ماندند. پس از این دو شاعر بزرگ، شوزیمو [۴۳]، لی‌جین‌فا [۴۴] و دای وانگسو [۴۵] را داریم که هر یک سبک خاصی در شعر نو آفریدند و تأثیرگذار بودند و در دههٔ سی و چهل میلادی مطرح شدند. پس از ۱۹۴۹ شاعر نوآور و فردگرا نداریم. همه عضو حزب کمونیست شدند و از خود اراده‌ای نداشتند. البته در دهه‌های سی و چهل شاعران دیگری هم مطرح بودند و نوآوری داشتند.

– از ۱۹۴۹ تا ۱۹۶۸ را می‌توان دورهٔ سکوت ادبی – هنری چین معاصر به حساب آورد. چون از ۱۹۴۹، سال تأسیس جمهوری خلق چین، بسیاری از شاعران خاموش شدند و چیزی ننوشتند. در ۱۹۶۸ بود که نسل تازه‌ای برآمد و بنیاد شعر نو را برهم ریخت. آنان شعرهای آوانگارد سرودند و به طور زیرزمینی منتشر می‌کردند. من خودم از ۱۹۷۲ سرایش شعر را آغاز کردم اما حتی تا ۱۹۹۵ در وطنم مانع چاپ اشعار من شدند. اگر جنبش «ستارگان» نبود، من مرده بودم و مثل دیگران به جرگهٔ «خاموشان» می‌پیوستم.

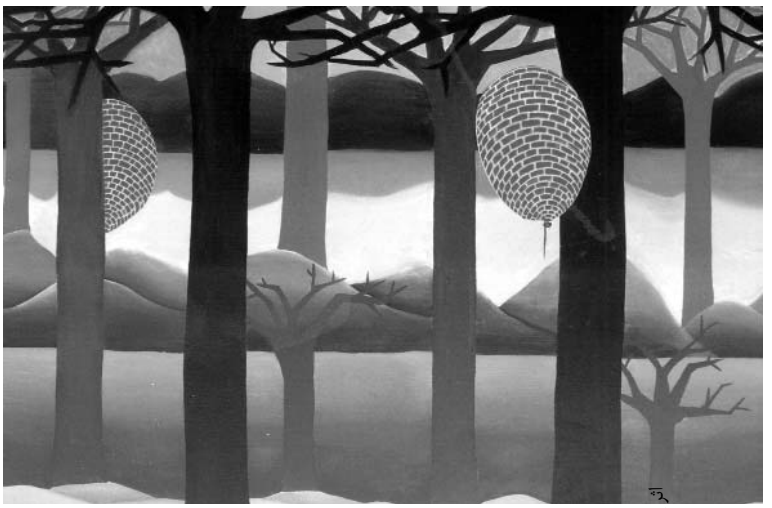
– نسل جدید با روش‌های نو در شعر و هنر روبه‌رو است. رواج رایانه و اینترنت همهٔ قواعد را برهم زده است. امروز شعرهای مرا همه جای جهان می‌توانند در اینترنت بخوانند و نقاشی‌هایم را در سایت‌ها جست و جو کنند. شاعران جوان راه‌های تازه می‌پیمایند و هر کسی می‌تواند خود را از طریق اینترنت مطرح و معرفی کند و خود ناشر آثار خود باشد. تکثر همه جا را فرا می‌گیرد. در جامعه متکثر امروز، هر کس صدای خودش را دارد. جامعه هر چه بیشتر متکثر باشد، صداها بیشتر می‌شود. دیگر نمی‌توان صداها را در گلو خفه کرد. صدا خفه‌کن‌ها عمرشان به سر رسیده است. دیگر نمی‌توان یک لحن خاص یا یک مکتب ادبی هنری خاص و الگوی خاص را تبلیغ و تحمیل کرد. شاعران جوان بسیار فعال‌اند. اما در این جامعهٔ سوداگر چاپ کتاب شعر بسیار مشکل است و خریدار ندارد. باید به بنیادها و نهادهای فرهنگی غیر انتفاعی و غیر دولتی پشتیبان هنر پناه برد یا خود ناشری در پیش گرفت.

– برای مردم خیلی ساده است که صرفاً زندگی مادی داشته باشند و مثل حیوان زندگی کنند. نظام‌های حکومتی نیز مشوّق این نوع زندگی‌اند چون برایشان دردسر ندارد و سودبخش است و دغدغهٔ سیاسی و فکری ندارند. اعمال حیوانی و ناانسانی هر روز بیشتر می‌شود. عشق به همین دلیل معنای واقعی‌اش را از دست داده است. اعمال آزادانهٔ جنسی و میگساری برای جوانان بیشتر جذبه دارد تا خواندن یک شعر و گوش کردن به یک قطعه موسیقی اصیل. پس غرق در عیش و نوش می‌شوند و عشق حقیقی و اهداف انسانی را فراموش می‌کنند. نظام حاکم چنین بستری را برای آنها فراهم کرده است و ما شاعران منتقد آنیم و در برابر آن خاموش نمی‌مانیم.

– من به برخی از سنت‌های شعری اروپا معتقدم و به آنها علاقه‌مندم. مثلاً برخی از اشعار ازرا پاوند برای من جذّاب و درس‌آموز است. اما تی. اس. الیوت به نظرم شاعر جذّابی نیست هر چند تأثیرگذار بوده است.

سوئیت پارک مرکزی

مادر با کالسکه و بچه‌اش
بهار را به پارک می‌برد
بر نایِ پا به سن گذاشتهٔ خود افسوس می‌خورم
آنگاه که گویی می‌خندد
بچه برای من گریه سر می‌دهد
ماهی آشکارا ترجیح می‌دهد
طعمهٔ آدمی باشد
تا آن که آرام زیر لایه‌های یخ بیارمد
وقتی قایق‌ها پاروهای خود را جارو می‌کنند به سان بال‌ها
امواج چشمه را می‌آشوبند
در گسترهٔ آب‌ها
آنگاه من خود را آدم مهمی به حساب می‌آورم
دوربین عکس دیگری می‌گیرد
همچون نمونهٔ بهار
این فصل خواب آور است



اثر: نی لی

وقتی که دوربین‌ها مثل گل می‌شکوفند
پشت چشمانِ ناخرسندِ دوستان اما
هنوز فیلمی جا نگرفته است
درختان
کف دست‌های سبزشان را می‌گشایند
خورشیدِ نافذ
بس حرفه‌ای‌تر از کف بین است
به برگ‌ها می‌گوید:
«در بهار ، پرنده‌ها دیگر در لانه نمی‌مانند
شما می‌خواهید با آنها پرواز کنید فرازِ شاخه‌ها؟»
مردم قدم می‌زنند با سگ‌هایشان بس شاد
گویی که با بهار قدم می‌زنند
و به ردّپای تاریخ می‌نگرند .
من با خودم قدم می‌زنم
این دوستی بین دو «خود»
دوستی دیرینهٔ خورشید و زمین را به یادم می‌آورد
بر سر آدم و حوا چه آمده است
اکنون
که زمین پر شده از فوج آدمیان
بسترم را بس تاریک می‌بینم در شهر
پس بالشم را به چمنزار پارک می‌برم .
حس شفافِ ترک گفتن
مثل ابریشم بید
به سختی می‌خواهد که فرا جهد
به آب آلودهٔ آن سوی پارک
آه ، وقتی بهار ما را تصاحب کند
آنگاه که ما بهار را تصاحب نمی‌کنیم
بهاری مستبد است!
با آه‌های خود
ترجمان نفس‌های آنانم که پیشاروی من‌اند
برخاک ، آنجا که گل‌ها در خاطره‌ها می‌شکوفند
با کلمات سنگ ،
ترجمان وجود آنانم که پیشاروی من‌اند
در این پارک مرکزیِ جهان
باید گورستانی باشد
دست کم با ناقوس‌های اردیبهشت ماه
من ترجمان روح سنجاب له شده‌ام .
تمدن در قرن بیستم
شلوارهایش را با «ایدز» پایین کشیده است
اینها همه از تصادم ما با هم پدید می‌آید
آنگاه که قدم می‌زنیم و بهار را در آغوش می‌کشیم
آن حسِ برهنه می‌گسترد
از لگن خاصره تا حلقوم
خواب آلوده به بهار می‌گوییم:
«بهار آمده!»
حتی وقتی حرف می‌زنیم
ذهن ما سرشار از الهام سبز و رنگین است
که در آن ، پرندگانِ پرپرزن ، مثل نقطه‌گذاریِ پروازگر
همان کلمات را با معانی سایه‌های متفاوت می‌آلاید .
وقتی می‌فهمیم
به کوچه‌های باریک بهار می‌رویم
آنجا که قصه‌های بسیاری از تصادم نوشته می‌شود
بهار میکروب‌های بسیار می‌افشاند
در شماره‌های خیابان عشق
آه ای بیمارستان‌ها!
لطفاً بوسه‌های استریلیزه‌تر به قرن بیستم بدهید!
گام‌های حلزون‌ها سنگ‌های ساییده را بیدار می‌کند
ابرها نرمیِ بهار را نمایش می‌دهند
سنجاب‌ها زمین را به نوک شاخه‌های درخت می‌گسترانند .
زمین کُتِ برگ‌های پاییزی را در می‌آورد

اکنون خیلی چیزها دارند . فقط گرسنهٔ لذت‌اند .اما امید دارم که در دهه‌های آینده همه چیز تغییر خواهد کرد. مردم دنبال فرهنگ و معنویت خواهند رفت . حتی الان هم می‌دانند که یک چیز کم است اما نمی‌دانند چه چیز . و این تراژدی است . نمی‌دانند با قدرت حاکم چه کنند و فاسد شده‌اند مثل بسیاری از دولتمداران . در چنین جامعه‌ای وظیفهٔ اصلی هنرمند کمک به مردم است؛ نه از راه ارشاد بلکه با آثارشان و نوع زندگی‌شان باید نشان دهند که چشم انداز دیگری هم هست .

– در شعر و نقاشی من نوعی هنر مفهومی (Conceptual) وجود دارد. به نظرم مفهوم (Concept) ارزش است ، ارزشی که منجر به کنش می‌شود . اگر Concept نداشته باشید ، منزوی می‌شوید . ایماژها هم به Concepts مربوط‌اند اما قدرت خاص خود را دارند. Concept ها ساده‌اند و باید آنها را غنی ساخت . می‌توان با واژه‌ها آنها را غنی ساخت . Concept به زندگی تعلق دارد . اما هنرِ مفهومیِ صِرف موضوع خاصی ندارد . باید دید که چگونه می‌توان از Concept بهره گرفت .

بسیاری از هنرمندان اصلاً نمی‌خواهند آموزش دهند . پس موضوع ندارند. به نظر من باید به مردم آموزش داد تا چگونه از Concepts استفاده کنند . بالابردن درک بیننده برای من مهم است چون من در خلأ زندگی نمی‌کنم . البته مسئولیت هنرمند تعلیم و تربیت مستقیم نیست و هنرمند باید آزاد باشد ، اما من در جامعهٔ خود این نیاز را حس می‌کنم . پس ، از شعرهایی که صرفاً نوعی تداعی آزاد معانی و ناخودآگاهانه است ، اجتناب می‌کنم یا برای خودم نگه می‌دارم ، اما اشعاری را منتشر می‌کنم که مردم به خصوص جوانان را متوجه برخی مسائل زیبایی شناسانه کنم . باید تأثیرگذار بود و حرکت به وجود آورد . من راه میانهٔ خودآگاهی و ناخودآگاهی در شعر و هنر را می‌پسندم .

– برای من اندیشه‌ها مهم‌تر از سمبل‌ها ، ایماژها و استعاره‌ها هستند . مهم این است که چگونه به کمک این عناصر اندیشه‌ای را می‌توان مطرح کرد . سمبل‌ها و استعاره‌ها فقط ابزار کار شاعرانه‌اند و اصل نیستند .

– هرگز متوقف نشدم . هدف من حرکت است ، جنبش است . از سنگلاخ بالا رفتن است . حتی اگر کار هنری نکنم حرکت دارم ، در خواب هم حرکت دارم و رؤیاهایم را ذخیره می‌کنم برای آینده . رمان و داستان‌های کوتاه بسیاری نوشته‌ام ، نقاشی می‌کنم شعر می‌سرایم و نمایشگاه‌های هنری برگزار می‌کنم . باید ببینیم حرف‌هایم در کدام قالب و در کدام ژانر بهتر می‌گنجد . هنرمند امروز باید حرفه‌ای کار کند و شغل دیگری نداشته باشد .

– ما دچار بحرانیم . بحران زندگی در قفس ، بحران آلودگی هوا ، بحران ویرانی طبیعت و مخرب‌های زیست محیطی . این بحران‌ها مرا به حرکت وا می‌دارد . جامعه تغییر می‌کند اما انسانیت و مفهوم والای انسان همیشه ثابت است و تغییرپذیر نیست .

– همهٔ مکاتب هنری در من رشد کرده‌اند. از میان آنها برمی‌گزینم . همهٔ «ایسم»ها تغییر می‌کنند. اما من در کار نقاشی بیشتر از سوررئالیسم و اکسپرسیونیسم بهره گرفته‌ام . اکسپرسیونیست‌های آلمان را دوست دارم . اما کلاً سعی می‌کنم از «ایسم»ها فرار کنم تا خودم باشم و ذهنیتم را غنی سازم . فقط می‌خواهم به یک پرسش پاسخ دهم که در درون من است و آزارم می‌دهد. اما هیچ مکتبی را طرد نمی‌کنم . در فرهنگ چینی ما می‌گوییم صد گل کنار هم می‌توانند قرار گیرند و هر یک طراوت خاص خود را دارد . هیچ کدام را نمی‌توان طرد کرد ، فقط می‌گویم از این گل بیشتر خوشم می‌آید حتی اگر یک گل وحشی باشد . من بیشتر چشم‌انداز درونی را دوست دارم تا چشم‌انداز بیرونی . چشم‌اندازها و فیگورها وقتی ارزشمندند که هنرمند آنها را درونی خود کند . از میان نقاشان ، جکسن پولاک ، رنه‌مگریت ، پیکاسو ، شاگال و برخی از آثار دالی مورد علاقه من است . از امپرسیونیست‌ها گوگن را بیشتر می‌پسندم ، کارهای من مثل آثار گوگن بیشتر در سطح است و من خودم را سطح گرا (Surfacelism) می‌دانم و این اصطلاح را هم خودم ساخته‌ام . گوگن را از لحاظی بیشتر دوست دارم که از زندگی شهری گریخت و به طبیعت ناب پناه برده بود . از هنرمندان چینی بیشتر خوشنویس‌ها را دوست دارم . خط چینی جادویی است و حرف‌های نهانی دارد . خوشنویس‌های چینی آزادی بیشتری دارند تا رئالیست‌ها و هنرمندان سنتی و کلاسیک . هنر اصیل چینی با طبیعت گره خورده اما هنرمندان جدید که کار سنتی می‌کنند ، رابطه‌ای با طبیعت ندارند پس کارشان قلّابی و تقلیدی است .

– من تصویرگر رؤیاها هستم . از یک نقطه شروع می‌کنم و رؤیا خودش مرا می‌برد به هزارتوهای درون تا به پایان کار برسم . آثار من ترکیبی از رؤیاها و واقعیت را به نمایش می‌گذارند. هر دو لایهٔ زندگی برای من مهم‌اند. صرفاً پناه بردن به درون ، ما را از زندگی حقیقی دور می‌سازد .

شانگهای ، ۱۴ ژانویه ۲۰۰۵

برگزیدهٔ اشعار یَن لی [۴۶]

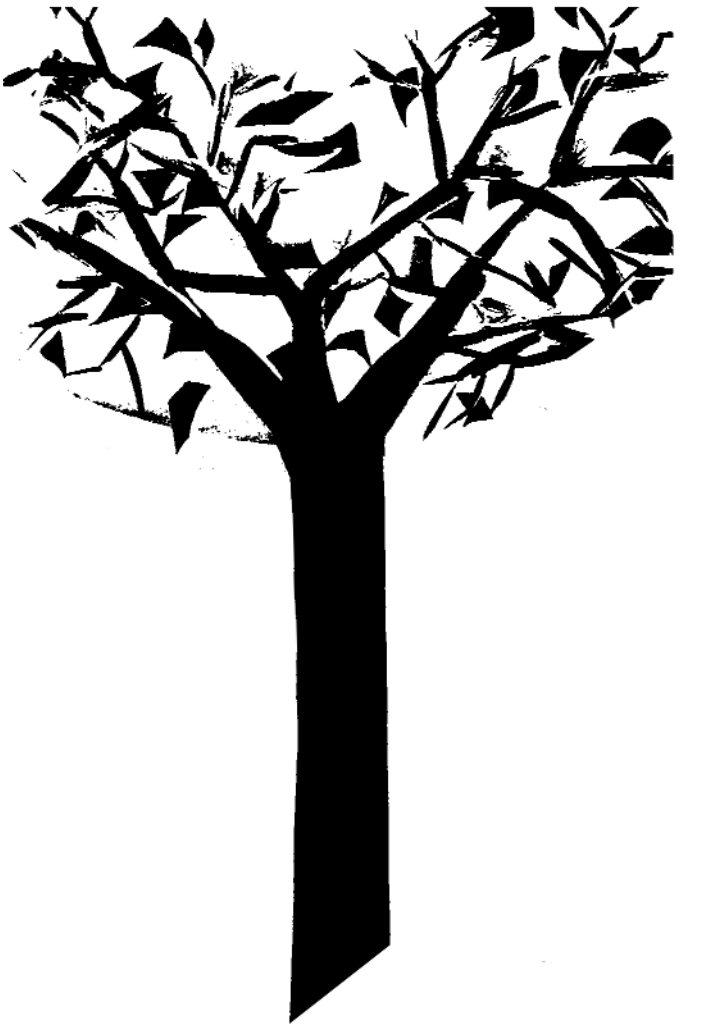
آن را به من بازگردان

درِ بی قفل را به من بازگردان
حتی اگر اتاقی در کار نباشد
باز هم آن را به من بازگردان
خروس را به من بازگردان
که هر روز صبح بیدارم می‌کرد
حتی اگر آن را خورده باشی
هنوز می‌خواهم استخوان‌هایش را به من بازگردانی
آواز چوپان را به من بازگردان
که از فراز تپه‌ها به گوش می‌رسید
حتی اگر آن را به صورت نوار ضبط کرده باشی
آواز نِی را به من بازگردان
حلقهٔ پیوند برادران و خواهرانم را به من بازگردان
حتی اگر برای نیمی از سال باشد
فضای عشق را به من بازگردان
حتی اگر تباه کرده باشی‌اش
رؤیاهایم را به من بازگردان
کل جهان را به من بازگردان
حتی اگر به هزار ملتش بخش کرده باشی
حتی اگر صدها هزار ناحیهٔ محاصره شده باشد
هنوز می‌خواهمش!

خورشید را بین دو تکه نان فرو خواهد سُراند
چون گرسنگی
خود را فقط با گرسنگی می‌تواند تشریح کند.

شعر سگ برای فردا

فردا
سگی که تنها پس از مرگ وحشی می‌شود
با آرواره‌هایش می‌کوبد جهان را
و از حرکت باز می‌دارد
شعرهای فردا نیز بی‌پاسخ‌اند
و جنایات آنها را بر آرواره‌هایشان می‌کوبند
فردا
سگ‌هایی که مدت‌ها در شهر زیستند
در آپارتمان‌های خود بر مبل‌ها می‌لمند
آبستن شکوفه‌زار
و آرواره‌هاشان را بر صورت پاک نوزادِ نازاده می‌کوبند
فردا



دندان‌های سگ مضراب پیانو خواهد شد
تنها موسیقی خرد شدن استخوان‌ها
محبوب خواهد بود در این جهان
فردا
رنج، صفحهٔ موسیقی تکراری است
و ماشین‌ها در گیاهان «چاپگر»
بهترین آوازخوان‌ها خواهند بود
آه، فردا
استعداد نگهبانی سگ‌های فردا
قیچی خواهد شد در بیمارستان
جهان بی‌خانمان همه جا
با سگ‌هایش به گردش خواهد رفت
نفسِ ابرها مثل سگ‌ها در آسمان شناور خواهد بود
هنرمندان پروازگر با هواپیما
ابرهای زنان جوان را
در آسمان نقاشی خواهند کرد
سگ‌های فردا
که صبحگاهانِ تیرماه و عصرهای دی ماه را می‌پیمایند
زبان‌های خستهٔ خود را
آویز خواهند کرد بر دهان
حتی چیزهای کثیف‌تر را می‌بلعند
تا از تولید مثل باز ایستند
سگ‌های فردا دانش زندگی دراز و بوالهوسانه را پی‌خواهند ریخت
لانهٔ سگ‌های فردا را می‌توان
مثل یک پیراهن در هر جای قدیمی آویزان کرد
اما پوست سگ‌های فردا را سگ‌ها خواهند درید
فردا
سگی که دم می‌جنباند برای خاکسترها
از ماهواره بر مدار زمین
به فضا خواهند شتافت
تا به انسان بدل شود

آه، فردا
من نیز چنین فردایی خواهم داشت
پس
از امروز بهره جویم
پیش از آنکه آسمان
به پهنای منظومهٔ شمسی، مثل سگی زنجیر شود

سایه‌ام را در دهان نگه می‌دارم
از آنجا که خورشید می‌تابد
از نور چراغ
حتی از مهتاب آوازخوان
درآمده‌ام
درآمده‌ام برای ابد.

نفس گرم که در هوا پرسه می‌زند
و صورت سرد گردشگر پارک
پس از بحث با خورشید و باد شمال
دنبالم می‌کنند
از جایی که می‌گفتند چمنِ محافظت شده است
اما
او فوج پرنده‌های بال بال زننده را آنجا رها می‌کند.
بهار
فرمان خورشید را به جا می‌آورَد
رؤیای بهار
می‌تواند مادران همهٔ دخترها را بیافریند
بهار
آمادهٔ اشغالِ همهٔ زیرزمین‌های شهر و جهان است
بدن‌های ما
در میان آنهاست
آه، بهار!
بهار می‌گوید
درخشش خورشید باید پشتیبان درونه‌های زمین باشد
درونه‌های آدمیان
و پیرامون کندوهای عسل.
بهار
بهار
بهار در خیال نمی‌گنجد
در بهار
زمین روشن می‌کند چه بِشکوه
خورشید را
و جهان را.

لایه‌های تاریخ

میخ‌های آهنی قرن بیستم
فی‌البداهه می‌درَد
دیوار گوشتی محافظه‌کار را
دیدگاه آرایندهٔ دیوار چنین اندیشید:

جاودانگی چیست؟
دیوار فرو می‌ریزد
پس
تنها ستاره‌های آویز بر دیوارهای فضا
شایستهٔ جاودانگی‌اند
اکنون که کهکشان تکه پاره شده
به دست آدمی
خورشید دیگر به ویزا نیاز ندارد
و باد
در مرز می‌ایستد و می‌پرسد:
آزادی چیست؟

کهکشان را اندازه می‌گیرند
با دیوارها به اندازه‌های گوناگون
و آن ستاره‌ها
آویزان شده‌اند فراسوی دیوارها
و آنها که درون دیوارند
فرو کشیده می‌شوند

درخش خورشید، پایت را بردار و بگذار سایه‌ام برود

تکه‌ای از فضا را بیرون می‌کشم کَنده از دیوار
به تاریخ باز می‌گردانم
زخم‌هایی را که هنوز سرباز نکرده‌اند.

ملالی که اندوه می‌آموزد
در گرمای خورشیدِ رخشان
می‌تواند شهری را فراسوی مرزَش فرو افکند

شب اما اکنون
بی‌فایده است برای ظلمت کهن
تنهایی دیگر برقِ نخستین برخورد را ندارد.

دیگر تمام شده
خورشید سر بر زده
و به درون سایه‌ام قدم گذاشته است.

دیگر خیلی دیر شده
فقط کمی وقت دارم این شعر را تمام کنم.

بیانیهٔ اکسپرسیونیستی خداوند

گریه فقط می‌تواند با گریه خود را تشریح کند
با نگهداشتِ تشریح چهره در دستانش
و با ورز دادنش در هشت جهت.
وقتی بیدار می‌شوی و پیش از آن که به بستر بروی
آینه پر می‌شود از تصاویر؛
پف کردگی در پی خستگی یا خواب زیاد
نمی‌تواند از نگریستن به خود طفره رود.

تاریخ بر در می‌کوبد
گویی گوش‌های تازه بسته شده‌ات را آزمون می‌کند
آرزوها اما نیازی به دستور ندارند
ظاهراً وقت ناهار است
وقتی با هر وقت دیگر هر زن و مرد

آبم من
دانه‌ها را به گیاه بدل می‌کنم
گیاهم من
گل‌ها را به میوه بدل می‌کنم
میوه‌ام من
والدینم به من زندگی می‌بخشند
من زندگی‌ام
پیری مرا به مرگ بدل می‌کند
مرگم من
زمستانم به برف بدل می‌کند
برفم من
خورشید آبم می‌کند

۱۰
این جنگل است
جایی که اثاث زندگی در آن می‌روید
و خانه‌ام در آن می‌زید

۱۱
سرزمین پاک
فرسنگ‌ها از ما دور است
اما وسایل نقلیه‌ای که اختراع می‌کنیم
نمی‌توانند ما را به آنجا برسانند

۱۲
آه ، ای فرشتگانِ بوم‌شناسی
چه جاهایی باید دست نخورده بماند
در بستر انسان
پیش از آنکه طبیعت
دمی بیاساید

۱۳
غذا را می‌بینم
در بازارگاهی بزرگ
در گوشه‌ای از راه شیری
مدیرش خورشید
در پروندهٔ قطورش
شرح حال بی‌رمق زمین را می‌بینم

۱۴
لحظه را دریاب
وقتی که تاریخ
قفس‌هایش را مرمت می‌کند
تا آزاد باشد
مثل پرنده

از مجموعهٔ آینهٔ چندوجهی در حال تنیدن
۱۹۹۰–۲۰۰۰ م .

۱
دراز بکش
با آرامش خاطر
گورَت
زهدانِ خداست

۲
پرنده‌ها بر شاخسار پژمرده
انباشته می‌شوند .
چون برگریزان پاییز
بهارِ رفته از دیوار بالا رفته است
من خمیرم
هنوز نخشکیده‌ام

۳
پرتو خورشید گیج کننده است
زمستان درختان را سرشار می‌کند
دسامبر و ژانویه دست دردست هم
غرق در شیفتگی شیرین
با اسکی به شمال رهسپارند

۴
تو گلی هستی
که من در راه بازگشت به کندو دیده‌ام
پس از گردآوریِ شیرهٔ سرشار

۵
پرهایم
لبه‌های تیزِ یخ
تا بهار
می‌توانم پرواز کنم
و در گورها هم بیاسایم

۶
ثروت حقیقی شاعر
دردی است
بی‌پایان

۷
اگر حرارت خاک سرزمینی که دوست می‌دارم
نیم درجه بیشتر می‌شد

گرما

اکنون گرم شده‌ام
آتشِ کافی در دستانم هست
تا گلوی بی‌حس و سرد جهان را بفشارد
گرم شده‌ام اکنون
و وقتش رسیده
این گوشتِ تن با انواع رؤیاها سوزانده شود
و دیگر
در حسرت فولادِ خلایق دیگر نیست
گرم شده‌ام اکنون
استحکام یخپارهٔ آب به شیشه بدل می‌شود
همه گرم‌اند
و اندوهان خویش را در می غرق می‌کنند
گرمم من
وقتش رسیده
نقطهٔ داغ فرهنگ برای همیشه عمومی شود
ظلمتی هست تیره‌تر از شکلات
آنجا که شیرینی ژرف‌تری منتظر است .

برگزیدهٔ اشعار کوتاه
از مجموعهٔ شعر و هنر ین لی ، ۲۰۰۴

۱

پشت نقشهٔ جهان
فضایی سفید هست
که میراثی است از سوی خداوند
برای هنرمندان

۲

ای کاش شعر من
بر شعر تو بوسه زند
ای کاش شعرهای ما
با هم برقصند
ای کاش شعرهای من و تو
در یک صفحه کنار هم قرار گیرند
ای کاش شعرهای من و تو مثل هم نباشد
درست مثل زن و مرد
ای کاش کنار آن ، شعر کوتاهی باشد
که خودش باشد

۳

زندگی
انباشته در
تنورهٔ سوزان
در انتظارِ خاکستر خویش

۴

می‌توانم آیا
در خواب غرقه شوم
و دیگر برنخیزم؟
چه همیشه ناگزیر
از خواب برمی‌خیزم
و باید ببینم آیا
شبانه از این جهان خروج کرده‌ام .

۵

هماره در جست و جوی راهی بوده‌ام
که مرا به دیگری بپیوندد
چه این همه سالیان دراز را سپری کرده‌ام
تا پرواز کنم از زمان
تنها برای آن که فرود آیم
در مسیر انسانیت

۶

پس از این همه سال انتظار
قلاب ماهیگیری‌ام
در حوضچهٔ بی‌ماهی
برای خودش تن به شنا می‌سپارد
آن گاه پس از سال‌ها شنا
به امید تسلیم
خود را فرو می‌بلعد

۷

نفرین‌ها صف کشیده‌اند
در دو سوی خیابان
چونان درختانی که
شهر ما را سبز می‌کنند

۸

بهترین راه برای قدم زدن
این است که خود را به دیوار چنان بفشاری
تا بخشی از دیوار شوی
اما مشکل اینجاست
که درون دیوار باشی
یا بیرون از آن؟

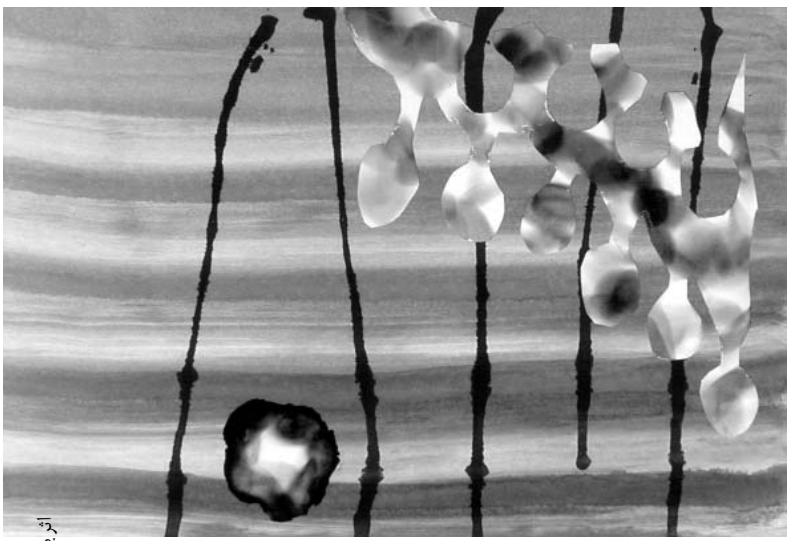
۹

برفم من
خورشید آبم می‌کند

زمستان به آگهی نیاز ندارد
تا به هر جا فرو ریزد
تا قدرت دست‌نیافتنیِ زبان را بگستراند

۲۰
پس از صرف غذا
استخوان‌های ماهی را با دقت در آکواریوم می‌ریزد
و از پرتو چشمانش می‌خواهد
روحِ نا آزردهٔ ماهی را ببیند

۲۱
در تعطیلات
می‌توانم آیا بادکنکی باشم
در دستانت
بادکنکی پر از امید
دمیده شده از دهانت


اثر: ن. لی

۲۲
زندگی سرانجام
تکه چوبی حکاکی شده است
که زمانی برگ‌های سبز
پرورشش داده‌اند

۲۳
مادر!
برای آنکه روحم را بیافرینی
بگذار قبر بزرگت
آبستن قبر کوچکم باشد

۲۴
عشق بین زن و مرد
نمونه کهنِ جنگ آتش با آتش است

۲۵
عزیزم
بوسه‌هایم بر گونه‌ات لانه گزیده‌اند
دیروز برنگشته‌ام
چون امشب می‌خواهم
دوبار به لانه‌ام برگردم

۲۶
مُشت‌ها می‌رویند
در هوای توفانی
تا غنچه‌هاشان بشکفد
در صلح

۲۷
خورشید می‌درخشد گرم
به همراهیِ ماه نیازی نیست
تا عزیزانه فرو روم
در رؤیای زادگاهم

۲۸
همین که پرتو ماه
برچاه می‌افتد
او سطل را بالا می‌کشد
در قلب خویش
تا عطش عشق را فرو نشاند
کُند می‌کند آب
آبشُرِ ماه را

۲۹
عطر گل‌ها
بینیِ جهان را گروگان می‌گیرد
در هواپیمایی که هرگز به زمین نخواهد نشست

۳۰
چو در جزیرهٔ متروک
سر در نقاب خویش می‌کشم
زنبوران عسل بی‌خواب می‌شوند
از گلدوزی زبان بومی

۳۱
کلمات
پس از این همه سال نوشته شدن
به کاغذ بدل نمی‌شوند

بیا و مرا زنده در گور کن!

۸
سرد
بس سرد
هوا یخ می‌زند
مشعلی در درست می‌گیرم
و گذرگاه چایکوفسکی را گرم می‌کنم
شاید به خاطر شوق فزاینده‌ای
که از موسیقیِ آتش خیزش برمی‌خیزد
چهار قوی بی‌پر
بردامنم فرو می‌افتند

۹
دو نیمهٔ گردو را مشکاف!
بگذار **درون** هماره **درون** باشد
مَشکاف پختگیِ نیمه‌های به هم پیوسته را
آهسته به خواب می‌رود
در خواب زندگی‌اش
آرام
اما بی‌مرگ

۱۰
برگ‌ها نُت‌های موسیقی‌اند
برای پرنده‌ها
هم اکنون یکی از آنها
نُت را اشتباهی خواند
چون دو سوسک
بر یک برگ لمیده‌اند

۱۱
نقشهٔ جهان
کاغذ الگوست برای خیاطی
تا انسان بپوشدش
باید تکه پاره‌هایش را بدوزیم

۱۲
خونم
خون تو را فریاد می‌کشد
مباد گردش کند
در نبردگاه

۱۳
درد
سوختبار جاودانی انسان
چو نفت خشک شود
درد
سرچشمهٔ انرژی
و سوختبار زندگی‌مان خواهد بود

۱۴
این است زندگی
از آغاز تا پایانِ دویدن
تنها کرم تاریخ است
که به سرعت پشت سر خیز برمی‌دارد

۱۵
اگر در بین ملتی متولد شوی
که دو خورشید دارد
باید مطمئن شوی
که کدام سایه را برمی‌گزینی

۱۶
قو می‌آرَمد
چو سوزن بر صفحهٔ گرامافون
بر سطح مواج دریاچه
می‌شنوم
ضرب مدام موسیقی‌اش را

۱۷
برهوت
در مسیر شیفتگی‌اش
گل‌های زیباییِ ناب
می‌رویاند

۱۸
او تولدی دوباره یافت
و زنِ دوردست‌ها را
مادر خویش خواند
اکنون بر تیرک چوبی می‌آرمد
که کنار در برزمین افتاده
چو جیرجیرکی
که از دیرباز
دهانش را بر لایهٔ شیروانی دوخته است

۱۹
به آسمان چشم می‌دوزی
و آه برمی‌کشی
بُوَد که ابر مهربانِ توفان زا
نفس‌ات را به برف بدل کند

پی‌نوشت‌ها:

1- Ch'ing Dynasty

2- Sun Yat-Sen

3- Doxer Rebellion

4- Baihua

5- Mao Zedong

6- Lu Xun

7- Lu Hsun

8- Zhou Shuren

9- Chou Shu-jen

10- Guo Morue

11- Sichuan

12- Ai Qing

13- Jiang Haicheng

14- Kéa

15- Linbi

16- Hang zhou

17- Van An

18- Wan Yi Duo

19- Xu Zimo

20- Li Jin Fa

21- Dai Wangsu

22- Star Stor Group

23- Huang Rui

24- Ma Dasheng

25- Hua Fang

26- Beihai

27- Jintian

28- MangKe

29- Yan Li

30- Wang Keping

31- Qu Leilei

32- Mao Lizi

33- Bo Yun

34- Zhong Acheng

35- Shaofei

36- Li Shuang

37- Ai Weiwei

38- The First Line

39- Tan Dun

40- Drunken Story

41- Fung

۴۲- این بخش چکیده‌ای از گفت و گوهای مفصل نگارنده با شاعر در جلسات متوالی است. نگارنده طی اقامت خود در شانگهای این فرصت را یافت که با ین‌لی که اخیراً از نیویورک بازگشته و چندماهی در اینجا به سر می‌برد، از نزدیک آشنا شود و او را به جامعه ادبی ایران معرفی کند.

43- Xu Zimo

44- Li Jin Fa

45- Dai Wangsu

۴۶- اشعار ین‌لی عمدتاً به قلم شاعر امریکایی، دنیس‌مایر (Denis Mair) که زبان و ادبیات چینی را نیک می‌شناسد، به انگلیسی ترجمه شده است. مترجمان دیگری چون Leonard Schwartz , John Chow, Paulette Roberts و دیگران اشعار او را ترجمه کرده‌اند. گزیدهٔ حاضر نخست از انگلیسی به فارسی گردانده شده و به کمک شاعر و همکاران و دانشجویانم در دانشگاه مطالعات بین‌المللی شانگهای با اصل چینی مقابله و ویراسته شد. در اینجا سپاسگزار آنانم.

الهام
پس از این همه تجسّم
در جایی باز زاده نخواهد شد
جز در جسم یک رمانتیک
و مِی هرگز
به چوب پنبهٔ بطری بدل نخواهد شد

۳۲
مردم از آواز پرنده در قفس
حیران‌اند
و نمی‌دانند که آوازش
از آهنگ پرواز تهی است

۳۳
بالش‌ام معلق در بلندای بی‌بستر
می‌راند بر آشیانهٔ رؤیا
فرازِ درختِ قطعه قطعه شده

۳۴
دلِ بعضی‌ها چه تاریک است
خواب به چشمانشان نمی‌آید
مگر که خاموش کنند
چراغ همسایه را

۳۵
در بستر تابوت
بی‌خوابم
برای ابد

۳۶
شعر
پروانه‌ای تابناک
دنبالش می‌کنم
بگیرمش یا نه
فقط دنبالش می‌کنم

تا بوستان بهار

۳۷
او ترکم کرد
و به خانه گاهِ ژرف‌ترِ دلم فرو رفت
خانه گاهی بس ژرف
که خود هنوز بدان جا نرفته‌ام

۳۸
لبخندت بال می‌گشاید
چهره‌ام
آشیانهٔ ناب

۳۹
قفس
آویزان در جنگل
پرنده در آن پرپر می‌زند
قبیله‌ای
آویز در کشور
یک نفر در آن پرپر می‌زند
کهکشان
آویز بر وادی ناشناخته و بی‌مرز
زمین در آن پرپر می‌زند

۴۰
جانوران مدرن
همیشه کفش می‌پوشند
شکار سخت‌تر می‌شود

۴۱
گیاهان
شکوفه را به میوه بدل می‌کنند
تنها آدمی
در شکوفه می‌ماند

دکتر بهروز عزبدفتری *

به خلوت نشستم و کتاب‌های گوناگون که دربارهٔ تعریف و رسالت ادبیات به قلم دانشوران انگلیسی به نگارش در آمده و نیز برگردان انگلیسی آثار برخی از شعرا و نویسندگان را دور خود چیدم و برحسب طرحی که در ذهن داشتم از میان آنها متون چندی متناسب با حجم زمانی ۳۲ ساعت در یک نیمسال برگزیدم.[۲]

من که چندین سال در دوره کارشناسی ارشد، رشتهٔ آموزش زبان انگلیسی درسی به نام «تهیه و تدوین مواد درسی» را تدریس کرده، پیشتر هم یکی دو کتاب درسی برای دانشجویان رشته‌های انگلیسی در دانشگاه‌های کشورمان در زمینهٔ دستور زبان انگلیسی، نثر ساده انگلیسی، و داستان‌های کوتاه انگلیسی تدوین و به چاپ رسانده بودم با فراز و نشیب تهیه مواد درسی کم و بیش آشنا بودم و می‌دانستم میان دو واژهٔ «curriculum» و «syllabus» تفاوت مفهومی بس مهم وجود دارد، بدین معنا که واژهٔ نخست دارای مفهومی گسترده‌تر بوده، بار «روش تدریس» را نیز بر دوش می‌کشد، در حالی که واژهٔ دوم صرفاً مفهوم انتخاب و تنظیم مواد آموزشی[۳] اشارت دارد. به ظاهر، این تفاوت مفهومی کوچک می‌نماید، امّا واقع امر آن است که در مفهوم نخست، مسائل زبان‌شناختی و روان‌شناسی با هم گره خورده، شاملِ به اصطلاحِ اهل فن، **چیستی** (whatness) و **چگونگی** (howness) تدریس می‌شود؛ در مفهوم دوم، انتخاب مواد درسی و تنظیم آنها، صرف‌نظر از هرگونه مشرب فکری و دیدگاه نظری که مبنای کار بوده باشد، بدون

مقاله

سایه روشنهای ادب فارسی در متون انگلیسی

چکیده مقاله:

مقاله حاضر برگردان مقاله‌ای است به زبان انگلیسی که نگارنده آن را بر مبنای تجارب شخصی حاصل از تدریس زبان انگلیسی به دانشجویان رشتهٔ ادبیات فارسی در مقطع کارشناسی ارشد به مدت دو نیمسال ۸۳ –۱۳۸۲ در دانشگاه آزاد اسلامی تبریز به رشتهٔ تحریر کشید و آن را در کنفرانس بین‌المللی «**رویکردها و اهداف امروزین مطالعات ترجمه**»، در دانشگاه کپنهاک، دانمارک، ۱۶ و ۱۵ اردیبهشت ۱۳۸۳ ارائه کرد.[۱] نظر به اینکه این بار مخاطب مقاله ، رسانهٔ زبانی و وسیلهٔ بیان تغییر یافته است، از این رو با عنایت به متغیّرات فوق محتوای مقالهٔ اصل و شیوهٔ بحث اندکی تغییر یافته است .

مقدمه:

به حکم ورق گردانی لیل و نهار ، پس از گذشت سال‌های متمادی در پیشینهٔ معلمی خود فرصتی پیش آمد که برای دانشجویان ادبیات فارسی در مقطع کارشناسی ارشد، دانشگاه آزاد اسلامی – تبریز در هفته دو ساعت زبان انگلیسی تدریس کنم . این درس دو واحدی در برنامهٔ تحصیلی دانشجویان در زمرهٔ دروس اجباری بوده و دانشجو را از انتخاب و گذراندن آن گریزی نیست .

این مطلب نیز گفتنی است که دو سه هفته مانده به آغاز نیمسال پاییزی (۱۳۸۲) روزی به نیت آنکه مواد درسی مناسب و رغبت‌انگیزی به زبان انگلیسی برای تدریس این درس فراهم آورم ، در کتابخانه خود

بومی‌سازی/غرابت‌زدایی (nativization/familiarization) متن اصلی در تقابل با **بیگانه‌سازی/غریب‌سازی** (foreignization/defamiliarization) آن در زبان مقصد است . این دو اصطلاح برای اطلاق به دو رویکرد اساسی در ترجمه از زبانی به زبان دیگر به کار می‌رود . به‌عنوان مثال ، در قرن هیجدهم ، مترجم فرانسوی ، که خود را صاحب ذوق و سلیقه کامل و وارث بلامنازع تمدن یونان و رم باستان می‌پنداشت ، زمانی که یک اثر خارجی ، به‌عنوان مثال ، **فوارهٔ باغچهٔ سرای**[13] پوشکین (۱۸۳۷ – ۱۷۹۹) ، شاعر پرآوازهٔ روسی را به زبان مادری خود (فرانسوی) ترجمه می‌کرد ، آن را به هر شکل و شمایلی که میلش می‌کشید درمی‌آورد تا آن را به متن آرمانی خود نزدیک سازد و بدین گونه است که ژان ماری شوپن (Jean-Marie?Chopin) ، عنوانِ **چشمه اشک**[14] را بر کتابش برگزید (چوکوفسکی ، ۱۹۸۰:۲۴۵)[15] . در واقع ، مترجم

فرانسوی با زدودن عناصر کلامی بیگانه در شعر روسی ، پوشکین را به پای جماعت خواننده فرانسوی می‌آورد و بدین سان متن را بومی کرده ، آن را به مذاق خواننده فرانسوی خوشایند می‌ساخت . برعکس مترجم روسی آن روزگار که میراث فرهنگی خود را در سطحی پایین‌تر از سنت فرهنگ فرانسوی می‌پنداشت ، برده‌وار سایه به سایه زبان متن فرانسوی در حرکت بود ، و به سخن باتیوشکوف (Batyushkhov) ، و به نقل از چوکوفسکی (همان اثر ، ص . ۲۵) ، «مترجمِ روسی به عوض آنکه در زبان خودش معادله‌های روسیِ واژگان و عبارت‌های کلامی نویسندهٔ فرانسوی را پیدا کند ، به لفظ‌گرایی روی آورده ، می‌کوشید واژه‌ها و عبارت‌های متن فرانسوی را عیناً به روسی برگرداند . وی جماعتِ خواننده روس را به پای نویسنده متن اصلی (فرانسوی) می‌برد . به کلام دیگر ، مترجم فرانسوی به دلیل احساس غرور فراوان به سنن زبانی و فرهنگی خویش به میل دل هر چه می‌خواست با متن روسی انجام می‌داد؛ مترجم روس با احساس حقارت هرگز جسارت آن را نداشت که از مرزهای دستور زبان فرانسوی پا فراتر گذاشته ، متن را بومی سازد .

جفت اصطلاح دیگری که با بحث ترجمه از زبانی به زبان دیگر پیوند تنگاتنگ دارد **صورت** (form) و **محتوا** (content) است . این اتفاق نظر در نقد ادبیات و مطالعات متن برگردانی[16] وجود دارد که تمایز موجود میان محتوا (آنچه گفته می‌شود) و صورت (چگونه گفته می‌شود) تمایزی پوچ و بی‌معناست . واقعیت آن است که محتوا از قبل صورت حاصل می‌شود ، و صورت ، زمینهٔ شکوفایی محتوا را فراهم می‌سازد . محتوای «واحد» با صورت‌های متفاوت ، همان محتوا نیست . وقتی محتوای یک صورت معین زبانی تغییر می‌یابد آنچه از صورت باقی می‌ماند صرفاً خصیصهٔ کلّی آن ، مانند جنبهٔ روایی ، توصیفی ، تبیینی ، استعاری ، باستانی . . . است (رابرتسون (D. Robertson) : ۲۷۳ : ۱۹۹۷) .[17] مثالی می‌آوریم: شاعر به فیض تمهیدات صورت ، احساس ظریفی را بیان می‌کند ، اما آن احساس ظریف اساساً ریشه در محتوا دارد . بنابراین ، شعر و یا هر آفریده هنری دیگر نمی‌تواند به لحاظ صورت زیبا و لیکن به لحاظ محتوا زشت باشد ، و نیز بالعکس . زشتی یکی لزوماً به زشتی دیگری می‌انجامد . مفهوم ثنویت[18] صورت و محتوا در ترجمه نیز مطرود شناخته شده است . به عبارتی ، مترجم نمی‌تواند در متن مبدأ (اصل) ، به معنا وفادار باشد و به صورت زبانی ، در زبان مقصد بی‌اعتنا . هم از این رو است که به اقتضای رویکرد کارکردی در ترجمه ، مترجم می‌باید از میان برخیزد و متن در زبان مقصد چنان نماید که گویی از اول در همان زبان به نگارش درآمده است . به باور نگارنده ، این اوج مهارت مترجم است که پیام نویسنده را آنچنان در محمل زبان دیگر قرار می‌دهد ، که خواننده کم و بیش هوای زبان و فرهنگ خود را استشمام می‌کند .

یکی دیگر از جفت اصطلاحات مربوط به مطالعات نظری در ترجمه **نیروی مرکز گریز** (centrifugal force) و **نیروی مرکزگرای** (centripetal force) زبان است . این دو اصطلاح را که مقتبس از علم فیزیک است ، برای نخستین بار میخائیل باختین به کار برد(به نقل از ی . م . گودمن و ک . س . گودمن در مول ۲۳: ۱۹۹۵) [19] . شرح قضیه به زبان ساده و کوتاه از این قرار است: نیروی مرکز گریز زبان دلالت دارد به توانایی نویسنده / گوینده در خلق نظام‌های نشانه‌ای[20] نو و بیان احساسات و اندیشه‌های ناب . همین نیروی ابداعی زبان است که کاربران زبان را قادر می‌سازد نیازهای نوین ارتباطی را که بر ضمان خود دارند متحقق سازند . حال اگر این نیروی زبان مهار نشود ، تغییر زبان چنان سریع صورت می‌پذیرد که گویشوران به سختی می‌توانند در مراوده‌های زبانی به درک متقابل برسند . همچنین ، بر اثر این نیروی مرکز گریز زبان است که کارکردهای زبانی ، قواعد دستور زبان را تحت‌الشعاع خود قرار می‌دهند و موجب توسع دامنهٔ تعبیر و تفسیر کلام گفتاری یا نوشتاری می‌شوند .

عنایت به شیوه تدریس صورت می‌پذیرد. هم از این روست که دیده شده چه بسا یک کتاب درسی خوب به دست معلم کم تجربه مثله می‌شود، و بر عکس، مواد آموزشی معیوب در دست معلّمی آگاه که از هنر انتقال معلومات به یادگیرنده به شیوهٔ مؤثر و آسان برخوردار می‌باشد ترمیم می‌یابد.

و باز می‌دانستم که دو رویکرد کلّی در تهیهٔ موّاد آموزشی دارای روندی از بالا به پایین[۴]، و به عبارتی، متخصص/ معلم – محور[۵]، و یا از پایین به بالا[۶]، یعنی یادگیرنده – محور[۷] است. در رویکرد نخست، یادگیرنده خود را با اهداف و روش‌های آموزش معلم تطبیق می‌دهد، در رویکرد دوم، برنامه آموزشی بر محوریت نیازها، علایق و اهداف یادگیرنده تدوین می‌گردد. و بالاخره نیک می‌دانستم برنامه درسی به دست معلّم مجرب و صاحب بینش حکم دستورالعمل کلّی را دارد و معلّم از آن به عنوان «چراغ راه» برای تعیین مسیر اصلی در جریان تدریس و دور ماندن از سردرگمی و پریشانی و اجتناب از اتّفاقات غیرمنتظره بر سر راه وصول اهداف درس استفاده می‌کند. معلمی که خود را ملزم به رعایت جزئیات برنامهٔ درسی از پیش تعیین شده کند اغلب فرصت‌های پرباری که به طور اتّفاقی در کلاس درس حادث می‌شود در نمی‌یابد، عشق به یاد گرفتن را در دل یادگیرنده خاموش می‌سازد و مصداق گویای این طنز که «عمل موفقّیت‌آمیز بود و لکن مریض درگذشت».

من با این آگاهی‌ها برای درس دو واحد زبان انگلیسی در برنامهٔ درسی دانشجویان رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی مجموعه‌ای از متون انگلیسی به عنوان مواد درسی فراهم آوردم تا در بده و بستان علمی هدیه کنم مشتاقان را. اما باید اعتراف کنم در دو نیمسال تحصیلی کالای مرا خریدار واقعی نبود و اگر شناعت کلام را بر من ببخشید، عمل من به‌مثابه «آینه‌داری در محلت کوران» بود. من در هوای آن بودم که کلید گنج زبان دوم را در اختیار دانشجویان قرار دهم تا آنان به گنج‌های نهان در آثار برخی از اندیشه‌وران غیرایرانی دست یابند، و آنان در سودای «مطلب کم و نمرهٔ بیشتر». این عدم مطابقت بین دیدگاه‌ها و توقّعات من از یک سو، و دانشجویان از سوی دیگر گاهی به قدری شدید و بارز بود که مرا تا مرز استیصال و درماندگی سوق می‌داد. چاره‌ای نداشتم جز آنکه به آیین خودم وفادار بمانم: در دلشان انگیزهٔ یاد گرفتن را ایجاد کنم.

با این اعتقاد به راه خودم در دو نیمسال ادامه دادم. من بر آن بودم که از پنجرهٔ زبان دوم به آثار برخی از سخنوران نامی ایران نگاهی بیفکنم و بر دانش خود در این زمینه بیفزایم و دانشجویانم را نیز کوته زمانی به وسعت دریچهٔ گشوده به تماشای این چشم‌انداز ادبی دعوت کنم. من به مقصود خود رسیدم؛ آیا دانشجویان نیز از این تفرج در گلزار عطرآگین ادب فارسی بهره‌ای بردند، پرسشی است که باید پاسخ آن را از زبان خود دانشجویان شنید، آن هم نه حالا که پس از رهایی از قیل و قال نمره و مدرک کذایی، زیرا بیم آن دارم این دو انگیزه قوی بر قضاوت بی‌شائبه آنان سایه افکند. در این چرخهٔ تعلیم و تعلّم، حلقهٔ مفقودهای وجود دارد که موجب می‌شود اشتیاق و همّت مدرس برای انتقال آموخته‌هایش به دانشجو آن طور که باید به ثمر ننشیند، حال دلیل این ناکامی معلول عوامل فرهنگی حاکم است، یا به خاطر دانشجوی کم توان که جاذبه مدرک دانشگاهی او را به جانب دانشگاه روانه کرده است، و یا نظام مدیریتی ناآزموده، و یا همهٔ اینها، از بحث ما خارج است.

برگردان مقاله:

زبان خانه هستی است،
و انسان ساکن این خانه.
کسانی که می‌اندیشند [die Denkenden]
و آنهایی که شعر خلق می‌کنند [die Ditchtender]
متولیان این خانه هستند.

(م. هایدگر ۱۹۹۰)

در این مقاله برآنیم که به دو مطلب متمایز و در عین حال مرتبط بپردازیم: نخست، برخی مفاهیم مربوط به ترجمه را به لحاظ نظری توضیح می‌دهیم، دوم، نمونه‌هایی چند از برگردان ادب فارسی در زبان انگلیسی را می‌آوریم آن هم در راستای این باورمان که متن ادبی در فرآیند ترجمه از زبانی به زبانی دیگر برخی تغییرات ساختاری و معنایی و لاجرم کارکردی[۸] به خود می‌بیند و در نتیجه، تأثیری از خود در خواننده می‌گذارد متفاوت از آنچه که از متن اصلی عارض می‌گردد. تغییر شمایل پیام در عبور از منشور زبانی ناگزیر ذهن خوانندهٔ کنجکاو را به خود معطوف می‌کند.

۱) برخی مفاهیم نظری

مایل هستم سخن را با مضمون کلام هایدگر شروع کنم که انسان اساساً ساختهٔ زبانی است که به آن تکلّم می‌کند. اگر تعبیری از کلام هایدگر به عمل آورم به‌جز این نتوانم گفت که انسان در اندرون اتاق بسته نمی‌تواند هوای بیرون اتاق را استشمام کند.

زبان ماهیتّی بس پیچیده دارد و کثرت اصطلاحات برای بیان وجوه گوناگون آن شاهدی است صادق بر اشتیاق و تلاش متخصصان زبان‌شناسی برای به دام کشیدن خصیصه‌های رمندهٔ [۹] رفتار زبانی انسان. به‌عنوان مثال، در مطالعات ترجمه کوشش شده نقش **دیلماج** (interpreter) (مترجم شفاهی) و نقش **مترجم** (translator) از هم بازشناسانده شوند و ماحصل بحث در این نکتهٔ ظریف خلاصه شده که «این دو نقش دارای سرشتی کاملاً متفاوت است و به سختی می‌توان کسی را پیدا کرد که از عهده انجام این دو نقش به خوبی برآید. نقش دیلماج مناسب حال کسی است که دارای طبعی برونگراست[۱۰]؛ ترجمهٔ آثار مکتوب با طبعِ درونگرایانه[۱۱] سازگاری دارد (دیوید کریستال، ۱۹۹۲:۳۳۴). [۱۲]

تفاوت معنایی این دو واژه ناخواسته ذهن مرا به تفاوتی که در بحث آموزش زبان دوم عموماً بین ذهنیت دانشجویان علوم طبیعی و ذهنیت دانشجویان علوم انسانی اشاره شده، می‌کشد: گفته شده به لحاظ ذهنی، دانشجوی علوم طبیعی، **همگرا** (convergent) و دانشجوی علوم انسانی دارای ذهنی **واگرا** (divergent) است. به تصور نگارنده، این تمایز اصولاً در مورد حالت ذهنی مترجم علوم، و حالت ذهنی مترجم ادبیات نیز صادق است؛ و از این رو، التفات برخی از مترجمان به ترجمه آثار علمی، و یا به آثار ادبی به ظن قوی از قرابت ذهنی و عاطفی بین مؤلف و مترجم ناشی می‌شود.

جفت اصطلاح دیگری که در مطالعات ترجمه اغلب به چشم می‌خورد

در متن اصلی (فارسی) و برابر نهاده‌های[۲۴] آنها در متن انگلیسی روی کاغذ بیاوریم (هر چند ارمغان ارزشمندی می‌بود برای مشتاقان ترجمه)، تحمل این امانت ثقیل فزون‌تر از توان و حوصله مقاله‌ای می‌شد که می‌بایست در یک جلسه سخنرانی در حضور جمعی که دانش فارسی نداشتند قرائت می‌گردید. قصدم این است که بگویم من در آینه زبان انگلیسی مناظری از جلوه‌های فراوان معنا و صورت زبان فارسی را مشاهده کردم – گاهی روشن، گاهی تیره، گاهی کامل، گاهی منکسر، گاهی مضاعف، گاهی محذوف، گاهی پرفسون، گاهی دل‌آزار – و اگر به وصف همه آنها همت می‌گماردم بی‌تردید مقاله معهود کتاب می‌شد. بیان همهٔ ظرایفی را که در این تتبع پیدا کردم بر ضمان مقالهٔ دیگر وامی‌گذارم. و در مقالهٔ حاضر به ذکر نمونه‌هایی بسنده می‌کنم که در مقاله انگلیسی آورده‌ام.

بگذارید در همین جا به راهی پیش درآمد بگویم لنزهای متفاوت زبانی[۲۵]، مناظر متفاوتی را روانه ذهن می‌کنند. آمیزش زبان و اندیشه با یکدیگر چنان است که اگر یکی تغییر یابد، دیگری نیز چونین کند. زبان، اندیشه را متحیّز می‌کند؛ و اندیشه، زبان را شکل می‌بخشد.

من در جریان تدریس در کلاس درس به هر دو متن فارسی و برگردان انگلیسی آن دسترسی داشتم و زمانی که متن انگلیسی حکایتی از **گلستان** را می‌خواندم از روی کنجکاوی وسوسه می‌شدم به صورت منثور و منظوم همان حکایت به زبان سعدی گوشه چشمی نظر کنم. در این موقع بود حالات گوناگونی چون دیدار یار آشنا در کسوت دیگر و در اقلیم غربت در من به وجود می‌آمد. گاهی معنای سخن سعدی را به روشنی هر چه تمام‌تر در برگردان انگلیسی آن می‌دیدم تو گویی که بخار نشسته به روی شیشه‌های عینکم را پاک کرده‌ام، گاهی به هنگام خواندن متن انگلیسی به تعبیری می‌رسیدم مغایر با آنچه مدتی مدید در حافظه‌ام انبار کرده بودم. گاهی بیان اندیشه در قالب عبارات زبانزد در فارسی و انگلیسی، کلاس را، ولو برای چند دقیقه، به بحث ریشه‌های رفتار اجتماعی – فرهنگی و حتی اخلاقی مردم دو سرزمین می‌کشید. به عنوان مثال، اگر مردم انگلیس گفته‌اند «وقتی آفتاب هست باید علف را خشک کرد» مردم کشورمان می‌گویند «تا تنور گرم است باید نان بست» (بازنمودِ شرایط اقلیمی – اجتماعی) و نیز

(تشابه): همه دانند که در صحبت گل خاری است. (سعدی)

There's no rose without a thorn.

(تشابه): چرا دامن آلوده را حد زنم

چو در خود شناسم که تر دامنم (سعدی)

Cast not the first stone.

(تشابه): If two men ride one horse, one must ride behind.

کجا دیدی دو تیغ اندر نیامی (نظامی)

غوغا بود دو پادشه اندر ولایتی(سعدی)

The shoemaker's son always go barefoot.

(تشابه): سوداگر پنیر در شیشه می‌خورد/چراغ پای خودش را روشن نمی‌کند.

اگر مردم انگلیس در نایاب بودن چیزی «دندان مرغ» را مُثَل می‌زنند.

(As scare as hens' teeth.)

ما اصطلاح «شیر مرغ» را به کار می‌بریم. اگر ما بخواهیم آشنایی کامل خود را با مکانی ممثل کنیم، عبارت «کف دست» را به کار می‌بریم، و مردم انگلیس «پشت دست».

(to know sth/sb like the back of one's hand)

ما اگر جغد را مظهر شگون می‌دانیم، مردم انگلیس آن را نشانهٔ ذکاوت می‌دانند.

(as intelligent as an owl)

اگر در زبان فارسی زنی بدون اجازهٔ شوهرش «آب نمی‌خورد»، در زبان انگلیسی، بدون اجازهٔ شوهرش «سرفه نمی‌کند».

(She doesn't cough without the husband's consent.)

اگر ما برای وقوع رویداد غیرمحتمل «اسم خود را عوض می‌کنیم»، آنها «کلاهشان را می‌خورند».

(I'll eat my hat if he . . . (e. g. pays back his debt.))

وقتی در فرهنگ انگلیسی رهبانیت به قبا نباشد که این خود خروشی است علیه کارگزاران کلیسا در قرون وسطی و امروزه بر رفتار برخی از متولیان پاپسالاری در استفاده‌های جنسی از کودکان، خردورزان ایرانی پند می‌دهند.

حاجت به کلاه بُرُکی داشتنت نیست

درویش صفت باش و کلاه تتری دار

(سعدی)

گرچه با دلق ملمع می‌گلگون عیبست

مکنم عیب کزو رنگ و ریا می‌شویم

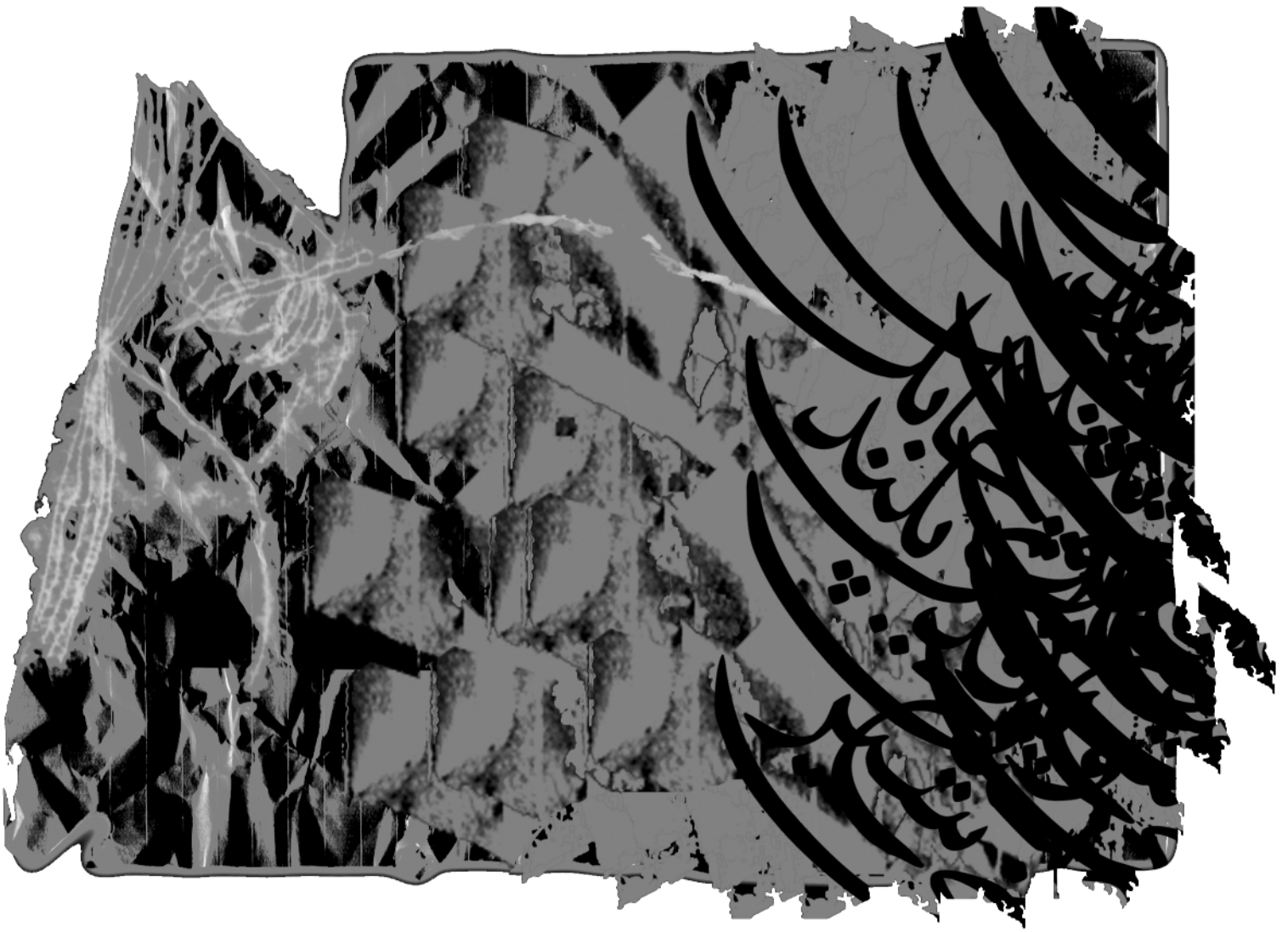
(حافظ)

این شباهت‌ها و تفاوت‌های زبانی و فکری در زبان فارسی و انگلیسی فرصتی مغتنم برای منِ مدرس فراهم می‌آورد تا از چهارچوب تنگ متن انگلیسی به جهان فراخ برون از متن بروم، باشد که با آوردنِ مثال، قرینه، تضاد، طباق بر آنچه در متن آمده بود درس نامأنوس انگلیسی را بر کام دانشجویان شیرین سازم.

برای آنکه به درازنویسی و گریززنی متهم نشوم حکایت هفتم «در باب سیرت پادشاهان» از **گلستان** سعدی (نسخه محمد علی فروغی) و برگردان انگلیسی (ریچارد برتون، ۱۹۵۴) آن را می‌آورم تا گوشه‌ای از تصویر ادب فارسی را در آینه زبان انگلیسی نشان دهم.

حکایت هفتم

پادشاهی با غلامی عجمی در کشتی نشست و غلام **دیگر** دریا را ندیده بود و محنت کشتی نیازموده. گریه و زاری در نهاد و لرزه بر اندامش اوفتاد. چندان که ملاطفت کردند، آرام نمی‌گرفت و عیش ملک از او منغّص بود، چاره ندانستند. حکیمی در آن کشتی بود. ملک را گفت اگر فرمان دهی من او را به طریقی خامش گردانم، گفت غایت لطف و کرم باشد، بفرمود تا غلام به دریا انداختند. باری **چند غوطه خورد**، مویش گرفتند و **پیش کشتی آوردند**، بدو دست **در سُکّان کشتی آویخت**. چون برآمد، به گوشه‌ای بنشست و قرار یافت. ملک را عجب آمد، پرسید درین چه حکمت بودة گفت از اوّل محنت غرقه شدن ناچشیده بود و قدر



چیرگی این نیرو در متون ادبی بار مسئولیت انتقال معنا را از زبانی به زبان دیگر بر دوش مترجم سنگین‌تر می‌کند. مترجمی که صرفاً به معنا خبریه[۲۱] متن چشم دوخته، از معنای تلویحی آن غافل باشد، راه به صلاح نمی‌برد. لازمه وفاداری مترجم به معنای متن در زبان مبدأ شناخت کلیهٔ عوامل تاریخی، فرهنگی و اجتماعی است که بر متن سایه انداخته است تا بتواند ناگفته‌ها را از روی قرینه‌های[۲۲] ظریف و نامحسوسِ گفته‌ها در یابد و با ظرافتی که شیوهٔ کار مترجمان آزموده و ماهر است آنها را در زبان مقصد بیاورد.

در مقابل نیروی مرکز گریز زبان، نیروی مرکزگرای زبان وجود دارد که به تعدیل، ثبات و تداوم زبان کمک می‌کند. این منطقی است که کاربران زبان در تعاملات زبانی به ابداع واژه‌ها و اصطلاحات نوین نیاز پیدا کنند، ولیکن حضور دایم نیروی مرکزگرای زبان مانع از آن می‌شود که نویسنده، شاعر، گوینده در بیان مقصود قواعد دستور زبان و شیوه‌های مرسوم کلامی عصر خود را زیر پا گذارند. در نیروی مرکزگرای زبان، معنا جهتی از متن به بیرون دارد. به عبارتی روشنتر، زبان معنای دلالتی[۲۳] دارد. هم از این رو است که ترجمهٔ یک متن علمی به شرط اشراف مترجم بر محتوا، اصطلاحات و شیوه سخن‌پردازی (گفتمان) در آن علم اصولاً آسان‌تر از ترجمه متن ادبی است چرا که در متون علمی راه برای خیال‌پردازی و پوشیده‌گویی مؤلف و خلق ایماژهای غریب ذهنی و استعارات بعید کلامی به روی وی معمولاً بسته است. به سخنی ساده، در متون علمی صورت زبانی با نقش آن دارای رابطهٔ یک به یک می‌باشد، همچون تصویر شیی در آینه. در متون ادبی، معنا جهتی از بیرون به متن دارد – عوامل اجتماعی، فرهنگی، تاریخی بیرون از متن بر معنا و شیوهٔ انتقال آن اثر می‌گذارد و در نتیجه، یک صورت زبانی، معناها / نقش‌های متعدد به خود می‌گیرد، و یا چند صورت زبانی، معنا / نقش واحد برعهده دارند.

اکنون به آنچه در بالا رفت بسنده می‌کنیم و به بخش دوّم این گفتار می‌پردازیم:

۲) نمونه‌هایی چند از متون ادب فارسی در زبان انگلیسی

با نگاهی به عناوین انگلیسی متونی که برای تدریس دو واحد زبان انگلیسی عمومی برای دانشجویان کارشناسی ارشد رشته ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی – تبریز در نیمسال اول سال تحصیلی ۸۳ –۸۲ برگزیده بودیم چنانچه می‌خواستیم در جریان مقایسه هر یک از متون انگلیسی با برگردان‌های فارسی آنها پست و بلندی‌های ترجمه، تفاوت‌ها، شباهت‌ها، تمهیدات واژگانی، ساختاری و گفتمانی موجود

نانوشته‌های دیگر برسد – رموزی که به ذهن مفسر ورزیده نیز خطور نکرده است .

بگذارید نمونهٔ دیگری از سیمای کلام سعدی در آینه زبان انگلیسی بیاورم ، اما برای این کار لازم است مقدمه‌چینی مختصر داشته باشم . می‌دانیم زبان واسطه ارتباط ذهنی میان نویسنده و خواننده است . نویسنده پیام خود را در رسانهٔ زبان قرار می‌دهد و خواننده آن‌را دریافت می‌کند . در ایجاد این پل ارتباطی ، هر چند محمل زبان برای نویسنده و خواننده پدیده کاملاً آشناست اما در موارد فراوانی دیده شده است که پیام نویسنده که به دور از تعقیدات لفظی است از سوی خواننده دریافت نشده است . به عبارتی واضح‌تر ، خواننده معنایی را برداشت کرده که هرگز مقصود نویسنده نبوده است . و نیز گاهی اتفاق افتاده زبانی که به لحاظ صراحت پیام و شفافیت معنا هیچ‌گونه تفسیر یا تعبیری را برنمی‌تابد آنچنان در ذهن خواننده اندیشه‌های ظریف فلسفی ، تفسیرهای جامعه‌شناختی باریک و ایماژهای شاعرانه لطیف ایجاد می‌کند که خود فرستنده پیام در برابر آنها در شگفت می‌شود . چگونه است که یک عبارت ساده کلام گاهی تفاسیر گوناگون را موجب می‌شود؟ توضیح قضیه از این قرار است: ما برای گشودن کدِ زبان صرفاً به دانش نشانه‌های زبان‌شناختی بسنده نمی‌کنیم؛ در اغلب موارد به دانشی از نوع دیگر تمسک می‌جوییم تا از صورت زبان‌شناختی حجاب برگیریم و به معنای آن پی ببریم . این دانش ، معرفت جهان‌شناختی[۲۶] ، حاصل تجارب عدیدهٔ زندگی روزمره بوده و دارای ماهیت غیر زبان‌شناختی است . در مراوده‌های اجتماعی هر اندازه دامنه و عمق این دانش بین دو نفر بیشتر باشد به همان نسبت ذهن آن دو به هم نزدیک‌تر و نیاز به کاربرد زبان کمتر خواهد بود . اذهان بیگانه با یکدیگر ، با زبان

سلامت کشتی نمی‌دانست . همچنین قدر عافیت کسی داند که به مصیبتی گرفتار آید .

ای سیر! ترا نان جوین خوش ننماید
معشوق منست آنکه بنزدیک توزشت است

حوران بهشتی را دوزخ بود اعراف
از دوزخیان پرس که اعراف بهشت است

تا آنکه دو چشم انتظارش بر در
فرقست میان آنکه یارش دربر

A Pâdshâh was in the same boat with a Persian slave, who had never before been at sea, and experienced the inconvenience of a vessel; he began to cry and to tremble to such a degree that he could not be pacified by kindness, so that at last the King became displeased as the matter could not be remedied.

In that boat there happened to be a philosopher, who said: "With thy permission I shall quiet him."

The Pâdshâh replied: "It will be a great favour."

The philosopher ordered the slave to be thrown into the water, so that he swallowed some of it, whereon he was caught and pulled by his hair to the boat, to the stern of which he clung with both his hands. Then he sat down in a corner, and became quiet. This appeared strange to the King, who knew not what wisdom there was in the proceeding [and asked for it]; he [the philosopher] replied:

"Before he had tasted the calamity of being drowned, he knew not the safety of the boat; thus also a man does not appreciate the value of immunity from a misfortune until it has befallen him."

O thou full man! Barley-bread pleases thee not;
She is my sweetheart who appears ugly to thee!
To the houris of paradise purgatory seems hell;
Ask the denizens of hell: [to them] purgatory is paradise!

مواردی را که در دو متن فوق در خور توجه بیشتری یافته‌ام برجسته کرده‌ایم:

۱– غلام دیگر دریا را ندیده بود .

Who had never been at sea.

با توجه به واژهٔ never به معنای «هرگز» معادلِ «دیگر» در حکایت سعدی ، معنا در متن انگلیسی بسیار واضح می‌شود .

۲– باری چند غوطه خورد .

he swallowed some of it [water]. . . .

«غوطه خوردن» به معنای «فرو رفتن در آب» در متن انگلیسی با تحریف معنا صورت گرفته است: (مقداری از آب دریا را قورت داد .)

۳– مویش گرفتند و پیش کشتی آوردند ، بدو دست در سکّان آویخت ، چون برآمد . . .

در ابتدا ، معنای متن (۳) در ذهن نگارنده از صراحت و روشنی کامل برخوردار نبود ، اما وقتی به متن انگلیسی مراجعه کردم ابهام برطرف شد و منطق کلام آشکار گردید . یکی از همکاران دانشگاهی در رشته ادبیات فارسی نیز حالتی چونین داشت . معنایی که به ظاهر از (۳) مستفاد می‌شود از این قرار است که «غلام را به قسمت جلو ، سینه کشتی ، بردند و وی با دو دست از چرخ سکّان گرفت .» تفسیر فوق زمانی مهجور و دور از عقل می‌نماید که عبارت «چون برآمد» را وارد صحنه می کنیم و آن را مُخل برداشت اولیه خود می‌بینیم . مشکلِ تفسیر ما از ابهام معنایی واژهٔ سکّان ، در زبان فارسی حادث می‌شود که معادل آن در زبان انگلیسی دو واژهٔ متفاوت 'helm' و 'radar' است . واژهٔ 'helm' به وسیله‌ای اطلاق می‌شود که در سینه کشتی قرار دارد و سکّاندار با آن مسیر کشتی را تنظیم می کند . واژهٔ 'radar' بخشی از سکّان است که به پره‌های موجود در انتهای کشتی ختم شده ، زیر آب قرار دارد . وجود دو معادل انگلیسی در برابر «سکّان» فارسی به دریافت معنای درست کلام سعدی کمک می کند و تصویر ذهنی کامل می گردد . . . «غلام را از مویش می گیرند و به نزدیک کشتی می کشند و غلام با دو دست از پرهٔ (سکّان) کشتی می گیرد و زمانی که بر عرشهٔ کشتی می آید به گوشه‌ای می‌نشیند و قرار می‌یابد .»

۴– در متن انگلیسی جملهٔ زیر دارای ابهام معناست:

Before he [the slave] had tasted the calamity of being drowned, he knew not the safety of the boat.

i) Previously, he had tasted the calamity of being drowned, so he did not know the safety of the boat.

ii) Prior to tasting the calamity of being drowned, he did not know . . . .

معنای (a) که فاقد توجیه منطقی است از آن رو به ذهن می‌رسد که فعل جمله‌وارهٔ وابسته (تبعی) در زمان گذشته (had tasted) ، و فعل جمله‌وارهٔ اصلی در گذشتهٔ ساده (knew not) به کار رفته است . در واقع ابهام معنایی مولود درنگی است که بعد از واژهٔ #before ، و یا بین دو جمله‌وارهٔ تبعی و اصلی #drowned قرار می‌دهیم . در متن فارسی ، معنای سخن سعدی (۴) به طور کامل صریح و روشن است .

ملاحظه می کنید دو لنز متفاوت زبانی چگونه سیمای معنای واحد نویسنده را نشان می‌دهد . اگر اندیشه مرا سخیف نپندارید ، می گویم اگر عاشق ادب فارسی یک زبان خارجی چون انگلیسی ، فرانسوی ، آلمانی را خوب بداند در صورت دسترسی به برگردان معتبر آثاری چون **غزلیات** حافظ ، **بوستان** و **گلستان** سعدی ، دیوان خاقانی ، دیوان صائب تبریزی ، **مثنوی** مولانا . . . می‌تواند در بیشتر موارد دشواری‌های فهم متون منظوم و منثور را خود به دور از قیل و قال مدرسه برطرف کند و افزون بر معلوماتی که از منابع فارسی به دست می‌آورد به ناگفته‌ها و

1) Behrooz Azabdaftari: A glance at the reflection of the SL literature (Farsi) in the mirror of TL (English). **An International Conference on Approaches and Objectives in Translation Studies Today**, University of Copenhagen, Denmark, May 5-6 2004.

2) Course syllabus for Persian literature graduate students, Islamic Azad University, Tabriz, spring semester, 2004:

1) "What is literature", in **Response to Literature** (William James, 1965), translated by B. Azabdaftari, pp. 5-10.

2) "Selected poems" from **The Mathnawi Rumi** (1207-1273), translated by Reynold A. Nicholson (1836-1945), in **A Treasury of Asian Literature** (ed.): John D. Yohanna, 1956, pp. 29-37.

3) "Selected anecdotes" from **The Gulistan of Sa'adi** (1184-1292), translated by Sir Richard Burton (1821-1890), in **A Treasury of Asian Literature** (ed.): John D. Yohanna, pp. 25-29.

4) "Selected poems", from **The Bustan of Sa'adi**, translated by G.M. Wickens, Sepeher Printing House, Tehran, 1985.

5) "Waiting", in **The Prison Papers of Bozorg Alavi**, translated by D. Raffat. 1985, pp. 131-133.

6) "Lion grown old", and "The peasant and death." In Krylov's Fables (quoted in **Golbang-e Affiat**, B. Azabdaftari, Islamic Azad University, Tabriz, 1381, pp. 446-492.

7) "Introduction", and "Those days", from **Another Birth: Selected Poems of Forugh Farrokhzad**, translated by H. Javadi and S. Sallee, Middle Easter Series #1, 1981.

8) "Yahya", (Sadegh Chuback), "The Pilgrimage" (Jalal Al Ahmad), "Dash Akal" (Sadegh Hedayat), "The company of prisoners" (Mohhamad Hejazi) and "Shall we live again?" (Victor Hugo) in **Neveshteha**: A. Rezaii and M. Amin, 1340.

9) "The cicada and the ant", "The crow and the fox", "The oak tree and the reed" and "The ass who carried sacred relics" in **La Fontaine: Selected Poems**, 1995.

3) selection and gradation

4) top - down

5) specialist/teacher - centered

6) bottom-up

7) student-centered

8) functional

9) elusive

10) extrovert

11) introvert

12) David Crystal. 1992. **The Cambridge Encyclopedia of Language**. Cambridge Universtiy Press.

13) **Pushkin's Fountain at Backchisaray**

14) **The Fountain of Tears**

15) Kornei Chukovsky. 1980. **The Art of Translation: A High Art** (Translated and edited by Lauren G. Leighton). The University of Tennessee Press.

16) intertexuality

17) Duncan Robertson. "**The dichotomy of form and content", in College English**, Vol. 28, No. 4, January 1967.

18) duality

19) Yetta M. Goodman and Kenneth S. Goodman, "Vygotsky in a whole language perspective", quoted in Luis C. Moll (ed., 1999): **Vygotsky and Education**. Cambridge University Press, pp. 223-250.

20) semiotic systems

21) propositional meaning

22) indices

23) referential meaning

24) equivalents

25) linguistic lenses

26) epistemological cognition

واحد نیز همچنان با هم بیگانه‌اند. بنابراین، چنانچه دو خواننده در برابر متن واحد به تفسیری متفاوت می‌رسند، در واقع، این دانش غیر زبان‌شناختی (تجارب مستقیم و غیرمستقیم) آنهاست که بر معنای پیام سایه می‌گسترد و لاجرم آن دو از خود واکنش متفاوت نشان می‌دهند – یکی را اشک در چشم حلقه می‌زند، و آن دگر لب به تبسم باز می‌کند، یکی عبرت‌آموز می‌شود، دیگری زبان به طعنه می‌گشاد و ....

حکایت نهم در **گلستان** سعدی، «در سیرت پادشاهان»، درباره یکی از ملوک عرب رنجور است. برای من مفهوم دو بیت از چهار بیت شعری که در پایان این حکایت آمده آنچنان در زبان انگلیسی زنده و شفاف می‌شود که گویی در دهان سیاه گور، اسکلت پوسیده آدمیزادی را عیان به چشم می‌بینم. این تصویر ذهنی از قِبل ابیات زیبای سعدی در ذهن من حادث نمی‌شود. به تصور نگارنده، شاید توجیه قضیه این باشد: یا فصاحت کلام سعدی راه را برای دیدن معنای عریان پیام می‌بندد؛ و یا برگردان انگلیسیِ کلام سعدی به گونه‌ای است که هشیاری و مراقبه خواننده را تیزتر می‌کند و موجب می‌شود خواننده، رها از فسون کلام سعدی، به معنای عریان برسد. حال بر اثر این مراقبه و تدبر، کدامین فرایندهای شناختی احیاء شده و چگونه عمل می‌کنند رازی است که شاید تا حدودی معلوم روانکاوان باشد. توجه کنید:

کوس رحلت به کوفت دست اجل
ای دو چشمم وداع سر بکنید

The hand of fate has struck the drum of departure;
O my two eyes bid farewell to the head;

ای کفِ دست و ساعد و بازو
همه تودیع یکدیگر بکنید

O palm, forearm of my hand,
All take leave from each other

در یکی از جلسات درس انگلیسی با دانشجویان معهود به داستان دهم می‌رسم در باب «سیرت پادشاهان» دربارهٔ یکی از ملوک عرب که به بی‌انصافی منسوب بود. به هنگام زیارت تربت یحیی پیغامبر به درویشی معتکف متوسل می‌شود و او را برای قبول حاجات خود در درگاه خداوندی شفیع قرار می‌دهد... – سعدی داستان را با بیتی به پایان می‌برد:

نترسد آنکه بر افتادگان نبخشاید
که گر ز پای در آید، کسش نگیرد دست

پی بردن به معنای بیت فوق با فعل منفی «نترسد» در آغازِ آن، دست‌کم برای نگارنده، دشوار است؛ توجیه منطقی بیت مذکور وقتی میسّر می‌شود که فعل آغازین بیت را مثبت در نظر بگیریم، و یا همان بیت را به صورت پرسشی ادا کنیم.

در برگردان انگلیسی، مترجم کوشیده است امین به معنا باشد و از این‌رو ساختار بیت را به دلخواه دگرگون کرده است، هر چند دیگر نمی‌توان آن زیبایی کلام سعدی را در برگردان انگلیسی به معاینه دید:

Let him be afraid who spares not the fallen because if he falls no one will take hold of his hand.

مطلبی را در حاشیه بگویم: در مقایسه صورت فارسی و انگلیسیِ حکایات سعدی، مصلحت آنست که خواننده فارسی زبان انیس زبان فخیم زبان سعدی باشد و کام تشنهٔ خود را از کوثر ذوق وی سیراب سازد و هر از گاهی که معنا در غمازی لفظ، پوشیده و ثقیل می‌نماید دست استعانت به جانب مدرکات مترجم دراز کند، باشد که سیمای معنا را در آینهٔ زبان دیگر آشکار ببیند.

به ذکر نمونه دیگر بسنده می‌کنم و دامن سخن را برمی‌چینم و اگر جز این کنم بیم دارم اطناب کلام خاطر کسانی که در صبوری پایاب اندکی دارند آزرده سازد.

در همان باب – «در سیرت پادشاهان» – آمده است که مردم‌آزاری سنگی بر سر درویشی زد. درویش را مجال انتقام نبود سنگ را نگاه داشت تا مُلک را بر آن مرد خشم آمد و در چاه کرد و درویش همان سنگ را بر سرش کوفت... یکی از ابیات پایانی بیت این است:

هر که با پولاد بازو پنجه کرد
ساعد سیمین خود را رنجه کرد

در فرهنگ فارسی معین در معنی «سیمین» آمده: منسوب به سیم، نقره‌ای، ساخته از سیم، هلال، ماه نو، ماه، قمر، سفید، روشن، خوب و ظریف. در متن انگلیسی، عبارت powerlessarm برای بیان مقصود به کار رفته که فهم بیت را بسیار سهل و آسان می‌سازد.

تصور اینکه متن انگلیسیِ زبان سعدی بتواند گوی سبقت را از نویسنده اصلی ببرد محال است، چرا که خواننده فارسی زبان افزون بر دانش زبان فارسی، دارای ذهنی است که در بستر تاریخی – فرهنگی دیرینهٔ قوم ایرانی رشد کرده است و در هزار توی ترکیبات لفظی و کرشمه‌های معنایی جلوه‌هایی می‌بیند که فقط با حال درونی و با ذوق ادبی پرورش یافته می‌توان آنها را دریافت. این جاذبه‌های زبانی و فکری که با هویت ایرانی درآمیخته زمانی حادث می‌شوند که صورت و محتوا در هم تنیده باشند و اگر این دو از هم دور افتد، چنانچه اقتضای ترجمه حکم می‌کند، آن جاذبه‌های افسون‌کننده نیز از میان برخواهد خاست.

پانوشت‌ها:

* عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد تبریز

دکتر محمدعلی خالدیان

است ، مظاهر مصفا شخصیت‌آفرینی می کند و با طرح افق‌های نوین و دیدگاه‌های تازه و دریچه‌های جدید که بر روی دانشجو می گشاید او را به حریت عقلی و روحانی می‌رساند و آن کس که زندانی اوهام و اسیر تقلید عادات و تقلینات است ، قادر نیست که هیچ کس را به آزادگی و سرچشمه کمال برساند و با رفتار و حسن سلوکی که دارد ، باعث می‌شود که دانشجو را برای پیمودن راه کمال آماده سازد و میوه خام وجودش را پخته می گرداند و بر شاخسار حیات علمی او شکوفه معرفت جوانه می‌زند. هر چند آقای مصفا کمتر تقریر می کنند و جویای آن است که ملکه اجتهاد و استنباط را در دانشجو بپروراند اما سکوتش نیز معنی‌دار است و وقتی که به تقریر می‌پردازد سخنانش حق‌فروز و باطل‌سوز است .

آقای مصفا بر اثر تتبع و تفحص در آثار کلاسیک ادب فارسی دارای قریحه بی‌نظیر و طبعی بلند در شعر است و استعداد شعری و نبوغ ادبی ایشان یگانه و ممتاز است و محور شعرهایش بیشتر انسان و دردهای اجتماعی و در کل شعر ایشان تجلی و تجسم مطالبات و خواسته‌های بشری است و گلایه و شکایت از فریبندگی‌های روزگار و زخم‌های کهنه و نو .

استعداد سرشار ، شم ادبی و قوه استنباط تابناک ، ذوق لطیف ، منطق قوی و همت نستوه دانشمند و شاعری ساخته که در این عصر و در میان شاعران معاصر او را منحصر به فرد گردانیده است . شعر مصفا از مراحل مختلف خود و حوادثی که در هر مرحله با او دست به گریبان بوده ، متأثر

مقاله

دمی با صفا با مصفّا

آنچه مسلم است این است که اندیشه سالم و انسانی و مترقی در جامعه‌ای شکفته می‌شود که فرهنگی سالم بر آن پرتو افکنده باشد و از اینجاست که آمیزه اسلام و فرهنگ خردورزانه ایران در تاریخ کشور ما همواره اندیشه‌هایی را بالانیده که اندرونش حقیقت‌بینی و نیک‌اندیشی و بیرونش پاک‌رایی و پارسایی است . نگرش و گویش بسیاری از متفکران و شاعران آزاده ما چنین است . وقتی اندیشه‌های شاعران بزرگ از قبیل فردوسی ، نظامی ، سنایی ، مولوی ، سعدی و حافظ را می‌کاویم ، می‌یابیم که یکی از محورهای مشترک اندیشه‌های مرکزی آنها انسان‌دوستی و احترام به ارزش ذاتی انسان و دیگری جست‌وجوی کمال مطلوب است ، یکی از متفکران و شاعران عصر حاضر که در این فضای فکری رشد کرده ، دکتر مظاهر مصفاست . دکتر مظاهر مصفا در سال ۱۳۱۱ در شهر اراک به دنیا آمد ، به سبب ذوق و گرایشی که از کودکی به ادبیات و شعر داشت ، پس از پایان تحصیلات متوسطه در دانشکده ادبیات دانشگاه تهران به تحصیل پرداخت و موفق به اخذ لیسانس و دکترا در رشته زبان و ادبیات فارسی گردید و در دوران تحصیلات دانشگاهی و پس از آن به فیض مؤانست و بهره‌وری از استادانی همچون علامه بدیع‌الزمان فروزانفر و عبدالحمید بدیع‌الزمان کردستانی و استاد همایی و . . . نایل آمد و از آن پس تاکنون در دانشگاه تهران به تدریس اشتغال داشته است .

اگر بپذیریم که تعلیم ، شخصیت‌آفرینی و تعلم شخصیت‌پذیری

و سنا است:

عافیت سوز جهان بودم مرا نشناختند
رند بی‌نام و نشان بودم مرا نشناختند
صوف پوش بی‌صفا یا زاهد ظاهرپرست
نه چنینم نه چنان بودم مرا نشناختند
کنج خلوت سر به زانوی قناعت داشتم
چند گنج شایگان بودم مرا نشناختند
پر کاهی زرد و لرزان روی خاک راه دوست
آب روی کهکشان بودم مرا نشناختند
اختران و مهر و ماه از لفظ و معنی ساختم
در زمین چون آسمان بودم مرا نشناختند
گوهر نادر چو کوه نور و چون دریای نور
تحفه هندوستان بودم مرا نشناختند
سوخته بر باد رفته پی سپرد خاک سار
ملک جم فر کیان بودم مرا نشناختند
عاشق ایران زمین سودایی خاک و وطن
قیروان تا قیروان بودم مرا نشناختند
محو مردم دوستی شیدایی آزادگی
شاعر آزادگان بودم مرا نشناختند [۳]

مرحله میان تقلید و نوآوری:

مصفا در وصف و توصیف حالات میان قدیم و جدید قرار دارد . وقتی شعر مصفا را مورد مداقه قرار می‌دهیم درمی‌یابیم که جریانهای تازه‌ای در شعرش وجود دارد که او را با شاعران بزرگی که تنها سراینده آلام خود نیستند بلکه آلام دیگران را می‌سرایند ، پیوند می‌دهد . مصفا راه آنان را در پیش گرفته اما نه صرف معارضه شعری با آنها بلکه به سبب یک عامل درونی . پس نخستین گرایش شاعر به نوآوری همچنان در درون او زنده و در شعر او مکشوف و مشهود است ، ولی از آنجا که با گذشته پیوندی استوار دارد ، نمی‌توانسته خود را به تمام معنی از همه قیود کهن آزاد سازد؛ این است سبب گرایش دوگانه او در باب توصیف .

مصفا در این گونه وصفهای خود ، بند از پای خیال برمی‌دارد و تا اوج پرواز می‌کند و با صورتهای شیوا و مبتکرانه و دقیق باز می‌گردد و آن را با بلاغت ایجاز به هم می‌آمیزد و چنان پدیده‌ای می‌آفریند که رنگ فراموشی نمی‌پذیرد .

نمونه شعرهایی که مصفا در این دوره سروده است:

دیدم در آینه چو به بالا روی خویش
ماهی شکسته دیدم تیری کمان شده
آینه می‌نمود کتابی ورق ورق
باغی زیان رسیده بهاری خزان شده
دیدم به حال و روز کتاب وجود خویش
بر هر ورق نشانهٔ حالی تباه بود
هر لفظ آن حکایت ماهی پر از ملال
هر سطر آن روایت سالی سیاه بود
در آخرین ورق ز کتاب حیات خویش
خواندم حدیث خرمن بر باد رفته‌ای
حال حکایت ورق باد برده‌ای
شرح حکایت دل از یاد رفته‌ای
ماهی تباه و خرد و شکسته به جای روی
دیدم به نیم خانه‌ای از قوس قامتم
گفتی که هول نفخه صورم به دل نشست
گفتی که خاست از دل شور قیامتم
با آینه ستیز گرفتم که کیست این
من نیستم که را بنمایی به جای من
ور من شکسته در تو شدم بشکنم تو را
کشتی مرا اگر تو بده خون بهای من
کو آن دو چشم جادو کو آن نگاه گرم
کز چشم آهوان ختن باج می‌گرفت
با من بگو که خنده شیرین دل فریب
با من بگو که طره افشان من کجاست
بیچاره من که غافلم از حال خویشتن
وز پیری و شکستگی و ناتوانیم
دیری ست کاروان جوانی که رفته است
بینم مگر به خواب دگر ره جوانیم
دیوانه من که بی‌خبر از گردش زمان
پنداشتم که آینه‌ام زشت می‌نمود [۴]

همچنین شعر ذیل که در مرز میان تقلید و نوآوری است:

رنجیده زین دیارم بگذار تا بگریم
دور از دیار یارم بگذار تا بگریم

شده است . اگر شعر مصفا را از همان آغاز شاعری تاکنون مورد بررسی قرار دهیم به سه مرحله برخورد می کنیم:

مرحله تقلید ، مرحله انتقال از قدیم به جدید ، مرحله نوآوری .

مرحله تقلید:

در این مرحله شعر مصفا را مدح ، رثا و فخر تشکیل می‌دهد و در این مرحله در راهی گام نهاده که پیشینیان آن را قبلاً آماده کرده بودند و در طریق آنها گام برداشته است و بیشتر رایحه تقلید از نظامی و سعدی که دو مقتدای شاعرند به مشام می‌رسد .

مدح:

مصفا در مدایح خود نه تنها معانی و موضوعات را از قدما تقلید نکرده بلکه به تقلید اسلوب آنها نیز روی آورده است . به خاطر روحیه اصلاح‌طلبی که دارد ، کمتر به مداحی پرداخته است . مصفا طبیعتاً به مداحی رغبتی نداشته و ذهن خود را به آن آلوده نساخته و در مدایح موفق نیست . اگر توفیقی حاصل کرده به خاطر متعلقات مدح چون طرح مسائل

استاد در درایت حماد در روایت
در حسن خلق آیت از مکرمت نشانی
بهتر ز بوالمعالی در نثر و در ترسل
مهتر ز بن مقفع هنگام ترجمانی
در حفظ بس توانگر ام‌الکتاب دیگر
ام‌الکتابش ازبر از ناس تا مثانی
جسته به پای عزت از بند حرص و شهوت
رسته به بال همت از ورطه امانی
کرده فدای بینش بنیان تندرستی
داده به راه دانش سرمایه جوانی
مست شراب حیرت بی‌زحمت چمانه
مدهوش جام وحدت بی‌منت چمانی
ای آنکه مرد مردان با فر بو سعیدی
سلطان اهل دردان با فره کیانی
مشکین شمیم عفت بر آسمان گشایی
رنگین کمان فطنت تا کهکشان کشانی

شرح حکایت

سیاسی و اجتماعی و تاریخی است .

رثا:

مراثی مصفا ، اشخاص مختلفی از دانشمندان و شاعران را دربر می‌گیرند . مصفا در اغلب مرثیه‌هایشان به نشان تصویر آن فقید بسنده نمی‌کند بلکه بیشتر به چاره‌جویی که اطراف آن را فرا گرفته است ، می‌پردازد . مراثی او اغلب منسوجی از زندگی هستند که تار آن پاره‌ای از جنبه‌های آشکار آن فقید و پود آن حوادث سیاسی و اجتماعی است و بسا اتفاق می‌افتد که مصفا کسی را که برایش مرثیه می‌خواند ، فراموش می‌کند و از موضوع خارج گشته و به اغراض دیگری چون امور سیاسی یا اجتماعی می‌پردازد . درباره ارزش مرثیه‌های مصفا باید گفت که شاعر در بیشتر مراثی خود صادق است نه متملق ، ولی این صداقت به معنی این نیست که او شاعری است عاطفی ، بلکه مرثیه‌های او درباره اشخاص از گریه و زاری و اندوه به‌دور است و جز در اندکی از آنها صبغه حزن اندک است ، از جمله مرثیه‌ای که در مرگ بدیع‌الزمان کردستانی سروده است:

ابن العمید دیگر عبدالحمید ثانی
ابن العمید دیگر عبدالحمید ثانی
بی‌مثل در بلاغت بی‌بدل در معانی
شرمنده عبارت هر سیم سد عیاری
درمانده نگارت هر زر بیستگانی [1]

همچنین در مرثیه‌ای که در رثای رهی معیری به عنوان **نحل مضمون** سروده است:

شد رهی راهی دیار دگر
بار نگشوده بست بار سفر
ای دریغا کنون هزار شب است
کاین هزار سخن به تاب و تب است
خواب خوش می‌رهاند از دردش
نیست درد دگر هم آوردش
دلش از زندگی به جان آمد
تا ز مرگش خط امان آمد
عاشق سعدی و نظامی بود
نامش از نام این دو نامی بود [2]

فخر:

مصفا در زمینه فخریات اشعاری دارد که در آن غرور و سرکشی خود را بیان کرده و به فضل و دانش و تفوق و برتری خود در عالم شعر و ادب مباهات می‌کند ، از جمله آن فخریات ، شعر ذیل با عنوان با یاد سنایی

مظاهر مصفا

از کوره راه هرگز و هیچم مسافری
در دست خون هرگز و در پای خار هیچ
دنبال آب زندگی از چشمه سار مرگ
جویای نخل مردمی از جویبار هیچ
دست از کنار شسته نشسته میان موج
پا بر سر جهان زده سر در کنار هیچ
اصلی گسسته مانده تهی از امید وصل
فرعی شکسته گشته پر از برگ و بار هیچ
دیوانه خرد ورز و فرزانه جهول
عقل آفرین دشت جنون هوشیار هیچ
هم خود کتاب عبرت و هم اعتبار جوی
از دفتر زمانه بی‌اعتبار هیچ
چندی عبث نهاده قدم در ره خیال
یک چند خیره کوفته سر بر جدار هیچ
عمری فشانده اشک هنر پیش پای خلق
یعنی که کرده گوهر خود را نثار هیچ
آیای بی‌جوابم امای بی‌دلیل
گفتار پوچ گونه و پنداروار هیچ
گردنده روزگارم و چرخنده آسمان
لیل و نهار سازم و لیل و نهار هیچ
پرگار سرنگونم و عمری به پای سر
بر گرد خویش دور زدم در مدار هیچ
عزلت نشین خانه بی‌آسمانه‌ام
محنت گزین بی‌در و پیکر حصار هیچ
صلح آزمای جنگم و پیکار جوی صلح
بی‌هم نبرد هرگز و چابک سوار هیچ
تیر هلاک یافته‌ام از شغال کید
خط امان گرفته از اسفندیار هیچ
محکوم بی‌گناهم و معصوم بی‌پناه
مظلوم بی‌تظلم و مصلوب‌دار هیچ
کس خواستار هرگز هرگز شنیده‌اید
یا هیچ دیده‌اید کسی دوستدار هیچ
آن هیچ کس که هرگز نشنیده‌ای منم
هم دوستدار هرگز و هم خواستار هیچ [۷]

شعر مذکور از حیث مضمون تازه و بی‌بدیل است و اگر با هر دوره‌ای و هر شاعری در طول هزار سال شعر فارسی مقایسه شود ، شعر «هیچ» می‌درخشد . مصفا در سرودن شعر «هیچ» هم آغازگر است و هم کمال‌بخش و شعر «هیچ» با در بر گرفتن صدها اشاره و تلمیح و حدیث و روایت و اسطوره ، حماسه و تاریخ که به طریق حل و درج و تضمین و ایهام و کنایه و تصریح ، تلخیصی از سابقه هزار ساله شعر فارسی را در خود جای داده است ، هم بیانگر تامل پدیدارشناسی سنایی در باب مرگ است و هم یادآور حیرت و تردید فیلسوفانه و هم معرفت و حیرت عارفانه و هم یأس فلسفی ابوالعلایی .

یارب این قافله را لطف ازل بدرقه باد
که از او خصم به دام آمد و معشوقه به کام [۸]

پانوشت ها:

۱ – برگرفته از شعرهای دکتر مصفا
۲– برگرفته از شعرهای دکتر مصفا
۳– برگرفته از شعرهای دکتر مصفا
۴– برگرفته از شعرهای دکتر مصفا
۵ – برگرفته از شعرهای دکتر مصفا
۶ – برگرفته از شعرهای دکتر مصفا
۷– برگرفته از شعرهای دکتر مصفا
۸ – **دیوان حافظ** ، چاپ غنی و قزوینی

از رنج اهل دردان از درد راد مردان
سر تا به پا شرارم بگذار تا بگریم
جورست کار یاران ظلم است روزگاران
مظلوم روزگارم بگذار تا بگریم
از دوست فرد ماندم در دست درد ماندم
وز درد بی‌قرارم بگذار تا بگریم
در حسرت سواران با یاد سر به داران
در آرزوی دارم بگذار تا بگریم
اشک است غم گسارم شوید ز رخ غبارم
گوهر کند نثارم بگذار تا بگریم
گر زار زار گریم بی‌اختیار گریم
چون نیست اختیارم بگذار تا بگریم [۵]

مصفا در این موارد اگر تقلید کند یا معارضه نماید تقلید و معارضه‌اش از تقلید کورکورانه از معانی و تخیلات قدما به دور است ، شاعری است با شخصیتی آشکار که اثری عمیق در نفوس دارد و از حیث بعد خیال و صدق عاطفه در حدی است که بر قله ارتقاء یک شاعر نیرومند می‌نشیند . خلاصه سخن آنکه نیروی تخیل مصفا همانند خیال شاعر نیرومند است . نابغه و یکتا چون به تصویرگری می‌پردازد تابلوهای زیبا و هنرمندانه مشحون از حرکت و حیات می‌آفریند و شعر او از پشتوانه‌های اسطوره‌ای و تاریخی و عرفانی و دینی برخوردار است و از جهت ابداعات هنری چون تلمیح و ایهام غنی و پربار است و بیشتر شعر مصفا در مرز بین تقلید و نوآوری قرار دارد .

مرحله نوآوری (دین ، اجتماع):

مصفا در مقام نوآوری در حالی است که الهه شعرش از قیود تقالید و سنن رسته و گرایشها و علایق تازه‌ای در او رشد کرده و افقهای تازه‌ای در برابرش گشوده شده است . شاعر ، تارهای نوینی که نغمه این گرایشهای تازه را می‌سراید ، بر چنگ خود بسته است . نغمه‌های برخی تازه تازه ، بعضی قدیم از حیث قالب و تازه از جهت مضمون است ، زیرا مضامین آنها جدید و مطابق مقتضیات انسان معاصر است . اما تارهای کهن که با آنها نغمه‌های نو می‌نوازد اشعار دینی اجتماعی و سیاسی او هستند و تارهای نوینی که نغمه‌های نو می‌نوازد ، مقالات سیاسی و اجتماعی و دیگر تحقیقات است که به رشته تحریر درآورده است .

دین

مصفا در موارد مختلفی شعر دینی سروده ، تا آنجا که برای او یک شهرت و شخصیت دینی فراهم آورده است . گویی دین یک نیاز روحی بوده که بدون آن نمی‌تواند به راحتی زندگی کند و در میان قصاید و شعرهای او کمتر شعری است که در آن اشارات مختلفی به مسایل دینی نباشد ، فی‌المثل شعری با عنوان نیمی از یاد خونین در منقبت حضرت حسین(ع) سروده‌اند:

ایران زمین به ماه محرم چو کربلاست
سرتاسر وطن همه در کرب و در بلاست
آن لعل لب که عاقبت از تشنگی شکست
آخر نه بوسه گاه لب لعل مصطفی است
بر جسم زخمناک علی‌اکبر حسین
هر زخم را تبسمی از شادی لقااست [۶]

اجتماع:

مصفا در بیان مسایل اجتماعی ، قصاید با صلابتی سروده است . از جمله شعرهای اجتماعی ایشان که از حیث قالب با ورزیدگی و صلابت و از حیث مضمون تازه و باطراوات است ، شعر «هیچ» است که این شعر تمام نظام معارف اسلامی و حکمت مشاء و اشراق و در عین حال اشاره‌ای به بدبینی ابوالعلای معری و تلمیحی به هیچ انگاری خیام و اندیشه‌های او دارد و از طرفی تسلیم صوفیه را برای وصول به مدارج کمال یادآور می‌شود:

مردی ز شهر هرگزم از روزگار هیچ
جان از نتایج هرگز تن از تبار هیچ
از شهر بی‌کرانه هرگز رسیده‌ام
تا رخت خویش باز کنم در دیار هیچ

دکتر علی محمدی *

آیا حقیقتاً می‌توان انوری را یکی از سه پیامبر شعر فارسی دانست؟ اگر پاسخ مثبت است ، راز پیامبری او چیست؟

عبدالرحمان جامی (۸۱۷ – ۸۹۸) ، ظاهراً نخستین کسی است که انوری را در ردیف سه پیامبر دیگر شعر فارسی به‌شمار آورده است: [۲]

در شعر سه تن پیامبرانند

هرچند که لانبی بعدی

اوصاف و قصیده و غزل را

فردوسی و انوری و سعدی [۳]

پس از جامی ، آذربیگدلی (شاعر و منتقد سده دوازدهم هجری) قضاوتی مشابه دارد . او انوری را یکی از سلاطین سخن فارسی دانسته است . [۴] پیش از جامی و آذربیگدلی زمینه طرح این گونه قضاوت‌ها هم در شعر انوری وجود دارد ، [۵] و هم در سروده‌های معاصران او؛ [۶] اما از اقوال ناقدان ، از شبلی نعمانی گرفته تا دکتر شفیعی کدکنی؛ [۷] چنین می‌توان استنباط کرد که در مجموع ، انوری یک از پیامبران شعر فارسی به‌شمار نمی‌رود . البته منتقدان یاد شده جابه‌جا از عظمت شعر انوری سخن گفته‌اند؛ به ویژه در ستایش‌نامه‌ها ، به برتری او از دیگر معاصرانش گردن نهاده‌اند؛ اما از آنجا که خود شاعر نیز مدایحش را شعر باطل دانسته؛ تردید خود را در پیامبری انوری ، مکرر بیان داشته‌اند . [۸]

چنانکه گفته شد ، جامی نخستین کسی است که جسارتاً ، انوری را در کنار فردوسی و سعدی ، از پیامبران شعر فارسی برشمرده است . دقت نظر جامی به عنوان یک منتقد ، با توجه به قضاوت‌های دیگرش ، تأمل در این داوری را افزون می کند و از آنجا که او یکی از نویسندگان و شاعران پرکار و جامع‌الاطراف است؛ دور از انصاف بودن این داوری ، در محل تردید قرار می گیرد . از طرفی همگانی شدن نسبی این داوری ، از انعکاس

مقاله

رازهای پیامبری انوری

هر انسان صاحب اندیشه‌ای که بتواند در تسهیل و ترویج امور دیگر انسان‌ها بکوشد و در سنگلاخ‌های دشوار زندگی مادی و معنوی ، دست‌گیر آنها شود ، در مسیری گام نهاده است که وظیفه‌اش در راستای وظایف خطیر پیامبران بزرگ ، قابل توجیه و تکریم است . البته این قافله سالار باید به مثابه پیامبران اولوالعظم ، هدف والا داشته باشد . هدفی که در غایت آن تکامل انسان از جهات گوناگون دیده شود و تمام قوای این راهنما ، در مسیر این تکامل مصروف گردد تا سزاوار عنوانی چون پیامبری باشد . به همین لحاظ نیز هست که مولانا از زبان پیامبر ، انسان کامل یا شیخ رفته‌پیش‌را نبی عهد خویش می‌داند:

گفت پیغمبر که شیخ رفته پیش
چون نبی باشد میان قوم خویش [1]
(۱۷۷۳/۳)

این پیامبر با آن ویژگی‌هایی که برشمردیم ، پیامبری است با تمام ویژگی‌های پیامبران بزرگ دیگر که محدود به حدود خاصی نمی‌شوند و جلوه‌های مترقی اندیشه آنها ، می‌تواند جهان‌شمول باشد . در جهان شعر ، پیامبر کسی است که با طرز و شیوه‌ای نو ، اندیشه‌های ظریف و باریک را به طور سحرآمیز و معجزه‌آسایی بیان کند . مسلماً هرچه کلام این پیامبر به جهان شعر نزدیک‌تر باشد ، به زبان دیگر هر چه سخن این شاعر ، شاعرانه‌تر باشد ، مقام پیامبری او بارزتر و پذیرفتنی‌تر خواهد بود . به همین لحاظ می‌توان گفت تمامی شاعرانی که دارای سبک و شیوه‌ای تازه بوده‌اند ، و گروهی از ادیبان پس از خود را پیرو مکتب شعری خود ساخته‌اند ، پیامبرانی بوده‌اند در جهان خویش یا جهان ادبیات که پیروان این شاعران ، در جهان یاد شده ، به مثابه امت پیامبرانند .

در این مقاله کوشش شده است به این پرسش پاسخ داده شود که

نظامی عروضی نویسنده و شاعر سده ششم هجری است ، یعنی معاصر انوری . هنگام تألیف چهار مقاله او (سال ۵۵۵ . ه.) انوری تجربه گران‌مایه‌ای از شعر داشته است . سالی که مقارن با مرگ سنجر از ممدوحان طراز اول انوری بوده است . عجیب است که این نویسنده ، در تمامی **چهار مقاله** ، با اینکه اقتضای امر وجود داشته است ، هیچ نامی از انوری نمی‌برد . ظاهراً به سبب تعلق خاطر شگفت‌آور او به امیر معزی ، در جبهه امیر معزیان قرار داشته است . [۱۱]

وی در مقالت دوم ، آنجا که در ماهیت علم و صلاحیت شاعر سخن می‌گوید ، به نکاتی اشاره می‌کند که یکایک آن نکته‌ها در شعر انوری در نهایت درجه کمال رعایت شده است . آوردن تمام سخن او موجب طولانی شدن این گفتار می‌شود؛ اما به طور کلیدی به این نکته‌ها اشاره دارد: شعر یک حرفه است ، باید مستدل باشد و از آن استدلال‌ها نتیجه‌گیری مطلوب کرد . اغراق ، رعایت نکات بلاغی ، حفظ شعر ، حافظه قوی و اطلاع از علوم مختلف داشتن؛ نکاتی است که شاعر را به رعایت آنها ملزم می‌کند . تمامی این سفارش‌ها در شعر انوری بالاتر از حد انتظار وجود دارد . برای مثال انوری به دانش‌های روزگار خود ، بیش از هر شاعری وقوف داشته است . [۱۲] حافظه او در گزینش و به کارگیری هر واژه در جای خود و هر مثل در محل مناسب ، شگفت‌انگیز بوده است . [۱۳] در خصوص بهره‌مندی از کنایات و امثال نیز ، او سرآمد شاعران معاصر خویش است . [۱۴] اغراق نیز در شعر انوری ، ویژگی خاصی دارد که به جاست مقاله جداگانه‌ای به آن اختصاص یابد .

شمس قیس رازی نویسنده و منتقد پرآوازه سده هفتم هجری است . تاریخ تألیف **المعجم** به صورت تدوین یافته ، سال ۶۳۰ هجری است که این زمان مقارن با حمله و استیلای مغول بر بخش اعظم ایران است . او خود یکی از متواریان این آفت بزرگ بود که به شیراز گریخت و از آسیب این سیل در امان ماند . از آراء او در خلال کتاب ، پیداست که او یکی از بزرگ‌ترین متوغلین شرقی در مسائل بلاغی است . تفصیل نظر او را باید در بخش خاتمه کتاب حقیقت علم شعر ، به دقت خواند . من به اقتضای این گزارش ، به کلیدی‌ترین توصیه‌های او اشاره می‌کنم؛ از ادوات شعر: کلمات صحیح ، الفاظ عذب ، عبارات بلیغ و معانی لطیف است که در قالب اوزان مقبول ریزند . بر شاعر فرض است که مفردات زبان شعر را بداند ، از ترکیب‌های آن با خبر باشد و نیک و بد آن را بشناسد . از علوم بلاغی به طور گسترده مطلع باشد . از امثال و حکم و فن مصروف‌کردن آن با خبر باشد . علم عروض را بداند و ازاحیف آن را بشناسد . قوافی را حساب شده به کار گیرد . شمس قیس پس از اینکه صفات نیک شعر و شاعری را برمی‌شمارد ، برای نمونه ، از شعر انوری مثال می‌زند:

دوش با آسمان همی گفتم
بر سبیل سؤال مطلب آی [۱۵]
که مدار حیات عالم کیست
روی سوی تو کرد و گفتا وَی
گفتم این را دلیل باید گفت
هیچ‌دانی که می‌چه گویی هَی؟
میر آب است و حق همی گوید
و من‌الماء کل شیء حی [۱۶]

چنانکه شمس قیس نیز اقرار کرده است ، انوری از رعایت‌کنندگان جزئیات فوق بوده است .

نگاه ناقدان شرقی به شعر

اگر در حقیقت بپذیریم شعر حادثه‌ای است که در زبان رخ می‌دهد ، [۱۷] و نیز بپذیریم که شعر زیبا آن شعری است که از شایبه هر سودی عاری باشد ، [۱۸] و بخواهیم با این دو چشم‌انداز به شعر انوری نگاه کنیم ، در آن صورت قضاوت جامی را راحت‌تر هضم خواهیم کرد؛ اما نباید فراموش کرد که در نقد شعر جهان شرق ، ناقد لامحاله مسئله سود و فایده و به تعبیر دیگر معنا و اهمیت موضوع را هیچ‌گاه نتوانسته است نادیده بگیرد . فرایند متراکم گشتهٔ این اندیشه را ، در این شعر ناصر خسرو به زبان دیگر می‌توان نشان داد:

بسوزند چوب درختان بی‌بر
سزا خود همین است مربی بری را [۱۹]

با این دید ، درختان سرو و صنوبر و کاج و گل و صدها درخت و درختچه دیگر که نفس طبیعت‌گرای آدمی ، شور ، حس و عاطفه خود را ، هیچ‌گاه نتوانسته ، در برابر آن کنترل کند ، در نگاه معقولانه و سودجویانه ، باید سوزانده شوند ، زیرا هیچ کدام باری و بری ندارند . این درست است که از رودکی گرفته تا سعدی و حافظ و شاعران عصر ما ، همه در جای خود از تصاویر و ایماژهای زیبا و غریب این درختان ، نقش‌ها و مضمون‌ها آفریده‌اند و حتی گفته‌اند:

به سرو گفت کسی میوه‌ای نمی‌آری
جواب داد که آزادگان تهی دست‌اند [۲۰]

با این حال بر این باور بوده‌اند که بار و بر ، اصل است و به تعبیر ما معنا و محتوا رکنی است که از فقدان آن نمی‌توان چشم پوشید . استاد دکتر شفیعی که خود به اهتزاز درآورنده نقد جدید است ، و جزو نخستین کسانی است که از تندیس صور خیال در شعر فارسی ، در ایران ، به صورت آکادمیک پرده‌برداری کرده است ، در نقد شعر انوری می‌گوید: «انوری کیمیاگری است مفلس (من جسارتاً جمله ایشان را به این صورت تعبیر می‌کنم: انوری سروی است بدون میوه) که این افلاس هم نتیجه نیت خرد و حقیر او بوده است .» [۲۱] و در جایی دیگر می‌گوید: این گونه شاعران یک مخاطب سیاسی که از ظرافت‌های شعری بی‌خبر بوده است ، داشته‌اند که همان ممدوح یا پادشاه بوده است و یک مخاطب هنری که شاعران و نویسندگان عالی‌تر و دانی‌تر از خودشان بوده است . از آنجا که عمده توجه شاعران به مخاطب هنری بوده است ، از مخاطب انسانی هنر و شعر غافل مانده‌اند . در شاهکارهای انوری چنین مخاطبی وجود ندارد . [۲۲] نقد دکتر شفیعی و تقسیم‌بندی او در این زمینه ، تحسین برانگیز است؛ اما باز هم دغدغه‌های گرایش به موضوع ، در سخن او حس می‌شود که این باور با نظریه ناقدانی که شعر را همه در خیزش‌های زبانی و بیگانه سازی زبان می‌دانند ، مغایر است .

اگر بپذیریم که شعر رستاخیز کلمات است و اقوال شکلووسکی ، هاورانک ، لیچ و دیگر صورت‌گرایان روسی و غربی را قبول داشته باشیم ، نگاه ما ، دیگر ، به شعر انوری ، از سر بدبینی نخواهد بود و دیگر شعر او را باطل نخواهیم شمرد؛ حتی اگر خود او به این مطلب اقرار کرده باشد . [۲۳]

حرف بر سر این نیست که انگیزه شعر انوری در سرودن فلان قصیده

فضای مقتضیِ منجر به این حکم ، خبر می‌دهد . با این حال بر پژوهنده این مقال ، این تردید همچنان باقی می‌ماند که با وجود ستاره‌های درخشانی چون حافظ ، مولوی ، نظامی و خاقانی؛ چرا این توهم بر اندیشه بسیاری از ناقدان ، چیره گشته است؟ و از آن میان چرا به نام انوری قرعه پیامبری افتاده است؟ نمی‌توان با جرأت فضای نقد از روزگار شاعر تا دوره آذربیگدلی را فضایی بیمار و تب‌آلود دانست . همچنین نمی‌توان ادعا کرد که منتقدانی چون جامی و آذربیگدلی ، از شاعران نام برده غافل بوده‌اند . پس راز این داوری چیست؟

بی‌تردید امروزه جلال‌الدین رومی و حافظ درشمار شاعران انگشت‌شمار برتر ایران به‌شمار می‌روند . در نگاه یک منتقد خالی از حب و بغض ، مقایسه انوری و حافظ همچون مقایسه سها است با مشتری . این نظر برآیندی است که با تمام مسائل پیچیده جامعه امروز ، سخت‌گره خورده است و با روحیه اومانیستی روزافزون قرن ، تناسبی اندام‌وار دارد . منتقد روزگار ما سازوکار نقدش را با تحولات اطراف و اکناف جهان هم سو می‌کند . دنیای ما با دنیای دویست سال پیش تفاوت شگفتی پیدا کرده است ، در حالی که می‌دانیم دنیای دویست سال پیش همین جامعه ، با دنیای هزار سال پیش آن تفاوت بنیانی چندانی نداشته است . به همین سبب نیز هست که فضای نقد شعر از دوره انوری تا جامی و آذربیگدلی ، فضایی تقریباً یکدست است .

ما امروزه اگر شاعرانی چون حافظ و مولانا را از زمره شاعران سرآمد روزگار می‌دانیم ، به آن سبب است که در شعر آنها به عناصر و سرچشمه‌هایی برمی‌خوریم که با فضای دل‌خواسته روزگار ما ، سازگاری دارد . برخلاف کوشش‌های جدید در نقد صورت شعر ، یکی از اصولی که در نقد اندیشه ، لامحاله پیش روی منتقد امروزی است ، کوشش برای دست‌یابی به جهان‌بینی شاعر است . ذهن انسان امروز ، در دو حوزه هنر و فلسفه کسب معرفت می‌کند و شعری را که خالی از این دو مقوله کلی باشد نمی‌پسندد . شعر رودکی به سبب صداقت و سادگی‌ای که دارد ، از تندیس فکر ساده و صمیمی نگاه انسان گذشته به هستی و جهان اطرافش ، پرده برمی‌دارد . براساس همین ویژگی نیز هست که مخاطب آن شعر ، بر نقص‌های هنری چشم می‌پوشد و به فکر ساده ، زیبا ، طبیعی ، تجربی و به طور کلی فلسفه نگاه مندرج در آن دلخوش می‌کند:

شاد زی با سیاه چشمان شاد

که جهان نیست جز فسانه و باد

ما بدون اینکه مسحور تصویرهای نداشته این بیت شویم ، به سبب اندیشه مندرج در بیت ، دوست داریم به دنیای شعر رودکی وارد شویم و به همان روشی که او پیشنهاد می‌کند زندگی از سرگیریم و جهان را افسانه‌ای بیش ندانیم . این در حالی است که قضاوت ناقدان و دلبستگان به شعر و ادبیات ، در همه اعصار بدین منوال نبوده است . این هم که حضرت علی (ع) در پاسخ به این پرسش که کدام شاعر سرآمد شاعران عرب است؛ می‌گوید: اگر مجبور شوم پاسخ دهم امرؤالقیس را خواهم گفت؛ به این معنا است که معیار شعر در زمان‌های مختلف متفاوت بوده است . [۹]

اگر بخواهیم راه دور نرویم ، نگاهی به داوری‌های سی چهل سال پیش همین مردم ایران ، مطلب را روشن‌تر می‌کند . ذوق عمومی و وجدان شعرپسند آن روز چنین اقتضایی داشت که شاعری چون پژمان بختیاری ، مایه حسرت بسیاری از شاعران و هنرجویان بوده است؛ اکنون به جز کسانی که از آن روزها ، خاطره‌وار چیزهایی به یاد دارند؛ و جز اهل تخصص و تاریخ ، چه کسی از پژمان یاد می‌کند؟ گو اینکه در حافظه جمعی این ملت ، شاعری به نام پژمان ، هرگز وجود نداشته است! [۱۰]

بنابراین ، برای رسیدن به یک نتیجه مطلوب ، که چرا انوری پیامبر شعر فارسی محسوب گشته است؛ باید به محور قضاوت و تحلیل‌های ناقدان روزگار او مراجعه کرد . روزگاری که گفتیم معیار سنجش‌ها یا تغییر ماهوی نداشته است یا اگر داشته بسیار کند و بطئی بوده است . البته منظور از این ناقدان هم کسانی مانند خواجه نصیر و ابن‌سینا نیست؛ زیرا آنها از دریچه فلسفه و منطق و با ذهنی استدلالی به شعر نگاه کرده‌اند و دیدشان نسبت به شعر ، مانند برخی فیلسوفان معاصر غربی منبعث از یک نگاه عمیق و فلسفی بوده است . نیز آراء ناقدانی چون عین‌القضات را نباید معیار قرار داد ، زیرا نظر این رند فرزانه ، مترقی‌تر از آن است که بشود این گونه اشعار را با آن سنجید . لذا باید سراغ منتقدانی چون نظامی عروضی و شمس قیس رازی رفت و بنا بر اصول و معیارهای آنها به شعر این شاعر نگاه کرد .

فارسی وجود داشته است . او وقتی به توصیف گل ، سبزه ، بهار ، اسب ، هجر ، فراق و . . . می‌پردازد ، به توصیفات خویش سیاقت داستانی می‌بخشد . این هنر از ویژگی‌های خاص «سبک فردی» انوری است . او با آوردن قیدهایی که حالت داستانی به شعر می‌دهد مانند روزگاری ، شبی و . . . مخاطب را به استماع سخن خویش ترغیب می‌کند و از ابزارهایی که مخصوص طرح داستان‌اند ، مانند آوردن حرف شرط و شرطی کردن جمله ، ایجاد پرسش و مخاطب را در تعلیق جواب رها کردن جهت جذب او ، بهره وافر می‌گیرد . به عنوان نمونه در نخستین قصیده دیوان می‌گوید:

صبا تعرض زلف بنفشه کرد شبی
بنفشه سر چو درآورد این تمنی را
حدیث عارض گل درگرفت و لاله شنید
به نفس نامیه برداشت این دو معنی را

چو نفس نامیه جمعی زلشکرش را دید
که پشت پای زدند از گزاف تقوی را
زبان سوسن آزاد و چشم نرگس را
خواص نطق و نظر داد بهر انهی را
چنان که سوسن و نرگس به خدمت انهی
مرتبند چه انکار را چه دعوی را [۲۸]

انوری در قطعه بالا که می‌توان آن را یک برش داستانی دانست ، می‌خواسته در حسن تعلیل دو تصویر کهن شعر فارسی ، یکی زبان سوسن و دیگر چشم نرگس ، نوآوری داشته باشد . این نوآوری را با طرح داستانی بخشیدن به آن باز نموده است . چنانکه می‌بینید ، در مصراع اول واژه شبی زمینه داستان‌سازی را فراهم آورده است . چو در مصراع دوم شرطی است که مخاطب را در انتظار پاسخ شرط نگه می‌دارد . فعل‌های حدیث در گرفتن و شنیدن به این طرح کمک کرده‌اند ، چو در مصراع اول بیت سوم ، و خیزش صوتی در مصراع دوم همان بیت ، همه از فنون خطابه و سخنوری است که به سادگی در شعر انوری درج شده است .

کوشش من در بیان این گونه خلاقیت‌ها جدا از شکل داستان سرایی انوری در قصاید است که آن هم لطف خاص خودش را دارد . داستان‌هایی چون:

دوش سرمست آمدم به وثاق
با حریفی همه وفا و وفاق

و نیز:

گویند که در طوس گه شدت گرما
از خانه به بازار همی شد زنکی لال

یا آنجا که قصه خواب دیدن ابلیس را بیان می‌کند ، [۲۹] یا آنجا که بامداد عید سوار بر خری قصه می‌آغازد و این قصه تا رسیدن به آغوش یار ادامه می‌یابد . قصه دیوانه در حدود ری ، داستان دو روباه ، حکایت چنار و کدوبن و . . . نه منظور من این نمونه‌ها نیست که اینها خود قصه و حکایت‌اند؛ بلکه منظور من بیان سخن عادی با شیوه داستان‌سازی است . نمونه‌های دیگر:

زان پس که قضا شکل دگر کرد جهان را
وز خاک برون برد قدر امن و امان را

***

اگر محول حال جهانیان نه قضاست
چرا مجاری احوال بر خلاف رضاست

***

شهر پر فتنه و پر مشغله و پر غوغاست
سید و صدر جهان بار ندادست ، کجاست؟

چنانکه می‌بینید ، تمام این مطالع ، حالت روایی به خود گرفته است . در قصیده‌ای که با این مطلع آغاز می‌شود:

اینکه می‌بینم به بیداری است یا رب یا به‌خواب
خویشتن را در چنین نعمت پس از چندین عذاب

مخاطب بی‌صبرانه شعر را دنبال می‌کند تا بداند چه چیزی شاعر را به شگفتی وا داشته است . تا می‌رسد به اینجا که:

بخشش بی‌منت و احسان بی‌لافت کنند
ابر و دریا را ز خجلت خشک چون دود و سراب
باللهام گر در سر دندان شود با لاف رعد
فی‌المثل گر بارد ابر زندگانی از سحاب
ابر کی باشد برابر با کف دستی که گر
کان ببخشد نه ثنا دامنش گیرد نه عتاب
جلوه کی احسان خود در عمر کردستی تو نه
گر همه صد بدره زر بودست و صد رزمه ثیاب
قطره باران از او بر روی آبی کی چکید
کو کلاهی بر سرش ننهاد حالی از حباب [۳۰]

شیوه سخن مداحی است و جوهر ادبی آن اغراق . انصافاً شعر انوری در این شیوه ، نمایشگاه بی‌بدیلی است که گوهرهای گران‌بهایی را عرضه داشته است . اگر بخواهیم به زبان ساده چند بیت بالا را بیان کنیم چنین می‌شود: داستان و مَثَل بخشش ابر و دریا [که در فرهنگ و ادبیات بدان تمثل می‌جویند] ، در برابر بخشش بی‌منت و احسان بدون لاف

مدحی چیست؟ سخن این است که اگر با معیارهای شعر کلاسیک ، چنانکه یاد کرده‌اند ، شعر انوری از نوع عالی شعر «نه نوع عالی سخن و نه نوع عالی پند و موعظه و حکمت و دانش و عرفان» است ، آیا بنا بر معیارهای نقد جدید ، به ویژه نقد صورت‌گرایی که روز به روز جوانبش گسترده‌تر می‌شود و به ساخت‌گرایی و شالوده‌شکنی و دیگر نظریه‌های مترقی مبتنی بر فرم ، اعتلا می‌یابد ، شعر انوری چه جایگاهی دارد؟

قدر مسلم این است که سنجش شعر انوری با معیارهای «انسان امروزی» پایگاه بلندی را برای انوری و شعرش به ارمغان نخواهد آورد . شعری که برای توبره‌ای کاه سروده شده باشد، پیداست که در این کاروان به حرکت درآمده ، جایگاهی نخواهد داشت؛ اما اگر قضاوت ما از گونه‌ای دیگر باشد ، یا «دگراندیشی‌ای» در این قضاوت‌های کهنه راه پیدا کند ، خواهیم گفت که مهم این است که انوری با این موضوع حقیر چه شاهکاری آفریده است . اینکه گفته شده است انوری مزاج گداصفتی داشته است ، [۲۴] و دکتر شفیعی تحت عنوان ملتمسات انوری از آن یاد می‌کند ، همه درست؛ اما آیا تاکنون کسی به این نکته اندیشیده است که به جای پست و حقیر خواندن انوری ، چرا نباید جامعه آن روز و روح حاکم بر اجتماع شاعر را پست و حقیر خواند؟ آن دستگاه‌حکومت و سلسله سیادتی که سازنده فضای حاکم است و در این فضا ، شاعری مفلق و توانا چون انوری به نکبتی می‌افتد که برای اندکی جو یا شراب ، همت خویش را مصروف می‌سازد ، سزاوار نکوهش و نفرین است نه شاعری که با هنر زبان خویش چنین روح حاکمی را شرمنده ساخته است؟ با خواندن برخی از قطعه‌ها و قصاید انوری ، و نیز با مرور داوری‌های موجود ، بغض در گلوی انسان گره می‌خورد . مخاطب متأمل از این پرسش به سادگی عبور نخواهد کرد که: چرا یک انسان این قدر باید تنزّل یافته باشد که در برابر شاه ، این کابوس اهریمنی که سایه شوم تناسخ یافته خود را تا همین روزگار ، از سر ما هم کم نکرده است؛ مثلاً ، خود را خام قلتبان بخواند . انوری را چه بر سر آمده است که به سرودن چنین شعری دست زده است:

ای برادر بشنوی رمزی ز شعر و شاعری
تا ز ما مشتی گدا کس را به مردم نشمری
زآن که گر حاجت فتد تا فضله‌ای را کم کنی
ناقلی باید تو نتوانی که خود بیرون بری
کار خالد جز به جعفر کی شود هرگز تمام
زان یکی جولاهگی داند دگر برزیگری
باز (اما) اگر شاعر نباشد هیچ نقصانی فتد
درنظام عالم از روی خردگر بنگری؟
آدمی را چون معونت شرط کار شرکتست
نان ز کناسی خورد بهتر بود کز شاعری
دشمن جان من آمد شعر چندش پرورم
ای مسلمانان فغان از دست دشمن پروری
شعر دانی چیست دور از روی تو حیض الرجال
قایلش گو خواه کیوان باش و خواهی مشتری [۲۵]

و نیز:

تا آمد از عدم به وجود اصل پیکرم
جز غم نبود بهره ز چرخ ستمگرم
خون شد دلم در آرزوی آن که یک نفس
بی خار غم ز گلشن شادی گلی برم
در بزم‌گاه محنت گیتی به جام عمر
جز خون دل ز دست زمانه نمی‌خورم
زیرا که تا بر آرم از اندیشه یک نفس
پرخون دل شود ز ره دیده ساغرم
خواندم بسی علوم ولیکن به عاقبت
علمم وبال شد که فلک نیست یاورم [۲۶]

این سخنان را نباید جدی گرفت . اینها آینه‌سازی انوری است . آیینه‌ای که قامت ناساز جامعه قدر ناشناس را در خود منعکس کرده است . درد و داغ انوری در این دست بیت‌ها مانند داغ و درد حافظ در این بیت است:

فلک به مردم نادان دهد زمام مراد
تو اهل فضلی و دانش همین گناهت بس

بنابراین اگر بخواهیم از روی این اشعار که پرده از راز مگوی انوری بر می‌دارد ، داوری کنیم ، او را چنان می‌یابیم که خودش گفته است:

نزد خواص حشو وجودم چو واو عمرو
پیش عوام چون الف بسم ضایعم
این است عیب من که نه دو رو نه مفسدم
در شغل شاکرم ، به گه عزل صابرم
وین است جرم من که نه خائن نه طامعم
گر هست راضیم ، پس اگر نیست قانعم
در حل مشکلات چه خورشید روشنم
در قطع معضلات چه شمشیر قاطعم
بر عاقلی و پاک‌دلی فضل من گواست
یار موافقم نه که خصم منازعم [۲۷]

من نمی‌خواهم منکر وجود شاعران ، نویسندگان و نوابغی بشوم که در همان روزهای طاقت‌فرسا ، مناعت طبع خویش را حفظ کردند و گردن به طوق این مشت خسیس ریزه ، از حاکم و امیر گرفته تا بازاری و . . . ندادند . چه بسا انسان‌های آزاده‌ای بوده‌اند که در همان زمان محمود و سنجر فقیرانه زیستند اما حقیرانه تن به خفت ندادند و چه بسا گمنام مرده‌اند و امروز هیچ نام و یادی از آنها نیست؛ اما از آن دست نوابغی که ما در خاطر داریم و در نقد شعر آنها را قابل قیاس با انوری نمی‌دانیم ، کدام یک هستند که دامن خود را از این آلودگی برچیده باشند؟ فردوسی ، سعدی ، حافظ ، نظامی و دیگر قله‌های دست نیافتنی شعر ما ، همه با مراتب تشکیک ، در دام مدح و ستایش گرفتار بودند؛ منتها هر کدام به قدر همت خود . همت انوری که هیچ ربطی به هنر شعری او ندارد ، همین قدر بوده است که هست .

خلاقیت در شعر انوری

از ویژگی‌های هنر انوری ، خلاقیت داستان‌سازی اوست . منظور از داستان‌سازی ، آوردن داستان و حکایت در ضمن شعر نیست؛ بلکه منظور جان تازه بخشیدن به توصیفات و مضامینی است که پیش‌تر در شعر

اینکه می کوشد بر سطح ادبی زبان که کهنه و تکراری گشته است ، لایه تازه‌ای قرار دهد؛ یعنی در حقیقت هنجار شکسته شده کهن را دوباره بشکند . البته این کوشش به انوری منحصر نمی‌شود؛ اما در شعر انوری به ویژه در شیوه اغراق‌های او ، برجستگی ویژه‌ای پیدا می کند . به عنوان مثال گردون خواندن ممدوح ، انحراف از زبان معیار است . یعنی شعر در قالب استعاره به جای ممدوح ، می گوید سپهر یا گردون تا در بلندی شأن او مبالغه کرده باشد؛ اما اگر به گردون بودن ممدوح اکتفا نکرد ، و از بیان این تصویر احتراز جست ، پیداست که می خواهد بر گرده فوق‌العاده ، فوق دیگری را بنشاند:

چنان عالی نهاد آمد ز رفعت پایهٔ قدرش
که گردونی است بیرون از نهم گردون خضرایی
(ص ۵۰۰)

البته انوری به این حد اکتفا نمی کند . چنانکه می‌دانیم در هر تمدن و فرهنگی ، تابوها و توتم‌های مخصوصی است که نزدیک شدن به آنها جرم و گناه و عبور از آنها ، عبور از خط قرمز است . اگر چه گفته شده است که «یجوز للشاعر ما لایجوز للغیر»؛ اما اربابان این سنن تسامح و تساهلشان تا آنجا است که هنرمندان تا دو قدمی این تابوها پیش‌تر نرفته باشند؛ و به یاد داشته باشند که اولاً عبور ممنوع است . ثانیاً ، در همان نزدیکی هم باید ترسی شفاف آنها را فرو بگیرد؛ اما این انوری با گستاخی هر چه تمام‌تر از خطوط قرمز تابوها عبور می کند و ظاهراً بدون اینکه دغدغه‌ای داشته باشد ، برای تازگی بخشیدن به سخن خویش ، حریم

هر تقدسی را می‌شکند . مثلاً این پیامبر و معصوم است که اقتضا می کند در شأن او گفته شود: لولاک لما خلقت الافلاک؛ اما انوری همین تعبیر را در شأن ممدوحی به کار می‌برد که اتفاقاً پایه مردمی‌اش بر پایگاه حکومتی او می چربیده است[۳۲] :

نظام عالم از تأیید قدر او پدید آمد
وگرنه غوطه دادستی جهان را موج رسوایی
ز حسن یوسف آرایش به مصر چرخ چارم در
دل خورشید با یک خانمان درد زلیخایی
به جذب همت ار دور زمان را بازگرداند
کند امروز برعکس توالی باز فردایی
هوا با آب گفتا گرد خیل موکب او شو
اگر خواهی که چون آتش سر اندر آسمان سایی
ببیند بی‌نظر نرگس بگوید بی‌لغت سوسن
اگر طبعش بیاموز صبا را عالم آرایی [۳۳]

چنانکه گفته شد ، انوری نه تنها از نرم ادبی زبان منحرف می‌شود ، بلکه از نرم‌های عقیدتی و دینی نیز به راحتی عبور می کند . لحظه‌ای که انوری به ستایش ممدوح می‌پردازد ، به چیزی که توجه تمام دارد ، زبان است و مدح ، نه ممدوح و نه چیزی دیگر . به همین سبب نیز هست که تفاوت مقام ممدوحان انوری را از روی ستایش‌نامه‌های او نمی‌توان تشخیص داد [۳۴] :

با خاک در تو آشنایی
خوش‌تر ز هزار پادشاهی
از نکته طوطی لب تو
سیمرغ گزید پارسایی
جایی که ز لب حیات بخشی
یحیی بود از در گدایی
مهر تو و سینه چو من کس
طاووس و سرایی روستایی
در نسبت آن شرف توان دید
چون فضل خدای در خدایی
ای دیده ناظر نبوت
در ذات تو دیده مصطفایی
چون روی خلف نخواندت عقل
شاید که ز پشت مرتضایی
پیش در تو قبول کرده
پیشانی سد ره خاک پایی
مرغ دل جبرئیل گیرد
در مدحت تو سخن سرایی
اولاد بزرگ مرتضی را
یا رب چه بزرگ پیشوایی [۳۵]

رد پای عبور انوری از خطوط قرمز ، در جای جای دیوان او مشاهده می‌شود:

حکم یزدان اقتضا آن کرده بودست از سری
کز جهان بر دو محمد ختم گردد مهتری
این به انواع هنر معروف در فرزانگی
و آن به اجناس شرف مشهور در پیغمبری
ذره‌ای از حلم او گر در گل آدم بدی
در میان خلق ناموجود بودی داوری [۳۶]

و نیز:

آنکه نابینای مادرزاد اگر حاضر شود
در جبین عالم آرایش ببیند مهتری
در پناه سُدهٔ جاه رعیت پرورش
بر عقاب آسمان فرمان دهد کبک دری
هم نبوت در نسب هم پادشاهی در حسب
کو سلیمان تا در انگشتش کند انگشتری [۳۷]

سطح ادبی اغراق و مبالغه در شعر انوری ، از دو نظر تازگی دارد: یکی مربوط به زبان شعر انوری است که لحن صمیمی ، طبیعی و ساده زبان شاعر ، امور ناشدنی و ناممکن را ، به همان سادگی زبان ، در نظر مخاطب ، امکان‌پذیر می‌نماید؛ دیگر تازگی اغراق‌های او از جهت تصویر و

تو ، دود و سراب‌اند [ابر = دود ، دریا = سراب] ، سوگند به خدا که با منت‌های لاف و گزاف رعد اگر ابر به جای باران ، آب حیات ببارد ، این بخشش نه تنها به دل نمی‌نشیند ، که از سر دندان هم عبور نمی کند [منت بخشنده ، آب حیات را به کام نوشنده زهر می کند و نمی گذارد از گلویش پایین رود] حال این ابر پر آوازه به کرامت و کریمی کجا قابل مقایسه است با دست بخشنده تو (ابوالحسن عمرانی) که بخششش نه به خاطر ستایش و نه در جهت ثواب آخرت است [یعنی بخشیدن ذاتی این دست است ، نه یک فعل عرضی که متکی به نیتی خاص باشد .] حال ما غرولند ابر [رعد و برق] را نادیده می گیریم ، شما [مخاطب یا ممدوح] به این پرسش من پاسخ دهید [ایجاد پرسش برای جذب مخاطب و بیرون آوردن او از حالت کرختی احتمالی و جلوگیری کردن از غفلت‌ورزی اوست] اگر چه شما تاکنون روی بخششت را نشان نداده‌ای و هر چه تا کنون بوده ، جلوه کوچکی از احسان تو هم نبوده است؛ آیا تاکنون دیده‌ای که یک قطره باران از ابر به روی دریا [دریا نماد موهبت سرشار است] بچکد و دریا فوراً کلاهی [از حباب] بر سرش نگذارد [تا مبادا کسی آن قطره را نشف کند؟] ببینید انوری از یک رویداد کوچک طبیعی ، چه هنگامه‌ای برپا کرده است! این سخن زیبا و لذت بخش است اگر چه به پای خوکی ریخته شده باشد.[۳۱] شیوه داستان‌سازی انوری گاه در سه ، دو و حتی یک بیت به زیبایی تمام خلاصه می‌شود:

آن شنیدستی که روزی کلکت از روی عتاب
آن که بی‌تمکین او ناید ز افسر افسری
گفت نیلوفر چه کلک از آب سر بیرون کشد
کیست تا او پیش کلک اندر سرش افتد سری؟
آفتاب از بیم آن کین جرم را نسبت بدوست
هم چو کلکت زرد شد بر گنبد نیلوفری
(ص ۴۵۹)

یعنی روزی کلک تو به کلک نیلوفر که از آب سر درآورده بود ، عتاب کرد که چه کسی مرد این میدان است که در برابر کلک ممدوح ، سروری در مغزش خطور کند؟ ناگهان خورشید متوجه این عتاب شد . از آنجا که نیلوفر زاده تأثیر اوست ، از طرفی مقام ارجمندی ممدوح را نیز می‌دانست ترسید که مبادا داوری به بالاتر راه پیدا کند ، به همین سبب مثل کلک تو زرد شد . نیز:

نصرت به لب چشمه شمشیر تو بگذشت
آن کرده ز خون حاصل هر معرکه‌جویی
سقای سرای امل خصم تو را دید
فریاد برآورد که سنگی و سبویی
(ص ۵۰۴)

***

گویمت بوسه! مرا گویی جان!
این بده تا مگر آن بستانی
گویم این نیست بدان دشواری
گویی آن نیست بدین آسانی
(ص ۴۸۲)

***

یک حکایت بشنوی هم از زبان شهر خویش
تا در این اندیشه باری راه باطل نسپری
دی کسی در نقص من گفت او غریب شهرماست
بلخ گفت این هم کمال اوست چند ار منکری
(ص ۴۷۵)

***

آن شنیدستی که نهصد کس بباید پیشه‌ور
تا تو نادانسته و بی‌آگهی نانی خوری
در ازاء آن اگر از تو نباشد یاریی
آن نه نان خوردن بود دانی چه باشد؟ مدبری
(ص ۴۴۶)

***

رای او را مگر ملاقاتی
خواست افتاد با فلک ناگاه
اتفاقاً به وجه گستاخی
سوی او آفتاب کرد نگاه
هر چه این می‌گشاد بند قبا
آن فرو می‌کشید پر کلاه
(ص ۴۲۴)

***

آسمان در کشتی عمرم کند دایم دو کار
وقت شادی بادبانی گاه انده لنگری
(ص ۴۶۹)

***

ابر می‌بارید روزی پیش دستت بی‌خبر
برق می‌خندید و می‌گفت اینت عاقل مهتری
(ص ۴۶۵)

***

سه عادت داری اندر جمله ادیان پسندیده
یکی رادی ، دگر چه؟ راستی ، پس کم چه؟ آزاری
(ص ۴۵۸)

انحراف از انحراف

اگر شعر را به تعبیر صورت گرایان روسی ، نوعی عادت زدایی و انحراف از نرم زبان بدانیم ، اغراق یکی از این هنجارشکنی‌هاست که ایجاد شعر می کند . وقتی رستم در داستان اشکبوس کشانی می گوید:

به شهر تو شیر و نهنگ و پلنگ
سوار اندر آیند هر دو به جنگ

ما از دو وجه این بیت لذت هنری می‌بریم . یکی وجه استعاری آن ، دومی اغراق که هر دو در حقیقت نرم زبان را شکسته‌اند . شکستن نرم زبان ، یعنی ایجاد لایه‌ای تازه که با سطح عادی زبان فرق داشته باشد . این همان چیزی است که زبان‌شناس پراگی ، یاکوبسن ، آن را سطح ادبی زبان می‌خواند . عصر انوری ، دوره کلیشه‌ای شدن عمده تصویرهای شعری است . به همین سبب او سعی می کند از دل لایه ساخته شده که همان سطح ادبی باشد ، لایه تازه‌تری بیرون بیاورد یا

مؤسسه انتشارات امیرکبیر ، ص ۸۳ .

۲– البته نباید فراموش کرد که منظور جامی این است که در شعر ، در حقیقت چهار پیامبراند. سه پیامبر را نام برده و آن یکی که خاتم الانبیا و در حقیقت خاتم‌الشعرا است ، خود جامی است که در قید: هر چند که لا نبی بعدی ، کنایتاً مسطور گشته است .

۳– **بهارستان** جامی ، چاپ دکتر اسماعیل حاکمی ، ص ۱۰۵ ، به نقل از **مفلس کیمیا فروش** ، انتشارات سخن ، چ اول ، ۱۳۷۲ ، ص ۱۲۱ .

۴– جهان نظم را سلطان چهارند
که هر یک باغ دانش را بهارند
یکی فردوسی آن کز خاک طوس است
از او روی سخن روی عروس است
وز آن پس انوری کو سر برآورد
چو آب روشن از خاک ابیورد
دگر سعدی که تا دم زد ز شیراز
رسد شیرازیان را بر جهان ناز
دگر سرو ریاض قم نظامی
که شد ملک سخن را او تمامی

نگاه کنید به **مثنوی یوسف و زلیخا** ، ص ۹۹ ، به نقل از مقدمه **دیوان انوری** ، به اهتمام محمد تقی مدرس رضوی ، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی ، چ چهارم ، ۱۳۷۲ ، ص ۹۸ .

۵ – اینکه پرسد هر زمان آن کون خر این ریش گاو / که انوری به یا فتوحی در سخن یا سنجری . . . الخ ، دیوان ، ص ۴ .

۶ – میان فضلای کاشان بر سر برتری ظهیر و انوری بحثی در گرفته بود که از مجد همگر قضاوتی خواستند:

ای آن زمین وقار که بر آسمان فضل
ماه خجسته منظر و خورشید انوری
قومی ز ناقدان سخن گفته ظهیر
ترجیح می‌نهند بر اشعار انوری
جمعی دگر بر این سخن انکار می کنند
فی‌الجمله در محل نزاعند و داوری
ترجیح یک طرف تو بر ایشان نما که هست
زیر نگین طبع تو ملک سخنوری
ما را در این مجادله فریاد رس تو باش
نه پادشاه ملک سخن مجد همگری؟

مجد همگر (۶۰۷ –۶۸۶) در پاسخ گفته است:

جمعی ز اهل خطه کاشان که برده‌اند
ز ارباب فضل و فطنت گوی سخنوری
کردند بحث در سخن منشیان نظم
تا خود که سفت به درر دریّ دری
در انوری مناظرشان رفت با ظهیر
تا مر کراست پایه برتر ز شاعری
از آب فاریاب یکی عرضه داد در
وز خاک خاوران دگری شاه خاوری
تفضیل می‌نهاد یکی مهر بر قمر
ترجیح می‌نمود یکی حور بر پری
انصاف چون نیافت گروه از دگر گروه
من بنده را گزید نظرشان به داوری
بر من به پنج بیت نهادند منتی
کان را به هفت عضو رهینم به چاکری
محضر نوشته شد به من داعی آمده
استفتی از دو سر ز سر نیک محضری
در کان طبع این چو بگشتم کران کران
در قعر بحر آن چو نمودم شناوری
شعر یکی‌تر آمده چون درّ شاهوار
نظم دگر برآمده چون زرّ جعفری
شعر ظهیر اگر چه برآمد ز جنس نظم
با طرز انوری نزند لاف همسری
بدری که طالع آمد از آن نظم کی فتد
با آفتاب گفته او در برابری
بر اوج مشتری نرسد نیز نظم او
خاصه گه ثناگری و مدح گستری
طعم رطب اگر چه لذیذ است و خوش گوار
کی به بود به خاصیت از قند عسکری

نگاه کنید به مقدمه دیوان ، ص ۱۰۶ .

۷– از معاصران ، یکی ملک الشعرا بهار (۱۲۶۶–۱۳۳۰ خورشیدی) است که در قطعه‌ای ، از قضاوت فوق چنین برآشفته است:

من عجب دارم از آن مردم که هم پهلو نهند
در سخن فردوسی فرزانه را با انوری
انوری هر چه باشد اوستادی بی‌بدیل
کی زند با اوستاد توس لاف همسری
سحر هر چندان قوی عاجز شود با معجزه
چون کند با دست موسی سحرهای سامری

به جز بهار ، مدرس رضوی در مقدمه **دیوان انوری** ، استاد فروزانفر در **سخن و سخنوران** ، دکتر شهیدی در **شرح مشکلات دیوان انوری** ، دکتر حمیدی در **بهشت سخن** در خصوص شعر و شاعری انوری و قضاوت پیامبری او ، سخن گفته‌اند. نگاه کنید به **مفلس کیمیافروش** ، صص ۴۰–۱۲۱ .

۸ – دکتر شفیعی می گوید: علت ماندگاری شعر انوری در صحنه ادبیات ، مرهون غزل‌ها و قطعه‌های اوست . (**مفلس کیمیا فروش** ، ص ۳۹) و در جای دیگر: اگر انوری زنده بود سپاسگزار همین گونه شعرها (غزل‌ها و قطعه‌ها)ی خویش بود که با این اشعار توانسته در زمره سه پیامبر شعر فارسی معرفی شود . (همان ، ص ۴۳)

مضمون است که این تازگی را در خدمت پیام قرار می‌دهد تا با آرایه اسلوب الحکیم ، پذیرش و وحدت معنا را حفظ کند:

طاهر بن المظفر آن که ظفر
هست در کلک و خاتمش تضمین
آن که بی‌داغ طاعتش تقدیر
ناید از آسمان به هیچ زمین
آن که بی‌مهر خازنش در خاک
ننهد آفتاب هیچ دفین
قدرش ار بر سپهر تکیه زند
قاب قوسین را دهد تزیین
ور قلم در جهان کشد قهرش
بارز کون را کند ترقین . . [۳۸]

ستایش اسب ناصرالدین ، یکی از ممدوحان انوری نیز از اغراق‌های هنجارشکنانه جانانه غریب انوری است . بیگانگی این توصیف با دیگر توصیفات اسب ممدوح که در ادبیات پیش از انوری سابقه داشته در این است که اولاً قصیده با ستایش اسب آغاز شده و این تشخص سابقه نداشته است ، ثانیاً مدح این موجود افسانه‌ای رنگ تغزل به خود گرفته است . منظورم این است که مقامی که شاعر برای اسب قایل شده ، کمتر از احترامی نیست که برای صاحب او روا داشته است:

ای زرین نعل آهنین سم
ای سوسن گوش خیزران دم
با نرمی حشوهای شانت
برکنده قدر بروت قاقم
وقت جو اگر ز عجلت طبع
بر گونه آسمانی زنی سم
از بهر قضیم تو شود جو
در سنبله سپهر گندم [۳۹]

ببینید در این ستایش‌ها و مبالغات ، چه اندازه ساده ، زیبا ، فریبا ، خوش‌اندام و خوش‌برش ، هیکل سخن را تراش داده است!

از اغراق‌های دیگر او:

رتبت تو بر تو مقصور است چون خورشید و نور
چون تویی را از وزارت کی فزاید احترام
صاحبا ، صدرا ، خداوندا ، چه خوانم در ندات
کز علوّ پایه ، وصفت می‌نگنجد در کلام [۴۰]

***

در دین چو اعتصام به حبل متین کنند
آن به که مطلع سخن از رکن دین کنند
دین پروری که داغ ستورش مقربان
از بهر کسب مرتبه نقش نگین کنند
ارواح انبیا ز مقامات آخرت
بر دست و کلک و فتوی او آفرین کنند
از شرم رای او رخ خورشید خوی کند
هر گه که بر سپهر حدیث زمین کنند
نقدی است نکته‌هاش که دارد عیار وحی
در گنج خانهٔ خردش ز آن دفین کنند [۴۱]

در پایان از مخاطب این مقال می‌خواهم که اشعار گزینش شده این گزارش را یک بار دیگر از سر دقت و تأمل مرور کند . در مقولات زبانی آن چون: ساخت ، ترکیب و گزینش‌ها توجه داشته باشد . تصاویر ، مضامین ، معنا و موسیقی را نصب عین قرار دهد ، سپس از روی انصاف بگوید که انوری از پیامبران شعر فارسی هست یا نه؟ اگر این مقاله طولانی شده است و برای مخاطب فرصت مرور دوباره نیست ، من کار را آسان‌تر می‌کنم . به این قطعه شعر که هم گزینشی از سر تصادف دارد ، هم حسن ختام این گزارش خواهد بود با همان جهاز فرم و زبان نگاه کنید:

به حمد و ثنا چون کنم رای نظمی
نه دشوار گویم نه آسان فرستم
ولیکن به حامی جناب حمیدی
اگر وحی باشد هراسان فرستم
ز فضل و هنر چیست کان نیست او را
بگو تا مراگر بود آن فرستم
همی شرم دارم که پای ملخ را
سوی بارگاه سلیمان فرستم
همی ترسم از ریشخند ریاحین
که خار مغیلان به بستان فرستم
من و قطره‌ای چند سئور سباعم
چه گویی که بر آب حیوان فرستم
من و ذره‌ای چند خاک زمینم
چه گویی که بر چرخ کیوان فرستم
چه فرمایی از صدمت سنگ و آهن
درخشی به خورشید رخشان فرستم
همه روضه من حشیش است یک سر
شوم دسته بندم به رضوان فرستم
همه لقمه‌ای نیست بر خوان عقلم
که زان زله‌ای پیش لقمان فرستم
کرا گرد دامن سزد گوی گردون
برش تحفه گوی گریبان فرستم
کسی را که نوباوه وحی دارد
بقایای وسواس شیطان فرستم
سخن هست فرزند جانم ولیکن
خلف می‌نیاید اگر جان فرستم
نه شعر است سحر است از آن می‌نیارم
که نزدیک موسی عمران فرستم
بهانه است این چند بیت ار نه حاشا
که من زیره هرگز به کرمان فرستم [۴۲]

پانوشت‌ها:

* عضو هیئت علمی دانشگاه بوعلی همدان

۱– الشیخُ فی اهله ، کالنبی فی امته . نگاه کنید به **احادیث مثنوی** ، بدیع الزمان فروزانفر ،

حضرت ، آن خواجه عالی همت را فرمود که هلاک کردند و در آن باب در حق سلطان سنجر گفتند:

ای شاه وزیر و پهلوان چند کشی

کان خردی چند خردمند کشی

زین سان که تو را دیو ببردست ز راه

فرزند نداری ار نه فرزند کشی؟»

اگر این وزیر به سبب خردمندی و انسانیتش ستایش نمی‌شد ، نباید انوری پس از مرگش باز هم او را بستاید . دلبستگی انوری به او به حدی بوده است که حسادت فتوحی مروزی را برانگیخته و او گفته است:

پانزده سال فزون باشد تا کشته شدست

بوالحسن آن که ز احسانش سخن می‌رانی

ای به دانایی معروف چرا می گویی

در ثنایی که فرستادی از نادانی

طاق بوطالب نعمه‌ست که دارم ز برون

وز درون پیرهن بوالحسن عمرانی

در خصوص شعر فتوحی نگاه کنید به **دیوان انوری** ، ص ۷۵۴ و در خصوص سخن **نسایم الاسحار** ، به انساب سمعانی ، نسخه عکسی ، ص ۳۹۹ و کتاب **فی تهذیب الانساب** ، ج ۲ ، ص ۱۵۲ . به نقل از مقدمه **دیوان انوری** ، به اهتمام مدرس رضوی ، ص ۵۹ .

۳۲- این ممدوح نامش علی و کنیه اش ابوالفتح بوده است که به عزیزالدین طغرایی شهرت داشت . از امرای دانشمند عهد سنجری است که بسیاری از شاعران و ارباب تذکره‌ها از او نام برده‌اند . ابن اثیر می گوید: «حاکم هرات که در آن تاریخ ، شخصی به نام اثیرالدین بود ، باطناً با طایفه غز مایل و با آنها رابطه داشت و مکاتبه می کرد و ظاهراً با آنها می‌جنگید . به این سبب جماعتی از مردم هرات کشته شدند . مردم هرات بر او شوریده و او را کشتند و اباالفتوح علی بن فضل اللّه طغرایی را به جای او برداشتند .» نگاه کنید به **کامل التواریخ (تاریخ ابن اثیر)** ج ۱۱ ، ص ۱۲۶ ، به نقل از مقدمه دیوان ، به اهتمام مدرس رضوی ، ص ۶۰ .

۳۳- **دیوان** ، ج ۱ ، ص ۵۰۱ .

۳۴- دکتر شفیعی در **مفلس کیمیا فروش** ، بحثی تحت عنوان الحاد انوری دارد . منتها بحث او مربوط به باور انوری از متافیزیک و جهان آخرت است . می گوید: «در شعر انوری کمتر گرایشی به اندیشه آخرت دیده می‌شود؛ حتی به اندازه سوزنی معروف هم او نظر به الاهیات ندارد . حکمت دانی او این است که رأس فضایل را ، التذاذ از لحظه و دم را غنیمت شمردن می‌داند . به همان معنی که در اندیشه هوراس و نظریه اپیکور وجود دارد .» همان ، ص ۱۱۵ .

۳۵- دیوان ، صص ۴۹۹-۴۹۸ . این قصیده اغراق آمیز ، در ستایش علاءالدین والدولت ، ابوعلی حسن از احفاد خواجه نظام الملک توسی است . نگاه کنید به مقدمه دیوان ، ص ۷۲ .

۳۶- دیوان ، ص ۴۶۱ .

۳۷- همان ، ص ۴۷۰ .

۳۸- همان ، ص ۳۹۳ .

۳۹- همان ، ص ۳۳۲ .

۴۰- همان ، ص ۳۲۰ .

۴۱- همان ، ص ۱۴۵ .

۴۲- همان ، صص ۹- ۶۷۸ .

۹- این قضاوت در حالی است که امرؤالقیس چنانکه گفته‌اند ، از نظر اخلاقی یک sexstarved و یک sexoffender سرشناس بوده است . در این خصوص ، نگاه کنید به: **دربارهٔ نقد ادبی** ، دکتر عبدالحسین فرزاد ، نشر قطره ، ۱۳۷۶ . و در خصوص جمله حضرت علی (ع) ، نگاه کنید به نهج البلاغه ، ترجمه دکتر سید جعفر شهیدی ، شرکت سهامی ، چ ۵ ، ص ۴۴۲: و از او پرسیدند بهترین شاعران کیست؟ فرمود شاعران در میدانی نتاخته‌اند که آن را نهایتی بود و خط پایانش شناخته شود . و اگر در این‌باره داوری کردن باید ، پادشاه گمراه را این لقب شاید . (امرءالقیس مقصود اوست)

۱۰- نگاه کنید به دیوان پژمان بختیاری.

۱۱- درخصوص نقار این دو شاعر ، نگاه کنید به مقدمه **دیوان انوری** ، صص ۱۸-۱۷

۱۲- انوری خود در قصیده‌ای هنر معلومات خویش را از باب مفاخره چنین بیان کرده است:

گرچه در بستم در مدح و غزل یکبارگی
ظن مبر کز نظم الفاظ معانی قاصرم
بلکه در هر نوع کز اقران من داند کسی
خواه جزوی گیر آن را خواه کلی قادرم
منطق و موسیقی و هیئت بدانم اندکی
راستی باید بگویم با نصیب وافرم
وز الاهی آن چه تصدیقش کند عقل صریح
گر تو تصدیقش کنی بر شرح و بسطش ماهرم
وز ریاضی مشکلی چندم به خلوت حل شده‌است
واندر آن جز واهب از توفیق کس نه یاورم
وز طبیعی رمز چند ار چند بی‌تشویر نیست
کشف دانم کرد اگر حاسد نباشد ناظرم
نیستم بیگانه از اعمال و احکام نجوم
در بیان او به غایت اوستاد و ماهرم
چون ز لقمان و فلاطون نیستم کم در حکم
ور همی باور نداری رنجه شو من حاضرم

۱۳- دکتر شفیعی در این خصوص می‌گوید: اگر صناعت را به معنی تکنیک در نظر بگیرید ، یعنی چیزی فراتر از بهره‌مندی از صنایع بدیعی یا مجموعه تسلط هنرمند بر ابزارهای کار او ، انوری سرآمد استادان قصیده در عصر خویش است . در حد معانی و مضامین که او طالب آن بوده است ، چنان بر کار خویش مسلط است که در سراسر دیوان او ، شما به ندرت موردی را می‌توانید پیدا کنید که کلمه‌ای نابجا انتخاب شده باشد . **مفلس کیمیا فروش** ، ص ۴۹ .

۱۴- همان ، صص ۷۳-۷۱ .

۱۵- «مطلب ای» جزو اصطلاحات منطق است و کاربرد آن هنگامی است که بخواهند از فصل چیزی پرسش کنند . به طور مثال اگر بخواهند از ذاتی انسان پرسش کنند ، که فصل ممیزش همان نطق است ، از مطلب ای استفاده می‌کنند . جهت آگاهی از این مطلب و مطالب دیگر در علم منطق ، نگاه کنید به **شرح منظومه سبزواری** ، شعبه مؤسسه مطالعاتی مک گیل ، ص ۱۲۹ . همچنین نگاه کنید به **شرح مشکلات دیوان انوری** ، تألیف سید جعفر شهیدی ، انتشارات علمی و فرهنگی ، چ ۴ ، تهران ، ۱۳۶۴ ، ص ۵۰۵ .

۱۶- **دیوان انوری** ، ج ۲ ، ص ۷۳۷ و نیز **المعجم** ، ص ۴۴۵ به بعد .

۱۷- رابرت لاول گفته است: «شعر گزارش یک حادثه نیست ، خود حادثه است» نگاه کنید به مجله **کلک** ، شماره ۱۳۶ ، شعر در بیست و شش روایت از خانم فرزین هومان فر .

۱۸- کانت می‌گوید: «زیبا موضوع خرسندی بی‌شائبه است که عاری از هر سودی باشد . گل‌ها را می‌پسندی بدون اینکه نفعی یا فایدتی در میان باشد .» نگاه کنید به نقد قضاوت ، به نقل از **زیباشناسی در هنر و طبیعت** ، به کوشش علی نقی وزیری ، چ اول ، ۱۳۶۳ .

۱۹- **دیوان ناصرخسرو** . به تصحیح مجتبی مینوی و مهدی محقق ، انتشارات دانشگاه تهران ، ص ۱۴۲ .

۲۰- بیت غزلی از سعدی است که با این مطلع آغاز می‌شود:

درخت غنچه برآورد و بلبلان مست‌اند
جهان جوان شد و یاران به عیش بنشستند

کلیات سعدی ، به اهتمام محمدعلی فروغی ، مؤسسه انتشارات امیرکبیر ، تهران ، ۱۳۶۳ .

۲۱- **مفلس کیمیافروش** ، ص ۱۰۹ .

۲۲- (نقل به مضمون ، همان ، ص ۱۰۵) .

۲۳- کسی که مدت سی سال شعر باطل گفت
خدای بر همه کامیش داد پیروزی
ز شعر نفس تو آن بارهای عار کشید
که چون هلال به طفلی در آیدش کوزی
تو راء شرع به آخر بری همی و خطاست
چو عین شعر به آخر بری بیاموزی . . . ص ۷۴۳ .

۲۴- البته دفاعیات انوری در **دیوان** از این حکایت دارد که این ایراد را در همان زمان حیاتش به او گرفته‌اند و او در پی توجیه این امر برآمده است ، فتوحی مروزی از رقیبان سرسخت و معاصر انوری ، که با قطعه هجو بلخ ، انوری را به روز سیاه نشاند (معجر به سرش کردند) ، در قصیده‌ای ضمن برشمردن اوصاف انوری گفته است:

گفتی اندر شرف و قدر فزون از ملکم
باری اندر طمع و حرص کم از انسانی
غایت همتت ار کردت سلطان سخن
آیت کدیه چو ارذال چرا می‌خوانی
پیش خاصان مطلب نام ز حکمت چندین
چون خسان در طلب جامه و بند نانی
کدیه و کفر در اشعار شعارست تو را
کفر در مدحی و در کدیه همه کفرانی . . .
(دیوان ، ص ۷۵۶)

۲۵- همان ، صص ۴۵۵-۴۵۴ .

۲۶- همان ، ص ۳۲۶ .

۲۷- همان ، ص ۶۹۱ .

۲۸- همان ، ص ۱ . دکتر شفیعی در بخش صور خیال در شعر انوری ، به این نکته اشاره می‌کند که شعر فارسی از لحاظ تصویر ، حرکتی از تفصیل به اجمال دارد ، اما از نوآوری‌های انوری این است که این اجمال را تفصیل بخشیده است . **مفلس کیمیافروش** ، ص ۶۳ .

۲۹- این داستان در دیوان انوری ، مصحح مدرس رضوی نیست . نگاه کنید به پانوشت ص ۵۵ ، **مفلس کیمیا فروش** .

۳۰- **دیوان** ، ج ۱ ، ص ۲۷ .

۳۱- البته این ابوالحسن عمرانی از ممدوحان خوک صفت انوری نبوده است . سیادت او ظاهراً به سبب خردمندی و شرافت مردمی‌اش بوده است . نگاهی به ممدوحان انوری در کل ، این فکر را به مخاطب القا می‌کند که این انوری اتفاقاً هر ناکسی را هم ستایش نکرده است . مثلاً همین ابوالحسن عمرانی که چندین بار انوری به ستایش او پرداخته ، از زمره وزیرانی از جنس فضل بن احمد و حسنک وزیر (وزیران محمود غزنوی) بوده است . کتاب **نسایم الاسحار من لطایم الاخبار** از این ممدوح چنین یاد کرده است: «در این هنگام [یعنی در سال ۵۴۳ که سنجر علیه سلطان مسعود به عراق لشکر کشید] مرجع کار و مدیر امور سنجری مجدالدین ابوالحسن عمرانی بود و جهانیان چون دامن پای او می‌بوسیدند ، به قصد و غمز امرای

یوسف عالی عباس آباد *

آنها تناول کند [11] ذوالنون علاوه بر زهد و تصوف در فقاهت نیز سرآمد بود ، وی شاگرد مالک انس بود و مذهب وی داشت و موطا را از خود مالک سماع کرده بود . [12] ذوالنون احادیث زیادی از مالک ، اللیث بن سعد ، سفیان ابن عینیه ، فضیل بن عیاض و ابن لهیعه و دیگران نقل کرده است . [13]

ذوالنون اهل ملامت نیز بود چنانکه شیخ عطار او را با عناوین «پیشوای اهل ملامت» و نیز «سالک راه بلا و ملامت» یاد می کند . [14] هجویری نیز در شرح حال او گفته است: «راه بلا سپردی و طریق ملامت رفتی» . [15]

از حکایاتی که از ذوالنون نقل کرده‌اند چنین برمی‌آید که وی همانند جنید علاقه و شوق فراوانی به سماع داشت از سخنان اوست: «گفت وجد سرّیست در دل و گفت سماع وارد حق است که دل‌ها بدو برانگیزد و بر طلب وی حریص کند که آن را به حق شنود و به حق راه یابد و هرکه به نفس شنود در زندقه افتد.» [16] در **طبقات الصوفیه** از قول شیخ‌الاسلام آمده است که فت: «ذوالنون مصری و شبلی و خراز و نوری و دراج همه در سماع برفته‌اند رحمهم الله ، سه تن از ایشان سه روز بزیست و جز از ایشان بودند از مشایخ و مریدان که در سماع برفته‌اند ، رحمهم الله ، که سماع غذا و زندگانی ایشان است .» [17] علاوه بر اینها حکایات زیادی در

ذوالنون ذوالنون أبو الفیض ثوبان بن ابراهیم المصری

نامش ثوبان ، نام پدرش ابراهیم ، لقبش ذوالنون [۱] وکنیتش أبوالفیض یا ابوالفیاض [۲] است . او را از اخمیم [۳] مصر دانسته‌اند . پدرش نوبی [۴] بود وی سه برادر به نام‌های ذوالکفل ، عبدالباری و المیسع [۵] و یک خواهر عارفه داشت [۶].

تاریخ ولادت ذوالنون به درستی معلوم نیست و در منابع قدیمی تاریخ ولادت او نیامده است . اکثر محققان تاریخ وفات او را سال ۲۴۵ ه . دانسته‌اند. [۷] اگرچه برخی دیگر تاریخ وفات او را سال ۲۴۶ و حتی ۲۴۸ ه. ذکر کرده‌اند . [۸] صاحب دُوَل **الاسلام** وفات ذوالنون را در نودسالگی می‌داند . [۹] اگر این سخن را بپذیریم پس ولادت او باید در حدود سال ۱۵۵ ه . اتفاق افتاده باشد . مقام ذوالنون در تصوف تا بدانجاست که اکثر مشایخ نسبت و اضافت به او کرده‌اند . وی اولین کسی بود که در ترتیب احوال و مقامات اهل ولایت در مصر سخن گفت . [۱۰] علت روی آوردن او به تصوف و سبب توبه‌اش آن بود که روزی به زیارت زاهدی رفت که خود را از درخت آویخته بود و خطاب به نفس خود می گفت که در طاعت با او مساعدت کند و جوانی را ملاقات کرد که پای خود را بریده بود به خاطر اینکه قدمی خلاف رضای خدا برداشته بود نیز چکاوک کوری را دید که از آشیانه‌اش به زمین افتاد ، زمین شکافته شد و دو ظرف یکی نقره و یکی طلا ، در یکی کنجد و در دیگری آب از زمین بیرون آمد تا از

رابعه بودند . . .» . [۳۳]

و نیز در حکایت ذیل احتمال دارد شخصی که با ذوالنون دیدار کرده است رابعه عدویه باشد ، «ذوالنون گفت در بعضی از سفرهای خویش زنی را دیدم از او سؤال کردم از غایت محبت . گفت ای بطال محبت را غایت نیست . گفتم: چرا؟ گفت از بهر آن که محبوب را نهایت نیست .» [۳۴]

از ذوالنون سخنان منثور و قصائد منظوم به یادگار مانده است مهم‌ترین آثار ذوالنون عبارت‌انداز:

۱ – المجربات (در طب و کیمیا و سحر و طلاسم) . [۳۵]

۲ – **القصیده فی الصنعه الکریمه** . [۳۶]

۳ – **الرکن الاکبر** (در کیمیا) . [۳۷]

۴ – **الثقه فی الصنعه** (در کیمیا) . [۳۸]

۵ – **رساله فی تدبیر الحجر المکرم** . [۳۹]

علاوه بر کتب فوق اشعار زیادی به ذوالنون نسبت داده شده است . [۴۰] دکتر زرین کوب در این‌باره می‌نویسد: «درست است که اشعاری به بعضی از قدما ، صوفیه مثل ذوالنون مصری و یحیی بن معاذ رازی و دیگران نسبت داده‌اند اما این گونه اشعار نه از راه دیگری جز از نقل صوفیه رسیده است . و نه‌چندان حاوی حکمت و فکر صوفیه است که از رواج شعر در بین قدما صوفیه حکایت کند» . [۴۱] چون کار ذوالنون بالا گرفت اهل مصر از درک او عاجز شدند و به زندیق بودن او گواهی دادند و متوکل خلیفه را از کار او آگاه کردند . خلیفه نیز دستور داد تا او را زندانی کنند اما پس از استماع سخنان فصیح او پشیمان گشته و او را آزاد کرد . [۴۲] برخی علت زندانی شدن ذوالنون را مخلوق دانستن قرآن ذکر کرده‌اند . [۴۳] ابن جوزی درباره زندانی شدن ذوالنون می‌نویسد: «چون علمی آورده بود که پیشینیان در آن باب حرفی نزده بودند پس ذوالنون را متهم به زندقه نمودند .» [۴۴]

صاحب **قاموس الاعلام** معتقد است که یک‌بار دیگر ذوالنون را در مکه معظمه به زندان انداختند و او را در آن نوبت جور و جفای بسیار دیدند . [۴۵]

هنگامی که وفات ذوالنون نزدیک شد از او پرسیدند چه آرزویی داری؟ گفت: آرزو دارم پیش از آنکه بمیرم یک لحظه او را بشناسم . [۴۶] هنگام فوت او اتفاقات عجیبی حادث شد از جمله آنکه: آن شب هفتاد نفر پیامبر (ص) را به خواب دیدند که فرمود به استقبال ذوالنون آمده‌ایم و چون فوت کرد بر پیشانی او با خط سبز نوشته‌ای ظاهر شد که: «هذا حبیب‌الله مات فی حب الله هذا قتیل الله بسیف الله» چون جنازه او را برداشتند مرغان هوا بر جنازه او سایه انداختند و چون هنگام تشییع جنازه موذن به کلمه شهادت رسید انگشت از وطا برآود . [۴۷] وفات ذوالنون همان‌گونه که قبلاً بدان اشاره شد در سال ۲۴۵ هـ . در جیزه اتفاق افتاد و مقبره‌ای برای او ساخته شد که زیارتگه عده کثیری از مشتاقان واقع گردید . تصاویری که به صفحات پایانی این مقاله ضمیمه شده است نشان‌دهنده قسمت‌هایی از سنگ قبر ذوالنون در قرن هفتم هجری است . [۴۸]

پانوشت‌ها:

* دانشجوی دکتری دانشگاه تربیت معلم

۱ . **معجم الالقاب** ، ص ۱۳۵ . در اینکه چرا به او لقب «ذوالنون» داده‌اند اقوال مختلفی وجود دارد که مشهورترین آن ماجرای «گم شدن گوهر بازرگان در کشتی» است (**تذکرة الاولیا**، ص ۱۲۱) . مرحوم سعید نفیسی آن را از ریشه یونانی Zenon می‌داند (**سرچشمه تصوف**، ص ۷۶) .

۲ . **الاعلام زرکلی** ، ج ۲ ، ص ۱۰۲ .

۳ . اخمیم شهری است در صعید مصر (مصر علیا) و در سمت شرقی ساحل نیل واقع شده است . **الانساب** ج ۱ ، ص ۱۳۵ . **روض المعطار** ، ص ۱۵ **آثار البلاد و اخبار العباد** ، ص ۱۹۳ . **معجم البلدان** ، ج ۱ ، ص ۱۲۳ .

۴ . نوبه نام سرزمینی است که هم‌اکنون نیمی از آن جزو مملکت مصر و نیم دیگر جزو سودان است . (**لغت‌نامه**)

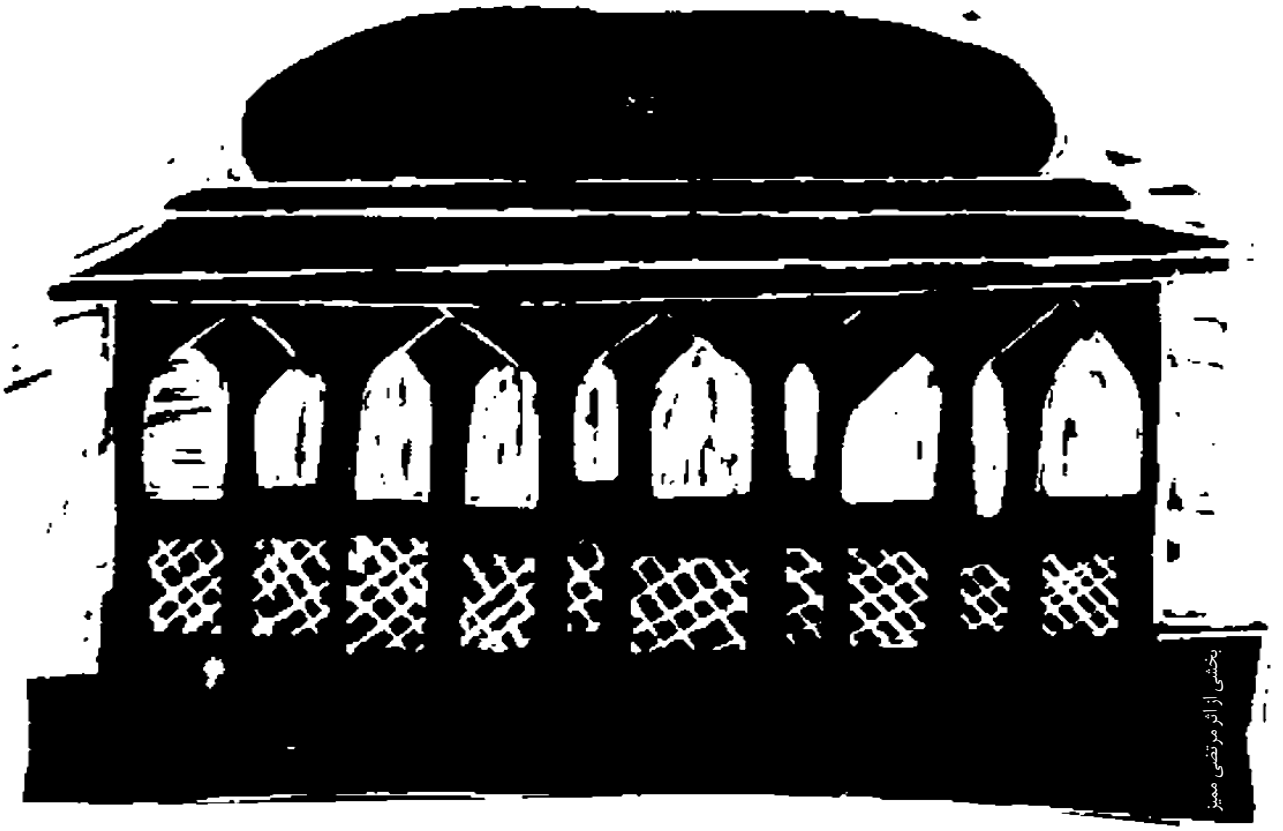
۵ . **صفة الصفوة** ص ۳۱۵ . **تاریخ بغداد** ، ص ۳۳۹۷ . در **طبقات الصوفیه** از «اسرافیل» و «عبدالخالق» به عنوان برادران ذوالنون یاد شده است و «المیسع» به صورت «الیسع» آمده است . (**طبقات الصوفیه** ، ص ۱۱) . در جایی دیگر از «زرقان» نیز به عنوان برادر ذوالنون یاد شده است که به گفته سلمی برادر نسبی نیست و احتمال دارد که برادر رضاعی ذوالنون بوده است (**طرائق الحقایق** ، ص ۱۶۶) . در جای دیگر از چهار برادر به نام‌های الیسع ، عبدالباری ، ذوالکفل و عبد ذی‌العرش سخن به میان آمده است (**الموسوعة الذهبیه** ، ج ۱۹ ، ص ۱۰) .

۶ . **تذکرة الاولیا**، ص ۱۲۱ . **شرح التعرف** ، ص ۲۰۸ .

۷ . **مرآة الجنان** ، ج ۲ ، ص ۱۱۱ .
شذرات الذهب ج ۲ ص ۱۰۷ .
نجوم الزاهرة ، ج ۲ ، ص ۳۲۱ .
الکامل فی التاریخ ، ج ۷ ، ص ۹۲ .
دول الاسلام ، ص ۱۴۸ .
تاریخ گزیده ، ص ۶۴۰ .
البدایة و النهایة، ج ۱۰ ، ص ۳۶۲ .

۸ . **تاریخ بغداد**، ج ۸ ، ص ۳۹۷ .
وفیات الاعیان ، ج ۱ ، ص ۳۱۸ .
تاریخ دمشق ، ج ۸ ، ص ۲۵۴ .
دایرة المعارف الشیعیة العامة، ج ۹ ، ص ۵۲۹ .

۹ . **دول الاسلام** ، ص ۱۴۸ .



بخشی از اثر مرتضی ممیز

کتب مختلف آمده که بیانگر گرایش ذوالنون به سماع است .[۱۸]

اکثر کسانی که درباره زندگی ذوالنون مطلب نوشته‌اند به این نکته هم اشاره کرده‌اند که او به رموز کیمیاگری واقف بوده است .[۱۹] در **تذکرةالاولیا** داستانی آمده که در آن کودکی به دستور ذوالنون از دارویی سه مهره درست می‌کند و ذوالنون بدن‌ها دست می‌کشد و در آنها می‌دمد و هر سه مهره تبدیل به یاقوت می‌شود [۲۰] و نیز در داستانی دیگر ذوالنون سنگی از زمین برمی‌دارد و به وامداری می‌دهد و از او می‌خواهد که آن را به بازار برد ، سنگ تبدیل به زمرد می‌شود و وامدار آن را به چهارصد درم می‌فروشد .[۲۱]

صاحب **الفهرست** نیز دو کتاب به نام‌های «الرکن الاکبر» و «الثقه فی الصنعه» به ذوالنون نسبت می‌دهد که هر دو کتاب در علم کیمیا تألیف شده است .[۲۲] و نیز نام ذوالنون را در میان نام‌های کسانی می‌آورد که درباره کیمیا و کیمیاگری سخنرانی کرده‌اند [۲۳] برخی آشنایی ذوالنون با کیمیاگری را نشان‌دهنده پیوند او با مکتب اسکندریه می‌دانند و گمان می‌کنند آن درجه‌بندی حالات روحی که ذوالنون ترتیب داده تا اندازه‌ای با تعلیمات مسیحی ارتباط دارد و وجود تعداد زیادی صومعه مسیحی در شمال آفریقا را دلیل این ادعا می‌دانند .[۲۴]

علاوه بر کیمیاگری گفته شده است که ذوالنون اسم اعظم نیز می‌دانسته است . در **تذکرةالاولیا** در شرح حال «یوسف بن‌الحسین» آمده است که وی حضرت یوسف (ع) را به خواب دید و آن حضرت به وی گفت: «در هر عهدی نشانه‌ای باشد و در این عهد نشانه ذوالنون مصری است و نام اعظم او را دادند پیش او رَوِی .»[۲۵] این شخص برای آموختن اسم اعظم به پیش ذوالنون می‌رود و ذوالنون او را با موشی می‌آزماید یوسف بن الحسین در این آزمون موفق نمی‌شود و به شهر خود بازمی‌گردد .

عطار در **تذکرةالاولیا** از سهل بن عبدالله التستری و یوسف بن الحسین به عنوان مریدان ذوالنون یاد می‌کند .[۲۶] ولی به مشایخ وی اشاره‌ای نمی‌کند . جامی در **نفحات الانس** عزیزی و اسرافیل مغربی را از مشایخ ذوالنون دانسته است .[۲۷] جامی درباره ملاقات ذوالنون با عزیزی می‌نویسد: «ذوالنون مصری به مغرب شد پیش عزیزی که از متقدمان مشایخ است به جهت مسأله‌ای . عزیزی گفت: بهر چه آمده‌ای اگر آمده‌ای که علم اولین و آخرین بیاموزی این را روی نیست . این همه خالق داند و اگر آمده‌ای که او را جویی ، آنجا که اول گام برگرفتی او خود آنجا بود .»[۲۸]

قول ذوالنون در باب معرفت اهمیت بسیار دارد و حاوی نکات باریک و دقیق در خداشناسی است . در **رساله قشیریه** آمده: «ذوالنون را گفتند که خدای را به چه شناختی گفت خدای را به خدای شناختم و اگر فضل خدای نبودی هرگز او را نشناختمی .»[۲۹]

دکتر زرین‌کوب در این باره می‌نویسد: «ذوالنون مصری در باب معرفت از خیلی جهات با تعالیم افلوطین – که مسلمانان او را شیخ یونانی خوانده‌اند – ارتباط دارد .»[۳۰]

ذوالنون لفظ حب و محبت را به نوع خاصی استعمال می‌کند .[۳۱] اولین کسی که این لفظ را هنگام مناجات با پروردگارش به این شکل به کار برد رابعه عدویه است گفته می‌شود که رابعه عدویه و ذوالنون همدیگر را ملاقات کرده‌اند .[۳۲] اینکه آن دو همدیگر را دیده باشند بسیار محتمل به نظر می‌رسد . در **تذکرةالاولیا** آمد . «سماک و ذوالنون به نزدیک

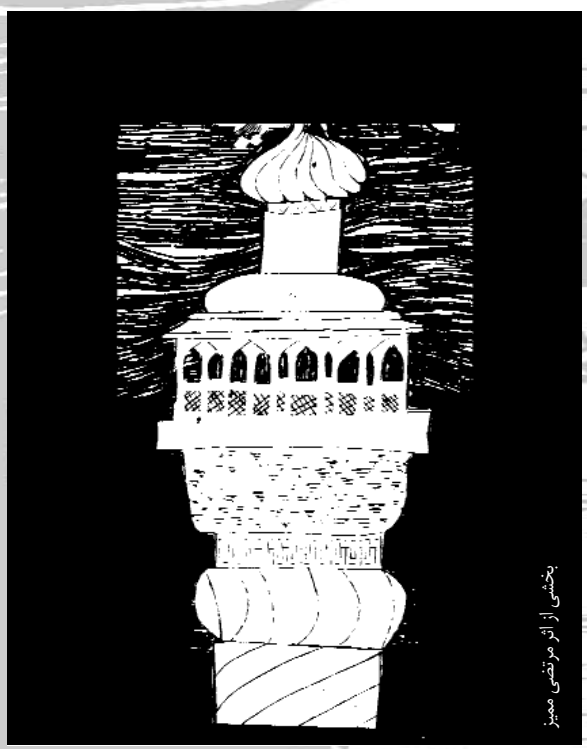
۱۰- **تاریخ گزیده**، تألیف حمدالله مستوفی ، به اهتمام دکتر عبدالحسین نوایی ، امیرکبیر ، ۱۳۶۴ .

۱۱- **تذکرةالاولیا**، تألیف شیخ فریدالدین عطار نیشابوری ، با مقدمه مرحوم قزوینی ، صفی‌علیشاه ۱۳۷۴ .

۱۲- **ترجمه رساله قشیریه** ، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر ، انتشارات علمی و فرهنگی ، ۱۳۶۷ .

۱۳- **تصوف و ادبیات تصوف**، یوگنی ادوارد ویچ برتلس ، ترجمه سیروس ایزدی ، امیرکبیر ۲۵۳۶ .

۱۴- **تلبیس ابلیس** ، ابوالفرج اصفهانی ، ترجمه علیرضا ذکاوتی قراگزلو ، مرکز نشر دانشگاهی ، چاپ اول ۱۳۶۸ .



بخشی از اثر مرتضی ممیز

۱۵- **حلیةالاولیا و طبقات الاصفیاء**، للحافظ ابی‌نعیم احمد بن عبدالله الاصفهانی ، دار احیاء التراث العربی بیروت ، لبنان ۲۰۰۱ م .

۱۶- **دایرةالمعارف الشیعیه العامه** ، تألیف العلامه الشیخ محمدحسین الاعلمی الحائری ، مؤسسه الاعلمی للمطبوعات ، بیروت ، لبنان ۲۰۰۱ م .

۱۷- **دایرةالمعارف فارسی** ، به سرپرستی غلامحسین مصاحب .

۱۸- **دول الاسلام**، لمورخ الاسلام الحافظ شمس‌الدین الذهبی ، اداره احیاء التراث الاسلامی بدوله قطر .

۱۹- **روضات الجنات**، خوانساری اصفهانی ، تحقیق اسدالله اسماعیلیان ، انتشارات اسماعیلیان .

۲۰- **روض المعطار فی خبر الاقطار**، تألیف محمدبن عبدالمنعم الحمیری ، الدکتور احسان عباس ، مکتبه لبنان .

۲۱- شذرات الذهب فی اخبار من ذهب ، لابی الفلاح عبدالحی ابن العماد الحنبلی ، دار احیا التراث العربی بیروت .

۲۲- **شرح التعرف لمذهب التصوف** ، خواجه امام ابوابراهیم اسماعیل بن محمد مستملی بخاری ، تصحیح محمد روشن ، انتشارات اساطیر .

۲۳- صفةالصفوة ، تألیف جمال‌الدین ابی الفرج ابن الجوزی ، تحقیق محمود فاخوری دار الوعی بحلب ۱۳۹۳ .

۲۴- **طبقات الصوفیه** ، خواجه عبدالله انصاری هروی تصحیح دکتر محمد سرور مولایی ، انتشارات طوس ۱۳۶۲ .

۲۵- **طرائق الحقائق**، تألیف محمد معصوم شیرازی به تصحیح محمدجعفر محجوب ، کتابخانه بارانی تهران ، شاه‌آباد .

۲۶- **عبهر العاشقین**، شیخ روزبهان بقلی شیرازی ، انتشارات منوچهری ، ۱۹۸۱ م .

۲۷- **عوارف المعارف** ، شیخ شهاب‌الدین سهروردی ترجمه ابومنصور عبدالمؤمن اصفهانی ، انتشارات علمی و فرهنگی ۱۳۶۴ .

۲۸- **الفهرست** ، تألیف محمدبن اسحاق الندیم تحقیق محمدرضا تجدد ، امیرکبیر ۱۳۶۶ .

۲۹- **قاموس اعلام** ، انتشارات مهران ، استانبول ۱۳۰۸ .

۳۰- **الکامل فی تاریخ** ، الشیخ العلامه ابن اثیر ، دارصادر ، دار بیروت ، ۱۹۶۵ م .

۳۱- **کشف‌المحجوب**، هجویری ، تصحیح ژوکوفسکی ، کتابخانه طهوری ، ۱۳۸۰ .

۳۲- **اللمع فی التصوف**، ابی‌نصر عبدالله بن علی السراج الطوسی ، انتشارات جهان .

۳۳- **مرآة الجنان و عبرةالیقظان** ، الیافعی ، وضع حواشیه خلیل المنصور ، دارالکتب العلمیه .

۳۴- مساجد مصر و الاولیاؤها الصالحون ، الدکتور سعاد ماهر محمد ، جمهوریه مصر العربیه المجلس الاعلی للشئون الاسلامیه .

۳۵- **مصباح الهدایة و مفتاح الکفایة**، عزالدین محمود بن علی کاشانی ، تصحیح جلال همایی ، کتابخانه سنایی .

۳۶- **معجم الالقاب و الاسماء و المستعاره** ، الدکتور فؤاد صالح السید ، دارالعلم للملایین ، ۱۹۹۰ .

۳۷- **معجم‌البلدان** ، شهاب‌الدین ابی عبدالله یاقوت بن عبدالله الحموی ، داراحیاء التراث العربی ، بیروت .

۳۸- **الموسوعة الذهبیه للعلوم الاسلامیه**، دارالند العربی ، الدکتور فاطمه محجوب .

۳۹- **النجوم الزاهره فی ملوک مصر و القاهره** ، جمال‌الدین ابی المحاسن یوسف بن تغری بردی الاتابکی دارالکتب .

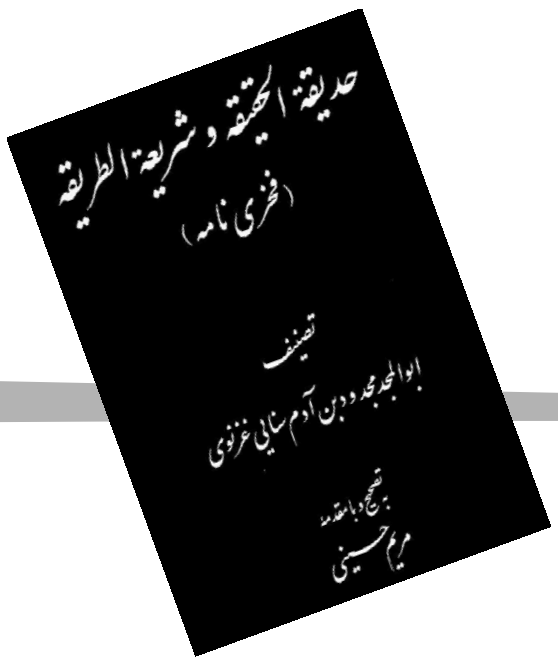
۴۰- **نفحات الانس من حضرات القدس** ، نورالدین عبدالرحمن جامی ، تصحیح دکتر محمود عابدی ، انتشارات اطلاعات ، ۱۳۷۰ .

۴۱- **وفیات الاعیان و ابناء الزمان** ، لابی العباس شمس‌الدین احمد بن محمد بن ابی بکر بن خلکان تحقیق احسان عباس ، منشورات الشریف الرضی قم .

۱۰. **روضات الجنات**، ج ۴، ص ۱۷۷.
۱۱. **تذکرةالاولیا**، ص ۱۱۹.
ترجمه رساله قشیریه، ص ۲۷.
تاریخ دمشق، ج ۸، ص ۲۴۷.
وفیات الاعیان، ج ۱، ص ۳۱۶.
۱۲. **وفیات الاعیان**، ج ۱، ص ۳۱۵.
تاریخ بغداد، ج ۸، ص ۳۹۳.
الاکمال، ج ۳، ص ۳۹۰.
۱۳. **صفةالصفوة**، ج ۴ ص ۳۲۱.
۱۴. **تذکرةالاولیا**، ص ۱۱۹.
۱۵. **کشف المحجوب**، ص ۱۲۵ و ۱۲۴.
۱۶. **تذکرةالاولیاء**، ص ۱۳۲.
و نیز رجوع شود به: **مصباح الهدایه**، ص ۱۹۱.
اللمع، ص ۲۷۱.
کشف المحجوب، ص ۵۲۷.
۱۷. **طبقات الصوفیه**، ص ۵۸۱ و ۵۸۰.
۱۸. در این باره رجوع شود به: **اللمع**، ص ۲۸۸ و ص ۱۸۶، ترجمه **رساله قشیریه** ص ۶۰۹ و ۶۰۱. **تاریخ بغداد** ج ۸، ص ۳۹۶. **تاریخ دمشق** ج ۸، ص ۲۴۸، ۲۴۷ و ۲۴۶. **حلیه الاولیا** ص ۲۹۷. **نفحات الانس** ص ۱۹۹. **عوارض المعارف** ص ۹۳، ۹۲ و ۹۱.
۱۹. **دایرةالمعارف فارسی**، ج ۱، ص ۱۰۴۱.
۲۰. **تذکرةالاولیا**، ص ۱۲۳ و ۱۲۲.
۲۱. همان، ص ۱۲۴.
۲۲. **الفهرست**، ص ۶۴۰.
۲۳. همان، ص ۶۳۴.
۲۴. **تصوف و ادبیات**، ص ۳۰.
۲۵. **تذکرةالاولیا**، ص ۳۳۲.
۲۶. همان، ص ۳۳۱ و ۲۶۳.
۲۷. **نفحات الانس**، ص ۳۱.
۲۸. همان، ص ۳۱. نیز رجوع شود به: **طرائق الحقایق**، ص ۱۵۷.
۲۹. **ترجمه رساله قشیریه**، ص ۵۴۷. نیز رجوع شود به: **کشف المحجوب**، ص ۳۵۲ و ص ۱۲۵. **طبقات الصوفیه**، ص ۶۵۳ و ص ۶۵۰. **تذکرةالاولیا**، ص ۱۳۶ و ص ۱۳۰ و ص ۱۲۸.
۳۰. **ارزش میراث صوفیه**، ص ۱۴.
۳۱. در این باره رجوع شود به: **تذکرةالاولیا**، ص ۱۲۷ و ۱۲۹. **ترجمه رساله قشیریه**، ص ۵۶۷. **کشف المحجوب**، ص ۱۲۷. **اللمع**، ص ۳۲۷ و ۹۵. **عبهرالعاشقین**، ص ۵۴۲. **مصباح الهدایه**، ص ۳۹۱ و ۳۵۸. **تاریخ دمشق**، ص ۲۵۲.
۳۲. **مساجد مصر و اولیاها الصالحون**، ج ۱، ص ۱۳۰ و ۱۲۸.
۳۳. **تذکرةالاولیا**، ص ۶۴.
۳۴. همان، ص ۱۲۷.
۳۵. **تاریخ التراث العربی** مجلداول جزء چهار ص ۱۲۲.
۳۶. همان.
۳۷. **الفهرست**، ص ۶۴۰.
۳۸. همان.
۳۹. در این باره رجوع شود به: **حلیه الاولیا**، صص ۳۱۱، ۳۰۹، ۳۰۸، ۲۹۲، ۲۹۷، ۳۲۱، ۳۲۰، ۳۱۹، ۳۱۶، ۳۱۵، ۳۱۴، ۳۲۵.
اللمع، ص ۲۴۷.
صفه الصفوه، صص ۳۲۱، ۳۲۰، ۳۱۵.
وفیات الاعیان، ص ۳۱۶.
۴۰. **ارزش میراث صوفیه**، ص ۱۴۰.
۴۱. **تذکرةالاولیا**، ص ۱۲۵ و ۱۲۴.
۴۲. **طبقات الصوفیه**، ص ۴۰۹.
۴۳. **تلبیس ابلیس**، ص ۱۳۸.
۴۴. **قاموس الاعلام**، ج ۳، ص ۲۲۲۸.
۴۵. **تذکرةالاولیا**، ص ۱۳۶.
ترجمه رساله قشیریه، ص ۵۲۶.
طبقات الصوفیه، ص ۶۴۵، ۶۴۴.
۴۶. **تذکرةالاولیا**، ص ۱۳۶.
کشف المحجوب، ص ۱۲۵.
حلیه الاولیا، ص ۳۰۵.
۴۷. تصاویر ضمیمه شده از کتاب «مساجد مصر و اولیاءها الصالحون» گرفته شده است.

منابع:

۱- **آثار البلاد و اخبار العباد**، تصنیف ذکریا بن محمدبن محمود قزوینی، تصحیح میرهاشم محدث، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۷۳.
۲- **ارزش میراث صوفیه**، عبدالحسین زرین کوب، امیرکبیر، ۱۳۸۰.
۳- **اعلام قاموس تراجم**، خیرالدین الزرکلی، دارالعلم للملایین، ۱۹۹۲ م.
۴- **الاکمال**، ابن ماکولا، مطبعه دایرةالمعارف العثمانیه بحیدر آباد الدکن الهند، ۱۹۶۳ م.
۵ - **الانساب**، للامام ابی سعد عبدالکریم بن محمد بن منصور التمیمی السمعانی، بمطبعه مجلس دایرةالمعارف العثمانیه بحیدر آباد الهند، ۱۹۶۲ م.
۶ - **البدایة و النهایة**، تألیف ابوالفداء الحافظ ابن کثیر الدمشقی، دارالکتب العلمیه، بیروت لبنان.
۷- **تاریخ بغداد او مدینة السلام**، الخطیب بغدادی مکتبه الخانجی و دارالفکر.
۸ - **تاریخ التراث العربی**، فؤاد سزگین، مکتبه آیت‌الله العظمی المرعشی النجفی العامه، قم، ایران، ۱۴۱۲ ه. ق.
۹- **تاریخ دمشق**، لابن عساکر، دارالفکر، الطبعه الاولی ۱۹۸۵ م.



زمانه و **ابر زلف** اسلامی ندوشن به عربی هم از آثار اوست . وی کتاب **Modern Persian prose literature** نگاشته حسن کامشاد را هم با عنوان **النثر الفنی فی الادب الفارسی المعاصر** از انگلیسی به عربی ترجمه کرد . دسوقی از آثار دکتر علی شریعتی اسلام‌شناس و

دکتر مریم حسینی *

جامعه‌شناس معاصر ایران کتاب **باز گشت به خویشتن** را تحت عنوان «العوده الی الذات» ترجمه کرد . وی کتاب **الثوره الایرانیه** ، **الصراح** ، **الملحمه** ، **النصر** را هم درباره تاریخ معاصر ایران و انقلاب اسلامی تألیف کرد .

المعجم الفارسی الکبیر که فرهنگ بزرگ فارسی – عربی است از دیگر آثار او است . وی کتاب **الفروق فی اللغه** ابو هلال عسکری را به همراهی دکتر محمد علوی مقدم به فارسی ترجمه و تصحیح کرد .

در میان ترجمه‌های او از زبان انگلیسی می‌توان به ترجمه کتاب **The political language of Islam** اثر برنارد لوییس با عنوان «لغه

ترجمه و شرح عربی حدیقه سنایی

ابراهیم الدسوقی شتا استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الازهر قاهره مصر بسیاری از آثار ادبا و شعرای ادب کلاسیک و معاصر ایران را به زبان عربی ترجمه کرده و آثار متعددی را در موضوعات گوناگون درباره ادبیات ایران تألیف کرده است؛ و از این جهت حق بزرگی بر گردن زبان و ادبیات فارسی و عربی دارد.

دسوقی مسئولیت خطیر ترجمه دو مثنوی بزرگ عرفانی فارسی یعنی **مثنوی** مولانا جلال الدین و **حدیقه الحقیقه** سنایی را به‌عهده گرفت. پس از انتشار ترجمه و شرح دو دفتر اول مثنوی توسط استاد دکتر محمد عبدالسلام کفافی که استاد دسوقی بوده است، وی کار ناتمام وی را پی گرفت و از دفتر سوم مثنوی مشغول ترجمه و شرح شد. پس از آن مبادرت به اتمام رساله دکتری خود با عنوان **ترجمه و شرح حدیقه** کرد و آن را انتشار داد. ترجمه **کشف المحجوب** هجویری کار بزرگ دیگر وی است که از فارسی به عربی انجام پذیرفت. وی ترجمه **غزلیات شمس** را در اواخر عمر شروع کرده بود که به اتمام نرسید.

دسوقی به ادبیات معاصر ایران هم عشق می‌ورزید و آثار چندی را به عربی ترجمه کرد. از جمله آنها می‌توان از ترجمه **غربزدگی** آل احمد (ابتلاء بالتغرب) و ترجمه **بوف کور** و بعضی از داستان‌های صادق هدایت (البومه العمیاء و قصص اخری) اشاره کرد. ترجمه کتاب ابر

جایی که می‌تواند معارف صوفیه و حکمت اسلامی و دینی را در شعر خود وارد کند.

دسوقی به تأثیر شعر سنایی بر آثار شاعران پس از وی چون عطار، مولانا، خاقانی، نظامی، جمال الدین اصفهانی، قا آنی و میرزا محمد تقی سپهر اشاره می کند، و اینکه نویسندگانی چون میبدی در **کشف‌الاسرار** و نصرالله منشی در **کلیله و دمنه** و راوندی در **راحه الصدور** اشعار وی را تضمین کرده اند.

در ترجمه کتاب **حدیقه** مأخذ دسوقی تصحیح مرحوم مدرس رضوی بوده است. وی کل ابیات کتاب را شماره گذاری کرد. مطابق شماره گذاری وی کتاب **حدیقه** تصحیح مدرس ۱۱۷۹۴ بیت است، که وی تمامی این ابیات را ترجمه کرده و سپس بر ابیات مشکل آن شرح نوشته است.

دسوقی در ترجمه متن حدیقه تلاش کرده تا ترجمه‌ای وفادار به متن ارائه دهد و در بسیاری از ابیات متوجه سعی بسیار مترجم در ایجاد موسیقی در متن ترجمه به‌خصوص قسمت قافیه و ردیف می‌شویم. وی در ترجمه بیت:

دهر نی قالب قدیمی او

طبع نی باعث کریمی او

می‌گوید:

لیس الدهر قالباً لقدمه

و لیس الطبع باعثاً لکرمه

(ص ۳۱)

یا در ترجمه بیت زیر می‌نویسد:

آتش و باد و آب و خاک و فلک

زبرش عقل و جان میانه فلک

النار و الریح و الماء و التراب و الفلک

فوقها العقل و الروح ووسطها الملک

دسوقی با دقتی که از او انتظار می‌رود ابیات را ابتدا به یاری استادش درک کرده و فهمیده و سپس آن را ترجمه کرده است. ترجمه وی آنچنان دقیق و صحیح است که می‌توان حتی در فهم بسیاری از ابیات مشکل از آن استفاده کرد. مثلاً در دو بیت زیر که در حدیقه سنایی موقوف‌المعانی است می‌بینیم که دسوقی چنین ترجمه می کند:

عقل را خود کسی نهد تمکین

در مقامی که جبرییل امین

کم ز گنجشکی آید از هیبت

جبرییلی بدان همه صولت

فان الانسان یستطیع ان یعطی عقله تمکین

لو انه کان فی مقام جبرییل امین

(بل) ان جبرییل من هیبته لاقل من عصفور

مع کل ما یملکه من صوله

(ص ۲۹)

با توجه به موجز بودن سخن سنایی در حدیقه مترجم هر جا که لازم دیده است با استفاده از توضیحات اضافی (البته در داخل دو هلال) متن را مفهوم کرده است. برای نمونه در ترجمه بیت:

ای که فرش زمانه ننوشتی

وای که از چار و نه بنگذشتی

چنین می‌نویسد:

و انت یا من لم تطوا فرش الزمان

و انت یا من لم تترک (الطبایع) الاربعه و (الافلاک) التسعه

در پاورقی‌هایی هم که مترجم در قسمت ترجمه متن می‌افزاید بعضی توضیحات لازم دیگر اضافه می‌شود. به عنوان مثال اسامی رخش و بیژن (ص۶۶) کلماتی هستند که در پاورقی برای خواننده عرب توضیح داده می‌شوند. در توضیح بیت:

تو در این بادیه پر از بیداد

غمز را مغز خوانده شرمت باد

در پاورقی می‌نویسد که سنایی در این بیت بین دو کلمه غمز و مغز از صنعت قلب استفاده کرده است. (ص ۱۰۰) و یا مثلاً در توضیح عنوان « قال النبی (ص) فرغ الله تعالی عن الخلق و الخلق و الاجل و الرزق» می‌نویسد که شاید معنی این حدیث با معنی حدیث «جف القلم بما هو

السیاسه فی الاسلام» اشاره کرد .

ترجمه و شرح حدیقه سنایی عنوان رساله دکتری الدسوقی بوده است که در سال ۱۹۹۵ / ۱۴۱۵ توسط مؤسسه دارالامین قاهره منتشر شد . استاد راهنمای دسوقی مرحوم دکتر محمد عبدالسلام کفافی بود که با وجود اینکه دسوقی مایل بود ترجمه یکی از کتب معاصر زبان فارسی را به عنوان موضوع رساله دکتری انتخاب کند ، ترجمه و شرح حدیقه را به وی پیشنهاد می کند و دسوقی هم به رغم آگاهی نسبت به مشکلات راه آن را می‌پذیرد .

استاد کفافی اما دانشجوی خود را تنها نمی‌گذارد و در طی جلسات متعدد دسوقی را در ترجمه و فهم مشکلات کتاب راهنمایی می کند . او می‌نویسد : «بعد از ظهرهای زیادی را با استاد از دانشگاه تا منزل وی پیاده می‌رفتیم و درباره حدیقه و مشکلات آن صحبت می کردیم . در همین سال‌ها بود که ترجمه دفتر اول و دوم مثنوی به همت استاد کفافی به پایان رسیده و منتشر شده بود و از موضوعات مورد بحث ما مقارنه بین مولوی و سنایی بود .» (الدسوقی ، ۱۹۹۵ ، ۵)

دسوقی در سال ۱۹۷۲ از رساله خود دفاع کرد و پس از مرگ استادش کفافی ترجمه دفترهای دیگر مثنوی را به پایان رساند . در این زمان بود که دسوقی متوجه شد که مولانا در مثنوی تا چه حد از حدیقه سنایی بهره برده و افکار و آرای وی را شرح و توضیح داده و در بسیاری از مواضع از کتاب حدیقه نقل کرده است . دسوقی می‌نویسد : «در آن زمان بر من روشن شد که ریشه و اساس آراء و افکار مولوی را باید در حدیقه جست ، پس دوباره به حدیقه روی آوردم و ترجمه متن را به پایان رساندم . در این میان متوجه بودم که انتشار ابیات حدیقه بدون شرح ابیات مشکل آن مفید نیست ، پس مشغول جستجوی شروح حدیقه شدم اما شرحی برای آن نیافتم ، شرح عبداللطیف عباسی را در اختیار نداشتم و تعلیقات مدرس رضوی هم شرح تمام ابیات مشکل را در بر نداشت . اما با توجه به اینکه مولانا در مواضع بسیاری ابیات حدیقه را در مثنوی شرح کرده است من هم در شرح بسیاری از ابیات خواننده را به شرح آن معانی در مثنوی حواله دادم .» (همان ، ۶)

دسوقی در مقدمه کتاب خود از مشکل دیگری هم یاد می کند و آن ، دشواری انتشار مدیحه‌ها و هجویات و مفاخره‌های سنایی است که در حدیقه مندرج است و دسوقی در ابتدا انتشار آن را صلاح نمی‌داند . اما می‌نویسد پس از آنکه متن حدیقه را با تأنی و دقت بیشتری مطالعه کردم متوجه امر غریبی شدم و آن اینکه سنایی در ستایش نامه‌های پادشاه آرای سیاسی خود را ارائه می‌دهد ، و در هجویات هم مردم را به صفاتی هجو کرده است که مایه مدح و ستایش ایشان بود ه است ، و در مجموع سنایی صورت زنده ای از اجتماع عصر خود را در این کتاب ارائه می‌دهد . و همان طور که خود گفته است:

هزل من هزل نیست تعلیم است
شعر من شعر نیست اقلیم است

پس من هم هزل وی را هزل نپنداشتم و آن را حقیقتی از حقایق روزگار وی دانستم .

دسوقی ترجمه کتاب **حدیقه** را با مقدمه ای درباره سنایی و آفاق شعر وی می‌آراید . در این مقدمه او از تاریخ زندگی سنایی و ویژگی‌های شعری وی می‌نویسد . دسوقی معتقد است که سنایی تا پایان عمر مجرد زیسته است و این تجرد ، فرصت کافی در اختیار او گذاشته تا به هر کجا که بخواهد سفر کند و اندوخته‌های فراوانی از این مسافرت‌های خویش هم داشته باشد . دسوقی سنایی را آغازگر شعر عرفانی فارسی معرفی می‌کند و وی را نخستین کسی می‌داند که بعضی اصطلاحات شعر صوفیانه چون مغ (کنایه از مرشد و پیر) و شراب و می (کنایه از فیض) و خرابات را ابداع می کند .

توجه به حکمت سنایی از جمله مطالب مهم مندرج در مقدمه دسوقی است . او می‌نویسد که سنایی علاقه‌مند است که مسائل حکمی را در شعرش به‌خصوص **حدیقه** وارد کند . اساس کتاب **حدیقه** مسائل و قضایایی است که به نحوی به فلسفه اسلامی و علم کلام مربوط می‌شود . بحث در باره جبر و اختیار ، ذات و صفات ، عدل و توحید ، و همچنین کاربرد بعضی واژه‌های خاص فلسفی و منطقی چون : طباع ، عناصر ، آباء و امهات ، کون و فساد ، هیولی و صورت ، جوهر و عرض ، عقول و نفوس و ترتیب آنها . دسوقی مأخذ بسیاری از آراء کلامی و فلسفی سنایی را آراء اخوان الصفا می‌داند . وی در اثناء کتاب هم جا به جا به این نکته اشاره می کند .

دسوقی در پایان نتیجه می گیرد که سنایی در **حدیقه** تلاش می کند تا تمامی معارف صوفیانه را به نوعی به شریعت اسلامی متصل کند . استناد به آیات قرآن و احادیث نبوی و اقوال مشایخ و تعلیمات ایشان نشان می‌دهد که سنایی می‌خواهد همان‌طور که فردوسی با شعر خود حافظ تاریخ ایران قدیم و اساطیر پیش از اسلام بوده است ، او هم تا

که به‌نظر من مصرع اشاره به داستان خالد بن ولید دارد که جام شرابی از گنجینه‌های خسرو را نوشید که ذره‌ای از آن برای کشتن مردی کافی بود ، اما خالد را هیچ اثر نکرد چرا که وی پس از نوشیدن آ ن گفت : «بسم‌الله الذی لا یضر مع اسمه شیء فی الارض و لا فی السماء»

دسوقی با هشیاری تمام دقایق و نکاتی را درتصحیح **حدیقه** می‌بیند و بر آن خرده می‌گیرد ، به‌عنوان نمونه در صفحه ۱۰۰ **حدیقه** مدرس ابیات ذیل عنوان در شکر و شکایت می‌آید ، در حالی که موضوع این بند در لطف و قهر الهی است . دسوقی یادآور می‌شود که بهتر است عنوان این بند به «در لطف و قهر الهی» تغییر یابد چرا که موضوع این فصل پیرامون همین مطلب است . جالب است که در قدیم‌ترین نسخ حدیقه عنوان این بند «در قهر و لطف» است . (رک : حدیقه تصحیح مریم حسینی ص ۲۶)

با توجه به اینکه دسوقی پیش از شرح حدیقه سنایی به ترجمه و شرح دفترهای سوم تا ششم مثنوی مشغول بوده است در بسیاری موارد در شرح ابیات سنایی به شرح ابیات نظیر آن در شرح مثنوی ارجاع می‌دهد . البته در بیشتر موارد روشن است که تشابه بین ابیات از نوع توارد است نه اقتباس یا تضمین ، ولی در بعضی موارد هم وی به نشانه‌های تأ ثیر پذیری مولانا از سنایی اشاره می کند . مثلاً در شرح بیت ۴۰۳:

تو فضول از میانه بیرون بر

گوش خر در خورست با سر خر

که مولانا هم در دفتر سوم به آن اشاره کرده است .

گاهی پیش می‌آید که دسوقی در شرح ابیا ت **حدیقه** از بعضی حکایت‌ها و روایت‌ها و تمثیل‌های صوفیه استفاده می کند و بر غنای اثر خود می‌افزاید . و در شرح حکایت بیرون آوردن تیر از پای حضرت علی (ع) در جنگ احد دسوقی پس از نقل شرح مدرس رضوی بر بیت به حکایت دیگری که میتواند در اینجا مورد اشاره قرار بگیرد اشاره می کند و آن داستان صوفی معروف ابوالخیر اقطع است که اطباء به جهت معالجه وی امر به قطع پای او کرده بودند و وی راضی نمی‌شد تا اینکه مریدان وی به طبیب گفتند که پایش را هنگام نماز قطع کند چرا که او در آن هنگام چیزی را احساس نمی کند . پس پایش را هنگام نماز بریدند و او پس از ادای نماز متوجه پای بریده‌اش شد .

از جمله دقت‌های دسوقی در شرح کتاب توجه به مقارنه بین بعضی موضوعات مندرج در **حدیقه** سنایی با کتاب **احیاء علوم الدین** غزالی است . وی در شرح ابیات در فصل نماز حدیقه به اقتباسات سنایی از دیدگاه‌های غزالی و احادیث مندرج در آن فصل در احیاء اشاره می کند و می‌نویسد با توجه به اینکه در دوره زندگی سنایی اختلاف بین متصوفه و فقهاء شدید بوده است و روز به روز از طرف حکومت غزنوی هجوم بر هر آنچه غیر سنت و شریعت باشد بیشتر می‌شد ، از طرف دیگر رعبی که اسماعیلیه در ممالک اسلامی پراکنده بودند موجبات هراس و ترس دوری از صورت شریعت را فراهم می کرد ، عصر سنایی عصر تلاش برای وفاق و سازگاری بین تصوف و شریعت است . همان کاری که امام محمد غزالی در **احیاء علوم الدین** کرد و سنایی هم در **حدیقه الحقیقه** به عنوان شاعر صوفی مواظبت شدیدی بر حفظ اصول شریعت دارد . (رک : شرح دسوقی ص ۲۵۰ و همچنین مقاله حدیقه احیایی در شعر فارسی ، مریم حسینی)

کتاب با همه مزایای آن متأسفانه اشکالاتی در حروفچینی و تایپ دارد که مانع روان خوانی متن میشود . به عنوان نمونه در صفحه ۱۰۰ به‌جای صنعت ، صفه تایپ شده و یا للسیوطی در صفحه ۷۰ للبوطی ضبط شده و یا در ص ۲۴ به‌جای خیام ، خیال آمده است و امثال آن که البته کم نیست .

پانوشت:

* عضو هیئت علمی گروه زبان و ادب فارسی دانشگاه الزهراء .

منابع:

– آل احمد جلال ، ۱۹۹۹ ، **الابتلاء بالتغرب** ، ترجمه بالعربیه ابراهیم الدسوقی شتا ، قاهره .

– برنارد لوییس ، ۱۹۹۳ / ۱۳۷۲ ، **لغه السیاسه فی الاسلام** ، دارقرطبه .

– حسینی مریم ، ۱۳۷۶ ، حدیقه احیایی در شعر فارسی ، **مجله علمی پژوهشی دانشگاه الزهراء** .

– الدسوقی شتا ابراهیم ، ۱۹۹۵ /۱۴۱۵ ، **ترجمه و شرح حدیقه الحقیقه و شریعه الطریقه** ، قاهره ، دارالامین ، الطبعه الاولی .

– الدسوقی شتا ابراهیم ، ۱۹۹۳ / ۱۳۷۲ ، **المعجم الفارسی الکبیر** ، قاهره ، مکتبه مدیولی ۳ ج .

– ــــــــــ ، ۱۹۸۶ / ۱۴۰۶ ، **الثوره الایرانیه** ، الصراح ، الملحمه ، النصر ، قاهره ، ناشر الزهراء للاعلام العربی .

– سنایی ، ۱۳۸۲ ، **حدیقه الحقیقه** ، به تصحیح و مقدمه مریم حسینی ، تهران ، مرکز نشر دانشگاهی .

– سنایی ، ۱۳۶۸ . **حدیقه الحقیقه** ، به تصحیح مدرس رضوی . تهران انتشارات دانشگاه تهران .

– شریعتی علی ، ۱۴۱۳ / ۱۳۷۲ ، **العوده الی الذات** ، ترجمه ابراهیم الدسوقی شتا ، قاهره ، الزهراء للاعلام العربی .

– عسکری ابوهلال ، ۱۳۶۳ ، **الفروق فی اللغه** ، ترجمه ، تصحیح ، تعلیق محمد علوی مقدم و ابراهیم الدسوقی شتا ، مشهد ، آستان قدس رضوی .

– کامشاد حسن ، ۱۹۹۲ / ۱۳۷۱ ، **النثر الفنی فی الادب الفارسی المعاصر** ، ترجمه ابراهیم الدسوقی شتا ، قاهره ، الهیئه المصریه العامه الکتاب .

– مدرس رضوی محمد تقی ، ۱۳۴۵ ، **تعلیقات حدیقه الحقیقه** ، انتشارات علمی ، تهران .

– مولوی محمد جلال الدین ، ۱۳۶۰ ، **مثنوی** ، ترجمه و شرح ابراهیم الدسوقی شتا ، تهران ، زوار .

– هجویری غزنوی ، ۱۹۷۴ ، **کشف المحجوب** ، ترجمه بالعربیه ابراهیم الدسوقی شتا ، نشر التراث بالازهر الشریف ، الطبعه الاولی .

– هدایت صادق ، ۱۳۷۰ ، **البومه العمیاء و قصص اخری** ، ترجمه بالعربیه ابراهیم الدسوقی شتا ، قاهره .

کائن الی یوم القیامه» برابر باشد. (ص۷۲)

از استفاده فراوان دسوقی از آیات قرآن و احادیث نبوی و استناد به سخنان مشایخ صوفیه در کتاب‌های عرفانی بر می‌آید که وی تسلط بسیاری بر معارف اسلامی و عرفانی دارد. در شرح ابیاتی از **حدیقه** می‌بینیم که وی به آیه یا حدیثی اشاره می کند که پیش از وی هیچ یک

تعلیقات ذکر نکرده اضافه کرده است. از کتب صوفیه کتاب‌های **کشف المحجوب**، **طبقات سلمی**، **حلیه الاولیاء**، **رساله قشیریه**، کتاب **التعرف** و شرح آن، **تذکره الاولیاء** و آثار غزالی مورد مراجعه وی قرار گرفته است. با توجه به بخش‌های ابتدایی حدیقه که سنایی در آن بعضی مسائل کلامی را مطرح می کند، دسوقی هم در شرح این ابیات از کتبی

از شارحان به آن اشاره نکرده اند.

دسوقی در شرح بیت :

از پی بحث طالب و عاجز

هل و من گفتن اندرو جایز

حدیثی از رسول الله را نقل می کند: «نهی رسول الله (ص) عن قیل و قال وکثره السؤال و اضاعه المال» (مسند احمد ۲ / ۳۶۷ قاهره ۱۹۴۶ و صحیح بخاری ۴ / ۱۲۵)

دسوقی در شرح کتاب **حدیقه** غیر از شروحی که در دست داشته چون کتاب تعلیقات مدرس رضوی، از منابع حدیث اهل سنت مانند **مسند** احمد بن حنبل و **صحیح** بخاری و **موطأ** مالک، **جامع صغیر** سیوطی، **کنوز الحقایق** مناوی استفاده کرده و هر جا حدیثی را یادآور شده مأخذ آن را هم آورده است، حتی مآخذ احادیثی را که مدرس در

چون **مقالات الاسلامیین** ابوالحسن اشعری، کتاب **الملل والاهواء** و **النحل** ابن حزم سود می‌جوید.

در طول شرح ابیات حدیقه گاهی پیش می‌آید که دسوقی بر آراء مدرس رضوی خرده می‌گیرد و خود نظر تازه ای درباره بیت ارائه می‌دهد. مثلاً در شرح بیت ۲۴۳:

زهر در کام او شکر گردد

سنگ در دست او گهر گردد

که درباره حفظ الهی است و مدرس رضوی در شرح مصرع اول می‌نویسد که اشاره به داستانی دارد که طی آن یهودی‌ای با بزغاله‌ای بریان که آن را به زهر آلوده از حضرت رسول پذیرایی می کند و حضرت لقمه‌ای از آن را می‌خورد و بر ایشان تأثیر نمی کند. دسوقی می‌نویسد

من در سجود بت ، ولی لبریز استغفار دل
دامان ز نعمت موج زن ، دریای کفران در بغل
از چین زلفی می‌رسم ، سودایی و آشفته سر
یک کعبه بت در آستین ، یک دیر ایمان در بغل
(غزل شماره۱۲۳)

یا این سه بیت را ، که گویی صائب سروده است .
گوش آوردیم و هم چون گل تهی بردیم حیف
زین گلستان ناله‌ای چند آشنا می‌خواستیم
کوشش بیهودهٔ ما آبروی سعی ریخت
سر نبود و سایهٔ بال هما می‌خواستیم
خام کاری‌های ما گم داشت بر ما راه را
کاندرین دشتِ پر آتش ، نقش پا می‌خواستیم
(غزل ۱۵۲)

دیوان فصیحی هروی

بیزارم از آن سینه که از جوش نشیند
پوشد کفن شعله و خاموش نشیند
بختم، شب تاری است که تا صبح قیامت
در ماتم خورشید، سیه پوش نشیند
(ص ۱۴۴)

این دو بیت باور و نقد حال شاعری است که تاکنون نشانی جز نام و ابیات پراکنده‌ای از وی، در تذکره‌های مختلف ادب فارسی نبود [۱].

فصیحی هروی (۱۰۴۹-۹۸۷ هـ. ق) از پیشگامان سبک هندی است با زبانی پاکیزه و گرم و نازک خیالی‌هایی دلپسند. چنانکه در هر غزل او - لااقل یک یا دو بیت سخته و استوار، وجود دارد و گاهی تمامی ابیات آن.

می‌آید از سیرجگر، آهم گلستان در بغل
یأس وتمنّا درنفس، امیدوحرمان در بغل
زان سان که طفلان در چمن، دزدند گل از باغبان
آهم کند گل‌های داغ از سینه پنهان در بغل

قافیه‌ها نیز از قوافی معروف‌اند، تنها در ردیف‌های او گاهی نو گرایی دیده می‌شود ، ردیف‌هایی چون:

پر است / غلط است / در بغل / گل نمی گنجد / خندهٔ ماست / و ردیف یک غزل هم ، دارای معنی محدود محلی است یعنی:بر گردید به معنی «برگشت»

دیدی که چو بخت ، یار برگردید
چون دید که روزگار بر گردید
(ص۱۴)

در دیوان او ، مدح وعشق و زهد و عرفان و اخلاق هست امّا ملایم و معتدل ، حتی دو رباعی او (۱۰۷و ۱۱۱) که متضمّن معنی هزل است ، آنچنان پوشیده و پنهان است که جز با تأمل ، پرده مفهوم دریده نمی‌شود .

در نظم فصیحی رقم نام چه حاجت
پیدا بود از حسن ادا ، کاین سخن کیست
(ص ۲۵۴)

همان‌گونه که آقای دکتر دهقانی– در مقدمه دیوان – یادآور شده‌اند : بسیاری از قصاید فصیحی به اقتفای شاعران بزرگ قصیده‌سرا چون خاقانی و انوری است . که سخن صحیحی است لیکن قصاید فصیحی از نظر سوز و احساس بر سخن آن بزرگان ، برتری دارد ، چنانکه بسیاری از غزلیات فصیحی هم مورد توجه و تقلید شاعران سبک هندی قرار گرفته است که به چند نمونهٔ آن ذیلاً اشاره می‌شود .

۱ – صائب(متوفّی۱۰۸۶) دو بار در غزل خویش از "میر فصیحی"نام برده و دو مصراع او را تضمین کرده:

الف:
در پلّهٔ آغاز ز انجام گذشتیم
از مصر برون نامده از شام گذشتیم
این آن غزل میر فصیحی است که فرمود
«از پشتهٔ صبح و درهٔ شام گذشتیم» [۲]
(**دیوان** ، ج – ۲۸۶۶/۵ قهرمان)

ب:
در مشرب من صبح چه گویم چه اثر داد
این شیر مرا غوطه به دریای شکر داد
این آن غزل میر فصیحی است که فرمود
«بید چمن ما ، گل خورشید ثمر داد»
(ج ۲۰۸۶/۴)

قبل از پرداختن و ادامهٔ سخن شاعرانی که به اقتفای فصیحی رفته‌اند ، می‌پسندم دربارهٔ این نکته ابراز نظر کنم که آیا فصیحی در قصیده پیرو انوری و خاقانی بوده است؟ چنانکه گفته‌اند ، یا پیرو عرفی (متوفی ۹۹۹ هـ . ق) است؟ می‌افزایم فصیحی به تقلید از شیوه و سبک عرفی ، چون اکثر شاعران سبک هندی ، آن گونه رفته است که این رهروان رفته‌اند .

به استناد سخن ناقدان بصیری چون شبلی نعمانی و دکتر صفا ، عرفی شیرازی از شاعران مرتبهٔ اول سدهٔ دهم هجری است .

صاحب **مأثر رحیمی** می‌نویسد: او [عرفی] مخترع طرز تازه‌ای است که الحال مستعدان و اهل زبان و سخن سنجان ، تتبّع او کنند . (به نقل از شعرالعجم) و صائب بسیاری از اشعار او را جمع‌آوری کرده است .

به گواهی دیوانش ، عرفی نه فقط در سرودن قصیده از خاقانی و انوری پیروی کرده بلکه توجه مخصوصی به فرخی سیستانی و جمال‌الدین عبدالرزاق نیز داشته است و نه تنها اکثر قصاید فصیحی که دکتر دهقانی در مقدمهٔ دیوان او ، به تتبّع انوری و خاقانی بر شمرده‌اند به سخن عرفی نزدیک‌تر است تا آن دو شاعر قرن ششم ، بلکه چنانکه خواهیم آورد بعضی از غزلیات دیگر فصیحی هم به تقلید و اقتفای غزل عرفی سروده شده . اینک گواه:

خاقانی:
صبحدم چون کلّه بندد آه دود آسای من
چون شفق در خون نشیند چشم شب پیمای من

و تک بیت‌های فراوان او ، که گاهی مَثَل سایر شده است و انصافاً بعضی آنها ، لذت و جاذبهٔ یک غزل حافظ را دارد . چون:

خنده می‌بینی ولی از گریهٔ دل غافلی
خانهٔ ما اندرون ابرست و بیرون آفتاب

و

هزار بار قسم خورده‌ام که نام تو را
به لب نیاورم امّا قسم به نام تو بود

و

خارِ ترم که تازه زباغم درودهاند
محروم بوستانم و مردود آتشم

و

غنچهٔ ما زین گلستان شبنمی ، نوبر نکرد
سال‌ها افسانه ابری و بارانی شنید

و

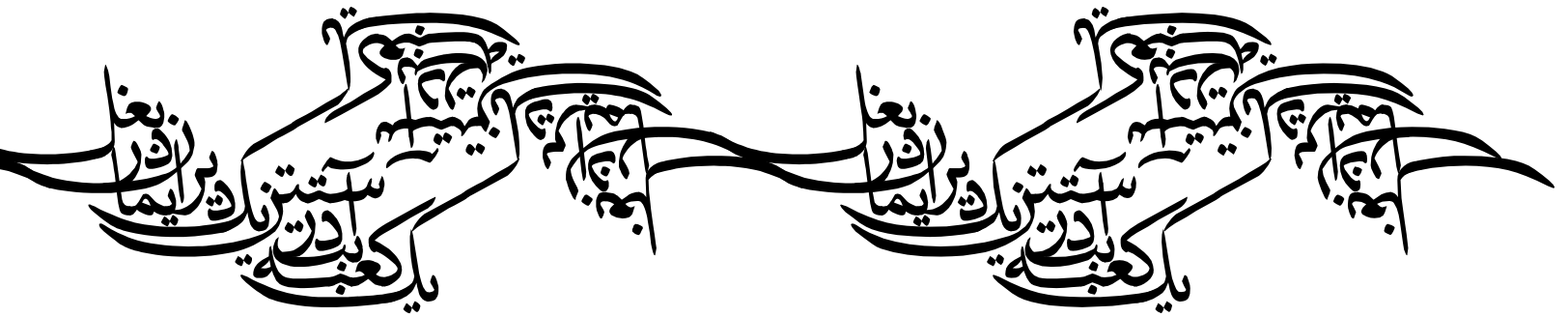
لبی کز نازکی ، بار تبسم ، بر نمی تابد
به خون غلتم که امروزش به دشنام ، آشنا کردم

گواهان عدلی است بر دقت و سخت کوششی استاد و نیز کتاب برگزیدهٔ متون عرفانی به نام از همیشه تا جاودان که نشان ذوق و نکته سنجی ایشان است – هر سه – از سوی انتشارات توس در اختیار اهل فضل قرار گرفته .

وقتی غزل شمارهٔ ۱۷۴ فصیحی را به مطلع و مقطع زیر می‌خواندم :

عمری است تا به درد محبت فسانه‌ایم
چون سایه ز آفتاب طرب بر کرانه‌ایم
بیکار نیستیم فصیحی در این دیار
محنت ستان و ناله(نافه) فروش زمانه‌ایم

چهره و منش آزادهٔ دکتر قیصری در نظرم آمد که گویی ناصر خسرو دیگری است اینک در یمگان «اورگمان» اقلید چون نافه نهفته عطری همگان نصیب می‌پراکند . او دست پرورد استادان بزرگی چون دکتر یوسفی و دکتر احمد علی رجایی بخارایی است که بوی همدمی آنان را



نصر آبادی ، دیوان کامل فصیحی را حدود ۶۰۰۰ بیت گفته ، لیکن دیوانی که امروز در دست ماست . ۴۱۰۷بیت دارد که مشتمل بر ۲۱ قصیده که جز قصاید مذهبی او ، که از خلوص نیت برخوردار است . بقیهٔ آنها که درمدح حسین خان وحسن خان شاملو حاکمان جورپیشهٔ هرات است . در حقیقت ستایش دوستاقبانهایی است که حتی رخصت سفر از شهر هری را بدو نمی دادند و همان حکایت رقص به یرلیغ است .

غزلیات او ، که حدود ۲۲۰ غزل کوتاه و متوسطه است واسطة العقد دیوان اوست و مبنای این سخن و نقد هم بر غزلیات اوست . بیشتر از ۱۶۰ رباعی و چند ترکیب بند و ترجیع بند و مثنوی در دیوان فصیحی آمده ، که کمتر از احساس و دل سوختگی موجود در غزلیاتش ، نشانی دارد .

دیوان فصیحی هروی ، به اهتمام استاد بزرگوار و فاضل دکترابراهیم قیصری با مقدمه‌ای ممتع از دکتر محمد دهقانی ، از سوی انتشارات امیرکبیر ، منتشر شده است ، قبلاً از دکتر قیصری کتاب‌های ارزشمند و پر فایده‌ای به نام‌های **ابیات بحث انگیز حافظ** و **پردهٔ گلریز** که گرفته ، ذوق تحقیق و توانایی قلم از یکی وخصلت مردی ومردمی را از دیگری دارد – سلمه الله تعالی وطاب ثراهما –

دکتر قیصری دیوان فصیحی را بر اساس نسخهٔ خطی مورخ ۱۰۶۷ هـ . ق (هجده سال بعد از مرگ شاعر) متعلق به کتابخانهٔ دانشگاه توبینگن آلمان و نیز با توجه به میکروفیلم نسخهٔ دیوان هند (=ایندیا آفیس) تصحیح کرده‌اند و موارد تفاوت نسخه بدل را در پنجاه صفحه کتاب یاد آور شده‌اند . گذشته از این ، در هر تذکره‌ای که شعر فصیحی بوده ، مصحح محترم آنها را تحت عنوان «ابیات فصیحی در تذکره‌ها» یک کاسه کرده و در انتهای دیوان آورده‌اند . در دیوان فصیحی همه چیز بر مدار نرمی و عطوفت می‌چرخد از موسیقی کلام تا مفهوم . بیشترینهٔ اشعار دارای اوزان ملایم و جویباری هستند جز یک مورد که وزن سنگینی دارد:

نافه چو طرّهٔ غالیه بار تو نیست
عنبر سوده چو خط غبار تو نیست
(ص۲۵۲)

یا

فصیحی:

گوارا باد آیات تجلی بر لب هوشم

اگر بخشد ثوابش را به دوزخ دیده و گوشم

صائب:

به دامن می‌رود اشکم:گریبان می‌درد هوشم

نمی‌دانم چه می‌گوید نسیم صبح در گوشم

یا

فصیحی:

ما روزی حیات به جز خون نمی‌دهیم

درد سری به صد می گلگون نمی‌دهیم

صائب:

ما کنج دل به روضهٔ رضوان نمی‌دهیم

این گوشه را به ملک سلیمان نمی‌دهیم

(با تغییر جزئی در قافیه)

فصیحی:

درد ما ننگ مداوا بر نتابد بیش از این

ناز اعجاز مسیحا بر نتابد بیش از این

صائب:

عشق ما را ظرف دنیا بر نتابد بیش از این

درد ما را کوه و صحرا بر نتابد بیش از این[۳]

از شاعران دیگری که به اقتفای سخن فصیحی ، غزل سروده‌اند ، حزین لاهیجی (۱۱۰۳–۱۱۸۰ هـ . ق) است که در ذیل به چند مورد آن اشاره می‌شود:

فصیحی:

از روز سیاهم ، شب هجران گله دارد

وز صبحدمم ، شام غریبان ، گله دارد

حزین: (دیوان ۲۵۴)

از عشق ، تن سوخته جانان گله دارد

زین شعلهٔ بی‌باک ، نیستان گله دارد

یا

فصیحی:

چون سینهٔ ماتم زدگان غرقهٔ داغم

در کسوت سوسن شکفد لالهٔ راغم

حزین: (۳۴۰)

سر تا قدم از خون جگر غیرت باغم

گلرنگ‌تر از لاله بود پنبهٔ داغم

یا

۲- عرفی قبل از فصیحی سروده:

صبحدم چون در دمد دل ، صور شیون زای من
آسمان صحن قیامت گردد از غوغای من
(ص ۱۲۲- **دیوان**)

فصیحی :

صبحدم چون در خروش آمد ، دل شیدای من
چرخ را بنشاند در خون ، چشم شب پیمای من
(ص ۱۶)

و حتی بعد از فصیحی حکیم رکنا مسیح کاشانی (م ۱۰۶۶ هـ. ق) هم از این قصیدهٔ خوش آهنگ پیروی کرده و نیز مثال دیگر:

خاقانی: (ص۳۷۵ سجادی)

در ساحت زمانه زراحت نشان مخواه
ترکیب عافیت ز مزاج جهان مخواه

عرفی: (ص۱۳۷)

گر مرد همتی ز مروت نشان مخواه
صد جا شهید شو ، دیت از دشمنان مخواه

فصیحی: (ص۱۰)

ای دل غذای روح از این خاکدان مخواه
طوفان در این تنور مهیاست نان مخواه

و پیروی فصیحی از عرفی در نوع غزل:

عرفی: (ص۲۴۰)

برو مسیح که فکر فراغ من غلط است
غلط مکن ، که علاج دماغ من غلط است

فصیحی (با تغییری در قافیه) : (ص۲۴۰)

وفای عهد ز خوبان عهد ما غلط است
نسیم عافیت از گلشن بلا غلط است

عرفی: (ص۲۵۲)

بر دل یوسف ، غمی در کنج زندان برنخاست
کز پریشانی فغان از پیر کنعان برنخاست

فصیحی: (ص۱۲۵)

کی زماتم خانهٔ ما دود افغان بر نخاست
کی غم از بالین ما با چشم گریان برنخاست

عرفی: (ص۲۶۸)

کو عشق کز شمایل عقلم جنون چکد
از خنده نوش ریزد و از گریه خون چکد

فصیحی: (ص۱۳۸)

خون شکایتم زلب زخم چون چکد
زانجا که تیغ او نرسیده ست خون چکد

مسلماً هر شاعری (بی ادعا یا با مدعا) در مسیر هنر خویش به بازار ستد و داد اندیشه و مضمون گذر خواهد داشت و عاریت کس می‌پذیرد و از وی نیز خواهند پذیرفت . از غزل فصیحی هم ، بسیاری از اعاظم گردنکشان سبک هندی پیروی کرده‌اند ، مثلاً صائب که حدود چهل سال بعد از فوت فصیحی حیات داشته و قبلاً به دو مورد تضمین او اشاره کردیم .

در نمونه‌های زیر هم نشان تتبع در غزلش هست .

فصیحی:

ز گریه موج زند مجلس ، ار ندیم شوم
چمن به ناله درآید اگر نسیم شوم

صائب:

چراغ طور نسوزم ، اگر کلیم شوم
شکفتنی نکند گل ، اگر نسیم شوم

یا

فصیحی:

چشم تو را ز مستی ناز آفریده‌اند
زلف تو را ز عمر دراز آفریده‌اند

صائب:

قدّ تو را ز جلوهٔ ناز آفریده‌اند
روی مرا ز خاک نیاز آفریده‌اند

فصیحی:

ابروی دوست بین و بر آن جان نثار کن
کاین قبله را نه بهر نماز آفریده‌اند

صائب:

بهر نیاز هر خم ابروست قبله‌ای
یک قبله از برای نماز آفریده‌اند

ایران و اسلام همیشه بار مثبت و شیرین داشته ، پس ترکیب‌هایی چون : نخل غم ، نخل اندوه ، نخل بلا ، نخل نومیدی ، دور از باریک‌اندیشی شاعر است یا ترکیب «چشم تلف کار» فارغ از زیبایی است یا ترکیب «لاف سرایی» همان قدر نا زیباست که«تجمّل صرصر» و . . . [۴]

در مطالعهٔ دیوان فصیحی ، که با مقایسهٔ نسخه بدل‌ها همراه بود و نیز گاه گاهی به دیگر منابعی که شعر این شاعر را متضمن بود مراجعه‌ای داشتم ، نکته‌هایی در حاشیهٔ دیوان نوشتم که با عرض پوزش از محضر مصحح فاضل و بزرگوار ، آنها را تقدیم می‌دارم:

۱– دکتر دهقانی ، در مقدمه کتاب متذکر شده‌اند: «برخی ابیات فصیحی اصلاً قافیه ندارد ، در مثنوی‌ای که سروده بیت زیر بی‌قافیه است:

رفتم به طواف حضرت عشق
تا کدیه کنم ز حضرت عشق
(ب ۲۰۰۷)

و سپس افزوده‌اند: مقطع غزل ۳ بی قافیه است و فقط ردیف دارد:
مطلع: (ب ۲۰۸۰)
آشفته تر از ماست بسی انجمن ما
بی نور بود شمع طرب در لگن ما
مقطع: (ب۲۰۸۶ ، ص ۳۳)
تا حرف دل ریش فصیحی به تو گفتم
خوناب الم می‌چکد از هر نفس ما» انتهی

افزوده می‌شود:اولاً با پذیرفتن قافیه بدیعی (=جناس) برای آن بیت مثنوی ، عیب نبود قافیه برطرف می‌شود یعنی در مصراع نخست ، «حضرت» در معنی «سید و آقا» است چنانکه صاحب غیاث اللغات گوید: [حضرت در این معنی] «مشعر به عظمت مسمی است . » و در مصراع دوم در معنی «پیشگاه» دیگر این که بیت مورد بحث ، دارای ضبط نسخه بدل نیز هست:

«تا کدیه کنم ز همّت عشق» که در حال شعر مبرا از عیب خواهد شد .

اما دربارهٔ قافیهٔ مقطع غزل ۳ ، این بنده ، گمان ندارد که شاعری با کارنامهٔ بیش از چهار هزار بیت ، آن قدر نسبت به قافیه «بی اعتنا» باشد که «انجمن و چمن و لگن» را با «نفس» هم قافیه کند . یعنی به احتمال قریب به یقین ، قافیه مقطع آن غزل «سخن» است ، که بر اثر اشتباه کاتب «نفس» بر قلم آمده است .

۲– بیت: (۲۲۰۵)
«وای بر یعقوب ما کز بعد چندین انتظار
کاروان مصر از نزدیک کنعان بازگشت»

افزوده می‌شود: مصراع دوم در نسخهٔ ایندیا آفیس (دیوان هند) این گونه است: «کاروان مصرش از نزدیک کنعان با زگشت» که البته این صورت قوی‌تر می‌نماید .

۳– در مصراع: (ب ۲۳۶۹)
«به بادهٔ صوفی ما صاف از ریا نشود»
احتمالاً نشانهٔ اضافه(ی) باده به صوفی ، غلط چاپی است . چون در غیر این صورت وزن شعر مختل است .

۴– بیت: (۲۳۹۹)
«کو جنون تا هر نفس لب در سراغی گم شود
سینه هم چون موج در گرداب داغی گم شود»

معنی مصراع نخست ، روشن نیست ، نسخه بدلی هم برای آن ذکر نکرده‌اند امّا در نسخهٔ دیوان هند ، صورت صحیح این مصراع چنین است .
«کو جنون تا هر نفس در دل سراغی گم شود»

۵ – بیت: (۲۴۵۳)
«بال و پر سوز که تا ثروت پروازت هست
به مراد دل خود سیر قفس نتوان کرد»

افزوده می‌شود: فصیحی دوبار دیگر«ثروت کونین» به کار برده است ولی برای «پرواز» کاربرد «ثروت» غریب می‌نماید . در «سفینهٔ خوشگو» این بیت به جای ثروت «قوّت پرواز» دارد که به ذهن نزدیک‌تر است .

فصیحی :
گوارا باد آیات تجلی بر لب هوشم
اگر بخشد ثوابش را به دوزخ دیده و گوشم
حزین: (۳۳۹)
بود تا چند دردل ، حسرت آن خوش بر و دوشم
هلال‌آسا کشد خمیازهٔ خورشید ، آغوشم
یا
فصیحی:
سکّه به نام عجز زد شوکت پادشاهیم
کوکبه سوز فتح شد ، صولت بی‌سپاهیم

حزین: (۳۳۴)
عشق تو ملک خسروی ، داغ تو چتر شاهیم
در صف سروران رسد ، دعوی کج کلاهیم

و اگر دماغ جست و جو بیشتر باشد ، بسیاری از اشعار دیگر فصیحی را می‌بینیم که چون اشعار بابا فغانی و عرفی ، مورد طبع آزمایی شاعران سبک هندی بعد او قرار گرفته است ، یک نمونه آن را می‌آورم و می‌گذرم .

فصیحی:
می‌آید از سیر جگر ، آهم گلستان در بغل
یأس و تمنّا در نفس ، امیدوحرمان در بغل

۱- فغفور لاهیجی(۱۰۲۹هـ.ق)غزلی بر همین وزن و قافیه و ردیف دارد که این بیت از آن غزل است
خواهم نسیم جلوه‌ای ، تا گل کند رسوایی‌ام
چون غنچه دارم تا به کی ، چاک گریبان در بغل

۲- قدسی مشهدی(۱۰۵۶هـ . ق)
دارم دلی ، امّا چه دل ، صد گونه حرمان در بغل
چشمیّ و خون در آستین ، اشکی و طوفان در بغل

۳- مسیح کاشانی(۱۰۶۶هـ . ق)
. . . در گلشن سودای او ، چون خار عریانم مبین
آن غنچه‌ام کز بوی خود ، دارم گلستان در بغل

۴- بیدل دهلوی(۱۱۳۳هـ . ق) دو غزل بر این شیوه دارد

الف:
محو جنون ساکنم ، شور بیابان در بغل
چون چشم خوبان خفته ام ، ناز غزالان در بغل
(شاعر آیینه‌ها ۲۱۸)

ب:
می‌آید از دشت جنون گردم بیابان در بغل
طوفان وحشت در قدم ، فوج غزالان در بغل

در ضبط نسخه بدل‌ها ، گاهی ابیات ، با صورتی که در دیوان نقل شده ، اندک تفاوتی دارد که مصحح گرامی به کمک تسلط و دانش وافری که بر سبک و طرز کلام شاعر داشته‌اند ، صحیح ترین وجه را در متن آورده‌اند ودیگر این که بعضی ابیات شاعر که منقول در تذکره‌هاست ، از دخالت ذوق تذکره نویس‌ها در امان نمانده . برای مثال بیت زیبای

خویش را بر نیش مژگان ستم کیشان زدم
کان قدر زخمی که دل می‌خواست در خنجر نبود
(ص۱۳۹)

در «سفینهٔ خوشگو» و در تذکرهٔ «شمع انجمن» و در «کلمات الشعرا» . در مصراع نخست به جای «ستم کیشان» – ستمکاران و در سرآغاز نیم بیت دوم ، «آن قدر» آمده که لطافت متن بیشتر از نقل تذکره‌نویسان است .

یا بیت «نیستم آگه که بر دل ، ناوک شوقم که زد
لیک می‌بینم که بازم سینه از پیکان پُرست»
(ص۱۱۸)

در «سفینه خوشگو» در مصراع نخست به جای «ناوک» – آتش – آمده که صورت آمده در متن دیوان ، محکم‌تر می‌نماید . شگفت اینکه ، میرزا محمد طاهر نصرآبادی (۱۰۲۷– ۱۰۹۱) با آنکه در زمان فوت فصیحی جوانی بیست ساله بوده و در هنگام نگارش تذکرهٔ خود ، چندان دور از نام و نشان و شعر وی نبوده ، بعضی ابیات فصیحی را زیر نام گویندگان دیگر آورده است ، مثلاً بیت

شمعیم و خوانده‌ایم خط سرنوشت خویش
ما را برای سوز گداز آفریده‌اند
(ص۱۴۱ غزل۱۰۰)

را به زیب النساء معروف به «مخفی» نسبت داده است ، یا این بیت معروف را:

غم‌های مرده در دل ما زنده کرد هجر
گویا شب فراق تو روز قیامت است

زیر نام «حکیم مسیح کاشانی» آورده است ، در صورتی که در تذکره‌های دیگر چون «سفینه خوشگو» به فصیحی منسوب است . به باور راقم این حروف ، بعد از غزلیات ، زیباترین و مفیدترین قسمت فهرست‌ها ، فهرست واژگان است ، که از ص ۳۳۱ تا ص ۳۹۲ دیوان را به خود اختصاص داده است . یعنی بیش از ۶۰ صفحه مشتمل بر کنایات و اصطلاحات و ترکیباتی که شاعر به کار گرفته و گواه ذوق و فضل و سلیقه اوست . چه میزان قدرت طبع و پرواز اندیشه و خیال هر گوینده‌ای نیز به کمک کمیت و کیفیت آنها شناخته می‌شود . به برخی از این ترکیبات و کنایات آمده در آن فهرست اشاره می‌شود .

یک کاروان کرشمه / یک خرام نسیم / یک لاله زار داغ / نوشداروی جنون / نوباوهٔ نخل کامگاری / نسیم خلق خوش / نخل کمالات / نا خلف فرزند غم / موکب عرش احتجاب / مغرب بخت سیاه و بسیاری دیگر از این دست ، که باید در قاب بیت دید و لذت برد البته بعضی ترکیبات دیگر هم در جمع ترکیبات این فهرست آمده که چندان پسند طبع نیست ، مثلاً: درست است که فصیحی واژهٔ «نخل» را در بسیارجای دیوان خود به معنی مطلق درخت به کار برده اما باید قبول کرد که نخل در فرهنگ و ادب

در نسخهٔ «دیوان هند» نعمت دشت محبت آمده که دقّت در معنی ، صحّت همین صورت (نعمت) تأیید می‌شود .

۱۵– به استناد نسخهٔ دیوان هند ، بیت زیر از غزل ۱۶۸ ساقط شده است

چو خورشیدم همه چشم و ره روزن نمی دانم
ز بی‌تابی همه گرد در و دیوار می‌گردم

۱۶– دربیت: ۴۱۱ از قسمت ملحقات غزل

«به زیر خاک ، فصیحی به چشم گریان رفت
مزار اوست به هرجاکه نیش خاری هست»

«نیش خاری هست» عیناً در بیت ما قبل این بیت هم در قافیه و ردیف آمده و منطقی روشن است که دو بیت متوالی نمی‌تواند دارای چنین تکرار ناپسندی آن هم در غزل باشد .

در تذکرهٔ «سفینهٔ خوشگو» مصراع دوم به این گونه است: «مزار اوست هر آنجا که چشمه‌ساری است» و همین صورت صحیح است .

۱۷– وزن مصراع اوّل بیت زیر ، مختل است . / ب ۲۳۱۷

بلبلا هر موی تو نالانست باری خود منال
گوش گل فریاد و غوغا بر نتابد بیش از این

۱۸– دو بیت زیر در همان نسخهٔ ایندیا آفیس آمده است که در دیوان فصیحی نیافتم ، می‌آورم شاید در چاپ‌های آینده ، مورد عنایت مصحح ارجمند آن واقع شود .

جان بی رخ تو درد دل غم زده داند
ماتم زده حال دل ماتم زده داند
پی برده‌ام از عشق به جایی که ره آنجا
دیوانهٔ پا بر سر عالم زده داند

۱۹– ای کاش در تنظیم و تبویب اشعار دقّت در رعایت حروف قافیه و ردیف بیشتر شده بود ، به ویژه در قسمت غزلیات و رباعیات و نهایتاً در فهرست اشعار .

ای کاش مبحث «قطعه» دیوان فصیحی بر اساس قافیهٔ مصراع دوم تنظیم شده بود .

ای کاش از این غلط‌های مطبعی که بر جمال صفحات این دیوان و تصحیح نشسته – در چاپ‌های بعدی – راهی به چشمهٔ صفا پیموده شود .

پانوشت‌ها:

۱– از میان تذکره‌نویسان ، عبدالنبی فخر زمانی صاحب تذکرهٔ میخانه بیشترین توجه را به زندگی و شعر میر فصیحی هروی ، داشته و نخستین کسی از معاصران که به طور جامع و دقیق در نشریات فارسی از این شاعر سخن گفته ، دکتر محمد سرور مولایی بود که در مجلهٔ آریانا – در افغانستان – شماره ۵ سال بیست و نهم (۲۹) سال ۱۳۵۰ شمسی ، با عنوان «ملک‌الشعرای خراسان ، مولانا فصیحی هروی انصاری» مقاله‌ای نگاشت .

۲– غزلی که مشتمل بر این مصراع باشد در دیوان فصیحی نیست .

۳– البته خاقانی قبل از هر دو سروده: دیوان سجادی ص۲۳۷ .

کوی عشق آمد شد ما بر نتابد بیش از این
دامن تر بردن آنجا بر نتابد بیش از این

۴– همان گونه که تصویر نا زیبایی در مصراع دوم این بیت آورده: ب ۱۱۴۹

ابر در گریه و گل را ز نشاط
دهن از خنده رسد تا بر گوش

۶ – بیت: (۲۶۱۹)
«نشئه شوق کی از ساغر عشرت خیزد
این نسیم ست که از گلشن محنت خیزد»
نسخهٔ بدل نیز ندارد ، ولی صورت صحیح‌تر مصراع دوم باید این چنین باشد:
«این نسیمی است که از» . . . . . .

۷– در مصراع: (ب۲۶۲۸)
«به محملی که خموشی هزار دستان است» به جای محملی ، باید «محفلی» باشد ، احتمالاً غلط مطبعی است .

۸ – بیت: (۲۶۷۲)
«دوزخ مرا ز روضهٔ رضوان نکوتر است
این خاک ، سایه پرور دیوار کس مباد»
– بدون نسخه بدل – احتمالاً به جای «خاک» خار صحیح است .

۹– در بیت: (۲۸۲۸)
«گریند شام ماتم ما دوستان ما
چون صبح ، خنده در نفس واپسین زنیم»
– بدون نسخه بدل – شاید مصراع اول ، به این صورت بوده : «گریند شام ماتم ما دوستان (و) ما » . . .

۱۰– بیت: (۲۸۷۵)
«ما زنده‌ایم زنده به سوز درون خویش
چون آب و خاک زنده به جان نفس نه‌ایم»
نسخه بدل مصراع نخست: «ما آتشیم زنده به سوز درون خویش»
و در مصراع دوم –که بدون نسخه بدل است – احتمالاً حرف «و» از بین «جان و نفس» ساقط شده است . که شعر با این صورت ، منطقی‌تر است .

۱۱– بیت: (۲۸۹۶)
جرم ما گر باده آشامی است مستی جرم نیست
عکس لعل خویش را ما در شراب افکنده‌ایم
نسخه بدلی برای آن ذکر نکرده‌اند امّا در نسخهٔ دیوان هند ، مصراع نخست چنین است:
«جرم ما گر باده آشامی است مستی جرم کیست؟» که زیباتر و فصیح‌تر می‌نماید .

۱۲– به استناد نسخهٔ دیوان هند ، این بیت از غزل شماره ۱۴۲ افتاده است:
«غنچهٔ این گلشنم ، می‌خواهم از فیض بهار
آن قدر دستی که روز خرّمی بر سر زنم»

۱۳– به استناد نسخهٔ دیوان هند ، بیت زیر نیز از غزل شماره ۱۴۹ ساقط شده است .
«کی به فسون آرزو ، درد سر زبان دهم
خون امید می‌خورد نالهٔ صبحگاهیم»

۱۴– در بیت: / ۳۰۴۶
«قیمت دشت محبّت را فرامش چون کنیم
ما که داغ از برگ برگ لاله زارش چیده‌ایم»

سیدمحمود سجادی

حافظ از قبیل: ساغر ، ساقی ، جام ، صراحی ، خرابات ، میخانه و . . . نمی‌تواند شعری حافظ‌گونه به وجود آورد ، اما به هرحال شعر نوذر پرنگ به دل می‌نشیند ، زیباست ، عاشقانه است البته اشکالاتی هم دارد که می‌توان در این وجیزه به بعضی از آنها – به طور تصادفی – اشاره کرد:

اصولاً غزل قالب رنگین و دلنشین عشق و دلدادگی است و دستمایهٔ مهم شاعر غزل‌سرا استفاده به‌جا و به‌موقع از صنایع بدیعی از قبیل: جناس ، استعاره ، تضاد ، طباق و غیره است . راز مهم عظمت شعر حافظ علاوه بر عظمت معنوی آن اشتمال دلپذیرش به عناصر یاد شده است کسی که غزل می‌گوید باید غزل‌شناس باشد ، عاشق باشد ، اندیشه‌ای لطیف و متبلور داشته باشد. نگاهی روشن و در عین حال رنگین به کائنات با واژگانی که گویای حال و هوای این واقعیات‌اند . زیباشناسی در غزل حرف اصلی را می‌زند. بدیع که راهنمای غزل است اصولاً و از نظر لغوی به معنای تازه و زیباست . در غزل‌های نوذر پرنگ زیباشناسی و وجوه تغزلی اندیشه شاعرانه کمتر دیده می‌شود . از آن جناس و استعاره‌ای که دستمایه حافظ بزرگ و غزل‌پردازان نام‌آور ایران است خبری نیست . عناصر تشبیه ، استعاره ، ایهام ، مراعات النظیر یا تناسب به نحو مطلوب و ماهرانه‌ای به کار گرفته نشده‌اند . شاید بهترین غزل این کتاب که یحتمل برای شهدای جنگ تحمیلی گفته شده حسن ختامی برای این مقال باشد:

آن سبکْ‌بالان که خون پَر می‌زند در بالشان
آفتاب افتاده در آیینهٔ اقبالشان
باغ ، صدها غنچهٔ نشکفته دارد زیر سر
نیست آن عطری که پیچید در حریم حالشان
آبروی جانِ پاکان بین که هرجا می‌روند
می‌رود شمشیر دشمن هم به استقبالشان
(ص ۱۳۹)

نرمه نسیمی در آن سوی باد

نوذر پرنگ را سال‌های زیادی است که می‌شناسم. از صفحات شعر و ادب مجلهٔ **روشنفکر** در اواخر دهه ۱۳۳۰ . شعرهایی عاشقانه ، روان ، ترانه‌وار و دلنشین . آن صفحات را فریدون مشیری اداره می‌کرد و با شناختی که از او و عوالم و علائق شاعری‌اش داریم طبیعی است که شعرهای برگزیده او از پرنگ – و حتی آتشی در آن سال‌ها – شعرهایی لیریک ، لطیف ، موزون و طبیعت‌گرای باشند .

نوذر پرنگ به میدان شعر و شاعری آمده بود اما پهلوانانی چون امید و بامداد و کسرایی و فروغ و . . . امکان جولان را از او می‌گرفتند . مدت‌ها از او شعری ندیدم بعدها با خبر شدم که به ینگه دنیا رفته تا اینکه در اوایل دهه ۱۳۵۰ یکی دو غزل از او در ماهنامه **سخن** استاد خانلری خواندم که امیدم به او احیا شد .

پیداست که او در سال‌های غربت غرب مطالعه داشته ، مطالعهٔ توأم با مراقبه . در شعر فارسی به‌خصوص غزل توغّل کرده و از معرفت نفس به عرفان گراییده و مطالبی تاریخی و فلسفی را نیز فراگرفته . به هرحال سکوت او رکود نبوده بلکه آماده‌سازی خود برای ورود به دنیایی بزرگ‌تر و نورانی‌تر و ماحصل آن مطالعه و مراقبه کتاب **فرصت درویشان** است که در اوایل دههٔ ۱۳۶۰ از او چاپ شد و بعد مجموعه شعر **آن سوی باد** که اینک در مقابل ماست: این کتاب که **فرصت درویشان** را نیز در بطن و متن خود دارد مجموعه‌ای است از شعرهای قدیم و جدیدش که در ۳۲۶ صفحه با مقدمه‌ای ۲۸ صفحه‌ای از بیژن ترقی ترانه‌سرای نام آشنا در سال ۱۳۸۲ چاپ و منتشر شده . بر فراز جلد کتاب مصرعی از یک غزل شاعر با خط زرکوب چاپ شده که لابد نظریه تقریظ نویس ، ناشر و البته خود شاعر را از مایحتوی شعرهایش بازگو می‌کند: بعد حافظ کس چنین گلچرخ رنگینی نزد که طبعاً مفاخره‌ای است از شاعر – سنتی که معمولاً شاعران قدمایی در ادبیات پایانی اشعارشان به آن دست می‌یازند – اما به نظر من نمی‌بایست ناشر این مصرع را بر مدخل کتاب می‌نوشت چرا که حافظ ، حافظ است و پرنگ نیز پرنگ است و تلاش او برای رسیدن به دنیای حافظ – حتی شعر حافظانه – چندان موفق نبوده است همچنان که در طول تاریخ ادبی ایران مقلدین حافظ یا به قول اخوان ثالث «مستعمره‌های او» هرگز نتوانسته‌اند با آن بزرگمرد تکرار نشدنی رقابت کنند و همه چرخ‌ها و گلچرخ‌های آنها اگر به گِل نشسته لااقل حرکتی نداشته است و در این سماع غیرروحانی گلچرخ حافظ دوستان و حافظ‌گرایان موجد تواجدی نشده . بگذریم . پرنگ ، شخصیت ادبی خودش را دارد استفادهٔ او در عصر حاضر از واژگان به کار گرفته توسط

حسین ستار

ویرایش و اصلاحی باشد. ذکر چند نمونه خواننده را از ژرفای این اتفاق ناخوشایند آگاه می‌سازد، باشد که دست‌اندرکاران فرهنگ و دانش این مرز و بوم برای حل این معضل چاره‌ای بیندیشند:

الف- تمامی فصل «آفرینش در بندهش» در کتاب مذکور (درباره آفرینش مادی، درباره فراز آفریدن روشنان، درباره چگونگی و علت آفرینش آفریدگان...) به عینه استنساخی است بدون کم و کاست که مؤلف محترم از کتابی با این مشخصات انجام داده است:

■ دادگی، فرنبغ، **بندهش**، مهرداد بهار، تهران: توس، چاپ اول، ۱۳۶۹.

بنابراین تمامی این فصل یعنی ۲۸ صفحه از کتاب مذکور (صفحات ۱۴۲-۱۱۴) از کتاب فرنبغ دادگی صفحات ۵۴ - ۳۴ اخذ شده و مؤلف هیچ‌گونه افزوده‌ای جز حذف شماره نام هر بخش بندهش ندارد. همچنین وی پاورقی‌های فصل را از یادداشت‌های مرحوم بهار در انتهای

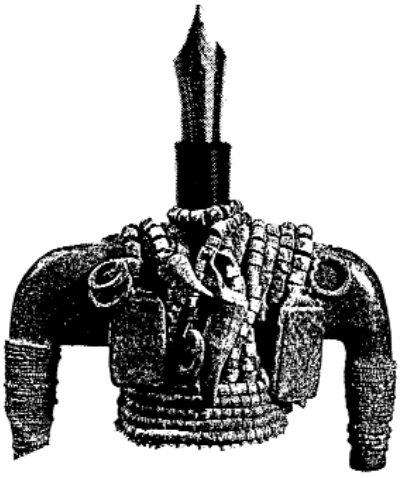
سطر سطر یک اسطوره

آنچه در این نوشتار خواهد آمد واگویی دردی است که سالیان سال است گریبانگیر حوزه پژوهش و تحقیق در این مرز و بوم شده و بارها در چندوچون و چگونگی آن داد سخن داده‌ایم .

در پی آن هستم که نمونه‌ای دیگر از رونوشت‌برداری و بهره‌بردن از تحقیق دیگران را بازگو نمایم ، نمونه‌ای که هفته‌هاست مرا در کار خود متحیر نموده و بسیار گسترده‌تر از موارد مشابه خود است . این قلم در پی آن است تا با دقت و حسن‌ظن و با رعایت امانت خواننده را به قضاوت نهایی درباره اثر و نقد آن فراخواند. شاید جوابی یابیم که چگونه این رونویسی‌ها در شعاع اخلاق علمی و ایمان و وجدان می‌تواند صورت تحقق پذیرد و چه اتفاقی افتاده که چنین برگ و باری داده‌است؟

***

وقتی کتاب **شناخت اسطوره‌های ملل** * را برای مطالعه در دست گرفتم و فصول پیاپی آن را مطالعه نمودم ، متن‌های آن برای من که مدتی است مشغول پژوهش در اسطوره هستم ، بسیار آشنا می‌نمود ، هرچند برای نخستین بار بود که آن را مرور می‌کردم . وقتی کمی دقیق شدم با یک واقعیت تلخ روبه‌رو شدم که نویسنده‌ای ده‌ها صفحه از کتاب خود را (بیش از دویست صفحه از کتاب ۴۵۰ صفحه‌ای) از ده‌ها کتاب دیگر رونوشت کرده بدون آنکه نامی از منبع اصلی بیاورد و یا در مقام



بی‌فرزند مرده‌اند و کسی نیست که برای آنان فدیه و قربانی بدهد . به تدریج آرزوی رفتن به سرزمین نیاکان به آرزوی رفتن به دیار خدایان تبدیل می‌گردد و پس از آن اندک‌اندک قلمرو یمه به دوزخ و جایگاه شکنجه گناهکاران تبدیل می‌شود . یمه در این نقش سیمایی وحشتبار دارد و در روایات مختلف از چندین دوزخ سخن می‌رود: برخی تعداد دوزخ‌ها را صدها و هزارها و برخی از بیست و هشت یا هفت دوزخ سخن می‌گویند . در این دوزخ‌ها شکنجه‌ها مختلف و درخور گناه گناهکاران است: انسان‌های ظالم را در روغن می‌جوشانند؛ آنان که به حیوانات ستم روا می‌دارند به دوزخی می‌روند که آنجا هیولایی آنان را تکه تکه می‌کند و این شکنجه جاودان ادامه دارد؛ آنکو برهمنی را بکشد به اعماق دوزخی فرستاده می‌شود که دهانهٔ آن چون ماهیتاوه‌ئی است؛ شاهان ستمگر میان دو غلتک خرد می‌شوند و این شکنجه آنان همیشگی است؛ آنکو پشه‌ئی را بکشد به شکنجه بی‌خوابی گرفتار می‌شود؛ آنکو میهمان‌نواز نیست به دوزخی می‌رود که به کرم بدل می‌شود و کرم‌های دیگر او را می‌خورند؛ کسی که با فرد خارج از کاست خود ازدواج کند محکوم می‌شود هیأت انسانی آتشین را در آغوش کشد؛ فرمانروایان و وزیرانی که به مراسم آئینی به اعتنا بوده‌اند در رودی از وحشتبارترین ناپاکی‌ها افکنده می‌شوند تا طعمه حیوانات خبیث آبزی شوند . . .

این نظریه‌های استادانه دربارهٔ زندگی پس از مرگ توسط بسیاری از فیلسوفان دورهٔ برهمنی مورد تأیید قرار گرفت و تعمیم یافت . اکنون برهما نزد عامه همانا آفریننده بود و رشد و گسترش اعتقاد برهمنی اعتقاد به تناسخ ، مهاجرت روح و ادامهٔ زندگی بعد از مرگ را پدید آورده بود . اعتقادی که از اعتقاد به زایش دیگر باره ، سَنساره [دایرهٔ وجود] و پیوند روح فرد با روحی جهانی بود که عامه مردم به درستی آن را درک نمی‌کردند .

اعتقاد بر این بود که گناهکاران پس از مردن به هیأت کرم ، شب‌پره ، اژدرمار سمّی و جز آن درمی‌آمدند و در جنوب و در یکی از دوزخ‌های یمه مأوا می‌گزیدند؛ و نیکوکاران به سرزمین نیاکان در جنوب‌شرقی می‌رفتند و از آنجا از طریق ماه به شمال و سرزمین خدایان و سرانجام به خورشید راه می‌یافتند . بدان‌سان که گناهکاران را به گروه‌های مختلف تقسیم می‌کردند نیکوکاران نیز چنین بودند .

متن کتاب هادی

مردگان باشد پاداش فضیلت و تقوا و نیز افراد بداقبالی است که بی‌فرزند مرده‌اند و کسی نیست که برای آنان فدیه و قربانی بدهد . به تدریج آرزوی رفتن به سرزمین نیاکان به آرزوی رفتن به دیار خدایان تبدیل می‌گردد و پس از آن اندک اندک قلمرو یمه به دوزخ و جایگاه شکنجه گناهکاران تبدیل می‌شود . یمه در این نقش سیمایی وحشتبار دارد و در روایات مختلف از چندین دوزخ سخن می‌رود . برخی تعداد دوزخ‌ها را صدها و هزارها و برخی از بیست و هشت یا هفت دوزخ سخن می‌گویند . در این دوزخ‌ها شکنجه‌ها مختلف و درخور گناه گناهکاران است: انسان‌های ظالم را در روغن می‌جوشانند؛ آنان که به حیوانات ستم روا می‌دارند به دوزخی می‌روند که آنجا هیولائی آنان را تکه تکه می‌کند و این شکنجه جاودان ادامه دارد؛ آنکو برهمنی را بکشد به اعماق دوزخی فرستاده می‌شود که دهانه‌ی آن چون ماهیتاوه‌ئی است؛ شاهان ستمگر میان دو غلتک خرد می‌شوند و این شکنجه آنان همیشگی است؛ آنکو پشه‌ئی را بکشد به شکنجه بی‌خوابی گرفتار می‌شود؛ آنکو میهمان‌نواز نیست به دوزخی می‌رود که به کرم بدل می‌شود و کرم‌های دیگر او را می‌خورند؛ کسی که با فرد خارج از کاست خود ازدواج کند محکوم می‌شود هیأت انسانی آتشین را در آغوش کشد؛ فرمانروایان و وزیرانی که به مراسم آئینی به اعتنا بوده‌اند در رودی از وحشتبارترین ناپاکی‌ها افکنده می‌شوند تا طعمه حیوانات خبیث آبزی شوند . . .

این نظریه‌های استادانه درباره‌ی زندگی پس از مرگ توسط بسیاری از فیلسوفان دوره‌ی برهمنی مورد تأیید قرار گرفت و تعمیم یافت . اکنون برهما نزد عامه همانند آفریننده بود و رشد و گسترش اعتقاد برهمنی اعتقاد به تناسخ ، مهاجرت روح و ادامه‌ی زندگی بعد از مرگ را پدید آورده بود . اعتقادی که از اعتقاد به زایش دیگرباره ، سَنساره [دایره‌ی وجود] و پیوند روح فرد با روحی جهانی بود که عامه مردم به درستی آن را درک نمی‌کردند .

اعتقاد بر این بود که گناهکاران پس از مردن به هیأت کرم ، شب‌پره ، اژدرمار سمّی و جز آن درمی‌آمدند و در جنوب و در یکی از دوزخ‌های یمه مأوا می‌گزیدند؛ و نیکوکاران به سرزمین نیاکان در جنوب‌شرقی می‌رفتند و از آنجا از طریق ماه به شمال و سرزمین خدایان و سرانجام به خورشید راه می‌یافتند . بدان‌سان که گناهکاران را به گروه‌های مختلف تقسیم می‌کردند نیکوکاران نیز چنین بودند .

ج – اما فصل «آفرینش در اساطیر آزتک و مایا» (صفحات ۲۲۶–۲۱۵) کپی از کتابی است با این مشخصات:

■ توب ، کارل ، **اسطوره‌های آزتک و مایایی** ، عباس مخبر ، نشر مرکز ، چاپ اول ، ۱۳۷۵ شرح این رونوشت‌برداری چنین است:

– صفحه ۲۱۵ کتاب همان صفحه ۱۰ کتاب **اسطوره‌های آزتک و مایایی** است .

– صفحه ۲۱۶ کتاب همان صفحه ۲۳ – ۲۲ کتاب **اسطوره‌های آزتک و مایایی** است .

– صفحه ۲۲۵ – ۲۱۶ کتاب همان صفحه ۵۵ – ۴۷ کتاب **اسطوره‌های آزتک و مایایی** است .

بنابراین این فصل از کتاب ، یکسره رونوشت از کتاب کارل توب است . بدون هیچ تغییر و افزوده‌ای . جالب آنکه مؤلف در فصل «اساطیر بین‌النهرین» دست کم یک بار از منبع یاد می‌کند . اما در این فصل حتی به نامی هم از نگارنده اصلی اشاره نشده است .

کتاب ، به متن می‌افزاید ، بدون آنکه نامی از وی برده شود . به عنوان نمونه به این مقایسه دو صفحه از این دو کتاب توجه نمایید:

متن کتاب آقای هادی

سر او به روشنیِ بیکران پیوست . او آفریدگان را همه در درون آسمان بیافرید ، دژگونه باروئی که آن را هرافزاری که برای نبرد بایسته است ، در میان نهاده شده باشد؛ یا بمانند خانه‌ای که هرچیز در (آن) بماند . بُن‌پایه‌ی آسمان را آنچند پهنا است که آن را دراز است؛ او را آنچند درازا است (که) او را بالا است؛ او را آنچند بالا است که او را ژرفا است؛ برابر اندازه ، متناسب و بیشه مانند . مینویِ آسمان ، (که) اندیشمند و سخنور و کُنشمند و آگاه و افزونگر و برگزیننده است ، پذیرفت دوره‌ی دفاع بر ضداهریمن را که بازتاختن (وی را به جهان تاریکی) نَهِلَد. مینوی آسمان – چونان گُردِ ارتشتاری که زره پوشیده باشد تا بی‌بیم ، از کارزار رهایی یابد – آسمان را بِدان گونه (برتن) دارد .

او به یاریِ آسمان شادی را آفرید . بدان روی برای او شادی را فراز آفرید که اکنون که آمیختگی است ، آفریدگان به شادی درایستند . سپس ، از گوهر آسمان آب را آفرید چندِ مردی که دو دست بر زمین نهد و به دست و پای رَوَد (و) آنگاه آب تا شکم او بایستد؛ بدان بلندی آب بتاخت . به یاریِ او باد ، باران ، مه ، ابر بارانی و برف آفریده شد . سدیگر ، از آب زمین را آفرید گِرد ، دور گذر ، بی‌نشیب و بی‌فراز ، درازا با پهنا و پهنا با ژرفا برابر ، راست میان این آسمان قرار بگرفته . چنین گوید که او نخست ، یک سومِ این زمین را فراز آفرید سخت چون سنگزار ، دیگر ، یک سوم این زمین را فراز آفرید گَرد آگَنده؛ سدیگر ، یک سوم این زمین را فراز آفرید از گِلِ نرم . او گوهر کوه‌ها را در زمین بیافرید که پس از آن از زمین بالیدند و رُستند . او به یاری زمین آفرید آهن ، روی ، گوگرد و بوره و گچ و نیز همه‌ی (آنچه را که از) تخمه‌ی آن سخت زمین‌اند، جز احجار کریمه که از تخمه‌ای دیگرند . زمین را چونان مردی ساخت و آفرید که همه سویِ تنِ وی را جامه (بر) جامه سخت درگرفته است . زیرا این زمین را همه جا آب بایستد .

چهارم ، گیاه را آفرید ، نخست بر میانه‌ی این زمین فراز رُست چندپایْ بالا ، بی‌شاخه ، بی‌پوست ، بی‌خار و تر و شیرین . او همه‌گونه نیروی گیاهان را در سِرشت داشت او آب و آتش را به یاری گیاه آفرید ، زیرا هر تنه‌ی گیاهی را سِرشکِ آبی بر سر و آتش چهار انگشت پیش (از آن است) . بدان نیرو همی رُست .

پنجم ، گاو یکتا آفریده را در ایرانویج آفرید ، به میانه‌ی جهان ، بر بارِ رودِ وِه دائیتی که (در) میانه‌ی جهان است . (آن گاو) سپید و روشن بود چون ماه که او را بالا به اندازه‌ی سه نای بود . به یاری او آفریده شد آب و گیاه ، زیرا در (دوران) آمیختگی او را زور و بالندگی از ایشان بُوَد .

ششم ، کیومرث را آفرید روشن چون خورشید. او را به اندازه‌ی چهار نایْ بالا بود . پهنا(ش) چون بالا(ش)؛ راست بر بارِ رودِ دائیتی که (در) میانه‌ی جهان ایستد. کیومرث بر سوی چپ و گاو بر سوی راستِ (هرمزد آفریده شدند) . دوری ایشان ، یکی از دیگری ، و نیز دوری از آبِ دائیتی به اندازه‌ی بالای خود (ایشان) بود . کیومرث دارای چشم ، دارای گوش ، دارای زبان و دارای دَخشکَ بود .

متن کتاب بند هش دادگی

سر او به روشنیِ بیکران پیوست . او آفریدگان را همه در درون آسمان بیافرید ، دژگونه باروئی که آن را هر افزاری که برای نبرد بایسته است ، در میان نهاده شده باشد؛ یا بمانند خانه‌ای که هرچیز در (آن) بماند . بُن‌پایهٔ آسمان را آنچند پهنا است که آن را درازا است؛ او را آنچند درازا است (که) او را بالا است؛ او را آنچند بالا است که او را ژرفا است؛ برابر اندازه ، متناسب و بیشه مانند . مینویِ آسمان ، (که) اندیشمند و سخنور و کُنشمند و آگاه و افزونگر و برگزیننده است ، پذیرفت دورهٔ دفاع بر ضد اهریمن را که بازتاختن (وی را به جهان تاریکی) نَهِلَد . مینوی آسمان – چونان گُردِ ارتشتاری که زره پوشیده باشد تا بی‌بیم ، از کارزار رهایی یابد – آسمان را بِدان گونه (بر تن) دارد .

او به یاریِ آسمان شادی را آفرید . بدان روی برای او شادی را فراز آفرید که اکنون که آمیختگی است ، آفریدگان به شادی درایستند . سپس ، از گوهرِ آسمان آب را آفرید چندِ مردی که دو دست بر زمین نهد و به دست و پای رَوَد (و) آنگاه آب تا شکم او بایستد؛ بدان بلندی آب بتاخت . به یاریِ او باد ، باران ، مه ، ابر بارانی و برف آفریده شد . سدیگر ، از آب زمین را آفرید گِرد ، دورگذر ، بی‌نشیب و بی‌فراز ، درازا با پهنا و پهنا با ژرفا برابر ، راست میان این آسمان قرار بگرفته . چنین گوید که او نخست ، یک سومِ این زمین را فراز آفرید سخت چون سنگزار: دیگر ، یک سوم این زمین را فراز آفرید گَرد آگنده؛ سدیگر ، یک سوم این زمین را فراز آفرید از گِلِ نرم . او گوهر کوهها را در زمین بیافرید که پس از آن از زمین بالیدند و رُستند . او به یاری زمین آفرید آهن ، روی ، گوگرد و بوره و گچ و نیز همهٔ (آنچه را که از) تخمهٔ آن سخت زمین‌اند ، جز احجار کریمه که از تخمه‌ای دیگرند . زمین را چونان مردی ساخت و آفرید که همه سویِ تنِ وی را جامه (بر) جامه سخت درگرفته است . زیرا این زمین را همه جا آب بایستد .

چهارم ، گیاه را آفرید ، نخست بر میانهٔ این زمین فراز رُست چندپایْ بالا ، بی‌شاخه ، بی‌پوست ، بی‌خار و تر و شیرین . او همه‌گونه نیروی گیاهان را در تنه و ساقه درخت سِرشت داشت . او آب و آتش را به یاری گیاه آفرید ، زیرا هر تنهٔ گیاهی را سِرشک آبی بر سر و آتش چهار انگشت پیش (از آن است) . بدان نیرو همی رُست .

پنجم ، گاو یکتا آفریده را در ایرانویج آفرید ، به میانهٔ جهان ، بر بارِ رودِ وه‌دائیتی که (در) میانهٔ جهان است . (آن گاو) سپید و روشن بود چون ماه که او را بالا به اندازهٔ سه نای بود . به یاری او آفریده شد آب و گیاه ، زیرا در (دوران) آمیختگی او را زور و بالندگی از ایشان بُوَد .

ششم ، کیومرث را آفرید روشن چون خورشید . او را به اندازهٔ چهار نایْ بالا بود .

ب – فصل «آفرینش در اساطیر هند» ، صفحات ۱۸۶ تا آخر فصل (ص ۱۹۲) کپی مستقیم است از کتابی با این مشخصات:

■ ایونس ، ورونیکا ، **اساطیر هند** ، باجلان فرخی ، تهران: چاپ اول ، ۱۳۷۳

به مقایسه این دو دقت کنید شاید تفاوتی بیابید .

اساطیر هند

مردگان باشد پاداش فضیلت و تقوا و نیز افراد بداقبالی است که

کودکان به زبان غریبی با یکدیگر صحبت می کنند، و آنها از این کلمات چیزی نمی‌فهمند. «آلاتانگانا»، آزرده خاطر از این جریان، تصمیم گرفت با «سا» مشورت کند، و بی‌وقفه به راه افتاد، تا به نزد وی برود.

«سا»، پدرزن «آلاتانگانا»، او را به سردی پذیرفت و گفت:

– «بله، این من بودم که ترا به این ترتیب تنبیه کردم. زیرا تو مرا رنجاندی، و امر مرا نپذیرفتی. تو هرگز نخواهی فهمید که فرزندانت چه می گویند. آنها، خود نیز نمی‌دانند که چه می گویند. ولی من به فرزندان سفید تو، هوش عطا خواهم کرد و قلم و کاغذ، تا شاید افکار خویش را بر آن بنگارند. به فرزندان سیاه تو، بیل و تبر و تیشه خواهم داد، تا بتوانند خود را سیر کنند، و آنچه احتیاج دارند، فراهم نمایند».

«سا»، همچنین به «آلاتانگانا» دستور داد که کودکان سفید، بین خودشان ازدواج کنند و کودکان سیاه نیز، همسر سیاه انتخاب نمایند! «آلاتانگانا» که مایل بود با پدرزن خود آشتی کند، همه شرایط او را پذیرفت. و وقتی به مسکن خویش بازگشت، طبق همان قرارداد، جشن عروسی برای همهٔ فرزندان خود ترتیب داد.

هـ – اما در مورد فصول «آفرینش در اساطیر عبری» و «آفرینش در تورات» (صفحات ۳۱۹–۲۷۳) از کتاب: در فصل «آفرینش در اساطیر عبری» مؤلف هیچ مأخذی را متذکر نمی‌شود و جالب آنکه فصل «آفرینش در تورات» را نیز بعد از آن می آورد، گویا بر این بوده که آفرینش در تورات بحثی مجزا و دگرگونه از اساطیر عبری است، در حالی که خود بارها در فصل اساطیر عبری به نقل از مزامیر اشعیاء، مزامیر داوود، سفر پیدایش و امثال سلیمان و . . . می‌پردازد، یا حتی غافل از آن بوده که آنچه ذکر شد جزیی از تورات است. فلذا علاوه بر آنکه در فصل عبری (صفحه ۳۷۲–۳۱۰) از کتاب آفرینش سخن می گوید، دوباره در فصل بعدی یعنی تورات (که مشخص نشده کدام ترجمه مورد نظر است) همین بحث تکرار می‌شود.

علاوه بر آنچه گفته شد، وی در همین فصل اساطیر عبری به اعمال رسولان و انجیل یوحنا در تقدیر آفرینش در اساطیر عبری استناد می کند.

و– از شگردهای نویسنده کتاب که برخلاف شیوه مرسوم در ارجاع‌نویسی است، آن است که وی چندین صفحه و گاه همانطور که گذشت فصلی از کتاب را از جایی آورده و سپس فقط در آخرین پاراگراف فصل مأخذ را ذکر می کند، حال آنکه این نحوه ارجاع فقط برای ذکر مأخذ آخرین پاراگراف است نه کل فصل.

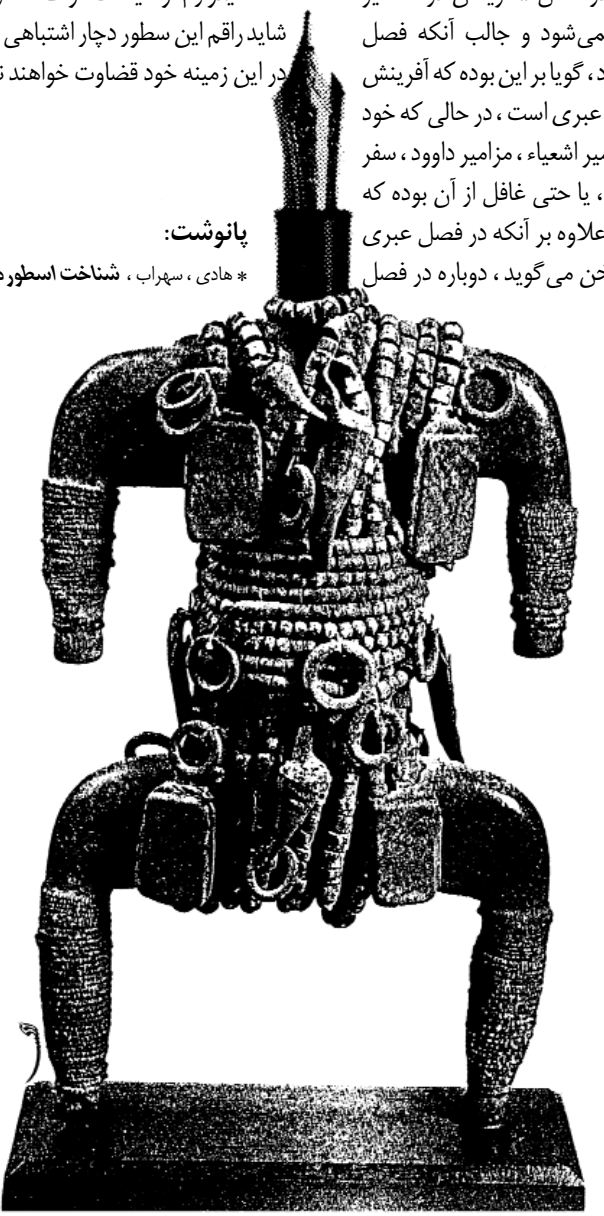
به عنوان نمونه فصل «آفرینش در اساطیر چین» و «آفرینش در آیین مانوی» (صفحه ۱۷۵–۱۴۳) تماماً کپی‌برداری از منابعی است که وی در آخرین پاراگراف ذکر کرده و مؤلف در این ۴۲ صفحه هیچ افزوده‌ای ندارد.

علاوه بر آنچه گفتیم نمونه‌های دیگری از این کار در این کتاب فراوان است که قابل تأمل است.

امیدوارم توضیحات مؤلف محترم بر ابهامات به وجود آمده فائق آید، شاید راقم این سطور دچار اشتباهی شده باشد. خوانندگان نقاد و اهل درد در این زمینه خود قضاوت خواهند نمود.

پانوشت:

* هادی، سهراب، **شناخت اسطوره‌های ملل**، نشر تندیس، چاپ اول، ۱۳۷۷.



د – تمام فصل «آفرینش در اساطیر بین النهرین» نیز کپی مستقیم و بدون تغییری است از کتابی با این مشخصات:

■ مک کال، هنریتا، **اسطوره‌های بین النهرینی**، عباس مخبر، نشر مرکز، ۱۳۷۳.

۱– پاراگراف اول صفحه ۲۳۳ عیناً از کتاب مک کال صفحه ۹ (نه) بدون هیچ تغییر.

۲– پاراگراف دوم صفحه ۲۳۳ عیناً از کتاب مک کال صفحه ۱۰ بدون هیچ تغییر.

۳– پاراگراف اول صفحه ۲۴۳ عیناً از کتاب مک کال صفحه ۲۳ بدون هیچ تغییر.

۴– اما صفحات ۲۴۴– ۲۳۵ کتاب، عیناً همان صفحات ۸۱ –۷۲ کتاب مک کال است. بنابراین مشاهده می‌شود که این فصل کتاب نیز تماماً کپی و رونوشت‌برداری از کتاب مک کال است. مؤلف فقط در آخرین خط صفحه ۲۴۴ از منبع یاد می‌کند که معمولاً برای تذکر به منبع همان پاراگراف است نه تمام فصل ولی دوباره به نقل از کتاب بدون مأخذ ادامه می‌دهد.

جدا از این وی در آخر کتاب در معرفی بن‌نوشته‌ها مترجم را اشتباه ذکر کرده (فجر به جای مخبر) و علاوه بر آن اسم کتاب مک کال را هم به اشتباه ذکر می‌کند. (ص ۴۴۸)

هـ – مؤلف محترم در صفحات (۴۲۶– ۴۰۱) کتاب خود، فصلی را تحت عنوان «آفرینش در اساطیر آفریقا» تدوین نموده است. تمام این فصل به عینه رونوشت بدون تغییری از کتابی با این مشخصات است:

بایر، بولی، **آفریقا، افسانه‌های آفرینش**، ترجمه و پیوست ژ. آ. صدیقی، مطبوعاتی عطایی، ۱۳۵۴.

۱– صفحات ۴۰۲–۴۰۱ کتاب، همان صفحات ۲۰–۱۸ کتاب بولی بایر است.

۲– صفحات ۴۱۷–۴۰۲ کتاب، همان صفحات ۴۶–۲۳ کتاب بولی بایر است.

۳– صفحه ۴۱۷ کتاب، همان صفحات ۶۳ –۶۲ کتاب بولی بایر است.

۴– صفحه ۴۲۶– ۴۱۹ کتاب، همان صفحات ۱۰۲–۱۰۱ کتاب بولی بایر است.

به اجمال آنکه مؤلف در این فصل کتاب خود (۴۲۶–۴۰۱) یعنی در ۲۵ صفحه از کتاب حتی یک افزوده ندارد و تمام صفحات عیناً به صورت بریده از کتاب بایر آورده شده است.

افسانه‌های آفرینش

برای اصلاح این وضع، «آلاتانگانا»، اول به جامد کردن گل، مشغول شد، سپس آن را سخت و محکم کرد، پس از آن، زمین را از آن خلق نمود. ولی این زمین، هنوز هم به نظر او بسیار سترون و خشک، و بی‌نهایت غم‌آور بود. از این رو، گیاهان و حیواناتی از هر نوع خلق کرد. «سا» که از این تغییرات در جایگاه خویش خشنود شده بود، دوستی عمیقی را با «آلاتانگانا» پذیرا شد، و مهمان نوازی بیشتری به او عرضه داشت.

مدت زمانی که سپری گشت، «آلاتانگانا» که مجرد بود، از میزبان خویش، تقاضای زناشویی با دختر او را نمود. وی «سا»، دلایل زیادی، برای عدم قبول این پیشنهاد یافت، و سرانجام، از انجام تقاضای او، سر باز زد. ولی «آلاتانگانا» که در خفا، موافقت دختر را جلب کرده بود، با او ازدواج کرد.

آن دو، ناچار، برای رهایی از خشم «سا»، به نقطه‌ای دور از زمین فرار کردند. «آلاتانگانا»، و همسرش، سالیان درازی را، به خوشبختی زیستند، و فرزندان بسیاری به وجود آوردند: هفت پسر و هفت دختر البته چهار پسر و چهار دختر سفید، و سه دختر و سه پسر سیاه!

«آلاتانگانا» و زنش، با حیرت فراوان، مشاهده کردند که این کودکان به زبان غریبی با یکدیگر صحبت می‌کنند، و آنها از این کلمات چیزی نمی‌فهمند. «آلاتانگانا»، آزرده خاطر از این جریان، تصمیم گرفت با «سا» مشورت کند، و بی‌وقفه به راه افتاد، تا به نزد وی برود.

«سا»، پدرزن «آلاتانگانا»، او را به سردی پذیرفت و گفت:

– «بله، این من بودم که ترا به این ترتیب تنبیه کردم. زیرا تو مرا رنجاندی، و امر مرا نپذیرفتی. تو هرگز نخواهی فهمید که فرزندانت چه می‌گویند. آنها، خود نیز نمی‌دانند که چه می‌گویند. ولی من به فرزندان سفید تو، هوش عطا خواهم کرد و قلم و کاغذ، تا شاید افکار خویش را بر آن بنگارند. به فرزندان سیاه تو، بیل و تبر و تیشه خواهم داد، تا بتوانند خود را سیر کنند، و آنچه را که احتیاج دارند، فراهم نمایند».

«سا»، همچنین به «آلاتانگانا» دستور داد که کودکان سفید، بین خودشان ازدواج کنند و کودکان سیاه نیز، همسر سیاه انتخاب نمایند! «آلاتانگانا» که مایل بود با پدرزن خود آشتی کند، همه‌ی شرائط او را پذیرفت. و وقتی به مسکن خویش بازگشت، طبق همان قرارداد، جشن عروسی برای همه فرزندان خود ترتیب داد.

کتاب مورد نقد

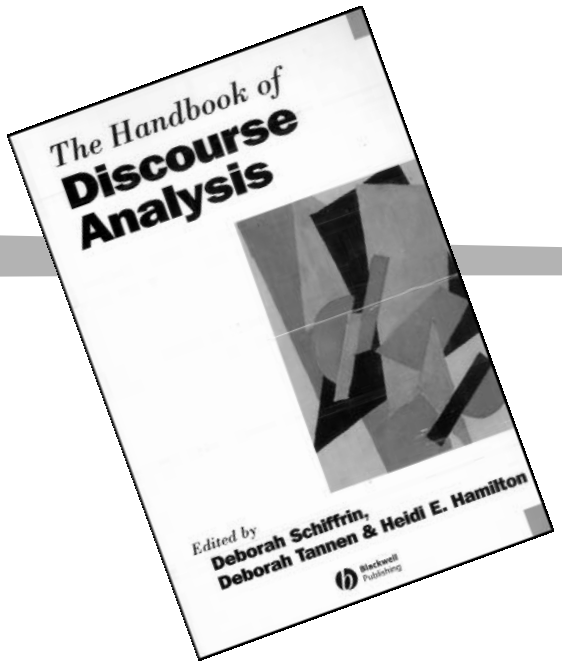
برای اصلاح این وضع، «آلاتانگانا»، اول به جامد کردن گل، مشغول شد، سپس آن را سخت و محکم کرد، پس از آن، زمین را از آن خلق نمود. ولی این زمین، هنوز هم به نظر او بسیار سترون و خشک، و بی‌نهایت غم‌آور بود. از این رو، گیاهان و حیواناتی از هر نوع خلق کرد. «سا» که از این تغییرات در جایگاه خویش خشنود شده بود، دوستی عمیقی را با «آلاتانگانا» پذیرا شد، و مهمان نوازی بیشتری به او عرضه داشت.

مدت زمانی که سپری گشت، «آلاتانگانا» که مجرد بود، از میزبان خویش، تقاضای زناشویی با دختر او را نمود. ولی «سا»، دلایل زیادی، برای عدم قبول این پیشنهاد یافت، و سرانجام، از انجام تقاضای او، سرباز زد. ولی «آلاتانگانا» که در خفا، موافقت دختر را جلب کرده بود، با او ازدواج کرد.

آن دو، ناچار، برای رهائی از خشم «سا»، به نقطه‌ای دور از زمین فرار کردند. «آلاتانگانا»، و همسرش، سالیان درازی را، به خوشبختی زیستند، و فرزندان بسیاری به وجود آوردند: هفت پسر و هفت دختر البته چهار پسر و چهار دختر سفید، و سه دختر و سه پسر سیاه!

«آلاتانگانا» و زنش، با حیرت فراوان، مشاهده کردند که این

رضا امینی



دو زیر بخش است . عنوان زیربخش نخست «حوزه‌های سیاسی ، اجتماعی و نهادی» است . فصل‌های این زیربخش دارای نگاهی انتقادی به موضوعات مطرح شده هستند: «تحلیل گفتمان انتقادی» ، «گفتمان و نژادپرستی» ، «گفتمان سیاسی» ، «گفتمان و رسانه‌ها» ، «گفتمان در محیط‌های آموزشی» . . . زیربخش دوم دربردارنده ۷ فصل است: «گفتمان و ارتباط بین فرهنگی» ، «گفتمان و جنسیت» ، «گفتمان و سن» ، «گفتمان کودک» ، «گفتمان باواسطه رایانه» ، «تحلیل گفتمان و روایت» ، «گفتمان و نزاع» .

در بخش چهارم با عنوان «گفتمان در رشته‌های مختلف» ۸ فصل فراهم آمده است «تحلیل چگونگی جریان‌یابی گفتمان» ، «چرخش گفتمانی در روانشناسی اجتماعی» ، «تحلیل گفتمان و آموزش زبان» ، «تحلیل گفتمان در ارتباط» ، «گفتمان و جامعه‌شناسی: جامعه‌شناسی و گفتمان» ، «تصور در گفتمان» ، «کاربردشناسی ادبی» ، «دورنماهای رایانه‌ای گفتمان و گفت‌وگو» .

به نظر می‌رسد که **راهنمای تحلیل گفتمان** کتاب مفیدی برای دانشجویان ، پژوهشگران و استادان رشته‌های مختلفی باشد که به نحوی با موضوعات گفتمانی در ارتباط هستند . نکته‌ای که باید بدان اشاره کرد و شاید یکی از ضعف‌های این کتاب باشد ، این است که به نظر می‌رسد در این کتاب به اندازه کافی به مطالعات میدانی توجه نشده است و بیشتر مباحث نظری مطرح شده است ، هرچند که در این زمینه هم جای مقاله‌ای که به طور خاص به آراء بزرگانی چون میشل فوکو و ادوارد سعید در رابطه با «گفتمان» نظر داشته باشد ، خالی احساس می‌شود . در نقدی که در Journal of Linguistics بر این کتاب نوشته شده است ، پس از برشمردن ویژگی‌های مثبت کتاب ، گفته می‌شود که انسجام کتاب در حد مورد انتظار نیست و سازماندهی فصل‌های کتاب می‌توانست با دقت بیشتری انجام گیرد . [۴]

پانوشت:

* The Handbook of **Discourse Analysis** , Edited by Deborah Schiffrin, Deborah

Tannen & Heidi E. Hamilton, United Kingdom: Blackwell Publishing, 2003.

1. A. Mc Houl, "Discourse", in **Encyclopedia of Linguistics and Languages** , Edited by Asher, vol. 2, pp. 940-949.

2. Gillian Brown & George Yule, **Discourse Analysis** , Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

۳. از این مجموعه ، نگارنده این نوشته «راهنمای زبان‌شناسی» را نیز در شماره ۷۱ **کتاب ماه ادبیات و فلسفه** ، صفحه‌های ۲۳-۱۲۰ معرفی نموده است .

4. Steve Nicolle, "Review of The Handbook of Discourse Analysis", Edited by Deborah Schiffrin, Deborah Tannen & Heidi E. Hamilton", in **Journal of Linguistics** , vol. 1, 2004, pp. 192-98.

راهنمای تحلیل گفتمان *

در دو سه دهه پایانی قرن بیستم در کنار رویکردهای صورت گرای زبان‌شناسی ، که بیشتر متأثر از اندیشه‌های نوآم چامسکی بودند گرایش‌های دیگری نیز رفته رفته ظهور و رشد کردند؛و زمینه‌های دیگری چون نقش‌گرایی ، جامعه‌شناسی زبان و تحلیل گفتمان مورد توجه زبان‌شناسان قرارگرفتند . آنچه این مطالعات را از مطالعات صورت‌گرا متمایز می‌کند توجه به نقش ارتباطی زبان و هدف از کاربرد آن یعنی برقراری ارتباط است . در این میان حوزه تحلیل گفتمان توجه بیشتری را به خود جلب کرده است که علت آن شاید توجه رشته‌های مختلف دانش به این زمینه باشد . در واقع ، این حوزه افزون بر اینکه با زمینه‌های بنیادینی چون زبان‌شناسی ، مردم‌شناسی ، جامعه‌شناسی ، روان‌شناسی و فلسفه در ارتباط است با زمینه‌های دیگری چون روان‌شناسی شناختی ، روان‌شناسی اجتماعی و هوش مصنوعی نیز در ارتباط است .

اقبال و توجه رشته‌های مختلف به این حوزه مطالعاتی باعث شده است که گفتمان و تحلیل گفتمان دارای معناهای متفاوتی در حوزه‌های مختلف باشد . به طور کلی اصطلاح «گفتمان» برای اشاره به واحدهای زبانی فراتر از سطح جمله به کار گرفته می‌شود . [1] در زبان‌شناسی مطالعات گفتمان محور را می‌توان واکنشی در برابر رویکردهای جمله‌محور صورت‌گرا تلقی کرد . در تحلیل گفتمان تلاش بر این است که با توجه به داده‌های واقعی نقش‌های اجتماعی زبان آشکار گردد . از این رو در این حوزه به جای تمرکز بر «توانش زبانی» مورد نظر چامسکی – یا langue سوسور – بر «کنش زبانی» – یا parole سوسور – که همان کاربرد بالفعل زبان است تمرکز می‌شود .به همین دلیل گفته می‌شود که در تحلیل گفتمان به جای توجه به ویژگی‌های صوری زبان به هدف از کاربرد آن توجه می‌شود . [2]

راهنمای تحلیل گفتمان یکی از کتاب‌های راهنمایی است که انتشارات بلک ول در زمینه زبان‌شناسی منتشر کرده است .[3] این کتاب ویراسته دبورا شیفرین ، دبوراتنن وهیدی ای . همیلتون است . کتاب با معرفی نویسندگان فصل‌های کتاب و شرح کوتاه مطالعات و مسئولیت‌های آنها آغاز می‌شود . نویسندگان این کتاب اغلب از استادان دانشگاه‌های معتبر جهان هستند و بسیاری از آنها استاد ممتاز زمینه مطالعاتی خود هستند . نکته قابل توجه اینکه از ۵۰ نویسنده کتاب ۳۱ نفر زن هستند . در مقدمه کتاب هریک از ویراستاران تعریفی از تحلیل گفتمان ارائه می‌دهند و هدف از نوشتن این کتاب و چگونگی ساختار آن را بیان می‌کنند . کتاب در چهار بخش سامان یافته است: عنوان بخش نخست «تحلیل گفتمان و زبان‌شناسی» است که در بردارنده ۹ مقاله است . از جمله مقالات این بخش می‌توان به این موارد اشاره نمود: «نقش نماهای کلامی: زبان ، معنا و بافت» ، «گفتمان و معناشناسی» ، «گفتمان و ساخت اطلاعی» ، «تحلیل گفتمان تاریخی» ، «رده‌شناسی و تحلیل گفتمان» . به طور کلی می‌توان گفت که این بخش جایگاه تحلیل گفتمان را در رابطه با حوزه‌های مختلف زبان‌شناسی مشخص می‌کند و نمایی کلی از موضوعات زبان – خاصی را به دست می‌دهد که از راه تحلیل گفتمان می‌توان به بررسی آنها پرداخت (ص ۸) .

بخش دوم دارای عنوان «پیوند نظریه و عمل در تحلیل گفتمان» است . این بخش دربرگیرنده ۸ مقاله است که از جمله آنها: «نه روش نگریستن به معذرت خواهی: نیاز به نظریه و روش میان رشته‌ای در تحلیل گفتمان» ، «گفتمان و تعامل» ، «ساخت زبان شناختی گفتمان» ، «تحلیل متن و پیکره: انسجام واژگانی و توانش ارتباطی» ، «آوانگاری گفتمان» است .

بخش سوم زیر عنوان «گفتمان ، زبان ، بافت و تعامل» دربرگیرنده

آه و اندوه است .»

(ساقه‌های اشک: ص ۷۹)

«غزل خداحافظی» عنوان شعری است که خطاب به همسر نوشته است . خواندن وصیت نامه همیشه جالب است ، حال اگر این از قلم یک شاعر باشد؛ جالب‌تر است . به خصوص اینکه به حال تک تک اعضا سرکشی می‌کند و از آنها حرف می‌زند و در نهایت خطاب به دوستان شاعرش توصیه می‌کند:

«هر چه تلاش می‌کنم
موضوع این شعرم نمی‌شود
دوستان؟! یک پیرهن کتاب به من قرض دهید
و شانه‌های‌ام را خوب بگیرید
بالای‌ام بکشید!
حتا مقداری از خودم بالاتر
واژه‌های سرسپرده‌ام را
به زیبایی اصلاح کنید
اگر خواستید . . .
حتی زبان‌اش را ببرید»

(ص ۸۵ و ۸۶)

سه

در موفقیت هرکاری عواملی چند دست به دست می‌دهند تا نتیجهٔ مطلوبی حاصل شود . در توفیق یک مجموعه شعر هم قضیه به همین منوال است . اولین عامل ، شعرهای خوب است . این یک طرف کفه این ترازو است . سوی دیگر طرح جلد ، صفحه آرایی ، قیمت مناسب ، ناشر خوب و پخش ایده‌آل . اینها مسائلی است که دست خودمان است و از حداقل حق خودمان می‌توانیم نهایت استفاده را بکنیم . هنگامی که عکس این قضیه رخ می‌دهد جریان حالت عکس می‌یابد .

منصور بنی مجیدی بعد از این مجموعه ، آثار دیگری در دست چاپ دارد . از جمله چاپ چند مجموعه شعر (فارسی و ترکی) ، گردآوری شعرهای مرحوم بیژن کلکی با نام **دفترهای آلکاپون** ، همچنین انتشار نامه‌های بزرگان ادب و هنر به بیژن و نیز گزیده شعر شاعران آستارا و چند اثر دیگر از جمله برنامه‌های این شاعر پرکار و البته اندکی حساس آستارایی است .

پانوشت:

۱- **بهاری از خاکستر پاییز** ، منصور بنی مجیدی ، انتشارات دهسرا ، چاپ دوم ، زمستان ۱۳۸۱ .

واژه‌های سرسپرده‌ام را اصلاح کنید

یک

منصور بنی مجیدی شاعری است که به رغم اینکه یک گورستان سخن را ، بی‌غسل و بی‌کفن ، در حجم تنگ تنش دفن کرده است؛ اما از سر درد سخن‌های زیادی برای گفتن دارد .

مجموعه **بهاری از خاکستر پاییز**[1] نخستین دفتر شاعرانگی شاعری است که سال‌های سال با حرف حرف ، شعرها را نفس کشیده است .

اگر او در شروع دفترش می‌گوید: «عطش به استخوان جگر رسیده است .» باور کنید که چنین حال و هوایی بر شاعر این سطرها حاکم بوده است .

دو

با توجه به نقدهایی که روی این اثر صورت گرفته ، جنبه‌های گوناگون این کتاب مورد نقد و بررسی قرار گرفته است . در این نوشته سعی شده است تا به برش‌هایی از بعضی شعرها پرداخته شود که از زمان سرایش تا حال صلابت شعری‌اش همچنان ماندگار و به روز است ، این تکه‌های شعری ، شاید در بین سطرهای پی در پی پنهان شده و چشم تیزبین خواننده از روی آن‌ها به سادگی گذشته باشد .

«کمر باریک زمان
در حضور و غیاب «من و تو»
به این ساده‌گی تاب برمی‌دارد
و جبر زمان
هر چه حکم کند
جهان بار دیگر به هندسه‌اش
بازنگردد .»

(تا همواره به یادمان باشد ، ص ۴۶ و ۴۷)

این شعرها به قدری صمیمی و دلنشین است که آدم احساس می‌کند که هرگز کهنه نمی‌شوند:

«و این غیبت طولانی
ظهور ناگهانی‌مان
از حضور دوباره‌ی جهان واقعی‌تر است .»

(جعبه سیاه ، ص ۶۹)

عشق و دلواپسی در سرتاسر این مجموعه هر نفس ، به مشام می‌رسد . عشق به دوست ، وطن ، برادر ، همسر ، خانواده ، دانش‌آموز و هر دوست داشتنی که از عمق قلب صورت می‌گیرد .

«دایه‌گان مهربان؟!
همیشه‌ی خدا
حتا به غارت مروارید چشمان تو
برخاسته‌اند» .

(ساقه‌های اشک ، ص ۸۲)

عشق‌های این مجموعه گاه چنان زیباست که حتی پا به پای عاشقانه‌های شاملو حرکت می‌کند:

«خیال نکن که من
یک کشور با تو فاصله دارم
من شاعر خاکی ویرانه‌های
عشق بر باد رفته‌ی تو هستم
نگاه شکسته خسته‌ی تو
آبستن یک دنیا

سیدرضا باقریان موحد

نیز جذب می‌کند. خوانندهٔ کتاب با علاقه و عطش بسیار ماجرا را دنبال می‌کند و تا پایان کتاب خود را در آن محفل فلسفی حاضر می‌بیند.

مهم‌ترین ویژگی این کتاب را می‌توان نقد منصفانه دانست. پروفسور سیمون بلاک بورن در این رابطه گفته است:

نویسندگان این کتاب، با چه مهارتی اختلافات فلسفیِ آن دو را بازمی‌سازند و شور و هیجان برآمده از گزینش به ظاهر بی‌ضرر میان مسئله و معما را بازمی‌گویند و حتی در حق هر دو حریف، رعایت انصاف می‌کنند که خود این دو نسبت به هیچ کس نکردند. (ص ۳۴۳)

در پایان کتاب، اظهار نظرهایی از نویسندگان و فیلسوفان آمده است:

– آمیزهٔ دل‌نشینی است از فلسفه و تاریخ و زندگی‌نامه و ردیابی ... در کانونِ داستان، دو حریف اصلی قرار دارند: هر دو مغرور، تندخو، زیاده‌طلب و آمادهٔ نبرد.

– کتابی پراندیشه و سرگرم‌کننده، حکایت‌های بسیار خنده‌دارش آن‌چنان است که آدمی چون من که اصلاً اهل فلسفه نیستم را نیز دلبسته می‌سازد.

– حادثهٔ سیخ بخاری بهانه‌ای است برای بررسی پاره‌ای جنبه‌های بسیار جالبِ زندگی و کارهای دو فیلسوف.

– نویسندگان با لذت و سهولت ما را به سیاحت تاریخ و فرهنگ و ... می‌برند. (صص ۳۴۳–۳۴۲)

خاتمه:

خواندن این کتاب شیرین را به تمامی اصحاب فکر و فرهنگ توصیه می‌کنیم: هم به جوانان و هم به بزرگان.

جوانان با خواندن این کتاب، با زبانی شیرین و طنزآمیز با اندیشهٔ دو فیلسوف بزرگ جهان آشنا می‌شوند و خلاصه‌ای از آراء و نظریات فلسفی آنها را می‌فهمند.

بزرگان و پیرانِ راه نیز با خواندن این کتاب، به توانایی و قدرتِ رمان و داستان در انتقال مفاهیم پیچیدهٔ فلسفی و معنوی پی می‌برند و می‌توانند با الگوبرداری از این کتاب، به بیان و شرح اندیشه‌های دقیق و باریک خود یا دیگر فیلسوفان گذشته بپردازند و بدین وسیله با جوانان امروز به راحتی ارتباط برقرار کنند و دیگر، گناه «غربت فکر و فلسفه در ایران» را به گردنِ بی‌انگیزه بودن جوانان یا پیچیده بودن مباحث فلسفی نیندازند و به قدرت جادویی قلم ایمان بیاورند. در پایان جا دارد که از ترجمهٔ جناب آقای کامشاد نیز یادی شود: ترجمه‌ای دقیق، شیرین، جذاب و علمی، درست مانندِ خود کتاب: آموزنده، بی‌اندازه خواندنی، دلربا و فراموش ناشدنی.

پانوشت:

* ویتگنشتاین، پوپر و ماجرای سیخ بخاری، دیوید ادموندز و جان آیدینو، ترجمه حسن کامشاد، تهران: نشر نی، چ اول، ۱۳۸۳، یک جلد، ۳۵۷ صفحه.

آشنایی با فلسفهٔ قرن بیستم در قالب طنز

این کتاب ، شرح ده دقیقه جدل میان دو فیلسوف بزرگ معاصر است: ویتگنشتاین و پوپر . در شامگاه جمعه بیست و پنج اکتبر ۱۹۴۶ انجمن علوم اخلاقی کمبریج ، یکی از نشست‌های متعارف خود را تشکیل داد . سخنران میهمان آن شب ، دکتر کارل پوپر از لندن می‌آمد تا خطابه‌ای به ظاهر بی‌آزار به عنوان «آیا مسئله فلسفی وجود دارد؟» ایراد کند .

یکی از حاضران پروفسور لودویگ ویتگنشتاین بود . برتراند راسل هم آنجا بود . این تنها موقعی بود که این سه فیلسوف بزرگ با هم در یک جا بودند... بگومگوی شدیدی بین پوپر و ویتگنشتاین دربارهٔ ماهیت اصلیِ فلسفه درگرفت . یکی می‌گفت: تردیدی نیست که مسائل فلسفی وجود دارد (پوپر) دیگری می‌گفت: نه ، اینها صرفاً معماست . (ویتگنشتاین)

این مشاجره فوراً به صورت افسانه‌ای درآمد . یک روایت اولیه حادثه می‌گوید که پوپر و ویتگنشتاین برای به کرسی نشاندن حرفِ خود ، سیخ‌های تفتهٔ بخاری را به طرفِ هم نشانه رفتند .

این حکایت ، قوهٔ تخیل بسیاری از نویسندگان را برانگیخته است: کمتر سرگذشت و شرح فلسفه یا رمانی دربارهٔ این دو تن می‌بینید که روایتی معمولاً پر آب و رنگ از این داستان را نقل نکرده باشد . قضیهٔ سیخ بخاری ، منزلتِ نوعی افسانهٔ امروزی را پیدا کرده است .
(صص ۱۴-۱۱)

به راستی اصل ماجرا در آن شبِ تاریخی چه بوده است؟ چرا این حادثهٔ به ظاهر ساده به یک نقطهٔ عطف در تاریخ فلسفهٔ غرب تبدیل شده است؟

کتاب خواندنی و طنزآمیزِ **ویتگنشتاین - پوپر و ماجرای سیخ بخاری** * کوششی است در راستای پاسخ به این سؤالات . نویسندگان این اثرِ آموزنده و بی‌اندازه خواندنی ماجرا را از زاویه‌های گوناگون مورد بررسی و نقد و تحلیل قرار می‌دهند و سعی می‌کنند تصویری روشن و شفاف از حادثه و قهرمانان اصلیِ آن ارائه کنند: پوپر و ویتگنشتاین . این دو بر تلقیِ ما به نوبهٔ خود سهم زیادی در مسائل دیرین ، مباحثی مانند «ما چه می‌دانیم؟» «دانش خود را چگونه می‌توانیم پیش ببریم؟» «چه حکومتی داریم؟» و نیز در معماهای عصرِ ما مثلاً «حدود زبان و معنا و اینکه در ورای این محدود چه قرار دارد؟» ایفا کرده‌اند .

داستان سیخ بخاری از شخصیت و از عقاید هماوردانش فراتر می‌رود؛ ولی جدا از داستانِ زمانِ آنها نیست . دریچه‌ای است به رویِ تاریخ پرآشوب و تراژیکی که زندگی آنها را شکل بخشید و این دو را در کمبریج به هم رساند . و نیز داستانِ دودستگی در فلسفهٔ قرن بیستم . . . (ص ۱۴)

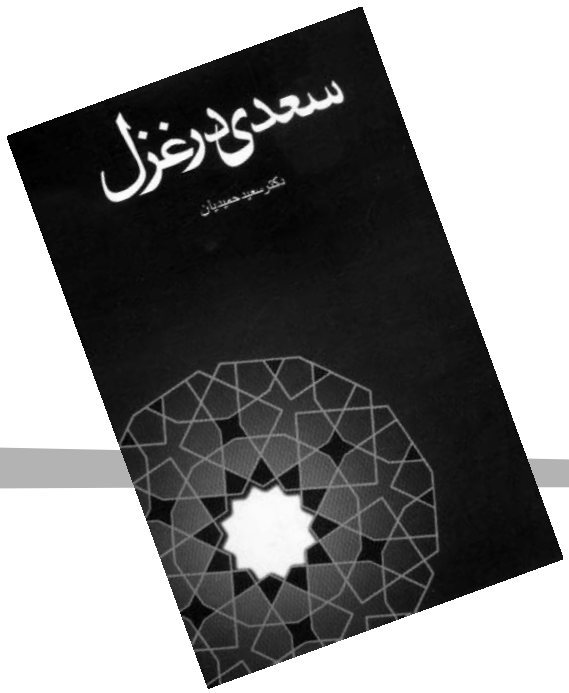
نویسندگان این کتاب ، در ابتدا پیش از آنکه به شخصیت‌ها و تاریخچه و فلسفهٔ آن ده دقیقه بپردازند ، آنچه را ثابت و قابل تحقیق است (مکان ، گواهان و خاطرات بر زبان آمدهٔ آنها) بررسی می‌کند که از لابه‌لای آن سیمایِ روشنی از شخصیت و اندیشهٔ پوپر و ویتگنشتاین به دست می‌آید .

این کتاب ، اثری است فلسفی ، تاریخی و ادبی .

اثری فلسفی است از آن رو که آراء فلسفی دو تن از بزرگ‌ترین فیلسوفان معاصر را می‌آورد و در کنار آن نظریات فلسفی فیلسوفان دیگری مانند راسل نیز می‌آید .

اثری است تاریخی از آن رو که یکی از لحظات حساس تاریخ فلسفه غرب را - آن ده دقیقه که بنیاد جهان و تاریخ فلسفهٔ غرب را تکان داد - به تصویر کشیده است .

اثری است ادبی از آن رو که در قالبِ داستانی جذاب و طنزآمیز ، ماجرا را روایت می‌کند . به طوری که خوانندگانی را که اهل فلسفه نیستند



علی کریم‌زاده *

ساله دارد . برای نمونه مؤلف به ابیاتی از سنائی اشاره می کند (ص ۲۸):

ایا معمار دین ، اول دل و دین را عمارت کن
پس آنگه خیز و رندان را سحرگاهی زیارت کن
بکش خط بر همه عالم ز بهر رند میخانه
زیارت رند حضرت را برو مسح و طهارت کن

این ابیات ثابت می کند که برخلاف زعم بسیاری از پژوهشگران که «رند» را از اسطوره‌های مخلوق حافظ می‌دانند ، پیشینه‌ای کهن دارد . نمونه دیگر ، نماد مشهور «پیر مغان» است که محققان به سبب عدم تسلط بر متون پیش از حافظ ، آن را به اشتباه از برساخته‌های خواجهٔ شیراز می‌دانسته‌اند ، ریشه این نماد را می‌توان در **دیوان خاقانی** جست‌وجو کرد .

غزل‌های عارفانه و عاشقانه: در تذکره‌ها و کتاب‌های تاریخ ادبیات و نقد شاید بارها با این دو اصطلاح برخورد کرده باشیم . اما آنچه باید گفت ، این است که در هیچ یک از کتاب‌های مذکور تعریف دقیقی از این دو اصطلاح ارائه نشده است؛ یعنی گفته نشده که مخاطب با چه معیاری می‌تواند عارفانه یا عاشقانه بودن غزلی را تشخیص دهد .

نویسندهٔ کتاب در پژوهشی بی‌سابقه برخی از نشانه‌های غزل عارفانه را ذکر کرده‌اند . این نشانه‌ها عینی هستند؛ یعنی مخاطب با

ارادهٔ او، ارادت ما

بی‌تردید، غزل‌های سعدی یکی از برجسته‌ترین شاهکارهای ادب پارسی است که مطالعه و بررسی جداگانه‌ای را ایجاب می‌کرد. کتاب **سعدی در غزل** ** نوشتهٔ دکتر سعید حمیدیان شاید نخستین پاسخ برای این ضرورت باشد.

در این مختصر می‌کوشم، نخست به معرفی کتاب بپردازم تا در پرتو آن برخی مزایا و محاسنی را که در اینجا به آن اشاره می‌شود، نشان دهم:

توجه به سنت: هیچ شاعر یا نویسنده‌ای در خلأ و فارغ از سنت ادبی دوران خود نمی‌تواند شعر یا اثری بیافریند. بین سنت و قریحهٔ فردی رابطهٔ عمیق و تنگاتنگی وجود دارد. نقش و جایگاه سنت در آفرینش هنری از چنان اهمیت بارزی برخوردار است که باعث شده حتی برخی منتقدان غرب شعر را منبعث از سنت بدانند، نه از تراوشات روح و روان شاعر: «احساس هنری غیرشخصی است!»

با توجه به سنت و بررسی دقیق غزل‌های سعدی به عنوان یکی از حلقه‌های برجستهٔ آن، مؤلف در بخش نخست کتاب به پیشینهٔ آن پرداخته و غزل‌های شاعرانی چون سنائی، انوری و خاقانی را که هر کدام در ترویج و تکامل نوع غزل فارسی سهیم بوده‌اند، با دقت تحلیل و ارزیابی کرده است.

این بخش از کتاب نشان می‌دهد، چگونه آن مفاهیم و نمادهایی که به اشتباه حافظ را آفرینندهٔ آن می‌دانستیم، پیشینه‌ای چندین صد

غزل‌های سعدی بدون تصویر (شعر گفتار) است .

***

در مطالعه کتاب حاضر با مواردی از کاستی‌ها روبه‌رو شدم که به برخی از آنها اشاره می‌شود:

– در صفحه ۳۰ دربارهٔ سنائی آمده است: «و از زبان یازیدن به عشق پسران ساده و مغازلات آنچنانی (اروتیک) برای بیان معانی عارفانه نیز باکی ندارد (= سنائی)» . البته برخی از غزل‌های سنائی با مضامین عشق‌ورزی به پسران ساده رو ، در مایه‌های غزل ملامتی است که برای بیان معانی عارفانه سروده شده‌اند و این امر به واسطه

برخی نشانه‌های عارفانه در همان غزل‌ها قابل اثبات است . اما در برخی دیگر از غزل‌های این شاعر صراحتاً به عشق ورزی به پسران زیبارو و مغازلات جسمانی اشاره می‌شود . بدون اینکه هدف از سرایش آنها بیان مفاهیم و معانی عرفانی باشد . اینک چند نمونه می‌آورم:

۱– معشوق قصاب:

تا خیال آن بت قصاب در چشم من است
زین سبب چشمم همیشه همچو رویش روشن است [۱]

۲– معشوق لشکری:

بند ترکش یک زمان ای ترک زیبا باز کن
با رهی یک دم بساز و خرمی را ساز کن [۲]

۳– معشوق کلاه دوز:

ما کلاه خواجگی اکنون ز سر بنهاده‌ایم
تا که در بند کله دوزی اسیر افتاده‌ایم [۳]

۴– معشوق پسر زیبارو:

دی بدان رستهٔ صرافان من بر در تیم
پسری دیدم تابنده‌تر از درّ یتیم [۴]

غزل‌های مذکور که تنها مطلع آنها را ذکر کردم ، تماماً فاقد نشانه‌های عرفانی است و هدف سنائی از سرودن آنها تنها ابراز عشق و هوس‌های جسمانی است نه بیان مفاهیم عرفانی .

– بعضی از اطناب‌های موجود در کتاب هرچند مفید است ، اما چندان ارتباطی با اصل موضوع ندارند ، برای نمونه از صفحه ۱۵۹ تا ۱۶۶ نویسنده در بحث از ساختار قصاید سعدی ، ناگهان از موضوع اصلی خارج شده و به توجیه و دفاع از مدایح سعدی از سلغریان می‌پردازد .

– عرفان مکتبی یا مدرسی یکی از جریان‌های عمده غزل فارسی است . از این رو ضروری بود بخشی از کتاب به تحلیل این گونه از غزل‌ها که معمولاً عطار را پایه‌گذار آن می‌دانند ، اختصاص داده می‌شد . این کار البته به خواننده یاری می‌رساند تا فهم و درک روشن‌تری از غزل‌های سعدی که درست در عکس جریان و سنت مذکور قرار دارد ، داشته باشد .

– در صفحه ۶۸ نویسنده راجع به این ادعاهای عارفانه خاقانی می‌نویسد:

صورت من همه او شد ، صفت من همه او
لاجرم کس «من و من» نشنوند اندر سخنم
نزنم هیچ دری تام نگویند «آن کیست»
چو بگویند مرا باید گفت که «منم»

«آیا از شاعر مدیحه سرا پذیرفتنی است؟ آیا باید آن را حمل بر دروغ کرد؟» امروزه نظریه‌پردازان ادبی بر این باورند که بین اثر و خالق اثر هیچ ارتباط و پیوندی وجود ندارد و نمی‌توان با بررسی خطوط فکری نویسنده و ارجاع آن به متن به معنای نهایی رسید . مطابق نظر مؤلف محترم ، تمام آثار ادبی از جمله اشعار سنائی ، سعدی و حافظ نیز به زیر سؤال می‌رود ، چرا که این شاعران خود از مدیحه‌پردازان نامدار ادب پارسی‌اند .

پانوشت:

* دانشجوی دورهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی ، دانشگاه علامه طباطبائی

** **سعدی در غزل** ، دکتر سعید حمیدیان ، نشر قطره ، چاپ اول: ۱۳۸۳ .

1. Selected Essays, by T.s.Eliot, London. p. 22.

۲– **دیوان سنائی غزنوی** ، به سعی و اهتمام مدرس رضوی ، تهران ابن سینا: ۱۳۴۱ ، ص ۸۱۶.

۳– همان ، ص ۹۸۰ .

۴– همان ، ص ۹۴۹ .

۵– همان ، ص ۱۰۸۳ .

مشاهدهٔ حتی یکی از آنها می‌تواند به عاشقانه یا عارفانه بودن غزل حکم دهد. در اینجا فقط به ارائه چند نمونه بسنده می کنم و خوانندگان را برای اطلاع بیشتر به خود کتاب ارجاع می‌دهم:

۱– ذکر نام‌ها و صفات پروردگار

۲– ذکر نام یا القاب و نعوت رسول اکرم

۳– درج تمام یا قسمتی از آیه و حدیث

۴– ذکر مصطلاحات مکتبی و مدرسی تصوف: تجلی ، حال ، مقام ، توکل ، . . .

۵ – ذکر شطحاتِ معمول در تصوف

۶ – ذکر نمادهای عارفانه: می ، مطرب ، ساقی ، . . .

۷– انتساب هر گونه اطلاق به عشق و معشوق . . .

بر اساس معیار و نشانه‌های یاد شده ، غزل سعدی در سه بخش گونه‌بندی شده است:

۱– غزل آشکارا غیر عارفانه: صد غزل یا پانزده درصد غزل‌های سعدی را به خود اختصاص داده است . موضوع این نوع از غزل‌ها شامل عشق معمولی ، مدح ، طبیعت و حتی اخلاق است .

۲– غزل آشکارا عارفانه: حدود سیصد یا چهل و هفت درصد غزل سعدی عارفانه است و بیشتر تحت تأثیر سنت شعر عرفانی است تا خلاقیت هنری خود شاعر .

۳– غزل با حال و هوای عارفانه: دربرگیرنده دو سوم از کل غزل‌های سعدی است .

عارفانگی این دسته از غزل‌ها نه از طریق نشانه‌های صریح و اصطلاحات عرفانی ، بلکه بیشتر از حال و هوای کلی غزل القا می‌شود . در این نوع از غزل‌ها مسائل و مفاهیم غامض عرفانی با ساده‌ترین معادلشان که ریشه در زندگی تجربی و ملموس بشری دارد ، بیان شده است .

تنوع موضوع یا چندمحوری: برخی از حافظ‌پژوهان به بررسی موضع استقلال و گسیختگی صوری ابیات غزل حافظ به عنوان برجسته‌ترین ویژگی سبکی او و نیز به بی‌سابقگی آن در شعر فارسی پرداخته‌اند. مؤلف با رد هر گونه گسیختگی و تضاد و تنافر میان مضامین ابیات غزل حافظ ، به این نتیجه می‌رسد که تباعد میان ابیات غزل‌های حافظ ناشی از تنوع موضوعی است و آنگاه نمونه‌هایی از این چندگانگی از شعر شعرای پیش از حافظ به دست می‌دهد . مؤلف معتقد است که غزل سعدی تک موضوعی است ، در برابر شیوه حافظ که تنوع موضوعی یا چند محوری است و این امر را ناشی از تلقی این دو شاعر از شیوهٔ غزل می‌داند:

۱– تلقی سعدی: غزل بازتاب حالات و تاثرات عاشقانه و عارفانه است .

۲– تلقی حافظ: غزل بیانگر تمامی اندیشه‌ها ، رفتارها ، تجارب و کردارهای شاعر است .

البته سعدی از قوالب نظم و نثر ، جدا یا با هم ، استفاده می کرد ، از این رو به راحتی می‌توانست اندیشه‌های متعدد و متنوع خود را با آنها بیان کند و از غزل تنها برای بیان حالات عاشقانه و عارفانه بهره گیرد . به همین سبب ساختار غزل‌های سعدی تک موضوعی است . برخلاف سعدی ، حافظ که چندان علاقه‌ای به نثر و همچنین قصیده نداشت ، مجبور بود تمامی اندیشه و احوالات خود را در همان قالب غزل بریزد . از این رو غزل‌های حافظ تنوع و گستردگی مضمونی دارد .

از اندیشه تا هنر: اگر از منظر ساخت‌گرایی به ادبیات عرفانی نگاه کنیم و کیفیت تجلی شاعرانه مفاهیم برهنه و انتزاعی عرفانی را مورد بررسی قرار دهیم ، شاید در آن صورت بتوان اندیشه‌ها و مفاهیم انتزاعی تصوف را در حکم زبان (لانگ: جنبه انتزاعی و ایستای زبان) فرض کرد و نمودهای عینی و هنری آن را در حکم گفتار (پارول: جنبه عینی و آشکارای زبان) پنداشت .

نویسندهٔ کتاب با مقوله‌بندی درونمایه‌ها و مضامین رایج عرفانی (درواقع همان لانگ‌های عرفانی) و بیان چگونگی تبلور آنها (جنبه گفتار عرفانی) در غزل‌های سعدی ، کوشیده تا تصویری از اندیشه و هنر سعدی به دست دهد . این بن مایه‌های رایج و شایع عبارت‌اند از:

۱– پیمان پیشان (دربارهٔ ازلیت ابدیت عشق):

میان ما و شما عهد در ازل رفته است
هزار سال برآید ، همان نخستینی
(ص ۱۹۵)

۲– جهان با روی او و بی‌روی او (تعمیم عشق و حضور «او» در همه جا):

دل گم گشته درین شهر نه من می‌جویم
هیچ کس نیست که مطلوب مرا جویان نیست
(ص ۱۹۶)

۳– ارادهٔ او ، ارادت ما (حکایت اخلاص و تسلیم محض در برابر حکم او):

رای رای تست ، خواهی جنگ و خواهی آشتی
ما قلم در سر کشیدیم اختیار خویش را
(ص۲۰۵)

۴– در باغ نظر (نگریستن به هر چه زیباست و پی بردن به آفرینش ایزدی):

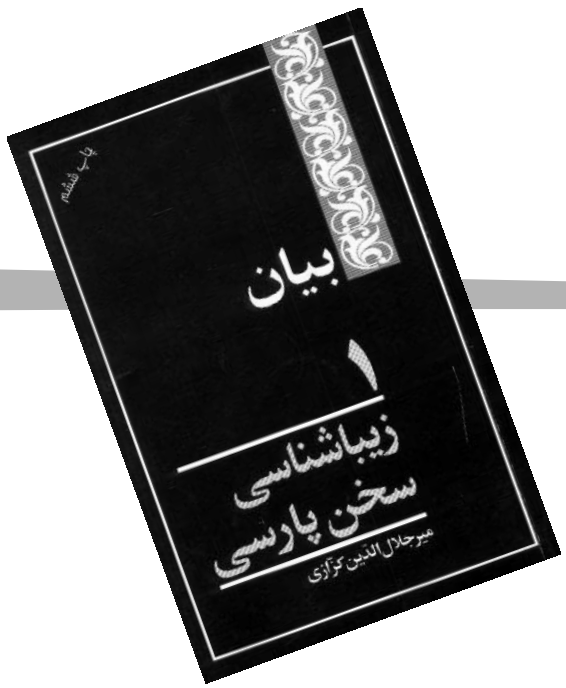
من چشم ازو چگونه توانم نگاه داشت
کاول نظر به دیدنِ او دیده‌ور شدم؟
(ص ۲۲۳)

سهل و ممتنع: یکی از مشکلات نقد و بلاغت ما ، گرایش به اجمال و کلی‌گویی در تعریف برخی اصطلاحات است . یکی از آنها اصطلاح «سهل و ممتنع» است . مؤلف با نقد تعاریف این اصطلاح از **حدائق السحر** وطواط گرفته تا کتاب **فنون بلاغت و صناعات ادبی** استاد همایی ، سعی کرده تا با تفکیک معانی و مصادیق و مرزبندی و تعیین حوزه مفهومی آن ، تعریفی روشن و رسا از سهل و ممتنع به‌دست دهد .

مؤلف معتقد است که جوهر و سرشت اصلی سهل و ممتنع در ایجاد «تعادل» است؛ تعادل بین عوامل محتوایی و عاطفه و تخیل و در نهایت با عناصر شکلی شعر . کمترین تفوق و یا نادیده گرفتن یکی از عناصر نسبت به عنصر دیگر سبب به هم خوردن این تعادل خواهد شد . این اعتدال و اقتصاد بیشتر برخاسته از شخصیت معتدلِ خود سعدی است .

تصویرهای ساده شعری از مهم‌ترین نمودهای شیوه سهل و ممتنع است . در شعر سعدی هیچ‌گاه تصویر برای نفس تصویر پدید نمی‌آید . او هیچ اصرار و تعمدی در تصویرپردازی ندارد . از همین روی بیشتر

نگین صفری نژاد بی نظیر *



دانش‌های بلاغی چیست؟ دلایل و عواملی که ، کتاب مذکور ، بدون توجه ، به آن پیش می‌رود و برای تازه جلوه دادن مباحث بلاغی ، از روشی استفاده می کند ، که شاید در حد نام گذاری و شواهد تازه باشد ، اما بر پایه کهنگی استوار است . آیا آنچه علوم بلاغی را در انزوا قرار می‌دهد ، درک نادرست از زیباشناسی عصر ، اصول و معیار زیبایی خواننده و مخاطب‌شناسی است؟ یا مشکل در زبان ، نوع بیان ، واژگان ، تعابیر و اصطلاحات این علوم است که نیاز به زبان جدید یا معادل‌سازی واژگان باشد؟ و یا گره در مبنا ، ساختار و پیکره مبنایی این علوم و در تبویب و تقسیم مباحث و مطالب است؟ و شاید در مثال‌ها و مصادیق و عدم ارائه ملاک و معیار روشمند ، برای کاربردی کردن علوم بلاغی باشد؟ و یا . . .

«در کتاب مورد نظر ، پیکره ، ساختار ، تبویب و تقسیم مطالب ، همان است که در کتاب‌های کهن بلاغت ، چون آثار سعدالدین تفتازانی و به پیروی از آنها «معالم البلاغه» نوشته محمد خلیل رجایی و «معانی بیان» غلامحسین آهنی می‌باشد .» [۲]

این پیروی فی نفسه هیچ اشکالی ندارد ، همان گونه که هیچ فایده‌ای نیز ندارد . ساختار و پیکربندی کتاب به پیروی از آثار قدماست ، همچنین بخش‌بندی ، تقسیم‌ها و تفکیک‌ها همه ، تکراری است – فقط با تعابیری متفاوت – نویسنده کتاب ، به دنبال تکرار گفتار قدما و بی‌توجهی به عوامل کاربردی کردن علوم بلاغی ، تنها شگردی که توانسته ، به وسیله آن کتاب را تازه و جدید جلوه دهد ، نه استفاده از زبانی تازه ، بلکه فضای جدید زبانی است .

زبان کتاب ، شاید از فضای جدید بیانی برخوردار باشد ، اما بسیار غریب و دیریاب است . ساختار جملات ، نوع بیان مطالب ، ناب‌گرایی و باستان‌گرایی زبان ، معادل‌سازی‌های غیر ضروری و غیر علمی واژگان و تعابیری که پس از گذشت سالیان دراز ، از تعابیر مورد قبول اهل ادب و زبان هستند ، نه تنها زاویه جدید ، در گستره علوم بلاغی نمی‌آفریند ، بلکه هدف اصلی ، یعنی نقل و انتقال مفاهیم بلاغی به خواننده نیز از دست می‌رود و درک مطالب بسیار دیریاب می‌شود . به بیانی دیگر ، زبان واژگان و تعابیر کتاب ، از ویژگی رسانگی (ایصال) برخوردار نیستند به تعبیر نویسنده کتاب **پاد رسانگی** (ضد رسانگی) دارد و این امر ، باعث کند آهنگ شدن جریان خواندن می‌شود .

جدای از مقدمه و بعضی تعاریف که حرف تازه‌ای را بیان می‌دارد .

نقدی به کتاب زیباشناسی سخن پارسی (معانی)

هزار سال بر ادب ایران زمین گذشته است و پس از سال‌ها اثر آفرینی در حوزه علوم بلاغی ، هنوز اثری راهگشا و کاربردی که به روشنی و رسایی نشانگر ارزش‌های هنری آفرینش‌های ادبی باشد ، به تحریر در نیامده است . نقش علوم بلاغی و جایگاه آن ، در پیکره دانش‌های ادبی و تحلیل مبنایی ، محتوایی و ساختاری این علوم ، باید بر حسب ذوق هنری – ادبی ، نیازهای عصر ، مخاطب‌شناسی و درکی از تاریخ تحول زبان و ادبیات و بر پایه الگوها و نظریه‌ها ، بیان گردد . فقدان نظریه ادبی ، بی‌توجهی به گفتمان‌های (Discourse) غالب و مغلوب ، زایایی و پویایی اولیه این علوم را از آنها گرفته است . مشکل اساسی و بنیانی علوم بلاغی و آثاری که در این زمینه به نگارش در آمده‌اند و از جمله کتاب مورد نظر زیباشناسی سخن پارسی (معانی) – بی‌توجهی به عوامل و محورهای مذکور است . تا زمانی که این آثار ، بی‌توجه به معناشناسی ، زیباشناسی عصر و بدون پیوند زنده و انداموار (Organic) با ادبیات فارسی به پیش روند ، هیچ راهکار و روش مبنایی و علمی ارائه نخواهند داد و راه به جایی نیز نخواهند برد .

عنوان کتاب مورد نقد **زیباشناسی سخن پارسی (معانی)** است . «آنچه نویسنده را به نوشتن کتابی در حوزه دانش‌های بلاغی برانگیخت ، بی‌توجهی به زیباشناسی سخن پارسی در آثار گذشتگان است و نویسنده بر این باور است که تا به امروز ، چهره راستین سخن پارسی ، در پرده پوشیدگی ، پنهان مانده است و چنانکه شایسته ادب پارسی است ، اثری در زمینه علوم بلاغی که نشانگر ارزش‌ها و بنیادهای زیباشناختی این زبان باشد نوشته نشده است و کتاب خود را اثری معرفی می‌کند ، که با ارائه ابزارها و شیوه‌های شناخت در بازشناسی زیبایی سخن پارسی ، گام برمی‌دارد .» [1]

زیباشناسی سخن پارسی یعنی چه؟ اصول و معیار زیباشناسی به نظر نویسنده چیست؟ کتاب چه مبنا ، ملاک و معیاری برای تشخیص زیبایی در آفرینش‌های هنری ارائه می‌دهد؟ با کدام دید زیباشناسی باید آثار ادبی را سنجید و زیبایی‌ها و زیورهای هنری آنها را برشمرد ، زیبایی از نظر افلاطون ، ارسطو ، جرجانی . . . و یا زیبایی از نظر نیچه یا زیبایی از دیدگاه کانت و یا زیباشناسی عصری هماهنگ با مخاطب و نیازهای ذوقی – روحی و هنری – ادبی او و یا . . . کدام نظریه ، مدل یا ترکیبی از نظریه‌ها و مدل‌ها در این کتاب مبنا قرار گرفته‌اند . زیبایی بر هر مبنا و از هر دیدگاه که پیکره دانش‌های ادبی را مورد سنجش قرار می‌دهد ، باید زیباشناسی کاربردی باشد ، ابزارها و راهکارهایی ارائه شود ، تا بتوان روشمندانه و علمی ، زیبایی‌های هنری آثار ادبی را کشف کرد و نمایان ساخت . ناآگاهی و بی‌توجهی به روح زیباشناسی عصری نسل ، دید هنری مخاطب و معناشناسی خواننده امروز ، بیان انتزاعی زیبایی است ، که بدون پیوند با آفرینش‌های ادبی ، روشی علمی و کاربردی برای درک و تشخیص زیبایی آثار هنری – ادبی ، بیان نمی‌کند .

به راستی ، دلایل و عوامل در این بن بست ماندن و بیان انتزاعی

در نگاره اول در مثال شماره ۳ توصیف حال شاعر (عاشق) است و در شماره ۴ توصیف و خبر آمدن بهار ، برای مخاطب (معشوق ، ممدوح و . . .) است . آیا صرفاً توصیف مراد است؟ یا در پس آن شاعر به بر آمدن نیاز و درخواست درونی خود می‌اندیشد .

اگر ابیات شماره ۳ را فقط برانگیختن مهر و دلسوزی بنامیم (به گفته نویسنده) پس ابیات شماره ۴ را هم می‌توانیم ، برانگیختن شادی و شعف ، از آمدن بهار بدانیم . در حالی که در هر دو مورد ، شاعر به دنبال قصد و هدفی دیگر است . از نگاهی دیگر ، هیچ فرقی در مثال دو شماره ، وجود ندارد .

در اولی (۳) برانگیختن دلسوزی ، برای جلب توجه ، عنایت و لطفی از جانب معشوق است و اینکه او را به کاری برانگیزد و در مثال دوم (۴) شاعر ، شاید از مژده بهار ، قصد یادآوری برای پرداخت مقرری ، صله یا وجهی ، برای می و . . . از مخاطبش را در سر می‌پروراند که در هر دو شاهد ، استرحام و طلب تفقد ، به زیبایی نهفته شده است ، مثل این حسن طلب زیبا از خواجه شیراز:

ابر آذاری برآمد باد نوروزی وزید
وجه می می‌خواهم و مطرب که می‌گوید رسید

***

رسید مژده که آمد بهار و سبزه دمید
وظیفه گر برسد مصرفش گل است و نبید

ابیات غزل ، جداگانه ممکن است معانی و مفاهیم متعددی را به ذهن برسانند ، این ابیات را باید در ساختار کل غزل ، سنجید و آنجاست که می‌توان با اطمینان بیشتری ، مفهومی را از آن دریافت . [۶]

۲- نویسنده در مبحث **حذف نهاد به دلیل نشانه درونی** (**نشانه درونی از سترد‌گی نهاد**) می‌گوید: آنجا که دلیل **عقلی** (نشانگری خرد) برای پی بردن به نهاد جمله باشد ، نهاد از جمله حذف می‌شود .

دوش می‌آمد و رخساره برافروخته بود
تا کجا باز دل غمزده‌ای سوخته بود

نشانگری خرد یعنی چه؟ آیا منظور نویسنده همان دلالت عقلی است؟ و یا چیز دیگری و آیا برای درک نهاد حذف شده در این بیت احتیاج به **نشانگری خرد** است؟ سنت ادبی و ساختار بیت ، حتی کسی را که اندک آشنایی با ادب فارسی داشته باشد ، رهنمون می‌کند به اینکه نهاد حذف شده (یار) است . شایسته بود که نویسنده این مثال زیرعنوان (از آن روی که نهاد ، نیک آشکار است) می‌آورد . [۷]

۳- نویسنده در مبحث **ذکر نهاد** (**یادکرد نهاد**) در دو تقسیم‌بندی می‌گوید:

در شماره ۴- برای شادی و کامه دل
گلی کش بوستان ماه دو هفته است
کدامین گل چو دو برمه شکفته است
گلی کو را به دل باید که جویی
گلی کو را به جان باید که بویی

و در شماره ۷- برای گسترش سخن
می خوشرنگ بزداید ز دل زنگ
می رنگین به رخ باز آورد رنگ
هوا درد است و **می** درمان درد است
غمان گرد است و **می** باران گرد است

لازم به ذکر است که به دلیل طولانی بودن مثال‌ها ، به دو بیت از هر دو مثال اکتفا شد . اگر نویسنده تلاش فراوان اما بی‌وجه برای توسیع و بسط مطالب – در زیر شاخه‌هایی که در بسیاری موارد هم معنایی و هم پوشی دارند – نمی‌داشت ، این اشتباهات به وجود نمی‌آمد .

آشکار و مبرهن است که شاعر لذت برنده از موضوع گفت‌وگو و شیرین کام از هم کلامی با مخاطبی دوست داشتنی و یا شاد از تجربه‌ای شیرین است که کلام را به اطناب می‌کشاند و کیست که گفتاری عذاب‌آور را به اطناب بکشاند – البته از درد فراق و بی‌مهری معشوق نالیدن ، شاعران را لذتی دیگر است که به جان خریدارند و در سراسر دیوانشان ، از آن می‌نالند که استرحامی برانگیزند و این درد را تا بدان حد ، شیرین می‌یابند که آن را به صد درمان هم نمی‌دهند – نکته جالب اینجاست که نویسنده در ادامه توضیحاتش به گفته ما می‌رسد و در توضیح شماره ۷ که رامین شعری در وصف «می» می‌خواند ، می‌گوید: «رامین با به درازا کشیدن سخن و اطناب در گفتار بر آن است تا زمان شادی و پیوند را طولانی کند» . پس نویسنده این نکته را ثابت می‌کند ،

در سراسر کتاب ، نوآوری مشاهده نمی‌شود . به بیانی تناقض گونه ، نوآوری کتاب ، همین زبان متفاوت و کهنه است ، که به دلیل معادل‌سازی‌های غیر ضروری ، خواننده را از فهم فضای کلی مباحث بلاغی – که نیاز به ساده‌گویی برای تفهیم دارند – دور می کند . اگر به کار بردن واژگان و تعابیر سره به جای تعابیری که سالیان سال ، در پیکره علوم بلاغی ، نقش بسته‌اند ، نوآوری است ، یا به تعبیری ، اگر معادل‌سازی‌ها ، گرهی از مشکلات علوم بلاغی می گشایند ، پس باید برای همه واژگان ، معادل‌سازی کرد و اگر این ، معادل‌سازی‌های وسواسی ، همه تعابیر ، را دربرنمی گیرند و گرهی را نمی گشایند . این عملکرد فی نفسه چه اعتبار و اهمیتی دارد .

به عنوان مثال نویسنده به جای حذف (**سترگی**) ، تأخیر (**پساورد**) ، حصر و قصر (**فروگرفت**) ، اسناد مجازی (**بازخوانی هنری**) تقیید (**بستگی**) ، ایجاز قصر (**کوتاهی سرشتین**) و . . . را به کار می‌برد . چگونه است برای «فاعل» معادل (کننده) و برای «مفعول» معادل (کاررفته) را می آورند ، اما برای «استعاره» معادلی نمی آورند یا ندارند؟

نویسنده در کتاب ، بیان می کند: «که آرایه‌ها و ظرافت‌های ادبی از بدیع آغاز می‌شود و سرانجام ، به معانی می‌رسد و در این روند ، کاربردی هنری ، نهانی‌تر و درونی‌تر می‌شوند ، ظرافت‌های علم معانی ، پنهانی و ضمنی است . نسبت به جذابیت و فایده علم بیان که آشکار و نمایان است . به همین دلیل ، درک مصادیق علم معانی در ادبیات ، بیشتر برای کسانی که با متون ادبی انس و آشنایی کافی دارند ، روشن و میسر است .» [۳]

پنهانی آرایه‌های بلاغی در نگاه اول ، نهفتگی ظرافت‌ها و دقایق علم معانی ، زبانی رسا ، روشنگر و آشنا به ذهن مخاطب را می‌طلبد ، تا نقل و انتقال مفاهیم ، به راحتی صورت پذیرد ، نه اینکه با درگیر کردن ذهن خواننده ، در پیچ و خم تعابیر جدید و غیرضروری ، او را از درک مباحث بلاغی ، ناتوان ساخت . نکته جالب اینجاست که از دید علوم بلاغی ، سخن وقتی مؤثر خواهد بود که به مقتضای حال (مخاطب ، خواننده) باشد در حالی که زبان کتاب مذکور ، از اولین و ابتدایی‌ترین کارکردش یعنی برقراری ارتباط با مخاطب هم عصرش ، کم توان است ، چه رسد به انتقال مفاهیم .

به دلیل ناهمگون بودن زبان کتاب ، با زبان نوشتاری مقاله ، که یکپارچگی نوشته و تمرکز ذهنی خواننده را به هم می‌ریزد ، از ذکر عین واژگان ، جملات و ساختار گفتاری نویسنده ، خودداری شد و معادل‌سازی‌ها را در پرانتز آوردیم و هر جا لازم به ذکر مطالب کتاب بود ، نقل به مضمون شده است . خواننده می‌تواند به اصل کتاب رجوع کند .

برای آشنایی و تأمل خواننده به زبان کتاب ، به آوردن پاراگرافی اکتفا می‌شود .

«کاربردها و انگیزه‌های سترگی کاررفته چنین می‌توانند بود:

۱ – ناگذرا شمردن فعل گذرا: می‌دانیم که فعل گذرا فعلی است که کار در آن ازکننده می گذرد و به کار رفته می‌رسد ، لیک فعل ناگذرا آن است که کار درکننده آغاز می گیرد و در او به پایان می‌رسد؛ به سخنی دیگر ، فعل گذرا نیاز به کار رفته رایی دارد و اگر کار رفته آن را در جمله نیاورند ، جمله نارسا و نافرجام خواهد ماند . با این همه ، گاه کار رفته فعل گذرا را ، به انگیزه‌ای زیبا شناختی ، می‌سترند؛ و آن را فعلی ناگذرا می‌شمارند . انگیزه بنیادین در ستردن کار رفته و ناگذرا می‌شمارند . انگیزه بنیادین در ستردن کار رفته و ناگذرا شمردن فعل آن است که می‌خواهند فعل را دامنه و گسترشی فزون‌تر بخشند . به گونه‌ای که هر کار رفته‌ای را با آن فعل آورده می‌شود و آن را می‌برازد ، در بر بتواند گرفت؛ زیرا اگر کار رفته در جمله آورده شود ، فعل تنها در آن کار رفته فرو خواهد فشرد؛ و در آن به پایان خواهد رسید .

نمونه‌ای از این گونه ستردگی کار رفته را در این بیت ، از پیردری ، رودکی می‌یابیم:

نیکبخت آن کسی که **داد** و **بخورد**
شور محنت آنکه او **نخورد** و **نداد** » [۴]

«نویسنده کتاب بر این باور است که ژرف‌کاری و مو شکافی ، در ادب پارسی ، آنچنان که شایسته آن باشد ، انجام نگرفته است و این ادب با همه دلارایی و زیبایی‌های نهفته ، هنوز در سایه مانده است ، اگر هم در این زمینه اثری نوشته‌اند ، دنبال و وابسته‌ای از ادب عربی است و در بررسی زیباشناسانه ادب ، ارزش‌ها و هنرهایی بیان می کنند ، که پیوند دقیقی با زبان و ادب پارسی ندارند . پژوهندگان ، هر زمان که برای ترفندی شاعرانه ، نمونه‌ها و مصادیق روشن و گویا در شعر فارسی نیافتند ، نمونه‌ای از ادب عربی ذکر کردند .» [۵]

آگاهی و توجه نویسنده ، به این موضوع که درست و بجا است ، او را بر آن داشته است که مثال‌ها و مصادیق را برای مفاهیم علم معانی از آثار ادب فارسی انتخاب نمایند ، هر چند مثال‌ها همه از ادب کلاسیک است و هیچ مثالی از ادبیات معاصر نیست ، اما تأمل و توجه نویسنده در انتخاب مثال‌ها و اشعار در بسیاری موارد ، پسندیده است .

در این قسمت از مقاله ، به چند نمونه از معادل‌سازی‌های وسواسی و غیر علمی ، تقسیم‌ها و تفکیک‌های غیرضروری و تکثر عناوینی که از نظر محتوایی یکدیگر را پوشش می‌دهند و دریافت مفاهیم را دیریاب می کنند ، اشاره شود .

۱ – نویسنده در مبحث «انگیزه سخنور از به کار بردن جمله‌هایی خبری» ، تقسیم و تفکیکی انجام می‌دهد که فقط تکثر عناوین است و با کمی درنگ و تأمل ، این نکته دریافت می‌شود که هر دو «شماره» و مثال‌های‌شان زیر مجموعه یک عنوان هستند .

در شماره ۳ از این مبحث بیان می کند:

۳- برانگیختن مهر و دلسوزی شنونده

ما در این شهر غریبیم و در این ملک فقیر
به کمند تو گرفتار به دام تو اسیر
در آفاق گشاده است ولیکن بسته است
از سر زلف تو در پای دل ما زنجیر
گرچه در خیل تو بسیار به از ما باشد
ما تو را در همه عالم نشناسیم نظیر

در شماره ۴– **برانگیختن شنونده به انجام کاری**

بوی گل و بانگ مرغ برخاست
هنگام نشاط و روز صحراست
فراش خزان ورق بیفشاند
نقاش صبا چمن بیاراست

در اینجا دو نکته قابل ذکر است:

۱– ساختار جملات فارسی به گونه‌ای است که نهاد در اول جمله قرار می‌گیرد با قبول تفاوت ساخت جمله در نثر و شعر اما آنچه در این تقسیم‌بندی توجه را جلب می‌نماید، این است که چگونه در قالب شعر، با الگوها، سنت‌ها، صنایع و فنون، حتی بدون حصر و قصر، آوردن نهاد در اول جمله می‌تواند ارزش هنری و زیبا شناختی داشته باشد؟ (سه بیت فوق)

۲– اگر آوردن نهاد دراول جمله، ارزش هنری دارد و عنوان «ذکر نهاد به شایستگی» را به خود اختصاص می‌دهد، پس تکلیف آن غزل خواجه (سرو چمان من . . .) چه می‌شود؟ یا این غزل سروده شده که تقسیم دیگری برای نویسنده بیافریند: «بایستگی ذکر نهاد» که ارزش هنری ندارد. یا اگر این دو قسمت یعنی ذکر نهاد به شایستگی (که هنری است) و ذکر نهاد به بایستگی (که هنری نیست) درست باشد، نهادهای (حلقه پیرمغان، گدای گدای کوی تو، اسیر عشق و قلندران حقیقت) هم در مجموعه «ذکر نهاد به بایستگی» قرار می‌گیرند و هیچ ارزش هنری ندارد، چه رسد به اینکه شماره و عناوینی همراه با مثال‌های متفاوت را به خود اختصاص دهند.[۱۴]

۹– نویسنده در بحث ذکر گزاره (یاد کرد گزاره) می‌گوید: اگر از کسی بپرسند، پدر تو کیست؟ و او بگوید سیاوش پدر من است ذکر گزاره به این دلیل است که او شنونده (پرسنده) را نادان، کودن و کند ذهن دانسته، در غیر این صورت، در پاسخ می‌گفت: سیاوش. اما نویسنده درست بعد از این جملات می‌گوید: اگر کسی از خواجه بپرسد که جام می چیست؟ خواجه می‌تواند پاسخ دهد «آیینه سکندر» ولیکن می‌گوید: آیینه سکندر جام می است بنگر

و نویسنده اینجا توضیح می‌دهد که در این مورد ذکر گزاره برای زنهار به شنونده است. در دو مثال و توضیح نویسنده تأمل کنید.[۱۵]

۱۰– نویسنده یکی از زیر شاخه‌های تقدم مفعول (پیشاورد کار رفته) را بر کشیدن و بزرگ داشتن مفعول می‌داند:

خرقه زهد مرا آب خرابات ببرد

خانه عقل مرا آتش خمخانه بسوخت

در همان لحظه اول «حصر و قصر» در هر دو مصراع به چشم می‌آید، حصر و قصری که مفهوم بزرگداشت را هم می‌توان در آن یافت، آیا در اینجا خرقه زهد که آب خرابات را برده بزرگ شده است؟ و یا خانه عقلی که . . .

نویسنده در زیر شاخه دیگری از «تقدم مفعول» با عنوان حصر و قصر (فرو گرفت) بیت زیر را حصر و قصر می‌نامد:

چشمه چشم مرا ای گل خندان دریاب

که به امید تو خوش آب روانی دارد

چگونه است که «خرقه زهد مرا» بزرگداشت مفعول است اما «چشمه چشم مرا» حصر و قصر است. اگر نویسنده با دقت بیشتری در این بیت خواجه، تأمل می‌کردند، حتماً به این نکته پی می‌بردند که خرقه زهد و خانه عقل چه جایگاهی در غزلیات رند شیراز دارند و اینجا، آنچه بزرگ داشته شده است آب خرابات است، که آمده و خرقه زهد را با همه شکوه و احترام و ارزشی که نزد صوفیه دارد، به باد می‌دهد. اگر هم بزرگداشتی هم باشد، به علاقه تضاد به کار رفته، همان گونه که از رندی خواجه انتظار می‌رود.[۱۶]

در علومی مانند معانی، بیان و بدیع نباید شاهباز اندیشه و خیال را با تقسیمات و تفکیک‌های غیرعلمی، عنوان‌سازی و تولید کردن صنعت، محدود کرد و یا بی‌توجه به پویایی و سیالی زبان، با استفاده از زبان و ساختاری غریب و دیریاب، خواننده را گیج و سردرگم کرد. به گفته نویسنده کتاب، این علوم به خصوص معانی «آن» سخن هستند، همان آن لطیفی که حافظ شیراز بدان اشاره کرده است.

آیا واقعاً با این معادل‌سازی‌ها و افزایش تقسیم‌ها، ارزش هنری یک متن دریافت می‌شود؟

آیا «آن» سخنی که نویسنده محترم آن همه نگرانش بودند، زیر بار این همه تقسیم له نمی‌شود. این تقسیم‌بندی‌ها فی نفسه اشکالی ندارد کما اینکه حسنی هم ندارد، مهم مبنای تقسیم‌بندی‌ها و اعتبار آنها است و این مبنا می‌تواند وجوه مختلفی داشته باشد.

برای درک صحیح از زیباشناسی پارسی باید به زیباشناسی کاربردی رسید و با توجه به روح زیبایی عصر و ذوق هنری – ادبی مخاطب، علوم بلاغی را از تعاریف انتزاعی بیرون کشید و با ارائه شیوه‌هایی روشمند و علمی این علوم را با پیکره دانش‌های ادبی پیوند داد. تا بدین وسیله دانش‌های بلاغی از بن بست و انزوا به درآیند و همگام با زیباشناسی عصر به پیش روند.

پانوشت‌ها:

* کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

۱– نقل به مضمون از کزازی، میرجلال‌الدین، **زیباشناسی سخن پارسی (معانی)**. نشر مرکز تهران، ۱۳۷۴ و ص ۹.

۲– همان ص ۱۱.

۳– همان ص ۲۹.

۴– همان ص ۱۷۵.

۵ – همان ص ۱۰.

۶ – همان ص ۵۲.

۷– همان ص ۸۴.

۸ – همان ص ۹۳–۹۰.

۹– همان ص ۱۰۵.

۱۰– همان ص ۱۲۹.

۱۱– همان ص ۱۳۱.

۱۲– همان ص ۱۳۲.

۱۳– همان ص ۸۷.

۱۴– همان ص ۱۴۲.

۱۵– همان ص ۱۵۵.

۱۶– همان ص ۱۷۸.

که هر کجا شادی و شعف است سخن به اطناب می‌گراید.[۸]

۴- در مبحث **معرفه بودن نهاد به اشاره** (شناختگی نهاد به اشاره) عدم تفاوت در تقسیم‌بندی‌ها دیده می‌شود.

در یک شماره معرفه آوردن نهاد را به اشاره مبتنی بر «نکوهش و سرزنش پنهان به شنونده‌ای نادان» بیان می‌کند:

این است همان صفه کز هیبت او بردی
بر شیر فلک حمله شیر تن شادروان

و در شماره‌ای دیگر این امر را «بزرگداشت یا خوارداشت نهاد به نزدیکی» می‌نامد:

این است همان ایوان کز نقش رخ مردم
خاک در او بودی ایوان نگارستان
این است همان درگاه کو را زشهان بودی
دیلم ملک بابل هند و شه ترکستان

با درنگ و تأمل در سه بیت فوق معلوم می‌شود که این ابیات هشدار و تنبیهی برای نگرنده غافل است تا چشم عبرت بین بگشاید و پند بگیرد. آیا تفاوتی بین ابیات (مثال‌ها) و پیامی که دربردارنده می‌یابید؟! من که نیافتم.[۹]

۵- نویسنده در زیرشاخه‌های **نکره آوردن نهاد** (ناشناختی نهاد) تحت عنوان «نشانه بسیاری نهاد» مثال می‌آورد:

تو گفتی کز تیغ کوه سیلی
فرود آمد همی احجار صد من
برآمد، زاغ رنگ و ماغ پیکر
یکی میغ، از ستیغ کوه قارن

نویسنده «ی» را در بیت دوم نشانه بسیاری نهاد گرفته است. آیا «ی» در اینجا نشانه بسیاری یا عظمت و بزرگی؟[۱۰] مگر اینکه منظور ایشان از بسیاری، بزرگی، باشد.

۶- واژه‌سازی بسیار و معادل‌های سره آوردن برای کلمات عربی، گاه مؤلف را از مسیر اصلی رها ساخته است تا آنجا که از یاد برده‌اند ساختار و ترکیبی را که خود ساخته‌اند در همه موارد مشابه به کار برند.

نویسنده در مبحث **وصف نهاد** (بازنمود نهاد) می‌گوید: گاه وصف نهاد در جمله برای تخصیص و ویژه داشت آن است.

شنیدم که فرماندهی **دادگر**
قبا داشتی هر دو روی آستر

نویسنده، «دادگر» را صفتی دانسته که نهاد (فرمانده) را ویژه و مخصوص کرده است و به واسطه این تخصیص از فرماندهان دیگر متمایز شده است. ولی در مبحث مضاف و مضاف الیه (که هر دو نهاد جمله هستند) می‌گوید مضاف الیه آمده که به مضاف (نهاد) ارزش بدهد.

شبان **وادی ایمن** گهی رسد به مراد
که چند سال به جان خدمت شعیب کند

دراینجا نویسنده می‌گوید: شبان به تنهایی ارجی ندارد آنگاه که به «وادی ایمن» افزوده می‌شود ارزشمند می‌گردد، آیا این توضیح در ارتباط با مثال اول (صفت و موصوف) صدق نمی‌کند؟[۱۱]

۷- نویسنده می‌گوید: یکی از دلایل وصف نهاد (باز نمود نهاد) برای «ستایش نهاد» است.

کنم نیکی، چو نیکی کرد با من
خداوند جهان دادار سبحان

و گاه برای تأکید نهاد وصف شده (برای تأکید نهاد بازنموده)

فغان کاین لولیان **شوخ شیرینکار شهرآشوب**
چنان بردند صبر از دل که ترکان خوان یغما را

نویسنده بر این باور است که صفت «شوخ» برای پایداری نهاد آمده، زیرا شوخی صفتی است که از پیش در لولی نهفته است و لولی نمی‌تواند شوخ نباشد.

توضیح نویسنده در ارتباط با صفت شوخ مورد قبول، شوخ صفتی است که از پیش در لولی نهفته است. اما سؤال اینجاست که مگر صفت «جهان دادار سبحان» در خداوند از پیش نبوده و صفات او چون ذاتش قدیم نیست؟ چطور است که لولی نمی‌تواند شوخ نباشد ولی خداوند می‌تواند، جهان دادار و سبحان نباشد.[۱۲]

۸- نویسنده در مبحث «ذکر نهاد» و **یادکرد نهاد** می‌گوید: نهاد به دو دلیل ذکر می‌شود: گاه به «بایستگی» و گاه به «شایستگی» و از این دو گونه نهاد تنها گونه دوم ارزش هنری دارد.

سرو چمان من چرا میل چمن نمی‌کند
همدم گل نمی‌شود یاد سمن نمی‌کند
تا دل هرزه گرد من رفت به چین زلف او
زان سفر دراز خود عزم وطن نمی‌کند
دل به امید روی تو همدم جان نمی‌شود
جان به هوای کوی تو خدمت تن نمی‌کند
ساقی سیم ساق من گر همه درد می‌دهد
کیست که تن چو جام می جمله دهن نمی‌کند
کشته غمزه تو شد **حافظ ناشنیده پند**
تیغ سزاست هر که را درد سخن نمی‌کند

نویسنده بر این باور است که نهادهای (سروچمان، دل هرزه گرد، دل، جان، ساقی سیم ساق و حافظ ناشنیده پند) نهادهای بایستگی هستند که ارزش هنری ندارند.[۱۳]

این مبحث را در کنار مبحث بعدی مورد توجه قرار دهید.

نویسنده در مبحث نهاد، مقدم آوردن نهاد (پیشاورد نهاد) را ارزش هنری می‌داند و تحت چندین زیرشاخه آن را بررسی می‌کند.

حلقه پیر مغان از ازلم در گوش است
بر همانیم که بودیم و همان خواهد بود
گدای کوی تو از هشت خلد مستغنی است
اسیر عشق تو از هر دو عالم آزاد است
قلندران حقیقت به نیم جو نخرند
قبای اطلس آن کس که از هنر عاریست

لیلا چاوشی

سروده‌های مسعود بخشیده است. مؤلف اساساً در این اثر در پی یافتن تازگی‌های اشعار مسعود و یا به قول خودش «غرابت‌های» شعری است که موقعیت‌های گوناگون شخصی، سیاسی، اجتماعی و جغرافیایی آن روزگار زمینه‌ساز ظهور و بروز آن بوده است.

در فصل دوم پس از سخنی در باب شاعرانی که از غربت شکوه سرداده‌اند، نویسنده به دور افتادن مسعود از دربار غزنین که کانون ادب و فرهنگ آن روزگار بوده می‌پردازد. وی دلتنگی مسعود سعد و اشتیاق بسیار برای حضور در غزنه را از عواملی خوانده که لحن تازه‌ای به سروده‌های شاعر بخشیده است. در خلال این مباحث، نویسنده به دور ماندن ناصرخسرو و سنایی از سرزمین مادری و بازتاب آن بر اشعارشان گریزی می‌زند، فصل سوم با بحث دربارهٔ نوع ادبی حبسیه و پیشینهٔ آن در ادب فارسی آغاز می‌شود. نگارنده کتاب، حبسیه را دستاورد تلاقی حال و روز شاعر و مهارت شعری او می‌خواند و به عنوان شاخص‌ترین جلوهٔ ابتکار و نوآوری دیوان شاعر آن را بررسی می‌کند. وی پس از بیان موضوعات متنوعی که مسعود در حبسیات خود از آن داد سخن داده است، به ذکر اهداف شاعر از آوردن تخلّص «مسعود» در اشعارش می‌پردازد. انواع ادبی و قالب‌های شعری تازه موضوع فصل چهارم است.

مؤلف پس از ذکر مطالبی دربارهٔ قالب‌های شهر آشوب، مستزاد و... به بررسی آثار شاعر در هر یک از این قوالب می‌پردازد و بهره جستن از این قالب‌های ادبی را دستاورد تلاش وی برای ایجاد تنوع در روش سنتی مدیحه‌سرایی می‌خواند. نگارنده کتاب آنجا که به بررسی اشعار ماه‌ها و روزهای مسعود پرداخته است، تأثیر پذیرفتن شاعر از محیط هند و قالب باراماسا هندی را در سرودن بدین شیوه محتمل می‌داند. نویسنده با توجه به اظهارات شاعر در اشعارش ابتکارات وی را این موارد ذکر کرده است:

۱. استعداد و مهارت شاعر در هر دو قالب نظم و نثر
۲. دو زبانه بودن
۳. بهره جستن از قالب‌های گوناگون شعری در سروده‌هایش
۴. حبسیه سرایی او

میزان توجه به شعر مسعود در هزارهٔ اخیر موضوع آخرین فصل کتاب است. در این فصل نویسنده پس از بیان جایگاه بلند مسعود در میان شاعران معاصر او، بدین نکته تأکید ورزیده که در ایران از دیرباز شخصیت مسعود تنها از دریچهٔ حبس وی مورد توجه بوده است و وی به عنوان شاعری زندانی شناخته شده است. مؤلف معتقد است جایگاه مسعود در هند همچون ایران تکریم نشده است. این فصل با سخنی از تازه‌ترین مطالعاتی که دربارهٔ این شاعر انجام شده به پایان می‌رسد.

از نکات برجسته‌ای که در این پژوهش به چشم می‌خورد این است که مؤلف در جای جای اثر خود از شاعران ایرانی و غیر ایرانی و آثارشان به تناسب موضوع بحث یاد می‌کند و به اقتضای کلام قراین ادبی برای نگاه ادبی و آثار و اوضاع شاعر از تاریخ ادب ایران و دیگر ملل ارائه می‌کند. بدین ترتیب این اثر چشم‌اندازی به ادبیات تطبیقی دارد.

انجام چنین پژوهشی صدها سال پس از حیات شاعر و آن هم به قلم محققی غیر ایرانی حاکی از اهمیت جایگاه مسعود در سنت ادب فارسی است.

ترجمه فارسی کتاب به قلم نگارندهٔ این سطور رو به اتمام است و امیدواریم در آیندهٔ نزدیک در اختیار خوانندگان قرار گیرد. در مراحل گوناگون ترجمهٔ کتاب از راهنمایی‌ها و لطف و عنایت مؤلف بهره جسته‌ایم.

پانوشت:

۱. مؤلف واژه alienation را به کار برده است.

مسعود سعد، شاعر تبعید و تنهایی

■ **Persian Poetry at the Indian Frontier (Mas'ud Sa'd Salman of Lahore) : Sunil Sharma**

Published by: Permanent Black, 2000.

■ **شعر فارسی در مرز هند (مسعود سعد سلمان)**

نویسنده: سونیل شارما

نشر: پرمننت بلک، ۲۰۰۰ م.

***

روزگاری است سخت بی‌بنیاد
کس گرفتار روزگار مباد
صد در افزون زدم به دست هنر
که به من بر فلک یکی نگشاد
بار انده مرا شکست آری
بشکند چون دو تا کنی پولاد
(ق ۶۱)

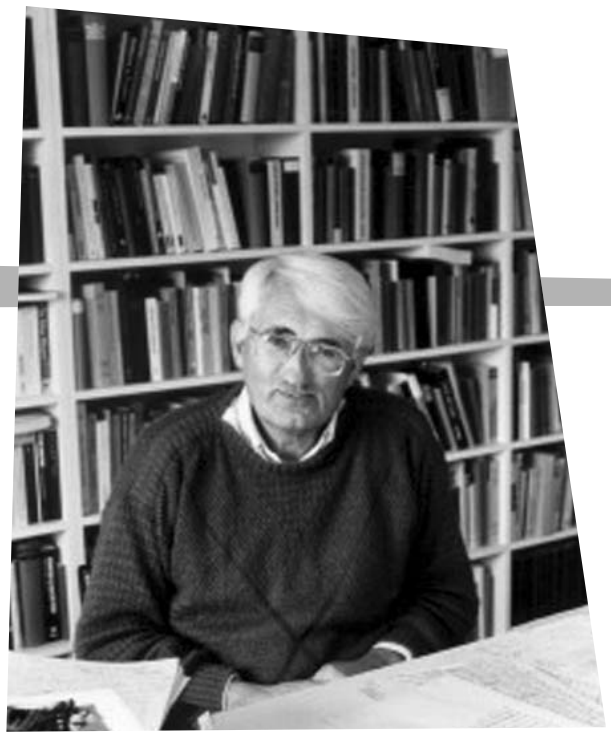
مسعود سعد شاعر نامدار ایرانی است که در اواخر قرن پنجم ه. ق در لاهور چشم به جهان گشود. لاهور در آن روزگار، بخشی از هند بود و با سرزمین پهناور ایران هم‌مرز بود. دو فرهنگ کهن ایرانی و هندی از دیرباز با یکدیگر تعامل و تبادل داشته‌اند و ریشه‌های اساطیری آن در متون به جا مانده است. قلمرو زبان و ادب فارسی در دوران گذشته بخش وسیعی از سرزمین هند را درنوردید و این گفت‌وگوی فرهنگی دستاوردهای ارزشمندی به جا نهاد. تولد مسعود سعد بزرگ‌ترین حبسیه‌سرای ایران در آن دیار نمونه‌ای از این دستاوردهای فرهنگی و ادبی است.

نیاکان مسعود سعد که همدانی بودند در روزگار غزنوی راهی هندوستان شدند و در دربار آن حکومت جایگاه بلندی یافتند. مسعود نیز به یاری «سخن جانفزا» و طبع بلند خویش و دلاوری‌هایی که در جنگ‌ها از خود نشان داد، توانست در دربار غزنوی مقام و اعتبار والایی بیابد. اما روزگار این فضل را برنتابید و شاعر پس از چندی به اتهام پیوستن به دربار سلجوقی به دستور سلطان ابراهیم غزنوی تبعید و زندانی شد. مسعود سعد در حدود سی سال از عمر گرانمایه خود را در زندان‌های تنگ و تاریک غزنوی و در جوار تنهایی و غربت و اندوه سپری کرد. تنها معالج جان دردمند و خستهٔ شاعر در این دوران توان‌فرسا قریحه بلند و ذوق سرشار شاعری او بود. مسعود در این مدت اشعاری در شرح حال و روز و رنج و غربت خود در زندان سرود و چنان استادانه طبع آزمایی کرد که نامدارترین حبسیه سرای ادب فارسی لقب گرفت.

مرحوم رشید یاسمی نخستین بار در سال ۱۳۱۸ ه. ش دیوان مسعود را تصحیح و منتشر کرد. تقریباً نیم قرن پس از وی دیوان مسعود سعد بار دیگر به تصحیح دکتر مهدی نوریان در سال ۱۳۶۴ به چاپ رسید و در اختیار ادب دوستان گذاشته شد.در خارج از مرزهای ایران نیز پژوهش‌گران حوزهٔ ادب فارسی به مطالعه و تحقیق در این باره پرداخته‌اند. تازه‌ترین مطالعه‌ای که در این زمینه انجام شده است کتابی است با عنوان شعر فارسی در مرز هند که به بررسی ابعاد گوناگون زندگی مسعود و اشعار او اختصاص دارد. این اثر در اصل رسالهٔ دکتری سونیل شارما مؤلف کتاب است که زیر نظر استاد حشمت مؤید انجام شده است. مؤلف که در هندوستان متولد شد برای ادامه تحصیل به امریکا رفت و در سال ۱۹۹۹ م. دکترای ادبیات فارسی را از دانشگاه شیکاگو اخذ کرد. وی پنج سال کتابدار دانشگاه هاروارد بود و در همان دانشگاه زبان فارسی و ادبیات اردو تدریس می‌کرد. اکنون یک سال است که دکتر شارما در دانشگاه بوستون دانشیار زبان و ادب فارسی است. کتابی درباره امیر خسرو دهلوی اخیراً از وی منتشر شده است. دور بودن از سرزمین مادری یکی از انگیزه‌های مؤلف در پرداختن به مضمون تنهایی و تبعید بوده است.

همچنان که گفتیم در روزگار گذشته ایران و هند مرز مشترکی داشته‌اند و شاعر در نقطهٔ تلاقی این دو فرهنگ می‌زیسته است. این تعامل فرهنگی و بازتاب آن در شعر مسعود سعد و دور ماندن وی از سرزمین مادری نکته‌ای است که نگاه مؤلف را به خود جلب کرده است.

این کتاب در پنج فصل تنظیم شده است. در فصل اول، نویسنده به درهم تنیدگی وقایع تاریخی عصر غزنوی و حال و روز شخص شاعر با اشعار او پرداخته است. وی بر آن است که این حوادث تأثیر خاصی به



کتاب **تاریخ فلسفه** چهار جلدی ارنست بلوخ یکی از زنده‌ترین و قابل فهم‌ترین کتب تاریخ فلسفه است . مؤلف سعی کرده است در این کتاب ، مسائل فلسفی را از نظر تاریخی و انتقادی به موازات یکدیگر مطرح کرده و آنها را توضیح دهد .

این کتاب چهارجلدی شامل دروس ارنست بلوخ در دانشگاه لایپزیک است که بین سال‌های ۱۹۴۹ و ۱۹۵۶ در آنجا تدریس می کرده است . در این کتاب ، تاریخ فلسفه از قدیم الایام تا اواخر قرن نوزدهم بررسی می‌شد . سه مجلد اول شامل تاریخ فلسفه از قدیم تا عصر جدید است و جلد چهارم شامل دروس فلسفی اوست که از گفتار به متن تبدیل و منتشر شده است .

***

حسن انصاری

یورگن شرودر

Jürgen Schröder

مقدمه‌ای بر فلسفه ذهن

Einfhrung in die philosophie des Geistes

انتشارات زورکمپ

Suhrkamp 2004

یورگن شرودر استاد فلسفه در دانشگاه کارلسروهه است ، کتب و مقالات بسیاری منتشر کرده که آخرین آنها کتاب **زبان تفکر** است .

در کتاب **مقدمه‌ای بر فلسفه ذهن** مؤلف کوشش می کند جوابی برای مسئله اصلی فلسفه ذهن در عصر ما پیدا کند . در حقیقت او می کوشد که جواب سؤال «جایگاه ذهن در جهان مادی در کجاست» را بدهد . نویسنده سعی دارد با تعیین ویژگی‌های اساسی حالات روحی مثل افکار ، احساسات ، و عواطف ، جواب‌هایی اساسی برای مسئله طرح شده پیدا کند . موضوعات اساسی مطرح در فلسفهٔ ذهن عبارت‌اند از: طبیعی کردن هیجان‌های نیروها ، توضیح هوشیاری ، فهم امکان سبب و وجود و یا عدم وجود آزادی اراده . در تمام این موضوع‌ها ، مفهوم «ظهور پیدا کردن» از مسائل اساسی است . در این کتاب سعی شده است مسائل پیچیده فلسفه ذهن که در این اواخر بیشتر در ارتباط با مسائل علوم طبیعی و شناخت‌شناسی ، مطرح شده است ، تجزیه و تحلیل شده و به نحو شایسته‌ای برای خوانندگان قابل فهم شود . مؤلف برای تسهیل فهم این مسائل ، در مقدمه کتاب مسائل مورد احتیاج و جالبی را توضیح می‌دهد .

معرفی کتاب

غرب شکسته و ...

یورگن هابرماس
غرب شکسته
انتشارات زور کمپ

Jürgen Habermas

Der gespaltene Westen

Suhrkamp 2004

کتاب شامل زندگی‌نامه مختصر مؤلف – یورگن هابرماس (متولد ۱۹۲۹) در کشور آلمان – است . هابرماس همواره در بحث‌های سیاسی و اجتماعی شرکت داشته و نقش مهمی ایفا کرده است . کتاب **غرب شکسته** شامل مقالات کوتاه سیاسی اوست که در آنها سعی می‌کند وقایع سیاسی و اجتماعی بعد از حادثه ۱۱ سپتامبر ۲۰۰۱ را تجزیه و تحلیل کند. غیر از این ، این کتاب شامل مقالاتی درباره بحث‌های روز اروپا است که او آنها را مطرح کرده و درباره آنها به نظرپردازی پرداخته است . از جمله در این کتاب به بحث درباره آینده طرح کانت در مورد نظم جهانی پرداخته شده است .

***

یورگن هابرماس

حقیقت و برائت
انتشارات زور کمپ

Jürgen Habermas

Wahrheit und Rechtfertigung

Suhrkamp 2004

حقیقت و برائت: مؤلف در این کتاب به دو مد اساسی در فلسفه نظری می‌پردازد:

۱– رابطه درونی جهان زندگی با ساختار زبانی و تکامل طبیعی تاریخی در اشکال فرهنگی – اجتماعی زندگی .

۲– این مسئله قدیمی شناخت‌شناسی که چگونه ارتباط بین زبان و جهان میسر است .

***

ارنست بلوخ

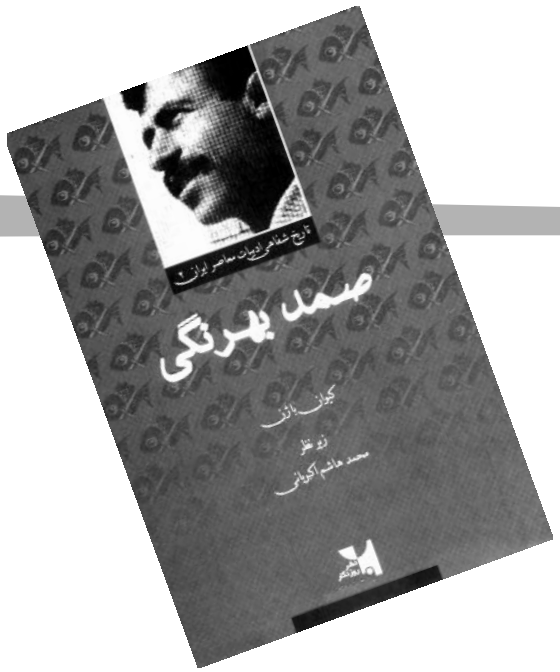
Ernst Bloch

دروس تاریخ فلسفه در دانشگاه لایپزیک

Leipziger Vorlesungen Geschichte der Pliosophie zur

Suhrkame 2004

نرگس سنایی



آزاد اندیش و آزاده‌ای بود که خودش را در چهارچوب حزب و کمونیست و توده و . . . قرار نمی‌داد . (ص ۱۴۵)

در پایان کتاب عکس‌های صادق هدایت و دوستان او درج شده است . آن‌گاه سالشمار هدایت به صورت مختصر و مفید آورده شد .

***

دومین کتاب مجموعهٔ تاریخ شفاهی ادبیات معاصر ایران **صمد بهرنگی** نوشته کیوان باژن است .

مؤلف در مقدمه می‌نویسد: در انتخاب صمد بهرنگی به عنوان یکی از چهره‌های ادبیات معاصر ایران ، هیچ‌گاه دچار تردید نشدم بدین دلیل که موافقان و منتقدان جدی او در تأثیرگذار بودن وی تردید نداشته‌اند . (ص ۷)

در بخش دیگری از مقدمه آمده است: بدون موضع‌گیری نسبت به نحله‌های جدید نقد ادبی که اساساً کار خود را تنها متن می‌دانند و بس ، کتاب **صمد بهرنگی** و نیز مجموعهٔ **تاریخ شفاهی ادبیات معاصر ایران** در پی آن است که خاستگاه‌های ادبیات معاصر را از مجموعه شرایط زیست و نمو نویسندگان گرفته تا محافل و مجامع و جریان‌های ادبی و اجتماعی مؤثر بر آن بکاود تا برای پژوهشگران بعدی ، مستندات قابل قبولی برای ردیابی جریان‌های فرهنگی و دلایل و چگونگی اوج و حضیض آنها بر جای گذارد . (ص ۸)

پس از مقدمهٔ مؤلف با سالشمار زندگی صمد بهرنگی مواجه می‌شویم و مؤلف به طور کامل به وقایع ، آثار و جزئیات زندگی صمد اشاره می‌کند: آنگاه به بررسی آرای نزدیک‌ترین اعضای خانواده (پدر ، مادر و برادر) و دوستان او می‌پردازد .

بخش اول این گفت‌وگو به اسد بهرنگی برادر صمد اختصاص یافته است . ایشان که در حال حاضر انتشارات بهرنگی در تبریز را اداره می‌کند ، در کنار فعالیت‌های دیگرش بیشتر آثار صمد را منتشر کرده است . خود او نیز صاحب تألیفات و ترجمه‌های گوناگونی است .

نگارنده گفته‌های او را در سه بخش تنظیم کرده: ۱– دوران کودکی ۲– دوران معلمی ۳– مرگ و در مورد هر دوره‌ای به تفصیل سخن رانده است . در این بخش‌ها به شرح و تبیین مسائلی چون: رابطه عاطفی صمد با خانواده ، ویژگی‌های شخصیتی او ، اوضاع اجتماعی و سیاسی زمان او ، بررسی «پاره پاره» اولین کتاب صمد ، روابط دوستانه او با کسانی چون: غلامحسین ساعدی ، آل احمد ، بهروز دهقانی و کاظم سعادتی و در نهایت کیفیت مرگ او پرداخته است . اسد بهرنگی در خصوص دلیل استقبال آثار صمد خاطرنشان می‌کند: به نظر من صمد به طور کلی حرف دل مردم را می‌زد . خواننده با خواندن داستان‌هایش می‌بیند که خیلی شبیه زندگی اوست از این رو هم روستایی و هم شهری با این آثار هم‌فکری می‌کنند . رمز موفقیت این آثار در یک کلام استفاده از فولکلور و فرهنگ مردم در جهت خوراک رساندن به مردم است . (ص ۱۰۲)

بخش بعدی کتاب شامل گفته‌های عباس مهیار از دوستان و همکاران بسیار نزدیک صمد بهرنگی است . او نیز تألیفات بسیاری در کارنامه ادبی خود دارد که از آن میان می‌توان ، با **خلوت گزیدگان خاک** ، **دو شاعر** ، **تا یاخچی آباد** و . . . را نام برد .

در آغاز گفت و شنودی بین نگارنده و عباس مهیار دربارهٔ زندگی (تولد ، کودکی ، نوجوانی ، معلمی و کار) مهیار صورت گرفته است و در ادامه به چگونگی آشنایی او با صمد ، نشست و برخاست‌های آنها و فعالیت‌های آنها در دانشسرا پرداخته است و گفت‌وگوی خود را با بررسی فضای اجتماعی ، سیاسی و فرهنگی تبریز در دهه چهل و تأثیر آن بر روی صمد ، ادامه می‌دهند .

پس از آن مصاحبه مختصری با پدر و مادر صمد بهرنگی صورت گرفته که توسط اسد بهرنگی تهیه ، تنظیم و ترجمه شده است . گفت‌وگوی پایانی به یکی از شاگردان صمد که به او هم خیلی نزدیک بود اختصاص دارد . در پایان کتاب کارنامه قلمی صمد بهرنگی درج شده است و همچنین شمار زیادی از عکس‌های دوران متفاوت زندگی صمد آمده است .

معرفی کتاب

تاریخ شفاهی ادبیات معاصر ایران

تاریخ شفاهی ادبیات معاصر ایران نام مجموعه ارزنده‌ای است که زیر نظر محمد هاشم اکبریانی و به همت نشر روزنگار منتشر می‌شود. این مجموعه بر مبنای این باور شکل گرفته که باید بخش‌هایی از تاریخ و فرهنگ معاصر را که در معرض هجوم فراموشی است به شکلی نجات داد. سرپرست مجموعه در زمینه چگونگی شکل‌گیری طرحی به نام تاریخ شفاهی ادبیات ایران اذعان می‌دارد: آنچه اهمیت داشت تحلیل جامعه‌شناسی، روان‌شناسی، سیاسی و ... از ادبیات بود که لازمه آن تحقیق در زندگی پدیدآورندگان و همچنین شرایط حاکم بر دوره حیات آنها، فضای سیاسی جامعه، روابط خانوادگی، ارزش‌های موجود در میان اهل ادب، محافل ادبی، نظریه‌های ادبی مطرح در روزگار خلق آثار و ... است. نبود یا کمبود این اطلاعات، باعث می‌شد تا امکان بررسی کم و بیش جامع ادبیات از هر اهل پژوهشی سلب شود. (ص ۳)

یکی از کتاب‌های این مجموعه **صادق هدایت** نوشته مریم‌السادات گوشه است که در اختیار علاقه‌مندان به تاریخ شفاهی ادبیات معاصر قرار گرفته است. نگارنده در پیشگفتار کتاب آورده است: پس از گذشت ۵۲ سال از مرگ هدایت بسیار دشوار است که بتوان دربارهٔ زندگی او از زبان دیگران به نگارش تاریخ شفاهی پرداخت. تمام دوستان نزدیک، آشنایان و اقوام درجه یکی که در زندگی هدایت به نوعی نقش داشته‌اند بدرود حیات گفته‌اند. (ص ۸)

این کتاب در واقع تحقیق و تفحصی است درباره زندگی، اندیشه‌ها و آثار مردی که جامعه غفلت زده و غرق در فلاکت و بدبختی زمان خود را به خوبی لمس می‌کرد، جامعه‌ای که هدایتِ روشنفکر در آن جایگاهی نداشت.

در باب اهمیت کتاب می‌توان گفت برخلاف سایر کتاب‌های نقد که به تذکره‌نویسی و یادداشت‌برداری از روی مطالب دیگران می‌پردازند، این کتاب صرفاً به بیان آرای کسانی که به نوعی با هدایت در ارتباط بوده‌اند اشاره می‌کند.

بخش اول شامل گفته‌های جهانگیر هدایت، برادرزاده صادق هدایت است. ایشان خود نیز صاحب آثاری چون: شلاق هوس، در مرغابی و عشق ابدیت در قالب داستان است. انتشار بخشی از آثار هدایت پس از مرگش چون: **فرهنگ عامیانه مردم ایران**، **انسان و حیوان**، **سه قطره خون** و ... به همت او سامان یافته است.

این بخش شامل مجموعه پرسش و پاسخ‌هایی است بین نگارنده و جهانگیر هدایت درباره خانواده، دوران کودکی، اخلاق، شخصیت و اعتقادات هدایت.

جهانگیر هدایت در خصوص اینکه آیا هدایت در نوشتن الگوی خاصی داشته می‌گوید: او ابداً از کسی تقلید نکرده و اولین کسی بود که ساده‌نویسی به زبان مردم و نیز کوتاه‌نویسی را باب کرد (ص ۳۷).

وی در زمینه سبک و سیاق هدایت در نوشتن می‌گوید: هدایت یک روش یا سبک خاص در نوشته‌هایش ندارد وقتی «اصفهان نصف جهان» را می‌نویسد یک نوع مشاهده است، «مازیار» را که می‌نویسد تاریخ و نمایشنامه است، «افسانه آفرینش» طنزی بسیار قوی است پس کارهای هدایت شامل کارهای تاریخی، تحقیقی، طنز و جدی است. (ص ۳۸)

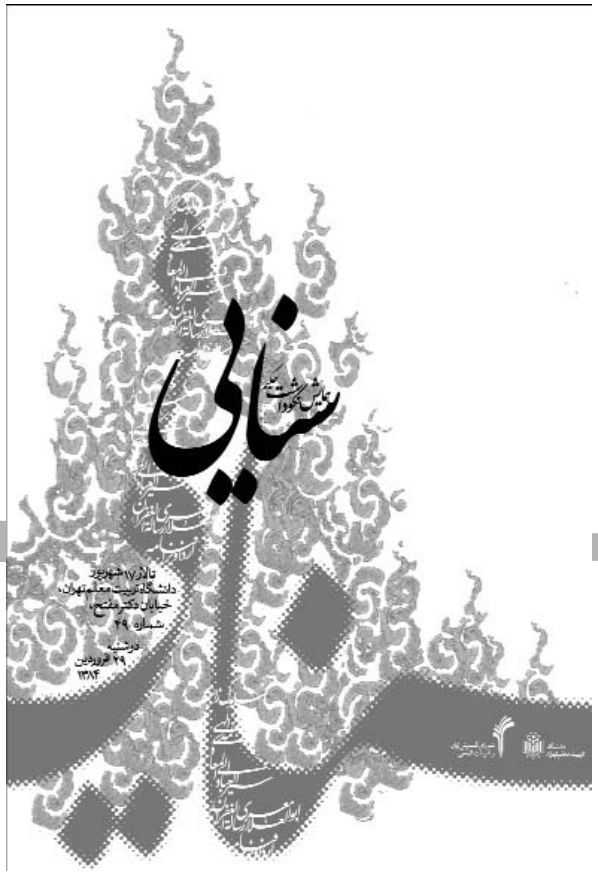
بخش بعدی کتاب اظهارات میترا هدایت برادرزاده صادق هدایت است در این گفت‌وگو بیشتر تکیه بر شخصیت صادق و مهم‌ترین اثر او یعنی **بوف کور** است.

این بخش در واقع تحلیلی است بر شخصیت‌های داستان **بوف کور** چون: «پیرمرد خنزر پنزری»، «زن اثیری»، «زن لکاته» و ... که در حقیقت نوعی ارتباط بین آنها و شخصیت‌های واقعی اطراف هدایت برقرار کرده؛ شخصیت‌های واقعی که هدایت آنها را به عنوان نماد در داستان خود آورده است.

او در **بوف کور** زخم‌هایی را که مثل خوره روحش را در انزوا می‌خورده و می‌تراشیده به صورت ماوراءالطبیعه نوشته است و باید بگویم که عامل اصلی خلق این اثر خانواده او بوده است، لذا رابطهٔ بین **بوف کور** و روابط خصوصی و خانوادگی هدایت انکارناپذیر است. (ص ۵۶) لذا این کتاب برای آنانی که می‌خواهند با **بوف کور** و ابعاد مبهم آن آشنا شوند بسیار مفید و جالب توجه است.

گفت‌وگوی سوم مربوط به دکتر انور خامه‌ای از دوستان هدایت است. در این بخش بیشتر به بررسی روابط دوستانهٔ صادق و همچنین کیفیت ارتباطات او با دیگران و شرح دیدگاه سیاسی و دینی او پرداخته است.

بخش پایانی این مجموعه به سخنان دکتر ابوالقاسم تفضلی وکیل دادگستری و مشاور حقوقی اختصاص یافته است. ایشان که ازدوستان هدایت هستند در بخشی از بیانات خود در پاسخ به اینکه آیا هدایت اهل سیاست بوده خاطر نشان می‌کند: به هیچ وجه او اهل سیاست نبود، برخی گفته‌اند که چپی است اما اصلاً این گونه نبود او روشنفکر و نویسنده و



که این کار به برگذاری بزرگداشت شخصیت‌ها منجر شد و بستری برای شناخت کسانی که نمودار فرهنگ و اندیشه قومی ، ملی ومذهبی ما هستند، فراهم کرد. ادبیات فارسی آیینهٔ تمام نمای قوم ، ملت و فرهنگی

حسنیه شالبافیان

بزرگ است .

رودکی ، خیام ، سنایی ، بیهقی ، سعدی ، مولانا و حافظ و بسیاری بزرگان دیگر؛ میراث فرهنگی فرزندان این مرز و بوم را در هر دوره نه تنها از خدشهٔ حوادث حفظ کرده که غنای دیگر بدان بخشیده‌اند و این‌گونه است که نگین زبان و ادبیات فارسی ، با پشتوانه‌هایی از روزگاران دور و دراز در حلقه ادبیات جهان می‌درخشد. سنایی از آنجا که جان تازه‌ای در کالبد قصیده دمید و توانست این قالب با شکوه را از فساد و تباهی برهاند، ارزش و اهمیتی در شعر و ادب فارسی دارد. فضای تازه و معناداری که سنایی وارد قصیده کرد ، به او این توفیق را داد که نه تنها

وین سخن حق است و برهانش تویی

دوشنبه ۲۹ فرودین ماه سالن ۱۷ شهریور دانشگاه تربیت معلم تهران میزبان سنایی‌شناسان ایران و جهان و دوستداران زبان و ادبیات فارسی بود . ساعت ۹:۴۵ سرود جمهوری اسلامی ایران در سالن ۱۷ شهریور طنین‌انداز شد. مراسم افتتاحیه با تلاوت آیاتی از کلام ا... مجید رسماً آغاز به کار کرد. دکتر محمدعلی برخورداری رئیس دانشگاه تربیت معلم ضمن خوشامدگویی به مهمانان از برگزاری مراسم نکوداشت حکیم سنایی در دانشگاه تربیت معلم ابراز خرسندی کرد .

علی اصغر محمدخانی دبیر شورای گسترش زبان و ادبیات فارسی و دبیر همایش نکوداشت حکیم سنایی دومین کسی بود که در مراسم افتتاحیه به صحبت پرداخت . او ضمن خیرمقدم به شرکت‌کنندگان از درگذشتگان ادبیات در سال جدید یاد کرد و گفت: ما ذخیره‌های فراوانی در ادبیات کلاسیک و معاصر داریم که می‌توانیم با بررسی و توجه به آنها بر غنای فرهنگی خود بیفزاییم . با وجود اهمیتی که سنایی در تاریخ ادبیات فارسی داشته است ، اما این اولین همایشی است که دربارهٔ او برگزار می‌شود این همایش آغازگر مسیر «سنایی پژوهی» است .

احمد مسجدجامعی وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی گفت: در سال‌های اخیر ساماندهی رویدادهای فرهنگی یکی از روش‌های سیاست‌گذاری بخش فرهنگ بوده است این سیاست با نام گزاری روزها دنبال شده است

بنیادین سخن پارسی راه ببریم: ۱- شعر اندیشه یا سرودهٔ سر و ۲- شعر انگیزه یا سرودهٔ دل . کارشگرف سنایی در پهنهٔ سخن فارسی است که شعر اندیشه را به شعرانگیزه پیوند می‌زند . سنائی است که گونه‌ای سامان‌مند در ادب راز آلود و نهان گرایانه پارسی پدید می‌آورد؛ عطار آن را در می‌گسترد ، می‌پرورد و مولانا آن را به فرازنای فرهمندی والایی می‌رساند . سنایی شاعری اندیشه‌ای و انگیزه‌ای است که اندیشه در سروده‌های او برانگیزه ، چیره است .

با این سخنرانی بخش اول همایش پایان یافت .

ساعت ۱۱:۴۵ نشست دوم همایش به ریاست خانم دکتر امیربانو کریمی ، دکتر عباس ماهیار و دکتر محمود فتوحی آغاز شد .

دکتر سعید حمیدیان از دانشگاه علامه طباطبایی اولین سخنران دوم بود . موضوع سخنرانی او از تأثیر سنایی در تحول غزل فارسی بود که پیرامون آن چنین گفت: همانطور که ویژگی‌های برجستهٔ سنایی در عرصهٔ حکمت ، اخلاق فلسفه و کلام و امثال آن بر همگان روشن است ، در عرصهٔ غزل نیز تاحدود بسیاری همان حالت دقت و پرسشگری او دیده می‌شود . غزل سنایی بیش از آنکه مایهٔ شور و شیدایی و مستی داشته باشد؛ مایهٔ پرسش و دقت دارد . البته نمی‌توان گفت از جنبهٔ نخست یکسره عاری است چون غزل نمی‌تواند وجد و جذبه و شیفتگی و شیدایی نداشته باشد؛ اما در همین غزل سنایی را دقیق و استدلالی و پرسشگر و کنجکاو و به دنبال دقایق و باریک‌بینی‌های طریقت با بیان خاص عالمانهٔ سنایی می‌بینیم . سنایی در غزل اولین کسی است که عشق‌های شهودی و مغازلات آنچنانی را یکسره دگرگون می کند و به عالم عرفان می کشاند و در این زمینه او را می‌توان پیشوای غزل عارفانه دانست که تمام شاعران بزرگ بعد از او ، ادامه‌دهنده و رهسپر سنایی‌اند . تمام نمادهایی که در کل جریان غزل عارفانه هست از سنایی آغاز شد . او به خوبی در شعر عارفانه دست به انتقاد می‌زند . سنایی جستجوگر آفاق نو در غزل است . غزل آمیخته به مدح هم با سنایی شروع می‌شود . و جای بسیار حیرت و شگفتی است که سنایی یکباره اینهمه تازگی را به شعر فارسی هدیه می کند .

دومین سخنران نشست دوم دکتر محمدجعفر یاحقی از دانشگاه فردوسی مشهد بود ، او دربارهٔ سیر سنایی پژوهشی چنین گفت:

اهمیت سنایی در تحول غزل و جایگاه او به عنوان پیشگام در شعر عرفانی و به تبع آن عطار و مولوی سبب شده است که از دیرباز آثار و اندیشه‌های او در ایران و افغانستان و جز آن مورد توجه باشد . چاپ کلیات آثار سنایی توسط محمد تقی مدرس رضوی و اهتمام ویژهٔ او در دههٔ چهل ، برگزاری کنگره جهانی سنایی در کابل به سال ۱۳۵۶ و انتشار کتاب Of Piety and Poetry در سال ۱۹۸۳ در لیدن به ترتیب در ایران و افغانستان و اروپا توجه محققان را به سنایی و آثار او جلب کرد و مقالات و پژوهش‌های بسیاری را سبب شد . پس از انقلاب اسلامی در ایران به دلیل روشن ، اندیشه‌های دینی و زاهدانهٔ سنایی مورد توجه قرار گرفت و تدریس آثار او در برنامهٔ درسی دانشگاه‌ها جایگاه ویژه‌ای پیدا کرد و متعاقب آن گزیده‌ها و نقد و تحلیل‌های چندی به ویژه از کتاب **حدیقه** و دربارهٔ آن پیدا شد و پایان نامه‌های زیادی در مورد آثار سنایی در دوره‌های تحصیلات تکمیلی دانشگاه‌های دولتی و آزاد پدید آمد . در سال‌های اخیر کوشش برای چاپ مجدد آثار سنایی با رایانه به ویژه در ونیز آغاز و گام‌هایی هم در این مسیر برداشته شده است .

سومین سخنران همایش دکتر مریم‌السادات حسینی از دانشگاه الزهرا مقالهٔ خود را با عنوان: جایگاه عقل در نظام فکری سنایی ارائه کرد:

یکی از پربسامدترین واژه‌های کتاب **حدیقه‌الحقیقه و شریعه الطریقه** سنایی (۴۶۲- ۵۲۵ ه.ق) واژهٔ «عقل» است . در آثار سنایی کاربرد این واژه همراه با صورت فارسی آن یعنی «خرد» نشان از یکی از پراهمیت‌ترین بنیان‌های فکری در نظام فلسفی وی دارد . اختصاص فصلی در **حدیقه** به «ستایش عقل و عاقل و معقول» ، ارزش و اهمیت عقل در برابر حس و محسوسات ، استفاده از صفات و تشبیهاتی چون: براق خرد ، نور خرد ، باغ خرد ، خواجهٔ خرد؛ ستایش و بزرگداشت بزرگان دین چون پیامبر اکرم (ص) و خلقای چهارگانه و همچنین پادشاه و بزرگان دربار به صفت عقل ، از درجهٔ اهمیت عقل و خرد در **حدیقه** ، حکایت دارد و فخری نامه را به خردنامه‌ای تبدیل می کند . سنایی در توجه به ارزش عقل در نظام آفرینش و طبیعت بی‌توجه به آرای اخوان‌الصفا ، ابن‌سینا ، غزالی و گاهی ناصرخسرو نبوده است .

اما در همین کتاب **حدیقه** گاهی ابیاتی در مذمت و نکوهش عقل به چشم می‌خورد که خوانندهٔ کتاب ممکن است آن را نشان تناقض در نظام فکری شاعر بداند . ابیاتی نظیر:

عقل آلوده از پی دیدار
ارنی گوی گشته موسی وار

یا:

حق پژوهان که راه دل سپرند
عقل را لاشهٔ دبرشمرند

وجود این ابیات در **حدیقه** و نظایر آن در **دیوان** موجب شد تا این پندار در ذهن خوانندگان آثار وی شکل گیرد که سنایی نیز چون گروهی

آغازگر این راه باشد بلکه با وجود تأثیرپذیری فراوان شاعران بعد از او از این نوع شعر؛ او همچنان در صدر بماند . شعر او سند اجتماعی آن روزگاران است . سنایی شاعر محوری همهٔ اندیشه‌های عالم تصوف و عرفان و قلندری است .

سنایی حلقه ارتباطی قوی میان کشور ما با کشورهای دیگر به ویژه همسایگان ما به شمار می‌رود که از این زاویه لزوم پرداختن بیشتر به سنایی روشن‌تر می‌شود . مسئولیت اهل قلم در این راه شناساندن گم گوشه‌های آثار سنایی ، خطیرتر و سنگین‌تر است . او در خاتمه از همه مهمانان داخلی و خارجی برای حضور در همایش سنایی سپاستگزاری کرد .

بعد از سخنرانی وزیر ارشاد ، همایش وارد اولین نشست تخصصی علمی خود شد که ریاست اولین نشست به عهدهٔ استادان محمدروشن دکتر محمود عابدی و علی اصغر محمدخانی گذاشته شد. با تشکل هیأت رئیسه آقای دکتر نصرالله پورجوادی عضو فرهنگستان زبان و ادبیات فارسی به عنوان اولین سخنران علمی همایش به جایگاه دعوت شد تا قرار گرفتن او پشت تریبون خلاصه‌ای از آثار و شرح فعالیت‌های فرهنگی او توسط هیأت رئیسه برای حضار قرائت شد . دکتر نصرالله پورجوادی مقاله خود را با عنوان «ذیل سیرالعباد سنایی» ارائه کرد:

اوحدالدین رازی شخصیتی است که حدود یک قرن پس از سنایی می‌زیسته و از او تأثیرات بسیاری پذیرفته است . از اوحدالدین اثری در دست است به نام «اجتماع علامه» یا «حکیم نامه» به نظم و نثر که شرح فلسفه و حکمت از دیدگاه اوست . این اثر شباهت بسیار زیادی به **سیر العباد** سنایی دارد . وجه اشتراک آن با **سیر العباد** در خودشناسی است . اوحدالدین مثنوی کوتاه دیگری دارد به نام «ذیل سیرالعباد» حدود ۱۸۱ بیت دارد . اوحدالدین معتقد است که **سیر العباد** شاهکاری است که فقط می‌توان ذیل آن نوشت . با حمد و سپاس و توحید آغاز می کند بعد به بحث در مقام آدم می‌پردازد و داستانی کوتاه در برخورد با یک نی بیان می کند .

دومین سخنران همایش دکتر سیدعلی شاه روستایار عضو آکادمی علوم افغانستان بود که دربارهٔ سنایی و معرفت حقایق گفت: در تورق آثار سنایی پی می‌بریم که روش معرفت یک بعد اساسی جهان‌نگری سنایی را تشکیل می‌دهد . او با ترکیب عرفان و حکمت بر مبنای خداپرستی ، اساس و بنیاد جهان‌بینی‌اش را بنا نهاده است . خداجویی غایت عرفان او را تشکیل می‌دهد خدا از نظر او حقیقت کامل است . سنایی به توحید اعتقاد کامل دارد و برای شناخت یگانگی خداوند به دو شیوهٔ معرفت متوسل می‌شود: ۱–معرفت علمی ۲–معرفت شهودی. او معتقداست معرفت به حق امکان شناخت نسبت به همهٔ مراتب وجود را را فراهم می کند.

از نظر سنایی معرفت حق طی سه مرحله به دست می‌آید: ۱–شریعت ۲– طریقت ۳– حقیقت .

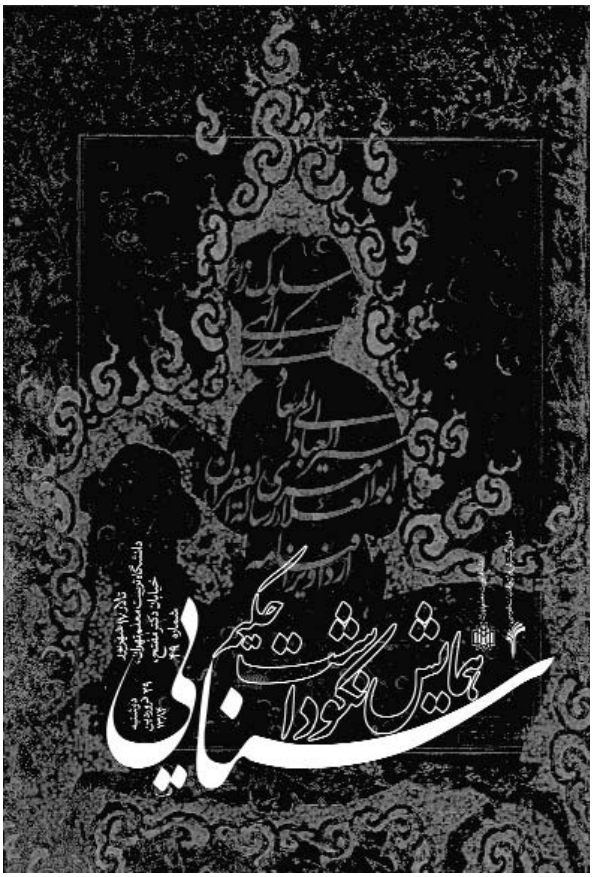
حکیم سنایی چون همهٔ عرفا در مرحله شریعت هرگونه علم منتهی به حقیقت را می‌ستاید در مرحله معرفت شهودی به امتزاج موضوع شناخت و عامل شناخت معتقد است . حکیم سنایی حالات جذبه و درنتیجه کشف و شهود برای عارف را مطرح می کند .

دکتر جلال‌الدین کزازی سومین سخنران بود که دربارهٔ سنایی سوراندیشه و شورانگیزه چنین گفت:

اگر با نگاهی ژرف به ادبیات فارسی بنگریم می‌توانیم به دوگونه

مقاله با مرور قصه‌های حدیقه (چه داستان‌های صرفاً تخیلی و چه داستان‌های واقعی و تاریخی) در حد مجال و امکان ، تفاوت دیدگاه و سبک او را با مولانا و دیگران نشان داده‌ایم .

بعد از آن دکتر اصغر دادبه از علامه طباطبایی دربارهٔ اندیشه‌های کلامی سنایی چنین گفت: در قرن پنجم و ششم ، قرونی که سنایی در آن می‌زیسته قرن تسلط عرفان و کلام است ما در این دوران از طرفی قشری‌گرایی و سنت‌گرایی داریم و در عین حال بازگشت به فرد . از طرفی میراث فلسفی داریم که به قرن پنجم رسیده است و از طرفی جستجوگری برای یافتن گمشده‌ای . حرکت سنایی دقیقاً دنبالهٔ جستجوگری این قرن است . اشعری‌گری او یا هر شاعر هنرمند دیگر و



یا عارفی با اشعری‌گری باقلانی متفاوت است . سیر سنایی از تصوف به عرفان است؛ سیر زهد به عشق و از کلام به سوی عرفان . در مسئله رؤیت خردمندانه می‌گوید:

گرچه حشمت ورا نمی‌بیند

خالق تو ، تو را همی‌بیند

در ماجرای حبر و اختیار به همان آراء اشاره معتقداست . سنایی معتقد است سالک در آغاز حرکتی جبری دارد و بعد به سوی اختیار پیش می‌رود . سیر از دوگرایی به یک‌گرایی سیر از تسلیم شدن در برابر آن قدرت قهار و سرانجام احساس اختیار کردن .

جلسه با سخنرانی دکتر مهدی زرقانی از دانشگاه فردوسی مشهد با عنوان نوآوری سنایی در ساحت غزل عرفانی ادامه یافت ، خلاصهٔ گفته‌های او چنین بود:

پرسش محوری از این قرار است که تازگی کار سنایی در سنت غزل سرایی فارسی شامل چه مواردی بوده است؟ برای یافتن پاسخ ، ابتدا خلاصه‌ای از «سابقهٔ تحقیق» در این موضوع ارائه شده است . سپس نوآوری‌های سنایی در ساحت غزل در ذیل دو عنوان شگردها و نمادسازی و نمادپردازی به ترتیب ذیل به بحث گذاشته شده است:

۱– شگردها

الف) دو وجهی کردن ساحت معنایی غزل

ب) ابداع غزل ملامتی – قلندری

ج) بیان شاعرانه تجربه شهودی

د) تغییر ماهیت عناصر اسطوره‌ای

۲– نمادسازی و نمادپردازی

الف) خانواده «تیپ‌های خاص اجتماعی»

ب) خانواده «واژگان میخانه‌ای»

ج) خانواده «واژگان دینی و ضد دینی»

د) خانواده «واژگان لیریک» .

با پایان سخنرانی دکتر زرقانی نشست سوم همایش برای تنفسی کوتاه تعطیل شد . مهمانان برای پذیرایی به بیرون از سالن هدایت شدند . با آنکه همایش طولانی شده بود اما هنوز دوستداران و پژوهشگران زبان و ادبیات فارسی همچنان با شور و علاقه سخنرانی‌ها را دنبال می‌کردند . اگرچه حال و هوای صبح و شور و حرارت آغاز کمتر شده بود اما ما خرسند بودیم که هنوز اکثر مدعوین ما در جلسه حاضر بودند .

بعداز گذشت بیست دقیقه از مهمانان دعوت شد به سالن بازگردند تا آخرین نشست علمی همایش سنایی را آغاز کنیم . و آخرین هیأت رئیسه با حضور دکتر دادبه ، دکتر کهدویی ، دکتر هادی و دکتر نقابی تشکیل شد و در آغاز دکتر اسحاق طغیانی از دانشگاه اصفهان برای ارائه مقاله‌اش با عنوان تنوع صورت و محتوا در دیوان سنایی به جایگاه دعوت شد . او دربارهٔ این موضوع گفت:

سنایی شاعر بزرگ و پرمایهٔ ادب پارسی از جمله شاعران برجسته‌ای است که آثارش از جهات کمیت و کیفیت درخور توجه و بررسی است . از میان آثار این سخنور کم نظیر ، دیوان اشعار گرانسنگ وی از ظرافت‌ها و لطایف خاص برخوردار است که از جهت ادبی و فکری و زبانی و تنوع مضامین مختلف جایگاه ویژه و استواری دارد .

دیوان سنایی با بیش از سیزده هزار بیت شعر مشتمل بر سروده‌هایی در قالب قصیده ، ترکیب بند ، ترجیع بند ، مسمط ، غزل و قطعه است که از ارزش‌های ادبی و فرهنگی والا برخوردار است و با دیگر آثار مهم سنایی مانند **حدیقه الحقیقه** و **سیر العباد الی المعاد** پهلو می‌زند . این اثر ارجمند از نظر وزن ، تعداد ابیات ، الگوهای زبانی ، کارکرد زبان ، زمینه‌های معنایی و محتوا ، مضامین نو و بدیع ، بلاغت و شیوه‌های بیان تنوع فوق‌العاده و چشمگیری دارد .

دکتر طغیانی گفت بر آن بوده است ضمن اشاره به انواع مضامین و موضوعات مورد توجه سنایی ، صورت‌ها و شیوه‌های مختلف بیان و ارتباط با مخاطب ، انواع قالب‌های به کار گرفته شده در دیوان و کم و کیف اجمالی آنها به بررسی ارزش ادبی دیوان سنایی بپردازد و از دیدگاه بلاغت در آن تأمل بنماید .

از صوفیه برای خرد و عقل ارزشی قائل نبوده و هر نوع خردگرایی و کاربندی عقلانی را محکوم کرده است .

مطالعهٔ حاضر نشان می‌دهد که سنایی نه تنها خردگریز نبوده بلکه جانب خردگرایی وی بسیار قوی است و اطلاق نام حکیم به وی هم به سبب توجه شاعر به مباحث عقلانی و اهمیت عقل در جهان‌بینی وی دارد. حکیم سنایی در سه موضع از کتاب **حدیقه** ، عقل را ناتوان شمرده و در مذمت آن سخن رانده است . یک بار در ابتدای **حدیقه** آنجا که در معرفت و شناخت حق سخن می‌راند، دوم آنگاه که به ستایش محمد(ص) می‌پردازد از عاجزی عقل در برابر جایگاه وی می گوید ، و دیگر بار آنجا که عقل را در برابر عشق قرار می‌دهد و عشق را از عقل و جان برتر می‌داند .

دکتر کاظم کهدویی از دانشگاه یزد به عنوان آخرین سخنران نشست دوم همایش مقاله خود را با موضوع سنایی‌شناسی در افغانستان ارائه کرد:

محققان و ادیبان افغان از دیرباز عنایت خاصی به شاعر شهیر غزنین حکیم سنایی غزنوی داشته‌اند . در این مقاله کاظم کهدویی به معرفی کتاب‌ها و مقاله‌های مرتبط با اندیشه و آثار و زندگی سنایی غزنوی در افغانستان پرداخت . در سال ۱۳۶۵ خورشیدی به مناسبت نهصدمین سال تولد حکیم سنایی مجلس بزرگداشتی در شهر کابل برگزار شد . در آن سال همزمان با آن مجلس علمی ، حدود ۱۲ کتاب ارزنده دربارهٔ شخصیت و اندیشه و آثار حکیم سنایی به همت وزارت اطلاعات و کلتور (فرهنگ) افغانستان و مؤسسهٔ انتشارات بیهقی کابل و پوهنتون (دانشگاه) کابل منتشر شد . همچنین مقاله‌های زیادی در مجلات **دانش** (مجله دانشگاه کابل) ، **ادب** ، **آریانا** و ... در افغانستان به چاپ رسید . آن سال نقطهٔ عطفی در سنایی‌شناسی به شمار می‌رود . در قالب کتاب‌شناسی توصیفی ، آثار پژوهشی منتشره دربارهٔ سنایی غزنوی در افغانستان ، و نیز برخی پژوهش‌های اخیر در دانشگاه‌های آن کشور را که هنوز به چاپ نرسیده معرفی کرده‌ایم .

نشست سوم همایش نکوداشت سنایی در ساعت ۱۵ کار خود را با ریاست دکتر محمدجعفر یاحقی ، دکتر حسینی و علی اصغر محمدخانی آغاز کرد . اولین سخنران جلسه دکتر مریم مشرف از دانشگاه شهید بهشتی بود که دربارهٔ تفسیر قول الا اله الا الله درآثار سنایی صحبت کرد:

نطفهٔ ادبیات صوفیانه در تفاسیر عرفانی و قرآن کریم نهفته است . آیهٔ شریفهٔ «لا اله الا الله» در سورهٔ ۳۷ آیه ۳۵ و مواضع دیگر و آیهٔ شریفهٔ «لا اله الا هو» سورهٔ ۴ آیهٔ ۸۷ از جملهٔ آیاتی هستند که صوفیان به طریق باطنی به تفسیر آنها پرداخته‌اند . تفسیر عرفانی این دو آیه تا قرن پنجم هجری قمری به تدریج در متون نثر صوفیانه پرورده شد و رمز مراحل سلوک عرفانی گشت . در قرن ششم حکیم سنایی غزنوی این سنت تفسیری رایج در ادبیات منثور را به قلمرو شعر عرفانی وارد کرد و مضامین و معانی شاعرانه‌ای از آن برآورد . در سده‌های بعد دیگر شاعران فارسی از روش حکیم سنایی در تفسیر این آیات پیروی کردند .

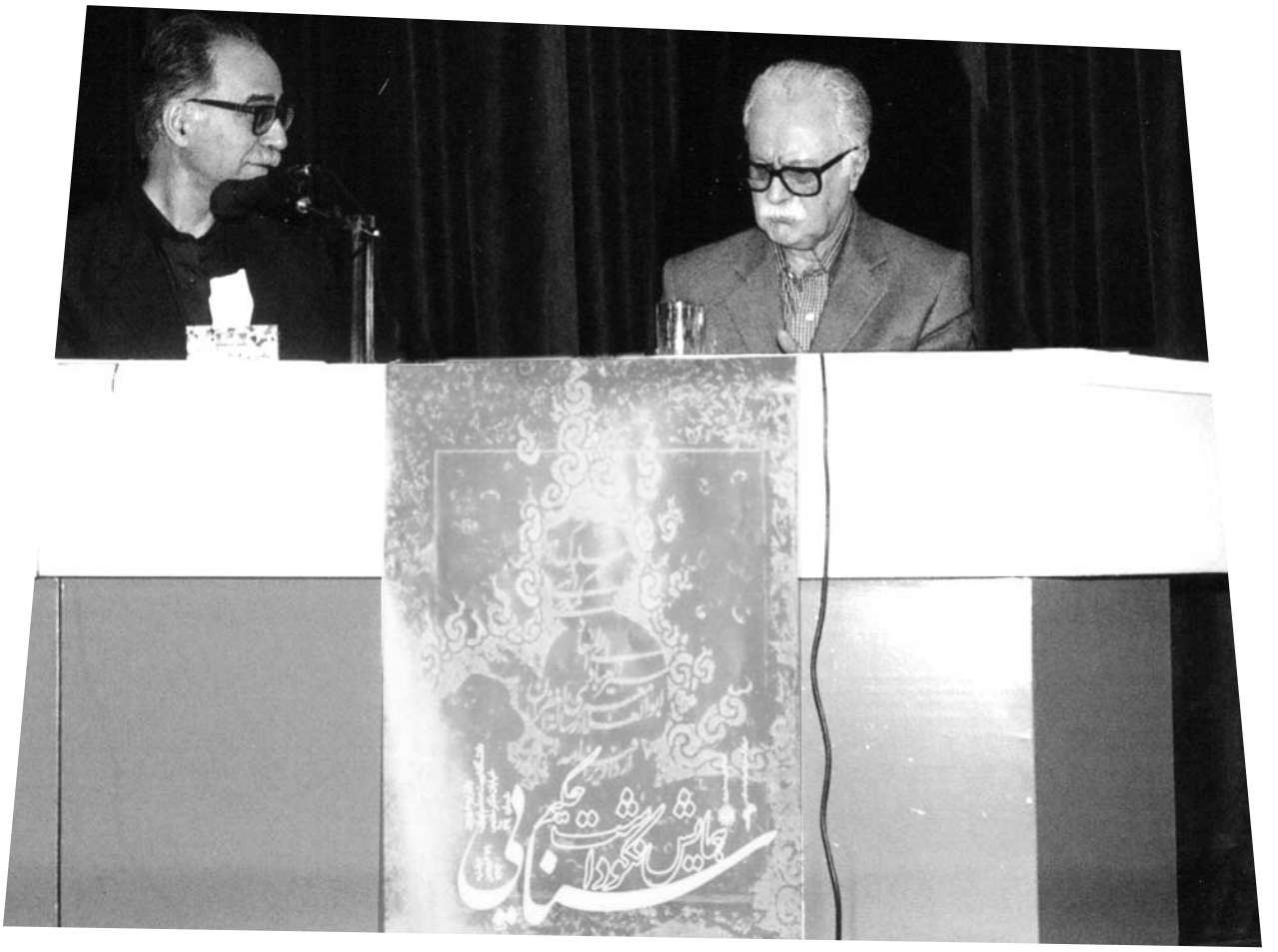
دکتر صالح اف از دانشگاه دولتی تاجیکستان دومین سخنران نشست بعدازظهر بود که دربارهٔ تصویری از سنایی در تاجیکستان صحبت کرد: سنایی شاعری است که در همهٔ ژانرهای ادبی طبع آزموده ، قصیده را از بار تملق آزاد کرد و شکلی نو از مثنوی بنیاد نهاد . سنایی‌شناسان تاجیکستان با علاقه در زمینهٔ آثار سنایی به تحقیق و بررسی مشغول‌اند از مهم‌ترین کسانی که آثارشان دراین زمینه راهگشا بوده است می‌توان به علاءالدین اف کرامت الله عالم اف ، شادی شاکرزاده و فرهاد حسن‌اف و سحاب‌الدین صدیق‌اف اشاره کرد . تحقیقات این نویسندگان از جدی‌ترین تحقیقات دربارهٔ سنایی به شمار می‌رود . خوشبختانه زبان‌شناسان تاجیک هم به تحقیق در زمینهٔ سنایی پرداخته‌اند . در این زمینه می‌توان از محقق زندین مختار اف نام برد .

بادعوت هیأت رئیسه از دکتر محمد تقوی از دانشگاه فردوسی مشهد او دربارهٔ قصه‌پردازی سنایی به سخنرانی پرداخت:

یکی از اجزای عمدهٔ آثار تعلیمی زبان فارسی ، قصه و حکایت است (که معادل‌های دیگری همچون تمثیل ، داستان ، افسانه ، ماجرا و ... نیز دارد) . بخش مهمی از جذابیت این آثار و استقبال از آنها مرهون برخورداری از قصه‌های پرجاذبه است . در تاریخ فرهنگ و ادب ایرانی و اسلامی قصه گویی جایگاه درخوری دارد و این جایگاه باعث شده است در ادبیات تعلیمی قصه‌پردازی بسیار جدی گرفته شود؛ به ویژه وقتی که تنها خواص ، مخاطب آثار نبوده‌اند. با آنکه سنایی به حق یکی از مبدعان تعلیم صوفیانه به زبان شعر فارسی است ، اما به نظر می‌رسد به دلایل مختلف از این امکان و زمینه مناسب بهره نگرفته یا نتوانسته بهره بگیرد و در عمل قصه‌پردازی را جدی نگرفته است . گویا در ذهن معنی‌اندیش سنایی توجه به دنیای قصه و افسانه و صورت و ساختار آن جای چندانی ندارد .

با مروری بر حکایت‌ها و قصه‌های نقل شده در **حدیقه** کاملاً آشکار است که اهتمام کمی از سوی شاعر صرف صورت‌بندی قصه‌ها شده است و این شاعر معلم به دلایل مختلف مانند برخورداری از ذهن حکمت‌آموز و حیات زهدآمیز ، نخواسته یا نتوانسته در این حوزه تخیل باروری از خود نشان دهد و حکایت‌ها و قصه‌هایش اغلب خام و نسنجیده و گاه کم ارتباط با مقصود و جذابیت آن‌ها اندک است . کار او صرفاً نقل و بازنویسی حکایت‌های مأخوذ از آثار دیگران بوده است نه بازآفرینی آنها . خوانندهٔ **حدیقه** در این اثر وارد دنیای داستانی نمی‌شود و تنها باید در پی معنی باشد؛ زیرا شیوه بیان و ساختار اثر توجه را از معنی منصرف نمی‌کند (در قیاس با مثنوی یا آثار عطار حتی سعدی و منظومه دیگر منظومه‌سرایان به ویژه نظامی) . به نظر من به همین دلیل با وجود شهرت بسیار حدیقه در میان خواص اهل ادب ، این کتاب در میان عموم نتوانسته است چندان جایگاهی پیدا کند .

به نظر می‌رسد سنایی بیش از دیگران به قصه و داستان صرفاً به عنوان ابزاری برای تأکید بر سخن و معنای مورد نظر می‌نگریسته و این نکته با آنکه نزد دیگر گویندگان ادبیات تعلیمی مورد توجه بوده است و اساساً یک سنت ادبی در فرهنگ ما به شمار می‌رود (از فردوسی تا عصر حاضر) در عین حال در بعضی آثار ادبی برجستگی بیشتری دارد و خود عامل اقبال خوانندگان به این آثار بوده است . در **حدیقه** ، جاذبهٔ اثر ، بیشتر ناشی از معانی آن است که تا صورت‌های بیانی از جمله قصه‌پردازی و قصه‌گویی گرچه این شیوه از فرهنگ شفاهی به متون ادبی راه یافته ، اما به تدریج جزء لاینفک این متون شده است . در این



و آیا غزل‌های قلندرانه در شکل ابتدایی خود، سرود مستان دردآشام خرابات نشین نبوده است؟ آنچه از مجلس ابوسعید ابوالخیر نقل کرده‌اند که شعری می‌خواند که زاهدان از بر زبان آوردن آن شرم داشتند می‌تواند نمونه‌ای از این سرودها باشد:

من دانگی و نیم داشتم حبهٔ کم
دو کوزه نبی خریده‌ام پارهٔ کم
بربط من نه زیر مانده است و نه بم
تا کی کوی قلندری و غم غم

به نظر می‌رسد یک جانب وجودی سنایی نه به لحاظ تمثیل بلکه از نظرگاه واقع در خرابات شکل گرفته باشد و غزل‌های قلندرانهٔ او، شکل شاعرانهٔ ترانه‌های مستانهٔ خراباتیان است که به وسیلهٔ امثال ابوسعید ابوالخیر با مفاهیم عرفانی همراه گشته است و سپس سنایی آن را در پیمانهٔ غزل ریخته و بعداً در غزل‌های عطار نضج گرفته و در زبان مولوی به اوج رسیده و آن‌گاه حافظ آن را به آسمان رسانده است. سنایی این جانب وجودی خود را در کنار دو جانب دیگر (مدیحه سرایی و زهدستایی) تا پایان عمر حفظ کرد و در مجموعهٔ اشعار او جلوه‌هایی از این سه جانب وجودی او دیده می‌شود:

در مدایح، انسان خاکی نیازمندی است که در نیاز ازار خود را به یعقوب که چشم اندامش با رؤیت، لباس بینایی خواهد گرفت و ممدوح را به یوسف مانند می‌کند! در زهدیات بر منبر است و شریعت را تبلیغ می‌کند. در قلندریات در کنار خراباتیان است و بر آسمان سیر می‌کند.

آیا این سه‌گانگی وجود از لوازم زیستن در جامعهٔ شریعتمدار نبوده است که سنایی از سویی همانند واعظان سخن می‌گوید و درچند شعر به ستایش آنها می‌پردازد و از سوی دیگر به نکوهش واعظان و شریعتمداران می‌پردازد؟ همان خصلتی که بعداً حافظ، خود را به سبب این ریای رندانه می‌ستاید:

حافظم در مجلسی، دردی کشم در محفلی
بنگر این شوخی که چون با خلق صنعت می‌کنم

بخشی از درون‌مایهٔ غزل‌های قلندرانهٔ سنایی به ستیز با جامعهٔ ریاورز اختصاص یافته و به صورت اعتراض به معیارهای جامعهٔ شریعتمدار خود را نشان می‌دهد، تفاوتی که شعر سنایی و حافظ از این دیدگاه پیدا می‌کند در این است که سنایی خود در میان مبلغان شریعت قرار دارد و اعتراض او، اعتراضی از درون است، در حالی که شعر حافظ اعتراضی است که از بیرون جامعهٔ دین مدار نسبت به معیارهای آن بیان می‌شود. سنایی در غزل‌های قلندرانهٔ خود در عین حال که به نکوهش شریعتمداران ریاکار می‌پردازد، قلندریان و خراباتیان را می‌ستاید و از کارهای خلاف شریعت آنها با ستایش یاد می‌کند. زبانی که برای بیان این درون‌مایه‌ها به کار می‌رود طبعاً با زبان غزل‌های غیرقلندرانه و زبان مدایح و زهدیات او متفاوت است و گاه به زبان شطحیات عارفان شطاح نزدیک می‌شود:

این غزل شطح است و قوالش منم
وین سخن حق است و برهانش تویی

علاوه بر آن، در این نوع غزل‌ها، نوعی آهنگ ترنم و نشاط احساس

آن گاه اشعار آن را از جهت کارکردهای زبانی از دیدگاه «یاکوبسن» بررسی کند تا نشان داده شود که سنایی برای کنش‌های ارتباطی خود سخن سنجیده‌اش را جهت ابلاغ پیام‌هایش استادانه به کار می‌گیرد. او در این مورد به اقتضای حال، شرایط مخاطب کلام خود را در نظر دارد تا به عنوان شاعری توانا تمام مراتب گویندگی را در حد کمال به نمایش درآورد و به عنوان الگویی برتر مورد توجه شاعران بزرگ بعد از خود باشد.

دکتر حمید عبداللهیان از دانشگاه اراک سخنران بعدی بود که دربارهٔ پایگاه سنایی در داستان عرفانی صحبت کرد و چنین گفت:

سنایی را می‌توان پایه‌گذار داستان عارفانه در ادبیات ایران دانست. پیش از سنایی اخوان الصفا و ابوعلی سینا از داستان‌هایی ساده، تأویل‌هایی فلسفی ارائه کرده بودند و سنایی احتمالاً به تأثیر از آنها داستان را به این سو کشاند. به نظر می‌رسد که کتاب **کلیله و دمنه** مهم‌ترین الگوی سنایی برای تأویل داستان‌های رایج بین مردم باشد. در روزگار سنایی موجی از توجه به داستان و به خصوص نتیجه‌گیری از داستان در ادبیات فارسی دیده می‌شود که تحت تأثیر جریان‌های فکری جامعه است. داستان‌های سنایی دارای ویژگی‌های ادبیات کلاسیک ایران و تا حدودی دنیا است. داستان‌ها بیشتر در قالب‌های قصهٔ حیوانات (fable) حکایت (tale) و تمثیل (allegory) است. توجه سنایی به این نوع از داستان‌ها بیشتر به اقتضای محتوا و موضوع آثارش است. به دلیل اینکه پیش از او در کاربرد داستان به این شکل تجربه چندانی وجود نداشته، سنایی بیشتر با پیروی از تجربه و سلیقهٔ ادبی خویش، اقدام به نوآوری‌هایی در نقل داستان کرده است. سنایی بیشتر از همه به مخاطب عامی و کم سواد آثار عرفانی در روزگار خود توجه دارد. همین نکته عمده‌ترین حکم‌کننده بر مضمون، ساختار و نتیجه داستان‌هاست. نوآوری‌های سنایی از قوانین خاص پیشگامی در مکتب‌های هنری پیروی می‌کند؛ یعنی بعضی از جاها بسیار ارزشمند و هنری و در پاره‌ای از موارد سطحی و سست به چشم می‌آید. پاره‌ای از داستان‌های سنایی را پیروانش (عطار و مولانا) نیز به نظم درآورده‌اند و ضعف‌های سنایی در این موارد بیشتر برملا می‌شود. گرچه فضل تقدم برای او باقی است. تکرار نتیجه، عدم تناسب نتیجه با داستان، غیرمعقول نمایی، پرداخت سست و ... از نارسایی‌هایی است که به بعضی از داستان‌های شاعر راه یافته است و عطار و مولانا از روی این تجربه‌ها فرصت یافته‌اند تا نارسایی‌های آثار خود را در این زمینه برطرف سازند. خلاقیت‌های فردی و دسترسی به منابع داستانی بکر و سادگی در بیان و پرداخت داستانی از عمده‌ترین دلایل جذابیت داستان‌های سنایی است.

از دکتر یدالله جلالی پندری از دانشگاه یزد دعوت شد تا مقاله خود را دربارهٔ سنایی و غزل قلندرانه ارائه کند و او با حضور در جایگاه در این‌باره گفت: در مجموعهٔ غزل‌های حکیم سنایی با دو دسته غزل روبه‌رو هستیم که تعدادی از آنها عنوان «غزلیات» را که عنوانی رایج بوده است بر خود دارند و تعدادی دیگر عنوان کم نظیر «قلندریات» به خود گرفته‌اند.

این تقسیم‌بندی ظاهراً از آن نوع تقسیم‌بندی‌ها نیست که بعداً گردآورندهٔ اشعار شاعر (جامع دیوان) به سلیقهٔ خویش غزل‌های سنایی را از یکدیگر جدا کرده باشد. بلکه با ظن قریب به یقین می‌توان گفت که تقسیم‌بندی «غزلیات» و «قلندریات» از جانب خود سنایی صورت گرفته است و شگفت آنکه در دو نسخهٔ قدیمی از دیوان سنایی (نسخهٔ کابل و نسخهٔ ملک) این تقسیم‌بندی دیده می‌شود و علاوه بر آن، ترتیب ذکر غزل‌های قلندری (که البته ترتیب الفبایی ندارد) در دو نسخهٔ مزبور با یکدیگر مطابقت دارد و این در حالی است که ترتیب کتابت غزل‌ها براساس حرف الفبای قافیه و ردیف صورت نگرفته است. در بخش «قلندریات» تعدادی قصیده که به لحاظ مضمون در ردیف «قلندریات» قرار می‌گرفته نیز آمده و شگفت‌تر آنکه قلندریات با قصیده‌ای در ستایش پیامبر (ص) آغاز می‌گردد:

ای ایزدت از رحمت آفریده
در سایهٔ لطفت بپروریده

در غزل‌های قلندرانهٔ سنایی نوعی تقابل با آنچه در قصاید زهدی آورده، دیده می‌شود. سنایی در زهدیات در اندیشهٔ تبلیغ شریعت است و افسوس خوردن بر اصول از دست رفتهٔ آن؛ اما در قلندریات نوعی ستیز با زهد و شریعت رایج دیده می‌شود. به کار گرفتن واژگان و مفاهیم مطرود شریعت (از قبیل قمار، شراب، ستایش باده نوشی و گرامیداشت رند و مغان نامسلمان و پناه بردن به خرابات) از اندیشه‌های رایج در غزلیات قلندرانه سنایی است.

ستایش خرابات و پیران خراباتی در قلندریات سنایی ظاهراً بیش از آنکه مرتبط با شیوهٔ ملامتی او باشد، باید ارتباطی با ساحت‌های اندیشگی او داشته باشد. آنچه دربارهٔ علت بیداری سنایی گفته‌اند که دیوانهٔ لای‌خوار باعث این بیداری شد شاید بی‌ارتباط با تجربیات خود سنایی در خرابات نباشد، روایت‌هایی که از زندگی او در دست است او را برهنه‌پای و محتاجِ ازار نشان می‌دهد و تصویری که عطار در **مصیبت‌نامه** از او نشان می‌دهد به صورت شوریده‌ای است که می‌تواند همنشین دیوانهٔ لای‌خوار خراباتی باشد. آیا گلخن که جایگاه بیداری سنایی است بخش زمستانی خرابات نبوده است که مستانِ لای خوارِ پشت پا بر دنیا زده در سرمای زمستان پشت به خاکستر گرم آن باز می‌نهاده‌اند و سنایی آن را با عبادتگاه شریعتمداران برابر می‌داند:

گلخن‌ها را همه مسجد شهر
گلخنیان را همه سادات گیر

۲) منشأ ایرانی: ساختار سفر روحانی و بن‌مایه‌های اساطیری و زردشتی

۳) منشأ اسلامی: معراج نامه‌های اسلامی و داستان عروج پیامبر اکرم (ص)

آن گاه به بررسی شباهت‌های میان **سیرالعباد** سنایی با یک اثر مشابه دیگر در ادبیات انگلیسی قرن هفدهم به نام **سیر و سلوک زائر** (۱۶۷۸ م) نوشتهٔ جان بانی‌ین می‌پردازیم این اثر در ادبیات مسیحی اهمیت خاصی دارد و پس از انجیل دومین کتاب معتبر مسیحی به شمار می‌رود ، که به ۱۲۴ زبان ترجمه شده است . دو اثر **سیرالعباد** و سیر و سلوک زائر سوای اینکه نامشان شبیه به هم است ، از لحاظ هدف و مضمون و ساختار نیز شباهت‌هایی میان آن دو وجود دارد . در این دو اثر بن مایه‌ای دینی و فلسفی غالب است و گویای این است که سنایی و بانی‌ین بر مبنای آن بن‌مایه سیر تکامل انسان و سفر معنوی او به جانب کمال را در قالب روایت تمثیلی در عالم رویا به تصویر کشیده‌اند . گذار از مراحل دشوار و رسیدن به منزلگاه سعادت و حقیقت ، شالودهٔ روایت داستانی در هر دو اثر است .

در اینجا منظومهٔ **سیرالعباد الی المعاد** سنایی و همهٔ آثار مشابه از جمله رمان **سیروسلوک زائر** از خانوادهٔ نوع ادبی واحدی به نام «تمثیل رؤیا» (Allegory of Dream) یا بصیرت رؤیا (Dream vision) به شمار آمده‌اند .

تمثیل رؤیا ، روایتی تمثیلی است که در آن راوی با درآمدن به عالم خواب و رؤیا حوادثی را تجربه می کند و پس از بازگشت به جهان عادی آن را روایت می کند . معمولاً در این سفر خیالی راوی با کمک یک راهنما ، مراحلی را پشت سر می گذارد . حوادث و اموری که در رؤیا می‌بیند کاملاً تمثیلی است ، یعنی بر چیزی غیر از خود دلالت دارد . نویسنده با بیان ویژگی‌های دیگر این نوع ادبی خاطرنشان کرده که بحث بر سر منشأ این گونه آثار و تأثیر تأثر آنها از یکدیگر کاری بس دشوار است که گاه ره به جایی نمی‌برد ، چرا که آثاری از این نوع در ادبیات اغلب ملل و نحل هست و نمی‌توان آن را به قومی خاص نسبت داد؛ چه کهن‌ترین نمونهٔ این سفر روحانی در حماسهٔ گیل گمش ، مربوط به سه هزار سال پیش آمده است . با قرار دادن همهٔ این آثار در ذیل ژانر ادبی «تمثیل رؤیا» شباهت‌های میان آنها امری طبیعی می‌نماید زیرا آثار متعلق به یک گونهٔ ادبی ، شباهت‌های بسیار دارند . نکتهٔ آخر اینکه جایگاه دو اثر در تاریخ یک ژانر ادبی واحد و روش‌های بیانی و بلاغی آن دو از طریق مقایسهٔ آنها بهتر نمودار می‌شود .

دکتر فتوحی بعد از ارائه مقاله‌اش به عنوان دبیر علمی همایش افزود: ما در نظر داریم که در دانشگاه تربیت معلم اتاقی با عنوان مرکز سنایی‌پژوهی افتتاح کنیم . و هر سال یک یا دو مراسم و سخنرانی مختصر برای نکوداشت سنایی برگزار کنیم و با دعوت از محققین و مستشرقان خارج از کشور زمینه تحقیقاتی در باب سنایی را گسترش دهیم و با مراکز علمی که دربارهٔ سنایی مشغول پژوهش هستند ارتباط برقرار کنیم . تشکیل کتابخانه‌ای از آثار سنایی و آثار مربوط به او از برنامه‌های دیگر ماست . همچنین ایجاد مرکزی برای اطلاع‌رسانی مفید دربارهٔ سنایی . شاید با این کار بتوان گامی در جهت ساماندهی تحقیقات در این مقوله برداشت . اگر میسر باشد راه‌اندازی یک سایت اینترنتی سنایی راهکار ارزشمندی در این زمینه خواهد بود .

او در پایان از همهٔ دست اندرکاران و کسانی که در برگزاری این همایش حضور داشتند ، سپاسگزاری کرد .

می‌شود که یادآور سرور مستان خراباتی و یا مجالس سماع آن روزگار است و صورت تکامل یافتهٔ آن را بعداً در غزل‌های مولوی می‌توان شاهد بود.

در این مقاله کوشش می‌شود تا ضمن اشاره به خاستگاه غزل‌های قلندرانهٔ سنایی و استمرار آن در غزل‌های عطار و مولوی و حافظ، ویژگی‌های آن از نظر صورت و محتوا، در حد توان، بیان گردد.

سخنران بعدی دکتر عبدالجبار عابد عضو آکادمی علوم افغانستان بود که دربارهٔ مقام و جایگاه علم و دانش و کلام سنایی گفت: نظریات سنایی در عرصهٔ علم و دانش در کلیه آثارش مشهود است. او در همه جا خرد را علم و دانش و ادب را موجب مباهات دانسته است. او مقام والای دانش و دانشمند را می‌ستاید و میان علم‌دان و علم‌خوان تفاوت قائل است. او مانند سایر دانشمندان ارزش علم و دانش را وابسته به چگونگی هدف آن می‌داند. به باور او اگر حصول علم با دریافت حقایق توأم باشد و از آن نتایج خیر و صلاح حاصل گردد، حامل خود را به صفات نیک انسانی متصف می‌کند. چنین دانشی انسان را به خدا نزدیک کرده سبب رستگاری او می‌شود انسان برای حصول این علم باید رنج و مشقت را تحمل کند. او کسب علم را یکی از راه‌های ترک رذایل می‌داند. این شاعر بلند پایه تکامل را پروسهٔ متداوم و پیگیر می‌داند و باور کامل دارد که تکامل راه پرپیچ و خمی را طی می‌کند و این راه طولانی باید به صورت همیشگی تعقیب شود و این همه جز با علم و دانش نمی‌تواند پدید آید.

دکتر ابراهیمی دینانی از دانشگاه تهران که قرار بود دربارهٔ عقل و عشق در آمار سنایی سخنرانی کند گفت:

در حروفی که پردهٔ نقل است

اول عقل آخر شرع است

هنر لفظی سنایی در این بیت آوردن و توجه به «ع» در اول کلمهٔ عقل و آخر کلمهٔ شرع است؛ اما او به معنای این عبارت بیشتر توجه دارد تا لفظ آن و معتقد است آخر شرع و لغایت آن آغاز عقل است. در گسترهٔ فرهنگ ایرانی بعد از اسلام علوم مختلفی در کنار هم قرار گرفته‌اند. در این فرهنگ بار عمیق و سنگین معارف اسلامی بر دوش شعر فارسی گذاشته شده است. شعر فارسی حامل پیام وحی در قالب زبان و نظم فارسی است. بزرگ‌ترین تفسیر قرآن همین آثار ادبی است و سنایی در این راه پیشکسوت است. اولین او بود که از توصیف و مدح روی گرداند و وارد معارف شد. سنایی مرگ را به گونه‌ای بیان می‌کند که تراژیک نباشد او با بیان مسئله جاودانگی مرگ را می‌کشد.

در ادامه همایش دکتر حبیب اللّه عباسی از دانشگاه تربیت معلم تهران به بیان دیدگاهش دربارهٔ بینش تراژیک سنایی پرداخت: سنایی با گسستن از دربار کوشید، زندگی تجربی و عینی خویش را با زندگی حقیقی و عرفانی آشتی دهد یا به عبارت دیگر میان دو دنیای «درون» و «برون» خود الفتی ایجاد کند. این گسست اگر چه هرگز او را بدان مقصود نرسانید؛ اما به تراژیک شدن وی انجامید. البته این همه، به دلیل ضعف هستی‌نگر عرفانی – که او پدر شعر آن است – نبود، بلکه به دلیل جدایی آشکار و قطعی میان شعر و زندگی بود. در این مقاله محور اصلی سخن اثبات شخصیت تراژیک حکیم سنایی و احصای ویژگی‌های این نوع انسان است. انسان تراژیک انسانی است تنها، که در برابر انسان حماسی قرار می‌گیرد. انسان حماسی با گذشته و ارزش‌های قومی نسبتی ندارد، او تنهاست و تنهایی‌اش عین آزادی اوست. پس از بحث دربارهٔ چیستی بینش و انسان تراژیک، امارات و قراین تراژیک بودن حکیم سنایی برشمرده شده است. اماراتی مانند دو قطبی بودن دیدگاه‌های شاعر در مسئله عقل و عشق، دربار و خانقاه، شریعت و طریقت، هروله میان غزنه و نیشابور و . . . در پایان به تفصیل از دو نوع مخاطب درباری و انسانی شعر شاعر که از دیگر امارت‌های تراژیک بودن شاعر است، سخن رفته است. همچنین ذکر شده که اثر ادبی آئینه‌ای است که نگرش‌ها و آمال اجتماعی هر دوره را منعکس می‌کند و از منظر تخیلی هم آگاهی جمعی را بازمی‌تاباند و هم حرمان‌های گوناگون اجتماعی را جبران می‌کند. به پیوند و ارتباط استوار اثر ادبی و جامعه در سطوح محتوا و ساختار نیز اشاره شده است.

آخرین سخنران همایش علمی حکیم سنایی دکتر محمود فتوحی از دانشگاه تربیت معلم تهران بود که مقالهٔ خود را با عنوان: «سیرالعباد و سیر و سلوک زائر» ارائه کرد و گفت:

نخست اشاراتی داریم به سیر تاریخی مطالعات تطبیقی پیرامون منظومهٔ تمثیلی **سیر العباد** سنایی و آثار مشابه آن در ادبیات جهان مانند: **ارداویراف نامه** در ادبیات زردشتی، قصهٔ معراج پیامبر اسلام، رسالهٔ **حی بن یقظان** ابن سینا، رسالهٔ **الغفران** از ابوالعلاء معری شاعر عرب (د: ۴۴۹ ق / ۱۰۷۰ م.)، **کمدی الهی** دانته (۱۳۲۱)، **بهشت گمشده** اثر جان میلتون شاعر و ادیب انگلیسی (۱۶۶۷) **مصباح الارواح** اثر شمس‌الدین محمد بردسیری کرمانی (قرن هفتم هجری) و **جاویدنامه** اثر اقبال لاهوری. در ضمن بررسی این سیر تاریخی نشان داده که محققان به طور کلی سه منشأ برای اندیشه و ساختار **سیر العباد** سنایی مطرح کرده‌اند:

۱) منشأ یونانی (هلنیستیک): اندیشه‌های فلسفی

دکتر آیسو اردن

بودند.

نکات اصلی سخنرانی من عبارت بود از:

۱- توسعه برنامه‌های ترجمه از آثار ادبی دو کشور

۲- تدوین کتاب‌های شعر و داستان دو زبان

۳- برگزاری سمپوزیوم‌های ادبی تطبیقی ، به صورت سالیانه و منظم به نام چهره‌های تاریخی ادبیات دو کشور و دعوت از دانشگاهیان ، محققان ، نویسندگان و ناشران جهت ایراد سخنرانی در این سمپوزیوم‌ها

۴- ایجاد گروه‌های کاری برای انجام تحقیقات مقایسه‌ای و دعوت متقابل از منتقدان و نویسندگان

۵ - آماده کردن زمینه فعالیت مشترک مؤسسات ادبی ایران با مؤسسات ادبی ترکیه مانند انجمن ادیبان و انجمن قلم (PEN) و گروه‌های زبان و ادبیات فارسی و ترکی در دانشگاه‌های دو کشور

لازم به ذکر است که هزینه‌های این سفر شامل بلیت رفت و برگشت و دو روز اقامت در هتل هویزه از سوی رایزنی فرهنگی جمهوری اسلامی ایران در آنکارا و مرکز گسترش زبان و ادبیات فارسی پرداخت شد.

منبع: خبرنامه انجمن ادیبان ترکیه ، می ۲۰۰۵ ، شماره ۹۰

ترجمه و تلخیص: سیداصغر سید ترابی

گزارش

سمپوزیوم ادبیات ترک در تهران

در تاریخ ۸۳/۱۱/۲۶ بنا به دعوت علی اصغر محمدخانی ، رئیس مرکز گسترش زبان و ادبیات فارسی به نمایندگی از طرف انجمن ادیبان ترکیه برای شرکت در سمپوزیوم ادبیات ترک با هواپیما از طریق استانبول به سوی تهران پرواز کردم . در فرودگاه مهرآباد دکتر حسین پاینده استادیار دانشگاه علامه طباطبایی و زلیخا دامیار که در طول مسافرت راهنمای من بود به استقبالم آمده بودند .

در طول سفرم با دانشجویان رشته زبان و ادبیات ترکی دانشگاه علامه طباطبایی که دکتر حجابی قیرلانقیچ استادیار دانشگاه آنکارا به صورت مهمان مشغول تدریس در آنجا است ، دیدار داشتم و یک سخنرانی هم انجام دادم .

سپس برای ایراد سخنرانی به خانه کتاب ایران رفتم و بعد از آن رضا سیدحسینی (مترجم و محقق) مرا به منزل خود دعوت کرد . با ایشان در خصوص راه‌های معرفی ادبیات ایران و ترکیه به مردم دو کشور صحبت و تبادل نظر کردیم . بعد از ظهر همان روز سخنرانی دیگری با عنوان «نگاهی به سیر داستان‌نویسی در ترکیه در بیست سال اخیر» در خانه کتاب ایران انجام دادم . شرکت اساتید ، دانشجویان و محققین در این کنفرانس بسیار چشمگیر بود . سخنرانی من به زبان ترکی انجام شد و دکتر حجابی همزمان آن را به فارسی ترجمه کرد . پس از سخنرانی سؤال و جواب انجام شد . ضمناً سخنرانان افتتاحیه علی‌اصغر محمدخانی و دکتر حسین پاینده

فرهنگ و ادب فارسی در ترکیه نیاز است ، بیشتر معطوف به حوزه ادبیات معاصر است . ادبیات جریانی زنده و پویا است و این چندان صحیح نیست که فرض کنیم از انقلاب مشروطه به این سو ، ما دیگر ادبیات نداشتیم و یا اینکه بعد از قرن هشتم دیگر هیچ شاعر برجسته‌ای نداشتیم چرا که این نوع دیدگاه به ضرر فرهنگ و ادبیات ماست . به نظر می‌رسد که امروزه محققان جوان موظف هستند که نویسندگان بزرگ ما را به کسانی که شناخت دقیقی از آنها ندارند ، معرفی کنند . نکته درخور توجه دیگر این بود که استادان سابقه‌دار و پیشکسوت ترکیه اذعان داشتند که برخی قالب‌ها و صناعات ادبی نه از راه زبان عربی بلکه از زبان فارسی به ادبیات ترکیه وارد شده است .

پس از آن دکتر پاینده به شرح مختصری در باب فعالیت‌های فرهنگی خانم دکتر اردن پرداخت و تصریح کرد: رساله دکتری دکتر اردن راجع به لهجه آذری بوده است . دکتر اردن در خصوص ادبیات داستانی و داستان کوتاه چندین کتاب و مقاله در ترکیه منتشر کرده‌اند همچنین به همراه همکارشان وب سایتی را راه‌اندازی کرده‌اند که به زبان ترکی ، آلمانی و انگلیسی است و هدف آن معرفی ژانر داستان کوتاه و ترویج آن است .

پس از آن دکتر آیسو اردن درباره داستان کوتاه در ترکیه خاطرنشان

داستان کوتاه در ترکیه

یکصد و شصتمین نشست کتاب ماه ادبیات و فلسفه در جهت گسترش تعامل و تبادل فرهنگی با کشورهای همسایه به بررسی وضعیت داستان کوتاه در ترکیه اختصاص داشت . در این نشست خانم دکتر آیسو اردن استاد دانشگاه آنکارا به بررسی داستان کوتاه در کشور ترکیه پرداختند . آنچه در ذیل می‌آید مختصری از مسائل طرح شده در این نشست است .

در ابتدای این نشست دکتر حسین پاینده که پیش از این همراه گروهی از صاحبنظران در جهت گسترش روابط فرهنگی با کشور ترکیه ، به آنجا سفری داشتند به جمع‌بندی دستاوردهای سفر خویش پرداخت و در این باره تصریح کرد: چند وقت پیش سمیناری درباره ادبیات فارسی در ترکیه برگزار شد که نکات حاصل از آن ، نکات برجسته‌ای بود . از جمله این که به نظر می‌رسد استادان ادبیات فارسی در ترکیه شناخت بسیار خوبی از ادبیات کلاسیک ما از جمله کسانی چون خیام ، فردوسی و مولانا دارند و دامنه اطلاعات گسترده و تحقیقات شخصیشان چشمگیر است . در زمینه شعر معاصر تنها با فروغ فرخزاد آشنا بودند و حتی نیما را نمی‌شناختند و در ادبیات داستانی هم چند نفری از بزرگ علوی نام بردند اما عمدتا هدایت را می‌شناختند و غیر از او هیچ نویسنده جدی و مطرحی را در ادبیات داستانی نمی‌شناختند . بنابراین آنچه امروز برای گسترش

تصریح کرد: نویسندگان جوان گاه برای قالب‌شکنی داستان‌هایی می‌نویسند که از نامه‌ها تشکیل شده‌اند یا داستان‌هایی که از اخبار روزنامه‌ها شکل گرفته‌اند . گاه نیز بر مسائل بصری تاکید می کنند و داستان خود را به گونه‌ای چاپ می کنند که خواننده از آن متاثر شود از جمله چاپ آنها با حروف سیاه یا مورب (ایتالیک) . در داستان‌نویسی سال‌های اخیر دیالوگ‌ها هیچ دیده نمی‌شود و بیشتر داستان‌های خیالی به چشم می‌خورد . دیگر داستان‌هایی با زبان شعرگونه است که نویسندگان جوان گاه از این زبان برای نگارش داستان‌های خود استفاده

می کنند . در سال‌های اخیر نیز جریانی از امریکا وارد ادبیات ترکیه شده و آن داستان‌های مینی‌مالیستی است . اما چون نگارش آن بسیار دشوار است در ترکیه رواج چندانی نیافته است . داستان‌های پلیسی یا تخیلی جایگاه مناسبی در ترکیه ندارد . مسئله دیگر وجود داستان‌های اجتماعی سیاسی هستند که از طریق آنها می‌توان با تاریخ آن کشورها آشنا شد .

وی در باب جایگاه زن در ادبیات ترکیه اظهار داشت: در ادبیات غرب غالبا به داستان‌نویسان مرد این ایراد را وارد می کنند که آنها تنها به بیان زن کلیشه‌ای خوب یا بد در داستان‌هایشان می‌پردازند . اما حال باید دید که جایگاه زن در آثار نویسندگان خانم در کجا قرار دارد . اینجه آرال یکی از مهم‌ترین نویسندگان زن ترکیه است که به موضوع زن با جسارت نگاه می کند و ارزیابی‌های درستی از زن را در آثار خود ارائه می‌دهد .

وی در باب ممیزه‌های ترویج نوع خاصی از داستان در برخی کشورها گفت: بعضی از انواع داستان در بعضی کشورها رواج نمی‌یابد و ویژگی‌های خاص آن کشور ، به آن نوع داستان مجال بروز و پرورش نمی‌دهد . از جمله داستان‌های پلیسی ، ماجراجویانه ، سیاحتی و داستان‌هایی که به بحران‌های جوانان می‌پردازند ، در ترکیه بروز نیافته‌اند .

پس از آن دکتر پاینده ضمن اشاره به نقاط مشترک ادبیات دو کشور ایران و ترکیه در باب مباحث طرح شده در نشست اظهار داشت: داستان‌هایی که امروز در ترکیه نوشته می‌شود هم به سبک و سیاق سنتی و ادامه دهنده راه نویسندگان اولیه ترکیه در دوران مدرن است و هم به سبک و سیاق قالب‌شکنانه . برخی از این قالب‌شکنی‌ها در ایران نیز متداول است اما برخی در ایران رواجی ندارند از جمله استفاده از اخبار روزنامه در داستان به صورت جریانی جدی در ادبیات داستانی ما هرگز وجود نداشته است . اما زبان شعر گونه در ادبیات ما مسبوق به سابقه است . بسیاری از آثار هدایت در جاهایی که از صناعات ادبی استفاده می‌شود و آهنگین هستند به نوعی نثر شعر گونه مبدل می‌شوند . داستان کمینه‌گرا و مینی‌مالیستی هم در کشور ما چندان رواج جدی‌ای نداشته است . اما تاریخ بدیل یکی از مشخصه‌های پست‌مدرنیستی است که نویسنده تاریخ گذشته خود را داستانی می کند و به عبارتی خواننده را در این موضع قرار می‌دهد که مقوله تاریخ را نه به‌عنوان مجموعه‌ای از حقایق انکارناپذیر و یکسان برای همه ، بلکه در مقام داستان به خواننده معرفی کند و به این ترتیب به خود اجازه می‌دهد که عناصری از تاریخ را بگیرد و در آن عناصر دستکاری هم بکند . داستان‌نویس از این راه توجه ما را به این موضوع جلب می کند که هر کتاب تاریخ در واقع یک برساخته و نوعی روایت است که کسی از رویدادهای گذشته بیان کرده است .

دکتر اردن در باب اینکه آیا تبدیل خط ترکیه به لاتین سبب انقطاع نسل جدید از فرهنگ گذشته خود شده است ، تصریح کرد: نویسندگان سال‌های اخیر از آثار گذشته خود استفاده می کنند چرا که بیشتر آثار گذشته به خط لاتین برگردانده شده است و فقط آثار تاریخی و اشعار هستند که گاه به لاتین ترجمه نشده‌اند . به هر ترتیب نویسنده موظف است تاریخ گذشته خود را به خوبی بداند و از آن برای نگارش آثار استفاده کند .

کرد: ویژگی داستان این است که با به کار بردن کلمات محدود ، موضوعات بزرگی را بیان می کند. هنگامی که به آثار نویسندگان جوان ترکیه نگاه کنیم ، تاثیر بنیانگذاران ترکیه را در آنها مشاهده می کنیم اما نویسندگان جوان می‌خواهند زبانی مخصوص به خود بیافرینند. مقصود من از نویسنده جوان سن آنها نیست چرا که سن این داستان‌نویسان از ۲۸ تا ۵۰ متغیر است اما من از حیث آثار ، اینها را جوان می‌دانم . آنها درصدد خلق آثار اصلی هستند و می‌خواهند خود بر خوانندگان تاثیر بگذارند . اینجه آرال که یکی از مهمترین داستان نویسان سالهای ۹۰ ترکیه است درباره نویسندگان جوان معتقد است که این داستان‌نویسان درباره انسان‌های شهری می‌نویسند. انسان‌هایی که هنوز خود را کشف نکرده‌اند و در دنیای درون بحران‌های مختلفی را تجربه می کنند . این نویسندگان درباره این دنیای درونی و کشمکش‌های شهری می‌نویسند و در کار خود قالب‌شکنی می کنند و همه انواع داستانی را به هم می آمیزند تا نوع جدیدی بیافرینند.

وی ضمن تقسیم داستان به دو طبقه داستان مدرن و داستان سنتی در این باره گفت: داستان سنتی قالب‌های مخصوص به خود دارد و بخش‌های کلیشه‌ای چون مقدمه و نتیجه . داستان مدرن ، داستان لحظه‌هاست . در این نوع داستان ، بخش‌های از پیش ساخته ، وجود ندارد . شاخصه‌های داستان عبارت‌اند از نقش فکری زبان داستان ، کارکرد اطلاعات داستان کوتاه ، ارتباط ادبی ، ابعاد اجتماعی داستان و مسئله استعاره در آن . داستان در حقیقت نوعی رویاست که انسان می‌سازد و شکل تفکر انسان در زندگی روزمره نیز اساسا داستانی است . انسان در زندگی با مسائلی روبه‌رو می‌شود که گاهی به تعریف آنها می‌پردازد و در حقیقت نوعی داستان از آن می‌سازد . هنگامی که داستان‌نویس رویدادها را نقل می کند ، رویاهای خود را نیز وارد این رویدادها می کند و به داستان جنبه هنری می‌بخشد.

وی درباره ارتباط نویسنده با خواننده تصریح کرد: داستان زمینه‌ای است که نویسنده و خواننده در آنجا با هم ملاقات می کنند. داستان کوتاه هنر مهمی است که با الفاظ کوتاه ابعاد وسیعی را بیان می کند . وظیفه خواننده پس از خواندن داستان آغاز می‌شود ، یعنی زمانی که خواننده به ارزیابی داستان و نتیجه‌گیری از آن می‌پردازد . در اینجاست که او متن ثانوی ایجاد می کند و خواننده به عنوان خلاق دوم در داستان مدرن مطرح می‌شود . خواننده در داستان با عکس‌العمل‌های احساسی و برداشت‌ها و تفسیرهای خود مشارکت می کند.

دکتر آیسو اردن در توضیح ویژگی‌های داستان کوتاه یادآور شد: ویژگی‌های داستان کوتاه عبارت‌اند از: کوتاهی ، تاثیر هنری ، زبان ساختگی (یعنی زبانی متفاوت از زبان عادی). داستان کوتاه با چهار چوب واقعا محدود ، معناهای وسیعی را القا می کند. داستان باید کوتاه و فشرده باشد و در ساختش نوعی وحدت به چشم بخورد . از این لحاظ داستان‌نویس ، کلمات را در چند معنا به کار می‌برد و از این راه قصد دارد تاثیری هنری ایجاد کند و برای افزایش این تاثیر تعمدا ابعاد محتوایی داستان را کوچک‌تر می کند. زبان داستان با زبان عادی متفاوت است . در زبان عادی ، جملات متعارف را از حیث ضوابط دستوری به کار می‌بریم ، اما در داستان ، داستان‌نویس از این قیود رها می‌شود .

وی درباره اوج داستان‌نویسی ترکیه گفت: سال‌های ۲۰۰۰ اوج داستان‌نویسی ترکیه است چرا که قالب‌های سنتی داستان شکسته شده و راه جدیدی در نگارش داستان ایجاد شده است . داستان‌نویسان از ضوابط سنتی و بخش‌های سنتی آن فاصله گرفتند و در داستان‌نویسی ، زیبایی‌شناسی اهمیت یافته است. به قول صاحب نظری داستان‌نویسان جدید بسیار کم حرف هستند و آنها بیشتر مونولوگ می‌سازند تا دیالوگ و دیالوگ‌ها از میان برداشته می‌شوند و داستان از زبان یک نفر که غالبا نویسنده است ، تعریف می‌شود و این یکی از نواقص داستان‌نویسی ترکیه محسوب می‌شود . اگرچه این مسئله انتقاد محسوب می‌شود اما در حقیقت این نوعی انتخاب است چرا که نویسندگان خود این نوع نوشتن را برگزیده‌اند. اما نویسندگان جوان از هم تقلید می کنند و این امر باعث شده که همه به یک زمینه روی آورند و این امر نتیجه خوبی به بار نخواهد آورد. از این بحث داستان‌ها به دو بخش داستان‌های ایستا و داستان‌های پویا تقسیم می‌شوند. داستان‌های ایستا از مونولوگ‌ها تشکیل می‌شوند و داستان‌های پویا از دیالوگ. داستان‌های ایستا چون از مونولوگ ایجاد می‌شوند ، داستان لحظه‌ها به حساب می‌آیند و مختص یک نفر هستند که لحظه‌ها را بیان می کنند. وی در ادامه افزود: منتقدان در ترکیه غالبا با اشکالی مواجه هستند و دچار اشتباه می‌شوند . اگر در داستانی که می‌خوانند قهرمان داستان جنسیتی همسان با نویسنده داشته باشد ، در این صورت منتقد قهرمان داستان را با نویسنده یکسان تلقی می کند و برداشت‌های نادرستی ارائه می کند و گمان می کند که نویسنده به بیان سرگذشت خود پرداخته است و این برداشت نادرستی است که گاه خواننده را نیز به اشتباه می‌افکند . حتی این امر سبب شده که گاه نویسندگان خانم ترکیه که متاهل بودند برای جلوگیری از هر گونه شبهه‌ای از نگارش داستان عاشقانه بپرهیزند و تنها به نوشتن داستان‌هایی بپردازند که در آنها از همسر و فرزندان خود نشانی باشد .

دکتر اردن ضمن اشاره به قالب‌شکنی نویسندگان جوان در این باره

حسین مسرّت

چهارشنبه ۲۱ اردیبهشت در تالار هلال احمر یزد به همت دانشجویان کانون اندیشهٔ سبز و همگامی دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه یزد و همراهی مدیریت هلال احمر یزد شکل گرفت.

خیر مقدم دکتر سید محمود الهام بخش رئیس دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه یزد همراه با قرائت شعر «روزها» سرودهٔ خود او آغاز بخش برنامه‌های آن روز بود. بخشی از شعر چنین است:

ای فروغ نام نیکت آفتابِ روزها
مظهر سیر کمالاتت شتابِ روزها
یزد شد «روشن‌تر از روشن» به یمن مقدمت
آتشین نطقِ تو مضمون خطابِ روزها
آفرین بر آن قلم کز جنبش خود آفرید
نثر شیوا، نظم شیرین با نصابِ روزها
شد ز نام دکتر اسلامی، ندوشن جاودان
بیش بادا عمر این گل با گلابِ روزها

جمع زیادی از دانشجویان به ویژه دانشجویان ادبیات دانشگاه‌های یزد و آزاد اسلامی نیوشندهٔ سخنان دو اندیشمندی بودند که دربارهٔ دکتر اسلامی سخن گفتند. استقبال خوب دانشجویان آن هم در موقع امتحانات پایان ترم نشان از دلبستگی اینان به دکتر اسلامی داشت.

گزارش

روزها با سوزها، روزها با اشک‌ها

روزهای گرم و سبک‌بار اردیبهشت ۸۴، دیار یزد پذیرای خیل دوستان و دوستداران دکتر اسلامی ندوشن بود. چه دوستانی که از ارومیه، تهران، اصفهان، شیراز و مشهد بدین دیار ره سپرده بودند و چه دوستدارانی که در زادگاه او خواننده آثار زلال و دلنشین و دردمندانهٔ او بودند.

سال‌ها بود که خوانندگان آثار دکتر اسلامی به ویژه هم دیاران وی بر آن بودند که به نشانهٔ حق‌شناسی و ارج‌گزاری بر شصت سال خدمت صادقانه و عاشقانهٔ او در راه بیداری جامعه و جوانان و نیز شکوفایی فرهنگ و ادب پارسی، نکوداشتی درخور برای وی سامان دهند، اما طبع قانع و منش فروتنانهٔ دکتر اسلامی به هیچ روی خرسند بدین کار نمی‌شد. وی می‌گفت: «من هر آنچه از زندگی و ادب و جامعه می‌خواستم بدان رسیدم و از آن بهره گرفتم و خود را بستانکار کسی نمی‌دانم».

اما دوستان وی از پای ننشستند و سرانجام ایشان را در این حد راضی نمودند که اجازه بدهند گروه‌های گوناگون دانشجویی، فرهنگی و هنری دیدار دوستانه‌ای با او داشته باشند. و خوشبختانه چنین پیشنهادی پذیرفته شد و مصداق این مَثَل معروف به عیان رخ نمود:

«در دل دوست به هر حیله رهی باید جُست» (نشاط اصفهانی)

اندک اندک جمع مشتاقان از راه رسیدند و نخستین دیدار در صبح

زندگی را در کار شناخت و شناسانیدن شاهنامه کرده است، دکتر اسلامی ندوشن است. شاهنامه دوستی شاهنامه‌شناس که ده‌ها کتاب و جستار در شاهنامه‌شناسی نوشته است و فام خرد را در این زمینه به سزاواری توخته است و آتش مهر میهن را که همان مهر به فردوسی و شاهنامه است، در کانونی که «ایرانسرای فردوسی» نام گرفته است، افروخته است. تا بدین سان راه را بر نوآمدگان نوگام روشن بدارد و آنان را نوید رسیدن به فرجام دهد. در راه باریک و دشوار و مردافکن شاهنامه‌شناسی هر آینه این مایهٔ شور و شرار و نستوهی در کار، شایستهٔ سپاس و آفرین است».

سپس دکتر اسلامی چند کلمه در سپاس از برگزار کنندگان این همایش سخن گفت و جوانان پاژنگ، دسته‌های گل را نثار او و مهمانانی کردند که در وصف او گفتند. مجری برنامه یکی از جوانان گروه پاژنگ بود و در پایان دکتر غلامرضا محمدی «کویر» با قرائت اشعاری او را همراهی کرد.

پس از این بازدید، همگی راهی تالار دانش آموز شدند تا پای سخنان دکتر محمد جعفر یاحقی، استاد دانشگاه فردوسی و مدیر بنیاد فردوسی مشهد، بنشینند و بشنوند که او اسلامی را «دردمند شاهنامه و فردوسی» خوانده و از تلاش‌های او در بنیان ایرانسرای فردوسی و نثر آثار تحلیلی فردوسی به نیکی یاد کرده و بگوید: «نیم قرنی هست که دکتر اسلامی ندوشن درد شاهنامه را پیدا کرده است و هر چه می‌نویسد یک سر آن به فردوسی و حماسهٔ ملی ختم می‌شود. اگر خطا نکنم از فرهنگ ایران و ایران فرهنگی به شاهنامه منتقل شده است. حرف‌های دکتر اسلامی در مورد شاهنامه محورهای اساسی فرهنگ ایران یعنی همان مسائلی است که برای همه و همیشه مطرح بوده و از این پس هم خواهد بود، دقیق نه، اما به حدس و گمان می‌توانم بگویم آنچه وی در مورد ایران و فردوسی نوشته، از نظر حجم ظاهری چیزی کم از شاهنامه نیست».

سپس پذیرای گفته‌های کامیار عابدی باشند که «هویت و ملیت در نگاه دکتر اسلامی ندوشن» را جست‌وجو کرده و دستاورد این بررسی را

در این روز «ستاره‌ای از کبوده» ویژه‌نامهٔ روزنامهٔ خاتم یزد که با بهترین شکل ممکن گردآوری و چاپ شده بود،تقدیم حاضران شد. نمایشگاهی از آثار دکتر اسلامی در سرسرای ورودی، دریچه‌ای بود برای آشنای با او که درمیان آنها کتاب تازه به نام‌های: از رودکی تا بهار ، بهار در پاییز (مجموعه‌ای گرانسنگ حاوی ۷۷ رباعی جدید اسلامی به خطّ استاد امیرخانی). و نیز روشن‌تر از روشن رهاورد دیدار دوستانه با دکتر اسلامی ندوشن دیده می‌شد.

سومین دیدار صبح پنج‌شنبه با همت معاونت پژوهشی آموزش و پرورش یزد شکل گرفت. بازدید از دبیرستان کهن ایرانشهر و کلاسی که اسلامی روزگاری در آن درس آموخته بود، خاطرهٔ شیرین آن روز بود، این را می‌شد از برق نگاه دکتر دید. دبیرستان ایرانشهر به سال ۱۳۱۶ ش. بر پایهٔ طراحی آندره‌گدار فرانسوی ساخته شده و هنوز پررونق‌ترین دبیرستان یزد است.

چنین بیان داشت: «در میان علایق فرهنگی و فکری اسلامی ندوشن، دانشور و روشن اندیش معاصر، موضوع هویت و ملیت ایرانی جایگاه خاصی دارد. وی در آثارش با تحلیل میراث ادبی و تاریخ اجتماعی و سیاسی ایران بر استمرار هویت و ملیت ایرانی در طی سده‌ها و عصرها تأکید می‌ورزد. با این همه اسلامی ندوشن از لزوم بهره‌مندی قوم ایرانی نسبت به فرهنگ جهانی چشم نمی‌پوشد. زیرا شناخت و تفسیر اندیشمندانه از جهان، خودآگاهی ملی و هویت قومی را وسعت می‌بخشد و آن قوم و ملیت را از خطر تنگ نظری دور می‌کند. توجه به ارزش‌های انسانی و فاصله گرفتن از «سخت‌گیری و تعصب» در ادب کلاسیک فارسی بسیار در خور توجه است و این نکته از نظر نویسندهٔ «ایران را از یاد نبریم» پنهان نمی‌ماند.»

اجرای موسیقی سنتی گروه پاژنگ به رهبری علیرضا سهیلی زاده روحی تازه بود که در کالبد مشتاقان دکتر اسلامی دمیده شد. پس آنگاه

نخستین سخنران دکتر مهدی نوریان از دانشگاه اصفهان بود که از «ادبیات محض و ادبیات کاربردی» گفت و پس از اشاره به پیشینهٔ آشنایی خود با اسلامی بیان داشت: در رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، محققان بزرگی بوده و هستند که با احاطه و آگاهی ژرف و گسترده‌ای که بر جزئیات مسائل لغوی و دستوری و بلاغی و تاریخی متون ادبی یافته‌اند، به پژوهش‌های ارزشمندی در این زمینه‌ها پرداخته و نکته‌های فراوانی را روشن ساخته‌اند. اما این مطلب که میراث ادبی درخشان نیاکان ما چگونه می‌توانند با زندگی امروزی ما پیوند بخورد، کمتر مورد توجه آنان بوده است. شخصیت استثنایی و کم‌نظیر استاد دکتر محمد علی اسلامی ندوشن این کاستی را در سرمایهٔ ادبی عصر ما تا حدّ زیادی جبران کرده است.

سپس دکتر اصغر دادبه استاد دانشگاه علامه طباطبایی به تحلیل و تفسیر دیدگاه اسلامی دربارهٔ «ماجرای پایان‌ناپذیر حافظ» پرداخت و گفت: بی‌هیچ مبالغه ، استاد دکتر اسلامی ندوشن از معدود

حافظ شناسانی است که از خطوط رمزآمیز جام‌جم غزل‌های خواجهٔ رندان، حقایقی تازه و دلپذیر خوانده است. و در این آینهٔ صدگونه تماشا کرده است، اما نه خواندنی متکلمانه و نه تماشایی تأویل گرایانه، بلکه خواندنی فیلسوفانه و هنرمندانه و تماشایی آزادانه، تفسیرگرایانه و واقع‌بینانه. نگرش بی‌طرفانه، به دور از تأویل‌ها، تفسیرهای به رأی و تحمیل اندیشه‌ها به راستی دشوار است. من بر آنم که دکتر اسلامی ندوشن از جملهٔ نوادر به شمار میآید.

در لابه‌لای سخنرانی‌ها چند دانشجوی ادبیات احساسات خود را در قالب نثرهای دلاویز و دلنشین بیان کردند. مخدوم زاده‌ها (پدر و پسر) دو هنرمند چیره دستی بودند که گوش جان‌ها را با نوای ویلون خود که موسیقی روح‌بخش ایرانی را در هوا می‌پراکند، نوازش دادند.

پایان بخش برنامه‌های دیدار اول، جلسهٔ پرسش و پاسخ دانشجویان با دکتر اسلامی بود، پرسش‌هایی سنجیده و پاسخ‌هایی سنجیده‌تر از پیر روشن نهاد ادبیات ایران، دستاورد این جلسه بود. واپسین تدبیر، اهدای لوح سپاس دانشکدهٔ ادبیات و کانون اندیشهٔ سبز به پاس تلاش‌های دکتر اسلامی به ایشان بود. همه چیز به پایان رسیده بود؛ اما شوق و ذوق دانشجویان را نه، که آنان آثار دکتر اسلامی را به دست گرفته و در نوبت گرفتن دستخطی به یادگار از استاد بودند. مجری این برنامه دکتر مجید پویان از دانشکدهٔ ادبیات بود که برنامه‌ها را با قرائت اشعار زیبایی از شعرای معاصر همراهی می کرد.

دومین دیدار نشستی بود صمیمانه با حضور جوانان، دانشجویان، هنرمندان و فرهیختگان یزد که به همت انجمن پاژنگ به سرپرستی سعید افضل‌پور سامان یافته بود. آغازگر برنامه‌ها اجرای قطعاتی بود در موسیقی ایرانی با آواز آقایان دستگاه‌دار و دشمه که اشعاری را از زنده یاد فریدون مشیری و حافظ می‌خواندند و در پایان به اجرای جدید سرود «ای ایران» اثر جاودانی روح الله خالقی و حسین گل گلاب پرداختند.

سپس دو تن از یاران دکتر اسلامی، شنوندگان را با چند و چون آثار

و افکار دکتر اسلامی آشنا کردند. فرهنگ جهانبخش از «اندیشه در آثار اسلامی ندوشن» گفت: «آنچه به آثار و نوشته‌های دکتر اسلامی ندوشن اهمیت داده و آنها را برجسته و ویژه نموده است نه فقط نثر شاعرانه و آهنگین است، بلکه توجه تام و تمام این اندیشمند ادیب به اندیشه است. اندیشه در جای‌جای آثار این ادیب فاضل، رخ نشان می‌دهد و چشم و ابرو می‌زند. گویی نثر زیبای استاد چون حجابی است که تن عریان تفکر را می‌پوشاند، اما این زیبا رخ نازک اندام از لابه‌لای توری ظریف نثر و کلام آثار ادبی و اجتماعی دکتر اسلامی چشم هر بیننده‌ای را خیره ساخته است .»

دکتر میرجلال‌الدین کزّازی با آن بیان فاخر ادبی خود که شنوندگان را سرشار از واژگان ناب پارسی می کرد، اسلامی را «یکی از فرزندان سپاسمند فردوسی» خوانده و بیان داشت: «بی هیچ گمان، یکی از فرزندان برومند فردوسی که به شایستگی پاس پدر را نهاده است و سالیان

مخدوم‌زاده حال دیگری به این جمع می‌داد.

آن گاه دکتر منصور رستگار فسایی، استاد دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه شیراز، به پشت میز خطابه آمد و چنان پرشور و حماسی از فردوسی و شاهنامه و دکتر اسلامی گفت که گویی فردوسی مشغول ترسیم صحنه‌ها و نبردهای پهلوانان شاهنامه است. با همان صلابت و فخامت. او با آنکه نوشته‌ای نداشت، اما چنان استوار و شیوا سخن می‌گفت که انگار متن نوشته شده‌ای را که چندین بار پالایش شده بود، پیش روی دارد.

در لابه‌لای برنامه‌ها اشعار شاهنامه با نوای مرشد رفیع‌زادگان ذائقه‌ها را دگرگون می‌کرد. این برنامه نیز با سخنان کوتاه دبیر انجمن نمایش و اهدای لوح سپاس هنرمندان تئاتر یزد به پاس تلاش‌های دکتر اسلامی در بازشناخت جنبه‌های نمایشی ادبیّات فارسی به ایشان پایان یافت. از ابتکارات خوب برنامه‌ریزان آن شب، پخش نقل و چای به دست مهماندارانی بود که با پوشش اقوام گوناگون ایران خود را آراسته بودند. نیز دکور مراسم برگرفته از صحنه‌های شاهنامه و زیبایی‌های تخت‌جمشید بود.

هر شب در پایان این برنامه‌ها، مشتاقان و دوستان نزدیک دکتر اسلامی راهی به خلوتخانهٔ او در هتل سنّتی مهر می‌جستند که در یکی از خانه‌های تاریخی یزد ایجاد شده بود و از زبان او و برخی نکات تاریخی و فرهنگی را که حاصل آزموده‌های نسلی دل آگاه و دردمند بود، می‌شنیدند. نسلی که جامعهٔ ایران، زشتی و زیبایی‌ها و فراز و فرودهای آن را می‌شناسد.

به پنجمین هماورد می‌رسیم. روزی که مردم ندوشن خاک پای دکتر اسلامی را توتیای چشم خود کردند. در آن روز مردم به یمن ورود فرزند دیار خود کوچه‌ها را آب و جارو کرده بودند. هزاران زن و مرد پیر و جوان از راه‌های دور و به هر وسیله‌ای بود، خود را به ندوشن، زادگاه دکتر رسانده بودند. اتوبوسی از دانشجویان دانشگاه یزد و صدها وسیلهٔ خرد و کلان از یزد راهی این دیار باستانی جسته بودند.

هنوز هم جویی که ندوشن را به دو قسمت تقسیم می‌کرد و اسلامی آن را به منزلهٔ نیل در مصر خوانده بود، جاری بود. کوچه‌ها هنوز بوی نان تازه می‌داد، خاکی و اثیری. با خاطره‌های گذر از قرن‌ها. اگر ندوشن، یک، دو خیابان آسفالت و یک شعبهٔ بانک و چند اداره را نمی‌داشت، هنوز همان روستایی بود که دکتر اسلامی در کتاب روزها آن را توصیف کرده بود. دست نخورده و سالم. با همان مردم ساده و کشاورز.

جمعیت همراه دکتر به خانهٔ فرهنگ خاور (اهدایی دکتر اسلامی) واقع در کوچه دکتر اسلامی پای نهادند. از کوچه‌های تنگ و باریک آن که بوی گل انار، مشام جان را نوازش می‌داد، رد شدند و به دبستان ناصر خسرو رسیدند. دبستانی که زمانی (حدود ۷۰ سال پیش) دکتر اسلامی در آن از زبان ملاّعباس با الفبای فارسی آشنا شده بود. می‌گویند این نخستین مدرسهٔ روستایی در ایران و یا حداقل در استان یزد است.

پس آن گاه به حسینیهٔ سُفلی ندوشن رهسپار شدند. در آنجا سید ابوالفضل طباطبایی، شعری را در وصف دکتر خواند که چون از دل برآمده بود، بر دل نشست. دکتر رستگار فسایی چونان دیروز غرّا و با صلابت از اسلامی و خاک ندوشن گفت که چنین اندیشوری را به فرهنگ ایران تقدیم کرده است. عباس جعفری ندوشن و سیدمهدی موسوی از دبیران آن دیار حرف دل خود را زدند و سپس دکتر اسلامی در میان اشک و لبخند به پشت میز رفت و از این همه لطف مردم سپاسگزاری نمود و گفت: «بنده لایق این همه تحسین نبودم. کاش در غیاب من این کارها می‌شد و این حرف‌ها زده می‌شد تا شرمندهٔ مردم خوب یزد و ندوشن نباشم. من که باشم که بر آن خاطر عاطر گذرم. دینی به ایران و دیارم داشتم که ادا کردم و بیش از آنی که می‌اندیشیدم از آن بهره گرفته‌ام. تنها خرسند از اینم که نام ندوشن را در سراسر جهان گرداندم».

دوغ ندوشن بهترین هدیه‌ای بود که در این مراسم توزیع شد. دوباره خیل جمعیت همراه دکتر شدند و به موزهٔ مردم‌شناسی در حسینیهٔ کهنهٔ ندوشن رفتند که ابزارهای زندگی و کار مردم این دیار را به نمایش گذارده بودند. سپس همگی مهمان مردم خونگرم ندوشن شدند، مردمی که بدون کمک از ادارات، خود پولی روی هم نهاده و هزینهٔ نهار مهمانان را فراهم کرده بودند.

بی‌گمان سالیان سال مردم ندوشن، خاطرهٔ این روز تاریخی را از یاد نخواهند بُرد. روزی که ندوشن به پا خاسته بود از سحرگاهان که کوچه‌ها آب و جارو شده بود تا شامگاهان که پشت سر مهمانان آب و سبزی پاشیدند.

***

نشست‌های دیدار دوستانه با دکتر اسلامی ندوشن حاصل نخستین تجربهٔ برگزاری نشست‌های مردمی دربارهٔ بزرگان ادب بود. حاصل کوشش و تلاش بسیاری از هواداران و دوستداران آثار و گفتار و کردار دکتر اسلامی بود که به نشانهٔ حق‌شناسی گرد هم آمده و این برنامه‌ها را تدارک دیده بودند.

همه کمک‌ها و یاری‌ها نه بر حسب وظیفه که بر حسب ارادت بود. آن کو باید وجهی ستاند، نگرفت و آن کو باید وجهی می‌داد از جیب بود. دکتر اسلامی را باید ستود که باعث همدلی و همراهی چند روزهٔ اصحاب فرهنگ و قلم استان یزد شد.

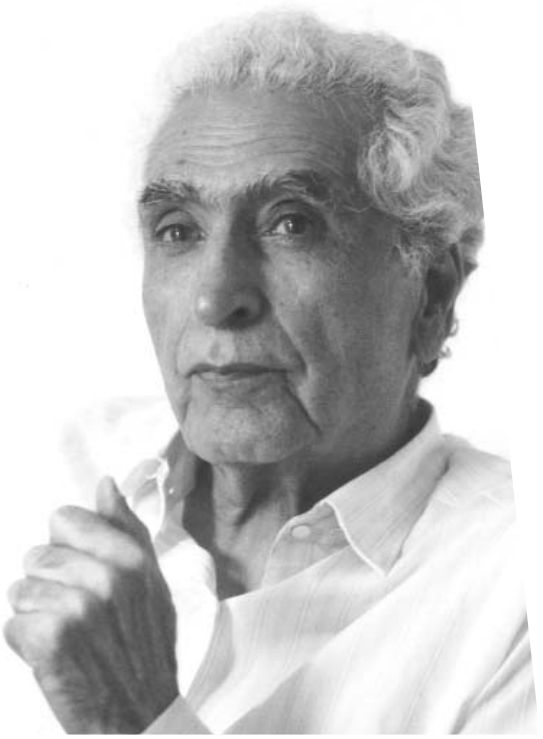
دکتر محمد دهقانی، از «نگرش و سبک ویژه اسلامی ندوشن» سخن گفت: «نوشته‌های دکتر اسلامی ندوشن از تنوع و تکثّر فراوانی برخوردار است. وی تقریباً در همهٔ زمینه‌های ادبی، از نقد ادبی گرفته تا داستان و نمایشنامه، آثار ارزشمندی پدید آورده است. لیکن در این میان «روزها» و نیز سفرنامه‌های وی از شاخصیت بیشتری برخوردار است و به گمان من در ادبیات معاصر ما بدیلی برای آنها نمی‌توان یافت». سپس سجاد آیدنلو به « مروری کوتاه بر نیم قرن شاهنامه پژوهی دکتر اسلامی» پرداخت و بر این باور بود که «ویژگی قابل اشارهٔ فعالیتهای شاهنامه‌شناختی دکتر اسلامی ندوشن این است که بخش‌های متنوعی از این دانش تخصصی را دربرمی‌گیرد. از جمله: نقد و تحلیل داستان‌ها و شخصیت‌های شاهنامه، بررسی انتقادی سرگذشت فردوسی و شاهنامه، اسطوره‌شناسی شاهنامه، واژه‌نامه‌شناسی و شرح ابیات، حماسه پژوهی تطبیقی که از نمایان‌ترین خصوصیات کارهای ایشان است. دکتر اسلامی در بعضی از زمینه‌های مربوط به شاهنامه‌شناسی مبدع و پیشگام هستند.»

این دو سخنرانی، بسیار به دل حاضران نشست و باز دوستداران را با جنبه‌های دیگری از توانمندی اسلامی آشنا کرد و سرانجام نوبت به حاضران می‌رسد که نیوشندهٔ تنها سخنرانی دکتر اسلامی در این چند روزه باشند که به قول خودش خطاب به معلمان و فرهنگیان است. او از ایران گفت، نه ایران جغرافیایی، بلکه ایران تاریخی، ایران فرهنگی و حوزه‌های ادبی و اجتماعی ایران، ایرانی که روزگاری پیشتر پیشرو جوامع بود:

«واقعیت آن است که ایران با کشورهای هم ردیف خود فرق دارد، به بیرون که نگاه می‌کنیم، همهٔ عوامل پیشرفت در او جمع است. از مادی و معنوی. از همه گویاتر نوعی نیروی ناپیدا در او بوده است که او را نزدیک به سه هزار سال سر پا نگاه داشته. در حالی که طی همین زمان تعداد زیادی از تمدن‌های برجسته یا مضمحل شده‌اند یا تغییر ماهیت داده‌اند... در مورد ایران سوء تفاهم نشود. منظور وطن‌پرستی خام و احساساتی نیست، منظور قدرشناسی نسبت به یک دفینهٔ تمدن است. محصول کشش و کوشش یک قوم که در ازای سه هزار سال، نام این سرزمین را در جهان بلند آوازه کرده‌اند. به بهای رنج‌ها و مردانگی‌های خود. زیرا حفظ کشوری چون ایران در چهار راه معرکهٔ جهانی و تا به امروز رساندنش کار ساده‌ای نبوده است... به رغم دلسردی‌هایی که زاییدهٔ تاریخ ایران است. من همواره نسبت به آیندهٔ این کشور خوشبین هستم.»

پایان بخش برنامه‌های دیدار سوم، ایراد خطابه یکی از معلمان و اهدای لوح سپاس معلمان آموزش و پرورش یزد به دکتر اسلامی بود. نمایشگاهی هم از آثار معلمان هنرمند یزد در سرسرای تالار ترتیب داده بودند که بسیار دیدنی بود. این برنامه هم با اجرای خوب و مسلط دکتر مجید پویان به انجام رسید.

اما دیدار چهارم که در عصر همان روز برگزار شد، از لونی دیگر بود. شبی با فردوسی با حضور شاهنامه‌پژوهان مانند دکتر اسلامی ندوشن، دکتر محمد جعفر یاحقی، دکتر منصور رستگار فسایی، دکتر اصغر دادبه، دکتر محمد دهقانی و به همت هنرمندان خانهٔ نمایش و انجمن نمایش



یزد در تالار فرهنگ سامان یافته بود که با نوای گرم و ضرب مرشد رفیع‌زادگان و اجرای برنامهٔ نقالی مرشد ولی الله ترابی همراه بود.

وی با شوری خاص جمع هنرمندان و حاضران را در حال و هوای صحنه‌های به یاد ماندنی اثر جاودانی فردوسی، شاهنامه، قرار می‌داد.دست‌ها را در دست رستم می‌نهاد و به فتح قلعهٔ اشکبوس و افراسیاب می‌برد. آن گاه صدای چکاچاک شمشیر و تُرق تُرق سمّ اسبان را در فضا طنین می‌انداخت. و گهگاه مجری پرشور این مراسم، علیرضا خورشیدنام با صدای حماسی خود حضار را با شاهنامه و فردوسی و دکتر اسلامی آشنا می‌کرد و در این میان صدای دف سیاوش ناظری و ویلون

دکتر ضیاء موحد

اگر این بیان استعاری را بخواهیم معنی کنیم این است که اگر بنا باشد ذهن جزئی باشد که خودش هیچ ارتباطی با جسم و جهان خارج نداشته باشد – و البته این موضعی است مخالف عقل سلیم – ذهن هم جزئی از جهان نیست اما، ما همه جزئی از این جهانیم. این حرف ویتگنشتاین را دیوید سون با روش منظمی که خاص خود اواست در مقالات بسیار فشرده ای از اجمال به تفصیل می آورد و به نتیجه ای می رسد که نقطه مقابل نسبی گرایی است. نوعی نسبی گرایی که متاسفانه در ایران خیلی رایج شده است. ایراد دیگری که رورتی به«ماتریکس» گرفته این است که زبانی که شخصیت این فیلم هنگام محصور بودن در توهمات خودش یا در دنیای درون خودش دارد و زبانی که وقتی از دنیای درون به بیرون میآید یکی است. بنابراین تعارضی در این فیلم است. در واقع این شخصیت همان باورهایی را دارد که همه دارند و این بازی بیرون و درون کلاه سرخود و بیننده گذاشتن است. رورتی معتقد است این فیلمی است متکی بر یک فلسفه مردود و فیلمی است گمراه کننده و عوام فریبانه. این نوعی است از برخوردی که یک فیلسوف می تواند با سینما بکند. اما مسئله ای که الان اینجا مطرح می شود این است که شما می گویید تفکر فلسفی، منظور از تفکر فلسفی در فیلم چیست ؟ این مطلبی است که نمی دانم در این فرصت کم چگونه بدان بپردازم، اما عجالتاً سعی خود را خواهم کرد البته با ارجاع به حرف ها و کارهای برگمان .کسانی که مطالعات فلسفی ندارند ممکن است تصورات عجیب و غریبی از فیلم فلسفی یا تفکر فلسفی داشته باشند. منظور من از تفکر فلسفی در آثار یک هنرمند پرداختن به مسائل انتزاعی فلسفی نیست. منظور دغدغه مداوم و اشتغال خاطر داشتن هنرمند به برخی از مسائل اساسی انسانی است. مثال مخالف آن فیلمسازی است که به اقتضای بازار روز به هر موضوعی نصفه نیمه می پردازد و از این موضوع به آن موضوع می پرد تا به هر قیمتی تماشاچی را به سینما بکشاند، بی آنکه هیچ رشته ای موضوعاتش را به هم پیوند دهد. البته هر هنرمند اصیلی نسبت به همه مسائل اشتغال خاطر ندارد. در مورد برگمان باید گفت به مسائل خاصی اشتغال خاطر دارد و این مسائل را می پروراند و شگردهای هنری – این مطلب خیلی مهم است و آن چیزی است که فیلم را فیلم می کند– مناسب و تازه برای بیان آنها خلق می کند. بنابراین اهمیت یک هنرمند، یک فیلمساز هم اشتغال فکری داشتن به مسائل خاصی است و هم خلق ابزار بدیع برای بیان آنها. برگمان نمونه یک چنین هنرمندی است. برخی از مسائل کلیدی که بدانها می پردازد عبارت است از؛ مسئله دشوار روابط زن و مرد که در اغلب فیلم هایش حضور دارد، مسئله مرگ که در همین فیلم « مهر هفتم» خواهید دید و اصلاً بعضی بر آنند که این فیلم نه تنها درباره جست وجوی خدا، بلکه مسئله روبه رو شدن با مرگ است ؛ مسئله مرگ و چگونگی رویارویی با آن. مساله دیگر برگمان مسئله ایمان به خداست. از جملاتی که اخیراً در اینترنت از برگمان نقل کرده اند این است که . i hope , I never get so old , I get religious در واقع آخرین موضع برگمان درباره ایمان است. اینها مسائلی هستند که در مرکز اندیشه های برگمان قرار دارند و این مسائل را بارها طرح کرده و هربار از زاویه تازه ای و متناسب با طرح مسئله به تکنیک تازه ای دست پیدا کرده است. می خواهم بگویم هنر برگمان در تلاش پیوسته در پروراندن افکار و ابزار بیان افکار خود اوست. چنین هنرمندی می تواند در سال ۱۹۷۰ ادعا کند که سی اثری که تا آن روز آفریده کل منسجمی را تشکیل می دهند. اکنون آن سی اثر به حدود چهل اثر رسیده و فعلاً مدتی است که برای تلویزیون فیلمنامه می نویسد و فیلم آخرش هم با همکاری فرزندش دانیل برگمان ساخته می شود. بعد از آن هم کارهایی که کرده با حضور اندیشه است. آن مصاحبه ها که بدان ها اشاره کردم قبل از فیلم « فانی و الکساندر» است ولی باز ما در این فیلم می بینیم همین مسائل را می پروراند. وقتی چنین هنرمندی داشتیم می گوییم تفکر فلسفی دارد و دغدغه ای دارد. این مسئله ای است که خیلی خوب باید به آن توجه کرد که منظور من از تفکر فلسفی در فیلم چیست. حال

دغدغه های فلسفی در مُهر هفتم

کتاب ماه ادبیات و فلسفه با همکاری سینما تک موزه هنرهای معاصر نشست‌هایی را با عنوان «فیلم و فلسفه» برگزار می کند که تاکنون چهار نشست برگزار شده است . سومین نشست با نمایش فیلم «مُهر هفتم» اثر برگمان و با سخنرانی دکتر ضیاء موحد و با حضور اهل ادب ، فلسفه و سینما برگزار شد . متن سخنان دکتر موحد در برابر شماست .

***

می خواهم سخن را با گفته ای از برگمان آغاز کنم: «من با مفسران و منتقدان عمیقاً مخالفم . اگرچه، البته فقط می توانم از طرف خودم صحبت کنم . آنها گمان می کنند که همه انواع خطوط فکری آگاهانه و ادراکهای عقلی، جریانهای مرتب و منظمی هستند اما برای من همه چیز همین طور بدون تعمق و تفکر، بدون شکل اتفاق می افتد ». * اگر کسی نه تنها تفکر بلکه آموزش فلسفی داشته باشد چنین جمله ای نخواهد گفت . اینکه چه ایرادی می توان با توجه به حرفهای دیگر خود برگمان به چنین اظهارنظری گرفت، مسئله ای است که روشن خواهم کرد. این گفته برگمان به اعتباری درست و به اعتباری به خصوص در محیط ما، بسیار گمراه کننده است.

اما نخست در حاشیه عرض کنم اولین فیلمی که از برگمان دیدم « توت فرنگی های وحشی » بود . قبل از انقلاب ، دو کانون فیلم داشتیم که ظاهراً یکی به همت فرخ غفاری برگزار می شد و دیگری به همت ابراهیم گلستان . گمان می کنم کانونی که در آن شرکت کردم کانون فرخ غفاری بود . درآنجا رسم بر این بود که قبل از فیلم کسی صحبت می کرد . البته آن چند دفعه ای که من رفتم کسی صحبت نکرد ولی قاعدتاً کسی که آنجا صحبت می کرده ، تفسیر فیلم نمی کرده . درست هم نیست ، برای اینکه اگر تفسیر بعد از نمایش فیلم انجام شود معنایی دارد ولی قبل از آن اولاً دست کم گرفتن بیننده است و ثانیاً ممکن است مفسر حرفی بزند که گمراه کننده باشد . بنابراین قصد اینکه تفسیری از فیلم کنم ندارم ولی چون فیلم با زیرنویس انگلیسی نمایش داده می شود، در آخر این گفتار شرحی بسیار مختصر درباره کل ماجرای فیلم خواهم داد، شرحی که هیچ معنای خاصی القا نکند.

فلسفه فیلم نسبت به فلسفه های به اصطلاح مضاف دیگر مانند فلسفه علم، فلسفه فیزیک، فلسفه ریاضی و مانند آنها فلسفه تازه تری است . البته نقد فیلم از دیدگاه فلسفی سابقه دیرینی دارد . نمونه اخیری از آن نقد رورتی است، بدین شرح : در سال ۲۰۰۳ ریچارد رورتی، فیلسوف آمریکایی، بر فیلم « ماتریکس » که اغلب آن را دیده اید نقدی نوشت که نمونه بارزی از نقدهای فلسفی بود. ریچارد رورتی با این نقد تمام اعتبار فیلم« ماتریکس» را زیر سوال برد و فیلم را گمراه کننده دانست . می گوید : « ماتریکس بر اساس ثنویت دکارتی ساخته شده، بدین معنا که ما ذهنی داریم و جسمی که این دو کاملاً از هم جدا هستند و بنابراین یک نفر می تواند گفت و گویی کاملاً درونی با خودش داشته باشد . در اینجا ذهن مثل یک تئاتر خصوصی در نظر گرفته می شود که چشمی درونی در داخل این تئاتر اتفاقاتی را که می افتد مشاهده می کند و هیچ ارتباطی هم با جهان خارج ندارد . این را در فلسفه به اصطلاح Brain in a vat می گویند یا « ذهن در خلاء » (اگر نخواهیم ترجمه ای تحت الفظی کرده باشیم) . استدلالی که در ذهن بدون جسم دکارت می کند استدلالی است که دقیقاً ابن سینا کرده است . در واقع این شبهه می رود که نکند دکارت از ابن سینا این استدلال را گرفته باشد . من در مخالفت با این نظر از وقتی که به افکار فلسفی روی آوردم همیشه برایم مسئله ای بود که مغز من به هر جهت جزئی از اثاثه این جهان و جزء جسم من است بنابراین نمی توان آن را چیزی مجزا از جهان دانست و خیال کرد که من انسان که بر حسب اتفاقی طبیعی دارای شعور شده ام یک طرف جهان ایستاده ام و جهان در یک طرف دیگر و در نتیجه تمام شایدهای دکارت را مطرح کنیم و مثلاً بگوییم شاید ذهن ما به روی جهان بسته است و ذهن آنچه از جهان خارج به آن می رسد طور دیگر تفسیر می کند و شاید جهان خارج اصولاً چیز دیگری است و ما چیز دیگر، یا شاید تجربیات ما اصولاً ارتباطی با جهان خارج پیدا نکند . این حرف هایی است که ثنویت دکارتی به آنها میدان می دهد . اما حرفی که رورتی می زند رد همه این شک های دکارتی است . رورتی به خصوص به دو فیلسوف استناد می کند : ویتگنشتاین و دونالد دیویدسون . استنادی که به ویتگنشتاین می کند آن جمله معروف ویتگنشتاین است که می گوید اگر جزئی در یک ماشین باشد که با گردش آن چیزی به گردش درنیاید آن جزء، جزء ماشین نیست و ربطی به آن ماشین ندارد . در واقع

تصوری از خورشید داریم ولی وقتی که خورشید از مغرب طلوع بکند لابد این بیت را همه میدانیم:

گویا طلوع می کند از مغرب آفتاب
کاشوب در تمامی ذرات عالم است

این معترضه را برای آن می گویم که فهم فیلم های برگمان با فرهنگ سوئدی گره خورده است .

و اما راجع به فیلم « مهر هفتم ». داستان فیلم در یک روز در قرون وسطی می گذرد، داستان شوالیه ای است که در جنگ های صلیبی شکست خورده و برگشته و مثل کسانی که در جنگ شرکت کرده اند، از بس بی عدالتی، کشتار، بی رحمی دیده ایمانش را از دست داده است . همراه او سلحشوری است که بعد از او قرار است شوالیه شود و زیر دست او تربیت گردد . او همچنان ایمانش را حفظ کرده است. شوالیه به سمت قصر خود می رود، خسته از جنگ، زنش در قصر منتظر اوست . در بین راه با کسانی برخورد می کند که شناختن آنها مستلزم آگاهی هایی از فرهنگ سوئد است . در این فیلم شمایل گردان هایی را می بینید سرگردان در راه ها . زیرا شهر طاعون زده شده است و این شمایل گردان ها مثل درویش های خودمان که پرده هایی راجع به عاشورا و وقایع مذهبی را با خود حمل می کنند، مجسمه ها و چیزهایی را که مربوط به تصلیب مسیح است با خود همراه دارند . در آغاز ضربه هایی از شلاق خوردن را می بینید. در اینجا نکته دقیقی است . شهر را وبا و طاعون فرا گرفته. مردم خیال می کنند که گناه بزرگی مرتکب شده اند، بنابراین خودشان را تنبیه می کنند . یادتان باشد اینجا کسی، کسی را شلاق نمی زند، اینها فقط خودشان را تنبیه می کنند تا خداوند از گناهانشان بگذرد. شوالیه و سلحشور به قصر می رسند ؛ از قصر همه گریخته اند مگر زن شوالیه که انتظارش را می کشد. در قصر کتاب « مکاشفه» یوحنا آخرین کتاب عهد جدید خوانده می شود . کلمه مهر هفتم در این فیلم در واقع اشاره به همان مکاشفه یوحناست . در این مکاشفه کتابی است که آن کتاب را مسیح باید باز بکند، هفت مهر بر این کتاب خورده است و با باز کردن هر مهر اتفاق و حشتناکی می افتد، اینها ادبیات آخرالزمانی و وحشتناک است . به مهر هفتم که می رسد هفت فرشته هستند که هفت کرنا (ابواق سبعه) یا بوق باید بزنند و با هر صدایی که هر کدام از این فرشته در می آورند اتفاقاتی می افتد . در این فیلم دو صحنه مهم است که اغلب بدان اشاره کرده اند :

۱– صحنه آغاز: در این صحنه مرگ در هیئت انسانی، جامه ای سیاه و قیافه ای ترسناک بر شوالیه ظاهر می شود. شوالیه برای فرار از مرگ پیشنهاد می کند شطرنج بازی کنند تا اگر شوالیه بازی را ببرد زندگی را هم برده باشد و مرگ کاری با او نداشته باشد . شوالیه به مهارت خود در شطرنج اطمینان دارد. بازی شروع می شود، اما مرگ را نمی توان شکست داد. جایی به گونه ای که خواهیم دید شوالیه بازی را می بازد .

۲– صحنه پایان : شوالیه در قصر خود، خالی از خدمتکاران و سکنه زن خود را منتظر باز می یابد . خواندن مکاشفه یوحنا آغاز میشود. کسی در می زند . در را باز می کنند، مرگ است با همان جامه سیاه و چهره ترسناک اما با چنان قد و قامتی که مو بر اندام بیننده راست می کند . حالا می رسیم به صحنه پایانی فیلم که به گفته برگمان بدیهه پردازی بوده است .

برگمان می گوید: « وقتی تمام هنرپیشه ها کار را تعطیل کرده بودند و داشتند می رفتند نگاه کردم و دیدم در آسمان یک لکه ابر پیدا شد . سایه ای زیبا بود . به هر کس آنجا بود گفتم لباس هنرپیشه های غایب را بپوشند و روی آن صحنه بروند و رقص کنان دست در دست هم دهند.» برگمان به حق این را بدیهه پردازی می داند اما باید پرسید مفهوم رقص مرگ را از کجا آوردی . اگر آن موسیقی معروف قطعه رقص مرگ نبود از کجا این اندیشه می آمد . منظور من از این سوال و تکیه بر آن در این گفتار، تکیه بر دیده ها، خوانده ها و شنیده ها و خلاصه فرهنگ و آموزش هنرمند است . تا فرهنگی، اطلاعاتی، آموزشی در کار نباشد شهود به

گفته برگمان جز از تاریکی سردر نمی آورد . از چاه خالی نمی توان آب کشید . بدیهه پردازی و بدیهه نوازی، هنر آنانی است که ذهنی سرشار از تجربه ها و اندوخته های فراوان دارند . چنانکه دیدیم همه حرف های برگمان را باید خواند . قولی که در آغاز این گفتار از او نقل کردم چیزهایی از آن حذف شده که در گفته های دیگر او باید پیدا کرد و در آن نهاد. .حرف آخر آنکه در اوج فیلم های پر تماشاچی، فریبکارانه و پر خرج و پر زرق و برق هالیوود، ظهور « مهر هفتم» حادثه ای بود که چشم فیلمسازان اصیل و با بصیرت را به آسمانی باز کرد که تا به آسانی بتوانند در آن پرنده را از بادبادک های رنگین تشخیص دهند .

پانوشت‌ها:

* نقل قول ها همه مگر در چند مورد برگرفته از سه مصاحبه ای است که با برگمان در سال های ۱۹۶۸ تا ۱۹۷۰ کرده اند و در کتابی چاپ شده که عنوان ترجمه آن به فارسی برگمان به روایت برگمان (ترجمه مسعود اوحدی، انتشارات سروش، ۱۳۷۷) است . این کتاب مرجع اصلی ارجاعات نویسندگان غربی هست . ارجاعات این مقاله به صفحه های همین ترجمه فارسی است.

به نکته ظریف تری می رسیم . آیا برگمان نکته تازه ای در مسائل گریبانگیر خود کشف کرده است که دیگران کشف نکرده اند ؟ مسائلی مانند فقر عاطفی، عدم تفاهم زن و شوهر، تنهایی دردناک انسان، هراس از مرگ، گریز ناپذیر بودن مرگ، رویگرداندن از تعصبات مذهبی که نوع صریح تر آن در فیلم « فانی و الکساندر» است. در«فانی و الکساندر» کشیشی با زنی ازدواج کرده و زندگی ناخوشایندی برای او فراهم می آورد. در گفت و گویی که شدیدترین اعتراضاتی که ممکن است به یک کشیش و طرز زندگی اش کرد، کشیش محاکمه می شود و این یکی از اوج های کار برگمان است . اما آیا در جوابی که به این سوال ها داده می شود برگمان چیزی کشف کرده، آیا حرف تازه ای زده یا نه ؟ من در جمله ای از خود برگمان جواب این سوال را پیدا کردم که می گوید : « درمانده به هر فرمی که ممکن بود به یاری ام آید چنگ زدم، زیرا هیچ فرمی از خود نداشتم » . نکته مهم این است : برگمان پرسش هایی دارد ، مشاهداتی و تجربیاتی، تربیتی و اطلاعاتی . حالا می خواهد فضایی که در آن نفس کشیده را به تصویر در آورد. اگر فرهنگ سوئد را بشناسید طور دیگر فیلم های برگمان را می فهمید . برگمان به اصطلاح، زیست جهان خاص خودش را دارد و اما این زیست جهان تا زمانی که زبان بیانش را پیدا نکند شکل نمی گیرد . او در فرهنگی تربیت شده و دغدغه هایی دارد . علت آنکه برگمان، برگمان شد، این است که برای آنها بیان هنری پیدا کرد، دغدغه دائم و جست و جوی پیگیر همراه استعداد هنری، استعدادی که باید کار او را از دیگران متمایز کند سرانجام او را به کشف یا خلق زبان تصویری که خاص خود برگمان است رساند . حال می توان سخن از جهان برگمان، اندیشه برگمان، فلسفه برگمان گفت، بی آنکه بیهوده ریشه اندیشه های او را در دیگران بخواهیم پیدا کنیم . گمراه ترین طرز برخورد با آثار یک هنرمند این است که مچ او را بگیریم که تو این اندیشه را از فلانی و اندیشه دیگر را از کس دیگری گرفته ای . مهم این است که اندیشه ای را که گرفته چطور در نظام خودش پرورانده است . این در سینما، در نقاشی و در همه جا هست . اگر بخواهیم هنر را به مضمون و محتوایش محدود کنیم چندان چیزی به دست نمی آید . مهم این است که چطور بیان کنیم . نوع بیان کردن در واقع تازه کردن موضوع است . برگمان اعتقاد دارد که بر غریزه متکی است، اما می گوید آدم های فیلمهایم عیناً مثل خودم هستند، مخلوقاتی غریزی با ظرفیت روشنفکرانه بالنسبه کم ... این آدم ها بیشتر « تن » هستند با سهم کوچکی از برای جان . (ص۲۳۱) . در اینجاست که می خواهم بگویم برگمان اشتباه می کند . آن چیزی که برگمان اسمش را غریزه میگذارد، تمام تربیت و فرهنگی است که در آن بزرگ شده است و گرنه چگونه فیلمساز دیگر در محیط دیگری طور دیگر کار می کند، چطور آلفرد هیچکاک دنیایی متفاوت از دنیای برگمان می سازد ؟ او هم می تواند بگوید که من به غریزه هنری ام متکی هستم . تمام چیزهایی که برگمان اسمش را غریزه می گذارد ریشه در زیست جهانش دارد اما جایی حرفش را اصلاح می کند . به این گفته او توجه کنید:

« نظرم این است که من جمع کل هر آن چیزی هستم که تا به حال خوانده، دیده، شنیده یا تجربه کرده ام . عقیده ندارم هنرمند ریشه در هوا دارد . خود را خشت کوچکی در ساختمانی بزرگ می دانم که متکی به دو طرف و بالا و پایین خود هست . »(ص۶۲)

این حرف درستی است نه آن حرفی که در آغاز مقاله از او نقل کردم . در جایی دیگر می گوید: « من از دنیای محافظه کارانه مسیحی می آیم، مسیحیت را با شیر مادرم در خود جذب کرده ام، پس واضح است که بعضی از صور در ذهن آدم جایگزین می شوند . » (ص۲۳۱)

اما نکته دیگر درباره جست و جوی دائم است که بدان اشاره کردم، از او سوال می کنند « هنوز هم خواب می بیند ؟

– بله خیلی زیاد .

– و خواب هایتان را به یاد می آورید ؟

– بعضی وقت ها

– آنها را یادداشت می کنید !

– بله گه گاه ....این نوع مرض کاری است » (صص ۸۳–۸۲)

برگمان صحنه هایی در کارهایش دارد که به اعتقاد بعضی ها خواب های اوست و بعضی ها را هم خودش اقرار کرده که در خواب این صحنه را دیده است . ملاحظه می کنید که ذهن دائماً کار می کند، لازم نیست که این کار کردن حتماً آگاهانه باشد . این مسئله فلسفی مهمی است که الان در فلسفه ذهن درباره آن صحبت می شود . آن چیزی که برگمان فکر می کند بدون شکل، بدون تفکر، بدون تعمق می آید، بدون سابقه نیست . ساختار هم دارد، اما مبتنی بر آن زیست جهانی است که در آن زندگی کرده است . در اینجا حرف جالب دیگری هم درباره کاربرد شهود می زند :

« همین که آدم شهودی در موردی تصمیم گرفت لازم است آن را به روش عقلانی دنبال کند، بینش شهودی که خیلی دور برود سر از تاریکی در می آورد. » (ص۱۴۴)

بنابراین دوباره ما نظارت عقلانی را باید داشته باشیم، ضمن اینکه بدانیم آنچه را بیان می کنیم مقدماتش قبلاً آماده شده است . به همین دلیل هنرمندی که فلسفه خوانده باشد، نقاشی دیده باشد، موسیقی گوش کرده باشد،اینها در خلق اثر خود به خود وارد می شوند . ابزار آماده است، ذهنش آماده است . برگمان می گوید : « من فقط دیده ها و شنیده هایم را به یاد می آورم . من آدم کلامی نیستم، بلکه تصویر کار می کنم . » و بعد مهم بودن بیان جزئیات تصویر را در جایی بسیار زیبا چنین شرح می دهد: « رهبر ارکستری که به نوازندگانش می گوید، یادتان باشد که این عالم صغیری است که در عالم کبیری انعکاس یافته است، یا از این جور حرف ها، کارش تمام است. اما اگر بگوید اینجا تنفس کن، لبهایت را این طور روی هم فشار بده، یک زخمه سر بالا در اینجا بزن . روی این سنکوپ تاکید کن، آن وقت نوازندگان می دانند موضوع از چه قرار است . می فهمند با آدمی طرف هستند که به کار خودش وارد است . دقت در جزییات مهم است.» (ص۹۸)

من راجع به فرهنگ سوئد صحبت کردم، برگمان وحشت عجیبی از آفتاب دارد . این برای سوئدی ها امر عجیبی نیست . در سوئد روزها گاهی آن قدر طولانی است که مادران بچه ها را به زور به رختخواب می برند و پرده ها را می کشند و می گویند بخواب . او بارها وحشت خودش را از آفتاب گفته است و فیلمی دارد که سه خورشید هم زمان در آن طلوع می کنند . می گوید می خواهم با این کار وحشت را القاء کنم و بعد اضافه می کند که یک تابلوی نقاشی در استکهلم است که در آن نقاش، شش خورشید را تصویر کرده است، آن هم برای ایجاد وحشت . ما هم چنین

رضا کرمی *

آقای جواهر اسپاهیو به بهترین خوانندگان اشعار نعیم جوایزی اهداء شد.

سمینار بزرگداشت یکصد و پنجمین سالگرد نعیم فراشری در ساعت ۱۰ صبح روز چهارشنبه چهارم خرداد در محل موزه خانواده فراشری واقع در روستای فراشر آغاز شد. بایا رشاد باردی رهبر جهانی بکتاشیه، جواهر اسپاهیو مشاور رئیس جمهور، کرمی رئیس بنیاد فرهنگی سعدی شیرازی، نماینده مجلس استان پرمت هیأت رئیسه این نشست را تشکیل می‌دادند.

شهردار فراشر ضمن خوشامدگویی به میهمانان، ابتدا گزارشی از سمینار یکصد و پنجمین سال درگذشت نعیم فراشری ارائه دادند و ضمن یادآوری سمینار بزرگداشت یکصدمین سالگرد سامی فراشری که در بهار سال ۱۳۸۳ برگزار گردید. از مشارکت و حضور بنیاد فرهنگی سعدی شیرازی در برگزاری هر دو سمینار تشکر و قدردانی کردند. سخنران بعدی جواهر اسپاهیو، دبیر این نشست، از پیشنهاد برگزاری بزرگداشت صد و پنجمین سالگرد نعیم فراشری تشکر کردند و از آن به عنوان یک اتفاق فرهنگی بزرگ یاد کردند و در بخش دیگری از سخنرانی خود دستاوردهای سفر خود به ایران را که به مناسبت برگزاری همایش «تعامل ادبی ایران و جهان» و شرکت در نمایشگاه بین‌المللی کتاب تهران در سال جاری ارائه نمودند بیان کردند و مشاهدات و نتایج سفر خود را که سخت مورد توجه وی واقع شده برای سمینار توضیح دادند.

ایشان ایران را یک کشوری با سوابق فرهنگی ارزشمند و دارای ارتباطات فرهنگی دیرینه با آنها دانستند و اظهار داشتند ایران برای من یک کشور رویایی بود آنها مشاهیر فرهنگی ما را بهتر از ما می‌شناختند و برای آنها احترام قائل بودند. من در این سفر با وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی ایران، مشاور رئیس جمهور ایران و مدیر کل اروپای وزارت خارجه ملاقات کردم که بسیار ثمربخش بود.

سومین سخنران این سمینار کرمی بود که با بیان ویژگی‌های شخصیت نعیم و تأثیر آن در اندیشه و آرمان‌های مردم آلبانی ایشان را پیشوای بحق بیداری مردم آلبانی نامید. و گفتند: نعیم با تأثیرپذیری از مثنوی مولوی و الهام از فرهنگ بومی آلبانی به خلق آثار ماندگاری از شعر و ادبیات پرداختند. وی در پایان با قرائت شعری از **دیوان تخیلات** نعیم فراشری با عنوان وطن که مورد توجه و تشویق شرکت‌کنندگان قرار گرفت به سخنان خود پایان دادند.

سپس سایر سخنرانان به ایراد مقاله خود پرداختند. در پایان مراسم با اهدای لوح تقدیر از ارائه دهندگان مقالات تقدیر شد و مراسم با پذیرایی از مهمانان به اتمام رسید.

از نکات برجسته و قابل توجه در این سمینار انتشار همزمان کتاب «دیوان تخیلات» فارسی نعیم فراشری با ترجمه آلبانیایی بود. **دیوان تخیلات** فارسی نعیم فراشری توسط مترجم نام آشنای آلبانی مرحوم وجیه بخارایی و مترجم شاهنامه فردوسی به زبان آلبانیایی ترجمه شده بود. شایان ذکر است نعیم فراشری تنها شاعر اروپایی است که به زبان فارسی شعر سروده است. دکتر عبدالکریم گلشنی در سال ۱۳۴۹ در دانشگاه تهران در خطابه علمی خود تحت عنوان «تأثیر ادبیات فارسی در بالکان و اشعار نعیم فراشری» چنین می‌گوید: «حلاوت شعر نعیم تنها در این نیست که از زبان یک اروپایی شنیده می‌شود، بلکه در آگاهی و تسلط شاعر به رموز و دقایق و ترکیبات وصفی شعر فارسی است که توانسته است به این درجه از مهارت و استادی برسد.» دیوان تخیلات نعیم فراشری به صورت دو زبانه و نفیس برای اولین بار در آلبانی توسط بنیاد فرهنگی سعدی شیرازی به چاپ رسید. پیش از این تخیلات به صورت مجزا منتشر شده بود. در این سمینار علاوه بر توزیع کتاب **تخیلات** نعیم دیگر منشورات بنیاد فرهنگی سعدی نیز در بین شرکت‌کنندگان توزیع شد.

* رئیس بنیاد فرهنگی سعدی شیرازی

گزارش

منشأ الطاف و انوار حیات

بدون شک بعد از گسترش اسلام در کشور آلبانی از طرق مختلف نقش برادران فراشری در انتقال و شناساندن فرهنگ اسلامی به ویژه فرهنگ ایران اسلامی به مردم مسلمان آلبانی انکارناپذیر و بی‌نظیر است. از سویی جایگاه برادران فراشری در جنبش بیدار ملی آلبانی که به مثابه یک دوره کامل تاریخی در حیات ملت آلبانی شناخته می‌شود بسیار تعیین‌کننده بوده است تا جایی که برادران فراشری را به عنوان قهرمانان ملی و رهبران جنبش بیداری آلبانی می‌شناسند و علاوه بر آن نعیم فراشری پدر و بنیان‌گذار ادبیات جدید آلبانی قلمداد می‌شود.

بنیاد فرهنگی سعدی شیرازی برای تحکیم روابط دیرینه فرهنگی دو کشور به احیاء و معرفی آثار و شخصیت‌هایی که در ایجاد این پیوند فرهنگی نقش داشته‌اند اهتمام ویژه نموده است. در همین راستا در سال ۱۳۸۳ به مناسبت یکصدمین سال درگذشت سامی فراشری شرق‌شناس و ایران‌شناس بزرگ آلبانی و مترجم بعضی از شاهکارهای ادب پارسی به زبان ترکی و آلبانیایی و صاحب فرهنگ اعلام اقدام به مشارکت در برگزاری یکصدمین سالگرد سامی فراشری و انتشار کتاب **جهان ایران در آثار سامی فراشری** و انتشار «ویژه‌نامه سالگرد سامی فراشری» در فصلنامه علمی و فرهنگی پرلا نمود که با استقبال بی‌نظیر مردم و شخصیت‌های علمی، فرهنگی و سیاسی مواجه گردید.

سال ۱۳۸۴ که مصادف با یکصد و پنجمین سالگرد درگذشت نعیم فراشری شاعر، نویسنده و پیشوای ملی آلبانی در جنبش بیداری مردم آلبانی و صاحب آثاری چون کتاب حماسی **کربلا** به زبان آلبانیایی و دیوان **تخیلات** به زبان فارسی بود بنابر پیشنهاد شهرداری فراشر و تعدادی از شخصیت‌های علمی و فرهنگی آلبانی و با همکاری بنیاد فرهنگی سعدی شیرازی بزرگداشت یکصد و پنجمین سالگرد نعیم فراشری برنامه‌ریزی گردید.

بنیاد فرهنگی سعدی شیرازی علاوه بر کمک به برگزاری این مراسم تصمیم به انتشار کتاب **دیوان تخیلات** نعیم فراشری به دو زبان فارسی و ترجمه آلبانیایی آن که توسط مترجم توانا وجیه بخارایی انجام شده بوده به شکل وزین و ارزشمندی نمود.

مراسم بزرگداشت یکصد و پنجمین سالگرد نعیم فراشری در چهارم خرداد ماه در زادگاه نعیم فراشری در روستای فراشر از توابع پرمت با حضور شخصیت‌های دینی، علمی، فرهنگی و سیاسی آلبانی، بابا رشا باردی رهبر جهانی بکتاشیه و کرمی، رئیس بنیاد فرهنگی سعدی شیرازی، برگزار شد.

از نکات قابل توجه در این مراسم مهم حضور بسیاری از دراویش و باباهای طریقت بکتاشیه و مهمانانی از کوزوو، ترکیه و یونان که چهره‌ای دینی و بین‌المللی به این سمینار بخشیده بود.

محل برگزاری سمینار فراشر محل تولد نعیم فراشری که در یکی از مناطق کوهستانی و صعب العبور در جنوب آلبانی در استان پرمت واقع است عشق به شخصیت محبوبشان نعیم، میهمانان زیادی را به این منطقه کشانده بود. مشاور رئیس جمهور آقای جواهر اسپاهیو، نماینده مجلس استان پرمت، و ده‌ها نویسنده، هنرمند و آحاد مردم و از همه مهم‌تر حضور رهبر جهانی بکتاشیه که با کهولت سن و بیماری قلبی در این سمینار شرکت کرده بود.

قبل از آغاز سمینار شرکت‌کنندگان در این سمینار در برنامه‌ای با عنوان «دیدار با نعیم» به اتفاق از «موزه خانه برادران فراشری» دیدن کردند این موزه که در محل منزل فراشری‌ها دایر شده است، شامل بخشی از آثار و میراث فرهنگی به جای مانده از خانواده بزرگ فراشری‌ها است.

در این مراسم «دیدار» ابتدا بابا رشاد باردی رهبر جهانی بکتاشیه طی سخنانی از نقش نعیم فراشری و خانواده بزرگ وی در کمک به انتشار اهداف بزرگ حاجی بکتاش ولی در آلبانی و استقلال این کشور اشاره کردند و آنها را سرمایه معنوی آلبانی برشمردند و از آنها به بزرگی یاد کردند. همچنین گروه‌های سرود با خواندن شعرهایی از نعیم به زبان آلبانیایی جلوه خاصی به این برنامه فرهنگی داده بودند در پایان توسط

هست و نیست / اتللو: من از تو در برابر آن فاحشه مکار ونیزی محافظت می‌کنم؟ / شاه لیر: ما چنین دختری نداریم / مکبث: کرداری بدون نام.

***

دانش فرد: وجود شناسی جوهر فردی لایب نیتس

The Science of the Individual: Leibniz's Ontology of Individual Substance

استفانو دی بلا (Stefano Di Bella)

Springer, 2005, XII, 415 p, 140, 00 £ Hardcover

لایب نیتس جوهر فردی را پایه و اساس بنای متافیزیک خود قرار داده است. برخلاف آنچه تصور می‌شود شهودهای لایب نیتس ماحصل نسخه برداری از منطق موضوع محمولی و یا تاکید غیرانتقادی بر برخی فرضیات قدیمی متافیزیکی نیست. این شهودها از تحقیقی منصفانه در باره بنیان وجودشناسی ما، منطق حقیقت، تحلیل زبان شناختی و تجربه پدیدارشناختی ذهن آدمی حاصل می‌شود. تلاش لایب نیتس برای فهم و ادراک فرد انضمامی در زمانی روی می‌دهد که پارادایم‌های اسکولاستیکی جای خود را به نومینالیسم هابز و شیوه دکارتی و متافیزیک اسپینوزا می‌دهد، یعنی در روزگاری که رابطه میان کلمات، مفاهیم و اشیا شکل جدیدی به خود می‌گیرد.

سوالاتی که لایب نیتس با آنها مواجه بود، همچون چگونه می‌توان میان جواهر انضمامی و انتزاعی تمایز قائل شد؟ بنیان و اساس متافیزیکی نسبت زبانی چیست؟ مشابهت‌ها چگونه است؟ و . . . اکنون نیز مطرح است. این کتاب ضمن ایضاح برخی از جوانب فلسفه لایب نیتس بحث‌های مطرح در فلسفه جدید را نیز پی می‌گیرد.

***

زیارت و سنت ادبی

Pilgrimage and Literary Tradition

فیلیپ ادوارد (Philip Edwards)

Cambridge University Press, May 2005, 228 pages, £45.00 Hardback

در این کتاب نویسنده موضوع زیارت را در آثار نویسندگان مختلفی

کتاب‌های خارجی

متافیزیک کمدی دانته

The Metaphysics of Dante's Comedy

کریستین موس (Christian Moevs) ، استاد زبان‌های رومی دانشگاه نتردام ، امریکا

Oxford University Press, April 2005, 320 pages, £29. 99 (Hardback)

به زعم کریستین موس ، نویسنده کتاب برای تفسیر مسئله محوری در کمدی الهی دانته نیازمند شناخت متافیزیک دانته هستیم . به نظر وی این مسئله محوری عبارت است از مدعای کتاب **کمدی الهی** درباره حالت مکاشفه ، رویت و ضبط مشاهدات تجربی . برای این منظور رابطه اشعار دانته با مباحث متافیزیکی پیگیری شده و نویسنده در نهایت به این نتیجه می‌رسد که به نظر دانته همه آنچه را که ما به عنوان واقعیت ، جهان زمان‌مند و مکان‌مند ، ادراک می کنیم در واقع مخلوق یا تصویر (projection) موجود دارای آگاهی است . با این تفسیر ، نویسنده می‌تواند برخی از مسائل مطرح در کتاب کمدی الهی را تفسیر کند .

***

تراژدی‌های شکسپیر: هتک حرمت و هویت

Shakespeare's Tragedies : Violation and Identity

الکساندر لگات (Alexander Leggatt) ، دانشگاه تورنتو ، کانادا

Cambridge University Press, May 2005, 236 pages, £16. 99 Paperback

این کتاب محور های هویت و هتک حرمت را در هفت تراژدی شکسپیر بررسی می کند و این موضوع را با قضیه هتک حرمت لاوینیا در تیتوس آندرونیکوس آغاز می کند . تبعات این حادثه موجب بحران هویت در لاوینیا می‌شود و کل مفهوم هویت را به ذهن مخاطب القا می کند . در هفت اثر رومئو و ژولیت ، هملت ، تیتوس آندرونیکوس ، شاه لیر ، ترولیوس و کرسیدا ، اتللو و مکبث مسئله خشونت و هویت قربانیان ، گناهکاران و خود اعمال بررسی می‌شود . روشن می‌شود که اعمال به ظاهر بی گناهانه می‌تواند به هتک حرمت منجر شود . کلمات می‌تواند بسان سلاحی به کار آید و خود تفسیر می‌تواند خطرناک باشد . فهرست عناوین کتاب به شرح زیر است: تیتوس آندرونیکوس: این دختر بود / رمئو و ژولیت: در یک نام چه هست؟ / هملت: شخصیتی نظیر پدر شما / ترولیوس و کرسیدا: این کرسیدا

Clarendon Press, February 2005, 602 pages, £60. 00 (Hardback)

کسانی که در باره فلسفه یونان تحقیق می‌کنند بدون شک سورابچی را می‌شناسند . او یکی از بهترین متخصصان فلسفه یونانی است و اتفاقا قرار بود به ایران نیز سفر کند . در هر حال ، کتاب حاضر متافیزیک در یونان باستان را از دموکریتوس تا نومنیوس و بر اساس ساختار و ماهیت (ضرورت ، زمان و . .) و واقعیت بررسی می کند. فهرست عناوین کتاب به شرح زیر است: کتاب شناسی ریچارد سورابچی / ریچارد سورابجی: خود زندگینامه نوشت فکری / ویژگی‌های درونی و نسبی اتم‌ها در وجودشناسی دموکریتی / ضرورت و توصیف در فیزیک ارسطویی فیلوپونوس / نگاه جدید به مفهوم تغییر در ارسطو / در باب فردیت زمان‌ها و رویدادها در مکتب رواقیون ارتدوکس / متافیزیک رواقی در روم / افلاطون گرایی در انجیل / جان‌های افلاطونی همچون افراد / ارسطو در برابر دکارت در مفهوم ذهنی / ادراک طبیعی شده در آنیمای ارسطو / روح و معرفت: دیدگاه ارسطو در باره ادراک / قابلیت آگاه بودن روح در نظریه تعلیم و تربیت ارسطو / نظر اسکندر افرودیسی در باره طبیعت و موقعیت دید / دیدگاه رواقی افلاطون در باره انگیزش / حضور سقراط و ارسطو در تفسیر رواقی از آکراسیا / دو تفسیر رواقی از نوع دوستی / قرائت‌های رقیب از بحث عواطف در نزد رواقیون / آیا زنون و خیسیپوس در تحلیل عواطف مخالف هم بودند؟ / نظر سنکا درباره آزادی و اقتدار / فلسفه اخلاق و شرایط یقین: دیدگاه‌های اخلاقی دکارت .

***

راهنمای رمان ویکتوریایی

A Companion to the Victorian Novel

ویراسته پاتریک برنتلینگر (Patrick Brantlinger) و ویلیام ب . تسینگ (William B Thesing)

از مجموعه راهنماهای ادبیات و فرهنگ بلک ول

Blackwell, Apr 2005, 528pp, $34. 95 Paperback

حدس زده می‌شود که بین سال‌های ۱۸۳۷ تا ۱۹۰۱ شصت هزار عنوان رمان در انگلستان به چاپ رسیده است . این کتاب بستری را که این آثار در آن شکل گرفت تبیین می کند. کتاب را محققان برجسته دوره ویکتوریا نوشته‌اند . ابتدا مفاهیم کلیدی این دوره ، همچون دین ، طبقه ، جنسیت و وضعیت نشر ترسیم شده و سپس ژانرهای مختلف بررسی می‌شود . در بخش نهایی نیز نظریه‌های دوره ویکتوریا ، مدرن و پست مدرن مدنظر قرار می گیرد . فهرست محتویات کتاب به شرح زیر است: بخش اول: بسترهای تاریخی و موضوعات فرهنگی؛ وضعیت نشر / آموزش ، میزان باسوادی و خواننده دوره ویکتوریا / پول ، اقتصاد و طبقه اجتماعی / روان‌شناسی دوره ویکتوریا / امپراتوری ، نژاد و رمان ویکتوریایی / رمان ویکتوریایی و دین / استیلای علمی / تکنولوژی و اطلاعات: رشد شتابان / قوانین ، جهان قانونمند و سیاست / سیاست جنسی و حقوق زنان / هنرهای دیگر: فرهنگ بصری ویکتوریایی / مخاطبان خیالی: رمان نویس و صحنه . بخش دوم: گونه‌های رمان

کتاب‌های خارجی

همچون شکسپیر ، کنراد ، ت . س . الیوت ، ییتس و هینی بررسی می کند . فیلیپ ادوارد کاربردهای اولیه و نخستین واژه زائر (pilgrim) و زیارت (pilgrimage) را در متون ادبی و زندگی معمولی مدنظر قرار داده و اهمیت و زنده بودن و تغییر این واژه ها را در گذشت ایام بررسی می کند. او هملت شکسپیر را کانون توجه قرار داده و استدلال می‌آورد که با شکسپیر است که دید تراژیک به مفهوم زیارت شکل می گیرد و این موضوع شاید ریشه در ادبیات قدیم ایرلندی داشته باشد . فهرست برخی از عناوین کتاب به شرح زیر است: پرگرینوس / والسینگم / زائران شکسپیر / حرکت و روح / سفر جادوگر / لاف درگ / قلعه مشکوک .

***

تاریخ مختصر پارادوکس: فلسفه و هزارتوهای ذهن

A Brief History of the Paradox

Philosophy and the Labyrinths of the Mind

روی سورنسن (Roy Sorensen)

Oxford University Press, February 2005, 412 pages, £9. 99

(Paperback)

شاید این کتاب اولین اثری باشد که تاریخ پارادوکس را بررسی کرده باشد. آیا خداوند می تواند سنگی خلق کند که نتواند بلندش کند؟ آیا زمان می تواند آغازی داشته باشد؟ اول مرغ بوجود آمد یا تخم مرغ؟ از این موارد عامیانه گرفته تا پارادوکس‌های منطقی در کتاب روی سورنس طرح و بررسی می‌شود . این بررسی از یونان باستان آغاز شده و پس از قرون وسطی و عصر روشنگری به دوران جدید می‌رسد . کتاب بر اساس سیر تاریخی تدوین شده و در ۲۴ فصل نوشته شده است . در هر فصل به یک فیلسوف و یک پارادوکس پرداخته شده است . زنون ، سقراط ، آکویناس ، اکام ، پاسکال ، کانت ، هگل در زمره این فیلسوفان هستند .

کتاب تاریخ مختصر پارادوکس بدون شک برای دانشجویان فلسفه و منطق اثری مفید است . نویسنده کتاب ، یعنی روی سورنسون استاد فلسفه کالج دارتمورث است .

***

متافیزیک ، روح و اخلاق در اندیشه باستان: موضوعاتی از آثار ریچارد سورابچی

Metaphysics, Soul, and Ethics in Ancient Thought

Themes from the Work of Richard Sorabji

ویراسته ریکاردو سالس (Ricardo Salles)

روبرت استلنیکر .

***

فلسفه اخلاق در آستانه مدرنیته

Moral Philosophy on the Threshold of Modernity

جیل کری (Jill Kraye) و ریستو سارینن (Risto Saarinen)

Springer, 2005, 343 p. , Hardcover 130, 00 £

کتاب حاضر به تحقیق در باره تغییر پارادایم‌ها در حوزه اخلاق در طی سال‌های ۱۳۵۰ تا ۱۶۰۰ میلادی می‌پردازد . ادعا شده است که در دوران گذار از قرون وسطی به عصر مدرن فلسفه اخلاق تغییرات بسیاری بخود دیده است ، اما کم‌تر کتاب و تحقیقی جزئیات این تغییرات را به بحث گذاشته است . این کتاب تلاشی است برای این مهم . کتاب اخلاق را در بستر اسکولاستیک متاخر ، نواسکولاستیک ، دوران اومانیسم و اصلاح گری بررسی کرده است . مکتب ارسطو و رواقیون دنبال شده و ارتباط میان الهیات پروتستانی و اخلاق مدرن نخستین مدنظر قرار گرفته است . منشا حقوق بشر ، دیدگاه‌های متفاوت در باره فاعل اخلاقی ، اراده و احساسات و عواطف نیز در بدو شکل گیری دوران مدرنیته بررسی شده است .

نقد عقل محض کانت: آشنایی با موضوع اصلی

Kant's Critique of Pure Reason
An Orientation to the Central Theme

آنتونی ساویل (Anthony Savile)

Blackwell, May 2005, 160pp. , $154. 00 Hardback $50. 95 Paperback

نقد عقل محض کانت نقطه عطف در فلسفه مدرن است . رهیافت آنتونی ساویل به مطالب اصلی این کتاب در عین ایجاز جالب توجه است . اهمیت کتاب در آن است که فلسفه کانت را بی آنکه ساده کند به خواننده خود معرفی می کند . بسط ایدئالیسم استعلایی محور اصلی کتاب است ، ضمن آنکه استدلال‌های جدیدی در زیباشناسی استعلایی و تحلیل استعلایی نیز عرضه می‌شود . فهرست عناوین کتاب به شرح زیر است: مقدمه تاریخی / حس و حساسیت ، زمان و مکان / تجربه و حکم ، استدلال متافیزیکی / فهم ، عینیت و خودآگاهی: قیاس استعلایی / اصول فهم محض / رد ایدئالیسم ، خود و دیگران .

نویسنده کتاب ، آنتونی ساویل استاد فلسفه در کینگ کالج لندن است . او در دانشگاه چارلز در پراگ ، پایتخت چک نیز تدریس می کند . محک زمان (۱۹۸۲) و مونادلوژی لایب نیتس (۲۰۰۰) از آثار دیگر اوست .

کتاب‌های خارجی

ویکتوریایی؛ داستان کاراگاهی / رمان تاریخی / رمان احساسی / The Bildungsroman / رمان گوتیک در دوره ویکتوریا / رمان محلی و منطقه‌ایی / رمان‌های صنعتی و بر اساس « شرایط انگلستان » / داستان کودکان / رمان علمی تخیلی ویکتوریایی . بخش سوم: نظریه‌های ویکتوریایی و مدرن در باره رمان و تلقی از رمان‌ها و رمان نویسان در زمان حال و آینده؛ تلقی‌ها از شارلوت برونته ، چارلز دیکنز ، جورج الیوت و توماس هاردی / نظریه‌های ویکتوریایی رمان / نظریات مدرن و پست مدرن در باره داستان منثور / رمان‌هایی در باره رمان‌ها / رمان ویکتوریایی در فیلم و تلویزیون .

***

راهنمای فلسفه تحلیلی

A Companion to Analytic Philosophy

ویراسته ا . پ . مارتینیچ (A P Martinich) و دیوید سوسا (David Sosa)
از مجموعه راهنماهای بلک ول بر فلسفه

Blackwell, 2005, 512pp, $110. 95 Hardback $34. 95 Paperback

کتاب حاضر منبع مفیدی برای کسانی است که می‌خواهند با فلسفه تحلیلی به صورت جدی آشنا شوند . این اثر راهنمای جامعی است که خواننده را با چهل نفر از فیلسوفان تحلیلی انگلوساکسون در قرن بیستم آشنا می‌سازد و مفاهیم و دیدگاه‌های مطرح از سوی ایشان را عرضه می‌نماید . کتاب را معروف‌ترین فیلسوفان تحلیلی زنده دنیا نوشته اند . برخی از آنها ضمن آنکه در باره فیلسوفان دیگر مقاله نوشته‌اند، خود نیز معرفی شده‌اند . فهرست عناوین کتاب موید این مطلب است : گوتلب فرگه ، مایکل دامت / برتراند راسل ، توماس بالدوین / جی . ای . مور ، ارنست سوسا / سی . د . برود ، جیمز ون کلو / لودویگ ویتگنشتاین ، پ . م . س . هکر / رودلف کارنپ ، ساهوترا سارکر / کارل پوپر ، و . ه . نیوتون اسمیت / گیلبرت رایل ، آوروم استرول / آلفرد تارسکی ، آلنزو چرچ / گودل ، سی . آنتونی آندرسون / فرانک رمزی ، براد آرمنت / کارل همپل ، فیلیپ کیچر / نلسون گودمن ، اسرائیل شفلر / ه . هارت ، اسکات شاپیرو / چارلز استونسون ، جیمز دریر / و . و . کواین ، پیتر هیلتون / ا . جی . آیر ، ت . اسپریگه / آستین ، جان سرل / نورمن ملکولم ، کارل گینت / ویلفرید سلارس ، جی . روزنبرگ / گریس ، استفن نیل / فون رایت ، فردریک استوتلند / رودریک چیزهلم ، ریچارد فولی / دونالد دیویدسون ، ارنست لپوره / آنسکومب ، آنسلم میلر / ر . م . هاره ، والتر سینوت آرمسترانگ / استراوسون ، پ . اسنودان / فیلیپا فوت ، گوین لارنس / روت بارکون مارکوس ، ماکس کرسول / جان رائولز ، نورمن دنیل / توماس کوهن ، ریچارد گراندی / مایکل دامت ، الکساندر میلر / هیلاری پاتنام ، جان هیل / دیوید آرمسترانگ ، فرانک جکسون / نوام چامسکی ، پیتر لودلو / ریچارد رورتی ، مایکل ویلیامز / جان سرل ، ا . پ . مارتینیچ / جری فودر ، جورج ری / سئول کریپکی ، دیوید سوسا / دیوید لوئیز ،

این مؤسسه آغاز شد، پانزده نفر از استادان دانشگاه‌های کشورمان حضور داشتند . این گروه به ریاست دکتر محمد خاقانی اصفهانی ، رئیس دانشکده ادبیات و زبان عربی دانشگاه اصفهان در این دوره آموزشی فشرده شرکت داشتند و با علم قافیه ، عروض و ابعاد گوناگون شعر معاصر عرب آشنا شدند. گروه اعزامی دانشگاه اصفهان همچنین در طول اقامت خود در کویت در دو نشست ادبی که با همکاری انجمن ادبا و نویسندگان کویت برگزار شد ، شرکت کرد و از برخی اماکن تفریحی و هنری این کشور نیز بازدید داشت . مؤسسه عبدالعزیز سعودالبابطین درنوآوری شعر ، یک ارگان غیردولتی است که در زمینه فعالیتهای فرهنگی و شعر ، برگزاری نشست‌ها و دوره‌های آموزشی مختلف ادبی و . . . فعالیت دارد .

***

آتن به پیشواز همایش «حافظ ، گوته و سکلیانوس» رفت

همایش حافظ ، گوته و سکلیانوس با پیام احمد مسجدجامعی ، وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی ، ۲۲ فروردین ماه در سالن آمفی تئاتر انستیتوی گوته در آتن برگزار شد . سیدمحمدرضا دربندی ، رایزن فرهنگی جمهوری اسلامی ایران در آتن با اعلام این خبر گفت: هدف از برگزاری این همایش ایجاد ارتباط بین اساتید ادبیات ایران و یونان و معرفی حضرت حافظ به فرهیختگان یونانی است . همچنین بررسی تحولات فکری گوته پس از آشنایی با حافظ ، تبیین عرفان اسلامی با توجه به گسترش عرفان لاییک در جهان و تأکید بر فرازمانی لسان الغیب را از دیگر اهداف برگزاری این همایش عنوان کرد .

رایزن فرهنگی کشورمان در یونان گفت: وزیر آموزش و پرورش و امور مذهب یونان ، سفیر آلمان در آتن ، سفیر و رایزن فرهنگی جمهوری اسلامی ایران و رئیس مؤسسه گوته ، سخنرانان بخش افتتاحیه این همایش بودند . دربندی افزود: سخنرانان علمی این همایش پیرامون موضوعات ، «انسان ، در جهان‌بینی حافظ» ، «چهره امیدوارکننده مذهب» ، «گوته ، ادبیات جهانی و آموزه‌های شرق» ، «حافظ و ما ، شرق و غربی وجود ندارد» ، «آیا هنوز گوته ، الگوی دیالوگ بین شرق و غرب است» و «حافظ ، شاعر غزل سرای ایرانی» سخنرانی کردند. وی گفت: دکتر «تقی پورنامداریان» حافظ‌شناس معاصر و دکتر «محمود حدادی» ، مترجم آثار گوته به فارسی ، از ایران و دو استاد حافظ‌شناس از آلمان و دو استاد یونانی ، سخنرانان علمی این همایش هستند. گفتنی است این همایش به همت رایزنی فرهنگی جمهوری اسلامی ایران و با همکاری شورای گسترش زبان و ادبیات فارسی وانستیتوی گوته برگزار شد .

***

بیست و نهمین کنفرانس جامعه بین‌المللی ادبیات و پدیدارشناسی در دانشگاه هاروارد

به گفته هایدگر «فهمیدن پدیدارشناسی عبارت از درک امکانات خویشتن است» . طرح پدیدارشناختی ، صرفاً «غم پنهانی فلسفه جدید» نیست ، بلکه فعال ساختن مجدد قسمت ذاتی تفکر ، از زمان پیدایش آن

خبرها

سمینار «نقش فرهیختگان افغانستانی در پویایی زبان و ادبیات فارسی» در کابل برگزار شد

سمینار «نقش فرهیختگان افغانستانی در پویایی زبان و ادبیات فارسی» ، با حضور جمعی از شخصیت‌های علمی و فرهنگی افغانستان در کابل برگزار شد . دکتر کهدویی ، رایزن فرهنگی جمهوری اسلامی ایران در افغانستان ، نخستین سخنران این سمینار بود که مقاله تحقیقی خود را در خصوص بررسی اشعار یکی از شاعران معاصر افغانستان به نام «شقایق جمال» ارائه کرد . پس از وی ، دکتر عبدالقیوم قویم ، از استادان دانشگاه کابل ، مقاله خود را تحت عنوان ، «واصف باختری و نقش او در پویایی زبان فارسی دری» بیان داشت . آقای نیلاب رحیمی ، رئیس کتابخانه عمومی کابل نیز به بررسی اشعار شاعر معاصر «نادم قیساری» و نقش او در حفظ و رشد زبان فارسی پرداخت . دیگر سخنران همایش ، استاد حیدری وجودی از شاعران و محققان و عرفای معاصر افغانستان بود که مقاله خود را در خصوص بیدل و پیروان او و نقش آنان در گسترش زبان و ادبیات دری ارائه کرد . سخنرانان دیگر این سمینار یک روزه ، استاد محب الله بارش ، از استادان بخش فارسی دانشگاه کابل ، استاد احمد ضیاعت ، رئیس انتشارات وزارت تحصیلات عالی و از شاعران و نویسندگان معاصر افغانستان و آقای حسن زاده یکاولنگی ، محقق و نویسنده بودند . در پایان این سمینار ، استاد سید علیشاه روستایار نیز اشعاری قرائت کرد .

***

برگزاری روزهای فرهنگی ایران در پانچوو صربستان

روزهای فرهنگی جمهوری اسلامی ایران از چهاردهم اسفند ماه جاری به مدت یک هفته در محل گالری هنرهای معاصر و سینمای خانه جوانان «پانچوو» ، واقع در بیست کیلومتری بلگراد برگزار شد .

در این برنامه فرهنگی که با همکاری مرکز فرهنگی و خانه جوانان شهر پانچوو و رایزنی فرهنگی کشورمان در بلگراد برگزار شد ، مسئولان بلند پایه فرهنگی ، هنری ، شهرداری ، انجمن دوستی ایران و صربستان و شماری از دانشجویان زبان فارسی حضور داشتند . در طول برگزاری روزهای فرهنگی ایران ، چند برنامه از جمله میزگرد ادبی ، بررسی آثار ادبی ترجمه شده از فارسی به صربی ، نمایش فیلم و شب شعر برگزار شد . در شب شعر ، آثار سهراب سپهری مورد بررسی قرار گرفت و سپس یکی از دانشجویان دانشکده ادبیات ، دو شعر از سپهری را قرائت کرد . همچنین چند فیلم ایرانی در قالب جشنواره فیلم‌های کوتاه و بلند ایرانی در جریان روزهای فرهنگی کشورمان در پانچوو به نمایش درآمد .

***

شرکت استادان ایرانی در دوره آموزشی شعر معاصر عرب در کویت

گروهی از استادان دانشگاه‌های ایران در یک دوره آموزشی که از سوی مؤسسه عبدالعزیز سعود البابطین در نوآوری شعر ، در کویت برگزار شد ، شرکت کردند . در این دوره پانزده روزه که از روز ۲۳ اسفند در محل

Professor Konstantine Boudouris

kboud714@ppp. uoa. gr

http://www. hri. org/iagp/

***

دهمین کنفرانس بین‌المللی ترجمه
دانشگاه صباح، کوتا کینابالو، صباح، مالزی
۴-۲ آگوست ۲۰۰۵ (۱۳- ۱۱ مرداد ۱۳۸۴)

Low Kok On

Lowkokon@ums. edu. my

http://www. ums. edu. my

***

دیکنز: زندگی و بعد از مرگ
سانتا کروز، کالیفرنیا، امریکا
۱۴ آگوست ۲۰۰۵ (۱۳ مرداد ۱۳۸۴)

schor@usc. edu

http://humwww. ucsc. edu/dickens/universe/

weekend2005. html

***

کامپیوتر و فلسفه
دانشگاه دولتی اورگان، اورگان، امریکا
۶-۱۴ آگوست ۲۰۰۵ (۱۵-۱۳ مرداد ۱۳۸۴)

موضوع: اخلاق اطلاع رسانی / علوم‌شناختی / هوش مصنوعی / روباتیک / مسائل اجتماعی و فرهنگی و فلسفی مربوط / شبیه‌سازی / آموزش از راه دور / منطق کامپیوتری و زبان‌شناسی / منابع الکترونیکی و آموزشی

سخنرانان اصلی: پل چرچلند (Paul Churchland) و مارک بدو (Mark Bedau)

Patrick Grim

pgrim@notes. cc. sunysb. edu.

http://oregonstate. edu/groups/cap/

***

تالکین ۲۰۰۵: حلقه همواره ظاهر می شود: بزرگداشت پنجاهمین سالگرد تدوین کتاب ارباب حلقه‌ها

خبرها

است. اقدام پدیدارشناختی بازگشت به سوالی در خصوص چیستی تفکر است.

بیست و نهمین کنفرانس سالیانه انجمن ادبیات و پدیدارشناسی تحت عنوان ادبیات و زمانمندی، در روزهای بیست و پنجم و بیست و ششم ماه مه سال جاری با حضور محققانی از کشورهای مختلف جهان چون کانادا، انگلیس، ایتالیا و امریکا در دانشکده الهیات دانشگاه هاروارد برگزار شد. این کنگره به ریاست مارلیس کرونگر و با سخنرانی افتتاحیه پروفسور آنا ترزا تیمینیکا از مؤسسه جهانی تحقیقات پدیدارشناسی نشست‌های علمی و تخصصی خود را آغاز نمود. از جمله عناوین مطرح در این اجلاس، می‌توان به عناوینی چون زمانمندی در آثار اندیشمندانی چون نیچه و کامو، زمانمندی در سیر خلق آثار نویسندگان، زمانمندی در سیر آشکار نمودن عواطف، احساسات و فرجام در اثر ادبی، زمانمندی توصیف و روایت، ترتیب زمانی در بازآوری و فقدان اشاره نمود.

در طی دو روز برگزاری این کنگره، اساتیدی چون لارنس کیمل (نیایش‌های زمان در ادبیات)، پیوتر مروز (زمان و مکان به عنوان عوامل وجودی، از جویس تاکزینسکی)، ایمافدیا اکاماف (زمانمندی در آثار کامو، الیسون، نیچهو هرستون)، وندی ابرین (بیان زمان)، ادوارد کارلوس (تجربه عرفانی و دلالت حافظه در سیر خلق اثر) و ویلیام ادلگاس (زمانمندی، موسیقی و داستان) به ارائه سخنرانی پرداختند. همچنین در این اجلاس مقاله‌ای از پروفسور آریا عمرانی، فنومنولوژیست ایرانی مدعو به کنگره، تحت عنوان «ادبیات و حس گذشته» ارائه شد.

شایان ذکر است، جامعه بین المللی ادبیات و پدیدارشناسی از شاخه‌های مؤسسه جهانی تحقیقات پیشرفته پدیدارشناسی در امریکا محسوب می‌شود.

***

اخبار سمینارها

هفدهمین کنفرانس بین‌المللی فلسفه
سیتی، یونان
اول اگوست ۲۰۰۵ (۱۰ مرداد ۱۳۸۴)

kboud714@ppp. uoa. gr
http://www. hri. org/iagp/conf17/conf17a. iagp. html

***

فلسفه فرهنگ در عصر جهانی شدن
هفدهمین کنفرانس بین‌المللی فلسفه انجمن بین‌المللی فلسفه یونانی
۷- ۱۱اگوست ۲۰۰۵ (۱۶-۱۰ مرداد ۱۳۸۴)

jlesher@umd. edu

***

فیلم و فلسفه
دانشگاه کوینز بلفاست، ایرلند، بریتانیای کبیر
۲۰-۱۹ اگوست ۲۰۰۵ (۲۹-۲۸ مرداد ۱۳۸۴)

Barbara Renzi

b. g. renzi@qub. ac. uk

***

کنگره بین‌المللی پراگ
انجمن فلسفه، آکادمی علوم جمهوری چک و گروه تحقیقاتی فلسفه دانشگاه کنستانتین، پراگ، جمهوری چک
۲۶-۲۳ اگوست ۲۰۰۵ (۴-۱ شهریور ۱۳۸۴)

موضوع: مسائل فلسفی مربوط به کتاب‌های نوشته شده به زبان هلندی

http://www. uni-konstanz. de/ppm/Events/DutchBooks

Timothy Childers (Prague)

Alan Hájek (ANU)

Franz Huber (Konstanz)

DutchBook@flu. cas. cz

***

پنجمین کنگره اروپایی فلسفه تحلیلی
انجمن اروپایی فلسفه تحلیلی، لیسبون، پرتغال
۳۱-۲۷ اگوست ۲۰۰۵ (۹-۵ شهریور ۱۳۸۴)

João Branquinho

ecap5@centrofilosofia.

http://www. centrofilosofia. org/ecap5

***

دعوت برای ارسال مقاله

اشتاین بک و معاصرانش
انجمن امریکایی اشتاین بک، سان ولی، آیداهو، امریکا
۲۵-۲۲ مارس ۲۰۰۶ (۵-۲ فروردین ۱۳۸۵)

خبرها

انجمن تالکین، بیرمنگام، بریتانیای کبیر
۱۶-۱۱ اگوست ۲۰۰۵ (۲۵-۲۰ مرداد ۱۳۸۴)

Dr Robert A. Davis
2005. programme@tolkiensociety. org
http://www. tolkiensociety. org/2005/

***

دومین نشست انجمن‌های پدیدارشناسی
دانشگاه کاتولیک لیما، لیما، پرو
۲۰-۱۵ اگوست ۲۰۰۵ (۲۹-۲۴ مرداد ۱۳۸۴)

این دومین نشست انجمن‌های فلسفی است که در حوزه پدیدارشناسی فعالیت می کنند.

Rosemary R. P. Lerner
cipher@pucp. edu. pe
http://www. pucp. edu. pe/eventos/congresos/2-OPO

***

پنجاه و پنجمین کنگره بین‌المللی پدیدارشناسی
موسسه جهانی پدیدارشناسی، نایمخن، هلند
۲۰-۱۷ اگوست ۲۰۰۵ (۲۹-۲۶ مرداد ۱۳۸۴)

پدیدارشناسی زندگی / از روح حیوانی تا ذهن بشری / حس، احساس‌کننده، احساس شده . . . عقل / تحقیقات میان رشته‌ایی پدیدارشناسی: علوم اعصاب و پدیدارشناسی و علوم‌شناختی و پدیدارشناسی

Professor Anna-Teresa Tymieniecka,
World Phenomenology Institute, 1 Ivy Pointe Way, Hanover,
New Hampshire 03755, USA, Fax: 802-295-5963.
http://www. phenomenology. org

***

سمپوزیومی در باره سمپوزیوم (رساله میهمانی) افلاطون
مرکز مطالعات یونانی، واشینگتن دی سی، امریکا
۱۹-۱۷ اگوست ۲۰۰۵ (۲۸-۲۶ مرداد ۱۳۸۴)

موضوع: مسائل مختلف در باره رساله میهمانی از ترجمه و تفسیر آن گرفته تا تاثیر بر نویسندگان بعدی

Professor J. H. Lesher

۸ دسامبر ۲۰۰۵ (۱۷ آذر ۱۳۸۴)
مهلت ارسال مقاله ۳۱ آگوست ۲۰۰۵ (۹ شهریور ۱۳۸۴)
موضوع: رابطه میان آزادی و عمل و ارتباط این موضوع با فهم و شناخت مدرنیته

Francisco Lombo de León & Niall Keane
Francisco. lombodeleon@student. kuleuven. ac. be

***

معرفی نشریات

نشریه فرهنگ، نظریه و نقد
(Culture, Theory & Critique)
جلد۴۶، شماره۱، ۲۰۰۵، انتشارات تیلور و فرانسیس

در آخرین شماره این نشریه این مقالات به طبع رسیده است: نوستالژیا: در باره غیر ممکن بودن شناخت صدا در روزگار کنونی، گرگ هاینگ (Greg Hainge) / صداهای مرده: انتقال، ترجمه و خطا، آنتونی انز (Anthony Enns) / صدا و اخلاق، در باره اوان پارکر و آلن بدیو، مارسل کبوسن (Marcel Cobussen) / تکه چوبی در گوش شما: صدا بسان صورت نقد، نیک اسمیت (Nick Smith) / صدای اندیشه‌ها: جهان‌ها (صدا)ی سرکش ژان لوک گودار، داگلاس موری (Douglas Morrey) / ساحره‌های عنان گسیخته، خدایان حکایتگر: صدا و معنای سخنان هراکلیتوس، آندرو بنیامین (Andrew Benjamin)

***

نشریه نظریه تفسیر ادبی
(LIT: Literature Interpretation Theory)
جلد۱۶، شماره۲، ژوئن ۲۰۰۵

در آخرین شماره این نشریه این مقالات به طبع رسیده است: مقدمه: شماره ویژه در باره خدمتکاران و ادبیات، جولی نش (Julie Nash) / درون شغل: مهارت و جوامع غیر سلطنتی در کتاب باقیمانده روز اثر کازو ایشی گورو، رایان س. تریم (Ryan S. Trimm) / خدمتکاران مجرم و کدبانوهای طبقه متوسط، دوریس ویلیامز الیوت (Dorice Williams Elliott) / شوالیه‌های آشپزخانه در روایت قرون وسطایی فرانسوی و انگلیسی، سارا گوردن (Sarah Gordon) / وقتی تو را صدا می زنند، بیا: خدمتکاری

خبرها

مهلت ارسال مقاله اول سپتامبر ۲۰۰۵ (۱۰ شهریور ۱۳۸۴)

موضوع: دیدگاه‌های تطبیقی در باره اشتاین بک و معاصرانش همچون همینگوی ، فیتزجرالد ، کدر ، هورستن و . . . / مقایسه اشتاین بک با نویسندگان معاصری چون بری ، لوپز و تری تمپست ویلیامز

Stephen George

byui. edu @E-mail: GeorgeS

http://www. nssa. bsu. edu

***

زبان ، فرهنگ و جهانی شدن
انجمن فرهنگ و زبان‌های نیجریه ، اوری ، ایالت ایمو ، نیجریه
۲۴-۲۱ نوامبر ۲۰۰۵ (۳۰ آبان تا ۳ آذر ۱۳۸۴)
مهلت ارسال مقاله ۲۰ اکتبر ۲۰۰۵ (۲۸ مهر ۱۳۸۴)

http://www. apnilac. 4t. com

ANOPUE CALISTUS CUSSONS

callycussons@yahoo. com

***

اولین کنفرانس سالانه فلسفه دین
۲۸-۲۷ ژانویه ۲۰۰۶ (۸-۷ بهمن ۱۳۸۴)
گروه فلسفه دانشگاه میسوری ، کلمبیا ، میسوری ، امریکا
مهلت ارسال مقاله ۳۰ سپتامبر ۲۰۰۵ (۸ مهر ۱۳۸۴)

سخنران اصلی: النور استامپ (Eleonore Stump)
موضوع: همه مسائل مطرح در حوزه فلسفه دین

Website: http://www. missouri. edu

Jonathan Kvanvig

kvanvigj@missouri. edu

***

عمل و آزادی در فلسفه معاصر
انستیتو فلسفه دانشگاه کاتولیک لوون ، لوون ، بلژیک

هردر و انسان شناسی فلسفی ، سیمون سویفت (Simon Swift) / ناتوانی همدردی: تماس و آسیب‌های روانی در خاطرات پرستاران جنگ اول جهانی ، سانتانو داس (Santanu Das) / وحشت یا رئالیسم: به تصویر کشیدن گفتمان زهرآگین در کتاب « هزار جریت » جین اسمایلی ، شارون ادیر (Sharon O'dair) / خودزندگی‌نامه به مثابه نقص زبانی: یادداشت‌هایی در باره قرائت دریدا از جویس و سیکسوس ، فردریک ریگارد (Frédéric Regard) / خاطرات عکسی: نوستالژیا و نوشته‌های یهودیان ایرلندی ، آیدان آرواسمیت (Aidan Arrowsmith) / غذای مغز: عقلانیت ، زیباشناسی و اقتصاد امور ، ماریا آنجل (Maria Angel) / تونی هریسون ، جنگ خلیج فارس و شعر اعتراض ، آنا وایتهد (Aanne Whitehead) .

***

نشریه شعر درمانی

(Journal of Poetry Therapy)

جلد ۱۸ ، شماره۲ ، ژوئن ۲۰۰۵ ، انتشارات تیلور و فرانسیس

در آخرین شماره این نشریه این مقالات به طبع رسیده است: داستان‌های رقت‌انگیز در کتاب شعردرمانی و رشدفردی ، یوهانی ایهانوس (Juhani Ihanus) / هایکوهای روستایی از فنلاند: تامل و مراقبه هایکو برای خود درمانی ، سیرکو م . اسکای هیلتونن (Sirkku M. Sky Hiltunen) / دگردیسی از طریق آگاهی شاعرانه به رنج درونی زندانی ، اریک ا. کروتر (Eric A. Kreuter) / بکارگیری شعر و تمرینات نوشتاری برای آموزش تسکین ، ریک فورمن (Rich Furman) / بکارگیری وسائل آموزشی در شعر درمانی ، پلت وارن (Paulette Warren) . اشعار جدید ، گزارش پایان‌نامه‌های جدید و معرفی کتاب بخش‌های دیگر این نشریه را تشکیل می دهد .

***

نشریه تاریخ و فلسفه منطق

(Journal of History and Philosophy of Logic)

جلد۲۶ ، شماره۲ ، می ۲۰۰۵ ، انتشارات تیلور و فرانسیس

در این شماره از نشریه تاریخ و فلسفه منطق این مقالات به چاپ رسیده است: جبر بولی آگوستوس دمورگان ، دنیل د . مریل (Daniel D Merrill) / اصالت روان‌شناسی در منطق جان استیوارت میل: نظر میل درباره موضوع و بنیادهای منطق استدلالی ، دیوید م . گودن (David M Godden) / قطری کردن و مسئله چرچ ، انریک آلونسو (Enrique Alonso) و ماریا مانزانو (Maria Manzano) . در پایان نیز کتاب‌های جدید معرفی شده است .

خبرها

نژادی و تقسیم کار پیورتنی ، الیزابت کپی (Elisabeth Ceppi) / خانه‌داری ارواح: جذابیت‌های مرگبار خدمتکار و بانو در ادبیات فمنیستی و گوتیک قرن بیستمی ، هالی بلکفورد (Holly Blackford)

***

نشریه میراث اروپایی

(The European Legacy)

جلد۱۰ ، شماره۳ ، ژوئن ۲۰۰۵

در این شماره از نشریه میراث اروپایی این مقالات به طبع رسیده است: دشمن مردم: زیمل ، ایبسن و میراث مدنی جامعه شناسی نیچه‌ایی ، رالف لک (Ralph Leck) / قرائت لوی بر ضد لوی: رویا و کابوس امپراتوری امریکا ، مایکل ای . هونیک مور (Michael E. Hoenicke Moore) / همزیستی در مدرنیته ، هنری فرندو (Henry Frendo) / مارک بلوخ ، شکستی عجیب ، کار مورخ و جنگ جهانی سوم: نوشتن و آموزش تاریخ معاصر ، نیل مورپت (Neil Morpeth) / مادام ، ساشا تلمر (Sascha Talmor) / لیبرالیسم اصولی ، ک . استون ونسان (K. Steven Vincent) / رویاهای کافکا ، استنلی کورنگولد (Stanley Corngold) / داستان سرایی دیجیتال: بررسی اثر « بیش از یک بازی » بری آتکینز ، پل ویک (Paul Wake) . در قسمت آخر نیز کتاب‌های جدید معرفی شده است .

***

نشریه اینکوایری (Inquiry)

جلد۴۸ ، شماره۳ ، ژوئن۲۰۰۵ ، انتشارات تیلور و فرانسیس

در آخرین شماره این نشریه این مقالات به طبع رسیده است: قیاس‌های جدلی الطرفین عقل محض: روسو و کانت و متافیزیک حقیقت گو ، ربکا کوکلا (Rebecca Kukla) / از ارغنون تا دیالکتیک و قیاس جدلی الطرفین ، شون گرین برگ (Sean Greenberg) / بازاندیشی اذهان دیگر: دیدگاه ویتگنشتاین و لویناس در باره بیان ، سورن اورگارد (Søren Overgaard) / سارتر ، استراوسون و دیگران ، مارک ساکز (Mark Sacks) . حسن ختام این شماره نیز نقد و بررسی کتاب است .

***

نشریه عمل متنی

(Textual Practice)

جلد۱۹ ، شماره۲ ، نوامبر ۲۰۰۵ ، انتشارات تیلور و فرانسیس

در آخرین شماره این نشریه این مقالات به طبع رسیده است: کانت ،

۱۸۸ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۱۸۹ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۱۹۰ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۱۹۱ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۱۹۲ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۱۹۳ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۱۹۴ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۱۹۵ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۱۹۶ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۱۹۷ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۱۹۸ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۱۹۹ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۲۰۰ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۲۰۱ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۲۰۲ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۲۰۳ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۲۰۴ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۲۰۵ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۲۰۶ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۲۰۷ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۲۰۸ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۲۰۹ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۲۱۰ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۲۱۱ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۲۱۲ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۲۱۳ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۲۱۴ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۲۱۵ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۲۱۶ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۲۱۷ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۲۱۸ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۲۱۹ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۲۲۰ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۲۲۱ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۲۲۲ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۲۲۳ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۲۲۴ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۲۲۵ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۲۲۶ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۲۲۷ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴ ۲۲۸

کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴ ۲۲۹

کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴ ۲۳۰

کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴ ۲۳۱

کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴ ۲۳۲

کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴ ۲۳۳

کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴ ۲۳۴

کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴ ۲۳۵

کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴ ۲۳۶

کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴ ۲۳۷

کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴ ۲۳۸

کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴ ۲۳۹

کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴ ۲۴۰

کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴ ۲۴۱

کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴ ۲۴۲

کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴ ۲۴۳

کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴ ۲۴۴

کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴ ۲۴۵

کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴ ۲۴۶

کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴ ۲۴۷

کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴ ۲۴۸

کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴ ۲۴۹

کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴ ۲۵۰

کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴ ۲۵۱

کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴ ۲۵۲

کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴ ۲۵۳

کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴ ۲۵۴

کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴ ۲۵۵

کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴ ۲۵۶

کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴ ۲۵۷

کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴ ۲۵۸

کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴ ۲۵۹

کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴ ۲۶۰

کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴ ۲۶۱

کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴ ۲۶۲

کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴ ۲۶۳

کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴ ۲۶۴

کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴ ۲۶۵

کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴ ۲۶۶

کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴ ۲۶۷

۲۶۸ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۲۶۹ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۲۷۰ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۲۷۱ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۲۷۲ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۲۷۳ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۲۷۴ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۲۷۵ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۲۷۶ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۲۷۷ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۲۷۸ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۲۷۹ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۲۸۰ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۲۸۱ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۲۸۲ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۲۸۳ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۲۸۴ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۲۸۵ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۲۸۶ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۲۸۷ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۲۸۸ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۲۸۹ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۲۹۰ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۲۹۱ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۲۹۲ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۲۹۳ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۲۹۴ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۲۹۵ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۲۹۶ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۲۹۷ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۲۹۸ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۲۹۹ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۳۰۰ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۳۰۱ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۳۰۲ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۳۰۳ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۳۰۴ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۳۰۵ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۳۰۶ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۳۰۷ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۳۰۸ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۳۰۹ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۳۱۰ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴

۳۱۱ کتاب ماه ادبیات و فلسفه/ خرداد ۱۳۸۴