نامهٔ فرهنگستان
فرهنگستان زبان و ادب فارسی
دورهٔ دهم، شمارهٔ دوم
تابستان ۱۳۸۷

دارای درجهٔ **علمی-پژوهشی**
مصوّب وزارت علوم، تحقیقات و فناوری

شمارهٔ مسلسل: ۳۸

مدیر مسئول: غلامعلی حدّاد عادل

هیئت تحریریّه: عبدالمحمّد آیتی، حسن حبیبی، غلامعلی حدّاد عادل، محمّد خوانساری، بهمن سرکاراتی، احمد سمیعی (گیلانی)، علی‌اشرف صادقی

سردبیر: احمد سمیعی (گیلانی)
مدیر داخلی: زهرا دامیار

ویراستار فنّی: آزادهٔ اتّکال
همکاران پژوهشی: سایهٔ اقتصادی‌نیا، آزادهٔ چاوش‌خاتمی

طرّاح: حسین میرزاحسینی
حروف‌نگار و صفحه‌آرا: سیّده فاطمهٔ ولائی
نمونه‌خوان: آزادهٔ چاوش‌خاتمی

ناظر چاپ: حمیدرضا دمیرچیلو

نشانی: تهران، بزرگراه حقّانی، بعد از ایستگاه مترو، مجموعهٔ فرهنگستان‌ها، فرهنگستان زبان و ادب فارسی
کد پستی: ۱۵۳۸۶۳۳۲۱۱
صندوق پستی: ۶۳۹۴-۱۵۸۷۵
تلفن: ۴۸-۸۸۶۴۲۴۳۹ دورنگار: ۸۸۶۴۲۵۰۰
پیام‌نگار: farnameh@persianacademy.ir
وب‌گاه: www.persianacademy.ir
این نشریه در پایگاه اطّلاعات علمی جهاد دانشگاهی به نشانی www.SID.ir نمایه می‌شود.

بهای این شماره: ۱۵۰۰۰ ریال
بهای اشتراک هر دوره (۴ شماره): ۵۰۰۰۰ ریال
(برای دانشجو: ۴۰۰۰۰ ریال)
شمارهٔ حساب مجله: ۹۰۰۸۱ بانک ملی ایران، شعبهٔ عباس‌آباد غربی، کد ۸۰۳

بسم الله الرحمن الرحیم

فهرست

سرمقاله

واژه‌گزینی و برون‌سپاری — غلامعلی حدّاد عادل — ۲

مقاله

حافظ در فاوستِ گوته — فتح‌الله مجتبائی — ۵

طلیعهٔ شعر زهد در زبان فارسی — محمّدجعفر یاحقّی و مهدی پرهام — ۲۵

رادیکالیسم زبانی در عرصهٔ ترجمه در ایران — علی خزاعی‌فر — ۴۴

مقاله‌نویسی فُرمالیستی — علی صلح‌جو — ۵۵

مؤذّن خراسانی، شاعر اهل بیت و عارف بزرگ سلسلهٔ ذهبیّه (با معرّفی نسخه‌ای تازه‌یافته از دیوان او و تحلیل اشعار وی) — فیروز مردانی — ۶۳

نخستین واژه‌نامه‌های چینی به فارسی — علی‌محمّد مؤذّنی و جان لی مینگ — ۷۶

پدیدارشناسی زمان در شعر حافظ، با نظر به آراءِ قدّیس آوگوستینوس دربارهٔ زمان — پروین سلاجقه — ۹۴

سکنجبیّه و زخاریف و دیوان هزل از کیست؟ — مصطفیٰ ذاکری — ۱۰۶

نقد و بررسی

با مدّعی مگویید یا بگویید؟ (نگاهی به پنجاه غزل حافظ از روزگار او) — ابوالفضل خطیبی — ۱۱۲

تحقیقات ایران‌شناسی

گاو بَرمایه، گرز گاوسر و ماهْ‌پیشانی — بهار مختاریان — ۱۲۵

گلچینی از دیرینه‌ها

نکته‌هایی دربارهٔ وزن شعر حماسی فارسی — روبِر گوتیو/ ترجمهٔ احمد سمیعی (گیلانی) — ۱۳۶

روبِر گوتیو، ایران‌شناس فرانسوی — طهمورث ساجدی — ۱۴۴

فرهنگستان

ترکیب در زبان فارسی (۳) — علاءالدّین طباطبائی — ۱۴۸

تازه‌های نشر

نشست‌های مشترک اهل ادب و هنر و اندیشه — ۱۵۸

کتاب: دربارهٔ ترجمهٔ صد سال داستان‌نویسی ایران به زبان ترکی استانبولی. — ۱۹۰

مقاله: تحلیل انتقادی نگاه نیمایوشیج به شعر کلاسیک در تبیین الگوی وصفی ـ روائیِ شعر نو؛ نگاهی انتقادی به مبانی نظری و روش‌های بلاغت سنّتی. (با همکاری آزادهٔ چاوش خاتمی، سعید رضوانی، توفیق ه. سبحانی، احمد سمیعی (گیلانی)) — ۱۹۴

اخبار

شرح حال و آثار و فعّالیّت‌های رضا سیّدحسینی — ۱۹۷

مردی از تبار عشق و حماسه (نگاهی به زندگی و آثار زنده‌یاد محمّدامین ریاحی) — ۲۰۲

دوازدهمین نشست گروه ادبیّات معاصر — ۲۰۵

دورهٔ تابستانی آموزش زبان‌های هندواروپایی در دانشگاه لیدن، هلند — ۲۰۹

همایش یک‌روزهٔ «حضور ایران در جهان باستان» — ۲۱۰

همایشِ «به تمام معنا شاه بودن، از اسکندر تا شاهنشاه» — ۲۱۱

کیخسرو، شاپور، تُغُلُق‌آباد و شاهنامه در مرکز ساموئل جردن — ۲۱۳

دو سخنرانی به زبان فارسی در امریکا — ۲۱۵

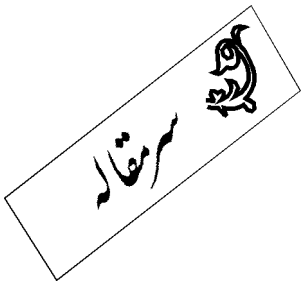
همایش علمی نکوداشت احمد سمیعی (گیلانی) — ۲۱۵

نامه‌ها

مصطفیٰ ذاکری — ۲۱۷

Table of Contents — 1

Summary of Articles in English — 2



واژه‌گزینی و برون‌سپاری

اگر بگوییم امروزه مردم ایران، عموماً، با شنیدن نام **فرهنگستان**، ابتدا به یاد **واژه‌گزینی** می‌افتند سخن گزافی نگفته‌ایم. این به آن دلیل است که خاطره‌ای که، از حدود هفتاد سال پیش یعنی سال‌های دههٔ دوم قرن حاضر، از فرهنگستان در اذهان به جا مانده مجموعه‌ای از واژه‌های فارسی است که بعضی از آنها در برابر لغات فرنگی و بعضی دیگر در برابر لغات و اصطلاحات عربیِ رایج در زبان فارسی آن روز وضع شده و امروز به‌کار می‌رود. دلیل دیگر این است که مردم، به‌ویژه اهل علم و متخصّصان و پژوهشگران و نویسندگان و مترجمان، برای بیان مقاصد و مفاهیم مورد نظر خود، به معادل‌های فارسیِ لغات بیگانه بیش از دیگر دستاوردهای فرهنگستان نیاز دارند.

اکنون پس از گذشت بیست سال از تأسیس فرهنگستان زبان و ادب فارسی در جمهوری اسلامی، می‌توان با خوشوقتی اعلام کرد که واژه‌گزینی در ایران به صورت **علم** درآمده است. گروه واژه‌گزینی فرهنگستان، که فعّالیّت خود را عملاً از سال هزار و سیصد و هفتاد و چهار آغاز کرده، توانسته است، با ملاحظهٔ تجربهٔ دو فرهنگستان پیشین و با بهره‌گیری از راهنمایی‌های ادیبان و زبان‌شناسان کشور خصوصاً اعضای پیوستهٔ فرهنگستان، **اصول و ضوابط واژه‌گزینی** را تدوین کند و به‌کار بندد و، پس از بازنگری، آن اصول و ضوابط را روزآمد و کارآمدتر سازد. طیّ این سال‌ها، در جریان کوشش مستمر برای یافتن راهکارها، مجموعهٔ نرم‌افزاریِ مفصّلی پدید آمده که، به صورت **انضباط علمی**، سرمایهٔ دانش نوینی در ایران به نام **واژه‌گزینی** شده است. گروه واژه‌گزینی، در نیل

به‌این مقصود، با محافل علمی جهانیِ واژه‌گزینی مرتبط بوده و از تجارب بین‌المللی نیز بهره گرفته است.

حاصل کار فرهنگستان در عرصهٔ واژه‌گزینی در پانزده سال گذشته تصویب بیش از بیست هزار واژهٔ فارسی در برابر اصطلاحات فرنگی است که در شش دفتر به نام **فرهنگ واژه‌های مصوّب فرهنگستان** به چاپ رسیده و منتشر شده است. در حال حاضر، نزدیک به سیصد تن از استادان و صاحب‌نظران رشته‌های علمی و فنّی در پنجاه گروه به کارِ واژه‌گزینی مشغول‌اند و بیست‌ودو تن پژوهشگرِ گروه واژه‌گزینی به‌اعضای این گروه‌ها در رعایت ضوابط و عمل به آیین‌نامه‌های علمیِ واژه‌گزینی یاری می‌رسانند.

فرهنگستان زبان‌وادب فارسی بر آن است که زبان فارسی می‌تواند زبان علم گردد. اگر زبان فارسی از کاروان توسعهٔ دانش و فناوری در جهان امروز عقب بماند و زبان انگلیسی زبان علمیِ دانشگاه‌ها و محافل علمی و فنّیِ کشور ما شود، چنان‌که در بعضی یا بسیاری از کشورهای دور و نزدیک ما شده، هویّت ملّی ما، که زبان فارسی رکنی از ارکان آن است، صدمهٔ جدّی خواهد دید. یافتن معادل‌های فارسی برای واژه‌ها و اصطلاحات فرنگی در رشته‌ها و عرصه‌های متنوّعِ علم و فن شرطِ لازم حمایت و تقویت زبان فارسی است.

فرهنگستان زبان‌وادب فارسی نیک می‌داند که سیل سهمگین واژه‌های جدیدی که، بر اثر توسعهٔ علم و فن، وارد متون و منابع علمی و مجامع و مراکز صنعتی و عرصه‌های متنوّع اجتماعی می‌شود سرکش‌تر از آن است که بتوان آن را تنها در فرهنگستان و با فرهنگستان مهار کرد. سیاست فرهنگستان این است که دانش واژه‌گزینی را در ایران تعمیم دهد و اصول و ضوابط و راهکارهای علمیِ به‌دست‌آمده در این حوزه را فراتر از دیوارهای فرهنگستان در سراسر ایران بگستراند. گروه واژه‌گزینی کار خود را در بیست سال گذشته شبیه به‌کار کارشناسانی می‌داند که نمونهٔ ممتاز نوعی بذر برگزیده را در مزرعه‌هایی محدود می‌پرورانند تا آن را، با توزیع در کشتزارهای سراسر کشور، به تولید انبوه رسانند.

واژه‌گزینی اکنون در لحظهٔ گام برون‌نهادن از فرهنگستان و پای‌نهادن به درون محافل دانشگاهی و انجمن‌های علمی و فنّیِ سراسر کشور است. این اندیشه با عنوان **برون‌سپاری** بیش از یک سال است که، به صورت محدود، جامهٔ عمل پوشیده و به اجرا درآمده است. بر پایهٔ تجربهٔ ارزشمند بیست سال گذشته، ضوابط خاصّی تدوین شده که،

بر اساس آنها، گروه‌های واجد شرایط که در دانشگاه‌ها و مراکز علمی و تخصّصی به کار واژه‌گزینی معتقد و علاقه‌مند باشند می‌توانند، هماهنگ و همراه با فرهنگستان، به کارِ واژه‌گزینی مبادرت ورزند. شورای عالی انقلاب فرهنگی نیز در جلسهٔ ۶۰۳ مورّخ ۸۶/۲/۱۱ خود مادّهٔ واحده‌ای، به شرح زیر، برای بهره‌مندیِ فرهنگستان زبان و ادب فارسی از خدمات اعضای هیئت علمی دانشگاه‌ها تصویب کرده است:

مادّهٔ واحده ـ به منظور استفادهٔ شایسته و مناسب از تجربیات اعضای هیئت علمی دانشگاه‌ها در زمینهٔ زبان و ادبیّات فارسی و بنابه اهمّیّت موضوع واژه‌گزینی، به فرهنگستان زبان و ادب فارسی اجازه داده می‌شود، در چارچوب وظایف و صلاحیت‌های خود و با رعایت سایر مقرّرات، از خدمات آنها در زمینهٔ واژه‌گزینی استفاده نماید.

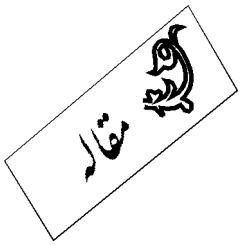
تبصره ۱ ـ مدّت زمان فعّالیّت اعضای هیئت علمیِ موضوع مادّهٔ واحدهٔ فوق به عنوان بخشی از ساعات موظّفیِ آنها در دانشگاه‌ها و مؤسّسات آموزش عالی احتساب خواهد شد.

تبصره ۲ ـ دستورالعمل اجرائیِ نحوهٔ بهره‌مندی از خدمات مزبور به تصویب فرهنگستان زبان و ادب فارسی می‌رسد.

به این ترتیب، راه برای گسترش فعّالیّت واژه‌گزینی در سراسر کشور باز و هموار گشته است. فرهنگستان در خردادماه سال هشتاد و هشت توانست نخستین هم‌اندیشی اعضای گروه‌های **برون‌پذیر** را برگزار کند و امیدوار است بتواند در ماه‌های آینده، با استفاده از تجربهٔ گروه‌های موجود، شمار این گروه‌ها را افزایش دهد. می‌توانیم بگوییم افقی که پیش چشم ما گشوده شده روشن است. ما، بی‌آنکه دچار شتاب‌زدگی شده باشیم و صحّت را فدای سرعت کرده باشیم، پس از بیست سال آزمون و خطا، به لطف الٰهی و همّت مدیران مدبّر و پژوهشگران سخت‌کوش، آماده‌ایم تا واژه‌گزینی را، به صورت تلاش علمیِ قابل هدایت و نظارت، در مقیاس ملّی گسترش دهیم. زبان فارسی متعلّق به همهٔ ایرانیان و پاسداری از آن نیز وظیفهٔ همگان است. بدیهی است که اهل دانش و فن، که آگاهی بیشتری دارند، مسئولیّت بیشتری دارند. امیدواریم خیزشی ملّی و تلاش گستردهٔ همگانی بتواند زبان فارسی را از آنچه هست نیرومندتر سازد.

غلامعلی حدّاد عادل

❑



حافظ در فاوست گوته*

فتح‌الله مجتبائی

در دوران حیات گوته، یکی از جریانهای مهمّ فکری و فرهنگی آلمان رویکرد جامعهٔ علمی و ادبی به سوی شرق و مطالعه و تحقیق در آثار ادبی و دینی مشرق‌زمین خصوصاً ایران و هند، و ترجمهٔ آنها به زبان آلمانی بود. گوته خود چنان به فرهنگ اسلامی ایران و ادبیّات عرفانی فارسی دل‌بسته بود که پیرانه‌سر به آموختن خطّ و زبان فارسی پرداخت. وی حافظ را در حدّی نزدیک به الوهیّت می‌ستود و کلام او را، همچون ابدیّت، بزرگ و بی‌انجام می‌دانست. دیوان غربی شرقیِ گوته، که یکی از مهمترین آثار ادبی قرن نوزدهم اروپا و از نتایج دوران کمال و پختگی فکر و ذوق این شاعر و متفکّر بزرگ است، سراسر ستایش کلام و اندیشهٔ حافظ و نمودار تأثیر ژرف و شگرف حافظ در جان و روان این نابغهٔ جهان غرب است.

امّا، از سوی دیگر، شاهکار جاویدان گوته منظومهٔ معروف فاوستِ اوست که یکی از گرانقدرترین آثار هنری و ادبی مغرب‌زمین و همطراز حماسه‌های هُمری، کمدی الهی دانته و تراژدیهای شکسپیر است. گوته، از روزگار جوانی، تا آخرین سال عمر، همواره با داستان فاوست همراه بوده و، در طول این سالیان دراز، به تصنیف و ترتیب اجزاء و آرایش و پیرایش صحنه‌های آن اشتغال داشته است، چنانکه نخستین صورت ابتدائیِ آن یا،

* بخشهایی از این گفتار در «همایش بین‌المللی حافظ، گوته و پوشکین»، که در ۲۱ و ۲۲ ماه مه ۲۰۰۳ در مسکو تشکیل یافت، قرائت شد.

به‌اصطلاح Urfaust در ۱۷۷۳ تحریر شد و آخرین صحنهٔ بخش نهائی در ۱۸۳۱، یعنی پس از نزدیک به شصت سال به پایان رسید. از این روست که منظومهٔ فاوست را شرح احوال خود گوته و بازتاب تجربه‌های گوناگون و تحوّلات روحی و فکری او در طول شصت سال از عمر او دانسته‌اند. بخش اوّل این درام در ۱۸۰۸ انتشار یافت و بخش دوم، چنانکه گفته شد، در ۱۸۳۱، یک سال پیش از مرگ گوته پایان گرفت. تفاوتهای بزرگی که میان این دو بخش دیده می‌شود، درحقیقت، حاکی از تفاوتهایی است که میان افکار و روحیّات گوتهٔ جوان در نیمهٔ آخر قرن هجدهم و گوتهٔ سالخورده در نیمهٔ اوّل قرن نوزدهم روی داده است. در بخش اوّل، شور و جوش جوانی و هیجانات عاشقانه و کوشش بیصبرانه برای دانستن بیشتر و توانستن بیشتر بر صحنه‌ها حاکم است. در بخش دوم، نوعی تفکّر حکمت‌آمیز و فلسفهٔ کمال‌جویی بر کلام شاعر سایه افکنده است. بخش اوّل شاعرانه‌تر و با حال و هوای اواخر قرن هجدهم و ذوقیّات آن روزگار سازگارتر است. در این بخش، عشق فاوست به گرِتْشِن (Gretchen) یا مارگارت عشقی است از نوع زمینیِ معمول و متعارف با همهٔ ماجراهای دردناک آن، همانند عشق «هملت» و «اوفیلیا» در تراژدی شکسپیر. بخش دوم از شور و هیجان و قوّت شاعرانهٔ بخش اوّل خالی است، لیکن کوشش فاوست برای رهایی از نیرنگها و وسوسه‌های شیطان، که در این منظومه به نام «مِفیسْتُوفِلِس» (Mephistopheles) ظاهر می‌شود، و مجاهدت او در حرکت به سوی کمال و سعادت، و پرواز خیال در افقهای فراتر از تاریخ، به آن معنا و روح دیگر بخشیده است. شیوه‌هایی که مفیستوفلس برای اغوای فاوست به کار می‌گیرد نو و بی‌سابقه نیست و نوعاً همانهایی است که اهریمن برای اغوای زرتشت، مارا برای اغوای بودا، و ابلیس برای فریفتن عیسیٰ به کار گرفته بودند. زرتشت و بودا و عیسیٰ دربرابر دشمن پایداری کردند و با او سازش نکردند. امّا فاوست شرط مفیستوفلس را پذیرفت و با او پیمان بست؛ زیرا، برای رسیدن به کمال، می‌بایست از بوته‌های دشوار آزمایش و گذرگاههای پرخطرِ تجربه بگذرد. در نظر فاوست، به گونه‌ای که گوته در خیال خود او را پرورانده است، کمالی که آسان به‌دست آید کمال نیست و معصومیّتی که از کورهٔ گناه نگذشته و پالایش نیافته باشد معصومیّت کودکان نابالغ است. ماجرای فاوست با شیطان ماجرای دیگری است از نوع ماجرای ایّوب با شیطان. هردو را در بوتهٔ آزمایش نهاده‌اند و هر دو پیروز و سربلند از کوره بیرون آمده‌اند.

خداوند به ایّوب دوچندانِ آنچه پیش داشته بود عطا فرمود... و خداوند آخرِ ایّوب را بیشتر از اوّل مبارک فرمود.

فاوست نیز سرانجام به کمالی که جویای آن بود رسید. در پایان درام، در عالم فرشتگان کرّوبی، سرایندگان ملکوتی به استقبال او می‌آیند و با هم سرودی می‌خوانند بدین مضمون:

در اینجا، هر ناقص و ناتمامی به کمال و تمامیّت می‌رسد
و هر آنچه بیان‌ناپذیر و ناگفتنی بود تحقّق می‌پذیرد.

در بخش اوّلِ درام، فاوستِ گوته، همچون «دکتر فاوستوس» کریستوفِر مارْلو و یوهانس فاوست (جادوگر و کیمیاکار قرون وسطایی که نمونهٔ اصلی و اوّلی این داستانهاست) به آموختن علوم غریبه و فنون و رموز جادوگری و کیمیا می‌پردازد؛ سپس با شیطان (مفیستوفلس) همراه و هم‌پیمان می‌شود تا از علم و توانائیهای او بهره‌ور شود و، از این طریق، به قدرت و کامیابیهای اینجهانی برسد. ولی، در بخش دوم، کوشش فاوست در این کار برای رها شدن از قید و بند تعلّقات و رسیدن به مقاصد والای انسانی است.

در بخش اوّل، کیمیاگری و کارهای جادویی وسیله‌ای است برای کسب قدرت و مُکنت و برخورداری از لذّات؛ در بخش دوم، وسیله‌ای است برای کمال‌یابی و فراتر رفتن از مرزهای زمان و مکان. در بخش دوم، فاوست فاصله‌های زمانی و مکانی را درمی‌نوردد و در ماجراهای بعد از جنگِ تروا قرار می‌گیرد و با هِلِنای اساطیری همسر و هم‌آغوش می‌شود. در همین بخش، کیمیاگری معنای رمزی به خود می‌گیرد و وسیله‌ای می‌شود برای استحالهٔ وجودی و سیر و انتقال استکمالی و این معنایی است که در ادب و عرفان ما از دیرباز معروف و عملِ خاصّ و بی‌چون و چرای عشق بوده است. عشقِ کیمیاکار مسِ وجود را زر می‌کند:

دست از مسِ وجود چو مردانِ ره بشوی تا کیمیای عشق بیابیّ و زر شوی

و یا

خرد هرچند نقدِ کاینات است چه سنجد پیشِ عشقِ کیمیاکار

در دیوان غربی شرقیِ گوته، چنانکه گفته شد، تأثیر فرهنگ شرق و فکر و شعر حافظ آشکار

است و دربارهٔ آن سخن بسیار گفته‌اند. امّا آنچه تاکنون، چنانکه شایسته است، مورد توجّه قرار نگرفته است این پرسش است که آیا در فاوست هم رنگ و بویی از کلام حافظ و کلّاً اثری از شعر و ادب فارسی می‌توان یافت؟ و آیا می‌توان تصوّر کرد که در این منظومهٔ بزرگ، که در طول حیات ادبیِ گوته اندیشه و خیال او را به خود مشغول می‌داشته است، بازتابی از شعر حافظ و یا نوعی شباهت و قرابت در مضامین و در احساس و ادراک دیده نشود؟

گرچه تمامیِ دیوان حافظ در ۱۸۱۴ به ترجمهٔ فُن هامِر پورگِشتال[1] به زبان آلمانی منتشر شد و هرچند گوته در فاصلهٔ سالهای ۱۸۱۴ تا ۱۸۱۹ به سرودن بخشهای متعدّد دیوان غربی شرقی مشغول بود، لیکن این بدان معنی نیست که وی پیش از این زمان حافظ را نمی‌شناخته و از فکر و شعر او بی‌خبر بوده است. رویکرد به سوی فرهنگ ایرانی و ادب فارسی در اروپا از قرنهای پیش و با انتشار سفرنامه‌های سیّاحان و کارهای مترجمانِ آثار دینی و عرفانی و ادبیِ مشرق‌زمین ــ هندویی و بودایی و زرتشتی و اسلامی ــ آغاز شد و تحوّل فکری گسترده‌ای در اروپا پدید آورد که جلوه‌های آن را در شاعران و متفکّران آلمانی روشنتر از هر جای دیگر می‌توان دید. پیش از گوته و در روزگار جوانی او افکار شرقی در آلمان رواج داشته و هم در تحوّل مکتب کلاسیسیسمِ نو به رمانتیسیسم، و هم در ظهور نهضت معروف به «طوفان و طغیان» (Sturm und Drang) مؤثّر بوده است.

شرحها و توضیحاتی که گوته خود بر بخشهای دیوان غربی شرقی نوشته است نشان می‌دهد که وی، پیش از طبع و نشر ترجمهٔ فُن هامر پورگشتال از اشعار حافظ، با فرهنگ اسلامی آشنایی داشته و شعر و ادب فارسی را می‌شناخته است. از اواسط قرن ۱۷میلادی بسیاری از غزلیّات حافظ به زبانهای اروپایی ــ لاتینی و فرانسه و انگلیسی ــ انتشار یافته بود و گوته خود، در دوران جوانی، چندگاهی به مطالعهٔ ترجمهٔ **قرآن** و زندگانی پیامبر اسلام مشغول بوده و، در همان اوقات، در منظومه‌ای با عنوان «سرود ستایش محمّد» (Mahomets Gesang)، به ستایش رسول اکرم پرداخته و او را به رود عظیمی تشبیه کرده بوده که رودهای دیگر را به سوی خود کشانده و در جریانی نیرومند و فراگیر

1) J. von Hammer-Purgstall

همه را به دریای بیکرانی که اصل و غایت آنهاست رسانده است. از این‌رو، وجود تأثیرات شرقی و ایرانی و اسلامی در هر دو بخش این درام دور از احتمال نیست، چنانکه پیش‌درآمدِ (Vorspiel) بخش اوّل آشکارا از نمایشنامه‌های هندی خصوصاً از نمایشنامهٔ شکونتالای کالیداس، که در ۱۷۹۱ از انگلیسی به آلمانی ترجمه شده بود، اقتباس شده است و، در بخش دوم، صحنهٔ آخر از پردهٔ پنجم، روح فاوست، پس از مرگ او، با نام ماریانوس با فرشتگان به عالم بالا عروج می‌کند. این ماریانوس، که در اینجا نمودار صورت مثالی یا کمال نوعیّهٔ (archetype) علوم غریبه و معارف باطنی است، در اصل، حکیم مسیحی کیمیاگر و پزشک معروفی است که استادِ خالدبن یزید بود و به او علم کیمیا می‌آموخت و در آثار کیمیاگریِ مسلمانان نام او آشناست. همچنین، در صحنهٔ سوم از بخش دوم، هِلِنا، هنگامی که به درون قصر فاوست وارد می‌شود، از آهنگ موزون سرودی که لینسئوس (Lynceus)، نگهبان دژ، در توصیف جمال او می‌سراید و از تکرار دلپذیر قوافی در شگفت می‌ماند و می‌پرسد:

به من بگویید که کلام عجیب و پرطنین این مرد چه بود
که هم شگفت‌انگیز بود و هم مهرآمیز
و هر صوت آن با صوت بعدی کاملاً سازگار و هماهنگ؟
هر واژهٔ گوشنواز را واژهٔ دیگری بیدرنگ با همان آهنگ نوازش می‌کرد.

بایارد تایلور، مترجم و شارح فاوست، دربارهٔ این قطعه می‌گوید که گوته در اینجا مضمون سخنی را که در دیوان غربی شرقی، در «زلیخانامه»، بدین عبارات آورده است بازگو می‌کند:

گویند که بهرام گور با وزن و قافیه شعر می‌سرود... و دلارام که آرام‌بخش روزگار او بود هر سخن او را بی‌درنگ بر همان وزن و آهنگ پاسخ می‌گفت.

روشن است که این اشاره در دیوان (و در فاوست) ناظر به مطلبی است که دولتشاهِ سمرقندی در تذکرةالشعرا دربارهٔ شاعریِ بهرام گور و قافیه‌پردازی کنیزک او آورده و گفته است:

اوّل‌کسی که شعر گفت به زبان فارسی بهرام گور بود و سبب آن بود که او را محبوبه‌ای بود که وی را دلارامِ چنگی می‌گفته‌اند... و هر سخنی که از بهرام واقع شدی، دلارام مناسبِ آن جوابی گفتی.

کسانی که با شعر و ادب فارسی و عرفان ایرانی الفت دارند، هرگاه که منظومهٔ فاوستِ گوته را بخوانند و در مضامین و تعبیرات آن تأمّل کنند، غالباً به مواردی برمی‌خورند که مضامین عرفانیِ شعر فارسی و نکات و معانی کلام حافظ را به خاطر می‌آورد. طرح کلّی داستان به نوعی است که دو قوس نزولی و صعودی جهان‌شناسی عرفانی ما را از نظر می‌گذراند. درام در فضایی روحانی، و از عالم فرشتگان، با گفتگوی خداوند با کرّوبیان ــ میکائیل و جبرئیل و اسرافیل ــ شروع می‌شود، از مراحل گوناگون بر روی زمین و گیرودار با دسیسه‌های شیطان می‌گذرد، باز در فضای روحانی دیگری به عالم کرّوبیان می‌پیوندد و با صعود و عروج به ملکوت اعلیٰ پایان می‌پذیرد. سرگذشت خود فاوست، زاهدِ پیر نیز، از بیزار شدنش از علوم رسمی و ترک درس و مدرسه، روی آوردنش به میخانهٔ «اورباخ» و نوشیدن شراب جادویی، جوانی از سر گرفتنش، عاشق شدن و گناه‌آلود شدنش، تا چیره شدن بر شیطان و سرانجام رستگار شدنش، همگی، در یک نگاه فراگیر، چنان است که گویی مضامین برخی از سروده‌های عرفانی ایرانی به نمایش درآمده است. همچنین است سیر و سلوک روحی فاوست از عشق زمینی و جسمانی به گرِتْشِن تا عاشق شدنش به هِلِنای اساطیری و رسیدن به کمال خیر و جمال در او.

فاوست در بخش اوّل و فاوست در بخش دوم، هر دو، با احکام و ارزشهای اخلاقی و اجتماعی متعارف و قراردادی در چالش و کشاکش‌اند و، هر دو، به‌نوعی از این حدود فراتر می‌روند. در نیمهٔ اوّل، فاوست فرمانبَردارِ مفیستوفلس است و نیک و بد را از منظر او می‌بیند و مغلوب ارزشگذاریهای اوست؛ در بخش دوم، مفیستوفلس تابع خواستهای فاوست است و فاوست خود از مرزهایی که نیروهای آفریننده و کمال‌جوی او را محدود می‌کند فراتر می‌رود و قیدوبندهای بازدارنده را می‌شکند. اگر، در نیمهٔ اوّل، ابلیس فاوست را به پیش می‌راند، در نیمهٔ دوم، فاوست ابلیس را از پی خود می‌کشد و به حقیقتِ «أسْلَمَ شیطانی» می‌رسد. استحالهٔ وجودی فاوست یادآور مضمون این ابیاتِ مثنوی است:

دیو اگر عاشق شود هم گوی بُرد جبرئیلی گشت و آن دیوی بمُرد

أسْلَمَ شیطان آنجا شد پدید که یزیدی شد زفضلش بایزید

فاوست، از سویی، با شیطان پیمان بسته و پذیرفته است که پیرو او و تعلیمات او باشد؛ ولی، از سوی دیگر، روح سرکش و تسلیم‌ناپذیر او در جستجوی کمال است و کوشا برای رسیدن به افقهای بازتر و روشنتر. فاوست راه رسیدن به این غایت را دانستنِ بیشتر می‌داند؛ زیرا از دیدگاه او مرد کامل کسی است که در دانستن به‌کمال رسیده باشد، و چون دانستن آخر ندارد، کمال هم در این جهان پایان ندارد، چنانکه مولانا جلال‌الدّین گوید:

علم دریائی است بی‌حدّ و کنار طالبِ علم است غوّاصِ بحار
گر هزاران سال باشد عمرِ او می‌نگردد سیر او از جستجو

و از همین روست که شیطان تنها زمانی روح فاوست را تسخیر تواند کرد که او از جستجو سیر گردد و از سیر و سفر به سوی کمال بازماند.

در یکی از صحنه‌های اوّلیهٔ بخش نخست، فاوست از قیدوبندهای زندگی شکوه می‌کند و در بیان احوال خود می‌گوید:

> دو روح در درون من جای گرفته‌اند و با یکدیگر در کشاکش‌اند و هر یک می‌کوشد که بر آن دیگر غالب شود. یکی با اشتیاق تمام وابسته به زمین و خواسته‌های زمینی است و دیگری در آرزوی رهایی از ظلمتِ خاک و پرواز به سوی چمنزارهای آسمانی. شما، ای نفوس آسمانی که میان زمین و آسمان پرواز می‌کنید، اگر هستید و بر آنجا حکومت دارید، از جایگاه زرین و مه‌آلود خود فرود آیید و مرا با خود به دشتهای زیبای حیات نو ببرید.

این‌گونه ثنویّتِ «دو روحِ» خیر و شر در یک قالب یا در کنار هم در عمل و در تعارض و تخاصم، در اصل، شرقی و ایرانی است و آن را نخستین‌بار در **گاثه‌های اوستا** (یَسْنَهٔ ۳، بندهای ۳–۶؛ یَسْنَهٔ ۴۵، بند ۲) می‌بینیم و، اگر در جای دیگری (مثلاً افلاطون، نوامیس، ۸۹۶/۱۰) دیده شود، به عوالم فکری ایرانی رجوع دارد (← بیگر، ارسطو، 132). در عقاید اسلامی نیز، در مواردی، از دو نفسِ مطمئنّه و امّاره سخن می‌رود که در نهاد آدمی در کشاکش‌اند: یکی مایهٔ سعادت و رستگاری است و دیگری موجب شقاوت و بدفرجامی.

این روح خیر که در نهاد فاوست جای گرفته است همان نیرویی است که هم نگهبان اوست و هم او را به سوی کمال پیش می‌برد. مفیستوفلس، با لحنی آمیخته به تحقیر و

ملامت، در این باره می‌گوید:

> تقدیر در درون این مرد روحی نهاده است که سرکش و تسخیرناپذیر است و پیوسته او را به پیش می‌راند. دلبسته به خیالاتِ نامعقول خود است و هرگز او را از لذّات طبیعی و شادیهای زمینی خرسندی نیست.

و همین روح سرکش و کمال‌جوی فاوست است که همواره او را از اسیرشدن در دامهای مفیستو حفظ کرده و در مواقع دشوار زندگی راهگشای او بوده است. در صحنهٔ اوّلِ درام، فاوست بر عمری که بی‌حاصل در تحصیل علوم تلف کرده و بر رنجهایی که در این راه کشیده است افسوس و دریغ می‌خورد و، از شدّت یأس و حرمان و در نهایت ملال و افسردگی، قصد خودکشی می‌کند. امّا، در همین حال، طنین ناقوس کلیسا و آواز ستایشگران رستاخیز مسیح، همچون سروشی که از عالم غیب برسد، روح زنده و پرتوان او را بیدار می‌کند. ناگهان امید نو در دل او جان می‌گیرد و جام زهر را، که تا لب بالا برده‌بود، بر زمین می‌ریزد.

امّا روح دومِ فاوست، در حقیقت، همان است که در مفیستو تجسّم و تشخّص یافته و تا پایان عمر همراه اوست. سرانجام، هنگامی که روح پاک و ملکوتیِ فاوست با فرشتگان و کرّوبیان به آسمان عروج می‌کند، مفیستو ناگزیر از او جدا می‌شود و، در حیرت و حسرت و تلخکامی، بر زمین باقی می‌ماند.

مفیستو، گرچه، از یک نظر، همان شیطان است که از آغاز درام به قصد گمراه کردن فاوست و تباه کردن او با او همراه شده است، از نظر دیگر، نیمهٔ ظلمانی وجود فاوست و عاملی است که قوای مکنون در نهاد او را فعّال می‌کند و او را به حرکت و کوشش برمی‌انگیزد. بی‌وجود مفیستو، فاوست همان پیرمرد افسرده و نومید صحنهٔ اوّل باقی می‌ماند. این مفیستو بود که جوانی را به او بازگرداند و فرصتها و شرایط گوناگونی را فراهم آورد که فاوست لازم داشت تا از تنگناهای تجربه بگذرد و پخته و آبدیده گردد. گویی میان دو روح، در عین تعارض و تخاصم، نوعی توافق و تلازم برقراراست. مولوی نیز، با آنکه میان تن و جان تضادّ و تعارض می‌بیند:

جان گشاده سویِ بالا بالها درزده تن در زمین چنگالها

تن را خادم جان و هستیِ تن را از پرتو جان می‌داند:

تن همی‌نازد به خوبیّ و جمال روح پنهان کرده فرّ و پرّ و بال
گویدش کای مزبله تو کیستی یک دو روز از پرتوِ من زیستی

سهمی که مفیستوفلس در سیر استکمالی فاوست دارد همان است که «ظلومی و جهولی» در تحقّق شرافت و کرامت انسانی و برای بروز و ظهور کمالات و استعدادهای مکنون در وجود انسان دارد.

در بخش دومِ فاوست، زمان و مکان، همچنان که در یولیسز (*Ulysses*) جِیمْز جویْس، دو عنصر سیّال و تغییرپذیرند. معشوقهٔ فاوست در آن بخش، چنانکه گفته شد، هِلِنای افسانه‌ای و فرا تاریخی است ــ دختر زئوس، همسر مِنِلائوس، معشوقهٔ پاریس ــ زنی که در مغرب‌زمین مظهر جمال است و جمال او انگیزهٔ جنگ تروا شد. هِلِنا، در اینجا، از سویی، نمودگار فرهنگ یونان باستان است که از دیرباز سرچشمهٔ الهامات ذوقی و هنری اروپا بوده است و، از سوی دیگر، مظهر جمال مطلق است که هرچه زیباست زیبائیِ خود را از او دارد. بیان گوته در وصف هِلِنا و از زبان فاوست به گونه‌ای است که این زن اسطوره‌ای را از سطح معشوقهٔ اینجهانی فراتر برده و، بیرون از حدود زمان و مکان، به ابدیّت و قداست نزدیک کرده است، چنانکه گویی شاهد ازلی و معشوق بی‌زوال عارفان را به تصویر می‌کشد. فاوست، در نخستین دیدار با هِلِنا (بخش ۲، پردهٔ ۳)، خود را از عالم واقعیّتها و از زمان و مکان بیرون می‌بیند:

نفس از سینه‌ام برنمی‌آید، لرزه در دل، رعشه در زانو
زبانم بسته. اینها همه رؤیاست، و زمان و مکان معدوم.

و، در همان صحنه، خطاب به هِلِنا گوید:

پس اینک من و تو روح خود را از اسارت رها کرده
فارغ و آسوده گذشته‌ها را پسِ پشت بیفکنیم.
اینک دریاب که تو از زئوسِ بزرگ دروجود آمده‌ای
و به نخستین دوران زرین زمین تعلّق داری.

و نگهبان برج و باروی کاخ، در همان صحنه، زیبائیِ هِلِنا را چنین می‌ستاید:

در پیشِ شکوهِ ورجاوندِ شمایل او، خورشید تیره و سرد است
و همه‌چیز تهی، همه‌چیز خوار.

حافظ نیز، در مکاشفات روحی و دریافتهای شهودی خود، از مرزهای زمان و مکان می‌گذرد. کارگاه آفرینش را و تخمیر گِلِ آدم را به چشم دل می‌بیند و با ساکنان حرم قدس بادهٔ مستانه می‌زند. پیر و راهبر او مغی است که جام جهان‌بین را، در روزی که گنبد مینا ساخته می‌شد، از دست آفریدگار گرفته است. در شعر حافظ نیز تصویرسازی از مغ و مغبچه، دیر مغان و پیر مغان و می مغانه کیفیّتی رمزآمیز و الهام‌بخش دارد و فرهنگ و عرفان و معنویّتِ ایران باستان را به خاطر می‌آورد. شاهد عهد شباب و معشوقهٔ خیال‌پرورد او نیز «زلف‌آشفته و خوی‌کرده و خندان‌لب و مست»، از فراسوی تاریخ، نیمه‌شب به بالین او می‌آید.

در آغاز پردهٔ دوم از بخش اوّل، فاوستِ پیر، چنانکه اشاره شد، بر عمری که در کسب علوم رسمیِ زمان تباه کرده است دریغ می‌خورد:

دریغا که در فلسفه، در فقه و پزشکی، به سعی تمام
هرچه آموختنی است آموخته‌ام.
در فقه و الٰهیّات نیز هرچه هست فرا گرفته‌ام.
با این‌همه، هنوز منِ نادان همان نادانم که بودم.
مرا استاد و دکتور می‌خوانند، ده سالِ تمام در مدرسه‌ها درس گفته‌ام،
و شاگردان را به دنبال کشیده‌ام....

و در نتیجهٔ این خودآگاهی است که وی درس و بحث مدرسه را رها می‌کند و، برای رسیدن به مقصودی والاتر و کسب علمی از نوع دیگر که او را به کمال روحی نزدیکتر گرداند، راه و روشی دیگر در پیش می‌گیرد.

این موضوع، باز در همین صحنه، در گفتگویی که میان فاوست و شاگردش واگنِر می‌گذرد، به بیانی دیگر مطرح می‌شود. واگنِر طریق کمال را در تحصیل علوم در مدارس و تحقیق در کتابها می‌بیند ولی از دوری و درازی این راه و دشواریهای آن شکوه دارد و می‌داند که، با کوتاهی عمر آدمی، به پایان آن نمی‌توان رسید. فاوست، در پاسخ به شکوهٔ او، می‌گوید:

آیا کتاب و کاغذ را سرچشمهٔ مقدّسی می‌دانی که می‌توانی از آن سیراب شوی و عطش خود را فرونشانی؟ اگر این سرچشمه از روح و از درون تو برنخیزد هرگز بدان نخواهی رسید.

گوته، در اینجا، همچون عارفان سخن می‌گوید. از نظرگاه عارفانِ ما نیز این‌گونه علومِ درسی و تقلیدی «حجاب» است و تحصیل آن نه‌تنها راهی به سعادت و رستگاری نمی‌برد بلکه سالک را شاید به بیراهه نیز بکشاند. به گفتهٔ سعدی در رسالهٔ **عقل و عشق**، «روندگان طریقت در سلوک به مقامی رسند که علم آنجا حجاب باشد». مولوی نیز علم تقلیدی را «وبال جان» دانسته و گفته است که

دفترِ صوفی سواد و حرف نیست　　جز دلِ اِسپیدِ همچون برف نیست

حافظ بارها از «قیل و قال مدرسه»، از «دفتر دانش» و «دفتر طبیبِ خرد» اظهار بیزاری کرده و کمال وجود خود را در مدارجی والاتر، در «علم عشق» و در میخانه و خرابات دیده است:

بشوی اوراق اگر همدرسِ مایی　　که علمِ عشق در دفتر نباشد

یا

بر درِ مدرسه تا چند نشینی حافظ　　خیز تا از درِ میخانه گشادی طلبیم

در پردهٔ دوم از بخش دوم، واگنر توانسته است که، با صنعت کیمیاگری و به یاری مفیستو، در ظرفی شیشه‌ای انسان کوچکی را پدید آورد که روحی است فعّال و هوشمند، در پیکری لطیف و روحانی، به نام هُومونْکولوس (Homunculus). این موجودِ بی‌جسم و غیرمادّی، سخن می‌گوید و نورافشانی می‌کند و حتّی عاشق می‌شود و توانائیهای شگفت‌انگیز در غیب‌گویی و پیش‌بینی دارد؛ امّا سخت مشتاق پیکرگرفتن و جسمانی شدن است. در گفتگوی مناظره‌مانندی که میان طالس و اناکساگوراس بر سر اصل اوّلیهٔ حیات و مدارج تکامل می‌گذرد، هومونکولوس نیز شرکت می‌جوید و به نظریهٔ طالس، که آب و رطوبت را اصل همه‌چیز می‌داند، دل می‌سپارد و، در آرزوی انسان مادّی شدن، با طالس همصحبت و همراه می‌شود. طالس هومونکولوس را با ساکنان دریا آشنا می‌سازد و پروتئوس (Proteus)، امیر و سالار حوریان دریائی، از او می‌خواهد که با او به درون دریا برود. طالس او را به قبول این دعوت تشویق می‌کند و به او می‌گوید که در آنجا امکان آن هست که خلقتی دیگر و حیاتی نو را آغاز کند، زیرا

به حکم قوانین ابدی، پس از گذشتن از
اشکال و دگرگونیهای بیشمار،
سرانجام به مرتبت انسانی خواهی رسید.

عبور از اشکال و دگرگونیهای پی‌درپی یادآور سیر ارتقائی انسان در اطوار وجود، از مراتب جمادی و نباتی و حیوانی به مرتبت انسانی است که، هرچند اصل یونانی دارد، بیان روشن آن را در ادبیّات عرفانی فارسی می‌بینیم:

صدهزاران حشر دیدی ای عَنود تاکنون هر لحظه از بدوِ وجود
از جمادی بی‌خبر سوی نما وَز نما سویِ حیات و ابتلا...

هومونکولوس با پروتئوس به دریا می‌رود و، در آنجا، هنگامی که گالاتِئا (Galatea)، زیباترین حوری دریائی و همتای آفرودیته، الههٔ عشق و جمال، بر گردونهٔ صدفین و مرواریدنشان خود، به او نزدیک می‌شود، ناگهان آتش عشق در وجود او شعله می‌کشد و شیفته‌وار خود را به چرخ گردونه می‌کوبد و از زندان شیشه‌ای رها می‌شود. روحِ آزادشده از بند او با عشق درمی‌آمیزد و سیر به سوی کمال را از فرودین‌ترین مرتبهٔ عنصری آغاز می‌کند. آمیخته شدنِ عشق با آب و گِلِ آدمی در عروج به‌سوی کمال از مضامین معروف شعر عرفانی ماست. مولوی نیز ارتقای تکوینیِ عالم و آدم را موقوف تأثیر عشق می‌داند:

دورِ گردونها زموجِ عشق دان گر نبودی عشق بِفْسُردی جهان
کی جمادی محو گشتی در نبات کی فدای روح گشتی نامیات...

و نیز

جسمِ خاک از عشق بر افلاک شد کوه در رقص آمد و چالاک شد...

گوته نیز همچون حافظ عشق را قدرتی بی‌زوال، خلّاق، نگهدارنده، و توانای بر همه‌چیز می‌داند. در پردهٔ پایانی بخش دوم، به گفتهٔ یکی از آباء سه‌گانه:

همچنان‌که گسلهٔ سنگیِ ژرفی که زیر پای من است
بر صخره‌ای دیگر در ژرفنا قرار دارد،
یا همچون جویبارهای بیشماری که به هم می‌پیوندند
و آبشاری عظیم و کف‌آلود می‌شوند،
یا همچون درختی که به نیروی درونیِ خود
می‌روید و می‌بالد و شاخ و برگ می‌گسترد،
عشق نیز، این توانای مطلق، همه‌چیز را می‌سازد و نگه می‌دارد.

این سخن نیز یادآور همان نظریّهٔ «حرکت حُبّی» است که در عرفان ما مطرح است و بدان اشاره شد و همان است که حافظ هم در ابیاتی در غزلهای خود بدان نظر دارد و عشق را اصل و بُن‌مایهٔ هستی و پیوند عدم به وجود دانسته است:

طفیلِ هستیِ عشق‌اند آدمیّ و پری　　ارادتی بنما تا سعادتی ببری

و یا

عشقت رسد به فریاد ور خود بسانِ حافظ　　قرآن زبَر بخوانی با چارده روایت

و یا

رهروِ منزلِ عشقیم و ز سرحدِّ عدم　　تا به اقلیمِ وجود این‌همه راه آمده‌ایم

در بخش اوّل، هنگامی که مفیستوفلس نخستین‌بار بر فاوست ظاهر می‌شود و با او گفتگو می‌کند، در پاسخ به فاوست که از او می‌پرسد «تو کیستی؟»، ضمن اشاره به احوال خود، می‌گوید: «من پاره‌ای از آن ظلمتم که نور از زهدان او پدید آمده است». یکی بودن ظلمت با شیطان رنگ‌وبوی ایرانی و مانوی دارد و پدیدآمدن نور از درون ظلمت یا از زهدان شب از مضامین رایج در ادبیّات عرفانی ماست و نمونه‌های فراوان دارد. سنائی گوید:

دل ز زنگِ سیه چه غم دارد　　زانکه شب روز در شکم دارد

و در فصوص الحکم («فصّ عیسوی») آمده است:

فَالکُلُّ فی عَینِ النَّفَس　　کالضّوءِ فی ذاتِ الغَلَس

حافظ نیز جایگاه نور را در ظلمت گفته است:

حافظ شکایت از شبِ هجران چه می‌کنی　　در هجر وصل باشد و در ظلمت است نور

در شعر حافظ و ادبیّات عرفانی ما فراوان دیده می‌شود که شاعرِ عارف «قصر فردوس» را به «سایهٔ بید و لبِ جوی» می‌فروشد، لذّات بهشتی را به طالبان آن بازمی‌گذارد و خود در دیر مغان معتکف و با پیمانه هم‌پیمان می‌شود. در منظومهٔ فاوست نیز می‌بینیم که فاوست، برای رسیدن به قدرت از طریق علم و بسط دامنهٔ دریافتهای خود، با شیطان هم‌پیمان می‌شود و می‌پذیرد که، در این جهان، شیطان در خدمت او باشد و خواستهای او را برآورده کند و، در جهان دیگر، روح خود را به شیطان بسپارد و از خواستهای او پیروی کند. فاوستِ گوته و شاعر عارف ما، هر دو، برای رسیدن به غایتی والاتر این هم‌پیمانی را

پذیرا می‌شوند. برای عارف ما دیرِ مغان مقام ترک و تجرید و محلّ شهودِ جمال حقیقت است و از پای خم میخانه تا بهشت عدن وحوض کوثر گذرگاهی هست:

بهشتِ عدن اگر خواهی بیا با ما به میخانه که از پایِ خُمَت یکسر به حوضِ کوثر اندازیم

فاوست نیز، در منظومهٔ گوته، در پی آن است که با برخورداری از علم و قدرتِ مفیستوفلس، جوهر وجود خود را به کمال رساند، همهٔ جلوه‌های زندگانی اینجهانی را تجربه کند، و سرانجام، به یاری روح خیری که در نهاد او با نیروی اهریمنیِ وجود او درکشاکش است، از سیطرهٔ افسون مفیستو رها و به رستگاری جاوید نایل می‌گردد. تفاوت بنیادی فاوست گوته با دکتر فاوستوس کریستوفر مارلو نیز در همین جاست. آنچه در منظومهٔ فاوستِ گوته سهم اساسی دارد خصلت کمال‌جوی انسان و استواری او در ادامهٔ سیر به سوی کمال است چنانکه در هیچ مقام و مرحله‌ای سکون و قرار ندارد و هر مقام برای او گذرگاهی است به سوی مقام بالاتر، و پیروزی فاوست بر شیطان برخاسته از همین خصلت اوست. پیمانی که فاوست با شیطان بسته است بر این اساس است که اگر شیطان همهٔ خواستها و آرزوهای او را به‌نوعی برآورده کند و او را به جایی برساند که در برابر دلخواه خود به زمان گذرا بگوید: «چه خوب و دلپذیری! لختی درنگ کن!» یعنی اگر به مطلوبی برسد و آن را غایت مقصود و کمال آمال خود بشناسد و فراتر از آن چیزی نخواهد و از جنبش و پویش بازایستد، در آن‌وقت شیطان شرط را برده است و روح فاوست را در اختیار خود خواهد گرفت. امّا طبیعت انسان ایستا و خرسندی‌پذیر نیست و در هیچ مقامی امن و آسایش و سکون نمی‌بیند و تا به غایت کمال خود نرسد از کوشش و پویش بازنمی‌ایستد؛ و این همان سخنی است که حافظ بارها و به تعبیرات گوناگون در شعر خود آورده است:

مرا در منزلِ جانان چه امنِ عیش چون هردم جرس فریاد می‌دارد که بربندید محملها

و یا در جای دیگر گوید:

دست از طلب ندارم تا کامِ من برآید یا تن رسد به جانان یا جان ز تن برآید

و نیز:

عاقبت دست بر آن سروِ بلندش برسد هر که در راهِ طلب همّتِ او قاصر نیست

در آغاز منظومهٔ فاوست، گفتگوی مفیستوفلس با خدا برداشت جدیدی است از گفتگوی شیطان با خدا در سِفْرِ ایّوب **عهد عتیق**. در اینجا هم، آفریدگار دست شیطان را برای اغوا و گمراه کردن فاوست باز می‌گذارد. در این صحنه، فرشتگان مقرّب ــ جبرئیل و میکائیل و رفائیل ــ هر یک جداگانه به‌نوعی در ستایش خداوند سخن می‌گوید، کارهای او را عین صواب و آفرینشِ او را بی‌عیب و بی‌نقص می‌داند. امّا مفیستوفلس، که از فضیلت مصلحت‌اندیشی بی‌بهره است، زبان به اعتراض و خرده‌گیری می‌گشاید، کارهای خداوند را خالی از نقص نمی‌بیند و حتّی از تیره‌بختی آدمیان و مصیبتهایی که بر آنان نازل می‌شود آزرده و دلگیر است. خداوند از او می‌پرسد که «آیا جز شِکْوه و ملامت چیز دیگری برای گفتن نداری؟ آیا هیچ چیز بر روی زمین نیست که تو را خرسند گرداند؟». وی، با صراحتی که برخاسته از طبیعتِ خرسندی‌ناپذیر اوست، می‌گوید: «نه، خداوندا، در اینجا همه‌چیز نه چنان است که باید باشد، و از رنجی که آدمیان تیره‌بخت می‌کشند من خود در رنجم و حتّی از عذاب‌دادن به آنان ملولم و هیچ لذّتی نمی‌برم».

انعکاس این‌گونه احوال را گهگاه در شعر حافظ هم پوشیده یا آشکار می‌بینیم. وی در این بیت

پیرِ ما گفت خطا بر قلمِ صُنع نرفت آفرین بر نظرِ پاکِ خطاپوشش باد

قلم صنع را خالی از خطا ندانسته است؛ و در این بیت

اگر سرای جهان را سرِ خرابی نیست اساسِ او بِه از این استوار بایستی

به سستی و ناپایداری اساس جهان اشاره دارد؛ یا در این بیت

این چه استغناست یارب وین چه قادرحکمت است
کاین‌همه زخمِ نهان هست و مجالِ آه نیست

با لحنی اعتراض‌آمیز از حکمت خداوند و استغنای او شِکوه دارد.

در همین صحنه، مفیستوفلس، ضمن اشاره به تیره‌روزی انسان در این جهان، خلقت او را ناقص و عیبناک می‌داند و به خدا می‌گوید:

اگر این بارقهٔ آسمانی را که او خود بدان عقل نام داده
ــ و با آن از هر درنده‌ای درنده‌تر شده است ــ
به او نداده بودی، هر آینه روزگارش از آنچه هست بهتر می‌بود.

حافظ نیز عقل را مانع سیر به سوی کمال می‌داند و آن را «عقیله»، «شعبده‌باز»، «دیوانه»، «وسوسه‌گر» و «شحنهٔ هیچ‌کاره» می‌خواند. اشاره به درنده‌خوئیِ انسان نیز یادآور اعتراضی است که فرشتگان به خلقت انسان داشتند، و او را خونریز و مایهٔ فساد عالم می‌دانستند (أتَجْعَلُ فیها مَن یَفْسِدُ فیها و یَسْفِکُ الدّماء؟).

کنایه و تعریضی که گوته در چند جا به اصحاب کلیسا دارد یادآورِ اشارات صریح و کنایه‌آمیزی است که در سراسر دیوان حافظ به فقیهان و مفتیان دین‌فروش دیده می‌شود. در یکی از صحنه‌های بخش اوّل، مفیستوفلس، برای دلبسته کردن گرِتْشِن به فاوست، جعبه‌ای را پر از انواع جواهر می‌کند و پنهانی در جامه‌دان دخترک جای می‌دهد. امّا مادر گرِتْشِن، چون زیورهای گران‌بها را می‌بیند، فریاد برمی‌آورد که «ای دختر، مالی که از راه حرام به‌دست‌آید روح را تباه و سلامت را زایل می‌کند». سپس کشیشی را به خانه می‌آورد و مال حرام را در اختیار او می‌گذارد. کشیش، چون از ماجرا باخبر می‌شود و نان خود را در روغن می‌بیند، می‌گوید: «ای فرزند، زر و سیم و ملک و زمین با هاضمهٔ کلیسا بسیار سازگار است: همه را فرومی‌برد و هرگز سیری ندارد». نمودار خوب دیگری که در این اثر از فراخیِ دستگاه هاضمهٔ کلیسا حکایت دارد چانه‌زدنهای اسقف اعظم است با امپراتور (در پایان صحنهٔ چهارم از بخش دوم) برای بالا بردن میزان کفّاره‌ای که امپراتور باید بپردازد تا گناهانش پاک و بخشوده شود. پس از رفتن اسقف از دربار، امپراتور با خود می‌گوید: با این نرخگذاری، من باید تمامی سلطنت و دارائیِ خود را به او واگذار کنم.

مفاد و مضمون این حکایتها را در بسیاری از سروده‌های حافظ به تعبیرات گوناگون به‌کنایه و تصریح می‌توان دید:

فقیهِ مدرسه دی مست بود و فتوا داد که می حرام ولی بِه ز مالِ اوقاف است

و یا

ترسم که صرفه‌ای نبرد روزِ بازخواست نانِ حلالِ شیخ ز آبِ حرام ما

در صحنهٔ پایانی بخش اوّل، گرِتْشِن، در پایانِ ماجراهای عاشقانه‌اش با فاوست، به جرم مسموم کردن مادر و کشتن فرزند نوزاد خود، در دادگاه محکوم به مرگ شده است و بارِ

سنگین گناهانی که در پی دسیسه‌های مفیستوفلس از وی سر زده او را درهم شکسته است. امّا، با اینهمه، از لطف و کرامت الٰهی نومید نیست و عاجزانه طلب رستگاری می‌کند، و بخشوده و رستگار می‌شود.

ای داوری الهی، خود را به تو می‌سپارم
ای پدر، از آن توام، مرا رهایی بخش.
ای فرشتگان، ای سپاهیان قدسی،
مرا در میان خود گیرید و نگهدار من باشید.

و، در همین زمان، از بالا آواز می‌رسد که او رستگار شد. در اینجا، گوته نیز مانند حافظ، که گناهکاران را مستحقّ کرامت و لطف و غفران الٰهی را حقِّ خاصّ گناهکاران دانسته است ــ نصیبِ ماست بهشت ای خداشناس برو که مستحقِّ کرامت گناهکارانند ــ گرِتْشِنِ تبهکار را در جوار رحمت حق قرار می‌دهد.

در صحنهٔ آخر از بخش دوم، همین گرِتْشِنِ گنهکار برای فاوستِ گنهکارتر طلبِ بخشایش می‌کند و در پایان همین صحنهٔ آخر است که فرشتگان، در آن هنگام که روحِ فاوست را با خود به آسمان می‌برند، چنین می‌سرایند:

این همتای شریف روحانی ما
از چنگال شیطان رها شده است.
کسی که هرگز از مجاهدت بازنایستاده باشد
نجات او با ماست.

در اینجا این سخن حافظ به یاد می‌آید که گفته است:

دلا معاش چنان کن که گر بلغزد پای فرشته‌ات به دو دستِ دعا نگه‌دارد

فاوست، با آنکه در بخش اوّل درام خود را به مفیستو سپرده و، به اغوای او، مرتکب گناهانی شده بود، در بخش دوم، خویشتن را از چنبر قدرت او بیرون می‌کشد و، سرانجام، با کار و کوشش در آبادان کردن زمینهایی که در اختیار گرفته است و با مجاهدت در اصلاح احوال مردمانی که در آنجا ساکن شده‌اند، در پی آن است که به مقصود و مرام غائی خود نایل شود و، در آن «نوترین زمین» (neueste Erde)، «سرزمین

بهشت‌آسا» (paradiesisches Land) هزاران هزار مردم آزاد و کوشا را به کمال سعادت و بهروزی برساند.

آزادی و زندگی تنها برای کسانی است
که هر روز آن را از نو به دست آورند...
مردمانی آزاد که در سرزمینی آزاد
در آزادی خود سهیم باشند.
آن‌گاه است که من به زمان بگویم:
«درنگ کن، چه خوب و زیبایی!»

حافظ نیز توفیق و سعادت را در گرو کوشش و مجاهدت در راه مقصود می‌داند. به نظر او، تنها از این طریق است که انسان به کمالی که شایستهٔ اوست واصل می‌گردد:

سعی ناکرده در این راه به جایی نرسی مزد اگر می‌طلبی طاعتِ استاد ببر

و یا

خیز و جهدی کن چو حافظ تا مگر خویشتن در پایِ معشوق افکنی

در صحنهٔ آخر این درام، هنگامی که فاوست، در غایت سالخوردگی، این جهان را ترک می‌گوید، فرشتگان گروه‌گروه به استقبالش می‌آیند و می‌گویند که او باید

با نوجوانانِ نیکبخت همراه شود
و حیات نو و فرخندگی تمام را با آنان آغاز کند.

این نوجوانان یا پسرکانِ نیکبخت (selige Knaben) کودکانی بوده‌اند که در وقت ولادت مرده‌اند و مادرزاد معصوم و بی‌گناه مانده‌اند. فاوست، در عروج روحانی خود، بار دیگر نوجوان می‌گردد و به جمع این نوجوانان نیکبخت می‌پیوندد و چون آنان، پاک و پالوده از آلایشهای زمینی، به آسمان می‌رود. در عقاید عامّهٔ مسلمانان نیز نیکوکارانی که به بهشت می‌روند، در هر سنّ و سالی که باشند، در آنجا باز جوان می‌شوند؛ زیرا، در بهشت، پیری و فرتوتی و ناتوانی نیست. در شعر عارفانهٔ فارسی و در کلام حافظ بارها آمده است که هر پیر فرتوت که با شاهد مقصود هم‌آغوش شود، در سحرگه موعود و منتظر، جوان از خواب برمی‌خیزد:

گرچه پیرم تو شبی تنگ در آغوشم گیر تا سحرگه ز کنارِ تو جوان برخیزم

آبستن بودن شب به حوادثی که در روز به ظهور و بروز می‌رسد تعبیری است که در شعر فارسی فراوان دیده می‌شود و در اشعار حافظ نیز آمده است:

بدان مَثَل که شب آبستن آمدست به روز ستاره می‌شمرم تا که شب چه زاید باز

و یا

فریبِ جهان قصّهٔ روشن است سحر تا چه زاید شب آبستن است

و در این بیت از یکی از رباعیهای منسوب به او

گویند شب آبستن و این است عجب کو مرد ندیده از چه آبستن شد

گوته نیز، در بخش دوم فاوست، این تعبیر را به کار برده است. در اوایل صحنهٔ سوم، هِلِنا به سرگروهِ هم‌آوازان می‌گوید:

ترس عوام درخور دختر زئوس نیست
و اثر زودگذرِ دست هراس به او نمی‌رسد.
امّا وحشت سنگینی که از آغاز آفرینش از زهدان شب دیرینه‌سال بیرون می‌خزد،
همچون دود شعله‌وری که از حلقوم آتشین کوه بیرون ریزد،
و گردان و پیچان به شکلهای گوناگون گسترده شود،
حتّی قلب پهلوانان را به لرزه می‌اندازد.

باز، در همان صحنه، همو، در پاسخ به سرگروه هم‌آوازان، می‌گوید:

آنچه را که من دیده‌ام شما نیز با چشمان خود خواهید دید،
اگر شب دیرینه‌سال به ناگاه همه را باز به زهدان تاریک خود فرو نبرده باشد.

فاوست اصل همه‌چیز را **عمل** می‌داند. در بخش اوّل، وی در کتابخانهٔ خود سرگرم مطالعه و تفکّر است، انجیل چهارم را می‌گشاید و در آنجا می‌خواند: «**در آغاز کلمه بود**». فاوست «**کلمه**» را در این عبارت نمی‌پسندد؛ زیرا «**کلمه**» برای اینکه مبدأ و مادّهٔ همه‌چیز باشد مناسب نیست. نخست **اندیشه** (der Sinn) را به جای آن می‌گذارد و سپس **قدرت** (die Kraft) را. امّا باز از این تعبیرات راضی نیست و، سرانجام، به یاری روحی که راهنمای اوست، **عمل** (die Tat) را برای این عبارت برمی‌گزیند و می‌گوید «**در آغاز عمل بود**». عمل یا کار و کردار از دیدگاه او اصل و آغاز همه‌چیز است و نهاد جهان بر آن است، و این نتیجه‌ای است که فاوست از تفکّر و تأمّل در عبارت **کتاب مقدّس** بدان رسیده است.

در گفته‌های عارفانِ ما نیز از اعتبار و اهمّیّت کردار و عمل بسیار سخن رفته است. سنائی دراین باب گفته است:

چند ازین رمز و اشارت راه باید رفت راه　　چند ازین رنگ و عبارت کار باید کرد کار

حافظ نیز از «کارگهِ کون و مکان» و «کارگاهِ هستی» سخن گفته است:

عاشق شو ار نه روزی کارِ جهان سر آید　　ناخوانده نقشِ مقصود از کارگاهِ هستی

و یا

حاصلِ کارگهِ کون و مکان این‌همه نیست　　باده پیش آر که اسبابِ جهان این‌همه نیست

و عالم را «**کارخانه**»ای دانسته است که همواره در تغییر و تحوّل است:

فی‌الجمله اعتماد مکن بر ثباتِ دهر　　کاین کارخانه‌ای است که تغییر می‌کنند

و فسق و فجور یا زهد و پارسائیِ ما از رنگ و رونق آن نمی‌کاهد:

بیا که رونقِ این کارخانه کم نشود　　به زهدِ همچو تویی یا به فسقِ همچو منی.

منابع

بورگل، ی.ک.، سه رساله دربارهٔ حافظ، ترجمهٔ کورش صفوی، تهران ۱۳۶۷.
دستغیب، عبدالعلی، از حافظ به گوته، تهران ۱۳۷۳.
گوته، یوهان وُلْفگانگ، دیوان شرقی ـ غربی، ترجمهٔ کورش صفوی، تهران ۱۳۷۹.

Goethe, J.W., *Oeuvres complètes*, traduit par J. Perchat, Paris 1871.

___, *Faust—A Tragedy*, translated in the Original Meters, by Bayard Taylor, Boston 1898.

___, *Divan Occidental-Oriental*, traduit par Henri Lichtenburger (collection bilingue des oeuvres complètes), Paris 1949.

___, *Goethe's Faust*, translated by Sir Theodor Martin, revised and annotated by W.H. Bruford, Everyman's Library, London 1954.

___, *Goethe's Faust*, The Original German and a new translation, by Walter Kaufmann, Anchore Books, New York, 1961.

___, *Faust*, translated by Philip Wayne, Penguin Books, London 1976.

Jaeger, W., *Aristotle*, Oxford University Press, Oxford 1962.

Raphael, Alice, *Goethe and Philosophers' Stone*, London 1965.

Remy, A.F.J., *The Influence of India and Persian on the Poetry of Germany*, Columbia University Press, New York 1901.

❑

طلیعهٔ شعر زهد در زبان فارسی

محمّدجعفر یاحقّی (استاد دانشگاه فردوسی مشهد)
مهدی پرهام (عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد)

مقدّمه

شعر زهد فارسی از آغاز در سه محور فکریِ اخلاق و شریعت و طریقت جلوه‌گر شده‌است. هم شعر زهد و هم تعاریف گوناگونی که از زهد ارائه شده‌است پیوند آیین‌های دیگر با زهد اسلامی و نفوذ آنها را در زهدیّات نمودار می‌سازد[1]. با این حال به نظر می‌رسد که زهد اسلامی مبتنی است بر **قرآن**، حدیث، و سیرهٔ رسول اکرم صلّی‌الله‌علیه‌وآله‌وسلّم و صحابه و خلفا.[2]

زهد تعاریف متعدّدی دارد: گاهی، به اعتبار کفِّ نفس، عین وَرَع شمرده شده و به‌جای آن به‌کار رفته با این تفاوت که در زهد از توجّه به‌امور دنیوی و در ورع از گناهان پرهیز می‌شود. به عبارت روشن‌تر، اهتمام در دو جهت زهد نامیده می‌شود: روی‌گردانی

۱) گزیدهٔ منابع موجود دراین باره به شرح زیر است: امین، ص ۴۲؛ زرین‌کوب، ص ۴۳؛ گلدزیهر، ص ۳۹ و ۴۹؛ محمودی برمسی، ص ۴۳.

۲) در مآخذ متعدّد، این نظر بیان و شرح داده شده‌است، از جمله: سُلَمی ۲، «کلام الشّافعی فی التّصوّف»، ج ۲، ص ۲۰۰؛ ابن حنبل الشیبانی، ص ۱۶۳، ۲۵۰، ۳۹۵، ۴۶۴ و ۴۹۲؛ غزالی، ربع مهلکات، ص ۴۲۱.

از دنیا برای به‌دست‌آوردن آسایش عقبیٰ؛ بسنده کردن به ناچیزترین بهره از حلال برای جلب خشنودی الٰهی.[۳]

هدف زهد زدودن بدی‌ها و کژی‌ها از نفس و پرورش درون از طریق مجاهدات خاصّ است. زهد، درعین‌آنکه از مراحل تصوّف است، به دلیل تأثیری که در تمرکز قوای نفسانی برای نیل به اهداف روحانی دارد، به طور عام در عرصه‌های اخلاقی جایگاه شاخصی یافته‌است. من‌باب‌مثال، در رسالهٔ «فتوّت» سُلَمی (وفات: ۴۱۲)، آنجاکه سخن از آدابِ آیین فتیان است، مطالبی مشابه روش زهد یا نزدیک به آن آمده‌است. (سلمی ۲، ج ۲، ص ۲۰۹)

از آنجا که زهد مجموعه‌ای از رفتارهای ناظر به تهذیب نفس است و عمدتاً بر ایستادگی در برابر هوای نفس تأکید دارد، در زبان نظم به صورت سروده‌هایی بیان می‌شود که مضمون غالب آنها رهایی از وابستگی‌ها و دلبستگی‌های دنیوی است. سرایندگان زهدیّات، ضمن بی‌ارزش دانستن دستاورد دنیائیِ کارگاه هستی و اسباب جهان و قلیل شمردن متاع دنیا، به مقتضای احوال خویش، القای برخی وجوه مشخّص‌ترِ دینی و اخلاقی و حِکْمی را وجههٔ نظر دارند. از میراث فرهنگ‌های کهن نیز آنچه بیشتر با این دید همخوان باشد در زهدیّات وارد می‌شود و با یافته‌های فکریِ زهدیّه‌سرایان رنگ‌مایه‌ای نو می‌یابد. این شاعران تجربهٔ مقاومت دربرابر کشش دنیا را در جامه‌ای تازه عرضه می‌کنند و مجموعهٔ افادات آنان همواره به اندیشه‌های اجتماعیِ رایج نظر دارد.

زهدیّه نوعی شعر تعلیمی است و، در راستای اخلاقیّات دیرینهٔ ایرانی، ابزار تلقین نیرومندی است که با مواعظ اخلاقیِ دینی سنخیّت دارد. از همین رهگذر است که اخلاقیّات بخش عمده‌ای از محتوای شعر زهد را دربرمی‌گیرد. بدین‌سان، حضور زهدیّات با دو خصیصه درمجموع آثار ادبی فارسی متمایز است: یکی آنکه از حکمت و فرهنگ کهن ایران و ایمان به ارزش آنها برای جهت‌دهی به شئون فرهنگی و اجتماعی مایه‌می‌گیرد؛

۳) این تعریف برساخته‌ای است بسیار فشرده از ده‌ها قول و نظری که در منابع زیر آمده است: البیهقی، ص ۹۲ و ۱۳۱؛ سرّاج طوسی، ص ۱۰۰؛ سُلَمی، ص ۱۰۳، ۱۶۳، ۱۸۰، ۴۵۸، ۵۰۶، ۵۵۳؛ العبّادی المروزی، ص ۶۲؛ کلاباذی، ص ۹۳؛ المکّی، ص ۲۴۲ به بعد به‌ویژه ص ۲۴۷، ۲۴۸ و ۲۴۹.

دیگر آنکه تلفیقی است از حکمت عملی یونان و مبانی اسلامی با زهد صوفیانه.[۴]

با غلبهٔ اخلاقیّات در دوره‌های نخستین اسلامی، شعر زهد رویکردهای متنوّعی پیدا کرده است. می‌توان گفت که، در پاره‌ای موارد، شعرهای صوفیانه ـ عارفانه در واقع وسیلهٔ انتقال اخلاقیّات بوده است. البتّه تجارب خاصّ گویندگان در شیوهٔ آموزش و هدایت باعث شده است که فقط این اشعار از صورت وعظ خشک و بی‌روح مستقیم بیرون آید و کیفیّت خطابی و القاگر پیدا کند.

پیدایش شعر زهد

شعر زهد به معنی خاص، بسی پیش‌تر از آنکه در ادبیّات فارسی پدید آید، در ادب عرب ظهور یافته است. در دو قرن اوّل و دوم هجری، ادب عربی رفته‌رفته به مضمون زهد توجّه نمود. پیش از پیدایش زهدیّات مشهور عرب در آثار شاعران صاحب دیوان، شعر زهد چاشنی نوشته‌های منثور و همنشین احادیث و روایات شد[۵]. ظهور جدّی شعر زهد عربی در اواخر قرن دوم و اوایل قرن سوم مقارن بود با پدید آمدن مجموعهٔ نظام یافته‌ای از سخنان دربارهٔ زهد که طبعاً شاعران از آن بهره‌مند گشتند و در سروده‌های خود از آن الهام گرفتند[۶]. هرچند سابقهٔ شعر زهد، که با اخلاقیّات و مسائل اجتماعی پیوند دارد، در

۴) دربارهٔ کثرت آثار در این باب یادآوری می‌شود که، تا پایان قرن پنجم هجری، دست‌کم بیست کتاب عمده در اخلاق از مسلمانان (که اغلب ایرانی بوده‌اند) در دست است از جمله آثار بزرگانی چون ابوالحسن عامری نیشابوری، خواجه نصیرالدّین طوسی، ابن مسکویهٔ رازی، ابن قتیبهٔ دینوری، محمّد غزالی، و ابونصر سرّاج طوسی. حلبی، در مقدّمهٔ خود بر تهذیب الاخلاق ابن مسکویهٔ رازی، چهل و یک کتاب با محتوای اخلاق تا قرن چهاردهم هجری را نام برده است (← ابن مسکویه، ص ۱۵–۲۱). همچنین در اخلاقیّات ***Moralia*** اثر شارل هانری دوفوشه کور از آثار بسیاری در این باب متعلق به دورهٔ پیش از اسلام و عصر اسلامی یاد شده است (← دوفوشه کور، ص ۱۰۱–۱۲۰، ۱۳۷–۱۶۰).

۵) قدیم‌ترین اشعار سرودهٔ صوفیانی چون حسن بصری (وفات: ۱۱۰) مندرج در کتاب الزّهد وکیع بن الجراح (تولد: ۹۷) (البیهقی، ص ۲۳۳) همچنین در کتاب الزّهد ابن حنبل الشیبانی (ص ۱۶۴، ۲۵۰، ۳۹۵، ۴۶۴ و ۴۹۲) آمده است.

۶) عامر احمد حیدر، محقّق معاصر، در مقدّمهٔ خود بر کتاب الزّهد الکبیر احمد بن حسین البیهقی (وفات: ۴۵۸)، در دورهٔ پیش از تألیف این اثر، پنجاه و پنج کتاب را نام می‌برد که تمام یا بخشی از آنها به زهد اختصاص یافته است. شش فقره از مهم‌ترین این منابع پیش از سال ۲۰۰ هجری، یعنی زمان ظهور و شهرت اشعار ابوالعتاهیه در زهد، نوشته شده‌اند. (← البیهقی، ص ۴۷–۵۶)

زبان عربی به عصر جاهلیّت بازمی‌گردد[۷]، ظاهراً تا قرن سوم هجری منظومه‌ای تعلیمی که رنگ زهد صوفیانه داشته باشد در شعر عرب پدید نیامده است.

از شعرای عرب‌زبان، ظاهراً بشّاربن بَرد (وفات: ۱۶۸) و ابونُواس (وفات: ۱۹۹)، هردو ایرانی، به عنوان شاعران صاحب دیوان، پیش از دیگران به نظم اشعار زهد مبادرت ورزیده‌اند. ابونواس در این عرصه جایگاه مهم‌تری دارد. زهدیّات ابونواس فریادهای دردناکی است از اعماق وجود انسانی که هر امیدی را از دست داده و فنا و مرگ را به عیان دیده است (←ابونواس، ص۶۶۵). شعر ابونواس به ذمّ دنیا گرایش دارد (←همان، ص ۱۳۱) امّا بیشتر متزهّدانه است تا زاهدانه. ناپایداری زندگی این‌جهانی و لزوم آماده‌شدن برای مرگ و رستخیزْ مضمونِ اوج اندیشهٔ او در شعر زهد است (←همان، ص۳۷۸). اثبات تأثیر ابونواس در زهدیّات فارسی نیازمند بررسی جداگانه‌ای است امّا این مقدار می‌توان گفت که، با قراینی که در دست است، به احتمال زیاد، شعر زهد وی، همچنان‌که دیگر سروده‌هایش، در شاعران ایرانی مؤثّر افتاده است.[۸]

امّا برجسته‌ترین شاعر عرب در زمینهٔ زهد ابوالعتاهیه (وفات: ۲۱۰) است. شعرهایی که او دربارهٔ زهد و مناسبات متنوّع آن سروده منحصر به فرد است[۹]. در قرون بعد، حتّی شاعری چون متنبّی (مقتول: ۳۵۴)، که از اثرگذارترین شاعران عرب بر ادب اسلامی است، تا به این پایه در زهد سخن نگفته است. ابوالعتاهیه از هر پدیده‌ای مرگ را به یادِ مخاطب آورده و از آن سخن گفته است (←ابوالعتاهیه، ص ۹، ۴۱، ۵۳، ۵۹، ۶۹، ۹۲، ۹۷، ۱۲۵، ۱۵۰). در نظر او، دنیا مجموعه‌ای از اباطیل فریب‌دهنده، ناپایدار، پر از مکر و خدعه و لبریز از رنج و نومیدی است (← همان، ص ۱۰، ۱۵، ۳۵، ۳۶، ۴۷، ۵۲): ابتدا به آدمی رویِ خوش نشان می‌دهد امّا دیری نمی‌گذرد که پایان کار آن نمایان می‌گردد و دوستدار خود را در آغوش خاک جای می‌دهد (← همان، ص ۵۴، ۷۰، ۷۱، ۹۲). زهدیّات ابوالعتاهیه زندگی را تحقیر می‌کند و با بدبینی به آن می‌نگرد (←همان، ص ۱۵۱، ۲۶۷، ۳۲۴). مصرع معروف

---

۷) این برداشت از نمونه‌های اشعار عرب پیش از اسلام از منابع زیر به دست می‌آید: ترجانی‌زاده، ص ۷، ۷۳ و ۲۰۹؛ الهاشمی، ص ۳۴۵-۳۶۳.

۸) در این باب، تحقیق دقیقی دیده نشد امّا نمونه‌های پراکنده‌ای در منابع زیر آمده است: دامادی، ص ۶۶، ۱۰۷، ۱۱۵، ۱۴۶، ۲۰۰، ۲۱۰، ۲۷۱، ۶۳۷ و ۷۰۸؛ عادل، ج ۱، ص ۵۴۴، ۹۷۱.

۹) کِندی جستاری شایسته در این زمینه دارد که خواندنی است.(→ Kennedy 2002, pp. 562-564)

لِـدوا لِـلْموتِ و ابْـنوا لِـلخراب (هـمان، ص۳۵) ــ «زاده شـوید بـرای مـردن و بسـازید بـرای ویران‌گشتن» ــ کـه مـضمون آن بـه عـلی عـلیه‌السّـلام نـیز مـنسوب است، از سـروده‌های اوست. بی‌گمان، با توجّه به پیوندهای شعر فارسی با ادب عـرب و نـمونه‌های ابـتکاری در سروده‌های ابوالعتاهیه، او را نـیز بـاید در تکـوین زهـدیّات فـارسی سـهیم دانست[۱۰]. ایـن موضوع خود شایستهٔ تحقیقی مستقلّ است؛ چه ابوالعتاهیه در مضمون زهـد و تـرک دنـیا، طریق افراط پیموده و، بر روی هم، از این حیث بـا سـنائی شـباهت‌های بسـیار یـافته است. تأثیر فرهنگ اسلامی به‌ویژه **قرآن** و حدیث هم در محتوا و هم در صوَرِ بـلاغیِ زهـدیّات این دو شاعر نمودی بارز دارد. درعین حال، در مقایسه با اشعار دیگـر سـرایـندگان عـرب، شعر ابوالعتاهیه حاوی درون‌مایه‌های خاصّی است که بر شـعر زهـد فـارسی تـأثیری ژرف داشته است. این درون‌مایه‌ها اصـولاً دیـنی‌انـد و عـمدتاً بـه مـرگ و ظـلم و تـلوّن روزگـار (← همان، ص ۳۴، ۳۶، ۶۸، ۱۰۸، ۱۳۱، ۲۶۷) و رنج‌های فردی و اجـتماعی و دنـیاطلبی نـاظرند (← هـــــمان، ص ۱۰، ۱۵، ۴۵، ۴۷، ۵۶، ۶۶، ۷۰، ۷۳، ۱۰۲، ۱۰۴، ۱۱۵، ۱۳۲، ۱۴۲، ۱۴۶، ۲۶۷، ۳۵۳).

برای مثال، در شعر ابوالعتاهیه مضمون‌هایی از قبیل آنچه در ابیات زیر آمده کم نیست:

إذا أنَـا لم أُقـبَلْ مِـنَ الدَّهـرِ کُـلَّ مـا — تَکَرَّهْتُ منهُ طالَ عَتْبی عَـلَی الدَّهـرِ
تـعوَّدْتُ مَسَّ الضُّـرِّ حـتّیٰ أکِـفْتُهُ — و أحْـوَجَنی طـولُ العَـزاءِ إلیَ الصَّـبرِ
و وَسَّعَ صَبری بِالأذَی الانسُ بِالأذیٰ — و قَد کُنتُ أحیاناً یـضیقُ بِـهِ صَـدری
وَ صَـیَّرَنی یَـأسی مِـنَ النّـاسِ راجـیاً — لِسُرْعةِ لطفِ اللهِ مِـن حَـیثُ لا أدری

(همان، ص۱۴۵)[۱۱]

---

۱۰) نقل قولی از صاحب **الأغانی** در متن دیوان آمده (ابوالعتاهیه، ص۳۶۷) که می‌گوید: اُرجوزهٔ ذات **الامثال** وی از نوآوری‌های او و مشتمل بر چهارهزار مَثَل تربیتی است. گویا این ارجوزه به صوَر گوناگون مورد عنایت شـاعران فارسی‌زبان قرار گرفته است. در **امثال و حکم** محمّد بن ابوبکر عبدالقادر رازی (وفات: ۶۶۶)، ابوالعتاهیه، پس از متنبّی و بشّار، در میان نُه شاعر، از حیث کثرت نمونه‌ها مـقام سـوم را دارد (رازی، ص ۴۰۴–۴۱۵). هـمچنین ← طـرائـفی خوارزمی (وفات: ۶۱۷)، **بدایع المِلَح**، باب یازدهم، در زهد، ص ۱۲۱–۱۳۶. دامادی نیز، در **مضامین مشترک**، چندین مورد از اشتراک مضمون‌های شاعران ایرانی با ابوالعتاهیه را ذکر کـرده است. (← ص ۴، ۶، ۱۶، ۴۷، ۵۳، ۱۴۲، ۵۲۶، ۶۵۳، ۶۵۴، ۶۶۹)

۱۱) ترجمهٔ ابیات چنین است:

اگر به آنچه از زمانه خوش نمی‌دارم روی نکنم و آن را نپذیرم، نکوهشم بر دهر طولانی‌تر خواهد شد.
احساس زیانکاری بازمی‌گردد تا به حدّاکثر رسد و درازنای این حیاتِ تعزیه‌وار مرا به صبر راه می‌نماید.

á

شعر زهد در ادب فارسی

در ادبیّات فارسی، نخستین تجربه‌های شعر زهد و دارای مضامین اخلاقی متعلّق به شاعران کرّامی در عصر سامانی است. در شعر این شاعران و به‌عنوان نمونه در ادبیّات محدودی که از ابوذر بوزجانی باقی مانده[۱۲]، دلدادگی عارفانه با سخنان عزلت‌جویانه درهم آمیخته است و، درعین حال، از گفتارِ یکرویهٔ زاهدانه چندان اثری نیست. می‌توان گفت که در آغاز پیدایش شعر زهد فارسی، که حدود یک قرن پس از رواج زهدیّات عربی اوج گرفته، عناصر کاملاً زاهدانهٔ اشعار عربی در شعر فارسی رسوخی نداشته یا، اگر هم به دلایلی این عناصر مدّ نظر شاعران فارسی‌گو بوده است، در تفکّرات متنوّع اجتماعی آنان مستحیل گردیده و ظهوری معتدل و درنتیجه متفاوت یافته است. تنها در قرن ششم و در اشعار سنائی است که توجّهی خاص به زهد دیده می‌شود.

از مراجعه به مجموعه‌هایی که نمونه‌های آغازین شعر فارسی در آنها گرد آمده دانسته می‌شود که زمینهٔ زهد را در بسیاری از این نمونه‌ها می‌توان نشان داد[۱۳] و پرداختن به زهدیّات منحصر به کرّامیّه هم نبوده است.

در این دوره، شناخته‌ترین شاعر نامبُردار به سرودن شعر زهد رودکی (وفات: ۳۲۹) است. وی در دوره‌ای می‌زیست که، سامانیان امارتی «با نهاد و سامان» پی افکنده بودند. وی در ایّام پُرنعمت و امن حکومت سامانیان، ضمن توجّه به لزوم برخورداری از دنیا، با نگاهی عبرت‌آمیز به کار جهان می‌نگرد (← رودکی، ص ۵۳، ابیات ۱، ۲، ۹، ۱۰؛ ص ۵۴، ابیات ۱۷ و ۱۸). با این حال، در اشعار باقی‌مانده از وی بیش از هر چیز شادخواری و اغتنام فرصت نمود یافته است و اخلاقیّات سپس زهدیّات در مرتبهٔ دوم جای دارد. کلمهٔ زهد یا کلماتی دارای معانی نزدیک به آن در شعر رودکی دیده نمی‌شود امّا شاعران نسل بعد

û شکیبائیم در برابر آزار دهر انس مرا به آن افزون ساخت در حالی که سینه‌ای از آن به‌تنگ‌آمده داشتم.
و ناامیدی من از مردم به امیدم به سرعتِ لطف حق مبدّل گشت ــ لطفی که مرا در بر می‌گیرد امّا جهتش را نمی‌دانم.

۱۲) دراین‌باره ← شفیعی کدکنی، ص ۴۵۹-۴۶۲.

۱۳) نمونه‌ها را در منابع زیر ببینید: لازار، ج ۲، ص ۱۴، ۱۵، ۱۹، ۳۴، ۳۹، ۴۸، ۴۹، ۸۳، ۸۶، ۸۸، ۹۲، ۱۱۵، ۱۲۷، ۱۶۸؛ مدبّری، ص ۱۱، ۳۱، ۳۶، ۵۴، ۵۶، ۵۴۰، ۵۴۳، ۵۴۴، ۵۴۹، ۵۷۱، ۵۸۸، ۶۱۴، ۶۲۱.

در میان آثار وی اشعار پند و زهد بسی یافته‌اند:

اشعار پند و زهد بسی گفته‌ست این تیره‌چشم شاعرِ روشن‌بین

(ناصرخسرو، ص ۹۰)

آنچه او در بریدن از دنیا مطرح می‌کند ذهنی و درونی است. به عبارت دیگر، در شعر او، سخن از ترک دنیا نیست و هیچ‌گاه، حتّی دربرابر بی‌مهری‌های زمانه، به انزوا و عزلت یا انقطاع از زندگی توصیه نمی‌شود (← رودکی، ص ۴۲). پند و موعظه در شعر رودکی، بیش از آنکه درون‌مایه‌های دینی و اسلامی باشد، واکنشی طبیعی است در برابر گذشت زمان و ناپایداری جهان (← همان، ص ۲۸). وی از جامعه و مردم، که معمولاً عامل رواج بلکه تحمیل اخلاقیّات‌اند، متأثّر است (← همان، ص ۲۵). از سوی دیگر، او با اخلاقیّات و اندرزنامه‌های پیش از اسلام نیز آشناست و در مدایح خویش از پندنامهٔ انوشیروان یادکرده است (← همان، ص ۲۰). بر روی هم، در همین مقدار از اشعارش که بر جای مانده پندهای بسیاری گنجانده شده است. (← همان، ص ۱۵، ۱۶، ۱۷، ۲۱، ۲۸، ۳۲، ۴۲)

رودکی تنها موعظه‌گر نیست بلکه یافته‌ها و تجارب زندگی خود را نیز منتقل می‌سازد. لذا، مانند برخی شاعران واعظ‌مشرب، امر و نهی و تنذیر و تحذیر نمی‌کند بلکه از تجربیات خویش سخن می‌گوید:

ای ویذِ غافل از شمار چه پنداری کِت خالق آفرید پیِ کاری
عمری که مر توراست سرِ مایه ویذ است و کارهات به این زاری

(ویذ، گمراه؛ ضایع) (همان، ص ۶۳)

تیره‌بینیِ زهدِ عرب در زهدیّات وی کمتر دیده می‌شود. این معنی، که در شعر رودکی ویژگی بارزی است، در عمومِ اشعار زهد فارسی نیز مصداق دارد. شاید در دوره‌های بعد به‌ویژه در عصر سنائی باشد که، با گسترش درون‌مایه‌های دینی در ادبیّات فارسی، جنبه‌های تیرهٔ ناشی از «وعیدها»ی اسلامی در زهدیّات فارسی نمایان‌تر گشته است.

پس از رودکی، کسائی (وفات: ۳۹۴) مستقیم‌تر از زهد سخن می‌گوید. او، در توجّه به زهد، پیرو رودکی و پیشرو ناصرخسرو است. سخنش دراین‌باب از جامعیّت برخوردار است و مباحث گوناگون مربوط به زهد را پیگیرانه در آثار او می‌توان تشخیص داد. لحن او، به‌عنوان شاعری شیعی، بیش از رودکی واعظانه است تا آنجا که

گاه به شیوهٔ سخنِ مذکّران و مبلّغان دینی نزدیک می‌شود. او، همانند رودکی، در محیطی زندگی می‌کرد که اندیشه‌های حکمت‌آمیز در آن سابقه‌ای دراز داشت. در خراسانِ آن روز، زهد و ترک دنیا تعلیم‌داده می‌شد. آموزش زهد در «خانگاه»های بودائیانِ بلخ و بخارا و مانویان سمرقند رایج بود. بیراه نیست اگر قایل شویم که این جوّ فکری در توجّهِ کسائی به عوالم زهد نقش داشته است. علاوه بر این، گویا شیعیان در گرایش به زهد پیشقدم بوده و، به تأسّی از امامان خود، در تکوین آن شرکت داشته‌اند (الشیبی، ص۶۴). مدایح مذهبیِ کسائی، که با مضمون زهد درآمیخته، می‌رساند که وی به شریعت تشیّع توجّه خاص داشته است. (ریاحی، ص۸۹)

کسائی نیز، مانند رودکی، در اخلاقیّات از تجارب فردی و اجتماعی بهره گرفته است. بااین حال، زهدیّات او، به نسبتِ میزانِ استفاده از آموزه‌های دینی برای تقویت بنیاد سخن خویش، قوّت اقناعیِ بیشتری یافته است و آن از تأثیر آیات و احادیثی ناشی شده که پشتوانهٔ فکری برخی اشعار او گشته‌اند[۱۴]. سروده‌های کوتاه و مقطّع و بعضاً اشعار بلند وی اخلاقیّات سنّتی را نیز صلامی‌دهد (←همان، ص۱۰۸) و گویا توجّه ویژهٔ کسائی به زهد در روزگار او کم‌سابقه بوده است.

با این اوصاف، زهدیّات کسائی را بیش از اشعار پندآموز رودکی می‌توان تعلیمی دانست. وی، در این شیوه، از مصطلحات دینی و تاریخی استفاده می‌کند (←همان، ص۷۳، ۸۲ و ۹۱) و، برخلاف رودکی، به میراث فرهنگ ایرانی التفات چندانی ندارد و اشارات او به آن گذرا و ناچیز است. پشتوانهٔ اصلیِ تلمیحاتِ او اسلامی است. (←همان، ص ۷۰ و ۹۲)

چنین به نظر می‌رسد که شیوهٔ کسائی در پروردن محتوای زهدیّات راهگشای

---

۱۴) نمونه‌هایی از این بهره‌جویی است ابیات زیر:

مردم چو با ستور موافق بوَد به فعل — چون بنگری به چشمِ خرد سخت بینواست

(ریاحی، ص ۱۰۰)

مصراع نخست یادآور تشبیه بعضی ابنای بشر به چهارپایان در **قرآن کریم** است. (←اعراف ۷: ۱۷۹)

به خدایی که آفرین کردست — زیرکان را به خویشتن‌داری

که نیرزد به نزدِ همّتِ من — مُلکِ هر دو جهان به یک خواری

(همان، ص۹۶)

که مصراع دوم بیت اوّل وصف قرآنیِ «کاظِمین الغَیْظ» (آل‌عمران ۳: ۱۳۴) را تداعی می‌کند.

شاعرانی چون ناصرخسرو و سنائی بوده است. نکتهٔ درخور توجّه اینکه کسائی، کمابیش چون رودکی، با نگاهی نه‌چندان عزلت‌طلب در زهد سخن گفته است.

ناصرخسرو قبادیانی (وفات: ۴۸۱)، دیگر شاعر مهمّ ادب تعلیمی، به زهدیّات رودکی و کسائی توجّه داشته است (← ناصرخسرو، ص ۹۰، بیت ۴۱؛ ص ۹۲، ابیات ۵۲–۵۴؛ ص ۳۷۲، بیت ۵۲؛ ص ۴۸۷، بیت ۸۸). وی، در بهره‌جویی از اندیشه‌ها و آموزه‌های دینی، از کسائی پیروی می‌کند و، برای افزودن بر غنای زهدیّات خویش، از تمثیل و پند و حکمت همچنین مضامین علم کلام (← همان، ص ۸۵، بیت ۴۹؛ ص ۱۹۴، بیت ۹؛ ص ۳۱۷، بیت ۲۶ و جز اینها) به گستردگی استفاده کرده است. وی، به عنوان سیّاحی اهل معنی و در جستجوی حقیقت (← همان، ص ۵۰۸ و ۵۱۵)، شخصیّت ادبیِ خاصّی پیدا کرده است. او در مسائل حِکْمی و زهد از دانش و تجربهٔ عینی بهره برده، گشت‌وگذار در سرزمین‌های اسلامی دستیابی وی را به منابع فرهنگی اصیل میسّر ساخته و، به همین دلیل، بسیاری از مضامین حِکَم و امثال و اشعار عربی و ادیان و فرَقِ فکری و فلسفی در آثار و اشعار ازجمله در زهدیّاتش نفوذ کرده است. چه‌بسا همین شرایط، علاوه بر رسالت مذهبی وی، باعث شده باشد که رویکرد تعلیمی در اشعار او تفوّق یابد.

در شعر ناصرخسرو، برخلاف شعر کسائی و رودکی، هیجانات شاعرانه بسیارمحدود بلکه محو است. بنابراین، در زهدیّات او طراوت و رقّت نباید سراغ گرفت. او منطق و استنتاج عقلی را در توجیه مواعظ و عقایدِ «باطنی» به کار می‌برد (← همان، ص ۱۷۶، بیت ۳۸؛ ص ۲۱۸، بیت ۱۰؛ ص ۳۲۴، ابیات ۴۱–۴۴). این امر باعث شده است که سروده‌های ناصرخسرو عرصهٔ تکرار برخی مسائلِ مشخّص و محدود باشد که با سمت‌وسوی بنیادین زهدیّات او همخوانی چندانی ندارد. گویی مجادلاتِ وی در این میدان کم از منازعات دنیوی نیست (← همان، ص ۱۸۴، ۱۸۵، ۲۴۹، ۲۶۹ و جز اینها). تعصّبِ مذهبی ناصرخسرو زهدیّات او را، به‌نوعی، رنگ تحزّب بخشیده و از عقلانیّت مورد علاقهٔ او نیز دور ساخته است (← همان، ص ۹۲، بیت ۵۲؛ ص ۲۵۸، ابیات ۱۲–۱۵). وی از ظرایفی که در زهدیّات کسائی و، به طریق اولیٰ، در شعر رودکی دیده می‌شود آگاهانه فاصله گرفته است:

ای به نوروز شده همچو خران فتنه من نخواهم که مرا همچو تو یارستی

(همان، ص ۳۲۵)

در نگاه او، علاقه به نوروز و لذّت بردن از نشانهٔ بهار نادانی است. او با همین رویکرد است که اندیشه‌های زاهدانهٔ خود را بیان کرده است. (←همان، ص ۴۷۰)

چشم‌انداز اخلاقیّات شعر ناصرخسرو از شاعران دورهٔ سامانی گسترده‌تر است. منظومه‌های پندآموز او، با محور یگانه‌اش، بر زهدیّات گذشتگان پیشی می‌گیرد. به دعوی او، اشعارش زهد را دوام می‌بخشد:

قبلهٔ علمیّ و در زمینِ خراسان زهد به‌جایَست و علم تا تو به‌جایی
تا تو به دل بندهٔ امامِ زمانی بندهٔ اشعار توست شعرِ کسایی

(همان، ص ۹۲)

امتیاز دیگر اشعار تعلیمی او برخورداری بیشتر آنها از موادّ وعظ و آموزه‌های شریعت است (← همان، ص ۲۷، ۶۳، ۸۱، ۱۰۹، ۱۴۷، ۱۷۹، ۲۴۸، ۳۱۳، ۴۰۶، ۵۰۳، ۵۲۲). در زهدیّات او، خودسازی با تعاریف دینی مطابقت کامل یافته است:

کیسهٔ راز را به عقل بدوز تا نباشی سخن‌چِن و غمّاز
وز نماز و زکات و از پرهیز کیسه را بندهای سخت بساز

(همان، ص ۱۵۲)

وی پارسایی را وسیلهٔ تسلّط بر نفس و مهار زدن بر هوای نفسانی می‌داند (←همان، ص ۵۱۲) و اهتمام دارد که آن را به جامعه ربط دهد و جهت‌دار کند:

با هر کس منْشین و مبُر از همگان نیز بر راهِ خرد رو نه مگس باش نه عنقا

(همان، ص ۴)

این نکته همان است که در توضیح زهدیّات رودکی به آن اشاره کردیم. گویا شاعران ایرانی، تا پیش از ظهور سنائی و به نظر می‌رسد پس از او نیز، به جای ترویجِ ترک دنیا و عزلت کامل، کم‌توجّهی به آن را توصیه کرده‌اند. در شعر شاعران صوفی نیز، غیر از آنچه به مراحل طریقت از جمله زهد بازمی‌گردد، از مضامین و مایه‌های اجتماعی نمونه‌های بسیار می‌بینیم. حتّی سنائی را به آسانی نمی‌توان مستثنا دانست. چه، علاوه بر پاره‌ای جلوه‌های فکری، نوع زندگی او بر محتوای زاهدانهٔ اشعارش چندان منطبق نمی‌نماید. اگر ناصرخسرو، در مقام شاعری بری از تصوّف، می‌گوید:

پارسایی را کم‌آزاری‌است جفت شخصِ دین را این شمال است آن یمین

(همان، ص ۱۲۰)

سنائیِ صوفی نیز می‌گوید:

ظلم کم کن بر تنِ خود تا که ثبت از دست دین　　آیـد انـدر نـامهٔ عـمرت «وَ هُـم لایَـظْلِمون»
(سنائی، دیوان، ص۵۳۶)

و باز:

با همه خلقِ جهان گرچـه از آن　　بـیشتر بـی‌ره و کـمتر بـه‌رهند
تو چنان زی کـه بـمیری بِـرَهی　　نه‌چنان چون تو بـمیری بِـرَهَند
(همان، ص۱۰۶۶)

چـنین مـعنایی، بـه‌احـتمال، از بـیشتر زهـدیّات فـارسی بـرمـی‌آید. ایـن مسـئله از بُـعد دیگـری کـه بـه اخـلاقـیّات ایـرانـیان مـربوط مـی‌شود نـیز قـابل تـحقیق است. ابن‌مسکـویهٔ رازی (وفـات: ۴۲۱)، در تـهذیب‌الاخـلاق، رشـد فـضایل اخـلاقی را در گـرو حـضور انسـان در اجـتماع مـی‌دانـد و حـتّی عـزلت‌گزینی بـرخـی از زاهـدان مشـهور و رمیدن آنان را از خلق نکوهش مـی‌کند و مـی‌گوید: «چگـونه عـفیف و عـادل و سخیّ و شـجاع توانـد بـود کسـی کـه از مـردم کـناره بگـیرد؟» (ابـن‌مسکـویه، ص ۲۱۱ و ۲۱۲). ایـنکه ابـن‌مسکـویه، نزدیک به دو قرن پیش از برخـی مـتفکّرانِ عـرب، عـزلت را بـه دور از اسـلام (ابـن‌جـوزی، ص۱۲۸) و امری خلاف تـمدّن (هـمان، ص۲۱۱) و درنـتیجه زیـان‌بخش مـی‌دانـد ریشـه در تـوجّه ایـرانـیان بـه جـایگاهِ اجـتماع دارد. بـه‌نـظر مـی‌رسد کـه ایـن رویکـرد اجـتماعی، عـلاوه بـر تـأثیر در شـعر زهـد و شـعر صـوفیانه، بـاظـهور و تکـامل تـصوّف در ایـران، حـتّی در تـفکّرات صـوفیانه و عـرفانیِ ایـرانـیان نـیز اهـمّیّت خـود را حـفظ کـرده بـاشد. یکـی از اسـباب آن شـاید ذوق و گـرایش اجـتماعی ایـرانـیان بـوده‌باشد؛ زیـرا، بـنا بـر حکمت خسروانی، سرآمـد شـئون اخـلاقی کـردار و گـفتار نـیک است کـه طـبعاً در قـبال جـامعه مـصداق پـیدا مـی‌کند. از ایـن جـمله نـتیجهٔ دیگـری نـیز دربـارهٔ نـاصرخسـرو مـی‌توان گـرفت و آن ایـنکه شـیوهٔ او در پـروردن مـحتوای زهـدیّات و القـای زهـد ذاتـاً به کار صوفی‌مشربان شباهت ندارد هم به‌دلیل تأکید بسیار وی بر حاکـمیّت دانش و عـقل که می‌توان‌گفت در تصوّف نـاپذیرفتنی است هـم از ایـن بـاب کـه آنـچه نـاصرخسـرو در زهدیّات خویش می‌نکوهد همان عجوزهٔ هزاردامـاد است کـه بـه هـیچ کس وفـا نـمی‌کند نـه‌دنـیای پـاک و حـلال و مـعقول کـه بـرخـورداری از نـعمت‌های آن در دیـن اسـلام

پذیرفته است[۱۵]:

بـــر دل از زهـد یکـی نـادره‌تعویذ نـویس — تـــا نـیایدْش از ایـن دیـوِ فـریبنده نـهیب
بـــهرهٔ خـویشتن از عـمر فـرامـوش مکـن — رهگذارت بـه حسـاب است نگـه‌دار حسـیب
(ناصرخسرو، ص ۵۲۱)

در نظر ناصرخسرو، ترک دنیا با ریاضت‌های زاهدانه درخورِ لطفی که خـداونـد بـه انسـان کرده نیست:

زمین و نعمت او را خدای خـوانِ تـو کـرد — که سویِ او تو سزای نعیم و خوان شده‌ای
طـــفیلیانِ تـو گشـتند جـمله جـانوران — بر این مبارک‌خوان و تـو میهمـان شـده‌ای
(همان، ص ۴۳۳)

یا:

جهانِ بـرین و فُـرودین تـویی خـود — به‌تن زین‌فرودین به‌جان زان‌بـرینی
سـزایِ هـمه نـعمتِ ایـن و آنـی — زحکمت ازیرا هـم آنـی هـم ایـنـی
(همان، ص ۱۶)

در عصر ناصرخسرو، اسماعیلیّه با حلقه‌هایی از زهّاد صوفیّه که خـواهـان کـناره‌گـیریِ کـامل از دنـیا بـودند وجـه مشـترکی نـداشـتند. احـتمالاً، عـلاوه بـر دلایـلی کـه بـرای گـرایش نـیافتن کسـائیِ شیعی بـه تـصوّف ذکـر کـردیم، چـه‌بسا تـا حـدّی تـأثیر هـمین اخـتلاف نـظر در تـلقّی زهـد نـیز بـوده‌باشد کـه نـاصرخسـروِ شـیعی را از صـوفی‌گری بازداشته‌است. بااین حال، وی، در ارزیابی شئون زندگی، بـا صـوفیّه هـمانندی‌های فکـری دارد و همچون آنان دنیا را تاریک و رنج‌آور می‌بیند. (همان، ص ۲۴۱)

پس از ناصرخسرو، شعر سنائی در ادبیّات فـارسی سـنخ اعـلای زهـد است. در زهـدیّات او، پند رودکی، موعظهٔ کسائی، و آزادگی و اندرز ستیهندهٔ نـاصرخسـرو جـمع آمـده‌است. پس از او، جریان شعرِ معناگرای فارسی تـحوّلات مـهمّی را از سـر گـذرانـده است و شـعر زهد، همچنان‌که خود سـنائی (دیوان، ص ۱۱۲) مـی‌گوید، جـز در آثـار او بـه کـمال‌مـطلوب نزدیک نشده‌است. گستردگیِ مـعانی نـخستین ویـژگی اشـعار زهـدآمیز سـنائی است. وی،

۱۵) به عنوان مثال، در بخشی از آیهٔ ۷۷ سورهٔ مبارکهٔ القصص، این معنی تصریح شده است. ترجمهٔ آن است: «و در آنچه خدا به تو داده است سرای آخرت را بجوی و بهرهٔ خویش را از دنیا از یاد مبر».

از آنجا که صوفیِ درس‌آموختهٔ مکتب بلخ بود، به اغلب مضمون‌ها رنگ زاهدانـه بـخشید. گفته‌اند که مبالغه در زهـد از تـأثیر آداب مکـتب بـلخ بـوده‌است (سُـلَمی۲، ج ۲، ص۳۵۸)[۱۶]. جـالب آنکـه سـنائی، بـه رغـم الزامـات رایـج در زهـدیّات و چـه‌بسا بـه نشـانهٔ اعـتراض، به هنجارشکنی روی آورده‌است. او، به هـمین دلیـل، در زهـدیّات، بـا هشـیاری و بـیداریِ نقّادانه‌ای، به امـور اجـتماعی نـیز نـظر دارد (←سنائی، حدیقه، ص ۶۴۱، ۶۵۰، ۶۵۱، ۶۶۲؛ دیوان، ص ۸۱، ۳۴۵، ۳۶۵، ۶۶۸). سنائی، در نقدِ زهـد، بـا آغـازکـردن از خـویش، بـه حـقیقتی بـرتر توجّه می‌دهد (← دیوان، ص۸۵۷؛ حدیقه، ص ۴۲۸ و ۴۳۰) و بعید نیست که در تأیید همین نقد و اعتراض بوده‌باشد که، در اقلیم تصوّفِ تعبّدی، با لحن ملامتیان و قلّاشان و قـلندریان شـعر سروده است (← دیوان، ص۳۹۳). تأمّلاتِ وی در **قرآن** و حدیث، بـا نـقل داسـتان‌هایی دربـارهٔ پیامبران و اولیای حق و آمیخته با مفاهیم طریقت، تا آنجا گسترش یافته که گویی زهدیّات او اصـولاً بـرای بـیان مکـتبی سـروده شـده‌است (← حدیقه، ص۱۶۸، ۲۲۸، ۲۲۴، ۳۲۲، ۳۸۶، ۴۲۷). همین خصلت اشعارِ زهدِ وی را به‌تمامی ویژگی تعلیمی بخشیده است.

بارزترین وجهِ تمایز مواعظ و حِکَم سنائی آن است که روح عرفانی درآن دمیده شـده و «بارقهٔ عشق» بر آن تافته است و این در زهـدیّات پـیشین فـارسی سـابقه نـداشـته است (← دیوان، ص۸۱۵ و ۸۲۶). سـنائی هـمهٔ نکـته‌سنجی‌های زاهـدانـهٔ خـود را در بـوتهٔ مـحبّت می‌گذارد سپس عرضه می‌دارد. ازاین‌رو، زهدیّات او، به رغم تأکـید در انکـار و نکـوهشِ دلبسـتگی بـه سـرایِ مَـجاز، طـراوت خـاصّی دارد (←هـمان، ص ۳۰۱، ۵۴۷، ۶۵۷، ۶۷۸)[۱۷].

---

۱۶) سنائی، در حدیقه (← ص ۳۶۹، ۴۰۷، ۶۶۳)، در نکوهش دنیا بسیار و حتّی به افراط سخن می‌گوید تا جایی که داشتنِ ثروت را منافی دین‌داری تلقّی می‌کند. او، در راستای تعالیم اهل سلوک و تجرّد، حتّی کسب مال حلال را، که در دین جایز است، مانعِ سیر در طریق حق می‌داند:

ورچه در مال جـز لطـافت نـیست — لیک بودش بی‌این دو آفت نیست
کـــز حـــلال از زمـــانه مشـــغولی — وز حـــرام از خـــدای مـعزولی (ص۴۰۶)

و باز گوید:

گرچه زو جسـم را پـناه بـوَد — لیکن آن هم حجابِ راه بـوَد
در زر و سیم اگـر کـمالستی — کی قرینِ سگ و دوالستی (همان‌جا)

۱۷) جهت‌گیری‌های پراکندهٔ ذهن سنائی بر محور اصل واحد به انحاء گوناگون از جـمله بـا جـلوه‌های بـلاغی شکل می‌گیرد. بنابراین، علاوه بر القای پیامِ زهد، در صوَر خیالی که مـی‌آفریند و در آنـها اغـلب بـر مـعقولات جـامهٔ á

ناگفته پیداست که تصوّف سنائی به زهدیّات او طعم دیگری بخشیده است. در حقیقت، تصوّف، چون از دایرهٔ زهد و تعبّد پای فراتر نهاد، به شعر روی آورد. زهدیّات سنائی در این مرحله بود که با ذوق و حال درآمیخت و به دنیای خیال‌انگیزِ شعر عرفانی گام نهاد. او از آنجا آغاز می‌کند که

چون تو خود جویی مر او را کی توانی یافتن
تا نبازی هرچه داری مال و ملک و جسم و جان

(همان، ص ۴۵۳)

سپس این معنی را به‌گونه‌ای می‌پروراند که گویی از عالَمِ زهد فراتر رفته است:

آنگهی چون نفیِ خود دیدیّ و گشتی بی‌ثبات — گه فنا و گه بقا و گه یقین و گه گمان
گه تحرّک گه سکون و گاه قرب و گاه بُعد — گاه گویا گه خموشی گه نشستی گه روان
گه سرور و گه غرور و گه حیات و گه ممات — گه نهان و گه عیان و گه بیان و گه بنان
حیرت اندر حیرت است و آگهی در آگهی — عاجزی در عاجزیّ و اندُهان در اندُهان

(همان، ص ۴۵۴)

کلمات و حتّی مفاهیم غیرقدسی که در سروده‌های زاهدانه و عارفانهٔ سنائی به‌کار رفته در همین گردونه متحوّل و مطلوب می‌گردد. مصداق‌های آنها نیز، در فضایی نو، حیات و معنایی تازه می‌پذیرند. از این رو، در قیاس با حدیقه که متزهّدانه‌تر می‌نماید، اشعار دیوان سنائی بعضاً در توجّه به زهد و حقایق عرفانی از اعتدال بیشتری برخوردار است. درست است که پیش از سنائی، مثلاً در شعر ابوذر بوزجانی، گاهی مایه‌های زاهدانه ـ عرفانی دیده می‌شود؛ امّا عرفانِ کمال‌یافته در شعر سنائی پوستهٔ زهد را می‌شکافد و جوهر آن را می‌نمایاند. وی، هرچند در حدیقه این وجه کمالی زهد را در نظر داشته، امّا گویی آن را فرو نهاده و، در اشعار دیگرش، مثل برخی از قصاید و غزلیّات، زهد را به صورتی دیگر نمایانده است. در این سروده‌ها، زبان و بیان شاعرانه نیز اوج می‌گیرد و در هیئتی حماسی جلوه‌گر می‌شود (← دیوان، ص ۴۱۲). در شعر عرفانی سنائی، این تعالی گاه تا مرزِ ردّ زهد (← همان، ص ۳۹۳-۳۹۴) و عبور از ظواهر شریعت

û محسوس می‌پوشاند، دستاوردهای رنگارنگی ارمغان می‌کند که خوانندهٔ ژرف‌نگر را خاصّه در قصاید و غزلیّات به قدرت زبان و درنتیجه به گستردگی دامنهٔ خیال وی متقاعد می‌سازد. از همین روست که شعر سنائی طراوت دارد.

پیش می‌رود:

قابلِ تکلیفِ شرعی تا خرد با تُست از آنک — چاره نبْوَد اسبِ کودن را ز پالان داشتن
کو کمالِ حیرتی تا مر تو را رخصت دهد — صورتِ جان را نه کافر نه مسلمان داشتن

(همان، ص ۴۶۴)

این‌گونه سروده‌های وی را دیگر نمی‌توان زهدیّه خواند. در برخی از همین اشعار است که حتّی زهد به ناخالصی و زاهد به سالوس متّهم می‌گردد. (← همان، ص ۴۵۶، ۵۰۶، ۵۵۵–۵۵۶، ۵۷۲–۵۷۴؛ حدیقه، ص ۴۳۰)

ناگفته نگذاریم که سنائی، در بازکاویِ پیوند شریعت و طریقت، برای تصوّف نوعی مشروعیّت دست و پا می‌کند (← دیوان، ص ۵۳۳–۵۳۶، ۵۵۲–۵۵۳). در زهدیّات او، وابستگیِ طریقت به شریعت کمابیش توجیه می‌شود. وی، به منظور گردآوری انواع استدلال‌ها و استشهادها، از هر مضمونی بهره می‌جوید و، از این راه، محتوای زهدیّات خویش را نیز تنوّع می‌بخشد (← همان، ص ۵۰۶–۵۰۸، ۵۵۶–۵۵۹). مصالح شعر سنائی از همین طریق گونه‌گون شده است.

وی، همچنان‌که گفتیم، به‌ویژه در حدیقه (← ص ۱۳۳، ۱۳۴، ۲۸۴، ۳۶۴، ۶۷۶ و جز اینها)، در اصل زهد بسیار سخن گفته امّا، علاوه بر جنبه‌های درونی (← همان، ص ۳۴۰)، ابعاد و جهات بیرونیِ تأثیرات آن را نیز مدّ نظر داشته است (← همان، ص ۳۰۶، ۳۰۷، ۴۴۴، ۴۴۸) و برای القای بهترِ معانی، به حکایت و تمثیل، که از ابزارهای کارآمد شعر تعلیمی به شمار می‌روند، توسّل جسته است. (← همان، ص ۳۶۰، ۴۰۸، ۴۱۶، ۴۱۹، ۴۲۰)[۱۸]

او در عرصهٔ معارف دینی، سرچشمهٔ اصلی مواعظ خویش، همچون مفسّر عمل می‌کند (← همان، ص ۷۱، ۹۸، ۲۰۳، ۳۸۵). مبنایِ تفسیر و تأویل‌های صوفیانهٔ وی

۱۸) در میان سرایندگان شعر زهد فارسی، سنائی به تمثیل و حکایت توجّهی خاص دارد (← حدیقه، ص ۳۵۳، ۳۶۶، ۳۶۷، ۳۹۲، ۴۱۰، ۴۱۲، ۴۱۳). این خصیصه، شعر زهدش را، در حدّ نوع ادبی تازه، برجسته می‌سازد. در زهدیّات سنائی، از ظرفیّت «داستان‌واره‌ها» به حدّ کمال برای بیان مقصود استفاده می‌شود. گفتنی است که در زهدیّات عرب، که بیش از همه در دیوان ابوالعتاهیه جلوه دارد، به تمثیل توجّه جدّی نشده است. پس از سنائی حکایت‌گویی در خدمت تعلیم بسیار مقبول می‌افتد و این شیوه به کرّات تقلید می‌شود. زهدیّات فارسیِ پس از سنائی سرشار از سنّت تمثیل تربیتی است که ریشه در فرهنگ و حکمت ایران باستان نیز دارد. همین وجه اصیل فرهنگی قبل و بعد از اسلام بر عرب‌ها نیز اثر گذاشته است (آذرنوش، ص ۲۸۷). با این حال، این تأثیر چندان محسوس نیست.

هم تعبّدی است (←همان، ص۱۶۳، ۱۶۶) و هم ذوقی (←همان، ص۳۲۷، ۳۳۰، ۳۳۱، ۳۴۱). او زهد صوفیانه را با عرفان (←همان، ص۶۴۴) و دریافت انسان‌شناسانه را با دریافت خداجویانهٔ مآل‌اندیش (←همان، ص۱۱۱) پیوند داده است. این ویژگی، در زهدیّات او، متعاقباً از اقبال بزرگان شعر عرفانی نظیر مولوی و حافظ برخوردار و یکی از بنیادهای شعر فارسی تلقّی شده است.

سنائی، از این جهت که صوفیانه به جامعه می‌نگرد، در میان سرایندگانِ فارسی ممتاز است. با این حال، درباب مصاحبت با مردم و مسائل مترتّب بر آن در شعر وی تناقض احساس می‌شود. گاه پیوستگی و دوستیِ با دیگران را می‌ستاید و گاه آن را نکوهش می‌کند. موضع‌گیری او در این باب در چارچوب موقف اجتماعیِ مشخّص جای نمی‌گیرد. گاه به بریدن از خلق و دوری از همنشینی فرا می‌خواند و گاه به همدمی تشویق می‌کند. به نمونه‌هایی از این دوگانگی در حدیقه توجّه کنید:

دل و همّت مده به صحبتِ خلق — ببُر از خلق تا نبُرّد حلق
(ص۱۴۶)

خلق دشمن شود چو بگریزی — بَدقرین گردی ار درآمیزی
چون ترا دوستی پدید آید — عقل باید که زود نستاید*
(ص۴۴۹)
* نسخه‌بدل: بستاید

با همه خلق رایْ نیکودار — خو نکودار و رای چون خودار
خویِ نیکو ترا چو شیر کند — خویِ بد عالَم از تو سیر کند
(ص۴۷۳)

صحبتِ باغ‌ها به فصل بهار — باد را هر زمان کند عطّار
روغنِ کنجدی که بودی عام — شد ز گل‌ها عزیز و نیکونام
چون به گل‌ها سپرد نفْس و نَفَس — روغنِ کنجدش نخواند کس
(ص۴۵۰)

گر نخواهی دل از ندامت پُر — ببُری از رفیقِ نیک مبُر
دوستان گنجِ خانهٔ رازند — رنج‌بَردار و گنج‌پَردازند
(ص۴۴۹)

علاوه بر این، سنائی، در کنارِ جنبه‌های منفیِ متعدّدی که برای دنیا برشمرده، گاه از سودمندی و پندآموزی آن، که انگیزهٔ تأمّل و تدبّر می‌گردد، به‌زیبایی یاد کرده است

(← حدیقه، ص ۳۴۷، ۴۵۷). او، در عینِ زهدمنشی، توصیه‌هایی اجتماعی دارد. انتقادات او با این توصیه‌ها درمی‌آمیزد تا آنجا که درباب عدل و رفعِ ظلم به شاه نیز تذکّر می‌دهد:

هر که او بی‌گناه ترساند　　دان که در جایِ ترس درماند
ظالم ار مال و جانِ خلق ببُرد　　نه هم آخَرْش می‌بباید مرد

(همان، ص ۵۴۹)

هرچند سخنان و عقاید سنائی همچون زندگی وی دو رویه به نظر می‌رسد، آنچه مسلّم است نگرش عارفانه زهد او را نوآیین کرده و شاید اوّل‌بار و به‌جدّ در شعر اوست که ترکِ دنیا بدون معرفت حقیقی بی‌اعتبار قلمداد شده است. (دیوان، ص ۴۵۸)

نتیجه

موضوعِ کتاب‌هایی که به زهد اسلامی پرداخته‌اند نصوص و سنن دینی، اخلاقی، و اجتماعی است. این معانی را شاعران مصوّر ساخته و پرورش داده‌اند. محتوای این اشعار می‌تواند جزو مشترکات فرهنگی همهٔ جوامع به‌ویژه جوامع متمدّن باشد و، در هر حال، مخاطب آنها حافظهٔ کلّی انسانی است.

به رغم آنکه زهد یادآور رهبانیّت است و از شعر زهد ترویج گوشه‌نشینی انتظار می‌رود، حتّی زاهدانه‌ترین اشعار فارسی از توجّه به جامعه عاری نیستند. درحقیقت، شعر زهد فارسی مجموعه‌ای بسامان ناظر به تأدیب نفس برای ایفای نقش و ادای تکالیف اجتماعی است. سرایندگان فارسی البتّه از زهدِ مرسوم نیز سخن می‌گویند امّا به مفهومی از آن نظر دارند که نافیِ شأن اجتماعی فرد نباشد. در شعر زهد فارسی، گاه ــ در سنائی ــ زهدِ معنایی از زهدِ دنیائی ارزشمندترشمرده شده است. شاعران بزرگ، در هر عصری، از دگرگونی احوال زمانه احساسی عمیق دارند، به همین دلیل از مذمّت دنیا فروگذار نیستند و چه‌بسا این مذمّت جلوه‌ای از گرایش به رهبانیّت تلقّی گردد. جای شگفتی نیست اگر رفته‌رفته عمده‌ترین بنیادهای فرهنگ اسلامی از جمله عرفان با چنین رویکردی به نظم فارسی راه یافته باشد. می‌توان گفت که شعرِ زهد یکی از بسترهای اصلی رشد ادبیّات عرفانی در زبان فارسی بوده است که، در جریان آن، مأثورات اسلامی و حکمت ایرانی توأمان سهیم گشته‌اند. این نوع شعرِ معنی‌گرا، پس از

پیوستن به عرفان ایرانی، با هدفی والاتر از زهد، تفکّرات زاهدانه را از خلوت‌گزینیِ صرف به سوی اجتماعی بودن و سپس انسانی دیدن به پیش رانده و اعتلابخشیده است.

منابع

آذرنوش، آذرتاش، راه‌های نفوذ فارسی در فرهنگ و زبان تازی (پیش از اسلام)، دانشگاه تهران، تهران ۱۳۵۴.
ابن جوزی، ابوالفرج، تلبیس ابلیس، ترجمهٔ علیرضا ذکاوتی قراگزلو، مرکز نشر دانشگاهی، تهران ۱۳۶۸.
ابن حنبل الشیبانی، احمد بن محمّد، الزّهد، دراسة و تحقیق محمّد السعید بسیونی زغلول، دارالکتب العربی، بیروت ۱۹۸۶/۱۴۰۶.
ابن مسکویه، ابوعلی احمد بن محمّد، تهذیب الاخلاق، ترجمه و توضیح علی‌اصغر حلبی، اساطیر، تهران ۱۳۸۱.
ابوالعتاهیه، اسماعیل بن القاسم بن سوید بن کیسان، دیوان، شرّحه و ضبّطه و قَدَّم له غُرَید الشّیخ، منشورات مؤسّسة الاعلمی للمطبوعات، بیروت ۱۹۶۲/۱۴۲۰.
ابونواس، حسن بن هانی، دیوان، دار صادر، دار بیروت، بیروت ۱۹۶۲/۱۳۸۲.
امین، حسن، بازتاب اسطورهٔ بودا در ایران و اسلام، میرکسری، تهران ۱۳۷۸.
البیهقی، ابوبکر احمد بن الحسین، کتاب الزّهد الکبیر، حَقَّقه و خرّج احادیثَه و فَهْرَسَه الشّیخ عامر احمد حیدر، دارالجنان و مؤسّسة الکتب الثقافیّه، بیروت ۱۹۸۷/۱۴۰۸.
ترجانی‌زاده، احمد، شرح معلّقات سبع، شفق، بی‌جا ۱۳۴۸.
دامادی، سیّد محمّد، مضامین مشترک در ادب فارسی و عربی، چاپ دوم، دانشگاه تهران، تهران ۱۳۷۹.
دو فوشه‌کور، شارل هانری، اخلاقیّات، ترجمهٔ محمّدعلی امیرمعزّی و عبدالمحمّد روح‌بخشان، مرکز نشر دانشگاهی و انجمن ایران‌شناسی فرانسه در ایران، تهران ۱۳۷۷.
رازی، محمّد بن ابوبکر عبدالقادر، امثال و حکم، ترجمه و تصحیح و توضیح فیروز حریرچی، چاپ سوم، دانشگاه تهران، تهران ۱۳۷۵.
رودکی، جعفر بن محمّد، دیوان، پژوهش و تصحیح و شرح جعفر شعار، قطره، تهران ۱۳۷۸.
ریاحی، محمّدامین، کسائی مروزی، زندگی، اندیشه و شعر او، چاپ یازدهم، علمی، تهران ۱۳۸۲.
زرین‌کوب، عبدالحسین، ارزش میراث صوفیّه، امیرکبیر، چاپ پنجم، تهران ۱۳۶۲.
سرّاج طوسی، ابونصر، اللُّمع فی التّصوّف، تصحیح و تحشیهٔ رینولد آلن نیکلسون، ترجمهٔ مهدی محبّتی، اساطیر، تهران ۱۳۸۲.
سُلَمی (۱)، ابوعبدالرّحمن، طبقات الصّوفیّه، تصحیح یوهانس پِدِرسن، لیدن ۱۹۶۰.
ـــــ (۲)، مجموعهٔ آثار، گردآوری نصرالله پورجوادی، دو جلد، مرکز نشر دانشگاهی، تهران ۱۳۶۹، ۱۳۷۲.
سنائی غزنوی، ابوالمجد مجدود بن آدم، حدیقة الحقیقه و شریعة الطّریقه، تصحیح و تحشیهٔ محمّدتقی مدرّس رضوی، چاپ پنجم، دانشگاه تهران، تهران ۱۳۷۷.

ـــــ، دیوان، تصحیح و تحشیهٔ محمّدتقی مدرّس رضوی، چاپ پنجم، سنائی، تهران ۱۳۸۰.
شفیعی کدکنی، محمّدرضا، «نخستین تجربه‌های شعر عرفانی در زبان پارسی»، درخت معرفت (جشن‌نامهٔ استاد عبدالحسین زرین‌کوب)، به اهتمام علی‌اصغر محمّدخانی، چاپ دوم، سخن، تهران ۱۳۷۸، ص ۴۵۹-۴۶۲.
الشیبی، کامل مصطفی، تشیّع و تصوّف تا آغاز سدهٔ دوازدهم هجری، ترجمهٔ علیرضا ذکاوتی قراگزلو، چاپ سوم، امیرکبیر، تهران ۱۳۸۰.
صفا، ذبیح‌الله، گنج سخن، ۳جلد، دانشگاه تهران، ج ۱، تهران ۱۳۳۹.
طرائفی خوارزمی، ابومحمّد قاسم، بدایع المُلَح، ترجمهٔ موفّق‌بن ظاهر خوارزمی، تصحیح مصطفی اولیائی، مرکز نشر میراث مکتوب، تهران ۱۳۸۲.
عادل، محمّدرضا، فرهنگ عبارت‌های عربی در شعر فارسی (تا جامی)، دو جلد، امیرکبیر، تهران ۱۳۷۵.
العبّادی المروزی، منصوربن اردشیر، التّصفیه فی احوال المتصوّفه (صوفی‌نامه)، تصحیح غلامحسین یوسفی، بنیاد فرهنگ ایران، تهران ۱۳۴۷.
غزالی، ابوحامدمحمّد، احیاء علوم‌الدّین، ترجمان مؤیدالدّین محمّد خوارزمی، به کوشش حسین خدیوجم، ربع مهلکات، بنیاد فرهنگ ایران، تهران ۱۳۷۲.
کلابادی، ابوبکر محمّد، تعرّف، متن و ترجمه به کوشش محمّدجواد شریعت، اساطیر، تهران ۱۳۷۱.
گلدزیهر، ایگناس، زهد و تصوّف در اسلام، ترجمهٔ محمّدعلی خلیلی، اقبال، تهران ۱۳۳۰.
لازار، ژیلبر، اشعار پراکندهٔ قدیم‌ترین شعرای فارسی‌زبان، دو جلد، انجمن ایران‌شناسی فرانسه در تهران، تهران ۱۹۶۴.
محمودی برمسی، نسرین، یادداشتی از مارگریت اسمیت، نیمروز، تهران ۱۳۸۶.
مدبّری، محمود، شرح احوال و اشعار شاعران بی‌دیوان، نشر پانوس، تهران ۱۳۷۰.
المکّی، ابوطالب، قوت القلوب فی معاملة المحبوب و وصف طریق المرید الی مقام التّوحید، دو جلد در یک مجلّد، دارصادر، بیروت ۱۳۰۶.
ناصرخسرو، ابومعین‌بن حارث، دیوان اشعار، مجتبی مینوی و مهدی محقّق، چاپ پنجم، دانشگاه تهران، تهران ۱۳۷۸.
الهاشمی، احمد، جواهر الادب فی ادبیّات و انشاء لغة العرب، الطبعة الثالثه، الازهر، قاهره ۱۹۲۳/۱۳۴۱.

Kennedy, P.F. (2000), "Zuhdiyya'', *The Encyclopaedia of Islam*, New Edition, Leiden Brill, vol. 11, pp. 562-564.

❑

رادیکالیسم زبانی در عرصهٔ ترجمه در ایران

علی خزاعی‌فر

اخیراً کتابی کم‌حجم به نام الٰهیّات ترجمه، والتِر بِنیامین و رسالت مترجم به قلم امید مهرگان منتشر شده که خواندن آن برای همهٔ مترجمان و صاحب‌نظران و علاقه‌مندان به ترجمه در ایران خالی از فایده نیست. در این کتاب ۱۴۳ صفحه‌ای، نویسنده، ضمن اشاره به نکاتی هوشمندانه دربارهٔ وضعیّت ترجمه در ایران، نظریّهٔ والتِر بِنیامین دربارهٔ ترجمه را شرح می‌دهد و شیوهٔ بِنیامینی در ترجمه یعنی لفظ‌گرائیِ بی‌حدّ و مرز یا، به قول نویسنده، رادیکالیسم زبانی را به عنوان شیوهٔ درست ترجمه در شرایط سیاسی ـ تاریخیِ جامعهٔ ایران تجویز می‌کند ــ شیوه‌ای که در شرایط زبانی و فرهنگی جامعه‌ای دیگر شکل گرفته و هرگز، حتّیٰ در کشوری که در آن شکل گرفته، در عمل طرفداری نیافته است. نویسنده، در دفاع از این نظریّه، تا آنجا پیش می‌رود که کار مترجمان و آموزش ترجمه را عبث می‌داند و حکم به تعطیلی ترجمه در معنیِ عرفی آن می‌دهد. پیش از بحث دربارهٔ این کتاب، لازم دیدم خلاصه‌ای از نظریّهٔ والتِر بِنیامین را بیاورم تا خوانندگان بهتر بتوانند بحث را دنبال کنند.

نظریّهٔ ترجمهٔ والتِر بِنیامین، که، در آن، لفظ‌گرائیِ بی‌حدّ و مرزی تجویز شده، نظریّهٔ منحصربه‌فردی است و بر پایهٔ نظریّه‌ای دربارهٔ زبان استوار است. نظریّهٔ بِنیامین دربارهٔ زبان ریشه در عرفان یهود دارد. بِنیامین، پیش از آنکه مقالهٔ معروف خود «کار مترجم» را

بنویسد، مقالهٔ دیگری نوشته که در آن نظر خود را دربارهٔ زبان بشری و زبان الٰهی توضیح داده است. در آن مقاله، بِنیامین میان دو ساحت بشری یعنی ساحت زبانی و ساحت فکری تمایز قایل شده است. از نظر بِنیامین، مجموعه‌ای از مفاهیم کلّی وجود دارد که ساحت فکری انسان را تشکیل می‌دهد. این ساحت فکری کاملاً مستقل از ساحت زبانی است. این دو ساحت با یکدیگر مربوط‌اند امّا ساحت زبانی ساحت مفاهیم را کاملاً نمی‌پوشاند یعنی هر مفهوم لزوماً به لفظ درنمی‌آید. زبان‌های بشری همگی ناقص‌اند چون هرکدام فقط بخشی از مفاهیم را به لفظ درمی‌آورند. قرابت زبان‌های بشری به این معناست که آنها همدیگر را کامل می‌کنند. همهٔ زبان‌ها به یک هدف روی دارند امّا هیچ زبانی به‌تنهایی نمی‌تواند این هدف را تحقّق ببخشد. بنا بر اعتقاد یهودیان، ابتدا در بهشت زبان کاملی وجود داشت امّا، پس از خشم خداوند بر سر ماجرای برج بابِل، این زبانِ واحد شکسته شد و هر زبان جزئی شد از آن زبان کل یا زبان پاک یا زبان الٰهی. هدف ترجمه نزدیک شدن به زبان پاک است. در عرصهٔ ترجمه، دو زبان، که هردو ناقص‌اند، کنار یکدیگر قرار می‌گیرند. این دو زبان، که دو جزء از پازِلِ (جورچینِ) زبانِ پاک‌اند، تصویر کامل‌تری از زبان پاک ارائه می‌کنند. زبانِ مبدأ همچون زبانِ مقصد زبان ناقصی است که برای کامل‌تر شدن محتاج ترجمه است. امّا نقص هر زبان در ترجمهٔ تحت‌اللّفظی آشکار می‌گردد. وقتی دو زبان از طریق ترجمهٔ تحت‌اللّفظی مقابل یکدیگر قرار می‌گیرند، معلوم می‌شود که هریک از آنها عناصری از آن زبان پاک در اختیار دارد که آن دیگری ندارد. زبان‌های بشری در جریان ترجمه به یکدیگر می‌پیوندند و، به دلیل تفاوت‌هایی که با یکدیگر دارند، یکدیگر را کامل می‌کنند. به اعتقاد بِنیامین، ترجمهٔ مطلوب ترجمهٔ کاملاً تحت‌اللّفظی و میان‌سطریِ **کتاب مقدّس** است.

بِنیامین، با این نظریّه، جایگاه ترجمه را ارتقا می‌دهد. در نزد او، ترجمه دیگر کاری نازل و متنِ ترجمه متنی نازل‌تر از متن اصلی نیست بلکه ترجمه کاری است متعالی و متنِ ترجمه به اندازهٔ متن اصلی اهمّیّت دارد. به اعتقاد بِنیامین، هدفِ ترجمه انتقال معنی نیست بلکه مترجم باید نحو و کلمات نویسنده را نظیر به نظیر به ترجمه انتقال دهد. ترجمهٔ خوب، به نظر بِنیامین، ترجمه‌ای شفّاف است که متن اصلی را به‌درستی بنمایاند،

آن را نپوشاند، مانع درخشش نور آن نشود بلکه باعث شود زبان پاک از خلال متنِ ترجمه بتراود. در ترجمه، متن اصلی حیاتی نو می‌یابد. متن ترجمه به آن درجه‌ای که بتواند بر متن اصلی نور بتاباند و آن را روشن کند مطلوب است و این جز با ترجمهٔ تحت‌اللّفظی به دست نمی‌آید. ترجمهٔ بهتر لزوماً ترجمهٔ درست‌تر نیست بلکه ترجمه‌ای است که نوعی تنش با متن اصلی داشته باشد. بدین قرار، مترجم لازم نیست خلّاقیّت داشته باشد. اهمّیّت و الوهیّت کار او در این است که برده‌وار لفظ متناظر در برابر لفظ قرار دهد. به اعتقاد بِنیامین، نه متن اصلی نه متن ترجمه، هیچ‌کدام، برای مخاطبِ خاصّی نوشته نمی‌شود. هدفِ ترجمه انتقال **معنیِ** متن اصلی نیست. نویسنده و مترجم با یکدیگر همکاری می‌کنند تا چیزی را بیان کنند که در قدرتِ بیانِ یک زبان نیست. خواننده، با دیدن دو زبانِ مبدأ و مقصد در کنار یکدیگر، به زبان پاک نزدیک‌تر می‌شود.

برای آنکه نظریّهٔ بِنیامین درباب ترجمه را بپذیریم، باید هدف ترجمه را از نو تعریف کنیم. در روش بِنیامینی، مترجم درپیِ انتقال معانی و اطّلاعات نیست. ترجمه برای مترجم فعّالیّتی با هدف «تقرّب به زبان الٰهی» محسوب می‌شود. به نظر می‌رسد نویسنده از نظریّهٔ بِنیامین رادیکالیسم زبانی آن را گرفته، مبنای عرفانی آن را رها کرده، و حرف‌های خودش را زده است. نظریّهٔ عرفانی بِنیامین به زمان خاصّی وابسته نیست حال آنکه نویسنده این نظریّه را برای شرایط تاریخی ـ سیاسیِ کنونیِ ایران تجویز می‌کند. ترجمهٔ عرفی مبتنی بر اصل معنی‌دار بودن کلمات است حال آنکه این اصل، به زعم نویسنده، اصلی بورژوایی است. سرانجام، نویسنده، برای انتقال نظریّهٔ بِنیامین به جامعهٔ کنونی ایران، نه تفسیری از وضعیّت کنونی جامعه عرضه می‌دارد نه دلیل ضرورت انتقال چنین نظریّه‌ای را توضیح می‌دهد و نه عواقب تحمیل چنین نظریّه‌ای را بررسی می‌کند. چرا ترجمه به شیوهٔ عرفی دیگر کارساز نیست؟ آیا جامعهٔ فرهنگی ما به حدّی رسیده که از مبادلهٔ معانی و اطّلاعات بی‌نیاز شده است؟ به سخن نویسنده توجّه کنید:

> ولی حقیقتاً تا کی باید به ترجمه کردن ادامه داد؟ اصلاً چرا باید ترجمه کرد؟ چرا مردم خودشان زبان خارجی یاد نمی‌گیرند تا متون اصلی را بخوانند؟ باید به ضرورت آن نوع ترجمه‌ای اندیشید که، حتّی اگر همگان نیز زبان‌های بسیاری را بلد باشند، بازهم ترجمه کردن عملی تعیین‌کننده و حیاتی باشد؛ زیرا، در این وضعیّت، مسئله به هیچ رو بر سر انتقال

معنا نیست. آن‌وقت، ترجمه کردن، در عین حال، معادلِ نوعی بازی یا سرگرمی برای سودایی‌هاست، بازیِ زیر هم نشاندن کلمات، بازیِ پُر کردن بینِ سطورِ یک متن از زبانی بیگانه. اینجاست که رسالتِ بِنیامینیِ مترجم به‌تمامی به منزلتِ رادیکال خویش دست‌می‌یابد: پرهیز از درافتادن به‌منطقِ مبادلهٔ معانی. ترجمه کردن، در معنای رایج آن، به‌راستی کارِ طاقت‌فرسا و ملال‌آوری است؛ زیرا بدین دلیل صورت می‌گیرد که عدّه‌ای حوصلهٔ یادگرفتن زبان خارجی را ندارند. امّا ترجمهٔ بِنیامینی دقیقاً عکس این قضیه است. ازآنجاکه علاقهٔ این قِسم ترجمه به‌هیچ‌رو حفظ و انتقال معنا نیست، لاجرم رسالت و دغدغهٔ آن چیزی دیگر است؛ زیرا، برای تحقّق این رسالت، بلدبودن زبان خارجی و تسلّط بر فرهنگِ آن (هرچند احتمالاً لازم است) کافی نیست.

امروزه اهل نظر می‌دانند که نه می‌توان تعریفی واحد از ترجمه ارائه داد که همهٔ فعّالیّت‌های گوناگونی را که زیر عنوان ترجمه صورت می‌گیرد شامل شود و نه می‌توان روشی واحد برای ترجمهٔ همه‌نوع متن تجویز کرد. نظریّه‌پردازانِ ترجمه در طول تاریخ نظریّاتِ دو روشی یا سه روشی درباب ترجمه عرضه داشته‌اند؛ به این معنی که متون را بردو یا سه‌نوع تقسیم و برای هرنوع روشی پیشنهاد کرده‌اند. تاریخِ ترجمه پُر است از این نظریّه‌های دو روشی و سه روشی (نمونه‌های آنها نظریّه‌های سه روشیِ درایْدِن و شلایرماخِر و نظریّهٔ دو روشیِ پیتِر نیومارْک). نظریّهٔ بِنیامین یک نوع متن را دربر می‌گیرد و نظریّه‌ای یک‌روشی است. بِنیامین می‌گوید بعضی از آثار دارای خصلت ذاتیِ ترجمه‌پذیری‌اند. منظور او از این سخن آن نیست که این آثار باید حتماً ترجمه شوند بلکه آن است که این آثار دارای اهمّیّت خاصّی هستند که در ترجمه آشکار می‌گردد. بدین سان، رادیکالیسم زبانیِ مورد نظر نویسنده درمورد نوعی خاص از متن کاربرد دارد. سایر انواع متون از جمله متون اطّلاع‌رسان را، که حجم عمدهٔ متون ترجمه شده را دربر می‌گیرد، اصلاً نباید ترجمه کرد چون ترجمه‌پذیر نیستند.

نظریّهٔ بِنیامین اگر جاذبه‌ای دارد در مقام نظر است نه در مقام عمل. این نظریّهٔ عرفانی، که بر مبنای اعتقادی اسطوره‌ای از زبان استوار شده، نه قایل به مخاطب است، نه به وفاداری اعتقاد دارد، نه دغدغهٔ انتقال معنی دارد، نه به محدودیّت‌ها و قابلیّت‌های زبانِ مقصد کاری دارد. این نظریّه، در مقام عمل، با واقعیّات دنیای ترجمه اصلاً همخوانی ندارد. یگانه فایدهٔ نظریّهٔ بِنیامین در عمل جاذبهٔ زیباشناختی آن است که در ترجمهٔ متونِ

بسیار محدودی از جمله شعر نمودار می‌گردد. این نظریّه را تا حدّی می‌توان در ترجمهٔ شعر یا متون مذهبی و عرفانی یا متون ادبی خاصّی به‌کار برد یعنی در ترجمهٔ متونی که، در آنها، «مخاطب» و «معنی» اهمّیّت کمتری دارند و زبان، با گرایش به آزادی و تجاوز از مرزهای عرفی، به‌سوی مرزهای بیگانه می‌رود و تجربهٔ زیباشناختیِ نوی را در دسترس خواننده می‌گذارد. بسیاری از نظریّه‌پردازانِ ترجمه، به‌ویژه آنان که از منظر ادبیّات به ترجمه نگریسته‌اند، از این جنبهٔ زیباشناختی ترجمه غافل نبوده‌اند ولی آنچه آنان پیشنهاد کرده‌اند نوعی لفظ‌گرائیِ کنترل‌شده با حفظ هویّت زبان مقصد است نه لفظ‌گرائیِ بی‌حدّ و مرز که از نظریّهٔ بِنیامین برمی‌آید. همهٔ نظریّه‌پردازانِ ترجمهٔ ادبی بر آن نبوده‌اند که متن ترجمه را به‌گونه‌ای باید نوشت که اگر نویسنده می‌خواست به زبان مقصد بنویسد آن‌گونه می‌نوشت. حتّیٰ آنان که چنین نظری داشته‌اند، باز ترجمهٔ متون خاصّی از جمله شعر را از این قاعده مستثنا کرده‌اند و به درجات متفاوت به استقبال عنصر بیگانه رفته‌اند و از قوّه به فعل درآوردنِ امکانات زبان خودی دفاع کرده‌اند. نظریّهٔ بِنیامین، با بی‌اعتنایی به قابلیّت‌های زبان خودی، به زبان بیگانه حاکمیّت می‌بخشد.

یکی از نظریّه‌پردازان و مترجمان که نگاهی زیباشناختی به ترجمه دارد و در ترجمه‌هایش، با شوری که خشم ادبا را برمی‌انگیزد، سراغ عنصر بیگانه می‌رود فریدریش هولدِرلین[1] (۱۷۷۰–۱۸۴۳)، شاعر غنائی آلمانی است. امّا حتّیٰ هولدِرلین جانبِ زبان خودی را به‌کلّی رها نمی‌کند. آنتوان بِرمَن[2]، در آزمونِ امرِ غریبه، کار هولدِرلین را چنین توصیف می‌کند:

> قدر مسلّم این است که ترجمه‌های وی [هولدِرلین] با تلقّی‌اش از شعر و زبان و نهایتاً آنچه «آزمون و تجربه‌کردنِ امرِ غریبه» می‌نامد بستگیِ تام دارد. درست مثل لوتِر، او از لایه‌های معنائیِ قدیمی و البتّه شفاهیِ زبان آلمانی استفاده می‌کند تا زبانیّت (Sprachtichkeit) را در آلمانی بازسازی کند. او چاره را در رفتن به سراغ گویش مادری و کُلّاً زبان طبیعی و امکانات آن می‌بیند و البتّه، از سوی دیگر، تأثیرپذیری از زبان یونانی در تمام سطوح، از عروض و واژگان و دستور گرفته تا حتّیٰ گرته‌برداری تا آنجاکه می‌شودگفت زبان شعریِ هولدِرلین بر مبنای حرکتی دوگانه استوار است: یکی به‌سمت ریشه، به‌سمت زبان طبیعی؛ دیگری تصاحب و

1) F. Hîlderlin 2) A. Bermann

خودی‌کردن زبانیّت یک زبان غریبه یعنی یونانی... برای او، ذوب بی‌واسطه در هرکدام از دو قطبِ خودی و بیگانه خطرِ نیستی را به همراه دارد.[۳]

اگر مترجم رسالت بِنیامینیِ خود را به انجام برساند، در این صورت، دیگر کارش خلّاقیّت نمی‌طلبد بلکه کافی است لفظ در برابر لفظ بگذارد و کتابی را برای ترجمه انتخاب کند که به‌سادگی تن به ترجمهٔ روان ندهد. اگر ترجمه برای خواننده قابل درک نیست، اهمّیّت ندارد؛ چون نه متن برای خوانندهٔ به‌خصوصی ترجمه شده و نه اصلاً هدف ترجمه انتقالِ معنی بوده است.

بِنیامین سخنانش را در زمانی گفته است که حتّیٰ فکر ترجمهٔ ماشینی به ذهن کسی خطور نکرده بود. اگر رسالت مترجم گذاشتن لفظ نظیر در برابر لفظ باشد، اصلاً دیگر نیاز به مترجم نیست چون ماشین‌های ترجمه این کار را به‌خوبی انجام می‌دهند و هرچه قدرت تجزیه و تحلیل زبانیِ برنامهٔ ترجمهٔ ماشینی ضعیف‌تر باشد نتیجهٔ کار به خواستهٔ بِنیامین نزدیک‌تر است؛ چون لفظ‌گرائیِ افراطی که بِنیامین پیشنهاد می‌کند، به‌اصطلاح، «حدِّ یَقِف» ندارد یعنی مترجم نمی‌داند مرز میان دو زبان را چگونه رسم کند. نویسندهٔ الٰهیّاتِ ترجمه هم ظاهراً به حدّی قایل نیست یا اگر هست آن را تعیین نکرده است. ایشان به شیوهٔ ترجمهٔ سروش حبیبی اشاره کرده و می‌گوید: «زبان ترجمهٔ حبیبی واجد رگه‌هایی از رادیکالیسم زبان و اولویّت بخشیدن به زبان بیگانه است» امّا بعد بر او خرده می‌گیرد و می‌گوید:

در تلاش او تناقضی به‌چشم می‌خورد که باعث می‌شود نهایتاً او نیز هوادار حفظ سنّت زبانی باشد: حبیبی پیشنهاد می‌کند که از توانایی‌ها و پتانسیل‌های زبان فارسی برای رساندن سایه روشن‌ها و لحن آثار ادبیِ خارجی کمک بگیریم. او خود همین کار را کرده است امّا، در هر مورد، نمونه یا تضمینی از متون کلاسیک فارسی آورده تا بدین ترتیب فرم استوار و بعضاً عجیب زبان ترجمه‌ایِ خویش را مشروعیّت بخشد. شکّی نیست که حبیبی مترجمی توانا و صاحب نثری درخشان است امّا نفْس توسّلِ تامّ و تمام او به سنّتِ زبانی رادیکالیسمِ نسبیِ او را کمرنگ می‌کند. (ص ۸۸–۸۹)

---

۳) این پاره، که عیناً از **الٰهیّات** [ظاهراً معادلِ ناشیانه‌ای برای **متافیزیک**] ترجمه (ص ۸۵) نقل شده، خلاصهٔ فشرده‌ای از فصل «هولدِرلین» در آزمونِ امرِ غریبه است که انوشیروان گنجی‌پور تهیّه و آن را در اختیار آقای مهرگان قرار داده است.

نویسنده رادیکالیسم زبانیِ حبیبی را می‌ستاید امّا، چون حبیبی برای رادیکالیسم زبانیِ خود حدّی قایل است و آن زبان فارسی است، کار او را کم‌ارزش می‌داند. به اعتقاد نویسنده، کار حبیبی وقتی با ارزش است که زبان فارسی را با قواعد واژگانی، نحوی، و معنائیِ زبان خارجی بنویسد نه با قواعد زبان فارسی.

من نظریّهٔ بِنیامین را در مورد ترجمهٔ برخی متون تا آنجا منطقی و پذیرفتنی می‌بینم که رادیکالیسم زبانیِ آن قابل تعریف و قابل تحدید باشد و مرزهای آن را زبان مقصد تعیین کند. البتّه زبان فارسی، مثل هر زبان دیگری، دارای امکانات بالقوّه‌ای است که در عرصهٔ ترجمه توان بیان آن را افزایش می‌دهد ولی این توان بالقوّه در جایی به پایان می‌رسد به طوری که می‌توان گفت که از آنجا به بعد متنْ دیگر فارسی نیست و، از همان جا که متنْ غیرفارسی می‌شود، ترجمه معنی خود را از دست می‌دهد چون ترجمه یعنی انتقال متنی از یک زبان به زبانی دیگر نه انتقال متنی از یک زبان به یک زبان ثالث. اگر ما به راستی معتقدیم که مترجم باید متن را از یک زبان به یک زبان ثالث نه زبان خودی انتقال دهد، دراین صورت بر این کار باید اسم دیگری بگذاریم و، به مقتضای آن، خصوصیّات و خصایص دیگری قایل شویم.

چنان‌که گفته شد، «رادیکالیسم» زبانی، هرگاه مقیّد به قیود زبانِ خودی باشد، در ترجمهٔ شعر و برخی متون ادبی که در آنها مخاطب و معنی از درجهٔ اهمّیّت کمتری برخوردارند نه تنها کاربرد دارد بلکه روش برتر نیز به حساب می‌آید. امّا این‌گونه کاربردِ زبانِ خودی با ترجمهٔ مکانیکیِ الفاظ به دست نمی‌آید بلکه مترجم، که مجبور است حدّاقلِّ لفظ را به کار برد و صورت‌های غیرمعمول بیان را تجربه کند، باید بیش از یک مترجم معمولی بر زبان خودی مسلّط و با قابلیّت‌های بالفعل و بالقوّهٔ آن آشنا باشد. کار این مترجم بسط قابلیّت‌های زبانِ خودی است و این بسطْ درونْ‌زبانی است. کاری که نویسنده پیشنهاد می‌کند بسطِ برون‌زبانی یعنی بسطِ تحت تأثیرِ زبانِ متن اصلی است که به خلّاقیّت نیازی ندارد. اگر مترجمی بر زبان خودی مسلّط باشد، با بسطِ درونْ‌زبانی هم می‌تواند تا حدّ بسیاری به متن اصلی نزدیک شود و متن ترجمه را چنان بنویسد که تک تکِ کلماتْ نظیرِ کلماتِ متن اصلی باشد. نمونهٔ چنین ترجمه‌هایی در زبان فارسی کم نیست. خود نویسنده هم نمونه‌ای از آن را نقل کرده که در زیر می‌آوریم. در اینجا

نویسنده دو ترجمهٔ بِنیامینی و غیربِنیامینی از شعری از والاس استیوِنْز[۴] را نقل کرده و، در چارچوب نظریّهٔ بِنیامین، ترجمهٔ بِنیامینیِ خود را ترجیح داده است.

One must have a mind of winter/ to regard the frost and the boughs/ Of the pine trees crusted with snow;/ And have been cold a long time/ To behold the junipers shagged with ice/ The spurns rough in the distant glitter/ Of the January sun; and not to think/ Of any misery in the sound of the wing/ In the sound of a few leaves/ Which is the sound of the land/ Full of the same word/ That is blowing in the same bare place/ For the listener, who listens in the snow/ And, nothing himself, beholds/ Nothing that is not there and the nothing that is.

ترجمهٔ بِنیامینی نویسنده از شعر (نویسنده می‌گوید: «در ترجمهٔ زیر، تا آنجا که مرزهای زبان اجازه می‌دهد، به تحت‌اللّفظیّت وفادار می‌مانیم.»):

یکی باید بدارد یک ذهن از زمستان/ به نگریستنِ یخبندان و شاخه‌ها/ از درختان کاج پوشیده با برف؛/ و بدارد بوده سرد یک دراززمان/ به نظاره کردنِ سَروهای کوهی ازپافتاده با یخ/ صنوبرها پست و بلند در آن دورادور درخشش/ از ژانویه آفتاب؛ و نه به اَندیشیدن/ از هر فلاکت در صدا از باد،/ در صدا از یک چند برگ‌ها،/ که هست صدا از سرزمین/ پُر از همان باد/ که هست وزان در همان برهنه مکان/ برای شنونده، کو می‌شنود در برف،/ و، هیچ خودش، نظاره می‌کند/ هیچ که هست نه آنجا و هیچی که هست.

ترجمهٔ غیربِنیامینی از یوسف اباذری:

آدمی را ذهنی از زمستان باید/ تا یخبندان را بیند و شاخه‌های کاج را/ در پوششی از برف؛/ و دیرزمانی باید که سرد بوده باشد/ تا سروِ کوهی را بیند که آویزی از یخ بسته/ و صنوبر را که برق زند آشفته به زیر/ آفتاب دوردست زمستان؛ و نیندیشد به هیچ/ عسرتی در صدای باد،/ در صدای برگ‌هایی چند،/ که صدای زمین است/ انباشته از همان باد/ که می‌وزد در همان جای بی‌بر/ از برای آن شنونده‌ای، که می‌شنود در برف و،/ خود هیچ، نمی‌بیند چیزی را که آنجا نیست و/ می‌بیند هیچی را که آنجاست.

نویسنده، در چندجا، به نظریّات مراد فرهادپور درباب ترجمه اشاره می‌کند، از جمله در صفحهٔ ۱۶ می‌گوید:

مراد فرهادپور اوّلین کسی بوده که درباب ترجمه «فکر» کرده است. اوّلین کسی که در مورد

4) W. Stevens

تجارب و اندرزهایش برای «مترجمان جوان» ننوشته بلکه در مورد تجربهٔ انضمامی ترجمه‌کردن در وضعیّت کنونی تأمّل کرده است. (تأکیدها از نویسنده است.)

و نیز در صفحهٔ ۱۸ می‌گوید:

این دو متن [دو مقاله‌ای که فرهادپور درباب ترجمه نوشته] حقیقتاً یگانه دستاورد تئوریکِ روشنفکر ایرانی درباب ترجمه در مقام سویهٔ اصلیِ وضعیّتِ تاریخی ـ سیاسی موجود است. به هر حال، فرهادپور ظاهراً تنها سخن‌گوی این مغاک است؛ زیرا تنها کسی است که ترجمه را به‌عنوان **نام یک شکاف** درک کرده است و نه‌مادّه‌ای برای پرکردن حفره‌های نظام معرفتیِ موجود.

بحث دربارهٔ حرف‌های مراد فرهادپور را باید به مقاله‌ای دیگر واگذاشت تا در اینجا شهید نشود. ولی، در این تعریفِ نویسنده و حرف‌هایی که چند جا در کتاب در مورد افرادی غیر از آقای فرهادپور گفته، نکته‌ای نهفته است. نمی‌دانم آقای فرهادپور هم با این تعریف موافق است یا نه؛ امّا نویسنده توجّه نکرده که دربارهٔ ترجمه از جهات گوناگون گفت‌وگو کرده‌اند و می‌کنند. درست است که امروزه ترجمه صاحب پیدا کرده و از مسائل نظری و عملیِ ترجمه در حوزهٔ نسبتاً وسیعی به نام مطالعات ترجمه بحث می‌شود امّا، هم در گذشته و هم در حال حاضر، محقّقانی از حوزه‌های متعدّد به ترجمه نظر کرده‌اند و دربارهٔ آن نظر داده‌اند و نظریّه پرداخته‌اند. نگاهی به تاریخ نظریّاتِ ترجمه نشان می‌دهد که این نظریّات از حوزه‌های تحقیقی بسیار متفاوتی از جمله مذهب، ادبیّات، روان‌شناسی، انسان‌شناسی، فلسفه، زبان‌شناسی، و آموزش سرچشمه گرفته‌اند.

حال اگر کسی بیاید و بگوید هرکس از هر منظری هر حرفی دربارهٔ ترجمه زده بی‌اعتبار است چون در ترجمه باید فقط از این یا آن منظر سخن بگوییم، حرف او چه حکمی دارد؟ ما در مجلّهٔ مترجم بارها گفته‌ایم که ترجمه ابواب جمعیِ هیچ حوزهٔ خاصّی نیست بلکه محلّ تقاطع علائق متفاوتِ محقّقان رشته‌های گوناگون است و همه می‌توانند از منظر رشتهٔ خود پرتوی بر ترجمه بیفکنند و ماهیّت پیچیدهٔ آن را روشن سازند. با آنکه این را ما بارها به‌صراحت گفته‌ایم، نمی‌دانم چرا کسانی تلاش دارند کار ما را بی‌ارزش جلوه دهند. ما، در مجلّهٔ مترجم، دربارهٔ ترجمه، سخنان بسیاری گفته‌ایم و می‌گوییم. حتّیٰ، دربارهٔ وضعیّت کنونی ترجمه در ایران و رابطهٔ ترجمه با زبان و فرهنگ نیز، فراوان گفته‌ایم و شنیده‌ایم. امّا موضوع اصلی مجلّه ترجمهٔ ادبی است و چون آن را، از شمارهٔ اوّل، مجلّه‌ای آموزشی اعلام کرده‌ایم، طبعاً با آموزشِ ترجمه و مسئلهٔ درست و غلط سروکار داریم و برای این کار هم

معیارهایی اختیار کرده‌ایم که مهم‌ترین آنها خودِ زبان فارسی است. برخی کم‌لطفی می‌کنند و طوری از آموزش ترجمه یاد می‌کنند که انگار آموزش ترجمه و دفاع از زبان فارسی و اختیار معیارهایی برای درستی یا نادرستی و خوبی یا بدیِ ترجمه کاری نادرست و حتّیٰ خلاف اخلاق و خلاف رفتار علمی است. یکی از مجلّاتی که تصادفاً آن‌هم به موضوعات نظری می‌پردازد، در اوّلین شمارهٔ خود و نیز در شماره‌های بعدی، به خوانندگان خود می‌گوید که شأنش اجلّ از آن است که مطلبی دربارهٔ چگونه ترجمه کردن به چاپ برساند. امروزه مسلّم شده است که دورهٔ طلائیِ نظریّهٔ ترجمه به آلمان قرن نوزدهم برمی‌گردد و، در همهٔ نظریّاتی که در این دوره مطرح شده، بحث چگونه ترجمه کردن مطرح بوده است. اصلاً نظریّه برای عمل است نه برای نظریّه. در الٰهیّاتِ ترجمه نیز، نویسنده، با لحنی حاکی از کم‌لطفی، از آموزش ترجمه سخن می‌گوید. به بعضی از جمله‌های نویسنده توجّه کنید:

> این مجموعه [شمارهٔ ویژهٔ مجلّهٔ پل فیروزه] را، برخلاف انبوه شماره‌های برخی مجلّات تخصّصیِ ترجمه در ایران، باید کوششی برای فکر کردن به ترجمه در مقام مسئله‌ای تاریخی و فلسفی دانست و نه صرفاً توصیه‌هایی برای ترجمهٔ «خوب». (ص ۱۶)
>
> بیراه نیست اگر بگوییم که همهٔ نوشته‌های چند دههٔ اخیر در ایران درباب ترجمه، به استثنای دو متن مراد فرهادپور، چیزی نبوده است مگر تلاشی محافظه‌کارانه و بیگانه‌ستیز برای پاسداری از زبان فارسی و یافتن بهترین معادل‌ها برای فارسی‌کردن انگلیسی یا فرانسوی یا آلمانی یا روسی. (ص ۱۲۳)

نویسندهٔ جوان، با قرار دادن برخی کلمات و عبارات در میان دو هلال (مثل «بزرگان ترجمه») و تأکید بر آنها، به‌نحوی تحریک‌آمیز کم‌لطفی خود را نسبت به بزرگان ترجمه نشان می‌دهد. او اظهارنظرهایی از رضا سیدحسینی، نجف دریابندری، صفدر تقی‌زاده، و کامران فانی را نقل می‌کند و می‌گوید: «وجه مشترک همهٔ این دیدگاه‌ها تأکید بر حفظ تمامیّت ارضی [کذا] زبان فارسی و تلاش برای هضم و جذب تامّ و تمام زبان بیگانه در ساختار و نحو زبان مادری است» (ص ۱۲۷). تذکّر من به نویسندهٔ جوان این است که دفاع از زبان مادری در عرصهٔ ترجمه خود یک نظریّه است و به اندازهٔ هر نظریّهٔ دیگر اعتبار دارد. این نظریّه حتّیٰ امروزه نظریّهٔ غالب در کشورهای انگلیسی‌زبان به حساب می‌آید حال آنکه قدرت بالفعل زبان انگلیسی، در مقایسه با زبان فارسی، بیشتر است و این زبان در عرصهٔ ترجمه کمتر آسیب می‌بیند. خود شما هم، آنگونه که نوشته‌اید، تجربه‌ای در ترجمه دارید و مقالهٔ

«رسالت مترجم» بِنیامین را ترجمه کرده‌اید. امّا شما این مقاله را به روش بِنیامینی ترجمه نکرده‌اید بلکه آن را یک‌بار ترجمه کرده‌اید و از تحت‌اللّفظی بودن و نامفهوم‌بودن آن ناراضی بوده‌اید و دو باره و سه باره آن را ترجمه کرده‌اید تا به زبانی «درست‌تر و مفهوم‌تر» دست یابید. آیا واقعاً از روش غیربِنیامینی خود در ترجمهٔ این مقاله عدول کرده‌اید و، اگر می‌خواستید دوباره آن را ترجمه کنید، به شیوهٔ بِنیامینی ترجمه می‌کردید؟

غرض اینکه دربارهٔ ترجمه می‌توان از منظر فلسفه یا هر منظر دیگر سخن گفت و، درعین‌حال، ترجمه را آموزش هم داد. این دو منافی یکدیگر نیستند. تلاش‌هایی که در هر حوزه صورت می‌گیرد ارزشمند است. به‌کار و زحمت دیگران احترام بگذاریم تا به‌کار و زحمت ما احترام بگذارند.

انتقال نظریّه‌های غربی به جامعهٔ ایران کار ساده، وسوسه‌انگیز، و روشنفکرانه‌ای به‌نظر می‌رسد امّا نخست باید اطمینان حاصل کرد که این نظریّه‌ها در جامعهٔ ایران جواب می‌دهند. انتقال نظریّه‌ای که در جامعه‌ای با مختصّات زبانی، فرهنگی، تاریخی و اجتماعی دیگری و در پاسخ به یک سلسله نیازهای دیگر و در چارچوب ایدئولوژی دیگری شکل گرفته به جامعه‌ای که فاقد آن مختصّات است معضلی بر معضلات می‌افزاید. از آن گذشته، هر نظریّه‌ای را باید به‌درستی تحلیل و هضم کرد و به نتایج و عواقب آن اندیشید. چنان‌که بارها گفته‌ایم، در حال حاضر، در ایران محتاج نظریّه‌ای درباب ترجمه هستیم امّا این نظریّه باید مبتنی بر تحلیلی منطقی، همه‌جانبه، و واقع‌گرایانه از کلّیهٔ عناصر دخیل از جمله فرهنگ، ادب، و زبان فارسی باشد. نظریّه‌ای که بر چنین تفسیری استوار نباشد چه ارزشی دارد؟ نویسندهٔ التنبیهاتِ ترجمه باید با زبانی روشن‌تر دلایل تاریخی، سیاسی، فرهنگی، اجتماعی، زبانی، و ادبی بیشتر و قانع‌کننده‌تری ارائه دهد تا بتواند تجویز روش غیرمتعارفِ رادیکالیسمِ زبانی در عرصهٔ ترجمه را توجیه کند. به‌نظر می‌رسد این کتاب پیش از موعد تولّد یافته است. نویسنده می‌توانست با فراغت بیشتری در سخنانش تأمّل کند و کتاب را در وقت خودش منتشر سازد. با این‌حال، از ایشان تشکّر می‌کنیم که، با نوشتن این کتاب، فرصتی برای تأمّل بیشتر درباب ترجمه در اختیار راقم این سطور و دیگران قرار داده‌اند.

❑

مقاله‌نویسی فُرمالیستی

علی صلح‌جو

آشنائیِ ما با پدیده‌های مُدِرْن غربی با نهضت مشروطه هم‌زمان بود. اسب و درشکه را کنار گذاشتیم و سوار ماشین شدیم؛ قبا و آرخالق را دور انداختیم و کت و شلوار پوشیدیم؛ مکتب‌خانه‌ها را بستیم و مدرسه‌های جدید راه انداختیم؛ زیلو و مِخَدّه را ردکردیم و به جایش مبل و کاناپه گذاشتیم؛ اِشکنه و کلّه‌جوش و بُزباش و قلیه را رها کردیم و رفتیم سراغ ماکارونی و پیتزا و لازانیا. خلاصه، شدیم آدم امروزی. امّا به نظر می‌رسد که در بیشتر این موارد به سطح و قالب بیشتر توجّه کردیم تا به عمق و محتوا.

یکی از مظاهر تمدّن غربی دانشگاه‌های مُدِرْن بود که آن را نیز، همراه با بقیهٔ ملزومات آکادمیک، گرفتیم. به سبک غربی، دانشکده‌ها و مؤسساتی درون آنها تشکیل دادیم. دانستیم که دانشگاه فقط محلّ درس‌دادن و درس‌خواندن نیست، محلّ بحث و جدل نیز هست. باخبر شدیم در دانشگاه‌های اروپا و امریکا دانشجویان و استادان، از یک یا چند دانشگاه، دورِ هم می‌نشینند و دربارهٔ موضوعی واحد بحث می‌کنند و یا نوشته‌های خود را برای دیگران می‌خوانند و به نظرها و انتقادات شنوندگان توجّه می‌کنند. این محافل شکل اوّلیهٔ همان چیزی بود که بعدها به صورت سمینار، سمپوزیوم، کنفرانس، و کنگره درآمد.

مقاله‌هایی که در این‌گونه مجالسِ آکادمیک عرضه می‌شد با مقالاتی که، پیش از آن، در روزنامه‌ها و مجلّه‌ها انتشار می‌یافت تفاوت داشت. ماهیّت علمی موضوعات و استفاده

از روش‌های علمی برای توضیح و تحلیل آنها، به‌تدریج، واژگان و، مهم‌تر از آن، گفتمان متفاوتی برای این مقالات ایجاد کرد. مقالاتی که قبلاً در روزنامه‌ها و مجلّه‌های غیردانشگاهی منتشر می‌شد، از چند نظر، با مقالات دانشگاهی تفاوت داشت: موضوع عام‌تری داشتند؛ زبانشان غیرتخصّصی و ساده بود؛ با مثال‌های بیشتری همراه بودند؛ و، برخلاف مقاله‌های دانشگاهی، ملزم به رعایت ساختار ثابتی برای عرضه نبودند. برعکس، مقالاتی که به قلم استادان دانشگاه نوشته می‌شد به موضوعات خاص و باریکی اختصاص داشت و در توصیف و تحلیلِ موضوع از الفاظ و تعبیرات خاصّی در آنها استفاده می‌شد. در این گونه مقاله‌ها، آنچه گفته می‌شد واقعیّت محض بود و اثری از لفّاظی و توضیح واضحات در آنها نبود. نویسنده سعی داشت موضوع نامعلوم یا مبهمی را روشن کند ودر همین خط می‌ماند و از آن منحرف نمی‌شد. درمجموع، هنگامی که خواننده مقاله را به پایان می‌برد، به طور ملموس حس می‌کرد که نکته‌ای جدید آموخته و معلوماتش افزایش یافته است.

آنچه در توصیف صورت و محتوای مقاله‌های دانشگاهی گفته شد مربوط است به مقاله‌های مندرج در مجلّه‌های علمی و عالمانهٔ غربی. در ایران، شکل قضیه فرق می‌کند. البتّه، درهمین‌جا باید گفت که ما مقاله‌های دانشگاهی خوب و در حدّ و اندازهٔ اروپایی نیز داریم. امّا آنچه من این روزها در مجلّه‌های به‌اصطلاح علمی و «دارای درجهٔ علمی ـ پژوهشی» می‌بینم بسیار متفاوت است با آنچه در اصل قرار بوده است باشد. طبق معمول، در گرفتن این دستاوردِ دنیای مُدِرْن نیز، به سطح بیشتر توجّه کردیم تا به عمق. سبب آن نیز روشن است. توجّه به سطح آسان‌تر است. به شکل و قالبِ مقاله‌های دانشگاهی توجّه کردیم امّا محتوای آنها را در نظر نگرفتیم. آنچه امروز در بیشتر مجلّه‌های به‌اصطلاح دانشگاهی نوشته می‌شود قالبِ صِرف است. ساختار مقاله‌ها، در مقایسه با مقاله‌های غربی، هیچ‌چیز کم ندارد. امّا سایر عرصه‌ها ــ محتوا، زبان، باز کردن مطلب، روش استدلال و تحلیل ــ قابل قیاس با همتاهای غربی خود نیستند. بیشتر مقاله‌های دانشگاهیان ایرانی انشاهای صرفی است که در قالب کاذبِ مقاله‌های دانشگاهی ریخته شده است.

یکی از موارد رعایت آنچه به ظاهرِ مقاله مربوط می‌شود عنوان مقاله است.

مقاله‌های دانشگاهی، به دلیل پرداختن به مسائل باریک، عنوان‌های نسبتاً بلندی دارند. هرقدر مقاله کلی‌تر به موضوعی بپردازد، عنوانش ضرورتاً کوتاه‌تر می‌شود. مثلاً، مقایسه کنید عنوان‌های «بهار»، «روزهای بهاری»، «صبح‌های بهار در دشت»، و «صبح‌های بهار در دشت‌های اطراف زاینده‌رود» را، که هریک کلّی‌تر و، درنتیجه، کوتاه‌تر از بعدی است. دانشگاهیان ما عنوان‌ها را بلند می‌گیرند امّا غالباً برای حفظِ ظاهر. آنها می‌خواهند، تاآنجاکه امکانش هست، فرم مقاله‌های خود را به مقاله‌های غربی نزدیک کنند. نویسندگانِ دانشگاهیِ ما در انتخاب عنوان‌های باریک و بلند مشکلی ندارند؛ مسئله در پروراندن آنهاست. نمونهٔ فرضی زیر را در نظر بگیرید: «مکانیسم رسیدن آب از ریشه‌های سطحیِ گیاه در خاکِ نیمه‌مرطوبِ اسیدی به برگ‌های نورستهٔ شاخه‌های بالایی در هوای ابری». نویسنده این عنوان باریک و تخصّصی را برای مقالهٔ خود اختیار می‌کند و خواننده را، در نگاه اوّل، مرعوب معلومات تخصّصی خود می‌سازد. خواننده شروع می‌کند به خواندن مقاله؛ امّا، برخلاف انتظاری که عنوان مقاله در او ایجاد کرده، با تقسیم‌بندی کلّ حیات به دو مملکت گیا و زیا (گیاهان و حیوانات) روبه‌رو می‌شود. گاه این بحث، که کلّیّتِ آن نه با عنوان باریک مقاله و نه با معلومات خوانندهٔ دانشگاهی مطابقت دارد، بیش از دو سوم مقاله را دربر می‌گیرد. خواننده، پس از روبه‌رو شدن با حجم زیادی از توضیح واضحات و اطلاعات نامربوط، در انتهای مقاله با یکی‌دو پاراگراف مطلبِ مربوط، و غالباً نامفهوم، در باب موضوع اصلی مقاله مواجه می‌شود. مقاله تمام می‌شود امّا انتظار خواننده را برنمی‌آورد.

چکیده نیز، به منظور حفظ ساختار ظاهری مقاله، همواره همراه مقاله است. امّا معمولاً مشخّصه‌های چکیدهٔ واقعی را در آن نمی‌توان دید. چکیده، درواقع، یک «مینی‌مقاله» است. با خواندن چکیده باید تصوّری کلّی از آنچه مقاله در پیِ نشان دادن آن است در ذهن ما ایجاد شود. متأسّفانه چنین نیست. طبیعی است که استادان دانشگاه بخواهند که مقاله‌هاشان، همچون مقاله‌های مجلّه‌های دانشگاهی غربی، بدون چکیده نباشد. در کشورهای پیشرفته، چکیده‌ها در چکیده‌نامه‌های جدگانه‌ای منتشر می‌شوند و بسیاری از پژوهندگان، صرفاً با خواندن آنها، که چون کوتاه‌اند وقت کمی می‌گیرند، به سراغ اصل

مقاله‌ها می‌روند و آنها را مطالعه می‌کنند[1]. به رغم اصراری که نویسندگان در آوردن چکیده برای مقاله‌های خود دارند، به کیفیّت آن اهمّیّت نمی‌دهند. این نشان می‌دهد که صرفاً ظاهرِ کار برای آنها مهم است. چکیده‌های آنها اشکال دارد: تصویر کلّی از مقاله به دست نمی‌دهند؛ جمله‌ها تک‌تک حاوی اطّلاع‌اند امّا به هم ربط ندارند؛ جمله‌های چکیده بازنویسی تازه‌ای از مقاله نیستند بلکه عیناً همان جمله‌های مقاله‌اند؛ گاه، دو سوم چکیده را فقط یکی از بندهای مقاله تشکیل می‌دهد؛ این بدان معنی است که چکیده نشان‌دهندهٔ محتوای کلّی مقاله نیست. گاه، چکیده و مقدّمه تقریباً یکی است و، گاهی، در چکیده چیزی می‌خوانیم که در خودِ مقاله آن را نمی‌یابیم.

ذکر روش نیز به طور مبسوط در این مقاله‌ها می‌آید. برخی از نویسندگان آن را در چکیده می‌گنجانند و برخی دیگر در بندی جداگانه با عنوان «روش تحقیق». در این بخش، مثلاً، گفته می‌شود که این مقاله به روش آلفای فلان و بِتای بهمان با درجهٔ روایی و اعتبار فلان و در جامعهٔ آماری بهمان در فاصلهٔ بین بهار و تابستانِ سال فلان روی ۸۰ پسرِ بالغ و ۱۰۰ دخترِ نابالغ انجام گرفته است. ذکر مفصّل روش نیز در خواننده القا می‌کند که با مقاله‌ای پُر و پیمان روبه‌روست.

از آنجا که قرار است مقاله‌های دانشگاهیِ ما چیزی از همتاهای غربیِ خود کم نداشته باشند، واژه‌های کلیدی یا کلیدواژه‌ها هم نباید فراموش شوند. باید متذکّر شد که مقالات مندرج در بسیاری از مجلّه‌های معتبر خارجی فاقد آن‌اند. امّا ما اصرار داریم که همهٔ مؤلّفه‌های جملگیِ مقاله‌های مجلّه‌های معتبر را، یکجا، کنار هم داشته باشیم. واژه‌های کلیدی همان اصطلاحات‌اند. هر نوشته تشکیل می‌شود از واژه‌های بسیار و شمار اندکی اصطلاح تخصّصی. واژه‌های کلیدی همان اصطلاحات تخصّصی‌اند که بحث بر آنها متمرکز می‌شود. امّا آنچه به عنوان واژه‌های کلیدی در برخی از مقاله‌های دانشگاهیِ ما می‌آید صرفاً کلماتی است که در عنوان‌های مقاله آمده است نه اصطلاحات مقاله.

بدنهٔ مقاله‌های امروزی را معمولاً با رقم شماره‌گذاری می‌کنند. در این بخش نیز ما صرفاً

---

۱) در سال‌های ۵۰، نشریه‌ای حاوی چکیده‌های مقالات علمی در وزارت علوم تهیّه و منتشر می‌شد که شادروان دکتر حسن مرندی دبیر آن بود. (نامهٔ فرهنگستان)

مقلّدیم. دیده‌ایم غربی‌ها این کار را می‌کنند و، بدون آنکه به حکمت آن واقف باشیم، از آنها الگوبرداری کرده‌ایم. به جرئت می‌توان گفت که بیش از ۹۰ درصد نویسندگانی که کتاب‌ها و مقاله‌های خود را به این روش شماره‌گذاری می‌کنند صرفاً آن را زینت مقاله می‌کنند و از نقش آن بی‌خبرند. در مقاله‌های غربی، این ارقام را به‌کار می‌برند تا به‌آسانی بتوانند از بخشی از مقاله به بخش دیگر آن ارجاع دهند. این شگرد «ارجاع درونی» (cross reference) نام دارد و در مقاله‌های امروزی عموماً به کار می‌رود. ضمناً این کُدبندی جانشین درجه‌بندی عنوان‌ها (اصلی و فرعی) می‌شود و نشان می‌دهد که چه مطلبی ذیل چه مطلبی می‌آید و هر مبحث از کجا آغاز و به کجا ختم می‌شود. متأسّفانه، نویسندگان ایرانی، بی‌خبر از نقش این ارقام، آنها را فقط به منظور همسان کردن شکل مقالهٔ خود با مقاله‌های غربی به کار می‌برند. طرفه اینکه می‌کوشند در این کار از آنها جلو بزنند: نویسندگان اروپایی، معمولاً، بخش‌های نوشته را تا دو یا سه رقم کُدگذاری می‌کنند، امّا نویسندگان ایرانی، گاه، تا پنج رقم پیش می‌روند. متأسّفانه، بسیاری از خوانندگان نیز مرعوب هیبت مقاله می‌شوند و از خود نمی‌پرسند که این تسلسل ارقام به چه کار می‌آیند.

برخی از نوشته‌ها ماهیّتاً به جدول یا نمودار نیاز دارند. تقسیم‌بندی بیماران مبتلا به ایدز براساس سن یا جنس را در جدول، و بالا و پایین رفتن نرخ تورّم را در طول مدّتی معیّن با نمودار بهتر می‌توان نشان داد تا با توصیف کلامی. امّا، باز هم، از آنجا که وجود جدول و نمودار از اسباب اعتبار و منزلت مقاله به شمار می‌آید، نویسندهٔ مقالهٔ دانشگاهی نباید از آن غافل باشد. درنتیجه، نویسندگان مدرن ما، هرطور شده، مفاهیمی را، که هیچ نیازی به نمایش گرافیکی ندارند، به این شکل درمی‌آورند و در مقاله «می‌گنجانند» تا از قافله عقب نمانند. اتّفاقاً، درست در جایی که لازم است از این تدبیر استفاده شود، از آن غفلت می‌ورزند. این امر نشان می‌دهد که نویسندگان ما از جدول و نمودار نه استفادهٔ نمایشی می‌کنند نه استفادهٔ واقعی. جدول، نمودار، یا هر بازنمائیِ گرافیکی، دست‌کم، باید دارای دو مشخّصه باشد: اوّلاً، حاوی چیزی علاوه بر متن باشد؛ ثانیاً، چیزی نشان

دهد که متن قادر به بیان آن نباشد. در بسیاری از موارد، هیچ‌یک از این دو مشخّصه در نمایش‌های گرافیکیِ مقاله وجود ندارد.

زبان مقاله‌های دانشگاهی تخصّصی است و طبعاً خواندن و درک چنین نوشته‌ای برای غیردانشگاهیان مشکل است. امّا این مشکل ظاهراً نباید تماماً ناشی از پیچیده بودن مفهوم و، درنتیجه، پیچیده بودن زبان باشد. به نظر می‌رسد دو عامل در پیچیدگی و نامفهوم بودن زبان این مقاله‌ها دخیل باشد. اوّل، ناتوانی زبانی نویسنده؛ دوم، که احتمالاً نتیجهٔ اوّلی است، آکادمیک‌نمایی. عامل اوّل مربوط می‌شود به محدود بودن و حجم قلیل مطالعهٔ علمی این نویسندگان همچنین ناتوانی آنان در انتقال و بیان مطالب. بدون تردید، آنها درحدّی که بتوان مقالهٔ دانشگاهی نوشت نه خوانده‌اند و نه نوشته‌اند. عامل دوم برمی‌گردد به نمایشی بودن و دادنِ حال و هوای علمی و آکادمیک به مقاله. نویسنده گمان می‌کند که یکی از راه‌های نزدیک شدن به نثر عالمانه دور شدن از نثر ساده و شفّاف معمولی است. به نظر می‌رسد کاربرد زبانِ ساده در شأن مقالهٔ دانشگاهی نیست و، در نتیجه، نویسنده دائماً در تلاش است که از آن پرهیز کند. بضاعت ضعیف نویسنده در زبان فارسی ــ کاری به ضعف علمی نداریم ــ همراه با نوعی ادا و اطوارِ نوشتاری در جهت آکادمیک‌نمایی پاره‌هایی متشکّل از جمله‌های نامربوط پدید می‌آورد که در بسیاری از موارد نمی‌توان نام متن بر آن نهاد. یکی از ویژگی‌های این جمله‌ها در برداشتن کلمه‌های اضافی است. به این عبارت توجّه کنید: ابتدا با حرکت اندامِ سمت راست و پیچشِ ساق در جهت حرکت عقربه‌های ساعت به میزان ۳۰ درجه وسیلهٔ به‌حرکت درآوردنِ وسیلهٔ حرکتی را به چرخش درمی‌آوریم. کلّ این جمله می‌خواهد بگوید: ابتدا سوییچ را می‌چرخانیم. ازآنجاکه جملهٔ اخیر رنگ و بوی نثر عامیانه دارد، نویسنده از کاربرد آن اجتناب می‌کند و به سراغ جملهٔ بلند و مغلق قبلی می‌رود. جملهٔ بالا جمله‌ای فرضی است؛ امّا پیدا کردن نمونه‌های مشابه در مقاله‌ها دشوار نیست. یک بار شاهد متنی بودم که مترجم در آن برای ترجمهٔ کلمهٔ انگلیسیِ squat، که توصیف نوعی نشستن است، به فارسی حدود پانزده کلمه به کار برده بود تا کلمهٔ «چمباتمه» را به کار نبرد. این نوشته کتاب درسی دانشگاهی بود و نویسنده به کار بردن این کلمه را منافی حیثیّت و اعتبار متن دانشگاهی دانسته بود. به هر حال، اصرار نویسندگان دانشگاهی در متفاوت جلوه دادنِ

زبانِ نوشته‌های خود با زبانِ توصیفی- ارتباطیِ متعارف یکی از اسباب معیوب شدنِ این نوشته‌هاست.

یکی از عوامل اعتبار مقاله‌های دانشگاهی مآخذ آن است. نویسندهٔ مورد نظر ما نیز این را می‌داند؛ امّا، چون از کاربرد درست و اصیل آن آگاه نیست، تنها حفظ ظاهر می‌کند. مقاله‌های دانشگاهی، برخلاف کتاب‌های درسی دانشگاهی، دارای نکته‌های تازه‌اند. اصولاً، مقالهٔ دانشگاهی را می‌نویسند تا نکته‌ای نو را به اطّلاع دیگران برسانند. نویسنده، به هنگام مطالعه یا بررسی آزمایشگاهی یا میدانی، به نکته‌ای تازه دست یافته و می‌خواهد با طرح آن نزد همکاران، از یک سو، نام خود را به عنوان اوّلین کسی که به آن نکته پی برده ثبت کند و، از سوی دیگر، نظر همکاران خود را در آن باره جویا شود. نکته زمانی تازه است که در کنار نکته‌های مشابه در آن زمینه قرار گیرد و خواننده نو بودنِ آن را آشکارا ببیند. این امر ایجاب می‌کند که به نظر دیگران ــ نظر مخالف یا مغایر برای ردّ آن و نظر موافق به عنوان مؤیّدِ دعوی نویسنده ــ در آن زمینه اشاره کنیم و، در این کار، چاره‌ای جز ذکر مأخذ نداریم. بیشتر نویسندگانِ دانشگاهیِ ما از حکمت معرّفی مآخذِ مقاله بی‌خبرند. آنها نمی‌دانند که، بدون آوردن نظر کارشناسان قبلی همراه با ذکر مأخذ، نمی‌توان بحث و استدلال کرد.

مآخذی که این روزها در برخی از مقاله‌های دانشگاهی می‌بینیم بیشتر نقش زینتی دارند تا نقش علمی. نویسنده بارها دیده است که مقاله‌های علمیِ خارجی دارای مأخذند و درنتیجه مایل نیست مقاله‌اش از این حیث کمبود داشته باشد امّا، چون از فلسفهٔ این امر آگاه نیست، به ظاهرِ قضیه می‌پردازد. گاه برای موضوعاتی ــ مانند دریای خزر در شمال ایران واقع است ــ مأخذ می‌دهند که اصولاً نیاز به مأخذ ندارند و مأخذ دادن آشکارا حاکی از آن است که نویسنده می‌خواهد اعتباری کاذب برای مقالهٔ خود دست و پا کند. اتّفاقاً، همین نویسنده، که برای مطلبی بدون مدّعی یا مخالفِ احتمالی مأخذ می‌آورد، نظر شگفت‌انگیزی چون برخی از ماهیان دریای خزر شب‌ها برای شکار عنکبوت سیاه به ساحل می‌آیند را بدون مأخذ رها می‌کند. جمله‌های بالا فرضی‌اند، امّا پیدا کردن نظایر آنها در مقاله‌هایی که این روزها نوشته می‌شود دشوار نیست. اشکالاتی که دربارهٔ مأخذ ذکر شد غالباً به سبب ناآگاه بودن نویسنده از روال کار پیش می‌آید. موارد دیگری

نیز هست که، بیش از آنکه ناشی از ناشیگری نویسنده باشد، آشکارا سخن‌ربایی است که پرداختن به آن مجالی دیگر طلب می‌کند.

مقاله‌هایی که شرح آنها رفت، به رغم اشکالات گوناگون، در مجلّه‌های معتبر علمی منتشر می‌شوند. منتشر شدن مقالهٔ ضعیف در مجلّهٔ معتبر قاعدتاً باید متناقض باشد: یا مقاله باید ضعیف نباشد، یا مجلّه معتبر نباشد. با توجّه به اشکالاتی که شرح داده شد، برخی از این نوع مقاله‌ها به حدّ مقالهٔ دانشگاهی نمی‌رسند. بنابراین، باید نتیجه گرفت که مجلّه‌های حاوی چنین مقاله‌هایی واقعاً علمی نیستند. امّا آنچه در عمل دیده می‌شود خلاف این است.

دانشگاه‌ها هر یک شماری مجلّه دایر کرده‌اند که برخی از آنها دارای درجهٔ «علمی‌ـ پژوهشی» و برخی دیگر دارای درجهٔ «علمی‌ـ ترویجی»اند. استادی که بتواند مقاله‌اش را در این مجلّه منتشر کند امتیاز می‌گیرد و ارتقا می‌یابد. تا اینجا هیچ اشکالی در کار نیست. اشکال در ارزشیابی مقاله‌هاست. بررسی‌کنندگان مقالات علمی و دانشگاهی نباید نوشته‌های معیوب و ناقص را بپذیرند. امّا ظاهراً مشکل در جای دیگری است. سقف توانائیِ مقاله‌نویسان همانی است که عرضه می‌کنند و ارزشیابان نیز، از آنجا که توانائیِ باریک شدن در موضوع مقاله را ندارند، به بررسی شکل آن می‌پردازند: هیچ مقاله‌ای امکان ندارد بدون «واژه‌های کلیدی» پذیرفته شود؛ مقالهٔ بدون چکیده بی‌ارزش است؛ و ارسال مقالهٔ فاقد بخش منابع و مآخذ به مجلّه در حکم توهین به کیان مجلّه است. این موارد، جملگی، در حوزهٔ فرم و ساختارند و تشخیصِ بود و نبودشان کارِ هر بچّهٔ دبستانی است. بنابراین، ارزشیاب ترجیح می‌دهد همّ خود را مصروف تشخیصِ بود و نبود آن کند. درآن سوی این سودا نیز نویسندهٔ دانشگاهی از این روال باخبر است و، درنتیجه، سعی می‌کند هیچ‌چیز از «اجزای مقاله» کم نگذارد. این توافقِ ضمنی به انتشار مقاله‌هایی منجر می‌شود که این روزها در مجلّه‌های دانشگاهی می‌بینیم ــ مقالاتی که مصداق واقعی مَثَلِ «آفتابه لگن هفت دست، شام و ناهار هیچّی» است.

❑

مؤذّن خراسانی، شاعر اهل بیت و عارف بزرگ سلسلهٔ ذهبیّه

با معرّفی نسخه‌ای تازه‌یافته از دیوان او و تحلیل اشعار وی

فیروز مردانی (عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد خمینی‌شهر)

زندگی‌نامهٔ مؤذّن خراسانی

شیخ محمّدعلی مؤذّن سبزواری خراسانی[1] از شعرای عهد صفویّه و از مشایخ بزرگ سلسلهٔ ذهبیّه، معروف به ذهبیّهٔ کبرویّه، است. وی در عهد سلطنت شاه عبّاس دوم صفوی (۱۰۵۲–۱۰۷۷) می‌زیست و در عصر خود از اکابر فضلا و عرفا بود. مؤذّن، به روایت قصص الخاقانی، از اهالی مشهد و پدرش در آستان مقدّس امام رضا علیه السّلام مشغول خدمت بود. وی ابتدا نزد میرمحمّد زمان، مشهور به مجتهد، به کسب علوم دینی پرداخت. سپس به خدمت درویش حاتم زراوندی خراسانی، از درویشان خردمندِ آن دیار و از بزرگان طریقت ذهبیّه، روی آورد و، پس از رحلتِ او، خلافَتش را برعهده گرفت و به تأسیس خانقاه و ارشاد مریدان همّت گماشت. در سال ۱۰۶۲، با جمع کثیری از مشهد مقدّس و سایر شهرهای خراسان برای ادای فریضهٔ حج عازم مکّهٔ معظّمه شد. پس از مدّت‌ها اقامت در مشهد، بار دیگر در سال ۱۰۶۵، با جمع کثیری از فقرا،

۱) نام او در الذّریعه الی تصانیف الشّیعه (تهرانی، ج ۳، ص ۴۵۲) مؤذّن سبزواری؛ در طرائق الحقایق (ج ۲، ص ۳۴۵)، مؤذّن اصفهانی ضبط شده است. شاید از این جهت که مؤذّن در اواخر عمر از خراسان به اصفهان رفت و در آنجا کنج انزوا گزید. (← شاملو، ج ۲، ص ۱۸۵)

به زیارت خانهٔ خدا شتافت. پس از بازگشت از سفر حج، مدّتی معتکف خانقاه تصوّف بود. سپس، در سال ۱۰۷۶، عازم اصفهان گردید و در آنجا انزواگزید و به مطالعهٔ کتب احادیث مشغول شد. (شاملو، ج ۲، ص ۱۸۴–۱۸۵)

یکی از وقایع مهمّ زمان ارشاد مؤذّن این بود که در سال ۱۰۷۳، وقتی میان علمای متشرّع علوم ظاهری و صوفیان اختلاف و مجادله پیش آمد، شاه عبّاس دوم، به محض اطّلاع از واقعه، به‌وساطت یکی از حکما، یکی از شاهزادگان صفوی را برای فرونشاندن آشوب به مشهد فرستاد. آن شاهزاده مخالفان و طعن و لعن‌کنندگان را به چوب بست و یکی دو تن را تبعید کرد. سرانجام، به‌وساطت شیخ مؤذّن، آنان را بخشید. مؤذّن، به همین مناسبت، به نام شاه عبّاس ثانی، عنوان **تحفهٔ عبّاسی** را برای تألیف خود اختیار کرد (تمیم‌داری، ج ۱، ص ۸۴). صاحب **الذّریعه** و مؤلّف **ریحانة الأدب** سال تألیف **تحفهٔ عبّاسی** را ۱۰۷۷ هجری[۲] دانسته‌اند (تهرانی، ج ۳، ص ۴۵۲؛ مدرّس، ج ۶، ص ۲۳) و منزوی (۱، ج ۳، ص ۲۵۵۰)، در **فهرست نسخ خطّی**، آن را ۱۰۷۵ هجری اعلام کرده است.

آنچه از مآخذ مذکور و روایت مؤلّف **قصص الخاقانی** برمی‌آید این احتمال را قوّت می‌دهد که مؤذّن خراسانی در سال ۱۰۷۷ در قید حیات بوده است.

آثار

دیوان اشعار ــ نخستین قطب ذَهَبی که دیوان شعر مدوّن و منظّمی از خود به یادگار نهاده شیخ محمّدعلی مؤذّن خراسانی است. از دیوان وی چندین نسخهٔ خطّی باقی مانده است. براساس فهرست نسخ خطّیِ آقای احمد منزوی، هفت نسخه از دیوان او موجود است: دو نسخه در کتابخانهٔ مجلس با تاریخ کتابت ۱۲۵۰ و ۱۳۱۲ق؛ یک نسخه در کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران با تاریخ کتابت ۱۱۹۴ قمری؛ یک نسخه در موزهٔ بریتانیا و

۲) در **لغت‌نامهٔ دهخدا** تاریخ وفات مؤذّن خراسانی، به نقل از **ریاض العارفین**، سال ۱۰۷۷ ذکر شده است، در حالی که در **ریاض العارفین** (تصحیح مهرعلی گرکانی) چنین تاریخی برای وفات شاعر ذکر نشده است. زرین‌کوب (ص ۳۲۵) نیز، در **دنبالهٔ جستجو در تصوّف ایران**، تاریخ وفات او را حدود ۱۰۷۷ نقل کرده است. در **فرهنگ سخنوران** (← خیّام‌پور، ص ۵۷۶) و **مصنّفات شیعه** (فکرت، ج ۳، ص ۴۹۵) آمده است که مؤذّن در سال ۱۰۷۷ در قید حیات بوده است. در **عرفان و ادب در عصر صفوی** (تمیم‌داری، ج ۱، ص ۸۱) تاریخ درگذشت شاعر بین سال‌های ۱۰۷۸ تا ۱۰۷۹ ذکر شده است.

متعلّق به قرن دوازدهم؛ یک نسخه در دانشکدهٔ ادبیّات دانشگاه تبریز با تاریخ کتابت ۱۳۱۴ق؛ و دو نسخه در کتابخانهٔ آستان قدس، یکی از آنها مورّخ ۱۳۱۲ و دیگری متعلّق به قرن چهاردهم هجری قمری. (←منزوی ۱، ج ۳، ص ۲۵۵۰–۲۵۵۱؛ همو ۲، ج ۹، ص ۲۲۷۳)

تحفهٔ عبّاسی ــ این کتاب مجموعه‌ای است از نظم و نثر دربارهٔ معارف صوفیانه و مراتب سیر و سلوک که در آن از آیات و احادیث و کلمات مشایخ استشهاد شده است. اشعار آن در قالب مثنوی و شمار ابیات آن در حدود ۱۲۰۰۰ است. این اثر دارای مقدّمه‌ای است در پنج فصل و دوازده باب.[۳]

شرح فارسی بر 'اسرار الصلوٰة' شیخ زین‌الدّین ــ رساله‌ای است منظوم مشتمل بر حدود ۳۰۰۰ بیت.

رساله در بیان واجبات عبادات (شاملو، ج ۲، ص ۱۸۶).[۴]

نسخه‌ای نویافته از دیوان مؤذّن

علاوه بر نسخه‌هایی که منزوی در فهرست خود مشخّصات آنها را ذکر کرده، نسخهٔ خطّی دیگری از دیوان اشعار مؤذّن خراسانی در دست است[۵]. این نسخه حدوداً ۳۵۰۰ بیت را شامل می‌شود و دارای مقدّمه‌ای است حاوی ۱۵ غزل (اوّلین غزل در

---

۳) **تحفهٔ عبّاسی** یک بار در سال ۱۳۴۲ قمری به اهتمام وحیدالاولیا میرزا احمد تبریزی در هامش **سبع المثانی** اثر شیخ نجیب‌الدّین رضا، چاپ سنگی شد و بار دیگر در سال ۱۳۲۶ شمسی به سرمایهٔ کتابخانهٔ احمدی شیراز مستقلاً به چاپ رسید. نیز ← تهرانی، ج ۳، ص ۴۵۲؛ مدرّس، ج ۶، ص ۲۳؛ تمیم‌داری، ج ۱، ص ۳۳۶. سایر آثار مؤذّن تاکنون به چاپ نرسیده است.

۴) در **فهرست نسخ خطّی** (منزوی ۱، ج ۳، ص ۲۵۵۰)، اثری به نام **مصباح القلوب** به مؤذّن نسبت داده شده که نسخه‌ای از آن ضمیمهٔ نسخهٔ خطّی دیوان او، به شماره ۲۶۲۹۵ در کتابخانهٔ مجلس محفوظ است، امّا در **قصص الخاقانی** نامی از این اثر برده نشده است. در **مصنّفات شیعه** (فکرت، ج ۳، ص ۴۹۵) نیز **قصص الخاقانی** به‌خطا از مؤذّن خراسانی معرّفی شده است.

۵) این نسخه متعلّق به کتابخانهٔ شخصی یکی از دوستان نگارنده است و تصویر آن در اختیار این‌جانب می‌باشد. این نسخهٔ نسبتاً جامع در قطع ۱۵×۲۱، جلد تیماج، کاغذ شمعی، به خطّ خوش و پاکیزه و خوانای نسخ، در ۱۸۰ صفحهٔ ۱۹ تا ۲۰ سطری است و با عبارت **بسم الله الرّحمن الرّحیم** و بیت زیر آغاز می‌شود:

ای ذکرِ تو زینتِ زبانها وی نامِ خوشت انیسِ جانها

و با عبارت **بحول الله العلی و عنایاته تمّت بیَد اقّل العباد و احقرهم احمد التّبریزی فی شهر صفر المظفّر سنه ۱۳۲۳** پایان می‌یابد.

توحید و ستایش پروردگار یگانه و ۱۴ غزل دیگر هریک به‌ترتیب در مدح و ذکر مناقب چهارده‌معصوم علیهم‌السّلام). پس از مقدّمه، بخش غزلیّات شامل ۲۵۹ غزل و، به دنبال آنها، ۹مثنوی، یک ترجیع‌بند (در ده بند)، ۵قصیده و ۳۲رباعی درج شده است. قصاید و مثنوی‌های مؤذّن عمدتاً به شیوهٔ مناجات و سوگندنامه و در موضوعات زهد و تصوّف و ستایش خداوند و ذکر مناقب و محامد رسول اکرم صلّی‌الله‌علیه‌وآله‌وسلّم و ائمّهٔ شیعه علیهم‌السّلام سروده شده است. از جمله مثنوی‌های دیوان مؤذّن خراسانی مثنوی کوتاهی است به مطلعِ

خداوندا به خویشم آشنا کن به دردِ خود درونم را دوا کن

(مؤذّن خراسانی، ص۱۶۳)

این مثنوی ۲۱۵بیت دارد و شاعر در سرودن آن به خسرو و شیرین نظامی نظر داشته است. مضمون ابیاتِ آغازینِ مثنوی دعا و مناجات و ابراز محبّت نسبت به خاندان علی علیه‌السّلام و بقیّهٔ ابیات دربارهٔ واقعهٔ کربلا و در رثای امام حسین علیه‌السّلام و یاران آن حضرت است. شاعر، پس از سرودن ۱۵۰بیت از این مثنوی، از بحر هزج وارد بحر متقارب می‌شود:

چه گویم که رفتَست هوشم ز سر کزان بحر رفتم به بحرِ دگر

(همان، ص ۱۷۱)

و، پس از ۳۹بیت در این بحر، به بحر هزج بازمی‌گردد:

چه می‌گویم که جانم شد معطّل همان بهتر روَم با بحرِ اوّل

(همان، ص ۱۷۲)

و تا آخرِ مثنوی در همین بحر می‌ماند.

از پنج قصیده‌ای که در انتهای دیوان آمده، دو قصیده (همان، ص۱۷۳–۱۷۵) در سوگ شهدای کربلا، یکی در بحر رمل مثمّن محذوف و دیگری در بحر خفیف مسدّس مخبون محذوف، سروده شده است.

مضامین اشعار مؤذّن

مؤذّن خراسانی، در اشعار خود، عشق و عرفان و دین را درآمیخته است. از آنجا که

عرفان عهد صفویّه صبغهٔ شیعی دارد و با اخبار و احادیث اهل بیت علیهم‌السّلام پیوند می‌خورد (← جعفریان، ص۳۱۸-۳۲۰) و با توجّه به اینکه مؤذّن خراسانی از مشایخ بزرگ طریقت شیعهٔ ذهبیّه بوده، بنیادهای فکری و اعتقادی متصوّفه در قالب اصطلاحات و اشعار صوفیانه و باورها و اندیشه‌های مذهب شیعه همراه مراثی و مناقب معصومین علیهم‌السّلام در دیوان اشعار او بازتاب یافته است.

در سراسر دیوان مؤذّن سخن از عشق الهی و معارف دینی است. اصطلاحات عرفانی و تعابیر قرآنی، اقتباس از آیات و احادیث، تلمیح به وقایع دینی، حلّ و درج مفاهیم آیات و احادیث و اشاره به سخن بزرگان اهل تصوّف مانند مولوی و عطّار و حلّاج و عراقی در اشعار او کاربرد وسیعی دارد. شاعر، در جای‌جایِ دیوان اشعار خود، از اقامت در شهر مشهد مقدّس و توفیق مجاورت حضرت امام رضا علیه‌السّلام اظهار شادمانی بسیار می‌کند و آن را مایهٔ مباهات خویش می‌داند:

کی توان شکرِ این چنین نعمات — نعمتش را کجا بوَد احصا
ای مؤذّن کجا تو این رتبت — تو کجا قرب و منزلت زکجا
داد این منزلت خدای زصدق — چون شدی خاکِ راهِ شاهِ رضا

(همان، ص۱۹)

در مقدّمهٔ دیوان (ص۷)، شاعر در ستایش آن حضرت دادِ سخن می‌دهد و خود را غلام کمربستهٔ درگاه او قلمداد می‌کند و معتقد است که جمیع اولیا و ابدالِ حق و مردانِ طریقت شایستگی و حرمت و عزّت خویش را از درگاه آن امام همام کسب کرده‌اند. این سخن مؤیّد سرسپردگی بزرگان فرقهٔ ذهبیّه از جمله خودِ شاعر به درگاه امام هشتم علیه‌السّلام و انتساب طریقت خود به ایشان است:

ای سالکان ای سالکان از یار شد جان را خبر — بستم کمر بارِ دگر در خدمتِ شاهِ رضا
فتح از درِ او یافتند ابدالِ حق بی‌شکّ و ریب — برده جمیعِ اولیا زیب از درِ شاهِ رضا[۶]

(همان، ص۷)

در آخرین بیت همین شعر، مؤذّن، منازعات میان فِرَق شیعه و سنّی و نیز اختلافات موجود بین علمای ظاهر و اهل تصوّف را، که در عهد صفوی موجب بروز آشوب‌هایی

۶) در قصیده، بیشتر ابیات با «خدمت» هم‌قافیه‌اند و چند بیت قافیه ندارد.

می‌شده است، «فتنهٔ آخر زمان» می‌داند و خود و پیروان مذهب شیعه را در پناه حضرت ثامن‌الأئمّه علیه‌السّلام در امان و سلامت احساس می‌کند:

پروا ندارم از جهان از فتنهٔ آخر زمان چون در پناهِ خویشتن جا داده‌ام شاهِ رضا[۷]

شیخ مؤذّن، در بسیاری از اشعار خود، آل علی را مایهٔ رستگاری اقطاب و اولیای حقیقیِ سلاسلِ صوفی دانسته و، در غزل ۲۳۹ دیوان، علی علیه‌السّلام را «میر شریعت» و «پیر طریقت» خوانده و طیّ طریق و سلوک الی‌الله را بدون پیروی از او محال شمرده است. همچنین وجود مبارک آن حضرت را نَفْس خاصّ پیامبر رسول اکرم و واصل به حق دانسته لذا کسانی را وفادار به آیین اسلام و شریعت محمّدی خوانده که از سرِ صدق او را مولای خود بدانند.

تخلّص شعری

تخلّص اصلی شاعر در اشعار دیوان[۸] «مؤذّن» است. حتّی در قصاید و مثنوی‌ها، که عمدتاً محتوای سوگندنامه و مناجات دارند، این تخلّص در پایان شعر می‌آید. امّا، در ۲۲ غزل و دو قصیده، علاوه بر تخلّصِ «مؤذّن»، تخلّصِ «حاتم» و «حاتمی» را نیز از نام مراد خود، شیخ حاتم زراوندی خراسانی (وفات: ۱۰۵۷)، برگرفته و به تیمّن و تبرّک در بیتی جدا از بیتِ حاوی تخلّصِ «مؤذّن» و گاه در همان بیت آورده‌است[۸]. تنها در یک مثنوی، در آخرین بیت، کلمهٔ «حاتمی» را تخلّص کرده و «مؤذّن» را نیاورده است و آن بیت این است:

هست امیدِ «حاتمی» از جودِ تو وا رَهان نوعی که شد مقصودِ تو

(همان، ص ۱۴۵)

در انتهای بخش غزلیّاتِ دیوانِ شیخ مؤذّن خراسانی غزلی وجود دارد که شاعر آن را در رثای پیر طریقت و مرشد روحانی خود، شیخ حاتم زراوندی، سروده و او را «قطب

---

۷) ← پانوشت ۶

۸) منزوی (۱، ج ۳، ص ۲۵۵۰)، در فهرست نسخ خطّی، ضمن برشمردن مشخّصات نسخه‌ای از دیوان مؤذّن خراسانی، محفوظ در کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران به شمارهٔ ۲۶۲۹۲، تخلّص این شاعر را «حاتم» و «حاتمی» ذکر کرده‌اند.

جهان»، «حاتم دوران»، «قدوهٔ ارباب بینش» و «اهل معنی و باطن» خوانده است. غزل با این ابیات آغاز می‌شود:

بیا که بی تو بگویم که حالِ من چون است — که دیده از غمِ هجرت دو جویِ جیحون است
زدردِ فرقتِ او خود چه گویم ای عشّاق — گهی که یادِ وصالش کنم جگر خون است

(همان، ص ۱۴۱)

در پایان، در بیتی با قافیهٔ دیگر در هر دو مصراع، «حاتم» را هم به‌عنوان تخلّص و هم به‌عنوان نام آن پیشوای طریقت ذکر می‌کند و می‌گوید:

زفیض‌بخشیِ «حاتم» تمامِ خلقِ خدا — مریض و بی‌کس و عاشق زفیض یافت شفا

سبک‌شناسی اشعار مؤذّن

اشعار مؤذّن خراسانی را ازلحاظ ساختار لغات، ترکیبات، تعابیر و مضامین عرفانی و کاربرد اصطلاحات صوفیانه و معیارهای دیگر صوری و محتوایی می‌توان ادامهٔ شعر عرفانیِ سبک عراقی دانست. مؤذّن، خصوصاً در غزل، سنّت غزل‌سرائیِ سبک عراقی را رعایت کرده است. با وجود اینکه شاعر در قرن یازدهم و دوران رواج سبک هندی به سر می‌برده، از شیوهٔ متداول آن عصر پیروی نمی‌کرده و در دیوان اشعار او گرایش به مضمون‌پردازی، خیال‌بندی و تمثیل‌گرایی دیده نمی‌شود.

وحدت موضوع در اشعار مؤذّن رعایت گردیده و در محورهای عمودی و افقی پیوستگی معنایی و هماهنگیِ موسیقائی برقرار است. زبان شعری او زبان صوفیانهٔ قدما و شعرای عارف قرن‌های ششم تا هشتم و ابیاتش قابل فهم و معتدل و لطیف است. بیان او روشن و روان و دارای الفاظی مستحکم و گیراست. در هیچ‌یک از اشعار دیوان او، خطاهای لفظی و معنوی از قبیل ضعف تألیف، کلمات نامأنوس، تعقیداتِ لفظی و معنوی و مخالف قیاس صرفی وجود ندارد. وی، به خلافِ رسم برخی شاعران عصر صفوی، از الفاظ و تعابیر و اصطلاحات عامیانه استفاده نکرده و مضامین سست و کم‌مایهٔ شاعران معاصر خود را در شعر نیاورده است.

شور و هیجانی که در کلام مؤذّن وجود دارد، غزلیّات پر شور و حال و عاشقانهٔ مولانا جلال‌الدّین محمّد مولوی را تداعی می‌کند؛ به ویژه، از جهت فخامت الفاظ و موسیقی

شعر، طنین کلام مولوی را بـه خـاطر مـی‌آورد. انـدیشه‌های صـوفیانهٔ سـنائی، وارسـتگی و نشاط و دست‌افشانی و سماع مولوی‌وار، لطافتِ بیان سعدی، و عشـق و رنـدی حـافظ در اشـعار مـؤذّن خـراسـانی، خـصوصاً در غـزلیّات او، هـویداست. وی، در غـزل‌های خـود، عمدتاً از اوزان نشاط‌انگیز و آهنگ‌ها و نغمات تند و طربناک استفاده کرده که خـوانـنده را بی‌اختیار به یاد شاعر وارسته و عارف شوریده‌حال قونیه می‌اندازد و به مـجالس سـماع او می‌برد. در برخی موارد، اشعارش آن‌چنان به شیوهٔ سـخن‌سرائـیِ مـولانا در غـزلیّات شـمس نزدیک است و، درعین حال، چندان اصیل و طبیعی می‌نماید که به نـظر نـمی‌رسد تـقلیدی در هنر او وجود داشته باشد.

در این بخش از مقاله به تطبیق برخی از غزل‌های مـؤذّن بـا غـزل‌های سـنائی، مـولانا، سعدی، فخرالدّین عراقی، و حافظ و هـمچنین تأثیر بـعضی مـضامین خـاقانی در شـعر او می‌پردازیم و، به رعایت اختصار، تنها به ذکر مطلع غزل‌ها اکتفا می‌کنیم.

ای از تو دل و جان را هر لحظه عمارت‌ها — عشّـاقِ ثـناخوان را از وصـلْ بشـارت‌ها (مؤذّن)
ای در دلِ مشتاقان از عشـقِ تـو بُستان‌ها — وزحجّتِ بی‌چونی در صـنعِ تو بـرهان‌ها (سنائی)

دوش به غمزه آن صنم گفت زرویِ کبریا — عـقل بگـو بـرو میا عشـق بیا بیا بیا (مؤذّن)
ای هـــوس‌های دلم بـیا بـیا بـیا بـیا — ای مـــراد و حـاصلم بـیا بـیا بـیا بـیا (مولوی)

آن آفـتابِ خـوبان مـهمانِ مـاست امشب — بنشسته با دل و جان دورانِ ماست امشب (مؤذّن)
آواز داد اخـــتر بس روشـــن است امشب — گفتم ستارگان را مـه بـا مـن است امشب (مولوی)

دلم از آتشِ رخسـارهٔ جـانانه بسـوخت — فرصتش باد که خوش بی‌خود و مستانه بسوخت (مؤذّن)
سینه‌ام زآتشِ دل در غمِ جـانانه بسـوخت — آتشی بود در این خانه که کاشانه بسوخت (حافظ)

عشق برآمد زغیب کرد نـظر چپّ و راست — ساحتِ دل را بدید گفت که میدانِ مـاست (مؤذّن)
هـر نـفَس آوازِ عشق مـی‌رسد از چپّ و راست — ما به فلک می‌رویم عزمِ تماشا که راست؟ (مولوی)

ای قومِ زحق بی‌خبرافتاده بـیایید — آن دلبـرِ دلدار برِ مـاست بـیایید (مؤذّن)
ای قومِ به حج‌رفته کجایید کجایید — معشوق همین‌جاست بیایید بیایید (مولوی)

دلدار هویدا شد تا باد چنین بادا سرفتنهٔ غوغا شد تا باد چنین بادا (مؤذّن)
معشوقه بسامان شد تا باد چنین باد کفرش همه ایمان شد تا باد چنین باد (مولوی)
معشوقه بسامان شد تا باد چنین بادا کفرش همه ایمان شد تا باد چنین بادا (سنائی)

طالبِ وصلِ او دلم چون نشود نمی‌شود غرقهٔ بحرِ او دلم چون نشود نمی‌شود (مؤذّن)
بی‌همگان به سر شود بی‌تو به سر نمی‌شود داغِ تو دارد این دلم جایِ دگر نمی‌شود (مولوی)

سیه‌مستان به هوش آیید آن دلدار می‌آید لقاجویان به رقص آیید کان غمخوار می‌آید (مؤذّن)
برون شو ای غم از سینه که لطفِ یار می‌آید تو هم ای دل زمن گم شو که آن دلدار می‌آید (مولوی)
چه بویَست این چه بویَست این مگر آن یار می‌آید مگر آن یارِ گل‌رخسار ازآن گلزار می‌آید (مولوی)

ای ناشده یک‌زمان فراموش بازآی که رفت از برم هوش (مؤذّن)
رفتیّ و نمی‌شوی فراموش می‌آیی و می‌روم من از هوش (سعدی)

من عاشقِ بی‌تابم میخانه نمی‌دانم دریاکشِ رسوایم خمخانه نمی‌دانم (مؤذّن)
ای کرده تو مهمانم در پیش درآ جانم زآن روی که حیرانم من خانه نمی‌دانم (مولوی)

شعلهٔ آتشین منم من نه منم نه من منم بندهٔ یا و سین منم من نه منم نه من منم (مؤذّن)
زین دوهزاران من و ما ای عجبا من چه منم گوش بنه عربده را دست منه بر دهنم (مولوی)

گفتم آن سروِ روان را به زبان بفْرِیبم آشکارا نتوانم به نهان بفْرِیبم (مؤذّن)
عقل گوید که من او را به زبان بفْرِیبم عشق گوید تو خمش باش به جان بفْرِیبم (مولوی)

ای شهِ ابرار چونَت یافتم ای سر و سردار چونت یافتم (مؤذّن)
ای گزیده یار چونت یافتم ای دل و دلدار چونت یافتم (مولوی)

این سینه که من دارم در عشقْ کباب اولیٰ این آتشِ سوزنده در جانِ خراب اولیٰ (مؤذّن)
این خرقه که من دارم در رهنِ شراب اولیٰ این دفترِ بی‌معنی غرقِ میِ ناب اولیٰ (حافظ)

بیا که بی‌تو بگویم که حالِ من چون است که دیده از غمِ هجرت دو جویِ جیحون است (مؤذّن)
ز گریه مردم چشمم نشسته در خون است ببین که در طلبت حالِ مردمان چون است (حافظ)

ای شـــهِ کـربلا سـلام‌علیک ای بـه غـم مـبتلا سـلام‌علیک (مؤذّن)
ای ظـریفِ جـهان سـلام‌علیک ای غـریبِ زمـان سـلام‌علیک (مولوی)

اوزان اشعار مؤذّن خراسانی

در اشعار مؤذّن خـراسـانی، اوزان بـه‌کـار رفـته غـالباً پـر نشـاط، هـیجان‌آور و مـتنوّع‌انـد و ازاین‌حیث می‌توان آنها را با غزلیّات شمس مقایسه کرد. شاعر، به‌ویژه در غزلیّاتش، چـه از جهت وزن و قافیه و موسیقی شعر چه ازحیث محتوا، بـه غـزل‌های مـولانا نـظر داشـته و به‌استقبال و اقتفای غزلیّات او اشعار زیادی سروده است. در اینجا به ذکـر مشـهورترین و متداول‌ترین اوزان و بحورِ به‌کار رفته در دیوان مؤذّن می‌پردازیم:

۱. هزج اخرب: مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن
۲. مضارع اخرب: مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن
۳. رجز مطوی مرفوع: مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن
۴. خفیف مخبون اصلم: فاعلاتن مفاعلن فع لن
۵.متقارب محذوف: فعولن فعولن فعولن فعل
۶. هزج سالم: مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن
۷. رمل محذوف یا مقصور: فاعلاتن فاعلاتن فاعلن (فاعلات)
۸. رمل مخبون اصلم: فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فع لن
۹. هزج اخرب مقبوض: مفعول مفاعلن فعولن
۱۰. رجز مثمّن سالم: مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن
۱۱. رجز مرفّل: مستفعلاتن مستفعلاتن (یا بحر متقارب اثلم: فع لن فعولن فع لن فعولن)

مثنوی‌ها، قصاید و ترجیعات وی نیز عمدتاً در بحرهای رمل، مـتقارب، هـزج، مـجتثّ و خفیف سروده شده است.

قوافی اشعار در دیوان مؤذّن

در دیوان اشعار مؤذّن خراسـانی، تکـرار قـافیه در اکـثر غـزل‌ها، قـصاید و مـثنوی‌ها بسـیار متداول است که، برای نمونه، به شماری از آنها اشاره می‌کنیم:

آل (غزل دوم مقدّمه)؛ وفا (غزل پنجم مقدّمه)؛ کوی (غزل دوازدهم مقدّمه)؛ جمال (غزل چهاردهم مقدّمه)؛ منزل (غزل ۱)؛ موسیٰ (غزل ۲)؛ خدا (غزل ۵)؛ شب (غزل ۲۳)؛ دور (غزل ۳۰)؛ دست (غزل ۳۹)؛ مستانه (غزل ۵۱)؛ پندار (غزل ۵۲)؛ معمور (غزل ۵۹)؛ فنا (غزل ۱۰۵)؛ گواه (غزل ۱۱۰)؛ نثار (غزل ۱۲۷)؛ بهتر و منوّر (غزل ۱۳۳)؛ مدهوشم، سرپوشم، و جوشم (غزل ۱۷۱).

در چند غزل او عیوب قافیه نیز دیده می‌شود. عیب «ایطاء» از عیوب رایج در قوافی اشعار مؤذّن است. مثلاً در غزل شمارهٔ ۱۰، ص ۱۵، عشقبازان، غزلخوان، هوشمندان، حریفان، رندان، تاوان، شیران، خرامان، ... قافیه شده‌اند؛ همچنین در غزل ۵۵، ص ۳۸، خرابات، طامات، مهمّات، حاجات، مقامات، مباهات، مکافات، ... و، در غزل ۵۷، ص ۳۹، عاشقان، دوستان، عارفان، سرخوشان، بی‌خودان، صوفیان، رهروان، ... .

شاعر، در شماری از غزل‌های مردّف خود، مصراع‌های زوج را مردّف آورده امّا مصراع اوّل مطلع غزل ردیف ندارد و، به جای آن، کلمه‌ای آمده که با ردیف مصراع‌های زوج هم‌قافیه است:

آن را که دل به عشق و محبّت **قوی بوَد** جانش همیشه طالب کویِ **تقی بوَد**
...آن را که وجهِ حق بوَدش منظرِ نظر چشم و دلش مدام به رویِ **تقی بوَد**

چنین شیوه‌ای در برخی غزلیّات مولوی دیده می‌شود؛ مثلاً مطلع غزلی از مولوی چنین است:

ای یارِ **قمرسیما** ای مطربِ **شکّرخا** آوازِ تو **جان‌افزا** تا روزْ مشین از پا

عبارت تا روز مشین از پا ردیف غزل است و در تمام مصراع‌های زوج تکرار می‌شود امّا مصراع اوّلِ مطلع دارای ردیف نیست.

همچنین در غزل دیگر مولوی با مطلع زیر:

ای نوش کرده **نیش را** بی‌خویش کن **باخویش را** باخویش کن **بی‌خویش را** چیزی بده درویش را

عبارت چیزی بده درویش را ردیف غزل است که در مصراع‌های زوج تکرار شده امّا در مصراع اوّلِ مطلع نیامده است. می‌بینم که در این غزل‌ها و برخی غزل‌های دیگر از مولانا در همهٔ ابیات نوعی ترصیع به کار رفته است و هر بیت به چهار پاره تقسیم شده که

معمولاً سه پارهٔ اوّل هم‌قافیه‌اند و پارهٔ چهارمِ بیت ردیفِ غزل است و با پاره‌های قبل هم‌قافیه نیست، به جز مطلعِ غزل که هر چهار پاره در آن هم‌قافیه‌اند. به عنوان نمونه بیت دوم غزل ذکرشدهٔ مولانا چنین است:

تشریف ده **عشّاق** را پر نور کن **آفاق را** بر زهر زن **تریاق را** چیزی بده درویش را[۹]

چنین شیوه در قافیه‌پردازی در قصاید امیر معزّی نیز دیده می‌شود. به عنوان مثال، در شعر معروف امیر معزّی (ای ساربان منزل مکن جز در دیارِ یارِ من) می‌خوانیم:

از رویِ یارِ **خرگهی** ایوان همی‌بینم **تهی** از قدِّ آن سروِ **سهی** خالی همی‌بینم چمن

امّا در غزل‌های یادشدهٔ مؤذّن این موسیقیِ درونی (ترصیع) نیست.

ردیف در اشعار مؤذّن

ردیف در اشعار مؤذّن به‌ویژه در غزلیّات او از اهمّیّت بسیاری برخوردار است. از حدود ۲۷۳ غزلِ دیوان، ۱۶۴ غزل، و از ترجیع‌بندِ ده‌بندیِ او ۵بند همچنین دو قصیده در پایان دیوان مُرَدَّف‌اند. بیشتر ردیف هایی که مؤذّن به کار برده در اشعار بزرگانی چون سنائی و مولوی و سعدی کاربرد وسیع دارد.

منابع

مولوی، جلال‌الدّین محمد، کلّیّات شمس تبریزی، به کوشش و توضیحات توفیق سبحانی، نشر قطره، تهران ۱۳۸۱.
تمیم‌داری، احمد، عرفان و ادب در عصر صفوی، ج ۱، حکمت، تهران ۱۳۷۲.
تهرانی، آقا بزرگ، الذّریعه الی تصانیف الشّیعه، مطبعه الغری، نجف ۱۳۷۵ق.
جعفریان، رسول، صفویّه از ظهور تا زوال، دانش و اندیشهٔ معاصر، تهران ۱۳۸۱.
حافظ شیرازی، شمس‌الدّین محمّد، دیوان، به کوشش خلیل خطیب رهبر، انتشارات صفی‌علیشاه، تهران ۱۳۶۳.
خیّام‌پور، عبدالرّسول، فرهنگ سخنوران، شرکت سهامی چاپ کتاب آذربایجان، تبریز ۱۳۴۰.
زرین‌کوب، عبدالحسین، دنبالهٔ جستجو در تصوّف ایران، انتشارات امیرکبیر، تهران ۱۳۷۶.

۹) نیز ← کلّیّات شمس، ج ۱، غزل‌های شماره ۱۴۴۶، ۱۴۴۷، ۱۴۴۸، ۱۴۶۵.

سعدی شیرازی، مصلح بن عبدالله، کلّیّات سعدی، به اهتمام محمّدعلی فروغی، انتشارات امیرکبیر، تهران ۱۳۶۵.
سنائی غزنوی، دیوان اشعار، به اهتمام مدرّس رضوی، چاپ چهارم، انتشارات سنائی، تهران [بی‌تا].
شاملو، ولی‌قلی بن داوود قلی، قصص الخاقانی، به تصحیح و تحشیهٔ سیّد حسن سادات ناصری، ج ۲، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران ۱۳۷۴.
شیرازی، محمّدمعصوم (معروف به معصوم علی‌شاه نایب‌الصّدر)، طرائق الحقایق، به تصحیح محمّدجعفر محجوب، ج ۲، کتابخانهٔ بارانی، تهران ۱۳۳۹.
فکرت، محمّدآصف، مصنّفات شیعه (ترجمه و تلخیص الذّریعه الی تصانیف الشّیعه)، انتشارات آستان قدس رضوی، مشهد ۱۳۷۳.
مدرّس، محمّدعلی، ریحانة الأدب، چاپخانهٔ شفق، تبریز [بی‌تا].
منزوی، احمد (۱)، فهرست نسخ خطّی، مؤسّسهٔ فرهنگی منطقه‌ای مهر، تهران ۱۳۵۰.
ـــــ (۲)، فهرست مشترک نسخه‌های خطّی فارسی پاکستان، مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان، تهران ۱۳۷۶.
مؤذّن خراسانی، محمّدعلی، دیوان اشعار (نسخهٔ خطّی) [←پانوشت ۵].

❑

نخستین واژه‌نامه‌های چینی به فارسی

علی‌محمّد مؤذّنی (استاد دانشکدهٔ ادبیّات دانشگاه تهران)
جان لی مینگ[1] (دانشیار دانشگاه زبان‌های خارجی لوه یانگ[2] چین)

واژه‌نامهٔ مکتب فارسی (**هوی هوی گوآن یی یو**[3]) مجموعهٔ واژه‌نامه‌های چینی به فارسی است که در دوران سلطنت دو سلسلهٔ **یوآن**[4] و **مینگ**[5] برای آموزش زبان فارسی در چین تدوین شده است. نسخه‌های موجود این مجموعه محفوظ در کتابخانه‌های جهان از دو نوع **سی یی گوآن**[6] (**یونگ له**[7]) و **هوی تونگ گوآن**[8] است.

نسخه‌های **سی یی گوآن** در دوران سلسلهٔ **مینگ** به تحریر درآمده‌اند. این نسخه‌ها شامل واژه‌نامه با ۱۰۱۰ واژه، ضمیمهٔ واژه‌نامه، و ۲۶ **ارسال‌نامه**[9] اند. واژه‌نامه، بر اساس موضوع، به ۱۸ باب تقسیم‌بندی شده و، در هر مدخل آن، اصل فارسی، برگردان فارسی به خطّ چینی، و معنی به زبان چینی آمده است. ارسال‌نامه دارای متن چینی و ترجمهٔ فارسی آن است.

---

1) Zhang Li Ming
2) Luo Yang
3) Hui Hui Guan Yi Yu
4) Yuan (1206-1368)
5) Ming (1368-1644)
6) Si Yi Guan
7) Yong Le
8) Hui Tong Guan

۹) ارسال‌نامه، نامه‌ای است که توسط ایلچی‌های کشورها همراه هدیه (به اصطلاح چینی، «باج») برای پادشاهان سلسلهٔ **مینگ** فرستاده می‌شد.

نسخه‌های **هوی تونگ گوآن** احتمالاً در دوران سلسلهٔ **یوآن** تدوین شده است. در این نسخه‌ها فقط واژه‌نامه با ۶۷۴ واژه درج شده‌است. واژه‌نامه، بر اساس موضوع، به ۱۷ باب تقسیم‌بندی شده و، در هر مدخل آن، واژهٔ چینی و معادل فارسی آن با خطّ چینی آمده‌است. شناسائیِ اصلِ فارسیِ بعضی واژه‌ها چندان آسان نیست. ۳۷۱ واژه از ۶۷۴ واژهٔ مندرج در این نسخه‌ها با واژه‌هایی که در نسخه‌های **سی یی گوآن** آمده‌اند مشترک است. بنابراین، **هوی هوی گوآن یی یو** مجموعاً شامل ۱۳۱۳ واژه و ۲۶ **ارسال‌نامه** است.

هوی هوی گوآن یی یو تقریباً پانصد سال پیش، برای آموزش زبان فارسی در چین، تدوین شده و سندی بسیار مهم برای تحقیق در تاریخ زبان و زندگی اجتماعی مسلمانان چین با شواهد بسیار معتبر دربارهٔ روابط نزدیک چین و ایران به شمار می‌رود. در قرن گذشته، تاساکا کودو[10]، مینوبا هوندا[11]، دانشمندان ژاپنی، و لیُو یینگ شِنگ[12]، دانشمند چینی، از زوایای گوناگون این سند را بررسی کرده‌اند. تحقیقات آنان توجّه دانشمندان ایرانی را جلب کرده‌است. اوّلین ایرانی که به این سند توجّه کرد ایرج افشار بود که اوّل‌بار در ایران از این مجموعه و تحقیقات مینوبا هوندا دربارهٔ آن یاد کرد (← افشار، ص ۷۸۳). وی، در سال ۱۳۷۲، در چاپ دومِ خطای‌نامه، برای بار دوم، این مجموعه را معرّفی کرد و عکس نمونه‌ای از واژه‌ها و ارسال‌نامه‌ها را به چاپ رسانید (خطایی، صفحهٔ بیست‌ودو). مظفّر بختیار نیز در مقاله و کتاب خود به این مجموعه اشاره دارد. (→ UNESCO, p. 27)

زمینهٔ تاریخی تدوین مجموعه

پیش از معرّفی **هوی هوی گوآن یی یو**، عواملی را بررسی می‌کنیم که تدوین این اوّلین مجموعهٔ واژه‌نامه‌های چینی به فارسی را در کشور چین باعث شدند.

آموزش زبان فارسی با لشکرکشی مغولان به آسیای مرکزی و غربی و گسترش اسلام در چین رابطهٔ بسیار نزدیک دارد. این لشکرکشی باعث شد که عدّهٔ پرشماری از

10) Tasaka Kodo 11) Minoba Honda 12) Liu Ying Sheng

مسلمانان فارسی‌زبان به چین مهاجرت کنند. در دورهٔ **یوآن**، مغولان در ادارهٔ کشورِ وسیعِ خود بیشتر از همین مسلمانانِ مهاجر استفاده می‌کردند. بسیاری از آنان دارای مناصب مهمّ کشوری و لشکری بودند. این امر موجب شد که فارسی به‌عنوان یکی از سه زبان رسمی در ادارات کشور چین به‌کار رود. امپراتوران مغول، برای تربیت مترجمان، مؤسّسه‌ای به‌نام **هوی هوی گوئو زی جیان**[۱۳] تشکیل دادند که، در آن، زبان فارسی و خطّ استیفا (امور مالیّه) آموزش داده می‌شد.

پس از فروپاشی سلسلهٔ **یوآن** و روی‌کارآمدن سلسلهٔ **مینگ**، فارسی، هرچند دیگر زبان رسمی نبود، به‌عنوان زبان فرهنگی مشترک مقام خود را در آسیای میانه و غربی حفظ کرد به‌طوری‌که امپراتوران سلسلهٔ **مینگ** برای مکاتبه با کشورهای آسیای میانه و غربی به ناچار از زبان فارسی استفاده می‌کردند. در داخل چین نیز، زبان فارسی، به‌عنوان زبان علمی و مذهبی، در زندگی فرهنگی و مذهبی مردم به‌خصوص مسلمانانِ چین نقش بسیار مهمّی ایفا می‌کرد.

برای تقویت روابط چین با کشورهای فارسی‌زبان و رسیدگی به امور دینی و قومی مسلمانان، در سال ۱۴۰۷ میلادی، به فرمان امپراتور یونگ‌له، مؤسّسه‌ای به‌نام **سی یی گوآن** پدید آمد که، در آن، ده زبان خارجی و زبان‌های اقلّیّت‌های ملّی تدریس می‌شد و مکتب **هوی هوی** به آموزش زبان فارسی و ترجمهٔ اسنادی که به این زبان بود می‌پرداخت. اصل نسخه‌های **سی یی گوآن** به دست استادان بخش فارسیِ مؤسّسهٔ **سی یی گوآن** تدوین شده است.

علاوه بر **سی یی گوآن** که، در آن، بیشتر به تدریس زبان خارجی و ترجمهٔ اسناد رسمی پرداخته می‌شد، در وزارت تشریفات مؤسّسه‌ای بود به‌نام **هوی تونگ گوآن** که وظیفهٔ عمدهٔ آن، مانند ادارهٔ تشریفات وزارت امور خارجه، پذیرایی از سفرا و مهمانان خارجی بود. ترجمهٔ شفاهی بیشتر در این مؤسّسه صورت می‌پذیرفت. این مؤسّسه، در دورهٔ **یوآن**، به سال ۱۲۷۶ میلادی، به فرمان قوبیلای‌قاآن تشکیل شد و آن در دورهٔ **مینگ** نیز دایر بود. در سال ۱۴۶۹ میلادی، تصمیم گرفته شد در این مؤسّسه هجده بخش مِن‌جمله

13) Hui Hui Guo Zi Jian

بخش فارسی دایر شود. اصل نسخه‌های **هوی تونگ گوآن** در همین مؤسّسه تدوین شده است.

نسخه‌های موجود مجموعهٔ هوی هوی گوآن یی یو

مجموعهٔ **هوی هوی گوآن یی یو**، که هم نسخه‌های خطّی دارد هم نسخه‌های چاپی، در دو قرن گذشته از راه‌های گوناگون از چین خارج شد و به کتابخانه‌های بزرگ جهان راه یافت. امروز، کامل‌ترین نسخهٔ آن در خارج از چین محفوظ است. طبق تحقیقات دانشمندان، مشخّصات دو نوع نسخه‌های موجود این مجموعه به شرح زیر است:

مشخّصات نسخه‌های موجود سی یی گوآن

نوع نسخه و زمان آن	محلّ نگهداری	محتوای نسخه	علامت هوندا
نسخهٔ چاپی سلسلهٔ چینگ[1]	کتابخانهٔ ملّی چین به شمارهٔ ۰۲۱۴۲	واژه‌نامه (۷۷۷ واژه)	
نسخهٔ خطّی سلسلهٔ چینگ	کتابخانهٔ ملّی چین به شمارهٔ ۵۶۷۵	واژه‌نامه (۷۷۵ واژه)	
نسخهٔ معبد لامایی	کتابخانهٔ معبد لامایی پکن		
نسخهٔ خطّی سلسلهٔ مینگ	کتابخانهٔ ملّی برلین آلمان[2]	واژه‌نامه (۷۷۳واژه)، ضمیمهٔ واژه‌نامه (۲۳۳ واژه) و ۱۶ ارسال‌نامه	A
نسخهٔ خطّی سلسلهٔ مینگ	کتابخانهٔ تویو بونکو[3] ژاپن	واژه‌نامه (۷۷۷ واژه) و ۳۰ ارسال‌نامه	B
نسخهٔ خطّی سلسلهٔ چینگ	کتابخانهٔ ملّی پاریس فرانسه	واژه‌نامه (۷۷۷ واژه) و ۱۷ ارسال‌نامه	C
نسخهٔ خطّی سلسلهٔ چینگ	کتابخانهٔ فدراسیون آسیائیِ فرانسه	واژه‌نامه (۷۷۷ واژه)	D
نسخهٔ چاپی سلسلهٔ مینگ	کتابخانهٔ موزهٔ بریتانیا (لندن)	واژه‌نامه (۷۴۹ واژه)	E
نسخهٔ خطّی سلسلهٔ چینگ	کتابخانهٔ نایکاکو بونکو[4] ژاپن	واژه‌نامه (۷۷۷ واژه) و ۱۷ ارسال‌نامه	F
نسخه‌ای در ایتالیا	کتابخانهٔ خصوصیِ GiusseppeRoss	معلوم نیست	
نسخهٔ دانشگاه کمبریج	کتابخانهٔ دانشگاه کمبریج	واژه‌نامه (۷۷۷ واژه)	

(1) Qing Dynasty (1616-1911)

(۲) این نسخه قبلاً در کتابخانهٔ دانشگاه توبینگن (Tübingen Universitätsbibliothek) نگهداری می‌شد.

(3) Toyo Bunko (4) Naikaku Bunko

مشخّصات نسخه‌های موجود هوی تونگ گوآن

نوع نسخه و زمان آن	محلّ نگهداری	محتوای نسخه	علامت هوندا
نسخهٔ خطّی سلسلهٔ چینگ	کتابخانهٔ ملّی چین به شمارهٔ ۱۵۱۶۰	واژه‌نامه (۶۷۳ واژه)	
نسخهٔ خطّی سلسلهٔ مینگ	کتابخانهٔ مؤسّسهٔ مطالعات آسیا و آفریقا	واژه‌نامه (۶۷۴ واژه)	Z
نسخهٔ خطّی	کتابخانهٔ آواکوکو بونکو[1] (ژاپن)	واژه‌نامه (۶۷۴ واژه)	Y
نسخهٔ خطّی	کتابخانهٔ سیکادو بونکو[2] (ژاپن)	واژه‌نامه (۶۵۶ واژه)	X
نسخهٔ خطّی	کتابخانهٔ دانشکدهٔ خاور دور فرانسه (سابق) هانوی	واژه‌نامه (۶۷۴ واژه)	
نسخهٔ خطّی	کتابخانهٔ خصوصی دکتر یناما[3] (ژاپن)	واژه‌نامه (۶۷۴ واژه)	

(1) Awakoku Bunko (2) Seikado Bunko (3) Yanama

مندرجات نسخه‌های دو نوع

نسخه‌های سی یی گوآن ـ اصل نسخه‌های **سی یی گوآن** در دوران حکومت امپراتور یونگ‌له تدوین شدند و، از این رو، به **نسخه‌های یونگ له** معروف‌اند. طبق تحقیقات هوندا، دانشمند معروف ژاپنی، در این نسخه‌ها، واژه‌نامه و ضمیمهٔ واژه‌نامهٔ دارای مدخل چینی، معادل فارسی و برگردان واژه‌های فارسی به خطّ چینی و ارسالْ‌نامه شامل متن چینی و ترجمهٔ فارسی آن است.

در **واژه‌نامه**، هر صفحه به چهار بخش مساوی تقسیم می‌شود و هر بخش ویژهٔ یک واژه (مدخل) است. هر مدخل، از بالا به پایین، به‌ترتیب، واژهٔ فارسی، معنی چینی و برگردان واژهٔ فارسی به خطّ چینی را دربرمی‌گیرد. ترتیب نوشتن واژه‌های چینی هم از راست به چپ است. تقریباً واژه‌نامهٔ همهٔ نسخه‌ها دارای ۷۷۷ واژه است و براساس موضوع به ۱۸ باب تقسیم شده است:

تقسیم‌بندی موضوعی واژه‌نامهٔ نسخه‌های سی یی گوآن

شماره گذاری هوندا (شمار واژه‌ها)	اسامی باب‌ها	شماره گذاری هوندا (شمار واژه‌ها)	اسامی باب‌ها
۱-۴۰ (۴۰)	پدیده‌های طبیعی	۴۶۷-۵۱۶ (۵۰)	ابزارها
۴۱-۹۶ (۵۶)	مسائل جغرافیائی	۵۱۷-۵۴۲ (۲۶)	لباس
۹۷-۱۳۷ (۴۱)	زمان‌ها	۵۴۳-۵۷۵ (۳۳)	خوراک
۱۳۸-۲۰۲ (۶۵)	شخصیّت‌ها	۵۷۶-۵۹۳ (۱۸)	جواهر
۲۰۳-۳۰۰ (۹۸)	امور انسانی	۵۹۴-۶۱۰ (۱۷)	رنگ‌ها
۳۰۱-۳۵۰ (۵۰)	اعضای بدن	۶۱۱-۶۲۷ (۱۷)	ادبیّات و تواریخ
۳۵۱-۳۷۵ (۲۵)	ساختمان‌ها	۶۲۸-۶۵۱ (۲۴)	مکان‌ها
۳۷۶-۴۲۴ (۴۹)	پرندگان و حیوانات	۶۵۲-۶۶۹ (۱۸)	عدد
۴۲۵-۴۶۶ (۴۲)	گل‌ها و درخت‌ها	۶۷۰-۷۷۷ (۱۸)	واژه‌های رایج

ضمیمهٔ واژه‌نامه، که به نظر بعضی از دانشمندان از متن فارسیِ ارسال‌نامه اقتباس شده است، کلّاً ۲۳۳ واژه را دربر می‌گیرد که در پانزده باب درج شده‌اند.

تقسیم‌بندی موضوعی ضمیمهٔ واژه‌نامهٔ نسخه‌های سی یی گوآن

شماره گذاری هوندا (شمار واژه‌ها)	اسامی باب‌ها	شماره گذاری هوندا (شمار واژه‌ها)	اسامی باب‌ها
۷۷۸-۷۸۴ (۷)	پدیده‌های طبیعی	۸۵۱-۸۶۱ (۱۱)	گل‌ها و درخت‌ها
۷۸۵-۷۹۸ (۱۴)	مسائل جغرافیائی	۸۶۲-۸۷۲ (۱۱)	ابزارها
۷۹۹-۸۰۵ (۷)	زمان‌ها	۸۷۳-۸۸۱ (۹)	لباس
۸۰۶-۸۱۳ (۸)	شخصیّت‌ها	۸۸۲-۸۸۷ (۶)	خوراک
۸۱۴-۸۲۳ (۱۰)	امور انسانی	۸۸۸-۸۹۷ (۱۰)	جواهر
۸۲۴-۸۳۲ (۹)	اعضای بدن	۸۹۸-۹۰۹ (۱۲)	عدد
۸۳۳-۸۳۸ (۶)	ساختمان‌ها	۹۱۰-۱۰۱۰ (۱۰۱)	واژه‌های رایج
۸۳۹-۸۵۰ (۱۲)	پرندگان و حیوانات		

هر یک از **ارسال‌نامه‌ها** شامل متن چینی و فارسی است. از نسخه‌های **سی یی گوآن**، فقط نسخه‌های F، C، B و A ارسال‌نامه دارند. **ارسال‌نامه‌ها** بعضاً در نسخه‌ها تکرار شده‌اند. هوندا، از همهٔ نسخه‌ها، بیست و شش ارسال‌نامه درآورده است. متن چینی **ارسال‌نامه** عمودی و به شکل خاصّی تنظیم شده است. نامه با فاصله از سر کاغذ از بالا به پایین نوشته شده است. هر جا به اسم پادشاه یا لقب یا کارهای مربوط به شاه از قبیل پاداش، یرلیغ، عنایت شاه، فرمان شاهی و غیره می‌رسد، این عناوین در سطر جداگانه جای می‌گیرند و سطر قبلی نیمه‌تمام رها می‌شود. بنابراین، درازای سطور برابر نیست. راجع به روش نامه‌نویسی دورهٔ **مینگ** در **خطای‌نامه** آمده است:

> طریق خطائیان آن است که در مکتوبْ نام پادشاه در اوّل سطر نویسند و سطرها به مقداری اندک از آن فروتر گیرند و باز نام الله تعالی از اوّل سطر گیرند و اگر چنانچه به ذکر پادشاه رسید همین طریق مسلوک دارند. (خطایی، ص ۴۲۹)

متن فارسیِ **ارسال‌نامه** تحت‌اللّفظ از متن چینی برگردانده شده و پر از اشتباه است و مفهوم نیست. واژه‌های متن فارسی به ترتیبِ دستوری زبان چینی کنار هم چیده شده‌اند. در برگردان فعل تنها جزئی از آن که بر عمل دلالت دارد آمده و زمان و شخص منظور نشده ضمناً فعل در جمله در جای خود ننشسته است. در **ارسال‌نامه‌ها**، واژه‌هایی هست که مترجمان نتوانسته‌اند معادل فارسی آن را پیدا کنند و واژهٔ چینی را عیناً آوانویسی کرده‌اند. همچنین عبارت‌هایی در آنها هست که ترجمهٔ تحت‌اللّفظِ عباراتِ چینی و غریب و نامفهوم‌اند. بدین‌سان، آنچه عنوان **ارسال‌نامه** یافته ارزش زبان‌شناختی ندارد و احتمالاً مشق‌ها یا اوراق امتحانی شاگردانی باشد که سطح آشنائیِ آنان با زبان فارسی چندان بالا نبوده است و این اوراق اشتباهاً به عنوان متن فارسیِ **ارسال‌نامه** بایگانی شده‌اند.

نسخه‌های هوی تونگ گوآن ـ این نسخه‌ها فقط واژه‌نامه دارد که شامل واژه‌های چینی و برگردان معادل فارسی آنها به خطّ چینی است. شکل تنظیم واژه‌نامه در نسخه‌ها یکسان نیست. معمولاً هر صفحه دارای ۱۱ تا ۱۲ واژه است که واژهٔ چینی در بالا و برگردانِ خطّی معادل فارسی آنها در پایین آن جای گرفته است. خطّ چینی از بالا به پایین نوشته می‌شود. واژه‌نامه در نسخه‌ها معمولاً ۶۷۴ واژه دارد و براساس موضوع به ۱۷ باب تقسیم شده است.

تقسیم‌بندی موضوعی واژه‌نامهٔ نسخه‌های هوی تونگ گوآن

شماره گذاری هوندا (شمار واژه‌ها)	اسامی باب‌ها	شماره گذاری هوندا (شمار واژه‌ها)	اسامی باب‌ها
۱۰۱۱–۱۰۳۷ (۲۷)	پدیده‌های طبیعی	۱۴۶۶–۱۴۸۹ (۲۴)	اعضای بدن
۱۰۳۸–۱۰۹۱ (۵۴)	مسائل جغرافیائی	۱۴۹۰–۱۵۱۹ (۳۰)	لباس
۱۰۹۲–۱۱۳۱ (۴۰)	زمان‌ها	۱۵۲۰–۱۵۵۲ (۳۳)	خوراک
۱۱۳۲–۱۲۰۶ (۷۵)	گل‌ها و درخت‌ها	۱۵۵۳–۱۵۷۰ (۱۸)	جواهر
۱۲۰۷–۱۲۶۶ (۶۰)	پرندگان و حیوانات	۱۵۷۱–۱۵۸۰ (۱۰)	ادبیّات و تواریخ
۱۲۶۷–۱۲۷۲ (۱۶)	ساختمان‌ها	۱۵۸۱–۱۵۹۳ (۱۳)	رنگ‌ها
۱۲۷۳–۱۳۶۳ (۸۱)	ابزارها	۱۵۹۴–۱۶۲۱ (۲۸)	عدد
۱۳۶۴–۱۴۰۵ (۴۲)	شخصیّت‌ها	۱۶۲۲–۱۶۸۴ (۶۳)	واژه‌های رایج
۱۴۰۶–۱۴۶۵ (۶۰)	امور انسانی		

در واژه‌نامهٔ نسخه‌های **هوی تونگ گوآن** واژه‌هایی وجود دارد که در واژه‌نامه و ضمیمهٔ واژه‌نامهٔ نسخه‌های **سی یی گوآن** نیست. علاوه بر این، در این دو دسته از نسخه‌ها، برگردان بعضی واژه‌های فارسی به خطّ چینی متفاوت است؛ ترتیب باب‌ها و واژه‌ها نیز فرق دارد. بنابراین، می‌توان به این نتیجه رسید که نسخه‌های **هوی تونگ گوآن** خلاصهٔ نسخهٔ **سی یی گوآن** نیست بلکه این دو نوع نسخه جداگانه تألیف شده‌اند.

دربارهٔ زمان تألیف مجموعهٔ هوی هوی گوآن یی یو

چنان‌که در جدول‌ها ملاحظه می‌شود، نسخه‌های باقی‌مانده، خواه خطّی خواه چاپی، یا از سلسلهٔ **مینگ**‌اند یا از سلسلهٔ **چینگ**. **سی یی گوآن**، که اصل نسخه‌های **یونگ له** در آن تألیف شده‌اند، در دوران سلسلهٔ **مینگ** تأسیس شد. نسخه‌های **هوی تونگ گوآن** نیز، به روایت کتاب‌های تاریخی، به دست دانشمندی به نام مائو روی جِنگ[۱۴] در اواخر دورهٔ سلسلهٔ **مینگ** تدوین شده است. اتّفاق نظر بر این بود که هر دو نوع نسخه‌ها از مجموعهٔ **هوی هوی گوآن یی یو** در زمان سلسلهٔ مینگ تدوین شده و نسخه‌های متعلّق به دورهٔ

14) Mao Rui Zheng

سلسلهٔ چینگ از آنها استنساخ شده‌اند. امّا نسخه‌ای که به‌تازگی کشف شده شاید این نظر را نفی کند.

در سال‌های اخیر، در تحقیقات مربوط به انواع **هوئا یی یی یو**[۱۵]، دانشمندان به نسخه‌ای بسیار مهمّ برخوردند که در دورهٔ سلسلهٔ **چینگ** به دست شخصی به نام یوآن شو جیه[۱۶] در کتابخانهٔ شخصی او به نام جن جیه تانگ[۱۷] استنساخ شده و ازاین رو به نام نسخهٔ **یوآن شی جن جیه تانگ**[۱۸] معروف است. این نسخه عنوان **یی یو**[۱۹] یعنی «واژه‌نامه‌های چینی به زبان بیگانه» دارد و شامل شش قسمت به شرح زیر است: واژه‌نامهٔ چینی به خطِّ باسبا[۲۰] (ص ۱ـ۲۶)؛ واژه‌نامهٔ چینی به مغولی (ص ۲۷ـ۳۳)؛ واژه‌نامهٔ چینی به تاتاری (ص ۳۴ـ۴۹)؛ واژه‌نامهٔ چینی به اویغوری (ص ۵۰ـ۶۳)؛ واژه‌نامهٔ چینی به تنغوتی (ص ۶۴ـ۶۸)؛ واژه‌نامهٔ چینی به هوی‌هوی (فارسی) (ص ۶۹ـ۸۰). در قسمت چینی به فارسیِ این نسخه، هر صفحه به سه ستون تقسیم می‌شود و، از بالا به پایین، سه واژهٔ چینی و برگردان خطّی معادل فارسی آنها به‌ترتیب می‌آید و هر صفحه یازده ستون دارد.

در برگ اوّل این نسخه، رو و پشت، هشت مُهرِ قرمز زده شده است. دانشمندان تشخیص داده‌اند که سه مُهرِ آخرِ آن ازآنِ دانشمند معروف سلسلهٔ **چینگ** به نام چِن جان[۲۱] است. در پای صفحه، نسخه‌بردار یک مُهر را نقّاشی کرده است. روی این مُهر با خطّ باسبا نوشته شده است تای وی جی یین[۲۲]. در بالای مُهر نوشته شده است:

مُهرِ تای وی، ساخته‌شده در ماه دهم سال اوّل سوآن گوانگ[۲۳] (۱۳۷۰م) به دست وزارت تشریفات

مغولان، پس از فروپاشی حکومت آنان در چین، به شمال آن گریختند و در آنجا

---

۱۵) Hua Yi Yi Yu (واژه‌نامه‌های چینی به زبان بیگانه) بر انواع واژه‌نامه‌های چینی به زبان بیگانه یا زبان اقلّیت‌های ملّی اطلاق می‌شود که در سلسله‌های **یوآن**، **مینگ** و **چینگ** تدوین شده و تا امروز باقی مانده‌اند.

16) Yuan Shou Jie 17) Zhen Jie Tang

18) Yuan Shi Zhen Jie Tang Chao Ben 19) Yi Yu

۲۰) خطّ زبان مغولی که از روی حروف الفبای تبّتی در دورهٔ **یوآن** ساخته شد.

21) Chen Zhan (1753-1817)

۲۲) Tai Wei Zhi Yin یعنی «مُهرِ **تای وی**»؛ **تای وی** اسم منصب دولتی است.

۲۳) Xuan Guang، عنوان سال‌های حکومت دومین پادشاه **یوآن شمالی** که از ۱۳۷۰ تا ۱۳۷۷ میلادی بر مغولستان فرمانروایی می‌کرد.

حکومت محلّی تأسیس کردند. در تاریخ چین، آن حکومت محلّی را بی یوآن[۲۴] یعنی یوآن شمالی خوانده‌اند. پادشاه سوآن گوآنگ از ۱۳۷۰ تا ۱۳۷۷ میلادی حکومت می‌کرد. اینکه نسخهٔ اصلی مُهرِ ساختِ سال ۱۳۷۰ را دارد نشان می‌دهد که لااقل در اواخر دورهٔ سلسلهٔ **یوآن** و اوایل دورهٔ سلسلهٔ **مینگ**، قدیم‌ترین نسخه‌های **هوئا یی یی یو**، که **هوی هوی گوآن یی یو** یکی از آنهاست، آماده بود و احتمال دارد نسخهٔ مادرِ آن در دورهٔ **یوآن** تدوین شده باشد.

چنان‌که اشاره شد، در دورهٔ سلسلهٔ یوآن، برای تربیت مترجمان، مدرسه‌ای به نام هوی هوی گوئو زی جیان دایر شد. در این مدرسه به آموزش زبان فارسی و استیفا (امور مالیّه) می‌پرداختند و به کتاب درسی یا واژه‌نامه نیاز بود. متأسّفانه از آن هیچ سندی بر جای نمانده است. همچنین، در سال ۱۲۷۶ میلادی، به فرمان قوبیلای‌قاآن، در وزارت تشریفات، مؤسّسه‌ای به نام **هوی تونگ گوآن** تأسیس شد. شاید این نسخهٔ واژه‌نامه نمونه‌ای از واژه‌نامه‌های آن موقع باشد. به نظر دکتر لیُو ییِنگ شِنگ، این قدیم‌ترین نسخهٔ **هوی تونگ گوآن** است، به دلایل زیر: این نسخه مانند نسخه‌های **هوی تونگ گوآن** فقط مدخل چینی و برگردانِ واژهٔ خارجی به خطّ چینی دارد؛ هنگامی که واژه‌نامه‌های هوی‌هوی، تاتاری، و اویغوری با همتای آنها در نسخه‌های **هوی تونگ گوآن** مقایسه شود، معلوم می‌گردد که آنها به لحاظ شمارِ واژه‌ها و ترتیب آنها همچنین به لحاظ واژه‌های چینی که برای برگردانِ خطّی واژه‌های خارجی به کار رفته‌اند تفاوت جزئی و اندکی دارند، مثلاً واژه‌نامهٔ **هوی هوی گوآن یی یو** ۶۷۳ واژه دارد و مانند نسخه‌های **هوی تونگ گوآن** به ۱۷ باب تقسیم شده است. فقط در برگردانِ واژه‌های فارسی به خطّ چینی، معنی‌نگارهایی که در هریک از آنها به کار رفته‌اند اندکی با هم فرق دارند. (Liu Ying Sheng 1991, p. 108)

حاصل سخن اینکه اصل نسخهٔ **سی یی گوآن** در دورهٔ سلسلهٔ **مینگ** پدید آمد و نسخه‌های دورهٔ سلسلهٔ **مینگ** و سلسلهٔ **چینگ** همه از روی آن نسخه‌برداری شدند. اصل نسخهٔ **هوی تونگ گوآن** احتمالاً در دورهٔ **یوآن**، عصر طلائیِ رواج زبان فارسی در چین،

24) Bei Yuan

تدوین و در دورهٔ سلسلهٔ **مینگ** و سلسلهٔ **چینگ** از روی آن نسخه‌برداری شده است. این نظر شاید مغایر آنچه پیش‌تر گفته شد به نظر رسد. چون بیشتر دانشمندان بر آنند که نسخه‌های **هوی تونگ گوآن** به دست مائو روی جِنگ تدوین شده است. در کتاب‌های تاریخی نیز اسنادی دالّ بر این معنی وجود دارد. توضیح ما این است که، چون نسخه‌ای که پیدا کرده‌ایم فقط شش زبانِ محدود را در بر می‌گیرد، شاید، در اواخر دورهٔ سلسلهٔ **مینگ**، به ریاست مائو روی جِنگ، با تقلید از آن، واژه‌نامه‌های دیگر زبان‌ها هم تحریر شده باشند.

تأثیر زبان و فرهنگ چینی در مجموعهٔ هوی هوی گوآن یی یو

چون **هوی هوی گوآن یی یو** در چین تدوین شده است، طبعاً تحت تأثیر زبان و فرهنگ چینی قرار گرفته است. تأثیر فرهنگ چینی را می‌توان به صورت‌های زیر ملاحظه کرد[۲۵]:

ـ شماری از واژه‌های چینی ـ اسامی مکان و سِمت‌های دولتی و اسم‌های عام ـ همچنین اسامی اقوام وارد واژه‌نامه شده است:

اسم‌های خاص: خانبالغ (۴۹)، مسلمان (۸۹)، ترکی (۹۰)، مغول (۹۱)، جورجی (۹۲)، تبّت (۹۳)، قریانی (۹۴)، کنجانفو (۹۵)، تنغوت (۹۶)، قامل (۷۸۶)، ترفان (۷۸۷)، ناتنی (۱۰۸۹).

اسم‌های عام: تیم (۳۶۵)، چوگی (۴۷۸)، جواز (۴۰۱)، چا (۵۵۴)، بکه (۶۱۶)، وانگ (۸۰۶)، تفگی (۸۸۵)، قولی (۹۳۵).

ـ عباراتی فارسی عیناً به الگوی زبان چینی در ترجمه آمده است که برای فارسی‌زبانان چندان آشنا نیست. می‌توان گفت که این عبارات نوعی فارسی به سبْکِ چینی است:

دریا مزه (۸۸۱): این عبارت ترجمهٔ تحت‌اللّفظ واژهٔ چینی hai wei است. hai و wei جداگانه به ترتیب به معنی «دریا» و «مزه» است. امّا hai wei به معنی «غذاهای دریائی» است.

آسمان صاف (۱۰۳۰): این عبارت ترجمهٔ تحت‌اللّفظ واژهٔ چینی tian qing است که در زبان چینی به معنی «صاف» یا «آفتابی» است.

تیره آسمان (۱۰۳۱): این عبارت ترجمهٔ تحت‌اللّفظ واژهٔ چینی tian yin است که در زبان

۲۵) شماره‌هایی را که در شواهد به دنبال واژه‌ها می‌آید **هوندا**، دانشمند ژاپنی، افزوده است و، پس از او، همهٔ محقّقان از وی پیروی کرده‌اند.

چینی به معنی «تیره» یا «ابری» است.

یخ فسردن (۱۰۳۴): این عبارت ترجمهٔ تحت‌اللّفظ واژهٔ چینی bing dong است که در زبان چینی به معنی «فسردن»، «یخ زدن» است.

ستاره‌نَقل (۱۰۳۶): این عبارت ترجمهٔ تحت‌اللّفظ واژهٔ چینی xing yi است که در زبان چینی به معنی «حرکت ستاره» است.

مملکت بیرون (۱۰۹۰): این عبارت ترجمهٔ تحت‌اللّفظ واژهٔ چینی wai guo است که در زبان چینی به معنی «مملکت خارجی» است.

صدقه عمل (۱۱۱۰): این ترکیب که اصلاً قابل فهم نیست ترجمهٔ تحت‌اللّفظ واژهٔ چینی shi xing است. یکی از معانی shi موقعی که جدا به‌کار رود، «صدقه» است؛ xing نیز، چون جدا به‌کار رود، به معنی «عمل» است. امّا ترکیب shi xing به معنی «به عمل آوردن، به اجرا درآوردن» است.

ـ بعضی واژه‌های فارسی دخیل در زبان چینی معنی جدیدی پیدا کرده‌اند:

ترک (۹۰): در زبان فارسی به همهٔ اقوام ترک اشاره دارد امّا، در زبان چینی، فقط بر قوم گائوچانگ ترک که بعداً به قوم اویغور شهرت یافت اطلاق می‌شود.

مغ (۱۶۳): در زبان فارسی، بر «روحانی زردشتی» و، در زبان چینی، بر «راهب یا کاهنِ بودائی» اطلاق می‌شود.

بُت (۱۷۰): در زبان چینی، بر «بودا» اطلاق می‌شود.

ینگه (۱۷۹): در زبان فارسی، به زنی گفته می‌شد که شب زفاف همراه عروس به خانهٔ داماد می‌رفت و وی را به وظایفی که بر عهده داشت آشنا می‌کرد و جزئیّات اعمال شب زفاف را بدو می‌آموخت و، در زبان چینی، به معنی «زن برادر بزرگ» است.

خطایی (۱۹۷): در زبان فارسی، بر مردم شمال چین و، در زبان چینی، بر مهم‌ترین قوم چین که امروز به قوم هان معروف است اطلاق می‌شود.

مغکده (۸۳۴): در زبان فارسی، به معنی «آتشکده» و، در زبان چینی، به معنی «معبدِ دین بودائی» است.

خطّ کوفی (۶۲۶): در زبان فارسی، بر نوعی خطّ عربی و، در زبان چینی، بر نوعی خطّ چینی دلالت دارد.

سر زدن (۱۴۶۳): در زبان فارسی به معنی «طلوع کردن، نمایان شدن، بازدید کوتاه کردن» و، در زبان چینی، به معنی «سر به زمین نهادن و تعظیم کردن» است.

گز (۱۳۱۳): در زبان فارسی، مقیاس طول معادل ۱۶ گره (نزدیک به یک متر) و، در زبان

چینی، مقیاس طول معادل یک سوم متر.

مرّه (۷۹۷): در زبان فارسی، واحد طول معادل ۵/۳میل و، در زبان چینی، مقیاس طول معادل نیم‌کیلومتر است.

فرسنگ (۷۹۵): در زبان فارسی، مقیاس مسافت قریب شش کیلومتر (فرسنگ ایرانی قدیم برابر با ۴۴۳۳ گز) و، در زبان چینی، پاره‌ای از مسیر سفر است که مسافت آن مشخّص نیست نظیر «منزل» در زبان فارسی.

ارزش زبان‌شناختی و تاریخی مجموعهٔ هوی هوی گوآن یی یو

هوی هوی گوآن یی یو، به‌عنوان یکی از معتبرترین اسناد تاریخی، هم ارزشِ زبان‌شناختی دارد و هم ارزش تاریخی. به‌لحاظ زبان‌شناسی، با مقایسهٔ این سندِ تاریخی با زبان فارسی امروز، می‌توانیم به وضعیّت زبان فارسی در زمان تدوین این مجموعه پی ببریم. به‌لحاظ تاریخی، می‌توان، در تحقیق روابط سیاسی و اقتصادی چین با کشورهای خارجی و حکومت‌های اقلّیّت‌های ملّیِ داخل چین، بعضی واژه‌ها و **ارسال‌نامه‌ها** را به‌عنوان شواهد تاریخی به‌کار برد.

خصوصیّات زبانی ـ واژه‌های فارسی این مجموعه، به‌لحاظ تلفّظِ بعضی از آنها و شکل نوشتاری و حتّیٰ الگوهای ترکیبی آنها، به‌گونهٔ رایج در ماوراءالنّهر و افغانستان نزدیک‌تر است و این نشان می‌دهد که مهاجران فارسی‌زبان چین، بیشتر از ماوراءالنّهر بودند. نشانه‌های خصوصیّات خراسانیِ واژه‌های مندرج در این مجموعه به شرح زیر است:

ــ هایِ بیان حرکتِ پایانی /a/ تلفّظ می‌شود.

ــ بعضی واژه‌ها هنوز تلفّظ قدیم خود را نگه داشته‌اند، مانند استخوان (۳۲۷) ostoxivan؛ خواستن (۲۲۴) huasitan؛ خواندن (۲۷۹) huandan؛ خواهر (۸۱۱) huahir؛ خوردن (۵۵۹) huardan؛ خویش (۱۵۴) huoš؛ سخن (۳۲۱) saxon.

ــ صورت نوشتاری بعضی واژه‌ها درخور توجّه است: ابریشیم (۵۲۷) ← ابریشم؛ بادنگان (۱۱۵۹) ← بادنجان؛ بادویزن (۵۱۰) ← بادبیزن، بادبزن؛ براذر (۱۵۱) ← برادر؛ پاسکونه (۶۶۳) ← واژگونه؛ پدرفتار (۷۵۸) ← پذرُفتار؛ تدرو (۱۲۴۶) ← تَذَرو؛ ریشته (۵۲۸) ← رشته؛ گدرگاه (۷۰) ← گذرگاه.

ــ واژه‌ها و ترکیبات شاذّ و مهجور یا به‌معنای منسوخ: ارزیز (۵۸۲) ← قلع؛ ازار (۱۴۹۶) ←

شلوار؛ بشره (۸۲۶) ← چهره؛ پغنه (۳۶۳) ← پله؛ توگی (۵۴۳) ← برنج؛ تیرماه (۱۰۳) ← پاییز[۲۶]؛ جغرات (۵۷۳) ← ماست؛ چغز (۴۲۱) ← قورباغه؛ چهارمغز (۱۱۷۵) ← گردو؛ حرفه‌ور (۱۷۲) ← صنعتگر؛ حلوای بی‌دود (۱۱۸۰) ← خرمالو؛ حمدون (۳۹۴) ← میمون؛ خطمی (۴۴۱) ← آفتابگردان؛ دادر (۱۵۰) ← برادر بزرگ؛ دارافزین (۳۷۳) ← نرده؛ دلگماری (۷۷۳) ← دِلْسَپُری؛ دوکارد (۸۶۸) ← قیچی؛ دینه (۱۳۱) ← دیروز؛ روغن گاو (۵۷۲) ← کره؛ رویمال (۱۵۰۳) ← دستمال؛ سپست (۴۶۳) ← یونجه؛ شیره (۵۰۷) ← میز کوچک؛ فراشتروک (۳۹۲) ← پرستو؛ فوطه (۵۴۱) ← دستمال؛ کلمچی [ظاهراً = کلمه‌چی] (۱۳۹۵) ← مترجم؛ گندنا (۴۵۷) ← تره؛ ورتیج (۴۲۳) ← بلدرچین.

ارزش تاریخی ـ در واژه‌نامه‌ها، صورت فارسی اسامیِ بعضی از مکان‌ها و اقوام چین و دیگر کشورها همچنین بعضی از کالاها ثبت شده است، از جمله: بدخشان (۷۸۸)؛ بلخ (۷۸۰)؛ تبّت (۹۳)؛ ترفان (۷۸۷)؛ تنغوت (۹۴)؛ جورجی (۹۲)؛ خانبالغ (۴۹)؛ خراسان (۷۹۳)؛ دمشق (۷۹۰)؛ قامل (۷۸۶)؛ قریانی (۹۴)؛ کنجانفو (۹۵)؛ مسلمان (۸۹)؛ مصر (۷۹۲)؛ مغول (۹۱)؛ مملکت کعبه (۷۸۵)؛ ناتنی (۱۰۸۹).

بیشتر اسامی در دورهٔ سلسلهٔ **یوآن** رایج بوده‌اند و، ازاین رو، ضبط آنها به تشخیص هویّت بعضی مکان‌ها و اقوامی که در جامع‌التّواریخ رشیدالدّین فضل‌الله، تاریخ جهانگشای جوینی و همچنین سفرنامه‌های مارکوپولو و ابن‌بطوطه ذکر شده‌اند کمک می‌کند.

در کتاب‌های تاریخی مربوط به سلسلهٔ **مینگ**، در سخن از مناسبات با کشورهای آسیای میانه و غربی، از انواع پارچه‌ها و لباس‌های هدیه‌ای سخن به میان آمده است. در ارسال‌نامه‌ها نیز، طیّ گزارش هدایا، از آنها یاد شده است. اسامی چینی و معادل فارسی این منسوجات بعضاً غریب و درخور توجّه است. نمونه‌هایی از آنها به شرح زیر است: ابره آستر (۱۵۱۲)؛ اطلس (۱۵۱۴)؛ بیرام (۸۸۱)؛ توار (۵۲۲)؛ تورقو (۵۲۶)؛ جامهٔ ماهی پرنده (۱۵۱۱)؛ جامهٔ نهنگ (۱۵۱۰)؛ زربفت (۸۷۵)؛ سقلات (۱۵۱۵)؛ سیلان (۸۷۶)؛ صوف (۱۵۰۵)؛ فرجی (۱۵۰۸)؛ قضاغند [= کژاغند] (۵۳۷)؛ کتی (۵۲۱)؛ کرباس (۱۴۹۰)؛ کمخان (۱۵۱۳)؛ کندیر (۸۸۰)؛ لای (۵۲۴)؛

۲۶) محجوب کاربرد **تیر** به معنی «پاییز» را از خصوصیّات سبک خراسانی دانسته است (محجوب، ص ۲۳۶–۲۳۸)

منداتو (۵۳۳)؛ نمرک (۸۳۷).

با استفاده از واژه‌نامه‌های این مجموعه برخی از مشکلات تاریخی حل می‌شود. در اینجا فقط به یک مورد اشاره می‌کنیم که به معنی **هوی هوی** مربوط است. **هوی هوی** در تاریخ چین مفهومی ثابت نداشته و معنای آن با گذشت زمان تحوّل یافته است. این نام، به صورت Hui Hu یا Hui He، در ابتدا به قوم اویغوری اطلاق می‌شد و امروز به قوم **هوی**، بزرگ‌ترین جماعت اسلامی چین، گفته می‌شود (Wan Yao Bin 1996, p. 230). امّا **هوی‌هوی** در دورهٔ سلسلهٔ **یوآن** و سلسلهٔ **مینگ** چه دلالتی داشته؟ جواب دادن به این پرسش حایز اهمّیّت است؛ چون در کتاب‌های تاریخی این دوره با واژه‌های متعدّد دارای جزءِ ترکیبیِ **هوی‌هوی** روبه‌رو می‌شویم، مانند Hui Hui yao fang «نسخه‌های داروئیِ هوی‌هوی»؛ Hui Hui guan «مکتب هوی‌هوی»؛ Hui Hui pao «سنگ منجنیک هوی‌هوی»؛ Hui Hui si tian jian «رصدخانهٔ هوی‌هوی»؛ Hui Hui guo zi jian «مدرسهٔ آکادمی سلطنتی هوی‌هوی»؛ Hui Hui yu «زبان هوی‌هوی». محقّقان، پیش از آشنایی با مجموعهٔ واژه‌نامه‌ها، دربارهٔ دلالت این واژه اختلاف نظر داشتند. نظر بیشتر آنان این بود که، چون اسلام از عربستان به چین آمده است، **هوی‌هوی** بر اعراب و **زبان هوی‌هوی** بر زبان عربی دلالت دارد. امّا، در مجموعهٔ **هوی هوی گوآن یی یو** (واژهٔ شمارهٔ ۸۹)، **هوی‌هوی** به‌وضوح «مسلمان» معنی شده است و این نشان می‌دهد که **هوی‌هوی** در زمان سلسلهٔ یوآن و اوایل سلسلهٔ **مینگ** مفهوم مذهبی داشته نه قومی یا کشوری و به جماعتی اطلاق می‌شده که پیرو دین اسلام بوده‌اند. پس مراد از **نسخه‌های داروئیِ هوی‌هوی** «نسخه‌های داروئیِ مسلمانان» و مراد از **زبان هوی‌هوی** «زبان مسلمانان» بوده است. همچنین از این داده برمی‌آید که در چین بیشتر مسلمانان فارسی‌زبان بودند و **زبان هوی‌هوی** همان زبان فارسی است.

در کتاب‌های تاریخیِ سلسله‌های یوآن و مینگ، بسیاری از واژه‌های فارسی به خطّ چینی برگردانده شده است. این پرسش مطرح می‌شود که آیا در این برگردان‌ها قاعده‌ای یا رسمی رعایت شده است تا، بر اساس آن، بتوان تلفّظ فارسی بعضی واژه‌ها را معلوم ساخت. در تحقیقات تاساکاکودو، در «تحلیل لغوی **هوی هوی گوآن یی یو**» (← منابع)، به این سؤال جواب مثبت داده شده است. وی، هرچند فقط ۴۹ واژهٔ بابِ اوّل را با روش

زبان‌شناسی آماری بررسی کرده، با این بررسی قاعده‌ای یافته که، در تشخیص تلفّظ آن زمانِ بعضی از واژه‌های فارسی، به مورّخان و محقّقان تاریخ سلسله‌های **یوآن** و **مینگ** تا حدّی کمک خواهد کرد. مثلاً در واژه‌نامه‌های مجموعهٔ **هوی هوی گوآن یی یو**، نشانهٔ اضافه در گروه‌های اسمی فارسی با تلفّظ i یا yi ثبت شده است. بر اساس این داده، اسامی چهار آلت نجومی مذکور در تاریخ یوآن را به راحتی می‌توان تشخیص داد: kore-yi sama «کرهٔ سماء»؛ kore-yi arz «کرهٔ ارض»؛ luhama-yi miao wu zhi «رخامهٔ موازی»؛ luhama-yi mu si ta yu «رخامهٔ مستوی».

ارزش تاریخی ارسال‌نامه‌ها ـ از **ارسال‌نامه‌ها**، به عنوان اسناد تاریخی، اطّلاعاتی به شرح زیر به دست می‌آید:

ـ همه امکنهٔ جغرافیائی که نام آنها در ارسال‌نامه‌ها ذکر شده ـ چه شهرهای ترکستان مانند ترفان و قامل، چه مناطق و شهرهای ماوراءالنّهر مانند سمرقند و بلخ، و چه شهرها و مناطق آسیای غربی مانند بصره و دمشق و مصر ـ **هوی هوی** (سرزمین‌های اسلامی) محسوب می‌شدند و، در نامه‌های رسمی به پادشاه چین، از زبان فارسی استفاده می‌کردند. این امر نمودار تأثیر عمیق زبان فارسی در جهان اسلام به‌خصوص قلمرو شرقی آن همچنین حاکی از آن است که، در مکاتبات آنها با دایمینگ‌خان (امپراتور سلسلهٔ **مینگ** بزرگ)، از زبان فارسی استفاده می‌شده است.

ـ کالاهای مورد علاقهٔ چین که از ماوراءالنّهر و آسیای غربی می‌آمد انواع اسب‌های معروف (ارعوماق، تازی، مغول)، شتر، یوزپلنگ، سنگ یَشْم، کارد خرد، الماس، صوف؛ عینک؛ و کالاهای دریافتی مناطق مذکور از چین انواع پارچه و موادّ نسّاجی (توار، توار زربفت، تورقو، کندیر، کتان، لای، رشته‌های ابریشمی)؛ ظروف چینی (بشقاب، کاسه، کوزهٔ لاجوردی)؛ چای؛ داروهای گرم (ادویه)؛ کاغذ زرِشاش (چاچ)؛ آلات موسیقی (رباب، ارتغان، نی) بوده است. این اطّلاعات با مندرجات بعضی از تواریخ فارسی مطابقت دارد. در خطای‌نامه، زبدةالتّواریخ، مطلع السّعدین و مجمع البحرین همچنین در کتاب‌های تاریخی چینیِ این دوره، بارها آمده است که ایلچیان مسلمان انواع اسب‌ها و سنگ یشم به چین می‌بردند و پاداش‌های گران‌بها از قبیل انواع پارچهٔ ابریشمی و چای و ادویه

دریافت می‌کردند.

ــ بعضی **ارسال‌نامه‌ها** نیز سیاست دینیِ دورهٔ سلسلهٔ **مینگ** را دربارهٔ دین اسلام نشان می‌دهند. در **ارسال‌نامهٔ** شمارهٔ ۳ آمده است که سیّد حسین، ایلچیِ قامل [در سرزمین ترکستان]، از دایمینگ‌خان، که به مسجدهای قامل سهمیّهٔ مسجدی داده بود، درخواست کرده است به مسجد سو جو[۲۷] هم سهمیّه بدهد. وی همچنین می‌گوید: مردم در روزهای خوب (اعیاد) در مسجد برای عمر طولانی پادشاه دعا می‌کنند. همچنین در ارسال‌نامهٔ شمارهٔ ۵ گزارش شده است که درویشی دمشقی به نام خواجه حمدونک درخواست اجازه‌نامه کرده تا به‌راحتی در چین سیر و سفر کند. این دو نامه نشان می‌دهد که، در دورهٔ سلسلهٔ **مینگ**، هم از مهاجرت روحانیون خارجی شدیداً جلوگیری می‌شد به گونه‌ای که درویش مجبور بود برای سیر و سیاحت در چین اجازه‌نامه تقاضا کند و هم، در عین حال، برای جلب حمایت مسلمانان، نه‌تنها در مرکز چین مسجدهایی به‌نام شاه ساخته می‌شد ــ این مطلب بارها در تواریخ چین گزارش شده است ــ بلکه، در مناطق دورافتاده مانند قامل نیز، به همهٔ مسجدها سهمیّه داده می‌شد. درمقابل، مسلمانان، در اعیاد، به هنگام نماز، عمر طولانی پادشاه را به دعا طلب می‌کردند.

باری مجموعهٔ **هوی هوی گوآن یی یو** از اسناد بسیار گران‌بها در تحقیقات تاریخ زبان و زندگی اجتماعی مسلمانان چینی در دوران سلسله‌های **یوآن** و **مینگ** و، در عین حال، از شواهد معتبرِ روابط نزدیک چین و ایران شمرده می‌شود. به لحاظ زبان‌شناسی، این اسناد وضعیّت زبان فارسی در چینِ آن زمان را نشان می‌دهند. قاعدهٔ برگرداندن واژه‌های فارسی به خطّ چینی و روش نشان دادن بعضی از روابط دستوری زبان فارسی در این اسناد نیز در تحقیقات زبان‌شناختی فوایدی در بر دارد. به لحاظ ارزش تاریخی، مناسبات به‌خصوص روابط بازرگانی چین با ماوراءالنّهر و آسیای غربی در دوران سلسلهٔ **مینگ** در **ارسال‌نامه‌ها** منعکس شده است. بعضی از **ارسال‌نامه‌ها** همچنین سیاست دینیِ دولتِ **مینگ** را نسبت به اسلام نشان می‌دهد.

27) Su Zhou

منابع

افشار، ایرج، «لغتنامهٔ چینی به فارسی از عهد مینگ»، راهنمای کتاب، سال ۲۱ (۱۳۵۷)، شماره‌های ۸-۱۲، ص ۷۸۳-۷۹۳.

تاساکا کودو، «تحلیل لغوی هوی هوی گوآن یی یو» (۱-۳) (به زبان ژاپنی)، توبو گاکوهو ۱۹۴۳-۱۹۴۴.

خطایی، علی‌اکبر، خطای‌نامه، به‌کوشش ایرج افشار، مرکز اسناد فرهنگی آسیا، چاپ دوم، تهران ۱۳۷۲.

دایرةالمعارف فارسی، به سرپرستی غلامحسین مصاحب، ۳جلد، شرکت سهامی کتاب‌های جیبی (وابسته به انتشارات امیرکبیر)، چاپ دوم، تهران ۱۳۸۰.

رشیدالدّین فضل‌الله، تاریخ چین از جامع التّواریخ، ویرایش و پژوهش وانگ ای دان، مرکز نشر دانشگاهی، تهران ۱۳۷۹.

فنگ جین یوان، فرهنگ اسلامی و ایرانی در چین، ترجمهٔ محمّدجواد امیدوارنیا، انتشارات الهدیٰ، تهران ۱۳۷۷.

محجوب، محمّدجعفر، سبک خراسانی در شعر فارسی، توس، تهران ۱۳۷۳.

Hu Zhen Hua (2002), ***Hui Hui Guan Yi Yu*** (هوی هوی گوآن یی یو) (به زبان چینی), Zhong Yang Min Zu Da Xue, Dong Gan Yan Jiu Suo, Beijing, Nian.

Liu Ying Sheng (1991), "Tang Yuan Shi Dai Zhong Guo De Yi Lang Yu Wen Yu Bo Si Yu Wen Jiao yu'' (به زبان چینی) («آموزش زبان‌های ایرانی در دوران سلسلهٔ تانگ و یوآن چین»), ***Xin Jiang Da Xue Xue Bao***, 1.

—— (1993), "Ming Dai Zhong Guo Guan Ban Bo Si Yu Yan Jiao Xue Jiao Cai Yuan Liu Yan Jiu'' (به زبان چینی) («بررسی کتاب‌های درسی زبان فارسی مکتب‌های دولتی سلسلهٔ مینگ»), ***Nan Jiang Da Xue Xue Bao***, 3.

UNESCO, ***International Study of the Silk Roads Project Manual***, Seminar of the "Maritime Silk Route and the Islamic Culture'', Quan Zhou (Fu Jian), China 1994.

Wan Yao Bin (1996), ***Zhong Guo Yi Si Lan Bai Ke Quan Shu*** (دایرةالمعارف اسلام چین) (به‌زبان چینی), Si Chuan Ci Shu Press, Cheng du.

Wild, Norman (1943-1946), "Material for the Study of the Ssu I Kuan'' (Bureau of Translators), ***Bulletin of the School of Oriental and African Studies***, vol. XI-3, University of London, London.

❑

پدیدارشناسی زمان در شعر حافظ
با نظر به آراءِ قدّیس آوگوستینوس دربارهٔ زمان

پروین سلاجقه

مقدّمه

مسئلهٔ زمان و ماهیّت آن از مهم‌ترین مسائلی است که فکر انسان را به خود مشغول داشته است. پُل ریکور، فیلسوف و ادیب فرانسوی معاصر، در اثر فلسفی مهمّ خود، زمان و روایت، سه نظریّهٔ مطرح‌شده درباب زمان را بررسی کرده است: زمان در آراءِ قدّیس آوگوستینوس؛ پیکربندی زمان در آراءِ ارسطو؛ تأمّلات خود او که حاصل نگرش نقّادانهٔ اوست به نظریّات آوگوستینوس و ارسطو.

قدّیس آوگوستینوس، در دفتر یازدهم اعترافات مسئلهٔ **بود و نبودِ** زمان را پیش می‌کشد و می‌گوید ما همیشه از زمان چنان سخن می‌گوییم که انگار دارای **بود** است. می‌گوییم: امورِ گذشته **بوده‌اند**؛ و امورِ حال **درگذرند**؛ و امورِ آینده **خواهندبود**. به تعبیری دیگر، همواره از زمان با عباراتی چون **بود**، **هست**، **خواهد بود** سخن می‌گوییم. وی، در ایراد اشکال بر این تلقّی، می‌پرسد: زمان چگونه ممکن است **باشد**، اگر گذشته دیگر نیست، حال می‌گذرد، و آینده هنوز نیست.

آوگوستینوس، در این بحث جدلی، هرچند **بودِ** گذشته و آینده را به‌اعتباری تأیید می‌کند، ماهیّت وجودیِ آنها را به زمان حال وابسته می‌داند. پرسش او این است که

طورِ وجودیِ گذشته و آینده چیست و پاسخش این است که گذشته و آینده از طریق آنچه در زمان حال می‌گوییم و می‌کنیم وجود دارند: چیزهایی را نقل می‌کنیم و معتقدیم که حقیقت دارند و رویدادهایی را پیشگویی می‌کنیم که می‌پنداریم به همان صورت روی می‌دهند و در این کار پیوسته از تجربهٔ زبان کمک می‌گیریم. در این میان، روایت گذشته مستلزم حافظه است و پیش‌بینی آینده مستلزم انتظار. به یاد آوردنْ تصویری است از گذشته و پیش‌بینیْ تصویری است از آینده و این هر دو به حال تعلّق دارد.

بدین‌سان، سه زمان حال وجود دارد: **حالِ گذشته**، **حالِ حال**، و **حالِ آینده** و این هر سه به‌نوعی در ذهن جای دارند و نه در جای دیگر. حالِ گذشته همان حافظه است، حالِ حال مشاهده است، و حالِ آینده انتظار است. این هر سه زمان در ذهن تصویر می‌شوند. حال نیز، درعینِ حملِ یادِ گذشته و تصوّر آینده، درگذر است.

در شعر حافظ، می‌توان گفت که، از دید راویِ شعر او، زمان مسیری خطّی دارد: از **ازل** که حیّزی ذهنی است آغاز می‌شود و به **ابد** که آن هم حیّزی است ذهنی می‌پیوندد. این زمانِ خطّی به گذشته و حال و آینده تقسیم می‌شود امّا آنچه این تقسیم‌بندی را از انگارهٔ متداولِ آن دور و به صورتی فلسفی نزدیک می‌سازد عبور و گذارِ مداومِ حال و تبدیل آن، از طریق یادآوری، به گذشته و، از طریق انتظار، به آینده است. درواقع، ما، در زمان حال، هم در گذشته هم در حال و هم در آینده زیست می‌کنیم. بخش اعظم توجّه راوی در شعر حافظ به چگونگی همین گذار معطوف است که نگرش فیلسوفانهٔ او را نسبت به زمان شکل می‌دهد.

تصویرهای گذشته همه نشان از ماجراهایی دارند که راوی در گذشته‌ای بس دور از سر گذرانده است و، از این رو، انتزاعی و دست‌نیافتنی به نظر می‌رسد و نوعی هالهٔ جادوئیِ هنری گرداگرد سروده‌هایی با نشانه‌های زمان **ازل** در شعر حافظ پدید می‌آورد و صبغهٔ قدسی به آنها می‌بخشد. تصاویری که راوی از این گذشتهٔ دور به دست می‌دهد ماجرای عاشقانهٔ میان او و معشوق را ترسیم می‌کند که راوی با حسرت و اندوه از آن یاد می‌کند:

یاد باد آنکه سرِ کویِ توأم منزل بود دیده را روشنی از خاکِ درَت حاصل بود

راوی از زمانی دور و ذهنی، قرین بهروزی، یاد می‌کند که، در آن، **عشق** حـلّال مشکـلات و **یارْ** خوش‌ترین نقش در کارگاه کاینات بوده است:

نازنین‌تر ز قـدت در چـمنِ نـاز نـرُست　　خوش‌تر از نقشِ تو در عالمِ تصویر نبود

نوعی روایتِ حسرت‌آلودِ راوی زمان را دو پـاره مـی‌کند: گـذشته‌ای دور مـقرون بـه وصـل عاشق و معشوق؛ و زمـان حـال کـه، در آن، مـیان عـاشق و مـعشوق جـدایـی افـتاده است. تصاویر مربوط به یادآوریِ ایّام شیرین وصال بـخش مـهمّی از روایت زمـان گـذشته را در شعر حافظ در بر می‌گیرد:

یـاد بـاد آنکـه نـهانت نـظری بـا مـا بـود　　رقـمِ مِـهرِ تـو بـر چـهرهٔ مـا پـیدا بـود
یاد باد آنکه صبوحی‌زده در مجلسِ انس　　جز من و یار نـبودیم و خـدا بـا مـا بـود
... یاد باد آنکه چو یاقوتِ قدح خـنده‌زدی　　در میانِ مـن و لعـلِ تـو حکـایت‌ها بـود

یاد باد آن صحبتِ شب‌ها که با نوشین‌لبان　　بحثِ سرِّ عشق و ذکرِ حلقهٔ عشّـاق بـود

تکـرار **یـاد بـاد** تـصویرِ نـوعی حسـرتِ ایّـامِ از دست‌رفـته را بـرجسـته مـی‌سازد و کـیفیّت رمـانتیکِ عـاشقانه و دلپـذیری بـه غـزل مـی‌بخشد و آن را بـه سـطح بـرتری از زیـبایی بـرمی‌کشاند و ایـن‌جمله بـه جـادوی زمـان و، بـه تـعبیر آوگـوستینوس، **زمـان حـالِ گـذشته** حـاصل مـی‌شود ــ گـذشته‌ای دور و فـرا تـاریخی کـه آن را دور از دسـترس و رؤیـایی جلوه می‌دهد.

در بررسیِ تصاویرِ مربوط بـه گـذشته در شـعر حـافظ، کـاربُرد مکـرّر واژه‌هـای **شب** و **دوش** نظرگیر است. این واژه‌ها به صورتِ نـوعی نشـانهٔ زمـانی نـمادین بـه کـار رفـته‌انـد و تصاویر وصال و فراق را به برهه‌ای زمـانی مـقیّد مـی‌کنند. شبْ نـمادِ سیاهی است و رنگ سیاه یکی از کهن‌الگوهای روانِ جمعی شـمرده شـده و بـه آشـوب، رمـز و راز، نـاشناخته، مرگ، عقل اوّل، ناخودآگاه، شر، انـدوه، و مـالیخولیا تـأویل شـده است. بسـامدِ بـالای ایـن واژه در شعر حافظ و این معنی که، در آن، دیدار راوی ـ عاشق بـا مـعشوق بـیشتر در شب دست می‌دهد تأمّل‌برانگیز است. از سـویی، شب، بـه حـیث نـمادِ نـاخودآگـاه و رمـز و راز، به لایه‌های زیرین روح تعلّق دارد و، از سوی دیگر، یادآوری ماجرای دیـدارِ راوی ـ عـاشق با معشوق در شعر حافظ، که بیشتر از وصال یاد می‌کند، در نوعی زمـانِ ذهـنی ریشـه دارد

و تداعیِ تصاویرِ آن فراتر از واقعیّت است و در مکان‌هایی اساطیری و نمادین مانند باغِ ارم، بزمگاهِ چمن جا خوش کرده است:

در گلستانِ ارم دوش چو از لطفِ هوا — زلفِ سنبل به نسیمِ سحری می‌آشفت
گفتم ای مسندِ جم جامِ جهان‌بینت کو — گفت افسوس که آن دولتِ بیدار بخفت

یا

به بزمگاهِ چمن دوش مست بگذشتم — چو از دهانِ توأم غنچه درگمان انداخت
بنفشه طرّهٔ مفتولِ خود گره می‌زد — صبا حکایتِ زلفِ تو درمیان انداخت

ماجراهای عاشقانه و دلنشینی را که میان راوی ـ عاشق و معشوق در **شب** رخ می‌دهد می‌توان بخشی از فانتزیِ ذهنی یا خیال‌بافی‌های راویِ اشعار شمرد که آرمان‌های او را مصوّر می‌سازند. این فانتزی (تخیّل آزاد و بارور و خلّاق) گاهی در شبکهٔ تداعی‌های ذهن او رنگی از رؤیا و حتّی هذیان به خود می‌گیرد:

زلف‌آشفته و خوی‌کرده و خندان‌لب و مست — پیرهن‌چاک و غزل‌خوان و صراحی‌دردست
نرگسش عربده‌جوی و لبش افسوس‌کنان — نیم‌شب دوش به بالینِ من آمد بنشست
سر فراگوشِ من آورد به آوازِ حزین — گفت ای عاشقِ شوریدهٔ من خوابت هست؟
عاشقی را که چنین بادهٔ شبگیر دهند — کافرِ عشق بوَد گر نبوَد باده‌پرست

علاوه بر دیدار عاشق و معشوق، بسیاری از دیگر ماجراهای خوشِ زندگیِ راوی غالباً در شب رخ می‌دهد چون شب زمان خلوت راوی با خویشتن و زمان به یاد آوردن تصاویر دلنشین در حافظهٔ ذهن فردی و جمعی (حافظهٔ انسانی) است:

بیا که دوش به‌مستی سروشِ عالمِ غیب — نوید داد که عام است فیضِ رحمتِ او

دوش رفتم به درِ میکده خواب‌آلوده — خرقه تردامن و سجّاده شراب‌آلوده
آمد افسوس‌کنان مغبچهٔ باده‌فروش — گفت بیدار شو ای رهروِ خواب‌آلوده
شست‌وشویی کن و آنگه به خرابات خرام — تا نگردد ز تو این دیرِخرابْ‌آلوده

یا

چه گویمت که به میخانه **دوش** مست و خراب — سروشِ هاتفِ غیبم چه مژده‌ها دادَست
که ای بلندنظر شاهبازِ سدره‌نشین — نشیمنِ تو نه این کنجِ محنت‌آبادَست
تو را ز کنگرهٔ عرش می‌زنند صفیر — ندانمت که در این دامگه چه افتادَست

در شعر حافظ، درعین آنکه نشانهٔ زمانیِ **شب**، در هیئت پنهانی‌ترین لایه‌های ضمیر،

خاطره‌های خوشی را به یاد می‌آورد، در آن روی سکّه، گذر سریع زمان بخش اعظم تصویرهای هولناکِ هراس از جدایی و فراق را نیز با نشانه‌های **شب** و **تاریکی** قرین می‌سازد:

شبِ تار است و رهِ وادی اَیْمَن در پیش　　آتشِ طور کجا موعدِ دیدار کجاست

یا

شبِ تاریک و بیمِ موج و گردابی چنین هایل　　کجا دانند حالِ ما سبکباران ساحل‌ها

در شعر حافظ، بخش عمده‌ای از آنچه مربوط به یادآوری تصاویر گذشته درخور بررسی است به رخدادهای اساطیری به‌ویژه آغاز آفرینش و **ازل** تعلّق دارد که جایگاه آن در ذهن راویِ جمعی است و معمولاً با جمله‌های خبریِ محکم و قاطع و پرطنین بیان می‌شود و **من** در آن **منِ** انسانی است. این معانی، در بیشتر موارد، با **حالِ گذشته** در نظریّهٔ زمانِ آوگوستینوس منطبق است و از لحظه‌ای از حال در گذشتهٔ دور خبر می‌دهد به‌نحوی که گویی ذهنِ گسترش‌یافتهٔ راوی، در آن، شاهد وقایع بوده و نوعی حضور اساطیری داشته که زمان را عام و انسانی می‌سازد:

در **ازل** پرتوِ حسنت ز تجلّی دم زد　　عشق پیدا شد و آتش به همه عالم زد
جلوه‌ای کرد رُخَت دید مَلَک عشق نداشت　　عینِ آتش شد ازین غیرت و بر آدم زد
عقل می‌خواست که آید به تماشاگهِ راز　　دستِ غیب آمد و بر سینهٔ نامحرم زد

می‌توان گفت تصاویری از این دست که از شکل‌گیریِ رخدادهای اسطوره‌ای، نظیر اسطورهٔ آفرینش، در حافظهٔ جمعیِ راوی نقش می‌بندد و ریشه در زمانِ ذهنی دارد، به‌تعبیری، به علم نپیوسته امّا وجه زیباشناختی آن، از حیث قدرتِ گزاره‌ها در بیان خبری شگفت با برجسته‌سازیِ هنری، درخور تأمّل است. بهره‌جوئی‌هایی از این دست از زمانِ ذهنی مقتدرترین نوع گزاره‌های شاعرانه را در سروده‌های حافظ شکل داده است که نمونه‌های آن در شعر فارسی کمیاب است ــ گزاره‌هایی چون

دوش دیدم که ملائک درِ میخانه زدند　　گِلِ آدم بسرشتند و به پیمانه زدند
ساکنانِ حرمِ سِتر و عفافِ ملکوت　　با منِ راه‌نشین بادهٔ مستانه زدند
آسمان بارِ امانت نتوانست کشید　　قرعهٔ فال به نامِ منِ دیوانه زدند
شکرِ ایزد که میانِ من و او صلح افتاد　　صوفیان رقص‌کنان ساغرِ شکرانه زدند

یا

شعرِ حافظ در زمانِ آدم اندر باغِ خلد دفترِ نسرین و گل را زینتِ اوراق بود

یا

خدا چو صورتِ ابروی دلگشایِ تو بست گشادِ کارِ من اندر کرشمه‌های تو بست
مرا و مرغِ چمن را ز دل ببُرد آرام زمانه تا قصبِ نرگس و قبای تو بست

وجه دیگر زمانِ ذهنی در شعر حافظ در مقولهٔ **انتظار** و پیش‌بینی و پیشگوئیِ آینده در چارچوب نظریّهٔ زمان آوگوستینوس قابل طرح است. در شعر حافظ، زمانِ ذهنیِ آینده تصویرهایی است از وقایعی که، به پیش‌بینی راوی در زمان حال، انتظار می‌رود در آینده رخ دهند و پیشگوئیِ آنها با مبالغهٔ شاعرانه قرین است به منظور ایجاد نوعی هالهٔ زیباشناختی به گِردِ آنها. این پیش‌بینی عمدتاً در خدمت ستایش معشوق و تأثیر ابدیِ عشق او بر عاشق قرار می‌گیرد:

چنین که در دلِ من داغِ زلفِ سرکشِ توست بنفشه‌زار شود تربتم چو درگذرم
به خاکِ حافظ اگر یار بگذرد چون باد ز شوق در دلِ آن تنگنا کفن بِدَرَم

بخش مهمّی از تصویرهای مربوط به آینده در اشعار حافظ در زمانِ ذهنی **ابدی** شکل می‌گیرد و، از آنجاکه زمان در این اشعار طنین گسترده و مبالغه‌آمیزی پیدا می‌کند، میدان حضور و قدرت راوی را گسترش می‌دهد و گزاره‌های شاعرانه و قدرتمندِ حاملِ این تصاویر درصدد تسخیر **ابدیّت**اند. به همین دلیل، **پیش‌بینی** در شعر حافظ، به نوعی **پیشگویی** تبدیل می‌گردد که، با آن، احکام قطعی در قلمرو شخصی و عام و حضور راوی در جهانِ هستی صادر می‌شود:

تا ز میخانه و می نام و نشان خواهد بود سرِ ما خاکِ رهِ پیرِ مغان خواهد بود
بر سرِ تربتِ ما چون گذری همّت خواه که زیارتگهِ رندانِ جهان خواهد بود

یا

مقیم بر سرِ راهش نشسته‌ام چون گَرد بدان هوس که بدین رهگذار باز آید

درنهایت می‌توان گفت که قصد راوی در این تصویرها پیوند دادن ماجرای عشقِ راوی ـ انسان به ابدیّت است:

ماجرای من و معشوقِ مرا پایان نیست هر چه آغاز ندارد نپذیرد انجام

یا

هرگز نمیرد آن‌که دلش زنده شد به عشق ثبت است بر جریدهٔ عالم دوامِ ما

امّا مهم‌ترین بخش نگرش فلسفی به **زمان** در شعر حافظ زمان **حالِ حال** یا **لحظهٔ گذرا** به مفهوم آوگوستینوسی آن است که بیشترین دغدغه‌های فلسفی راویِ شعر حافظ نسبت به حیات را شامل می‌شود. اگر راویِ شعر حافظ را، در گزاره‌های پرطنین و مقتدر خبریِ گذشته (در پیوند با **ازل**) و آینده (در پیوند با **ابد**)، **منتشر** بخوانیم که دو قلمرو بیکرانِ ازل و ابد را زیر ذرّه‌بینِ مشاهدهٔ دقیق خود درآورده و از وقایع پدیدآمده و پدیدآینده در آنها خبر می‌دهد، راویِ مشاهده‌گر در **لحظهٔ حالِ** شعر او را می‌توانیم نوعی راویِ چندبعدی به شمار آوریم که به رخدادهای زمانِ حال با نگاهی چندجانبه، آن هم نه در مقام **منِ** عادی بلکه در مقام چندین **منِ** استعلائیِ حاضر و ناظر و هوشمند، نظرافکنده است. درنتیجه، تصاویری را که در ذهن این راوی شکل گرفته به دو دسته می‌توان تقسیم کرد:

ــ آنچه به زمانِ حالِ اجتماعی ــ که گاهی با زمانِ حالِ تاریخیِ بیرون از اثر یکی می‌شود ــ تعلّق دارد؛

ــ آنچه به زمانِ حالِ حاکم بر احوال شخصیِ راوی مربوط است.

راویِ شعر حافظ، در اوّلی، در نقش مصلحِ اجتماعی، جانب قربانی را می‌گیرد. «منِ» راوی، در آن، مصلحی بی‌پروا و جسور است و گزاره‌های قدرتمند شاعرانهٔ او، در به چالش کشیدن وضعیّت حالِ اجتماعی، زبانی تلخ و گزنده دارند و زیباترین طنزهای اجتماعی در شعر حافظ را رقم می‌زنند. طنین خبر و قدرت طنز در این سروده‌ها به قدری گسترده است که حالِ اجتماع زمانهٔ خود را درمی‌نوردد و فراتر از آن شامل حالِ همهٔ دوره‌هایی می‌شود که در آیندهٔ ناپیدا کرانه احوالی شبیه این حال دارند:

اگرچه باده فرح‌بخش و باد گل‌بیزست به بانگِ چنگ مخور می که محتسب تیزست
صراحئ و حریفی گرت به چنگ افتد به عقل نوش که ایّام فتنه‌انگیزست
در آستینِ مرقّع پیاله پنهان کن که همچو چشمِ صُراحی زمانه خون‌ریزست
به آبِ دیده بشوییم خرقه‌ها از می که موسمِ ورع و روزگارِ پرهیزست

زبان تلخ و افشاگر راوی هرچند، در مقام مشاهده‌گر، وضعیّت حاکم بر زمان حالِ اجتماعی را در زمانهٔ خود بیان می‌کند و در برابر لایه‌های پنهان دروغ و ریا درنگ نشان می‌دهد، در مقام حکیم، گذرابودن این زمان حال را به پدیدآورندگان این

دَمِ ریـائی یـادآور مـی‌شود و از یـادبودهای عـبرت‌انگـیز گـذشته در بـیدارسـاختن آنـان کمک می‌گیرد و از عـاریتی بـودن سـلطنت بـاشکوه کسـریٰ‌ها و خسـروپرویزها، کـه حـالِ زمان خود را ابدی می‌پنداشتند، سخن می‌گوید:

سپهر برشده پرویزنی است خون‌افشـان که ریزه‌اش سرِ کسریٰ و تاجِ پرویزست

مهم‌ترین تصویرهایی در این زمینه را که در شعر حـافظ، از پـی مشـاهدهٔ دَمِ نـابسامان اجتماعی، ترسیم شـده است، در سـاقی‌نامهٔ او مـی‌توان یـافت. راوی، بـرای وصـف وضـع نابسامان اجتماعی، بـا اسـتفاده از نـوعی زمـانِ ذهـنی و اسـطوره‌ای، تـصاویر بـی‌نظیری از حافظهٔ تباریِ تاریخ بـیرون مـی‌کشد و بـرای تـأثیرگذاری بـر مـخاطبان، کـه بـه طـور عـمده حاکمان ظالم اجتماع‌اند، پیش‌رو می‌گذارد:

بیا ساقی آن می کـه عکسش زجـام بـه کـیخسرو و جـم فـرستد پـیام
... دم از سـیر ایـن دیـرِ دیـرینه زن صـلایی بـه شـاهانِ پـیشینه زن
همان منزل است این جـهانِ خـراب کـه دیـدست ایـوانِ افـراسـیاب
کـجا رایِ پـیرانِ لشکـرکشش کـجا شـیده آن تُـرکِ خـنجرکشش
نه تنها شد ایـوان و قـصرش بـه بـاد که کس دخمه نـیزش نـدارد بـه یـاد
هـمان مـرحـله‌ست ایـن بـیابانِ دور که گم شـد دَرو لشکـرِ سـلم و تـور

اگر بخواهیم شعر حافظ را از دیدگاه فاصلهٔ میان **منِ راوی** و **منِ شاعر**، که در نقد مـدرنِ ادبی مطرح است، همچنین از نظر میزان تسلّط ناخودآگاهی یا خودآگاهیِ شـاعر در شـعر او بـررسی کـنیم، مـی‌توانـیم بگـوییم کـه اشـعارِ مـربوط بـه زمـانِ حـالِ اجـتماعی خودآگاهانه‌ترین سروده‌های او هستند و راوی، در آنها بیش از بقیّهٔ سروده‌ها بـه شـخصِ شاعر نزدیک است. این اشعار یا بـه روزگـار حکـومت ریـائیِ امـیر مـبارزالدّیـن مـحتسب در هیئت کوبنده‌ترین گزاره‌های ادبی سروده شده‌اند:

دانـی کـه چـنگ و عـود چـه تـقریر مـی‌کنند پـنهان خـورید بـاده کـه تـعزیر مـی‌کنند
... گـویند رمـزِ عشـق مگـویید و مشـنوید مشکـل حکـایتی است کـه تـقریر مـی‌کنند
مـا از بـرونِ در شـده مـغرورِ صـد فـریب تـا خـود درونِ پـرده چـه تـدبیر مـی‌کنند
می خور که شیخ و حافظ و مفتیّ و محتسب چـون نـیک بـنگری هـمه تـزویر مـی‌کنند

و یا در بخشی از حکومت شاه شجاع و ابواسحاق اینجو:

سحر ز هاتفِ غیبم رسید مژده به گـوش که دورِ شاه‌شجاع است می دلیـر بـنوش

و

راســـتی خـــاتم فـــیروزهٔ بـــواســـحاقی خوش درخشید ولی دولتِ مستعجل بود

امّا آنچه فلسفی‌ترین نگرشِ راویِ اشعارِ حافظ را نسبت به چگونگیِ گذرِ زمـان بـیان می‌کند مربوط است به زمانِ حالِ حاکـم بـر احـوال شـخصی او. در ایـن عـرصه است کـه کنشِ **مشاهده**، به صـورتی کـه در نـظریّهٔ آوگـوستینوس آمـده، بـه‌تمامی بـه تـأمّل و درنگ نسبت به زمانِ حال و چگونگیِ عبور از آن تبدیل می‌شود. آنچه، در تـأمّلی روان‌شـناختی، این بخش از زمانِ حال را در شعر حافظ درخور تأمّل می‌سازد احساس دوگانه و مـتناقضِ راوی است نسبت به چگونگی گذار او از مرحلهٔ ترسناک و مهیبِ برخورد با کـوچک‌ترین جزءِ زمانِ حال یا لحظهٔ نقطه‌واری که، در عین **ثابت و لایتغیّر** نمودن، فریاد بـر مـی‌دارد کـه گذراست. فریاد هراسـناک ایـن لحـظهٔ فـرّار در تـصویرهایی کـه حـافظ مـی‌آفریند بـلندتر به‌گوش می‌رسد و دو احساسِ هم‌زمانِ متناقض پدید مـی‌آورد: یکـی غـنیمت شـمردن آن و دیگری هراس از گریز آن:

بادت به دست باشد اگر دل نهی به هیچ در معرضی که تختِ سلیمان رود به بـاد

غــور روان‌شـناختی در مـاهیّت ایـن دو احسـاسِ مـتضاد یگـانگیِ آنـها را، بـه حـیث دو روی یک سکّه، نشان می‌دهد. غنیمت شـمردنِ **انـفاس** یکـی از مـوتیف‌های فـلسفی در شعر، به‌ویژه شعر قرون وسطاست که نه‌تنها در بطن آن بلکه بارها به‌صراحت بر آن تأکـید شده است. امّا هراس از گـذرا بـودنِ دم، بـیشتر در لایـه‌های پـنهان آثـار جـا گـرفته کـه در تأویل‌های روان‌شناختی نمودار می‌گردد. به عبارتِ *χαρπε διεμ* «زمان را دریـاب» بـارها در چکامه‌های هوراس (هوراتیوس، ۶۵ق‌م ـ ۸م)، شـاعر لاتـینی، تکـرارشـده و شـاعر آن را به‌عنوان موتیف به‌کاربرده‌است. این مـضمون در شـعر یـونانی نـیز مـانند شـعر لاتـینی به‌تناوب در بسیاری از متون ادبی آمده‌است. همین مـضمون، در شـعر آسـونیوس، شـاعر لاتینی قرن ۴م، با نماد «گل سرخ» (زیبایی و کوتاهی عـمر)، صـورت تـازه‌ای یـافته‌است. باری، اغتنام فرصت، به صوَر گوناگون، در سروده‌های شـاعران بـه زبـان‌های مـتعدّد مـایهٔ غالب شده‌است. علاوه بر آن، این مضمون در بسیاری از موعظه‌ها و متون دیـنی در قـرون وسطا و پس از آن با لحنی هشداردهنده ظاهر شده‌است.

در شعر حافظ، در بیان این اندیشهٔ اپیکوری، از بُن‌مایه‌های تصویری و نـمادین چـون

کوتاهیِ عمر گل، بهره‌جویی و گاه لحن هشداردهنده اختیار شده است:

ای دل ار عشرتِ امروز به فردا فکنی — مایهٔ نقدِ بقا را که ضمان خواهد شد
ماهِ شعبان منه از دست قدح کاین خورشید — از نظر تا شبِ عیدِ رمضان خواهد شد
گل عزیز است غنیمت شمریدش صحبت — که به باغ آمد ازین راه و ازآن خواهد شد

یا

بر لبِ بحرِ فنا منتظریم ای ساقی — فرصتی دان که زلب تا به دهان این همه نیست

یا

به مأمنی رو و فرصت شمر غنیمتِ وقت — که در کمینگهِ عمرند قاطعانِ طریق

و این فریاد هراسناک‌تر می‌شود وقتی که راویِ حکیمِ شعر حافظ حقیقتِ تلخِ دیگری را گوشزد می‌کند:

فرصت شمار صحبت کز این دوراهه منزل — چون بگذریم دیگر نتوان به هم رسیدن

یا

هر وقتِ خوش که دست دهد مغتنم شمار — کس را وقوف نیست که پایانِ کار چیست

امّا چگونه باید خوش بود و چگونه باید دم را غنیمت شمرد؟ راویِ شعرِ حافظ توصیه می‌کند:

هرگه که دل به عشق دهی خوش‌دمی بوَد — در کارِ خیر حاجتِ هیچ استخاره نیست

سرّ جاودانگی را **عشق** می‌داند:

دلا دایم گدای کویِ او باش — به حکمِ آنکه دولتْ جاودان بِه

گاهی نیز سرخوشی و بی‌خبری را به عنوان داروی دلهره و هراس از گذر عمر تجویز می‌کند:

سبز است در و دشت بیا تا نگذاریم — دست از سرِ آبی که جهان جمله سراب است

یا

بهار و گل طرب‌انگیز گشت و توبه‌شکن — به شادیِ رخِ گُل بیخِ غم زدل برکن

یا

ذخیره‌ای بنه از رنگ و بویِ فصلِ بهار — که می‌رسند ز پی رهزنانِ بهمن و دی

یا

ایّامِ گل چو عمر به رفتن شتاب کرد ساقی به دَوْرِ بادهٔ گلگون شتاب کن

شتابی که در شعر حافظ، مکرّر گوشزد می‌شود نیز ناظر به شکار زمان است:

می بی‌غش است دریاب وقتی خوش است بشتاب
سالِ دگر که داند امّیدِ نوبهاری

در همین بافت است که تصویر هراس یا بی‌اعتباری به «امنِ عیش» در شعر او تکرار می‌شود:

بیدار شو ای دیده که ایمن نتوان بود زین سیلِ دمادم که در این منزلِ خواب است
بیا که قصرِ امل سخت سست‌بنیادَست بیار باده که بنیادِ عمر بر بادَست
این یک دو دم که مهلتِ دیدار ممکن است دریاب کارِ ما که نه پیداست کارِ عمر
مرا در منزل جانان چه امنِ عیش چون هر دم جرس فریاد می‌دارد که بربندید محمل‌ها

در شعر حافظ، تراژدیِ گذر عمر و دلهرهٔ ناشی از آن به صورت گذار از بیابان، دریای خوفناک، امواج سهمگین، دشت مشوّش نیز مصوّر شده است:

دو تنها و دو سرگردان دو بی‌کس دد و دامت کمین از پیش و از پس
که می‌بینم که این دشتِ مشوّش چراگاهی ندارد خرّم و خوش

حاصل سخن

تفکّر نسبت به ماهیّتِ زمان و چگونگیِ گذارِ آن دغدغهٔ مشترک همهٔ انسان‌هاست. این اندیشه، در آثار فلسفی، ریشهٔ مباحثی نظری و، در آثار هنری و ادبی، جان‌مایهٔ تصاویر هنری شده است. علاوه بر آن، تلقّی همسان از زمان یکی از عناصر بنیادین در آثار هنری و فلسفیِ جهان را پدید آورده است. بررسی چگونگی حضور این اندیشهٔ مشترک در آثار هنری و ادبیِ ادوار و اقوام و بهره‌گیری از مباحث و الگوهای نظری به منظور نظام‌مند ساختن این بررسی دریچه‌های تازه‌ای به روی معانی فلسفی و روان‌شناختی و زیبایی‌شناختی می‌گشاید و راه را برای شناخت بهترِ نگرشِ متفکّران نسبت به هستی هموار می‌سازد. در این مقاله، با تکیه بر یکی از الگوهای کلاسیک نظری دربارهٔ پدیدارشناسیِ زمان و نقش آن در شکل‌گیری گزاره‌های قدرتمند هنری در شعر حافظ، نشان داده شده که نگرش فلسفی و دغدغهٔ راویِ اشعارِ حافظ نسبت

به‌گذرِ زمان در آفرینشِ تصاویر شاعرانه نقشی اساسی دارد؛ همچنین تلاش راویِ اشعارِ حافظ در تصرّف قلمروهای گستردهٔ زمان به ایجاد نوعی زمانِ ذهنی در ذهن راوی منجر شده‌است ــ زمانی که خارج از واقعیّت جا گرفته امّا نقشی سرنوشت‌ساز در شکل‌دهیِ اقتدار شاعرانه دارد. علاوه بر آن، با استفاده از الگوی نظریِ مطرح‌شده در آراءِ قدّیس آوگوستینوس و تقسیم‌بندی زمان به محورهای مشخّص در تجربهٔ آن، اعم از شخصی و اجتماعی، به بخشی از عواطف متناقضِ راوی نسبت به زمان پی بردیم ــ عواطفی که، با استفاده از رویکرد نقد روان‌شناختی و جامعه‌شناختی و زیباشناختی، وجوه دیگری از شخصیّت راوی را در اشعار این شاعر بزرگ روشن می‌سازد و راه‌های تازه‌ای برای تأویلِ بافت‌های هنری شعر حافظ بازمی‌کند. از آنجاکه، در این مقاله، به‌خصلت جهان‌شمول اندیشهٔ انسانی دربارهٔ زمان و انعکاس آن در آثار فلسفی و هنری اشاره شد، آنچه دربارهٔ اشعار حافظ گفته‌شد تعمیم‌پذیر است. علاوه بر آن، از الگوهای نظری دیگری درباب پدیدارشناسیِ زمان، اعم از کلاسیک و مدرن، نیز می‌توان برای بررسی و خوانش ژرف‌ساخت‌های فلسفیِ آثار کمک گرفت.

کتابنامه

آگوستین قدّیس، اعترافات، ترجمهٔ افسانهٔ نجاتی، پیام امروز، تهران ۱۳۸۲.

ریکور، پُل، زمان و حکایت، پیرنگ و حکایت تاریخی (کتاب اوّل)، ترجمهٔ مهشید نونهالی، گام نو، تهران ۱۳۸۳.

ـــــ، زمان و حکایت، پیکربندی زمان در حکایت داستانی (کتاب سوم)، ترجمهٔ مهشید نونهالی، گام نو، تهران ۱۳۸۴.

شاملو، احمد، مجموعهٔ اشعار، دفتر یکم، نگاه و زمانه، چاپ دوم، تهران ۱۳۸۰.

گرین و. و همکاران، مبانی نقد ادبی، ترجمهٔ فرزانهٔ طاهری، نیلوفر، تهران ۱۳۷۶.

Cuddon, G.A. (1984), *A Dictionary of Literary Terms*, Pinguin Books, U.S.

Ricoeur, Paul (1983), *Temps et récit*, Editions du Seuil, Paris; *Time and Narrative* (*Temps et récit*), translated by Kathleen McLaughlin and David Pellauer, University of Chicago Press, Chicago 1984.

❑

سکنجبیّه و زخاریف و دیوان هزل از کیست؟

مصطفیٰ ذاکری

آقای ذاکرالحسینی در مقالهٔ خود با عنوان «آیا فرهنگ شیرازی طنز می‌پرداخت؟» (نامهٔ فرهنگستان، سال نهم (پاییز ۱۳۸۶)، شمارهٔ ۳، شمارهٔ مسلسل ۳۵، ص ۱۲۶–۱۴۹)، در انتساب چند اثر به میرزا ابوالقاسم فرهنگ شیرازی، فرزند وصال شیرازی، تشکیک و به دلایلی آن را رد کرده‌اند. این آثار به شرح زیرند:

ــ قصیده‌ای در وصف پاریس که سرودهٔ حاجی پیرزاده است و به‌غلط به فرهنگ نسبت داده شده است.

ــ رسالهٔ **سکنجبیّه** که در سال ۱۳۱۲ در مجلهٔ **ارمغان** (سال چهاردهم، شمارهٔ ۶ و ۷) چاپ شده و عشرت شیرازی، نوهٔ وصال، آن را از تألیفات فرهنگ شمرده است. آقای ذاکرالحسینی نام نویسندهٔ این رساله را نتوانسته‌اند به دست آورند. شادروان علی‌اصغر حکمت، در ابتدای نسخه‌ای از آن که به خطّ خود نوشته‌اند، آن را از میرزا احمد وقار، پدر عشرت، دانسته‌اند.

ــ رسالهٔ زخاریف یا **الزّخاریف** (سال تألیف: ۱۲۷۸ق) که، در ابتدای آن، مؤلّف خود را ابوهاشم بن الشّیخ المفید معرّفی کرده است. این رساله به سبک و سیاق رسالهٔ **سکنجبیّه** نوشته شده و این هردو رساله باید از یک مؤلّف باشد. زخاریف هنوز به چاپ نرسیده است.

ــ دیوان هزل که نسخه‌ای خطّی از آن در کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران محفوظ است و ناظم آن خود را هاشم یا ابوهاشم یا شیخ ابوهاشم بن مفید معرّفی کرده و نام پسر

خود، داود، و برادر خود، شیخ تراب یا بوتراب، را در آن ذکر کرده است. پنج شش بیت از این دیوان در مقالهٔ آقای ذاکرالحسینی نقل شده است. ضمناً، در آخر مقاله، اشاره‌ای به خانواده و فرزندان شیخ هاشم شده و شجره‌نامهٔ آنها نیز درج شده است برای آنکه نشان داده شود چنین شخصی ساخته و پرداختهٔ ذهنی نیست.

امّا مؤلّف دیوان هزل سیّد اسدالله غرّا (وفات: ۱۲۹۰ق) است و آن با عنوان دیوان فکاهیّات غرّا (موسوم به هاشمیّه) در بمبئی چاپ شده× و نسخه‌ای از این چاپ در اختیار راقم این سطور است و، درآن، کتابفروشی معرفتِ شیراز محلّ فروش آن اعلام شده است. در صفحهٔ عنوان آن آمده است:

دیوان غرّا موسوم به هاشمیّه از مصنّفات مرحوم سیّد اسدالله غرّا

صفحات ۲ و ۳ این دیوان حاوی شرح حال مختصری است از سیّد اسدالله و یک بند از ترجیع‌بندِ ده‌بندیِ او در مدح امیرالمؤمنین علی علیه‌السّلام که ظاهراً از آثار عجمِ فرصتِ شیرازی نقل شده است. فرصت می‌نویسد که سه ساعت پیش از درگذشت سیّد اسدالله نزد او بوده و او از هجاهای خود توبه کرده و آنها را به آب شسته است. متن دیوان حاوی قصاید و غزلیّات هجو است به ترتیب قوافی از الف تا یاء به خطّ نستعلیق خوش امّا با اغلاط متعدّد. سپس پنج بند از ترکیب‌بندی با عنوان «قصیدة المسجدیّه» (ص ۷۷ـ۸۲) و یک قصیده با عنوان «فی رجوعِ الشّیخ یحییٰ مِنَ الحج» در ۴۸ بیت، باز در هجو یحییٰ پسر شیخ هاشم، درج شده و کتاب با دو مثنوی فکاهی (تا ص ۸۹) و مسمّطی از آقا محمّدجعفر مشهور به «عاقل» با عنوان «دیوان جعفریّه» (در ۶صفحه)، که تماماً هزل است به سبک اشعار قاآنی نه هجو، پایان یافته است. کتاب به قطع جیبی در ۹۵صفحه چاپ شده و در هیچ‌جای آن تاریخ چاپ ذکر نشده است. امّا اگر مدحِ مندرج در مقدّمهٔ آن از آثار عجم، که چاپ اوّل آن مورّخ ۱۳۱۴ق است، نقل شده باشد، تاریخ چاپ طبعاً

---

* دستنویسی از هاشمیّه، نظم سیّد اسدالله غرّای شیرازی (وفات: ۱۲۹۰ هجری) در هجو شیخ ابوهاشم، به شمارهٔ ۱۰۱۲۱ در کتابخانهٔ آیت‌الله‌العظمیٰ مرعشی نجفی همچنین دو نسخهٔ دیگر از سکنجبیّه یا ذخر السّفاهة علیٰ طبّ البلاهة، یکی به شمارهٔ ۱۰۶۸۱ در همان کتابخانه و دیگری در کتابخانهٔ شخصی مهندس عبدالرّزاق بغایری محفوظ است (← متّقی، حسین، «نسخه‌های طنز»، میراث شهاب، سال چهاردهم، شمارهٔ اوّل (پیاپی ۵۱)، قم، بهار ۱۳۸۷، ص ۹۳ و ۱۱۷ـ محسن ذاکرالحسینی

بعد از سال مذکور خواهد بود. مضافاً اینکه دیوان غرّا را ناصرالدّین‌شاه (مقتول: ۱۳۱۳ق) دیده که البتّه نسخهٔ چاپی مورّخ ۱۳۱۴ق نبوده است.

کتابفروشی معرفت شیراز به احتمال قوی در زمان پهلوی اوّل یا اندکی پیش از آن تأسیس شده است.

با این توضیحات باید گفت که دو کتاب دیگر یعنی سکنجبیّه و زخاریف نیز از همین سیّد اسدالله متخلّص به غرّاست که آنها را به نثرِ آمیخته به شعر نوشته و تقریباً همان مطالب را به صورت‌های دیگر تکرار کرده است.

از فحوای این سه اثر چنین برمی‌آید که سیّد اسدالله غرّا با شیخ ابوهاشم بن شیخ مفید اختلاف و خرده‌حسابی داشته یا آنکه دعاوی شیخ هاشم را نادرست می‌دانسته و او را مزوّر و مدلّس می‌شمرده لذا خواسته است که او را تحقیر و بی‌سوادی او را آشکار و مفاسد او را ذکر کند. از پاره‌هایی که از سکنجبیّه در صفحهٔ ۱۳۱ مقالهٔ آقای ذاکرالحسینی نقل شده است چنین برمی‌آید که گویا شیخ هاشم ادّعای دانش بسیار و اطّلاع از علوم گوناگون داشته درحالی‌که در این علوم پیاده بوده است چنان‌که سیّد اسدالله در هجو او گفته که بحر شعری را «بحر خزر مرکّب از شش فعلنلات و دو فاعلات دانسته که مرکّب است از یک وتد مخبون و چهار سبب مقتضب و صاحب کتاب مقیاس النّجوم مثال این بحر را بیت فیلقوس حبشی آورده» و بدین‌وسیله خواسته است چنین جلوه دهد که شیخ هاشم چندان از شعر و علوم و فنون شعر بیگانه است که اسامی بحور را نمی‌داند و افاعیل را نمی‌شناسد، از وتد مخبون و سبب مقتضب یاد می‌کند که در عروض وجود ندارد و از کتابی در عروض نام می‌برد که «مقیاس النّجوم» عنوان دارد و باید در علم نجوم باشد نه در علم عروض و فیلقوس یعنی فیلیپ، پدر اسکندر، را حبشی معرّفی می‌کند و بیتی در بحر عروضی را به او نسبت می‌دهد. در صفحهٔ بعد هم مطالبِ درهم برهم بسیار از قول شیخ هاشم می‌بینیم که سنهٔ ۱۹۰۰ قبل از هبوط آدم را مطابق ۲۴۰۰ هجری دانسته است و ناپلئون را با حجّاج بن یوسف به جنگ انداخته است. ظاهراً ناصرالدّین شاه برای شیخ هاشم و خانوادهٔ او حرمتی قایل بوده است و گمان نمی‌رود که این احترام بی‌دلیل باشد.

کتاب هاشمیّه یا فکاهیّات غرّا به لهجهٔ شیرازی سروده شده است و لغات فراوانی

به شیرازی در آن دیده می‌شود که ظاهراً هنوز رایج است؛ از جمله جِقیدن (=پریدن و جهیدن)، ایسواوسو (=این‌سو و آن‌سو)، میچه (=زن یا دختر کلیمی که کارش زالوانداختن بود). چنان‌که می‌گوید:

میچه گر یابد به مسجد ره ز جدول‌های آب　　کوزهٔ اشکسته‌اش را پُر ززالو می‌کند

یا

یک پسر دارم پلید و نابکار　　اسمِ او داود و در سنِّ شباب
گنده‌تر از خرس‌های کُنداری　　خرتر از یابوهای آسیاب

که، در آن، کُنداز نام بلوکی است در جنوب شیراز به طرف بوشهر یا

سُم بکوب و دُم بیفشان ای ابو　　از فرح مانند یابوی چهاب*
می‌نهند بر سر عمامه گِرد و غُند　　می‌کند در پایِ خود کفش و جوراب

* یعنی «یابوی آبکش از چاه آب»

غُند یعنی «مدوّر» و در قدیم کفش پاشنه‌دار و جوراب پوشیدن را از کارهای فرنگیان و ارمنیان می‌دانستند و عیب می‌شمردند.

معنای بسیاری از لغات آن را نتوانستم پیدا کنم زیرا که شیرازیِ آشنا پیدا نکردم که از او بپرسم. مانند میشو و پرگو در اشعار زیر:

بسکه زد غم به دلم مُشت و طپانچه بر رو　　صوتِ تیزم به مَثَل غرّش **میشو** شده است
عمر آخر شد و عشق است هنوزم در دل　　گندمِ عمرِ مرا بین که چه **پرگو** شده است

لغات دیگری مثل شولو پولو («شلوغ پلوغ»)، غرّه تراق («رعدوبرق»)، تیلیت («ترید») نیز دیده می‌شود که هنوز رایج است. ضمناً ابیاتی که در مقالهٔ آقای ذاکرالحسینی (ص ۱۴۲) نقل شده در صفحات ۱۶ تا ۱۸ هاشمیّه عیناً وجود دارد، که با قافیهٔ دال است (سفید، ترکید، بجقید، کالخورشید، بپرسید که باید باء را کشید تا وزن درست شود) و بیت «جاءَ مِنْ مکّه به شیراز ابوهاشم باز» هم در صفحهٔ ۲۸ هاشمیّه دیده می‌شود.

اکنون این بحث را با مطلبی مهم در تاریخ مطبوعات به پایان می‌برم. این کتاب هاشمیّه باعث شد که، نخستین‌بار در تاریخ نشر و طبع، سانسور در ایران به‌وجود آید. در کتاب سرگذشت مطبوعات ایران تألیف فرید قاسمی (ج ۱، ص ۴۰۵) آمده است:

چند سال بعد از این احکام [احکام صادره و منتشره در روزنامهٔ دولت علیّهٔ ایران شمارهٔ ۵۵۲ مورّخ پنجشنبهٔ ۱۲ رجب ۱۲۸۰ و حکم صادره دربارهٔ میرزا محمّدحسین رئیس‌الکُتّاب در

مورد نظارت بر باسمه‌خانه‌های طهران] اعتمادالسّلطنه عریضه‌ای به ناصرالدّین‌شاه دربارهٔ سانسور نوشت که متن آن چنین بود: بعدالعنوان... بعضی کتب تازه‌منطبعهٔ هندوستان علی‌الخصوص بمبئی را چندی است به تهران می‌آورند، از قبیل میزان الحق در ردّ مذهب اسلام و رسالهٔ موسوم به هاشمیّه در هجای یکی از علمای معتبر بلکه یک طایفه از علمای ایران که حاجی شیخ هاشم و حاجی شیخ ابوتراب امام‌جمعهٔ شیراز باشند و همچنین بعضی روزنامه‌ها از عثمانی و آلمان و فرانسه به تهران می‌آورند که سراپا بدنویسی از رجال و دولت علیّهٔ ایران است و بعضی کتابچه‌ها که تألیفات مسافرین یاوه‌گوست از قبیل مادام میرانو و دیولافوآ و جمع دیگر است. طبع این کتابچه‌ها و روزنامه‌ها اشکال دارد بلکه محال است. حال چه‌عیب‌دارد رسمی که در میان اغلب دول معظّمه مرسوم است یعنی **سانسور** در ایران هم معمول شود.

سپس در همین کتاب (ص ۴۰۶) اضافه شده است:

محمدحسن‌خان اعتمادالسّلطنه دربارهٔ ادارهٔ سانسور در المآثر و الآثار در ذیل ادارهٔ سانسور که عبارت است از تفتیش کتب و روزنامه‌های وارده از خارج نوشته است: «چون بعضی از مطبوعاتِ بعضی از ممالک که مشتمل بر طعن طریقی یا قدح فریقی و یا هجای شخصی و یا هزل فاحشی بود به‌لحاظ مبارک این پادشاه قدس‌اکتناه می‌رسید از انتشار آنها همواره آثار کراهت بر جبین همایون هویدا بود تا وقتی که رسالهٔ **هجو سلالهٔ شیخ‌هاشم شیرازی مطبوعهٔ بمبئی** را به طهران آوردند و نسخه‌ای به حضور مهرظهور بردند. از مشاهدهٔ آن اشعارِ ناسزاوار در حقّ آن دانشوران بزرگوار، نعوذبالله من غضب‌الله، شعلهٔ خشم شاهنشاهی زبانه زدن گرفت و دروقت به تحجیر و اعدام تمام آن نسخ فرمان‌رفت. بندهٔ نگارنده که حاضر درگاه بوده معروض‌نمود که در دولت‌های اروپیّه سدّ راهِ این عیب را از ممالک خویش دایرهٔ تفتیش ایجادکرده‌اند و اسم آن سانسور است... فرمان‌رفت تا هم در تحت‌نظر این خانه‌زاد در حدود ایران سانسور ایجاد شود».

از این مطالب معلوم می‌گردد که اوّلاً یکی از اسباب مهمّ ایجاد سانسور در ایران همین رسالهٔ هاشمیّه بوده است و ثانیاً گویا تمام نسخِ چاپ‌شدهٔ آن را معدوم کرده‌اند ولذا بعید است که از نخستین چاپ (احتمالاً در حدود سال ۱۲۸۰) نسخه‌ای مانده باشد و نسخه‌ای که در دست حقیر موجود است ظاهراً چاپ دیگری است که در زمان پهلوی اوّل منتشر شده است و نمی‌دانم از این چاپ چند نسخه موجود است ولی ظاهراً بسیار کمیاب یا نایاب است.

عزیزالله کاسب در **چشم‌انداز تاریخی هجو** (ص ۸۱) می‌نویسد: «ابوهاشم شیرازی نیز دیوانی در هجویّات به لهجهٔ شیرازی دارد.» و سپس در توضیحات خود (ص ۱۴۰) اضافه کرده است: «اعتمادالسّلطنه نیز در المآثر و الآثار خود، در باب هشتم، در بحث از سانسور در روزگار ناصرالدّین‌شاه چنین نوشته است [چند سطر از آن را که در بالا نقل شد ذکر کرده است]».

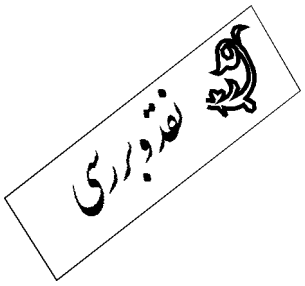
با آنکه در نقل نوشتهٔ اعتمادالسّلطنه تصریح شده که رسالهٔ هجو سلالهٔ شیخ‌هاشم شیرازی را به طهران آوردند مع‌ذلک، عزیزالله کاسب، چنان‌که دیدیم، در صفحهٔ ۸۱، این کتاب را به‌غلط به ابوهاشم شیرازی منسوب کرده است.

امید است که با این توضیحات اشتباهات فوق اصلاح گردد.

منابع

قاسمی، فرید، سرگذشت مطبوعات ایران، ۲ جلد، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران ۱۳۸۰.
کاسب، عزیزالله، چشم‌انداز تاریخی هجو، ناشر: مؤلّف، تهران ۱۳۶۶.

❑



با مدّعی مگویید یا بگویید؟

(نگاهی به پنجاه غزل حافظ از روزگار او)

ابوالفضل خطیبی

***غزل‌های حافظ* (نخستین نسخهٔ یافت‌شده از زمان حیات شاعر)، گردآوری علا مرندی در ۷۹۱-۷۹۲ هجری‌قمری، به‌کوشش علی فردوسی، نشر دیبایه، تهران ۱۳۸۷، ۲۱۴صفحه.**

به‌تازگی پنجاه غزل حافظ برگرفته از جُنگ شعری به‌کتابت علا مرندی نامی، را که ادّعا شده هم‌روزگار حافظ بوده، دکتر علی فردوسی، استاد و مدیر گروه تاریخ دانشگاه نُتْردام (ایالت کالیفرنیا) به چاپ رسانده است.

این کتاب، در روز نهم بهمن‌ماه ۱۳۸۷، در فرهنگسرای نیاوران رونمایی شد و، در گزارشی که خبرگزاری فارس از این رویداد منتشر کرده، آمده است که استادان ایرج افشار، محمّدرضا شفیعی کدکنی، و سلیم نیساری تاریخ این نسخه را تأیید کرده‌اند.

به گزارش دکتر فردوسی در مقدّمهٔ مفصّل شصت صفحه‌ای این چاپ، جُنگ یادشده در کتابخانهٔ بادلیان دانشگاه آکسفورد نگهداری می‌شود. غزل‌ها همگی (شاید به استثنای پنج غزل) در هنگام حیات شاعر وارد جُنگ شده‌اند. در این جُنگ، نخست شعرهایی از خودِ علا مرندی سپس گزیده‌ای از اشعار عمیدالملک کُندُری (مقتول: ۴۵۶)،

مهستی گنجوی (قرن ۶)، رشیدالدّین وطواط (وفات: ۵۷۳ یا ۵۷۸)، کمال‌الدّین اسماعیل (وفات: ۶۳۵)، سیف باخرزی (وفات: ۶۵۹)، سعدی (وفات: ۶۹۱ یا ۶۹۴)، همام تبریزی (وفات: ۷۱۳ یا ۷۱۴)، نزاری قهستانی (وفات: ۷۲۰)، اوحدی مراغه‌ای (وفات: ۷۳۸)، سلمان ساوجی (وفات: ۷۷۸)، شاه شجاع (وفات: ۷۸۶)، جلال‌الدّین عضد یزدی (قرن ۸)، حافظ (وفات: ۷۹۱ یا ۷۹۲)، سلطان احمد جلایر (سلطنت: ۷۸۴–۸۱۳ مقتول) نقل شده است.

آقای فردوسی، در دیباچه، دو قرینه دربارهٔ تاریخ کتابت این جُنگ به دست می‌دهد، یکی بیت

در سنه‌ی **اثنی و تسعین** بود از هجرِ نبی در محرّم این محرّر شد به رسمِ روزگار

و دیگری سرعنوان‌های غزل‌ها و مفردات حافظ.

وی، در شرح و توضیح قرینهٔ اوّل، می‌نویسد که حذف صدگان از تاریخ در این روزگار رایج بوده‌است و، در تأیید این قول، شواهدی از ظفرنامهٔ شامی و شیرازنامهٔ معین‌الدّین زرکوب شیرازی به دست داده‌است. امّا، چنان‌که ملاحظه می‌شود، شواهد از کتاب‌های تاریخ است نه از تذکره‌ها یا جُنگ‌ها. به‌علاوه، در ظفرنامهٔ شامی، رویدادها به ترتیب سنواتی مرتّب شده، لذا حذف صدگان برای پرهیز از تکرار اشکالی پدید نمی‌آورد و سابقهٔ آن را معلوم می‌سازد. در شیرازنامه نیز، درست یک سطر پیش از سطر مستند آقای فردوسی (ص۱۰۲)، تاریخ کامل آمده است. آقای فردوسی، که رشتهٔ تخصّصی ایشان تاریخ همین دوره است، نیک می‌دانند که این شیوهٔ ثبت تاریخ در بسیاری از تواریخ به‌ویژه متعلّق به دوره‌های تیموری و صفوی معمول بوده است.

آقای فردوسی، با استناد به سرعنوان‌ها، استنباط می‌کند که غزل‌ها و مفردات جلال‌الدّین عضد یزدی پس از مرگ وی و از آنِ حافظ در زمان حیات او وارد جُنگ شده‌است. علا مرندی از جلال با دعاهایی چون **وَلَهُ رَوَّحَ اللهُ تُربَتَه، وَلَهُ نَوَّرَ اللهُ روحَه** یاد می‌کند و از حافظ با دعاهایی چون **وَلَهُ دامَ تَوفیقُه، وَلَهُ طَیَّبَ اللهُ عیشَه، وَلَهُ دامَ اِفضالُه**. «پس تردیدی نمی‌توان داشت که علا غزل‌های حافظ را هنگامی که شاعر شیرازی هنوز از نعمت حیات برخوردار بوده در مجموعهٔ خود وارد کرده‌است».

آقای فردوسی، با مقایسهٔ ضبط جُنگ و چاپ خانلری، به این نتیجه رسیده‌است که

این دو در ۳۳۵ مورد تفاوت دارند و، از این ۳۳۵ مورد، ۶۳ مورد ضبط جُنگ با ضبط هیچ‌یک از نسخه‌های شناخته برابر نیست. در این گفتار، جز یکی‌دو مورد دیگر، به بررسی همین ۶۳ مورد آن‌هم به لحاظ زبان و منطق درونی شعر حافظ پرداخته خواهد شد. آقای فردوسی، در اواخر دیباچه، از همین دو مورد گفت‌وگو می‌کند که قاعدتاً باید آنها را شاهدی برای ارزش و اعتبار ضبط‌های جُنگ تلقّی کرده باشد. بنابراین، ما بحث خود را با همین دو نمونه آغاز می‌کنیم.[۱]

غزل ۸، بیت ۱

با مدّعی **مگویید** (**بگویید**) **اسرارِ** (**احوال**) عشق و مستی
تا بی‌خبر **بمیرد** (**نمیرد**) در دردِ خودپرستی

آقای فردوسی ضبط علا را «منحصربه‌فرد» معرّفی کرده و گفته که آن را «نمی‌توان به سود ضبط‌های خانلری و نیساری رد کرد». وی بر آن است که حافظ خواسته است «مدّعی پیش از رخت بربستن از این جهان حدّاقل از احوال عشق و مستی آگاه شود». امّا اوّلاً ضبط علا «منحصربه‌فرد» نیست، در سه نسخه ضبط «بگوئید» و در دو نسخه ضبط «نمیرد» آمده (← سلیم نیساری، دفتر دگرسانی‌ها در غزل‌های حافظ، دفتر دوم، ص ۱۴۱۶). به علاوه، خودِ آقای فردوسی در پانوشتِ این بیت نوشته‌اند: «ضبط علا برابر است با نسخهٔ ط». ثانیاً خواجه، در چندین بیت، احوال مدّعیِ لاف‌زن و موضع خود را در قبال او برای ما روشن کرده است:

ای **مدّعی** برو که مرا با تو کار نیست
با **مدّعی** نزاع و محاکا چه حاجت است
مدّعی گر نکند فهم سخن گو سر و خشت
جور از حبیب خوش‌تر کز **مدّعی** رعایت
که رحم اگر نکند **مدّعی** خدا بکند

چگونه است که موقف حافظ در قبال **مدّعی** تنها در ضبط علا از بیت شاهد دگرگون می‌شود. به هر حال، این بیت با ضبط علا با بیت‌های دیگر چندان سازگار نیست.

---

۱) همه‌جا ضبط چاپ خانلری و، اگر در آن نیامده باشد، ضبط دفتر دگرسانی‌ها در غزل‌های حافظ نیساری نقل شده و، در موارد اختلاف، ضبط علا مرندی درون پرانتز نشان داده شده است.

غزل ۸، بیت ۶

حافظ **ندید** (**بدید**) اوّل وین غم گرفت مهمل
کز اوجِ سربلندی افتد به **چاهِ** (**خاک**) پستی

بحث اصولاً دربارهٔ این بیت به‌نظر زاید می‌رسد چون بیت به‌این صورت در چاپ خانلری نیست و در چاپ نیساری هم در بخش «ابیات اضافه بر متن» جای گرفته است. امّا مصراع دوم آن، هم در چاپ خانلری و هم در چاپ نیساری، در بیت زیر آمده است:

در آستانِ جانان از آسمان میندیش کز اوجِ سربلندی افتی به خاکِ پستی

و بعید است که حافظ در دو بیت یک مصراع را با اندک تغییری به‌کار برده باشد. این برداشت آقای فردوسی هم، که ترجیح داده‌اند «بدید اوّل» (ضبط جُنگ) را «به دیدِ اوّل» به‌معنیِ «به‌اوّلین نگاه» بخوانند و، با این قرائت، بیت را چنین تفسیرکنند که حافظ در **نگاهِ اوّل** این غم را که از اوج سربلندی به‌چاه پستی خواهدافتاد چندان جدّی نگرفت وجهی ندارد. این تفسیر با ضبط **این** (**بدون واو عطف**) ممکن است وجهی پیداکند نه با ضبط **وین** (**با واو عطف**) چون عبارتِ «به دیدِ اوّل **وین** غم گرفت مهمل» دستوری نیست.

غزل ۱، بیت ۳

مدّعی خواست که آید به تماشاگهِ راز (**هرکسی خواست قدم در حرم عشق زدن**)
دستِ غیب آمد و بر سینهٔ نامحرم زد

ضبط علا در نسخهٔ **د** (چاپ خانلری) آمده‌است. امّا، در این نسخه، به‌جای «زدن»، «نهد» ضبط شده‌است. صرف‌نظر از این معنی، هرکس که با پیوند زندهٔ کلام و پیام حافظ و ربط ظریف عناصر و اجزای سخن او با یکدیگر آشنا باشد به‌آسانی بر ضبطِ نچسبِ علا، در مقابل متناظر آن، دست رد می‌زند و در اصالت ضبط مقابل، که در آن کلیدواژه‌های «راز»، «غیب»، «نامحرم» با یکدیگر همپیوستگی دارند، کمترین تردیدی روا نمی‌دارد.

غزل ۱، بیت ۴

جلوه‌ای کرد رخت دید ملَک عشق نداشت
عینِ آتش شد **از این غیرت و بر آدم زد** (**و آتش به همه عالم زد**)

پارهٔ آخر مصراع دوم این بیت در نسخهٔ علا («و آتش به همه عالم زد») عیناً در مصراع دوم از بیت مطلع در همین نسخه (عشق پیدا شد و آتش به همه عالم زد) تکرار شده است:

در ازل پرتو حسنت ز تجلّی دم زد عشق پیدا شد **و آتش به همه عالم زد**
... جلوه‌ای کرد رخت دید ملک عشق نداشت عین آتش شد **و آتش به همه عالم زد**

به‌علاوه، این غزل معروف از جمله غزل‌های روائی حافظ است که توالی منطقی بیت‌های آن آشکار است.

مفرد شمارهٔ ۲ و غزل ۴۷، بیت ۵

بر درِ میخانهٔ عشق ای مَلَک **تسبیح گوی** (**آهسته رو**)
کاندر **آنجا** (غزل ۴۷: **اینجا**) طینتِ آدم مخمّر می‌کنند

تسبیح گفتن مَلَک در بیت زیر از حافظ آمده است:

تویی آن گوهرِ پاکیزه که در عالَمِ قدس ذکرِ خیرِ تو بوَد حاصلِ تسبیحِ مَلَک
(خانلری، غزل ۲۹۵، بیت ۲)

با ضبط علا (**آهسته رو**) رابطهٔ مضمون بیت با آیهٔ قرآنی گسسته می‌شود. ضمناً «بر در» با «سکون» وفق دارد نه با «حرکت» (رفتن).

غزل ۴، بیت ۵

گوش (**روی**) بگشای که بلبل به فغان می‌گوید
خواجه تقصیر مفرما گلِ توفیق ببوی

ضبط «روی بگشای» در هیچ‌یک از نسخه‌ها جز نسخهٔ علا نیست و نباید هم باشد؛ چه **گوش** را برای شنیدن فغان بلبل می‌گشایند نه **روی** را. اگر فغان بلبل لاحق بر طلبِ روی‌گشودن می‌بود، باز ضبط جُنگ وجهی پیدا می‌کرد؛ امّا «فغان بلبل» **دلیل** طلب آمده است نه **پی‌آمدِ** آن.

غزل ۷، بیت ۵

خدا را چون دلِ ریشم قراری **بست** (**یافت**) با زلفت
بفرما لعلِ نوشین را که **حالش** (**جانش**) با قرار آرد

زیبایی و لطف سخن خواجه در این بیت آن است که، در دو مصراع، «قرار» به دو معنیِ «عهد و پیمان» و «آرامش» به‌کار رفته‌است. امّا، با ضبط علا، «قرار» در دو مصراع یک‌معنی پیدا می‌کند و لطف سخن از دست می‌رود. به‌علاوه، مرجع ضمیر «ـَ ش» در هر دو ضبط (حالش/ جانش) «دل» است؛ امّا «حالِ دل» معنی‌دار است در صورتی که «جانِ دل» معنی‌دار نیست.

غزل ۱۱، بیت ۲

ما را به منعِ عقل مترسان و می بیار
کان **شحنه** (**شیخ**) در ولایتِ ما هیچ‌کاره نیست

ضبط علا (**شیخ**) بر ضبط نسخه‌های دیگر (**شحنه**) برتری ندارد؛ چون مست با **شحنه** سر و کار دارد نه با **شیخ**.

غزل ۱۴، بیت ۱

به **عهدِ** (**فصل**) گل شدم از توبهٔ شراب خجل
که کس مباد ز کردارِ ناصواب خجل

بیت با ضبط «عهد» که هم به‌معنای «پیمان» است هم به‌معنای «دوران» ابهام شاعرانهٔ خوشی پیدا می‌کند که با ضبط «فصل» پیدا نمی‌کند.

غزل ۱۴، بیت ۶

رواست نرگسِ مست ار (**به باغ نرگس از آن رو**) فکند سر در پیش
که شد ز شیوهٔ آن چشمِ پرعتاب خجل

ضبط خانلری آشکارا بر ضبط علا برتری دارد؛ چون دلیل سرافکندگی و خجلت نرگس را تلویحاً ناکامی او در رقابت با چشم معشوق از حیث **مستی** افاده‌می‌کند. در واقع، اگر کلیدواژهٔ **مست** در بیت نباشد، مضمونِ اصلیِ بیت نفی می‌شود.

غزل ۱۴، بیت ۷

حجابِ ظلمت از آن **بست** (**جست**) آبِ خضر که گشت
ز طبع حافظ و **این** (**وز**) شعرِ همچو آب خجل

در مصراع دوم، ضبط علا (حافظ و وز) در هیچ یک از نسخه‌ها نیست و نباید هم باشد دو واو عطف دارد که یکی زاید است.

غزل ۱۷، بیت ۲

افشای رازِ خلوت ما خواست کرد شمع
شکرِ خدا که سرِّ دلش در **زبان** (**دهان**) گرفت

شمع «زبان» دارد نه «دهان». در ادبیّات فارسی شنیده و دیده نشده است که شاعری برای شمع «دهان» صورت بسته باشد. «سرِّ دل» هم گره در زبان می‌افکند نه در دهان.

غزل ۱۹، بیت ۵

منِ سرگشته هم از اهل سلامت بودم
دامِ راهم شکنِ **طرّهٔ هندوی** (**سلسلهٔ موی**) تو بود

«سلسلهٔ موی» در پایانِ بیتِ اوّل همین غزل آمده است:

دوش در حلقه‌ی ما قصّه‌ی گیسوی تو بود تا دلِ شب سخنِ سلسلهٔ موی تو بود

غزل ۲۶، بیت ۸

می ده (**خور**) که **شیخ** (**شیح**) و **حافظ و** (**حافظ**) مفتیّ و **محتسب** (**مستقی**)
چون نیک بنگری همه تزویر می‌کنند

ضبط «خور» در برخی نسخه‌ها هست ولی ضبط «مستقی» قطعاً محرّف «محتسب» است که در نسخه‌های دیگر آمده و این تحریف چه‌بسا از مجاورت با «مفتی» پدید آمده باشد.

غزل ۲۷، بیت ۴

ضبط خانلری:

سرودِ مجلس **جمشید گفته‌اند** این بود که جامِ **باده بیاور که** جم نخواهد ماند

ضبط علا:

سرودِ مجلس **دوران جام جم** این بود که جام **نوش که دوران** جم نخواهد ماند

ضبط علا در مصراع یکم در هیچ‌یک از نسخه‌ها نیست. تعبیر «**دوران** جام» نیز

ناآشناست که به‌جای «گردش جام» نشسته است. ترکیبِ «مجلس دوران جام جم» نیز غریب است. ضمناً «جام» را نمی‌نوشند.

غزل ۳۴، بیت ۳

ضبط خانلری:

قصرِ فردوس به پاداشِ عمل می‌بخشند ما **که رندیم** و گدا دیرِ مغان ما را بس

ضبط علا:

قصر عشرتگه و ایوان به ملوک ارزانی ما **فقیریم** و گدا دیر مغان ما را بس

در تعبیر «فقیریم و گدا»، حشو به چشم می‌خورد. برتری قوّت بیان در ضبط خانلری آشکار است و مضمون آن با مضمون بیت ۵ این غزل مطابقت دارد که

از درِ خویش خدا را به بهشتم مفرست که سرِ کویِ تو از کون و مکان ما را بس

غزل ۳۵، بیت ۴

درویش را نباشد **نُزلِ سرایِ** (**نزلی برای**) سلطان
ماییم و **کهنه** (**نیم**)دلقی کاتش در آن توان زد

از درویش کسی انتظار ندارد «نُزْل» برای سلطان داشته باشد چون سلطان به مهمانی نزد درویش نمی‌رود. امّا حافظ می‌گوید: درویش «نُزلِ سرای سلطان» یعنی آنچه در سرای سلطان پیش مهمان آورند ندارد و آسمان‌جُل است. «نیم‌دلق» هم معنای محصّلی ندارد. «نیمدار» به معنی «نه نو نه کهنه» صفت جامه و فرش آمده است نه «نیمِ» مطلق.

غزل ۳۹، بیت ۲

به نوکِ خامه رقم کرده‌ای سلام مرا
که **کارخانهٔ** (**کارنامهٔ**) دوران مباد **بی‌رقمت** (**بی‌قلمت**)

بر فرض که ضبط «کارنامه» را بپذیریم، در آن «رقم» یعنی محصولِ «قلم» باید باشد نه خود «قلم». ضمناً کلمهٔ قافیهٔ «قلمت» تکرار است چون در مصراع اوّل مطلع غزل هم آمده است. در همین غزل بیت دیگری هم با کلمهٔ قافیهٔ «قلمت» آمده که در نسخهٔ علا نیست. همچنین «رقم» به ضبط خانلری در مصراع دوم با «کارخانه» مناسبت دارد چون به‌معنای نقش و علامت روی پارچهٔ محصول آن نیز هست که با «رقم» در مصراع اوّل در ترکیب «رقم کردن» به‌معنی «نوشتن» جناس تام دارد.

غزل ۳۹، بیت ۵

مرا ذلیل مگردان به شکرِ این **توفیق** (**معنی**)
که داشت دولتِ سرمد عزیز و محترمت

برتری ضبط خانلری پیداست؛ چون هر توفیقی مشکور است و هر معنایی مشکور نیست.

غزل ۴۶، بیت ۵

لطیفه‌ایست نهانی که عشق **ازان** (**از او**) خیزد
که نام آن **نه لبِ لعل** (**لب لعلی**) و خطِّ زنگاریست

«لبِ لعل» و «خطِّ زنگاری» نهان نیست، پیدای پیداست و دلیل پیدابودن ذکر رنگ آنهاست. آنچه نهان است نام خاص ندارد و از آن به «لطیفه» تعبیر شده‌است. خواجه، در بیت بعدی، این معنی را روشن‌تر بیان می‌کند و می‌فرماید:

جمالِ شخص نه چشم است و روی و عارض و خط
هزار نکته در این کار و بارِ دلداریست

هرچند **ازو** به سبک قدیم نزدیک‌تر است، به لحاظ موسیقی درونی مصراع، **ازآن** با **نهان** هماهنگ است و رجحان دارد.

غزل ۴۸، بیت ۴

گفتم که بویِ زلفت گمراه عالمم کرد
گفتا اگر بدانی هم اوت **رهبر** (**یاور**) آید

«گمراه» را **راه‌بری** می‌کنند که آن هم «یاوری» است منتها نوعِ یاوریِ مختصّ گمراه. «بوی» نیز خودْ راهِ وصول را نشان می‌دهد و، اگر «بوی زلف» باشد، چه‌بسا راه وصول به آفتابِ روی را.

غزل ۴۸، بیت ۵

گفتم خوشا هوایی کز **باغِ حسن** (**کوی عشق**) خیزد
گفتا **خنک** (**خوشا**) نسیمی کز **کویِ** (**بوی**) دلبر آید

ضبط «باغ خُلد» هم داریم که مقابلهٔ «نسیم کوی دلبر» با «هوای» آن بیانِ قوی‌تری است.

در ضبط علا، «خوشا» در دو مصراع تکرار شده است؛ همچنین، در «نسیم»، عطر و بو منطوی است. شاهدش در حافظ:

نسیمِ بادِ صبا دوشم آگهی آورد که روزِ غصّه و غم رو به کوتهی آورد

لذا آمدن «نسیم» از «بوی دلبر» چه معنی دارد؟

ذیلاً بقیّهٔ ضبط‌های منحصربه‌فرد نسخهٔ علا بدون هیچ توضیحی آمده و خواننده خود می‌تواند آنها را با ضبط‌های چاپ خانلری بسنجد.

بویِ یکرنگی از این نقش نمی‌آید خیز
دلقِ آلودهٔ صوفی به میِ **ناب** (**صاف**) بشوی (غزل ۴، بیت ۲)

ای باد اگر به گلشنِ احباب بگذری
زنهار (**زینهار**) عرضه ده برِ جانان پیامِ ما (غزل ۶، بیت ۵)

که مصراع دوم با ضبط «زینهار» از وزن خارج می‌شود.

حافظ زدیده دانهٔ اشکی همی‌فشان
باشد (**بادا**) که مرغِ وصل کند میلِ دام ما (غزل ۶، بیت ۷)

در گوشهٔ سلامت مستور چون توان بود
تا نرگسِ تو با ما گوید **رموزِ** (**هنوز**) مستی (غزل ۸، بیت ۴)

راهی است راهِ عشق که هیچش کناره نیست
آنجا جز آنکه جان **بسپارند** (**بگذارند**) چاره نیست (غزل ۱۱، بیت ۱)

به تماشاگهِ زلفش دلِ حافظ روزی
شد که بازآید **و جاوید** (**بیچاره**) گرفتار بماند (غزل ۲۱، بیت ۷)

در این خرقه **بسی** (**هزار**) آلودگی هست
خوشا (**که خوش**) وقتِ قبای می‌فروشان (غزل ۲۳، بیت ۲)

این یک دو دم که **وعدهٔ** (**دولت**) دیدار ممکن است
دریاب کارِ ما (**فرصت شمار هان**) که نه پیداست کارِ عمر (غزل ۲۴، بیت ۴)

در مصراع اوّل، ضبط «دولت» در نسخه‌های دیگر نیز هست.

جنگِ (**بحث**) هفتادو دو ملّت همه را **عذر بنه** (**یکسو نه**)
چون ندیدند حقیقت رهِ افسانه زدند (غزل ۳۳، بیت ۵)

صوفی بیا که آینه صافیست جام را
تا **بنگری صفای** (**بنگریم صاف**) میِ لعل‌فام را (غزل ۳۶، بیت ۱)
این قصّهٔ عجب شنو **از** (**ای**) بختِ واژگون
ما را بکشت **یار** (**دوست**) به انفاسِ عیسوی (غزل ۳۷، بیت ۵)
چشمت به **عشوه** (**غمزه**) خانهٔ مردم **خراب** (**سیاه**) کرد
مخموریَت (**مستوریت**) مباد که خوش مست می‌روی (غزل ۳۷، بیت ۶)

فقط ضبط «مستوریت» در هیچ‌یک از نسخه‌های دیگر نیست.

عنان به میکده خواهیم تافت زین مجلس (**به طرف میکده خواهیم معتکف گشتن**)
که وعظِ بی‌عملان واجب است نشنیدن (غزل ۴۰، بیت ۶)
بندهٔ پیر خراباتم که درویشانِ او
گنج را از **بی‌نیازی** (**بی‌بهایی**) خاک بر سر می‌کنند (غزل ۴۷، بیت ۳)

(**بی‌بها** در زبان قدما به معنی «آنچه نتوان بهای آن را معیّن کرد؛ بسیار پُربها» به کار می‌رفته‌است.)

بررسی ما از ضبط‌های منحصربه‌فرد علا به پایان رسید. چنان‌که ملاحظه می‌شود، آقای فردوسی در دیباچه و مصاحبه‌ها اظهار کرده‌اند که ۶۳ فقره از ضبط‌های متفاوت آنهایی هستند که «در هیچ‌یک از نسخه‌های موجود» دیده نمی‌شوند. حال آنکه این ۶۳ فقره در چاپ خانلری نیستند نه در «هیچ‌یک از نسخه‌های موجود». حدود نیمی از این ضبط‌ها در دفتر دگرسانی‌های نیساری فهرست شده‌اند. از جمله ضبط‌های **بگویید** و **نمیرد**، به جای **مگویید** و **بمیرد** که آقای فردوسی آنها را ضبط منحصربه‌فرد علا معرّفی کرده‌اند و مقارن رونمائیِ این نسخه بحث‌های زیادی دربارهٔ آنها به راه افتاد، چنان‌که پیشتر نشان دادیم، هردو در نیساری آمده‌است. ضبط‌های منحصربه‌فرد نسخهٔ علا، ۴۱ فقره در ۳۱ بیت است که اگر دو ضبطِ قطعاً نادرستِ «شیح» و «مستقی» غزل ۲۶، بیت ۸ را از آن منها کنیم به رقم ۳۹ می‌رسیم.

ذیلاً، برای نشان دادن احصای نادرست آقای فردوسی، چند شاهد دیگر از ضبط‌های نسخهٔ علا را که در چاپ خانلری نیست و در دفتر دگرسانی‌های نیساری هست می‌آوریم (ابیات مطابق چاپ خانلری و تفاوت‌ها درون پرانتز از نسخهٔ علاست):

پنج روزی که در این مرحله **مهلت** (**منزل**) داری
خوش بیاسای زمانی که زمان این همه نیست (غزل ۳، بیت ۴؛ نیساری، ۳۱۳/۱)

در این باغ ار خدا خواهد **دگر** (**در این**) پیرانه‌سر حافظ
نشیند بر لبِ جوئیّ و سروی در کنار آرد (غزل ۷، بیت ۶؛ نیساری، ۴۱۶/۱)

گر به نزهتگهِ ارواح برد بویِ تو باد
عقل و جان گوهر هستی (**مَلَک و حور دل و جان**) به نثار افشانند (غزل ۹، بیت ۶؛ نیساری، ۱۷۱/۱)

بعد از اینم چه غم از تیرِ کج‌انداز حسود (**چه غم از تیر کج‌انداز حسود است مرا**)
چو (**که**) به محبوبِ کمان‌ابروی خود پیوستم (غزل ۱۰، بیت ۴؛ نیساری، ۱۰۳۳/۲)

فی‌الجمله اعتماد مکن بر ثباتِ **دهر** (**هیچ**)
کاین کارخانه‌ایست که تغییر می‌کنند (غزل ۲۶، بیت ۷؛ نیساری، ۱۷۷/۱)

حافظ از مشربِ قسمت گله بی‌انصافی است
طبع چون آب و **غزل‌های** (**سخن‌های**) روان ما را بس (غزل ۳۴، بیت ۷؛ نیساری، ۹۱۵/۲)

این جانِ عاریت که به حافظ **سپرد دوست** (**سپرده‌اند**)
روزی رخش ببینم و تسلیمِ وی کنم (غزل ۴۴، بیت ۷؛ نیساری، ۱۱۶۲/۲)

کوتاه‌سخن، از ضبط‌های منحصربه‌فرد نسخهٔ علا حتّی یک مورد نیست که بر ضبط‌های نسخه‌های دیگر برتری داشته باشد. گیریم که این نسخه در زمان حافظ و در آخرین روزهای حیات او نوشته شده باشد و، به‌گفتهٔ آقای فردوسی، خود حافظ شعرش را دست‌کاری کرده باشد، باز این پرسش پیش می‌آید که چرا این دست‌کاری‌ها سروده‌های قدسی حافظ را از اوج سربلندی به خاک پستی افکنده است؟ در پاره‌ای از شواهد که برای قدمت این نسخه عرضه شده نیز سخن است:

ــ حذف صدگان از رقم سنه‌ای که علا در بیتی آورده هیچ‌گاه معمول نبوده است.

ــ آقای فردوسی، از سرعنوان‌های برخی از غزل‌ها چون «وله سلّمه الله» و «طاب وقته» چنین نتیجه می‌گیرد:

> می‌توان چنین پنداشت که حافظ در اوج سربلندی و محبوبیّت دچار بیماری مهلکی شده‌است که همهٔ دوستانش، شاید همهٔ شهر، را نگران نگه‌می‌داشته است. در این روزهاست که علا سرگرم استنساخ غزل‌های شاعر است. بنابراین، هربار که علا یکی از عنوان‌های خود را وارد می‌کند ناگزیر آنچه را دردل دارد به‌شکل دعائی بر بالای هر غزل می‌افزاید؛ برای شاعر سلامتی می‌طلبد و توفیق و بقا و، چون احتمالاً با او آشنایی دارد، ملاقاتی خوش‌تر...

این برداشت‌ها، که مبتنی بر تخیّل است نه بر شواهدِ متقن، برای نگارش سناریوئی دربارهٔ رابطهٔ علا با حافظ مناسب‌تر به نظر می‌رسد.

ــ هیچ‌یک از ضبط‌های منحصربه‌فرد نسخهٔ علا اختصاصاً ضبط‌های اصیلِ بازمانده از زبان عصر حافظ نیست که امروزه ما بر اساس آن قدمت و اصالت نسخه را دریابیم.

ــ در نسخهٔ علا، هیچ بیتی از دیوان حافظ دیده نمی‌شود که در نسخه‌های دیگر نباشد.

ــ در مقایسه با چاپ خانلری، در نسخهٔ علا، از ۴۹ غزل تنها ۹ غزل (شماره‌های ۱، ۵، ۱۹، ۲۲، ۲۳، ۲۸، ۳۰، ۴۲، ۴۴) کامل‌اند و ۴۰ غزل دیگر از یک تا شش بیت کم دارند. در نسخهٔ علا حتّی یک غزل هم دیده نمی‌شود که دست‌کم یک بیت اضافه بر چاپ خانلری داشته باشد.

به نظر نگارنده، کاتب جُنگ احتمالاً برخی از غزل‌ها را از حافظهٔ خود نوشته و در هنگام ثبت آنها همهٔ بیت‌های آنها را در خاطر نداشته و غزل‌ها را ناقص و ابیات آنها را پس و پیش نوشته است. هنگام کتابت برخی از غزل‌ها نیز، واژه‌ها یا پاره‌هایی از بیت‌ها را فراموش کرده بوده و آنها را از ذهن به قلم درآورده‌است. بنابراین، شایسته است به ضبط‌های منحصربه‌فرد نسخهٔ علا نیز از همین منظر نگریسته شود.

بهمن ۱۳۸۷

❑

تحقیقات ایران‌شناسی

گاو بَرمایه، گرز گاوسر و ماهْپیشانی

بهار مختاریان (مدیر گروه پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان)

گاو در فرهنگ هندواروپایی اهمّیّت بسیار داشته و مرکز ثقل شئون گوناگون زندگی به شمار می‌آمده است. در زبان هندواروپایی، ترکیبات متعدّدی برگرفته از واژهٔ **گاو** *$g^{w}ou$ برای نام‌گذاری افراد خانواده به‌کار می‌رفت. اوقات روز به «آغاز چرای گاوها»، «یوغ نهادن» بر آنها و «از یوغ رها کردن» آنها تقسیم می‌شد. حتّیٰ واحد اندازه‌گیری چاله‌های آب براساس ردِّ سُمِّ گاو بود.

فراوانی تعبیرهای مجازی که با واژهٔ «گاو» ساخته شده در **ریگ‌ودا** چشمگیر است. در آن، ستاره‌ها چوپانانِ گلّه‌اند؛ گاو پرتو بامدادی و ابر بارانی است؛ آسمان و زمین نیز گاهی به شکل گاو نر و ماده نشان داده می‌شوند که خورشید از آنها عصارهٔ درخشان می‌دوشد (→ West 2007, pp. 184-185). ردِّ پای این باورها در **اوستا** و متون فارسی میانه پیداست و، در آنها، توصیف گاو یکتا آفریده و گوشْوَرون (روانِ گاو) یا تبارنامهٔ فریدون شأن گاو را نشان می‌دهند.

در شاهنامه از گاوی در نقش دایهٔ فریدون سخن رفته که فریدون، دور از مادر و پدر، در کوه دماوند، با شیر او پرورانده می‌شود. ویژگی این گاو رنگین بودن آن است که شاهنامه، بر خلاف دیگر منابع عصر اسلامی، به‌روشنی بر آن انگشت می‌گذارد. این تصویرِ دلچسب از گاو به‌عنوان دایه، که در افسانه‌های پریان نیز آشناست، چه خاستگاهی دارد؟

در آغاز بحث، ابیاتی از **شاهنامه** در توصیف این گاو را از نظر می‌گذرانیم. نخستین‌بار در داستان زاده شدن فریدون از این گاوِ رنگین چون طاووس چنین یاد شده است:

همان گاو کِش نام **بَرمایه** بود — ز گاوان ورا برترین پایه بود
ز مادر جدا شد چو طاووس نر — به هر موی بر تازه‌رنگی دگر
شده انجمن بر سرش بِخردان — ستاره‌شناسان و هم موبدان
که کس درجهان گاو چونان ندید — نه از پیرْسر کاردانان شنید

(شاهنامه، چاپ خالقی مطلق، ج ۱، ابیات ۱۱۴–۱۱۷)

ضحّاک، در رؤیای خود، پیشاپیش از این گاو، که دایهٔ فریدون (کُشندهٔ ضحّاک) است، آگاه می‌شود:

یکی گاوِ **بَرمایه** خواهد بُدن — جهانجوی را دایه خواهد بُدن

(همان، بیت ۱۰۱)

فرانک، مادر فریدون، پس از دربند شدن همسرش، فریدون را به نزد این گاو می‌برد:

خردمند مامِ فریدون چو دید — که برجفتِ او بر چنان بد رسید
دوان داغْدل خستهٔ روزگار — همی‌رفت پویان بدان مرغزار
کجا نامور گاوِ **بَرمایه** بود — که نابسته بر تَنْش پیرایه بود
به پیشِ نگهبانِ آن مرغزار — خروشید و بارید خون بر کنار
بدو گفت کاین کودکِ شیرخوار — ز من روزگاری به زنهار دار
پدروارَش از مادر اندرپذیر — وزین گاوِ نغزش بپرور به شیر

(همان، ابیات ۱۲۳–۱۲۹)

امّا ضحّاک، که همچنان در پی فریدون و گاو است، سرانجام بر گاو دست می‌یابد و او را می‌کشد.

سوای شاهنامه، منابع دیگری چون **غُرَرُ اخبارِ ملوکِ الفُرس و سیَرِهُم** ثعالبی، **تاریخُ الرُّسُلِ و المُلوکِ** طبری، و **تجارب الأُمَم** ابن مسکویه به این داستان اشاره کرده‌اند. در تاریخ طبری (ترجمهٔ پاینده، ص۴۸) آمده است که فریدون، پس از دربند کردن ضحّاک، به او می‌گوید: من تو را چون گاوی که در خانهٔ جدّم ذبح می‌شد می‌کشم. به روایت **تجارب الأمم**، فریدون در پاسخ بیوراسب[1] که از او تقاضا کرد: «مرا به کینِ نیای خود، جم، مکش» گفت: «من تو

۱) لقب ضحّاک به معنی «دارندهٔ ده هزار اسب».

را به خون‌خواهیِ گاونری[۲] که در خانهٔ نیای من بود می‌کشم» (مسکویهٔ رازی، ص ۶۱). امّا ثعالبی به‌صراحت نام گاو را **برمایه** آورده است. (← صدّیقیان، ج ۱، ص ۲۱۳)

گاو بودن دایهٔ فریدون، آن هم گاوی رنگین چون طاووس، در اسطوره‌های هند و اروپایی قرینه‌هایی دارد که جنبه‌های مشابهی از آنها را در داستان فریدون می‌توان یافت. فریدون از جمله چهره‌های اسطوره‌ای است که از **اوستا** تا شاهنامه یکسان توصیف می‌شود. او، برخلاف چهره‌های دیگر چون گرشاسب، در چرخهٔ روایت‌های دینی پذیرفته شده است. برای نمونه، در بخش‌های حماسیِ **اوستا**، داستان پیروزی ***ثرئتونه*** θraētaona/فریدون بر اژی‌دهاک Aži dahāka/ضحّاک برابر است با اسطورهٔ ***تریته*** Trita و ***ایندره*** Indra در کشتن ***ویشْوَروپه*** Viśvárūpa ی سه‌سر[۳] و سه‌دهان و ***اَهی‌ورتره*** Ahi vaṛtra[۴] ی هندی. در اساطیر اقوام هند و اروپایی، این چهره‌ها هریک نمونه‌های مشابهی دارند.[۵]

امّا نکتهٔ مهمی که در ریگ‌ودا آمده برابری ایندره و تریته به عنوان ایزدان منفرد با گروهی ***ماروت*** Marut ها به عنوان ایزدان گروهی است[۶] که بعدها جای ماروت‌ها را می‌گیرند. در بخش‌هایی از سرودهای ودا، ماروت‌ها ایندره و تریته را در کشتن اَهی‌ورتره یاری می‌رسانند. از طرفی می‌دانیم که صورتِ ایرانیِ برابر با ترتهٔ ودایی ثرئتونه/ فریدون است. امّا، در ایران، بر اثر تحوّلات دینی پس از اصلاحات دین زردشتی، سعی شده است تا پیوند بیشترِ چهره‌های اسطوره‌ای با برابرهای ودائیِ آنها محو گردد. در بحث فرهنگ، به رغم چنین کوشش‌هایی، همواره نشانه‌هایی به جا می‌ماند که نه از طریق روایت‌های

---

۲) در اینجا، گاوْ نر گزارش شده که در نقش دایگی نمی‌تواند ظاهر گردد. امّا، در بررسی اسطوره، این‌گونه جایْ گشت‌ها و ادغام چند ویژگی جنبهٔ ثانوی دارد.

۳) Viśvárūpa در ودا به معنی «همه‌شکل» و همواره متّصف به triśirás «سه‌سر» است.

۴) ورتره، در ودا، به صورت خنثیٰ به معنی «دشمن» و به صورت مذکّر به معنی «دربندکنندهٔ آب‌ها»ست. اَهی نیز به معنی «مار و اژدها»ست.

۵) برای اطّلاع بیشتر ← مختاریان، بهار، «اسطورهٔ فریدون و ضحّاک»، ایرانشناسی، سال دهم (۱۳۷۷)، شمارهٔ دوم، ص ۳۶۰-۳۷۱.

۶) برای اطّلاع بیشتر ← دومزیل، ژرژ، «خدایانِ سه کُنِش»، جهان اسطوره‌شناسی IV، ترجمهٔ جلال ستّاری، نشر مرکز، تهران ۱۳۷۹، ص ۱-۴۶.

دینی و رسمی بلکه از طریق روایت‌های شفاهی و فرهنگ عامّه منتقل می‌شوند. در بررسی‌های تطبیقی، یافتن و بازسازی این عناصر راهی برای دست یافتن به معنای اسطوره است. ذکر **گاو بَرمایه** در داستان فریدون از این‌گونه نشانه‌هاست. در **وِدا**، ماروت‌ها پسران **رودرا** Rudra و گاوِ مادر **پرشنی** Pṛśniاند. این گاوْ رنگین توصیف می‌شود. کِیْت این گاوِ رنگین را توصیفی از ابرهای طوفان‌زا می‌داند (Keith 1956, p. 62). که به نظر اُلدِنبِرگ تعبیری جسورانه است (Oldenberg 1923, p. 225). در **ودا**، گاوهای قرمزرنگ دیگری هم توصیف می‌شوند که استعاره‌های تصویری از ابرهای سرخ یا پرتوهای سپیده‌دم‌اند (West 2007, p. 223). حال اگر بپذیریم که فریدون نیز، به تبع قرینهٔ ودائیِ خود، در گروهِ ماروت‌ها جای دارد، مادر/ دایهٔ او نیز دراصل گاوی است رنگین که در شاهنامه به صورت **گاوِ بَرمایهٔ** طاووس‌مانند توصیف می‌شود. هرچند بیشتر پژوهشگران به پیوند فریدون و ماروت‌ها اشاره کرده‌اند[۷]، امّا این ارتباطِ مربوط به گاو رنگین، تا آنجاکه راقم سطور خبر دارد، از نگاه آنان دورمانده است. براین اساس، داشتن گاوی رنگین به عنوان مادر برای ماروت‌ها و دایه برای فریدون، خود نشانهٔ دیگر پیوندی است که اثر آن در شاهنامه به جا مانده است.

در اساطیر اسکاندیناوی نیز از گاوی به نام **اوذومْلا** Auδumla یاد شده که غول نخستین، **یمیر** Ymir، را شیر می‌دهد. از لیسیدن این گاو صخره‌ها را نخستین انسان و نیای ایزدان، **بوری** Buri، به وجود می‌آید (Simrock 1871, p. 253). اگر در نظر داشته باشیم که فریدون نیز، بنابه پژوهش‌های کریستین‌سن، پیش از قرارگرفتن در فهرست شاهان از نخستین انسان‌ها به شمار رفته[۸]، تصوّر ربط این گاو نیز با **گاو بَرمایه**، که انسان نخستین را شیر می‌دهد، ممکن می‌گردد. قرارگرفتن این گاو در جایی که صخره‌ها را بلیسد، نظیر مسکن **گاو برمایه** در کوه دماوند، نیز درخور توجّه است. شاید بتوان صورت مشترک

---

۷) برای اطّلاع بیشتر ← Wikander, St., *Der arische Männerbund*, S. 67-76, Lund 1936؛ مختاریان، بهار، «میره و پیوند آن با جوانمردان و عیّاران»، نامهٔ فرهنگستان، دورهٔ هشتم (۱۳۸۵)، شمارهٔ اول، شمارهٔ مسلسل ۲۹، ص ۸۸–۹۸.

۸) برای آگاهی بیشتر ← کریستین‌سن، آرتور، نمونه‌های نخستین انسان و نخستین شهریار در تاریخ افسانه‌ای ایران، ترجمهٔ ژالهٔ آموزگار و احمد تفضّلی، ۲ جلد، تهران ۱۳۶۸.

هند و اروپایی را برای چنین گاوی احتمال داد که به عنوان مادر/ دایهٔ نخستین انسان (یا الگوی پهلوان جنگاور) در تصوّر این اقوام بوده است.

تا اینجا به متون کهن اسطوره‌ای ـ دینی پرداختیم که می‌توانند توضیحی دربارهٔ این گاو به ما ارائه دهند. اکنون می‌کوشیم در فرهنگ عامّه چنین درون‌مایه‌ای را سراغ گیریم. من، در مقاله‌ای[۹]، کوشیدم، با توجّه به نظریهٔ لِوی ـ اِستراوس، که به پیوند اسطوره‌ها با داستان‌های پریان قایل است، نمونه‌ای را مطرح کنم که صورتی از همین پیوند را نشان می‌دهد. به زعم لِوی ـ اِستراوس، داستان‌های پریان همان اسطوره‌ها هستند و تنها به لحاظ صوری با آنها متفاوت‌اند و، برای شناخت عمقی آنها، باید پیوندشان با اسطوره‌ها روشن گردد. در باب داستان اسطوره‌ای فریدون، داستانی پریانی سراغ داریم با بُن‌مایه‌ای شبیه همان بُن‌مایهٔ اسطوره‌ای و آن داستان ماه‌پیشانی است. قهرمان داستانِ ماه‌پیشانی دختری است که مادر خود را، به فریب شخصیّت شریر داستان، در خمره‌ای می‌اندازد. از درون این خمره گاوی زردرنگ بیرون می‌آید که حامی این دختر و برابر با مادر اوست. در ادامهٔ داستان، دختر، به راهنمائیِ این گاو، در چاهی می‌افتد که در آن دیوی زندگی می‌کند. گاو به او می‌گوید: چون کار دیوان واژگونه است، هرچه دیو بگوید او باید واژگونه‌اش را انجام دهد. دختر در چاه صورتش را می‌شوید و ماهی درخشان بر پیشانی‌اش ظاهر می‌شود. چون به خانه برمی‌گردد، نامادری راز این پدیده را از او جویا می‌شود تا دختر زشت خود را نیز به همان صورت درآورد. امّا دختر زشت او، که ویژگی‌های قهرمان اصلی را ندارد، با همهٔ آگاهی که از طریق گاو به دست آورده، نادرست عمل می‌کند و، به جای ماه، در پیشانی او ماری (مارهایی) می‌روید که بُریدنی و از بین رفتنی نیست. (مهتدی «صبحی»، ص ۱۸۵–۲۰۳)

شباهت گاوِ دایه و بیرون آمدن مار از پیشانی دخترِ زشت‌رو با داستان فریدون و ضحّاک و بیرون آمدن مار از شانه‌های او آشکار است. در هر دو داستان، شخصیّت منفی در صدد نابودی گاو است و در این کار موفّق می‌شود. مارها، در هر دو داستان،

۹) مختاریان، بهار، «الگوی پیشنهادی رده‌بندی داستان‌های پریان بر بنیاد اسطوره‌ها»، نامهٔ انسان‌شناسی، شمارهٔ ۸ (۱۳۸۷)، ص ۱۱۹–۱۴۰.

ازبین رفتنی نیستند و نقش منفی شخصیّت‌ها را به صراحت نشان می‌دهند. نکته‌ای که به‌لحاظ نمادپردازی در داستان ماه‌پیشانی اهمّیّت دارد نقش ماه در پیشانی قهرمان داستان است که در بنیاد می‌تواند با گاو در ارتباط باشد. در فرهنگ ایرانی، ماه و گاو پیوند نزدیکی در اساطیر پیدا می‌کنند. برای نمونه در بندهشن گفته می‌شود:

> پنجم، گاوِ یکتاآفریده را در ایرانویج آفرید، به میانهٔ جهان، بر بارِ رودِ وهدائیتی که (در) میانهٔ جهان است. (آن گاؤ) سپید و روشن بود چون ماه که او را بالا به‌اندازهٔ سه‌نای بود. (بندهشن، ص ۴۰)

یا

> پنجم نبرد را گاوِ یکتاآفریده کرد. چون درگذشت، به سبب سرشت گیاهی، از اندام‌های گاو پنجاه‌و پنج نوع غلّه و دوازده نوع گیاهِ درمانی از زمین رُست. روشنی و زوری که در تخمهٔ گاو بود به ماه سپرده‌شد، آن تخمه به روشنیِ ماه پالوده‌شد، به همه‌گونه‌ای آراسته شد، جان در (او) کرده‌شد؛ و از آنجا جفتی گاو، یکی نر و یکی ماده، (بر زمین آورده‌شد)؛ سپس، بر زمین، از هر نوعی دو تا، یعنی دویست و هشتاد و دو نوع، فراز پیدا شدند. (همان، ص ۶۵ـ۶۶)

امّا چنین رابطه‌ای خاصّ فرهنگ ایرانی نیست و در باور اقوام دیگر نیز دیده می‌شود. از دوران دیرینه‌سنگی نقوشِ جانوریِ فراوانی به جا مانده که بسیاری آنها را نشانهٔ باور به تأثیر جادو می‌دانند. در این نقوش، جادو عملی واقعی را تداعی می‌کند. به‌عبارتی، با نقشِ تصویری، که معمولاً جانوری است که می‌خواهند شکارش کنند، خود شکار تحقّق می‌یابد. امّا از همین دوران نیز نقوشی مانده است که نمی‌توان تنها چنین خاستگاهی برای آنها درنظر گرفت. از کرِت[10] باستان (تمدّن مینوسی)، نخستین نشانه‌ها از تصویر گاوسر به جا مانده‌است که جنبهٔ نمادین و آیینیِ آن به‌خوبی روشن‌است. در آثار فرهنگ تریپولی[11]، نمونه‌هایی پیدا شده‌است که با آثار کرِتِ باستان بسیار نزدیک‌اند. در کاوش‌های چَتَل هویوک[12] نیز، که بر اثر آنها سکونتگاه‌های اوّلیّه کشف شده، پرستشگاه‌هایی نمودار گشته که مجسّمهٔ سرِ گاو جزءِ لازم آنها بوده‌است. این آثار به‌نوعی با نجوم باستانی و پرستش ماه مربوط‌اند. در دوران نوسنگی، تصویر گاو

---

10) Crete

۱۱) منطقه‌ای در اوکراین که خاستگاه نخستین اقوام هند و اروپایی شمرده شده است.

۱۲) منطقه‌ای در ترکیّهٔ امروز که آثاری متعلّق به هزارهٔ هفتم پیش از میلاد در آن کشف شده‌است.

هـمچنان ادامـه و جـنبه‌های تـازه‌ای یـافت. ویـژگی‌های جـدید مـربوط بـه ایـن بـاور را در فـرهنگ‌های سـومری و مـصری مـی‌بینیم. اقـوام هـند و اروپـایی مـایه‌هایی تـازه به این دسته بـاورها افـزودند. در فـرهنگ هـند و ایـرانـی، گـاو تـصویری از ایـزد مـاه است. در **ریگ‌ودا سومه** Soma، خـدای مـاه، بـا صـفت «گـاو» و «قـوی» هـمراه است؛ چـون مـاه بازنمودِ گاو بوده است (Golan 1991, p. 71). همین تصوّر در **اوستا** نیز دیـده مـی‌شود کـه، در آن، یکی از یَشْت‌ها به‌گاو اختصاص دارد. در نسخهٔ پهلویِ ماه‌نیایش می‌خوانـیم کـه مـاه از بهمن و گوشورْوَن[۱۳] از ماه پدید آمده است. (بهار، ص ۷۶)

بـدین‌سان، رابـطهٔ اعـتقادی مـیان مـاه و گـاو در اکـثر فـرهنگ‌های کـهن بـه‌خصوص در فرهنگ اقوام هند و اروپایی قـابل ردیـابی است. در داسـتان مـاهْپیشانی، چـندین جـنبه از باور به گاو و ماه و صورت متأخّرترِ نبرد پهلوان با اژدهایی که در روایت هـندی و ایـرانـی بازمانده است دیده مـی‌شود. ایـن عـناصر را بـه صـورت زیـر مـی‌توان نـمایش داد: گـاو > گاوِ دایه؛ شاخ گاو، نمادِ ماه؛ خمره، نمادِ زنانگی؛ مار و اژدها نمادِ نیروی شر.

گاوِ دایه

همچنان‌که نشان دادیم، ماه و گاو با هم پیوند تنگاتنگی دارند. امّـا، در داسـتان مـاروت‌ها و در داسـتان فـریدون و مـاهْپیشانی، گـاو در نـقش دایـه ظـاهر مـی‌گردد و جـنبهٔ زنـانه دارد. روایت دیگـری، کـه غـیرمستقیم بـا چـنین بـاوری مـی‌توانـد ربـط داشـته بـاشد و از نـظر دورمانده، داستان روانِ گرشاسب است. گرشاسب، با هـمهٔ دلاوری‌هـای بسـیارش، بـر اثـر گناهی که در رفتار با آتش کرده، اجازهٔ ورود به بهشت ندارد. او همهٔ کارهای نیک خود را برمی‌شمرد امّا هنوز آمرزیده نیست تا آنکه عاقبت ***گوشورْوَن*** (روانِ گاو) بـه پـا مـی‌ایسـتد و می‌گوید: «من او را به دوزخ نَهِلَم زیرا نیکی بسیار به من کرد» (روایت پهلوی، ص ۳۱). در این داستان نـیز، نـقش گـاو و ربـط آن بـا یکـی از پـهلوانـان مـهمّ فـرهنگ ایـرانـی بـه طـور ضـمنی بر جا مانده است. همچنان‌که پیش‌تر اشاره شد، گـرشاسب، بـر خـلاف فـریدون، بـه‌راحـتی در چرخهٔ دین زرتشتی قـرار نگـرفت امّـا او، درست چـون جُـفتِ ایـندره ـ تـریته در هـند، می‌تواند الگـوی دوتـائیِ کـرساسپ ـ فـریدونِ ایـرانـی بـاشد کـه، پس از اصـلاحات دیـن

۱۳) gōš-urwan به معنی «روان گاو» که خود ایزدی است نگهبان جهان جانوران.

زرتشتی، چون بسیاری دیگر از عناصر، در متون کم‌رنگ شده است. در اینجا وساطت روانِ گاو برای نجات گرشاسپ به باوری تعلّق دارد که مربوط است به همان نقش مادری/ دایگی در مورد ماروت‌ها و فریدون. همین نقشِ وساطت را در داستان ماهْپیشانی هم داریم. گاوِ مادرِ ماروت‌ها رنگین توصیف می‌شود، گاوِ دایهٔ فریدون رنگین چون طاووس و گاوِ ماهْپیشانی زردرنگ است.

شاخِ گاو، نمادِ ماه

شاخِ گاو به‌لحاظ صوری نیز با هلال ماه پیوند دارد. «در سنّت اسلاوی، هلال ماه با داس و، در خاور نزدیک، ماهِ نیمه معمولاً با شاخ مقایسه شده است. این نمادپردازی کاملاً کهن است و در بسیاری از تصویرهای پارینه‌سنگی آمده است. هرچند، ماهِ نیمه، در بسیاری از تصویرهای کهن، چون دو شاخِ کاملِ گاو نشان داده شده، غالباً به صورت یک شاخ هم بازنمایی شده است. باور بر این است که دو شاخ، در زمان‌های قدیم، با دو ماه، که بازنمائیِ دو صورتِ قمریِ بدر و محاق‌اند، مربوط بوده است» (Golan 1991, p. 73). در عباراتی که از متون فارسی میانه نقل کردیم، بی‌جهت نیست که ماه و گاو چنین پیوند تنگاتنگی را نشان می‌دهند. در داستان فریدون نیز، گرزِ گاوْسر می‌تواند بازنمودی از هلال و یا شاخ گاو باشد که در تصویرگری‌های اقوام هند و اروپایی دیده می‌شود و همین نقشِ شاخ خود نمادِ ماه است.

خمره، نماد زنانگی

«گلدان‌های به انگارهٔ انسان» از عصر نوسنگی، که با خطوط قائم مستقیم، جناغی، یا موج‌دار تزیین شده‌اند، همچنان‌که جیمبوتاس[۱۴] نشان داده است، بازنمود تصویر ایزدبانوی آسمان‌اند که باعث بارش باران پنداشته می‌شده است. به نظر می‌رسد که تزیین‌های ظروف دیگرِ نوسنگی نیز دارای همین معنی‌اند. نتیجه‌گیری نهائی تنها بر پایهٔ الگوهای تزیینیِ مشابه (خطوط قائم جناغی) نیست که در هر دو مورد به‌کار رفته‌اند. جالب اینجاست که ظرفِ دارای این انگارهٔ ترسیمی از حیث معنایی هم با باران مربوط است. ایزدبانویی که در آسمان جای دارد به‌سانِ ظرفِ حاوی رطوبت

14) M. Gimbutas

تصوّر می‌شد. به همین دلیل، ظرف آب هم به‌سانِ آن ایزدبانو انگاشته می‌شد. یکی از نام‌های این ایزدبانو، کالی (Kāli) است که، در هند، هنوز بانوی اسطوره‌ایِ جهان تصوّر می‌شود. همچنین، در گرجستان، *کالا (Kala*) اصطلاحی است که هم بر زن دلالت دارد هم بر ظرف آب. در هند، هنوز مفهوم ظرف با زنانگی مربوط است و اصطلاح **ظرفِ ضعیف** به زنان اشاره دارد. از این رو، ظروف در دوران نوسنگی و عصر آهن گاهی به شکل اندام زن ساخته می‌شد. رابطهٔ ظروف با نقش ایزدبانو را دهانهٔ مدوّر آنها تأیید می‌کند. به طور کلّی این‌گونه ظروف با تصویر ایزدبانو مربوط بوده است (Ibid, pp. 12-14). رابطهٔ تصویریِ ایزدبانوهای بزرگِ نخستین با ظرف یا کوزه‌های آبِ دارای شکمِ برآمده امری است آشنا. پس، اگر در داستان ماهْپیشانی مادر در خمره می‌افتد و به جای او گاوی زردرنگ بیرون می‌آید، بازماندهٔ همین تصوّر در رابطه با خمره به عنوان نماد ایزدبانوست که اثر آن را در باورهای بسیاری می‌توان جست. البتّه ماه نیز در اصل زنانه تصوّر می‌شده است. در باورهای هزاره‌های دوم و اوّل پیش از میلاد، خورشید بازنمون ایزد مردانه و ماه مربوط با مادینگی بود. ماه، در باور مردمان کهن، به عنوان کُره‌ای چون زمین در آسمان تصوّر می‌شد که در نجوم امروزی نیز همین تصوّر وجود دارد. در آن زمان، چنین تصوّری جنبهٔ غیب‌گویی داشته است؛ زیرا امروز می‌دانیم که نور ماه از خودش نیست و آن را از خورشید می‌گیرد و بازتاب آن بر زمین می‌افتد. ماه از این حیث ماده است و نور خود را از خورشیدِ نر می‌گیرد (Schwabe 1951, p. 115). امّا در صورت‌های متأخّر، جای عروس و داماد عوض شد. برای نمونه، در **ریگ‌ودا**، سوریا (Súrya)، که خورشید است، عروس و سوما (Soma)، که ماه است، داماد است یا، در اِدا[۱۵]، خورشید و ماه به‌ترتیب زن و شوهرند (Golan 1991, p. 73). این باور در فرهنگ عوام به صورت «خورشیدخانوم» هنوز باقی است.

در داستان ماهْپیشانی، گاو از درون خمره بیرون می‌آید. پس مطرح شدن خمره در این داستان نیز به جنبهٔ زنانگی / مادریِ گاو و به‌عبارتی ایزدبانوی مادر اشاره دارد.

---

۱۵) ***Edda*** («صناعت شاعری»)، عنوان دو مجموعهٔ قطعات شاعرانهٔ ایسلندی، اِدّای مهین حاوی سی و پنج قطعه شعر سرودهٔ شاعران گمنام متعلّق به قرن‌های ۷ تا ۱۳ م و اِدّای کهین یا اِدّای نثرگونه متعلّق به قرن ۱۳ م.

مار و اژدها، نمادِ شر

مار و اژدها نیز در شخصیّت منفیِ هر یک از این داستان‌ها تکرار می‌شوند. مارهایی بر تن ضحّاک در داستان فریدون و بر تن ناخواهری در ماهْپیشانی برمی‌آیند که نمی‌توان نابودشان کرد. این هردو بازماندهٔ تصویر اژدهای سه‌سر ***ویشْوَروپه‌ی*** ودایی است که در **اوستا** به صورت ***اژی‌دهاکه‌ی*** سه‌سر درمی‌آید و در شاهنامه به صورت ضحّاک با دو مار بر شانه‌ها. در داستان ضحّاک، یگانه خوراک مارها مغز انسان است[۱۶] و، در داستان ماهْپیشانی، باید هر دو روز یک بار آنها را قطع کرد. رفتن در چاه نشانهٔ رفتن به جهان زیرین و اهریمنی است و ازاین روست که دیو در آن سُکنا دارد. رفتار وارونهٔ دیوان نیز ریشه در فرهنگ ایران دارد. بنابراین، تأثیر آیینیِ این باورِ چه‌بسا متأخّر را در داستان ماهْپیشانی می‌بینیم.

نتیجه‌گیری

درون‌مایه‌های اسطوره‌ای را می‌توان ازطریق داستان‌های پریان، که بازماندهٔ فرهنگی بسیار کهن‌اند، روشن کرد. این معنی را در مقالهٔ «الگوی پیشنهادیِ رده‌بندی داستان‌های پریان بر بنیاد اسطوره‌ها»، که پیش‌تر از آن یاد شد، مطرح کرده‌ام. بدون برقراری چنین پیوندی، بازشناخت بسیاری از بُن‌مایه‌ها و حتّی نمادها در فرهنگ میسّر نیست. در این مقاله، کوشیده شده، ازسویی، پیوند **گاوِ بَرمایه** با ویژگیِ دایگیِ آن در داستان فریدون با گاوِ داستان ماهْپیشانی توضیح داده شود و، ازسوی دیگر، نمادهای به کار رفته در این دو داستان ریشه‌یابی گردد. آنچه در بررسی‌های تطبیقی اسطوره‌ها اهمّیّت دارد مطالعهٔ نظام‌مند مضامین اسطوره‌ای در فرهنگ‌هایی با خاستگاه مشترک است تا، از این رهگذر، ساختارهای مشترک و همانندِ دینی، فرهنگی، نمادین یا اجتماعی آنها روشن گردد. ازاین رو، همهٔ اشخاص، مکان‌ها، رویدادها، و موقعیّت‌هایی که در این‌گونه داستان‌ها مطرح می‌شوند معنی‌دار و بازنمونِ مشترکِ واقعیّت‌های فرهنگی و اجتماعیِ اقوامِ هم‌تبارند. با چنین رویکردی است که این داستان‌ها به عنوان بازماندهٔ الگوهای

۱۶) ← مختاریان، بهار، «اسطورهٔ فریدون و ضحّاک»، ایرانشناسی، سال دهم (۱۳۷۷)، شمارهٔ دوم، ص ۳۶۰-۳۷۱.

اعتقادی ـ اجتماعی فرهنگ‌های کهن از حدّ خود فراتر می‌روند. با چنین رویکردی در اسطوره‌شناسی، همهٔ پژوهش‌ها از جمله در عرصهٔ فرهنگ عامّه، زبان‌شناسی، و حماسه مطرح می‌شوند. در چنین الگوی تطبیقی، کارکرد و ویژگی عناصر درخور توجّه است نه همانندی‌ها و همسانی‌های صوریِ نام‌ها یا آیین‌ها. هدف این پژوهش زنده‌کردن داستان‌های پریان و جلب توجّه بیشتر به آنها در رابطه با پژوهش‌های اسطوره‌شناسی است.

منابع

بندهشن، فرنبغ دادگی، ترجمهٔ مهرداد بهار، توس، تهران ۱۳۶۹.
بهار، مهرداد، پژوهشی در اساطیر ایران (پارهٔ نخست و دوم)، آگاه، تهران ۱۳۷۶.
تاریخ طبری، محمّدبن جریر طبری، ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، تهران ۱۳۵۱.
روایت پهلوی، ترجمهٔ مهشید میرفخرایی، مؤسّسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی، تهران ۱۳۶۷.
شاهنامه، ابوالقاسم فردوسی، تصحیح جلال خالقی مطلق، دفتر یکم، نیویورک ۱۳۶۶/ ۱۹۸۱.
صدّیقیان، مهین‌دخت، فرهنگ اساطیری ـ حماسی ایران به روایت منابع بعد از اسلام، ۲ جلد، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران ۱۳۸۶.
مسکویهٔ رازی، ابوعلی، تجارب الأمم، ترجمهٔ ابوالقاسم امامی، تهران ۱۳۶۹.
مهتدی (صبحی)، فضل‌الله، افسانه‌های کهن ایران، محمّد قاسم‌زاده (گردآورنده)، هیرمند، تهران ۱۳۸۶.

Golan, A. (1991), *Myth and Symbol: Sumbolism in Prehistoric Religions*, Jerusalem.

Keith, A. (1956), *The Religion and Philosophy of the Veda and Upanishads*, Delhi.

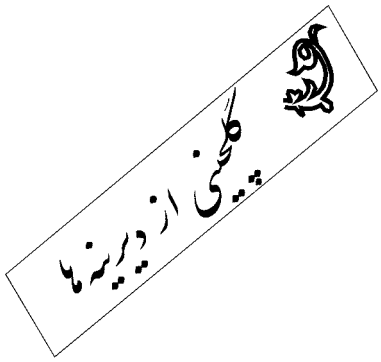
Oldenberg, H. (1923), *Die Religion des Veda*, Stuttgart and Berlin.

Schwabe, J. (1951), *Archetyp und Tierkreis*, Basel.

Simrock, K. (1871), *Die Edda die ältere und jüngre nebst den mythischen Erzählungen der Skalda*, Stuttgart.

West, M.L. (2007), *Indo-European Poetry and Myth*, Oxford.

❑



نکته‌هایی دربارهٔ وزن شعر حماسی فارسی*

روبِر گوتیو
ترجمهٔ احمد سمیعی (گیلانی)

سر درآوردن از وزن متقارب شعر فارسی آن‌چنان که در سروده‌های دقیقی و فردوسی و اخلاف آنان نمودار گشته به هیچ رو آسان نیست. نه‌تنها از سابقهٔ آن، به دلیل فقدان مدارک، پاک بی‌خبریم بلکه میسّرمان نیست معلوم سازیم که این سروده‌های به‌ظاهر همسان با یکی از اوزان شعر عربی بر سنّتی ایرانی مبتنی است یا نه (cf. Nîldeke, *Grundr d. iran. Phil.* اساس فقه‌اللّغهٔ ایرانی, t. II, p. 187). این وزن، آن‌چنان‌که اوّل‌بار در شاهنامه عرضه شده، نسبتاً کهن می‌نماید چون به لحاظ شکل ثبات شایسته دارد و به لحاظ فنّ هرچه کامل‌تر است.

ساختار آن معلوم است: هر مصرع آن چهار رکن به صورت و ترتیب زیر دارد:

فَعولُنْ	فَعولُنْ	فَعولُنْ	فَعَلْ	یا
— — ᴗ	— — ᴗ	— — ᴗ	— ᴗ	

همچنین می‌دانیم که این انگاره با اتقان هرچه بیشتر در اشعار شاعران پارسی‌گو به‌کار رفته و سراسر ابیات شاهنامه با آن مطابقت دارد. این وزن ــ درحالی‌که متناظر آن در

---

* Gauthiot, Robert, "Note sur le rythme du vers épique persan'', *Mémoires de la Société de linguistique de Paris*, 1906-1908,tome 14, pp. 280-285.

شعر عربی پذیرای اختیاراتی گوناگون است و، به‌ویژه، در مواردی، به جای هر یک از رکن‌های **فَعولُنْ** رکن **فَعولُ** می‌نشیند ــ در شعر فارسی ثابت و تغییرناپذیر است و این فرقِ نظرگیرِ اوزان در دو زبانِ مذکور از دیرباز خاطرنشان شده است.

روکِرْت[1]، شاعر و شرق‌شناس آلمانی، این فرق را گوشزد ساخته بود و چنین می‌پنداشت (*Z.D.M.G* ., X, p. 280 et suiv.) که ایرانیان وزن متقارب را از اعراب به‌وام گرفتند و به‌آن اتقان بیشتری بخشیدند تا در برابر نهایت بی‌ثباتیِ کمّیّت در واژه‌های زبانِ خود واکنش نشان دهند. آقای نُلدکه این فرضِ روکِرت را بی‌آنکه با آن مخالفت کند گزارش کرده (*Grundr. d. iran. Phil.* اساس فقه‌اللّغهٔ ایرانی, t. II, p. 188) هرچند برای آن شروط محدودکنندهٔ مهمّی قایل شده است. مثلاً به درستی خاطرنشان می‌سازد (*loc. cit.*, p. 189, note 6) که تغییرات کمّیّتِ مصوّت‌های در اصل بلند پیش از *h* به شرایط آوائیِ (فونتیکیِ) معیّن مشروطاند و اصلاً دلبخواهی نیستند (cf. Salemann und Shukovski, *Pers. Gr.* دستور زبان فارسی, p. 15). درواقع، بی‌واک‌بودن *h* است که، در این حالتِ خاص، با نوعی پیشی‌گرفتن بر فراگوئیِ واج آتی، از روی مصوّت می‌جهد و آن را به‌طریقی تنزّل می‌دهد که نه همیشه کوتاه است و نه همواره بلند بلکه، بر حسب مورد، جانشینِ خواه این خواه آن می‌گردد. چون، در دستگاه آوائیِ زبان فارسی، یا هجای بلند داریم یا هجای کوتاه.

در حقیقت، این تمایز یکی از خصایص زبان فارسی است. در این زبان، نه‌تنها هجای بسته و باز با همان وضوحِ زبان‌های کلاسیک در تقابل قرار می‌گیرند بلکه مصوّت بلند و کوتاه نیز متمایزند آن‌هم با همان قوّت و اتقانی که گایْتْلین[2] پیش از این در اثر خود به نام *Principia grammatices neo-persicae* مبانی دستور زبان فارسی نو (p. 262) متذکّر شده است. در زبان فارسی، مصوّت‌های بلند دارای آوای خاصّ خود و شدّت و قوّتِ تمام‌اند، حال آنکه مصوّت‌های کوتاه به‌غایت کم‌رنگ و متزلزل‌اند: زبان ادبی و گویش‌های انگشت‌شماری که بیش‌وکم با آنها آشنایی داریم یکصدا گواه برآنند که طنینِ مصوّتِ کوتاه در آنها فرّار و تا حدّ زیادی منوط به آواهای مجاور در بافت است. نه‌تنها مصوّت‌های افزودهٔ

1) Rückert 2) G. Geitlin

آغازی[3] یا مصوّت‌های افزودهٔ خفیف میانجی[4] که خوشهٔ صامتِ آغازی را می‌شکند[5] فاقد طنینِ خاصّ خودند از این جهت که خواه ناروشن‌اند خواه همان فراگوئیِ صامت‌های مجاور را دارند (→ Horn, *Grundr. d. iran. Phil. Neu-pers. Schriftspr.*,اساس فقه‌اللّغهٔ ایرانی، فارسی نومکتوب,S.12 به‌خصوص; Salemann und Shukovski, *Pers. Gr.* دستور زبان فارسی, pp. 13-14)

بلکه مصوّت‌های کوتاه کهن، چنان‌که شاهنامه گواهی می‌دهد، بی‌هیچ اشکالی، می‌توانند قافیه‌ساز شوند. دراین باره، آقای نُلْدکه (*Grundr. d. iran. Phil.* اساس فقه‌اللّغهٔ ایرانی, t. II, p. 183, note 6) و آقای هُرْن (*Grundr. d. neupers. Etym.* اساس ریشه‌شناسی فارسی نو, p. XIII et suiv.) به‌درستی متذکّر می‌شوند که شواهد شاهنامه تا چه اندازه با شواهد اثر منثورِ ابومنصور موفّق [هروی]، هم‌میهن و توان گفت همعصر فردوسی، تأیید می‌شود. در مورد گویش‌ها، کافی است به گزارشی رجوع کنیم که آقای گایْگِر[6] کوشیده است از خصوصیّات آوائیِ آنها در ملخّص فقه‌اللّغهٔ ایرانی خود (*Grundr. d. iran. Phil.* اساس فقه‌اللّغهٔ ایرانی, t. I., 2ème partie, p. 344 et suiv.) به دست دهد تا برفور ببینیم که بصیرترین پژوهشگران هنگامی که خواسته‌اند به مصوّت‌های کوتاه بپردازند به چه دشواری‌های غلبه‌ناپذیری برخورده‌اند. از این رو می‌توان گفت که برقراری کمترین تناظرِ ثابت میان این مصوّت‌ها در گویش‌های متعدّد غیرممکن است. امّا مصوّت‌های بلند دارای نظم قانونیِ به‌کل متفاوتی هستند و در آنها تغییرات منظّمی خاصّ خودشان مشاهده می‌شود، من باب مثال تغییر $\bar{u}$ به $\bar{ü}$ [با تلفّظ *u*ی فرانسه]، و $\bar{a}$ به $\bar{o}$ و u در گویش‌های مرکزی فلات ایران. سرانجام، بجاست یادآوری شود آواشناسیِ تجربی مؤیّد این معنی بوده است که ایرانیانِ نواحی جنوب (سیرجان) نه‌تنها تمایز مصوّت‌های بلند و کوتاه بلکه همچنین تلفّظ خاصّ n پایانی را،

---

3) prothétiques 4) anaptyctiques

۵) مثال آن را در مصراع «نبود ایچ **فرزند مر** سام را» می‌توان سراغ گرفت. در این مصراع، farzand mar، با افزوده شدن مصوّتِ میانجیِ -e- در میان خوشهٔ صامتِ dm، به صورتِfarzand-e-mar تلفّظ و تقطیع می‌شود و مصوّتِ میانجی خوشهٔ صامتِ dm را منحل می‌سازد و به صورتِd-e-m در می‌آورد.

واژه‌ای مانند **کارگر** kārgar نیز با افزوده شدن مصوّتِ میانجی -e-، به صورت kār-e-gar تلفّظ و تقطیع می‌شود. بدین‌سان، zand mar در مثال اوّل و kārgar در مثال دوم، به جای هجای بلند + هجای بلند (— —)، به هجای بلند + هجای کوتاه + هجای بلند (—u—) تقطیع می‌شوند یعنی با مصوّت میانجیِ -e- یک هجای کوتاه اضافه می‌شود. ـمترجم

6) Geiger

که قاعدهٔ ظریف ***nūn quiescent*** (نونِ خاموش) مبتنی بر آن است، رعایت می‌کنند.
(cf. R. Gauthiot, *La Parole* گفتار, année 1900, p. 438 et suiv.)

این تقابلِ مصوّت‌های بلند و کوتاه، به‌گونه‌ای، ویژگیِ اساسی زبان فارسی است و با آن‌چنان وضوح و قوّتی خودنمایی می‌کند که تقابل میان هجاهای تکیه‌بر و بی‌تکیه را مکتوم می‌دارد. ازاین‌رو لازم می‌آید که در زبان فارسی جای تکیه در واژه بی‌تزلزل معیّن باشد. مثلاً آقای بیبِرشْتایْن کازیمیرسکی[7] چنین پنداشته است که، هم در کلمات عربی و هم در واژه‌های فارسیِ سره، هجاهای بلند که با **ا**، **و**، **ی** ساخته می‌شوند تکیه‌بَرَند (*Dialogues français-persans* مکالمهٔ فرانسه ـ فارسی, p. 14) و، در حالی‌که خوجکو[8]، در اثر خود به نام ***Grammaire persane*** (دستور زبان فارسی)، برای واژه‌های دخیل یا اصیل فارسی، جز در چند حالت خاصِّ معیّن، تکیه در هجای پایانی قایل بود، آقای ترومپ[9]
(***Sitzungsberichte d. philosoph., philolog. und histor.*** Classe de l'Académie de Munich گزارش جلسات **درسی آکادمی مونیخ** در فلسفه، فقه اللّغه و تاریخ, année 1875, t. I, p. 215 et suiv.)
هجای بلند طبیعی یا، در صورت نبودن آن، هجای بلندِ به اقتضای بافت را و، در صورت وجود دو هجای بلند، دومی را تکیه‌بَر می‌دانست و، سرانجام، بر آن بود، که در هرجا فقط هجای کوتاه باشد، جای تکیه ناپایدار و متزلزل است. هرگاه تنها همان تکیهٔ واژه را درنظر گیریم، بی‌گمان حق با خوچکوست؛ همهٔ اظهارنظرهایی که از زمان انتشار دستور زبان او شده مؤیّد آموزهٔ او بوده است که با تاریخ زبان فارسی و تکامل آوائیِ آن نیز وفق دارد (cf. A. Meillet, *J.A.*, 1900, I, p. 254 et suiv.). درعوض، اگر توزیعِ شدّت [زیر و بمیِ نسبی] در هجاها بررسی شود، واقعیّات به این سادگی نیست، درواقع، همان‌گونه که هجاهای کوتاه ضعیف‌اند و هجاهای بلند با قوّت فراگویی می‌شوند و همان‌گونه که شدّت و قوّتِ هجاهای بسته از آنِ هجاهای باز بیشتر است، هجای پایانی، سوای چند حالت خاص و معیّن و مشخّص مربوط به صوَرِ فعل، گرایش به آن دارد که، تنها به اعتبار پایانی بودن، با نیرویی بیشتر از آنچه در فراگوئیِ اجزای دیگر واژه به‌کار می‌رود تلفّظ شود. کیفیّتِ بغرنجِ وزن و نواختِ واژه‌های فارسی از همین ناشی می‌گردد چنان‌که این معنی اندک اندک آشکار گردیده و در دستور زبانِ درخشان آقایان زالمان و

7) Biberstein Kazimirski 8) Chodzko 9) Trumpp

شـوکوفسکی (*Pers. Gr.*, p. 20 et suiv.) نـیز از آن یـاد شـده است. در ایـن دسـتور، مـطالعهٔ کـمّیّت و مـطالعهٔ تکـیه‌های گـوناگـون، یـعنی شـدّت، اصـلاً از یکـدیگر جـدا نـیستند و دیده می‌شود که مطالعهٔ تکیه‌ها، درعین حال، هم در هجاهای بلند و هم در هـجای پـایانی صورت گرفته است.

شکّی نیست که ایـن هـر دو عـنصرِ وزنـی [کـمّیّت و تکـیه] یکـجا در شـعر حـماسی فارسی وجود ندارند؛ امّا، از سوی دیگر، مسلّم است که وزن متقارب بـر تکـیهٔ واژه مـبتنی نـیست. ایـن وزن دقـیقاً کـمّی و مـبتنی بـر تـناوب مـنظّم هـجاهای کـوتاه و بـلند است (cf. Salemann und Shukovski, *Pers. Gr.*, p. 99 et suiv.). اگـر چـنین بـوده بـاشد، وجـه تـفاوتِ هویدای انگارهٔ

⏑ – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ –

و مُدلِ عربیِ آن

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

نامفهوم و نامشخّص می‌ماند. هرگاه جای تکیه در واژه در نـظر گـرفته نـمی‌شد، رُکـن‌های **فَـعولُنْ** (⏑ – –) و **فَـعولُ** (⏑ – ⏑) کـه در یکـی از دو زبـان [= عـربی] مـی‌توانـند هـرکـدام بـه جـای دیگـری بـه کـار رونـد در آن زبـان دیگـر [= فـارسی] هـم مـی‌توانسـتند جانشین یکدیگر شوند. در زبان عربی، هم **فَعولُن** و هم **فَعولُ** در هجای دوم (**عو**) تکیه‌بَرند (cf. Zimmern, *Vergl. Gr. d. sem. Spr.*, p. 53). در زبان فارسی نیز، تکیه در هجای پایانیِ **لُنْ** یا **لُ** می‌بود (Salemann u. Shukovski, *Pers. Gr.*, p. 20)؛ لذا نفی و طرد یکی از ایـن دو الگـوی رکـنی [**فَعولُ** در شعر فارسی] وجهی پیدا نمی‌کرد[1]. امّا، هرگاه تقابل هـجاهای بـلند و کـوتاه و ماهیّت هریک از آنها، که در بالا به آن اشـاره شـد، در نـظر گـرفته شـود، ایـن نـفی و طـردِ [فـعولُ در فـارسی] تـقابل مـفهوم مـی‌گردد؛ شـاعران طـبعاً مـی‌بایست عـناصر میان‌پُر و طـنین‌دار را بـر عـناصر فـرّار و عـناصری کـه در فـراگـویی ضـعیف‌انـد تـرجـیح دهـند. آرمـونیِ (سـازواریِ) شـعر و زنگ‌داریِ آن بـا ایـن انـتخاب حـاصل می‌شده است و باید افـزود کـه، بـرحسب قـواعـد عـروضی شـعر فـارسی، هـجای کـوتاه،

(1) چنانچه فرض شود که در رکن‌های عربی هیچ تغییر تکیه‌ای صورت نگرفته [یعنی در شعر عربی، تکیهٔ رکن در همان هجای میانی باقی مانده] این نفی و طرد ناموجّه‌تر می‌گردد.

دست‌کم در درون مصرع، نیازی نیست با مصوّت نشان داده شود. در پرتو تقطیع خاصّ هجاهای فرابلند[۱۰]، شمار هجاهای سازندهٔ شعر حماسیِ فارسی تا حدّی متغیّر است. نشانهٔ اضافهٔ وزنی [کسره‌ای که به حکم وزن افزوده شود به پایان هجای به الگوی CVC مثل بَرزْگر که بَرْزِگر خوانده شود] به دنبال صامت خاموش[۱۱] که عنصری با کمّیّت بلند پیش از آن آمده باشد، مگر به مقتضای نیازهای آموزشی، کمتر ادا می‌شود (cf. Blochmann, *The Prosody of the Persians* وزن شعر نزد ایرانیان , pp. 16-17): در آنجا مصوّتی درکار نیست و هر مصرع به وزن متقارب ممکن است دارای هشت تا یازده هجا باشد ــ در شمار نسبتاً کمتری از شواهد هشت و در اغلب موارد نُه تا ده هجا و شمارهٔ یازده‌هجایی کمتر(۲).

تنها کمّیّت [تناوب منظّم هجاهای بلند و کوتاه در ارکان] ثابت می‌ماند چون، در این حالت، همچنان‌که در حالت مصوّت‌های بلندِ بافتی [به اقتضای موقعیّت و بافت]، کشش در تلفّظ صامت‌ها به حساب می‌آید. در واقع، می‌دانیم که اگر، در سماعِ سخن به زبان‌های هند و اروپایی، کشیدگیِ صامت‌ها عموماً به حساب نمی‌آید از این روست که جز پایان و خروج انفجاریِ آنها با صدای قوی به‌وضوح درک نمی‌شود (cf. Rosapelly, *M.S.L.*, X, 347 et suiv.). امّا کشیدگی صامت‌ها، همینکه آغاز و پایانِ (دو سرِ) آنها به‌روشنی درک شوند و نه‌تنها انفجار پایانی و برونی بلکه همچنین انفجار درونی شنیده شود، محسوس می‌گردد و این چیزی است که در صامت‌های بلندِ معمولاً موسوم به مشدّد و، به میزان کمتری، در خوشه‌های صامت رخ می‌دهد.

---

۱۰) مراد هجاهایی است به الگوی cvcc چنان‌که در **چند** čand یا **راست** rāst و به الگوی cvccc چنان‌که در «**پنهانست**» در این بیت از مولانا:

دو دهان داریم گویا همچو نی یک دهان پنهانْسْتْ در لب‌های وی

که هجای «ـهانْسْتْ» به الگوی cvccc است. ـمترجم

۱۱) مراد صامتی است که در بافتی معیّن خفیف تلفّظ شود، مانند |n| در **چون** čun یا |d| در **آرْد** ārd. ـمترجم

(2) بدین سان داریم (شاهنامه چاپ فولرس éd. Vullers):

هشت‌هجایی: (بیت ۱۳۳، مصرع اوّل) nabū-d ī-|č far-zan-|d mar Sā-|m ra

نُه‌هجایی: (بیت ۱۳۳، مصرع دوم) dilaš bū-|d ǰuyā|dilā rā-|m rā

ده‌هجایی: (بیت ۱۳۱، مصرع اوّل) kunūn pur|šigiftī|yak ī dā|stā n

یازده‌هجایی: (بیت ۱۳۴، مصرع اوّل) nigārī|bu-d andar|šabastā n|i ūy

انفجار آغازی در این صامت‌ها گویی تقویت می‌شود و، در اثر آن، فاصلهٔ آن با انفجار پایانی، خواه در صامتِ بلند [=مشدّد] خواه در خوشهٔ دو صامت محسوس می‌گردد (cf. Rosapelly, *loc. cit.* et, R. Gauthiot, *La Parole* گفتار, année 1900, p. 438 et suiv.). مثلاً در خوشهٔ صامت ***st*** در واژهٔ ***dāstān*** فشردگیِ انفجار درونیِ ***s*** با قوّت کافی نمودار می‌گردد تا کشیدگی خوشه محسوس شود و ما آن را به صورت ***dā-s-tān*** —∪— تقطیع می‌کنیم؛ همچنین در ***Sām rā*** که هم‌ارز ***Sā-m-rā*** یعنی —∪— می‌شود در صورتی که ***Sām*** پیش از مکث یا پیش از مصوّتْ فقط هم‌ارز یک هجای بلند است.

بر مبنای کمّی، اصلِ توزیعِ شدّت برحسب کشش هجاهاست که فایق است چون، در زبان فارسی، این‌دو [کمّیّت و توزیع شدّت] همپیوستگی دارند. خصایصی که نُلْدْکِه در مورد قافیه گوشزد می‌سازد (***Grundr. d. iran. Phil.***, II, p. 188) و او را به این فرض سوق می‌دهد که هجای دومِ رکنِ **فَعولُن** دارای همان ضربِ وزنِ[۱۲] هجای پایانی است خودبه‌خود روشن می‌گردد: قافیه‌هایی چون ***Sām rā***؛ ***(dilār)ām rā*** و نظایر آنها درست‌اند و در گوش زنگ کافی دارند تنها ازاین رو که از هجاهای بلند ساخته شده‌اند. ازسوی دیگر، یکنواختیِ ظاهریِ شعر حماسیِ فارسی رنگ می‌بازد. پیش‌تر دیدیم که کمّیّت‌های کوتاه با عناصر بس گوناگونی مصداق می‌یابند: با صامت‌ها، گاه بی‌واک و گاه واک‌دار؛ با مصوّت‌ها که برحسب مورد می‌توانند دارای تکیهٔ فرعی یا تکیهٔ اصلی (تکیهٔ کلّ واژه) باشند؛ همچنین با حرف نفی نَـ و مصوّت‌های پایانی کوتاه مانند ـهَ [معروف به های غیرملفوظ یا های مختفی یا های بدل از حرکت (e/aی پایانی)]. ازسوی دیگر، هرگاه تفاوت‌های شدّت در هجاهای بلند گوناگون را درنظر گیریم (cf. Salemann und Shukovski, *Pers. Gr.*, p. 20 et suiv.) برفور می‌پذیریم که با آنها نیز انواع آرایش‌های وزنی پدید می‌آید. درواقع، دو هجای بلندِ مجاوری که در هریک از رکن‌های سه‌گانهٔ اوّل مصرع‌ها دیده می‌شوند چه‌بسا دارای شدّت‌های بس متفاوت باشند؛ نه‌تنها ممکن است یکی از آنها بلندِ بافتی و دیگری بلند طبیعی باشد بلکه همچنین ممکن است یکی دارای تکیهٔ اصلی و دیگری دارای تکیهٔ فرعی برحسب جایگاه خود در واژه باشد به نوعی که بتوان چندگونه از ارزش‌های متعدّد آنها را مثلاً به طریق زیر نشان داد:

12) ictus

xx́، x́x، — ˊ، ˊ — ، — x́، ˊ x(۳).

آنچه در اصولی عروضی به این اصالت و چنین متفاوت با اصول مربوط بـه وزن شـعر در غالب زبان‌های دیگرِ امروزی از خـانوادهٔ هـند و اروپـایی جـلب تـوجّه مـی‌کند مشـهود است و، درواقع، درعین حال، گواه وجود روابط مرموز و بس‌کهنِ کمّیّت و شدّت، و گواه ارزش شعریِ عناصر صامت است که عموماً در وزن شعر کمتر از آنها استفاده می‌شود.

❑

(3) x نشـانهٔ هـجای بـلند مـوقعیّتی [بـافتی، بـه مـقتضای بـافت و جـایگاه]؛ — نشـانهٔ هـجای بـلند طـبیعی؛ ˊ نشانهٔ پرشدّت‌ترین هجاها به‌نسبت با هجاهای دیگر است.

روبِر گوتیو، ایران‌شناس فرانسوی

طهمورث ساجدی (مرکز پژوهشی زبان خارجی دانشگاه تهران)

روبِر گوتیو[1] (۱۸۷۶–۱۹۱۶)، زبان‌شناس فرانسوی، از بنیان‌گذاران سُغدی‌شناسی در فرانسه، طیّ سال‌های ۱۹۱۱–۱۹۱۶ همّ خود را مصروف تحقیق در زبان سُغدی کرد. مأموریّت‌های باستان‌شناختیِ پُل پِلیو[2]، چین‌شناس فرانسوی، در سال‌های ۱۹۰۶–۱۹۰۸ در آسیای مرکزی و چین، به کشف متون پر ارزشی به زبان‌های تبّتی، چینی، عبری، ترکی، سُغدی، و خُتَنی منتهی شد که به قرن‌های ششم تا نهم میلادی تعلّق داشت و در غارهای شهر تونْهوآنگ[3]، از منازل قدیم راه ابریشم در چین مرکزی، نهاده شده بود. (فرهنگ خاورشناسان، ج ۳، ص ۱۷۳)

گوتیو، که نتایج یکی از اوّلین تحقیقات خویش را با عنوان «دربارهٔ نام زردشت[4]» در سال ۱۹۱۰ منتشر کرده بود، از این رهاورد علمی استقبال کرد و بی‌درنگ به بررسی متون سُغدیِ یادشده پرداخت و موفّق به خواندن آنها شد (Meillet 1922, p. 216). او نخستین مقالهٔ خود در این باب را با عنوان «دربارهٔ الفبای زبان سُغدی[5]» در مجلهٔ آسیائی به چاپ رساند و، از آن پس، به نشر پیاپی مقاله‌هایی در همان حوزه ادامه داد. از او،

1) Robert Gauthiot 2) Paul Pelliot 3) Tunhwang

4) "A propos du nom de Zoroastre'', *Mémoires de la Société linguistique de Paris* (M.S.L.P.), t. 16 (1910), pp. 318-320.

5) "De l'alphabet sogdien'', *Journal Asiatique* (*J.A.*), t. 17 (1911), jan.-fév., pp. 81-95.

در سال‌های ۱۹۱۱ و ۱۹۱۲، چهار مقاله با عنوان‌های «چند اصطلاحِ فنّیِ بودایی و مانوی[۶]»، «دربارهٔ نام‌های ده عددِ نخست در زبان سُغدیِ بودایی[۷]»، «دربارهٔ تاریخ‌گذاری در زبان سُغدی[۸]»، «نکاتی دربارهٔ زبان و خطّ ناشناختهٔ اسناد مکشوفهٔ اشتایْن ـ کاولی[۹]» انتشار یافت. در مقالهٔ اخیر، امکان شناسائیِ حروف سُغدیِ متونی که اشتایْن در غارهای تونهوآنگ کشف کرده بود مطرح و تفسیری اجمالی از این متون ارائه شد.

در سال ۱۹۱۲، گوتیو روایتی سُغدی از وِسانْتَرَ جاتَکَه[۱۰] همراه آوانویسی و ترجمهٔ آن به زبان فرانسه در مجلهٔ آسیائی منتشر ساخت و، در همان ایّام، به ترجمهٔ متن سغدی سوترهٔ روحانی ناخن‌دراز[۱۱] دست زد. وی، به‌علاوه، در صدد ترجمهٔ سوترهٔ علل و آثار خیر و شر با همکاری پِلیو (برای بخش چینیِ متن) برآمد که شروع جنگ بین‌الملل مانع انجام یافتنِ آن شد. امّا، پس از درگذشت گوتیو، جلد اوّل این ترجمه با نام او و پِلیو و جلد دوم با همکاری اِمیل بَنْوِنیست (آوانویسی، ترجمه، و فهرست) انتشار یافت[۱۲]. در پرتوِ این موادِّ تحقیقاتی و آنچه فریدریش ویلهِلم کارْل مولِر[۱۳]، ایران‌شناس آلمانی، در عرصهٔ سغدی‌شناسی به تناوب منتشر کرده بود، گوتیو ابتدا رسالهٔ دکتری خویش را با عنوان تحقیق در ساختار آوائیِ زبان سُغدی[۱۴] (پاریس ۱۹۱۳) عرضه داشت (Nawabi 1987, t. 7, p. 390)؛ سپس، بلافاصله،

---

6) "Quelques termes techniques boudhiques et manichéens'', *J.A.* t. 18 (1911), pp. 49-67.

7) "A propos des dix premiers noms de nombre en sogdien boudhique'', *M.S.L.P.* (1911-12), pp. 137-161.

8) "A propos de la datation en sogdien'', *Journal of the Royal Asiatic Society* (*J.R.A.S*), 1911, pp. 341-353,et 1912, pp. 131 et suiv.

9) "Note sur la langue et l'écriture inconnue des documents Stein-Cowley'', *J.R.A.S*, 1911, pp. 496-507.

10) *Une version sogdienne du Vessantara Jâtaka*, publiée en transcription et avec une traduction, *J.A*., t. 19 (1912).

11) "Le Sutra du religieux Ongles-Longs'' texte sogdien et traduction, *M.S.L.P.*, t. 17 (1912), pp. 537-567.

12) *Le Sutra des causes et des effets du bien et du mal*, éditée et traduite d'après les textes sogdiens chinois et tibétains, Paris 1920-1928,2 vol. (Mission Pellior en Asie centrale).

13) Friedrich Wilhelm Karl Müller

14) *Essai sur le vocalisme du sogdien*, Paris 1913, XVIII, 113 p. (thèse).

بـه تـألیف رسالهٔ تـحقیقی در دسـتور زبـان سُـغدی مـبادرت ورزیـد و بـخش مـهمّی از آن را به چاپ رساند که آغازِ جنگْ نشر نهائیِ آن را بـه تـأخیر انـداخت. ایـن اثـر، پس از درگـذشت گوتیو، با مقدّمهٔ میِّه، در دو جلد (جلد اوّل، آواشناسی اثر گوتیو؛ جلد دوم، تکواژشناسی، نحو، و واژه‌نامه اثر بَنْوِنیست)، در مجموعهٔ مأموریّت پِلیو در آسیای مرکزی[۱۵]، منتشر شد.

گوتیو، در سال ۱۹۱۳، عـازم درّهٔ یَـغْناب، از آبـریزهای رود زرافشـان واقـع در ولایت امروزی سغد تاجیکستان، شد که، در آن، واپسین بازماندهٔ زبـان سـغدی در قـالب گـویشِ یغنابی زنده است. در آن اوان، بحث گویش‌های پامیری در میان بـود. در ایـن اثـنا، جـنگ بین‌الملل درگرفت و، در ماه اوت ۱۹۱۴، در فـرانسـه بسـیج عـمومی اعـلام شـد و گـوتیو به میهن بـازگشت تـا بـه جـبهه رهسـپار گـردد. وی، در یکـی از نـبردهای مـنطقهٔ جـنگیِ پـیکاردی[۱۶]، زخـمی شـد و پس از مـدّتی درگـذشت (Meillet 1922, p. 217). ایـن مـحقّقِ سخت‌کوش، در همان روزهایی که تحت درمان بود، فرصت یافت سه مقالهٔ مـعتبرِ بـنیادی دربارهٔ گویش‌های ایرانی بنویسد و آنها را در مجموعه‌ای با عنوان سه رسـاله دربـارهٔ وحـدت زبانیِ گویش‌های ایرانی[۱۷] (پاریس ۱۹۱۶) منتشر سازد. (*Ibid*)

کار دیگـر او در سـال‌های ۱۹۱۳ و ۱۹۱۴ نسـخه‌برداری از واژه‌نـامه‌ای بـود کـه کـارل گِرمانوویچ زالمان[۱۸]، ایران‌شناس روس، برای گویش یغنابی تهیّه کرده بود و بـه چـاپ رسـیده امّا مـنتشر نشـده بـود. بـنونیست، ادامـه‌دهندهٔ تـحقیقات گـوتیو، ایـن اثـر را، هـمراه مـقدّمهٔ خود، با عنوان «واژه‌های بنیادیِ گویش یغنابی» در مجلهٔ آسیائی[۱۹] بـه چـاپ رسـاند (فرهنگ خاورشناسان، ج ۲، ص ۳۸۸). وی همچنین یکی از متن‌های منتشرشدهٔ گوتیو در سـال ۱۹۱۲ را مجدّداً در مجموعه‌ای به نام متون سغدی[۲۰] منتشر ساخت. (Gignoux 1973, p. 118)

---

15) *Essai de grammaire sogdienne*, avec la préface d'Antoine Meillet, vol. 1: *Phonétique* par Gauthiot; vol. 2: *Morphologie, syntaxe, et glossaire*, par Benveniste, Paris 1923-1929 (Mission Pelliot en Asie centrale).

۱۶) Picardie، ناحیه و ایالت سابقِ شمال فرانسه در ساحل دریای مانش

17) *Trois mémoires sur l'unité linguistique des parlers iraniens* (Paris 1916).

18) C.G. Salemann

19) *Un lexique du yagnobi*, publié et préface, *J.A.*, t. 243 (1955), pp. 139-162.

20) *Textes sogdiens* (1940)

بَـنْوِنیست، در ادامـهٔ کـارهای گـوتیو، بـا مـوفّقیّت از مـنابع سُـغدی بـهره جست. وی، تحت تأثیر گوتیو و هم به تشویقِ استادش، میِّه، در عرصهٔ مهمِّ قـرابت زبـان‌های ایـرانـی و ارمنی[۲۱] نیز به تحقیق پرداخت. (*Ibid*)

باری، گوتیو از نخستین سغدی‌شناسان اروپایی بـه شـمار است کـه حـتّیٰ رویـدادهـای فـاجعه‌بارِ روزگـارِ او در اراده‌اش خـللی پـدید نـیاورد و ثـمرات کـارهای عـلمی او طـیّ سال‌های ۱۹۱۱ـ۱۹۱۶ فصلِ تازه‌ای در تاریخ ایران‌شناسی فـرانسـه در اوایـل قـرن بـیستم گشود.

منابع

فرهنگ خاورشناسان، پژوهشگاه علوم انسانی و تحقیقات فرهنگی، ج ۲، تهران ۱۳۸۲؛ ج ۳، تهران ۱۳۸۶.

Gignoux, Philippe (1973), "L'Iran ancien'',*J.A.* (Numéro spécial), t. 261, p. 117.

Meillet, Antoine (1922), ''Les études iraniennes anciennes'', *Le livre du centenaire de la Société Asiatique* (1822-1922),Paris, pp. 216-217.

Nawabi, Mahyar (1987), *A Bibliography of Iran*, vol. VII (*Linguistics*), Cultural Studies and Research Institute, Tehran.

❑

21) "Iranica'', *M.S.L.P.* , 19 (1916), pp. 125-132.

ترکیب در زبان فارسی (۳)

علاءالدّین طباطبائی

۴ ساختارِ ۴، اسم + صورت‌ساز[1] + اسم

در بحث از این ساختار نخست باید مقصود خود را از «صورت‌ساز» بیان کنیم. صورت‌ساز عنصری است که در واژه‌های غیربسیط در بین دو تکواژ قرار می‌گیرد و ترکیب آنها را تسهیل می‌کند. این عنصر ممکن است جانشین یک تکواژ دستوری شود، مانند «ـا ـ» در بناگوش که جانشین نشانهٔ اضافه شده است یا همین «ـا ـ» در زناشویی (به‌معنی «زن و شوهری») که جانشین حرف عطف «و» شده است. صورت‌ساز همچنین ممکن است معنایی نداشته باشد و فقط برای سهولت تلفّظ به‌کار رود، چنان‌که واژه‌های پساچین و پیشاصنعتی را می‌توان به صورت پس‌چین و پیش‌صنعتی نیز به کار برد بی‌آنکه معنایی از آنها فوت شود. در واژه‌های فناوری و دلاور نیز صدای «ـا ـ» صورت‌سازی فاقد معنی است. صورت‌سازهایی که در ترکیب دو اسم به کار می‌روند دو نوع‌اند: «ـا ـ» و «ـال ـ»، چنان‌که در واژه‌های براکوه و وجه‌المصالحه می‌بینیم.

۴-۱ صورت‌ساز «ـا ـ»

کاربرد این صورت‌ساز در بین دو اسم بسیار اندک است و شاید مثال‌هایی که در زیر می‌آوریم تنها شواهد موجود باشند: براکوه، سراسر، دمادم، پسادست، بُناگوش، پسابندر.

1) formative

در دهه‌های گذشته، در حوزهٔ علوم، چند واژه به قیاس این واژه‌ها ساخته شده است، مانند برقاطیس و برقاشیمی.

۲-۴ صورت‌ساز «ـال ـ»

واژه‌های عربی‌تبارِ بسیاری در فارسی وجود دارد که ساختار آنها **اسم + ال + اسم** است، مانند امیرالمؤمنین، بیتُ المال، ربُّ النّوع، علّةُ العِلَل، اُمُّ المسلمین. غالب این واژه‌ها به همین صورت از زبان عربی به‌وام گرفته شده‌اند، مانند واژه‌های بالا. امّا فارسی‌زبانان گاهی دو اسم عربی را که در آن زبان بدون «ـال ـ» به کار رفته است با «ـال ـ» به‌کار برده‌اند، مانند بنات‌النّعش (←صادقی، ص ۱۳۰). گاهی نیز در واژه‌های مرکّبی که یک واژهٔ آن فارسی است از «ـال ـ» استفاده شده است، مانند ابوالچپ (یکی از گوشه‌های همایون و ماهور و راست‌پنجگاه)، حسب‌الفرمایش، دستورالعمل، رستم‌التّواریخ. (←همان، ص ۱۳۲)

شمار واژه‌های دارای ساختار **اسم + ال + اسم** که نگارنده گردآورده است بالغ بر ۲۲۰ می‌شود، از آن جمله‌اند: بحرالعلوم، اُمُّ الفساد، حجّت الاسلام، حقّ‌التّألیف، حلّ‌المسائل، خلق‌السّاعه، دارالمجانین، سهم الارث، علم الأشیا.

شماری از اسم‌ها در مقام سازهٔ اول کاربرد بیشتری دارند، از جمله:

اُمّ: اُمُّ الخبائث، اُمُّ القُریٰ، اُمُّ الکتاب، اُمُّ المسلمین
حقّ: حقُّ القدم، حقُّ القلم، حقُّ العمل، حقُّ التدریس
داء: داءُ الرّقص، داءُ الکَلَب، داءُ الجمود، داءُ البَقَر (همهٔ این واژه‌ها بر بیماری دلالت می‌کنند.)
دار: دارُالتَّرجمه، دارُالوکاله، دارُالقضا، دارُالحکمه، دارُالمؤمنین
مال: مالُ الارث، مالُ الشّرکه، مالُ الصُّلح، مالُ المصالحه
ماء: ماءُ الحیات، ماءُ الشّعیر، ماءُ الوَرد، ماءُ العِنَب
مَلِک: ملِکُ التّجار، ملِکُ الکُتّاب، ملِکُ الشّعرا، ملِکُ المُلک، ملِکُ العرش
وجه: وجهُ الاجاره، وجهُ الخساره، وجهُ الضّمان، وجهُ المصالحه، وجهُ الکفاله
یوم: یوم الشَّک، یومُ الدّین، یومُ الحساب، یومُ القرار[۲]

۲) در همهٔ این واژه‌ها به اعتبار صورت نوشتاری به وجود «ـال ـ» قایل شده‌ایم. بدیهی است در ترکیب‌هایی که واژهٔ دوم با حرف شمسی آغاز می‌شود، در غالب موارد و دست‌کم در نزد تحصیل‌کردگان، «ـال ـ» تلفّظ نمی‌شود و آن حرف شمسی مشدّد می‌گردد. (←صادقی، ص ۱۳۰-۱۳۱)

نقش «ـال ـ» در این ساختار همانند نقش نشانهٔ اضافه است. ساختن این نوع اسم مرکّب در طیّ چند دههٔ گذشته به‌تدریج کاهش یافته و در واژه‌سازی علمی هیچ اصطلاحی با این ساختار ساخته نشده است.

۵ ساختارِ ۵، اسم + صفت مفعولی

مراد از صفت مفعولی صفتی است که با افزودن پسوند «ـــه» به ستاک گذشتهٔ افعال حاصل می‌شود، مانند بسته، سوخته، پرورده. این صفت مفعولی ممکن است با اسمی که قبل از آن می‌آید واژهٔ مرکّبی بسازد که غالباً صفت (صفت مفعولی مرکّب) و در برخی موارد اسم است:

صفت مرکّب: زبان‌بسته، دل‌سوخته، گردگرفته، آموزش‌دیده، خجالت‌زده
اسم مرکّب: پسرخوانده، برادرزاده، سنگ‌نوشته

۵-۱ اسم + صفت مفعولی ← صفت مفعولی مرکّب

صفت‌های دارای این ساختار را می‌توان به دو گروه تقسیم کرد:

الف ـ صفت‌هایی که از یک فعل مرکّبِ دارای ساختار «اسم + فعل همکرد» مشتق شده‌اند، مانند:

تحصیل کردن ← تحصیل‌کرده　　زنگ زدن ← زنگ‌زده
ابلاغ شدن ← ابلاغ‌شده　　قسم خوردن ← قسم‌خورده
تغییر یافتن ← تغییریافته　　سفرکردن ← سفرکرده

با توجّه به اینکه این صفت‌ها از فعل مرکّب گرفته شده‌اند، زیرساخت معنائیِ آنها را می‌توان جمله‌ای موصولی دانست که از فعل مرکّب مربوط ساخته شده باشد:

بازی‌خورده: ... که بازی خورده است
نم‌کشیده: ... که نم کشیده است
نجات‌یافته: ... که نجات یافته است

توضیح

ـ در صفت‌های مرکّبی که از فعل مرکّب گرفته نشده‌اند و حاصل هم‌نشینی یک اسم با

صفت مفعولی هستند، سازهٔ اوّل یکی از موضوع[3]های آن فعل به شمار می‌آید. برای مثال، در دل‌خواسته (به معنی «... که دل آن را خواسته است») دل فاعلِ فعلِ خواستن محسوب می‌شود. امّا، در واژه‌های مرکّبی که از فعل مرکّب گرفته شده‌اند، چون کلّ فعل مرکّب یک واحد معنایی است، میان سازه‌های اوّل و دوم چنین رابطه‌ای وجود ندارد.

ـ اکثر قریب به اتّفاق فعل‌های مرکّب از ترکیب اسم با یکی از افعال زیر ساخته می‌شوند[4]:

کردن: حراج کردن، تهدید کردن، اذیّت کردن، جنگ کردن، بازی کردن
شدن: اخراج شدن، هدایت شدن، تاراج شدن، اجرا شدن، اجابت شدن
زدن: گول زدن، رنگ زدن، آتش زدن، سوت زدن، بوق زدن
دادن: انجام دادن، شرح دادن، پس دادن، دست دادن، اهمّیّت دادن
گرفتن: تحویل گرفتن، یاد گرفتن، گواه گرفتن، دوش گرفتن، درد گرفتن
داشتن: انتظار داشتن، تقدیم داشتن، گرامی داشتن، جریان داشتن، احتیاج داشتن
کشیدن: آب کشیدن، اتو کشیدن، رنج کشیدن، فریاد کشیدن، خجالت کشیدن
خوردن: غصّه خوردن، سرما خوردن، فریب خوردن، جا خوردن، قسم خوردن
یافتن: فرصت یافتن، تحقّق یافتن، ادامه یافتن، تسلّط یافتن، استقرار یافتن
افتادن: مؤثّر افتادن، گیر افتادن، اتّفاق افتادن، قبول افتادن

بدیهی است که از همهٔ فعل‌های مرکّب صفت مفعولی ساخته نمی‌شود امّا فعل‌های مرکّبی که با فعلِ **شدن** ساخته می‌شوند از این قاعده مستثنا هستند و تقریباً از همهٔ آنها می‌توان صفت مفعولی مرکّب گرفت:

اخراج شدن ← اخراج‌شده　　اجرا شدن ← اجرا شده
تاراج شدن ← تاراج‌شدن　　اجابت شدن ← اجابت‌شده
هدایت شدن ← هدایت‌شده

ب ـ صفت‌هایی که از فعل مرکّب گرفته نشده‌اند و حاصل هم‌نشینی یک اسم با صفت مفعولی هستند، مانند محنت‌زده، کمربسته، زهرآلوده، دل‌سوخته، غم‌فرسوده. این صفت‌ها را می‌توان در گام نخست به دو گروه تقسیم کرد: **گروه اوّل** شامل صفت‌هایی

3) argument

۴) برای توضیح بیشتر، ← طباطبائی ۳، ص ۳۳-۳۴.

است که سازهٔ دوم آنها (صفت مفعولی) از فعل گذرا مشتق شده است، مانند زبان‌بسته؛ **گروه دوم** صفت‌هایی است که سازهٔ دوم آنها از فعل ناگذرا گرفته شده است، مانند رنگ‌پریده.

گروه اوّل ـ این صفت‌های مرکّب از نظر رابطهٔ میان اجزای سازنده‌شان به دو گروه تقسیم می‌شوند:

الف ـ صفت‌هایی که در آنها جزءِ اوّل (اسم) کنش‌پذیر است، یعنی عمل فعل بر روی آن انجام می‌پذیرد. برای مثال در دامن‌آلوده عمل آلودن بر روی دامن انجام شده است و دامن کنش‌پذیر محسوب می‌شود. مثال‌های زیر، که همراه با جمله‌های زیرساختی آمده است، این نکته را روشن‌تر می‌سازد:

گوش‌بریده: ... که گوشش بریده شده است
لب‌شکافته: ... که لبش شکافته است
سرکنده: ... که سرش کنده شده است
دیگر مثال‌ها: سرپوشیده، شکم‌دریده، دُم‌کنده، مال‌باخته، دل‌آزرده

ب ـ صفت‌هایی که در آنها جزءِ اوّل (اسم) عاملِ کنش فعل است. برای مثال، در دل‌خواسته عمل خواستن را دل انجام می‌دهد:

خاک‌آلوده: ... که خاک آن را آلوده است
غم‌فرسوده: ... که غم آن را فرسوده است
سرمازده: ... که سرما آن را زده (تباه کرده) است
دیگر مثال‌ها: حکیم‌فرموده، کوه‌گرفته، آفتاب‌سوخته

گروه دوم ـ در این صفت‌ها، که جزءِ دوم (صفت مفعولی) از فعل ناگذرا مشتق شده است، جزءِ اوّل (اسم) نقش فاعل را در جملهٔ زیرساختی ایفا می‌کند:

زهواردررفته: ... که زهوارش در رفته است
رنگ‌پریده: ... که رنگش پریده است
فرزندمرده: ... که فرزندش مرده است
دیگر مثال‌ها: اجل‌رسیده، نوک‌برگشته، دل‌شیفته

توضیح

ـ ممکن است در دو صفتِ مفعولیِ مرکّب که هردو با صفتِ مفعولیِ مشتق از یک فعلِ

واحد ساخته شده‌اند، رابطهٔ میان اسم و فعل متفاوت باشد. برای مثال، در خاک‌آلوده، خاک کنشگر است و باعث آلودگی شده است؛ امّا در، دامن‌آلوده، دامن آلوده شده است و درنتیجه کنش‌پذیر است.

ـ شمار بسیار اندکی از این ترکیب‌ها واژگانی شده‌اند و معنایی از آنها برداشت می‌شود که دست‌کم در نظر اوّل سرجمعِ معانیِ عناصر سازندهٔ آنها نیست، مانند سال‌خورده و کارکُشته.

ـ همچنان که در برخی مثال‌های بالا مشاهده می‌کنیم، صفت‌های مفعولیِ مشتق از فعل‌های پیشوندی نیز همانند صفت‌های مشتق از فعل‌های بسیط می‌توانند در این ترکیب‌ها به‌کار روند، مانند بخت‌برگشته و زهواردررفته.

ـ در شمار بسیار اندکی از این ترکیب‌ها، جزءِ اوّل (اسم) قیدِ فعل محسوب می‌شود، مانند سایه‌پرورده (... که در سایه پرورده شده است)، نازپرورده (... که در ناز و نعمت پرورده شده است).

ـ در صفت‌های مفعولی مرکّب، ممکن است جزءِ اوّل به جای یک اسم از دو اسم یا یک اسم و یک صفت که با نشانهٔ اضافه به هم پیوسته‌اند و یک واحد ساختاری و، به‌بیان دیگر، یک گروه اسمی را تشکیل داده‌اند ساخته شده باشد، مانند شیرِپاک‌خورده، مغزِخرخورده.

ـ برخی از این ترکیب‌ها از طریق تغییر مقوله به اسم تبدیل شده‌اند، مانند سنگ‌نوشته، دست‌نوشته.

ـ صفت‌های مفعولی مرکّب را می‌توان با افزودن پیشوند «نا-» یا «نـ» به صفت مفعولی منفی تبدیل کرد: نظام‌نایافته، دست‌نخورده.

ـ در واژه‌های مصوّب فرهنگستان چندین صفت مفعولی مرکّب به چشم می‌خورد؛ از آن جمله‌اند: الکترون‌وانهاده، بافت‌زدوده، نوک‌شکافته، هوازده، نوک‌بریده (که همگی از ترکیب اسم با یک صفت مفعولی ساخته شده‌اند) و ترک‌خورده (که از فعل مرکّب مشتق شده‌است).

همان‌طور که گفتیم، از ترکیب اسم با صفت مفعولی دو نوع واژه حاصل می‌شود: صفت مرکّب و اسم مرکّب. شرح صفت مرکّب را در بالا آوردیم، اینک به اسم مرکّب می‌پردازیم:

۲-۵ اسم + صفت مفعولی ← اسم مرکّب

شمار اسم‌هایی که از این نوع ترکیب ساخته می‌شوند در قیاس با صفت‌های مرکّب بسیار کمتر است. این اسم‌های مرکّب عمدتاً از ترکیب اسم و صفت مفعولیِ **زاده** ساخته می‌شوند: امیرزاده، شاهزاده، آقازاده. در این ترکیب‌ها، **زاده** به معنی فرزند است و در موارد بسیاری جزءِ اوّلِ اسمی است که بر روابط خویشاوندی دلالت می‌کند: خواهرزاده، برادرزاده، عموزاده، دخترزاده، پسرزاده. زیرساخت همهٔ این ترکیب‌ها یک گروه نحوی شامل مضاف و مضافٌ‌الیه است؛ مثلاً عموزاده به معنی «زادهٔ عمو» (= «فرزند عمو») است.

خوانده صفت مفعولی دیگری است که با نام‌های ناظر بر روابط خویشاوندی ترکیب می‌شود و اسم می‌سازد: مادرخوانده، پدرخوانده، برادرخوانده، خواهرخوانده، دخترخوانده، پسرخوانده. برای همهٔ این اسم‌ها می‌توان این جملهٔ زیرساختی را قایل شد: «کسی که... خوانده شده است». برای مثال، پسرخوانده کسی است که پسرخوانده شده است. بنابراین می‌توان گفت که در این ترکیب‌ها اسم نقش تمیز[۵] را ایفا می‌کند.

۶ ساختارِ ۶، ضمیر مشترک + صفت مفعولی

شمار این ترکیب‌ها که همگی صفت هستند، از ده تجاوز نمی‌کند. مع‌الوصف روابط متنوّعی میان دو جزءِ آنها وجود دارد:

ــ ضمیر مشترک متمّم صفت مفعولی است:

خودشیفته: شیفتهٔ خود
خودفریفته: فریفتهٔ خود

ــ ضمیر مشترک مفعول جملهٔ زیرساختی است:

خودباخته: ... که خود را باخته است
خودفروخته: ... که خود را فروخته است

ــ ضمیر مشترک در جملهٔ زیرساختی نقش فاعل و مفعول را هم‌زمان ایفا می‌کند و

۵) منظور ما از **تمیز** اسم یا صفتی است که متمّم گروه کوچکی از فعل‌های فارسی محسوب می‌شود. برای مثال، در جملهٔ «ما او را فرزند خود می‌دانیم»، «فرزند خود» نقش **تمیز** را ایفا می‌کند و در کنار «ما» (فاعل) و «او» (مفعول) یکی از متمّم‌های فعلِ «می‌دانیم» به شمار می‌آید. برای توضیح بیشتر، ← طباطبائی ۴، ص ۴۲۹-۴۳۰؛ طبیب‌زاده، ص ۱۷۸-۱۸۲.

این به دلیل انعکاسی بودن ضمیر مشترک **خود** است:

خودآموخته: ... که خودش به خودش آموخته است
خودانگیخته: ... که خودش خودش را انگیخته است
خودساخته: ... که خودش خودش را ساخته است

ــ ضمیر مشترک نقش فاعل را ایفا می‌کند:

خودخواسته: ... که خودش خواسته است

به‌رغم اندک‌شمار بودن این‌گونه ترکیب‌ها، هرگاه واژهٔ جدیدی به قیاس آنها ساخته شود، برای اهل زبان مفهوم و به اقرب احتمال مقبول است، چنان‌که در فرهنگستان واژهٔ خودپروردگی به تصویب رسیده است که منطقاً باید از خودپرورده مشتق شده باشد.

۷ ساختارِ ۷، اسم + صفت فاعلی

مراد از صفت فاعلی واژهٔ مشتقّی است که با افزودن پسوند «ـَنده» به ستاک حال افعال به دست می‌آید، مانند فریبنده، کننده، یابنده، گیرنده، شونده. شمار صفت‌های فاعلی بالغ بر ۳۵۰ است (← طباطبائی ۱، ص ۱۱۱) امّا همهٔ آنها در ترکیب به کار نمی‌روند. واژه‌های مرکّبی را که از ترکیب اسم و صفت فاعلی ساخته می‌شوند می‌توان به دو گروه تقسیم کرد:

گروه اوّل ـ صفت‌های مرکّبی که از فعل مرکّب ساخته می‌شوند، مانند

شرکت کردن ← شرکت‌کننده　　یاد گرفتن ← یادگیرنده
یاری دادن ← یاری‌دهنده　　رشد یافتن ← رشدیابنده

بسیاری از این صفت‌های فاعلی مرکّب، مانند صفت‌های مشتقّ فاعلی که از فعل بسیط گرفته می‌شوند، می‌توانند نقش اسم را نیز ایفا کنند. برای مثال، همان‌طور که فروشنده، خوانده، راننده اسم نیز هستند، صفت‌های مرکّب شرکت‌کننده، پیشنهاددهنده، پدیدآورنده نیز می‌توانند همهٔ نقش‌های اسم را برعهده گیرند.[۶]

به رغم پرشمار بودن افعال مرکّب، شمار صفت‌های فاعلی مرکّب چندان زیاد نیست. دلیل آن این است که از افعال مرکّب صفت فاعلی مرکّب مرخّم (مانند شکرگزار) نیز می‌توان

۶) برای توضیح بیشتر دربارهٔ تفاوت‌های اسم و صفت، ← طباطبائی ۲.

گرفت. از آنجا که صفت مرکّب مرخّم، در عین آنکه کوتاه‌تر است، همان معنای صفت مرکّب غیرمرخّم را می‌رساند، کاربرد آن بسیار بیشتر است. مثلاً برای گویشوران اقتصادی‌تر آن است که، به جای اختیاردارنده، گِله‌گزارنده، کَلَک‌زننده، بگویند: اختیاردار، گله‌گزار، کلک‌زن.

از فعل‌های مرکّبی که همکرد آنها یکی از فعل‌های **کردن** و **دادن** است صفت‌های فاعلی مرکّب بیشتری ساخته شده است:

کردن: حمله‌کننده، اجراکننده، تهیّه‌کننده، تقاضاکننده، نشخوارکننده
دادن: ادامه‌دهنده، یاری‌دهنده، آزاردهنده، سازمان‌دهنده، نشان‌دهنده

از آنجا که این نوع ترکیب از فعل مرکّب گرفته شده و فعل مرکّب درمجموع یک واحد معنایی است، صفت فاعلیِ مرکّبی که از آن به دست می‌آید مشتقّ فعل مرکّبِ مربوط به شمار می‌آید.

گروه دومـ این گروه صفت‌های فاعلی مرکّبی را شامل می‌شود که از فعل مرکّب گرفته نشده‌اند بلکه حاصل هم‌نشینی یک اسم و یک صفت فاعلی‌اند، مانند هستی‌بخشنده، گناه‌آمرزنده، نصیحت‌پذیرنده. شمار این ترکیب‌ها زیاد نیست زیرا ترکیب **اسم + ستاک حال ← صفت فاعلی مرکّب مرخّم** به روشی اقتصادی‌تر همان معنی را می‌رساند و فرایند بسیار فعّالی در واژه‌سازی است. به دلیل کوتاه‌تر بودن صفت‌های مرکّب مرخّم، به رغم وجود صفت‌های مرکّبی چون هستی‌بخشنده، ادب‌آموزنده، نصیحت‌پذیرنده، معمولاً صورت مرخّم آنها یعنی هستی‌بخش، ادب‌آموز، نصیحت‌پذیر به کار می‌رود.

صفت‌های فاعلی مرکّب را می‌توان نوعی اضافهٔ مقلوب به شمار آورد به این معنی که مثلاً برای صفت‌هایی مانند تاج‌دارنده، نام‌بخشنده می‌توان صورت‌های زیرساختیِ دارندهٔ تاج، بخشندهٔ نام را درنظر گرفت. البتّه از این ترکیب‌ها تحلیل دیگری نیز می‌توان به دست داد به این صورت که جزءِ اوّل (اسم) در جملهٔ زیرساختی نقش مفعول را ایفا می‌کند:

هستی‌بخشنده: ... که هستی را می‌بخشد
نصیحت‌پذیرنده: ... که نصیحت را می‌پذیرد
ادب‌آموزنده: ... که ادب می‌آموزد

باید توجّه داشت که، در صفت‌های فاعلی مرکّبِ حاصل از فعل مرکّب، جزءِ اوّل

(اسم) مفعولِ جملهٔ زیرساختی محسوب نمی‌شود بلکه جزءِ همراهِ فعل همکرد است. برای مثال، اگر برای اجراکننده جملهٔ زیرساختیِ «... که اجرا می‌کند» را درنظر بگیریم، اجرا مفعول فعل می‌کند نیست بلکه جزءِ همراه فعل **کردن** در فعل مرکّب اجرا کردن است.

منابع

صادقی، علی‌اشرف (۱۳۵۳)، «دربارهٔ ترکیبات الدار عربی در فارسی»، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی، ش ۳۶۲، س ۲۱ (۱۳۵۳)، ص ۱۲۹–۱۳۶.

طباطبائی (۱)، علاءالدّین، فعل بسیط فارسی و واژه‌سازی، مرکز نشر دانشگاهی، تهران ۱۳۷۶.

ـــــ (۲)، اسم و صفت مرکّب در زبان فارسی، مرکز نشر دانشگاهی، تهران ۱۳۸۲.

ـــــ (۳)، «فعل مرکّب در زبان فارسی»، نامهٔ فرهنگستان، دورهٔ هفتم، ش ۲ (مسلسل: ۲۶)، شهریور ۱۳۸۴، ص ۲۶–۳۴.

ـــــ (۴)، «تمیز»، دانشنامهٔ زبان و ادب فارسی، ج ۲، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، تهران ۱۳۸۶، ص ۴۲۹–۴۳۰.

طبیب‌زاده، امید، ظرفیّت فعل و ساخت‌های بنیادین جمله در فارسی امروز، نشر مرکز، تهران ۱۳۸۵.

❑

نشست‌های مشترک اهل ادب و هنر و اندیشه

(شهریور ۱۳۸۵ ـ شهریور ۱۳۸۶)

به ابتکار معاونت هنری و بین‌المللی فرهنگستان هنر، به منظور ایجاد فرصتی برای اندیشه‌مندان در شئون گوناگون ادب و هنر و دانش و فراهم آوردن محیط مناسبی برای طرح آراء و تبادل نظر آنان، ۱۶ نشست وسیع و چند مجلس گفت‌وگو و گزارش‌های جنبی (۲۵ آذر ۱۳۸۵ ـ تیر ۱۳۸۶) در محلّ تالار اجتماعات مجموعهٔ فرهنگی ـ هنری آسمان برگزار شد که در آنها عدّه‌ای از استادان دانشگاه‌ها و محقّقان مراکز علمی ـ فرهنگی و ارباب فنون از جمله در رشته‌های ادبی، علوم انسانی، فلسفه و عرفان، علوم ارتباطات، هنری (موسیقی، نقّاشی و گرافیک، سینما، تئاتر، خطّاطی، و دیگر صنایع متفرّقه) فعّالانه شرکت داشتند.

گزارش مذاکرات این نشست‌ها، هر نوبت، در ماهنامهٔ خبری فرهنگستان هنر منتشر شده است. روابط عمومی و انتشارات فرهنگستان هنر، در شهریور ماه ۱۳۸۶، مشروح آراءِ صاحب‌نظران را که طیّ نشست‌های متعدّد اظهار شده در نشریّه‌ای فراهم آورده و در دسترس عامّهٔ علاقه‌مندان قرارداده است.*

تاکنون اجتماعی در این سطح و با شرکت صاحب‌نظرانی در رشته‌های متعدّد علمی و هنری و ادبی با این تنوّع آن هم طیّ نشست‌هایی به‌این شمار در جامعهٔ فرهنگی ما سابقه نداشته است. اهمّیّت و حسّاسیّت و زنده بودن مسائل فرهنگی که طیّ این نشست‌ها مطرح و از دیدگاه‌ها

---

* نشست مشترک اهل اندیشه، ادب و هنر ۸۶-۱۳۸۵

گزارش گفت‌وگوها برای ارائه در نشست عمومیِ سالانهٔ معاون امور هنری و بین‌المللیِ فرهنگستان هنر

دبیرخانهٔ نشست مشترک اهل اندیشه، ادب و هنر

چاپ مرکز تألیف، ترجمه و نشر آثار هنریِ فرهنگستان هنر

تهیه‌کنندهٔ گزارش: مهران مخبر

شهریور ۱۳۸۶، ۸۶ صفحه در قطع وزیری

و جوانب گوناگون دربارهٔ آنها بحث و تبادل نظر شد این احساس را پدید آورده است که دست‌کم منعکس ساختن فشردهٔ آنها در نامهٔ فرهنگستان فرصتی ایجاد خواهد کرد برای اشاعهٔ بیشتر اندیشه‌های متفکّران و چه‌بسا باعث گردد که، با الهام‌گیری از این ابتکار خجسته، چنین گفت‌وشنودهای زنده و پرثمری در مراکز علمی ـ فرهنگی، ترویج و فراگیر شود.*

محور مذاکرات در نشست اوّل ضرورت برقراری روابط مستمر میان متخصّصان و صاحب‌نظران در رشته‌های گوناگون هنری و ادبی و علمی بوده‌است.

در این باب گفته شد که جمع اندیشه‌مندان احیاناً به‌عنوان دوست یکدیگر را می‌شناسند امّا از کارهای یکدیگر بی‌خبرند (**رضا سیّدحسینی**). حتّی استادان یک رشتهٔ هنری از رشته‌های دیگرِ هنری اطّلاعی ندارند؛ فی‌المثل شاعر از نقّاشی بیگانه است. امّا روشنفکران جهان غرب جامع‌الاطراف‌اند. من‌باب‌مثال سارتر دربارهٔ انواع هنرها صاحب‌نظر است. در بسیاری از حرف‌های دیویدسن در فلسفه به‌راحتی می‌توان در نقد ادبی بهره‌جست. همچنین رابطهٔ بین شعر و موسیقی از قدیم در سنّت فرهنگی ما برقرار بوده‌است. در مغرب‌زمین، دانشجوی هنرهای نمایشی باید درس ادبیّات و موسیقی هم بخواند (**ضیاءموحّد**). بزرگانی چون فارابی همه‌سرحریف بوده‌اند. وی، درعین حال، فیلسوف، موسیقی‌دان، سیاسی، و فقیه بود. هایدگرِ فیلسوف با هایزنبرگِ فیزیک‌دان مستمرّاً دیدار داشت. امروز توجّه انحصاری به‌تخصّص میان شئون متعدّد علمی و فرهنگی جدایی افکنده است (**غلامحسین ابراهیمی‌دینانی**). برای راه‌اندازی رشتهٔ نوپای فلسفهٔ هنر این مشکل پیش آمده‌است که، از سویی، استادان فلسفه عموماً به ادب و هنر اعتنایی ندارند و، از سوی دیگر، ارباب هنر اهل نظر نیستند (**شهرام‌پازوکی**).

بعضی از هنرها همچون تئاتر ذاتاً ترکیبی‌اند. همچنین جنبه‌های متعدّد ادب و هنر و فرهنگ در تربیت هنرمند مؤثّر و دخیل است (**نصرالله پورجوادی**). سینما ترکیبی است از هنرها و معارف گوناگون من‌جمله ادبیّات نمایشی، روان‌شناسی، موسیقی، نقّاشی، عکّاسی. در فیلمنامه‌نویسی، ناآشنایی با عناصر متشکّلهٔ صنعت سینما مشکلِ اساسی است. (**داریوش مهرجویی**)

در جامعهٔ ما، سرگذشت موسیقی اَسَف‌بار بوده‌است و برای این هنر، در قیاس با دیگر هنرها، جایگاه نازل‌تری قایل می‌شده‌اند. درحالی‌که، در غرب، موسیقی منزلت عبادت پیدا کرده‌است. موسیقی سنّتی بخشی از هویّت ملّی ماست و نیاز به تجدید حیات دارد (**محمّد سریر**). افراد قابلیّت

* در این گزارش، پراکندگیِ گاهگاهی سخنان قهری بوده است چون مذاکرات نسبتاً آزاد بوده و اظهار نظرها همواره مسیر پیوسته‌ای نداشته است. گسست‌ها ناشی از آن است که گوینده گاه مطالب چند سخنگوی پیش از خود را پی می‌گرفته یا مطلب تازه‌ای عنوان می‌کرده است. ضمناً، در گزارش سخنان، به اقتضای فشردگی آن، تصرّفاتی جزئی ــ بی‌آنکه مقصود را تغییر دهد ــ در تعبیر و بیان شده است.

موسیقی شنیدن را از دست داده‌اند. وقتی قطعه‌ای موسیقی یا آوازی مثلاً از استاد شجریان پخش می‌شود و به گوششان می‌رسد، به معنای هنری آن را نمی‌شنوند و از آن در سطح هنری لذّت نمی‌برند. فرهنگ لاله‌زاری به برنامه‌های تلویزیونی راه یافته است و فرهنگِ فیلمِ‌هنری دیدن عقیم مانده است. اگر فیلمی دارای ارزش فرهنگی و هنری هم ساخته شود دیده نمی‌شود. مردم به سطحی از فرهنگ مبتذل یا، بهتر بگوییم، بی‌فرهنگی خو گرفته‌اند و رسانه در ترویج آن سهیم بوده است. محصولات بازاری کیفیّت دیدن و شنیدن را به قهقرا برده است. باید فرهنگِ دیدن و شنیدن پیدا کرد وگرنه کاری از پیش نمی‌رود (**یوسفعلی‌اباذری**). نوعی آسان‌پسندی بر کلّ سینمای ایران حاکم شده است. شایسته است به تأثیر شگرف صنعت سینما در زندگی انسانِ روزگار ما توجّه شود (**احمدرضا درویش**). آنچه مطرح نیست جامعه‌شناسیِ هنر و تأثیر هنر در جامعه و هدف متعالی آن است. انحطاط و انحرافی که در نحوهٔ ارائهٔ موسیقی ما پدید آمده مخرّب است. باید آن را چاره کرد و اصالت را به موسیقی بازگرداند. (**محمّدرضا شجریان**)

درباب قرابت رشته‌های متعدّد گفته شد که وجه مشترک آنها اندیشه است. هنرمندان همچون فلاسفه در پرتو اندیشه‌های والا شاخص گشته‌اند. آنان آثار فلاسفه را مطالعه کرده‌اند و با آراءِ آنان آشنایی یافته‌اند. (**محموداسعدی**)

در فرایند تکوین همهٔ آثار هنری قرابت یا شباهتی دیده می‌شود. در کار شاعر، نقّاش، موسیقی‌دان، معمار آفرینش زیبایی وجه مشترک است. لذا در فرایند خلق این زیبایی نیز باید وجوه مشترکی وجود داشته باشد. در اصطلاحات این هنرها نیز اشتراک هست؛ مثلاً شعر و رقص هر دو ریتم (ضرباهنگ) دارند. قطعه‌ای در موسیقی به نام دانوب آبی داریم در صورتی‌که آبی از مقولهٔ رنگ و متعلّق به نقّاشی است. (**احمدسمیعی (گیلانی)**)

در باب ترویج و گسترش آراء و انتقال آنها از محافل محدود فرهیختگان به عرصهٔ فراخ جامعه نیز نظرهایی اظهار شد از جمله اینکه اندیشه و ادب و هنر باید مخاطبانی در میان مردم داشته باشد. گفت‌وگو در سطح متخصّصان و صاحب‌نظران لازم است امّا کافی نیست و آثار عملیِ زنده ندارد. دانشگاه‌های ما متأسّفانه از زندگی روزمرّهٔ مردم جداافتاده‌اند. در کنار محاضرهٔ نخبگان باید راهی برای برقراری رابطهٔ فرهنگی با مردم یافت. (**اباذری**)

آسیب‌شناسی تعامل بین‌رشته‌ای

در نشست دوم، عمدتاً به آسیب‌شناسی تعامل بین‌رشته‌ای پرداخته شد. غیبت فکر و نظر در مطالعهٔ آثار عرفانی و فلسفی؛ دفاعی و دولتی باقی ماندن تعریف رشته‌ها؛ دیمی بودن پیوند فرهنگ ملّی با فرهنگ‌های بیگانه؛ ضعف تعلّقات فرهنگی؛ نقش تقسیم کار؛ مشکل انتقال میراث فرهنگی و نیاز به رابط برای آن؛ اهمّیّت نقد آثار؛ و کولتوریزه‌کردن افکار از مباحثی بود که در نشست دوم مطرح شد.

در این ابواب گفته شد کم داریم کسانی که

به آثار عرفا بـه عـنوان آثـار صـاحبان فکـر و نـظر توجّه نمایند. متون عرفانی را نـه‌تنها از مـنظر ادبـی بلکه از دیدگاه فکـر و نـظر بـررسی کـنند. مسـائل فـلسفی بـه مسـائل کـلامی و فـلسفه بـه مـیدان جـرّو بـحث مـبدّل شـده است و نـظر در سـایه مانده‌است. هـرچـه هست تکـرار مـعلومات است. **(پازوکی)**

فـلاسفهٔ غـرب در مـقولات هـنری مـطالعات عمیقی دارند **(علی رامین)**. وقتی کارها تخصّصی و آتـمیزه مـی‌شود سـررشتهٔ کـارها از دسـتمان درمی‌رود. اختیار مکـانیزمِ تـعیین‌کننده در تـعریف رشـته‌ها و تـخصّص‌ها انگـیزهٔ دولتـی داشـته و در بهترین حالت هـمچنان دفـاعی بـاقی مـانده است. مـوقعیّت فـرهنگی مـا از جـنبهٔ دفـاعی تـعریف می‌شود. از هر جهت حرکت کرده‌ایم باز در چنبرهٔ برخورد دفاعی افتاده‌ایم. **(شاپوراعتماد)**

در سـنّت مـا چـنین نـبود کـه مـتخصّصان یک رشـته از رشـته‌های دیگـر بـی‌خبر بـاشند. موسیقی‌دان با شعر و ادیب با موسیقی آشـنا بـود. خودش آهنگساز یا نوازنـده نـبود امّـا بـا الحـان و مـقام‌ها و گـوشه‌های مـوسیقیِ سـنّتی آشـنابـود. فارابیِ فیلسوف در مهین‌نامهٔ موسیقی (کتاب الموسیقی الکبیر) نشان‌می‌دهد کـه بـا تـمام زوایـای مـوسیقیِ نظری و حتّی کـاربردی آشـنابـوده‌است. در فـصل آخـر کـتاب مـطالبی دارد دربـارهٔ رابـطهٔ شـعر و مـوسیقی و ایـنکه چـه نـوع اشـعاری بـرای چـه دستگاه‌هایی مناسب‌است. در غرب هم این پـیوند هست؛ مثلاً، در رمان سزار بیروتوی بالزاک، توصیفی بسـیار عـالی از یکـی از سـمفونی‌های بـتهوون مـی‌یابیم. در کـتابخانهٔ مـجلس مـجموعهٔ بسـیار نفیسی از آثار بالزاک بود ــ و امیدوارم هنوز باشد ــ پر از نقّاشی‌های سیاه‌قلمِ چـهره‌های داسـتانی آن. سمفونی ۹ بـتهوون بـا سـرود شـادی شـیللِر خـتم می‌شود. موسیقیِ سنّتی با شـعر عـروضی مـلازم و از آن جـــدانشـــدنی است. روشـنفکران غـربی یک‌بعدی نیستند: با نقّاشی، با موسیقی، بـا سـینما، و با جریان‌های فکری عمده آشنا هستند. مـوضوع هـمهٔ ایـنها انسـانی و عـلایق انسـانی است و لازم است برای آشنایی با وجود انسانی و برای شناخت خودمان با همهٔ این رشته‌ها آشنا باشیم. **(سمیعی)**

پـیوند مـا بـا فـرهنگ غـرب دیـمی است. در جمهوری آذربـایجان، مـوسیقی سـنّتی، کـه مـاهیّتاً همان موسیقی سنّتی ما با هـمهٔ الحـان و مـقام‌ها و دستگاه‌ها و گـوشه‌هاست، بـه صـورت ارکسـترال درآمده، یعنی پیوندی حساب‌شده و سنجیده مـیان سنّت و عناصری وام‌گرفته از غرب برقرار کرده‌اند. داد و ستد فرهنگی، اگر آگاهانه و سنجیده باشد و تـقلید طـوطی‌وار نـباشد، مـانع از آن مـی‌گردد کـه فـرهنگ اصـیل مـلّی و بـومی در فـرهنگ بـیگانه مستحیل گردد. **(سمیعی)**

در دهه‌های سوم و چـهارم و پـنجم یـعنی در زمـانی کـه جـمعیّت ایـران ۲۵ مـیلیون بـود، تـیراژ بعضی کتاب‌ها ۱۰هزار بود. اکنون، با جـمعیّت ۷۰ میلیونی و توسعه و افزایش فـوق‌العـادهٔ مـدارس و دانشگاه‌ها، ایـن تـیراژ بـه ۱۵۰۰ رسـیده است کـه نشانهٔ ضعف تعلّقات فرهنگی است. **(رامین)**

تأکید بر چندرشته‌ای بودن به معنی نفی تقسیم کـار نـیست. تـقسیم کـار پـیونددهنده است و

به‌صورت پنهان قوام‌بخش است و، به نوبهٔ خود، روابط اخلاقی و معنویّت و همبستگی با کیفیّت تازه پدید می‌آورد. اتّفاقاً وقتی وارد جزئیّات رشتهٔ تخصّصی خود می‌شویم بیشتر احساس می‌کنیم که به پرداختن به مباحث چندرشته‌ای نیاز داریم. **(اباذری)**

در آشنائیِ نسل جوان با میراث فلسفی و فرهنگی دو مشکل وجوددارد. یکی آنکه منابع عمدتاً به زبان عربی است، کتاب‌هایی نداریم که، به زبان آشنا برای جوانان، میراث فلسفی و فرهنگی ما را به آنان بشناساند. دیگر آنکه مسائل با زندگیِ کنونی ربط داده نمی‌شود و انتزاعی مطرح‌می‌شود. فلاسفهٔ غرب، حتّی انتزاعی‌ترینشان مثل هگل یا هایدگر، مسائل فلسفی را چنان مطرح می‌کنند که با زندگی و مسائلِ فعلی انسان ربط پیدامی‌کند و می‌خواهد به آنها جواب بدهد. برای جوان امروزی فلسفهٔ اسلامی تمام‌شده تلقّی می‌شود و پیوندی با زندگی او ندارد. باید این پیوند را نشان دهیم تا انگیزه برای آشنائی با آن پدیدآید. **(دینانی)**

توجّه به این مسئله مهمّ است که آیا بحرانی وجود دارد و اگر دارد از چه نوعی است. از نوعی است که ماتیو آرنولد، نویسندهٔ منتقدان فرهنگ، به آن اشاره می‌کند و ما برای حلّ آن باید به**فرهنگ** متوسّل شویم که آمیزه‌ای چندبعدی است.

تکنولوژی مسئلهٔ عمده‌ای است که متفکّران را به پی‌آمدها و آثار مخرّب آن متوجّه ساخته است. هایدگر آن را نابودکننده و کارخانهٔ آدم‌سوزی توصیف می‌کند. صرف‌نظر از نحوهٔ برخورد ما با این نظر، آنچه مسلّم است در همین‌جاست که فلسفه با زندگیِ انسانی گره می‌خورد. در جامعهٔ ما، صاحب‌نظران در فلسفه از ورود در این مباحث تن می‌زنند. اگر فرهنگ را کانونی بدانیم که همهٔ این بحث‌ها در آن جمع می‌آید باید به آن بپردازیم. **(اباذری)**

برای شناساندن محتوای آثار فرهنگی مانند کتاب و ساخته‌های سینمایی کار جدّی نشده است. نقد است که سطح آشنایی و درنتیجه سطح ذوق و فکر و فرهنگ را بالا می‌برد.

دیگر اینکه، اگر هم پژوهش‌هایی صورت می‌گیرد، حاصل آنها در جامعه گردش ندارد. داده‌هایی که جامعه‌شناسان استخراج می‌کنند و نتایج تحلیلی آنها به جامعه منتقل نمی‌گردد و در محافل نخبگان و متخصّصان محبوس می‌ماند. راه‌و روشی نیز برای انتقال آنها اختیار نشده است. برای اتّصال یک لولهٔ ۱۲اینچ به‌یک لولهٔ ۵اینچ به‌قطعهٔ رابط نیاز هست. ما این مفصل را نداریم. حاصل تحقیقات به زبانی است که تنها متخصّصان با آن آشنا هستند. باید آن را به زبانی درآورد که برای قشرهای وسیع‌تری مفهوم و خوشگوار باشد. **(سیف‌الله داد)**

دربارهٔ کولتوریزه کردنِ حاصل تحقیقاتِ تخصّصی، ما سنّت پرمایه‌ای داریم. در سابق، مشاعره یکی از وسایل ترویج شعر بود. عرفای ما بیشتر پیشه‌ور بودند. فرهنگ و ادب و هنر خودبه‌خود مردمی بود. مجالس مشایخ متصوّف و منابرِ وعظ وسیلهٔ بسیار مؤثّری برای اشاعهٔ فرهنگ بود. فرهنگ همیشه از بالا شروع می‌شود

امّا آثار آن به بدنهٔ جامعه می‌رسد. در جوامعِ قدیم کسانی تربیت می‌شدند که قلمرو وسیعی را زیر پوشش می‌گرفتند. نقش نورافکن را ایفا می‌کردند. مگر در زمان خواجه نظام‌الملک قلمرو بی‌اندازه وسیع حکومتی را چند تن اداره می‌کردند؟

امّا انتقال تنها از راه دور مثلاً با کتاب و برنامه‌های رسانه‌ای ثمربخش نیست. حضور و نَفَس مهمّ است. عرفا و وعّاظ اگر در مردم تأثیر داشتند از این راه بود که در میان آنان حضورداشتند و نَفَس آنان تأثیر می‌کرد. ما باید در فکر ایجاد و توسعهٔ چنین تریبون‌هایی باشیم. این مردم نیستند که نمی‌طلبند، این ما هستیم که به آنها خوراک مناسب و دندان‌گیر و خوشگوار نمی‌دهیم. (**سمیعی**)

دربارهٔ آراءِ ماتیو آرنولد و *منتقدان فرهنگ*

نشست سوم به گزارش آراءِ ماتیو آرنولد از جانب اباذری و بحث دربارهٔ آنها اختصاص داشت. اباذری نکات عمده‌ای را در معرّفی این آراء بیان کرد که با مسائل فرهنگیِ امروز ما ربط زنده داشت از جمله اینکه ما در فلسفه و الٰهیّات ریشهٔ یونانی و ابراهیمی داریم. چگونه باید آن را به عقل ابزارگر جهان نو متّصل سازیم؟ رابطهٔ ما با تکنولوژی چه خواهد بود؟ نظام آموزشی ما ــ رسمی یا غیررسمی ــ در اشاعهٔ فرهنگ چه نقشی دارد؟

در بیرون از دانشگاه فضایی روشنفکری داریم که از نظر دانشجویان به‌مراتب از سنّت دانشگاهی غنی‌تر است. تنظیم رشته‌های دانشگاهی به کیفیّتی است که برای دانشجویان جاذبهٔ لازم را ندارد و آنان در فضای بیرون از دانشگاه مجذوب سخنانی می‌شوند که برای سنجشِ ارزش و اعتبار آنها مرجعی وجود ندارد. اگر بخواهیم گروه‌ها و قشرهای جامعه را به هم نزدیک کنیم، فرهنگ و آموزش مسئلهٔ مهمّی است. مسئلهٔ اساسی ما در حال حاضر آموزش است. (**اباذری**)

فرهنگ ایرانی بسیار ظریف است. باید به همهٔ جوانب آن توجّه کرد. از ارزشِ فرهنگمان بسیار می‌گوییم امّا درست نمی‌دانیم غنای آن در کجاست. (**دینانی**)

طبقهٔ متوسّط ما پادرهواست و قِوام لازم پیدا نکرده‌است. لذا حلقهٔ واسطِ قشر بالا و قشر پایین گُم است و این مشکل ما در ایجاد ارتباط بین قشرهای جامعه است. (**فریدون رحیم‌زاده**)

همواره دو نوع فرهنگ در ایران وجود داشته است: رسمی و غیررسمی. اینها در کنار هم بوده‌اند. تفاوت بین آموزش دانشگاهی و خارج از دانشگاه به نظر دکتر اباذری فاجعه آمده است. امّا به نظر می‌آید که آن برکت باشد. وجود آموزشِ غیررسمی در جنب آموزشِ رسمیِ دانشگاهی مغتنم است. در دوره‌های ممتدّی، فرهنگِ غیررسمی شیوع و خواستاری بیشتری داشت و حتّی بیشتر حمایت می‌شد هم از جانب قدرت هم از جانب مردم. قدرت مایل بود که مجالسِ نوعاً مردمی وجود داشته باشد. درست است که فرهنگ از بالا شروع می‌شود امّا در آنجا نمی‌ماند تا مردمی و فراگیر شود. چگونه می‌توان فرهنگ جدید را به‌میان مردم برد و در آن جا داد تا جزو زندگی همگانی شود. شاید بیشتر از راه‌های برون‌دانشگاهی. امّا در همان آموزش

رسمی هم می‌توان فرهنگ غیررسمی را نفوذ داد. استادانی در دانشگاه هستند که این رسالت را برای خود قایل‌اند.

در باب دادوستد فرهنگی، استفادهٔ ما از تمدّنِ غرب ناگزیر است امّا باید آن را ایرانی کنیم. در گذشته ما این تجربه را داشته‌ایم. دکتر اباذری از یونانی و ابراهیمی بودن فرهنگ ما یاد کرده‌اند. شایسته است تأکید شود که یونانیّت و ابراهیمیّتِ ما هم ایرانی شده است. ما اینها را هضم و همگون‌سازی و از آنِ خود کرده‌ایم. این کار را در مورد تمدّن غرب هم می‌توانیم بکنیم. (**سمیعی**)

وسایل ارتباط فکری کدام‌اند؟ آیا تنها دانشگاه، سینما، تئاتر و نظایر آنهاست؟ باید ببینیم در آن جامعهٔ ابتدایی که ادب و دانش در انحصار جمع معیّنی بود چگونه مردم عاشق سخنان بزرگان ما می‌شدند یا به تفکّر صوفیانه رو می‌آوردند که در تاریخ فکری ایران تقریباً مقارن با رنسانس اروپاست. در جامعهٔ اروپایی، وقتی تمدّن هلنی در قالب نمایشنامه مطرح می‌شود، مصرف‌کننده کدام قشر است؟ تنها طبقات بالا یا بیشتر مردم کوچه‌وبازار؟ در عصر شکسپیر این پابرهنه‌ها بودند که، در تئاتر گلوب، هانری چهارم و هملت تماشا می‌کردند. باید دید با چه وسایلی می‌توان فکر را اشاعه داد. (**محمودعزیزی**)

سینمای روایتگر و تأثیر آن در هنر معاصر

در بیشتر نشست‌های بعدی، مذاکرات حول فیلم‌هایی که نمایش داده می‌شد دور می‌زد. در نشست چهارم، فیلم *Forest Gump* ساختهٔ رابرت زِمِکیس نمایش داده شد و دربارهٔ آن و پیرامون آن اظهارنظرهایی شد.

گفته شد مأموریت مهمّ سینمای امریکا این است که «اهل امریکا» بسازد و آن یک مرتبه بالاتر از «شهروند امریکا»ست. شهروند شأن حقوقی دارد. «اهل جایی شدن» از جنس دیگری است. اگر کسی اهل جایی بشود، نمی‌توان او را از اهلیّت عزل کرد. آن‌که اهل اصفهان است به هر جای جهان برود اصفهانی است. در مقابل، کسی هم نمی‌تواند تصمیم بگیرد اهل اصفهان بشود. امّا این کار از صنعت سینما ساخته است که، با دراماتیزه (نمایشی) کردن، مفهوم اهلیّت آن را ماهرانه انجام می‌دهد. (**سیّدمحمّدبهشتی**)

امروزه روایت عمومی از طریق سینما پدید می‌آید و ما با کمبود فضاهای متعلّق به روایت عمومی مواجهیم (**بوالحسن‌ریاضی**). در فیلم‌ها، شاهدِ بیانِ مفاهیمی هستیم که از حوزهٔ فلسفه به سینما منتقل شده‌اند (**سماعیل‌بنی‌اردلان**). در مسیحیّت، سنّت اعتراف، سنّتِ مقابلِ سَتْر، برای طرح مضامینِ عرفاً پنهان در زبان و در فیلم، میدان باز می‌کند. (**اباذری**)

در تاریخ فرهنگ ما کلمه بر تصویر تفوّق داشته است. در موسیقی سنّتی، امروز اثری هم‌طراز آواز شجریان نداریم. هنر ایرانی در کلمه اعجاز کرده است. موسیقی با شعر ارزش دیگری پیدا می‌کند. امّا تصویر فقط کلمه را بسط می‌دهد. ازاین‌رو، صنعت سینما نتوانسته است بسیاری از روایت‌های سنّتی ما را بومی سازد. (**حسن‌بلخاری**)

سیطرهٔ تصویر بر فضای زندگی دنیای معاصر

در نشست پـــنجم، فـیلم سـینمائیِ نمایش ترومن (*Truman's Show*) ساختهٔ پیتر ویـر نـمایش داده شد و دربارهٔ آن نظرهایی اظهار شد.

وسوسهٔ پرداختن بـه آفـرینش و درک مـعنای هستی و رابطهٔ انسان با آن و مسئلهٔ جبر و اختیار توجّه داستان‌پردازان را نیز جلب کرده است. اینکه آدمی تا چه حد مجبور به پذیرش چارچوبی است که تصوّر می‌شود برای او ساخته شـده است و تـا چه اندازه می‌تواند آن را بشکند (**داد**). فیلم دربـارهٔ سیطرهٔ تـصویر مـی‌گوید. ایـنکه تـرومن مـی‌پندارد صاحبِ زندگیِ خصوصی دور از چشم نـامحرمان است تـصوّر بـاطلی است (**حسین پاینده**). دنـیائی تصنّعی ساخته شده که همه بـر آن واقـف‌انـد جـز چهرهٔ اصلیِ فیلم. دیگران تماشاگرانی هستند که از تـماشای ایـن دنـیای سـاختگی لذّت مـی‌برند (**بهشتی**). این تماشاگران تصوّر مـی‌کنند مـصون از انـفعال‌انـد در صـورتی‌که، بـا درگـیری عـاطفیِ تـــمام‌عیار، فـــرازو فـــرودِ زنـدگیِ تـرومن را مشـاهده مـی‌کنند، مـی‌گریند، مـی‌خندند و گـاه ازخودبی‌خود می‌شوند و این یعنی عین بازیگری. چنین تصویری از فـیلم مـی‌توانـد روح تـواضـع و دوری از تـعصّب و خـودرایـی را در مـا القـا کـند. (**رحیم‌زاده**)

مـوضوع دیگـر بـحث فـیلم‌هایی بـود کـه در جشـنوارهٔ فـیلم کـوتاه ایـران (۱۳۸۵) بـه نـمایش گذاشته شد. دراین‌باره اظـهارنـظر شـد کـه نسـل جوان با متفکّران جامعه ارتـباط نـدارد. ایـن نسـل برای خودش فیلم می‌سازد. پرداختن این نسـل بـه روابط اجتماعی از جـمله رابـطهٔ پسـران و دخـتران به‌صورتی است کـه خـصلت ایـرانـی نـدارد. نگـاهِ شدیداً رئالیستی گـره بـزرگی در ذهـن فـیلم‌سازانِ جوان پدید آورده‌است. گـویی راه تـخیّل بـر ذهـن جـوانـان بسـته شـده‌است. جـرأتِ دسـتکاری در واقعیّت را ندارند. جذّابیّت را مـی‌خواهـند از خـودِ واقعیّت بگیرند. لازمهٔ این رئـالیسمِ افـراطـی نگـاه سرد و تلخ است. ناامیدی بر این نوع فیلم‌ها سـایه انداخته است (**مجتبیٰ راعی**). موسیقیِ برگزیدهٔ آنان آهنگ‌های خـوانـندگان کـانادایـی است. جـوان‌هـا بیشتر بـه مـوسیقی غـربی گـرایش یـافته‌انـد چـون موسیقیِ شـاد است. ایـن‌گونه آهـنگ‌های شـاد در عـرصهٔ مـوسیقیِ مـجازِ کشـور طـرد شـده است. درنتیجه، جوان‌ها به موسیقیِ بـیگانه رو آورده‌انـد. ارتباط چنان قطع شده که جوان امروزی با گـذشتهٔ سرزمین خود نسبتی برقرار نـمی‌کند. ایـن گسست در شاخه‌های گوناگون هنری و فرهنگی و فکـری وجـود دارد (**احمدعلی حسین‌نژاد**). امّـا چـنگ زدن بـه عـناصر بـیگانه هـم ظـاهراً جـدّی نـیست و عمقی ندارد. درواقع، نمایشِ آن را اجـرا مـی‌کنند. زمـینه‌ساز ایـن رویـدادهـا خـلأهایی است کـه دراین سو وجـود دارد (**احمدرضا درویش**). وقـتی کاری نفیس می‌بینیم، بـخشی از ارزش هـنری کـه برای آن قایل می‌شویم ناشی از علم ما بـه فـرایـندِ آفرینشِ آن است. اگر جوانِ مخاطب با چگـونگیِ تکـوینِ اثـری مـوسیقائی آشـنایی پـیدا کـند، ایـن آشنایی در نوع ارزش‌سنجیِ او مؤثّر خواهد افـتاد. رابطهٔ عمیقی که با اشیای پیرامون خود داشتیم باید

سست گـردد تـا تـحت‌تأثیر جـامعهٔ مـصرف‌گرا قرارگیریم. در هنر قرن بیستم، ارزش در نوآوری و تغییر روزبـه‌روز است و حـال آنکـه تـا نـیمهٔ قـرن نـــوزدهم ارزش در مـــایه‌های مـــاندگارِ اثـر جستجو می‌شد (**رامین**). مع‌الوصف بـرداشت مـا از روحیّهٔ جـوان‌هـا بـا سـوءتفاهم‌هایی هـمراه است. نسل میان‌سال نمی‌داند و نمی‌داند که نمی‌داند. امّـا نسل جوان نمی‌داند و می‌داند که نـمی‌دانـد. وقـتی کنسرت شجریان برگزار می‌شود، بیشتر کسانی کـه سالن را پرمی‌کنند یا بـیرونِ درمـی‌مانند جـوان‌هـا هستند. به‌نظر می‌رسد که، در این‌گونه قـضاوت‌ها، وضـع روحـی و فکـری و فـرهنگی خـودمان را به‌نسل جوان تسرّی مـی‌دهیم (**بهشتی**). روایت مـا از گرایش‌های جوانان بـر پـایهٔ تـجارب مـحدودی است که از برخی گروه‌ها داریم و آن را نمی‌توان در مـقیاس مـلّی تـعمیم‌داد. بـرخـی از شـاخص‌ها نشان‌می‌دهد که اتّفاقاً جوانان، در مقایسه بـا نسـل میان‌سال، نگرش منفی ندارند. نسل مـیان‌سال، کـه تجربهٔ انقلاب و جنگ را دارد و دوره‌ای از حـیات ایدئولوژیک را طیّ کرده، برداشت خود را به نسـل جوانی که چنین تجاربی ندارد تسرّی می‌دهد. نسل مـیان‌سال مـنفی‌تر است. حتّیٰ، در حـیات دیـنی، بـیشترین گسست را در نسـل مـیان‌سال مـی‌بینیم. درمورد ارزش‌های خانوادگی و احساس امـنیّت و عدالت هم به هـمین‌گونه است. در سـنجش مـیزان امیدبه‌آینده هم جوانان امیدوارترند. نسل میان‌سال تجربهٔ خود را تـئوریزه مـی‌کند و بـه‌عـنوان وضـع موجود در جامعه ارائـه مـی‌دهد (**محسن‌گودرزی**). نـمی‌شود جـامعه را مـلامت کـرد کـه چـرا فـلان موسیقی یا فلان فیلم را در همهٔ حالات نمی‌پسندد. مثلاً جای گوش‌دادن به آواز شجریان در اتـوبوس نیست. شنونده بـاید آمـادگی ذهـنی و قـلبی بـرای گوش‌دادن به آواز شجریان داشته باشد. شـجریان برای جَوّ و محیط دیگری خوانده است. ضـمناً، در بـــرخـــی از قـــضاوت‌ها و انـتظارات، نـوعی تمامیّت‌گرایی دیده می‌شود؛ گویی چـون شـجریان را داریم، نباید کسان دیگری را داشته باشیم ؛ چون مهرجویی را در سینما داریم، نباید کس دیگـری را داشته باشیم. شاید خود شجریان راضی نباشد آواز او در هر محیطی پخش شود. (**داد**)

واقعیّت‌های فرهنگی ـ اجتماعی از دیدگاه فیلم‌سازان جوان امروزی

در نشست ششـم، ابـتدا پـنج فـیلم بـرگزیده از فـیلم‌های جشـنوارهٔ فـیلم کـوتاه ایـران بـا عـناوین پنجره، بهار اندک، نوشتن داستان، شیرکاکائو با یخ، و ضدّ نور نـــمایش‌داده شـد. سـپس دربـارهٔ آنـها گفت‌وگو شـد ازجـمله اظـهارنـظر شـد کـه رابـطهٔ جوانان با متفکّران جامعه قطع است. جایی نـیست کـــه ایـــن دو در کـنار هـم بـنشینند و بـی‌پرده حرف‌هاشان را بـزنند. در جـوانـان، اسـتعدادهـای فوق‌العاده وجود دارد. اگر بـا صـاحب‌نظران رابـطه داشـته بـاشند در انسـجام فکـری آنـان مـؤثّر خواهدبود (**راعی**). نسل جـوان امکـانات پـرورش بـــیشتری نســـبت بـــه نســل‌های پـیشین دارد. شاهکارهای ادبیِ جهان، به‌طورمعمول، در فاصلهٔ سنّی ۳۰ تا ۴۰ پدید می‌آید و این نشان می‌دهد که انـتقال فـرهنگ و دانش از نسـلی بـه‌نسـل دیگـر

آسان‌تر و با سرعت بیشتری صورت می‌پذیرد. امروزه جوانان هم‌طراز با بزرگ‌ترها اظهارنظر می‌کنند و رشد فکری سریع‌تری دارند (**سمیعی**). مشکل تنها مربوط به‌جوانان و قطع رابطهٔ آنان با قشر متفکّر جامعه نیست. کسانی که جریان‌های نوظهور و چالش‌برانگیز عصر ما را برای جوانان بیان کنند کم داریم. (**رحیم‌زاده**)

نسل جدید چشم‌اندازهای خودش را می‌سازد. آثار هنری این نسل نشان می‌دهد که چشم‌اندازهایش نسبت به نسل پیشین به‌مراتب انسانی‌تر است (**محمدّجوادغلامرضاکاشی**). دو گروه متفکّر داریم: نسل جدید با دیدگاه‌های خودش و نسل قدیم که بیشتر با سنّت زیسته و بس کمتر با معانی و جریان‌های مدرن آشنایی دارد. اگر گسست دیده می‌شود، از این روست که این دو نسل زبان‌های متفاوت دارند و متفکّرانِ بزرگ‌سال جوانان را تحویل نگرفته‌اند. در گذشته، جامعه‌ای بودیم که جدا از هم زندگی می‌کردیم. این جدائیِ خودخواسته نه‌تنها بین زن و مرد که میان نسل قدیم و جدید، روشنفکر و خام‌فکر، همچنین قشرهای جامعه وجود داشته است. جوان امروزی این شیوهٔ زندگی را زیرسؤال می‌برد. یکی از دلایل روکردن نسل جوان به غرب آن است که در آنجا زندگی و تحرّک می‌بیند. (**محمّد صنعتی**)

در باب اینکه چهرهٔ واقعی ما را در تلویزیون می‌توان دید یا در فیلم‌هایی که نمایش داده شده، گفته شد صاحب‌نظران برآنند که تلویزیون رسانهٔ عمل نیست رسانهٔ عکس‌العمل است و در برخورد با پدیده‌های اجتماعی از منظر پرسش‌های اساسی عمل می‌کند نه از منظر تأیید. نمی‌تواند جریانی را بانی شود بلکه جریان شکل‌گرفته‌ای را سامان می‌دهد. شاید این نظر مطرح شود که جای طرح پرسش‌های اساسی میزگردهای اجتماعی ـ سیاسی است نه برنامه‌های نمایشی. امّا همهٔ ما می‌دانیم که میزگردهای تلویزیون مخاطب عام ندارد؛ سریال‌های داستانی و نمایش‌ها هستند که عامّهٔ مردم را به پای تلویزیون می‌نشانند و اغلب آنها هم خنثیٰ و تصاویری بی‌خاصیت‌اند. (**عبدالحسین لاله**)

این سؤال مطرح شد که نسل جوان به چه پایبند است و چه در نظر او مقدّس است.

گفته شد که انسان بدون اعتقاد به **امرقدسی** نمی‌تواند زندگی پاک و مقدّسی داشته باشد. مسلمانان نماز می‌خوانند؛ اهل عرفان تسبیح می‌گویند؛ مسیحیان پیش از خوابِ شب نیایش می‌کنند؛ حتّیٰ کسانی که اعتقاد مذهبی ندارند ساعاتی از شبانروز را در فکرت به سر می‌برند. اعتقاد به امور قدسی نیاز اساسیِ انسان است. در گذشته، توجّه به مقدّسات در سطوح و شئون گوناگون تعریف داشت: جایگاه پدر و مادر در خانواده؛ احترام کودکان نسبت به بزرگ‌ترها و ریش‌سفیدهای محلّه که در موقع عبور آنان بازی و گفت‌وگوی خود را برای سلام‌گفتن قطع می‌کردند. نشانه‌هایی هم برای شناسائیِ کسانی که واجب‌الاحترام‌اند وجود داشت از جمله کسوت روحانیان و شوکت افراد متمکّن یا خودْ نام و حسن شهرت و وجهه. امّا اکنون برای جوانان چه

مقدّس است؟ با وجود نیهیلیسمی که دارند و گرایش به آنکه هرچه را به‌گذشته تعلّق داشته نفی‌کنند، می‌بینیم که احترام را تاحدودی حفظ می‌کنند امّا اعتنای جدّی ندارند. در کتب زیباشناسی ملاحظه می‌شود که مباحثی چون هنر و اخلاق، هنر و دین، هنر و مابعدالطّبیعه هست یعنی آنها را به هم و به امر قدسی ربط می‌دهند. البتّه در تقدّس دو جنبه هست: یکی کمابیش محدودیّت آزادی و فکر آزاد که نتیجهٔ تعبّد است؛ می‌توان پنداشت که این برانگیزندهٔ شکّ است. دیگری نظم و انتظامی که از همین محدودیّت ناشی می‌گردد، مثل چراغ راهنمایی که هم محدود می‌کند و هم نظم می‌بخشد. بین آزادی و محدودیّت رابطهٔ دیالکتیکی وجود دارد. حتّی کسانی که امر قدسی را نفی می‌کنند خودِ این نفی در نظرشان مقدّس است. امّا در پاسخ این پرسش که برای نسل جوان امروزی امر مقدّس کدام است، فکر می‌کنم صمیمیّت و صداقت و یکرنگی است. نسل جوان از نسل گذشته صمیمی‌تر، صادق‌تر، و یکرنگ‌تر است. نمی‌توانیم بگوییم که بین ما و نسل جوان گسست قطعی و شکاف عمیق وجود دارد. تعبیر نسل قدیم و نسل جدید نیز در این باب دقیق نیست. تعبیر گرایش قدیم و گرایش جدید دقیق‌تر است. در نسل قدیمْ نواندیش و در نسل جدیدْ کهن‌اندیش می‌توان سراغ گرفت. امّا این دو گرایش را چه به هم مربوط می‌کند و می‌شناساند. فکر می‌کنم همان صداقت و یکرنگی که برای جوانان مقدّس است. اگر به این صمیمیّت میدان بدهیم و آن را پس نزنیم و بگذاریم که ظهور کند، ارتباط ما با نسل جوان میسّر می‌گردد. اگر جوانان در جمع خود می‌توانند ارتباط برقرار کنند از این روست که در آن حالت می‌توانند صمیمی و یکرنگ باشند. موضوع زبان مخفی با همین امر مربوط است. می‌خواهند با این زبان فضائی متعلّق به خودشان بسازند. مثل این است که بگویند شما غریبه‌اید و حرف ما را نمی‌فهمید. هرگاه سعی کنیم که حرفشان را بفهمیم و قبول کنند که حرفشان را می‌فهمیم با ما صمیمی و یکرنگ خواهند بود. درعین حال، تصوّر می‌رود جوان‌ها وقتی با بُرِشی از تمامیّت اجتماعی زندگی می‌کنند فکرشان محدود و یک‌بعدی می‌شود و نمی‌توانند حقیقت را ببینند. اگر نظرشان جامعیّت داشته باشد، شاید به‌گونهٔ دیگری بیندیشند و با نسل قدیم کمتر احساس بیگانگی کنند (**سمیعی**). عمدهٔ خواستهٔ دانشجویان ما عزّت‌نفس و احترام است. اگر جوان چنین نیازی احساس می‌کند، بی‌گمان نفس این نیاز متعالی است. در بحث هویّت، این پرسش پیش می‌آید که تاچه حد حق داریم از بی‌هویّتیِ جوانان سخن بگوییم. بحران هویّت جلوه‌های رفتاری خاصّی دارد که در جوان‌ها دیده نمی‌شود. همهٔ جوامع، اعمّ از باز و بسته، فرهنگ کارناوالی دارند نهایت آنکه جوامع بسته کمتر به آن اجازهٔ بروز و ظهور می‌دهند. در جوامع سنّتیِ خودمان همیشه نوعی اغماض نسبت به فرهنگ کارناوالی وجود داشته است[1]. پدیدهٔ نوی نیست که بتوانیم

۱) در این باره می‌توان به قضیهٔ میر نوروزی اشاره کرد که خصلت کارناوالی داشته است. (ا.س.)

از آن نتیجه بگیریم که جوانان ما، با گرایش بـه آن، فرهنگ رسمی را زیرسؤال می‌برند. رابطهٔ فـرهنگ رسمی و غیررسمی دیالکتیکی است. در سنّتی‌ترین و بسته‌ترین حوزه‌های فرهنگیِ ما هنوز آیین‌هایی وجود دارد که خصلت کـارناوالی (شـادخوارگـی) دارند. (**منصور براهیمی**)

درباب شرایط برقراریِ تـعاملِ فـرهنگی مـیان قشرهای جامعه گفته شد که، هرگاه گروهی محدود تولیدکننده و باز گروه دیگری محدود مصرف‌کنندهٔ کالاهای فرهنگی باشند، تـعامل در مـقیاس وسـیع صورت نمی‌گیرد. هر اثر هنری در قـلمرو مـعنائیِ معیّنی مثل قلمرو اخلاق، ماورائی، نـقد اجـتماعی، نـقد سیاسی آفـریده مـی‌شود. امّـا ایـن قـلمروها می‌توانند با هم تلاقی و اختلاط داشـته بـاشند کـه خود بیش از پیش بارورشان می‌سازد. هرگاه به هنر در مـقام سـازندگی و شکـل‌دهندگی آن بـنگریم متوجّه می‌شویم کـه مـحصولی از آن بـا دورنـمای کوتاه و محدود جـوابگـوی نـیاز جـوانـان نـیست. جوان، به اقتضای سنّ و سال و حال و هـوای خـود، باید چشم‌اندازهای بلند داشته باشد. امّا کـوتاهی و بلندی در شکل نیست. سریال‌های تلویزیونی ما از نظر محتوایی چشم‌انداز کوتاه دارند. مـی‌توان ایـن محتوا را در یکی‌دو برنامه گنجاند. درواقع، مطلب کوتاهی است که بیهوده کش آمده است. (**رامین**)

درباب شکاف بین میان‌سالان و جوانان، بـاید دید آیا واقعاً چنین پدیده‌ای وجود دارد یا تصوّر آن نـاشی از بـرداشـتی شـتابزده است. اگـر بـین مـا و جوان‌ها چنین گسلی هست چگونه است که حرف آنان را می‌فهمیم. یکی از علایم گسست این است که ما اساساً نفهمیم طرف چه می‌گوید. امّا، مثلاً در بحث هویّت، می‌فهمیم که از آیندهٔ مبهم و نظایر آن مـی‌گوید. وقـتی سـنّ و تـحصیلات و مـنزلت و مـوقعیّت اجـتماعی از مـرزی مـی‌گذرد آسـان‌تر به‌جوان به‌چشم بـیمار مـی‌نگرند. خـود مـا هـمان مسیر جـوانـان را پـیموده‌ایـم. در دوره‌ای، شکّ و انکار است که طبیعی است. جوانی که همه‌چیز را تأییدکند و تسلیم شود در محلِّ سؤال است. (**داد**)

به آرایش اجـتماعیِ مـوجود در جـامعهٔ خـود برگردیم. جابه‌جایی از موقعیّتی به مـوقعیّت دیگـر به‌طرفةالعینی صـورت مـی‌گیرد. در جـوامـعی کـه دارای آرایش و مـناسبات اجـتماعیِ قِـوام‌یـافته‌ای هستند کمتر دیده می‌شود که، متناسب با جـمعیّتی به‌اندازهٔ جمعیّت کشور ما، دو هـزار دانش‌انـدوختهٔ هـنرِ نـمایشی داشـته بـاشند. ضـمناً تـولیدکنندگانِ کالای فرهنگی و هنری از وابستگی به خـواست و رفتار کارفرما، به‌خصوص کارفرمای بزرگی به نـام دولت، فارغ نیستند و خروجی در این شرایط قطعاً از این وابستگی متأثّر است. (**عزیزی**)

درباب اینکه برای حفظ هـویّت و ارزش‌هـای مـلّی و آیـینی تـدابیری اسـتراتـژیک لازم است، گفته شد که جریان‌های نو و ابزارهای آنها، همچون دستاوردهای انقلابِ دیجیتالی، ما را سوار قـطاری کرده که به سـمت شـمال مـی‌برد و مـا در نـهایت تـلاش مـی‌کنیم کـه در راهـرو آن قـطار بـه سـمت جنوب برگردیم. (**اردشیرصالح‌پور**)

در مقابلِ صاحب‌نظرانـی کـه خـطر بـی‌هویّتی نسل جوان را گوشزد می‌کردند این تذکّر داده شد که رفتارهایی که بـه جـوانـان نسـبت داده مـی‌شود بـا

نتایج تحقیقات مرکز پژوهش‌های علمی و فرهنگی مطابقت ندارد. تغییری اجتماعی در جریان است که، وقتی از آن به عنوان بحران اجتماعی یاد می‌کنیم، راه را برای فهم درست این تغییر می‌بندیم. بحران در جای دیگری نمودار می‌گردد که از آن غفلت شده است. سطح اعتمادِ اجتماعی طیّ سه دههٔ اخیر به‌شدّت نزول کرده است. **(گودرزی)**

درباب رابطهٔ فیلم‌سازی با داوری گفته شد فیلمی که برای خوشایند هیئت داوران ساخته شود به کارِ مخاطبِ عام نمی‌آید. داوران با ملاک‌های دیگری به فیلم نگاه می‌کنند. از نظر رابطه با جوانان به اصحاب کهف می‌مانیم: از آنِ دوره‌ای هستیم که با چُتکه حساب می‌کردند درحالی‌که جوان امروزی با رایانه و اینترنت سروکار دارد. **(شجریان)**

درخت گلابی در نگاه اهل اندیشه و ادب و هنر

در نشست هفتم، فیلم درخت گلابی ساختهٔ داریوش مهرجویی نمایش داده شد و دربارهٔ آن گفت‌وگو شد. ازجمله گفته شد که، در آن، نوعی تعارض بین شکل و نیروی زندگی احساس می‌شود. شکلی که به زندگی تحمیل می‌شود تا آن را مهار کند و نیروی آن را که در عشق و ارتباط با طبیعت است بگیرد. پایان فیلم نوعی دل سپردن به همان نیروی زندگی و رها شدن از شکلی است که این نیرو را ضعیف یا حذف می‌کند. **(گودرزی)**

مهرجویی موقف خود در انتخاب موضوع فیلم را چنین بیان کرد که ارزش آن به فرازمانی بودن آن است. ایدئولوژی‌ها ارزش آن را ندارند که اموری والاتر فدای آنها بشود. موضوع فیلم درخت گلابی هدررفتن عشق و احساس عمیقی است که به‌دست‌آمد و قدرش دانسته نشد.

فیلم، اگرایدئولوژی را نفی می‌کند، امری فراتر و والاتر از آن ــ عشق، خودآگاهی، خودبازشناسی ــ را به جای آن می‌نشاند **(بلخاری)**. بی‌باریِ درختْ تمثیلی است از فنا. شخصیّت فیلم بی‌برو بار مانده و درنتیجه بی‌وجود شده است **(سهراب‌هادی)**. موسیقی فیلم تزاحم پدید نمی‌آورد و پرحجم نیست. کسانی می‌پندارند هیچ بخشی از فیلم نباید از موسیقی خالی باشد درحالی‌که اگر سکوت نباشد موسیقی معنا پیدا نمی‌کند **(سریر)**. در فیلم، تنهائیِ انسان و فاصله‌گرفتن او از طبیعت مشاهده می‌شود که به فاصله‌گرفتن او از خود و از جامعه‌اش می‌انجامد. شخصیّت محوریِ فیلم از قشر روشنفکرانی است که جدا مانده‌اند **(عبدالحسین لاله)**. وقتی درختْ زیاده سرمستِ رشد می‌شود میوه نمی‌دهد. در کار باغبانی، وقتی درختی به این حالت درمی‌آید از آن حلقه‌برداری می‌کنند یعنی پوست پایین آن را می‌شکافند تا رشد اضافی متوقّف گردد. در فیلم میان سرمستیِ درخت و انسانِ سرمستِ غرورِ ایدئولوژیک رابطه‌ای برقرار شده است. شخص رشدِ ایدئولوژیک پیدا می‌کند و از واقعیّت زندگی دور می‌گردد. عشقی که شخصیّت قهرمان فیلم آن را تجربه کرد واقعیّت است که وی سرمستِ

ایدئولوژی به آن توجّه ننمود و کارش به جایی رسید که، مانند درخت گلابیِ سرمست، سترون شد (**شجریان**). تجربهٔ عشقیِ جوان والایش یافت و به عشق به مردم تبدیل شد. امّا، چون مرحلهٔ عمل و تحقّقِ آرمان پیش آمد، سرخوردگی روی نمود و تجربهٔ واقعیِ عشق نیز فدای ایدئولوژی شد (**مهرجویی**). نویسنده‌ای که نمی‌تواند بنویسد و تمثیل آن درختی است که بار نمی‌دهد در همان ابتدای فیلم شکل گرفت. بنابراین، فیلم برای ادامه دیگر چیزی در دست نداشت. اگر، در فرم فیلم، میان نویسندهٔ سترون و دنیای او و عشقی که از دست رفته آرام‌آرام رابطه‌هایی برقرار می‌شد آن‌وقت تماشاگر بود که این ارتباط را کشف می‌کرد و فیلم کشش بیشتری داشت. (**راعی**)

تخیّل ناب هنری در سینما

در نشست هشتم، فیلم سینمائیِ *Big Fish* ساختهٔ تیم بِرتون نمایش داده شد. درگفت‌وگو از آن، اظهارنظر شد که سینمای ایران با رئالیسم گره‌خورده چنان‌که تنها واقعیّات را گزارش می‌کند و از آفریدن دنیای تخیّلیِ ناب که زندگی‌ساز باشد عاجز مانده است. در فیلم *Big Fish*، دنیای تخیّلیِ تمام‌عیاری بنا می‌شود که ابتدا مهمل پنداشته می‌شد. امّا فیلم آرام‌آرام ما را به آنجا سوق داد که خود را در جهانِ ساختهٔ فیلم احساس کردیم (**راعی**). در تفکّر سنّتی، واقعیّتْ امری متعیّن شمرده می‌شد در تقابل با امر تخیّلی. امروزه این تعیّن نفی شده و دامنهٔ واقعیّت گسترش یافته تا آنجا که امر تخیّلی را نیز شامل گشته است. فیلم *Big Fish* می‌خواهد بگوید اجازه دهید تخیّل به‌واقعیّت زندگی تبدیل شود (**بلخاری**). تیم برتون، بنا به اظهار همسرش، در جریان ساخت فیلم، مناسبات عادیِ زندگی خود را قطع می‌کند و در جهان تخیّل خود به سر می‌برد. فیلم از روی داستانی به همین نام ساخته شده که در امریکا ده هزار نسخه از آن به فروش رفته است. امّا فیلم به مراتب پرمایه‌تر از کار درآمد چون، در آن، از همهٔ امکانات صنعت سینما استفاده شد. هشتاد ملیون دی.وی.دیِ آن فروخته شد. برای پروراندن فضای فیلم، افسانه‌های بسیاری در فرهنگ‌های گوناگون گردآوری و مایه‌هایی از آنها برای وارد کردن در فیلم برگرفته شد تا اقوام متعدّد بتوانند با آن ارتباطِ نزدیک برقرار کنند (**حسین‌نژاد**). با این ترفندهاست که فیلم‌های امریکایی توانسته است نه‌تنها بازار امریکا و کشورهای انگلیسی‌زبان بلکه بازار همهٔ کشورها را به‌راحتی فتح کند. در غرب، میان حوزهٔ اقتصاد و حوزهٔ فعّالیّت‌های فرهنگی و هنرْ ارتباط شایسته‌ای ایجاد شده است. در ایران، فرهنگ و هنر کودکی شمرده می‌شود که همواره نیازمند مراقبت است و این مراقبت هم دولتی است. امّا، در غرب، اگر هم نظام مراقبتی وجود دارد، مراقبت اقتصادی است. ظاهراً می‌توان میان اقتصاد و فرهنگ رابطهٔ معقول برقرار کرد. تلویزیون ما کانال‌های متعدّد دارد که، در قیاس با کشورهای همجوار، امکان قابل‌ملاحظه‌ای است. امّا این کانال‌ها، ازآنجاکه از مرکز واحدی اداره می‌شوند، معجزی نمی‌کنند (**داد**). سه شاخهٔ صنعتی هست

که در جهان بالاترین گردش مالی را دارند: نفت، خودروسازی، و توریسم که در حوزهٔ فرهنگی جای می‌گیرد. از این میان، یگانه بخشی، که در آن، نیاز انسان مرزی ندارد و هرچه تولید بیشتر شود مصرف نیز، به‌موازات آن، افزایش می‌یابد بخش تولید کالاهای فرهنگی است. در سال ۱۹۹۷، گردش مالیِ کاسِت و CDی موسیقی ۸۴ میلیارد دلار بوده‌است. فروش محصولات تصویری طیّ سال‌های ۱۹۹۱–۱۹۹۷ تنها در امریکا ده برابر شده‌است. در ایران، کلّ اعتبار سالانهٔ سینما معادل بودجهٔ متوسّط یک فیلم در جهان غرب است. نزد ما، یک نفر رأساً کارهای تخصّصیِ افراد متعدّدِ قاعدتاً سهیم در ساخت فیلم را انجام می‌دهد. (**ریاضی**)

دریای پارس و فیلم مستند در ایران

در نشست نهم، که مقارن شد با برگزاری جشنوارهٔ بین‌المللی فیلم فجر و نمایش «مستندهای بلند سینمای ایران» طیّ روزهای ۱۳–۲۲ بهمن ۱۳۸۵، ابتدا فیلم مستند دریای پارس ساختهٔ منوچهر طیاب نمایش داده‌شد سپس، با حضور سازندهٔ فیلم، دربارهٔ آن و پیرامون آن گفت‌وگو شد.

طیاب گزارش داد که، طیّ سال‌های گذشته، درجهان، شاهد رقابت سینمای داستانی و مستند بوده‌ایم. سینمای مستند، در فاصلهٔ دو جنگ جهانی، حدود سال ۱۹۳۰، پاگرفت. درحال حاضر، این فیلم‌ها، در شهرهای بزرگ جهان، بالای چهارمیلیون نفر بیننده دارد. علاقهٔ مردم جهان به‌آشنایی با فرهنگ ملل و اقوام بسیار قوّت گرفته است. وی از فیلم مستند خود همراه با کویر در دل تنهائیِ باد یادکرد که حاصل تحقیق و تصویربرداریِ گسترده‌ای بود و با این هدف ساخته‌شد که مردم ما کویر را تنها برهوتی تصوّر نکنند و، به تعبیر سِرپِرسی سایْکْس، «قلب مردهٔ خاک ایران» نخوانند.

در این نشست، هم دربارهٔ فیلم مستندِ دریای پارس و هم به‌طورکلّی دربارهٔ کار مستندسازی، نظرهای متنوّعی اظهار شد ازجمله اینکه، در شبکهٔ جهانیِ BBC، بودجه‌ای که به تولید مستند اختصاص داده می‌شود بیشتر از بودجهٔ خرید فیلم‌های داستانی است و با بودجهٔ پخش اخبار و گزارش‌های خبری برابری می‌کند (**حسین‌نژاد**). در فیلم مستندِ دریای پارس، به سه جنبهٔ جغرافیائی، تاریخی، و تبارشناسیِ فرهنگی و اجتماعیِ ساکنان منطقه توجّه‌شده‌است. دقایق پایانیِ فیلم ــ گفتگو با ناخدا و زمینهٔ تصویری از فضای ستارگان و عمق کهکشانی ــ کار درخشانی است. (**هادی**)

تصویرسازی از ملّت‌ها در سینمای تجاریِ هالیوود

در نشست دهم، نخستین نشست در سال ۱۳۸۶، که ۵اردیبهشت‌ماه برگزار شد، ابتدا فیلم سینمائیِ ۳۰۰ نمایش داده شد. سپس حاضران دربارهٔ ساحات فرهنگی ـ اجتماعی آن اظهارنظر کردند. ازجمله گفته شد که این فیلم تبلیغاتی است امّا جلوه‌هایی از عمیق‌ترین مواضع فکری غرب نیز در آن دیده می‌شود (**غلامرضاکاشی**). وقتی انبوه

ملتزمان و رامشگرانِ خشایارشا را در گیرودار جنگ دربرابر هیئت ساده و سربازوارِ شاه اسپارت می‌گذارند، پیداست که از این تصویر به مقاصد دیگری بهره‌برادری می‌شود (**توفیق‌محمّدی بخشمند**). مخاطبان این فیلم را نباید کسانی دانست که اهل تأمّلات فلسفی و تاریخی‌اند. فیلم برای مخاطب آسان‌پسند طرّاحی شده و با فروش خوب در نوجوانان و عامّهٔ مردم امریکا اثرگذار بوده است. این فیلم، در سربازخانه‌های امریکائیِ بیرون از امریکا، برای سربازانی که به مأموریت‌های جنگی اعزام شده‌بودند نیز نمایش داده‌شده‌است. فیلم در پی آن است که دربرابر یونانیِ خودی «موجودی دیگر» را بشناساند. به نشانه‌ها دقّت کنید: نخستین سفیر دربار خشایارشا که به اسپارت اعزام می‌شود سیاه‌پوست است. خود خشایارشا در هیئت همجنس‌باز یا فردی دوجنسی ظاهر می‌گردد. همهٔ اینها آثار ایدئولوژیِ جناح راست‌گرای امریکاست. فیلم با ساخت و پرداختِ دشمن خارجیِ موهوم هدف دیگری دارد و، در واقع، سیاه‌پوستان و همجنس‌بازان را به نام «دیگری» آماج می‌سازد (**امیرعلی‌نجومیان**). در شرایط سیاسی امروز جهان، فیلم ۳۰۰ وسیله‌ای است برای القای این فکر به هم‌پیمانان امریکا در جهان غرب که ایران همواره خطر جدّی و قدرت وحشتناک بوده و اکنون نیز همین‌حال را دارد. اگر خودمان درصدد ریشه‌یابی فرهنگی باشیم، می‌توانیم به تفاوت اساسی در نگرش هستی‌شناختیِ غرب و شرق توجّه کنیم که یکی مولود فلاسفه و دیگری مولود ابلاغ انبیا و ادیان الهی است. امروز نیز این دو نگرش رویاروی یکدیگرند. پس از حذف قطب کمونیسم از عرصهٔ منازعات سیاسیِ جهانی، سیاست مبارزه با گسترشِ اسلام‌گرایی اتّخاذ شده‌است (**هادی**). ردّپای صهیونیسم در تولید برخی از این نوع فیلم‌ها دیده می‌شود (**عزیزی**). عنوان ۳۰۰ نشان می‌دهد که با ۳۰۰ نفر یا کمتر از آن می‌توان فیلمی ساخت و ملّتی را بدنام کرد البتّه به شرط آنکه آن‌ملّت با غفلتِ خود زمینه را برای چنین عملی مهیّاکرده‌باشد. با همین فیلمِ به‌ظاهر بی‌ارزش، می‌کوشند اذهان ساده‌اندیش را برای تهاجم به ایران آماده سازند. وقتی بشود با ۳۰۰ نفر حکم قتل ملّتی را صادر کرد، تنها نقش جماعتی میلیتاریست در رأس حکومت را نباید عامل تعیین‌کننده دانست. ذات تمدّن امریکا و غربِ استیلاجو چنین اقتضاهایی دارد (**داد**). در غرب، سرمایه‌دار پول می‌دهد که هنرمند فیلم بسازد. سیاست‌مدار فضایی ایجاد می‌کند که سرمایه‌داران و هنرمندان بتوانند با یکدیگر کار کنند و ما این وحدت و همبستگی را نتوانسته‌ایم پدید آوریم (**راعی**). خیل عظیمی از مخاطبانِ فیلم همان کسانی هستند که comics می‌خوانند ــ مجلّه‌ای حاوی داستان‌های مصوّر که در مترو به‌دست می‌گیرند و در مقصد دور می‌اندازند. شب، در منزل، همان داستان‌های مصوّر را در تلویزیون تماشا می‌کنند؛ هفته‌ای یک‌بار هم در سالن سینما به تماشای آن می‌نشینند. این روزها از شبکهٔ CNN تصاویری نشان‌داده شد از مأموران مبارزه با مفاسد اجتماعیِ ما در حال پرت کردن

دیشِ ماهواره از بامِ خانه‌ها به خیابان؛ پلیس ایرانی را نشان می‌دهند که سر چهارراه اتومبیل‌ها را برای بازرسی پوشاک سرنشینان داخل آن متوقّف می‌سازد. بینندهٔ این فیلم همان تماشاگر فیلم ۳۰۰ است. بنابراین، فیلم ۳۰۰ ارزش آن دارد که درباره‌اش اظهارنظر شود. مسئله مسئلهٔ جایگاه ما در مناسبات جهانی و تصویری است که در جهان از ما ارائه می‌شود [و چه‌بسا یک پدیدهٔ موضعی و استثنائی را جریانی عام جلوه دهد]. زمانی می‌توانید از پذیرشِ گفتمانِ مسلّط خودداری کنید که گفتمانِ تعریف‌شده، بیان‌شده، و مقبول عام داشته باشید. گفتمانِ مسلّط از پیوند شئون اقتصادی، سیاسی، فلسفی، اعتقادی، فرهنگی حاصل می‌گردد و پرورش می‌یابد. (**حسین‌نژاد**)

بیان هنری افکار

در نشست یازدهم، فیلم سفینهٔ روسی ***Russian Ark*** نمایش داده شده و دربارهٔ آن گزارش جالبی ارائه گردید که خلاصه‌ای از آن را می‌آوریم.

در فیلم، موزهٔ اِرمیتاژ به نمایش گذاشته شده است. این موزه از متن زندگیِ فرهنگیِ روس جدانشدنی است. ساختمان آن مهم‌ترین بنای سن‌پترزبورگ است. گنجینهٔ آثار هنریِ آن تاریخ زندهٔ فرهنگ روس و فرهنگ اروپایی را جلوه‌گر می‌سازد. در هیچ موزه‌ای، زندگی و هنر چنین آشکارا به جلوه درنیامده‌است. ارمیتاژ تاریخ و زندگی، تاریخ و هنر است.

این موزه، درحال‌حاضر، دارای دوملیون‌ونیم اثر هنری است و هر سال ملیون‌ها تَن از هفت بخشِ این قصر بزرگِ تزارهای روس بازدیدمی‌کنند.

چهار سال وقت صرف شد تا حاصل تنها یک روز فیلم‌برداری به صورت اثر هنریِ سینمائیِ کم‌نظیری درآید. ۷۰ بازیگر، ۲۰۰۰ سیاهی‌لشکر، ۵۰ تکنیسین، ۲۲ کمک‌کاروان، گروه فیلم‌برداریِ ۷نفره، و دو گروه مراقب در جلو و عقب فیلم‌بردار در این کارِ حسّاس شرکت داشتند. لباس‌ها اختصاصاً برای همین فیلم به دست خیّاطان روس طرّاحی و دوخته شده‌بود.

کارگردان فیلم، آلکساندر سوکوروف، با اعتمادبه‌نفسی نمونه و با تکیه بر انضباط فوق‌العادهٔ همکاران روس خود در سراسر مراحل، موفّق به پدیدآوردن آن شد.

فیلم سفینهٔ روسی نشان می‌دهد که چگونه می‌توان از صنعت سینما برای ارائهٔ زبدهٔ تاریخ و فرهنگ و هنر کشوری بهره‌جست و اثری آفرید که جهانیان با اشتیاق به تماشای آن بنشینند.

آلکساندر سوکوروف دربارهٔ آن می‌گوید: فیلم حاوی افکار ساده‌ای است که در قالب کلمات ساده بیان می‌شوند امّا باید احساسات بسیار عمیقی را برانگیزانند. فیلم گویای رویاروئیِ یک روس با یک اروپایی، رویاروئیِ دو جهان‌بینی است: عشق روس‌ها به اروپا و سردی و بی‌اعتنائیِ اروپائیان نسبت به روسیّه.

تماشاگر، همراه با مهمانانی سرخوش از طبقهٔ اشراف روسیّهٔ تزاری، وارد قصر می‌شود، گاه آنان را گم می‌کند و سپس بازمی‌یابد امّا همواره با «مارکیِ» روایتگر همراه است. مارکی، شخصیّت محوریِ فیلم، هم تاریخی و هم تخیّلی است:

آمانوئیک مارکی، سیاست‌مدار فرانسوی که در قرن هجدهم به روسیّه سفر کرده و دربارهٔ فرهنگ و هنر روس کتابی برای اروپائیان نوشته است. سرگی دَرِیْدِن در نقش او ظاهر می‌شود و ششصدسال تاریخ هنری و فرهنگی را، از دورهٔ پطرکبیر، بنیان‌گذار سن‌پترزبورگ، تا دوران کاترین کبیر و کاترین دوم، با گردش درون تالارهای فضادار و تودرتوی موزهٔ ارمیتاژ سیر و دربارهٔ آثارْ نظرهایی اظهار می‌کند که، آمیخته با لحنی هجوآمیز، ترجمانِ شگفت‌زدگی اوست.

مدیر موزهٔ ارمیتاژ، در اجرای این طرحِ سینمائیِ مستندِ حسّاس، نقش بسیار مهمّی ایفا کرده است. او نه‌تنها خطر ورود گروه فیلم‌سازیِ ۲۳۰۰نفره‌ای را به یکی از پنج موزهٔ هنری ممتاز جهان پذیرفت بلکه موافقت کرد که، در بعضی تالارها خصوصاً آنها که محلّ زندگی خاندان تزارهای روس بوده، آرایش صحنه و چگونگی نصب آثار به همان شکل بازگردانده شود که در قرن پیش بوده است. همهٔ سیستم‌های ایمنیِ موزه که امکان نزدیک شدن به تابلوها و اشیای هنری را سلب می‌کردند برای یک روز از کار افتادند و تدابیر دیگری به جای آنها اندیشیده شد ازجمله عدّه‌ای از نگهبانانِ موزه لباس‌های قدیم پوشیدند و نقشی ایفا کردند که درواقع وظیفهٔ اصلی آنان نیز بود.

در بحث از فیلم سفینهٔ روسی این سؤال مطرح شد که نیروی محرّکه و شور و اشتیاقی که ملّتی را به خلق آثار فرهنگی ـ هنریِ شاخص تشویق می‌کند و بیان هنرمندانهٔ افکار را بیشتر می‌سازد کدام است، چگونه پدید می‌آید، و چگونه می‌توان به شایستگی آن را حفظ کرد. در پاسخ این پرسش، اظهارنظرهایی شد ازجمله اینکه، در سال‌های دههٔ چهل و اوایل دههٔ پنجاه، نویسندگان و هنرمندان، علاوه بر آنکه مجالس انس برپا می‌کردند، از کار همدیگر خبر داشتند و با همدیگر در ارتباط بودند و این آشنایی‌ها به رونق فضای فکری و ذوقی جامعهٔ ایرانی کمک مؤثّر می‌کرد (**بنی‌اردلان**). حکومت، در آن دوران، از جوّ پرنشاط شعر و ادبیّات واهمه‌ای نداشت. اختناق صورت دیگری داشت. در محیطی که نوعی اطمینان بر آن حاکم بود، امکان گردهمایی و برگزاری محافل ادبی و هنریِ غیررسمی فراهم می‌آمد. این احساسِ اطمینان اکنون ضعیف شده‌است (**ضیاءموحّد**). تجربه نشان‌داده که به جامعه نمی‌توان الگویی و راهی را تحمیل کرد؛ اینکه عدّه‌ای بنشینند و تصمیم بگیرند جامعه باید فلان راه را طیّ کند. جامعه خود نیازهایی را احساس می‌کند و برای برآوردن آنها راه‌هایی را می‌یابد ــ در شرایط آزادی یا اختناق، فرق نمی‌کند. اگر به بحث‌هایی که در کلاس‌ها یا همایش‌ها یا دوره‌های نیمه‌رسمی درمی‌گیرد بنگریم، می‌بینیم که نسل فعّال و قشری که آینده از آنِ اوست برخورد صرفاً انفعالی با امور ندارد. مدیران فرهنگی نباید از واقعیّات جامعه زیاده فاصله بگیرند. مثلاً به آثاری که نویسندگانی چون زویا پیرزاد یا فتّانه حاج‌سیّدجوادی پدید آورده‌اند و علّت اقبال کم‌نظیر به این آثار باید بررسی شود. نمی‌توان با این موقف که در سطح موردانتظار یا پسند ما نیستند نسبت به آنها بی‌تفاوت و بی‌اعتنا

ماند. نه آنکه دنباله‌رو باشیم امّا نباید از واقعیّت جامعه زیاده فاصله گرفت و از آن جدا شد. نقش نخبگان جامعه آن است که جریان‌های بالفعل را که هنوز کاملاً ظاهر و نمودار نگشته‌اند امّا آینده دارند کشف کنند و به آنها میدان دهند. گردهمائیِ اهل فکر و ادب و هنر در شرایط امروزی میسّر است و اتّفاق می‌افتد: هم‌اکنون، در کنار آموزش رسمی، آموزش نیمه‌رسمی و غیررسمی وجود دارد. وظیفهٔ مدیر فرهنگی آن است که تشخیص دهد کدام‌یک از شاخه‌های هنری و فرهنگی و معارفی در هر دوره مؤثّرتر در پیشرفت افکار عمل می‌کند و آینده دارد. در دههٔ چهل، شعر بود که مؤثّرتر عمل کرد و رونق گرفت؛ در دوره‌ای دیگر ممکن است داستان‌نویسی روبیاید یا فیلم و یا موسیقی بیشتر جلب توجّه کند. در شرایط کنونی، می‌بینیم که جوانان با استفاده از فناوری‌های امروزی با همدیگر ارتباط پیداکرده‌اند که ضرورت جمع شدن فیزیکیِ آنان در کنار یکدیگر را کاهش می‌دهد. مطالعه نکرده‌ایم که در پایگاه‌های ارتباطی چه می‌گذرد؛ کدام جریان سالم و کدام ناسالم است؛ کدام جریان فائق و کدام موضعی و کم‌بسامد است. به هر حال، دور از تصوّر است که جامعه برای حلّ مسائل زنده و حسّاس خود راه‌هایی نتواند بیابد (**سمیعی**). هدف ما همین است که فضای چنین گفت‌وگویی را پدیدآوریم یا تقویت کنیم. اگر، در چند دههٔ پیش، کافه‌ها برای شکل‌گرفتن محافلِ گفت‌وگو فضای مساعد بودند، امروز پدیدهٔ کافه‌های مجازی را شاهدیم (**علی‌اصغر محمدخانی**). فراغت‌ها و فرصت‌های هنرمند و مخاطبِ هنر در بروز خلّاقیّت هنری نقش مهمّی ایفا می‌کند. اشاعهٔ فکرِ تازه و هنر پیشرو، علاوه بر خلّاقیّت فردی، به حمایت جمعی و امکانات درخور نیازمند است. هنرمندان این امکان را ندارند که تمام‌وکمال و به صورت حرفه‌ای به زمینهٔ موردعلاقهٔ خود مشغول باشند (**هادی**). مجید رهنما، سه سال پیش، کتابی دربارهٔ فقر نوشت که در همان سال اوّل سه‌بار تجدید چاپ شد. خلاصهٔ حرف او این است که فقر چیزی نیست جز احساسِ فقر. اکنون در کشورهای افریقائی و جهانِ در حال توسعه، از نظر اقتصادی، امکانات بیشتری وجود دارد امّا جامعه همچنان احساس فقر می‌کند. این سؤال پیش می‌آید که هنر در فقر است که متوقّف می‌ماند یا در احساس فقر؛ آیا خود هنر در زدودن احساس فقر مؤثّر نیست. گفته شد که جامعه سرانجام راه‌خود را پیدا می‌کند و این درست است. نمی‌توان در انتظار پدیدآمدن شرایط آرمانی در کناری نشست. امروزه موسیقی در ایران بیش از هرزمان دیگری در معرض هجوم موسیقیِ بی‌اصل‌ونسب و مبتذل قراردارد. در همین شرایط، سازمانی به نام **شورای‌موسیقی** پدیدآمد که ناموارانِ عرصهٔ موسیقی ایران در آن گردآمدند. نفْسِ این گردهمایی حادثهٔ فرخنده‌ای است (**احمد جلالی**). معروف است که از دیرباز هنرمندان ازجمله موسیقی‌دان‌ها عمر در فقر و فاقه به‌سرمی‌برده‌اند. چنین چیزی نیست. آنان فقر مادّی داشتند امّا مقیاسشان چیز دیگری بوده است. آنچه را داشتند به همهٔ زخارف دنیوی نمی‌فروختند. موسیقی جاری‌ترین بخش هنر در میان مردم است.

کسی را نمی‌توان یافت که در روز، از سر علاقه یا خواه‌ناخواه، نیوشا یا شنوای قطعه یا قطعاتی از موسیقی نباشد. امّا، در این هنر، ظهور امکانات تازهٔ فنّی چه‌بسا به پس راندنِ خلّاقیّت‌ها منجر گردد یا به جای آنکه آلاتْ وسیله و ابزار و به فرمان آهنگ‌ساز باشد آهنگ‌ساز به تبعیّت آلات درآید. ازسویی، اکنون عامل تعیین‌کننده مبلغی است که برای سفارش پرداخته می‌شود. به افراد، در ازاءِ ساختن ترانه‌ای، قول کمک برای شاخص شدن و شهرت یافتن می‌دهند. موسیقی‌دان ایرانی برای انتخاب سبک و سیاق خود دچار سردرگمی است. مسئولان از موسیقیِ زیرزمینی یادمی‌کنند که اتّفاقاً کاملاً روی زمین است هرچند مجوّز رسمیِ پخش ندارد. در موسیقی، میان نسل قدیم و جدید شکاف پدیدآمده‌است. میان‌سالان به ذوق جوانان به دیدهٔ انکار می‌نگرند و جوانان برآنند که نسل پیشین ذوق آنان را درک نمی‌کند. حوصلهٔ سماع در جهان امروز تنگ شده است. حتّی موسیقی‌دان حرفه‌ای ظرفیّت گوش‌کردن با تمام وجود به سوناتی چهل‌دقیقه‌ای را ندارد. مع‌الوصف استعدادهای جالبی وجود دارد که امیدهای موسیقیِ ملّی ما هستند (**سریر**). از هنر و هنرمندان واهمه‌ای وجوددارد که به نیروی محرّکه برای خلق آثارِ ماندگارِ فکری و هنری میدان نمی‌دهد. بدگمانی و بدبینی فرصت همکاری در فضایی امن را سلب می‌کند. برای خنثیٰ‌کردن این جوِّ نامساعد باید فکری کرد چون برای هیچ طَرَفی بُرد درپی ندارد. در دههٔ چهل، حکومت به‌نوعی مطمئن شده‌بود که از روشنفکران و هنرمندان ولو در اپوزیسیون نباید زیاده نگران باشد. لذا نتیجه‌گرفت که بگذاریم کارشان را بکنند و زمانی دخالت کنیم که به کار سیاسیِ جدّی وارد شوند [این را هم به تأکید باید متذکّر شد که بیشتر خودِ دخالت است که جریانی مطلقاً غیرسیاسی را به جریانِ سیاسی بدل می‌کند]. اگر بتوانیم رابطه را به آنجا برسانیم که حکومت و جامعهٔ روشنفکری و هنری خیالشان ازبابت یکدیگر قدری راحت‌تر باشد و پذیرفته شود که همزیستیِ مسالمت‌آمیز برای دوره‌ای معقول کاملاً امکان‌پذیر است، شاید راهی برای برون‌شدِ از این بن‌بست پیدا شود (**داد**). مشاور هنریِ رئیس‌دولت می‌گوید: سینمای ایران تنها توانسته‌است هفت درصد جمعیّت ایرانی را مخاطب قراردهد. با فرض صحّت این آمار، آیا از آن باید چنین نتیجه‌گرفت که جامعهٔ ایرانی با فیلم و سینما قطع رابطه و علاقه کرده‌است و اگر درِ سینماها را ببندند به‌جایی برنمی‌خورد؟ سطحی بودن چنین استنتاجی وقتی آشکار می‌گردد که به‌پدیده‌ای بسیار اسف‌انگیز توجّه کنیم و ببینیم نوددرصد آنچه جوانان ما می‌شنوند و می‌بینند و حتّی می‌خوانند فراوردهٔ بیگانگان است (**حسین‌نژاد**). بخشی از مسائل مبتلابهِ ما ازجمله افول هنر جهانی است و آن انگیزهٔ یکی از جدّی‌ترین بحث‌های پنج‌شش سال اوّل قرن بیست‌ویکم در سازمان یونسکو بود که، پس از مجادلات بسیار، درنهایت به کنوانسیون تنوّع فرهنگی منجر شد. امریکا و، پس از آن، انگلستان یگانه‌مخالفان این کنوانسیون بودند. در سال‌های اوّل که این مباحث مطرح می‌شد،

اروپـائیان آراءِ مـخالف داشـتند و ایـن مـخالفت بـعضاً دسـتوری و خـلاف نظر خـود نـمایندگان دولت‌ها بود. سفیر انگلیس می‌گفت: تـصمیم ایـن بود کـه مـا مـوافـقت نکـنیم درعـین آنکـه خـود او صیانت تنوّع فرهنگی را لازم‌می‌دانست چـون، بـه قول خود او، هشـتاد درصـد از فـیلم‌های سـینمائی لندن متعلّق به هالیوود است. فرانسوی‌ها مـی‌گفتند کـه دانش سـینما از فـرانسـه صـادر شـد امّـا تـنها ده درصد از فیلم‌هایی که در فرانسه بـه روی پـردهٔ سینما می‌آید ساختهٔ فرانسوی‌هاست. باری جوامع حس مـی‌کنند کـه زیـر فشـار جـریان فـرهنگیِ سلطه‌جویی هستند و ایـن بـحثی جـدّی و جـهانی است. (**جلالی**)

سامان اندیشه و ادب و هنر در مثلّث حکومت و هنرمند و مخاطب

نشست چهاردهم با بازدید از نمایشگاه آثارِ منتخب رامـبرانـد و عـصر طـلائیِ هـنر در هـلند سـپس گفت‌وگو به دنبالهٔ مذاکرات پیشین دربـارهٔ نـیروی مـحرّکـهٔ خـلق آثـار فـرهنگی ـ هـنریِ شـاخص ادامه یافت و ضمن اظهار نظرها از جمله گـفته شـد که جریان هنریِ سازمان‌یافته‌ای نزد ما وجود ندارد و افـزایش فـاصله بـین روشـنفکران و هـنرمندان، از سویی، و مدیران فرهنگی، از سـوی دیگـر، ایـن نقیصه را جدّی‌تر مـی‌سازد(**محمّدمهدی‌حیدریان**). اگر حکومتی به این نتیجه بـرسد کـه بـرای کشـف نیازهای جامعه و پرداختن بـه آنـها بـه هـمکاری اندیشه‌مندان و هنرمندان نیازمند است، مـی‌بایست دقّ‌البـاب کـند و انـدیشه و هـنر را فـرابـخوانـد (**بلخاری**). نمی‌شود اهل انـدیشه و هـنرِ شـاخصی داشت امّا دایم او را هُل داد و در پستوها پنهان کرد. اگر چـنین رفـتاری در دورهٔ مـا بـا انـدیشه‌مندان و هنرمندان شاخص بشود، نباید تعجب کرد که هـنر بی‌عَلَمدار بماند و ابتذال به درون آن راه‌یابد. وقتی چهره‌های اصلی و زاینده از صحنه رانده مـی‌شوند دیگری نیست که عَلَم را بردارد و راه را ادامه دهـد (**داد**). مـرجـعیّتِ صـاحب‌نظرانِ هـنری در حـال منتفی شدن است. مرجعیّت از حـوزهٔ نـویسندگان صاحب‌نام خـارج شـده و جـوانـان بـیشتر بـا آثـار کسانی آشنا هستند که در وِبْلاگ‌ها و مِن غیر رسم کاملاً شناخته شده‌اند. اگر امثال مهرجویی همچنان در فـضای سـینمائیِ نـخستین سـاختهٔ خـود باقی مانده بودند، محبوبیّت امروزشان را نـداشـتند. نسل میان‌سال پـاتوق‌های خـود را ازدست‌داده و پـاتوق‌های دیگـری بـه‌وجودآمـده‌انـد کـه بسـیار پررونق و مولّدند. چگونه می‌توان بـا نسـل جـوان به‌زبان مشترکی رسید و ایـن نسـل را واداشت کـه به‌روشنی از خواسته‌های خود با ما سخن بگـوید؟ (**ریاضی**). نسل جوان مـا آن هـوشمندی و قـدرت تحلیل را ندارد که مسائل جامعه را به‌روشنی ادراک کند و این ادراک را بـه صـورت سیستم درآورد و سازمان دهد. موسیقیِ رپ در دههٔ هشتاد از هارلِم، مـحلهٔ سـیاه‌پوست‌نشین نـیویورک، سـر بـرآورد. بدین‌گونه است که موسیقیِ اعتراض شکل مـی‌گیرد. آن جـماعتی کـه مُـبدعِ ایـن نـوع مـوسیقی است از قاعدهٔ همه یا هیچ پیروی می‌کند نه از قـاعده‌ای عقلانی. دربارهٔ رابطهٔ روشنفکر و حکومت نـیز بـه این نکته باید توجّه نمود که قـدرت فـی حـدّذاتـه

نمی‌تواند متکثّر باشد. نه آنکه قدرت خواسته باشد در مقابل جامعه بایستد، ماهیّت قدرت چنان است که کارش به طرح این سؤال می‌انجامد که «با منی یا بر من؟». امّا اندیشه بالذّات متکثّر است و اگر تک‌بُعدی باشد دیگر اندیشه نیست. حضرت امیر می‌فرماید: تضارُبِ آراء داشته باشید. در همه جای جهان، قدرت برای محکم‌کردنِ جای پایِ خود ناچار است جامعه را سیاه و سفید ببیند. اندیشه ماهیّتاً تکثّرگراست و قدرت تمرکزگرا. امّا **قرآن کریم** می‌فرماید: سخن را بشنوید و از بهترین آن پیروی کنید و لازمهٔ انتخابِ احسن ایجادِ فضایی مساعد برای شنیدن است. شارع در بحثِ بایدو نباید تنها حلال و حرام، سیاه‌و سفید، نمی‌بیند: در جنبِ آنها، به مباح و مکروه هم قایل است. حکومتی که چنین سعهٔ صدری داشته باشد می‌تواند با روشنفکر و اهل اندیشه و هنر رابطهٔ متعادل و معنوی برقرار سازد (**بلخاری**). در اینکه در همه‌جای دنیا حال به یک منوال باشد می‌توان تردید کرد. نمی‌توان گفت که رابطهٔ دولت با هنرمند و روشنفکر فی‌المثل در فرانسه و ایتالیا مانند این رابطه در لیبی و کرهٔ شمالی است. حکومت‌هایی که رفتار مناسب‌تری دارند شرایطی به‌وجود می‌آورند که هنرمند بتواند کار خودش را بکند، بر سر راهش مانع برپا نمی‌کنند یا موانع حدّاقلّ است. وجود پاتوق‌های غیررسمیِ فراوان مؤیّد آن است که در شرایطی انرژی‌ها در غیاب اثرگذاریِ چهره‌های شاخص و مرجع می‌تواند هرز رود. اگر افزایش جریان‌های به‌اصطلاح زیرزمینی حاکی از آن باشد که جماعاتی نمی‌توانند نظر خود را روشن و علنی اظهارکنند، طبعاً معلوم نیست رهبری آنان به‌دست چه کسانی خواهد افتاد. این پدیده مشکل و مسئله‌ای را نمودار می‌سازد و آن نبودِ رابطهٔ سازنده بین قدرت و مراجع فرهنگی و هنری است. دراین‌باب آیا می‌توان نتیجه گرفت که چون قدرت و اندیشه از دو ساحت‌اند و نمی‌توانند تعامل سازنده داشته‌باشند هرگونه تلاشی برای برقراری این تعامل بیهوده است (**داد**)؟ بحث با امتناع ذاتیِ جمع تمرکز و تکثّر بسته نمی‌شود. توسعهٔ هرچه بیشترِ ارتباط با قشر اندیشه‌مند و هنرمند ممتنع نیست امّا نیازمند بازنگری از سوی دولت است. دولت، برای تحقّق هدف‌های خود هم شده، باید به ضرورت این ارتباط برسد (**بلخاری**). پس می‌توانیم نتیجه بگیریم که دولت تا خام و نابالغ است تمرکزگراست و هر زمان که پخته و بالغ شد تکثّرگرا می‌شود. به این مرحله که پا می‌گذارد، اَشکال بدویِ استفاده از قدرت را کنار می‌گذارد و قدرت واقعی را در تفکّر جمعی می‌بیند. (**داد**)

بررسی سیاست‌های سلبی و ایجابی در جریان گسترش استفاده از ماهواره

در نشست شانزدهم، که در ۱۴ شهریور ۱۳۸۶ برگزار شد، ابتدا فیلم مستند بادِ دبور ساختهٔ محمّد رسول‌اف نمایش داده‌شد. سپس دربارهٔ آن بحث و گفت‌وگو انجام گرفت. فیلم از تصاویری نشان‌دهندهٔ نصب دَکَلِ تقویت‌کنندهٔ امواجِ تلویزیونی در روستاها و مناطق عشایری آغاز می‌کند سپس به مسائل مربوط به نصب گیرندهٔ

ماهواره همچنین توزیع غیررسمیِ فیلم‌های سینمایی در سطح کلان‌شهر و حومهٔ آن می‌پردازد.

در فیلم، ماهواره سرگرم‌کننده تلقّی شده است. می‌گویند چون تفریح نداریم ماهواره تماشامی‌کنیم. یک‌چنین تأکیدی با کارکردهای متنوّع ماهواره در کشور ما مغایرت دارد. فیلم وارد آن سطح از نگرانی‌های فرهنگی ـ اجتماعی که به‌تعامل فکری و علمی با جهان معاصر مربوط است نمی‌شود (**بلخاری**). مشاهدهٔ دیش‌های ماهواره‌ای متعدّد در یک روستای دورافتاده درخور توجّه است. پیش از آنکه بتوان امواج تلویزیون رسمی را در آنجا دریافت کرد امواج سرکشی از نقاط جهان به آن روستا وارد می‌شود (**ریاضی**). بیشتر اعضای شورای عالی انقلاب فرهنگی به این مسائل وقوف دارند و برای یافتن راه‌حل‌ها از جامعهٔ متفکّران تقاضای مشارکت داشتند. می‌دانند که جلوی امواج را نمی‌توانند بگیرند و به مخاطرات آن هم واقف‌اند. نگرانی بسیاری از آنان اخلاقی است نه سیاسی. انرژیِ متراکم‌شدهٔ مناسبی هر چندسال یک‌بار، در جریان انتخابات و تغییرات متعاقبِ آن، مفرّی برای خروج می‌یابد. امّا از نظرِ تغییرِ معیارهای اخلاقی نگرانی بسیار جدّی است. همهٔ ما نگرانیم، نمی‌توانیم رضایت بدهیم که نظامِ بازِ ماهواره‌ای نظام اخلاقیِ فرزندانمان را دگرگون کند (**بلخاری**). هنجارهای جامعه دیکته نمی‌شوند بلکه در جریان تغییر و تحوّل فرهنگی ساخته می‌شوند (**محمّدی‌بخشمند**). خود این نگرانی است که مشکل‌ساز است. حقّ انتخابْ ثمرهٔ رسانهٔ جدید است. آیا این خودی که در اثرِ حقِّ انتخاب رشد می‌کند بی‌هنجار و لجام‌گسیخته است؟ با دختر روستایی که صحبت می‌شود می‌گوید چیزهایی از آن را دوست دارم و چیزهایی از آن بد است و تماشا نمی‌کنم. در همان روستا، روحانیِ محل با چنین حقِّ انتخابی مخالفت می‌ورزد. فیلم‌ساز با فرزند این روحانی صحبت می‌کند، پسر جوان مایل است که تلویزیون و ماهواره تماشا کند. فیلم نشان می‌دهد که سامان‌دادن به هنجارها با استفاده از این اِعمال نفوذها کارآمدیِ خود را ازدست می‌دهد. معلوم نیست که این نگرانیِ دایمی چه کاری انجام می‌دهد. به نظر می‌رسد که تنها آن «خود» را از عنصری فرهنگی ـ اجتماعی به‌عنصری سیاسی تبدیل می‌کند. مخاطره در اینجاست (**غلامرضا کاشی**). مدیریّت فرهنگیِ کشور در پی یافتن راه‌حلّ است. امّا آشفتگی در نظامِ تصمیم‌گیری، خصوصاً در حوزهٔ فرهنگ، امکان تصمیم‌گیریِ مؤثّر و کارآمد را سلب کرده است. چندی پیش، در سازمان مدیریّت و برنامه‌ریزی سابق، طرح سامان‌دهیِ دستگاه‌های فرهنگی در دستور کار قرار گرفت. دستگاه‌های ذی‌ربط اِحصا شدند. ماتریسی تشکیل شد که، در آن، سیاست‌گذار، برنامه‌ریز، مدیر و مجری مشخّص گردید. حاصل آنکه بیست و نه دستگاهِ سیاست‌گذار وجود داشت و سه دستگاه مجری. دستگاه‌های بسیاری ناظرند و هیچ مسئولیّتی در قبال پی‌آمدِ سیاست‌های فرهنگی ندارند امّا حق دارند که سیاست‌هایی را طرح‌ریزی کنند، نظارت کنند، و به تأدیب متخلّفان بپردازند. در چنین شرایطی، سامان دادن فرهنگی و

سنجشِ برآیندِ آن کارِ بسیار دشواری است (**ریاضی**). آنکه معتقداست جامعه قدرت و صلاحیت انتخاب دارد و آنکه معتقد است جامعه حقّ انتخاب دارد، هرکدام وجهی از امر را بیان می‌کنند. اختلاف نظر بیش از آنکه بر سر قبول یا ردّ حقِّ انتخاب باشد بر سر قدرت انتخاب است. البتّه گروه‌هایی هم هستند که معتقدند اساساً چیزی به نام حقِّ انتخاب وجود ندارد. به هر حال، در آنجا که اَحکامِ محدودسازِ شریعت با احکام و ملاک‌های عُرفی منطبق است مشکلی پیش نمی‌آید: این دو یکدیگر را تأیید و تحکیم می‌کنند. مشکل زمانی پیش می‌آید که محدودیّت‌های شرعی و فرعی هرکدام در چارچوب جداگانه‌ای قرار می‌گیرند (**مجیدرضابالا**). این فرض که، چون در بخشی از جامعه قدرت و صلاحیت انتخاب وجود ندارد، باید دیگری تصمیم بگیرد قانع‌کننده نیست. اگر قرارباشد برای دفاع از لزوم ایجادِ محدودیّت به رویدادهای ناخوشایند اجتماعی استناد شود، باید توجّه کرد که این رویدادها چه‌بسا خود محصولِ ایجاد محدودیّت باشند. حتّیٰ با فرض آنکه بخشی از جامعه قدرت و صلاحیت انتخاب ندارد، ایجاد محدودیّتْ پاسخِ درستی درپی ندارد. هر زمان که اِعمال محدودیّت کمتر بوده و آزادی برای تعامل و ارتباط و دادوستد با جهان توسعه یافته، فرهنگ و تفکّر و اخلاق رشد کرده است. کدام طفل را سراغ دارید که با توسری خوردن و محرومیّت‌کشیدن به انسانی فهمیده و آداب‌دان تبدیل شده باشد؟ رفتار اخلاقیِ پدر و مادر در این میان مهم‌ترین نقش را ایفا می‌کند. آحادِ جامعه، وقتی مشاهده کنند که دروغ در رفتار مسئولان جایی ندارد، خود را از دروغ بازمی‌دارند نه در شرایطی که به آنها امر و خطاب شود دروغ نگویند (**حسین‌نژاد**). فساد در محدودیّت‌ها بیشتر رشد می‌کند. ما هنوز به‌مصادیق انحراف اخلاقی توجّه ننموده‌ایم. چاپلوسی، نفاق، جبن، از روزی انداختن، آزار روحی از مصادیق این انحراف‌اند در کنار مسائلی مانند «آرایش مو و لباس» و رفتار توهین‌آمیز با نوامیس مردم. آیا قانون‌گذار، سیاست‌گذار، و شوراهای فرهنگی وقتی مشاهده می‌کنند که افراد دروغ می‌گویند یا وجدان کار ندارند معذّب می‌شوند و واکنش نشان می‌دهند؟ اِعمال دایمیِ محدودیّت و سانسور نه مطلوب است نه شدنی: به لحاظ عملی شدنی نیست و به لحاظ فکری نتیجهٔ مطلوب دربر ندارد (**رحیم‌زاده**). سیاست فرهنگیِ کشور ما معطوف است به کنترل محصولات فرهنگیِ نخبگان. کتاب‌ها و فیلم‌های عامّه‌پسند و مبتذل برای انتشار و نمایش مشکل ندارند. سطح متوسّط سوادِ کارشناسان فرهنگی ما در بخش کنترل و نظارت از سطح دانشِ فرهنگی در جامعه پایین‌تر است. برنامهٔ آموزشیِ مشخّص یا بازآموزی در مورد آنان در نظر گرفته نشده و طبعاً به اجرا هم درنیامده است. به‌نظر می‌رسد که کنترل‌ها بیشتر جهت سیاسی دارد تا اخلاقی. اِعمال محدودیّت در سایت‌های اینترنتی هم چنین جهتی را نشان می‌دهد. تا آنجا که در گزاره‌های جامعه‌شناختی همواره مطرح بوده، دولت متولّی اخلاق در جامعه منظور نگشته است.

نهادهای اجتماعی هستند که در ترویج هنجارهای اخلاقیِ جامعه نقش دارند. تحقیقات در پیمایش جهانیِ ارزش‌ها نشان می‌دهد که هرجا سرمایه و اعتمادِ اجتماعی افزایش و قوّت پیدا می‌کند ثباتِ اجتماعی مستحکم‌تر می‌گردد و آسیب‌ها کاهش می‌یابند (**گودرزی**). درباب اینکه افراد حقّ انتخاب دارند امّا چه‌بسا قدرت و صلاحیت انتخاب نداشته باشند، چارهٔ کار، بنا بر نظری، فرهنگ‌سازی است همچنان‌که روی پاکت سیگار مضرّات مصرف آن را با برچسبی تذکّر می‌دهند. نظری دیگر بر آن است که، تا رسیدن به مرحلهٔ حصول قدرت و صلاحیتِ انتخاب در مقیاس جامعه، چه‌بسا صدماتِ اخلاقی فراگیر شود. لذا محدودیّت تا زمانی که جامعه به آن مرحله نرسیده باید اِعمال شود. برای جلوگیری از برخی آسیب‌های اجتماعی، پذیرشِ حدودْ ضرورت دارد (**بلخاری**).

گفت‌وگو و گزارش‌های جنبی

قسمت اوّل: گفت‌وگو دربارهٔ وجوه اشتراک معماری و ادبیّات‌داستانی (داستان‌کوتاه، ۲۵ آذر ۱۳۸۵)

مهران مخبر ـ انگیزهٔ تشکیل این جلسه ابراز علاقهٔ دکتر حسین پاینده بود به طرح وجوه اشتراک داستان‌نویسی با معماری. در نشست سوم، مطلبی دربارهٔ معماری به عنوان «تدوینِ فضا» مطرح کردم و، به دنبال آن، مبحث سینرژی در هنرها را ازجمله وجوه مشترک در خلق آثار فکری و ادبی و هنری شمردم. در سینرژی آن نیروی حیاتی را اراده کردم که اجزای اثری فکری یا هنری را به کیفیّتی زنده و اُرگانیک به هم پیوند می‌دهد به‌گونه‌ای که جابه‌جایی یا حذف و اضافه در اثر با حفظ یکپارچگیِ آن امکان‌پذیر نباشد.

حسین پاینده ـ در ادبیّات این بحث به‌خصوص با داستان کوتاه آغاز می‌شود. برای تدریس مبانی داستان کوتاه چاره‌ای جز این نداریم که جلسهٔ اوّل را به معماری اختصاص دهیم و روشن سازیم که داستان کوتاه و عناصر آن چگونه با معماری ربط پیدامی‌کنند. ادگار آلن‌پو، شاعر و داستان‌نویس امریکائیِ قرن نوزدهم، می‌گوید که عناصر داستان کوتاه باید مقتصدانه به‌کار روند همچنان‌که معمار از فضایی که در اختیار دارد به بهترین وجهی استفاده می‌کند. در معماری قدیم، مثلاً برای بنای خانه‌ای دوطبقه از مساحت زیاده‌وسیعی استفاده می‌شد. قطعه زمینی با همان مساحت مثلاً پانصد متر مربّعی را امروز به ساختمانی بیست‌طبقه‌ای اختصاص می‌دهند که هر طبقه‌اش شامل چند واحد مسکونی است. در ادبیّات گفته می‌شود: less is more. شمارِ واژه‌هایی که نویسندهٔ داستان کوتاه به کار می‌برد به مراتب از آنچه در رُمان به کار می‌رود کمتر است درعین آنکه دایرهٔ القای معنا به‌مراتب گسترده‌تر است. از همین مقیاس پیداست که نویسندهٔ داستان کوتاه، همچون معمارِ دورهٔ مدرن، با محدودیّتِ استفاده از مصالح و فضا روبه‌روست. معمارِ دورهٔ مدرن طوری طرّاحی می‌کند که از همهٔ امکانات استفادهٔ بهینه شود. پس از انقلاب صنعتی در انگلستان و تجمّع نیروهای کار در شهرها، معماریِ جدید برای

جوابگویی به نیازهای تازه پاگرفت. این جریانی است که در همان زمان، یعنی در اواخر قرن نوزدهم، در ادبیّاتِ داستانی روی‌داد. در مقاله‌ای، به معماری عجیبی در هتلی در شهر لُس آنجلس اشاره کردم که مجموعهٔ بزرگی است و سالن‌های آن گنجایش پذیرش چندهزار نفر را دارد. در طبقات این مجموعه، فروشگاه‌هایی جاداده شده که از راه‌های گیج‌کننده به هم مرتبط می‌شوند. این هتل محلّ فیلم‌برداریِ چند فقره از مشهورترین فیلم‌های سینمائیِ دورهٔ اخیر بوده‌است. در اینجا نیز میان معماریِ این هتل و ساختار رمانِ پسامدرن مشابهت‌هایی دیده می‌شود. در مقاله، معماریِ هتل را با ساختار رمانِ صید قزل‌آلا اثر ریچارد براتیگان امریکائی مقایسه کرده‌ام. اوّلین مشکلی که به هنگام خواندن این رمان پیدا می‌کنید فقدان ربطِ ظاهرِ فصول آن با همدیگر است که با سرگشتگیِ انسان معاصر همخوانی دارد. نویسندهٔ پسامدرن برآن است که این سرگشتگی و حیرانی را بازگو کند. درباب هتل یادشده نیز، بیننده از مشاهدهٔ عناصر متعلّق به دوره‌های متعدّد در هر گوشه از ساختمان متعجّب می‌شود. امّا آیا این به‌نوعی نمودِ همان قید وفاداری به ماهیّت این عنصر نیست؟

سیدّمحمّد بهشتی ـ مدتّ‌ها از زاویهٔ سینما به معماری نگاه می‌کردم و اکنون فرصتی دست‌داده که از زاویهٔ ادبیّات به آن بنگرم. در معماری ــ اعمّ از مدرن یا سنّتی ــ حدّاقل دو ساحت را می‌توان درنظر گرفت: یکی ساحت ساختمانی که چه‌بسا بنایی از این منظر درست باشد امّا حیثیّت معماری نداشته باشد؛ دیگری ساحت هنری که جوابگوی نیاز فرهنگی است. در دورهٔ معاصر، به قول هایدگر، انسان بی‌خانمان است. درواقع، از این حیث به نیازهای روحیِ او پاسخ مناسب داده نمی‌شود. آغاز معماریِ مدرن با پشت‌کردن به‌وجه فرهنگی همراه است. معماری گذشتهٔ ما ازاین‌وجه هوشمندانه‌تر بوده است. من به شما خانه‌ای را در اصفهان نشان می‌دهم که حیاط سه‌مترونیم در سه‌مترونیمی دارد و واقعاً حیاط است با همهٔ صفا و فتوحی که چنین فضایی می‌تواند پدید آورد. معمار امروز ما از تبدیل چنین فضایی به حیاط عاجز است. به بهترین معماران جهان بگویید: بنایی می‌خواهم که در آن رنگ‌های لاجوردی، گُل‌بهی، قرمز، سفید، زرد، قهوه‌ای دیده‌شود. به دلیل تفاوت فاحش این رنگ‌ها، حتماً از آنها در کُنتَراسْت با یکدیگر استفاده می‌شود. امّا، در معماری سنّتی ما، از این رنگ‌ها به‌صورتی استفاده شده که به فضای متلاطمِ معماری جدید شباهتی ندارد. می‌خواهم بگویم کیفیّت استفاده از عناصر و مصالح، که به بخش اوّل سخنان شما مربوط است، در معماریِ سنّتی هوشمندانه‌تر بوده‌است. در ساختمان‌های قدیمی ما، هم در زمستان می‌شد راحت زندگی کرد و هم در تابستان. نوع مواجهه فرق کرده است. با محیط و با طبیعت به خشونت رفتار می‌شود: این کوه را باید از سر راه برداریم، این درّه را باید پُر کنیم، اینجا باید در دریا پیشروی کرد. **درمعماری، بساحت‌ساختمانی اکتفا می‌شود. در ادبیّات، مسائلِ اجتماعیِ روز برجسته می‌شوند و به‌مضامینِ جاودانه توجّه نمی‌شود. در**

معماریِ سنّتی عمرِبناها از عمرِبانیان آنها درازتر بود و امروزه کوتاه‌تر است. بناها حکم اشیای یک‌بار مصرف را پیدا کرده‌اند. استنباط شخصیِ من این است که معماریِ مدرن معماریِ غیردراماتیک است. معماریِ موردنظر شما می‌خواهد آن را دراماتیک کند. غرابت در معماریِ پسامدرن درواقع عنصر دراماتیک است. روزانه عدّهٔ کثیری از افراد انسانی از کنار هم می‌گذرند و این اگر در فضای غیردراماتیک باشد، برخوردها تنها جنبهٔ فیزیکی دارد؛ امّا، به محض آنکه موقعیّتی دراماتیک پدید آمد، افراد هویّت پیدا می‌کنند و روابط معنی‌دار می‌گردد. معمار می‌کوشد تا با غرابت و غافلگیری توجّه را به فضای دراماتیک جلب کند. البتّه باز ناموفّق است. چرا ناموفّق است؟ چون، هرچند در ورود شخص به ساختمان حالت دراماتیک احساس می‌شود، برای کسانی که در آن کار یا زندگی می‌کنند حالت دراماتیک وجود ندارد. یکی از بهترین شواهدْ فضاهای نمایشگاهی است. در معماریِ مدرن، اوّلین تجاربِ دراماتیزه‌کردنِ فضا در نمایشگاه‌ها حاصل می‌شود. امّا این فضا یا مثلاً شهر تفریحیِ دیزْنی‌لَند برای کسی که در آن کار می‌کند دراماتیک نیست. امّا، وقتی به سراغ معماریِ سنّتی می‌رویم، چنین حالتی نمی‌بینیم. چرا؟ چون مخاطبِ آن وجهِ دراماتیکْ شاکِله‌ای است در درون ما نه نیازهای فیزیکی ما. درمعماری مدرن، چون آن شاکِله عوض شده، حتّیٰ پرآوازه‌ترین حرکاتِ طرّاحی به‌سرعت عادی می‌گردد.

حسین پاینده ـ من هم معتقدم که معماریِ سنّتی ما بسیار معنی‌دارتر بوده است. امّا منظورم از استفادهٔ هوشمندانه در معماری جدید آن است که سعی شده به رغمِ کاهشِ وسعتِ فضا، ایفای نقش (functionality) محفوظ بماند و همین کیفیّت است که با کارِ نویسندهٔ داستان کوتاه مطابقت دارد. در داستان کوتاه معمولاً یک شخصیّت محوری وجود دارد که ماجرا حولِ آن درگردش است. دربارهٔ داستایوسکی گفته شده‌است که آدمک‌هایی می‌ساخت و نام چهره‌های داستانیِ متعدّدِ خود را برروی آنها می‌نوشت تا آنان را از یاد نبرد.

درباب جاودانگیِ اثر به این نکته باید توجّه شود که زندگیِ عصر جدید تجزیه و ازهم‌گسیختگی در برابر انسجام و یکپارچگی است. ازیک سو، رسانه‌ها امکان ارتباط بسیار نزدیکِ افراد را فراهم ساخته‌اند و، از سوی دیگر، واکنش‌ها در قبال واقعیّاتْ متباین و به‌غایت فردی شده‌است. زمان ما، داستان کوتاه عصر ما اساساً در پیِ جاودانگی نیست.

سیدّمحمّد بهشتی ـ در بحث تقابل گذشته و امروز، درد بسیار است و درس بسیار. مخاطبِ شاهنامه و حافظ قماشی از انسان است و مخاطب هنر جدید قماشی دیگر از انسان. به دلیل همین تفاوت ماهوی است که برای انسان امروزی جاودانه بودن نمی‌تواند مطرح باشد. آن ساحتی از وجود ما که بر سر سفرهٔ مولانا ننشسته است همان ساحتی است که مخاطب عصر جدید است. متقابلاً آن ساحتی که مخاطب مولانا یا حافظ یا معماریِ سنّتی بود در عصر جدید اساساً مخاطب واقع نمی‌شود. درحقیقت، مخاطب معماریِ مدرن

همان مخاطب قصّهٔ مدرن است. در ساحتی از انسان که مخاطب می‌شود مشترک‌اند. تفکّر مدرن در مقابل تفکّر سنّتی همواره خود را در محکمه‌ای می‌بیند که باید از خود دفاع کند. ازاین رو، خود را صورت تازه‌ای از همان تفکّر سنّتی جلوه می‌دهد درحالی‌که می‌بایست بگوید: تو در جای خود و من در جای خود. هرکدام مدافع ساحتِ معیّنی هستیم. در معماریِ دوره‌ای چون عصر صفویّه خانه‌ای با چیره‌دستیِ هنریِ تمام ساخته می‌شد و بر کتیبهٔ کاشیکاریِ سردرِ آن متنی می‌نوشتند گویای این معنی که **این‌خانهٔ آب و گِل‌است، برو عمارتِ‌خانهٔ دل‌کن** و این همان است که مولانا و حافظ به مخاطبان خود گفته‌اند و می‌گویند. وقتی خانه‌های خوش‌ساختِ یزد و کاشان را تماشا می‌کنید دیگر گچ و خشت نمی‌بینید، آن نقش‌ها را می‌بینید، خلع مادّه را می‌بینید. پل خواجو با آجر ساخته شده امّا یگانه چیزی که توجّهتان را در آن جلب نمی‌کند آجر است. اینکه فکر کنیم معماریِ مدرن ذی‌نقش (functional) است و معماریِ سنّتی ذی‌نقش نیست درست نیست. در کارِ سنّتی حتّی یک کاسهٔ ماست دارای کیفیّت هنری است. فرش‌بافی ناظر است به کاربُرد محصول؛ امّا فرش‌باف با خود می‌گوید: این فرش را برای که و برای چه می‌بافم؟ برای کسی که شأنش اقتضا می‌کند در باغ بر روی آن بنشیند و هم هر بار، در آن، نقش‌مایه و رنگ‌مایهٔ تازه‌ای ببیند. در معماریِ سنّتی تعبیرِ**آسمانه** یا**شمسه** را برای سقف و قُبّه به‌کار می‌برند. در معماریِ مدرن، خود پنجره مهم نیست، نگاه کردن به بیرون پنجره مهم است. امّا، **درمعماری سنّتی، مادّیّتِ نورمی‌بایست پشت پنجره بماند وصورت‌مثالیِ آن واردشود.** به همین منظور آن‌همه نقش و نگار و شیشهٔ رنگی درکار می‌آورند. در دوره‌های سلجوقی و صفوی و قاجاری شکل زندگی دگرگون می‌شود امّا آن شاکِله و آن ساحتی از وجود انسان که مخاطب است دگرگون نمی‌شود. امروزه برای هنرِ ذی‌نقش یا کاربردی (functional) از جمله معماری اهمّیّت بسیاری قایل می‌شویم و غالباً ازیادمی‌بریم که قرار است اثر هنری دیگر functional نباشد، حال آنکه در گذشته دو وجه کاربردی و هنری بر هم منطبق بودند. در باب رُمان و قصّه، غیر این است که به‌اثر نویسنده‌ای چون شولوخُف، به این بهانه که ابزاری در دست حزب کمونیست بوده، به دیدهٔ انکار می‌نگرند و آیا قصّه‌های دوران جدید اعتماد خود را بیش از هر چیز از آن به دست نمی‌آورند که به کارِ جامعه نمی‌آیند و حسب‌حال‌اند ــ حسب‌حالی که حتّی نمی‌تواند چراغ کم‌نوری جلوی پای مردم روشن کند؟

حسین‌پاینده ـ حق با شماست. نوع رمان‌های شولوخُف یا ماکسیم گورکی نوعی نوشتهٔ تبلیغاتی تلقّی می‌شوند. امّا منظور من از کارکردگرایی در داستان کوتاه آن است که همهٔ اجزا و عناصر باید معطوف به مقصود اصلی نویسنده باشد و حشو و زواید در کار نباشد.

سیّدمحمّد بهشتی ـ می‌توانیم بگوییم که این عناصر به‌حال قصّه مفیدند امّا کاری با مخاطب ندارند.

مهران‌مخبر ـ مهندس بهشتی، در مقاله‌ای

سه‌بخشی، بحث جالبی دربارهٔ نگاه به معماری و ساخت‌وساز مطرح کرده است. به نظر ایشان، به‌معماری می‌توان در مراتب سه‌گانهٔ هنر، دانش و فناوری، و مهندسی و اندازه‌ها نگاه کرد. این سه‌وجه، هریک در جای خود معتبر است. امّا تعریف ایشان از وجه سوم برای من بسیار جالب و یادآور مفاهیم تازه‌ای بود. با این تعریف، هر قومی به مقتضای خصوصیّات جغرافیائیِ سرزمین و کیفیّات روحیِ خود اندازه‌های خاصّ خویش دارد. از این رو، هرگاه، در سطح دانش و فناوری، مایه‌هایی را به وام می‌گیریم، حتّی اگر بکوشیم همهٔ مشخّصات و استانداردهای آنها را حفظ کنیم، همچنان از هندسه و اندازه‌های اصیل خود دورمی‌مانیم. به نظر من، در این تعریف، مراد بهشتی از اندازه‌ها ابعاد و تناسب‌های صرفاً فیزیکی نیست بلکه اندازه‌ها بُعدی فرامادّی دارند که من آن را به قوارهٔ فرهنگی تعبیر می‌کنم. علم به‌این اندازه‌ها را شناخت هنرمند از روحیّهٔ قومی می‌دانم. به همین لحاظ، از میان صد تولیدکنندهٔ اثری معماری همچون منزل مسکونی، یک تن را می‌یابید که استفاده‌کنندگان از دستاورد او، بی‌آنکه به اسرارِ ظریف‌کاری‌ها و طرفه‌کاری‌هایش پی برند، از سکونت در آن احساس آسایش و شعف می‌کنند چون اندازه‌ها و نحوهٔ تدوین فضا با روحیّهٔ آنان سازگاری دارد. از کار صد موسیقی‌دان و آهنگ‌ساز، نوای روح‌بخش یک تن تا عمق جان مردم نفوذ می‌کند. از صد قصّه یکی با اقبال عامّه روبه‌رو می‌شود و منتقدان بر سرِ دلیل آن سؤال دارند. دریافت اندازه‌هایی که مطابق قوارهٔ روحی و فرهنگی جامعه باشد مقدّمهٔ آفرینش هنریِ ناب است ــ دریافتی که، در مرتبهٔ الهام یا احساس اوّلیه پیش از آنکه این احساس به مرتبهٔ بیان هنری درآید، اثر را تقدیر می‌کند.

سیّدمحمّد بهشتی ـ فیلم‌های ایرانیِ پیش از انقلاب را به هنری و وطنی تقسیم کرده بودند که هیچ‌یک از آن‌دو ربطی به جامعهٔ ما نداشت. همه به دنبال آن بودند که به خودشان شباهتی نداشته باشند. پس از انقلاب، تلاش فراوان شد که فیلم‌سازانِ ایرانی به شرایط خودی توجّه کنند. کسانی که، پس از طیّ این مراحل، مطرح شدند فیلم‌سازانی بودند که عطر و طعمِ خودی را می‌شناختند و آن را حفظ کردند. این رویداد هنوز در قصّه‌نویسی پیش نیامده است. در دههٔ سی و چهل، در این جهت اتّفاقی افتاد امّا تداوم نیافت **نویسندگان چندان به‌تجربیات‌جاهای دیگرِ جهان چشم‌دوختند که کارشان عملاً بمسوادبرداری‌انجامید**. باری ما، در عرصهٔ ادبیّات نیز، به‌دانش و فناوری اکتفا کرده‌ایم. شنیده‌ایم نوعی ادبی به نام داستان کوتاه وجود دارد. کتاب شما را می‌خوانند و می‌کوشند که از الگوی ساختاریِ توصیفی آن تقلید کنند. **اگر فرض کنیم که درجای دیگر هر ازگاه گُلی می‌شکفد، ما دراینجا در مقیاس وسیعی، از روی آن، گلِ کاغذی می‌سازیم. وکنش‌ها تابشی از شیدایی ومسحورگشتگی است.** اگر، در جامعهٔ معماریِ ایران، کسی خبر دهد که مجموعهٔ فرهنگیِ ژُرژ پُمپیدو در دانشگاه‌های فرانسه به‌عنوان نمونهٔ نامطلوب معماری معرّفی می‌شود، مایهٔ شگفتی می‌گردد. تابه‌حال، سه برابر

هزینهٔ ساخت آن را صرف رفع معایب و نگهداری آن کرده‌اند. ساختمانی است که کارکنانِ در آن از آن فـــراری‌انـــد؛ امّـا در ایـنجا آب از لب و لوچـهٔ دانشجویان ما سرازیر می‌کند!

قسمت دوم: شرایط تحقّق مفاهمهٔ فرهنگی و گفت‌وگوی تمدّن‌ها

گفت‌وگو دربارهٔ شرایط تحقّق مفاهمهٔ فرهنگی بـر زمـینهٔ درون‌مـایهٔ فـیلم سینمائیِ تصادم (*Crash*) سـاختهٔ پُـل گـرین‌گراس جـریان یـافت. فـیلم، بـا نشان‌دادن حوادثی که در زندگی چـندین خـانوادهٔ بومی و مـهاجر سـاکـنِ لُس‌آنـجِلِس رخ مـی‌دهد، برخورد ناشی از عدم تـفاهم را مـصوّر مـی‌سازد ــ داستان کسـانی کـه مسـائل و مشکـلات مشـابهی دارنـد امّـا، چـون در مـیان آنـها گسست هست، یکـــدیگر را نـــمی‌فهمند و بـه پـرخـاشگری روی می‌آورند (**حسین‌نژاد**). نکتهٔ دیگـر فـیلم ایـن است کـــه مسـئولانِ حـفظ امـنیّت و آسـایش شهروندان خود گـرفتاری‌ها و مشکـلات ذهـنی و رفتاریِ مشابهی دارند و قادر نیستند در نقش حامیِ مـطمئن و درخـورِ اتّکـا بـاقی بـمانند (**مهران‌مخبر**). در همه‌جا، لحظات تصادم است که افراد را به هـم ارتـباط مـی‌دهد و مـی‌شناساند (**جومیان**). فـیلم نـمونهٔ خـوبی است بـرای ارتـباط فـرهنگ‌ها (**حسین‌نژاد**). لازمـهٔ گـفت‌وگوی سـازنده شـناختِ مـــتقابلِ عـــقاید است (**حمّدی‌بخشمند**). امّـــا نمی‌توان انتظار داشت که دو تن یا دو جامعه، برای مـفاهمه، از هـمهٔ احـوال یکـدیگر بـاخبر بـاشند. شـناختی کـلّی کـافی است و از آن مـهم‌تر ایـنکه شتاب نداشته باشند و نتیجه‌گیری یا اقـدام خـود را بـه حـصول شـناخت بـیشتر و بـهتر مـوکول کـنند (**حسین‌نژاد**). هـویّت مـرز است. حـاضرم تـفاهم داشته باشم مادام که این مـرز را نـفی نکـند. مـعنیِ منطقی آن این است که از جای مشـخّصی بـه بـعد حاضر نیستم تفاهم داشته باشم. پارادوکس عجیبی است (**جلالی**). بحث اصـلی در ایـن فـیلم بـر سـر امـنیّت و آرامشـی است کـه مـی‌بایست در جـامعه وجود داشته بـاشد امّـا نـدارد. تـصادم‌ها بـرخـورد ماشین‌ها نیست، برخـورد انسـان‌هاست. تـصادم‌ها ریشـهٔ اجـتماعی دارنـد. مـوقعیّت‌ها هسـتند کـه بـرخـورد پـیش مـی‌آورند. کـارگردان بـر روی موقعیّت‌هایی تأکید دارد که در آنها افراد ناخواسته بـه ارتکـاب اعـمالی نـاشی از سـوء تـفاهم وادار می‌شوند. ما، در فیلم‌ها، وقـتی بـرخـورد تـصادمی نشان می‌دهیم آن را به طینت افـراد بـرمی‌گردانـیم. اگر موقعیّت‌ها را مسبّب بروز برخورد می‌شمردیم، چـه‌بسا بـه سـراغ راه‌حـلِّ اجـتماعی مـی‌رفتیم. در تحلیل‌ها، همه‌جا به این معنی اشاره شـده است که آدمـی، بـه هـر حـال، اسـیر قـراردادهـا یـا نـظام ارزش‌های اجتماعی است. کارگردان سرشت آدمی را در تصادم‌ها متّهم قلمداد نمی‌کند و بـر آن است که برخوردها ناشی از موقعیّت و سوء تفاهم است (**لاله**). مفهومِ دهکدهٔ جهانی از مفاهیم عصر جدید است و نـــوعی تـــمایل بـه حـاکـمیّت در آن دیـده مـی‌شود. بـه مـقتضای ایـن مـفهوم، هـویّت تعریف مجدّد می‌شود تا بـا گـرایشِ قـدرتِ فـائق سـازگار گـردد. از سـویی، در کـلان‌شهرها، تـنوّعِ خـرده‌فرهنگ‌ها را مشـاهده مـی‌کنیم و، از سـوی

دیگر، همین محیط ظرفِ مناسبی می‌شود برای آمیختگیِ خرده‌فرهنگ‌ها و حرکت آنها به سمت همگونگی (**محمّدی‌بخشمند**). باید دید آن چیست که ما را به دور هم گرد می‌آورد. عموماً توافق می‌کنیم که بنشینیم و با هم گفت‌وگو داشته باشیم. امّا از گفت‌وگوی واقعی یا دیالوگ (عقلِ تقسیم‌شده) خبری نیست. اگر همهٔ عقل در من باشد و دیگران را از آن بی‌بهره بدانم، روشن است که گفت‌وگویی درکار نیست. واسطه‌ای و رسانه‌ای وجود ندارد که، با آن، حقیقت از شما به من منتقل شود و آن را به عین دریابم. مصالحه‌ای صورت می‌گیرد و می‌پنداریم که حقیقت را دریافته‌ایم (**رحیم‌زاده**). دیالوگ می‌تواند برقرار شود منوط به آنکه پیش‌شرط‌های آن حاصل شود. کافی نیست که خواهان گفت‌وگو باشیم و آن را اعلام کنیم. دیالوگ از آنجا آغاز می‌شود که پیش‌داوری را به کنار نهیم و کنجکاوِ آن بخش از حقیقت باشیم که نزد طرف مقابل می‌توان سراغ گرفت. (**حسین‌نژاد**)

فهرست اعضا و مهمانان نشست‌های اهل اندیشه و ادب و هنر که از آنها نقل‌قول شده است

اباذری، یوسفعلی	استادیار جامعه‌شناسی **دانشگاه تهران**
احصائی، محمّد	استاد رشتهٔ خطّاطی و نقّاشی و گرافیک
ابراهیمی دینانی، غلامحسین	استاد بازنشستهٔ گروه فلسفهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی **دانشگاه تهران**؛ مدیر گروه فلسفهٔ اسلامی **مؤسّسهٔ پژوهشی حکمت و فلسفهٔ ایران**
اعتماد، شاپور	عضو هیئت علمی و رئیس گروه مطالعات علم **مؤسّسهٔ پژوهشی حکمت و فلسفهٔ ایرانی** با درجهٔ دانشیاری
براهیمی، منصور	مدرّس نمایش و ادبیّات نمایشی
بنی‌اردلان، اسماعیل	استادیار **دانشگاه هنر**
بهشتی، سیّدمحمّد	عضو پیوسته و مدیر گروه معماری و شهرسازی **فرهنگستان هنر**؛ استاد معماری **دانشگاه شهید بهشتی** و **دانشگاه میراث فرهنگی**
بلخاری، حسن	رئیس **پژوهشکدهٔ هنر فرهنگستان هنر**؛ استادیار **دانشگاه هنر دانشگاه الزّهراء**، و **دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران**
پازوکی، شهرام	دانشیار **مؤسّسهٔ پژوهشی حکمت و فلسفهٔ ایران**، مدیر گروه ادیان و عرفانِ **مؤسّسهٔ پژوهشی حکمت و فلسفهٔ ایران**
پاینده، حسین	دانشیار **دانشگاه علّامه طباطبائی** در حوزهٔ نظریّه و نقد ادبی

پورجوادی، نصرالله — عضو پیوستهٔ **فرهنگستان زبان و ادب فارسی**؛ استاد رشتهٔ فلسفهٔ **دانشگاه تهران**

جلالی، احمد — عضو هیئت علمی **دانشگاه شهید بهشتی**، گروه فلسفه

حسین‌نژاد، محمّدعلی — مشاور معاونت هنری و مسئول طرّاحی و هماهنگی برنامه‌های بین‌المللی **فرهنگستان هنر**

حیدریان، محمّدمهدی — معاون امور هنری **فرهنگستان هنر**

داد، سیف‌الله — کارگردان و تهیّه‌کنندهٔ سینما

درویش، احمدرضا — فیلم‌ساز و کارگردان سینما

راعی، مجتبیٰ — فیلم‌ساز و کارگردان سینما

رامین، علی — مدرّس فلسفهٔ هنر و جامعه‌شناسی هنر **دانشگاه تهران**

رحیم‌زاده، فریدون — عضو هیئت علمی و دبیر کمیتهٔ دوره‌های بین‌رشته‌ای هنر در **وزارت علوم، تحقیقات و فناوری**

رضابالا، مجید — معاون امور فرهنگی **بنیاد سینمائی فارابی**

ریاضی، سیّدابوالحسن — محقّق در حوزهٔ برنامه‌ریزی هنری؛ دبیر بخش فرهنگ و هنر برنامهٔ چهارم توسعه

سرسنگی، محمّد — قائم‌مقام و سرپرست معاونت هنری **سازمان فرهنگی ـ هنری شهرداری تهران**

سریر، محمّد — مدرّس رشتهٔ موسیقی و آهنگ‌ساز

سمیعی (گیلانی)، احمد — عضو پیوسته و مدیر گروه ادبیّات معاصر **فرهنگستان زبان و ادب فارسی** و سردبیر نامهٔ فرهنگستان؛ سردبیر نشر دانش؛ مشاور علمی **پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی**؛ عضو **شورای عالی ویرایش صدا و سیما**

سیّدحسینی، رضا — مترجم ادبی و نویسنده؛ عضو **شورای عالی ویرایش صدا و سیما**؛ عضو وابستهٔ **فرهنگستان زبان و ادب فارسی**

شجریان، محمّدرضا — استاد پیش‌کسوت موسیقی آوازی ایران

صنعتی، محمّد — دانشیار **دانشگاه علوم پزشکی**، گروه روان‌پزشکی

گودرزی، محسن — کارشناس علوم اجتماعی و محقّق طرح پیمایش ملّی ارزش‌ها و نگرش‌های ایرانیان

عزیزی، محمود — مدرّس در حوزهٔ نمایش و ادبیّات نمایشی؛ بازیگر تئاتر

غلامرضا کاشی، محمّدجواد — استادیار علوم سیاسی **دانشگاه علّامه‌طباطبائی**

لاله، عبدالحسین — عضو هیئت علمی و مدیر گروه تخصّصی چندرسانه‌ای **فرهنگستان هنر**

محمّدخانی، علی‌اصغر معاون فرهنگی **شهرکتاب**
محمّدی بخشمند، توفیق پژوهشگر در حوزهٔ علوم اجتماعی
مخبر، مهران مهندس معمار؛ مشاور برنامه‌ریزی در معاونت امور هنری و بین‌المللی **فرهنگستان هنر**
موحّد، ضیاء عضو هیئت علمی و مدیر گروه منطق **مؤسّسهٔ پژوهشی حکمت و فلسفهٔ ایران** با درجهٔ استادی
مهرجویی، داریوش فیلم‌ساز و کارگردان سینما
نجومیان، امیرعلی عضو گروه نشانه‌شناسی هنر در **فرهنگستان هنر**
هادی، سهراب نقّاش و منتقد هنرهای تجسّمی؛ مشاور فرهنگی **مؤسّسهٔ فرهنگی و هنری صبا**

انتخاب و تنظیم احمد سمیعی (گیلانی)

کتاب

دربارهٔ ترجمهٔ *صد سال داستان‌نویسی ایران* به زبان ترکی استانبولی

Mîr Âbidînî, Hasan [حسن میرعابدینی], *Iran Öykü ve Romaninin Yüz Yili*, Derya Örs, Nüsha, Ankara 2002.

ادبیّات فارسی از سال ۲۱ تا سال ۱۳۲۴ هجری (۱۳ قرن) را به چند دوره تقسیم کرده‌اند. سهمگین‌ترین رویدادهای تاریخی را که در این سیزده قرن رخ داده، حملهٔ غزان و مغولان و هجوم تیمور و مهم‌ترین آنها را تأسیس سلسلهٔ صفوی و حکومت بی‌سابقهٔ پادشاهان آن بر سراسر ایران‌زمین دانسته‌اند. درحالی‌که طیّ سال‌های ۱۱۹۳ تا ۱۲۵۰ هجری (نیم قرن)، از زمان درگذشت کریم‌خان زند تا وفات فتحعلی‌شاه قاجار، حوادثی عظیم در اروپا رخ داد از جمله انقلاب کبیر فرانسه پیش آمد، کشورگشایی‌های ناپلئون، ظهور سیاستمدارانی چون الکساندر اوّل در روسیّه، بیسمارک در آلمان، مترنیخ در اتریش، دیزرائیلی در انگلستان که با نبوغ فکری و تدابیر سیاسی و نظامی نه‌تنها هیئت جغرافیائیِ اروپا بلکه چهرهٔ سیاسی قارّه‌های افریقا و آسیا را تغییر دادند. در آن اوان، دستگاه حکومتیِ کم‌توان و بی‌تجربهٔ قاجار، بی‌خبری زمامداران از تحوّلات شگرف در مغرب‌زمین به دولتمردانی چون عبّاس‌میرزا ولیعهد، میرزا عیسی قائم‌مقام، میرزا ابوالقاسم قائم‌مقام، میرزا تقی‌خان امیرکبیر، میرزا حسین‌خان سپهسالار، و متفکّرانی چون سیّد جمال‌الدّین اسدآبادی که از پی‌آمدهای شوم

سلطهٔ استعمار بیمناک بودند مجال آن نداد که چاره‌اندیشی‌های خود را به‌عمل درآورند.

به‌منظور مقایسهٔ میزان تحوّل در ۱۳۰۳ سال با ۱۰۰ سال که مدّ نظر است، ضروری است به‌اختصار اشاره‌ای به حوادث صدساله بشود. ایجاد دیگرگونی فکری و نفوذ مظاهر تمدّن غربی در اندیشهٔ مردم کشور ما از دورهٔ فتحعلی‌شاه آغاز شده‌است. ارتباط با دول اروپا و مبادلهٔ نماینده میان ایران و دول دیگر در دورهٔ فتحعلی‌شاه رخ‌داد. احساس عقب‌ماندگی در زمینه‌های سیاسی و اجتماعی و فرهنگی سبب شد که روشنفکران بیدار شوند. نهضت ادبی در بستر تحوّلات فکری و شرایط جدید سیاسی و اجتماعی پدید آمد و نویسندگان و شاعران، در اوضاع و احوالی که حامیان و مخاطبان خود را نه در دربار و محافل رسمی و دولتی و دستگاه قدرت استبدادی بلکه در مردم سراغ می‌گرفتند، کوشیدند تا به زبان و ذایقهٔ مردم سخن بگویند. ازاین‌رو، در نثر این دوره، شاهد تأثیر ترجمهٔ آثار از زبان‌های اروپایی، پیدایش موادّ مطبوعاتی و رواج مقاله‌نویسی و نمایشنامه‌نویسی هستیم.

تحوّلات سیزده قرن ادبیّات کهن فارسی را تاریخ‌ادبیّات‌نگارانی چون ادوارد براون، اِته، بدیع‌الزّمان فروزانفر، رضازادهٔ شفق، استاد همائی، ذبیح‌الله صفا، ریپکا در آثار خود وصف و گزارش کردند. به تاریخ ادبیّات معاصر (از اوان نهضت مشروطه به‌بعد) در آثاری از رشید یاسمی و، با رویکردی جدّی‌تر، از یحیی آرین‌پور توجّه شد.

در صد سال داستان‌نویسی ایران، اثر حسن میرعابدینی در چهارجلد جمعاً ۱۶۰۰صفحه، سیر تطوّر ادبیّات داستانی یعنی جدیدترین انواع ادبی زبان فارسی ترسیم و آثاری که طیّ یک قرن در این حوزه پدید آمده با استقصای تمام معرّفی شده‌است.

جلدهای اوّل و دوم این کتاب شش سال پیش در ترکیّه به ترکی استانبولی برگردانده شده‌است. مترجم جلد اوّل (بخش‌های اوّل و دوم متن اصلی) دوست ارجمندم دکتر دِریا اُرْس و مترجم جلد دوم دکتر حجابی قرلانقیچ است.

دکتر دِریا اُرْس استاد دانشکدهٔ ادبیّات دانشگاه آنکارا، در آشنایی با ادبیّات معاصر ایران اعمّ از شعر و نثر، از چهره‌های برجستهٔ ترکیّه در این عرصه شناخته شده‌است. انتخاب اثر میرعابدینی از جانب این شخصیّت ادبی برای ترجمه دلیل اهمّیّت و اعتبار آن است. سال‌ها پیش، تاریخ ادبیّات ایران رضازادهٔ شفق به ترکی ترجمه شده‌بود. گزیده‌هایی از تاریخ ادبیّات در ایران ذبیح‌الله صفا هم به‌آن زبان ترجمه شده‌است. چند سال پیش، ترجمهٔ ترکیِ صد سال داستان‌نویسی ایران را دیدم. دکتر اُرس بر ترجمهٔ جلد اوّل کتاب مقدّمه‌ای نوشته‌است که برگردان آن به فارسی را ذیلاً عرضه می‌دارم:

> حرکت‌های دگرگون‌سازِ ادبی که طیّ قرن نوزدهم در عصر قاجار آغاز شده بود، پابه‌پای نهضت دوران مشروطیّت (۱۹۰۶م) در ایران تحوّلی سریع پدید آورد و سبب شد ادبیّات ایران، که گذشته‌ای ریشه‌دار و دارای شاخه‌های متعدّد داشت،

چهره‌ای کاملاً نو پیداکند. ادبیّات نوین ایران، که تلاش می‌کرد با شرایط جهانِ متحوّل همگام باشد، با انواع جدید ادبی چون نمایشنامه و قصّه و رُمان آشنایی یافت.

آقای حسن میرعابدینی یکی از مورّخان کوشای تاریخ ادبیّات دورهٔ اخیر ایران است که کوشش خود را عمدتاً وقف بررسی تاریخ ادبیّات معاصر ایران به‌خصوص در زمینهٔ قصّه و رُمان کرده است. وی، در کتاب حجیم خود، صد سال داستان‌نویسی ایران، گسترش تاریخیِ قصّه و رُمان معاصر ایران را از سال ۱۸۹۰ تا ۱۹۹۰ میلادی در سه جلد بررسی کرده است. این کتاب جدیدترین و پرمحتواترین تاریخ ادبیّاتی است که در این زمینه عرضه شده است.

مؤلّف رویدادهای مهمّ سیاسی و نقاط عطف مهمّ تاریخِ ایران را مبنا قرار داده و دوره‌های ادبی را به بخش‌هایی تقسیم کرده است. بدین‌سان، با توجّه به مشترکات نویسندگان و آثار آنان، تحقیقی به‌غایت منظّم و پرمحتوا به دست داده است.

در جلد اوّل کتاب، قصّه‌نویسی ایران از اوّلین سال‌هایی که نخستین آثار ادبی به تقلید از شیوهٔ غربی پدید آمده تا سال ۱۹۶۱ بررسی شده است. سیر تاریخیِ رُمان، که پیش از نهضت مشروطه (ابتدای آن تقریبا سال ۱۸۷۰) آغاز شده و با غرب‌گرایی گسترش یافته، به‌ویژه رُمان‌های تاریخی-اجتماعی که به صورت پاورقی در روزنامه‌ها و مجلّات آن دوره به چاپ رسیده، بررسی شده است. آثار ترجمه‌شدهٔ غربی که، در دوره‌ای معیّن، ادبیّات ایران را عمیقاً تحت تأثیر قرار داده‌اند، با نحوهٔ تأثیر آنها مطالعه شده است. پس از تحقیق دربارهٔ رُمان که سال‌های متمادی در ایران با استقبال روبه‌رو شده است، از داستان کوتاه (قصّه) و ورود آن به ادبیّاتِ ایران گفت‌وگو و از قصّه‌نویسانِ برجسته به ترتیب تاریخی یاد شده است.

میرعابدینی صد سال داستان‌نویسی ایران را اوّل‌بار در ۱۳۶۶ و ۱۳۶۸ در دو جلد به نفقهٔ انتشارات تندر عرضه داشته سپس، با گذشت زمان، احساس کرده است که باید در کتاب خود تجدید نظر کند: بخش‌هایی را از نو بنویسد و حذف و اضافاتی در کار آورد. سرانجام، در سال ۱۳۷۷ جلد سوم کتاب را، که به قصّه‌نویسی پس از انقلاب اسلامی مربوط می‌شود، به پایان رسانده و این اثر ارزنده را در ۱۲۹۸ صفحه در سه جلد منتشر ساخته است.

گذشته از نویسندگان و شاعران نامدار چون صادق هدایت، صادق چوبک، صمد بهرنگی، و احمد شاملو، زندگی و آثار بسیاری از نویسندگان ادب معاصر ایران در این کتاب آمده است که باید گفت متأسّفانه خوانندگانِ ترک با آنان چندان آشنا نیستند. خوانندگانِ ترک با مطالعهٔ ترجمهٔ جلد اوّل کتاب متوجّه خواهند شد که سیر تاریخیِ ادبیّات ایران شباهت‌های زیادی به سیر ادبیّات ترک دارد و معلوم می‌کند که هر دو ادبیّات در سیر خود از گذرگاه‌ها و

موانع مشابه گذشته‌اند.[۱]

دکتر اُرْس در کار ترجمه از یاری آقای ابوالحسن خلج منفرد، رایزن وقت فرهنگی ایران در آنکارا، و آقای تانری‌وردی، مدیر انتشارات بیزیم بورو، تشکّر کرده‌است. وی، در پایان، اظهارکرده‌است که ترجمهٔ صد سال داستان‌نویسی ایران سبب خواهد شد که ادبیّات معاصر ایران در کشور ترکیّه بیشتر شناخته شود و آن گامی است مهم که جایگاه ادبیّات ایران را در ادبیّات جهانی مشخّص خواهد کرد. دکتر اُرس افزوده‌است که این ترجمه برای پژوهشگران و دانشجویان دانشگاه‌ها به صورت مأخذی درخواهد آمد که نادیده انگاشتن آن امکان‌پذیر نخواهد بود.

جلد دوم کتاب در ترجمه شامل بخش سوم در متن اصلی («شکست و گریز» تا «عرفان‌گرایان») است که دورهٔ تاریخی ۱۳۴۰/ ۱۹۶۱ تا ۱۳۵۷/ ۱۹۷۸ را دربر می‌گیرد.

مترجم این جلد دوم، دکتر حجابی، در مقدّمهٔ کوتاه خود از تشابه ادبیّات ایران و ترکیّه و مبادلهٔ فرهنگی میان این دو ادبیّات سخن گفته و به این واقعیّت اشاره‌کرده‌است که با آنچه طیّ دو قرن اخیر در این دو ادبیّات روی‌داده به حدّ کافی آشنا نیستیم و تحوّلاتی را که در متن آن زیسته و بالیده‌ایم چنان‌که باید بررسی نکرده‌ایم. در آن سال‌هایی که غرب‌گرایی در ترکیّه شتاب گرفته بود، در ایران نیز پشت پرده و در درون شتابی پدید آمده بود. برای تحقیق در تشابه این دو شتاب و مرزهای شباهت‌ها و ابعاد آنها، تحقیقِ همه‌جانبه و ژرف ضروری است.

پژوهشگران تاریخ ادبی، برای رفع کمبودها در ادبیّات تطبیقی، وظایفی مهم بر عهده دارند. نکتهٔ مهمّ دیگر در رابطه با وظایف مورّخان آن است که در این‌گونه پژوهش‌ها از نگاه یک‌جانبه باید پرهیزکرد. درست است که، هم در ادبیّات نوین ترکیّه و هم در ادبیّات جدید ایران در حوزه‌های شعر و نثر، از نگاه به ادبیّات غرب سخن به میان می‌آید، امّا، در جنب آن، این ضرورت هم احساس می‌شود که، با گوشهٔ چشم هم شده، بررسی روابط ادبیّات طرفین نیز درمدّ نظر قرار گیرد. در توجیه این ضرورت، کافی است به ترجمه‌هایی توجّه‌کنیم که از آثار هر دو ادبیّات متقابلاً انجام‌گرفته‌است. دراین باره شایسته‌است، به عنوان نخستین نمونه‌ها، از ترجمهٔ یوف کورِ صادق‌هدایت به قلم بهجت نجاتی گیل به زبان ترکیِ استانبولی و، متقابلاً، از ترجمهٔ اینجه ممدِ یاشارکمال و داستان‌های کوتاهِ عزیز نسین و اشعار ناظم حکمت به زبان فارسی یاد شود ــ ترجمه‌هایی که در ترکیّه و در ایران

۱) دربارهٔ شباهت سیر تاریخیِ ادبیّات ایران و ترکیّه باید افزود که، در مشرق‌زمین، ادبیّات سه کشور دیگر دراین باره با ادبیّات ایران وجه مشترک دارند. علاوه بر ادبیّات ترک، در ادبیّات عرب و ادبیّات پنجاب هم تقریباً هم‌زمان تحوّلی روی داده است. رُمان در شرایط اجتماعی- سیاسی ظهورکرده است. این شرایط، اندکی پس از پیدایش رُمان در ادب ترکیّه و کشورهای عرب و تقریباً مقارن ظهور رُمان در ادب پنجاب، در ایران پدید آمده است. ــ سبحانی.

همواره خوانندگانی داشته‌است. امروز هم آثار ترجمه‌شده در هردو سو به حدّی‌است که مجال شمارش آنها در اینجا نیست.

مترجم صد سال داستان‌نویسی ایران را تاریخ ادبیّات نوین ایران بادیدی علمی و طبقه‌بندی‌شده ارزیابی کرده‌است. دکتر حجابی نیز، در پایان، از همکاری رایزن فرهنگی وقت و مدیر انتشارات بیزیم بورو و آقای دکتر اُرْس تشکّر کرده است.

به‌نوبهٔ خود بیش از همه از آقای حسن میرعابدینی تشکّر می‌کنم و برای ایشان موفّقیّت روزافزون آرزومندم که کاری کارستان انجام‌داده‌اند. به‌آقای دکتر دِریا اُرْس و آقای دکتر حجابی قرلانقیچ خسته نباشید می‌گویم و از دوست ارجمند، آقای خلج منفرد، که در سال‌های رایزنی فرهنگی با تشویق علاقه‌مندان فرهنگ ایران خدماتی شایسته انجام‌داده‌اند، صمیمانه قدردانی می‌کنم و از خدای بزرگ برای همهٔ این عزیزان مزید توفیق در خدمات فرهنگی مسئلت دارم.

توفیق ه.سبحانی

مقاله

چراغی، رضا و احمد رضی، «*تحلیل انتقادی نگاه نیما یوشیج به شعر کلاسیک در تبیین الگوی وصفی- روائیِ شعر نو*»، *ادب‌پژوهی*، سال اوّل، شمارهٔ چهارم، زمستان و بهار ۸۷-۱۳۸۶، ص ۲۱-۴۲.

نویسندگانِ مقاله، در مقدّمه، ضمنِ اشاره به اینکه نیما یوشیج آراءِ نوگرایانهٔ خود را دربارهٔ شعرِ فارسی با نگاهی انتقادی به شعرِ کلاسیک عنوان‌کرده و، با این نگاه، بر جریانِ نوگرایی در شعرِ فارسی اثری عمیق گذاشته، از ضرورتِ «بازنگریِ انتقادی» در اندیشه‌های نیما و پیروانش سخن‌می‌گویند. آنان امیدوارند این بازنگری «به‌رفع ابهام‌ها و تناقضات‌درون‌بودِ نظریّهٔ شعرِ نو کمک کند و امکاناتِ مغفول‌ماندهٔ شعر کلاسیک را فراروی آن قرار دهد» و می‌خواهند در مقالهٔ خود به نقدِ «الگوی وصفی-روائیِ شعر نو به‌عنوان کانونی‌ترین بخش در آراءِ ادبی نیما و رویکردهای انتقادی او به شعر کلاسیک در ارائهٔ این الگو» بپردازند.

نخستین سؤالی که، با خواندنِ مقاله، برای خوانندهٔ آشنا با اشعار و با نوشته‌هایِ نظریِ نیما مطرح می‌شود این است که آیا می‌توان این «الگوی وصفی- روائی» را «کانونی‌ترین بخش در آراءِ ادبی نیما» دانست ــ الگویی که چراغی و رضی اجمالاً آن را به‌عنوانِ نگاهِ انتقادیِ نیما به شعرِ درون‌گرایِ قدیم و تأکیدِ او بر ضرورتِ روی‌آوردن به شعری وصفی و روائی بر مبنایِ بلاغتی دیگر تعریف می‌کنند. می‌دانیم که نیما، جدا از پیشنهادهایِ مشخّص و عملیِ خود به شعرِ فارسی

مانندِ تغییرِ وزن و قافیه یا همین توجّه به شعرِ وصفی و روائی، کوششی خستگی‌ناپذیر داشت تا به‌طورِ کلّی نگاه و رویکردِ شاعرانِ فارسی‌زبان به شعر و اصولاً هنر را تغییر دهد و مشکل بتوان پیشنهادهای عملیِ او را، به معنایی که گفته شد، مهم‌تر یا «کانونی‌تر» از آراءِ او در رابطه با ضرورتِ تغییرِ دیدگاهِ شاعر نسبت به شعر و هنر دانست.

مقاله، علاوه بر مقدّمه و بخشِ اصلی، شاملِ بخش‌های «چکیدهٔ الگوی پیشنهادی نیما»، «پیشینهٔ پژوهش»، «اهمّیّت الگوی پیشنهادی نیما»، «نتیجه‌گیری» و فهرستِ منابع است.

بخشِ اصلیِ مقاله با «نقد رویکردهای انتقادی نیما به شعر کلاسیک در تبیین الگوی وصفی-روائی» آغاز می‌شود. ذیل این عنوان، سه جنبهٔ نگاهِ نیما به شعرِ کلاسیکِ فارسی نقد و دلایلی در نقدِ هرکدام از این جنبه‌ها اقامه شده‌است. نویسندگان سپس به «آسیب‌شناسی الگوی پیشنهادی نیما» پرداخته و آراءِ نیما در رابطه با شعرِ روائی را نقد کرده‌اند. «زمان‌بندی، الگوی پیشنهادی نیما و شعر کلاسیک» عنوانِ بخش دیگری از بدنهٔ مقاله است که کاملاً خارج از ساختارِ مقاله قرارگرفته و فاقدِ رابطهٔ منطقیِ لازم با سایرِ اجزای شکل‌دهنده به این ساختار است. بخش آخرِ بدنهٔ مقاله به «آراءِ اصلاحی نیما» دربارهٔ شعرِ کلاسیکِ فارسی و وصف و روایت در شعر اختصاص دارد.

در پایان، یعنی در بخشِ «نتیجه‌گیری»، چراغی و رضی، ضمن این اظهار که «احساس نیما در لزوم ایجاد تحوّل در شعر کلاسیک فارسی کاملاً درست و بجا بود»، به انتقاد شیوهٔ نیما در بیانِ این نظر دست زده‌اند.

مقاله، به‌رغم برخی کاستی‌های ساختاری، درمجموع گامی مفید در نقدِ آراءِ بنیان‌گذارِ شعرِ مدرنِ فارسی است و اشاره‌هایی هوشیارانه به پاره‌ای از خطاهای نظریِ او دارد. انگشت‌نهادن بر جدائیِ کاملِ ذهنیّت از عینیّت در نگاهِ نیما را می‌توان از جملهٔ این اشاره‌ها شمرد.

سعیدرضوانی

فتوحی، محمود، «*نگاهی انتقادی به مبانی نظری و روش‌های بلاغت سنّتی*»، *ادب‌پژوهی*، سال اوّل، شمارهٔ سوم، پاییز ۱۳۸۶، ص ۹-۳۷.

در این مقاله، مبانی نظری و مسائل روش‌شناختیِ بلاغت سنّتی و کارآمد بودنِ آن در همسویی با تحوّلاتِ ادبی بررسی شده‌است. مقاله شامل دو بخش اصلیِ مکمّل یکدیگر است.

نویسنده، در ابتدا، به بیان این مسئله می‌پردازد که بلاغتِ سنّتی ما، به دلایل نظری، پویائیِ لازم برای همگامی با تحوّلات زمان را ندارد. وی بر آن است که برخی از این نارسایی‌ها از روش و پاره‌ای از دیدگاه‌های نظریِ پیشینیان دربارهٔ زبان و شعر و نقش و کارکرد علمِ بلاغت ناشی است.

بخش اوّل، به بررسی مبانی نظری و مباحث آن اختصاص یافته‌است. در بحث از **هستی‌شناسیِ دوقطبی**، این معنی عنوان شده که در بلاغتِ سنّتی، تحت‌تأثیر فلسفهٔ مثالی افلاطون، هر

صورت مجازی که، در زبان، قابل تأویل به‌واقعیّت نباشد از قلمرو مطالعهٔ آن برکنار مانده و این باعث شده‌است که پاره‌ای از صوَر مجازی در بلاغت سنّتی فرصت تحلیل نیابند.

در مبحثِ **جدائیِ لفظ از معنی**، که همسو با همان هستی‌شناسیِ دوقطبی است، بلاغتِ سنّتی با تأکید بر جدائیِ صورت از محتوا، به‌دامِ صورت‌گرایی افتاده‌است. اصرار بلاغت سنّتی در یافتنِ معنای قطعی، در دنیای امروز که نقد ادبی می‌کوشد تا متن ادبی تکثّرِ معنی را برتابد، آمادگی لازم را برای همراهی با تحوّلات ادبی ندارد. در مبحث **نفی ابهام** نیز، همین دغدغه اجازه نمی‌دهد تا برای ابهام جایی در فنّ بلاغت گشوده شود.

در بحثِ **غفلت از بافت** نیز، نگارنده بر آن است که آن به توقّف بلاغت سنّتی در مرحلهٔ تجزیهٔ ساختارهای منفرد زبان و جداسازی کلمات و تصاویر از متن می‌انجامد.

نویسنده، با بررسی **بنیادهای ایدئولوژیک بلاغت سنّتی**، به این نتیجه می‌رسد که بلاغت عربی بر اساس دفاع از هویّت متن مقدّسِ **قرآن کریم** و حیطهٔ معناشناختی آن شکل گرفته‌است.

نوشتارمحوری آخرین مبحثی است که نویسنده در مبانی نظری بلاغت سنّتی مطرح کرده و، در آن، بر این معنی تأکید دارد که نوشتارمحوریِ بلاغتِ سنّتی در دفاع از اعجاز متنِ **قرآن کریم** کمتر جایی برای مسئلهٔ ارتباط کلامی و درک احوال مستمعان باز می‌کند. مبانی نظریِ بلاغت سنّتی، در آن، نقص‌های روش‌شناختیِ بسیاری پدید می‌آورد که تأکید بر ذوق متقدّمان از آن جمله است. این قید علم بلاغت را به بررسی زیباشناسی صورت‌های خُرد و تقطیع بیانی ابیات محدود ساخته و از توجّه به غرابت‌آفرینی در زبان ادب که ذاتاً نوگراست بازداشته است.

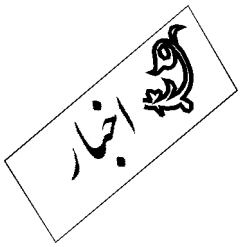
از دیگر نقص‌های روش‌شناختیِ بلاغت سنّتی **جزئی‌نگری در سطح کلمه و جمله** است که ریشهٔ آن را باید در همان بنیاد ایدئولوژیک بلاغت سنّتی دانست. ساختار مستقلّ آیات **قرآن کریم** و شکلِ بیت‌محورِ قصیدهٔ عربی باعث شده تا تحلیل‌های بلاغت سنّتی جزئی‌نگر و در سطح ساختارهای خُردِ زبان باشد.

یکی دیگر از نقص‌های روش‌شناختیِ بلاغت، که به‌نوعی در پی همان نقص‌های قبلی (تأکید بر ذوق متقدّمان و جزئی‌نگری) حاصل شده‌است، **عدم تحقیق در متون ادبی** معرّفی شده‌است که به تکرار شواهدِ مثال در کتب درسیِ بلاغی و غفلت از زیبایی‌آفرینیِ متون معاصر و، درنهایت، به مَدْرسی شدن علم بلاغت انجامیده‌است.

نویسنده، با ارائهٔ جدول‌هایی در پایان، سیرِ تاریخیِ آثار بلاغی را در چهار دوره به شرح زیر نشان می‌دهد: ابداع و نوآوری (۲۰۰–۶۳۷)؛ طبقه‌بندی و بازنویسی (قرن ۶–۸)؛ تلخیص و شرح‌نویسی (قرن ۸–۱۰)؛ حاشیه‌نویسی بر شرح‌ها (قرن ۹ به‌بعد). وی، براساس همین دوره‌بندی، نتیجه می‌گیرد که علم بلاغت، از قرن ۶ به‌بعد، تنها به‌تلخیص و رونویسی روی آورده‌است.

آزادهٔ چاوش خاتمی

❑



شرح حال و آثار و فعّالیّت‌های رضا سیّدحسینی

خاموشی چراغ مکتب‌های ادبی

رضا سیدحسینی (۱۳۰۵، اردبیل ـ ۱۳۸۸ تهران)، مترجم چیره‌دست آثار ادبی فرانسه و ترکی استانبولی، و مؤلف اثر گرانقدر مکتب‌های ادبی ۱۱ اردیبهشت ماهِ سالِ جاری، در پیِ تحملِ ماه‌ها بیماری، چشم از جهان فروبست. با درگذشت وی، جامعهٔ ادبی ایران یکی از چهره‌های آزاداندیش و سخت‌کوشی را از دست داد که هم آثار به جای مانده از وی چون درسنامه‌ای چراغ راه مترجمان نسل پس از او و علاقه‌مندان ادبیات است، و هم یادِ حضور صمیمی و طبع بی‌غبارش، گرمابخشِ دلِ هر آن که او را از دور و نزدیک می‌شناخت.

سیدحسینی که دوره‌های تحصیلی مقدماتی (ابتدایی و متوسطه) را در زادگاهش گذرانده بود، در رشتهٔ ارتباطات دور به تحصیلات عالیهٔ خود ادامه داد و زبان فرانسه را نزد پژمان بختیاری، معلم فرانسهٔ مدرسهٔ پست و تلگراف تهران آموخت. بعدها، سیدحسینی با عبدالله توکل نیز آشنا شد و این آشنایی به تکمیل معلومات وی در زبان فرانسه کمک شایانی کرد. سیدحسینی سال‌ها سردبیر مجلهٔ سخن و تماشا بود و در ادارهٔ مخابرات و رادیو و تلویزیون نیز مشاغلی به عهده داشت؛ اما عمده دل‌مشغولی وی ترجمه بود. او در سال‌های ۱۳۲۶ و ۱۳۲۷ به همراهی عبدالله توکل شش کتاب ماندگار از فرانسه به فارسی ترجمه کرد: بیست و چهار ساعت از زندگی یک زن از اشتفن تسوایک؛

زن بازیچه از پیر لوئیس؛ دختر چشم طلایی از بالزاک؛ مالک سانفرانسیسکو از اشتفن تسوایک؛ در تنگ و مکتب زنان از آندره ژید. در دهه‌های سی، چهل و پنجاه و شصت شمسی فعالیت سیدحسینی در حوزهٔ ترجمهٔ ادبی پرشتاب‌تر و پربارتر شد: مکتب‌های ادبی را در دویست صفحه گردآوری و تألیف کرد و در ۱۳۳۴ برای چاپ به انتشار نیل سپرد؛ آثاری از ماکیسم گورکی، چارلی چاپلین، ارسکین کالدور، آلبر کامو، مارگریت دوراس و... ترجمه کرد و با همراهی ابوالحسن نجفی کار ترجمهٔ ضد خاطرات آندره مالرو را نیز به سرانجام رساند و در ۱۳۶۲ آن را منتشر کرد. با این همه، کارنامهٔ فرهنگی سیدحسینی به ترجمه منحصر نشد. او شش سال در آموزشکدهٔ تئاتر فرهنگسرای نیاوران به تدریس مبانی نقد (فلسفهٔ هنر و ادبیات) پرداخت و حاصل آن را در کتابی که مربوط به فن بلاغت یونانی‌ست با نام در باب شکوه سخن، اثر لونگینوس، منتشر کرد نیز، از سال ۱۳۶۸، سیدحسینی سرپرست دورهٔ شش جلدی فرهنگ آثار را پذیرفت و انتشار آن را با همراهی دیگر اعضای هیئت علمی آن فرهنگ، اسماعیل سعادت، احمد سمیعی (گیلانی) و ابوالحسن نجفی محقق ساخت سیدحسینی عضو هیئت علمی فرهنگ آثار ایرانی ـ اسلامی نیز بود و پس از فرهنگ آثار شش جلدی، در فراهم آوردن و آماده‌سازی مطالب دو جلد نخست فرهنگ آثار ایرانی ـ اسلامی نیز سهم به سزایی داشت. سیدحسینی در سال ۲۰۰۰ موفق به دریافت نشان شوالیهٔ پالم آکادمیک از دولت فرانسه شد و در سال ۱۳۸۱ به عنوان چهرهٔ ماندگار انتخاب شد. فهرست آثار وی به قرار زیر است:

تألیف

مکتب‌های ادبی که نخست در سال ۱۳۳۴ در دویست صفحه منتشر شد (انتشارات نیل) و در چاپ‌های بعدی بر مطالب آن افزوده شد، به طوری‌که چاپ دوازدهم آن را انتشارات نگاه در دو جلد و ۱۷۰۰ صفحه در ۱۳۸۱ منتشر کرد.

ترجمه‌ها

شش کتاب با همکاری مرحوم عبدالله توکّل:

۱. بیست و چهار ساعت از زندگانی یک زن، اشتفن تسوایک، کانون معرفت، ۱۳۲۶.

۲. زن بازیچه، پیر لوئیس، کانون معرفت، ۱۳۲۶.

۳. مالک سانفرانسیسکو، اشتفن تسوایک، زوّار، ۱۳۲۶.

۴. دختر چشم طلایی، بالزاک، کانون معرفت، ۱۳۲۶ـ۱۳۳۶.

۵. درِ تنگ، آندره ژید، زوّار، ۱۳۲۷ (چاپ پنجم، نیلوفر، ۱۳۸۱).

۶. مکتب زنان، آندره ژید، کانون معرفت، ۱۳۲۷.

ترجمه‌های دیگر

۷. سه امتحان دربارهٔ نظریّهٔ میل جنسی، فروید، ۱۳۲۷.

۸. انتقام کربلا (قیام مختار)، ضیاء شاکر، ۱۳۳۰.

۹. تونیو کروگِر، توماس مان، کانون معرفت، ۱۳۳۰ـ۱۳۴۳ (چاپ چهارم، هاشمی، ۱۳۷۸).

۱۰. زندانبان، ماکسیم گورکی.

۱۱. پیروزی فکر، اوریزن اسوِت ماردِن، انتشارات متین ـ بامداد، ۱۳۳۳ و ده‌ها چاپ دیگر.

۱۲. غوغای ژوئیه، اِرسکین کالْدْوِل.

۱۳. جادهٔ تنباکو، اِرسکین کالْدْوِل، ۱۳۳۳.

۱۴. لایْم‌لایْت، چارلی چاپلین، روژه گرونیه، ۱۳۴۴ (چاپ چهارم، نگاه، ۱۳۷۹).

۱۵. طاعون، آلبِر کامو، نیل، ۱۳۴۵ (چاپ هفتم، نیلوفر، ۱۳۸۱).

۱۶. رادیو؟ بسیار ساده است. یک کتاب فنّی با همکاری مهندس آزوین، ۱۳۴۵.
۱۷. داستان‌هایی با قهرمانان کوچک از نویسندگان بزرگ، آرمان، ۱۳۴۵.
۱۸. قصّه‌هایی از نویسندگان بزرگ برای خردسالان، آرمان، ۱۳۴۶.
۱۹. رؤیای عشق، ماکسیم گورکی، کانون معرفت، ۱۳۵۷.
۲۰. مُدِراتو کانتابیله، مارگریت دوراس، زمان، ۱۳۵۸ (چاپ دوم، نیلوفر، ۱۳۸۰).
۲۱. امریکازده‌ها، سرژ رضوانی، زمان، ۱۳۵۸.
۲۲. آخرین شعرها، ناظم حکمت، بامداد، ۱۳۵۹ (با همکاری جلال خسروشاهی).
۲۳. ضدّ خاطرات، آندرِه مالْرو، خوارزمی، ۱۳۶۲ (با همکاری ابوالحسن نجفی).
۲۴. امید، آندرِه مالْرو، خوارزمی، ۱۳۶۳ (چاپ دوم ۱۳۷۳).
۲۵. دورهٔ سه جلدی آن سوی کوهستان، یاشار کمال، نگاه، ۱۳۶۳ (با همکاری جلال خسروشاهی).
۲۶. اگر مار را بکشند، یاشار کمال، نگاه، ۱۳۶۴ (با همکاری جلال خسروشاهی).
۲۷. آبرو باخته (مجموعه داستان)، جَک لَنْدَن، آرمان ۱۳۷۳.
۲۸. تولّد (نمایشنامه)، آرمان گاتی.
۲۹. مرگ عزیز بیعار، لطیفه تکین، نگاه، ۱۳۷۳ (با همکاری جلال خسروشاهی).
۳۰. بهانه‌ها و بهانه‌های تازه (مجموعه‌مقالات)، آندره پل گیوم ژید، نیلوفر، ۱۳۷۷.
۳۱. پرواز کن پرندهٔ کوچکم، نجاتی جومالی، سروش، ۱۳۷۷.
۳۲. از چهار زندان، ناظم حکمت، نگاه ۱۳۷۹ (با همکاری جلال خسروشاهی).
۳۳. در دفاع از روشنفکران، ژان پُل سارْتر، نیلوفر، ۱۳۷۹.
۳۴. در باب شکوه سخن، لونْگینوس، نگاه، ۱۳۷۹.
۳۵. در جستجوی خرابکار، ادریس شرایبی، نشر زمان، ۱۳۸۲.

سایهٔ اقتصادی نیا

درگذشت محمدامین ریاحی؛ فقدان یک ایرانْ دوست تمام عیار

درگذشت محمدامین ریاحی (۱۱ خرداد ۱۳۰۲، خوی ـ ۲۵ اردیبهشت ۱۳۸۸ تهران)،

محقق ادبی و استادی که سراسر عمر با عشق به ایران و زبان و ادب فارسی و فرهنگ ایرانی زیست، برای جامعهٔ ادبی ایران ضایعه‌ای جبران‌ناپذیر بود.

ریاحی تحصیلات مقدماتی (ابتدایی و متوسطه) را در زادگاهش گذراند و سپس وارد دانشسرای مقدماتی تهران شد. پس از اتمام دورهٔ دانشسرای عالی در ۱۳۲۳، مدتی به تدریس در دبیرستان‌های قم، گرگان، قزوین و تران پرداخت و در ۱۳۲۷ با دفاع از پایان‌نامهٔ خود (با عنوان تصحیح مرصادالعباد نجم‌الدین رازی) به راهنمایی استاد بدیع‌الزمان فروزانفر در رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی دکترا گرفت. وی در طول حیات پربار خویش مشاغل و مناصب متعددی برعهده داشت از جمله مدیرکلّی

بیست‌وپنجم اردیبهشت ماه سال جاری (۱۳۸۸*)، روز بزرگداشت فردوسی طوسی، محمّدامین ریاحی، در سنّ ۸۶ سالگی بدرود حیات گفت و جسم خاکی او در «قطعهٔ نام‌آوران» بهشت زهرای تهران مدفون گشت.

ریاحی از محقّقان معتبر ادب فارسی و تاریخ و جغرافیای تاریخی ایران بود و در این حوزه‌ها آثار پرارزشی به یادگار گذاشت.

وی در یازدهم خرداد ۱۳۰۲ هجری شمسی در خوی و در خانواده‌ای اصیل متولّد شد و تحصیلات مکتبی و دبستانی و چند سال متوسّطه را در همان شهر گذراند سپس در تهران وارد دانش‌سرای مقدّماتی شد و امتحانات نهائیِ آن را با احراز رتبهٔ اوّل گذراند و امکان آن یافت که به دورهٔ préparatoire (پیش‌دانشگاهی) دانش‌سرای عالی راه یابد. وی دورهٔ لیسانس را در رشتهٔ زبان و ادبیّات فارسی گذراند و در سال ۱۳۲۷ تحصیلات دورهٔ دکتری در همین رشته را در دانشکدهٔ ادبیّات دانشگاه تهران آغاز کرد و در شهریور ۱۳۳۷ پایان‌نامهٔ خود (تصحیح مرصاد العباد نجم‌الدّین رازی) را به راهنمائیِ استاد بدیع‌الزّمان فروزانفر گذراند و به اخذ درجهٔ دکتری نایل آمد. وی، طیّ تحصیلات عالی، از محضر استادان مبرّزی چون ملک‌الشّعرای بهار، جلال‌الدّین همائی، سعید نفیسی، ذبیح‌الله صفا بهره‌مند شد.

ریاحی طیّ سال‌های ۱۳۳۵–۱۳۴۰ با **سازمان لغت‌نامهٔ دهخدا** همکاری و تنظیم حرف سین آن لغت‌نامه را برعهده داشت. وی در وزارتِ فرهنگ و مراکز علمی و دانشگاهی به مشاغل و مناصب حسّاس گوناگونی چون مدیرکلّ نگارش، مشاور و قائم‌مقام وزیر فرهنگ در شوراها، دبیرکلّ هیئت امنای کتابخانه‌های عمومی، مشاور وزیر، معاون فرهنگستان ادب و هنر، ریاست بنیاد شاهنامه، ریاست دانشکدهٔ هنرهای دراماتیک، وزارت آموزش و پرورش گماشته و منصوب شد؛ مدّت پنج سال (بهمن ۱۳۴۲ ــ بهمن ۱۳۴۷)، با درجهٔ وزیرمختاری، رایزن فرهنگی ایران در ترکیّه بود و ضمناً، به دعوت دانشگاه آنکارا، به تدریس ادبیّات فارسی و تاریخ و فرهنگ ایران در آن دانشگاه اشتغال داشت. وی در سال‌های ۱۳۴۸–۱۳۵۰ در گروه‌های ادبیّات فارسی و تاریخ

* شمارهٔ حاضر از نامهٔ فرهنگستان در ۱۳۸۸ انتشار یافته است.

دانشکدهٔ ادبیّات دانشگاه تهران تدریس کرد.

از خدمات فرهنگی با ارزش ریاحی ساماندهی کتاب‌های درسیِ دبیرستانی بود که با تشریک مساعی و همکاری استادانی چون سیّدمحمّد فرزان، مجتبیٰ مینوی، مصطفیٰ مقرّبی، و محیط طباطبائی و با حمایت دکتر خانلری انجام گرفت. همچنین، به ابتکار او در مقام ریاست بنیاد شاهنامه، کنگره‌های شاهنامه‌شناسی برگزار شد و بایگانی علمی در آن بنیاد پایه‌ریزی گردید. سردبیری هفته‌نامهٔ مهرگان، مدیریّت مجلّهٔ کیهان فرهنگی (۱۳۳۴ـ۱۳۳۵)، و مدیریّت ماهنامهٔ آموزش و پرورش (۱۳۴۱ـ۱۳۴۲)، و مدیر مسئولی مجلّهٔ سیمرغ (ارگان بنیاد شاهنامه، ۱۳۵۶) نیز از جمله فعّالیّت‌های مطبوعاتی ریاحی بود.

ریاحی سراسر عمر با عشق به ایران و زبان و ادب فارسی و فرهنگ ایرانی زیست. وی همواره در برابر جدایی‌طلبان ایستاد؛ در غائلهٔ آذربایجان در مبارزات میهنی شرکت فعّال داشت. در سال ۱۳۲۵، پس از ورود نیروهای دولتی به تبریز، انجمن دانشجویان آذربایجانی به ریاست او نخستین سازمانی بود که جشن باشکوهی در تهران برپا کرد و ملک‌الشّعرای بهار به تقاضای او مثنویی ۳۰بیتی به‌این مناسبت سرود که در مجلس جشن خوانده شد. وی، در جریان نهضت ملّی از هواداران دکتر مصدّق بود.

ریاحی در تصحیح متون فارسی، حافظ‌شناسی و شاهنامه‌شناسی، و تحقیق ادبی و تاریخی فعّالیّت علمی و فرهنگی مستمر و ارزشمندی داشت و در هر یک از این حوزه‌ها آثار معتبری از او به‌جا ماند که فهرستی از اهمّ آنها در عرصه‌های تألیف و تصحیح و مقدّمه‌نویسی ذیلاً عرضه می‌شود.

تألیف

داستانی به نام کتاب‌های درسی، تاریخچهٔ کتاب‌های درسی در ایران و گزارش اصلاح آن (۱۳۴۲)؛ **کسائی مروزی: زندگی، اندیشه و شعر او** (۱۳۶۷)؛ **گلگشت در شعر و اندیشهٔ حافظ** (۱۳۶۷)؛ **سفارتنامه‌های ایران**، تاریخ روابط پانصدسالهٔ ایران و عثمانی (۱۳۶۸)؛ **زبان و ادب فارسی در قلمرو عثمانی** (۱۳۶۹)؛ **تاریخ خوی: سرگذشت سه‌هزارسالهٔ منطقهٔ شمال غرب ایران و روابط سیاسی و تاریخی با اقوام همسایه** (۱۳۷۲، کتاب برگزیدهٔ سال)؛ **سرچشمه‌های فردوسی‌شناسی: مجموعهٔ نوشته‌های کهن دربارهٔ فردوسی و شاهنامه و نقد آنها** (۱۳۷۲)؛ **فردوسی: زندگی، اندیشه و شعر او**

(۱۳۷۵)؛ چهل گفتار در ادب و تاریخ و فرهنگ ایران (۱۳۷۹).

تصحیح

جهان‌نامه (متن کهن جغرافیائی) تألیف‌شده در ۶۰۵ه از محمّدبن نجیب بکران طوسی (۱۳۴۲)؛ مرصاد العباد (کتاب برگزیدهٔ سال) از نجم دایهٔ رازی (۱۳۴۲)؛ مفتاح المعاملات (متن ریاضی از قرن پنجم) از محمّدبن ایّوب طبری (۱۳۴۹)؛ رتبة الحیات از خواجه یوسف همدانی (۱۳۶۲)؛ رسالة الطّیور از نجم دایهٔ رازی (۱۳۶۲)؛ عالم‌آرای نادری از محمّدکاظم مروی (۱۳۶۴)؛ نزهة‌المجالس (مجموعهٔ ۴۰۰۰ رباعی برگزیده از سیصد شاعر پیش از مغول) تألیف جمال خلیل شروانی (۱۳۶۶)؛ معرفة الاسطرلاب معروف به شش فصل، به ضمیمهٔ عمل و الالقاب از محمّدبن ایّوب طبری (۱۳۷۱).

مقدّمه برکتاب‌ها

دیوان رشید یاسمی (۱۳۳۶)؛ احوال و اشعار حریف جندقی خوئی، نوشتهٔ سیّد علی آل‌داود (۱۳۶۶)؛ شاهنامه، ابوالقاسم فردوسی، به کوشش ژول مول (۱۳۶۹)؛ گزارش‌های تلگرافی آخرین سال‌های عصر ناصرالدّین شاه، به کوشش شهریار ضرغام (۱۳۶۹)؛ جستارهایی دربارهٔ زبان مردم آذربایگان، نوشتهٔ یحییٰ ذکاء (۱۳۷۹)؛ از اسطوره تا حماسه: هفت گفتار در شاهنامه‌پژوهی، سجّاد آیدنلو (۱۳۸۶).

مقاله (علاوه بر چهل‌گفتار)

«۸۳ سال عشق به ایران»، ره‌آورد گیل، شمارهٔ اوّل (۱۳۸۲)، یادنامهٔ پورداود؛ «یادباد آن روزگاران یادباد»، حدیث عشق (دکتر اصغر مهدوی)، به کوشش نادر مطلّبی کاشانی و سیّد محمّدحسین مرعشی (۱۳۸۳).

ابوالفضل خطیبی

دوازدهمین نشست گروه ادبیّات معاصر

دوازدهمین نشست گروه ادبیّات معاصر فرهنگستان زبان و ادب فارسی با موضوع **نشانهٔ تاریخی تک‌گفتار هملت و هستی مدرن**، ۶ بهمن ۱۳۸۷ برگزار شد.

سیاوش جمادی، سخنران این نشست بود. از او چندین ترجمه و تألیف تاکنون منتشر شده است، از آن جمله می‌توان به سیری در جهان کافکا، بهترین اثری که به زبان فارسی برای شناساندن کافکا تألیف شده، و زمینه و زمانهٔ پدیدارشناسی، برندهٔ کتاب سال فلسفه، اشاره کرد.

پیش از سخنان سیاوش جمادی، احمد سمیعی (گیلانی) به نقد تورگنیف از هملت و مقایسهٔ میان هملت و دُن‌کیشوت اشاره کرد. در این نقد[1] آمده است:

> در وجود این دو شخصیّت دو خصلت بنیادین و متضادِّ فطرت بشر نهفته شده است. همهٔ انسان‌ها کم‌وبیش به یکی از این دو سنخ تعلّق دارند: ایمان به خود؛ ایمان به چیزی بیرون از خود، ایمان به حقیقت.
>
> دن‌کیشوت زیستن به خاطر خود و غمخواری به‌خاطر خود را شرم‌آور می‌داند. او بیرون از خود و برای نابودی شر زندگی می‌کند. سراپا ازخودگذشتگی است. بی‌باک و شکیباست، روحی بزرگ و دلیر دارد، اندک می‌داند و به‌راستی نیازی ندارد بیشتر بداند. اخلاقی‌ترین موجود عالم است.
>
> هملت بیش از هرچیز نمایندهٔ خودکاوی و خودپرستی است. او تنها برای خود زندگی می‌کند. بی‌ایمان است. او در همهٔ عالم چیزی نمی‌یابد که خود را با آن وفق دهد. نمی‌داند چه‌می‌خواهد و چرا زندگی می‌کند.
>
> دن‌کیشوت مایهٔ سرور و شادمانی ما می‌شود امّا دوست‌داشتنِ هملت تقریباً محال است زیرا هملت هیچ‌کس را دوست نمی‌دارد. دن‌کیشوت زنی خیالی را دوست دارد و آماده‌است جان در راه او بدهد. امّا هملت عاشق نیست تظاهر به عشق می‌کند. هملت شک می‌کند. در شکاکیّت او نبردی بی‌امان با دروغ جریان دارد. او به‌تنهایی قهرمان بی‌بدیل حقیقت می‌شود. دریک‌سو، هملت‌های معقول را داریم و، دردیگرسو، دن‌کیشوت‌ها را که نیمه‌مجنون‌اند امّا به بشر خدمت می‌کنند. هملت‌ها فایده‌ای برای مردم ندارند و نمایانگر نیروی مرکزگرای طبیعت‌اند. بدون این نیروی مرکزگرا طبیعت وجودنمی‌داشت. این دو نیروی سکون و حرکت

---

۱) تورگنیف، ایوان سرگیویچ، «نگاهی به تصویر هملت و دُن کیشوت، دو شاهکار تفکّر شمالی و جنوبی، قهرمان شکّ و ایمان»، ترجمهٔ عبدالله کوثری، جهان کتاب، س ۱۳، ش ۷ و ۸، ص ۱۰-۱۳.

نیروهای پیش‌برندهٔ حیات‌اند. به هنگام مرگ، دن کیشوت می‌گوید: «من دیگر دن کیشوت نیستم همان آلونسوی نیکونهادم». امّا هملت می‌گوید: «آه دیگر خاموشی است» و خاموش می‌شود، چشم هملت به پیش‌رو نیست.

سپس سیاوش جمادی به بررسی هملت و مسائل انسان مدرن که در این تراژدی مطرح شده پرداخت.

متن تراژدی هملت چون هر متن ادبی دیگری از متن بزرگ‌تری بالیده‌است: زمینه و زمانهٔ خلق اثر. با این همه، هملت از جملهٔ آثار انگشت‌شماری است که اوضاع و احوال زمانهٔ خود را نیک بازمی‌تابانند. زمان خلق این تراژدی طلیعهٔ عصر جدید است با همهٔ نویدها، تشویش‌ها، تردیدها، آگاهی‌ها و پیش‌آگاهی‌هایش. تک‌گفتارِ بسیار مشهور هملت، که چکیده و جان‌مایهٔ فکر اثر است، گویای آن وجهی از آگاهی انسانِ تک‌افتاده و درخود فرورفته و، درعین حال، خودشیفته‌ای است که هگل آن را «آگاهی ناخشنود» نامیده‌است.

جمادی، در این سخنرانی، کوشیده‌است رابطهٔ متقابل این تک‌گفتار و بخش‌های دیگری از این تراژدی را با وضعیّت هستی انسانِ مدرن، که همواره دغدغهٔ اندیشه‌مندان عصر جدید از دکارت تا دریدا بوده‌است، بکاود.

هملت در زبان فارسی بارها ترجمه شده است، از جمله ترجمهٔ مسعود فرزاد (۱۳۳۱)، به‌آذین (۱۳۳۴)، و از آخرین ترجمه‌ها، ترجمهٔ میرشمس‌الدّین ادیب‌سلطانی. فیلم‌های زیادی هم براساس آن ساخته شده است. هملت یکی از پرماجراترین و اندیشه‌برانگیزترین تراژدی‌های جهان است.

هملت یک عقیدهٔ شخصی نیست. همهٔ ما عقاید شخصی داریم امّا افلاطون حقیقت را از عقیدهٔ شخصی جدا می‌کند. آنچه در هملت بیان شده، اگر گویای تاریخ زمان خود نمی‌بود، هملت جاودانه نمی‌شد. اگر آثار تمام نویسندگان بزرگ صرفاً عقاید شخصی و خودمحورانه بودند، جاودانه نمی‌شدند. در هملت چیزی وجود دارد زنده، توانمند، جذّاب و ذاتاً نمایشی. در خود هملت نمایش در نمایش داریم.

مقصود از هستی مدرن چیست؟ عصر مدرن اصول و آیینی دارد. در عصر مدرن همه‌چیز به‌تدریج به حیات اجتماعی وابسته می‌شود. در هملت، بسیاری از خصوصیّات دوران مدرن جمع شده‌است. این هستی هستیِ ناگزیری است که جهان باید خودش را با آن وفق دهد.

هملت از پردهٔ اوّل با یک پرسش از زبان نگهبانان شروع می‌شود: ?Who is there «آنجا کیست؟». بر این پرسش تفسیرهای زیادی شده است. اصولاً چرا این تراژدی با پرسش آغاز می‌شود؟ چون همه‌چیز با شکّ و تزلزل شروع شده و از ابتدا تا پایان هم شکّی وجود دارد بین بودن و نبودن.

هملت زمان‌ناپذیر است همچنان‌که حافظ زمان‌ناپذیر است. آثار بزرگ ادبی و هنری از گزند روزگاران مصون می‌مانند. هنرمند فن‌باز نیست بلکه دارای شناخت و درک است. ازاین رو، تاریخ یک کشور را از خلال آثار ادبی آن بهتر می‌توان شناخت.

هملت در پایان می‌گوید: «تقدیری پشت پرده است که ما از پسِ آن برنمی‌آییم». این پایان را با عشق به تقدیرِ نیچه مقایسه کرده‌اند. یک نوع اندیشهٔ دل به تقدیر سپردن در مغزهای دوران مدرن به‌وجود آمده‌است. او در جایی می‌گوید: «تُفو بر بختی که مرا زاد تا این زمانهٔ نابسامان (out of joint) را سامان بخشم». این جملات هملت نشانه‌ای است از مسئولیّتی که بر دوش انسان مدرن گذاشته شده است.

هملت در نامه‌ای به اُفِلیا، که پلونیوس آن را پیدا می‌کند، شعری گفته است: «شک کن که ستارگان می‌درخشند، شک کن که خورشید می‌درخشد، شک کن که حقیقت دروغ نمی‌گوید، باور مکن که حقیقتی وجود دارد ولی شک مکن که من دوستت می‌دارم». به عقیدهٔ تورگنیف، هملت نمی‌تواند کسی را دوست بدارد چون نمی‌تواند مسئولیّت عشق را قبول کند. این **من** در اینجا **منِ** هملت نیست، **منِ** انسان مدرن است.

دکارت به همه‌چیز شک می‌کند تا بتواند یک نقطهٔ ارشمیدوسی و ثابت پیدا کند که انسان بتواند بر آن اتّکا کند. دکارت در عالمِ خارج شک می‌کند. هملت نیز دقیقاً همین فرایند را دارد امّا شکّ او در هنر، عشق یا حالت انفعالی است و سرانجام به آنجا می‌رسد که می‌گوید: «به این عشق نمی‌توانم شک کنم». مسئلهٔ هملت با هستی شروع می‌شود: ''To be or not to be, that is question'' مصدر بیان شکل کلّی است و شاید بهتر باشد آن را چنین معنا کرد: «هستی یا نیستی، مسئله اینجاست». او از هستی خود نمی‌پرسد. او انسانی است که خود مسئولیّت بهسازیِ جهان را در دوران مدرن به‌عهده می‌گیرد، مسئولیّتی که هنوز بسیاری از ملل شرقیِ جهان متوجّه آن نشده‌اند. پس هملت بیانگر وضعیّت منفی هستی مدرن است امّا مرزهایی دارد که یکی از آنها مرگ است. پرسش هملت یک

مسئلهٔ کاملاً مدرن است. در گذشته، شکّی در این مسئله وجود نداشت. «بودن یا نبودن» به دوراهی دیگری می‌رسد: **تحمّل کردن یا سلاح برگرفتن؟**

هملت یک چیستی و فرد نیست، بیان‌کنندهٔ یک وضعیّت است. او به غایتی می‌رسد که مشتاقانه باید آرزویش را داشت: "To die, to sleep, to sleep" «مردن، خفتن، نه چیزی بیش». sleep دوم برای درنگ است.

هملت بیان کیفر آزادیِ مدرن است. اگر هملت کلماتش بدبینانه به نظر می‌رسد، برای آن است که وحشتی است از وضعیّت مدرن: این است پروایی که برای این زندگیِ طولانی است.

> **چه کسی تحمل خواهد کرد تازیانه‌ها و نکوهش‌های زمانه را، ظلم ظالم را، نخوت مردمانِ مغرور را، آلام عشق تحقیرشده را، از سر دواندن قانون را، بی‌عدالتی که درجهان حاکم بوده و هست و خواهد بود و به نظر نمی‌رسد ممکن باشد عدالت به‌وجود بیاید، و ضرباتی را که شایستگانِ صبور از مردمان نالایق تحمّل می‌کنند.**

این بی‌عدالتی‌ها سابقه‌ای دارد از زمان ایّوب و سِفْر ایّوب در **عهد عتیق**. ایّوب در آنجا به همین شیوهٔ هملت دربرابر یَهُوَه قیام می‌کند. امّا در سِفْر ایّوب، هیچ‌گاه ایّوب به فکر خودکشی نمی‌افتد چون وضعیّت دینی‌اش کلیمیِ سنّتی است. اینکه بروم یا نروم یک وضعیّت مدرن است.

هملت می‌گوید: «چه کسی این همه بار را می‌تواند تحمّل کند و عرق بریزد در این زندگی خسته‌کننده؟» **ولی وحشت از سرزمین‌کشف‌ناشده که از مرزش هیچ مسافری برنگشته اراده را سست می‌کند.**

در قرن ۱۸، که به قرن خِرَد معروف شده، هم کانت را داریم و هم نویسنده‌ای شورشی مثل مارکی دوساد را که ضدّعقل است. از نظر او تابعِ عقل بودن خوب است امّا انسان فقط عقل نیست. دکارت شک می‌کند و اوّلین حد را می‌گذارد که فهم ما محدود است و چیزهایی را نمی‌توانیم بفهمیم. او هم تکلیف ما را با دوران مدرن مشخّص می‌کند و هم ما را بلاتکلیف می‌گذارد.

مدرنیته حدود دارد. هملت ناقوس را به صدا درمی‌آورد. فکر و آگاهی و شعورْ ما را ترسو می‌سازد. در بسیاری از زبان‌ها کلمه‌ای هست که هم معنیِ ترس و هم معنیِ شک می‌دهد. سخنگویانِ بحران دوران مدرن، داستایوسکی، هملت، نیچه، حرف‌های واحدی

می‌زنند. داستایوسکی انسان اهل عمل را به کسی تشبیه می‌کند که اصلاً فکر نمی‌کند.

هایدگر می‌گوید: **علم فکر نمی‌کند بلکه با پیشرفت مدرنیته مثل یک قطار ترمزبریده به پیش می‌رود و از این پیشرفتِ یک‌سویه‌اش شرارت‌هایی مثل جنگ پیش می‌آید.**

به اعتقاد هگل، هملت نهایت خود انکاری است، متفکّر است امّا تفکّرش از ذهنیّت خودش بیرون نمی‌رود. به عقیدهٔ لوکاچ، دن‌کیشوت می‌خواهد خودش را به شکل جهان دربیاورد، هملت می‌خواهد جهان را به شکل خود دربیاورد.

«و دیگر خاموشی است»، اینجا هملت تمام می‌شود.

سیاوش جمادی با اشاره به اهمّیّت نقش نمایش در هملت سخنان خود را به پایان می‌برد.

آرزو رسولی

دورهٔ تابستانی آموزش زبان‌های هند و اروپایی در دانشگاه لیدن، هلند*

(۷–۱۸ مرداد ۱۳۸۷/ ۲۸ ژوئیه ـ ۹ اوت ۲۰۰۸)

در این دورهٔ تابستانی، که برگزارکنندهٔ آن بخش زبان‌شناسیِ تطبیقی زبان‌های هند و اروپائیِ دانشگاه لیدن بود، ۹۶ دانشجو از کشورهای جهان شرکت داشتند. آموزش، در این کلاس‌ها، با معرّفی هر زبان و رابطهٔ آن با دیگر زبان‌های هم‌خانواده، واج‌شناسی، ساخت واژه، و نحو آن زبان آغاز سپس متون به‌جامانده از آن زبان خوانده و بررسی می‌شد. دوره‌های درسی برگزارشده به شرح زیر بوده است: فارسی میانه (پهلوی و پارتی) و سغدی؛ اوستایی؛ فارسی باستان و آشنایی با واج‌شناسی و ساخت واژه در زبان هند و اروپایی؛ سنسکریتِ ودایی؛ سنسکریتِ کلاسیک؛ نظام فعل در زبان هیتی؛ آرامی در عصر هخامنشی؛ آرامی نو، نقطهٔ اشتراک زبان‌های ایرانی و سامی.

استادان این دوره‌ها از فرهنگستان علوم برلن، **دانشگاه لیدن** (هلند)، **دانشگاه کیوتو** (ژاپن)، و **دانشگاه اورشلیم** بودند.

* با سپاس از خانم نرگس نعمت‌اللّهی که متن این خبر را در اختیار نگارنده قرار دادند.

در جنب این دوره‌های درسی، چند سخنرانی با عناوین زیر ایراد شد: «زبان و خط در جادهٔ ابریشم در هزارهٔ نخست»؛ «آیا متون سریانیِ فلسطین در زبان‌شناسیِ تاریخی کاربرد دارد؟»؛ «واژگان دوگانه در **ریگ‌ودا**»؛ «تحوّلات اصوات اصلی در آلمانی»؛ «دربارهٔ کوه‌های حاصلخیر هیتی (حِتّی)».

نرگس نعمت‌اللّهی، که خود در این دوره شرکت داشته، به نکاتی در شیوهٔ آموزش اشاره کرده است که با آموزش زبان‌های باستانی در ایران بسیار متفاوت است. ذیلاً به این نکات اشاره می‌شود:

ـ دانشجو کاملاً درگیر ابهامات زبان‌های باستانی می‌شود تا آنجا که، پس از استماع آراءِ گوناگون و نقد آنها، خود آمادهٔ نظریه‌پردازی می‌شود.

ـ آموزش واج‌شناسی، قوانین آوایی، و ساخت‌واژهٔ هندواروپایی مقدّم بر بررسی متون باستانی صورت می‌گیرد.

ـ متون اوستایی و فارسی باستان و سنسکریت بیشتر از منظر واج‌شناسی و ساخت‌واژه بررسی می‌شوند چون هدفْ بازسازیِ زبان مادرِ هندواروپایی است.

آ. ر.

همایش یک‌روزهٔ «حضور ایران در جهان باستان»

(۸ مارس ۲۰۰۸/ ۱۸ اسفند ۱۳۸۶)

این همایش با همکاری بخش تاریخ دانشگاه ایروین کالیفرنیا و با حمایت مالی بنیاد خاندان رازی و موقوفهٔ خانم انوشه و علی رازی برگزار شد. همایش با سخنان نسرین رحیمیه (**دانشگاه ایروین**، کالیفرنیا) آغاز یافت. سپس تورج دریایی (**دانشگاه ایروین**، کالیفرنیا) دربارهٔ ایران باستان و مجامعی که به حمایت خاندان رازی در این حوزه برگزار می‌شد سخن گفت. همایش با سخنان ریچارد فِرای[2] (**دانشگاه هاروارد**) ادامه یافت و، پس از آن، مباحث تخصّصی به شرح زیر مطرح شد:

«استادان فلزکار شوش در ۱۶۰۰ تا ۱۱۰۰ق‌م»؛ «باستان‌شناسی و ایرانیان آغازین:

2) R.N. Frye

۲۰۰۰ـ۱۰۰۰ق‌م»؛ «گذار از نوایلامی به پارسی در جنوب غربی ایران: عمده یا مختصر؟»؛ «حضور ایران باستان در ایرن قرن نوزدهم و رونق مجدّد حجّاری‌ها»؛ «برخی نکات بحث‌انگیز در مطالعهٔ گاهان زردشت»؛ «ایزدان، شاهان و دینْ‌مردان در برخورد با یکدیگر»؛ «نگارش گاهانی به صورت قید بازی: ازدواج پوروچیسْتا (یسنا ۵۳)»؛ «از وَرِ یَمَه تا تختِ جمشید: نام‌گذاری پرسپولیس»؛ «طرح بایگانی دژ تخت‌جمشید: پیشرفت‌های اخیر»؛ «سیاست گروگان‌گیری متقدّم اشکانی»؛ «آیا ایران ساسانی را در دوران باستان متأخّر باید جای داد؟».

سخنرانان از UCLA (**University of California**, Los Angeles)، **موزهٔ هنر** لُس آنجِلِس، **کالج دارتْموت** (Dartmouth) انگلستان، **دانشگاه استانفورد، دانشگاه بِرکلی** (کالیفرنیا)، **دانشگاه ایروین** (کالیفرنیا)، و **دانشگاه شیکاگو** بودند. از ایرانیان، علی موسوی، کامیار عبدی، تورج دریایی، رحیم شایگان در زمرهٔ سخنرانان بودند.

همایش با سخنان تورج دریایی پایان یافت.

آ. ر.

همایشِ «به تمام معنا شاه بودن، از اسکندر تا شاهنشاه»*

(۲۲–۲۴ سپتامبر ۱/۲۰۰۸–۳ مهر ۱۳۸۷)

برگزارکننده: بنیاد میراث ایران با همکاری **مؤسّسهٔ مطالعات ایرانی بریتانیا** و **مرکز مطالعات مدیترانهٔ دانشگاه اِکْستِر**.

عناوین برخی از سخنرانی‌ها در حوزهٔ مطالعات ایرانی به شرح زیر بوده است:

«مشخّص کردن ایزدان در هنر منقوشِ شاهان هخامنشی»[۳]، مارگارِت کول روت[۴] (میشیگان)؛ «تربیت کورش گزنوفون: داستان ساختگی، تحلیل سیاسی و 'اندیشهٔ

* Every Inch a King: From Alexander to The King of Kings

3) Defining the Divine: Performance-arts of Achaemenid Persian Kingship

4) Margaret Cool Root

شاهانه»[۵]، کریستوفِر توپْلین[۶] (لیورپول)؛ «آیا اسکندر کبیر ایزدی در میان انسان‌ها بوده است؟»[۷]، لایْنِت میچِل[۸] (اِکْسْتِر)؛ «ماکیاوِلی و کورش گزنوفون: جستجوی مفهوم نوین سلطنت»[۹]، والِر نِوِل[۱۰] (**دانشگاه کارلْتون**، اُتاوا)؛ «شاهان ایرانی در کسوت یونانی؟ هویّت فرهنگی در پادشاهی پونتوس»[۱۱]، برایان مَکْ‌گینگ[۱۲] (**کالج ترینیتی**، دابلین)؛ «جنبه‌هایی از پادشاهی سلوکیان»[۱۳]، جیلیان رامْسی[۱۴] (اِکْسْتِر)؛ «سلطنت در کارنامهٔ فروآسار»[۱۵]، پیتر اِیْنْزوُرت[۱۶] (شِفیلد)؛ «تصاویر شاهان در کارنامه‌های مصوّر فارسی»[۱۷]، چارلز مِلْویل[۱۸] (**کمبریج**)؛ «اسکندر: از هومر تا هخامنشیان؟»[۱۹]، رابین لِیْن فاکْس[۲۰] (**آکسفورد**)؛ «سنّت‌شکنی در شعر: ایثلستان، عبدالرّحمن سوم، بِرِنگرِ اوّل، و مدیحه‌سرایان آنان»[۲۱]، شِیْن بابْریکی[۲۲] (**کمبریج**)؛ «نایب‌السّلطنهٔ زن: دگرگونی مفهوم ملکه نزد مغولان در ایران قرن هفتم»[۲۳]، برونو دو نیکُلا[۲۴] (**کمبریج**)؛ «سلوکوس اوّل، زئوس و اسکندر: تکامل نقوش در سلسلهٔ سلوکی»[۲۵]، کایْل اِریکسون[۲۶] (اِکْسْتِر)؛ «شاه اشکانی: یونانی یا ایرانی‌سازی؟»[۲۷]،

---

5) Xenophon's Cyropaedia: Fictive History, Political Analysis and 'Thinking with Kings'

6) Christopher Tuplin

7) Alexander the Great: A God among Men?

8) Lynette Mitchell

9) Machiavelli and Xenophon's Cyrus: Searching for the Modern Conception of Monarchy

10) Waller Newell

11) Iranian Kings in Greek Dress? Cultural Identity in the Kingdom of Pontus

12) Brian McGing

13) Aspects of Seleucid Kingship

14) Gillian Ramsey

15) Royalty Reflected in the Chronicles of Froissart

16) Peter Ainsworth

17) Images of Kingship in Persian Illustrated Chronicles

18) Charles Melville

19) King Alexander: From Homer to the Achaemenids?

20) Robin Lane Fox

21) Breaking Tradition with Poetry: Aethelstan, Abd-ar-Rahman III, Berengar I, and Their Panegyrists

22) Shane Bobrycki

23) Female Regency: The Transformation of Mongol Conceptions of Queenship in Medieval Iran

24) Bruno de Nicola

25) Seleukos I, Zeus and Alexander: The Development of Seleukid Dynastic Imagery

26) Kyle Erickson

27) The Parthian King: Hellenisation or Iranisation?

وِستا سرخوش کِرتیس[۲۸] (**بریتیش میوزیم**)؛ «شاهنشاهی ساسانی»[۲۹]، یوزِف ویسِهوفِر[۳۰] (کیل)؛ «ملّی‌گرائیِ شاهان و بازآفرینیِ خودکامه‌سالاری خاریسْمایی»[۳۱]، علی انصاری (سنت‌اندروز)؛ «سلطنت اسلامی با سنن ایرانی و چادرنشینی: نمونهٔ سلجوقیان»[۳۲]، داوید دوران‌گِدی[۳۳] (تهران)؛ «نمونهٔ افول شاهان: پایان فرمانروائیِ سلاجقهٔ بزرگ»[۳۴]، دِبُرا تُر[۳۵] (**دانشگاه بار ایلان**)؛ «گزارشی از شاهنشاهی صفویان در دورهٔ شاه عبّاس اوّل»[۳۶]، کشور رضوی[۳۷] (یِیْل).

آ. ر.

کیخسرو، شاپور، تُغْلُق‌آباد و *شاهنامه* در مرکز ساموئل جردن

از سخنرانی‌های ایراد شده در مرکز فرهنگ و مطالعات ایرانیِ ساموئل جردن در **دانشگاه ایروین** کالیفرنیا عناوین زیر درخور ذکرند:

«فرمانروای نامیرا و بر اندازندهٔ بُتکده‌ها: کیخسرو و نقش او در فرجام‌شناسی زردشتی»[۳۸]، ۲۴ ژانویهٔ ۲۰۰۸/ ۵ بهمن ۱۳۸۶ (یوهان سهراب ـ دینشاه وِوایِنا[۳۹]، **دانشگاه هاروارد**)

سخنران از پارسیان هند و متولّد بمبئی است. درجهٔ دکتری خود را در سال ۲۰۰۷ از

---

28) Vesta Sarkhos Curtis
29) Sasanian Kingship
30) Josef Wiesehöfer
31) Dynastic Nationalism and the Reinvention of Charismatic Autocracy
32) Muslim Kingship between Iranian and Nomadic Traditions: The Saljuq Case
33) David Durand-Guédy
34) A Case Study in the Downfall of Kings: The End of Great Saljuq Rule
35) Deborah Tor
36) Representations of Safavid Kingship during the Reign of Abbas I
37) Kishwar Rizvi
38) Undying Ruler and Destroyer of Idol Temples: Kay Khusraw and His Role in Zoroastrian Eschatology
39) Yuhan Sohrab-Dinshaw Vevaina

دانشگاه هاروارد در رشتهٔ ایران‌شناسی دریافت کرده است. موضوع رسالهٔ او بررسی تفسیر و تأویل زردشتی با تصحیح انتقادیِ سوتگژنسک از کتاب نهم دینکرد بود. از مباحث مورد علاقهٔ اوست: رویکردی انتقادی به مطالعات زردشتی؛ تاریخ تفسیرهای زردشتی و بسط و گسترش آنها؛ تأثیر متقابل متون و آداب مذهبی زردشتی؛ ساختارهای دین در دورهٔ استعمار و پس از آن؛ دین در میان زردشتیانِ آواره و جلای‌وطن کرده.

«شاپور، شاهنشاه ایران و اَنیران»[۴۰]، ۲۱ آوریل ۲۰۰۸/ ۲ اردیبهشت ۱۳۸۷ (میخائیل آلرام[۴۱])

سخنران از **موزهٔ تاریخ هنر**[۴۲] وین است. سخنان او دربارهٔ حکومت شاپور اوّل (۲۴۰–۲۷۰م)، شاهنشاه ساسانی، و سکّهٔ طلای منحصربه‌فرد نویافته‌ای مربوط به جنگ ایران و روم در قرن سوم میلادی بوده است.

«شهرهای هندوایرانی و شهر تُغْلُق‌آباد به عنوان نمونهٔ مورد بررسی»[۴۳] ۹ ژانویهٔ ۲۰۰۸/ ۲۰ دی ۱۳۸۶ (مهرداد شکوهی)

سخنران استاد معماری و شهرسازی **دانشگاه گرینویچ** است. در این سخنرانی، به ساختار شهرهای ایران از عصر هخامنشی تا قرن هفدهم در اصفهان پرداخته شد و شباهت‌های میان شهرهای ایران و هند بررسی و مشخّص گردید که شباهت میان این دو فرهنگ فراتر از روابط زبانی و تاریخی است.

«تأمّلاتی در بازخوانی ایلیاد و شاهنامه»[۴۴]، ۲۰ مه ۲۰۰۸/ ۳۱ اردیبهشت ۱۳۸۷ (امین بنانی)

سخنران استاد بازنشستهٔ مطالعات ایرانی در **UCLA** است.

آ. ر.

---

40) Shapur, King of Kings of Iranians and Non-Iranians

41) Michael Alram

42) Kunsthistorisches Museum

43) Indo-Iranian Cities, The Case of Tughluqabad

44) Reflections on Re-Reading the *Iliad* and the *Shahnameh*

دو سخنرانی به زبان فارسی در امریکا

(۶ ژوئیهٔ ۲۰۰۸/ ۱۶ تیر ۱۳۸۷)

در تابستان گذشته، در مرکز فرهنگ و مطالعات ایرانی ساموئل جردن، دو سخنرانی با عناوین زیر به‌زبان فارسی ایراد شد: «بحث دربارهٔ کوشش‌هایی که در راه پالایش زبان و خطّ فارسی صورت گرفته است» (مجید روشنگر) و «نگاهی به نثر فارسی در ادبیّات داستانی معاصر» (صفدر تقی‌زاده).

آ. ر.

همایش علمی نکوداشت احمد سمیعی (گیلانی)

چهارشنبه چهاردهم اسفندماه ۱۳۸۷ مراسم نکوداشتی به پاس بیش از شصت سال خدمات فرهنگی احمد سمیعی (گیلانی) به ابتکار گروه گیلان‌شناسی دانشگاه گیلان برگزار شد. محل همایش تالار حکمت دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی بود. این همایش به‌همّت جمعی از شاگردان او، که اکنون خود از استادان دانشکدهٔ ادبیّات‌اند، تدارک شد. در این مراسم، علاوه بر استادان دانشگاه گیلان، فرهیختگان گیلانی از جمله جعفر خمامی‌زاده، دکتر محمّدعلی فائق، دکتر سیّدحسن تائب و آقایان محمّدتقی پوراحمد جکتاجی، فریدون نوزاد همچنین شماری از همکاران آقای سمیعی در فرهنگستان زبان‌و ادب فارسی و شورای عالی ویرایش صدا و سیما و استادان دانشگاه حضور داشتند که برخی از آنان به ایراد سخنرانی پرداختند. در مراسم افتتاحیّه، پس از گزارش دکتر محمّدکاظم یوسف‌پور، مدیر گروه زبان و ادب فارسی و دبیر علمی همایش، و سخنرانی دکتر حاتم‌زاده رئیس دانشگاه گیلان، پیام‌های دکتر غلامعلی حدّاد عادل، رئیس فرهنگستان زبان و ادب فارسی، و دکتر رضا داوری اردکانی، رئیس فرهنگستان علوم، دربارهٔ شأن و مقام علمی سمیعی قرائت شد. استاندار فرهیختهٔ گیلان، جناب آقای مهندس قهرمانی، نیز در تجلیل از مقام علمی سمیعی سخن راند. سپس از او دعوت شد تا برای حاضران سخن بگوید. سمیعی با خواندن این ابیات از مولانا

هرچه از یارت جدا اندازد آن مشنو آن را کان زیان دارد زیان

شاد از وی شو مشو از غیرِ وی | او بهارست و دگرها ماهِ دی
هرچه غیرِ اوست استدراجِ تست | گرچه تخت و مُلکِ تست و تاجِ تست
گام در صحرای دل باید نهاد | زانکه در صحرای گِل نَبوَد گشاد
ایمن‌آبادست دل ای دوستان | چشمه‌ها و گلستان در گلستان

شهرت را آزمایش و مکر الهی خواند و، با اشاره به اینکه آدمی هرچه قوّه و استعداد و انگیزه دارد از موهبت پروردگار دارد، خاطرنشان کرد که نباید فریفتهٔ دستاوردهای خود و شهرت شد. سمیعی همچنین از لزوم اعتبار بخشیدن به جوانان و ارج نهادن به توانائیِ آنان در ادارهٔ امور سخن گفت و، در پایان، از زحمات برگزارکنندگان همایش و توجّه استاندار و سایر دولتمردان به مقام علم و دانش سپاسگزاری کرد. پایان مراسم افتتاحیّه اهدای هدیه از سوی نهادها و سازمان‌های فرهنگی به سمیعی بود.

در نشست‌های بعدی، سخنرانی‌ها در سه سالن تا ساعت ۶ بعدازظهر ادامه یافت. موضوع عمدهٔ این سخنرانی‌ها، علاوه بر شرح مقام علمی سمیعی، مسائل ادبی و زبانی بود. عناوین برخی از مقالات ارائه‌شده در این همایش به این شرح است: «وضع ادبیّات داستانی در ایران» (دکتر علی‌محمّد حق‌شناس)؛ «استاد سمیعی و نثر معاصر» (حسن میرعابدینی)؛ «اخلاق و زیبایی‌شناسی در شعر حافظ» (دکتر سعید رضوانی)؛ «وجه نام‌گذاری در زبان فارسی» (دکتر سید علاءالدّین طباطبائی)؛ «ادیبی از دیار گیلان» (کامیار عابدی)؛ «بررسی وزن شعر عروضی گیلکی» (دکتر امید طبیب‌زاده)؛ «نوآوری در حوزهٔ نگارش» (سایهٔ اقتصادی‌نیا)؛ «مطالعهٔ تطبیقی ـ تاریخی برنامه‌های زبانی فرهنگستان‌های زبان فارسی» (نگار داوری اردکانی)؛ «نظری اجمالی بر ترجمه‌های استاد سمیعی در فرهنگ آثار» (آرزو رسولی).

دفترِ حاوی چکیدهٔ مقالات همایشِ علمیِ نکوداشت احمد سمیعی (گیلانی) به همراه لوح فشردهٔ حاوی اصل مقالات نیز به شرکت‌کنندگان در همایش تسلیم شد.

جعفرشجاع کیهانی

❑

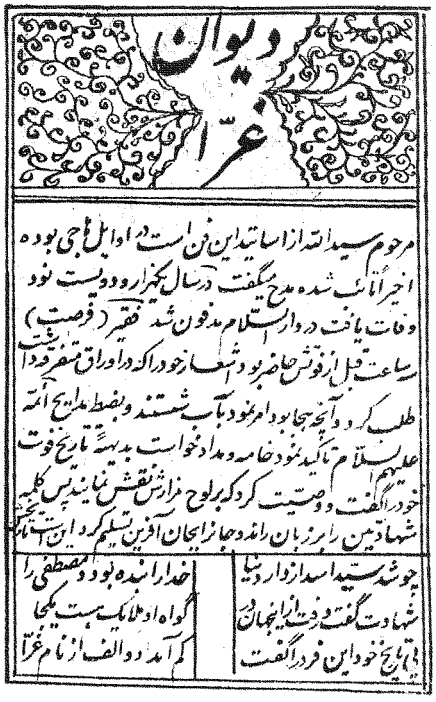
دربارهٔ دیوان فکاهیّات غرّا موسوم به هاشمیّه، از سروده‌های سیّد اسدالله غرّا (وفات ۱۲۹۰ق) که در مقالهٔ این‌جانب ذکر شده بود (←ص ۱۰۶-۱۱۱) فتوکپی روی جلد و پشت جلد و چهارصفحه از این دیوان را که به قطع جیبی است و ظاهراً در اوایل عهد رضاشاه در بمبئی چاپ شده و به وسیلهٔ کتابفروشی معرفت شیراز توزیع گردیده است به‌پیوست ارسال می‌دارم. چنین پیداست که این دیوان در زمان حیات مؤلّف هم یک‌بار دیگر در بمبئی چاپ شده و نسخه‌هایی از آن به ایران رسیده بود که یکی از آنها به‌دست ناصرالدّین‌شاه رسیده و او را خشمگین ساخته بود که درنتیجه، به همین مناسبت، حکم اجرای سانسور را نخستین‌بار در ایران در ماه رجب ۱۲۸۰ (ده سال پیش از فوت غرّا) خطاب به میرزامحمّدحسین رئیس‌الکتّاب صادر کرد. از این چاپ اوّل نمی‌دانم نسخه‌ای در کتابخانه‌های ایران وجود دارد یا نه ولی از چاپ دوم، که در بالا به آن اشاره شد، نسخه‌ای در دست حقیر است و نمی‌دانم نسخه‌های دیگری از آن وجود دارد یا نه. این کتاب کلّاً در هجو شیخ ابوهاشم، از علمای شیراز و پیش‌نماز مسجد نو، و شیخ ابوتراب، امام‌جمعهٔ شیراز است. غرّا ظاهراً، علاوه براین دیوان، یک رساله هم به نثر به نام سکنجبیّه همراه با الزّخاریف در ۱۲۸۱هق در هجو شیخ هاشم دارد که، بنا به نوشتهٔ آقای ذاکرالحسینی، اوّلی، بدون ذکر نام غرّا، در مجلهٔ ارمغان چاپ شده است. شیخ هاشم مذکور ظاهراً تألیفاتی هم داشته است که در مقالهٔ آقای ذاکرالحسینی به آن اشاره شده است و آنها اصلاً جنبهٔ هجو و هزل نداشته است. مرحوم فرصت شیرازی، در آثار عجم

(چاپ دوم مورّخ ۱۳۴۵ هجری‌قمری)، در صفحهٔ ۵۶۴، یک بند از ترجیع‌بند غرّا در مدح حضرت امیر علیه‌السّلام نقل کرده که عیناً در صفحهٔ ۳ دیوان او نیز چاپ شده است (فتوکپی ضمیمه است) و یک بیت هم جداگانه ضبط کرده است در آخر همین بند و در حاشیهٔ آن نوشته است که من، یعنی فرصت، سه ساعت قبل از فوتش بر بالین او حاضر بودم. اشعار هجا را که در اوراق متفرّقه نوشته بود دستور داد با آب شستند ولی مدایح ائمه را گفت نگه دارند و خود مادّه‌تاریخی در فوت خود گفت به این عبارت «نام غرّا منهای دو الف». نام غرّا ۱۲۹۲ می‌شود که با کسر دو الف همان ۱۲۹۰ درمی‌آید.

امید است این توضیحات مفید واقع گردد.

مصطفی ذاکری

❑



دیوان غرّا

مرحوم سید اسدالله از اساتید این فن است در اوایل حاجی بوده اخیراً مائل شده مدح میگفت در سال یکهزار و دویست نود وفات یافت در دارالسّلام مدفون شد فقیر (فرصت) سه ساعت قبل از فوتش حاضر بود و اشعار خود را که در اوراق متفرّقه نوشته بود طلب کرد و آنچه هجا بود امر نمود بآب شستند و بضبط مدایح ائمه علیهم السّلام تأکید نمود خامه و مداد خواست بدیهةً تاریخ فوت خود را گفت و وصیت کرد که بر لوح مزارش نقش نمایند پس کلمه شهادتین را بر زبان رانده و جان را بجانان آفرین تسلیم کرد این است تاریخ

چو شد سید اسد از دار دنیا — خدا را بنده بود و مصطفی را
شهادت گفت و رفت از این جهان فرد — گواه او ملایک هست یکجا
پی تاریخ خود این فرد را گفت — کم آمد دو الف از نام غرّا

از اشعار اوست

گر ده مشتاق جانان نثار دینار — دین و دل در ره بت قطار قطار
کی بما بی کسان نظاره کنی — ای گل کت بود هزار هزار
تا کی از خون عاشقان سازی — پنجه با ساعدای همه ساز هزار
در بهشت جمال تو دارد — هند وی زلف بیقرار قرار
ای بسا دین و دل که در عالم — کرده آن دیو جان شکار شکار
دم مقراض را نبازم من — که بر آورده زان دو مار دمار
در خمار یم ساقیا برخیز — از پی رفع این خمار خمار آر
هشت جنت بده بیک ساغر — گر خدا کردنت آمد و چار و دچار
گر ببیرد کسی بهشیاری — هرگزش برسر مزار مزار
مست شو از می و انا الحق گو — تن چو منصور از آن بدار بدار
بزبان جمله ثنای شیر خدا — تر دماغان میاروی آر
که دو عالم تمام مست علی است — باده ما سوی بدست علی است

ولی

از بر کینه غرّ سینه من بسته راه را — دیگر مجال آمد و شد نیست راه را

1959 and on whose cover appears the name of a Seyyed Asadollāh Ḡarrā. The book was presented to Nāṣereddīn Šāh, who ordered the book to be censored. This article is a detailed explanation of the above story.

Iranian Studies

The Comparative Study of Motif of Bull in Iranian Mythology

B. Mokhtarian

In this article, the writer, drawing on comparative studies, first describes the cow protecting the mythical Fereydūn, and suggests that there is a connection between this motif and the ox, mother of Mārūts, in the ***Rig Veda***. Based on this hypothesis, the writer compares this story with the fairly tale of ``Māh Pīšānī'' (the beauty with a moon on her forehead), to shed more light on the connection between the moon and the cow in the latter story. Finally, the writer makes an attempt to show the special symbols used in these two stories in connection with the moon, the cow's horn, the ox-headed mace and the cask.

The Academy

Compounding in Persian (3)

A. Tabatabai

In the two previous sections, three structures of compound words were discussed. In this section, four more structures are discussed as follows: Structure 4: Noun + ``ا'' or ``ال'' + Noun, as in the words ``براکوه'' and ``حقّ‌التّدریس''. Structure 5: Noun + Objective Adjective. Structure 6: ``خـــــود'' + Objective Adjective. These compound words, all being adjectives, are not too many, but because there are various syntactic relations among their constituting parts, they are divided into four groups. Structure 7: Noun + Subjective Adjective. The compound words falling into this group are all adjectives; they are divided into two groups , depending on whether they are derived from a compound verb (e.g. شرکت‌کننده) or are made of a noun and an objective adjective (e.g. ادب‌آموزنده).

history of China and the rules of Persian transcription with Chinese words. The clarification of certain aspects of Persian grammar in Chinese is also a very useful tool for scholars in determining Persian words that have entered into Chinese religious and historical scripts. From a historical perspective, all the letters have historical credibility, and these documents reflect the relationship between China and central and Western Asia during the Ming dynasty. Some of the letters also reveal the political relationship of the Ming dynasty with Islam.

Phenomenology of Time in the Poetry of Ḥāfeẓ, Based on Saint Augustin's Theory of Time

P. Salajeqheh

This article is an exploration of the philosophical-artistic view of the narrator on time in Ḥāfīẓ' poetry, The theoretical basis of the study has been taken from Paul Ricoeur's *Time and narrative* and his explanation of the philosophical views of two classical thinkers—Aristotle and St. Augustin—on the phenomenology of time. The article is divided into two sections: theoretical and applied. The first section explains St. Augustin's view of time as the theoretical framework of the study and the second section discusses Ḥāfīẓ' poetry within that framework. In line with the classical theory, the linear time is divided into three sections: past, present and future and the poetic images are analyzed based on these three aspects of time.

Who is the Writer of *Sekanǰabīyyeh*, *Zaḵārīf* and *Dīvān-e Hazl*?

M. Zakeri

In issue 35 of *Nāmeh-ye Farhangestān*, there is an article entitled: ``Did Farhang Šīrāzī write Humor?''. In this article, the writer has ascribed three humorous books to Šīrāzī: *Sekanǰabīyyeh*, written in a mixed verse and prose language, in whose introduction the writer calls himself Ibn al-Šeyḵ al-Mofīd Moḥammad Hāšem; *Zaḵārīf*, written by the same person; and *Dīvān-e Hazl*, apparently written by the same person as the writer has referred to himself as Abū Hāšem, Ibn Mofīd and Šeyḵ Abū. None of these books belongs to Farhang Šīrāzī. The writer claims to have a copy of the latter book which was published in Bombay in

contemporary with the Great Šāh `Abbās. This Shiite mystic has several works including his collection of poetry, and *Toḥfe-ye ʻAbbāsī*. His collection of poetry includes 3500 lines, written mostly in praise of the virtues of the Imams. In this paper, the writer first introduces briefly Ẕahābīyyeh order, and then presents a brief biography of the poet. He also introduces a comprehensive version of the poet's collection, of which no mention has been made in the manuscripts. Finally, the writer analyses the poet's style of writing and the content of his poetry and shows how his poetry has been influenced by the poetry and thoughts of other mystics and ports.

On the First Collection of Chinese-Persian Vocabularies Named"'HuHui Guan Yi Yu''

A.M. Moazzeni
Zhang Li Ming

Hui Hui Guan Yi Yu is a collection of Chinese to Persian vocabularies that was compiled during the Yuan and Ming periods for the purpose of learning Persian. Manuscripts kept in the world's libraries are of two types: the Si Yi Guan manuscripts and the Hui Tong Guan manuscripts. The original Si Yi Guan manuscript was written during the Ming period and is comprised of three sections: vocabulary, appendix of vocabulary and letters, and as a whole covers 1010 words and 26 letters. These vocabularies are divided by topic into 18 chapters and each word is given with its original Persian word a Persian transcription with Chinese and the Chinese equivalent. The letters are written in the Chinese script with their Persian translations.

The original Hui Tong manuscript was probably compiled during the Yuan period. This vocabulary only contains 674 words. In these vocabularies, which are divided by topic into 17 chapters, each word has only its Chinese meaning and Persian transcriptions with Chinese. Out of 674 words, 371 words are also found in Si Yi Guan manuscripts. Therefore, excepting the repeated words, the collection of Hui Hui Guan Yi Yu comprises 1313 words and 26 letters.

Hui Hui Guan Yi Yu is one of the most precious documents for research in the social history and philology of Chinese Muslims. It also provides an authentic insight into relations between Iran and China. From a linguistic point of view, these documents help reveal the status of the Persian language in the

develops into mystical poetry. In this article, the writer first presents a review of the ascetic lifestyle of a number of ascetic poets and then explains the tendencies found in their poetry.

Language Radicalism in Translation in Iran

A. Khazaeefar

This article is a critical response to a small book entitled ``Theology of translation: Walter Benjamin and the translator's mission''. In this book, the writer makes insightful comments about the situation of translation in Iran but then he prescribes Benjamin's method of translation as the most appropriate method of translation in the present political-historical situation of the Iranian society. In this article, the writer first presents a short summary of Benjamin's method of radical literalism and then presents a critical analysis of the book.

Articles that Are Only Acceptable at Face-value

A. Solhjoo

A sign of ignorance of any subject is paying too much attention to the form and paying no attention to the substance. This article deals with the form and content of academic articles, and tries to show that the majority of such articles getting published in our scholarly journals lack any substance. Admittedly, academic articles must follow certain rules and conventions, but there is more to an academic article than just observing the form. On the other hand, the referees find it easier to judge an article based on formal features. As a result, there is an increasing number of such articles which, though quite acceptable at face-value, lack little or any substance.

Mo'aẓẓen-e Ḵorāsānī, a Poet and Mystic of the Ẕahabīyyeh Order

F. Mardani

Šeyḵ Moḥammad Alī Mo'aẓẓen Ḵorāsānī was a great poet and learned man living in the Safavid period. He was a famous Sūfī of Ẕahābīyyeh order,

SUMMARY OF ARTICLES

Essays

Ḥāfeẓ in Gœthe's *Faust*

F. Mojtabai

When reading Gœthe's *Faust*, anyone who is well-versed in Persian literature and Iranian mysticism expects to come across some cultural features or mystical ideas from Persian poetry in general and from Ḥāfeẓ' poetry in particular. Gœthe admired Ḥāfeẓ to the point of venerating a divine poet. The influence of Ḥāfeẓ and the eastern culture on Gœthe is admittedly seen in the *West-East Divan*. However, what is less obvious is whether *Faust* also takes inspiration from Ḥāfeẓ or Persian literature in general. This article tries to answer this very question: Does Gœthe's monumental *Faust* show any trace of Ḥāfeẓ' ideas, images, etc.?

The Beginnings of Persian Ascetic Poetry

M.j. Yahaqhi
M. Parham

Persian ascetic poetry is deeply rooted in Islamic teachings. The practical teachings of Islam inspiring this type of poetry included abstention from worldly affairs, purification of the carnal soul, promoting spiritual ethics, etc. These three characteristics are most prominent in Persian ascetic poetry. Ascetic poetry represents the early experiences of Sūfī poetry, which upon refinement

TABLE OF CONTENTS

Editorial

Official and Non-official Word Coining — Gh.A. Haddad Adel — 2

Essays

Ḥāfeẓ in Goethe's *Faust* — F. Mujtabai — 5

The Beginnings of Persian Ascetic Poetry — M.J. Yahaqhi & M. Parham — 25

Language Radicalism in Translation in Iran — A. Khazaeefar — 44

Articles that Are Only Acceptable at Face-value — A. Solhjoo — 55

Mo'aẓẓen Ḳorāsānī, a Poet and Mystic of the Ẕahabīyyeh Order — F. Mardani — 63

On the First Collection of Chinese-Persian Vocabularies — A.M. Moazzeni & Zhang Li Ming — 76

Phenomenology of Time in the Poetry of Ḥāfeẓ, Based on Saint Augustin's Theory of Time — P. Salajeqheh — 94

Who is the Writer of *Sekanjabīyyeh*, *Zaḳārīf* and *Dīvān-e Hazl*? — M. Zakeri — 106

Reviews

A Glimpse of Fifty Sonnets of Ḥāfeẓ Referring to His Time — A. Khatibi — 112

Iranian Studies

The Comparative Study of Motif of Bull in Iranian Mythology — B. Mokhtarian — 125

Selections from the Past

Thoughts on the Meter of Persian Epic Poetry — R. Gauthiot/ tr. A. Samiee (Gilani) — 136

Robert Gauthiot, the French Iranist — T. Sadjedi — 144

The Academy

Compounding in Persian (3) — A. Tabatabai — 148

Recently Published

Meetings of Thinkers and Men of Literature and Art — 158

a) **Books** (in Persian): About the Translation of *Ṣad Sāl Dāstān-nevīsī-ye Īrān* (*A Hundred Years of Writing Stories in Iran*)into Turkish — 190

b) **Articles** (also in Persian): A Critical Analysis ofNima Yushij's View on Classical Poetry in an Attempt to Explain the Descriptive-Narrative Patterns of Modern Poetry; A Critical Survey of The Theoretical Foundations and Methods of Traditional Rhetoric. — 194

(Prepared by A. Chavosh Khatami; S. Rezvani; T. H. Sobhani; A.Samiee (Gilani))

News

Biography and Works of the Late Reza Seyyed Hosseyni — 197

A Man from the Love and Epics Tribe (A Look at the Life and Works of the Late Mohammad-Amin Riyahi) — 202

The Twelfth Meeting of the Academy Discussing Contemporary Persian Literature — 205

Summer Course of Indo-European Languages at Leiden University, Holland — 209

One-Day Seminar of ``Iran's Presence in the Ancient World'' — 210

The Seminar of ``Being a Full-Fledged King, From Alexander to Shahanshah'' — 211

Keykosrow, Šāpūr, Toğloğ-Ābād and *Šāhnāmeh* at Samuel M. Jordan's Center — 213

Two Lectures on Persian Delivered in America — 215

Scientific Congress Held in Honor of Ahmad Samiee (Gilani) — 215

Letters

M. Zakeri — 217

Summary of Articles in English — M. Khazaeefar — 2

ISSN 1025-0832

Vol. X, No. 2 (Ser. No. 38)
Summer 2008

President: Gh.A. Haddad Adel

Editorial board: A.M. Ayati, H. Habibi,
Gh.A. Haddad Adel, M. Khansari, A.A. Sadeghi,
A. Samiee (Gilani), B. Sarkarati

Editor: A. Samiee (Gilani)

Rated as a
Scientific and Research Journal
by the Ministry of Science,
Research and Technology

Nāme-ye Farhangestān

The Academy of Persian Language and Literature
Academies Complex, After Metro Station,
Haghani Express Way, Tehran-Iran
Postal Code: 1538633211
P.O. Box: 15875-6394

Phone: (+98 21) 88642448, 88642439, Fax: 88642500

e-mail: farnameh@persianacademy.ir

Please fill out the subscription form in the following website:
www.persianacademy.ir

This Journal is indexed in the Scientific Information Database:
www.SID.ir

Foreign Subscriptions:
Middle East and neighbouring countries: 40.00 Euro per year
Europe and Asia: 50.00 Euro per year
Africa, North America, and the Far East: 60.00 Euro per year

Bank account in foreign exchange (Euro):
56233, Bank Melli Iran, Eskan branch, code: 271
in the name of the Academy of Persian Language and Literature

Printed in the Islamic Republic of Iran

Ser. No. 38