چاپ دوم

هویت ملی و هویت فرهنگی

بیست مقاله در قلمرو تاریخ و فرهنگ

نوشته و ترجمه‌ی
جلال ستاری

مقاله‌های این کتاب برخی تألیف و برخی ترجمه‌ی آثار نویسندگان برجسته‌اند و به مضمونهایی چند می‌پردازند که همه در مقوله‌ی فرهنگ و ادب و هنر و تاریخ جای می‌گیرند و از جمله عبارتند از: زیبایی‌شناسی و رمزپردازی، سنت و تجدد، زمان در قصه، خواب و خوابگزاری، سعدی، گوته، نیچه، الوار، پروست، نقد هنری، روانکاوی، خاورشناسی جدید، فرهنگ ژاپنی، سیمای زن در طول تاریخ، و نیز مبحثی که عنوان خویش را به کل کتاب بخشیده است.

از جلال ستاری با نشر مرکز

در بی دولتی فرهنگ
عشق صوفیانه
چهار سیمای اسطوره‌ای
رمزهای زنده جان / مونیک دوبوکور
شرق در ادبیات فرانسه / ژان پیر مارتینو

مجموعه جهان اسطوره‌شناسی (۷ جلد)
دربرگیرنده‌ی گزیده‌ای از مهمترین آثار اسطوره‌شناسان نام‌آور

مجموعه پژوهش در قصه‌های جاودان
پژوهشی در قصه سلیمان و بلقیس
پژوهشی در قصه شیخ صنعان و دختر ترسا
پژوهشی در قصه اصحاب کهف
پژوهشی در قصه یونس و ماهی
پژوهشی در عشقنامه هلوئیز و آبلار
پژوهش در ناگزیری مرگ گیل گمش
پژوهشی در حکایات سندباد بحری

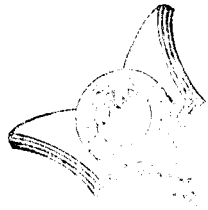
ISBN:964-305-597-3
۳۹۵۰ تومان

هویت ملی وهویت فرهنگی

نوشته و ترجمه‌ی جلال ستاری

ر ن ۲/۲۰۰
۳۰۶

۲/۲۰۰



کتابخانه تخصصی ادبیات
تاریخ ۱۳۷۰
اسکن شد

هویت ملی و هویت فرهنگی

(بیست مقاله در قلمرو تاریخ و فرهنگ)

هویت ملی و هویت فرهنگی

(بیست مقاله در قلمرو تاریخ و فرهنگ)

نوشته و ترجمه‌ی

جلال ستاری

نشرمرکز

۲۴۹۲

هویت ملی و هویت فرهنگی
(بیست مقاله در قلمرو تاریخ و فرهنگ)
نوشته و ترجمه‌ی جلال ستاری
طرح جلد از ابراهیم حقیقی
چاپ اول ۱۳۸۰، شماره نشر ۵۷۰
چاپ دوم ۱۳۸۳، ۸۰۰ نسخه، چاپ سعدی
شابک: ۳-۵۹۷-۳۰۵-۹۶۴

نشرمرکز، تهران، صندوق پستی ۵۵۴۱-۱۴۱۵۵
کتابفروشی نشرمرکز: خیابان دکتر فاطمی، روبروی هتل لاله
خیابان باباطاهر، شماره‌ی ۸، تلفن: ۳-۸۹۷۰۴۶۲
E-mail:info@nashr-e-markaz.com

تمام حقوق برای نشرمرکز محفوظ است.

ستاری، جلال، ۱۳۱۰- ،گردآورنده و مترجم.
هویت ملی و هویت فرهنگی: (بیست مقاله در قلمرو تاریخ فرهنگ) / نوشته و ترجمه جلال ستاری. ـ تهران: نشرمرکز، ۱۳۸۳.
شش، ۴۷۸ ص.: ـ (نشرمرکز، شماره نشر ۵۷۰)
فهرستنویسی براساس اطلاعات فیپا. ISBN: 964-305-597-3
کتابنامه به صورت زیرنویس.
چاپ دوم: ۱۳۸۳.
۱. فرهنگ ایرانی ـ مقاله‌ها و خطابه‌ها. ۲. ایرانیان ـ هویت ـ مقاله‌ها و خطابه‌ها. ۳. ایرانیان ـ تمدن ـ مقاله‌ها و خطابه‌ها. الف. عنوان. ب. عنوان: بیست مقاله در قلمرو تاریخ و فرهنگ.
۲ هـ ۲ س / DSR ۶۳ ۹۵۵ / ۰۰۴۴
کتابخانه ملی ایران ۸۰-۲۴۸۵۴ م

فهرست

	یادداشت	۱
فریتهوف شوان	مرکز پرگار وجود	۲
فریتهوف شوان	زیبایی‌شناسی و رمزپردازی	۴۵
جلال ستاری	سخنی در سنت و تجدد	۸۴
جلال ستاری	هوّیت ملی و هوّیت فرهنگی	۹۵
جلال ستاری	«زمان» قصّه و نقد حال	۱۱۸
محمد مکری	خوابهای‌باطنی وگزارش‌شان نزد کردان اهل‌حق ایران	۱۵۰
اوا میرویچ	خوابگزاری در ایران	۱۷۴
جلال ستاری	زن، تصویرِ تقدیر آدمی است	۱۹۲
جلال ستاری	ماه پنهان	۲۱۱
جلال ستاری	مقام سعدی در ادبیّات فرانسه	۲۲۱
ژ ـ هـ بوسکه	گوته و اسلام	۲۷۳

شش هویت ملی و هویت فرهنگی

طه حسین گوته و شرق ۲۹۳

بازیل نیکی‌تین مضامین اجتماعی در ادب جدید ایران ۳۰۴

یوشیو آبه فرهنگ ژاپنی در جستجوی هویّتش ۳۳۱

پرسی کمپ خاورشناسان نوین ۳۶۲

جلال ستاری مدخلی بر نقد امروزین روز ۳۸۱

ژاک ژ. اسپکتور روشهای نقد هنر و روانکاوی فروید ۴۰۷

پیر بودو گاستون باشلار و روانکاوی نیچه ۴۴۳

گاستون باشلار بذر و خرد در شعر پل الوار ۴۵۳

جلال ستاری از خوانده‌ها دربارهٔ مارسل پروست ۴۶۱

دو مقاله از فریتهوف شوان

یادداشت

فریتهوف شوان، اسلام‌شناس والامقامی است که در بسیاری حوزه‌های دیگر از جمله هنر و عرفان و رمزشناسی و اسطوره‌شناسی و هندشناسی و فرهنگ سرخ‌پوستان که خود روزگاری دراز با آنان زیسته است، نیز صاحبنظر است. متفکری است ژرف‌اندیش و باریک‌بین و منطق‌شناس و نکته‌گیر که تأملاتش، به صلابت احکام علمی، چون افکار و تعلیمات استادش رنه گنون و اندیشه‌های دوستش تیتوس بورکهارت، اگر همواره جنجال برنیانگیخته، مدام مورد توجه اصحاب رأی و نظر بوده است.

مترجم

فریتهوف شوان

مرکز پرگار وجود*

متعارف بودن یعنی متجانس و یکپارچه بودن و متجانس و یکپارچه بودن یعنی مرکزیت داشتن. انسان متعارف انسانی است که تمایلاتش اگر کاملاً متواطی (univoque) نباشند، دست‌کم موافقند؛ یعنی آن قدر موافقند که بتوانند محمل مرکزبخشی که می‌توانیم آن را وجود مطلق یا عشق به خدا بنامیم، باشند. اشتیاق به وجود مطلق که ما به خاطرش آفریده شده‌ایم به سختی در روانی نامتجانس، یعنی روانی عاری از مرکزیت که به همین سبب آن روان با علّت وجودی خویش در تضاد است، واقعیت می‌یابد. چنین روانی، از پیش، «خانه‌ای است که در درونش تضاد برپاست»، بنابراین تقدیرش این است که از لحاظ آخرت‌شناسی ویران شود و فرو ریزد.

دانش انسان‌شناسی (anthropologie) در هند که هم روحانی است و هم اجتماعی، از سویی بین افرادی متجانس که مرکزشان سه مرتبهٔ

---

* *Avoir un Centre*، نامهٔ فرهنگ، بهار ۱۳۷۲. این مقاله بخشی از کتاب **نقد و نظر** بود که هرگز منتشر نشد. متأسفانه مقاله پُر غلط به چاپ رسید.

مختلف دارد[۱] تمییز می‌دهد و از سوی دیگر میان این مردم و مردمی که چون مرکز ندارند متجانس نیستند[۲]، تفاوت قایل می‌شود. آن حکمت، این فقدانِ مرکز را به تنزّل و تدنّی یا به «آمیختگی کاست‌ها»، خاصه اختلاط کاستهایی که حداکثر فاصله میانشان وجود دارد، منسوب می‌دارد. منظورمان در اینجا کاستهای طبیعی است نه کاستهای وضعی (قراردادی یا نهادی). نخستین کاستها همواره با کاستهای نوع دوم که از لحاظ اجتماعی نمودگار آنهاست متقارن نیستند، زیرا کاست نهادی، استثنا را مجاز می‌دارد، به طوری که امروز آن کاست چنان انبوه شده که تمامی امکانات انسانی را شامل می‌شود. بنابراین بی‌آنکه بخواهیم به کاستهای هند بپردازیم به نحو اجمال تمایلات اساسی‌ای را شرح می‌دهیم که کاستها حامل و ناقل آنها هستند و هر جا انسانهایی با تمایلات برجستهٔ خاصی، برحسب طبیعی گروه و جماعت می‌زیند، بازیافته می‌شوند:

نخست، نمونهٔ نوعی یا سنخ اهل تعقل و سیر و نظر و مراقبه و مشاهده و روحانیّت که به حکمت یا تقدس متمایل است. تقدس بیشتر به مشاهده و مراقبه، و حکمت به قوّهٔ تمییز مربوط می‌شود. سپس سنخ جنگجو و شاهانه که به کسب افتخار و دلاوری و قهرمانی تمایل دارد، حتّی در روحانیّت و عوالم معنوی (زیرا همه می‌توانند به تقدّس روی آورند). این نمونه به طیب خاطر، فعّال و اهل عمل و قهرمان خوست و از اینجاست آرمانِ «قهرمان بودن یا قهرمان شدن در کسب فضایل». نمونهٔ سوم نمونهٔ انسان «شرافتمند میانه‌حال» است، یعنی انسانی اساساً کارورز، متوازن، ثابت قدم که مرکزش عشق به کار مفید و نیک به خاطر خداست. وی نه به

۱ـ برهمن، kshatriya، vaisha.

۲ـ chandâla shudra یا panchama.

برتری و تفوّق متمایل است نه به شکوه و افتخار (در عین حال که می‌خواهد هم پرهیزکار باشد و هم بزرگوار)، اما با این همه مابه ـ الاشتراکش با سنخ راهب و روحانی در این است که دوستدار صلح و آشتی است و از ماجراجویی متنفر و به همین علّت برای سیر و نظر، طبق مشغله‌های ذهنی‌اش آمادگی دارد[۳]. در آخرین مرتبه، نمونهٔ آدمی می‌آید که آرمانش تنها لذت کمابیش ستبر و درشتناک است و او انسانی است اهل شهوت و هوا که چون نمی‌تواند بر خویشتن چیره شود، دیگران باید مهارش کنند تا آنجا که بزرگترین فضیلتش، فرمانبرداری و وفاداری است.

بی‌تردید انسانی که مرکزش را در بیرون از وجود خویش، یعنی در لذاتی می‌یابد که بدونِ آن، انگار در خلأ می‌زید، انسانی واقعاً «متعارف» نیست؛ اما به یمن اطاعت از کسی که بهتر از او است و متعهد نقش مرکز در قبالِ وی است، می‌تواند خود را بازیابد. این تحقیقاً همان چیزی است که البته در مرتبه‌ای والا که شامل حال هر انسان می‌تواند شد، در رابطهٔ مرید با مراد روحانی پیش می‌آید و به ظهور می‌رسد.

اما سنخ ممکن دیگری هم از نوع بشر وجود دارد که فاقد مرکز است، نه بدین جهت که شهوت و هوا او را از مرکز داشتن محروم ساخته، بلکه از این رو که در عین حال دو یا سه مرکز دارد و این نمونهٔ آدم پاریا[۴] (paria) است که حاصلِ «آمیختگی کاستها» و وارث خصایص دو یا سه نمونهٔ

۳ـ از لحاظ «کاست» این سنخ سوم به ویژه پیچیده است و ناهمگون، یعنی یکدست نیست و در واقع مشتمل بر روستاییان و پیشه‌وران (artisans) و بازرگانان است. بنابراین جدا از طبقه‌بندی اجتماعی، متضمّن گرایشهای سخت نابرابر است.

۴ـ واژه داخل زبانهای اروپایی شده و از لغتِ تمولیِ paraiyan (tamoul) به معنای نقاره‌چی "tambourinaire" مشتق شده است.

مخالف است: فی‌المثل سرشت نمونهٔ انسان راهب و روحانی با طبیعت آدم مادی‌گرا و لذّت‌جو را یکجا به ارث برده است. این نمونهٔ جدید یعنی آدم سرگشته، همه کاره است و هیچ‌کاره: مقلد و بازیگری مادرزاد است؛ همواره در طلب نایبی برای مرکزَ، یعنی طالب تجانس و یکپارچگی روانی که جبراً و قهراً بدان دست نمی‌یابد. پاریا نه مرکز دارد نه پیوستگی و انسجام؛ عدمی است مولع و والهٔ احساس؛ زندگانی‌اش رشته‌ای گسسته از تجارب بلهوسانه و «من عندی» است. خطر اجتماعی چنین سنخ آدمی واضح است، زیرا انسان در معامله با او هرگز نمی‌داند با چه کسی سروکار دارد؛ هیچ کس نمی‌خواهد به رئیسی اعتماد کند که در حقیقت شعبده‌باز است و به اقتضایِ سرشتش، مستعد جنایت. این امر مبیّن مطرود شمرده شدن کسانی در نظام هندو است که مولود آمیختگیهای عناصر بس نامتجانسند و «خارج از کاست». می‌گوییم که این امر، مطرود بودن آن‌گونه مردم را تبیین می‌کند، نه آنکه زیاده‌رویها را در این زمینه معذور می‌دارد یا آنکه سنجش افراد همواره منصفانه باشد، چیزی که عملاً ناممکن است[۵].

به‌طور کلی سنخ روانی انسان مسئله‌ای نیست که به وجود تمایلی خاص به‌طور منحصر در آدمی مربوط شود، بلکه امری است از مقولهٔ برتری گرایشی ویژه. بدین اعتبار (یا با قید این ملاحظه) می‌توانیم گفت که نخستین نمونهٔ یاد شده «معنوی و روحانی» است؛ دومین نمونه «نجیب» و «نژاده»؛ سومین «درستکار و شرافتمند»؛ چهارمین «اهل شهوت و هوا» و پنجمین «خودپسند» و «متجاوز». روحانیت و نبالت یا نجابت و درستکاری، تمایلات فطری انسانهایی است که بر حسب آموزهٔ هندو برای رازآموزی قابلیّت دارند یا «دوبار زاده شده‌اند»؛ شهوت و هوی‌پرستی و خودپسندی،

۵ـ نظام هند و موارد استثنایی را فدای نفع جمع می‌کند؛ هم به لحاظ حفظ کیفیت و هم به خاطر تأمین و تضمین بقا.

تمایلات کسانی است که از پیش (a priori) به‌طور عینی برای طی طریق روحانی بی‌مایه‌اند، اما چون انسانند چاره‌ای هم جز طی آن طریق ندارند؛ به بیانی دیگر هر انسان علی‌الاصول قادر است که نجات‌بخش خود باشد. به گفتهٔ غزالی می‌باید آدمها را به ضرب تازیانه روانهٔ بهشت کرد.

بنابراین برای انسان فاقد مرکز، گذشته از آنکه علت محرومیت یا نقصش چه باشد، جای امیدواری هست، زیرا مرکزی برتر از انسان وجود دارد که همواره بدان دسترسی داریم و نشانهٔ آن نیز در ما هست، زیرا مانندهٔ آفریدگار خلق شده‌ایم. به همین علت مسیح توانسته بگوید آنچه برای آدمی نامیسّر است همواره برای خداوند مقدور است. انسان هر اندازه که بخواهی ممکن است بی‌مرکز باشد، اما به محض آنکه صادقانه روی به درگاه خدا آورد، به خاطر ارتباطش با حق، مرکز می‌یابد. وقتی روی به درگاه خداوند داریم، همواره در مرکز جهانیم. این دیدگاهِ سه دین توحیدی سامی اصلی است و چشم‌انداز درماندگی آدمی و رحمت پروردگار[۶].

این نکته حایز نهایت اهمیت است که فقدان مرکز نزد آدم هیولانی (hylique) یا تن‌پرور (somatique) ــ که امری نامتعارف است ــ با فقدان مرکز نزد جنس زن ــ که این بار امری متعارف است و در مرتبه‌ای کاملاً متفاوت با فقدان مرکز نزد آدمهای یاد شده مطرح است ــ خلط نشود، زیرا کاملاً واضح است که زن به عنوان موجودی مؤنث، مرکز خود را در مرد می‌جوید، برخلاف بشر هیولانی یا پاریا که خود مرکز ندارد (از منظری که ما در این امور می‌نگریم)، به نحو اتم و اکمل صاحب مرکز

۶ـ دیدگاهی که در بودیسم و بعضی شاخه‌های هندوئیسم نیز ضرورةً بازیافته می‌شود؛ چرا که بینوایی انسان همه جا یکی است، چنان که انسان یکی است و واحد.

خویش است. به دیگر سخن اگر زن به عنوان زن، مشتاق مرکزی است که بیرون از وی یعنی در جنس مکملش قرار دارد (همان‌گونه که مرد به همان لحاظ جویای فضای حیاتی‌اش در جنس مکمّل خویش است)، به عنوان موجود انسانی از تمامی شخصیتش بَرخوردار است به شرطی که از لحاظ انسانی با معیار و ملاک (بشری و وجودشناسی) مطابقت داشته باشد. درک این معنا مستلزم توانایی تفکر به نحوی عینی است؛ خاصه در مواردی که فضیلت و تقوی چنین ایجاب می‌کند. غالباً می‌پندارند که زن قادر به عینیّت نیست، بنابراین نمی‌تواند منطقی عاری از شایبهٔ غرض و مرض داشته باشد، مگر آنکه گوهر زنانگی‌اش را فدا کند[۷]. این نظر از بن خطاست. به گمان ما، زن باید نه خصایص آنِ مرد، بلکه صفاتی را که متعارفاً و به نحو اولیٰ، انسانی است و بر هر فرد آدمی الزام می‌شود متحقق سازد و این امر مستقل از روان‌شناسی زن فی‌نفسه است[۸].

نکتهٔ دیگری که در اینجا باید مورد نظر باشد، مرکز شخص از لحاظ بعضی عوامل نژادی است. اگر می‌باید از آمیختگی دو نژاد زیاده مخالفِ هم اجتناب ورزید، تحقیقاً بدین خاطر است که حاصل این عدم تناسب این است که فرد عموماً صاحب دو مرکز می‌شود و این بدین معنا است که

۷ـ طرفداران استیفای حقوق زنان (féministes) ــ در هر دو جنس ــ نیز دست‌کم به‌طور ضمنی و در عمل یقین دارند که چنین است وگرنه مشتاقِ مرد شدن زن نمی‌بودند.

۸ـ معرفت‌النفس بر حق زن از سویی حاصل اسوه و نمونهٔ اصلی (عین ثابتهٔ) زن، ناشی از جوهر و ذات کلّی است و از سوی دیگر نتیجهٔ کار ویژه‌های زیستی و اخلاقی و اجتماعی وی. این امر محدودیتها و ضعفها و نه نقایصی را ایجاب و الزام می‌کند. وجود انسانی چیزی دیگر است و نرینه چیزی دیگر و جای بسی تأسف است که این دو واقعیت (یعنی homme در معنای انسان و مرد. م.) غالباً با هم خلط شده‌اند، حتی در زبانهایی چون یونانی و لاتینی و آلمانی که میان آنها تمییز می‌دهند. این خلط، معلول این واقعیت است که نرینه مرکزی‌تر از مادینه و بنابراین همگون (intégral)تر است، امّا اثرات مترتّب بر این علّت نسبی است، زیرا انسان (homo یعنی انسان و نه vir یعنی مرد) یکی است.

عملاً مرکز و به بیانی دیگر هویت ندارد. امّا مواردی هم هست که آمیختگی، برعکس نتیجهٔ موزونی به بار آورده است و آن زمانی است که هر یک از والدین به غایت از خصایص نژادی خویش اشباع شده‌اند به قسمی که سنخ نژادی در این موارد بیشتر عامل محدودکننده است تا عامل مثبت. در چنین مواردی اختلاط با نژادی بیگانه به منزلهٔ رهیدگی است و برقراری تعادل؛ اما این نتیجه به میزانی که شرایطش استثنایی است به‌طور استثنایی هم به دست می‌آید. به علاوه هر روان دارای دو قطب است، اما آنها مکمل یکدیگرند نه مخالفِ هم.

☆

فایدهٔ عملی همهٔ این ملاحظات از این واقعیت ناشی می‌شود که ما در جهانی زندگی می‌کنیم که از سویی متمایل است تا مرکز آدمیان را از آنان برباید و از سوی دیگر پرستش «نابغه» را به جای ستایش قدیس یا قهرمان به آنان توصیه می‌کند. امّا نابغه اکثر اوقات انسان بی‌مرکزی است که کثرت آفرینندگی را جایگزین فقدِ مرکز کرده است. یقیناً نبوغی خاصِ انسانِ متعارف و بنابراین انسانِ متعادل و با فضیلت و تقوی وجود دارد، اما دنیای «فرهنگ» و «هنر برای هنر» با وجد و سرور، مردم بهنجار و ناهنجار را یکسان پذیرا می‌شود و مردم ناهنجار در جهان خواب و خیالگون یا کابوس‌وش قرن نوزدهم به ویژه بسیار بوده‌اند، البته به نسبتی که مردم صاحب نبوغ ممکن است فراوان باشند. اینکه چنین نوابغی غالباً مردمی بدبخت و نومید بوده‌اند و حیاتشان در مصیبت و فاجعه پایان گرفته است از شأن و منزلتشان در انظار عموم هیچ نمی‌کاهد، بلکه درست برعکس، مردم آنان را بدان سبب نظرگیرتر و اصیل‌تر می‌یابند و به جذبه و افسونی که نغمه‌های فریبا و هوش‌ربای ایشان (چون نغمهٔ پریان Sirène) و سرنوشت فاجعه‌بارشان دارد، تن درمی‌دهند.

به عنوان نمونه مردی را شاهد مثال بیاوریم که صاحب دو وراثت و بنابراین دو مرکز برابر است؛ یکی عقلانی و قایل به اصالت معنی یا تصور، و دیگری مادّی‌گرا و لذت‌جو. انسان اهل تعقل برای خود فلسفه‌ای می‌پردازد، امّا مادّی‌گرایی و لذت دوستی‌اش آن فلسفه را تعیّن می‌بخشد. از زندگی، چون آدمی خوش‌گذران، لذت می‌برد، امّا خوشیها و لذت‌جویی‌هایش با دلیل تراشی عقلانی شده‌اند. بنابراین لذت‌جویی‌اش بسان لذت‌جویی کسی است که ابیقوری مسلک است و جمال‌شناس و زیباپسند. چنین آدمی، سیرایی‌ناپذیر است و پریشیده و تحت سلطه و سیطرهٔ لذت وقت و تمتع یا خوشی لحظه و همواره این سلوک را به یاری فلسفهٔ لذت‌جویی‌اش بر حق جلوه می‌دهد. این کردار یکی از خطرناکترین امکاناتی است که وجود دارد.

بنابراین شگفت نیست که انسانِ در عین حال داهی و عاری از مرکزی حقیقی، به سادگی، جامعه‌ستیز (psychopathe) باشد. چنین انسانی یا هنرمندی روان‌پریش (schizoïde) است یا سیاستمداری پارانویایی (paranoïaque) یا کسی که نقش‌پرداز مضحکه‌آمیز شخصیت بزرگی است. می‌توان صفات اثری درخشان را ستود، در حالی که ممکن است آفریننده‌اش در حاشیهٔ نبوغ، صاحب خلق و خویی کاملاً نفرت‌انگیز باشد. در این صورت ارزشهایی که در آفریده‌هایش یا در پاره‌ای از آنها ظاهر می‌شود، تنها از یک چشمهٔ روان گسیخته و پاره شده و ناهمگون برمی‌خیزد نه از شخصیتی یکپارچه.

در آنچه مربوط به نبوغ آدم اهل دنیا می‌شود، فی‌نفسه و فارغ از شناخت این مسئله که بهنجار است یا بیمارگون، خوب است یا بد، دانستن این نکته اهمیت دارد که آن نبوغ ممکن است واسطه‌ای برای انتقال صفتی کیهانی و صورت مثالی جمال و جلال باشد و در این صورت رد و طرد

آفریده‌هایش بی‌انصافی است. همچنین خوار شمردنش فقط بدین علت که از هنر سنتی نشأت نمی‌گیرد دور از انصاف است، چنانکه در مقابل، ستایش اثری، تنها بدین سبب که سنتی است یا قدسی، از مقولهٔ جانبداری و غرض‌ورزی محض است، چون ممکن است بد ساخته شده باشد و نمودار فقدان هوشمندی و نیز ناتوانی و عجز آفریننده باشد. خلاصه آنکه ارزشهای جهانی یا کیفیات جمال‌شناسی و اخلاقی ممکن است تصادفاً در هر محیط و اقلیم انسانی متجلی شوند تا حدی که آن اقلیم مانعی بر سر راه آن تجلّی ایجاد نکند[۹].

پس به تأکید می‌گویم که آنچه در نبوغ متحقق (extériorisée) و دنیاوی، قابل شماتت و مستوجب ملامت است جبراً آفریده‌هایش نیست، بلکه این واقعیت است که مرکزش را بیرون از خویش و در اثری که به نوعی صاحب اثر را از هستهٔ حقیقی‌اش بی‌نصیب می‌سازد و یا جایگزین این هستهٔ حقیقی می‌شود، قرار داده است. نبوغی که اومانیسم بدان تعیّن نبخشیده باشد چنین نیست. مثلاً اثر دانته یا ویرژیل، از دولت عنایت الهی، تجلّی مرکزی به غایت غنی و ژرف، یا تحقیقاً «نبوغ» به معنای آرمانی و دستوری و بر حق واژه است. معیار این نبوغ این است که صاحب اثر همان اندازه که به اثرش دل مشغول است در بند رستگاری خویش نیز هست و اثرش نشان از رستگاری وی دارد. بی‌گمان در قلمرو ادبیات این معیار در هر شعر یا قصه‌ای ظاهر نمی‌تواند شد. اما مخصوصِ

۹ـ خاطرنشان کنیم که سوای انواع والای قریحه و طبع و استعداد یا نبوغ (که خاص موسیقی‌دانان و بازیگران بزرگ نیز هست) اعجوبه‌هایی هم از لحاظ ساختمان مغزی وجود دارند از قبیل محاسبان و شطرنج‌بازان یا اعجوبه‌هایی در عالم تخیّل و از لحاظ قدرت حیات چون ماجراجویان بزرگ. ما از آنها در اینجا بدین جهت یاد می‌کنیم که در زمرهٔ پدیده‌هایی که مورد نظر ما است محسوب می‌شوند، گرچه به علّت آنکه اثری نمی‌آفرینند از موضوع بحث ما خارجند.

هر اثری است که خواندنش مدت می‌گیرد و باید این تصرف وجود (اشتغال وقت) خواننده را با عطری روحانی و باطنی جبران کند. هر نویسنده یا هنرمند باید علاوه بر پیام لفظی‌اش به ابلاغ عناصر حقیقت و نبالت و فضیلت یا نهایتاً معانی و تصورات آخرت‌شناسی مبادرت ورزد و ابلهانه‌ترین و منحرفترین پیشداوری، هنر برای هنر است که بر هیچ چیز مبتنی نمی‌تواند بود.

بی‌هیچ گفتگو در بازپسین تحلیل، خودشیفتگی اومانیستی با شیدایی‌اش به تولید انفرادی و نامحدود، مسئول کثرت بیهودهٔ آثار صاحبان قریحه و نبوغ است. چشم‌انداز اومانیستی نه فقط پرستش انسان را توصیه می‌کند، بلکه بدان جهت می‌خواهد بشر را بر وفق آرمانی که از حد آدمی فراتر نمی‌رود کمال بخشد، امّا این آرمانگرایی اخلاقی آینده ندارد، زیرا سراسر وابسته به مرام و مسلکی انسانی است. چنین آرمانی می‌خواهد انسان همواره مولّد و پویا باشد و از اینجا پرستش نبوغ و نابغه نشأت می‌گیرد. آرمان اخلاقی اومانیسم کارساز و اثربخش نیست، زیرا وابسته به مذاقِ روز یا شیوهٔ رایج زمانه و طریقهٔ مختار عصر است[۱۰]. حال آنکه صفات انسانی‌ای که بنا به تعریف، ارادهٔ فراگذشتن از حد خود را ایجاب می‌کنند، تنها به تبع چیزی که برتر از ماست الزام‌آور می‌شوند. همانگونه که علّت وجودی انسان در خود وی

۱۰ـ کمال هنر کلاسیک یا آکادمیک که به طرز نازنده و لافنده‌ای انسانی است، فی‌الواقع در سطح جهان و به نحو عالمگیری الزام‌آور نیست و دیرزمانی است که بدین نکته توجه یافته‌اند؛ امّا نتیجهٔ این وقوف در غلطیدن به جانب افراط‌کاری مخالف آن یعنی پرستش زشتی و ضد انسانیّت بوده است به رغم وجود چند واحهٔ سرسبز در این میان همچون بعضی اسپرسیونیست‌ها، کلاسیسم افرادی چون کانوا (Canova) یا انگر (Ingres) دیگر هیچ کس را متقاعد نمی‌کند، امّا به این دلیل نباید فقط یادگاری‌های (fétiche) ملانزی را قبول داشت.

نیست، صفاتش نیز ممکن نیست نمودار غایت بنفسه باشند. بیهوده نیست که عرفان که رسانندهٔ آدمی به جایی است که بجز خدا نبیند، مقتضی سیر و سلوک (کسب فضایل) است. هر صفت یا کیفیت به شرطی گردنگیر می‌شود که در بازپسین تحلیل از وجود واجب نشأت گیرد نه از امکان خاص (در مقابل وجوب) و بالتبع از چیزی که فقط ممکن (الوجود) است.

تضادّی که در پایه و مبنای اومانیسم وجود دارد این است که اگر انسانی می‌تواند آرمانی بر خویش الزام کند که خوشایند اوست، انسانی دیگر نیز می‌تواند آرمان دیگری برگزیند یا هیچ آرمانی بر خود مقرّر ندارد. در واقع اومانیسمِ رهیده از قید اخلاقی عالمگیر به قدمت اومانیسم در بند اخلاقی جهانگیر است[۱۱] پس از کانت و روسو که موعظه‌گرانی ساده‌دل بودند، نوبت به نیچهٔ ماجراجو رسید که منکر وجود اخلاقی جهانشمول بود. آنگاه دیگر نگفتند که «اومانیسم، اخلاق است» بلکه مدّعی شدند که «اخلاق، منم» و این فقد هرگونه اخلاقیات بود.

ولتر آرزو می‌کرد که انسان بتواند «در پایِ انجیربُنش بنشیند و نان خورد و از خود نپرسد که در درون آن نان چیست»[۱۲]. البته من از حافظه نقل می‌کنم. منظور ولتر این است که آدمی از سلطه و استیلای جزمیّات و کشیشان مصون باشد و امّا به عنوان اومانیستی معتقد فراموش می‌کند که انسانِ خوبِ درستکاری که وی در خواب و خیال می‌بیندش، بالقوه جانور درنده‌ای است. پس از یاد می‌برد که انسان جبراً نیک نیست و تنها چیزی

۱۱ـ بعضی کسان از جناحی کمابیش سنت‌گرا لفظ "hominisme" را البته با نیّت طعن و تشنیع به کار می‌برند. بی‌تردید بدین علت که واژهٔ "humanisme" تداعی معانیهایی را به خاطر خطور می‌دهد که زیاده از حدّ «کلاسیک» است و آنان هنوز معتقدند که با آن تصورات باید همبستگی و پیوند داشت.

۱۲ـ یعنی بدون اشتغال ذهنی به عالم مافوق طبیعت و اسرار و خلاصهٔ کلام به اموری که انسان قادر به ضبط آنها نیست.

که حافظ انسان علیه انسان (یا نگاهدار مردم خوب از تعدی مردم بد) است، تحقیقاً دین و ایمان است؛ چه سلطه‌گر باشد چه نباشد. حتی اگر دین به نوبهٔ خود چند انسان بد را علیه چند آدم خوب رها سازد ــ امری که اجتناب‌پذیر نیست ــ در قیاس با آنچه در جهان بدون انضباط دینی واقع خواهد شد، یعنی تحقیقاً جهانی فقط سپرده به دست انسان‌ها، شرِّ بس کمتری است.

چون در نظریه‌ام راجع به مرکز انسان سخن بدانجا کشید که از امکان وجودیِ گنگ و مبهمی یعنی نبوغ و نابغه یاد کردم، به خود اجازه می‌دهم با احتراز از گیرافتادن در بُن‌بستهای «مبتذل انسانی» (allzumenschlich) با ذکر چند مثال عینی ملاحظات پیشینم را تصویر و مجسّم کنم. این کار رسم و عادت ما نیست، امّا موضوع سخن ما را کمابیش بدان وامی‌دارد. خواننده نباید از این در شگفت شود که با آنچه زین پس می‌خواند پا به جهان نوی می‌نهد.

نزد بتهوون که البته هیچ مایهٔ بیمارگون نداشت، امّا قهراً در مرتبهٔ اومانیسم یعنی در «سطح افقی» جا داشت، با وجود آنکه خداپرست بود، عدم تناسب شاخص میان اثر هنری و منش روحانی را مشاهده می‌کنیم. این خصیصه در مورد نابغه، تحقیقاً از پرستش انسان و بنابراین از رنسانس و عواقب آن ناشی می‌شود. غرض غفلت از این نکته نیست که بسیاری مضامین موسیقیایی بتهوون قدرتمند و عمیقند، امّا به هر حال چنین موسیقیی نمی‌بایست وجود می‌داشت (چون) امکاناتی را که لازم بود درونی بمانند و به گسترش افق سیر و نظر روان مدد برسانند، بیرونی می‌کند و تا آخر به مصرف می‌رساند[۱۳]. از این لحاظ هنر بتهوون در عین

۱۳ـ قویاً امکان دارد که راما کریشنا اگر سنفونی نهم را می‌شنید و می‌توانست زبان آن ←

حال نامحرمی و غمّازی و نیز حیف و میل است، چنان که غالب تجلیّات هنری از رنسانس به بعد همین‌گونه‌اند[۱۴] با این همه نباید از یاد برد که بتهوون در قیاس با بعضی نوابغ، انسانی متجانس و همگون و بنابراین «بهنجار» بوده است، البته اگر از شور خلاّقه‌اش به بیرونی کردن موسیقی صرف‌نظر کنیم.

قهراً در موسیقی بتهوون و پی‌سپرانش (خاصه واگنر) در کنار مضامینی که دارای همهٔ زیبایی ناب صور مثالی اند، خصایصی وجود دارد که نشانگر جنون خودبزرگ‌بینی رنسانس و بنابراین آرمان‌گرایی اومانیستی است. در عین حال که از این‌گونه مضامین موسیقیایی و هماهنگی سازها (harmonies polyphoniques) که آن مضامین را برجسته می‌کنند تأثیر می‌پذیریم، نمی‌توانیم جنبهٔ بی‌تناسب و ثقیل ساخته‌های موسیقیایی موردنظر را نیز نادیده بگیریم. ممکن است نغمه‌ای (ملودی) آسمانی باشد، امّا سنفونی یا اپرا دیگر صیغهٔ مبالغه است. با این وجود شایان ذکر است که انحرافِ بزرگِ[۱۵] Cinquecento کمتر عارض موسیقی و شعر شد و بیشتر نقاشی و پیکرتراشی و معماری را فراگرفت. از این رو خصلت خودبزرگ‌بینی موسیقی جدید از لحاظ قرابت، در حقیقت

← موسیقی را دریابد به حالت samadhi افتد، چنان که وقتی نخستین بار شیری دید یا زمانی که رقاصه‌ای هندی را به وی نشان دادند. چنین شد. امّا سخت تردید داریم که در میان شنوندگان بتهوون، راما کریشناهای بسیار باشند به قسمی که آن دلیل و برهان برای توجیه معنوی و اجتماعی موسیقی‌ای چنان برونی شده و قابل انتقال و سرایت که فی‌الواقع در حکم «شمشیر دودم» است، عملاً هیچ وزن و اعتباری ندارد.

۱۴ـ در حالی که جوهر موسیقی نزد باخ و موتزارت هنوز به صورت مادهٔ بلورین یکپارچه و بی‌درز و شکافی متجلّی می‌شود، در موسیقی بتهوون چیزی بسان شکستن سدّ و بند یا انفجار وجود دارد و تحقیقاً همین حال و هوای زیر و زبر شدن و انقلاب سهمگین است که پسند می‌افتد.

۱۵ـ به ایتالیایی یعنی صد سالهٔ پانزدهم: قرن شانزدهم، عصر رنسانس کلاسیک م.

مستقیمتر به هنرهای تجسّمی رنسانس مربوط می‌شود تا به هنرِ موسیقی آن دوران[۱۶].

اینک پس از سخن گفتن از موسیقی، به نمونهٔ آفرینندگی نابغه‌ای دیگر که این بار خصلت بصری دارد ولی همَچنان قدرتمند و تقریباً آتشفشانی است بپردازیم. منظورمان رودن (Rodin) وارثِ بلافصل رنسانس ــ به رغم چندین قرن فاصله ــ است. گرچه نمی‌توانیم این شاخهٔ شهوت‌آلود و به خودپیچیدهٔ طبیعت‌گرایی عهد باستان را بیان کاملاً مشروح و برحق هنر انسانی بدانیم، امّا از ملاحظه فراخنای غول‌آسای آن هنر، در گویاترین ساخته‌های هنرمند، گزیر و گریزی نیست. نیرویی برانگیزنده در این هنر، چنانکه نزد هنرمندان قرن شانزدهم از قبیل میکل آنژ و دوناتلّو (Donatello) و چلینی (Cellini)، پرستش شهوت‌آلود پیکر آدمی با چشم‌اندازی شرک‌آلود[۱۷] امّا نو ضمن بهره‌گیریهای نارواى گوناگون از عقل و هوش و این همه با مفهوم و بینش دنیای یونان و روم، بزرگی محسوب می‌شود؛ امّا این بزرگی، بزرگیِ انسانی است نه بزرگیِ خداوند.

☆

یکی از علل تعیّن‌بخشِ شکفتگی نبوغ از پایان قرن هجدهم به بعد

۱۶ـ نزد بتهوون و دیگر آلمانیها عظمت خواهی رنسانس دوردست با غرش رعدآسای ژرمانیای کهن ترکیب می‌شود، جدا از حضور ساحتی تقریباً ملکی که اصل مسیحی دارد.

۱۷ـ میان «روز قیامت» میکل آنژ و «دروازهٔ دوزخ» رودن شباهت شگفت‌انگیزی وجود دارد. در هر دو اثر زیبایی شهوت‌انگیز پیکرهای در پیچ و تاب در حال و هوایی لعنت شده و نفرین‌آلود مستغرق است، به جای آنکه همچو خدایان برهنه و احتمالاً عاشق هند و خاور دور، آرامش کرانه‌های آسمانی را به ذهن متبادر کند. در آثار بوردل (Bourdelle) و مایول (Maillol) طبیعت‌گرایی دوران باستان تخفیف یافته است. بی‌گمان مشاهدهٔ صحیح در مقولهٔ هنر، قواعد و قوانینی دارد که باید رعایت شود، امّا قطعاً مقتضی وجود عنصری تنظیم‌کننده و موسیقیایی است که شیوه‌پردازی (Stylisation) است. هنر باید نوعی کتاب باشد؛ امّا نوشته‌ای که بتوان آن را خواند.

و خاصه در قرن نوزدهم، فقیر مایه شدن محیط انسانی بود. در حالی که پیش از آن، خاصه در قرون وسطی، محیط انسانی هم مذهبی بود و هم پهلوانی و بنابراین آکنده از رنگ و نغمه، قرن فلسفه و خاصه انقلاب کبیر فرانسه هرگونه شعور فوق طبیعی و هرگونه فضای حیاتی معطوف به عالم برین را از جهان بازگرفت و انسان بیش از پیش محکوم به زیست در سطحی افقی و در عالمی زدوده از قداست و دیانت و نیز خوکردن به حقارتی بی‌روزنهٔ امید شد. این چیزی است که بعضاً یا در پاره‌ای موارد فریادهای حاکی از اعتراض و درد و رنج و نومیدی و نیز دلتنگی و حسرت و زیبایی را توجیه می‌کند. اگر بتهوون یا هر هنرمند بزرگ دیگری به روزگار شارلمانی یا لویی مقدس می‌زیستند ممکن بود نبوغشان درونیتر ماند و آنان خرسندی و تسلّای خاطر (و خاصه مراتب آفرینندگی‌ای) مناسبتر با آنچه که علّت وجودی زندگانی انسان است بیابند. به عبارت دیگر مرکزشان را به دست می‌آوردند یا مرکزی را که قبلاً داشتند به مرتبهٔ فوق طبیعی ارتقا داده، کمال می‌بخشیدند. بسیاری نوابغ چون از داشتن عالمی واقعی؛ عالمی که معنایی دارد و قبول تعهّد آزادیبخش را امکان‌پذیر می‌سازد، محروم و بی‌نصیب مانده‌اند، برای خود عالمی درونی واجد حدّت و شدّت و قوّتی خلق می‌کنند که منتهی برونی شده است، چون نیازمند تجلّی و جلوه فروختن است؛ عالمی که با دستمایهٔ دلتنگی و حسرت و عظمت فراهم آمده امّا دست آخر، معنا و تأثیرش منحصراً معنا و تأثیر اقرار و اعتراف دارد.

نیچه نابغهٔ آتشریز چنین بود. در این مورد نیز آتشِ درون با شور و حدّت، برونی می‌شود، امّا به نحوی در عین حال منحرف یا بیراه و جنون‌آمیز. منظورمان فلسفهٔ نیچه ــ که در معنای تحت‌الفظی‌اش غیرقابل

اعتناست ـ نیست[۱۸]، بلکه آثار شعری اوست که «زرتشت» بعضاً قدرتمندترین صورت بیان آن است. آنچه این کتاب که ابداً یکدست نیست در وهلهٔ نخست نمودار می‌سازد، واکنش شدید و خشونتبار روانی فطرتاً عمیق در قبالِ محیط فرهنگی مبتذل و دست و پاگیری است. نقص نیچه در این بود که با فقد هرگونه تمییز و تشخیص عقلانی فقط احساس عظمت‌خواهی داشت. زرتشت در حقیقت ضجّهٔ عظمتی پایمال شده است. اصالت دردانگیز و سوزناک (یعنی تحقیقاً همان عظمت) بخشهایی از کتاب از همین جا است البته نه همهٔ بخشها خاصه به استثنای بخشهایی که بیان فلسفه‌ای نیمه ماکیاولی و نیمه داروینی است یا پاره‌هایی که مهارت خُرد ادبی در آنها انعکاس یافته است. هرچه هست بدبختی نیچه ـ چنانکه بدبختی دیگر مردان نابغه‌ای چون ناپلئون ـ این بود که پس از رنسانس زاده شد نه پیش از آن. این مسلماً نمودار جنبه‌ای از سرشت ایشان است، زیرا صدفه و اتفاق وجود ندارد.

بدبختی گوته نابغهٔ متوازن و به لحاظی زیاده متعادل نیز همین بود. منظورمان ازین گفته این است که گوته قربانی زمانهٔ خود شد، بدین علت که اومانیسم به‌طور کلی و فلسفهٔ کانت به‌طور اخص گرایش وی را به حکمتی وسیع و ظریف به تباهی کشاندند. گوته بدین‌گونه به نحوی که سخت تعارض‌آمیز و باطل‌نماست، سخنگوی «افقیّت»ی کاملاً بورژوامآب شد. فاوست گوته که در قرون وسطی با سرّ و راز آغاز می‌شود، در قرن نوزدهم با بشردوستی پایان می‌گیرد. قطع نظر از اوج اعتلای پایان کتاب که از «نیمه هشیاری» مسیحی شاعر می‌جوشد، ولی نمی‌تواند حال و

۱۸ـ این فلسفه ممکن بود بانگ هشداری در باب خطر نوع‌دوستی موهوم و تکلّف‌آمیز (humanitarisme) باشد که موجب ابتذال و تدّنی و بنابراین مرگبار برای نوع بشر است، امّا در واقع نبردی با آسیابهای بادی بود و در عین حال اغوایی بس خطرناک.

هوای کانتی و اسپینوزایی اثر را جبران کند[۱۹]. با این همه انکار نمی‌توان کرد که جوهر انسانی گوته انشراحی دارد و این انشراح در سلوکِ هم خودپسندانه و هم کریمانهٔ روحش[۲۰] و نیز به نحوی صمیمی‌تر در سبک و روال اشعارش که گوته در آنها «واسطه» (و ترجمان) روان مردم آلمان قرون وسطی می‌شود متجلّی است. بدین‌گونه گوته مایهٔ غنایی کسی چون Walter von der Vogelweide[۲۱] را که به طراوت بهاران و مشحون از ظرافت است مداومت می‌بخشد، چنان که گویی زمان متوقف شده باشد.

نمونهٔ به ویژه مسئله‌انگیز استعدادی که از قریحه و طبع جبلّی خود منحرف شده است رمان‌نویس است. در حالی که رمان در قرون وسطی هنوز از اساطیر و افسانه‌ها و آرمانهای مذهبی و پهلوانی الهام می‌پذیرفت، پس از چندی بیش از پیش، دنیاوی[۲۲] بلکه رگو و بی‌معنا شد و رمان‌نویسان

۱۹ـ شاعر به فضل و عنایت نجاتبخش عشق الهی که عالمگیر است و به «هرکس که مدام به جانب خیر می‌گراید» ارزانی شده اعتقاد دارد و این خوش‌بینی در باب آخرت به نحو شگفت‌آوری از سویی با خداشناسی (بدون قبول وحی و دین) قرن هجدهم و از سوی دیگر با معارف باطنی هرمسی و قبّالی اصل، ترکیب می‌شود و ناهماهنگی منطقی چنین باوری آشکار است.

۲۰ـ ماهمان خصایص را با لحن و صبغه‌ای جزئاً متفاوت نزد شیلر نیز بازمی‌یابیم. از این رو ریشخند ایده‌آلیسم دردانگیز این شاعر چنان که امروزه در آلمان رسم شده است غیرقابل قبول است، زیرا نزد شیلر نوعی استعلای اخلاقی و حشمت‌طلبی و عظمت‌خواهی بود که کاملاً حقیقی است و خاصه balladeهایش گواه برآنند.

۲۱ـ شاعر آلمانی (؟۱۱۷۰-۱۲۲۸) م.

۲۲ـ سروانتس از بعضی جهات مستثناست (و بی‌تردید تنها مورد استثنایی نیست) بدین علّت که آثارش حامل و ناقل عناصری از حکمت و رمزپردازی‌ایست که شکسپیر را فرایاد می‌آورد. در میان انواع ادب، تئاتر بسی کمتر از رمان مسئله‌دار است، دست‌کم برای آنکه خصلتی منضبط‌تر و کمتر استیلاجو دارد. نمایشنامه‌های کالدرون دنبالهٔ «نمایشنامه‌های مذهبی» قرون وسطی در مراتب مختلف است و کنشی تعلیمی و روحانی دارد، بسان تراژدیهای یونان باستان که می‌بایست برانگیزندهٔ پالایش روانی یا تطهیر (catharsis) باشند.

به جای آنکه زندگانی خاص خود را تجربه کنند، پیاپی در جلد شخصیتهای خیالی خویش زیستند. کسانی چون بالزاک و دیکنز و تولستوی و داستایفسکی در حاشیهٔ حیات خود می‌زیستند و مایهٔ حیات یا خونشان را به موجودات موهوم مـی‌دادند تا جان بگیرند و خوانندگانشـان را وامی‌داشتند که چنان کنند یعنی با استغراق در حیات دیگران، آن هم با این کیفیت مشّددهکه آن دیگران نه قهرمان و پهلوان بودند و نه اولیا و قدسین و در واقع هرگز وجود نداشته‌اند، نقد زندگانی خویش را از کف بدهند. این ملاحظات را می‌توان در باب سرتاسر عالم خواب و خیالی که «فرهنگ» باشد به کار بست و وارد دانست. توضیح آنکه آدمی به نشئهٔ تریاق ادبیات و نغمه‌های اغواکننده و هوش‌ربای پریان دریایی (sirène) و عینیت بخشیدن به موجودات موهوم که خون زندگی را می‌مکند، در حاشیهٔ دنیای طبیعی و مطالبات و توقعات آن دنیا و بنابراین در حاشیه یا در قطب مخالفِ «یگانه چیز ضرور و واجب» می‌زید. قرن نوزدهم با رمان‌نویسـان گـرم چانـه و بی‌مسئولیت و با «شاعـران نفرین‌شده» و آفرینندگان اپراهای زهرآلود و هنرمندان نگونبخت و خلاصهٔ کلام همهٔ بت‌پرستیهای عبث و بن‌بستهای یأس‌آلودش، قهراً می‌بایست به مانعی که مولود بلاهتش بود برخورد کرده، از پای درآید. از این رو نخستین جنگ جهانی[۲۳] برای «نخستین سالهای قرن بیستم» (Belle Epoque) در حکم غرق شدن کشتی مجلل تیتانیک (Titanic) برای جامعهٔ آراسته و منحطی بود که با آن به سفر می‌رفت یا بر سبیل تشبیه به منزلهٔ Reading Gaol[۲۴] برای اسکار وایلد بود.

۲۳ـ که جنگ دوم جهانی چیزی جز دنبالهٔ دیرآمده و نقطهٔ پایانش نبود.

۲۴ـ زندان Reading که اسکار وایلد دو سال در آن به سر برد و منظومهٔ معروفش به همان نام را سرود که در ۱۹۸۹ به چاپ رسید. م.

وایلد چون دیگر نویسندگان یا هنرمندان، جای جای ارزشهای پراکنده‌ای را به منصه ظهور می‌رساند (منظورمان خاصه قصه‌های اوست)[۲۵] که آدمی می‌خواست آنها را در زمینه و سیاق کلّی دیگری می‌دید، امّا درباره‌شان دست‌کم می‌توان گفت که هر زیبایی فقط قطره‌ای از شبنم آسمانی ارزانی می‌دارد ولو آنکه آنی بیش نپاید. چون گمان می‌بریم که وایلد ساحتی عرفانی داشته (و پرستش جمال تنها سایهٔ زرین آن ساحت بود) بر وی رحمت می‌آوریم و آرزو می‌کنیم که ایکاش می‌توانستیم او را از صبغهٔ بیمارگون و یاوه و جلفش برهانیم[۲۶]. به هر حال حق داریم چنین بیندیشیم که روی آوردنش به دین در دمِ مرگ (in extremis) پس از آن همه امتحانات دردناک، دیداری با خدای رحمان بوده است. همین احساس را در چندین مورد مشابه که ندامت و امید بر قلق و پریشانی و حتی خشم و غیض غلبه کرده نیز می‌توان داشت.

از جمله موارد کلاسیک فردگرایی خودسوز می‌توان مورد Lenau[۲۷] شاعر را که نیمه آلمانی و نیمه مجار بود و مظهر درام خودشیفتگی

۲۵ـ بهترین قصه‌ها بیشتر از شعر برمی‌خیزد تا از رمان و در واقع شعرهای منثورند مهلم از الگوهای سنتی با نیّت رازآموزی که همانا قصه‌های مردمی باشند. خاطرنشان کنیم که قصه‌های اندرسن به پهناوری قصه‌های وایلد نیست، امّا اندرسن این شایستگی را دارد که صاحب روانی کودکانه است.

۲۶ـ یا از نفسش، زیرا وی مظهر مجسّم مسیر تراژیک یا دور کامل لذّتی است که تقریباً مقام خدایی یافته بود، یعنی لذّت‌جویی ظریف و عقلانی شده‌ای که وایلد می‌خواست آن را تا عاقبتِ اجتناب‌ناپذیرش از لحاظ وجودشناسی، تجربه کند. به محض آن که التذاذ خود فی‌نفسه هدف شد، قهراً به خودکشی که در بطنش لانه کرده می‌انجامد، به سبب فقدان ساحتی عمودی و روحانی که بدان وجهی فوق طبیعی داده دوام و پایندگی صور مثالی را می‌بخشد. شاعر با بیان این مطلب در Ballade زندان Reading که «هر آدمی چیزی را که دوست می‌دارد از میان می‌برد» تراژدی درونی لذّت را به مثابهٔ بت و نه عشق بازمی‌گوید.

۲۷ـ ۱۸۰۲-۱۸۵۰ م.

بدبینانه‌ای که به مالیخولیا و زوال عقل انجامید ذکر کرد. چنین سرنوشتهایی در آب و هوایی دینی و سنتی تقریباً غیرقابل تصور است، همان‌گونه که پدیدهٔ عمومی فرهنگی که خود فی‌نفسه هدف باشد در آن آب و هوا تصورپذیر نیست. بی‌تردید، حزن، زیبایی خاصی دارد و یادآور دلتنگیهایی است که موجب تطهیرمان می‌شود، ولی از حد و مرزمان فراتر می‌رود، یعنی برتر از ماست و بنابراین کرانه‌هایی را فرایاد می‌آورد که دستِ خواب و خیالهای زمینی مان با آن تنگ‌نظری دل آزارشان به دامانشان نمی‌رسد. این چیزی است که مایهٔ غنایی Vita Nuova گواه آن است. اندوه و حزن به حق از نغمهٔ ارفه برمی‌خیزد نه از نغمهٔ سیرِن[۲۸] (Sirène).

نقاشانِ مُمتحنی نیز هستند که ارزشهای انکارناپذیری دارند (که اگر چنین نبود سخن گفتن از آنان مورد نداشت)، افرادی چون وان گوگ و گوگن. در این موارد نیز ارزشها کامل و تمام نیست، بلکه جزئی است، بدین معنا که فقدان تمییز و معنویت (دست‌کم در بعضی تصاویر) به رغم شأن و منزلتِ شیوه، احساس می‌شود[۲۹]. امّا آنچه در اینجا از لحاظ ما اهمیّت دارد نه چندان ارزشِ فلان شیوهٔ نقاشی بلکه درام انسانهای متعارفاً هوشمندی است که روح و روانشان را در راه فعالیّت خلاقه‌ای

۲۸ـ از اینرو قدیس فرانسوای سالی (de Sales) که قطعاً از مزیّت احساس بی‌نصیب نبود می‌گفت: «قدیسی اندوهگین، دل‌تنگ قدیسی سزاوار ترحم است». منظورش سودایی بود که تحقیقاً فضایل الهی (یعنی ایمان و رجاء و محبّت یا احسان) را چون خوره می‌خورد و می‌تراشد. نیِ کریشنا تصویر دلتنگی صعودی و نه نزولی است، تمثیلِ حلاوتِ رهیدگی است نه تهلکه.

۲۹ـ از یاد نباید برد که اختیار موضوع، جزو هنر است و موضوع برخلاف آنچه بعضی ابلهانه دعوی می‌کنند ابداً حکایت نیست، بلکه علّتِ وجودی اثر است، امّا متجددان هرگز این معنی را نمی‌پذیرند. در واقع موضوعهای چهره‌نگاران غالب اوقات فاقد جذبه است و بنابراین پیامی ندارد، امّا بخت منظره‌سازان بلند است که می‌توانند از این مشکل و مانع بپرهیزند.

فدا می‌کنند که هیچ کس آن فعالیت را از ایشان مطالبه نکرده و بدان نیازی ندارد و خود آنان نیز همچنین و از هنر دنیاوی و فردگرای خویش مذهبی می‌سازند و بدین‌گونه قربانیِ علّت و سببی می‌شوند که ارزش آن را ندارد که به خاطرش بمیرند (نمونهٔ بارز آن غرب امروز است).

در همهٔ شاخه‌های هنر به نمونهٔ نابغه‌ای برمی‌خوریم که چون آتشبازی در جشن و شادی فقط با خلق یک اثر معنادار یا دو سه اثر که یک نفس آفریده‌اند، خاموش می‌شوند. چنین است بیزه (Bizet) که واسطهٔ نقل و بیان و ابلاغ روحیّات پرووانسی اسپانیایی‌تبار یا رمانتیسم شوریده و فاجعه‌آمیز پیکار با گاو و گاوکشی است؛ با لحن و صبغه‌ای که در بازپسین تحلیل به جوانمردی قهرمانان و پهلوانان و به تغزّل تروبادوران بازمی‌گردد، چیزی که اکثر شنوندگانش ابداً بدان وقوف ندارند.

بار دیگر به ادبیات و جنبه‌هایی از آن که کمتر مایهٔ خرسندی و خشنودی است بازمی‌گردیم. ایبسن و استریندبرگ نمونه‌های اعلای هنرمندان باقریحه‌ای محسوب می‌شوند که می‌خواهند سخنگوی نظریه‌ای افراطی و انقلابی و مخرّب و بنیان‌افکن و به غایت فردگرا و آشوب‌طلب باشند. در قرن نوزدهم این به منزلهٔ نشانه و شهادتنامهٔ بی‌همتایی بوده است که «پس از من جهان را چه ماتم، چه سور» و «دنیا پس از مرگ من چه دریا و چه سراب». این‌گونه صاحبان ذوق و قریحه یا نبوغ، بنا به مورد، به کودکانی می‌مانند که با آتش بازی می‌کنند یا به شاگرد جادوگر گوته شباهت دارند؛ بدین معنا که آنان با همه چیز بازی می‌کنند: با مذهب و نظام اجتماعی و تعادل ذهن و روان، به شرطی که بی‌همتایی دست نخورده و محفوظ ماند، بی‌همتایی‌ای که اینک چون به گذشته نظر کنیم، آشکار می‌شود که ابتذالی تام و تمام بوده است؛ چون هیچ چیز از شیوهٔ باب روز حتی اگر توفنده نیز باشد مبتذلتر نیست.

در اینجا ذکر ملاحظه‌ای کلّی، جدا از ملاحظاتی که پیشتر آمدند، الزامی است و آن اینکه قصد ما مرور مسائل مختلف هنر و ادب یا بررسی جوانب گوناگون آنها نیست (و نمی‌تواند بود) و از این حیث طرح این پرسش که چرا از این یا آن نابغه کهَ به ویژه طرف توجّه‌اند یادی نمی‌کنیم، پرسشی بیجاست. مثلاً اگر از ویکتور هوگو که سخنگوی شکوهمند و محتشم و پرکار رمانتیسم فرانسه است، سخن نمی‌گوییم، بدین جهت است که نه شخصیت و نه سرنوشتش، شرح و تفسیر مایه‌دار طبع و هنرش را از جانب ما توجیه نمی‌کند و همین ملاحظه را در باب هر صاحب نامی که سنخاً و نوعاً با وی برابر است، می‌توان داشت. بنابراین با اظهار این مطلب که صاحب «*شرقیات*» (Orientales) (چنانکه بسیاری دیگر از آفرینندگان هنر) فقط در آثارش و از طریق آنها حیات دارد و با این فرافکنی پرشور نفس خویش، قدرت و اهمیت بیشتر کسب می‌کند و سرانجام به خشکی جمود می‌گراید و این همه خوانندگانش را در «افقیّت» و یأس‌انگیزی محبوس می‌دارد و تصوری غلط از عظمت آدمی یا منحصراً عظمت به اذهان آنان خطور می‌دهد، مطلب خاص دیگری نداریم که بگوییم. در نتیجه اومانیسم [با تبدیل شدن به اومانیسم تکلّف‌آمیز (huanitarisme)] نیز متضمّن تصور غلطی از بینوایی آدمی است که از مشاهدهٔ وسعت دامنهٔ آن در آخرت طفره می‌روند. تصوّری که در ضمن به سادگی به عوام‌فریبی می‌انجامد و به تجربه می‌دانیم که آرمان‌گرایی مبتنی بر خودبزرگ‌بینی با حقارت و تنگ‌نظری اخلاقی هماهنگی و سازگاری دارد، خاصه در زمینهٔ سیاست.

معهذا این دنیای شکننده و تقریباً رؤیاوش نبوغ دنیاوی و «فرهنگ» دو قرن تمام دوام آورد، یعنی کمابیش در نیمهٔ قرن هجدهم زاده شد و در قرن نوزده چون آتشباری در جشن و شادی گسترش یافت و تقریباً در نیمهٔ قرن

بیستم مُرد، گرچه خود را جاودان می‌پنداشت. با مرگ بانیان و عاملان، جماعت مخاطبان مُردند و با مرگ جماعت مخاطبان (خوانندگان)، بانیان؛ یعنی هر دو دسته همزمان درگذشتند و از میان رفتند.

بی‌تردید به ما ایراد خواهند کرد که مدّ و کَشند فرهنگ ادامه دارد، زیرا همواره نویسندگان و هنرمندان جدیدی به ظهور می‌رسند، صرف‌نظر از ارزشی که دارند یا ندارند. این نکته راست است، امّا این فرهنگ دیگر همان فرهنگی که از آن یاد کردیم نیست، یعنی چون مایهٔ حیاتش فراموشکاری است و از فراموشی قوت می‌خورد دیگر آن فرهنگی نیست که برعکس ریشهٔ زندگانی‌اش، یاد و خاطره بود.

حوزه‌ای به ویژه مسئله‌انگیز از فرهنگ با پس‌زمینهٔ اومانیستی، آثار فلسفی است که در آن حوزه و آثار، دعوی داری ساده‌دلانه و جاه‌طلبی کفرآمیز یا فزون‌خواهی ملحدانه در اموری مداخله می‌کنند یا به مسائلی می‌پردازند که به او مربوط نمی‌شود، یعنی امور و مسائل مربوط به حقیقت کلّی یا عالمگیر و این امری به غایت خطرناک است (gravissime). در این زمینه آرزوی بی‌همتایی، گناهی است که کمتر از هر گناه دیگر بخشودنی است. معذلک علاوه بر آنکه نباید مهارت و چیره‌دستی را با هوشمندی خلط کرد، تردیدی نیست که همه جا آدمِ هوشمند هست و اظهار این مطلب که گاه وامانده‌ترین فیلسوف سخنانی می‌گوید که معنایی دارد بیان حقیقتی پیش‌پا افتاده و در حکم توضیح واضحات است. صرف‌نظر از این جنبهٔ مسئله، دست‌کم این امر از لحاظ منطق، متضاد و متناقض می‌نماید که کسانی که به طیب خاطر «متفکر» دانسته شده‌اند، همواره همان کسانی نباشند که می‌توانند تفکّر کنند و حتی میان آنان و اهل تفکّر فاصلهٔ زیادی مشاهده شود و ما به کسانی برخوریم که احساس

می‌کنند قریحه و مایهٔ تفکّر دارند، تحقیقاً بدین علت که نمی‌توانند تمام آنچه را که این کار ویژه ایجاب می‌کند و اقتضا دارد، بسنجند.

در آنچه به آموزه‌ها (اصول عقاید) مربوط می‌شود تشخیص این نکته واجب است که فلسفهٔ دنیاوی گاه و از لحاظی نیز غالب اوقات از کیفیّات مخفّفه برخوردار است، بدین جهت که نارسایی و عدم کفایت الهیّات جاری و ساری و وجود نفاق و شقاق در میان مذاهب، به حق تردیدها و عکس‌العملهایی برانگیخته است، به قسمی که مکاتب فلسفی کمابیش قربانی (آن اوضاع و احوال) شده‌اند، دست‌کم به میزانی که از صداقت بهره‌مندند. علتش این است که حقایق حکمت خالده (philosophia perrenis) که الهیون میانه‌حال به مقدار زیاد از آن ناآگاهند، اقتضا دارد که در روح انسان چیزی جایگزین الهیات عادی شود. این امر البته نه همهٔ پدیدهٔ تفکر جدید، بلکه ارجمندترین جهات یا بعضی جوانب آن را که از دیگر جهاتش بیشتر قابل اغماض است، توجیه و تبیین می‌کند[۳۰]. البته در ورای نتایج هرز و باطل تفکّر علی‌الخصوص غیردینی، تجدید فلسفهٔ اصالت روح به دست کسی چون مِن دوبیران Maine de Biran نیز واقعیت دارد که نباید از فضایلش غافل ماند، و تازه از ادامهٔ حکمت الهی به دست مارتین قدیس و بادر (Baoder, Saint Martin) و بعضاً توسط شلینگ (Schilling) یاد نمی‌کنیم.

امّا به سیلی از نوشته‌های فلسفی بازگردیم که دیالکتیک هگلی را

۳۰ـ صرف‌نظر از موارد سهل‌انگاری و اهمال که خطاست و نابخشودنی (مثلاً در مورد حکمای الهی آزاداندیش)، همه بر این اعتقاد نیستند که باید در پیچ و خمهای تفکر اسکولاستیک مستغرق شد؛ به خصوص که کلیسای شرق (روم شرقی) ــ گرچه سخت سنتی است ــ و نیز پروتستان مذهبان که می‌خواهند فقط بر وفق کتاب مقدس عمل کنند، آن را نمی‌پذیرند.

می‌توان در مورد آنها می‌توان به کار بست. بزرگترین ایرادی که به معدّل «متفکران» می‌توان کرد فقدان درک شهودی واقعیت و در نتیجه فقدان مفهوم تناسبات نزد آنها است یا کوتاه‌بینی و بی‌بندوباری‌شان در برخورد با خطیرترین مسائلی است که عقل آدمی ممکن است تصور کند و اذهان طی قرون یا هزاره‌ها تلاش معنوی برای آن مسائل پاسخ یافته‌اند.

شاید بجا باشد در این زمینه پدیده‌ای را یادآور شویم که به همان اندازه که نامناسب و بیجاست موجب تغیّر خاطر نیز هست، منظور، مورد فیلسوف یا به اصطلاح فیلسوفی است که معتقد است می‌تواند برنهاده‌های منحرفش را به وسیلهٔ رمان و نمایشنامه‌های تئاتر تقویت کند و استحکام بخشد؛ این کار به خلق حوادث و ماجراهای غیرقابل فهم و به هم بافتن داستانهای پوچ و باطل برای اثبات اینکه حاصل دو به اضافه دو پنج می‌شود می‌انجامد. امری که به درستی شاخص ذهنی است که بطلان و پوچی طرد و انکار عقل به یاری عقل را نمی‌بیند؛ و بدان می‌ماند که cogito ergo sum (می‌اندیشم، پس هستم) دکارت را وارونه یا به طرز معکوس گزارش کنیم و عملاً این نظر را اصل قرار دهیم که «هستم، پس نمی‌اندیشم».

به‌طور متعارف طبع و مایه تفکّر، در معنی مترادف با تعهّد مسئولیت است. هنر اندیشیدن همان نشاطِ زیستن نیست. هرکه خواهان توانایی اندیشیدن است، باید توانایی مردن داشته باشد.

☆

صورتی از «فرهنگ بورژوازی» همهٔ کوچکی و حقارت فرهنگ بورژوازی را بی‌نقاب می‌کند و آن جنبهٔ ساختگی و من عندی و فقدان افق تخیل و خلاصهٔ کلام ناهشیاری و رعونت و خودپسندی آن است، بدین معنا که آنی این پرسش مطرح نمی‌شود که «این همه به چه درد می‌خورد و

به چه کار می‌آید؟». هیچ نویسنده‌ای از خود نمی‌پرسد که آیا نوشتن داستانی پس از آن همه داستان که نوشته شده به زحمتش می‌ارزد یا نه؟ چنین می‌نماید که داستان می‌نویسند فقط بدین جهت که دیگران داستان نوشته‌اند و موجبی نمی‌بینند که نَنویسند و نمی‌دانند که چرا نباید به شهرتی برسند که دیگران رسیده‌اند[۳۱]. این انگیزهٔ پایداری است که هیچ چیز قادر به سَد کردنِ راهش نیست، مگر وقوع فاجعه‌ای ناگهانی یا از میان رفتن تدریجی خوانندگان که از آن کمتر مصیبت‌بار است. چون همان‌گونه که پیشتر گفتیم مخاطب که نباشد، اشتهار هم نیست[۳۲]. چنین امری تا اندازه‌ای به وقوع پیوسته است چون دیگر، آثار بعضی نویسندگان قدیم را که شأن و منزلتشان پایدار می‌نمود نمی‌خوانند و قاطبهٔ خوانندگان نیازمندیها و تدابیر و دستاویزها و سرگرمیهای دیگری دارند، حتی اگر پست‌تر از آنها نباشند و نتوان یافت. فرهنگ بیش از پیش همانا فقدان فرهنگ می‌شود، یعنی جنون یا وسواس بریدن ریشه‌های خویش و از یاد بردن موطن خود.

یکی از علل ذهنی چیزی که می‌توان آن را «غلط زدن فرهنگی» نامید این است که آدمی دوست ندارد به تنهایی نابود شود و در نتیجه خواهان آن است که برای نابودیی همگانی، همدستانی بیابد. این همان چیزی است که فرهنگ دنیاوی به نحوی خودآگاه یا ناهشیار، اما نه معصومانه انجام می‌دهد، زیرا در کُنه وجود آدمی، علّت بود و وجود و سرنوشت و

۳۱ـ به قول بالزاک «شهرت یافتن و محبوب شدن».

۳۲ـ کسی چون Léon Bloy هر قدر به حبل متین دین چنگ زند، باز تخیلش در جهان بستهٔ ادبیات همچنان محبوس می‌ماند و در واقع وی با طعنه‌زدن به همکاران و همدستانش آب در هاون می‌کوبد. شگفت آن که در بسیاری موارد، اعتقاد مذهبی بر تخیل تأثیر چندانی ندارد و این نیز یکی از نتایج اومانیسم کامن است.

تقدیرش به صورتی غریزی نهفته است. غالباً به تمدنهای شرقی ایراد کرده‌اند که از لحاظ فرهنگی سترون‌اند، یعنی برحسب معمول شطّی از آفریده‌های ادبی و هنری و فلسفی در آنها جاری نیست. ما معتقدیم که اینک می‌توانیم خود را از زحمت توجیه و توضیح علل چنین امری معاف بداریم.

حتی نفرت‌انگیزتر از تکلّف و تصنّع فاقد تخیّل، جنون تغییر است با توجه به بی‌وفاییهای مکرّری که تغییر متضمن آنهاست و آن نیاز «شکستن و سوختن بتی است که آدمی می‌پرستیده است» و محتملاً «پرستش بتی که خود آن را سوخته است»[۳۳]: کلاسیسم، رمانتیسم، رآلیسم، ناتورالیسم، سمبولیسم، رمان روان‌شناختی و رمان اجتماعی؛ مکتبها همین‌گونه پیاپی می‌آیند و شگفت‌تر ازهمه در این میان این است که با ظهور هر مرحلهٔ نو، آدمی چیزی را که پیشتر کاملاً دریافته بود، دیگر در نمی‌یابد، از بیم آنکه مبادا از قافله عقب بماند. البته مردم مجبورند که هنر راسین و کرنی و خاصه مولیر را که همواره به شوخ‌طبعی‌اش وقوف دارند یا پاسکال[۳۴] را تحقیقاً در متن و زمینهٔ «فرهنگ» به یاد داشته باشند. همچنین ناگزیر از قبول لافونتن و پرو (Perrault) به خاطر کودکانشانند، امّا بسیار اندکند کسانی که هنوز Louise Labé را بشناسند و قدر بدانند که ترانه‌هایش از ترانه‌های پترارک و میکل آنژ و شکسپیر هیچ کمتر نیست که اگر چنین می‌بود شاعری به ظرافت ریلکه، زحمت ترجمه و تبدیل آنها را به شاهکارهایی نو به خود نمی‌داد.

۳۳ـ این تحقیقاً چیزی است که رنسانس با «سوختن» قرون وسطای رمزی و «پرستش» یونان و روم باستان که طبیعت‌گرا بود کرد.

۳۴ـ برای آنکه از فیلسوفی نیز نام ببریم، آن هم «معتبر»ترین فیلسوفی که فرانسه پس از قرون وسطی داشته است.

بی‌تردید آدمی ممکن است از چیزی ملول گردد، چون زیاده از حدّ یا به نحوی بیش از اندازه سطحی بدان پرداخته است، امّا از آن، این نتیجه حاصل نمی‌شود که وی محّق است آن چیز را خوار بشمارد؛ بخصوص اگر هیچ موجبی در آن چیز نباشد که ملاّل‌انگیزی و تحقیر را مجاز بدارد. ملال خود ممکن است نشانهٔ آن باشد که ذهنی به خطا رفته و بیراه شده است و تمایل به ریشخند و سخریهٔ بی‌وجه یقیناً چنین است، زیرا اگر به حق یا ناحق از چیزی ملال گرفته‌ایم بهتر است که به چیز دیگری بپردازیم، نه آنکه جبراً حقیرش بشمریم. کسی که زیاده از حدّ به ارسطو پرداخته می‌تواند به ساززنی اشتغال ورزد یا ساز دیگری بنوازد، امّا به قول شیلر واقعیت این است که «مردم دوست دارند چیزی را که تابناک و درخشان است، تیره و تار کنند و نمط عالی (sublime) را خوار و کوچک بشمرند».

در حالی که همهٔ وجوه و صور ادب و هنرهای سنتی به نحوی متقارن ظاهر می‌گردد (البته با تکیه‌گذارهای مختلف بر حسب زمانه)، وجوه فرهنگ غرب از دوران رنسانس به بعد به‌طور مسلسل و پیاپی متجلّی می‌شود و راهی که می‌پوید پر از تکفیر و تقدیس است. دلیل این امر در بازپسین تحلیل، ناهمگونی عمیق قومی است، یعنی از سویی نوعی ناسازگاری میان روحیات آریایی و سامی نزد اروپاییان و از سوی دیگر، عدم تجانس میان روحیات رومی و ژرمنی. بنابراین دلیلش وضعی است که از جهتی با آنچه هندوان «آمیختگی کاست‌ها» می‌نامند برابر است، منتها با این تفاوت که عناصر متشکلّه و مؤلفهٔ آن وضع و موقعیت، سلسله مراتب و درجات مشخّص و معینی ندارد، بلکه پراکنده است؛ چون غرب از شرق فردگراتر است.

یکی از خصایص فرهنگ غرب از پایان دوران قرون وسطی تاکنون نوعی زنانگی است. در واقع از لحاظ ظاهر، جامهٔ مردان لااقل در طبقات عالی و خاصه نزد شاهان و شاهزادگان مبیّن نیاز مفرط پوشندگان آن جامه‌ها به مقبول افتادن در نظر زنان و خوش آمدن ایشان است و این خود نشانه‌ای گویاست، حال آنکه در فرهنگ به‌طور کلّی می‌توان شاهد افزایش تأثیرپذیری از تخیل و هیجان و خلاصهٔ کلام تفوق بیانی بود که به معنای دقیق واژه مبالغه‌آمیز است و افراطی و روان انسان را به جای آنکه به درون و باطن رجوع دهد «دنیاوی» می‌کند. علت دور و دراز این خصلت ممکن است بعضاً حرمتی باشد که قوم ژرمن، به قول تاسیت (Tacite)، برای زن قایل بوده است (و ما آن پاس داشتن را ابداً ملامت نمی‌کنیم)، امّا این خصیصهٔ کاملاً بهنجار و ستودنی محتملاً بی‌اثر می‌ماند، اگر عامل دیگری که به مراتب تعیین‌کننده‌تر است، وجود نمی‌داشت، یعنی انشقاق جامعهٔ مسیحی به دو گروه اهل دین و اهل دنیا. بدین علت جامعهٔ عرفی (laïque)، جامعهٔ انسانی جداگانه یا تافتهٔ جدابافته‌ای شد که این اعتقاد بیش از پیش در وی قوت گرفت که حق دارد شادخوار و دنیادوست باشد و در چنان جامعهٔ دنیادوستی، زن خواه ناخواه عهده‌دار نقش اول است[۳۵]. ما این جنبهٔ فرهنگ غربی را خاطرنشان

۳۵ـ یکی از نشانه‌های این حاکمیّت مستبدانهٔ علمانیت (laïcité) و دنیادوستی حاصل از آن در جلوه‌های البسه و پوشش، جامهٔ سینه‌باز زنان است که دانته قبلاً آن را مشاهده کرده بود. این امر نه تنها از لحاظ زهد مسیحی بلکه از دیدگاه شرع سامی نیز که تحقیقاً میان روحانی و غیرروحانی تمیزی قایل نیست زیرا سراسر جامعه را قدسی می‌خواهد، امری متعارض است. در اینجا پدیدهٔ برهنگی شگفت‌آور نیست، زیرا در هندوئیسم و مذاهب دیگر مشروع دانسته شده است؛ بلکه این امر که چنین پدیده‌ای در محیط مسیحی ظهور کرده مایهٔ حیرت است. همین ملاحظه در مورد بعضی جامه‌های اواخر قرون وسطی که بخشهایی از اندام مرد را نمایان می‌سازند یا نمی‌پوشانند نیز صادق است. همچنین ←

می‌کنیم، زیرا مبیّن راه و رسم نبوغِ معطوف و ناظر به جهان برون و زیاده از اندازه حسّاس است و از یاد نبریم که این همه از سرّ و راز حوا ناشی می‌شود، نه از سرّ و راز مریم که آن سرّ خود از مایای متعال نشأت می‌گیرد.

☆

باید علیه این پیشداوری به پا خاست که می‌گوید هر انسان نابغه ولو شایسته‌ترین دانشمند، بالضروره هوشمند است و اگر اینشتین در ریاضیات صاحب هوش و ذکاوت است، همین کافی است که در قلمروهای دیگر مثلاً در سیاست نیز هوشمند باشد، چیزی که حقیقت ندارد. مردانی هستند که فقط در یک زمینه صاحب نبوغ‌اند و از جهات دیگر، کم‌استعداد. نمونه‌های نبوغ جزوی (و نه تام و تمام)، یک جانبه، نامتقارن، و بی‌تناسب، بخصوص نویسندگان یا هنرمندانی هستند (و بسیارند این‌گونه مردم) که خلاقیتشان والاست، ولی در عوض خصلت بازاری یا حتی ننگین و نفرت‌انگیز و دل‌آزاری دارند و خلق و خوی خلافِ ادب و حتی زننده‌شان، از علو مقام آنان در خلاقیت می‌کاهد. در جهانی بهنجار، آدمی به طیب خاطر از آفریده‌های ایشان و سمّی که در آنها پنهان است و غالباً کارگر می‌افتد (البته نه در همهٔ آنها، زیرا امکان «واسطه» و «میانجی» شدن و پیام‌رسانی به‌طور منقطع و نامنظم وجود دارد) چشم می‌پوشد.

← می‌توان گفت که جلفی و سبکی آداب جامعهٔ عرفی (خاصه مجالس رقص) مربوط و موقوف به سختگیری مبالغه‌آمیز در دیرها و صومعه‌هاست و این اختلاف زیاده از حدّ نمایان، نشانهٔ عدم تعادلی است که باعث همه‌گونه نوسانات لاحق است. در هند، مهاراجای جواهرنشان و یوگی خاک‌آلود، پدیده‌هایی ناهمانندند، امّا هر دو، «تصاویر حق» محسوب می‌شوند.

نزد بسی اشخاص کمابیش نابغه، «هوشی درخشان» مشاهده می‌کنیم که هیچ‌گونه پیوندی با حقیقت مابعدالطبیعی و نیز با واقعیت آخرت ندارد، حال آنکه تعریف هوشِ تام و تمام یا اساسی و ثمربخش و کارساز، مطابقت داشتن و سازگاری با واقعیت در عین حال «افقی» و «عموی»، زمینی و آسمانی است. ذهنی که نه از اولویّتها مفهومی دارد و نه از تناسبات، بینشی، واقعاً هوشمند نیست، بلکه هوشمندی‌اش حداکثر پرتوی از هوش است که در آینهٔ ذهن وی انعکاس یافته است و ما البته قبول داریم که آن را، «هوش» ــ منتها به معنایی کاملاً نسبی و ناپایدار ــ بنامند. عرصه‌ای که قوهٔ ممیزهٔ آدمی در آن به کار می‌افتد ممکن است بسی محدود باشد، امّا فعالیّت ذهن همانا قوهٔ تمییز است. برعکس گاه انسانی که معناً و بنابراین اساساً هوشمند است عملاً فاقد هوش در زمینهٔ امور دنیوی یا درباب بعضی از آن امور است، امّا این از آن روست که حقاً یا به ناحق نمی‌تواند به امور و اشتغالات دنیوی دل ببندد[۳۶].

به شاعران بازگردیم. ممکن نیست منکر این معنا شد که بعضی نمایشنامه‌های مونترلان (Montherland) در نوع خود به غایت هوشمندانه است، امّا اینکه وی با خلق و خوی سخت نابرابر و متضادش[۳۷]، خارج از قلمرو هنر درام‌نویسی، به هیچ‌وجه از خود قوهٔ تمییز نشان نمی‌داد، نسبیّت و نااستواری چیزی را که می‌توان «هوش دنیاپسندانه» نامید،

۳۶ـ بدون هیچ مبالغه، برای بعضی، هوشمندترین مردم برندگان جایزهٔ نوبل در فیزیک اند.

در قبال چنین افراط کاری‌ها و غرائبی، بیان مطالبی که ممکن است توضیح و اضحات باشند بخشودنی است.

۳۷ـ بدین معنی که جنبهٔ مردمی شخصیّتش یا جنبهٔ اشرافی وی در تضاد بود، چنان که نزد هاینه (Heine) وقاحت با طبع غنایی تعارض داشت. در هر دو مورد، دو قطبی بودن شر نیست، بلکه شرّ در تضاد دو قطب است.

آشکار می‌سازد. در این زمینه نقش شهوات را نباید از یاد برد: غرور موجب محدودیّت هوش می‌شود، یعنی در بازپسین تحلیل آن را نابود می‌کند. منظورمان این است که کار ویژگیهای اساسی هوش را از بین می‌برد و احتمالاً سازوکارهای سطحی آن را بر سبیل استهزا یا به صورتی سخریه‌آمیز باقی می‌گذارد[۳۸].

از این بابت و صرف‌نظر از مسئله تکبر و عُجب، چنین نیز می‌توانیم ادای مقصود کنیم که یونانیان و هم چشمان و حریفانشان از جهتی کاری بس هوشمندانه کردند که پیکر آدمی را به درستی و صحت تمام و به صور ممکن آن به نحو اتم واکمل نمودار ساختند، امّا نکتهٔ اساسی‌تر این است که هموارکردن این رنج بر خود و غفلت از دیگر وجوه مطابقت و رسایی یعنی تحقیقاً همان انحایی که هندوان و بوداییان بسط دادند، از جانب ایشان، کاری بس کمتر هوشمندانه بوده است. هوشمندی فی‌نفسه در وهلهٔ نخست همان‌گونه که پیشتر خاطرنشان کردیم، منظور داشتن اولویّتها و تناسبات است و این امر از قبل و به طریق برهان لمّی (a priori) مفهوم ذات مطلق و سلسله مراتب ارزشهای مطابق با آن مفهوم را اقتضا دارد و ایجاب می‌کند.

☆

پس کارآیی و حسن اثر داشتن در قلمروی و نیز پدیدهٔ نبوغ هیچ کدام

۳۸ـ معنای حیات برای آدمی، سازگار آمدن با حکم الهی (sanctification) است که اگر جز آن باشد انسان دیگر انسان نیست. فردگرایی که نمی‌خواست به محک امتحان آزموده شود، می‌گفت: «زندگانی شایستهٔ همچو منی نیست» حال آن که هرکس باید یکسره بگوید: «من شایستهٔ زندگی نیستم» و امتحان را بپذیرد تا برای زیستن شایستگی یابد. زیرا برای انسان شایستهٔزندگی بودن شایستهٔ خداوند بودن است بی‌آنکه این حقیقت فراموش شود که ما شایستهٔ حق نیستم (Domine non sum dignus)؛ این امر گویای نسبت دیگری بین انسان و خداست.

الزاماً با هوشمندی بالذّات یکی نیست. خطای دیگری که در سنجش به چشم می‌خورد و باید اصلاح شود وسواس یا جنونِ سراغ کردن نبوغ در مقولاتی است که از نبوغ عاری‌اند، یعنی خلط نبوغ با غرایب حالات و تظاهر (snobisme)، وقاحت کلبی‌وار و خودستایی و بُطر و این همه در حکم طلب معبودی است، زیرا طالب، دیگر خدا ندارد که بپرستد و یا پرستش نفس خود در بازنمایی تصنّعی و شبهه‌آمیز آن است؛ و یا به‌طور ساده و مختصر، کرنش کردن در برابر رذایل و ظلمات است.

هیچ چیز آسانتر از این نیست که انسان به وساطت امری که به غلط مطلق می‌نماید بی‌همتا جلوه کند، خاصه که آن مطلق دروغین، منفی هم باشد، زیرا ویرانسازی سهلتر از آبادانی است. اومانیسم، سلطهٔ «افقیّت»، ساده‌دلانه یا محتال و دغلباز است و چون نفی ذات مطلق نیز هست به همین دلیل دروازهٔ گشوده‌ای بر شمار کثیری از مطلقیتهای تصنّعی و غالباً منفی و بنیان‌افکن و ویرانگر است. با چنین نیّات و دست‌آویزهایی بی‌همتا بودن کار چندان دشواری نیست. همین قدر کافی است که آن را بخواهند و مدّ نظر داشته باشند. خاطرنشان کنیم که برانداختنِ بنیان امور نه فقط شامل برنامه‌های فلسفی و اخلاقی می‌شود که ناظر به انهدام نظام متعارف امور است، بلکه در قلمرو ادبیات و در مرتبه‌ای به ظاهر بی‌آزار و بی‌خطر، مشتمل بر همهٔ چیزهایی است که می‌توانند کنجکاوی‌ای ناسالم را تشفّی بخشند. یعنی همهٔ روایات وهم‌انگیز و عجیب و شومناک و «سیاه»؛ بنابراین در نوع خود شیطانی و مستعد برای آماده ساختن بشر تا همه‌گونه زیاده‌روی و شرارت و جلافت کنند و به انواع انحرافات روی آورند. این جنبهٔ شوم رمانتیسم است. ما بی‌هیچ بیم و هراسی از این که «کودک» جلوه کنیم یا در غمِ آن باشیم که «بزرگسال و بالغ» بنماییم به طیب خاطر از این بیخردیها و بلاهتهای ظلمانی چشم می‌پوشیم و به همان

«سفید برفی» (Blânche - Neige) و «زیبای خفته در جنگل» بسی خرسندیم.

رئالیسم «در ادبیات به معنای خاص کلمه مخرّب و زیانبخش است، بدین علت که مدّعی تحویل و ارجاع واقعیّت به پست‌ترین وجوه ممکنِ (در مقابل واجب) طبیعت یا اتّفاق و تصادف است، به جایِ باز بردنش برعکس به صور مثالی و بنابراین به نیّات الهی، یعنی ملخّص کلام به امر اساسی‌ای که هر انسان متعارف باید آنرا بی‌زحمت مشاهده کند و هر انسان خاصه در عشق یا در هر پدیده‌ای که ستایش‌انگیز است، مشاهده می‌کند. وانگهی رسالت هنر همین است، یعنی شکافتن پوست تا مغز آشکار شود و تقطیر ماده به قصد جوهرکشی. نبالت و اصالت چیزی جز آمادگی طبیعی و فطری برای این کیمیاگری در همهٔ زمینه‌ها نیست.

امّا در باب آنچه به تخریب و ویرانگری مربوط می‌شود باید گفت که در قلمرو مرام (idéologie) نه فقط مرامهایی وجود دارند که آشکارا مضّر و خطرناکند، و بنابراین به رغم نقابی که به صورت بسته‌اند، منفی‌اند؛ بلکه مرامهایی نیز هستند که به‌طور صوری کمابیش مثبت امّا تحدیدی و تضییقی و زهرناک و سرانجام در نوع خود ویرانگرند. از قبیل ملّی منشی (ناسیونالیسم) و دیگر تعصّبات آمیخته به خودشیفتگی که غالباً (اگر نگوییم تماماً) همان قدر ناپایدار و سپنجی اند که کوته‌بین و از میان ایده‌الیسم‌های دروغین و نادرست، بدترینشان از بعضی جهات، ایده‌الیسم‌هایی هستند که دین و مذهب را به خود می‌بندند و به طرزی ناخالص به کار می‌گیرند و یدک می‌کشند.

امّا به مسئلهٔ بی‌همتایی بازگردیم که پیشتر بدان پرداختیم: در تعریف بی‌همتایی راستین می‌گوییم که هنر به وسیعترین معنای کلمه، تبلور ارزشهای مثالی است نه رونویسی و نسخه‌برداری طابق‌النعل بالنعل (tale

(quale از پدیده‌های طبیعت و روان. از این رو واژه‌های «واقعیت» و «واقع‌گرایی» در هنر معنایی جز آنچه در علوم دارند، افاده می‌کنند. علوم به ثبت پدیده‌ها می‌پردازد بی‌آنکه احتمالات و حادثات غیرضرور و خرد و بی‌اهمیت را خوار بشمرد؛ حال آنکه نحوهٔ عمل هنر برعکس ــ چنانکه گفتیم ــ تجرید و انتزاع است تا طلا را از «مادهٔ خام» استخراج کند. بی‌همتایی مثبت ممکن نیست از آرزویمان بتراود، بلکه از جمع و ترکیب محیط سنتی با منش و شخصیّت برحق‌مان پدید می‌آید و این جمع و ترکیب، از صور مثالی که آمادگی دارند تا در آن قوالب ظاهر شوند و بدان امر تمایل دارند توشه و مایه می‌گیرد و بارور می‌شود. ملخّص کلام آنکه هنر، طلب و کشفِ مرکز در درون و برون ماست.

☆

در قطبِ مخالفِ نبوغ دروغین که ستوده می‌شود، نبوغ راستین قرار دارد که ناشناخته مانده است. از میان مردان نامدار، لینکلن نمونهٔ چنین نبوغی است. لینکلن مردی است که‌بخش اعظم محبوبیتش مرهون این امر است که مظهر مجسّم آمریکایی میانه حال ــ میانه حال تا حد ممکن ــ دانسته شد و هنوز هم دانسته می‌شود. امّا لینکلن مطلقاً چنین کسی نبود و تحقیقاً نمی‌توانست چنان باشد، زیرا مردی نابغه بود. مردی که هوشمندی و استعداد و نبالت اخلاقی‌اش از حدّ متوسّط بسی فراتر می‌رفت[۳۹].

۳۹ـ وانگهی ممالک متحده رسمیت یافتن اعتماد به خداوند (In God we trust) و نیز تجدید Thanksgiving Day یعنی رسم شکرگزاری از نعم خداوندی را به وی مدیون است. در این مقوله می‌خواهم عظمت اخلاقی دولتمرد دیگری، چانگ کای چک را نیز خاطرنشان کنم که در پایان جنگ جهانی دوم طی بیاناتی از هموطنانش خواست که از ملت ژاپن بیزاری نجویند و این کاری حاکی از بصیرت و جسارتی بی‌سابقه بود، البته نه ←

نمونهٔ دیگر مرد نابغه‌ای که صاحب اختیار و مالک الّرقاب مرکز خود است و نمونه‌ای است شگفت‌آور، گاندی است. گفتم که نمونه‌ای است شگفت‌آور، زیرا چنین می‌نماید که از لحاظ قداست نمونه‌ای است که برتر از وی نیست و حدّ غایی قدَاست محسوب می‌شود. از لحاظ فنّ قداست، گاندی بی‌تردید می‌تواند در زمرهٔ قدّیسین باشد، امّا از دیدگاه سنّت، مسئله محل تأمل است. از دیدگاه «مخالف» باید نظرات (بعضاً) زیاده از حدّ لیبرال بلکه تولستوی وارش را خاطرنشان ساخت، هرچند که به رغم بعضی قیود و شروط نه ودا را انکار کرد نه کاست‌ها را. از دیدگاه «موافق» می‌توان کارورزی‌اش در japa - yoga را شایان تکریم دانست، ولی این استدلال حجتی معتبر از لحاظ سنّت است، نه از دیدگاه قداست محض. ما در اینجا فقط پدیده را تذکار می‌دهیم یا ذکر می‌کنیم بی‌آنکه بخواهیم قاطعانه مسئله را بگشاییم و جانب یکی از دو نظر موافق یا مخالف را بگیریم. به هر حال مورد گاندی یکی از امکانات شاخص و ممتاز دورانی ادواری است که ما در آن زیست می‌کنیم: یعنی دوران ابهامات و تضادّهای منطقی و نیز عصر مستثنیات؛ نظر به آنکه گاندی چیزی بنیان نکرد و به معنای دقیق کلمه پیروانی نداشت، سخن پیشین خویش را تکرار کرده می‌گوییم این که در روحانیّت چه مرتبتی داشته لاینحل می‌ماند[۴۰].

مسئله نبوغ بهنجار که مقیّد و مشروط به هیچ‌گونه زیاده‌روی و

← فی نفسه، زیرا ملتی که نفرت‌انگیز باشد وجود ندارد، بلکه از لحاظ داده‌های سرشت انسانی و مقتضیات روز است که نفرت‌انگیز می‌شود.

۴۰ـ امّا باید بر عاملی که پیشتر خاطرنشان ساختیم قطعاً تأکید ورزیده بگوییم که گاندی کار ویژه یا رسالت استادی روحانی را بر عهده نگرفت و بدان عمل نکرد، بنابراین تساهل و «مسامحهٔ» ما ممکن نیست بر هیچ‌گونه بی‌قاعدگی فنی راه بگشاید.

سوءاستفادهٔ فرهنگی نیست رخصت می‌دهد که به ملاحظات بعدی بپردازیم که در زمینهٔ این بحث حایز اهمیت‌اند. ارزش و اعتبار این استدلال مبتنی بر نژادپرستی که سفیدپوستان و در میان آنان اروپاییان بیش از دیگر نژادها صاحب نبوغ‌اند، عمدتاً در پرتو آنچه راجع به اومانیسم و عواقبش گفتیم آشکارا از دست می‌رود و این کمترین چیزی است که در این باره می‌توان گفت؛ زیرا این معنا از آفتاب روشنتر است که نه باد در گلو انداختن و نه انحراف و کجروی، هیچ‌کدام برتری باطنی محسوب نمی‌شود. با این وجود اگر نبوغ را از لحاظ جنبهٔ طبیعی و بر حقّش مورد نظر قرار دهیم حق داریم از خود بپرسیم که آیا این پدیدهٔ نبوغ ایضاً نزد اقوام فاقد کتابت با توجه به اینکه آنان ظاهراً نمی‌توانند نمونه‌هایی ازین بابت فراهم آورند و عرضه بدارند مشاهده می‌شود یا نه؟ بدین پرسش بی‌تأمل پاسخ می‌دهیم که نبوغ جزو فطرت و سرشت آدمی است و هرجا که انسان هست باید بتواند به وجود گراید و پدید آید. سخت آشکار است که جلوهٔ نبوغ، معلق و موقوف به وجود مواد و مصالحی فرهنگی است که هر گروه نژادی یا قومی در اختیار دارد و چون این مواد و مصالح نزد اقوام یاد شده نسبتاً فقیرمایه است، تجلیات نبوغ در میان آنان نیز باید نامشهود باشد و فراموش شود، مگر در افسانه‌ها و مثلها[۴۱].

نزد اقوام فاقد کتابت، نبوغ بر وفق نوع معیشتشان سه‌گونه ظاهر شده است: نخست نبوغ در جنگاوری و شِهریاری، دوم نبوغ در خطابه و

۴۱ـ قوم زولو (Zoulou) می‌گوید «(هر آدمی پسر، فرزند) Gaïka نیست». منظور ذکر خاطرهٔ رئیسی به ویژه صاحب استعداد و با افتخار است که در زمانهای گذشته که کس به یاد ندارد درگذشته است.

حماسه[۴۲]، و سوم نبوغ در سیر و نظر و مکاشفه. البته از نبوغ اخیر به ندرت نشانه‌هایی باقی مانده است، حال آنکه نشانه‌های دو نبوغ دیگر خاصه نبوغ نوع دوم را آسانتر می‌توان مشاهده کرد. این اقوام درک تاریخی ندارند و به همین دلیل نیز فاقد کتابتند یعنی بینش آنان از زندگی، سراسر، «در زمان سرمدی و جاویدی که دایم‌الحضور است» و در جریان مدّ و برکشندِ چیزها و امور، که فرد در چنان بینشی به هیچ گرفته نمی‌شود، پیگیر شده است؛ به بیانی دیگر، زمان حرکتی حلزونی شکل پیرامون مرکزی نامریی و ساکن دارد.

در شگفتی از فقد «فرهنگ» نزد اقوام فاقد کتابت، عاملی که نباید فراموش شود این است که برای این اقوام طبیعت پیرامون، همهٔ قوّت و مایه‌ای را که روان بدان نیاز دارد فراهم می‌آورد. این اقوام هیچ نیازی نمی‌بینند که بر غنا و زیبایی طبیعت، غنا و جمال پرداختهٔ تخیّل و آفرینندگی انسان را بیفزایند و به سخن آدمی بیش از کلامِ «روح بزرگ» گوش فرادهند[۴۳]. از سویی، فقد فرهنگ شهرنشینی به یقین ممکن است

۴۲ـ بعضی خطیبان سرخپوست حقیقتاً نابغه بودند و پاره‌ای از نطقهایشان تماماً یا جزئاً به صورت مکتوب محفوظ مانده است که به علت صداقت و کرامت و دردانگیزی که در کلامشان هست شگفت‌آورند. به عنوان مثال از سه نابغهٔ نژاد سرخپوست یاد می‌کنیم نخست Hinmaton Yalatkit ("Chief Joseph") رئیس قبیلهٔ Sahaptin («بینی سوراخ») که به اعتقاد نظامیان آمریکایی، فرماندهی اعجاب‌انگیز بود، دوم رئیس قبیلهٔ Técumseh (Sharwnec) که چند دهه پیش از اولی در آغاز قرن نوزدهم زیست و صفاتش به عنوان سیاستمرد و قهرمانی بلندنظر و بزرگوار در ینگه دنیا تقریباً زبانزد است و مثل شده است، سوم Tammany یا Tamanend یک تن از اعضای مجمع یا شورای خاندان (Delwares) Léni Lénapé در قرن هفده که به فرزانگی و حکمت و قداست نه فقط در میان سرخپوستان بلکه نزد سفیدپوستان نیز شهره بود تا آنجا که سفیدپوستان وی را به مثابهٔ «سرور آمریکا»، معزز می‌داشتند و احترام می‌کردند و چندین انجمن و شرکت را به نام وی نامیدند.

۴۳ـ یکی از رؤسای قبیلهٔ سیو (Sioux) پس از دیدار موزهٔ هنرهای زیبای کشوری گفت:

نتیجهٔ انحطاط و تنزّل و تدنّی باشد؛ امّا از سوی دیگر می‌توان آن را چنین تبیین کرد که زاییدهٔ چشم‌اندازی خاص و انتخابی آزاد و ارادی است. بدیهی است که این دو علّت ممکن است با هم ترکیب شوند. از نظر نباید دور داشت که Sannyasi هندو که در جنگل می‌زید به «فرهنگ» دل مشغول ندارد، همچنان که هر مسیحی تارک دنیا. این امر البته معیاری مطلق نیست، امّا بی‌اهمیت هم نیست. زیرا توجه باید داشت که شاهکارهایی از قبیل کلیساهای صدر مسیحیت و کلیساهای جامع و پرده‌های مزیّن به شمایل اولیای نصرانی و جدارهای تزیینی پشت محراب و همچنین آثار شکوهمند هنر بودایی اقوام تبّتی ـ مغولی و ژاپنی یا هنر مقدّم بر آن مکتب و نفایس آثار هنر هندو و نیز والاترین آثار ادبی اقوام و مکاتب مزبور، در دورانهای ابتدایی آن سنن مختلف وجود نداشته‌اند؛ یعنی دورانهایی که تحقیقاً «اعصار طلایی» آن ملل و نحل محسوب می‌شوند؛ تا آنجا که بدایع و نفایس آثار فرهنگ سنّتی به مثابهٔ بازپسین ولی زیباترین تجلیات آن رسالتهای آسمانی پیش از نابودی، به نظر می‌رسند. یعنی به مرور که رسالت و پیام در معرض تهلکه افتاده، بیم آن می‌رود که از دست برود و یا واقعاً نابود شود، آنگاه این نیاز احساس می‌شود و خداوند نیز چنین احساس می‌کند که تمام چیزهایی که بشر دیگر قادر نیست در خود ببیندشان، به صورتی شکوهمند در عالم خارج متجلّی گردد. از آن به بعد می‌بایست اشیای خارجی به بشر تذکار دهند که مرکز آنان کجاست. راست است که علی‌الاصول این تذکّر، رسالت و نقش طبیعت بکر است، امّا در واقع زبان طبیعت بکر فقط جایی مفهوم می‌افتد که طبیعت بکر، برحسب سنّت، کار ویژهٔ حرم را

← «شما سفیدپوستان مردمان عجیبی هستید، زیباییهای طبیعت را از بین می‌برید و سپس صفحه‌ای را با رنگ می‌آلایید و بر آن نام شاهکار می‌نهید».

دارد[۴۴]. وانگهی دو چشم‌انداز هنر قدسی و طبیعت بکر بدان‌گونه که خاصه Zénisme نشان داده، مانعةالجمع نیستند. این نکته ثابت می‌کند که هیچ یک از آن دو کاملاً جایگزین دیگری نمی‌شود.

پس از آنکه در آغاز این جستارِ از سلسله مراتب نمونه‌های نوع بشر (کاستهای ذاتی و حقیقی، نه فقط قراردادی و نهادی) سخن گفتیم، ملاحظاتی در باب موضوعی متفاوت ــ یعنی مسئلهٔ نبوغ ــ با توضیحاتی معترضه و مثالهایی چند آوردیم که معتقد نیستیم برای ذکر آنها باید عذری بیاوریم. در هر دو مورد یعنی نبوغ و مورد کاستها، موضوع با آنچه مطرح است همواره انسان است و مرکزش. خواه طبیعت به انسان، مرکزی شخصی و در نتیجه گرایشی ذاتی بدان و بینشی خاص از وظیفه و خوشبختی عنایت کرده باشد (که در این صورت تحقیقاً با «کاست» سروکار داریم) و خواه انسان صرف‌نظر از مبنا یا مبدأ حرکتش، به طلبِ مرکز و علّت وجودی‌اش برخیزد.

اومانیسم مترادفِ فردگرایی است و فردگرایی مترادف خودشیفتگی، پس منطقاً در آن حصارِ حفاظتی که معیار و میزان بشریت است، روزنه و شکافی گشوده‌اند و در نتیجه میان ذهنیّت و عینیّت یا بین حساسیّت هرزه گردِ سرگشته و عقلِ ناب، عدم توازنی پدید آمده است. امّا با این همه دربارهٔ نبوغ «فرهنگی» دنیوی، به سختی می‌توان احساسی کاملاً بی‌ابهام داشت، چون اگر از سویی باید اومانیسم و اصول ادبی و هنری ناشی از آن را محکوم کرد و مطرود دانست، از سوی دیگر نمی‌توان از شناخت ارزشِ الهامی مثالی (archétypique) و محتملاً تشخیص کیفیّات شخصی فلان نویسنده خودداری ورزید. به قسمی که همواره دستخوش نوعی ابهامیم.

۴۴ـ نزد اقوام آریایی از هند تا ایرلند به استثنای اقوام مدیترانه‌ای در ادوار تاریخی کمابیش و حتی به روزگار ما هنوز نزد شمنی مذهبان آسیا و آمریکا.

این واقعیت که اثری به علت پیام کیهانی و عالمگیرش ممکن است ناقل ارزشهایی باشد که فقط چند تنی می‌توانند آنها را دریابند (چنان که شراب در عین حال ممکن است برای بعضی سودمند و برای برخی دیگر زیانبخش باشد) از دقّتِ احکام و قضاوتهایمان در بسیاری موارد، به لحاظ عینی، تا اندازه‌ای می‌کاهد، و یا دست‌کم آنها را از لحاظ ذهنی متزلزل و نااستوار و تردیدآمیز می‌کند؛ گرچه همواره ممکن است با تصریح مناسبات مورد نظر، مسئله را ساده کرد.

به هر حال آنچه می‌خواستیم در قالب اکثر ملاحظاتمان راجع به نبوغ عصر جدید القا کنیم این است که فرهنگ اومانیستی بدین لحاظ که کار ــ ویژهٔ ایدئولوژی و بنابراین دین را به دوش می‌گیرد، اساساً از سه چیز غفلت می‌ورزد: نخست از خدا، زیرا برای خدا اولویت قایل نیست، دوم از انسان زیرا او را جایگزین خدا می‌کند، سوم از معنای زندگی چون آن فرهنگ فقط به بازی با اشیایی که بتدریج رو به فنا می‌روند و استغراق در آنها، ناهشیارانه، آنچنان که مستوجب شماتت است، بسنده می‌کند. آخرالامر چیزی ضدِّ انسانی‌تر از اومانیسم نیست، زیرا به اصطلاح، تیشه به ریشهٔ انسان می‌زند و با این نیّت که از او جانوری کامل بسازد، فقط توفیق می‌یابد که وی را کاملاً به حیوان تبدیل کند؛ البته این خرده شایستگی را دارد که بعضی خصایص بربریت را بزداید، امّا در نهایت لامحاله به «تجدید بربریّت» جامعه از طریق «انسان‌زدایی» در جامعه، به طرزی عمیق می‌انجامد. گفتیم خرده شایستگی زیرا ملایم شدن آداب و رسوم به شرطی سودمند است که به تباهی و فساد انسان نینجامد. یعنی جنایتکاری را از بند نرهاند و دروازهٔ بستهٔ همهٔ انحرافات ممکن را نگشاید. در قرن نوزدهم هنوز اعتقاد به پیشرفتِ نامحدود اخلاقی ممکن بود، امّا در قرن بیستم بیداری و تنبّه خشونتبار و دل‌آزاری به ظهور رسید

و لازم آمد که انسان به حجّت و برهان غیرقابلِ نقضی تسلیم شود و به پذیرش چیزی که تا آن زمان از قبولش سر باز می‌زد تن در دهد و آن اینکه با صرف اکتفا به رویه و سطح، ضمن تخریب مبانی، نمی‌توان انسان را بهتر کرد.

بنابراین بی‌گمان مایه و استعداد و نبوغ، فی‌نفسه ارزش محسوب نمی‌شوند. آنچه که مطلقاً حتمی است تا آنجا که آدمی تردید دارد و لزومی نمی‌بیند که به تصریح از آن یادکند، این است که بهترین شیوهٔ نبوغ داشتن جز این نیست که از راه حکمت یا تقوی و فضیلت و بنابراین از طریق قداست، به دست آید خاصه در مورد کسانی جز آنان که صاحب نبوغ‌اند، نبوغ خلاّقه به مثابهٔ عطیه‌ای اضافی قطعاً بر این شکفتگی و کمال افزوده می‌تواند شد؛ با این رسالت که بتوانند عناصر باطنیّت و بنابراین رهیدگی را منتقل و ابلاغ کنند. به‌طور یقین معنویت ناب از هر چیزی مستغنی است، امّا هیچ کس بر دانته و Fra Angelico ایراد نخواهد کرد که اوّلی توانایی نگارش داشته و دومی قدرت نقاشی.

☆

اینک به نخستین موضوع مطلب خود بازگشته می‌گوییم: صرف‌نظر از اختلافات ذاتی میان نمونه‌های نوعی بشر، به ترتیب مراتب از لحاظ ریشه‌گرفتگی مرکز (ذات) که بنیانگذار شخصیت آدمی است، با واقعیتی سروکار داریم که می‌توانیم آن را ــ البته با قید ملاحظاتی چند ــ «برابری انسانها از لحاظ دین» بنامیم که قبلاً نیز بدان اشاره کرده‌ایم؛ بدین معنا که انسان در پیشگاه خداوند همواره انسان است و بس، چه صاحب مرکز معتبری باشد چه نباشد. انسان که چنین کسی است همواره آزادی و اختیار دارد که مرکز و هویّت و سرنوشت‌اش را برگزیند: یعنی خانه‌اش را بر ریگزار بنا کند یا بر صخره و سنگ خارا.

آدمی «در انتخاب آزاد و مختار است» امّا حقیقت آنکه انسان واقف و شاعر به مصلحت و در غم سعادت‌اش مجبور است و آزادی انتخاب ندارد. آزادی و اختیار برای آن است که ما چیزی را در ذاتمان هست و ذاتاً همانیم، انتخاب کنیم. ما ذاتاً و باطناً به میزانی آزادیم که مرکزی داریم که موجب آزادی و رهایی ماست و آن مرکز ابداً باعث انقباض و درهم فشردگیمان نیست، بلکه با ارزانی داشتن فضای درونی بیکران و بی‌سایه‌ای، مایهٔ انبساط ماست و این مرکز سرانجام تنها مرکزی است که هست.

فریتهوف شوان

زیبایی‌شناسی و رمزپردازی

(در هنر و طبیعت)*

در هنر

در سازماندهی وسایل و اسباب معنوی، زیبایی که امری مثبت است و مشفق، در نقطهٔ مقابل زهد و ریاضت قرار دارد که مقوله‌ای است فلسفی و بی‌رحم؛ معهذا در هر یک، همواره چیزی از دیگری هست، زیرا هر دو از حقیقت ناشی می‌شوند و با دیدگاههای متفاوت، بیانگر حقیقت‌اند.

طلبِ امر نامطبوع بدین سبب که آن طلب، شکلی و صورتی از زهد و ریاضت است، توجیه‌پذیر و برحق است، امّا نباید به پرستشِ زشتی

---

* Frithjof Schuan, Perspectiven spirituelles et faits humains. 1953, pp. 31-63

نقشها و دستها، زمستان ۱۳۷۵. این مقاله در هفته‌نامه **مهر** نخست بی‌ذکر مأخذ و سپس با ذکر مأخذ (پس از تذکّر مؤکّد اینجانب و نامهٔ اعتراض‌آمیز سردبیر مجلهٔ ***دستها و نقشها***) مجدداً به چاپ رسید.

بیانجامد، زیرا در آن صورت، ساحتی از حقیقت نفی می‌شود. در تمدنی به تمام و کمال سنّتی، هرگز ممکن نبود که چنین مسأله‌ای مطرح گردد یا چنین چیزی پیش آید؛ زیرا زشتی در آن تمدن، امری کمابیش عَرَضی و تصادفی بود. برعکس تنها در دنیای جدید است که زشتی، نوعی معیار یا اصل شده است و زیبایی، امری مخصوص یا اختصاصی و حتی تجملی و فاخر به شمار می‌رود و به همین جهت در همهٔ مراتب، زشتی و سادگی یا بساطت با هم خلط می‌شوند.

در دوران ما، تمییز اشکال (formes) حائز اهمیت خاصی است، زیرا در همهٔ صور و اشکالی که احاطه‌مان کرده‌اند و در میان‌شان زیست می‌کنیم، خبط و غلط، مشهود و نمایان است و بیم آن می‌رود که این خبط و خطا، حساسیّت، منجمله حساسیّتِ عقلانی‌مان را فاسد و تباه کند، بدین وجه که موجب نوعی بی‌اعتنایی بی‌جا و ناصواب و سفتی و سختی و ستبری و عوام‌زدگی و بازاری‌پسندیِ ما شود.

☆ ☆ ☆

زیبایی‌شناسی[1] حقیقی، چیزی جز دانش شناخت اشکال و صور نیست و بنابراین هدفش، شناخت امر عینی و واقعی است و نه ذهنیّت من حیث ذهنیّت. هنر سنتی، سراسر، بر ارتباط و مطابقتی که میان اشکال و صور از یک سو و تعقل از سوی دیگر هست، مبتنی است. وانگهی، درکِ اشکال و صور می‌تواند در مقولهٔ گمانه‌زنی عقلانی نیز، نقش مهمی داشته باشد، بدین معنی که صحت ــ یا منطق ــ تناسب و ابعاد، ملاک و معیارِ درستی یا نادرستی در هر قلمروی است که عناصر صوری در آن، دستی و نقشی یعنی مداخله دارند.

۱ـ ما این واژه را به معنای امروزین و جاری آن به کار می‌بریم و نه به معنایی که بر نظریّاتِ شناخت حسی دلالت دارد.

جلوهٔ مافوق صورت در صورت، بی‌شکلی نیست، بلکه برعکس، شکل و صورتی است که از لحاظ صحت، قاطع و بی‌چون و چند است. مافوق صورت، در صورت، گوشتمند یا متجسد می‌شود، صورتی که در عین حال «منطقی» و «کریم» است؛ وَ بنابراین مافوق صورت، در زیبایی تجسّد و تجسم می‌یابد[۲].

☆ ☆ ☆

زیبایی‌شناسی جاهل و «گیتیانه» (profane)، زیبایی یا چیزی را که آرمانگرایی (ایده‌آلیسم) احساساتی آن مکتب، زیبا می‌پندارد، برتر از حقیقت می‌شمرد ـ دست‌کم عملاً ـ و بدین‌گونه در همان مرتبهٔ زیبایی‌شناسی و من حیث شناختِ زیبایی، دچار انواع خبطها و اشتباهات می‌شود. امّا اینکه زیبایی‌شناسی، ستایش هوشمندانهٔ زیبایی و یا به بیانی دقیقتر، ستایش هوشمندانهٔ احساس زیباشناختی باشد، ابداً بدین معنی نیست که درک زیبایی، چیزی جز اصالت زیبایی و یا اصالت ارزشهای منحصراً صوری (esthétisme) نیست. معهذا از آنچه گذشت چنین استنتاج نباید کرد که پس آدمی به ناچار باید میان اصالت زیبایی و زیبایی‌شناسی یا به بیانی دیگر، بین زیبایی‌پرستی و دانشِ شناخت زیبایی، یکی را اختیار کند؛ عشق به زیبایی، کیفیتی است که مستقل از انحرافات احساساتی و مبانی عقلانیش، وجود خارجی دارد.

زیبایی، جلوه و پرتوی از بهجت خداوندی است و چون خداوند،

۲ـ به همین دلیل، هر تنزل یا هر «نزول آسمانی» یا هر avatâra، واجد زیبایی کامل یا کمال زیبایی است. از این رو در حق بوداها می‌گویند که آنان نه فقط از طریق آموزه و تعلیمات، نجات‌بخش‌اند، بلکه علاوه بر آن به طریقی مستقیم‌تر و «حجمی و جسمی»تر، به لحاظ زیبایی فوق بشری‌شان نیز، نجات می‌بخشند. نام بوداییِ شونیا مورتی Shûnyamûrti (تظاهر یا تجلی خلأ) از این نظر، پرمعنی است.

حقیقت محض است، پرتو بهجتش، آمیزه‌ای است از حظّ و حقیقتی که ما در هر زیبایی مشاهده و درک می‌کنیم.

☆ ☆ ☆

اشکال و صور، وسایلی هستند که به کمک آنها، حقایق یا واقعیتهای روح را مستقیماً و به طریق «حجمی و جسمی» درمی‌یابیم. علم هندسهٔ رمز[۳]، یعنی شناخت چندی رمز، در زیبایی مستغرق است که به نوبهٔ خود و به شیوهٔ خاص خود، رمز است. بنابراین شکل کامل، شکلی است که در آن، حقیقت، در کسوتِ بیان رمزی خدشه‌ناپذیری، با سبک و اسلوبی ناب و هوشمندانه، مجسم و متجسّد می‌شود.

☆ ☆ ☆

انسانی که اشکال و صور را درک می‌کند، نمی‌تواند معبدی باشکوه را از کلبه‌ای روستایی برتر بداند، امّا همواره کلبه‌ای روستایی را بر کاخی بدسلیقه، برتر می‌شمارد.

زیبایی‌شناس پرحرارت و سطحی، همواره معبد باشکوه و حتی گاه کاخ بدسلیقه را از کلبهٔ روستایی بیشتر می‌پسندد.

همهٔ اختلاف میان آن دو، در همین است.

☆ ☆ ☆

زیبایی، آینهٔ حظّ و حقیقت است. اگر عنصر «حظّ» نباشد، فقط شکل یا صورتی عریان، هندسی، ضربدار و یا واجد هرگونه کیفیت دیگر، باقی می‌ماند؛ و بدون عنصرِ «حقیقت»، تنها تمتّع ذهنی و یا به بیانی دیگر فقط تجمّل و شکوه. زیبایی میان شکل انتزاعی و لذّتِ کور جای دارد، یا درست‌تر بگوییم، زیبایی آن دو را با هم ترکیب می‌کند، به قسمی که به

۳ـ هندسه علمی است که در آن از احوال مقدارها و اندازه‌ها بحث می‌شود و بنابراین منظور، شناختِ چندی و کمیّت رمز است. (م).

شکلِ حقیقت‌نما یا مقرون به حقیقت، چاشنی لذت می‌زند و به لذت حقیقت‌گویی، شکل می‌بخشد.

زیبایی، تبلور یکی از جهات و جوانب شادی کلّی و جهانی است و نامحدودی است که به وساطتِ حدّ، بیان می‌شود.

به یک معنی، زیبایی همواره بیش از آن که می‌بخشد، دارد و به معنایی دیگر، بیش از آن که دارد، می‌بخشد. به نخستین معنی، جوهر یا ذات و ماهیت (زیبایی)، نمود می‌نماید و به معنای دوم، نمود، ذات را به ذهن متبادر می‌سازد و وسیلهٔ ابلاغِ ذات می‌شود.

☆ ☆ ☆

زیبایی، همواره بی‌بدیل است، زیبایی کاملی نیست که از زیبایی کامل دیگر، زیباتر باشد؛ اینکه می‌توانیم زیبایی‌ای را بر زیبایی دیگر مرجّح بدانیم، امری است مربوط به التفات شخصی (ما، به آن زیبایی مورد پسند)، و یا مربوط به رابطه‌ای تکمیلی (با همان زیبایی) و از مقولهٔ زیبایی‌شناسی محض نیست.

زیبایی انسان در بطن هر یک از نژادهای بزرگ نوع بشر تأیید می‌شود، امّا متعارفاً انسان، نوعی خاص از زیبایی قومی و نژادیش را از زیبایی قوم و نژادی دیگر بیشتر می‌پسندد و بالعکس، التفاتهای نمونه‌های شاخص انسانی به یکدیگر، کیفاً و کلاً، ممکن است قدرتمندتر از التفاتهای قومی و نژادی باشد.

زیبایی هنری، چون هر زیبایی دیگر، عینی است و بنابراین هوش آن را تشخیص و تمییز می‌دهد، نه ذوق و سلیقه. ذوق و سلیقه، همانقدر برحق است که خصوصیات فردی برحق‌اند. یعنی تا آنجا که ساحاتِ مثبت هنجار انسانی خاصی را بیان می‌کنند. ذوق و سلیقه‌ها باید از زیبایی‌شناسی ناب نشأت گیرند و باید برابر و معادل هم باشند همانگونه

که چشم‌اندازهای مختلف (ژرفانمایی‌های چشم)، برابر و معادل یکدیگرند. نزدیک‌بینی یا نابینایی، شیوه‌های نگریستن نیست، بلکه ناتوانی در دیدن است.

☆ ☆ ☆

انسان در (ادراک و آفرینش) زیبایی، خود را بدانگونه که می‌بایست به نحوی فعال و یا باطناً «می‌بود»، به شیوه‌ای انفعالی ـ از لحاظ ادراک بصری زیبایی ـ یا به شیوه‌ای برونی ـ از لحاظ تولید (زیبایی) ـ «متحقّق» می‌سازد.

وقتی سروکارش با فرآورده‌های بی‌مقدار هنری منحرف است، چگونه هنوز می‌تواند آنچه را که باید «باشد و بشود»، «ببیند»؟ برعکس این خطر هست که وی همان «بشود» که «می‌بیند»، و خبط‌ها و اشتباهاتی را که اشکال مغلوط مورد مشاهده، القاء می‌کنند، درونی و جذب کند.

نحوهٔ تظاهر شیطان صفتی عصر جدید، بیگمان هرچه بیرونی‌تر است، امّا این هم هست که آن شیطان‌صفتی، با تجلی و نمود در اشکالی که زشتی نامعقول و غیرقابل فهمی دارند، هرچه بیشتر بیواسطه و ملموس و تسلط‌جو و استیلاگرند. حتی اذهان «مجرّد» و انتزاعی که چیزی «نمی‌بینند»، در شیوهٔ تفکرشان، به‌طور کلی، تحت تأثیر اشکالی که دوره‌شان کرده‌اند، قرار می‌گیرند و گاه با سطحیت و قشریت شگفت‌انگیزی، هیچ اهمیتی برای آن اشکال قائل نمی‌شوند، چنانکه گویی، تمدنهای سنّتی همصدا و همنوا، خلافِ آن معنی را اعلام نداشته‌اند. از این لحاظ، ایضاً بجاست زیبایی‌شناسی معنوی بعضی مشایخ اهل مراقبه و مکاشفه را یادآور شویم که معلوم می‌دارد حتی در جهانی با اشکال بهنجار نیز، درک زیبایی، می‌تواند حائز اهمیت معنوی خاصی باشد.

☆ ☆ ☆

از دیدگاه زهد و عرفان و یا توبه و انابه، زیبایی ممکن است چیزی دنیایی جلوه کند زیرا از این دیدگاه، در همه چیز به چشم اراده و خواست و همّت می‌نگرند، و در این صورت، زیبایی با آرزو و خواست، خلط می‌شود. امّا از منظر عقل ــ که دیدگاه ذاتی و طبعی اشیاء و امور است و نه دیدگاه وقت و فرصت مناسب و موافق ــ زیبایی، لطیفه‌ای معنوی و روحانی است، زیرا به شیوهٔ خاص خود، حقیقت محض و بهجت ناب را برونی و ظاهر می‌کند. بدین جهت آنکه فطرتاً و ذاتاً اهل سیر و نظر و مکاشفه است، نمی‌تواند چیز زیبایی را بنگرد و با بشنود، بی‌آنکه چیزی الهی در آن مشاهده کند؛ وی به وساطتِ این محتوای الهی، به سهولت از ظواهر می‌گسلد. و امّا مرد سودا و هوس (passionnel) در زیبایی، چیزی جز ناسوت و فریبندگی و اغوا و منیّت نمی‌بیند، و زیبایی دست‌کم وقتی که طبیعی است و نه زمانی که از هنر قدسی نشأت می‌گیرد، او را از «تنها چیز واجب» دور می‌کند؛ در مورد هنر قدسی چنین دورافتادگی‌ای پیش نمی‌آید، زیرا «یگانه چیز واجب»، حُبِ زیبایی را در راه پارسایی و پرهیزکاری و عشق و خدادانی، به کار می‌برد.

معهذا هر یک از این دو نظرگاه باید حقیقتِ نظرگاه مخالف را مراعات کند و ملحوظ بدارد. مقتضای شایستگی و اهلیّت (شناخت حقیقت) نمی‌تواند مانع از آن شود که حقیقت علی‌الاصول بر همهٔ مردم، حتی بر ضعیفان و سست عنصران، الزام گردد و اعتبار جهانشمول هنر قدسی تحقیقاً چنین کاری می‌کند. مقتضای عقل نیز مانع از آن نمی‌تواند شد که همهٔ انسانها، حتی قوی‌ترینشان، طبعاً فسادپذیر باشند. می‌باید نه فقط میان اهل سیر و نظر از یک سو و هوادوستان (passionnel) از سوی دیگر فرق نهاد، بلکه ایضاً لازم است تشخیص داد که هرکس تا چه اندازه اهل سیر و نظر و به چه میزان هوادوست است.

بهتان نهادن بر زیبایی و افترابستن بدان، گاه می‌تواند سودمند باشد، امّا همواره نوعی اهانت است.

☆ ☆ ☆

هنر باید خصلتی در عین حال انسانی و الهی داشته باشد؛ انسانی، نسبت به طبیعتِ پیرامون که برای هنر در حکم مادهٔ اولی (materia prima) است؛ و الهی، نسبت به بشریّت یعنی غرایز نامتعیّن و نامتّصف و نسبت به واقعیت خام هستی روانی‌مان. به لحاظ اول یعنی در نسبت با طبیعت پیرامون، هنر، اثری انسانی را از طبیعت جدا و سوا می‌کند، بدین جهت که اثر هنری مخلوق انسان، به جای آنکه منحصراً کاری تقلیدی (تقلید از طبیعت) باشد، برعکس طبق قواعد معنوی و فنی (هنر)، تفسیر طبیعت و تغییر شکل و تبدیل صورت آن است. به لحاظ دوم، یعنی در نسبت با سرشت و غرائز بشری، مادهٔ خام بشریت، محتوایی آرمانی و مثالی می‌یابد که به آن مادهٔ خام، نظام و نسق می‌بخشد، هدایتش می‌کند و موجب می‌شود که مادهٔ خام سرشت بر وفق سبب کافی وضع و موقع بشری، از حدّ خود فراتر رود و اعتلا یابد.

این دو خصلت است که به هنر تعیّن می‌بخشند و علت وجودی‌اش محسوب می‌شوند.

☆ ☆ ☆

اشکال و صور هنر در جنب کیفیات درون‌زادشان، فایده و سودبخشی بیچون و چرا و دقیقی دارند، بدین قرار: تأثیرات روحانی و معنوی برای آنکه بتوانند بی‌مانع و رادع تجلی کنند، به حال و هوا یا محیطی صوری که از لحاظ تمثیلی با آنها مطابقت داشته باشد، نیازمندند، چه بدون آن محیط و ظرف، حتی اگر همواره حاضر باشند، درخشش ندارند. راست است که معهذا آن تأثیرات می‌توانند در روانِ قدیس مردی بدرخشند، امّا همهٔ

مردم قدیس نیستند و معبد و پرستشگاه برای آن به وجود آمده که روح بتواند به آسانی طنین افکند نه آنکه معبد مانع طنین‌اندازی روح گردد[۴].

هنر قدسی برای آن خلق شده که به حضور معنویت، مداومت بخشد و محمل و ناقل تأثیرات روحانی وَ معنوی باشد. هنر قدسی در عین حال برای خدا و فرشتگان و انسانهاست؛ امّا هنر «گیتیانه» تنها برای انسانها وجود دارد، و به همین علت در حقِ انسان خیانت می‌ورزد، چون او را تنها می‌گذارد و به حال خود رها می‌کند.

هنر قدسی به آدمی یاری می‌دهد تا مرکز خاص خویش یعنی آن کانونی را که طبعاً محبّ و عاشق خداست، بیابد.

☆ ☆ ☆

هنر قدسی علاوه بر کار ویژهٔ «حفاظت و حراست» و «تلقین و القاء» که شامل حال جماعت یا خلایق و نیز (مستقیماً) بعضی مردم اهل سیر و نظر می‌شود که از رمزگرایی هنر قدسی الهام می‌پذیرند و در عین حال از زیبایی‌اش جان تازه می‌یابند، از مقولهٔ «تسلّابخشی به طریق محسوس یا حسّی» نیز هست؛ این تسلّی و دلداری محسوس یا حسی، ممکن است آدمیان را به حسب استعداد و بنیهٔ ذهنی‌شان و جدا از ارزش عینی اشکال، به خدا نزدیک و یا از او دور کند.

اهل سیر و نظر و مراقبه و مکاشفه، اگر «می‌توانند» به هنر من حیث هنر، پشت کند، چون در خلأ جویای خداست، برعکس «باید» از هنری فردی که قهراً در هر مرتبه از مراتب وجود، مأخذ القائات مغلوط و الهام‌بخش شکفتگی و تمامیّتِ دروغینی است، انصراف جوید.

☆ ☆ ☆

۴ـ به ما ایراد خواهند کرد که فرشتگان حتی در اصطبل نیز احساس راحت می‌کنند نه عذاب. امّا تحقیقاً اصطبل، کلیسای باروک یا سوررئالیستی نیست.

در قرون وسطی، انسان دین‌ورز می‌توانست در محیطی به عبادت بپردازد که همه چیزش، گواه بر دها و نبوغی همگون و نیز هوش و کیاستی بود که از مافوق واقعیت، الهام می‌پذیرفت؛ می‌توانست در برابر دیواری بی‌نقش و پیرایه نیز عبادت کند؛ می‌توانست میان زبان همواره حق‌گوی اشکال و صور فاخر و سکوت سنگهای ستبر، یکی را برگزیند و نیکبخت بود که چیزی دیگر برای انتخاب نداشت.

در هوش و ذکاوت ما، جوهری هست که هم می‌خواهد زندگی کند و به تکاپو برخیزد و هم بیارامد، و آن، نوعی فعالیتِ انفعالی است که خودآگاهی و ناخودآگاهی در بطنش به هم می‌رسند و زبانِ هنر که زبانی در عین حال والا و رفیع و سهل و روان است، با همین عنصرِ هستی‌مان، سخن می‌گوید. آن زبان به لحاظ رمزپردازی معنوی یا روحانی اشکال و صور (هنری) و نبالت سبک و اسلوب هنری، والا و رفیع است و به جهت نوعِ جذب یا همسانسازی (assimilation) هنری و جمال‌شناختی، ساده و آسان. اگر این کار ویژهٔ ذهن‌مان، این درک و دریافت شهودی که جایش میان طبیعت و مافوق طبیعت است و ارتعاشات بیشماری دارد، منظماً مورد تجاوز و تعدّی و دست‌اندازی قرار گیرد و گمراه شود و در ضلال افتد، ضایعه و فاجعه‌ای پدید می‌آید که برای هر فرد و اگر نه برای هر کس، دست‌کم برای تمدن، به‌طور قطع و یقین، عواقب و اثرات به غایت خطیری به بار خواهد آورد.

مگر کودک دوست دارد که مادرش هر روز تغییر چهره دهد؟ مگر آدمی خواهان آن است که هر روز خانه و کاشانه عوض کند؟ پرستشگاه یا معبد، بسان بازوان گشادهٔ مادر و خلوتِ انس خانه و کاشانه است و روان و هوش باید بتوانند در آن آغوش باز و حریم حرم، بیارامند.

هیچ چیز از پندارها و شبهاتِ بی‌همتایی و اصالت نزد کسانی که از

کودکی، در ذهنشان این اعتقاد بیوجه یا پیشداوری را کاشته‌اند که «نبوغی خلاقه» دارند، یکنواخت‌تر و ملال‌انگیزتر نیست.

☆ ☆ ☆

زیبایی مختلف‌الشکل عبادتگاه، بسان تبلور سیلانِ روح و یا جریان و میعان رحمت و تبرّک و دعای خیر است، چنانکه گویی آن قدرت غیبی و آسمانی در دامانِ ماده افتاده (که سخت قطعه قطعه و پراکنده می‌شود و تکسّر می‌پذیرد)، ماده را به بارانی از اشکال فاخر تبدیل کرده، به صورت مجموعه‌ای مرکّب از رمزها، همچون سلسله یا منظومهٔ سیارات، درآورده است که در میانمان گرفته‌اند و از هر سو در ما رخنه می‌کنند و اثر می‌گذارند. تأثیر این منظومه (همچون تصادمی که تکانمان می‌دهد)، بسان تأثیر تکان‌دهندهٔ دعای خیر و رحمت است، بدین معنی که تأثیر و برخوردی بیواسطه و وجودی است، یعنی نشانش در سراسر وجود باقی می‌ماند، از اندیشه و تفکّر فرامی‌گذرد و فراسوی آن تمام وجودمان را تا ذات و جوهرش، در تصرف خود می‌گیرد.

دعاهای تبرّک و رحمتی هست که به برف می‌مانند، و بعضی دیگر بسان شراب‌اند؛ و همهٔ آنها می‌توانند در هنر قدسی متبلور شوند. آنچه در این هنر قدسی، جلوهٔ برونی پیدا می‌کند و به ظهور می‌رسد، در عین حال آیین یا آموزه و اصول عقاید و نیز تبرک و دعای خیر و رحمت است، یعنی هم هندسهٔ عالم لاهوت است و هم موسیقی‌اش.

☆ ☆ ☆

ایرادی که به «ناتورالیسم» وارد است نه این است که دانسته چگونه به مشاهدهٔ طبیعت بپردازد، بلکه به سبب اعتقاد جازم و راسخ و جانبدارانه‌اش مبنی بر تقلیلِ هنر به تقلید صرف از طبیعت است. مشاهدهٔ کمابیش صحیح طبیعت می‌تواند با هنری سنتی و بنابراین رمزی

و قدسی، منطبق افتد و همراه و سازگار باشد. چنانکه هنر مصر در دوران فراعنه یا هنر خاور دور این نکته را به اثبات می‌رسانند. در این صورت، مشاهدهٔ طبیعت از عینیّتی که مبنایی عقلانی دارد، نتیجه می‌شود نه از طبیعت‌گرایی هوسناک و تهی. واقع‌گرایی روحانی نقاشان طبیعت‌نگار چین، هیچ شباهت و وجه مشترکی با مذهب دنیاپسند اصالت زیبایی ندارد.

بیگمان هنر قدسی به معنای عدم رعایت تناسبات صحیح نیست، چنانکه درستی تناسبات، خود به خود (ipso facto) موجب عیوب و نقیصه‌های ناتورالیسم نیست. هنر مسیحی بیش از اندازه طبیعت را خوار شمرده است و به همان سبب، بیگمان، ساحتی از هوش و عقل را نیز. از این رو ناتورالیسم در هنر پیکرسازی گوتیک دوران متأخر، و خاصه ناتورالیسم دوران رنسانس، به نظر مردمی که دیگر ارزش معنوی زیبایی هنری کلیساهای Autun[۵] و Vézelay[۶] و Moissac[۷] را درنمی‌یافتند، نشانِ برتری آمد. هنر مسیحی، علی‌الاصول می‌توانست مشاهدهٔ ژرف‌تر طبیعت را با معنویت رمزپرداز خویش ترکیب کند، چنانکه در بعضی آثار، دست‌کم تا حدی و نیز به میزانی که رمزپردازی، خلق تناسبات[۸] خاصی را مقتضی نمی‌دانست، در این امر توفیق یافت، امّا در واقع حدِ کمال در مشاهدهٔ طبیعت و حدِ کمال در رمزپردازی، در هنر مسیحی، به سختی ممکن بود با هم سازگاری داشته باشند، با توجه به تحقیر و

۵ـ کلیسای Laint - Lazare که از سال ۱۱۲۰ تا سال ۱۱۳۲، بنا شد. (م).

۶ـ کلیسای Saint - Pierre (قرن ۱۲) و کلیسای Sainte - Madeleine (قرن ۱۲) (م).

۷ـ کلیسای Saint-Pierre (قرن ۱۰ و قرن ۱۵) (م).

۸ـ منظورمان، عدم تناسبی که علتش دلمشغولی رعایت ژرف‌نمایی است مثلاً در سقفهای گنبدی ابنیهٔ موردنظر و یا در نمای بعضی کلیساهای جامع، نیست.

خوارداشت جسم و طبیعت به‌طور کلی که ناشی از چشم‌انداز مسیحیت است.

☆ ☆ ☆

«حقیقت» در هنر ابداً به حق‌گویی ذهنی هنرمند تحویل نمی‌شود، بلکه بدواً در حقیقت عینی اشکال و صور و رنگها و مواد وجود دارد. از این رو هنری ناخودآگاه و گیتیانه از رونوشتِ امین اثری قدیمی، به مراتب «بدل»تر است، زیرا نسخهٔ بدل دست‌کم حقیقت معنوی کار اصلی را که الگوی رونوشت بوده، منتقل می‌کند، حال آنکه اثر گیتیانه، فقط حامل و ناقل «حقیقت» روانی و بنابراین خبطِ آفرینندهٔ آن اثر است.

مذهب اصالت وجود ذهنی (subjectivisme) خواه در هنر و خواه در فلسفه، به محض آنکه عینیت و موضوعیت یافت، دیگر ذهنیت‌گرایی نیست، زیرا حق‌طلبی و حقیقت‌خواهی یا مطالبهٔ هر ارزش دیگر، مقتضی قبول ملاکهای عینی است.

☆ ☆ ☆

کمتر پیشداوری و سبق ذهنی به اندازهٔ سودای بی‌همتایی و اصالت مطلق و حرصِ جاه در هنر یعنی دعوی جاه‌طلبانهٔ آفرینش اثری که از صفر آغاز شده، چنانکه گویی انسان نیز می‌تواند از عدم مطلق جهانی بیافریند (ex nihilo)، در خود نابسامان و متعارض و سترون است و مدّعی آن بی‌همتایی محض، اگر بکوشد تا چنین اثری (اثری مطلقاً بی‌همتا) بیافریند، به انحرافات مادون بشری رئالیسم، کشیده می‌شود، بسان ابلیس (Lucifer) که با سقوط و هبوط، خود می‌بیند که شکوهمندیش از دست رفته، و معکوس یعنی دهشت‌انگیز شده است. هنرمندان می‌خواهند شیوه‌های اصیلی را که کاملاً دور از حقیقت‌اند، بر ما تحمیل کنند، چنانکه گویی می‌توانند ــ با آنکه همانندِ مایند و همعصرمان ــ محقّ و مجاز باشند

که دست به چنین کارهای سخت عجیب و غریب بزنند. اگر از قوم کهن Atlante[۹]ها بودند، یا موجوداتی که از سیّاره‌ای دیگر آمده‌اند، علی‌الاصول می‌توانستیم حرفشان را باور کنیم، امّا چون انسان‌های فرهنگ عصر جدیداند، می‌دانیم که کیستند. اصالت آنان چیزی جز تکلف و فلسفه‌بافی غلط‌انداز نیست.

تنها از طریق دوباره پیمان بستن با حقیقت کهن، می‌توان به درکش نایل آمد و اصالت نوینی روحاً و معناً بر حق، به چنگ آورد. هنری که «جوینده» (نوجو) است، هنری همواره دروغین است. هنر قدیم هیچگاه جویای چیزی (نو یعنی نوجو) نبود، و اگر گاه دگرگونی یافت (و نوجو شد) از راه الهام‌پذیری بود نه بر اثر تلاش و کوششی که هیچ انگیزه و موجبی نمی‌توانست داشت.

☆ ☆ ☆

«صداقت»ی که بعضی هنرمندان ادّعای برخورداری از آن را در کار دارند، بیش از آن بی‌محتوی و دلخواه و من عندی است که بتواند به حقیقتی دست یابد، مگر آن‌که حالت و واقعیت روانی بسته و محدودی را که افق بازی ندارد، «حقیقت» بدانیم که در این صورت، لاجرم باید پذیرفت که از واژه به معنای جاری‌اش، ناروا سود جسته‌ایم. صداقت دروغین و ادعاآمیز «آفرینندگان» که از معصومیت ابتدایی و یا از خودجوشی سالم آدم وحشی نشأت نمی‌گیرد، چیزی جز واکنش در برابر پیچیدگی‌ها و خستگی‌هایی که آدم بدوی نمی‌شناسد و ندارد، نیست و به بیانی دیگر، حقیقت‌جویی و حق‌گویی‌ای از پایین یا دانی و تحتانی است، زیرا نه تنها خلافِ حقیقت عینی است، بلکه با شرم و آزرم فطری و عقل

۹ـ ساکنان جزیرهٔ افسانه‌ای آتلانتید. (م).

سلیم انسان با تقوی نیز تعارض دارد. امّا متعارفاً انسان باید مرکز الهام‌اش را در وراء خود و در وراء بی‌ثمری و سترونی‌اش که خاصِ گنهکاری زبون است، بجوید. این جستجو وی را ملزم می‌دارد که رویاروی معیاری خارجی، بی‌وقفه به اصلاحِ (موضع) خود و مدام به میزان و سرراست کردن خویش بپردازد و در یک کلام از دستکاریهای مجدّد و بازپرداخت، برای جبران غفلت و نادانی‌اش و نقصی که دارد یعنی فقد ساحتی جهانگیر و کلّی، بازنماند. هنرمند متعارف و بهنجار، در کارش بارها دست می‌برد، نه برای آن که دروغ می‌گوید، بلکه از این جهت که به نقص و ناتمامی خویش وقوف دارد. آدم صالح، هرجا بتواند به اصلاح خود می‌پردازد.

کار هنرمند، کارآموزی در قلمرو خودجوشی نیست، زیرا قریحه و استعداد، اکتسابی نیست، بلکه جستجوی کمال در صورت و بیان، بر وفق اسوه‌های قدسی که در عین حال ملهم از حق و خلق یعنی جماعت‌اند، با فروتنی و دانایی، بی‌وقفه و به گونه‌ای خستگی‌ناپذیر و یا با بی‌خیالی‌ای شادمانه است. این الهام به هیچ‌وجه منافی الهامِ فردی نیست، بلکه برعکس شعاع عملِ آن را محفوظ می‌دارد و در عین حال ارزش معنویش را ضمانت می‌کند. هنرمند از میانه برمی‌خیزد و کناره می‌گیرد و دیگر به خود نمی‌اندیشد، و خود را نمی‌بیند، و چه بهتر از این اگر نبوغ به وی چنان نیرویی می‌بخشد که می‌تواند به شتاب از خود دور شود. امّا کارش، پیش از هر چیز، بازگوی کار جهان است که بر طبق الگویی الهی، گونه‌گون می‌شود.

کمتر چیزی به اندازهٔ اخلاق‌گرایی و اخلاق‌پرستی غریب کسانی که از «تحقیق و پژوهش» هنری، نوعی دین می‌سازند که هم یخزده است و هم پرحرارت، غلط‌انداز است بدین معنی که هم از لحاظ اصول و هم من

حیث نتایج، به طرزی نادرست، نمایشی (دراماتیک) است و نیز به نحوی مضحک، بی‌تناسب.

☆ ☆ ☆

هرگز نباید از نظر دور داشت که هنر به محض گسستن از نوعی مفهوم نگاشت (idéographie) به معنای صحیح و تام و تمام کلمه، چه می‌شود[۱۰]. البته هنر کاملاً حق دارد که چنین کند، زیرا به چه حقی می‌توان عنصر تزیینی را که در همه جای طبیعت هست، از عرصهٔ هنر طرد کرد؟ امّا هنر رسالتی دارد که هیچ چیز نمی‌تواند موجب انصرافش از آن گردد و آن رسالت عبارت است از انتقال و ابلاغ ارزشهای معنوی که یا حقایق نجات‌بخش‌اند و یا کیفیات کیهانی و از آن جمله‌اند، فضایل انسانی.

هنری عالماً و عامداً فردگرا (حاکی از اصالت فرد) و مبتنی بر پیشداوری نبوغ، نه مُثُل و معانی و صور عقلی و ذهنی متعال را جلوهٔ خارجی می‌بخشد و نه فضایل عمیق را عیان می‌سازد، بلکه فقط واقعیت فرد را عینی می‌کند و واقعیت فرد، بر حسب تصادف، ممکن است کیفی باشد، امّا این امکان بسی بیشتر است که در غیاب اسوه‌ها و اصول سنتی، کیفی نباشد.

هنر به معنای عمومی کلمه، فعالیتی است طبعی و ناشی از قریحه و استعداد منطبق بر کارکردی که اساساً بهنجار و در نتیجه، دستوری است.

☆ ☆ ☆

شعر باید صادقانه یکی از زیبایی‌های جهان را بیان کند، ایضاً می‌توان گفت که به زیبایی، بیانگر صداقتی باشد. انگشت نهادن بر نکته‌ای چنین ملموس و محسوس، بیهوده می‌بود، اگر امروزه روز، تعاریف هنر بیش از

۱۰ـ جمله در متن اصلی ناقص است یا سکته دارد و با توجه به سیاق عبارات کامل شد. (م).

پیش مغلوط و نادرست نبود، خواه بدینجهت که خصائص هنری خاص را ناروا به هنری دیگر منسوب می‌دارند، و خواه ازینرو که در تعریف هنری خاص و یا به‌طور کلی هر هنر، عواملی کاملاً دلخواه و من عندی به کار می‌برند و مداخله می‌دهند، مثلاً دلمَشغولی «احوال حالیه» (actualité) را، چنانکه گویی ارزشمندی یا بی‌ارزشی اثری، ممکن است وابسته به این واقعیت باشد که بدانیم آن اثر متأخر است یا کهن و یا معتقد باشیم که کهن است حال آنکه متأخر است و برعکس.

شعر معاصر غالباً فاقد زیبایی و صداقت است. فاقد زیبایی است بدین دلیل ساده که جان شاعران ــ یا درستتر بگوییم جانِ کسانی که چیزی به جای شعر می‌بافند ــ محروم و بی‌نصیب از زیبایی است و فاقد صداقت است به جهت جستجوی تصنعی و حقیرانهٔ تعابیر غریبی که نافی هرگونه خودجوشی است. و این دیگر شعر نیست بلکه نوعی زرگری بی‌روح است با سنگهای بدل، ساخت و پرداخت تدریجی و وسواس‌آمیز چیزی است که درست نقطهٔ مقابل خلق هر چیز زیبا و حقیقی است و نظر به آنکه (امروزه) فرشتهٔ الهام‌بخش شعر خاموش شده است، چون وی را از پیش کشته و خاموش کرده‌اند ــ زیرا آخرین چیزی که انسان «روزگانی» (actuel) خواهد پذیرفت این است که صاف و ساده بنماید ــ تنها کاری که (آنگونه شاعران) می‌توانند کرد این است که به جای الهام‌بخشی، در جان ارتعاشاتی برانگیزند و آن را قطعه‌قطعه و تکه پاره کنند[۱۱].

هوس «روزگانی» بودن (actualité) هرچه باشد، خلاف منطق است که

۱۱ـ همین ملاحظات در مورد موسیقی معاصر نیز صادق است که دیگر موسیقی نیست، بلکه چیز دیگری است. درست در نقطهٔ مقابل هنرهای «ارتعاشی» یا «صوتی». به گرایشهای مخالف ولی در حقیقت مکمّلِ آنگونه هنرها برمی‌خوریم که عبارتند از کوششهایی برای خلق معماری‌ای پویا و می‌توان گفت «رویشی».

شعری بسازیم که شاعرانه نباشد و به تبع چیزی که شعر نیست (در غیاب شعر)، شعر را تعریف کنیم.

☆ ☆ ☆

شاعرانی که اصحاب مابعدالطبیعه یا عارف بودند، چون دانته به عنوان مثال، و بعضی تروبادوران (troubadour) یا خنیاگران و نیز شاعران صوفی، واقعیت‌های روحانی را به یارمندی جان و روان زیبایشان بیان می‌کردند. این نوع بیان بیش از آن که فوت و فن و شیوه و شیمه‌ای خاص باشد، مستلزم داشتن قریحه و استعداد است، زیرا به هرکس این قدرت خداداد اعطاء نشده که بتواند حقایقی را که برتر از فهم و ادراکِ انسان معمولی است، صادقانه بیان کند. حتی اگر منظور بیان اصطلاحات رمزی در شعر باشد، برای توفیق در این کار از روی امانت، به هر حال باید شاعری حقیقی بود. قصد و نیت رمزی آثاری چون Vita Nuova (دانته) و خمریّه (Le "Cantique du Vin") عمر بن الفارض و رباعیات عمر خیام هر چه باشد، ممکن نیست در صورت علم به شرایط و اسباب و شناخت کامل امور، بتوان منکر کیفیت شاعرانهٔ چنین آثاری شد. و همین کیفیت است که موجب می‌شود، از لحاظ هنری، نیّت شاعر را هرچه بوده است، مشروع و برحق بدانیم. وانگهی همین همزیستی شعر و رمز در نمونه‌های اعلای اشعاری که منبع الهامشان الهی است، مثل نشیدالاناشید (Cantique des Cantiques) مشاهده می‌شود.

گاه می‌گویند که تمدنهای شرقی مرده‌اند، و دیگر شعر نمی‌سرایند. این نظر تا آنجا که راست و درست باشد طبعاً مفید این معنی است که آن تمدنها حق دارند که دیگر شعر نمی‌گویند، زیرا تصدیق مرگ خویش بهتر از تظاهر کردن به زنده بودن است.

☆ ☆ ☆

معماری و نقاشی و پیکرتراشی، هنرهایی عینی و ایستمندند، زیرا خاصه بیانگر اشکال‌اند و عمومیّت‌شان بسته به رمزپردازیِ عینی همین اشکال است.

شعر و موسیقی و رقص، هنرهایی ذهنی و پویایند، زیرا از پیش (à priori)، بیانگر ماهیات‌اند و عمومیّت‌شان بسته به واقعیت ذهنی این ماهیّات است.

موسیقی نفسِ ماهیّات را تمییز می‌دهد و نه چون شعر، درجات تجلی ماهیات را؛ از این رو می‌تواند کیفیت «آتش» را بیان کند، امّا چون «عینی» نیست نمی‌تواند معلوم بدارد که منظور چه آتشی است: آتش محسوس و مشهود است یا آتش عشق و شهوت، گرمی و التهاب و شعله‌وری عرفانی است یا آتش کلّی یعنی آتشی که ماهیت کرّوبی و سماوی دارد و همهٔ این اصطلاحاتِ مختلف آتش از آن ناشی است. موسیقی وقتی فرشتهٔ آتشین را وصف می‌کند، همهٔ این آتشها را در عین حال، بیان می‌دارد، و از این رو بعضی صدای عشق و شهوت را می‌شنوند و برخی دیگر آهنگِ کارکرد روحانی مطابق با آن را که کارکردی کرّوبی یا الهی است. موسیقی می‌تواند با تغییرات و تمایزات و اختلافات و خصائص ثانوی نغمه (ملودی) و ضرباهنگ یا ایقاع (ریتم)، این ماهیات را به انواع بیشمار با هم ترکیب کند و عرضه بدارد، امّا ضرب (ریتم) در موسیقی از نغمه (ملودی) اساسی‌تر است زیرا ضرب به زبان موسیقیایی، تعیّنی می‌بخشد که اصلی یا مذکّر است، حال آنکه نغمه (ملودی) مادهٔ گسترش‌پذیر یا مؤنثِ زبان موسیقیایی است.

ماهیّات کروبی یا سماوی به رودهای زلال و شطهای شراب و شیر و عسل و آتش تشبیه شده‌اند چون در واقع اینها همه انواع و اقسام نغمه‌اند و مقولات گوناگون موسیقیایی محسوب می‌شوند.

☆ ☆ ☆

بنا، چه عبادتگاه باشد و چه کاخ یا خانه، نمودگار عالم (یا جهانی از جهانها و یا عالم صغیر) است و بنابراین بر طبق این چشم‌انداز سنتی، برحسب مورد، نمودار «کالبد عرفانی» و «کاست» (caste) و خانواده نیز هست.

جامه، خواه کارکردِ روحانی یا اجتماعی و خواه جان و روان را صورت خارجی می‌بخشد، و البته این هر دو جنبه ممکن است با هم ترکیب شوند. جامه در تعارض با برهنگی است، همانگونه که روان با جسم و کارکرد روحانی (مثلاً کشیشی و قدیسی) با سرشت بهیمی (غریزی) تضاد دارد. هنگامی که جامه با برهنگی ترکیب شود (مثلاً نزد هندوان)، ساحت کیفی و قدسی برهنگی نمودار می‌گردد.

☆ ☆ ☆

هنرهای بوزنطی و رومی (roman) و گوتیک و بدوی، لاهوتی و خداشناختی اند، زیرا اشعارکنندهٔ خدا و الهیت‌اند یا درست‌تر بگوییم، به خدا در مرتبه‌ای خاص، «واقعیت می‌بخشند».

هنر شبه مسیحی که با شرک نوین دوران رنسانس آغاز شد، تنها انسان را می‌جوید و واقعیت می‌بخشد و اسراری را که می‌بایست القا کند و به خاطر خطور دهد، در های و هوی و قیل و قالی که از سطحی بودن و ناتوانی برمی‌خیزد و آن هر دو، خصائص اجتناب‌ناپذیر فردگرایی محسوب می‌شوند، مدفون می‌سازد و به هر حال، خاصه به سبب ریا و تزویر جاهلانه‌اش به مردم گزند بسیار می‌رساند. و چگونه ممکن بود جز این باشد، چون این هنر، چیزی جز شرک در جامهٔ مبدّل نیست و در زبان و بیان صوریش، ابداً پایبند رعایت عفاف در سیر و نظر و مشاهده نیست و به زیبایی غیرمادیِ روحانیّتِ انجیلی هیچ اعتنا ندارد. چگونه می‌توان هنری را «قدسی» خواند که با فراموش کردن خصلت تقریباً آیینی

(sacremental) تصاویر قدسی و نیز قواعد سنتی حرفه، رونوشتهای شهوانی و جنجال‌برانگیز از طبیعت و حتی چهره‌های زنان همبستر مردانی فاسق را که به قلم نقاشان اهل هوی و عشرت دوست نقش شده، برای پرستش به مؤمنان عرضه می‌دارد؟ در کلیسای دوران قدیم و در کلیساهای شرقی هنوز تا روزگار ما، شمایل‌نگاران، برای آنکه آمادهٔ شمایل‌نگاری شوند، روزه می‌گرفتند و نیایش می‌کردند و آیین‌های مقدس مذهبی برپا می‌داشتند و الهامات شخصی‌شان را با فروتنی و خاکساری و پارسایی، بر الهامی که نمونهٔ نوعی و تغییرناپذیر تصویر، تثبیت کرده بود، می‌افزودند و با وسواس، رمزپردازی اشکال و رنگها را که همواره پذیرای درجات و مراتب و تابشهای مختلف ارزمند، تا بی‌نهایت است، محترم شمرده، مرعی می‌داشتند و شادی آفرینش را نه در نوآوری‌های ادّعاآمیز، بلکه در بازآفرینی عاشقانهٔ نمونه‌های اصلیِ وحی شده، می‌یافتند و کمال معنوی و هنری‌شان که هیچ نابغهٔ فردگرا بدان دسترس نمی‌تواند داشت، مرهون همین شیوهٔ کار بود.

☆ ☆ ☆

رنسانس هنوز از کیفیات هوشمندی و بزرگی و عظمت برخوردار است، امّا سبک باروک (baroque) چیزی جز فقر معنوی و فیس و افادهٔ مسکین و توخالی دورانش را بیان نمی‌کند.

تندیسهای دوران گوتیک متأخر، نمودار همهٔ خصائص هنری بورژوا و ستبر و فاقد هوشمندی است. رنسانس که هنر اصیل و هوشمندانهٔ کسانی چون دوناتلّو (Donatello) و چلینی (Cellini) را در مقابل آن هنر برافراشت، وضع و موقع بهتر و امکانات بیشتری برای توفیق داشت. معهذا، به‌طور کلی، مضّار هنر گوتیک در قبال مضّار هنر رنسانس که هنری دنیایی و شهوانی و پرطمطراق است، اندک است.

بیگمان، عجز و کج‌سلیقگی همه جا هست. امّا سنّت، آن عیوب را خنثی و بی‌اثر می‌کند و به حداقل قابل تحمّل، می‌رساند.

☆ ☆ ☆

نخستین چیزی که در شاهکاری از هنر سنتی، به طرزی برجسته چشمگیر است، هوشمندی است، هوشمندی‌ای شگفت‌آور، خواه به علت پیچیدگی‌اش و خواه به جهت قدرتش در ترکیب، هوشمندی‌ای جامع و شامل و نافذ و برکشنده.

بعضی هنرمندان رنسانس، انسانهای بزرگی بودند، امّا بزرگی‌شان در برابر عظمت قداست، کوچک و حقیر می‌نماید. در قداست و هنر قدسی، نبوغ پنهان است و سلطه و تفوق با هوشمندی‌ای غیرشخصی و گسترده و اسرارآمیز است. هنر قدسی، آغشته به عطر لایتناهی است. نشان از مطلق دارد. مهارت و استعداد شخصی، در هنر قدسی، مطیع نظامات و مقررات است و با کارکردِ آفرینندگی در سراسر عرصهٔ سنت، حفظ می‌شود. باید دانست که نمی‌توان چیزی را جایگزین سنت کرد و مهمتر از آن، نمی‌توان با ذخایر و امکانات و منابع انسانی، از سنّت پیش افتاد.

بنای نمازخانهٔ مقدّس پاریس[۱۲]، همانا تلألؤ و نورافشانی یاقوت آتشی و یاقوت کبود (لاجورد) در استخوانبندی‌ای زرّین است. هیچ نبوغ فردی نمی‌تواند فی‌البداهه چنین فروزندگی و شکوهی بیافریند[۱۳].

۱۲ـ منظور کلیسای La Saint - Chapelle de Paris است که بنای آن به دستور شاه لویی مقدس، در ۱۲۴۶ میلادی آغاز شد. (م).

۱۳ـ پیر دو مونترو (Pierre de Montereau) که این شکوه و فروزندگی را به سنت مدیون است، در معماری بنای یاد شده، سنت را به نحوی خارق‌العاده روشن و آرمیده و شاد و شفاف، تفسیر کرده است. [پیر دو مونترو (متوفی ۱۲۹۶ م.) معمار فرانسوی نمازخانهٔ مقدس است (م)].

این فروزندگی و شکوه، گویی از زنبق (lis) و جنتیانا (gentiane)، می‌تراود[۱۴].

☆ ☆ ☆

اقوام مسیحی که زبانشان اصل و ریشهٔ لاتینی دارد، هرگز نتوانستند شرک دوران عتیق را از بیخ و بن برکنند، در نتیجه آن شرک پس از آن که قرنها، در پردهٔ نفایس ستایش‌انگیز معنوی و هنری تمدن قرون میانه پیچیده و پنهان بود، به صورتی ستبر و خشن، سر برآورد و با تخریب بیان هنری بهنجار نبوغ مسیحی، در زمینه‌های عقلانی و هنری[۱۵] و جز آن نیز، انتقام گرفت.

رنسانس که دوران سلطنت مطلقهٔ بورژواها و صرّافان و بانکداران است، در زمینهٔ شکل و صورت بیان هنری، الحادی ذاتی و درونی بود.

☆ ☆ ☆

در هنرِ هندو، هم از سنگینی موّاج دریا نشانی هست، هم از انبوهی جنگل بکر؛ هنری است باشکوه و فاخر و هوس‌انگیز و آهنگین که با رقص پیوندی تنگاتنگ دارد و گویی از پایکوبی کیهانی خدایان، نشأت گرفته است؛ ذوق و سلیقهٔ هنری اقوام تمول (Tamoul)، از بعضی جهات، سنگینتر و ایستمندتر از ذوق و سلیقهٔ هندوان آریایی ساکن شمال هند است؛ هنر اسلامی، انتزاعی، امّا شاعرانه و پُرلطف و ملاحت است، از

۱۴ـ زنبق که گلهایش غالباً به رنگ بنفش‌اند و در قرون وسطی نماد بکارت و پاکی به شمار می‌رفت، نشانِ شاهان فرانسه از لویی مقدس تا انقلاب کبیر فرانسه بود. گلهای گیاه جنتیانا، به سه رنگ زرد و ارغوانی و آبی است. (م).

۱۵ـ منظور ما اسلوب هنری رنسانس، در کمال شکفتگی و شکوفایی، یعنی اسلوب میکل آنژها و تیسین (Titien)ها و کُرژ (Corrége)هاست و نه نقاشی غالباً پاک و معصوم و پرمهر و محبت و هنوز مسیحی دوران Quattrocento (هنر و فرهنگ ایتالیا در سدهٔ پانزدهم میلادی).

تجمل عاری است ولی شکوهمند است و نسجش با این تار و پود بافته شده است؛ ذوق و سلیقهٔ هنری ساکنان مغرب (آفریقا، مراکش) شاید از ذوق و سلیقهٔ ترک و ایرانی مردانه‌تر باشد، امّا ذوق و سلیقهٔ ترکان و ایرانیان، و خاصه ایرانیان، در عوض، گونه‌گون‌تر است. در چارچوب هنر چینی که هنری غنی و توانمند و آکنده از شگفتی‌ها و اسرار است، ذوق و سلیقهٔ ژاپنی به پیراستگی و ظرافت و رعنایی و دهاء و ذکاء گرایش دارد. ذوق و سلیقهٔ تبّتی که میان اسلوب چینی و سبک هندو، بالیده است، سنگین و ظلمانی و گاه شوم و غالباً برافروخته است. سبک برمه و سیام، ظریف است تا آنجا که شکننده می‌نماید و نیز شوخ و شنگ و خندان و مشحون به ریزه‌کاری و نازک‌بینی است.

☆ ☆ ☆

هنر اسلامی وفور و انبوهی شادمانهٔ رستنی‌ها را به سختی مجرّد و نابِ قطعاتِ بلور پیوند می‌زند: چنانکه طاقچه‌ای سنگی مزیّن به اسلیمی یعنی نقوش شاخ و برگی گردان و درهم تابیده، همانند باغ و گلوله‌های برف است. این آمیختگی کیفیات پیش از هر چیز، در قرآن مشاهده می‌شود، بدین وجه که هندسهٔ معانی در اشکالِ شعله‌ور پنهان است.

اسلام به لحاظ دغدغهٔ توحید و یگانگی خداوند، ساحتی نمودار سادگی کویر و سپیدی و پاکی و ریاضت و کسر نفس دارد که در هنر، متناوباً با شادمانی بلورین زینتکاری، مشاهده می‌شود. مهد اعراب، منظره‌ای مرکب از کویر و واحه است.

هنر اسلامی به نحوی شفاف و روشن، معلوم می‌دارد که چگونه هنر در انحاء خلّاق‌اش، باید به وسیع‌ترین معنای کلمه، به تکرار طبیعت بپردازد، بی‌آنکه حاصلِ کار، رونویسی طبیعت باشد.

☆ ☆ ☆

در شمارش هنرها، غالباً جامه‌سازی را ــ که تحقیقاً یا تقریباً به اندازهٔ معماری اهمیّت اساسی دارد ــ از یاد می‌برند. بیگمان تمدنی نیست که در همه چیز، به اوج کمال و ذروهٔ اعتلا رسیده باشد، چنانکه نبوغ عرب که ترکیبی از مردانگی و رضا و توکّل است، یکی از شریف‌ترین و پیراسته‌ترین جامه‌های مردانه را آفریده، امّا به جامهٔ زنانه که در اسلام، برخلاف جامهٔ زنانه در هند، برای بیان خصائل جاودانهٔ زن (لطف و دلربایی و عشوه‌گری و طنّازی) نیست، بلکه برای پنهان داشتن افسون فریبندهٔ وی است، بی‌اعتنا بوده است. نبوغ هند که «زن ـ مادر» را به مقام خدایی رسانده، برعکس، جامهٔ زنانه‌ای آفریده که در زیبایی و نجابت و وقار و رزانت و زنانگی، برتر از آن نیست. یکی از گویاترین و ناشناخته‌ترین جامه‌ها، جامهٔ سرخ‌پوستان است با تلألؤ شرّابه‌ها و تزییناتش که بیانگر رمزهای آغازین‌اند؛ بدین معنی که مرد سرخ‌پوست (در جامه‌اش) با شکوه خورشیدی قهرمان یا قهرمان خورشیدی، جلوه می‌کند و زن سرخ‌پوست، با فروتنی منیع کارکرد غیرشخصی‌اش.

هنر جامه‌سازی هر تمدن و هر قوم، در ازمنه و امکنهٔ مختلف، انواع و اشکال عدیده داشته است، امّا نبوغ آن تمدن و قوم، همواره محفوظ و دست‌نخورده و لایتغیّر مانده است، بی‌آنکه همواره به قلّهٔ بیان مستقیم و بی‌واسطه قابل فهم، نایل آمده باشد.

☆ ☆ ☆

هر رمز دو وجه دارد، وجهی کارکردِ الهی رمز را به نحوی صائب و رسا که همانا سبب کافی رمزپردازی است، منعکس می‌سازد و وجه دیگر، چیزی جز جلوه و پرتو (آن مبداء) نیست و بنابراین صورت حدوثی رمز است. نخستین وجه، محتوی است و وجه دوم، مجلا. هنگامی که از «زنانگی» سخن می‌گوییم، لزومی ندارد که به انحاء ممکن بیان (یا تجلّی)

اصلِ زنانه، بپردازیم، زیرا آنچه مورد نظر است، جنس یا نژاد و یا فرد نیست، بلکه مقصود کیفیت زنانه است. گفتنی است که در مورد هرگونه رمزپردازی، حال بدین منوال است. به عنوان مثال لفظ یا رمز خورشید از سویی، رسانندهٔ محتوای خورشید یعنی تابناکی و فروزندگی و تابش و گرمی و موقعیت مرکزی و بی‌حرکتی خورشید نسبت به سیارات است، و از سویی دیگر، دالّ بر وجه تجلی خورشید یعنی ماده و فشردگی و چگالی و حدّ فضایی خورشید. امّا کاملاً واضح است که کیفیات خورشیدی و نه حدود خورشید است که می‌تواند مظهر و مجلای معنایی الهی باشد.

این تجلی، رساست، زیرا در حقیقت، رمز چیزی جز واقعیت کلی در کسوت رمز نیست، بدین معنی که واقعیّتِ کلی در درجه و مرتبه‌ای از درجات و مراتب وجود که مرتبهٔ «تجسّدِ» واقعیّت کلی است، محدودیت می‌یابد. و ضرورتاً جز این نمی‌تواند بود، زیرا هیچ چیز، مستقل از حق، مطلقاً وجود ندارد و اگر جز این می‌بود، می‌بایست چیزهایی مطلقاً محدود و مطلقاً ناتمام و مطلقاً «جز حق» (ماسوی) وجود می‌داشتند. ولی این فرض از لحاظِ مابعدالطبیعه، فرضی پوچ و بی‌معنی است. قول به اینکه خورشید، خداست، از آنجا که حکمی است متضمن این حکم دیگر که پس «خدا، خورشید است» باطل است؛ امّا این دعوی نیز که خورشید فقط توده‌ای مشتعل است و مطلقاً نه چیزی دیگر، نادرست است، زیرا بدینگونه خورشید را از علت موجدهٔ خورشید که دستِ خداست، منتزع می‌کنیم و منکر این واقعیت می‌شویم که نتیجه، هیچگاه از علت جدا و سوا نیست، بلکه بهره‌ای است از آن. بنابراین گذاشتن قید و شرط در تعریف رمزپردازی (فی‌المثل به شرحی که در مورد رمزپردازی خورشید گفتیم) زائد است، زیرا اگرچه آن قید و شرط، در برابر متعال

بودن مطلقِ حق، سر تعظیم و تسلیم فرود می‌آورند، ولی با سیر و نظر منحصراً عقلی در امور، بیگانه و ناسازگارند.

از این گذشته، تصاویری هم وجود دارند که منحصراً استعاره (métaphore)اند. این تصاویر شبهِ رمز (رمز دروغین pseudo - symbole) یعنی تصاویری (image) ذهنی هستند که من حیث‌المجموع، نابجا و غلط (به جای رمز) انتخاب شده‌اند. تصویری که نتواند رسانندهٔ ذات و ماهیت چیزی باشد که قصد بیانش را دارد، رمز نیست، تمثیل (allégorie) است.

☆ ☆ ☆

وقتی از شکل (forme) به گسترده‌ترین معنای واژه سخن می‌گوییم، رنگها را نیز در آن مفهوم منظور داریم. زیرا رنگها هم از مقولهٔ «صورت»اند، ضمن آنکه کیفیاتی مستقل از صورت محسوس، محسوب می‌شوند. ادیان نیز اشکالی متفاوت و به رغم تفاوت‌شان، متشابه‌اند (تشابه بدون تفاوت وجود ندارد)، امّا علاوه بر این شکلِ اساسی، اشکالی ثانوی هم دارند که برحسب رمزپردازی بصری‌ای که پیشتر از آن یاد کردیم، «رنگهای روح» به شمار می‌روند. موضع‌گیری‌های عاطفی یا پرخاشگرانهٔ روح، «قرمز»اند؛ سیر و نظر (مراقبه و مکاشفه) و آرامش روان، «آبی»اند؛ شادمانی، «زرد» است؛ حقیقتِ محض، «سپید» است، آنچه در وصف نمی‌گنجد، «سیاه» است. امّا علاوه بر این، رنگها برحسب مدارج واقعیت یا جنسهای (genre) مورد نظر، معانی دیگری نیز دارند.

اینک رنگها را از لحاظ سرشت خاص و زبان بیواسطه‌شان بنگریم: قرمز، از قوّت و حدت و شدت و خشونت بهره‌مند است؛ آبی، ژرف و مهربان است[۱۶]. نگاه می‌تواند در رنگ آبی گردش کرده، گم یا ناپدید

۱۶ـ آسمان آبی است، چنانکه روپوش مریم‌بتول مادربخشندهٔ مهربان Mater misericordiae ←

شود، امّا در رنگ قرمز که چون دیواری آتشین رویاروی‌مان برافراشته است، چنین چیزی ممکن نیست. رنگ زرد هم قوت و حدت و عمق دارد، امّا این کیفیات در رنگ زرد، «سبک و خفیف»اند و زرد نسبت به دو رنگ «سنگین» (قرمز و آبی)، «بالاطلب» و «استعلاجو» است و به مثابهٔ راه برون‌شویی به سوی سفیدی است. زرد وقتی با آبی درآمیزد، سیر و نظر در آبی از کیفیت «امیدواری» [۱۷](espérance) و شادمانی نجات‌بخش و رهیدگی از آرامش و سکونِ فراگیر مراقبه و مکاشفه، بهره‌مند می‌گردد. قرمز برانگیزنده و بیدارکننده است و «به بیرون می‌برد»؛ آبی گردآورنده است و «به درون می‌برد»؛ زرد، مایهٔ شادمانی و «خلاصی» است. قرمز پرخاشگری دارد و عملش ناظر به خارج است. پرتوافشانی آبی، عمیق و پذیرفتار است و «به درون راهبر است»، و پرتوافشانی زرد، «رهایی‌بخش» است و در همهٔ جهات گسترش می‌یابد و پخش می‌شود. آمیزهٔ قبض یا فرورفتن در خود (آبی) و بسط یا شادی (زرد)، امیدواری است (سبز). امید (espoir) در تضاد با هوی و شهوت (قرمز) است، زیرا امید برخلاف شهوت، بندیِ زمان حال نیست، بلکه در آینده زیست می‌کند. به علاوه دو ساحت امید که یکی درون‌نگری و دیگری شادمانی است، با هوی و شهوت تعارض دارد.

«بنفش» زیاده از حد «سنگین» است، زیرا از دو رنگ سنگین ترکیب شده که یکی گرم و دیگری سرد است؛ پرتقالی و نارنجی، برعکس زیاده از حد «گرم» است، زیرا از دو رنگ گرم ترکیب شده که یکی سنگین و

← نیز؛ مسیح، سپید و قرمزپوش است. این رنگها نمادهای قداست و حیات و طهارت و عشق اند. بعضی مکاتب ویشنویی، دوگونه عشق تمییز می‌دهند: عشق «قرمز» و عشق «آبی». بی‌گمان عشق قرمز با فاعلیت مطابقت دارد و عشق آبی با حالت انفعالی.

۱۷ـ یکی از سه فضیلت (ایمان و امید و رحم یا شفقت) در مذهب کاتولیک. (م).

دیگری سبک است. سبز که از دو رنگ سنگین و سبک، یکی سرد و دیگری گرم ترکیب شده، نه زیاده از حد سنگین است و نه به غایت گرم، و این تنها آمیزهٔ خجستهٔ دو رنگ (متضاد) است. بنفش آمیزه‌ای است از دو عنصر زیاده از حد مختلف؛ پرتقالی آمیزه‌ای است از دو عنصر به غایت همانند؛ سبز، پیونددهندهٔ عناصر متضادی است که در سطوح مختلف واقع‌اند و بنابراین نمی‌توانند با هم نزاع کنند و از این رو، مظهر تعادل و توازن است. بنفش برعکس، نمودار گرانباری و خستگی و درماندگی و کوفتگی است و پرتقالی مبیّن «گرم گشتن بسیار» و برانگیخته شدن شادمانهٔ آرزو است و نه چون زرد، مظهر شادمانی روشن و شفاف. ایضاً اگر پرتقالی، فریبندگی و اغوا باشد، بنفش، حسرت و دریغ و افسوس است و سبز، بخشش و اغماض. در مثلثی که سه رنگِ ترکیبی می‌سازند، سبز رأس سه بر رهایی‌بخش است و در مثلث رنگهای بسیط، زرد، در رأس سه برقرار می‌گیرد.

در سبز که «بنا به تعریف»، ترکیب‌کنندهٔ دو رنگی است که از دو جهت متفاوت با هم در تضادند، تشکیکی (équivocité) هست که بدان، خصلتِ «شگفت‌آفرینی و اعجاب‌انگیزی» و «غرابت» می‌بخشد؛ در واقع سبز، دارای دو ساحت یا دو بعد است و به همین جهت اسرارآمیز است، حال آنکه رنگ ضدّ آن یعنی قرمز، بسیط و غیرقابل تقسیم و تفکیک‌ناپذیر است و ناگهان و شتابان در یک آن، پدیدار می‌گردد. سبز، امید و وعده و انتظار خوش و مژدهٔ مسرت‌بخش است با ساحتی نامنتظر و شادی‌آفرین و شوخ و شنگ، نه خشونت قرمز را در عمل دارد، نه در خودفرورفتگی بسته (ولی باطناً نامحدود) آبی را و نه شادی فاش و آشکار و ساده و پرتوافشان زرد را.

قرمز، آنِ حاضر است و سبز ضدّ آن، یعنی دیرنداست با دو ساحتش:

گذشته و آینده که آینده را زرد نمودار می‌سازد و گذشته را آبی. اگر از منظر فضایی در این دو رنگ بنگریم، آبی، فضاست و زرد، مرکز رخشنده‌ای که رخ می‌نماید و رهایی‌بخش است و نمودگار ساحت نوی از بیکرانی و عدم تناهی است. در حقیقت این همه، آسمانی است که به نیزهٔ خورشید سوراخ شده است.

تضادّ میان قرمز و سبز نشان از تنازعی مستقیم دارد؛ و میان آبی و زرد، برعکس نشانهٔ تعارضی هماهنگ است، بدین معنی که هریک، مکمّلِ دیگری است. همین‌گونه تضاد میان آبی و قرمز از یک سو و قرمز و زرد از سوی دیگر، تضادی هماهنگ است، زیرا در مورد اول، یکی از رنگها سرد است و رنگ دیگر، گرم؛ و در مورد دوم، یکی از رنگها سنگین است و دیگری، سبک؛ تعارض اول، بیانگر وقار و متانت شاهانه است که ترکیبی است از سختگیری و شدت عمل و کرامت و بخشندگی؛ و تعارض دوم، مبیّن حدت و قوت شادمانه است که ترکیبی است از شهوت و نیکبختی. جمع قرمز و سبز، جفت ضدّینی ناهمگراست، امّا در مرتبهٔ معنوی، آن دو رنگ با هم، رمز عشق و معرفت‌اند که در واقع دو سلوک ناهمگرایند، و رمزِ ترکیبِ آنها در عالم برین، رنگ سفید است. از همان سنخ است مقولهٔ دو رنگ آبی و زرد که به ترتیب رمزهای سیر و نظر و لطف و عنایت (grâce)اند و این دو معنی، دو قطب ضرور معرفت و شناخت به شمار می‌روند، ولی در حالی که سفید، به مثابهٔ جمع و ترکیب ضدّین قرمز و سبز در عالم برین است، جمع و ترکیب (یا بر هم نهاد) آبی و زرد، مستقیماً و بی‌واسطه صورت می‌گیرد، زیرا سبز که حاصل ترکیب آبی و زرد است، آمیزهٔ آن دو رنگ است و نه یگانگی و همرنگی دو چیز. و امّا سفید و سیاه، به ترتیب: مافوق رنگ و عدم رنگ‌اند که چون نور و ظلمت یا هستی و نیستی با هم تضاد و تعارض دارند. وانگهی قرمز، ضدّ

سفید و سیاه است، همانگونه که شهوت و هوی، ضدّ پاکی است و زندگی، ضد مرگ. ضمناً قرمز و سبز به ترتیب، حیات زمینی و رستاخیزند.

سبز و سرخ با تندی و خشونتی که دارند، قرمز بدین لحاظ که شهوانی است و سبز از آن جهت که خیانت‌پیشه یا زهرآگین است، ضدّ سفیدند و از این رو می‌توانند معنایی شوم نیز داشته باشند. همچنین زرد و سیاه ممکن است چنین معنایی افاده کنند، زرد بدان جهت که معارضِ آبی است و سراب فریبندهٔ بهشت دروغین است[۱۸]، ضدّ جمعیت خاطر و مراقبهٔ زهد و پارسایی است و سیاه از آن رو که نافی سفید است، همان‌گونه که نادانی خلاف دانایی است و گناه دافعِ بیگناهی.

آبی و سفید هرگز نمی‌توانند معنای شومی افاده کنند؛ آبی بدان جهت که تشعشعش، به اعتباری، کروی یا مستدیر است و بنابراین مناسب سیر و نظر است؛ و سفید از آن رو که مطلقاً خنثی و بالاطلب و متعال و آغازین یا اصلی است. برعکس، آن دو رنگ، معنایی کمابیش منفی دارند و بدین اعتبار، سفید، خلأ و ظاهریّت و بیرون‌باشی است که ضدّ تمامیت کیفی رنگها و سرّ سیاهی و درون‌باشی معنوی یا باطنیت است و از این رو سفید، جنبهٔ دنیایی روز است که ضد جنبهٔ قدسی شب است. آبی، سرد است و ضدّ گرما یا آب ــ کمیت، ضد آتش ــ کیفیت است و بنابراین ضدّ خون است که آن هم گرم و کیفی است.

جنبهٔ سودبخش و نافع رنگها و عناصر، همواره جنبهٔ بیواسطه و نامشروط آنهاست و جنبهٔ شوم و زیان‌بارشان، عَرَضی و غیرمستقیم و مشروط است، زیرا تنها از طریق تضاد و نفی، وجود می‌یابد.

۱۸ـ جنبهٔ شوم طلا همین است.

در طبیعت

انجیل می‌آموزد که مسیح برای نیایش، دیدگانش را به آسمان دوخت. همچنین کتاب مقدس تعریف می‌کند که چگونه مسیح به آسمان عروج کرد و در ابری پنهان شد. ضرورت و وجوب این وقایع، بی‌چون و چراست، بدین معنی که در واقع از دیدگاه زمینی، مسیح «در آسمان» است، گرچه واقعیت این است که وی در هیچ جای جهانِ فضایی نیست. اگر مسیح باید به «معراج» رود، از این روست که هنوز به قلمرو مشهودات تعلق دارد، ولی وقتی که مرئی نیست، دیگر به آسمان «عروج» نمی‌کند، بلکه از فضا بیرون رفته است. ابر مبیّن همین معنی است، زیرا به فرجام مسیح را از دید مردمان پوشیده می‌دارد. این ابر، که «حجاب»ی است، به طریق رمز ــ و رمزپردازی در طبیعت و ذات اشیاء متکوّن است ــ نمودار گذار از تجلی صورت به تجلی فوق صورت و سپس نمایشگر گذار از نفسِ تجلی به اصل و مبداء یا از محدث به قدیم است.

☆ ☆ ☆

با مطالعهٔ تراجم احوال قابل وثوق اولیا و قدیسین، آدمی از کثرت و وفور (و تقریباً می‌توان گفت سهولت) معجزات در قرون وسطی و در دوران باستان، به شگفت می‌آید. اگر قدیسینِ ادوار متأخر و خاصه قدیسینِ دوران ما، در محیطی بسر می‌برند که کمتر از گذشته اعجاب‌آمیز است، از این روست که محیط کیهانی، امروزه از واقعیات آسمانی بسی دور افتاده و سخت خالی از عنایت و فضل (الهی) است و بنابراین با کثرت معجزات بزرگ منافات دارد. اگر قدیسی از قدیسان روزگار ما، در قرون وسطی می‌زیست، شاید بر آب گام برمی‌داشت و اگر به رغم همهٔ موانعی که ممکن بود بروز کند باز بر آب گام برمی‌داشت (فرض متقابل)، بیم آن

می‌رفت که تحول و تطور قهری وقایع را متوقف سازد، بدین معنی که فرارسیدن آخر زمان و پایان گرفتن کار جهان و خاتمه یافتن طرح و نقشهٔ الهی را ناممکن می‌کرد.

☆ ☆ ☆

احوال پس از مرگ، بدین علت ساده که دیگر نه زمینی‌اند و نه فضایی، آنقدر پیچیده‌اند که زبانِ آدمی از بیانش عاجز است. مکاشفات ادیان در این باره فقط انگاره‌هایی متناقض‌اند، زیرا چشم اندازها متباین‌اند. وانگهی شرایط و موقعیتهای پس از مرگ، ممکن است برحسب ادیان مختلف، سخت متغیر باشند، زیرا ادیان بنا به ساختارهای خاصشان می‌توانند وجوه و جهات آن شرایط و موقعیتها را تعیین کنند. منظورمان این است که انواع بهشت و دوزخ موقت هندوئیسم با بهشت و دوزخ ادیان توحیدی مطابقت ندارند، و این امر بیگمان مربوط به این واقعیت است که یکتاپرستان مزدگان را دفن می‌کنند ولی هندوان می‌سوزانند[۱۹].

از سوی دیگر، در الهیّات وحیانی الهامات و اشراقات مختلف، چیزی نیست که مانع از آن شود که تعریفات یا توصیفات رمزی را به معنای تحت‌اللفظی فهم کنیم. مثلاً ادیان سامی حتی این نکته را به صراحت و دقت معلوم نمی‌دارند که بهشت و دوزخ در فضا یافت نمی‌شوند؛ ملاحظاتی مشابه در مورد Mânava - Dharma - Shâstra نیز صادق است.

امّا این ایرادها فقط از دیدگاه معینی حائز اهمیت‌اند که در تقریر جزمیّات ابداً مداخله ندارند، زیرا آنچه مهم است این است که آدمی در

۱۹ـ یکتاپرستان، موقعیت پس از مرگ را به گونه‌ای که خود باور دارند، به همهٔ مردمان تعمیم می‌دهند و در این صورت آموزه‌شان منحصراً رمزی می‌شود و این نکته‌ای است که در کتاب‌مان Oeil du Coeur به شرح بیان کرده‌ایم.

مورد مرگ خود، مفهومی کیفی (و از لحاظ رمزی مکفی) از علیّت کیهانی داشته باشد که مدیر و مدبّر سرنوشت‌مان پس از مرگ است.

واقعیات توراتی یا واقعیات قدسی به‌طور کلی، ممکن نیست اعتبار و حقانیت رمزپردازی را تأیید نکنند، زیرا رمزپردازی، ذاتیِ امور است: چنانکه قدیسین آشکارا و علناً به آسمان عروج می‌کنند و زمین، کفرگویان را می‌بلعد و فرومی‌برد. رمزپردازی واقعیت ملموسی است که بر تمثیلات واقعی، مبتنی است.

☆ ☆ ☆

اگر به تبّتی‌ای بگویند که (کوهستان مقدس) کیلاسا (Kailâsa) چیزی جز توده‌ای سنگ و خاک نیست که ارتفاعش چنین است و محیطش چنان، پاسخ خواهد داد که این کپهٔ قابل اندازه‌گیری، کیلاسا نیست.

کوهستان مقدسی که اقامتگاه خدایان است، ابداً در فضا جای ندارد، گرچه مرئی است و ملموس. همچنین‌اند بنارس و گنگ و کعبه[۲۰] و طور سینا و قدس‌الاقداس، مزار مقدس عیسی در اورشلیم و جاهای دیگری از همین قماش. کسی که در این امکنه حضور می‌یابد، گویی از مکان یا فضا بیرون می‌رود و بالقوه به اسوهٔ مجرد و بی‌شکل (informel) مکانِ مقدس می‌پیوندد. زائر با گام نهادن بر ارض قدس، به راستی در وادی‌ای مجرّد و صورت‌ناپذیر گام برمی‌دارد و در آن وادی، پاک و مطهر می‌گردد و به همین جهت گناهان آدمی در این امکنه، شسته می‌شوند.

بعضی عوارض جغرافیایی مثلاً کوهستانهای بلند، به علت رمزپردازی طبیعی‌شان، به حرمهای آغازین شباهت می‌یابند و بدین سبب اقوام گوناگون، خاصه اقوامی که سنت‌شان، شکلی «اساطیری» یا «آغازین»

۲۰ـ در این جا باید یادآور شویم که حرم مکّه بسی قدیم‌تر از اسلام و مسیحیت و حتی یهودیت است.

(بدوی) دارد، از صعود به قلهٔ کوهستانها می‌پرهیزند، از بیم آنکه «خشم خدایان» را برانگیزند.

☆ ☆ ☆

برای مردمان عصر طلایی (دورانِ نیکبختی و فراخی و شکوفایی)، صعود به قلهٔ کوهستان، واقعاً همانا نزدیک شدن به مبدأ بود و نگریستن به رودخانه، در حکم دیدن امکان کلّی (هستی) و نیز گذرِ اشکال.

در روزگار ما، بالا رفتن از کوه ــ و دیگر هیچ کوهی نیست که «مرکز زمین» باشد ــ برای «فتح» قلهٔ آن است و صعود دیگر عملی روحانی نیست، بلکه هتک حرمتش و تجاوز به آن است. انسان در مقام حیوانی انسان‌نما، خود را خدا می‌پندارد. آنگاه دروازه‌های آسمان که به طرز اسرارآمیزی در طبیعت نیز هستند، به رویش بسته می‌شوند.

☆ ☆ ☆

طبیعت دست نخورده، بالذات خصلتِ حرم را دارد و غالب اقوام کوچرو و چادرنشین و نیمه کوچنده و خاصه سرخ‌پوستان، در آن به چشم حرم می‌نگرند. نزد ژرمن‌های قدیم که ساکنان یکجانشین بدوی، یعنی با معماری به معنای ویژه، بیگانه بودند، جایی و مکانی خاص، حرم محسوب می‌شد. امّا آن جا همواره در طبیعت بکر بود. جنگل بروسلیاند (Brocéliande) برای قوم سلت و جنگل دودن (Dodone) برای یونانیان، نمونه‌های چشم‌انداز سنتی همانندی به شمار می‌روند، به رغم آنکه سلتها و یونانیان صاحب معماری‌ای قدسی‌اند و تمدن شهرنشینی دارند. نزد هندوان، جنگل، اقامتگاه طبیعی حکیمان است و به‌طور کلی در همهٔ سننی که حتی غیرمستقیم، خصلتی آغازین و بنابراین اساطیری دارند، چنین ارزشگذاری معنوی ساحتِ قدسی طبیعت، به چشم می‌خورد.

پیکار سرخپوستان با اشغالگران سفیدپوست و شهرنشین، خصلتی

عمیقاً رمزی دارد و جهادی است برای حفظ حرمی که همانا طبیعت بکر و پهناور است. تمدن شهرنشینی که آمیزه‌ایست اجتناب‌ناپذیر از ظرافت و فساد، بیماری‌ایست که چون خوره، زمین را می‌خورد و می‌تراشد و مرزهای طبیعت بکر را بیش از پیش عقب می‌راند. سرخ‌پوست دشتستانی و کوهستانی آمریکای شمالی، فرزند این طبیعت بود و کاهن آن حرم آغازین. بدین جهت در پهلوانی و قهرمانی کسانی چون پونتیاک (Pontiac) و تکومسه (Tecumseh) و تاشونکوویتکو (Tashunko Witko) (معروف به Crazy Horse) و تاتانکا ایوتانکه (Tatanka Iyotanké) (معروف به Sitting Bull)، چیزی هست که ما را به خود سخت دلبسته می‌کند.

در یک سو طبیعت غیرمجردی که انسان در مرکزش جای یافته است و در سوی دیگر، تمدن مجردی که انسان، خطِ پیرامونش شده است، همچون خط مستدیری که بر دایره احاطه دارد.

☆ ☆ ☆

سرخ‌پوستان نه تنها «پدر ـ آسمان» را سجده می‌کنند، بلکه «مادر ـ زمین» را نیز و آن هر دو، جهاتِ دوگانهٔ «روح اعظم»اند.

زمین، همواره خداست، منتها از دیدگاه خاصی که رمزپردازی مادینه‌اش را مجاز می‌دارد، زمین خداست، امّا نه به لحاظ واقعیت قدیمش، بلکه من حیث عمل سودبخش و «نگاهبان و نگاه‌دارنده» و «مادرانه»اش در قبال مخلوقات. همچنین وقتی مسیحی در عبادت از خدا می‌خواهد که «رزق هر روزمان را برسان»، فکرش متضمن همه خدایی یا وحدت وجود به طریق حلول نیست و نیک می‌داند که میوه در پی مداخلهٔ مستقیم و معجزه‌آمیز خدا نمی‌روید و نمی‌رسد. امّا چون خدا سبب هر خیری است، برای رزق هر روزمان باید او را سپاس گوییم، گرچه روزی فقط به وساطت طبیعت نصیبمان می‌شود، نه آنکه در زنبیل از آسمان

فرود افتد. تصویر مادر ـ زمین روزی ده که بازگشتمان بدوست، بیان مستقیم این کار عادی یا طبیعی حق است. ذات اشیاء، منبع و مأخذ هرگونه رمزپردازی حقیقی است و زمین که روزی‌رسان ماست، از لحاظ مادی، فی‌الواقع جلوه‌ای از کرم خداوندی است.

☆ ☆ ☆

حیوانات که کیفیت مهربانی (ساتوا sattwa به سانسکریت) را متجلی می‌سازند، ایستمند و صلح‌جویند. ورزاو سرزمین هند با پشت پست و بلند و برآمده و فرورفته و شاخهای نیم‌دایره‌اش، یادآور ستیغ برفی کوهستان است که قرص خورشید بر فرازش می‌دمد و در زیبایی چشمانش، برقی از مشاهدهٔ ملاطفت‌آمیز هست که بر این تصویر (خورشید و کوهستان) افزوده می‌شود. گوسفند و کبوتر ماده و قو به علت خصلت معصومیت و آشتی دوستی‌شان، جانورانی تقریباً بهشتی‌اند و رنگ سفیدشان، کیفیت پاکی آسمانی را بر این خصلت می‌افزاید.

گاو وحشی کوهان‌دار (bison) و شتر، کوهستان و خاصه جنبهٔ «زمینی» کوهستان را تجسم می‌بخشند: گاو وحشی کوهان‌دار، حجیمی و ثقل و توپری و دهشتناکی و دشمن‌خویی کوهستان را و شتر، جنبهٔ صبور و مشاهده‌گر و راهبانهٔ کوهستان را. خرس نیز جنبهٔ سنگین و مزوّر و آب زیرکاه «زمین» را نمودار می‌سازد.

جانورانی که رمزپردازی پویایی دارند (rajas) دو جنبه را مجسّم می‌کنند که یکی، جنبهٔ آسمانی دهشت‌انگیز است و آن دیگر در مرتبه‌ای نازل، جنبهٔ شهوانی است. ببر، نمودار آتش کیهانی است در اوج خشم و غضب و شکوهمندی‌اش؛ چون آتش، دهشتناک و پاک است. شیر جانوری خورشیدی است که جنبهٔ شهوانی‌اش را نوعی سکون و وقار شاهانه، خنثی و بی‌اثر می‌کند، بسان عقاب که در مرتبهٔ خاص‌اش، مظهر

مبداء صاعقه و وحی است؛ شیر به شیوهٔ خاص خویش گویای قدرت روح است.

پست‌ترین حیوانات که برای ما کراهت‌آورند، به مستقیم‌ترین طریق، کیفیت نادانی و غفلت (tamas) را تجسم می‌بخشند. آن جانوران در نظر ما نامطبوع‌اند، زیرا از «مادهٔ زنده» یا «مادهٔ خودآگاه» قوام آمده‌اند، حال آنکه قاعدهٔ ماده تحقیقاً این است که ناخودآگاه باشد. بوزینه‌ها بالعکس بدین جهت برای ما شگفت‌انگیزند که به انسانهایی فاقد مرکز خودآگاهی می‌مانند، حال آنکه مرکزیت خودآگاهی، خصیصهٔ ممتاز نوع بشر است. امّا بوزینگان از «مادهٔ خودآگاه» وجود نیافته‌اند، بلکه مظهر مجسّم خودآگاهی فاقد مرکزیت و یا خودآگاهی تلف شده‌اند[۲۱]. وانگهی جانوران ردهٔ بالا یا عالی‌ای هستند که صورت «معنوی» پستی دارند و برعکس. چنانکه انسان، خوک و گورکن (کفتار) را دوست ندارد، ولی برای حشرات از قبیل زنبور عسل و پروانه و پینه‌دوز، هیچ نفرت و انزجاری حس نمی‌کند.

☆ ☆ ☆

ساختار یا تعادل روانی تمدنی سنتی، برای آنکه بتواند حقایق باطنی‌ای را که سنت، مأخذ و منبع آنهاست، از نسلی به نسل دیگر منتقل کند، به اشتباهات ظاهری، خبطهایی که خارج از سنت روی می‌دهد، نیازمند است. اگر این حقیقت در مورد قشریتِ جزمیات و عناد هر مقولهٔ

۲۱ـ به این ایراد که میمونها مثلاً در هند مقدس شمرده می‌شوند، پاسخ می‌دهیم که باید میان رمزپردازی درونی و ذاتی و رمزپردازی جزئی و ناتمام فرق نهاد. نخستین رمزپردازی، جزو سرشت اصلی و فطری است و دومی، صفت است. چابکی مفرط میمون می‌تواند رمزپردازی‌ای مثبت باشد، چنانکه وفاداری و پاسبانی سگ و حزم و احتیاط مار.

جزمی خاص با مفاد جزمی متفاوتی، صادق است (به عنوان مثال اسناد وحدانیت مطلق به امور، تفسیرهای نابجا یا نفی و انکار امور و حقایقی که از نظامهای جزمی دیگری نشأت می‌گیرند)، در مورد مفاد یا داده‌های علم فرضی و حدسی نوع بشر، بیشتر صدق می‌کند، چنانکه بسیاری از کتابهای دوران عتیق و قرون وسطی، حاوی موهوماتی هستند که فهم‌شان به معنای قشری و تحت‌اللفظی، کاری عبث است. انسان محدود است و به همین جهت زندگانیش سراسر مشتمل است بر جبران و تلافی. پس آن موهومات، غرامتی است که آدمی لامحاله باید برای (حفظ) حقایق متعال نجات‌بخش، مابازاء آنها، بپردازد[۲۲].

۲۲ـ حاجت به گفتن نیست که بسیاری از چیزها که دانش جدید، وهم و خیال می‌پندارد، واقعیات بوده‌اند و یا هستند. جای شگفتی است که برخی شیوه‌ها و راه و رسم‌های علمی که می‌خواهد «دقیقه» باشد، ذاتاً غیرمنطقی است. مثلاً چیزی نامحتمل را ناممکن پنداشتن یا برعکس حکم بر عدم وجود چیزی دادن بی‌آنکه دلایل اثبات‌کنندهٔ عدم وجود آن چیز، در دست باشد.

جلال ستاری

سخنی در سنت و تجدد*

سنت هنری اگر بر اثر خشکیدن سرچشمه‌های اندیشه و خیال، دیگر زنده و زاینده نبود «عادت» یا سنگواره» می‌گردد و مرده ریگی است که بی‌فزون و کاست، از نسلی به نسلی دیگر می‌رسد و چون همواره بعینه تجدید و تکرار می‌شود، اندک اندک، در انظار عامه، خصلتی قدسی‌مآب می‌یابد و چنین می‌نماید که در آن، دست نباید برد. بسان مأثورات مقدس که خلف از سلف روایت می‌کند. این معنایِ «سنّتی» سنت است. البته روزگاری، سنت، کشف و ابداع و حاوی معنایی نو و سخنی تازه بوده است و امّا چرا افق اندیشه و خیال، تنگ و بسته شده، در نتیجه، سنت متحجر گردیده و سرانجام راه تجدد را سدّ کرده است، مسألهٔ دیگری است که موضوع سخن ما نیست، بلکهِ غرض فقط خاطرنشان ساختن این واقعیّت محرز است که سنّتی که دوامش مرهونِ تکرار است، البته باید در موزه حفظ و نگاهداری شود، امّا تولید مجدد و مانندسازی‌اش، خلاقیّتِ

---

* *دستها و نقشها*، تابستان ۱۳۷۶.

«سنتی» نیست، بلکه بازسازی مواریثی است که حکم زینت‌آلات را دارند.

می‌دانیم که سه تن از بزرگترین سنت‌شناسان دوران: رنه گنون (R. Guénon) و فریتهوف شوان (F. Schuon) و تیتوس بورکهارت (T. Burckhardt) (که این بنده بعضی از نوشته‌هایشان را به فارسی برگردانده است) از سنتی قدسی در هنر یاد می‌کنند که در آن، دخل و تصرف، مجاز و روا نیست، امّا منظور این اندیشمندان، سنت قدسی به معنای الگو و اسوه است که در عالم قداست، به مثابهٔ صورت مثالی است (و نه «هنجار برتر» و سرمشقی گیتیانه که هر که از آن تقلید کرد، لاجرم هنر دینی را مداومت بخشیده یا احیاءکرده است). سنت دوام‌پذیر، الزاماً الهام‌بخش است و خمیرمایهٔ آفرینندگی، ورنه قهراً تکرار می‌شود و ملال می‌آورد و موجب رمیدگی خاطر می‌گردد. بنابراین هنرمند کسی است که آن الگوی لایزال را به آزمایش وجدان و از طریقِ شهود، دوباره «کشف» کند که در اینصورت، کارش، رونویسی و نسخه‌برداری صرف نخواهد بود. امّا تراشیدن پیکر بودا، هر بار و بارها، مطابق اصل و قراری ثابت، تبعیت از سنتی دینی است، منتهی الزاماً خلاقیتی سنتی نیست. به گفتهٔ ژان ژورس (J. Jaurés)، وفاداری به اصل، بدین معناست که از اجاق یا کانون نیاکان، شعله و آتش فرادست بازماندگان آید، نه دود و خاکستر؛ رود با رفتن به سویِ دریا، به اصل خویش وفادار می‌ماند.

البته در بعضی موارد نیز تعبیر شخصی سنت (قدسی)، دشوار بلکه محال بوده است و مجاز دانسته نمی‌شده است، بدین جهت که فقط آن سنّت، این بار ضامن و حافظ مشاهده در فسحتِ خیال است و بنابراین تبعیت از سنّت، برخلاف آنچه می‌توان پنداشت، موجب می‌گردد که راهِ خیال‌پردازی سدّ نشود و پرواز ارباب بصیرت در عالم لاهوت و ملکوت،

میسر باشد و ذهنیت در چارچوبی تنگ، محبوس و محصور نگردد. چنانکه فی‌المثل روی امامان معصوم را در تصویرسازی و نقاشی و نگارگری، می‌پوشاندند تا هرکس بتواند از ظنّ خود یارشان شود؛ به همین جهت نمایش رستم، به صورت پهلوانی با ریش دو شاخ و خود و خفتان و ببر بیان، غالباً ذهن خیال‌پرداز را خرسند نمی‌دارد و حتی گاه اسباب مضحکه شده است. از این رو در بسیاری از تئاترها و فیلمهای امروزین غرب، قهرمانان اساطیری را به صورت مردم معمولی نشان می‌دهند که به ظاهر فرقی با دیگران ندارند، امّا کارهایشان، نشانگر توانایی‌های فوق بشریشان است.

قدرت این الهام‌پذیری از سنت زنده و زاینده البته به پایه و مایه و میزان و اندازهٔ اندیشه‌مندی و دیده‌وری هنرمند بستگی دارد که اگر از این بابت بضاعتی نداشت، آنچه می‌سازد چون خشتی است که پُرتوان زد. بزرگانی که ذکرشان رفت، گفته‌اند که هر هنرمند باید در سرّ ضمیر خویش یعنی روحاً و معناً، سنت را دوباره کشف کند و توفیق در این کار، خود، مستلزم رازآموزی و کارآموزی درازنفسی است ورنه کارش، تقلید بیروح و بازاری و عوام‌پسند از الگویی است که قدرت و جاذبه‌اش، همچنان باقی است و به تلاش صنعتگرانهٔ مقلّد نیازی ندارد تا بیاید، و عمل هنرمند نسخه‌بردارِ «سنّتی» بدان می‌ماند که میان لبه‌های نقطه‌چین حروفی را که به خطِ خوشنویسی تواناست، با مرکّب پر کند.

به عنوان مثال چنانکه اشارت رفت، درست است که تمثالهای حضرت مریم و پیکره‌های بودا به موجب سنت، بر طبق قاعده و میزانی معلوم و مضبوط، تصویر و تراشیده شده است، امّا مؤمنی نیست که فی‌المثل در برابر پردهٔ عظیم نقاشی سالوادور دالی، نمایشگر مسیح مصلوب، به‌گونه‌ای که گویی از اوج فلک بر سر بیننده فرود می‌آید (یا همه

چیز با وی، در حال فرود آمدن و فروریختن است)، احساس خضوع و خاکساری نکند و در دل نخواهد که زانو زده به سجده و نیایشِ نجات‌بخش بپردازد. هنر دالی، الهام‌پذیری صادقانه و صمیمانه و موفّق از سبک و مضمونی سنّتی در نقاشیَ است به نحوی که کارش، هم فرزند سرشت و خصالِ خود اوست، و هم از برترین پرده‌های بزرگان سلف که بارها بر دار کردن عیسی مسیح و فرود آوردن پیکر بیجانش را از صلیب نقاشی کرده‌اند، هیچ کم ندارد. هم سنت است و هم بازسازی و تعبیر شخصی سنت. امّا اینکه چگونه هنرمندی در این کار کامیاب می‌شود، پرسشی است که پاسخ بدان، آسان نیست و چنان است که از استادی در نحلهٔ بودیسم ذِن، بپرسیم چگونه می‌تواند با چشمان بسته، تیر را از چلّهٔ کمان رها کرده درست بر نشانه بنشاند. چنین توفیقی البته یک شبه به دست نمی‌آید که نابرده رنج، گنج میسر نمی‌شود.

نمونه‌ای از این «سنت‌گرایی» سرسری را در تئاتر و سینمای به اصطلاح «عرفانی» یا «عرفان زدهٔ» امروز می‌بینیم (و به قول ناظری، در این مورد گویا دیواری از دیوار شیخ عطار کوتاه‌تر ندیده‌اند). امّا نمایش مضمونی عرفانی، نقل داستان و روایتی، به‌گونه‌ای کمابیش ادبی، بر صحنه است یا درک جوهر آن معنی و استحاله‌اش به صورت درام؟ ژان کلود کاریر و پیتر بروک با تفکری طولانی در باب منطق‌الطیر، از آن تعبیری انسان دوستانه عرضه می‌دارند[1] و بیگمان تفسیر شخصی، حق هر هنرمند اندیشمندیست که کار را به جدّ می‌گیرد. ولی «بسیار فرق باشد از اندیشه تا حصول». نمایش حدیثی عرفانی ــ تقریباً همانگونه که در کتاب آمده ــ

۱ـ نک به جلال ستاری، گزارش و نمایش منطق‌الطیر در غرب، ***فصلنامهٔ تئاتر***، پائیز ۱۳۷۰.

بر صحنه با پیرایه‌های رنگ و نگار و ساز و آوازو پایکوبی ود ست‌افشانی و جای جای، شرح و روایت *ماجرا* و یا *زندگینامهٔ مرد خدا*، به جبرانِ نقایص دراماتیک نمایش، نقل مضمون از صفحه بر صحنه است، نه کشف و بازیابی مضمون از درون و پروراندنش به‌گونه‌ای اصیل و «دراماتیک» آنچنان که فی‌المثل آندره تارکوفسکی کرده است، و یا شیخ اشراق سهروردی با پهلوانان شاهنامه و از جهتی دیگر مرحوم فریدون رهنما با داستانی از این نامهٔ نامور، در فیلمِ سیاوش در تخت جمشید. سینما و تئاتر به اصطلاح «عرفانی» ما، غالباً نمودار نسخه‌برداری بی‌درکِ عمیق عرفان نظری و تشخیصِ شأن و منطقِ تمثیل و رمز و زبان اسطوره[۲] و آکنده از «نمادهای» باسمه‌ای و نخ‌نما از فرط تکرار و کاربُرد و مشعر بر عرفان‌تراشی و نه عرفان‌شناسی، و رمزتراشی و نه رمزشناسی است. تعبیرِ اصیل مضمونی عرفانی، جانی تابناک و عشق و ایمانی جانگداز می‌خواهد و تحول و تبدّل مزاج یعنی نیروی مکاشفه را اقتضا دارد ولکن با مایهٔ احساساتی‌گری و احساس‌فروشی و عواطف رقیق، در حکم سینه‌زنی حسابگرانه (و نه ضرورتاً ریاکارانه) پای علم و علامت است و یا به منزلهٔ روزهٔ بی‌نماز و عروس بی‌جهاز و قورمه بی‌پیاز:

جان نایافته از هستی‌بخش کی تواند که شود هستی‌بخش؟

توفیق و مقبولیت بازاری چنین خام‌دستی‌هایی نیز الزاماً دلیل بر حُسن کار نیست، چه ممکن است مرهون گردن نهادن به ذوق و حکم عوام و حسرت‌مندی‌های مردم زمانه و در نهایت، نوعی دکانداری باشد که غالباً موجب کسب شهرت هم هست به مصداق من تشبّه بقوم فهو منهم.

۲ـ نک به جلال ستاری، ***مدخلی در رمزشناسی عرفانی***، نشرمرکز، ۱۳۷۲.

من جائی از نمایش منطق‌الطیر عطار به کارگردانی پیتر بروک که نمونهٔ ممتازی از تعبیر اصیل و اندیشه‌مندانهٔ مضمونی عرفانی است سخن گفته‌ام[۳] و در اینجا لزومی به تکرار آن سخنان نمی‌بینم، ولی کاش می‌شد ترجمهٔ عین مقالهٔ وی و نوشتهٔ ژان کلوَدکاریر را دربارهٔ کار مشترک دیگری که نمایش مهابهاراته است، باز به عنوان نمونه‌ای ممتاز و شاخص از تعبیر دراماتیک حماسه‌ای بزرگ که جزء مواریث گرانقدر ادبی و اساطیری هند بلکه جهان محسوب است، در اینجا نقل کرد، چون آن مقالات آموزنده به درستی معلوم می‌دارند که پیتر بروک و ژان کلود کاریر و همکارانشان، چه راه دراز و پرمشقّتی پیموده‌اند تا توانسته‌اند پس از چندین سال پژوهش و تفکّر و جستجو و گفتگو (پی‌یر لاواستین سه الی پنج ماه یا سال تمام مهابهاراته را برای آنان شرح و نقل کرد) سرانجام حماسه‌ای عظیم را که برای هندوان، همان شأن و مقام کتاب مقدس در نظر مسیحیان را داراست، به نمایشی در خور آن شاهکار ادب هندی تبدیل کنند. نمایشی که به مدت نه ساعت، در سه شب متوالی، در آوینیون و پاریس و بسیاری جاهای دیگر، بر صحنه رفت و مورد اقبال شگرف تماشاچیان قرار گرفت، چون مهابهاراته اسطوره‌ای جهانی است و این مزیّت نادر را داراست که اسطوره‌ای است «نو»، یعنی زنده و نمایشنامه‌ای که ژان کلود کاریر از آن اثر عظیم فراهم آورده، جوهر حماسه را به شیوه‌ای دلچسب و دریافتنی برای مردم این روزگار روایت می‌کند و کارگردانی ساده و قدرتمند پیتر بروک (جنگل را با تک درختی نمایش می‌دهد و دریا را با برکه یا آبگیر که این شیوهٔ نمودار الهام‌پذیری‌اش در تعزیه است)، دریافت پیام را ضمن تحسین شکوه و عظمت روایت و حظ بردن از آن میسّر

۳ـ *فصلنامهٔ تئاتر*، یاد شده.

می‌سازد و این همه البته آسان و رایگان و شتابان به دست نیامده است. ببینید پیتر بروک دربارهٔ کار خود چه می‌گوید:

«باید از راه شهود و نه طبیعت‌گرائی که همواره تصنعی است، به جوهر شعر رسید. من برای یافتن حرکت و اشاره و هر جزء دقیق، یک سال اندیشیدم تا بدانم فی‌المثل ابر و تودهٔ گل را چگونه بسازم. سرانجام روز نمایش، مطمئن از کار و حکمتم بر صحنه می‌روم، ولی نخستین هنرپیشه‌ای که به بازی می‌پردازد ثابت می‌کند که به خطا رفته‌ام. زیرا حقیقت همواره با همکاری دست می‌آید[۴]».

اینک به چند نمونهٔ دیگر از سنت‌گرایی، مختصراً اشاره می‌کنیم:

دفاع بی‌قید و شرط از «سنت» در مینیاتورسازی و خوشنویسی نیز به گمان من غالباً از همین مقولهٔ تقلید، یعنی رونویسی و استنساخ دقیق و بی‌فزون و کاست از الگوی سنتی است. نسخه‌برداری اگر با مکاشفه و تعمق همراه نباشد، معمولاً ورزشی بی‌بینش است یا تقلیدی بدون تفکر و تنها متکی به مهارت فنی تا آنجا که در نهایت «رونوشت برابر اصل می‌شود». خطاطی به تقلید صرف از سبک خوشنویسان بزرگ با انتخاب عبارات و ابیاتی پرمعنی که غالباً به همین دلیل خارجی، خوشنویسی، مکاشفه‌ای عرفانی و جزء واردات قلبی قلمداد می‌شود، سخنی دیگر است و بهره‌گیری از جوهر و مایهٔ پویا و توانمند و زنده و زایندهٔ خط و کتابت، سخنی دیگر. و در این زمینه برخلاف نظر کسانی که عقیده دارند هنرمندانی چون زنده رودی و افجه‌ای و پیلارام و تبریزی و دیگران با یافته‌های درخشان پُربارشان، بار را به سرمنزل مقصود رسانده‌اند و دیگر

4- Le Nouvel Observateur, 24-30 november 1988. P. 137.

حرفی برای گفتن نمانده است، عقیده دارم که نوآوری‌ها و بدایع هنری استاد بزرگی چون محمد احصائی و هنرمندانی چون علیرضا کرمی و کرمعلی شیرازی و ... ، هنوز ناگفته‌ها می‌گوید و ناشناخته‌ها می‌شناساند. همچنین در قلمرو مینیاتور، هنرمندی چون همایون سلیمی، توضیح می‌دهد که چگونه پس از سالها تأمّل و ممارست توانست، اشکال هندسی (مربع و خاصه ستارهٔ) مینیاتورهای ایرانی را با ترکیبی نو ترسیم کند چون در واقع انتزاع هندسی در نقاشی وی متأثر و ملهم از مینیاتور ایرانی است[۵].

امّا این توفیق‌ها، البته از سر بی‌دردی به دست نیامده است، بلکه محصول مراقبه و تأمل و مشاهده با چشم بصیرت است، چنانکه استاد محمد احصائی در محفلی دوستانه می‌گفت ــ و من سخن عبرت‌آموزش را بی‌اجازه نقل می‌کنم ــ که در ایامی که درون و برون می‌پیراست، نوشتن کلمهٔ الله برای وی، در حکم ذکر زبان و قلب بود و اینچنین دست و چشم و اندیشه‌اش، همگام می‌شد و ناگفته پیداست که فرق است میان این راه و رسم و تقلید و رونویسی از مشق و سرمشق فلان استاد که در واقع «مثنی»سازی و نسخه‌برداری محض است.

با اینهمه از روی انصاف و مروت و حق‌شناسی و قدردانی باید گفت که در تئاتر و سینما، نمونه‌های موفقی هم از تفکری اصیل و یا بسط و تفسیر اندیشه‌مندانهٔ مضمونی تاریخی یا افسانه‌ای داریم چون: معرکه در معرکه (داود میرباقری) و اسفندیار و کبودان (آرمان امید) و چریکه تارای بهرام بیضائی.

5- H. Salimi, Technique et création picturales. Essai sur un problème de relations. Thèse juin 1990.

گفتنی است که در مقولهٔ معماری نیز بر پردهٔ زشت وصله پینه و پاره و پاره‌ای که بر سر شهر تهران کشیده‌اند، دست‌کم به گمان این بنده، سه وصلهٔ ناجور ناهمرنگ که نمونه‌های موفق تلفیق کهنه و نو و سنت و تجدد محسوب می‌شوند، به چشم می‌خورند: ساختمان موزهٔ ایران باستان، موزهٔ فرش و بنای یادمانِ میدان آزادی[۶]. موضوع اصلی سخنمان در این مقاله، همین سنت‌شکنی در عین سنت‌گرایی است، البته با مایه‌وری که بی‌مایه فطیر است.

می‌دانیم که حضور فرهنگ و هنر در زندگی هر روزینه، در گذرگاهها، پاتوق‌ها و هزاران جای معهود و مأنوس که شبانروز معرض دید و محلّ تردد و آمد و شدند، شاهراه توسعهٔ فرهنگی است.

در واقع شاید پیش از هر چیز، باید حضور فرهنگ و هنر، به عنوان رنگ بوی زندگی و بعدی و ساحتی از حیات و معاش، در چارچوب کار و مشغلهٔ روزمرّهٔ موردنظر باشد و بدین جهت لازم است شهرهایی را که زشت و حزن‌انگیز و دل‌آزارند، از طریق تعمیر و مرمت بناهای زیبا و آثار تاریخی و باستانی‌شان و نیز خاصه با سرشار و پربارتر خواستن این میراث به برکت آفرینشی نو، همشأن و در خورِ همان میراث ارزنده، جاندار و پذیرای حیات کرد و البته در تشویق آفرینندگی به قصد آراستگی شهر، فقط در بند و غم بازدهی و اقتصادی بودن کار، نباید بود. اگر مسیحیان در قرون وسطی و مسلمانان در عصر زرّین فرهنگ اسلامی، وزارت برنامه‌ریزی داشتند، شاید هرگز کلیسای جامع و مسجد جمعه که از لحاظ اقتصادی، سرمایه‌گذاری‌ای پوچ و بی‌بازده است،

۶ـ همچنین آرامگاه ابن سینا در همدان و نادرشاه افشار در مشهد.

نمی‌ساختند! اما اگر شهر آرایان و شهرسازان، اندکی «دیوانگی» نکنند، بیم آن هست که ساکنان شهر، دیوانه شوند! خانه، کوی، خیابان و محل تردّد روزانه، همه باید علاوه بر سودمند و راحت و پناهگاهِ آسایش بودن، الهام‌بخش و مورث احساس زیبایی و ظرافت نیز باشند و ناگفته پیداست که توفیق در این مهم، گاو نر می‌خواهد و مرد کهن نه آنکه گهگاه به قصد خروج از بن‌بست تقلید و تکرار، بعضی ظواهر جزئی معماری سنتی را که با طرح معماری متداول «بساز و بفروش» مناسبتی ندارد، بر قوطی‌ای بی‌قواره و نفس‌گیر بیفزائیم و بنای سنگی و شیشه‌ای و آهنی را با کاشیکاری و اُرُسی‌های شیشه‌بند نقوش و رنگارنگ زینت بخشیم.

در واقع فقط «گذشته» نیست که «آینده» دارد و باید مدام تجدید و تکرار شود. البته «گذشته» چون غالباً دارای سبک و اسلوبی دلپذیر و مأنوس و تاریخی شکوهمند و غرورآفرین و کیفیت و هنجاری عالی است، مورث این ظنّ یا تصور و اعتقاد می‌شود که پس، هدف باید حفظ معماری و سبک «فضا»سازی و شیوهٔ تزئین قدیم و به‌طور کلی آثار گذشتگان و ادامهٔ همان سبک و سیاق در آینده باشد و نه جایگزین کردنشان با کارهای والایی که هنرمندان امروز با گوشه چشمی و یا نظری عمیق به سنت می‌کنند و خواهند کرد، گرچه بی‌گمان تشخیص میان دوغ و دوشاب و درّ و خرمهره، کار هرکس نیست و بنابراین حکم و داوری، دشوار است.

با اینهمه هر دوره اگر به خود اعتماد و اعتقاد دارد، پس حرفی برای گفتن دارد که لزوماً تکرار گفته‌های پیشینیان نیست. قطعاً طرحی نو در انداختن، جسارت می‌خواهد و امکان اشتباه و خطا هم هست، امّا

نوجویی لازمهٔ پیشرفت در زندگی است و حتّی حدیث اسکندر را هم که فسانه و کهن شده است، باید به سبکی نو بازگفت تا ملال نیاورد و دل‌آزار نباشد.

جلال ستاری

هوّیت ملی و هوّیت فرهنگی*

عنوان این جستار گویای آنست که لابد از دیدگاه نگارنده، هویت ملی و هویت فرهنگی، یکی نیستند و میان آنها فرقی هست. اندیشهٔ این تفاوت وقتی به ذهنم خطور کرد که گردانندگان مجله‌ای از من خواستند که دربارهٔ هویت ملی یا هویت فرهنگی، چیزی بنویسم و به پرسش‌های‌شان در این‌باره پاسخ بگویم و آن زمان، به نظرم چنین رسید که برای ایشان این دو اصطلاح ظاهراً به یک معنی است، و از آن لحظه، موضوع، صورتی جدی‌تر به خود گرفت تا آنجا که عزم کردم گفتگویی را که با خود داشته‌ام، قدم به قدم، با مخاطبان یا همسخنان احتمالی، در میان بگذارم.

نخست از هویت ملی آغاز کنم. معنای هویت روشن است و کاربرد کلمه در فرهنگ و ادب ما، پیشینه‌ای دراز دارد؛ اما اصطلاح **هویت ملی** از کی باب شده است؟ لابد از وقتی که ملت به معنای nation رواج پیدا کرد. من مورخ و تاریخدان نیستم، و بنابراین نمی‌توانم بگویم این تعبیر تحقیقاً

---

* *فصلنامهٔ تئاتر*، زمستان ۱۳۷۰.

در چه زمانی به کار آمده است و نخستین کسانی که آن را وضع و باب کردند، کیانند. البته این غوررسی، به سائقهٔ کنجکاوی عبث و بوالهوسانه و یا به قصد «باستانشناسی» نیست، بلکه غرض ازین کندوکاو در سابقهٔ تاریخی اصطلاح اینست که معلوم شود از آن به راستی چه مراد می‌کرده‌اند و واژه را به چه نیت ساخته و پرداخته‌اند؟ شناخت این قصد و غرض به گمان این بنده مهم است. زیرا باید دانست که از اصطلاح هویت ملی، آنچه اراده می‌کرده‌اند، مفهومی سیاسی و ایدئولوژیک بوده است یا فرهنگی و یا آمیزه‌ای از هر دو؟ من چنین می‌پندارم که این اصطلاح، دست‌کم در آغاز، بیشتر معنایی سیاسی و ایدئولوژیک داشته است و ذهن و فکر واضع آن در حال و هوایی سیاسی و ایدئولوژی، پرواز می‌کرده و در وهلهٔ نخست به سیاست و ایدئولوژی اشتغال داشته است، ولی البته واژه ممکن است بر معنایی فرهنگی هم دلالت کند، و این دو معنی ضرورة مانعةالجمع نبوده‌اند و نیستند. منتهی گاه و شاید هم غالباً بار سیاسی اصطلاح بر بار فرهنگی‌اش چربیده است. زیرا از آنجا که سعی در تکوین هویت ملی یگانه، برترین وسیلهٔ مشروعیت بخشیدن به نظام سیاسی است، به گمان نگارنده اصطلاح هویت ملی را لابد برای این ساخته‌اند و باب کرده‌اند که بگویند ملت، دارای فلان هویت است و بنابراین وحدت دارد. زیرا هویتی معلوم، عامل پیوند آحاد ملت است و اقوام متشکلهٔ ملت را چون تار و پود به هم می‌تند و رشتهٔ استوار همدلی و همدمی و همنفسی افراد ملت به شمار می‌رود و بنابراین، باعث و بانی وحدت و یکپارچگی است. قبول دارم که برای تعریف این هویت ملی، ناگزیر باید به مفاهیم فرهنگی استناد جست و لاجرم برای هویت ملی، معنایی فرهنگی قائل بود و البته نمی‌گویم که هویت ملی، منحصراً مقوله‌ای ایدئولوژیک و سیاسی است. اما چنین پیداست که به هر حال

مبداء حرکت و خیزگاه، سیاست و ایدئولوژی است نه فرهنگ، و در واقع گویی از پایگاه سیاست و ایدئولوژی به سرمنزل فرهنگ می‌رسیم یا به سخنی دیگر، اولویت و ارجحیت در این نظرگاه با فرهنگ نیست، بلکه مشغلهٔ سیاسی و ایدئولوژیک بر دلمشغولی فرهنگی حاکم و غالب است. قطعاً معنای این سخن این نیست که هویت ملی، مفهومی لغو و یاوه و «من درآوردی» است و یا ما به شناخت هویت ملی نیازی نداریم. ناگفته پیداست که چنین ادعایی، سخیف و باطل است و وحدت ملت، چیزی نیست که بتوان آن را بی‌زیان و خسران به هیچ نگرفت، بلکه برعکس مقوله‌ایست که بر سر آن، به علت اهمیت حیاتیش، ماجراها رفته است و خاصه از روزگار ظهور ملی‌گرایی و ملی‌منشی، معرکهٔ افکار و اعمالی شده است که غالباً خونبار بوده‌اند. پس، عمدهٔ مرام و مقصود اینست که معلوم شود معنای اصطلاح تا چه اندازه بار سیاسی و نه صبغهٔ خالصاً و منحصراً فرهنگی دارد. زیرا به گمان نگارنده، هویت ملی را غالباً با اسناد محتوایی ایدئولوژیک بدان معنی کرده‌اند، مثلاً هویت اتحاد جماهیر شوروی را سوسیالیستی یا مارکسیستی می‌دانستند یا هویت قوم ژرمن را ناسیونال سوسیالیستی. واضح است که این تعاریف، فرهنگی نیست بلکه سیاسی یا ایدئولوژیک است و در اینصورت هویت ملی بر هویت فرهنگی منطبق و سوار نمی‌شود، بلکه به مفهوم پیدایش سازمان سیاسی دولت نزدیکتر است و البته سازمانی سیاسی هرچند که مدعی ایجاد ملتی یکپارچه و واحد باشد (امپراطوری عثمانی و یا اتریش ـ هنگری)، قادر به احراز هویت ملی یگانه‌ای نیست و در این راه طلب ناگزیر از ایدئولوژی استمداد می‌جوید، زیرا ایدئولوژی، وجدانیاتی است که با کار و عمل سیاسی، پیوندی تنگاتنگ دارد و منطقی است وابسته و پیوسته به کار و فعالیت سیاسی، و ذات و ماهیت سیاست نیز از کشاکش و درگیری

فراهم آمده و قوام یافته است، زیرا دعوای سیاسی، بر سر کسب قدرت و سیادت است[۱]، و بنابراین ایدئولوژی طبعاً برای ایجاد و حفظ و تحکیم وحدت جامعه، لازم می‌آید و به قول محققی صاحبنظر در این زمینه، در واقع سه عامل عمده موجب افزایش حاجتمندی به ایدئولوژی و رونق آن می‌شود: ضعف یا فقدان اجماع در جامعه، شدت و وحدت کشاکش‌های سیاسی و بسط و گسترش منازعات سیاسی[۲].

اما اگر هویت ملی را بر مبنای فرهنگ تعریف کنند و فی‌المثل بگویند که دینی و قائل به عالم ماوراء یا جمال‌پرست و یا ثنوی مسلک است، هویت فرهنگی قوم را منظور داشته‌اند و اینبار تعریف هویت ملی بر تشخیص هویت فرهنگی مبتنی است[۳] و میان آندو افتراقی نیست.

جان کلام ما در این جستار، همین نکته است و بنابراین ضمن بحث، بارها بدان گریز خواهیم زد. اما اینک برای آنکه رشتهٔ کلام گسیخته نشود، در دنبالهٔ آنچه گفتیم، خاطرنشان می‌کنیم که اگر فرض ارتباط وضع این اصطلاح در دورانی متأخر با دلمشغولی تحکیم وحدت ملی، بیوجه نباشد، بیدرنگ آنچه به ذهن متبادر می‌شود اینست که پس پیش از آن هویت چه معنایی داشته و نیز بنیانگذاران وحدت ملی در قدیم، وحدت ملت را بر چه پایه و اساسی استوار می‌داشته و چگونه تعریف می‌کرده‌اند

1- Jean Baechler, *Qu'est - ce que l'idéologie? NRF. Gallimard, 1976, p. 21m 22, 30, 34.*

۲ـ همان، ص ۱۰۹ و ۱۱۱.

۳ـ ابوالحسن فروغی در سال ۱۳۰۹ در خطابه‌ای که در سفارت ایران در پاریس ایراد کرد گفت: «ملت حقیقی آنست که منسوب به تمدن خاصی باشد یا تمدن خاصی به او منسوب گردد تا این امتیاز و اختصاص برای آن جماعت، استحقاق هستی مستقل (را) که استقلال سیاسی مظهر آنست فراهم سازد». تحقیق در حقیقت تجدد و ملیت و تناسب این دو معنی با یکدیگر، ص ۲۲.

و آیا از فرهنگ قوم به گونه‌ای که صورت و سیرت ایدئولوژی داشته، برای حصول مقصود که تحقق آرمانی سیاسی است، بهره نمی‌گرفته‌اند؟

حقیقت اینست که پیش از عصر جدید و از دیرباز، هویت انسان مطرح بوده است نه هویت قوم. انسان، به موَجب قرآن، خلیفهٔ پروردگار در پهنهٔ زمین است (قرآن، ۳۰/۲) و طبیعهٔ هویت خلیفهٔ حق، در سایه و پناه آفریدگاری که آفرینندهٔ اوست، روشن می‌شود. دیانت توحیدی اسلام، حقوق و وظایف و فرائض و اختیارات مؤمن را معلوم داشته است و بنابراین وی در چارچوب قوانین شرع، هویت می‌یابد. مخاطب اسلام، جامعه بشری مرکب از همهٔ انسانهاست نه جوامع ملی. این امر یعنی نسبت قدرت متعال ذات حق با «ظلوم» و «جهول» مخلوق، به قدری روشن و بدیهی است که صوفیه گاه به زبان رمز و شطحیات، دم از اناالحق و سبحان ما اعظم شأنی زده‌اند، و به همه خدایی و وحدت وجود و موجود و وحدت شهود اعتقاد کرده‌اند، و برای توضیح این معنی که هرچه هست از اوست، تا قول به حلول و اتحاد پیش رفته‌اند و به کفرگویی و زندقه متهم و منتسب شده‌اند و جان بر سر این کار نهاده‌اند. بنابراین در فرهنگ یا دیانتی که «من» و تویی و منی آوردن و منی کردن، موجب گمراهی و ضلالت است، و آدمی جلوهٔ حق و عالم صغیر آینهٔ تمام‌نمای عالم کبیر، اصل، هویت الهی انسان است که همانا فطرت وی دانسته شده و دیگر مسائل همه از این دیدگاه معنی می‌یابند.

بنابراین روزگاری «هوّیت ملی» به عنوان موضوع تفکر و شناخت مطرح نبوده است، زیرا طرح و عنوان کردنش به مثابهٔ مقوله‌ای از متعلقات فکری نظری، لزوم و ضرورت نداشت. و در واقع به جهت آنکه هویت آدمی از لحاظ ارتباطش با حق، معنی و تعریف می‌شد، و درنتیجه همهٔ مسلمانان از این حیث با هم برابر و برادر بودند، به جای هویت ملت،

هویت امت مطرح بود که جامعهٔ بزرگ و فراگیر اسلامی است و عامل وحدت آن نیز «عقیده» است[۴]. همانگونه که روزگاری در غرب نیز پیش از ظهور رنسانس و ناسیونالیسم از امت مسیحی سخن می‌رفت، به رغم ضدیت کلیساهای شرقی (بوزنطه) و لاتینی (روم)، تا آنکه نهضت پروتستانتیسم با منافع و مصالح «ملی» جوش و پیوند خورد و افتراق در امت مسیح را باعث آمد و ظهور رنسانس و پیدایی ملی منشی، عامل وحدت دینی را از متن به حاشیه راند و در سایه انداخت.

در واقع عصر تجدد (modernité) در غرب، از قرن ۱۸ آغاز می‌شود، اما همهٔ شرایط ظهورش در دوران رنسانس فراهم آمده بود، جز یکی. توضیح آنکه تا قرن ۱۷، همهٔ کشاکش‌ها به زبان دین (و در قالب مفاهیم مسیحی) که همهٔ مردم بدان زبان سخن می‌گفتند، بیان می‌شد. اما هنگامیکه این مفاهیم و معانی مشترک، مورد تردید و تأمل قرار گرفت و امور شخصی و خصوصی یا وجدانی به حساب آمد، یعنی از تاریخی که عرفی و غیردینی کردن (laïcisation) امور آغاز شد، نظامهای ایدئولوژیک توسعه یافت[۵]. چون تجدد در معنی مترادف با تنوع و تعدد احزاب و مرامهای سیاسی (pluralisme) است. به بیانی دیگر مشخصهٔ عصر تجدد، کثرت نگرشها و بینشهای سیاسی (politisation) و ظهور ایدئولوژی‌های (idéologisation) ساخته و پرداختهٔ روشنفکران «سیاست‌باز» است، زیرا اجماع دچار ضعف و فتور شده و دین دیگر آن قدرت و سلطنت را ندارد که مانع از تشتت و تفرقه شود. به همین علت، خصیصهٔ دیگر عصر تجدد که مادهٔ اولیهٔ ایدئولوژی محسوب می‌شود، عرفی کردن امور است، یعنی راندن دین از متن به حاشیه و تلقّی‌اش به مثابهٔ امری شخصی، و رد و

۴ـ نگاه کنید به: علی محمد نقوی، اسلام و ملیگرایی یا ناسیونالیسم از دیدگاه اسلام، زمستان ۱۳۶۰.

۵ـ ژان بشلر، همان، ص ۱۱۷.

انکار امور فوق طبیعی یا عالم ماوراء و محبوس کردن قداست در پستوی ناهشیاری فرد و قبول اینکه آدمی هم فرشته است و هم شیطان و خیر و شرّ در وی همزیستی دارند[۶].

اما بسی پیش از این تاریخ و حتیٰ قبل از ظهور مسیحیت و اسلام (که امت‌های مسیحی و مسلمان را بنیان نهادند)، وحدت ملی اگر مطرح بوده چه معنای داشته است؟ به گمانم در آن دوران، دست‌کم بعضی امپراطوری‌های بزرگ مرکب از اقوام و ملل گوناگون، برای حفظ وحدت و یکپارچگی قلمرو حکومت که ناهمگون بود و تأمین دوام و بقایش، ناگزیر از محترم شمردن سنن و معتقدات اقوام مختلف، ولو به ظاهر، و آزاد گذاشتن آنان در برگزاری آداب و مراسم دینی و فرهنگی‌شان بودند. این سیاست و تدبیر، تسامح نام گرفته است، و مورخان از تسامح هخامنشیان یا به سخنی دقیق‌تر از تسامح کوروش، یاد کرده‌اند که منجمله موجب رهایی قوم یهود از قید اسارت و بازگشت‌شان به اورشلیم شد. پیمان صلح رومیان نیز با اقوام و ملل مغلوب معروف است. به موجب این پیمان، ملل و اقوام در امپراطوری پهناور روم، تا ظهور مسیحیت، آزادانه برحسب آداب و رسوم و سنن فرهنگی و معتقدات دین خویش عمل می‌کردند و روم فاتح حتی خدایان‌شانرا، بسان خدایان ظفرمند خود، به دیدهٔ احترام می‌نگریست. تسامح مغولان نیز در زمینهٔ باورهای دینی اقوام مختلف امپراطوری‌شان، دست‌کم تا زمانی که به اسلام گرویدند و حتی پس از آن دانسته و شناخته است و می‌دانیم که آنان متعرض وجدان مردم نمی‌شدند. البته تسامح هخامنشیان و رومیان و مغولان، مصلحت‌اندیشانه و برای حفظ ثبات و آرامش در امپراطوری‌های گسترده و پهناورشان که از

۶ـ همان، ص ۱۱۶-۱۱۷ و ۱۷۷-۱۷۸.

اقوام و ملل و طوایف گوناگون و ناهمگون فراهم آمده بود، لازم و کارساز و ثمربخش بوده است و مغولان فی‌المثل چون تعصب خاص مذهبی و سیاست دینی ایدئولوژی زده‌ای نداشتند، با یهود و نصرانی و مسلمان و بودایی، یکسان کنار می‌آمدند؛ و بی‌گمان این بردباری سیاستمدارانه سخنی دیگر است و اتخاذ سیاست تسامح و تساهل، از سر اعتقاد و تعقل، در عین ایمان به دین و آئینی خاص، سخنی دیگر؛ اما هرچه هست، نوعی پاس داشتِ «هویت» اقوام و ملل محسوب می‌شده است، هرچند که شناخت آن هویت از سر بصیرت و اندیشه‌مندی نبوده باشد که قطعاً هم نبوده است. بنابراین از یاد نباید برد که سیاستمداری و مآل‌اندیشی و مصلحت‌بینی سیاسی، مراعات «هویت» اقوام و ملل مغلوب را برای حفظ وحدت و ثبات امپراطوری ایجاب و الزام می‌کرده است، و نه ضرورتاً شوق شناخت نظری آن هویت. ولی همین تسامح سیاسی، بقا و دوام آن امپراطوری‌ها را به مدت چندین قرن باعث آمد. حال آنکه به روزگار ما معلوم شد رهبران «کشور شوراها» به قول «رفقا»، که دعوی داشتند مسألهٔ ملیت‌ها را براساس اصول مارکسیسم ـ لنینیسم حل کرده‌اند (و رسالهٔ نظری استالین در این باره معروف است[۷]) راست نمی‌گویند؛ و برخلاف تبلیغات پر سر و صدایشان، اهل تسامح و مدارای سیاسی نبوده‌اند و در نتیجه به محض آنکه سرپوش سوسیالیسم را برداشتند، فروپاشی امپراطوری، فقط پس از هفتاد و پنج سال عمر، و جدایی ملیت‌ها از هم و حتی نزاع و خِصومت دیرینه میان بعضی که موقتاً فرونشسته بود، آغاز شد!

در غالب این موارد، آنچه به نظر من شایان اعتناست، رعایت

۷ـ «مارکسیسم و مسئلهٔ ملی»، نگاه کنید به: مایکل لاوی (Micheal Lâwy) مارکسیستها و مسئلهٔ ملی، ترجمهٔ خشایار دیهیمی، مجلهٔ نگاه نو، شماره ۴، دیماه ۱۳۷۰.

عمل‌گرایانه و مصلحت‌بینانهٔ «هویت ملی»، ولو بدون شناخت دقیق و عمیق‌اش، به خاطر آرمانی سیاسی، یعنی خواست حفظ وحدت و ثبات و استوار ساختن ریشهٔ همبستگی میان اقوام و ملل تابع قدرتی مرکزی در یک امپراطوری است. و اما چنانکه پیشتر اشارت رفت، ایجاد و تحکیم وحدت ملی، البته بدون استناد به هویت ملی و تعریفش مورد به مورد، میسر و مقدور نیست. این تعریف نیز مشتمل بر خصائص فرهنگی‌ایست که به اقتضای وقت، از کلیت فرهنگی قوم، دست‌چین می‌شود، و اقتضای زمانه و چرخ فتنه‌انگیز را نیز سیاست رقم می‌زند.

ذکر دو نمونه از تاریخ و فرهنگ ما در این مورد بی‌فایده نیست.

ایران پس از اسلام، روزگاری دراز سرزمینی ملوک‌الطوایفی بود، یعنی در هر پاره‌اش خاندانی و دودمانی سلطنت و امارت داشت، تا آنکه شاهنشاهی صفویه به «احیاء وحدت ملی»[۸] ایران نائل آمد. آنچه در این مقولهٔ تاریخی منحصراً مورد توجه ماست و باید خاطرنشان کنیم، اینست که صفویه، سیاست «احیاء وحدت ملی» ایران را بر مبنای تعریف هویت ملی ایران، استوار کردند، یعنی برای وحدت ملی، معنایی فرهنگی قائل شدند که همانا مذهب شیعه جعفری بود و چنانکه می‌دانیم، به نیروی تشیع توانستند وحدت ملی و سیاسی ایران را بر پایهٔ مستحکمی بنیان نهند.

چند قرن بعد، پس از سلسلهٔ شاهان قاجار که در عهدشان عنوان کشور به سیرهٔ اسلاف، «ممالک محروسهٔ ایران» بود، ملیت ایرانی به گونه‌ای دیگر تعبیر و تعریف شد و در پرتو فرهنگ و تمدن ایران دوران باستان، معنی یافت و اینچنین هویت ملی با باستان‌گرایی و رجعت به تاریخ پیش

۸- نظام‌الدین مجیر شیبانی، تشکیل شاهنشاهی صفویه، احیاء وحدت ملی، از انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۴۶.

از اسلام درآمیخت. اندکی بعد، ضمن حفظ رشتهٔ پیوند با دوران باستان، بعضی وقایع سیاسی تاریخ معاصر ایران نیز از نظر دور نماند و در نتیجه تعریف هویت ایرانی، از امکانات و احتمالات (contingences) تأثیر پذیرفت و حتی حکومت جار زد که هر که به قانون اساسی و انقلاب سفید ... پایبند نیست ایرانی نیست و می‌تواند با اجازهٔ دولت به هر جا که بخواهد مهاجرت کند!

از این دو پدیدهٔ تاریخی چه استنباط و استنتاج می‌توان کرد؟ گذشته از اینکه در این موارد، هویت ایرانی با تعمق و مداقه و یا سرسری و تصنعی تعریف شده باشد، اندیشه‌ای که به خاطر نگارنده خطور می‌کند اینست که تعریف هویت ملی، وقتی که کلاً تحت‌الشعاع بینش و اندیشه و حکمت و یا مصلحت‌اندیشی سیاسی قرار می‌گیرد طبیعةً ثابت نیست، زیرا سیاست که از مقولهٔ کسب قدرت است، خود همواره به یک حال نمی‌ماند و به اقتضای زمانه دگرگونی می‌پذیرد. در نتیجه عنصر یا جوهری که برای معنی بخشیدن به هویت ملی انتخاب و اختیار شده و در حکم لُبّ و مغزش به شمار می‌رود، لاجرم تغییر می‌یابد. اما البته این بدین معنی نیست که آن تعاریف به یک اندازه نسبی و ناپایدارند و یکی برتر و ژرف‌تر و اصیل‌تر از دیگری نیست، بلکه غرض اصلی و عمدهٔ مقصود اینست که تعریف هویت ملی کلاً، حتی وقتی که هستهٔ فرهنگی مفهوم به درستی تعیین شده، غالباً صبغه و لونی سیاسی دارد و به سخنی دیگر از مقولهٔ نظام ارزشی مختار عصر است و به ایدئولوژی شباهت می‌یابد و ایدئولوژی، فکری قالبگیری شده است که هیچگاه از نیات و دلمشغولیهای سیاسی، فارغ نیست و ازینرو تنفیذش همواره به آسانی، بی‌هیچگونه جبر و فشار، صورت نمی‌گیرد.

به عنوان مثال، صفویه که بنا به پاره‌ای تحقیقات، در اصل شیعه

نبودند[۹]، با سخت‌گیری، تشیع را مذهب رسمی کشور اعلام کردند، گرچه مردم برای پذیرشش، آمادگی و تمایل داشتند و مبلغان فرقهٔ اسماعیلیه و داعیان خلفای فاطمی مصر، از پیش در این راه کوشیده بودند، و خاصه در دورهٔ ایلخانیان زمینهٔ مساعدی برای توسعه و گسترش مذهب شیعه فراهم آمده بود. اما این زمینه آنقدر سازگار نبود که بتوان بی‌هیچ مشکلی در سراسر ایران تشیع را مذهب رسمی کشور مقرر فرمود، زیرا در غالب شهرهای ایران هنوز اکثریت با اهل سنت و جماعت بود و عناصر شیعه تنها در چند شهر چون کاشان و قم و ری، اکثریت نسبی داشتند و به قول میرخواند در روضة‌الصفا، در عهد شاه اسمعیل که پس از تاج‌گذاری، تشیع را مذهب رسمی ایران اعلام داشت، «عموم اهالی ایران بر مذهب اهل سنت و جماعت بودند و زمرهٔ شیعهٔ اثناعشریه در عین ذلت و قلت

۹ـ احمد کسروی، شیخ صفی و تبارش، کاروند کسروی، به کوشش یحیی ذکاء، ۱۳۵۲، ص ۵۵-۸۶. تشکیل شاهنشاهی صفویه، یاد شده، ص ۴۱-۵۵.

«آنچه مسلم است، نخستین کسی از خاندان صفوی که به مذهب شیعه گروید، خواجه علی بود که طرفداران خود را به قبول مذهب شیعه دعوت کرد، و سپس شیخ حیدر پدر شاه اسمعیل بود که نسب خود را به امام موسی کاظم رسانید، و از آن پس، خاندان صفوی خود را از خاندان حضرت علی علیه‌السلام شمردند.

«گرویدن اخلاف شیخ‌صفی به شیعه بیشتر برای به دست آوردن قدرت سیاسی در ایران بود، زیرا مخالف سربداران وشورش آنها، بر ضد ایلخانیان، با اتکاء به عناصر شیعه در ایران، زمینهٔ مساعدی بود برای جاه‌طلبی خاندان صفوی؛ مخصوصاً آنکه نواده‌های شیخ‌صفی از شهرت و محبوبیت وی استفادهٔ شایانی بردند، ودر این شرایط بود که خاندان صفوی توانست خود را مظهر شیعه قلمداد کند، و برای آنکه بر شهرت خود بیفزایند خود را منتسب به خاندان حضرت علی علیه‌السلام نمودند، چنانکه شاه اسمعیل اول خود را از طرف پدر سید و اولاد حضرت علی علیه‌السلام می‌دانست و بدین نسب فخر می‌کرد...

«به هر جهت سیاست جدی خاندان صفوی که بر سیادت تکیه می‌زد، سبب شد که مخالفان حکومت ایلخانیان در ایران به دور آنها جمع گردند و از ادعای آنان نسبت به تاج و تخت ایران پشتیبانی کنند». همان، ص ۵۲-۵۳.

تقیه می‌نمودند. وی به ضرب شمشیر مروج مذهب جعفری شد و رونق به طریقت اثناعشری داد». معهذا پس از اعلام دستور شاه اسمعیل، عکس‌العمل عمده‌ای از جانب مردم در قبال تصمیم‌اش به ظهور نرسید و تنها تعداد معدودی به مخالفت برخاستند که به دستور شهریار صفوی به قتل رسیدند و این امر معلوم می‌دارد که «تا چه اندازه ایرانیان به مذهب تسنن، به سبب نفرت از مهاجمان عرب و مغول پابند نبوده‌اند و به همین جهت شاه اسمعیل توانست به آسانی مذهب شیعه را مذهب رسمی کشور کند»[۱۰].

پیش از صفویه نیز غازان‌خان که به تشیع تمایل داشت و سادات را محترم می‌شمرد، برای رعایت مصلحت عام، ناگزیر از اخفای گرایش خویش گردید و سلطان محمد خدابنده که تشیع را رسمیت بخشید، «از طرف دربار ایلخانی با مقاومت و مخالفت اهل سنت روبرو شد و مردم غالب بلاد ایران مخصوصاً اهل قزوین و شیراز و اصفهان، زیر بار حکم سلطان نرفتند و مردم بغداد و شیراز و اصفهان از اجرای فرمان سلطان دربارهٔ تغییر خطبه و آوردن نام حضرت امیرالمؤمنین علی و امام دوم و سوم شیعیان در خطبه به جای خلفای ثلاثه جلوگیری کردند و سلطان که طبعی سالم و ملایم داشت و چندان متعصب نبود، چون دید که مردم زیر بار احکام او نمی‌روند و جماعتی از امرایش ... در حفظ مذهب اهل سنت اصرار و تعصب دارند، به همین علل از حرارت نخستین خود در طرفداری و هواخواهی از تشیع کاستِ و در اواخر عمر دوباره امر داد که نام خلفا را در سکه و خطبه داخل کنند»[۱۱].

مقصود ما تاریخ‌نویسی نیست که در آن بصیرتی نداریم، بلکه غرض

۱۰ـ همان، ص ۸۹-۹۱ و ۹۳-۹۴.

۱۱ـ منوچهر مرتضوی، *مسائل عصر ایلخانان*، ۱۳۵۸، ص ۲۵۵-۲۵۶.

خاطرنشان ساختن این معنی است که «هویت ملی» حتی هنگامیکه در قالب مذهبی تعریف می‌شود که رنگ و بوی ملی به خود گرفته و مفهوم فرهنگی اصطلاح، با خواست دست‌کم بخشی از ابناء زمان توافق دارد، اگر تحت‌الشعاع فکر و بینشی سیاسیَ قرار گیرد که ممکن است بسیار پسندیده نیز باشد و یا سنگر ستیزه با دشمن، فی‌المثل خلافت عثمانی، و وسیلهٔ کسب مشروعیت برای دولت گردد و یا عامل تحریک عصبیت‌ها و دامن زدن به کشمکش‌های قومی شود، به صورت مرام و مسلک یا ایدئولوژی درمی‌آید و در نتیجه مقاومت برمی‌انگیزد، هرچند که دین خود مؤثرترین عامل همبستگی و وفاق و اجماع است و در اهمیت نقشش به عنوان وسیلهٔ وحدت، تردید نمی‌توان کرد و باور داشتن هرگونه ایدئولوژی غیردینی، شبیه قول به عقیده و ایمان دینی و مذهبی است و ایدئولوژی‌ها می‌کوشند تا رفته رفته، جای بزرگترین رقیب‌شان، یعنی دین را ظاهراً و باطناً بگیرند. زیرا ایدئولوژی به علل مختلف که بحث در آن باره موضوع سخن‌مان نیست و مجالی دیگر می‌خواهد، جاذبهٔ بسیار دارد و تصور سرآمدن دورانش و شکسته شدن طلسمش پس از ناکامی مارکسیسم در اتحاد جماهیر شوروی و فروپاشی آن امپراطوری، به گمان این بنده، شبهه و رؤیا و پنداری بیش نیست، چه به اقتضای زمانه، دگرگون می‌شود و به صورتهای نو، با طنازی تاریخ، عشوه می‌فروشد. منتهی نکته در اینجاست که اگر محتوای فرهنگی «هویت ملی»، زمانی با روشن‌بینی و دقت نظر تعیین و تعریف می‌شود، روزگاری دیگر ممکن است چنان با مصلحت‌بینی و سیاست‌بازی وضع و تنفیذ گردد که دیری دوام نیاورد و نپاید و چون شعلهٔ شمع در گذرگاه باد باشد. ولی به هر حال به یاد باید داشت که ایدئولوژی، کلاً، ملغمه‌ایست از مفروضات و افکاری که هم اثبات شدنی‌اند و هم غیرقابل اثبات یا به سخنی دیگر، در عین حال

می‌توان و نمی‌توان آنها را رد و انکار کرد و ملخص کلام آنکه علمی دروغین یا شبهه و پندار علم مطلق و مطلق علم است و به همین جهت، هیچ ایدئولوژی‌ای مانند قضیه ریاضی قابل اثبات نیست[۱۲]. هرچه هست جان کلام به گمان نگارنده در اینجاست که تعریف هویت ملی، غالباً تابع نیات سیاسی است و به ایدئولوژی و نظام ارزشی مقبول زمانه، بی‌شباهت نیست، و به همین جهت ثبات و استحکام بسیار ندارد، و تجدید می‌شود و تغییر می‌یابد، چنانکه پس از شکست کمونیسم، هویت اتحاد جماهیر شوروی دیگر ایدئولوژی مارکسیسم ـ لنینیسم نیست بلکه اینک هر ملّت، هویت خاص خویش را که روزگاری دراز پروای نمود نداشت، بر آفتاب می‌اندازد. و یا در سرزمین خودمان، ملی‌منشی شعوبیه که بر تفضیل عجم بر عرب بنیان یافته بود، بیشتر ایدئولوژیک بود تا فرهنگی به معنای مردمشناختی کلمه و نیز بی‌گمان دستپخت روشنفکران اشراف‌منش زمانه و لاجرم بوی برتری نژاد و تبار و اصل و نسب می‌داد، بسان عصبیت قبیله‌ای بنی‌امیه، و بنابراین بعید بود که مردم عادی و مسلمانان میانه‌حال را پسند افتد و نرماند، بلکه تشریفی بود که بر قامت خواص راست می‌آمد. اما فردوسی هویت ملی را بر مبنای فرهنگ قوم و داستانهای حماسی و اساطیر مشترک آنان که در روح و روانشان چنگ انداخته، تارهای دلشانرا می‌لرزاند، استوار کرد و اگر هم گاه زبان به ذکر معایب و مثالب تازیان گشود، وجههٔ همتش همواره فرهنگی بود نه سیاسی و مرامی.

پس در مقابل این مفهوم هویت ملی، بدانگونه که ما درک و توضیح می‌کنیم، به اعتقاد این بنده، مفهوم هویت فرهنگی که هویت ملی را گاه با

۱۲ـ ژان یشلر، همان، ص ۷۶ و ۱۸۲ و ۱۹۲ و ۱۰۳-۱۰۴.

استناد و رجوع بدان تعریف می‌کنند، واقعیتی است که در ژرفای روح و جان ملت و قوم ریشه دوانده و از چنان ثباتی برخوردار است که گویی خلق و خوی مردم یا طبیعت ثانوی‌شان شده است. برای روشنتر شدن مقصود به عنوان مثال می‌توان گفت که اگر صورت ایدئولوژیک هویت ملی، گاه همچون غلتک زدن بر سطح جامعه، هر وجه اختلاف و تمایزی را از بین می‌برد و درهم می‌کوبد و در حکومت‌های مستبد و خودکامه همچون غل و زنجیر فکر به کار می‌رود یعنی اندیشه و ذهن و دست و زبان مردم را می‌بندد و جایگزین تفکر و ضرب و نقد مفاهیم می‌شود، هویت فرهنگی چون آتش زیر خاکستر است یا همچون ستارهٔ چشمک‌زن، و موجب امتیاز قومی از قومی دیگر و مایهٔ دوام و بقایش در طول تاریخ. به بیانی دیگر، صورت ایدئولوژیک هویت ملی، پوست است و هویت فرهنگی، مغز. اولی مفهومی غالباً مرامی و سیاسی است و دومی، ذات و جوهر که در قبال مفهوم نخست، حکم باطن به ظاهر را دارد. و اگر تعریف هویت ملی اکثراً چون ابزاری برای تحکیم وحدت سیاسی به کار می‌رود، هویت فرهنگی، رکن رکین و مایهٔ قوام و دوام قوم و ملت است و بنابراین ناگفته پیداست که ثبات و استحکام شایانی دارد. فرق میان این دو مفهوم را شاید بتوان با ذکر این مثال روشن کرد که شاعری «ملی» به اعتقاد بعضی، وقتی به فرهنگ اصیل قوم اهانت روا داشت و در آن باره نسنجیده سخن گفت، ملامت و ریشخند شد.

اینک باید دید این هویت فرهنگی که مهمترین عامل وحدت قلبی ملت است، و غالباً نیز ناخودآگاه است، یعنی مردم معمولاً ندانسته و بدون آگاهی و هشیاری بدان دلبسته و پایبندند، چیست؟ تردیدی نیست که هر قوم و ملتی صاحب هویت فرهنگی خاص خود است (چیست در عالم بگو یک نعمتی که نشد محروم از وی امتی) و غنای فرهنگ بشریت

از همین پرمایگی و تنوع، فراهم می‌آید. مثلاً بعضی محققان خصیصهٔ فرهنگ یونان باستان را که به «اعجاز یونان» اصطلاح شده است، خاصه توازن و تعادل دلخواه و مطلوب بویژه در مقولات فکر و هنر دانسته‌اند و برخی هویت فرهنگی غرب امروز را مرهون اتکاء به نفس غرب و «خروج غرب از حدود و ثغورش» که تعبیر مؤدبانه تجاوز و استعمارگری است و پاره‌ای نیز در پدیدهٔ تکنولوژی دیده‌اند که با صادر شدن چون کالا به اقطار عالم، فرهنگ غرب را نیز در سراسر گیتی پخش و نشر می‌کند. در نوشته‌های متفکران غربی، اینگونه نظریات که گاه به غایت هوشمندانه و ظریف پرداخته شده، بسیار است و قصد نگارنده ورود در آن مقوله که به ما ربطی ندارد، نیست، بلکه نیت این بنده فقط ذکر مثالهایی چند برای توضیح مطلب بوده است. و اما در مورد فرهنگ ایرانی، به گمانم می‌توان گفت که خصیصهٔ اصلی یا هویت‌اش، که در طول هزاره‌ها ثابت مانده، حفظ و صیانت جوهرش و به تحلیل بردن عنصر بیگانه بوده است. به بیانی دیگر ذات فرهنگ ایرانی، به خواری و زبونی تن در نداده است، یا سیطرهٔ بیگانه (عرب و ترکان سلجوقی و مغول) را به ظاهر پذیرفته است و سپس اندک اندک آنرا از درون خورده و تراشیده است و با این برون‌سازی (accommodation) و درون‌سازی (assimilation) توأمان، طرفه معجونی ساخته که کهنه ونو در آن چنان به هم بسته و پیوسته‌اند که تشخیصشان به نخستین نگاه امکان‌پذیر نیست[۱۳]، یا به نظری سطحی و

۱۳- «پس از استیلای عرب، اسلام به همان وجه، روح و تمدن ایران و داخل در بنیان ملیت ایرانی شده که کیش زردشتی در روزگار باستانی بوده است ... گنبد شاه خدابنده، کمتر از طاق کسری نمایندهٔ آثار گذشتهٔ ایران نیست و زیج الغ بیکی و هنرهای بایسنقری به همان عنوان، دخیل در تشکیل و تکمیل تمدن معنوی ایران است که دارالعلم جندی‌شاپور و مآثر نوشیروانی بوده است». ابوالحسن فروغی، همان، ص ۳۷ و ۳۹-۴۰.

سرسری، ممکن است سالوس و دورویی و ریاکاری تعبیر شود و تردیدی نیست که گاه در پست‌ترین مراتب و درجات نیز همین است و جز این نیست. اما ازین موارد پرت و انحرافی که بگذریم، آن اصل به قوت خود باقی است و گفتن ندارد که ایران از بَرترین ارکان و پایه‌گذاران فرهنگ اسلامی است و تشیع اگر اصلش ایرانی و از ایران نیست، در ایران، به اوج شکوه و اعتلا می‌رسد و در فلسفه و حکمت الهی، روزگاری، مشعل فکر و نظر و نوآوری را همچنان فروزان و تابناک نگاه می‌دارد. مغولان در ایران و هند، هنگامی که از خونریزی و بت‌پرستی دست شسته به اسلام می‌گروند، مروج و مشوق هنری می‌شوند که نمونه‌های درخشانش، مسجد گوهرشاد و تاج‌محل است. در توضیح این معنی، مثالهای بسیار می‌توان آورد، اما به همین چند اشاره بسنده می‌کنیم که مشت نمونهٔ خروار است. ولی مطلبی که ذکرش اینک به مناسبت ضرور می‌نماید اینست که به گمان این بنده، «رندی» عالم‌سوز به معنایِ زیرکی و حیله‌گری و انکار و آزادگی که از خصوصیات بارز خلق و خو و فرهنگ ایرانی است که به ظاهر مصلحت‌بین و صلاح‌اندیش است، از همین سرشت و فطرت که عنصر غالب و بیگانه را به ظاهر گردن نهاده و در باطن، خودکامی می‌کند، مایه می‌گیرد. این فرایند استمرار و انقطاع در فرهنگ ایران، که فرایندی یکپارچه و یک کاسه، به مثابهٔ کلیتی است که دو قطب‌اش به هم پیوسته‌اند، خود، از بینش کهن ایرانی که وجهی دیالکتیکی دارد بدین معنی که خیر و شرّ و نور و ظلمت را در نزاع دائم می‌بیند، ولکن سرانجام قبول دارد که پیروزی با نیکویی و روشنایی است، برخلاف ثنویت محض که حاصلش جز نابودی عالم و آدم نمی‌تواند بود، آب می‌خورد. این نبرد و پیکار میان خیر و شر و روشنایی و تاریکی و خودی و بیگانه با این یقین که سرانجام اهورامزدا بر اهریمن پیروز

می‌شود، در فرهنگ ایرانی، خصیصه یا خصلتی ثابت و پایدار است و به سخنی دیگر، نقش‌پرداز هویت فرهنگی ماست. و حاصلش به‌طور متعارف در ادوار صلح و سلم، موجب باروری و غنای فرهنگ بوده است، چون همواره از ترکیب «وضع» و «وضع مقابل»، «وضع جامع» به ظهور رسیده است؛ اما در ادوار بحرانی مشحون به قلق و اضطراب، باعث تشنج و پرخاشگری شده است که در نهایت به خواست حذف و هدم یکی از آن دو جزء میدان داده است. به بیانی دیگر، فرهنگ پویای ایرانی که چون آب رونده، همواره نوشده، ولی به ظاهر ساکن می‌نموده است، اولاً هیچگاه در طول تاریخ از داد و ستد با دیگر فرهنگها باز نمانده است، ولی گرفته‌ها را با جوهر و ذات خویش سازگار کرده و به تحلیل می‌برده است و فقط در ادواری که تاب مقاومت نداشته، از این معامله سود نکرده بلکه سخت زیان دیده است؛ و ثانیاً خصیصهٔ دیالکتیکی فرهنگ ایرانی که در اعصار باروری و زایایی فرهنگ، موجب غنا و موزونی‌اش بوده است، نه باعث بی‌اندامیش، تا آنجا که فی‌المثل توجه به خالق و عقبی، آدمی را از اشتغال به مخلوق و دنیا بازدارد، عامل تحقق وحدت در کثرت و یا یگانگی در عین چندگانگی بوده است، نه وسیلهٔ گسیختگی و افتراق و دوپارچگی و دور افتادن آدمی از اصل خویش و یا غلبهٔ فرهنگی بیگانه که ثمره‌اش بی‌خویشتنی است.

در اینجا پرسشی که به ذهن می‌رسد اینست که آیا عامهٔ مردم به این خصیصهٔ هویت فرهنگی‌شان وقوف دارند که تشکیل ملت می‌دهند؟ بی‌گمان چنین نیست و معرفت به هویت فرهنگی و شناخت خصائص‌اش، کاری نظری است که با تفکر و تعمق و تحقیق حاصل می‌آید و انجام یافتن چنین مهمی از عهدهٔ مردم عادی خارج است و مشغلهٔ کسانی است که اهل نظرند. اما اگر عامهٔ مردم به هویت فرهنگی‌شان که مایهٔ وحدت و

یکپارچگی ایشان است کاملاً هشیار نیستند، در عوض ندانسته یا عملاً بدان پایبندند، هرچند که نتوانند در آن باره بحث و استدلال کنند. و اینک باید دید که وسیله یا وسایل این اشتراک در هویت ملی و دست‌آویزهای بهره‌مندی از آن که اسباب تحکیم قومَیت است، چیست؟

بیگمان همهٔ عوامل و موجبات عمدهٔ فرهنگی که برای ایجاد وحدت ملی برمی‌شمرند از قبیل وحدت در زبان (وسیلهٔ تفهیم و تفاهم و تبادل و انتقال) و معتقدات و داشتن سرزمین مادری و تاریخی مشترک و ... لازم و در تحکیم وحدت ملی مؤثرند، اما به گمان نگارنده، کافی نیستند، یا بدون عنصر مکملی که شرحش خواهد آمد، گوئی چیزی کم دارند. در واقع مردمی که از اقوام مختلف با عادات و اخلاق و خوراک و پوشاکی نه یکسان فراهم آمده‌اند و آداب و رسوم بومی گوناگون دارند و به چند زبان مادری سخن می‌گویند، با چه رشتهٔ نامرئی استواری به هم بسته و پیوسته‌اند که می‌توان نام ملتی واحد و یکپارچه برایشان نهاد؟ بی‌گمان زبان مشترک یا زبان ملی فارسی که وسیلهٔ تفهیم و تفاهم همگان است و اشتراک در تاریخی که گرچه پاره‌پاره است اما کلاً یکدست و یکسان بر همه گذشته است و ایمان به دینی که با وجود در بر گرفتن مذاهبی چند، در اصل یکی است و یگانه، پایه‌های وحدت ملی یا هویت واحد فرهنگی را بنیان نهاده است، اما به اعتقاد من چیزی وجدانی‌تر و عاطفی‌تر ازین موجبات و اسباب اصلی باعث آمده است که ایرانی خود را نه تنها با هموطن‌اش بلکه با ترکمن و قرقیز و تاجیک و آذربایجانی ماوراء ارس هم خویشاوند بشناسد و آن نیست مگر اشتراک در اساطیر دینی و دنیوی و رمزهایی زنده و دوام‌پذیر و نه مرده و فاقد قدرت بالندگی و معروض جمود که همگان آنها را کمابیش به یک معنی درمی‌یابند. این بهره‌مندی از گنجینه‌ای همگانی، غالباً ناخودآگاه است، یعنی معمولاً مردم بدان هشیار

نیستند، اما به محض آنکه حالتی بحرانی پدید آمد، و مثلاً جنگی درگرفت و تهدید هجوم بیگانگان حس مقاومت برانگیخت (چنانکه تلاش فاتحان مقدونی برای اضمحلال و انحلال هویت ایرانی در فرهنگ یونانی بی‌ثمر ماند و عصبیت طایفه‌ای و قبیله‌ای بنی‌امیه، عکس‌العملی برانگیخت که با تلاش ایرانیان به سرنگونی امویان و خلافت یافتن عباسیان انجامید) آفتابی می‌شود. از اسطوره یاد کردم که ممکن است معنایش برای همه روشن نباشد، یا همه از آن یک معنا مراد نکنند. ازینرو تصریح این نکته اهمیت دارد که اساطیر، بیان تصویری و تمثیلی و رمزی اصول و مبادی‌اند و پیدایی نهادها و رسوم و عرف و آداب و علل و موجبات آنها را توضیح می‌کنند و بنابراین نمودگار مناسبات پاینده و دوام‌پذیر زندگی‌اند و به سخنی دیگر، نمایشگر الگوهای کار و تلاش عمدهٔ بشرند و بدین اعتبار اسوهٔ اعمال و عواطف و معنویات محسوب می‌شوند و به همین جهت بعضی طوائف و قبایل به قول میرچا الیاده، آنها را «داستانهای راست»، در مقابل «داستانهای دروغ»، یعنی قصه‌ها و افسانه‌ها، تعریف می‌کنند. اسطوره، داستانی یاوه نیست، بلکه انسان بدان وسیله می‌کوشد تا به جهان که آشفته و نامعقول و خردگریز می‌نماید، معنایی انسانی و انسان‌فهم و امیدآفرین ببخشد و آنرا تابع نظم و قاعده و قانون بداند و ضمناً خود با اسطوره‌پردازی، صاحب هویت یعنی دارای تبارنامه‌ای در کیهان می‌شود. بنابراین می‌توان گفت که اسطوره، معرفت «عاطفی» جهان است که با معرفت «عینی» کیهان ضرورة مانعة الجمع نیست، بلکه دست‌کم همدوش و یا حتی مکمل آنست.

نمادها، بافت و نسج زندهٔ اسطوره را می‌تنند، ولی برخلاف علامت و نشانه که به مثابهٔ راهی یکطرفه است، چند پهلواند و نه تک‌معنی و بیش از آن معنی دارند که به نگاه اول می‌نمایند و همواره به معنایی غیر از معنای

لغوی اولیه دلالت می‌کنند. پس رمز، کلمه‌ایست متضمن چند یا حداقل دو معنی و ذووجهین و دوسوگرا و بنابراین اگر نیست و نابود و یا نادیده گرفته شود، فرهنگ غنا و باروری و زایندگیش را از دست می‌دهد و فقیرمایه می‌گردد.

اما ایدئولوژی، ضد اسطوره است. اسطوره وسیلهٔ ارتباط و مناسبات رمزی یعنی پیوند فرهنگی مردمان با یکدیگر است و ایدئولوژی، در حکم بیماری و ناخوشی‌ایست که به جان آن مراودات رمزی افتاده است، زیرا رمز را متحجر و زمین‌گیر می‌کند و به حد نشانه و علامت یکسویه تنزل می‌دهد و به تاریخ پشت می‌کند و از بیم تاریخ به دامان زبان و واژگان متحجر و قالبی و باسمه‌ای پناه می‌برد. به تعبیری دیگر، در حالیکه اسطوره، زبان جمعی انسان‌های خلاق معانی است که با کار وتلاش می‌کوشند تا به جهان و مناسبات اجتماعی معنا ببخشند، ایدئولوژی به قول رولان بارت (R. Barthes) «زبان دزدی» (un langage volé) است!

پس اشتراک در این مال مشترک که به مثابهٔ میراثی فرهنگی است، به گمان نگارنده مهمترین عامل تحکیم وحدت ملی و بنیانگذار هویت فرهنگی است و به همین سبب، تعمق و غور و خوض در آن برای شناخت اصالت فرهنگی قوم و ملت ضرور است و بی‌جهت نیست که امروزه شناخت اساطیر و افسانه‌ها و قصه‌های اقوام و کشف زبان رمزی‌شان، از دیدگاههای مختلف، به صورت شاخه‌ای از علوم انسانی که در دانشگاهها تدریس می‌شود درآمده است، و حاصل آن کندوکاوها و پژوهشها، گاه بعضی خصائص فرهنگی پاره‌ای اقوام را عیان ساخته و فی‌المثل معلوم داشته است که فلان قوم بیش از آنکه مذهبی یا دین‌ورز باشد، قائل به قداست عالم ماوراء و مابعدالطبیعه است یا به سخنی دیگر، بیشتر اهل ایمان و پیرو مذهب اسرار است تا شیفتهٔ فرقه‌بازی و

فرقه‌تراشی. یا قومی که از متمدن‌ترین اقوام امروزی جهان به شمار می‌رود، گویی همواره چشم به راه ظهور نجات‌بخشی اعجازگر و معجز اثر و صاحب کرامت و فره‌مند است که گاه به غایت خطرناک نیز هست، بسان هیتلر که نظریه‌بافان نازیسم، ویرا مظهر زیگفرید اساطیر ژرمنی فرامی‌نمودند که دیگر بار رستاخیز و خروج کرده است!

ناگفته پیداست که در اینجا مجال بحث در باب اساطیر و یا ذکر نمونه‌هایی از تحقیقات اسطوره‌شناسان برای روشن ساختن اصالت و هویت فرهنگهای نوع بشر نیست، و مقصود نگارنده نیز فقط تذکار این نکته است که بهره‌گیری همگان از این گنجینهٔ مشترک، موجب همدلی و همدمی و هم‌نفسی افرادی است که از این رهگذر، صاحب هویت فرهنگی معلومی شده‌اند و جامعه‌ای را که ملت نام دارد و هویت فرهنگی مزبور، رکن رکین و سنگ زیربنایش به شمار می‌رود و محدود به حدود جغرافیایی نیز نیست، تشکیل می‌دهند. چنانکه ملتهای آسیایی شوروی سابق، پس از فروپاشی اتحاد جماهیر شوروی، بار دیگرنوروز را به گونه‌ای رسمی جشن می‌گیرند و گویا بعضی نیز برخی اعیاد مذهبی مسلیمن را در تقویم، روزهای تعطیل محسوب داشته‌اند.

این نکتهٔ آخر ما را به طرح مسأله‌ای می‌کشاند که به حق باید عنوان شود و من تاکنون از پیش‌کشیدنش پرهیز داشتم تا وقتش برسد و آن اینکه آیا وجود هویتهای فرهنگی و قومی چندگانه در درون یک ملت، مانع از تحکیم وحدت ملی نیست؟ به اعتقاد من اگر میراث تاریخی مشترک، یعنی داستانها و افسانه‌ها و اساطیر و حماسه‌ها و سنن و خاطرات خوش و ناخوش و احساسات و علائق عاطفی مشترک و توجه مستمر نفس به آن میراث و سنن و اساطیر موضوعیّت داشته باشد، هویت ملی برتر از هویتهای قومی چندگانه خواهد بود و وحدت ملی به سبب وجود چند

قومیت سست نخواهد شد، البته به شرطی که فرهنگ و قوم و فرقهٔ مذهبی و سیاسی و ایدئولوژی و قشر و طبقهٔ اجتماعی خاصی، منحصراً قدرت را قبضه نکند و با خودکامگی و زورگویی و سلطه‌جویی و برتری‌خواهی، آزادی و احساس همَدلی و همدردی و همبستگی و امکان همجواری و همکاری و همزیستی را از بین نبرد. پس در پایان سخن به این نتیجه می‌رسیم که تحکیم وحدت ملی جز با رعایت حق آزادی میسر نیست و اگر احساس هویت و یا وحدت ملی، در ایران چندان قدرتمند نبوده است و حتی می‌توان گفت که سست و شکننده بوده است، برای اینست که غالباً زور و سلطه حاکم بوده است.

جلال ستاری

«زمان» قصّه و نقد حال*

گویا برادران گنکور (۱۸۲۲-۱۸۹۶ و ۱۸۳۰-۱۸۷۰) گفته‌اند تاریخ رمانی است که در زمان گذشته روی داده است و رمان، تاریخی است که ممکن بود تحقق یابد. مورخ، نقال زمان ماضی است و رمان‌نویس، نقال زمان حال. موضوع این جستار شناخت زمانی است که نه در رمان و تاریخ، بلکه در قصه‌های شرقی و اسلامی نقش کارسازی دارد.

نخست ببینیم در فرهنگ اسلامی زمان چگونه مطرح شده است. به زعم صاحبنظری چون لویی گارده ازکتاب و سنت چنین برمی‌آید که زمان، سلسله آنات گسسته‌ایست که هر آن از آنات آن، دالّ بر اراده و مشیت و صنع الهی است، بدین معنی که در هر آن، فعل الهی تازه‌ای جلوه‌گر است و بنابراین وقایع به صورتی منقطع و گسسته و نه مسلسل و پیوسته که وقوع هر یک، حدوث دیگری را به دنبال داشته باشد، درک می‌شود. البته تأثیر فرهنگهای یونانی و ایرانی در گذشته، و نفوذ تمدن غربی امروزه و نیز

---

* *فصلنامهٔ تئاتر*، شماره ۲-۳، تابستان و پائیز ۱۳۶۷.

اقتضای زندگانی اجتماعی و اقتصادی جدید، مفهوم پیوستگی و استمرار و تسلسل اوقات را نیز مرکوز ذهن و ضمیر ساخته است، اما اصل رجوع به حدوث منقطع و غیرقابل پیش‌بینی مقدرات را که نظامی مکتوم و مستور است، سست نکرده و از اعتبار نینداخته است. همهٔ امور بسته به ارادهٔ حق است و وقایع برحسب نظمی خدا خواسته، رخ می‌دهند.

بنابراین زمان نه چندان استمرار و گذران کمیتی که تتابع و توالی گسستهٔ اوقات و آنات است، چون هر لحظه، بستر وارد غیبی است. به قول لویی ماسینیون[1]، زمان در اندیشهٔ مسلمین، چون صورتی فلکی و نجومی یا «راه شیری»، راه کهکشان، راه مجره، به مثابهٔ ستونی از نور که از روزن در فضائی تاریک یا نیمه روشن اوفتد یا نهری در باغ آسمان، مرکب از آنات است، و هر آن، صنع خداوندی به مصداق کن فیکون (چون خدا خواهد که بر گزارد کاری، همی گوید آنرا بباش، پس بباشد آن) تجدید می‌شود، یا به بیانی دیگر هر آن، نمودگار تکرار همین کلام خلاق حق است[2]. مردی افغانی به جیمز دارمستتر می‌گفت: «دنیا چون این ساعت است که عقربه‌اش همواره مسیری یگانه را می‌پیماید، گرچه زمان می‌گذرد. وقتی ساعت خوب کوک شده باشد، عقربه همیشه به نقطه‌ای ثابت بازمی‌گردد و خداست که ساعت را کوک کرده است»[3].

1- Louis Massignon: "Le Temps dans la pensée islamique", in: Eranos Jahrbuch, 1951, Vol. XX. p. 112. Zurich. Rhein Verlag, 1952.

۲ـ به اعتقاد پژوهنده‌ای غربی ازینرو «در ممالک اسلامی انتخاب ضرب و آهنگ یکدست زمان خورشیدی برای سنجش زمان بیفایده به نظر رسید».

Raymond Charles: l'humanisme musulman, 1958, p. 71.

به نقل از : Jean Herbert, Introduction à l'Asie, 1960, p. 160.

3- James Darmesteter, Lettres sur L'Inde, 1888, p. 194.

به نقل از ژان هربر، همان، ص ۱۶۳.

در تصوف چنانکه خواهیم دید، «وقت» لحظه‌ایست که آدمی بدان از ماضی و مستقبل فارغ شود که «الصوفی مع الوقت»، و «حال» به قول هجویری: واردی بود بر وقت که او را مزین کند چنانکه روح جسد را. ازینرو جنید می‌گوید: صوفی ابن وقته، یعنی صوفی فرزند زمان خویش است، در تصرف وقت است و با دیروز و فردا سروکار ندارد: «صوفی را دی و فردا محال است، دی و فردا بر صوفی وبال است»[۴].

البته چنانکه اشاره رفت، مفاهیم دیگری جز این مفهوم زمان از دیرباز رواج داشته است، مثلاً دهریه می‌گفته‌اند که زمان جاوید و قدیم و ازلی و خارج از حیطهٔ اختیار الهی است، و فلاسفه (کندی، فارابی، ابن‌سینا، ابن‌طفیل، ابن رشد) به مفهومی ارسطویی از زمان (= زمان مستمر) قائل بوده‌اند و دریافت ملاصدرا نیز به استنباط آنان نزدیک است، و اسماعیلیان هم به زمان ادواری اعتقاد می‌ورزیده‌اند و دور و گردش زمان را باور داشته‌اند[۵].

منتهی رویاروی این مفاهیم، مفهومی از زمان که بنا بر آن زمان همچون زنجیرهٔ پیوسته‌ای، تداوم ندارد، بلکه سلسلهٔ گسسته‌ای از لحظات است که در پی هم می‌آیند و ظاهراً به هم متصل‌اند، و لکن سررشته دست دیگری در سراپردهٔ غیب است، و هر آن مظهر تجدید خلق الهی، همچنان معتبر و پایدار ماند[۶].

۴ـ سخنان پیر هرات، خواجه عبدالله انصاری، به کوشش محمد جواد شریعت، ۱۳۵۶، ص ۵۲.

۵ـ که ظاهراً بی‌بهره از تأثیرات عقاید مزدیسنا نیست. و در اینجا شایان ذکر است که زمان ادواری، زمان «بازگشت جاودانه» نیست، بلکه زمان بازگشت به اصل و منشایی ازلی و ابدی است. ر. ک. به:

Henry Corbin, Eranos Jahrbuch, 1951, p. 152.

۶ـ ر. ک. به مقالهٔ استاد فقید Louis Gardet در:

اما اینکه صوفیه خود را ابن‌الوقت می‌گویند، معنایش اینست که آن طایفه به استناد آیهٔ شریفهٔ کل یوم هو فی شأن (رحمن / ۲۹) یعنی خداوند همواره در تجلی است گرچه نیاز را به کمال ساحتش راه نیست، به قاعدهٔ تجدد امثال اعتقاد می‌ورزندَ، یعنی بر آنند که «اشیاء و مظاهر در کشاکش فنا و بقا گرفتارند و میانهٔ دو موج هستی و نیستی می‌گذرانند و هر آن وجود می‌یابند و باز معدوم می‌گردند و بنابراین حیات و وجود، معنی ثابت و مستقر و لایتغیر نیست، بلکه مانند حرکت است که تا جزئی از آن در وجود آمد، جزء سابق معدوم می‌شود»[۷]. به قول مولانا:

هر نفس نو می‌شود دنیا و ما　　بی‌خبر از نو شدن اندر بقا
عمر همچون جوی نو نو می‌رسد　　مستمری می‌نماید در جسد

چون به قول شیخ محمود شبستری شارح گلشن راز: جهان هستی در هر لحظه «از بطون به ظهور می‌آید و دوباره از ظهور به بطون می‌رود». به این اعتبار:

صوفی ابن‌الوقت باشد ای رفیق　　نیست فردا گفتن از شرط طریق

یعنی «به حکم وقت خود است، مشتغل است بدآنچه از حکم الهی بر او متوجه است و معرض است از تعلق دل به ماضی و مستقبل»[۸]. پس حال

→ Les cultures et le temps, Payot / Unesco, Etudes préposées par L'Unesco, 1975, p. 223-211.

۷ـ بدیع‌الزمان فروزانفر، **خلاصهٔ مثنوی**، چاپ دوم، ۱۳۵۳، ص ۱۰۳.
ملاصدرا در اثبات حرکت جوهری از قاعدهٔ تجدد امثال سود می‌جوید. برای تفصیل ر. ک. به: جلال‌الدین همایی، تجدد امثال و حرکت جوهری، جاویدان خرد، سال سوم، شمارهٔ اول، بهار ۱۳۵۶.

۸ـ ***جواهرالاسرار و زواهرالانوار***، شرح مثنوی مولوی از کمال‌الدین حسین بن حسن

سالک به مصداق الوقت سیف قاطع: وقت شمشیری برنده است که گذشته و آینده را از هم جدا می‌کند، نه به گذشته تعلق دارد نه به آینده که «سرّ وقت عارف تیغی تیز است، نه جای آرام و نه روی پرهیز است»[۹]، و «چون وقت آید نپاید که شمشیر بر هر چه آید ببرد و بگذرد»[۱۰]. به همین سبب دم را باید غنیمت شمرد که «دی رفت و باز نیاید، فردا اعتماد را نشاید، امروز را غنیمت دان که دیر نپاید»[۱۱]. پس ابن‌الوقت یا پسر وقت یعنی «صوفئی که به حکم وارد غیبی و مغلوب حالیست که بر وی غالب و در وی متصرف است و وی چون در تصرف حال است در نزد او به مستقبل نظر نیست، و نیز برای او هرچه ماضی است لایذکر بود»[۱۲]، و سخن امام قشیری که «تا صوفی مشغول هست بدآنچه اولی‌تر، اندر حال قیام همی کند بدآنچه اندر آن وقت فرموده‌اند»[۱۳]، ناظر بر همین معنی است.

مولانا حسین کاشفی همهٔ این نکات را به بیانی موجز و فصیح شرح کرده است که با نقل گزینهٔ سخنانش، مبحث «وقت» را به پایان می‌بریم. واعظ معروف «در بیان خلق جدید و حشر مجدد و فنا و بقای اشیاء در هر آنی» گوید:

در همه عالم اگر مرد، ار زنند دمبدم در نزع و اندر مردنند

«این مسئله نزد عرفا معروفست به خلع و لبس و بنای این سخن بر

← خوارزمی، به تصحیح محمد جواد شریعت، جلد اول، اصفهان (؟) ۱۳۶۰، ص ۱۳۵.

۹ـ سخنان پیر هرات، همان، ص ۱۳۰.

۱۰ـ نجم‌الدین کبری، ***آداب الصوفیه***، به اهتمام مسعود قاسمی، ۱۳۶۳، ص ۳۶.

۱۱ـ ***سخنان پیر هرات***، همان، ص ۶۳.

۱۲ـ عبدالحسین زرین‌کوب، ***سرّ نی***، ۱۳۶۴، ص ۱۸۸.

۱۳ـ ***ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه***، به تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، ۱۳۴۰، ص ۸۹.

نکته‌ایست که ابن عربی در فصوص‌الحکم آورده که العرض لایبقی زمانین، عالم عبارتست از اعراض مجتمعه در عین واحد ... در هر آنی عالمی با جواهر و اعراض به عدم می‌رود و در همان آن مثل آن به وجود می‌آید و اکثر اهل عالم از این رفتنَ و آمدن غافلند ... و به واسطهٔ تعاقب امثال و تناسب احوال گمان می‌برند که وجود عالم بر یک حالست ... جامی می‌گوید:

چیزیکه نمایشش به یک منوال است
واندر صفت وجود بر یک حال است
در بدو نظر گرچه بقائی دارد
آن نیست بقا، تجدد امثال است

«و این حشریست که درویشان آن را قیامت نقد و ساعت حاضر خوانند. مولوی فرماید:

اندر قیامت ما هر لحظه حشر نویست
زین حشر بیخبرند این مردم حشری
شاخ آتش چون بجنبانی بساز
در نظر آتش نماید بس دراز
پس ترا هر لحظه مرگ و رجعتست
مصطفی فرمود دنیا ساعت است
هر دمی از وی همی آید الست
جوهر و اعراض می‌گردند هست
در وجود آدمی جان و روان
می‌رسد از غیب چون آب روان

صد هزار احوال آمد اینچنین
باز سوی غیب رفتند ای امین

یعنی: لایتجلی الله فی صورة مرتین، و کل یوم هو فی شأن.

کل یوم هو فی شأن چه نشانست و چه شأن
یعنی اوصاف کمال تو ندارد پایان
جلوهٔ حسن ترا غایت و پایانی نیست
هر زمان نشأه دیگر شود از پرده عیان

«و به جهت این است که صوفیان غنیمت می‌شمرند اوقات را و پی‌برند به اسرار هر آنی از او و هر دم وقوع هر شأنی در او، و اینکه ایشان را ابن‌الوقت گویند هم بدین سبب است»[۱۴].

این وجه نظر صوفیه، مناسب تدقیق در احوال نفس است و به راستی هم آنان از پیشگامان روانشناسی مبتنی بر درون‌بینی و شهود به شمار می‌روند و نکته‌جوئیها و باریک‌بینیشان در زمینهٔ معرفت نفس از ژرفانگری روانکاوان کمتر نیست.

اینک اگر نظری به جهان قصه‌های رؤیاوش و پریوار بیفکنیم تا نقش

۱۴ـ مولانا حسین کاشفی، ***لب‌لباب مثنوی***، چاپ دوم، ۱۳۶۲، ص ۱۱۴-۱۱۶.
ایضاً دربارهٔ وقت ر. ک. به:
کشف‌المحجوب هجویری، چاپ تهران ۱۳۵۸، ص ۴۸۰-۴۸۴؛ و ***التصفیه فی احوال المتصوفه***، قطب‌الدین ابوالمظفر منصور بن اردشیر العبادی، به تصحیح غلامحسین یوسفی، ۱۳۴۷، ص ۱۹۳-۱۹۴.
قول به تجدید وجود عالم در هر آن، در کلام شیخ محمود شبستری شارح ***گلشن راز*** تفصیل و تقریر جالبی دارد: شرح ***گلشن راز***، از انتشارات کتابفروشی محمودی، ص ۴۹۳-۴۹۹.

زمـان را در آن‌هـا دریابیم، آشکارا مـی‌بینیم که گویی آن نیز عالمی متجددالامثال است، چـون هر لحظه شخص قصه را مرگ و رجعتی است، و هر آن صورتی می‌رود و صورتی دیگر می‌آید، و جمیع اشیاء لحظه به لحظه نیست می‌شوند و هسَت می‌گردند. البته منظور قصه‌های سراسر خیـال‌انگیز از نوع قصه‌هـای هزار و یک شب و داستانهـای وهم‌آمیز عامه‌پسند است که اساساً شفاهی بوده‌اند و اگر به زعم بعضی، در ادب عـرب چنـدان مورد اعتنـای خواص نبوده‌اند، شاید به این دلیل که با بسط و گسترش دامنهٔ خیالات عجیب و غریب ملازمه داشتـه‌اند و موجـب دورافتادگی از واقع می‌شده‌اند و بنابراین گمراه‌کننده و مذموم می‌نموده‌اند، در فرهنگ ایرانی که سنت اساطیری کهنسالی دارد، به عنوان اسلوبی ادبی و هنری، قدر دیده و دستمایهٔ خلق آثار جادووش بسیـار شده‌اند. در جهان این قبیل قصه‌ها، در هر نفس و هر آن، هر ممکنـی نیست می‌گردد و هست می‌شود چنانکه گویی قصه به زبان خـاص خـود از «تجـدد اجـزاء عالـم» و «تبـدل مظاهـر وجـود» دم مـی‌زند.

حتی عالم مردم‌شناسی که در فرهنگ ملل شرق تحقیق کرده، معتقد است که در جهان شرق دوگونه زمان وجود دارد: زمان بسیط (monochronie) و زمـان مرکب (polychronie). زمـان مـرکب از زمان بسیـط انتزاعـی‌تر است و زمان بسیط از زمان مرکب، مخالطتر و انضمامی‌تر. زمان مرکب بیشتر بسان نقطه است تا خط و آن نقطه، مکان (هندسی) مقدسی است. زمان بسیط برعکس زمانی است خطی و مستدام، اما منقسم به اجزاء خـرد مانند راهـی که از گذشتـه به آینده امتداد یافته باشـد. عالم انسان‌شناس، زمان مرکب را زمان مردم آمریکای لاتین و خاورمیانه و ممالک اطراف مدیترانه می‌داند و معتقد است که قائلان به زمان مرکب،

مثلاً اعـراب و ترکان، هیچـگاه تنها نیستنـد حتـی در خانه‌هایشان و همزمان با چند تن سروکار دارند و همواره کسانی دور و برشان پرسه می‌زنند[۱۵].

بیگمان این زمان نیز خاص جهانی است که بسان ساختار قصه و اسطوره، آنچنانکه کلود لوی استروس اثبات کرده، در عین حال، همزمان (synchronique) و زمانگـذار (diachronique) اسـت، یعنـی هـم واقعیت تاریخـی دارد و هـم ماوراء تاریـخ واقـع اسـت. «یکی بود یکی نبود» و «روزی، روزگاری» سرآغاز قصه نیز یک آن از سیر زمان را صید می‌کند و به بند می‌کشد و به آن اعتباری مطلق می‌بخشد و در نتیجه آن لحظه، ازلی و ابدی می‌شود و بیگمان در چنین زمانی نه گذشته معنی دارد نه آینده، بلکه لحظه، آینهٔ تمام‌نمای جهانی سرمدی می‌گردد، و چنین می‌نماید که قهرمـان در کورهٔ حوادث و تندباد وقایع، همواره خود است و خود می‌ماند و نمی‌گدازد و فرونمی‌ریزد و با سکون قلب و طمأنینه، گذر سوانح را نظاره می‌کند یا سان می‌بیند، چنانکه گویی هر عملی فقط ناظر به خرق حجاب نفس رحمانی اوست. عالم در هر طرفةالعین به حکم «بل هم فی لبس من خلق جدید»، فنا و تجدد می‌یابد، و قهرمان قصه چون در لحظهٔ لبس و خلع جهان مشاهده می‌شود، به چشم سر، ثابت و ساکـن می‌نماید.

در همین معنی گفته‌اند اگر برای غربی، زمان به مثابهٔ خط مستقیمی است، در نظر شرقی همچون خطِ منحنی (شبیه جیب) (sinuosaïdal) است. مسلمان چندان به «گشودگی تاریخ» اعتقاد ندارد که به «پیچندگیش» (کاتب یاسین)، زیرا «اگر اندیشهٔ اروپایی در بستر زمانی خطی قرار گرفته

15- Edward T. Hall, Au - delà de la culture, traduit de l'américain, Seuil 1979, pp. 22, 21, 26.

است، اندیشهٔ عرب در زمانی دایره‌وار که هر پیچش، برگشتی است و آینده و گذشته در زمان حالی ابدی به هم می‌آمیزند، سیر می‌کند»[۱۶]. گویی میان افسانه یا اساطیر و تاریخ، خط فاصل مشخص و مرز معینی نیست. حتی اساطیر به تاریخ معنی و جان می‌بخشند و ذات و گوهر اقوام و طوایف محسوب می‌شوند. مثلاً برای عبریان تولد حوا، زمان تاریخی معلومی است و یا پیکار میان یزدان و دیوان، از ستیز جهان پهلوان ایران با جنگاوران توران، تفکیک‌پذیر نیست. بسیاری اقوام و شاهان، اصل و منشأشان را آسمانی یا فوق طبیعی می‌پندارند. در زندگانی هر روزینه، خدایان یا جاویدانان با آدمیان آمیزش و حشر و نشر دارند، همچنانکه جنیان و پریان. تطابق میان عالم کبیر وعالم صغیر و برابر کردن آفاق و انفس، یعنی برابری تن آدمی با عالم[۱۷]، طبیعةً میان زمان کیهانی و زمان فرد آدمی، معادله و تناظری برقرار می‌کند و همین توافق بین انسان و جهان، مبین این اعتقاد است که ساعات، سعد و نحس‌اند و بعضی روزها و هفته‌ها و ماهها برای انجام دادن کارهایی نیک است یا زیان دارد. از همین مقوله است اندازه‌گیری زمان گاه از طریق رجوع به اعمالی حیاتی، مثلاً «چشم زد» که کنایه از زمان اندک، لمحه، است، معادل طرفةالعین عربی[۱۸]. وانگهی زمان ولادت و لحظهٔ مرگ آدمی، نه سرآغاز مطلق وجود است و نه پایان حتمی‌اش. آدمی حلقه‌ایست از زنجیره‌ای بی‌بدایت و

16- Henri Roux, Naissance du monde, 1959, p. 284.

به نقل از کتاب یادشدهٔ ژان هربر، ص ۱۶۲.

۱۷ـ «تن آدمی نسخهٔ عالم است. تن به مثابهٔ زمین و آسمانست و به مثابهٔ سالست که زمانست و به مثابهٔ شهر است که مکان است». ***مرآت المحققین***، محمود شبستری، مجموعهٔ رسائل از آثار عرفای نامی، شیراز ۱۳۶۳، ص ۷۳.

۱۸ـ رمون شارل می‌گوید که در بعضی ممالک اسلامی، واحد زمان، تلاوت چندین آیه است. همانجا، ص ۱۷۲.

نهایت و عمر همچون شعلهٔ چراغی است در گذرگاه باد. پس «بندهٔ طلعت آن باش که آنی دارد».

جهان قصه ازین همه ترجمانی می‌کند. دنیای قصه پر از ماجراست و ماجرا، واقعه‌ایست شگرف و بی‌همتاکه بر تارک حوادث عادی هر روزینهٔ زندگی می‌درخشد و اعجاب و هیجانی شدید برمی‌انگیزد. ازینرو قصه به مثابهٔ دروازهٔ جهانی سحرآمیز و جادووش است. قهرمان قصه که به راه افتاد، ماجراجوئیش آغاز می‌شود، و نیازی نیست که در گشت و گذارهایش، دیرزمانی چشم به راه حوادث عجیب یا در کمین دیدارهای غریب باشد، چون شگفتی‌ها و خطرات و مهالک پیاپی فراخواهند رسید. ماجرای قهرمان، جستجوی خطر یا خطر کردن است و طلب افتخار و مقابله با هر کس که او را به چالیش می‌خواند، و گذراندن امتحانی که اگر در آن کامیاب شود، به مرتبهٔ والاتری دست می‌یابد. ماجرا در انتظار آدمی است، بی‌آنکه گاه طلب شده باشد، حتی اگر قهرمان عزم سفر نکند و رهسپار دیاری غریب نشود. در واقع اشخاص عادی هرگز ماجرا ندارند. وقوع حادثه‌ای شگرف، نشانهٔ تشخیص و امتیاز و نظرکردگی است. ماجرا بهرهٔ برگزیدگان است و نقشش فراهم آوردن مجال گذر از جهانی عادی به دنیایی آرمانی. اما چون نیک بنگری درمی‌یابی که ماجرا، حادثه‌ای آنی و غیرقابل پیش‌بینی و ناگهانی و مبهم است و همانقدر مایهٔ نیکبختی است که موجب تیره‌روزی. ولکن غالباً لونی عاطفی دارد و بیشتر در دل اثر می‌گذارد و طنین می‌افکند تا در سر و برآورندهٔ نیازهای عاطفی مرد و زنست و تسلی‌بخش درماندگان و در همه حال ارتباطی تنگاتنگ و پیوندی ژرف با عشق و عاشقی دارد. در واقع ماجراهای حقیقی همواره با نیازهای عاشقانه که در قلب آدمیزادگان نهفته‌اند، ارتباط می‌یابند.

با اینهمه، ماجراها هرگز حوادث غیرواجب و عرضی نیستند و حتی

اگر آدمیزادگان به عواقب ماجرا تن درمی‌دهند، بی‌آنکه علل و اسباب‌اش دریابند، همواره بر این گمانند که ماجرا واقعه‌ای دلخواهانه و بیوجه نیست، برعکس گواه بر نظام مستور جهان در وراء آشفتگی ظاهری آنست و حاکی از حضور غیب یا موجَوداتی فوق طبیعی و نامرئی در دنیا. به این اعتبار ماجرا، ناسخ اتفاق و تصادف است، چون حادثهٔ شگرفی است که آدم برگزیده و نظر کرده را در بحبوحهٔ حیات غافلگیر می‌کند و به عمیق‌ترین لایهٔ هستیش که سرنوشت همانجا به انتظارش نشسته، می‌راند.

بنابراین زمان در قصه به وضوح دستکاری شده است تا با جهانی که دایماً محل نزول و عروج و مستلزم حشر و نشر است و قانون علیت یا وجوب ترتب معلول بر علت بر آن حاکم نیست، سازگار باشد. در واقع اغلب به جای احساس ثقل و حضور وسوسه‌گر و مصرانهٔ زمان، در عالم قصّه از یاد می‌بریم که زمان هست و شکنجه می‌کند. زمان بی‌زمان (intemporel) بستر بیشتر این قبیل قصه‌هاست. گزند زمان به آدمهای قصه نمی‌رسد. آنان پیر نمی‌شوند، شتاب نمی‌ورزند. وقت بسیار دارند و گاه به جایی می‌روند که آسیب زمان و مرگ را بدان راه نیست. آینده نیز زمانی سحرانگیز و جادووش و جادوکار است که ارادهٔ آدمی در ساخت و پرداختش بلااثر است. مرور زمان، «دیرند» (durée) محسوس نیست و دیمومت گویی فسخ و ابطال شده است. فقط در بعضی لحظات کرامند زندگی که آدمی طعم خوشبختی و عشق را می‌چشد زمان اتساع می‌یابد، و به قوت احساس می‌شود، و این کیفیت، ماهیت «وقت» را به خاطر خطور می‌دهد که بر وفق تعریف مشایخ صوفیه، نباید به معنای اندازهٔ زمانی فهم شود، بلکه برتر از زمان اندازه‌گیری شده و قابل اندازه‌گیری است، و در واقع «واحد (روانی) مقیاس کردن» حال وجد و یا حال فقد

وقت است[۱۹]. به علاوه بعضی قصه‌ها، باز و گشوده‌اند و هیچ چیز در آنها به‌طور قطع پایان نمی‌گیرد، بدین معنی که زمان قصه قطع نمی‌شود، ولی در پایان که وقت گره‌گشایی است، به قرار اول بازمی‌گردد.

☆ ☆ ☆

بیگمان زمان به شرحی که گذشت در مورد قصه‌های پریوار مصداق می‌یابد، اما البته از جمله مبانی نوعی رمان یعنی رمان پرحادثهٔ ماجراجویانه نیز می‌تواند بود[۲۰]. ولکن رمان (دست‌کم رمان اجتماعی، یا رمان رئالیست) به معنای دقیق اثری ساخته شده و سازمان‌یافته دربارهٔ سرنوشتی مشخص، در بستر زمانی جریان و حرکت دارد که به زمان ترجمهٔ حال و علم رجال و تذکره‌نویسی نزدیک است. رمان پیش از هر چیز، هنری در خط زمان و مسبوق و مستند به زمان است، همانند موسیقی، و حتی از آغاز قرن بیستم، خاصه در آثار پروست و توماس مان و ویرجینیا وولف و میشل بوتور، زمان نه تنها مضمون رمان یا شرط تحقق کاری است، بلکه خودموضوع رمان و قهرمان داستان شده است[۲۱]. البته زمان در رمان، انواع و اقسام مختلف دارد و مثلاً «زمان بازیافتهٔ» پروست، زمان بکت و زمان «هلوئیز جدید» (روسو) نیست. نزد بالزاک، زمان نمودگار تحول جامعه است و جماعات یا افرادی را می‌سازد و به نابودی می‌کشاند و یا به پیروزی می‌رساند؛ حال آنکه پروست می‌خواهد به یارمندی هنر از زمان ساعت‌شمار، زمان اجتماعی برهد و در وراء تتابع لحظات، آینهٔ تمام نمای ظواهر متوالی نفس، در زمان بی‌زمان، به «ذات

۱۹ـ ر. ک. به: مقالهٔ لویی گارده. ذیل «حال» در دائرةالمعارف اسلام، چاپ جدید، ص ۸۵-۸۷.

۲۰ـ در این باره ر. ک. به: Jean - Yves Tadié, le roman d'aventures, 1982.

21- Roland Bourneuf et Réal Ouellet. l'univers du roman. 1985, p. 128.

عمیق» خویش، به «زمان ناب» دست یابد؛ زمان توماس مان، «زمان ادواری» است، وی زمان قابل اندازه‌گیری با ساعت شمار را رها می‌کند و زمان آئینی یا مذهبی (مثلاً دوران یوسف پیامبر یا عصر فاوست) را مقیاس زمان می‌گیرد. اما مهم‌ترین رمانهای ۴۰ سال اخیر، بیشتر به لحظه توجه دارند نه به دیرند (durée) و دوره‌های مدید. زمان در اینگونه رمانها، به مثابهٔ آبراهه و نهر و رشحهٔ ملایم جویبار یا دوره‌های اساطیری نیست، بلکه آینه‌ایست که هزار تکه شده است، تکه‌های بس خرد و ذره‌بینی، چنانکه «انبوه تأثرات» ویرجینیا وولف، یا «زمان حال کش‌آمدهٔ» ناتالی ساروت (N. Sarraute) هیچگونه شباهتی با «زمان بی‌زمان» پروست، یا زمان اساطیری توماس مان ندارند[۲۲]. با اینهمه شایان ذکر است که حتی وقتی موضوع رمان، بازجست زمان سرمدی است (پروست)، طرحی که پژواک ضعیفی از معنایِ قصه در آن طنین دارد، دستیابی به آن زمان ماوراء زمان نیز مدت می‌گیرد. این‌گونه رمان‌نگاری، نوع ادبی است که ظهورش در ادبیات جدید ایران (و شرق) امری متأخر و مربوط به نفوذ غرب: باز شدن باب روابط میان اروپا و ایران و رواج زبانهای اروپایی و تقلید از ادب فرنگستان (یعنی رمان و نوول یا داستان کوتاه و تئاتر) و نیز تقلید از ادبیات جدید ترکی و عربی در قرون ۱۳ و ۱۴ هجری است.

☆ ☆ ☆

گفته‌اند که رمان در دورهٔ تحول جامعه، برای طبقهٔ متوسط، طبقهٔ شهرنشینان، طبقهٔ باسواد به وجود آمد و جوابگوی احتیاجات ایشان بود و جانشین داستان عامیانه شد[۲۳]؛ و بیجهت نیست که ادب جدید اروپایی

۲۲ـ همانجا، ص ۱۳۴-۱۳۵. و برای شناخت نمونه‌هایی از کاربرد زمان در سراسر ادب اروپا، ر. ک. به: Pierrette Nicole, Le Temps, 1973.

۲۳ـ پرویز ناتل خانلری، **سخن**، دورهٔ شانزدهم، شمارهٔ ۱، بهمن ۱۳۴۴.

نخست از راه ترجمهٔ نمایشنامه و رمان به زبان فارسی راه یافت[۲۴] و خاصه پس از انقلاب مشروطیت که نسیم خجسته آزادی وزیدن گرفت، بر رونق و رواجش بیفزود[۲۵]. با اینهمه ادبیات گذشتهٔ عرب و ایرانی به کلی فاقد داستانهای بلند که ممکن است آنها را «رمان» نیز نامید نیست. فی‌المثل شخصیت سندباد بحری آنقدر فردیت یافته که می‌توان او را دارای هویت و منشی ممتاز مانند آدمهای رمانهای امروزی دانست و در داستان سندباد بحری به چشم «رمان» نگریست؛ همچنین برخی از چهره‌پردازی‌های نظامی، نقش چند قهرمان‌اش را به سیمای آدمهای خیالی رمانهای اروپایی تا اندازه‌ای نزدیک می‌کند. حتی لوسین گلدمن (L. Goldmann) داستان سندباد را نمونهٔ نقل ادبی حیات و معاش هر روزینه در جامعه‌ای فردگرا، محصول اصل تولید برای بازار و به این اعتبار «رمان» می‌داند[۲۶]. اما آیا واقعاً این تعریف متناسب با جامعهٔ شرقی در عصر سندباد هست؟

نظر ژرژ دومزیل (G. Dumézil) و کلود لوی ـ استروس - (Cl. Lévi

24- Henri Massé "les littératures Islamiques", in: Encyclopédie fransaise, Tome XVII, Arts et Littérature dans la soeiété contemporaine. II, 1936.

۲۵ـ دربارهٔ تاریخ داستان و رمان‌نویسی در ایران ر.ک. به:

پرویز ناتل خانلری: ***نثر فارسی دورهٔ اخیر***، در نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران (تیرماه ۱۳۲۵) ص ۱۲۸-۱۵۷.

سعید نفیسی: ***شاهکارهای نثر فارسی معاصر*** (مقدمه)، ۱۳۳۰.

سعید نفیسی: ***رمان در ادبیات ایرانی*** (به فرانسه)، ژورنال دو تهران، اکتبر و نوامبر ۱۹۳۹.

Roger Lescot. Le Roman et la Nouvelle dans la littérature contemporaine, in: Bulletin de l'Inst. Fr. de Damas, 1912-3.

Rahmat Mostafavi: Fiction in contemporary Persian Literature, in: Middle Fast Affaires, August 1951.

26- André Miquel, Sept Contes des Mille et une Nuits ou il n'y a pas de contes innocets, 1981, P. 92. به میزانی که تراجم احوال اندک است.

(Strauss) و اتیامبل (Etiemble) که رمان از اساطیر جدا شده و بنابراین با حماسه و اسطوره پیوندی تنگاتنگ دارد، بیشتر شایان اعتناست و چشم‌انداز گسترده‌ای در برابر چشمان پژوهنده می‌گشاید[۲۷]. گرچه در عرصهٔ ادب «مدرسی» عرب و ایرانیَ، «رمان» در معنی امروزی کلمه به ظهور نمی‌رسد، چنانکه ادبیات قرون وسطای غرب نیز، به رغم کاربرد واژهٔ رمان برای ماجراجوئیهای Renart یا داستان Rose فاقد رمان است؛ اما در جستجوی ریشه‌ها یا جلوه‌های پیش‌رس و زودگذر رمان جدید، می‌توان سندباد و شخصیت‌های مقامات و نیز برخی پهلوانان حماسی عرب از قبیل عنتره (و برخی قهرمانان نظامی) را نیاکان و پیشگامانی محسوب داشت که ادبای عرب از اوائل قرن اخیر گاه در سرگذشت و سرنوشت‌شان دقیق شده و از یافته‌های خویش برای خلق تئاتر و رمان به معنای امروزی کلمه که میراث فرهنگی غرب است، سود برده‌اند[۲۸].

گئورگ لوکاچ متکفر مارکسیست نیز بر آنست که رمان از حماسه برخاسته است. این نظر در کتاب معروفی که قبل از سال ۱۹۲۰ به چاپ رسید و سپس از جانب فیلسوف انکار و تکذیب شد، تا آنکه در سال ۱۹۶۲ مجدداً انتشار یافت آمده است، و نظر به اهمیت مطلب گزینه‌ای از آن را در اینجا نقل می‌کنیم[۲۹].

به اعتقاد لوکاچ، حماسه نمودگار دنیایی یکدست و هماهنگ و یکپارچه و در خود بسامان یعنی حاکی از توافق کامل انسان با جهان و بنابراین عاری از تضاد و تعارض دردناک میان درون و برون و علم و عمل

27- Etiemble: Encyclopaedia Universalis, Tome XIV, 1968, p. 314-316.

۲۸ـ یک نمونهٔ شایستهٔ ذکر از این مقوله نمایشنامهٔ مأخوذ از مقامات بدیع‌الزمان همدانی است که تئاتر شهر کازابلانکا (مراکش) در شهریورماه ۱۳۵۲ در شیراز نمایش داد.

29- Georges Lukacs, la théorie du roman, traduit de l'allemand, 1963.

است و رمان برعکس جلوهٔ دنیایی متلاشی و از هم گسیخته. بنابراین رمان که نمایشگر واقعیت نوینی است، جایگزین حماسه شده است. پس فرق میان حماسه و رمان، مربوط به کیفیات و حالات روانی نویسنده نیست، بلکه ناشی از واقعیاتی تاریخی و فلسفی است که بر خلاقیت و کار نویسنده حاکم‌اند. رمان، حماسهٔ دورانی است که کلیت زندگی دیگر از آغاز وجود ندارد و بیواسطه مدرک و مشهود نیست و رمان تحقیقاً خواهان و جویای آنست. حماسه، کلیت حیاتی را که فی‌نفسه کامل و تمام است نمایش می‌دهد، و رمان می‌کوشد تا تمامیت مستور و سرّی زندگی را کشف کرده دوباره بنیان نهد. ازینرو جوهرهٔ رمان در نفسانیات قهرمانان رمان، عینیت و موضوعیت می‌یابد، بدین معنی که قهرمانان رمان همواره در جستجو و طلب‌اند، چون در رمان، از آغاز، نه هدف معلوم شده است و نه راه نیل به آن مشخص و معلوم است.

پهلوان حماسه و قهرمان رمان در نسبتی که با «غیریت» جهان دارند، وجود می‌یابند و تعریف می‌شوند. مادام که جهان بالذات همگون است، ساکنانش کیفاً از هم متمایز نیستند. بیگمان در جهان حماسه هم سرور و خدایگان می‌زیند و هم بندگان، هم دادگران و هم ستمکاران، اما برترین قهرمانان نیز تنها به درازای یک بند انگشت از انبوه مردم بلندترند، و حتی دیوانگان سخنان فرزانگان را با اعزاز و اکرام می‌شنوند! پیدایی سرشت و سرنوشتی منفرد و بی‌همتا وقتی ممکن و ضرور می‌شود که خدایان خاموشی و دوری گزینند و مایهٔ تمایز و جدایی انسانها از یکدیگر، به ورطهٔ گذرناپذیری مبدل گردد. بدینجهت قهرمان حماسه هرگز فرد نیست و از جمله خصوصیات حماسه یکی اینست که موضوعش سرنوشت شخص واحدی نیست، بلکه سرگذشت جماعتی است. چون در نظام ارزشی کامل و تمام و بسته و به خود بسندهٔ حماسه، هیچ عنصری

نمی‌تواند با حفظ گوهرش، منزوی شود و چنان سربرآورد و قد علم کند که وجودی بارز و شاخص و انگشت‌نما گردد.

اما رمان از لحاظ قالب و محتوی، صورتی است در حال شدن به مانند فرایند و تعادلی پویا میان بود و نبودَ. ازینرو رمان نقد حال ماجراجوئی فرد مسأله‌دار است، یعنی سرگذشت نفسی است که برای شناخت و امتحان خویش پا به دنیا می‌گذارد و به ماجراجویی می‌پردازد و ازین رهگذر توانش را می‌سنجد و جوهرش را کشف می‌کند، و می‌کوشد تا به مدد تجارب شخصی و خودآگاهی و هشیاریش، دنیایی را که خدا ندارد به تمامی بیافریند و در حال تعادل نگاه دارد. ازینرو صورت رمان، شبیه ترجمهٔ حال و زندگینامه است.

قهرمان حماسه برخلاف آنچه می‌نماید، ظاهراً ماجراجوست، چون تابع ارادهٔ خدایان است و سرنوشت از آغاز مقدر داشته که چنین و چنان کند و بنابراین می‌توان گفت که کارپذیر است؛ حال آنکه تاثیرپذیری قهرمان رمان، اگر هم هست، ضرورتی ساختاری نیست، کیفیتی روانی است.

روانشناسی قهرمان رمان برعکس تلاش و تکاپویی بی‌وقفه است، چون وی به هستی خویش خرسند نیست و با کشف پوچی دنیایی بی‌خدا، در جستجوی معنایی برای آنست. اما این کنکاش همواره بیهوده است و در واقع نوعی سخریه و استهزاء شیطانی است، یعنی معادل عرفان سلبی اعصار فاقد خداست؛ ریشخندی اهریمنی است، چون جستجوی بی‌انتها و عبث دنیایی که خدا از آن رخت بربسته، به قد و قوارهٔ انسان است، از راه رجوع به باطن و جادو خیالی! اینست که قهرمان نومیدانه ماجراجوست و با عطش ماجراجویی که صفت ممیزه و داعی و محرک اوست، از میان واقعیات خارجی عناصری برمی‌گزیند تا توان آفرینش خویش را با آنها بیازماید.

لوکاچ پس از این شرح و تفسیر هوشمندانه، به مسألهٔ زمان در رمان می‌رسد و می‌گوید ناسازگاری و ناهماهنگی عمده میان اندیشه و واقعیت، زائیدهٔ‌زمان و گذر زمان یا «دیرند» است. ذهن در مقابله با جریان مستمر و عاری از احساس زمان، بی‌ساز و برگ و ناتوان است. ازینرو رمان که صورت متناظر با سرگردانی و نیز تلاش و تکاپوی اندیشه و ذهن برتری‌جو و استعلاخواه است، تنها صورتی است که در میان عناصر و اجزاء متشکله و مؤلفه‌اش، جایی برای زمان واقعی یا دیرند (durée) به معنای مورد نظر برگسون باز می‌کند.

درام با مفهوم زمان بیگانه است و تابع قاعدهٔ سه وحدت است، و اما وحدت زمان، به معنای کنده شدن از زمان جاری و نقض استمرار زمان است.

ظاهراً حماسه با مفهوم «دیرند» آشناست و از آن ترجمانی می‌کند، مثل دو سالی که ایلیاد و ادیسه به درازا کشیدند. اما زمان حماسه بسان زمان درام، واقعیت و حقیقت ندارد، دیرند واقعی و حقیقی محسوب نمی‌شود، زیرا نه در انسانها اثر می‌گذارد و نه در تقدیر و سرنوشت؛ متحرک به حرکت و جنبش خاصی هم نیست، و تنها رسالتش بیان عظمت اقدام یا درگیری و کشاکشی به نحوی برجسته و نمایان است. آدمهای حماسه البته با زمان و کار زمان خو گرفته‌اند و آشنائی دارند، اما این شناخت نظری است و تجربهٔ درونی و زیستهٔ ایشان، نمودگار زمان خوش و نیکوی جهان خدایان است. به اعتقاد گوته و شیلر، حماسه ناظر به واقعیتی سپری شده است و بنابراین زمان حماسه زمانی است ساکن که به یک نگاه می‌توان سراسرش در میدان دید داشت.

پس زمان وقتی ممکن است جزیی سازنده از جمله مؤلفه‌های اثری باشد که هرگونه رابطه با عنصر متعال و مینوی و فوق طبیعی قطع شود.

وجد و سکر و خلسهٔ عارف یا وارد غیبی، او را به مداری ارتقاء می‌دهد که زمان ندارد و چیزی جز «حال» نیست، و تنها متناهی بودن مخلوق، و بنابراین زودگذری «وقت» و حال که آتش‌وار و برق سیر است، موجب سقوطش از آن مقام به جهان زمان‌پذیرِ ماست. برعکس پیوند ملموس و مشهود با جوهر و ذات و واقعیت، عالمی می‌آفریند فاقد زمان و مکانی که بنا به مذهب اصالت ما تقدم، همچون اصولی سابق بر تجربه تلقی می‌شوند. بنابراین تنها در رمان که معنایش جستجوی گریزناپذیر ولی عبث جوهر است، زمان با صورت اثر ارتباطی ساختاری دارد.

در حماسه، مفاد زندگی بیواسطه دست‌یافتنی است، یا معنای زندگی آنقدر قوی است که زمان را فسخ و ملغی می‌کند. چون زندگی به پایگاهی ابدی ارتقاء می‌یابد و در نتیجه تلاشی فروپاشی و مرگ را از یاد می‌برد.

اما در رمان حقیقت و واقعیت به دست قدرتمند زمان از هم جدا شده‌اند، و آدمی طالب جوهر است و بنابراین می‌توان گفت که هر حرکت در رمان چیزی جز ستیز با قدرت زمان نیست، و به راستی زمان از آن پس، در عالم رمان، ذات بی‌رحم و یکرویه‌ای چون سیلاب می‌شود که هیچکس خلاف جریان برگشت‌ناپذیرش شنا نمی‌تواند کرد و گذر غیرقابل پیش‌بینی‌اش را به دلخواه مقید نمی‌تواند ساخت.

در درام و حماسه، گذشته وجود ندارد یا گذشته در زمان حال فعلیت یافته است. زیرا درام و حماسه با جریان زمان بیگانه‌اند و میان تجربهٔ ماضی و تجربهٔ حال، فرقی قائل نمی‌شوند و مستقبل نیز در حال مستتر و یا از پیش دانسته است. زمان در آثار حماسی و درام، بی‌بهره از قدرت مسخ و استحاله است و قادر به تقویت یا تضعیف معنایی و تغییر واقعیتی نیست.

تنها در رمان، خاطره و یاد که خلاق معانی و مقلّب احوال است دست

قوی دارد. دیرند متحقق یا زمان واقعی و واقعیت زمان، عنصر هستی‌بخش رمان و رگ جان و ریشهٔ حیات رمان است.

این بود گزیده‌ای از نظرات گئورک لوکاچ. اما لوسین گلدمن بر این اندیشه‌ها شرح روشنگری نوشته است که ذکر مجمل آن نیز خالی از فایده نیست.

به گفتهٔ ل. گلدمن، از لحاظ لوکاچ، رمان صورت ادبی اصیل جهانی است که انسان در آن نه خودی و آشناست و نه بیگانه و غریب. وجود حماسه مستلزم وحدت و هماهنگی انسان وجهان است و پیدایی رمان، زائیدهٔ تضاد و تعارضی بنیادین میان انسان و جهان و فرد و جامعه.

حماسه نمودگار سازگاری روح و دنیا و توافق درون با برون است. در چنین دنیایی، پیش از آنکه کسی پرسش کند پاسخش پیشاپیش آماده است؛ خطر هست، اما تهدیدی نیست؛ سایه هست، اما ظلمت نیست؛ معنا در همهٔ شئون زندگی به‌طور ضمنی هست و فقط باید زبانی و ترجمانی بیاید، و ضرورت ندارد که کشف شود. تراژدی برعکس حماسه، صورت ادبی جوهر ناب و طرد و نفی زندگی است. و بین حماسه و تراژدی، رمان که صورت دیالکتیکی حماسه و بیان تنهایی در جمع و امید در ناامیدی، و حضور در غیبت و غیبت در حضور است، جای دارد؛ و به قول لوکاچ، میان ادبیات کودکی و جوانسالی که حماسه است و ادبیات شعور به مرگ که تراژدی است، رمان، صورت ادبی پختگی و بلوغ انسان، محسوب می‌شود.

مشخصهٔ صورت رمان عبارتست از همبستگی و گسستگی همزمان میان قهرمان و جهان، اما آن همبستگی و گسستگی، پیوند و گسست میان قهرمان و جهانی است که هر دو با سیر نزولی از ارزشهای اولی و حقیقی

یعنی ابدیت و الوهیت، به پایگاهی بس پست و نازل فروافتاده‌اند. به عبارت دیگر جهان از نظام ارزشی والا یا موطن اصلی روح دور شده و در سراشیب سقوط و هبوط افتاده است، اما قهرمان هنوز به آن حقایق دلبسته و پایبند است، منتهی به‌طور غیَرمستقیم و در مرتبه‌ای نازل. رمان حدیث جستجویی ناموفق است که سرانجام ندارد، چون نیل به سرمنزل مقصود و کعبهٔ آمال و قبلهٔ حاجات و لاجرم پایان گرفتن کار، دقیقاً مستلزم پل بستن بر ورطهٔ هولناک میان قهرمان و جهان و بنابراین وانهادگی صورت رمان است. به همین جهت رمان صورت ترجمهٔ احوال را دارد و در عین حال، شرح واقعه‌ای اجتماعی است، به میزانی که جستجوی قهرمان در جامعه شکل می‌گیرد.

بیگمان هر رمان واقعی پایانی دارد. اما این پایان که مرگ قهرمان نمود ظاهری آنست، از توجه ذهن قهرمان به عبث بودن آرزوهایش ناشی است، نه از توافق و سازشی که واقعاً حاصل آمده است.

و در اینجا به عملکرد عامل زمان می‌رسیم. برخلاف هگل و برگسون که زمان را مفهومی مثبت و پیشرونده و دست موزهٔ تحقق‌پذیری می‌دانند، لوکاچ در آن به چشم منظومهٔ تنزل و تدنی مستدام و حجابی که میان انسان و کمال مطلق حایل شده می‌نگرد. معهذا زمان نیز چون همهٔ عناصر ساختار دیالکتیکی رمان، طبیعتی در عین حال مثبت و منفی دارد، و در عین حال که ترجمان تنزل تدریجی مقام و منزلت قهرمان رمان است، نمودگار گذر از مرتبهٔ بدوی شعور به مرتبهٔ آگاهی روشن‌تر از مناسبات روح و روان با ارزشهای مطلق و امید واهی فریبنده‌ای که انگیزهٔ جستجو بوده است و حافظه‌ای که بیهودگی آن امید و جستجو را به یاد دارد، هم هست.

گلدمن در خاتمه می‌گوید: رمان ساختاری دیالکتیکی است که هیچ

جزئش خالی از ابهام و ایهام نیست، نه قهرمان که طالب ارزشهای مطلق به شیوه‌ای نااصل و نازل است؛ نه دنیا که در عین تصنع و تکلف، هنوز دارای آن مایه خصائص مثبت هست که جستجوی قهرمان در آن ممکن باشد؛ نه زمان که در عین حال هم منظومهٔ تلاشی و تنزل و تدنی است، و هم رشتهٔ گره خوردهٔ پرپیچ با ارزشهای واقعی به دوگونهٔ متضاد امید واهی و فریبنده و خاطرهٔ هشیارانهٔ عاری از پندار؛ و نه وجدان صاحب اثر که با استهزاء و ریشخند قهرمان را به جستجو در جهانی ساختگی وامی‌دارد و به بیهودگی آن کار نیز وقوف دارد.

شگفت آنکه کلود لوی ـ استروس نیز نظری شبیه عقیدهٔ لوکاچ اظهار داشته و اشتیاق بازیابی «کل» را در رمان منعکس می‌بیند[۳۰]. با این اختلاف عمده که از لحاظ لوکاچ، تاریخ سرانجام کلیت و هماهنگی وجود را که در تمدن یونان بیواسطه مشهود بود بازسازی خواهد کرد، ولی برای لوی ـ استروس تاریخ منظومهٔ فساد و زوال است. به زعم لوی ـ استروس، رمان مبین ناتوانی غرب در تحقق وحدت و هماهنگی وجود انسان است، اما به اعتقاد لوکاچ پیداست که رمان‌نویسان غرب، از دون کیشوت تا آنا کارنین و فاوستوس، در طلب آن تمامیت و کلیت‌اند، و به همین دلیل لوکاچ «پوچی» (absurde) را نه نمودگار وجودی فاقد معنی، بلکه معرف مناسبات انسانی فاقد انسجام، و گسسته از هم می‌داند، و گفتنی است که لوسین گلدمن برعکس پوچی منعکس در رمانهای حدود سال ۵۰ (و به عنوان مثال رمانهای (Robe - Crillet)) را نقش‌پرداز واقعیت اجتماعی زمانه، یعنی واقعیت اجتماعی «چیز شده» (réifié) و تأثیرپذیر و انفعالی می‌پندارد[۳۱].

30- Cl. Lévi - Strauss, L'origine des manières de table ("Du mythe au roman"), 1963.

31- Michel Zéraffa, Roman et société, 1976, chapitre III, p. 105-116.

و همو فرضیه‌ای آورده که به موجب آن میان قالب و صورت نوعی ادب (اثری واحد یا مجموعه‌ای از آثار) و محیط اجتماعی زادگاهش، از لحاظ ساخت (structure)، تناظر و تشابه (homologie) دقیقی هست، اما در آنچه به معنی و محتوی مربوط می‌شود یعنی در زمینهٔ خلاقیت، هنرمند آزادی کامل دارد[۳۲].

☆ ☆ ☆

بر وفق این تعاریف چنین استنباط می‌کنیم که گویی قصه و حکایت نقد حال فرهنگ ایرانی دوران اسلامی است. شاید منجمله بدینعلت که حکایت همیشه کوتاه است و زمانش همچون آنی است که دیر نمی‌پاید و از خلق و صنعی دایم و مستمر ترجمانی می‌کند و جهان قصه یا لااقل نوعی قصه: قصه‌های سحرآمیز و پریوار که رایج‌ترین صورت قصّه نیز هست، به نوعی، جهان تجدید خلق است «یعنی آن جهان هر لحظه به حسب اقتضای ذاتی و تغییر زمان و مکان و حرکت و معروضات معدوم می‌گردد ... و باز جهانی دیگر پیدا می‌شود و به هر لحظه زمین و آسمان دیگر ظهور می‌یابد». حتی حماسهٔ پهلوانی به همت شیخ اشراق شهاب‌الدین سهروردی از نظر عرفانی مجدداً تفسیر و تعبیر می‌شود و در کسوت نو، آئینه‌دار طلعت حق و مجلا و مظهر ذات، می‌گردد.

جهان قصه‌گویی عرصهٔ تجدد امثال یا اکوان و نمودگار خلق مستمر و آفرینش مستدام و مدید است (یعنی «زمان ابدی» که اقبال لاهوری از آن به «وقت» تعبیر می‌کند: زندگی سرّیست از اسرار وقت). به عبارت دیگر پنداری قصه‌های پریوار و پرماجرا که آکنده از شگفتی‌های مسخ و حلول و حوادث برق‌آسا و گره‌گشائیهای نامنتظر است، از عالم خلق دایم که

32- Lucien Goldmann, Pour une sociologie du roman, 1964, p. 218.

معروض خلق جدید و مستمر است و انسان در آن از دولت تجدد فیض، دایماً تبدیل و تجدید می‌یابد، حکایت دارد.

در قصه، موجودات فوق طبیعی به جهان خاکی آدمیزادگان می‌آیند و به میرندگان دل می‌بندند و گاه مردم فانی به جان باقی ماوراء راه می‌یابند. دنیایی مبهم است آکنده از هست‌شدگان نامرئی که بر آن نسیم قداست می‌وزد. در این قصه‌های کوتاه و پرماجرا، حوادث شتابان در پی هم می‌آیند. چشمانمان حالات ایستا و ساکن، دوره‌هایی ملایم از زندگی، هستی‌یافتگانی که یک جا استمرار یافته و زندانی زمانی یکنواخت و آرام شده باشند، نمی‌بیند. برعکس اشخاص در سراسر قصه پیوسته در معرض حوادث و مهالک گوناگون‌اند، و لذت نامکررمان از مشاهدهٔ دگرگونی‌های شگفتی‌زای حالات و موقعیت‌ها ناشی است. قهرمانان فقط در لحظات گره‌گشایی آرام و قرار می‌گیرند، اما تا آنزمان زندگانیشان دم به دم در جنبش و تکاپو است. پس می‌توان گفت که قصه، حدیث ماجراجویی است. منتهی اگر در بعضی داستانهای ماجراجویانه، قهرمان به جستجوی حوادث برمی‌خیزد و رهسپار دیاری ناآشنا می‌شود، در قصه گاه قهرمان نیازی به حرکت و جابجایی ندارد، چون حادثهٔ شگرف حتی در خانهٔ وی نیز کمین ساخته است تا ناگاه بدر آید و بر او بتازد. زندگانی و معاش هر روزینه پر از ماجراهای نامنتظر است. اما این پیشامدهای شگرف چنانکه اشاره رفت، عادةً ماجراهای عشق و عاشقی است، یعنی حدیث فراق و مهجوری عشاق در آغاز و وصال‌شان در پایان و گاه نیز مرگشان از درد نامرادی و هجران و آن عشق نیز معمولاً عشقی است آتشین و کیمیاکار که به زندگانی گرمی و فروغ می‌بخشد و موجب استحالهٔ عنصری آدمی می‌گردد. البته عامل فوق طبیعی یعنی سحر و جادو هم در قصه دستی دارد که به برکت‌شان قوانین طبیعی ملغی

می‌شوند، یعنی از شکافی که عالم خاکی به نیروی ورد و تعویذ برمی‌دارد، خواب و خیال بدان راه می‌یابد و افسونمان می‌کند؛ موجودات غیبی دور و برمان پرسه می‌زنند؛ ظواهر فریبنده‌اند؛ جهان عمقی اسرارآمیز دارد، و در وراء جهان ظاهر، عالمی سرّی هست با هست‌شدگانی نامریی؛ ما در آستانهٔ جهانی دیگریم و در عالم ماورای حسّ مستغرقیم. اما به رغم دگرگونگی‌های جهان و حوادث شگرف روزگار که از پی هم می‌آیند، قهرمان قصه، ثابت و لایتغیر است، چون در خود بسامان است و ذاتی یکپارچه و هماهنگ و وحدت‌یافته دارد و گویی آنهمه ماجراجویی برای رساندن این معنی است که گوهر وی یکی است و مصون از گزند حوادث. ازینرو «قصه به حقیقت‌نمایی بی‌اعتناست، و نمایشگر آینده نیست و از زمینه‌سازی برای خطاب به نفس (monologue) و آنچه رمان دوست دارد که بپروراند و بگستراند، می‌پرهیزد»[۳۳].

این عالم «قصه‌گون» که در هر آنی و زمانی به حسب اقتضای ذاتی‌اش و تغییر وضعی، متغیر و متبدل است، و در هر طرفةالعین معدوم می‌گردد و عالم دیگری موجود می‌شود و هرچه در آنست هر لحظه می‌میرد و می‌زاید، با جهان قصه از لحاظ نووالیس بی‌شباهت نیست. به اعتقاد نووالیس، قصه (Märchen) که والاترین شکل صناعت ادبی است، باید همانند رؤیا باشد تا روح در آن احساس راحت و آزادی کند. و به راستی هم روح رهیده از محبس دنیا، می‌تواند در قصه همچنانکه در عالم رؤیا، به حالت سادگی و صفا و شگفت‌زدگی آغازین که او را بوده است، بازگردد و در آن حال و هوا، هماهنگی‌اش را با طبیعت بازیابد، البته نه با طبیعت به‌گونه‌ای که اینک هست، بلکه با طبیعت

33- Daniel Poirion, Le merveilleux dans la littérature française du moyen age, 1982, p. 18.

بدانگونه که در ازل به صورت هاویه بوده است. قصه، ناکجاآباد روح رهیدهٔ وارسته است.

«لحظهٔ حیاتی» بی‌همتا و یگانه از دیدگاه بورخس نیز که گفتنی است، داستان کوتاه را صورت کامل و ناب رمان یعنی رمانی پالوده و پیراسته از حشو و زوائد و شاخ و برگ می‌داند[۳۴]، تا اندازه‌ای یادآور «وقت» و «حال» است، اما بی‌محمول عرفانی اصطلاح. در قصه‌های هزار و یک شب هم فی‌المثل «دنیا در هر لحظه در حال تجدد است وگویی صورت اشیاء دایم از عالم بیصورت تتابع و توالی می‌یابد، به عالم صورت می‌آید و باز به عالم بیصورت بازمی‌گردد»[۳۵].

البته جهان واقع به اتصال فیض رحمانی و امداد وجودی، هر آن هست می‌گردد و فیضان وجود بر اشیاء از نفس رحمانی چنان سریع است که نمی‌توان دریافت هر فرد از افراد ممکنات در هر لحظه، نیست و هست و منقضی و متجدد و فانی و باقی است، و در دنیای خیالی قصه، لبس و خلع جهان از راه مسخ و حلول و سحر و جادو به دست جنیان و پریان صورت می‌گیرد و ظاهراً بدین سبب هر تبدل و تغییر زماندار است، حال آنکه ایجاد و اعدام و مرگ و زایش اشیاء و موجودات در جهان، از غایت سرعت تجدد فیض رحمانی به چشم نمی‌آید، ولکن شاید این خلق جدید، صورت نازل و نااصل و عامه‌فهم الگویی اصیل باشد.

و اما «حماسهٔ عرفانی» نیز آنچنانکه هنری کربن به بیانی شیوا تقریر کرده است، از دیدگاه حقایق روحانی، استحاله یا تبدّل حماسهٔ پهلوانی

34- Jorge - Luis Borges, Fictions, traduction de P. Verdevoye et N. Iberra, 1975, p. 33-34. Jorge - Luis Borges, l'Aleph. traduction de R. Caillois et R. L. F. Durand. 1967, pp. 71-2, 74.

۳۵ـ عبدالحسین زرین‌کوب، **سرّ نی**، ۱۳۶۴، ص ۷۷۵.

است[۳۶]، چنانکه «علم تفسیر و توضیح معانی، در ذهن و زبان شیخ اشراق شهاب‌الدین سهروردی (مفسر عرفانی حماسهٔ پهلوانی)، همچون تاریخی وجودی است که تاریخ و تاریخ‌گرایی عینی را ابطال می‌کند، و در نتیجه گذشته‌ای جدید سر برمی‌آورد که مانند زمان حال، «نوظهور» است»[۳۷] و گره‌گشایی عرفانی حماسهٔ پهلوانی نیز بازگشت سیمرغ به شرق وجود و فرود آمدنش بر قلهٔ کوه قاف است[۳۸].

اگر در گمان‌مان به خطا نرفته باشم، این واقعیت در بازپسین تحلیل، حاکی از قدرت حیاتی فرهنگ در روزگار پویایی و توانمندی و بالندگی آنست، و نشانهٔ بارز و شاخص چنین کیفیتی، هماهنگی کاملی است که میان صورت و معنی و ظاهر و باطن هست و یکپارچگی فرهنگ را موجب می‌شود. فرهنگی که متألهانش به «لاتکرار فی‌التجلی» قائلند و حکمایش به تجدد جوهر عالم و انتقال بی‌انقطاع‌اش بین صورت و بیصورتی اعتقاد می‌ورزند، و همین معنی نزد صوفیه مبنی بر تحقیق اشارت ابن‌الوقتی است، ممکن است قالب نرم و روان و جهان پرپیچ و خم و هزارلای قصه را برای افادهٔ مرام، بس مناسب یافته باشد.

صوفی یا عارف به حکم وقت است، «یعنی گردن نهاده است بدانچه پدیدار آید از حکم غیب، از اختیار خود دور»[۳۹]. و این ابن‌الوقتی، او را از تذکار دی و نگرش به فردا، معاف و فارغ می‌دارد، زیرا خداوند هر روز در شأنی دیگر است و فیض‌اش مستمر و متصل است. جهان رنگارنگ و شگفت قصه نیز، جهان خلع و لبس و کون و فساد دایم است آنچنان که گویی به هر ساعت، جوان وکهنه و پیر می‌شود و هر دم اندرو حشر و نشری است.

36- Henry Corbin. Face de Dieu, face de l'Homme. 1933, p. 227.

۳۷ـ همان، ص ۱۶۹.

۳۸ـ همان، ص ۲۱۹-۲۲۰.

۳۹ـ ترجمهٔ *رسالهٔ قشیریه*، ص ۸۹-۹۰.

صوفی «نهری باشد نه دهری که لاصباح عندالله و لامساء، ماضی و مستقبل و ازل و ابد آنجا نباشد». حوادث قصه نیز «روزی، روزگاری» روی داده است و آن زمان بی‌زمان و ماوراء زمان است یا زمان حالی سرمدی و پاینده که همواره هست.

خداوند هر روز در کاری است، دست حق دایم در فعل است؛ پروردگار هرگز بی‌کاری و بی‌فعلی نیست، و هر محالی برای‌اش ممکن است. قصه نیز که گویی واگوی این حقایق و معانی لاهوتی به زبانی ناسوتی یا گنگ و بی‌آواز است، هر محالی را ممکن می‌نماید.

در جهان «مردن و زائیدن با هم است و مردن در حقیقت غیرزائیدن و زائیدن غیر مردنست و مردن عبارت از رجوع کثرتست به وحدت و زائیدن عبارت از ظهور وحدتست به صورت کثرات و تعینات امکانیه»[۴۰]. در عالم قصه نیز به برکت مسخ و حلول و سحر و جادو، گویی جمیع اشیاء هر لحظه مردن و زائیدن دارند. منتهی چون فیض وجودی علی‌الدوام متصل است، در جهان واقع، میان عدم و وجود، زمان متخلل نمی‌گردد و به سبب سرعت سریان تعیّن در زمان، احساس عدمیت نمی‌توان کرد. اما تجدد حال در جهان قصه، فرآوردهٔ کارگاه سحر و جادوست و لبس و خلع گرچه دائمی است، اما لحظه به لحظه نیست و هرچیز در آن لحظه که می‌میرد هم نمی‌زاید. و در این هیچ جای شگفتی نیست، خاصه اگر قصه بازتاب حقایق لاهوت در جهان ناسوت، به صورتی ابتر و به زبانی اخرس باشد.

زمان علمی (یا زمان رمان) و عاء متصل متجانس است که از واحدهای مساوی فراهم آمده و مانند خط مستقیمی است که بر صفحه‌ای رسم

۴۰ـ *شرح گلشن راز*، ص ۴۹۵.

شده باشد؛ اما زمان قصه، ظرف «حدوث زمانی به معنی تجدد ذاتی و تبدل وجودی کلیهٔ عالم طبیعی»[۴۱] است.

مادام که این فرهنگ دست نخورده و خلل‌ناپذیر باقی مانده، می‌بالید و برمی‌داد، ضرورت ابداع یا اقتباس صورتی نو احساس نمی‌شد، اما چون تندباد حوادث وزیدن گرفت، آنچه جایی دیگر، به تبع تحولی درونزاد پیش آمده بود، در جهان خودی دستخوش بحران نیز، محرک و داعی طالبان به اخذ و اقتباس صور نو پدید گردید. لوکاچ معتقد است که رمان رئالیستی (به ترتیب پیدایی: دیکنز در انگلستان، بالزاک و استندال و فلوبر در فرانسه، هاینه و گتفریدکلر ــ نویسندهٔ سوئیسی آلمانی زبان ــ در آلمان، تولستوی و گورکی در روسیه)، «ادب خاص عصر سرمایه‌داری و دنبالهٔ حماسهٔ کهن، یعنی حماسهٔ عصر بورژوازی است». به عبارتی دیگر «رمان، ادب خورند پایتخت‌های ممالک بورژوازی غربی است»، و فی‌المثل «گورکی، بالزاک سرمایه‌داری روسیه است». لوکاچ بر مبنای این اعتقاد، وحدت میان قالب و محتوی را با تأکید خاص بر محتوی، در مورد رمان که پدیدهٔ عصر سرمایه‌داری یا دوران بورژوازی است، تذکار می‌دهد و دموکراسی (بورژواماًبانه) را شرط تحقق رآلیسم می‌داند.

پس بیهوده نیست که در آنچه به ما مربوط می‌شود نیز دو نوع مشخص ادب جدید فرنگی‌مآب یعنی تئاتر و رمان، در اوائل قرن بیستم به دنبال دگرگونی‌های اجتماعی و فرهنگی که از نیمهٔ قرن نوزدهم میلادی در این سرزمین پدید می‌آید، و خاصه پس از انقلاب مشروطیت، ظهور می‌کنند؛ و نخستین رمانهای ایرانی به‌ویژه پس از شهریور ۲۰ مضامین تند اجتماعی دارند[۴۲].

۴۱ـ حاج ملا هادی سبزواری، *اسرارالحکم*، به کوشش ح. م. فرزاد، ۱۳۶۱، ص ۴۴.

42- B. Nikitine, Les thèmes sociaux dans la littérature persane moderne, Roma, 1954.

نتیجه‌ای که ازین بحث مختصر می‌توان گرفت و شاید هم حصولش مستلزم پیمودن چنین راه درازی نبود، اینست که فرهنگ زنده، کل به هم پیوستهٔ پویا و توانمندیست که در آن افتراقی میان صورت و معنی نیست، بلکه سراسر هماهنگ است و یکپارچه. «التقاطی» بودن فرهنگ، ازین دیدگاه، گواه بر انشقاق درونی فرهنگ و نشانهٔ پژمردگی و خشکیدگی و ناتوانی‌اش در جذب و هضم اندیشیده و سنجیدهٔ معطیات خارجی و دفع شرّ میهمانان ناخواسته است. بنابراین هرگونه اخذ و اقتباس در هر زمانی میسر و سودبخش نیست، چون ممکن است با منطق درونی فرهنگ سازگار نباشد، و در آن حالت، اخذ هر داده همچون کشت نهالی بیگانه در اقلیمی نامساعد است که لاجرم می‌خشکاندش.

رمان روزگاری پدید نیامد، چون امکان پیدایی‌اش نبود، نه به سبب فقد امکانات هنری و ادبی و نوعی ناتوانی و عجز ذاتی مادرزاد، بلکه از آنرو که ضرورت اجتماعی نداشت و «طلب» شوقمندانه و حسرتبار و بی‌سرانجام کلیت و تمامی و هماهنگی وجود که به گفتهٔ لوکاچ سرنوشت حزن‌انگیز و دردناک قهرمان رمان است، ممکن نبود در قصه‌های مشحون به خیال و در فرهنگی که به انسان و حق اعتقاد و وثوق داشت، در روزگاری که ایمان، سلطان زمان بود و به مردمان امیدی ارزانی می‌داشت که بر هر شک و تزلزلی فائق می‌آمد، نقش بندد. و اگر ژان ریپکا محقق چک، مثنوی‌های نظامی را «رمان» خوانده، تعریفش که خالی از مسامحه نیست، با استنباط ما از رمان تطبیق نمی‌کند. ظهور رمان نشانهٔ وقوع بحران و ایجاد شکافی در جامعه و فرهنگ است و بنابراین فقدان رمان در دورانی که فرهنگی زنده و بالنده بود، علامت کمی و کاستی آن فرهنگ نیست، بلکه گواهی است بر یکپارچگی و رسائیش در دورانی خاص.

گفته‌اند که غربی می‌کوشد تا بیشترین کارها را در زمانی اندک انجام

دهد و شرقی کوشاست تا به وقت مناسب دست به کاری زند که زمانش فرارسیده است. بنابراین غربی شتابزده است، ولی برای شرقی عجله، عملی شیطانی است[۴۳].

اگر این فرزانگی هنوز زنده اَست و پاینده، پس باید انتظار داشت که امثال تاگور و طه حسین و یاشار کمال و طاهر بن جلون و کاتب یاسین و ... در شرق بیشتر ظهور کنند و همینگونه است چنانکه نشانه‌های امیدبخش‌اش در سرزمین ما نیز پیداست.

۴۳ـ ژان هربر، همانجا، ص ۱۷۸.

محمد مکری

خوابهای باطنی وگزارش‌شان نزد کردان اهل‌حق ایران*

مردمی که خود را اهل حق می‌نامند و در کردستان، خاصه در منطقهٔ گوران، بسر می‌برند، در حاشیهٔ اسلام در ایران فرقهٔ عرفانی بسیار آزاداندیشی به شمار می‌روند. مسلک آنان آمیزه و معجون غریبی از مفاهیم و نظرات بسیار مختلف و خاصه متضمن سنن کاملاً ایرانی بازمانده از روزگار پیش از اسلام است[1].

---

* مجموعهٔ «*منابع شرقی*» (شمارهٔ ۲): «*مجموعهٔ مقالات مربوط به خوابها و گزارش آنها*»، پاریس ۱۹۵۹.

"Les songes et leur interprétation chez les AHL - E - Haqq du Kurdistan iranien", Par Mohammad Mokri.

نامهٔ علوم اجتماعی، شماره ۲، ۱۳۴۷

۱ـ «مذهب یا مسلک اهل حق یکی از رشته‌های وابسته به مذهب تشیع است و مجموعه‌ایست از عقاید و آراء خاص مذهبی که با ذخایر معنوی ایران پیش از اسلام و افکار فرق پس از اسلام ــ که به خصوص در مناطق غرب ایران پراکنده بوده‌اند ــ درهم آمیخته است. برحسب سنت خود «پیروان حقیقت»، این مذهب دنبالهٔ نوعی احساس ژرف مذهبی است که از عهود پیشین در میان خواص شیعیان و ادیان کهن به‌طور «سرّی» موجود بوده و سینه به سینه از سلف به خلف رسیده است. و نیز دنبالهٔ همان اصولیست که شاه مردان حق، علی بن ابیطالب، به سلمان و عده‌ای از یاران نزدیک خود بیاموخت». ***شاهنامهٔ حقیقت، تاریخ منظوم بزرگان اهل حق***، اثر حاج نعمت‌اللّه جیحون آبادی مکری، متخلص به مجرم، متن مصحح با مقدمه و یادداشتها و تفاسیر محمد مکری، بخش اول، ←

خواب از لحاظ اهل حق واجد اهمیت خاصی است، زیرا با دو مضمون اساسی، که اساس معتقدات آنان است، ارتباطی نزدیک دارد. این دو مضمون عبارتند از حلول یا ظهور روحانی به صورت جسمانی یا «جامه‌پوشی» و «مظهریت» و دیدار باطنی یا «دیده‌داری».

تمثیل به صورت انسان یا به اصطلاح اهل حق، ظهور ذات حق به «جامهٔ انسان»

به اعتقاد اهل حق، خداوند و فرشتگان چندین بار به صورت بشر نازل شده و در دوره‌های مختلف به نامهای گوناگون ظاهر گشته‌اند. به ویژه، ذات حق از آغاز تاکنون، به ترتیب، در جسم بعضی عرفا و قدیسین و مصلحان و «شاهان» مسلک اهل حق متجلی و آشکار شده است[۲]. ضمناً

← متن *شاهنامه*، تهران، قسمت ایرانشناسی انستیتو ایران و فرانسه، ۱۳۴۵. ــ م.
برای آگاهی از اصل و منشاء مسلک اهل حق رجوع شود به تحقیقات م. و. مینورسکی:
Notes sur la secte des Ahl-e-Haqq (R. M. M. Vol. xlix, 1921);

و کتاب م. و. ایوانف:
The Truth Worshipers of Kurdistan, Ahl-i-Haqq Texts, Leiden (édité à Bombay); 3591

و مقالهٔ ما (محمد مکری):
"Cinquante - deux versets de cheikh Amir en dialecte Cûrani", *Journal Asiatique,* No. 4, 1956.

۲ـ مشهورترین آنان عبارتند از مبارک شاه، ملقب به «شاه خوشین» (قرن چهارم هجری ــ قرن دهم میلادی) «که او را مظهرالله و متولد از مادری بکر به نام ماماجلاله می‌دانند». سلطان اسحاق یا سلطان سهاک، قرن هشتم هجری، «که او را مقنن و مجدد آیین حقیقت می‌توان دانست». «سلطان سهاک نه تنها گروندگان زیادی در میان ایلات و مردم دیه‌ها یافت و اسرار حقیقت را به عامهٔ بیشتری بیاموخت، بلکه به ایجاد هماهنگی و مکتب واحدی در میان تمام مجامع اهل حق، که تا آن زمان پراکنده و از هم بی‌خبر بودند، توفیق یافت. از کارهای مهم‌اش بنای «خاندانها»، اتحاد آداب و مراسم «جوز سرشکستن»، «در جمع یاری نشستن»، وضع وظایف «پیرو دلیل» و جز آن است؛ و شاه ابراهیم (قرن پانزده) ←

هرانسان از بدو خلقت تا روز قیامت، عالم‌وجود را باهزارویک[۳] تناسخ و حلول که مدت‌شان متفاوت است می‌پیماید و روز معاد پس از هزار و

← و از متأخران حیاس دوم (آغاز قرن نوزدهم). دربارهٔ اهل حق رجوع شود به مقالهٔ مینورسکی به نام «اهل حق» در دایرة المعارف اسلام، (چاپ جدید) I، ۱۹۵۶، ص ۲۶۸-۲۷۲.

[به گفتهٔ تقی‌زاده «از شاهکارهای علمی فعالیت پروفسور مینورسکی نوشته‌های او راجع به «اهل حق» است که در اوایل اشتغال به شرقشناسی تألیف و نشر نموده». مجلهٔ راهنمای کتاب، اردیبهشت ۱۳۴۵، ص ۷.]

[برای مزید بصیرت خوانندگان خلاصه‌ای از مقالهٔ سابق‌الذکر مینورسکی در دایرةالمعارف اسلام نقل می‌شود: موطن اصلی اهل حق غرب ایران، یعنی لرستان، کردستان (منطقهٔ گوران، زهاب، و شهر کرند) و آذربایجان (تبریز، ماکو، و بخشی از قفقاز) است. اهل حق را به صورت جماعات پراکنده در همه جای ایران (در همدان، تهران، مازندران، فارس و خراسان) می‌توان یافت. و در عراق، اهل حق در قبایل کرد و ترکمن در مناطق کرکوک، سلیمانیه، و محتملاً موصل می‌زیند. روابط و مناسبات میان اهل حق و فرقه‌هایی که عوام آنان را «علی‌اللهی» می‌خوانند، به خوبی شناخته نیست و، به عقیدهٔ مینورسکی، لقب علی‌اللهی برای مردم اهل حق نامناسب است (دربارهٔ ابطال این انتساب رجوع کنید به کتاب ***برهان‌الحق*** تألیف نورعلی الاهی، که بعداً از آن سخن خواهیم گفت، ص ۱ و ۲ و ۱۵۵-۱۵۶)].

[مذهب اهل حق مذهبی مرکب است و اساس‌اش بر تشیع نهاده شده است. در ***برهان‌الحق*** می‌خوانیم: «اهل حق ائمهٔ هدی را حضرت علی (ع) و یازده فرزندش (از امام حسن تا محمد مهدی) می‌دانند و دارای مذهب شیعهٔ اثناعشری جعفری هستند» (ص ۱۰) ولی آن آئین به سبب پاره‌ای اضافات از تشیع رسمی دور افتاده و به صورت مذهبی دیگر درآمده است. حب و ستایش علی، مشترک میان مذاهب اهل حق و دروزی و نصیری است، ولی در مذهب اهل حق سلطان اسحاق حضرت علی را تحت‌الشعاع قرار داده است. آداب و مراسم دراویش صوفی از قبیل انتخاب پیر، مجالس ذکر و نذر و نیاز و بستن عهد و میثاق برادری نیز از آئین‌های اساسی اهل حق است].

[تأثیر افکار مانوی، زردشتی، یهودی، و مسیحی در مذهب اهل حق پیداست، ولی اعتقاد به گردش ارواح و حلول چون پیش از آن در اسماعیلیگری رایج بوده است، ممکن است مستقیماً از معتقدات هندی سرچشمه نگرفته باشد. مذهب اهل حق از لحاظ اجتماعی صورت و وجهی به تمام و کمال عوام‌پسند دارد و گواه آن مقبولیت در نظر عامه، وفور عوامل شگفت‌انگیز و عامیانه در سنن اهل حق است.] ــ (م).

۳ـ این رقم محتملاً رمزی و کنایه‌ایست از «تعداد کثیر».

[به گفتهٔ مینورسکی اهل حق معتقدند که ذات حق هفت بار پیاپی ظهور می‌کند و در ←

یکمین ظهور فرامی‌رسد[۴]. گردش دون به دون یا ازجامه‌ای به جامهٔ دیگر رفتن، برای انسان، طرق و اشکال گوناگون دارد. حاج نورعلی شاه الاهی

← قاموس‌شان تظاهر خداوند با استعارهٔ «به جامهٔ بشر درآمدن» اصطلاح شده است، چنانکه در ***سرودهای دینی یارسان*** (ترجمهٔ ماشاءالله سوری، تهران، ۱۳۴۴) می‌خوانیم: «حق میل داشت که جلوهٔ ذات خود را در بشر تجلی دهد تا اینکه این ذات به دون (جامه) بشر به مهمانی آمد» (ص ۳۱) یعنی ذات خداوند در جسم بشر حلول و تظاهر کرد و یا به صورت بشر مجسم و آشکار و نازل شد. نور علی الاهی (***برهان‌الحق***، به کوشش تقی تفضلی، چاپ دوم، تهران، ۱۳۴۳) می‌گوید: «در کلام سرانجام و سایر کلامهای مسلک اهل حق گفته شده هر ذی روحی مظهر یا جامه یا دون روح دیگری از ماقبل خود می‌باشد» (ص ۱۵۱). نور علی‌الاهی مظهر را به معنای «محل انعکاس جلوهٔ نور ذاتی» می‌گیرد، ولی اعتقاد به مذهب تناسخ و حلول و اتحاد را باطل می‌داند و مردود می‌شمارد (ص ۱۵۰-۱۵۲) و می‌نویسد: «در بعضی موارد جملهٔ ذات مهمان و ذات بشر (شاه مهمان) بین جماعت اهل حق مصطلح است و توهم می‌رود شاید مراد از ذات مهمان، حلول و از ذات بشر، اتحاد یا تناسخ باشد. لیکن ذات مهمان به معنی مظهریت است نه حلول و ذات بشر به معنی جامه و دون است نه اتحاد و تناسخ (ص ۱۵۵). ماشاءالله سوری (در ***سرودهای دینی یارسان***، تهران، ۱۳۴۴) صراحتاً از تناسخ نیکان یا گردش ارواح یا حلول یاد می‌کند و اصطلاحات «دونادون» (ص ۱۷۶) و «دون به دون آمدن دفعه به دفعه» (ص ۹۹) یا «دونادون» و «دون حلول کردن به دون» و «دون به دون آمدن» (ص ۹۱) را به‌کاربرد (مینورسکی اصطلاح گردش «دون به دون» را به تناسخ ترجمه کرده است) و احیاناً دون را به معنای روح به‌کار می‌برد و می‌نویسد: «پاکانی که ذات خدا در آنان تظاهر کرده است، به اصطلاح خود یارسان، دون می‌باشند (ص ۱۷۶) و «دونها در هیئت انسان با نامهای گوناگون و در مکانهای مختلف تظاهر می‌نمایند». (ص ۱۷۷).

[گفتیم که به اعتقاد اهل حق، بشر از هزار و یک ظهور و حلول می‌گذرد و در این سیر و سفر پاداش اعمال خود را می‌یابد. نورعلی الاهی در این باره می‌نویسد:

«عوالم [کمال] در کلامهای مورد بحث به هزار و یک عالم با مسافت معین تقسیم شده است تا سالک پس از طی هزار عالم در دنیای ماده و صورت، جزء مجردات گردد و به عالم هزار و یکمی نایل شود که آن عالم نقطهٔ منتهی الیه ابعاد و کمال و وصال در اوتاد می‌باشد. اینکه گفته شد «با مسافت معین» نظر به کمیتی است که در زمان و مکان عالم مادی صورت می‌گیرد والا عالم مجردات کیفیت محض و عاری از زمان و مکان و ابعاد خواهد بود. پس مسافت هر عالمی از آن هزار عالم بنا به شدت و ضعف استعداد و سرعت و کندی طی طریق و قرب و بعد رشحات فیض الاهی در دنیای مادی متفاوت است و آن کمتر از یک طرفةالعین تا پنجاه هزارسال (بلکه بیشتر) امکان‌دارد. (***برهان‌الحق***، ص ۱۵۲)] ــ (م).

۴ـ این موضوع (یعنی بحث «جامعه‌پوشی» و «مظهریت» در نزد اهل حق) را در بیست و

مکری (متولد در ۱۸۹۵)[۵] در فصل ۶۷ رساله‌ای که در آن معتقدات اهل حق را به صورت یک رشته سئوال و جواب مطرح ساخته است[۶]، از چهار نوع ممکن «دون به دون آمدن» یاد می‌کند، بدین قرار: پس از مرگ که امری طبیعی است؛ استثنائاً پس از بیماری و هنگام بهبود یافتن و دوران نقاهت؛ احیاناً در حالت بیداری، وقتی که انسان ناگهان احساس کند که روحش دگرگون شده است؛ و سرانجام، به هنگام خواب یا رؤیا. در مورد اخیر، خواب‌بین توجه می‌یابد که شخص دیگری گشته است. این آگاهی و توجه و شعور نفس به حالت جدید از طریق کشف و شهود و اشراق و مراقبه، به هر نوعی که پدید آمده باشد (انواع چهارگانهٔ سابق‌الذکر)، عنوان «به خود آمدن به دنبال خواب» یا «از خواب بیدار (هشیار) شدن» یافته است و این اصطلاح به کرات از دهان مردم اهل حق شنیده و در آثارشان دیده می‌شود. مثلاً، در کتاب شاهنامهٔ حقیقت (ص ۴۱۱)[۷] برای وصف و شرح آگاهی پیغمبر از رسالتش همین اصطلاح به کار رفته است:

پس از مـــدتی آن رســول کــبار　　شــد از خــواب بــیدار از امـر یـار
شدی طالب حق که حق در زمان　　وراکـــرد خـــاتم بـــه پـــیغمبران

← چهارمین «کنگرهٔ بین‌المللی شرقشناسان»، منعقد در مونیخ، در سپتامبر ۱۹۵۷، به تفصیل مطرح کرده‌ایم. خلاصهٔ بحث ما در کارنامهٔ کنگره به چاپ خواهد رسید.

۵ـ مقصود حاج نورعلی الاهی (فرزند مرحوم حاج نعمت‌الله) صاحب ***برهان الحق*** و ***آیین حقیقت*** است. ــ (م).

۶ـ به نقل از نسخهٔ خطی‌ای که در تملک نویسنده است.

۷ـ ***شاهنامهٔ حقیقت*** و ***تاریخ منظوم بزرگان اهل حق***، اثر حاج نعمت‌الله (۱۸۷۱-۱۹۲۰ یا ۱۲۸۸-۱۳۳۸ هـ ق) یکی از دیده‌داران اهل حق، پدر حاج نورعلی شاه و کتاب او از کتب اساسی مسلک اهل حق است.

(متن مصحح ***شاهنامهٔ حقیقت*** با مقدمه و یادداشتها و تفاسیر محمد مکری در ۱۳۴۵ به چاپ رسیده است). اشعاری که ذکر شد در ص ۱۸۵ آمده است.

باز، به عنوان مثال، باید از داستان باباطاهر عریان یاد کرد. باباطاهر، که در قرن پنجم هجری یا یازدهم میلادی می‌زیسته و اشعار عرفانی به زبان پارسی آمیخته با لهجهٔ محلی سروده، در آغاز روستایی‌ای عامی بیش نبوده است. بنا به روایتی که میان مرَدم اهل حق و دیگر ایرانیان شهرت و رواج دارد، روزی باباطاهر خواست بداند چگونه می‌تواند از نادانی بدر آید. بدو خبر رسید که صبحگاهان با آب یخزدهٔ حوض وضو و طهارت کند. باباطاهر چنین کرد و خود را آدمی دیگر یافت که خواندن و نوشتن می‌توانست و از آن پس شاعری توانا و عارفی بزرگ گردید. به موجب روایتی دیگر ــ روایت شفاهی مشهور بین اهل حق ــ این دگرگونی نه به دنبال دریافت نصیحت و خبری بلکه بر اثر دیدن خوابی به وقوع پیوست[۸]. و نمونهٔ آن «حکایت شیخ عطار علیه‌الرحمه است که در عربستان در سر دکان عطاری به قدرت الاهی از خواب غفلت هشیار شدند» (**شاهنامهٔ حقیقت**، ص ۲۹۷).

دیدار باطنی یا «دیده‌دارها»

مضمون اساسی دیگر مسلک اهل حق «دیدار باطنی» است. از راه دیدار باطنی، باطنداران[۹]، یعنی اهل حق‌هایی که به درجه‌ای از پختگی و کمال معنوی رسیده‌اند، می‌پندارند که می‌توانند دربارهٔ مسایل مربوط به

۸ـ «قصهٔ فرورفتن باباطاهر در حوض آب منجمد برای کسب علوم ظاهر، توجیهی است که از عبارت: «اَمسیت کردیاً و اصبحت عربیاً» کرده‌اند. و این عبارت در مقدمهٔ مثنوی به ابن اخی ترک ارومی، ملقب به حسام‌الدین، که مولوی کتاب خود را به استدعای او مدون کرده، منسوب است و در ***نفحات الانس*** جامی آن عبارت را به ابوعبداللّه بابویی منتسب کرده‌اند». ***لغت‌نامهٔ دهخدا*** ــ (م).

۹ـ باطندار یا دیده‌دار «هر چه بیند از حق است و هرچه گوید از باطن امراست نه از ظاهر کلام» ***برهان‌الحق***، ص ۱۵. «باطندار را حقبین نیز خوانده‌اند». ***برهان***، ص ۲۲۶ ــ (م).

شخص خویش و یا مربوط به غیر به طریق وحی و الهام، آگاهی یابند، زندگیهای گذشته‌شان را به یاد آورند، از حلول و گردش دون به دون اشخاص دیگر خبر دهند و غیره. بدینگونه مهمترین نوع خواب، یعنی خوابهای باطنی، معادل با وحی و الهام الاهی است.

در واقع مردم اهل حق در دنیای روحانیی که خاص ایشانست به سر می‌برند. تمام امور از لحاظ آنان معنایی پوشیده و مخفی دارد تا آنجا که گاهی مغیبات از محسوسات و مرئیات واقعیتر می‌گردد. بر این اساس، اهل حق معتقدند که دیدار باطنی حق در خواب امری است حقیقی.

این اعتقاد به حقیقت دیدار باطنی، ناشی از تجربه‌ایست که مردم اهل حق از حالت وجد و خلسه دارند و آن را وسیلهٔ دست یافتن به معرفتی عالیتر می‌دانند. رویهٔ مذهبی مردم اهل حق اساساً عاطفی است. این مردم همواره در انتظار دیدار تجلی الاهی به سر می‌برند و با شدت و حدتی هرچه تمامتر می‌کوشند تا به توفیق دیدار جلوهٔ نورالاهی نایل آیند. از اینرو، خواب از لحاظ آنان، ناهشیاری و تعطیل و تعلیق شعور نیست بلکه امکانِ یافتن وحی و الهام است.

برای دریافت این زمینهٔ فکری و روحیهٔ باطنی که هنوز میان دراویش صوفی و مردم اهل حق باقی و گرامی است، باید به ادبیات گذشتهٔ ایران که مواردی از خوابهای باطنی در آن آمده است، رجوع کرد.

در فصل ۲۹ کتاب زردشتی زادسپرم[۱۰] دربارهٔ حالات روح به هنگام خواب چنین آمده است که تن انسانِ بسان آتشکده است و روانش آتش مقدس را ماند. وظیفهٔ آتشبان، بیدار ماندن و دیدبان بودن در آتشکده و

10- H. W. Bailey, *Zorarstrian Problems in the Ninth-Century Books*, Oxford, Appendix V.

از R. P. de Menasce متشکرم که مرا به کتب مزدایی مربوط به این مبحث رهنمون شد.

برافروخته نگاهداشتن آتش است: «چون تن به خواب رود. جان آن را ترک می‌گوید و به گردش می‌پردازد و گاهی دور می‌شود و گاهی نزدیک می‌ماند و به وقت بیداری به بدن بازمی‌گردد». همینگونه نگاهبان و پاسدار آتش برای زنده نگاهداشتن آتش در کنارش می‌ماند و چون آتش خاموش گشت، در آتشکده را می‌بندد و بیرون می‌رود و گاه از آن دور و گاه بدان نزدیک می‌شود و گاه نه.

در فصل ۳۰ همان کتاب سخن از روح و جسم و روح در جسم است. جسم در خواب از روح که «در حال سیر است»، سیری که منحصراً معنوی و خیر محض است، دستور و تعلیم می‌گیرد.

در مورد قهرمان مزدیسنا، ارداویراف، که سرنوشت او را برگزید برای رفتن به جهان دیگر و دانستن اینکه آیا نیایش مزداپرستان مورد پسند ایزدان هست یا نه، وسیله‌ای که برای ممکن ساختن این دیدار مینوی به کار رفته، خوردن ماده‌ای مخدر است. خواب باطنی در اینجا، همچنانکه نزد دراویش معمول است، به مدد مادهٔ مخدری آمیخته با شراب عارض می‌شود. در ارداویرافنامه این مادهٔ مخدر «سنگ ویشتاسبی» نامیده شده است. می‌دانیم که ویشتاسب شاه، شهریار ایران[۱۱]، دعوت زرتشت را نپذیرفت مگر به دنبال خوابی مینوی که به وسیلهٔ مقداری منگ (یا بنگ) ــ که ارداوهشت ardavahacht به دستور اورمزد برای ویشتاسب آورده بود ــ بر او عارض شد[۱۲].

۱۱ـ یا گشتاسب. این شهریار افسانه‌ای، که زردشت در زمانی نامعلوم میان قرن ۷ و قرن ۱۴ پیش از میلاد او را به آیین مزدیسنا خواند، نباید با گشتاسب، پدر داریوش‌اول، شاه پارس و ماد، اشتباه شود. [در این باره رجوع کنید به مقالهٔ محققانهٔ بهرام فره‌وشی: «زردشت و دربار ویشتاسب شاه»، ***مجلهٔ بررسیهای تاریخی***، نشریهٔ ستاد بزرگ ارتشتاران، شمارهٔ ۱-۲، ۱۳۴۵] ــ (م).

۱۲ـ رجوع کنید به:

بفرجام، باید از خوابهای عرفانی و نیز خوابهای معروف به «احلام واقعه» یا «رؤیای صادقه» یادکرد که جنبه و صبغهٔ خاص به ادبیات پارسی می‌بخشند و منبع آنها کتب تاریخی و عرفانی دربارهٔ زندگی پیشوایان مسلک‌ها و فرقه‌ها و داستانهای عرفانی از قبیل ***مثنوی*** مولانا جلال‌الدین رومی[۱۳]، ***نفحات الانس*** مولانا جامی[۱۴] و ***صفوت الصفای*** ابن بزاز[۱۵] و غیره است.

→ *The Pahlavi Riuayat* accompanying the *Dátistán-i-Dinik*, Edition de Dhabahar, Bombay, 1913, Chap. 47.

[«ارداویراف مرد پاک و پرهیزگاری است که پیشوایان و موبدان دین زردشتی او را برگزیدند که سیری در جهان دیگر کند و از روان درگذشتگان آگاهی به دست آورد: این سیر معنوی در پیشگاه پیشوایان دین، بر در آتشکدهٔ فرنبغ آغاز گردید. ویراف ... بر بستر پاک آرمید ... و سه جام «منگ گشتاسبی» (منگ نوشابهٔ مخدری بوده و چون گویند گشتاسب شاه از زردشت خواست که جایگاهش را در آن جهان بدو بنماید وی نوشابه‌ای از منگ بدو نوشانید. گشتاسب جایگاه خود را در آن جهان دید، ازینرو، نوشابهٔ مذکور را «منگ گشتاسبی» گویند.) از پیشوایان دین گرفت و نوشید و .... به خواب رفت و هفت شبانه‌روز به همراهی دو فرشته طبقات بهشت و دوزخ را بازدید کرد ... و سپس به پیشگاه اورمزد پذیرفته شد و پیام او را برای همکیشان خود شنید ...» رحیم عفیفی، ***ارداویرافنامه یا بهشت و دوزخ در آیین مزدیسنا***، مشهد، ۱۳۴۲، ص ۱ و ۲].

[درخود ارداویرافنامه چنین آمده است: مغان و دستوران دین گفتند: «تا از ما کسی به جهان دیگر رود، و از آنجا آگاهی آورد، که مردمی که در این زمانند، بدانند که این نیرش و ستایش و نماز که ما بجای آوریم به یزدان رسد یا به دیوان، و به یاری روان ما رسد یا نه» (ص ۲۳) «پس دین دستوران سه جام‌زرین از می و منگ گشتاسبی پرکردند به ویراف دادند. او آن می و منگ بخورد و با هوشیاری بازگفت و بر بستر خفت» (ص ۲۵). به عقیدهٔ بارتلمی، ارداویراف میان قرن چهارم (پایان قرن چهارم) و نیمه قرن هفتم می‌زیسته، ولی ارداویرافنامه بین قرن نهم (پایان قرن نهم) و آغاز قرن چهاردهم نگاشته شده است:
Ardâ Viráf-Nâmak ou Livre d'ardâviraf, Traduction par M. A. Barthélemy, Paris, 1887.

رحیم عفیفی بر همین اساس تاریخ تألیف ارداویراف‌نامه را بین سده سوم تا هفتم هجری ذکر کرده است. (ص ۷)] ــ (م).

۱۳ـ ***مثنوی*** جلال‌الدین‌رومی، چاپ رینولد آ. نیکلسون در ۸ مجلد، لندن، ۱۹۲۵-۱۹۴۰. خاصه رجوع شود به جلد اول ص ۶، جلد سوم ص ۳۱۸، جلد پنجم ص ۵۱۵-۵۲۳.

۱۴ـ چاپ کلکته، سال ۱۸۵۹.

۱۵ـ چاپ بمبئی ۱۳۲۹ هـ ق ــ ۱۹۱۱ م.، رجوع کنید به مقالهٔ ب نیکیتین، ***Journal Asiatique***،

انواع خواب

به اعتقاد مردم اهل حق، حتی در حالت بیداری به دو طریق می‌توان توفیق دیدار جلوهٔ ذات‌الاهی را یافت. گاهیَ خداوند خود را با همان ظاهر و شمایلی که در تصور بیننده نقش بسته است می‌نمایاند، و گاهی آنچنان که در ذات و گوهر خویش است ظهور می‌کند. در خواب نیز همین‌گونه است.

به موجب فصل ۲۸ کتاب حاج نورعلی، خوابها را به دو دسته تقسیم باید کرد:

۱. خوابهای مربوط به گذشته. این خوابها تذکار حوادث واقعیی هستند که در گذشته‌ای دور یا نزدیک برای بینندهٔ خواب روی داده و یا بینندهٔ خواب ناظر و شاهد آن اتفاقات بوده است. اینگونه خوابها گاهی از حوادثی که در آینده پیش خواهد آمد خبر می‌دهند و در این صورت همانگونه تحقق می‌یابند و گاهی نیز معنایی جز یادآوری گذشته ندارند و در اینصورت بی‌نتیجه‌اند.

۲. خوابهای مربوط به آینده که تحقق می‌یابند.

خوابهای کسی که پرخورده یا بیمار باشد، یعنی کابوسها، هیچ معنایی ندارند و به تمام و کمال، عوارضی بیمارگونه‌اند. اما، به اعتقاد نویسنده، خوابهای مبتلایان به تب حصبه برآورده می‌شود و تحقق می‌یابد.

خوابهایی که در روز دیده شود بر دو نوعند: یا نتیجه و تأثیری آنی دارند و یا بی‌نتیجه و تأثیراند. خواب چیزهای مادی که مورد آرزوست، بی‌معنی است. ولی کسانی که آرزومند دیدار جلوهٔ ذات الاهی اند و با این

← سال ۱۹۵۷، ص ۳۸۵-۳۹۴.

انتظار به سر می‌برند، خوابهای واقعی و راست می‌بینند. اهمیت این خوابها متناسب با پارسایی و استعداد روحانی بینندهٔ خواب است. مثلاً، اگر کسی از خداوند چیزی مهم بخواهد ولی شایستهٔ آن نباشد، چیزی به خواب نخواهد دید.

نذر کردن در خواب

به نظر اهل حق، تصمیماتی که در خواب می‌گیریم و نیز نیاتی که در خواب می‌کنیم الزام‌آور است و باید آنها را انجام داد. حاج نورعلی در این باب به تفصیل سخن می‌گوید و چندین فصل به تعهدات و نذرهای خواب‌بین در خواب، اختصاص می‌دهد. در فصل ۲۸ کتاب سابق‌الذکر می‌گوید، بهتر آنست که نیت و عهد و نذری که خواب‌بین در خواب کرده به موقع عمل درآید و در این باب چهار مورد ذکر می‌کند:

۱. شخصی در رؤیا به بینندهٔ خواب دستور می‌دهد که فلان نذر را انجام دهد.

۲. بینندهٔ خواب صاحب شیء معین و خاصی است و در خواب می‌بیند که آن را نذر کرده است.

۳. شخصی در عالم خواب تصمیم می‌گیرد که عملی خاص را به قصد نذر انجام دهد.

۴. خواب‌بین به خواب می‌بیند که کسی به او می‌گوید: تو می‌بایست برای نذرت فلان کار را انجام می‌دادی، چرا بدان عمل نمی‌کنی؟

بینندهٔ خواب حتی اگر چنین نذری نکرده باشد باید آن را اجرا کند و اگر در بیداری به یاد نیاورد که به خاطر یا در قبال کدام پیر، تعهد انجام دادنِ آن نذر را به گردن گرفته است باز باید بدان عمل کند. اما اگر نذری برای او سنگین باشد از انجام دادنش معاف می‌تواند بود.

فصل ۵۴ مربوط به نذرهای انتخابی و اختیاری است: مثلاً، دادن پول و گاو یا دادن گاو به جای پول و غیره. در این فصل راههای حل و فصل این‌گونه مشکلات ذکر شده است. فصل ۵۷ مربوط به موردی است که کسی در بیداری نذر و پیمانی کرده ولی در خواب خود را از آن جزئاً یا کلاً معاف می‌بیند. در چنین حالتی مادام که بینندهٔ خواب توانایی ادای نذر خود را نداشته باشد از اجرایش معاف خواهد بود، ولی چون امکان عمل کردن بدان را یافت مجبور به انجام دادن نذر خویش است. و اگر هیچوقت نتواند بدان عمل کند مستوجب ملامت و شماتت نیست. به هرحال، بر بینندهٔ خواب است که با کمال راستی و درستی، توانایی یا ناتوانی خود را در انجام نذر بسنجد و به حیله و تدبیر از انجام دادن تعهد و الزام خویش سر باز نزند. در موردی که بینندهٔ خواب خود را از انجام دادن نذر جزئاً معاف می‌بیند، کافی است بخشی را که هنوز بر عهده دارد انجام دهد.

فصل ۶۴ مربوط به نذرهایی است که در خواب به گردن گرفته‌اند و باز در خواب باطل شده است. به عقیدهٔ مؤلف، اگر وضع و حالت جسمی و روحی در این دو خواب متضاد تغییر نکرده باشد معافیت از نذر معتبر و صحیح است.

فصل ۹۹ مربوط به موردی است که بینندهٔ خواب در خواب نذری را با قربان کردن حیوانی متعلق به غیر انجام می‌دهد. در چنین حالتی صاحب خواب باید آن حیوان را بخرد و اگر قیمت حیوان برایش بسیار سنگین باشد، دیگران (از مردم اهل حق) باید او را در خریدن کمک کنند.

اگر مالک حیوان، اهل حقی نیکوکار است باید حیوان را به قیمت نازلی بفروشد، ولی اگر صاحب حیوان از فروشش امتناع کند، بینندهٔ خواب مقصر و مستوجب ملامت نیست بلکه باید بکوشد تا حیوانی مشابه بیابد.

مردم اهل حق به سوگندهایی که می‌خورند و پیمانها و تعهداتی که در قبال دیگران و یا در محضر ذات باری بر عهده می‌گیرند ارزش بسیار می‌نهند و خود را متعهد و موظف به انجام دادن آنها به هر طریقی که ممکن باشد، می‌دانند. به عنوان مثال، حاج نورعلی در فصل ۴۹ کتابش می‌نویسد که تعهدات و پیمانهایی که از راه سوگند، چه در خواب و چه در بیداری، مؤکد شده‌اند الزام‌آورند مگر آنکه عهد و میثاقی[۱۶] غیرممکن یا ضداخلاقی باشد از قبیل وعدهٔ کشتن کسی، زناشویی با شخصی ناشایسته، طلاق گفتن زن، آتش‌زدن خانهٔ خویش، برهنه شدن در ملاء عام، دزدی، و غیره. در این‌گونه موارد با پرداختن مبلغی ناچیز (پنج شاهی)[۱۷] می‌توان از الزام و تعهد سوگند خلاصی یافت، ولی اگر بتوان به وعده و پیمان وفادار ماند و عمل کرد باید انجامش داد. فصل ۵۸ مربوط به شخصی است که در بیداری با سوگند خوردن متعهّد انجام دادن کاری شده است، لکن امکان عمل کردن بدان وعده و پیمان را در خود نمی‌بیند و با این وصف در خواب، باطندار یعنی عارفی کامل و یا شخصی معمولی را می‌بیند که او را از عمل کردن به تعهد خویش معاف می‌دارد. در چنین موردی این معذوریت را باید معتبر شمرد یا نه؟ به عقیدهٔ مؤلف اتخاذ تصمیم در باب اعتبار یا عدم اعتبار معافیت، بستگی به نوع و کیفیت سوگند یا نذر توبه و استغفار دارد. اگر نذر توبه و انابه برای جلوگیری از وقوع امری بدوکاری مخالف با خواست خداست، علی‌رغم خواب، باید مطابق نیت و تعهدی که شده عمل کرد. ولی اگر نذری کنند که بالمال به زیان اخلاق و مذهب باشد، از قبیل کمک نکردن به مستمندان و غیره، صاحبان نذر حتی اگر خوابی در تأیید نذر خود ببینند از انجام دادنش

۱۶ـ به اصطلاح اهل حق: «شرط و اقرار». ــ (م).

۱۷ـ «دوشاهی سفید برای صدقهٔ سر بدهید». ***سرودهای دینی یارسان***، ص ۱۳۲. ــ (م).

معاف خواهند بود. در اینگونه موارد شخص باید از تعهدش بگذرد، ولی به جبران آن وجهی بپردازد و در آینده دیگر از اینگونه سوگندها نخورد.

اما اگر این سوگندها و نذرهای توبه و انابه مربوط به اموری باشد که از لحاظ مذهب و زندگانی خصوصی انجام دادن یا انجام ندادن‌شان یکسان است و آدمی در خواب خود را از بجا آوردن‌شان معاف ببیند، این معافیت معتبر خواهد بود.

باید دانست که کودکان، دیوانگان، و عجزه نمی‌توانند از رهگذر سوگند برای خود تعهد و الزامی ایجاد کنند و وفای به عهد نذر را بر خویش واجب دانند، زیرا سوگند خوردن باید با هشیاری و بصیرت تمام صورت گیرد.

آداب و رسوم

صرف نظر از مردم اهل حق، کردها به‌طور کلی برای خواب اهمیت بسیار زیاد قایلند چنانکه در اشعار فرهنگ عامه (فولکلوریک) نمونه‌ها و نشانه‌های این امر را به وفور می‌توان یافت[۱۸].

هنگامی که کردی خوابش را تعریف کرد، مخاطبش باید بگوید «انشاءالله» خوابتان مبارک باشد یا «انشاالله خیر است». چه در غیر اینصورت بی‌ادبی بزرگی مرتکب شده که ممکن است نکبت و مصیبتی به بار آورد. صاحب خواب نیز باید در پاسخ بگوید، «انشاءالله شما هم خیر و خوشی ببینید».

اهمیت خواب در کردستان بسیار زیاد است و در مناطق شیعه و اهل حق‌نشین ایران این رسم وجود دارد که اگر کسی در خواب ببیند که امامی

۱۸ـ رجوع کنید به تألیف ما:

Kurdish Songs, Tehran, 1951, Verses No. 20, 43, 115, 181, 192, 208, 270.

یا پیری به ده وارد شده یا جای خاصی را به او نشان می‌دهد یا قبرش را به او می‌نمایاند، در صورتیکه صاحب خواب مردی عابد و زاهد و شایان اعتماد و مورد احترام دیگر روستاییان باشد، اینان خود را موظف می‌دانند که بقعه‌ای برای آن امام یا پیر در همان محلی که بینندهٔ خواب، دیده بنا کنند. چنین شخصی را «خواب‌نما» می‌نامند و آن مکان، جایی مقدس و در بعضی اوقات، محل اجتماع و انعقاد جشنها می‌شود.

به موجب فصل ۴۵ کتاب حاج نورعلی، کسانی که بر اثر دیدن خوابی به مسلک اهل حق می‌پیوندند، می‌توانند پیر خاندانی را که شخص رؤیت شده در خواب، بدان خاندان تعلّق دارد و دیدارش در خواب، موجب پیوستن به مسلک اهل حق شده، به عنوان پیر خود انتخاب کنند[۱۹].

شرایط خواب دیدن

برای دیدن خواب باطنی، اهل حق باید «آن را نیت کند» و بطلبد. بدین منظور نخست باید در دلش نام «پادشاه ازلی»، یعنی سلطان اسحاق[۲۰]، و

۱۹ـ هر اهل حق باید به یکی از یازده خاندان (یا سلسلهٔ) مسلک که هر کدام پیری خاص خود دارند پیوسته و مربوط باشد. پیوستن به یک خاندان (یا بیعت کردن با آن) سرسپردن نامیده می‌شود. [دربارهٔ خاندان، دلیل، پیر، پادشاه یا شاه، شاه مهمان، عهد و میثاق، بیعت، شرط و اقرار، و سرسپردن رجوع کنید به ***برهان‌الحق***، فصل نهم، و شرح هر یک از آنها در فصول بعد همان کتاب] ــ (م).

۲۰ـ این شخص تاریخی که در قرن هشتم هجری می‌زیست و «با گروهی از یاران کرد زادگاهش برزنجه، ودیههای شهر زور را پشت سر نهاد و در محلی از اورامان، به نام پردیور، (در حوالی دیه شیخان، در شمال رودَخانهٔ سیروان) رحل اقامت افکند»، یکی از بزرگترین مؤسسان و پیشوایان مسلک اهل حق به شمار است و مردم اهل حق او را «مظهر جلوهٔ ذات حق» می‌دانند.

[دربارهٔ سلطان اسحاق یا سلطان سهاک، یا سلطان صحاک، یا سلطان ضحاک، ملقب به صاحب کرم، رجوع کنید به ***برهان‌الحق***، ص ۳۸. ماشاءالله سوری می‌نویسد که «سلطان ←

نام «پیر ازلی»، یعنی پیر بنیامین (جبراییل)، و نیز نام «دلیل» یا «رهبر ازلی»اش، یعنی پیر داود، و سپس نام «پادشاه» روحانی و نام پیر و دلیل خاندانی را که بدان پیوسته و سرسپرده است، یاد کند. و سرانجام، پیش از خفتن باز نام «پادشاه» و پیرو دلیل و مَرشد دنیوی‌اش را به زبان آورد و به آنان «پناه برد». اگر مرشد خاصی ندارد، ذکر نامهای پیرو دلیل کافی است[۲۱]. و نیز پیش از خفتن نباید خود را به خیالبافی مشغول بدارد بلکه باید تمام فکر و ذهنش را متوجه نیّتش کند.

فصل ۴۲ کتاب حاج نورعلی بر این نکته تأکید می‌ورزد که نیاتی که برای خواب دیدن می‌کنند باید متناسب با مقام روحانی و معنوی صاحبان نیت باشد. مثلاً اگر کسی یافتن معرفت و علمی باطنی را طلب کند که هنوز شایستهٔ کسبش نیست، حاجتش برآورده نخواهد شد.

در میان مردم اهل حق رسم بر این جاری است که حتی اگر نیت دیدن خوابی باطنی را نیز نکرده باشند پیش از خفتن کلمات زیر را که جزء ادعیهٔ معمولی آنهاست و اساس معتقدات‌شان را آشکار می‌کنند، می‌خوانند:

«اول من یار (خدا)ست،

آخر من یار (خدا)ست،

← اسحاق در گویش کردی سلطان سحاک شده است» ص ۱۸۸. به گفتهٔ حاج نورعلی الاهی، «سلطان اسحاق در قرن هفتم هجری ظهور کرده است»، ***برهان‌الحق***، ص ۳۹. در ***سرودهای دینی یارسان*** می‌خوانیم: «سلطان حضرت حق است که خود را آشکار کرده است»، ص ۱۸۸، و در ***برهان‌الحق***: «بارگاه پرتو نور ذات خدایی ... به مظهر حضرت سلطان اسحاق جلوه‌گر بود» ص ۲۰۹] ــ (م).

۲۱ـ هر اهل حق، علاوه بر رابطه و پیوندی که با مراجع عالی مسلک (پادشاه ازلی، پیر ازلی، و رهبر ازلی) و پیر و دلیل خاندان خود دارد، باید گاهگاه با مرشد شخص خویش، یعنی مردی که نخستین راهنما و آشناکنندهٔ او با طریقت بوده است، مناسبات و ارتباط روحانی برقرار سازد.

پیر من بنیامین (جبراییل) است؛
دلیل من داود (میکاییل) است؛
فرشته‌ای که سرنوشتم را می‌نویسد پیر موسی (رفاییل) است؛
به نام خدمت پاک رمزبار (فرشتهٔ مادر خدا)»[۲۲].

خوابهای اعجازآمیز

چندین نمونهٔ کامل و تمام عیار خوابهای معجزآسا به اعتقاد مردم اهل حق وجود دارد، ولی این خوابها را رؤیا، به معنای اخص کلمه، نمی‌توان نامید، زیرا اشخاص‌شان فرشتگانی در جامهٔ حیات و به صورت انسانند

۲۲ـ [شجرهٔ اعلام «دونها» در ***سرودهای دینی یارسان*** بدینقرار است: جبرییل (بنیامین)، اسرافیل (داود)، میکاییل (پیر موسی)، ص ۱۶۸، ۱۷۳ و ۱۸۵. در همان کتاب دعای سابق‌الذکر بدینگونه آمده است:
«اولم یار و آخرم یار است؛
«پیرم بنیامین، شاهم خاوندگار است؛
دلیلم داود رهنمای راهست؛
محاسبم پیر موسی صاحب دفتر است؛
به نام خدمت پاک خاتون رضبار (یا به خدمت کردهٔ پاک پیر رضبار)». (ص ۱۹۸).
[نوح و مسیح «دونهای» بنیامین‌اند. علاوه بر آن، بنیامین به مهمانی «به دون» رستم، قهرمان ایرانی، اندر شده است (مقالهٔ سابق‌الذکر مینورسکی).
[سمت موسی دفترداری بوده است (***سرودهای دینی یارسان***، ص ۱۷۰ و ۱۸۳). در ***برهان‌الحق*** نیز می‌خوانیم که «منصب دفترداری و منشیگری سلطان متعلق به پیر موسی بوده است» (ص ۵). سمت «خاتون رمزبار» خادمی بوده است (***سرودهای دینی یارسان***، ص ۱۷۰). «پدر سلطان اسحق، معروف به شیَخ عیسی، و مادرش خاتون دایراک، ملقب به خاتون رمزبار، است» (***برهان***، ص ۳۹). بعضی خاتون رضبار و برخی رمزبار هم گفته‌اند، ولی صحیح همان رمزبار است» (***برهان***، ص ۴۴) دربارهٔ رمزبار رجوع کنید به مقالهٔ محمد مکری، «گوهر و درّ در ادبیات فارسی و فلکلور ایران و افسانهٔ مربوط به آنها در نزد کردان اهل حق» در Journal Asiatique، پاریس، ۱۹۶۰، ص ۴۶۳-۴۸۱، ص ۴۶۴، و مقالهٔ مینورسکی در ***دایرةالمعارف اسلام***، که قبلاً از آن یاد شد.] ــ (م).

که از مرحلهٔ خوابهای باطنی گذشته و صاحب کرامت شده‌اند. مثلاً، داستان پیرزنی را حکایت می‌کنند که در زمان نوح می‌زیست و صاحب پسری بوده است وگاوی. چون نوح پیرزن را از وقوع طوفانی در آینده آگاه کرده بود، پسر پیرزن هر بامداد یکَ کوزه ماست یا (به موجب روایتی دیگر) کاسه‌ای شیر تازه دوشیده از جانب مادر برای نوح می‌برد تا نوح به هنگام طوفان از آنان حمایت و حفاظت کند. وقتی که طوفان فرارسید، نوح ناخواسته مادر و فرزند را از یاد برد، ولی خداوند بر پیرزن و پسرش رحمت آورد و آنها را در حفرهٔ صخره‌ای در خواب کرد. وقتی پیرزن و پسرش بیدار شدند، طوفان گذشته بود بی‌آنکه آندو از آن خبر یافته باشند.

پیرزن به محض بیداری برحسب معمول کاسهٔ شیری برای نوح فرستاد، نوح از فراموش کردن پیرزن و پسرش شرمنده گشت، ولی شاد شد که خداوند آنان را از یاد نبرده است.

به زعم مردم اهل حق، این زن «دون» فرشتهٔ رمزبار خاتون، مادر خدا، و پسرش «دون» عابدین از جملهٔ فرشتگان مظهری است که *ذات* حق در دوره سلطان اسحاق (در حدود قرن هشتم هجری) مهمان‌شان گردید. عابدین (به موجب کلام پردیوری[۲۳]) شهادت داد که وی پسر آن پیرزن و نیز «نصیر» وکسان دیگری بوده است که در دوره‌های مختلف، به صورت مظهر و «ذات مهمان» ظهور کرده‌اند[۲۴]. مثال دیگر حدیث هفت خفته در

۲۳ـ *دفتر یا کلام پیر دیوری* منسوب به پردیور، مقر سلطان اسحاق، و خود کتاب به مثابهٔ یکی از «اناجیل» مردم اهل حق است. [نورعلی الاهی «بیابس پردیوری» آورده است، *برهان‌الحق*، ص ۳۹] ــ (م).

۲۴ـ *شاهنامهٔ حقیقت*، «داستان پور عجوزه»، ص ۱۲۶، نقل از نسخهٔ خطی که در اختیار نگارنده است.

سنت اسلامی است که به اعتقاد مردم اهل حق، هر هفت تن فرشتگان در جامه حیاتند[۲۵].

خوابهای افسانه‌آمیز

در سنت اهل حق هیچ اشاره‌ای به خواب یکی از مظاهر جلوهٔ ذات حق نمی‌یابیم، زیرا خداوند هیچگاه به خواب نمی‌رود. در نسخهٔ خطی کتاب کلام ***شاه خوشین***[۲۶] داستانی از زندگانی شاه خوشین وجود دارد، بدینقرار: چهار ملک مقرب که می‌پنداشتند شاه خوشین در خانه‌ای به خواب رفته است، برای آنکه او را از آن خانه خارج کنند تا «شاه» نیات و حاجات‌شان را برآورد، گلهٔ پدر جسمانی و دنیایی شاه خوشین را ربودند. زن (همسر) شاه خوشین خواست بیدارش کند، ولی شاه خوشین برآشفت زیرا در واقع او همیشه بیدار است.

برعکس، مظاهر و دونهای فرشتگان می‌توانند بخوابند و خواب ببینند. درویشان ــ یعنی در واقع فرشتگان به صورت درویشانی که دختر حسین‌بیگ از قبیلهٔ جاف را برای شیخ عیسی[۲۷]، پدر سلطان اسحق، خواستگاری کردند ــ به شیخ عیسی گفتند به دنبال خوابی که دیده‌اند به خواستگاری دخترش آمده‌اند.

داستان دیگر مربوط به شیخ جنید بغدادی، عارف شهیر (متوفی به ۹۹۰ هجری در بغداد)، است که بنا به روایات اهل حق در عصر شاه

۲۵ـ ***شاهنامهٔ حقیقت***، «حکایت اصحاب کهف»، ص ۱۶۷.

۲۶ـ این «شاه» که در حدود ۳۳۰ هجری می‌زیسته است، به نظر اهل حق، یکی از مظاهر ذات خداوند و نخستین مظهر و «ذات مهمان» پس از علی است. [دربارهٔ مبارک شاه، ملقب به شاه خوشین، که ظاهراً معاصر باباطاهر همدانی بوده است، رجوع کنید به ***برهان‌الحق***، ص ۲۸] ــ (م).

۲۷ـ شیخ عیسی برزنجانی، ***سرودهای دینی یارسان***، ص ۱۸۸ ــ (م).

ابراهیم (شخصیت تاریخی و یکی از جانشینان سلطان اسحاق که مردم اهل حق او را یکی از مظاهر فرشتگان می‌دانند) می‌زیسته است.

روزی شیخ جنید هنگام وعظ در مسجدی در بغداد از مردم اهل حق که آن زمان در بغداد پراکنده بودند، یاد کرد و گفت نمی‌داند که مذهبی بر حق و راستین دارند یا نه؟ مریدان جنید از او خواستند که این مشکل را با پیر خود در میان نهد. جنید خلوت گزید و به نماز و دعا مشغول گشت و در خوابی باطنی بر او آشکار شد که مذهب اهل حق به راستی دارای اصل و ریشهٔ الاهی است. بر اثر این خواب، جنید با گروهی از مریدان به سوی خانقاه شاه ابراهیم روان شدند و چون بدانجا رسیدند خود را «اهل حق» خواندند و سرسپردند («سرسپردن» رسمی است مانند یکی از آداب تشرف). نسخهٔ خطی ***شاهنامهٔ حقیقت***، ص ۶۰۳-۶۰۶، ضمن تأیید این داستان می‌آورد که جنید «دون» پیر داود (میکاییل) بوده است. به موجب همان کتاب، ص ۶۶۰-۶۵۵، پیر بنیامین (جبرییل) در جامه‌ای دیگر شاه حیاس دوم را که مظهر جلوهٔ نور حق بود، در خانهٔ عیسی بساکان نامی می‌یابد.

باز بنا به روایات و اخبار اهل حق، میرخسرو نامی که مادری پیر و بیوه داشت، به علتی در اصفهان به زندان افتاد. مادرش نزد «شاه جهان»، سلطان اسحاق، رفت و آزادی پسر را از وی خواستار شد. سلطان به پیرزن اطمینان داد که پسر روز دیگر به خانه بازخواهد گشت. میرخسرو همان شب سلطان اسحاق را در خواب دید که به او می‌گفت: فردا زنجیرهایت را بگشای، اسبی زین کن و به سوی خانه‌ات رهسپار شو و اگر کسی از تو پرسید که تو را آزاد کرده است؟ بگو که تو را به فرمان امیرالامرا از بند گشاده‌اند. جوان پس از این خواب، همانگونه که شنیده بود عمل کرد و به موطنش، مداین، بازگشت.

شاهنامهٔ حقیقت این داستان را با اندکی تغییر و اختلاف همینگونه می‌آورد (ص ۴۴۶-۴۴۷). ولی در دیگر متون اهل حق (و. ایوانف، ص ۷۷) این مرد خسروخان برزنجانی[۲۸] نامیده می‌شود و داستان به نحوی دیگر اتفاق می‌افتد.

خوابهای تاریخی

مشهورترین نوع خوابهایی که «رؤیای صادقه» نام گرفته‌اند در قبالهٔ ده انزله (در شمال غربی کرمانشاه)، به تاریخ سال ۹۳۳ هجری، ضبط و تأیید شده است.

می‌گویند این سند نزد مردم اهل حقی که از تیرهٔ سید یادگاری هستند، در بایگانی اسناد ادارهٔ اوقات شهر کرند وجود دارد، و ما خود چندین نسخه از این قباله را در تصرف داریم. به موجب این سند، مردی به نام غمام‌الدین مدت ۲ سال به دستور شاهومند، وزیر شهر بغداد، در زندان شهر محبوس بود و به رغم کوششها و اقدامات بسیار خانواده‌اش و معاریف و بزرگان بغداد، خلاصی نیافت تا آنکه مادرش او را پند داد که دست نیاز به سوی بابا یادگار دراز کند ــ که یکی از قدیسین اهل حق و جانشین سلطان اسحاق بود و در ده سرانه[۲۹]، واقع در منطقهٔ گوران و اورامان می‌زیست و هنوز مرقدش در آنجا باقی است. غمام‌الدین با خلوص نیت و صافی عقیدت به گریستن و ذکر بابا یادگار

۲۸ـ ظاهراً منسوب به برزنجه در سلیمانیه (کرکرک)، مولد سلطان اسحاق، است. ***برهان‌الحق*** ص ۳۸. [در ***سرودهای دینی یارسان*** برزنجانی آمده است.] ــ (م).

۲۹ـ هم‌اکنون گنبدی در آنجا (سرانه) هست و به ستایشگاه بابا یادگار معروفست. ***سرودهای دینی یارسان***، ص ۱۸۳. مرقدش (بابا یادگار) در محلی است به نام سرانه واقع در کوه دالاهو، منطقهٔ استان کرمانشاهان. برهان، ص ۴۶. ــ (م).

مشغول شد و سرانجام خوابی دید که در آن کسی به او می‌گفت: غمام‌الدین ماتو را نجات دادیم. غمام‌الدین پرسید، مولای من شما کیستید؟ آن کس پاسخ داد: من شیخ یادگارم و در سرانه ـ زرده، در یزجرد، مقام دارم.

فردای همان روز صبحگاهان شاهومند وزیر، غمام‌الدین را آزاد کرد و به او تحفه و خلعت بخشید. در این سند ذکر شده است که شاهومند به غمام‌الدین گفت، اگر تو را آزاد نمی‌کردم هلاک می‌شدم، زیرا دیشب شیخ یادگار عصایش را بر گلویم نهاد و به من امر فرمود که تو را از بند بگشایم. باری غمام‌الدین پس از رهایی، ملک انزله را وقف بابا یادگار کرد. این خواب در سند مذکور با امضاء شهود و گواهانی چند تأیید شده است و وقف مزبور هنوز وجود دارد.

نمونهٔ ممتاز دیگر از معتقدات مردم اهل حق در زمینهٔ خواب، خوابیست که به هارون‌الرشید نسبت می‌دهند. این خواب با اندک اختلافی به دو گونه در شاهنامهٔ حقیقت (ص ۲۶۵)[۳۰] و در روایات شفاهیی که ما طی تحقیقات‌مان گرد آورده‌ایم آمده است و به عقیدهٔ ما نوع دومش، یعنی روایت شفاهی داستان، چون شیوع و رواج بیشتری دارد، مرجح است.

خواب مذکور که شرحش در زیر می‌آید، از زمرهٔ خوابهایی است که زمینه‌ای تاریخی را در قالبی افسانه‌ای می‌ریزد و بعلاوه، باید آن را پاره‌ای از نظرات و اصول عقاید خاص مردم اهل حق تلقّی کرد:

خلیفهٔ بغداد، هارون‌الرشید که فاسد و ملعونش می‌دانند، برادری به

۳۰ـ «حکایت شاه بهلول که در زمان جعفر صادق ظاهر شده‌اند و به حسب ظاهر با هارون‌الرشید برادر بوده‌اند»، «حکایت معاملهٔ زن خلیفه با حضرت بهلول، که بهشت از صداقت خود بحق یافت» ص ۲۱۸ ــ (م).

نام بهلول داشت که از نظر اهل حق مظهر جلوهٔ ذات حق، یعنی مظهر علی است. به موجب این سنت و اعتقاد، از میان معاصران بهلول تنها عرفا و مردم اهل حق می‌توانستند ماهیت اصلی‌اش را بازشناسند. بهلول نیز بیزاریش را از معایب برادرش در لفاف دیوانگی ظاهری آشکار می‌کرد و با گستاخی دیوانگان زبان به انتقاد از برادر می‌گشود.

روزی که زن خلیفه، زرین، از خانوادهٔ ایرانی برمکیان، در دشت و صحرا گردش می‌کرد، بهلول را بسان کودکان مشغول بازی با خشت دید که خشت بر خشت می‌نهاد. زرین ازو پرسید به چه کار مشغولی؟ بهلول پاسخ داد که خانه‌هایی در بهشت می‌سازم. زرین پرسید یک خانه را به چند می‌فروشی؟ بهلول گفت به قیمت گردن بند الماس تو. زرین به رغبت و رضا آن گوهر را که ارزشی بیکران داشت به بهلول داد و بهلول نیز آن را میان فقرا (یا میان کودکان، به موجب شاهنامه) تقسیم کرد.

مدت زمانی بعد هارون‌الرشید بهلول را سرگرم بازی با خشتها دید و ازو همان پرسید و همان شنید که زرین پرسیده و شنیده بود. اما هارون بهلول را دیوانه خواند و مایهٔ ننگ خود دانست، همان شب خلیفه زنش زرین را در کاخ باشکوهی در بهشت به خواب دید که در میان فرشتگانی که به دورش حلقه زده بودند، پرواز می‌کرد. خلیفه خواست بدان کاخ داخل شود، ولی از ورودش ممانعت شد. خلیفه از غایت خشم و نفرت از خواب پرید و زرین را که در کنارش خفته بود بیدار کرد و پس از بازگفتن خواب، ازو پرسید، چگونه است که از ورود وی که امیرالمؤمنین است ممانعت می‌کنند ولی زنش را از رفتن به آن کاخ باز نمی‌دارند؟ زرین آنچه را که رفته بود حکایت کرد. هارون‌الرشید از کرده پشیمان شد و از بهلول به اصرار تمام خواست که خانه‌ای در بهشت به او بفروشد. ولی

بهلول نپذیرفت و گفت رضا نمی‌دهم زیرا تو ذاتاً بدی و علاوه بر آن، پیش از خریدن، دیده و دانسته‌ای و می‌پنداری که با خداوند معامله می‌توان کرد؟

اوا میرویچ Eva Meyerovitch

خوابگزاری در ایران*

در تحقیق حاضر دربارهٔ تعبیر رؤیا نزد ایرانیان، جنبهٔ عرفانی و باطنی و نیز جنبهٔ عامیانهٔ خوابگزاری در ایران بررسی می‌شود. صورت ساختگی چنین تفکیکی بر ما پوشیده نیست و مناسبات متقابل میانِ آندو، جنبهٔ کم و بیش مصنوع این تفکیک را بیشتر آشکار می‌کند. به هرحال، ما ناگزیر از این بوده‌ایم که برای به چنگ آوردن مایه و جوهر سیال و فراری که در اینگونه موضوعات هست، چاره‌ای بیندیشیم و راهی بیابیم. از این رو، چنین به نظر رسید که برابر کردن نظرات و بینش فرقه‌ای عرفانی چون «اهل حق»، که امور غیب را واجد واقعیتی محسوس و آشکار می‌دانند، و مفاهیم منعکس در فرهنگ عامه‌ای سرشار از شعر و افسانه اما بهره‌مند از نوعی واقع‌بینی روستایی و واجد صبغهٔ بدبینی که صفت ممیزهٔ تفکری ظریف و غالباً طنزآمیز است، بی‌فایدِه نخواهد بود.

نخستین مشکلی که پیش می‌آید اینست که بدون در نظرداشتن جنبهٔ

---

* از مجموعهٔ منابع شرقی (شمارهٔ ۲)، مجموعهٔ مقالات مربوط به خوابها و گزارش آنها، پاریس ۱۹۵۹.

نامهٔ علوم اجتماعی، شمارهٔ ۱، ۱۳۴۷.

فردی و نیز متمایز رؤیا بر حسب مناطق و ادوار مختلف، چگونه می‌توان به وصف وضع و حال روانی و نفسانیات در این زمینه پرداخت؟ پس ناگزیر نخست باید طرح بعضی ممیّزات اساسی و مشخصات کلی این حالت را رقم زد و سپس به استناد مَتون، آداب و رسوم، و تعبیرهای مربوط به رؤیا را ذکر کرد.

با مطالعه تعبیرهای رؤیا چنین به نظر می‌رسد که این گزارش‌ها چندان خصیصهٔ قدسی و ملکوتی (numineux) ندارند. مردم عامی به پیشگوییهای رویا بی‌اعتقاد نیستند، اما آشکارا مایلند که آن‌ها را به وجهی مطلوب تعبیر کنند. معهذا، چاشنی و مایه‌ای مذهبی به تعبیر رؤیا افزوده شده است. جاودانگی روح، که ذکر آن در قران می‌رود («ازتو دربارهٔ روح می‌پرسند، بگو ای محمد که روح از آن جهان و به امر پروردگار من آمده است،») در ذهن عوام غالباً اینگونه تعبیر و تفسیر می‌شود که روح در گردش است و در آن جهان، مردگان را می‌بیند و رؤیا نشانه‌ها و علاماتیست که آنان برای ما می‌فرستند.

علاوه بر این، احادیث نبوی و روایات رؤیاهایی که به عرفا و قدیسین منسوب شده‌اند، به رؤیاهای عادی اعتبار می‌بخشند و ارزش‌شان را بالا می‌برند. ولی، این امر، با وجود این شعر حافظ: دیدم به خواب خوش که به دستم پیاله بود ــ تعبیر رفت و کار به دولت حواله بود، بیش از آنکه از مختصات فرهنگ باشد به رسم و سنت [عامیانه] وابسته است.

به‌طور کلی، در سطح فرهنگ عامه حالتی دوگانه در مورد رؤیا تشخیص می‌توان داد: از طرفی، اعتقادی عمیق به عالم غیب، و از طرف دیگر، چاشنی و نیشی از نقد یا حالتی انتقادی ــ که شاید این مورد، یکی از خصوصیات روانشناسی و نفسانیات متمایز ایرانی نباشد.

تعیین و تشخیص مناسبات سنت ایرانی و سنت عربی در خوابگزاری

دشوار است، زیرا هر دو متقابلاً در یکدیگر تأثیر داشته‌اند. اکثر ایرانیانی که این مسئله را بررسی کرده‌اند، معتقدند که خوابنامه‌های قدیمی عرب غالباً افسانه‌ها و آداب و رسوم ایرانی را همراه با افسانه‌ها و آداب و رسوم اقوام دیگر منعکس می‌سازند. بدین معنی که نویسندگان عرب همهٔ آنها را ترجمه کرده و به هم آمیخته‌اند.

تعبیر رؤیا

به زبان پارسی تأویل کننده را خوابگزار (برابر با معبر عربی) می‌نامند. خوابگزاران معبران حرفه‌ای نیستند، بلکه عادت بر این جاری است که برای تعبیر به سالخورده‌ترین کسان خانواده یا افرادی مراجعه شود که در این معارف از همه آزموده‌تر می‌نمایند. این اشخاص معمولاً پیرزنان بیوه‌اند که دیگران آنان را به سبب پارساییشان محترم و معزز می‌دارند و حافظان سنن منقول و شفاهی می‌دانند. زن یا مرد خوابگزار کسی است که همیشه به عقل سلیم و فهم مستقیم خویش متکی است و انتظار همگان از خوابگزار اینست که توضیحاتش حتی دربارهٔ خوابهای «بد»، خوابگو را افسرده و نومید نکند. هرگاه تعبیر خوابی، به موجب خوابنامه‌های معمولی، ناگوار باشد، خوابگزار با استفادهٔ مطلوب از یکی از جزئیات روایت خوابگو، می‌کوشد تا جنبهٔ شوم خواب را تعدیل و خوابگو را آرام و خوشدل کند[1]. وانگهی خواب‌بین نباید خوابش را برای هرکس بازگوید و نیز باید به دقت از بدبینان بپرهیزد.

۱ـ «معبر باید که عام و عاقل و پرهیزگار و راستگو باشد و افشای سرّ کسی نکند و پیوسته از حق تعالی هدایت و معاونت طلبد تا به تعبیر خواب آنچه از اسرار غیب خبر دهد بر منهج حق و راه صواب باشد، و چون بینندهٔ خواب حال رؤیا نزد معبر عرض کند، معبر را باید که فی‌الفور این کلمات بر زبان آرد: خیر لنا و شر لاعدائنا». *مطلع‌العلوم و مجمع‌الفنون*.

نمونه‌های تعبیری که از این پس خواهد آمد از افاضات سنت منقول ایرانی و نیز از کتاب ***مطلع‌العلوم و مجمع‌الفنون***، تألیف واجدعلی، است که به سال ۱۸۴۸ درآگرهٔ هند انتشار یافته است. این کتاب، چنانکه از عنوانش پیداست، تألیفی است جنگ مانند که دفتر نخستینش از علوم و تاریخ و حکمت و فقه و غیره سخن می‌دارد و دفتر دومش مربوط به پیشه‌ها و اصناف و صنایع و موضوعات گوناگون است. مبحث تعبیر خواب در آغاز دفتر دوم (ص ۳۹۲-۴۰۴) آمده است. این کتاب ۶۴۰ صفحه‌ای نمونهٔ تمام عیار دایرةالمعارف‌هاییست که بخشی از سنت ادبی ایران بشمارند. نمونهٔ دیگر ***نفایس الفنون*** است که بسان ***مطلع‌العلوم*** از مطالب گوناگون سخن می‌راند.

شرایط خواب

رؤیا سه حالت دارد:

۱. «چون نفس در حالت خواب از فعل خود بازماند و حواس خمسهٔ ظاهر از ادراک محسوسات معطل شوند، قوهٔ متخیله لوح مشترک را از صور محسوسات مدرکهٔ حواس خمسه معطل یافته، اشباح و صور و محسوسات را که در خزانهٔ خیال متمکن است در لوح حس مشترک منقش گرداند. پس نائم به حالت نوم چیزها ملاحظه نماید»[۲].

۲. ممکن است هنگام خواب «در مزاج روح تغییری راه یابد و به علت آن چیزهایی که مناسب و موافق آن باشد ملاحظه کند. مثلاً، اگر حرارت

۲ـ مترجم هر جا که در متن قطعه‌یی منقول از متون فارسی آمده است همان را از کتاب اصلی نقل کرده است. نسخهٔ مورد استفادهٔ مترجم از مطلع‌العلوم غیر از نسخه‌ای‌ست که نویسندهٔ در این مقاله از آن یاد می‌کند. نسخهٔ مورد استفادهٔ ما در لکنهو در سال ۱۹۰۲ به چاپ رسیده است.

در مزاج غالب شود، آتش در خواب بیند و اگر برودت غالب شود، برف و سرما، و اگر رطوبت مستولی شود، باران و سیل و دریا، و اگر یبوست غالب شود، گرد و غبار و کوه و سنگ و امثال آن ملاحظه کند».

۳. «نفس به واسطهٔ معطل بودن حواس خمسهٔ ظاهر از ادراک محسوسات، متوجه به عالم روحانی شود و به چیزهایی از مغیبات مطلع گردد و همچنان به وقوع درآید».

حکما خوابهای نوع اول را خوابهای محتاج تعبیر می‌نامند. برای این کار خوابگزار باید مردی حکیم و قادر به گفتن تعبیری درست باشد و درستی این تعبیر بسته به میزان هوش و دریافت و خردمندی اوست. اینگونه خوابها رؤیای معمولی همگان است[۳].

خوابهای نوع دوم (خوابهای جسمانی) هیچگونه ارزش روحانی ندارند.[۴]

خوابهای نوع سوم با ارزشتر از همه‌اند و آنها را خوابهای صادقه می‌نامند.[۵] «نفس کسانی که به آلایشات دنیا کمتر ملوث باشد به دیدن رویای صادقه فائز شود و از شرایط صحت رؤیا [دیدن رؤیای صادق] آنست که مزاج بیننده مقرون به اعتدال باشد، [چه] گاه باشد که بنده در حالت رنج و اضطرار و تعب و صعوبت متوجه عالم علوی شود و مستدعی فیض و رحمت از مبداء فیاض گردد و در خواب چیزی بیند که واصل المرام باشد» و دیگر آنکه «هرگاه چیزی در خواب بیند و به تعبیر

۳ـ «حکما قسم اول را رؤیای معبره گویندَ. یعنی آنچه که در خواب دیده همچنان به وقوع می‌آید، بلکه بالعکس آن مرد حکیم و خردمند تعبیر آن نماید و آن تعبیر درست و صحیح آید و این قسم رؤیای عموم خلایق باشد» (مترجم، از همان کتاب).

۴ـ «و قسم دوم را هیچ اعتباری نکرده‌اند» (همان کتاب). ــ (م).

۵ـ «و قسم سوم نزد جمهور حکما معتبرترست و این قسم را رؤیای صادقه گویند» ــ (م).

آن فروماند که آن واقعه را با یکی از دوستان خود که زیرک و خردمند باشد، در میان نهد تا او تعبیر نیک کند، اثر نیک می‌بخشد».

«در روایت است که زنی به حضرت رسول، صلی‌الله علیه و آله و صلم، آمد و عرض کرد یا رسول‌الله! دَر خواب دیدم که دختری از بطن من به وجود آمده و ستون خانه‌ام شکسته. رسول علیه‌السلام فرمود، ترا پسری شود و شوهرت از سفر بازآید و همچنین به وقوع رسید. بار دیگر آن زن همان خواب دید و آمد تا از رسول علیه‌السلام تعبیر دریافت کند. آن حضرت را در خانه نیافت. حال آن خواب با یکی از مستورات حرم آن حضرت در میان نهاد. او تعبیر کرد که تو را دختری به وجود آید و شوهرت بمیرد. بعد از آن رسول علیه‌السلام به حجره آمد و آن محال حالِ واقعه به عرض درآورد. آن حضرت پرسید که تعبیر این خواب از دیگری پرسیده‌ای؟ گفت بلی، یا رسول‌الله. آن حضرت فرمود که تعبیر همان است».

شرایط لازم برای دیدن رویایی صادق

به طور کلی، به موجب سنت و اخبار، برای آنکه خفته خوابی صادق بیند باید مردی درستکار باشد، گناه بزرگی مرتکب نشده باشد، و در گزاردن نماز غفلت نکرده باشد. و نیز باید پیش از خفتن وضو کند و طهارت بجای آورد و رختخواب و جامه‌هایش پاک باشند و با احساس کینه در قبال هیچکس، و حتی دشمنانش، به خواب نرود و نیز باید بسیار نخورده باشد و چندین بار نام خدای را بر زبان آورد و برای گناهانش ازو طلب بخشایش کند.

اعتقاد بر این است که خواب صبحگاهان معتبرتر از خواب شبهنگام است[۶] و «بعضی محققان نوشته‌اند که هر خوابی که به حساب ماه قمری

۶ـ «خوابی که در روز بینند یا قریب ظهور صبح، اثر آن زودتر به وقوع آید» ــ م.

بدین ده تاریخ یعنی ششم و هفتم و هشتم و نهم و پانزدهم و هیجدهم و نوزدهم و بیست و دوم و بیست و هفتم بینند، صحیح و صادق باشد و تعبیر آن درست آید؛ و اگر در این ده تاریخ یعنی غره و سیزدهم و چهاردهم و بیستم و بیست و یکم و بیست و پنجم و بیست و ششم و بیشت و هشتم و بیست و نهم و سی‌ام بینند، صادق نباشد و تعبیر آن درست نیاید؛ و درین شش تاریخ یعنی چهارم و پنجم و یازدهم و دوازدهم و شانزدهم و هفدهم هر خوابی که بینند، تعبیر آن بعد از دو ماه یا دو سال به ظهور آید؛ و درین چهار یعنی دوم و سوم و بیست و سوم و بیست و چهارم هر چه که بینند تعبیر آن بالعکس باشد».

سوره‌هایی که باید خواند

در رساله‌ای به زبان فارسی در آغاز چاپ سنگی قرآن، به سال ۱۳۵۵ هجری در قم، دربارهٔ زمان تاریخ خواب دیدن و تعبیر خواب، چنین آمده است:

«از ائمه اطهار منقول است که هرکس خوابی دید، نخست باید بداند در چه روزی از ماه قمری خواب دیده، سپس در قرآن سوره و آیهٔ مطابق با آن روز را بیابد (دهمین و پانزدهمین سوره برای دهمین و پانزدهمین روز، و غیره) چه تعبیر خواب او در همانجاست. اگر خواب در نخستین شب ماه قمری واقع شود، نخستین سورهٔ قرآن فاتحه و نخستین آیه بسم‌الله‌الرحمن‌الرحیم است و این بدین معنی است که بینندهٔ خواب، نامه یا حکمی از شخصی بزرگ دریافت خواهد کرد و بدان مناسبت خوشحال خواهد شد. برخی از معبران برآنند که نخستین آیه الحمدلله رب‌العالمین است که پس از بسم‌الله می‌آید، و این بدین معنی است که بینندهٔ خواب نعمتی خواهد یافت که بدان سبب باید خدا را شکر گوید.

«سورهٔ دوم قران (البقره) برای خوابیست که در دومین ماه شب ماه قمری دیده شود. به عقیدهٔ مفسران مختلف معنای حرف «الم» که در آغاز سوره آمده اینست که بینندهٔ خواب بر چیزی که تا آن زمان نمی‌دانستنش وقوف خواهد یافت و اگر چنین تصَور شود که این حروف را به حساب نباید آورد، و آیهٔ دوم اینست: ذلک الکتاب لا ریب فیه، بینندهٔ خواب نامه یا حکمی دریافت خواهد کرد که موجب خوشحالیش خواهد بود[۷].

تعبیر خواب به موجب مطلع‌العلوم و مجمع‌الفنون

«در تعبیر دیدن تجلی نورالاهی و روحانیات و انبیاء و اولیا و ملوک و سلاطین و جنات و شیاطین و قیامت و حساب و کتاب و بهشت و دوزخ و مانند آن:

«اگر به خواب ببیند که نور حق، جل و علا، بر وی تجلی کرده کار او در

۷ـ «از ائمه معصومین، صلوت‌الله علیهم، منقولست که هرکس خوابی ببیند و تعبیر آن را بخواهد بداند، ببیند از ماه چند شب گذشته است. به عوض هر شب یک سوره از سوره‌های قرآن شماره کند و بعد از آن در آن سوره نیز به عدد هر شبی که گذشته یک آیه بشمارد. در آیهٔ آخر تعبیر خواب او خواهد بود. مثلاً، اگر از ماه، ده روز گذشته باشد ده سوره از اول قرآن بشمارد، سورهٔ دهم آیهٔ دهم همان سورهٔ تعبیر خواب او خواهد بود.

«اگر در شب اول دیده، سورهٔ اول قرآن فاتحه‌الکتاب است و آیهٔ اول بسم‌الله‌الرحمن‌الرحیم است. این آیه اشاره است بر کسی که در شب اول ماه واقعه‌یی دیده باشد. از معنی آن چنین مستفاد می‌شود که مکتوبی یا حکمی از بزرگان برای او برسد که سبب خوشحالی او بوده باشد. و بنا بر قول جمعی که آیهٔ اول را الحمدلله رب العالمین می‌دانند، از معنی آن چنین مستفاد می‌شود که یک نعمتی که قبل از آن نبوده به او برسد و آن کس شکر آن نعمت را بگوید. و اگر در شب دویم ماه دیده شود، سورهٔ بقره است. بنا بر اختلاف مفسرین از معنی این حروف الم و به قولی آیهٔ دوم نیز ذلک‌الکتاب لا ریب فیه هدی للمتقین، از الم چنین مستفاد می‌شود که خواب بیننده بر امری مطلع شود که در خاطر نگذشته باشد و از ذلک الکتاب چنان می‌شود که حکمی یا مکتوبی به او برسد که سبب خوشحالی و منزلت و جاه او باشد». قرآن مجید، با تصحیح هفت نفر از علمای حوزهٔ علمیه قم، چاپ افست، تهران ۱۳۳۷ خورشیدی، ص ۵۵-۵۶ ــ (م).

دین و دنیا نیکو شود و در آن موضع که این خواب دیده باشد عدل و انصاف و فراخی نعمت پدید آید.

«اگر ببیند که حق تعالی او را حساب می‌کند، شادمانی به او رسد و اگر مسافر باشد به سلامت و خوشحالی به خانه بازآید.

«و اگر ببیند که به حضرت الاهی مناجات و دعا می‌کند، نام او در دین و دنیا بلند شود و مقرب درگاه ملوک و سلاطین گردد.

«و اگر ببیند که حق تعالی برو غضبناک شده، باید که عذر و توبه به درگاه الاهی کند.

«اگر از فرشتگان مقرب مثل جبرئیل و میکائیل و اسرافیل و عزرائیل را در شادی و شادمانی و امن و نیکویی ببیند، در دین و دنیا شرف و منزلت یابد و ابواب علم و حکمت به روی او گشاده شود و از آفات ایمن باشد و اگر بیمار بود شفا یابد و اگر در ترسی و غمی بود از آن نجات حاصل شود.

«و اگر ببیند که با یکی از ایشان خصومت می‌کند، خصوصاً با عزرائیل یا میکائیل، اجلش رسیده باشد. باید که از گناهان توبه کند و به درگاه الاهی رجوع آرد و حکم عامهٔ فرشتگان برین قیاس باشد.

«اگر ببیند که با فرشتگان در پرواز است به دنیا شرف و کرامت یابد و عاقبت شهادت او را نصیب شود.

«و اگر ببیند که در شهری یا دهی فرشتگان بسیار جمع شده‌اند، عالمی یا عابدی در آنجا وفات یابد و یا کسی را به ظلم و تعدی هلاک کنند.

«اگر ببیند که فرشتگان از هر جانب در سرای او می‌آیند، خانه را از دزدان نگاه باید داشت.

«و اگر انبیاء و اولیاء و ائمه را در خواب ببیند، تعبیر او، مجمل، آنست که اگر او را حالت نیکو و باشکل و جمال پسندیده بیند، دلالت کند بر

نیکویی حال بیننده و یافتن شرف و جاه. و اگر به ترشرویی و خشمناکی بیند، تعبیر برخلاف آن باشد. و نیز معلوم باید کرد که حال آن نبی و ولی و امام در ایام حیات او چگونه بوده، او را نیز همان رنج رسد و عاقبت کار او نیکو شود و بر خصمان ظفر یابد. اگر محمد مصطفی، صلوةالله‌علیه و آله و صلم، را به خواب ببیند در لباس نیکو و جمال خوب و خوشحالی، اگر رنجی داشته باشد از آن رنج خلاص یابد و اگر درویش باشد توانگر گردد و حج گذارد و اگر متغیرلون و دلتنگ و رنجور بیند، در آن ولایت در دین و شریعت ضعفی پدید آید و دیدن آن حضرت، فی‌الجمله، دلیل رحمت و راحت بود، خواه به زودی باشد خواه به درنگ، آن راحت حاصل شود.

«و اگر به خواب ببیند که پادشاهی در محلی یا سرایی می‌آید در آن موضع زیان و آفتی نازل شود و در جایی که آمدن او غریب نباشد اگر به خواب بیند، دلیل نعمت و دولت باشد.

«اگر پادشاه مرده را زنده بیند، رسم و آیین آن پادشاه مرده در ملک جاری شود.

«اگر ببیند که با پادشاه بر سر خوان نشسته چیزی می‌خورد و خوان در پیش او باشد که چشم از خواب بیدار شود، دلیل درازی عمر او بود.

«و اگر خود را با پادشاه بیند و او لایق پادشاهی نباشد، اگر بیمار بود اجلش نزدیک رسیده باشد و اگر بیمار نبود از خویش و پیوند جدا شود و اگر خود را با پادشاه بیند، از بند آزادی یابد.

«اگر پیری را در خواب بیند، تعبیر آن مثل دیدن فرشتگان است، که به صدر مذکور شد.

«اگر دشمن را در خواب بیند، مکروهی برسد.

«اگر بیند که شیطان او را بفریفت، از مال یا ولایت جدا ماند. اگر کسی بیند که به شیطان قهر کرد، بر دشمن ظفر یابد.

«اگر کسی بیند که او در بهشت است و میوه‌های بهشت می‌خورد، عالم با عمل شود و به دنیا و آخرت محترم گردد.

«و اگر خود را به دوزخ بیند، اگر متدین باشد، از جملهٔ معاصی باز ایستد، و اگر از متصرفان دنیا بود سفر کند.

«و اگر بیند که از دوزخ بیرون می‌آید، دلیل دینداری و پرهیزکاری بود یا از سفر معاودت کند، و اگر بیند که به دوزخ گرفتار رنج و بلاست، آن رنج و مشقت دنیا بود.

«اگر قیامت در خواب بیند، دلیل است بر عدالت پادشاه آن ولایت، اگر بیند که او را به غیر تشدد و مناقشه به مؤاخذه محاسبه گرفته‌اند، دلیل یافتن مقصود بود در دین و دنیا و اگر بیند که در محاسبه او را تشدد می‌کنند، دلیل توقف حصول مراد باشد».

ازین نمونه‌ها ــ که ذکر بیشتر آنها، چنانکه آوردن مثالهایی از هر خوابنامه، موجب ملال خواهد گشت ــ پیداست که تا چه اندازه تعبیر خواب غالباً بر اصول دریافت و فهم مستقیم و عقل سلیم و یا مشابهت مبتنی است.

مثال زیر نمونهٔ جالب توجه دیگری از تعبیر به دست می‌دهد:

خواب سلطان قونیه

سلطان علاءالدین قونیوی خوابی دید که آن را برای بهاءالدین ولد، پدر عارف بزرگ جلال‌الدین رومی، نقل کرد: «... سلطان اسلام [سلطان علاءالدین کیقباد] خوابی عجیب دیده متحیر برخاست، و صورت خواب را به حضرت بهاء ولد و شیخ عرضه داشت و گفت: در خواب می‌بینم که سرم از زر شده است و سینه‌ام نقرهٔ خام گشته و از ناف زیرتر، به کلی رویین شده است و هر دو رانم از صلب است و هر دو پایم ارزیز گشته.

تمامت معبران معتبر از عظمت تعبیر این خواب فروماندند. همانا که شیخ شهاب‌الدین [سهروردی] تعبیر خواب را به حضرت حواله کرده هیچ نگفت. سلطان‌العلما فرمود که چندانک تو در عالم باشی، در زمان تو عالمیان آسوده و خالص و با قیمت چون زر باشند. و بعد از انتقال تو زمان فرزندت به منزلت نقره باشد نسبت به زمان تو. بعد از آن فرزند فرزندت به مرتبهٔ رویین باشد و خلق دون همت و فزون نهمت سرور شوند. و چون سلطنت مملکت به بطن سوم رسد، جهان درهم شود و میان خلق صفا و وفا و شفقت نماند و چون نوبت سلطنت به بطن چهارم و پنجم رسد، ممالک روم به کلی خراب ویباب شود و جمیع دساير و بلاد را اهل فساد پلید فرو گیرد و زوال آل سلجوقیان باشد و اصلاً نظام جهان نماند و کوچکان بی‌اصل بزرگ شوند و اشغال خطیر به دست دونان حقیر افتد... و از هر جایی خوارج خروج کنند و استیلای فعل مملکت عالم را خراب کند و علمای دین و شیوخ با تمکین را آثار نماند و برکات از روی زمین مرتفع شود و خلایق مسکین قیامت کبری را به چراغها جویند... تغییر حال همچنان شد که تعبیر کرده بودند و بیان فرمود». افلاکی، *مناقب‌العارفین*، چاپ ترکیه، آنقره، ۱۹۵۹، جلد اول، ص ۴۵-۴۶.

تمثیل معدنیاتی که در خواب دیده شوند

تعبیرهای مطلع‌العلوم از اینگونه تصاویر در خواب با ملاحظاتی چند همراه است. در این مورد نیز فکر تعبیر بر اصل شباهت مبتنی است، اما در آنچه که به نظر ناقص می‌نماید، اصلاحاتی صورت گرفته است: مثلاً، طلا (که فقط از لحاظ توانگری، و نه از جهت کیمیاگری، مدّنظر قرار گرفته است) موجب گناهکاری و نفاق نیز تواند بود. ازینرو، در *مطلع‌العلوم* بدینگونه تعبیر شده است: «دیدن زر دلیل است بر حاصل شدن غم و الم.

اگر بیند زر می‌ریزد، دلیل آفت و هلاکت بود، و اگر بیند که زر به امانت به کسی می‌دهد، آن کس به او خیانت کند».

همچنین دیدن گنج در خواب دالّ بر علم و منفعت می‌تواند بود. ولی به قول صاحب مطلع، «بعضی معبران به غم و اندوه و مرگ استدلال کرده‌اند».

نقره (شاید به علت سپیدیش؟) «دلیل بر مال حلال باشد».

«دیدن یاقوت دلیل است بر عیش و عشرت، به وجود آمدن فرزند شایسته، و به دست آمدن زن باجمال. و لعل نیز همین تعبیر دارد. زمرد و زبرجد، مردی شجاع و مهذب و دیندار بود و مال حلال نیز باشد. مرجان دلیل است بر مال بسیار و فیروزه دلیلست بر فتح و نصرت و درازی عمر و عقیق دلیلست بر عزت و نعمت».

«دیدن آهن دلیل باشد بر حصول مال و قوت. اگر بیند که از آهن یا نقره انگشتری در دست دارد، به قدر حال خود بزرگی و عزت یابد یا زنی توانگر به نکاح درآید یا فرزندی شایسته پیدا شود».

می‌دانیم که تمثیل مروارید در غالب فلسفه‌های الاهی و در مسیحیت و عرفان، نقش قابل ملاحظه‌ای دارد. میرچاالیاده Mircea Eliade در کتابش، به نام Images et Symboles (خاصه از صفحهٔ ۱۹۵ به بعد)[۸]، در فصلی که به مروارید اختصاص دارد، از سنتی یاد می‌کند که دارای منشاء شرقی است و به موجب آن، پیدایش مروارید نتیجهٔ دخول آذرخش در صدف پنداشته شده است: بر این اساس، مروارید ثمرهٔ آمیزش آتش با آب است. این اسطورهٔ قدیمی برای نشان دادن ولادت روحانی به کار رفته

۸- رجوع کنید به مقالهٔ محمد مکری به نام:

«Le symbole de la perle dans le folklore persan et chez Kurdes Fidéles de Vérité (AHL-E-HAQ)», *Journal Asiatiaque,* 196.

و مروارید، به معنای رمزی، «صورت مادی و محسوس سرّ روحانی و ملکوتی مراد شده است. و در تمثیلات گوناگون معانی مختلفی می‌یابد که از ساده‌ترین تا پیچیده‌ترین مفاهیم رمزی را دربردارد».

در شعر پارسی نیز مروارید به صَورت قطره بارانی که در دریا فرو می‌چکد و صدف آن را در خود جای می‌دهد، توصیف شده است. بنابراین، صورت مثالی (archétypale) مروارید یادآور چیزی است پاک، گرانقدر، پنهان، فرورفته، و پوشیده در اعماق و دشوار باب. همین معانی و مفاهیم را در مطلع‌العلوم نیز می‌توان یافت، چه در واقع به عقیدهٔ مؤلف کتاب، مروارید «قرآن و علم و فرزند بود. اگر بیند که مروارید را سوراخ می‌کند، تفسیر قرآن به صواب کند و اگر بیند که مروارید می‌فروشد ازو ثمرهٔ علم به مردم رسد».

تمثیل جانورانی که در خواب ظاهر می‌شوند[9]

غنای جهان جانوران در ادبیات پارسی که داستانسرایان بنامی در این قلمرو دارد، بر همه آشکار است. نویسندگان مجموعه‌های تعبیر خواب نیز بخش بزرگی از خوابنامه‌ها را به تعبیر تصاویر حیوانات اختصاص داده‌اند. در تعبیر جانوران هم خصایص ظاهری و جسمانی و هم نقش شاعرانه و افسانه‌ای‌شان به موجب اساطیر ایرانی، منظور گشته است. در واقع جنبهٔ تمثیلی جانوران در اساطیر ایرانی را در متون مربوط به تفسیر و تأویل خواب، کم و بیش آشکارا باز می‌توان یافت. به عنوان مثال، تعبیر تصویر کبک در خواب نمونهٔ تعبیری است که براساس مشخصات

9- M. Mokry, *The Name of Birds in Kurdish, Tehran, 1947.*

این کتاب اطلاعات جالب توجهی دربارهٔ پرندگان در فرهنگ مردمی ایران به دست می‌دهد.

منحصراً جسمانی مبتنی است، چه معنای کبک به عقیدهٔ صاحب ***مطلع‌العلوم***، «زن نیکو و با عصمت اما ناموفق بود». مبنای دیگر این فکر طرز خرامیدن کبک است که رفتار زنی رعنا و پرنخوت را بدان تشبیه می‌کنند.

«باز و عقاب و شاهین و کرکس و چرخ پادشاه قوی و پرقوت بود. اگر از ایشان گزندی بیند از پادشاه رنج برسد و اگر راحتی بیند از پادشاه راحت یابد».

مضمون عقاب در ادبیات پارسی و اساطیر ایرانی دارای اهمیت خاصی است. از قدیمیترین ایام باستانی تاکنون تصویر عقاب را در کتیبه‌ها و بر روی ظروف و کوزه‌های سفالین و درفشهای سپاههای ایران در ادوار مختلف باز می‌توان یافت. از لحاظ عرفان، عقاب غالباً رمز و کنایهٔ الاهی است. ازینرو، کاملاً طبیعی است که در قلمرو خواب تمثیل و دلیل سلطنت باشد (***مطلع العلوم***).

در ***مطلع‌العلوم*** بوم به معنای دزد باشوکت است. این پرنده در فرهنگ عامیانهٔ ایرانی مرغی است شوم و مصیبت‌انگیز. می‌گویند هر کاخ و خانه و کاشانه‌ای که جغد در آن آشیانه کند ویران می‌شود. بانگ جغد را شوم می‌دانند و او را وارث خرابه‌ها و حاکم بر ویرانه‌ها می‌پندارند. در یکی از منظومه‌های نظامی جغدی دخترش را به یکی از همجنسانش به زنی می‌دهد و خرابه‌ها و ویرانه‌ها را به کابین دختر می‌کند.

مرغ البته تمثیل و مظهر زنانگی و مادری است. حتی در زبان پارسی که حروف تعریف مذکر و مؤنث ندارد، مرغ کدبانو از اصطلاحات مسخره‌آمیز یا عامیانه است و به عقیدهٔ صاحبِ ***مطلع‌العلوم*** تعبیر ماکیان در خواب کنیزک است.

خصایص و مشخصات واقعی حیوانات انگیزهٔ تعبیرهای بدیهی شده

است: نهنگ، شیر، یوز، پلنگ، و مار نشانه‌های دشمنان قوی پنجه‌اند. کژدم «دلیل بر دشمن ضعیف باشد که قصد او بجز زیان مال او نداشته باشد و گزیدن کژدم دلیل بر غیبت دشمن بود». و «دیدن فوج ملخ دلیل بر لشکر بیگانه بود». البته این تعبیرات اصالتی ندارند.

برعکس به دو پرنده توجهی خاص مبذول باید داشت: نخست هدهد، که دلیل بر «مردی عالم و صالح» است، و دو دیگر سیمرغ که «مردی عابد و زاهد» را تمثیل می‌کند.

پرندهٔ افسانه‌ای سیمرغ در گذشته‌ای دوردست در اساطیر ایرانی و اوستا پدیدار می‌شود. و هموست که نگاهدار زال، پدر رستم، قهرمان نامدار حماسهٔ ایرانی، است و این داستان در شاهنامهٔ فردوسی به تفصیل آمده است. فریدالدین عطار (قرن ۱۲-۱۳ میلادی) این مضمون پرندهٔ افسانه‌ای و آسمانی را که آیت و مظهر شاه و خداست در تمثیل زیبایی به نظم درآورده است. منظومهٔ طولانی او، ***منطق الطیر***، کیفیت سیر عرفانی نفس را در طلب حق شرح می‌دهد. شاعر حکایت می‌کند که روزی تمام مرغان جهان گرد آمدند و مصمم شدند که برای یافتن شاهی به جستجو پردازند. سرانجام، پس از مشکلات بسیار، از آن جمع کثیر سی‌مرغ به سرزمین سیمرغ می‌رسند. معنی تمثیل در اینجا به کمک بازی لفظی ظریفی با لفظ سی-مرغ، که جمع تعداد مرغان زاید است، آشکار می‌شود:

حاجب لفظ آمد و دربر گشاد — هر نفس صد پردهٔ دیگر گشاد
جان آن مرغان ز تشویر و حیا — شد حیای محض و جان شد توتیا
کرده و ناکردهٔ دیرینه‌شان — پاک گشت و محو گشت از سینه‌شان
آفتاب قربت از پیشان بتافت — جمله را از پرتو آن جان بتافت

هـــم ز عکس روی ســیمرغ جـهان | چـــهرهٔ ســـیمرغ دیـدند از جـهان
چـون نگـه کـردند آن سـی‌مرغ زود | بی‌شک این سی‌مرغ آن سیمرغ بـود
در تـحیر جـمله سـرگردان شـدند | بـــاز از نـوعی دگـر حـیران شـدند
خـــویش را دیـــدند سـیمرغ تـمام | بـود خـود سـیمرغ سـی‌مرغ مـدام
چـون سـوی سیمرغ کـردندی نگـاه | بـود ایـن سیمرغ ایـن کـین جـایگاه
ورنه به سـوی خـویش کـردندی نـظر | بـــود ایـــن ســیمرغ ایشـان را دگـر
ور نـظر در هـر دو کـردندی بـه هـم | هر دو یک سیمرغ بودی بیش و کـم
بـود ایـن یک آن و آن یک بـود ایـن | در هـمه عـالم کسـی نشـنود ایـن[۱۰]

باری راهنمای مرغان جویای سیمرغ در این سفر روحانی هدهد است که چنانکه در افسانه آمده، فرستادهٔ سلیمان نزد بلقیس ملکهٔ سبا بوده است. *مطلع‌العلوم* در تعبیر هدهد به «مردی عالم و صالح» به همین محاسن و صفات رسولی زیرک و مورد اعتماد نظر دارد. و اما از خصیصهٔ قدسی و ملکوتی سیمرغ که به همان سبب به عنوان تمثیل فناء فی‌الله برگزیده شده، فقط مشخصات بی‌رنگ و بوی «مرد عابد و زاهد» باقی مانده است.

به‌طورکلی، تعبیر بیش از آنکه جنبه‌ای عرفانی یا افسانه‌ای (اساطیری) داشته باشد موافق با جامعه‌شناسی است. مردان، زنان، پدیده‌های طبیعی، پیشه‌ها، و اشیاء همه برحسب الگوهای روانی که غالباً از تداعی معانی نشأت می‌گیرند، تعبیر و تفسیر می‌شوند. اینست نمونه‌هایی از آن: «اگر صراف را بیند، شناسندهٔ کارهای نیک و بد شود. اگر آهنگری به خواب بیند، با مردی غیر معروف و باقوت ملاقی شود. و اگر قصاب ناآشنا را بیند، گویا ملک‌الموت را دیده. علم دلیل است بر مردم عالم یا امام وقت یا مرد شجاع. کمند مردی باشد که در کارهای بزرگ استعانت و

۱۰ـ منطق‌الطیر، به اهتمام سید صادق گوهرین، ۱۳۴۲، ص ۲۳۳-۲۳۴ ــ (م).

استمداد از او جویند. سپر دلیل است بر یار و برادر. خمر مال حرام بود. دارو خوردن پشیمانی و توبه باشد از گناه. مشک و عنبر و کافور و صندل و گلاب و زعفران و هر چیزیکه آن را بوی خوش باشد دلیل است بر ثنا و محمدت و نام نیک و علم شریف و دین پاک و اخلاق پسندیده و مال نیک و زن با عصمت».

قطعاً عالمی که در آن سیر می‌کنیم با دنیای عرفا که صوفیان ایرانی مشاهدات حیرت‌آمیزشان را در آن جهان نقل می‌کنند، پاک تفاوت دارد، عالم خواب از لحاظ عرفا، دنیای واقعیت عمیقی است که با حجابِ اشیاء پوشیده و مخفی است و رؤیا، به گفتهٔ زیبای یک تن از آنان، «نوعی ادراک محسوس اسرار است به شرط آنکه دیدهٔ دل بر تجلی مدارج وجود گشوده شود».

خوابنامهٔ مورد نظر ما فقط واقعیت حقیر روزانه را در قالب تشبیهات منجّز و تصاویر واقع‌بینانه‌ای که با عقلی سلیم و عملی شرح و تفسیر شده‌اند و از صبغهٔ طنز نیز عاری نیست، جای می‌دهد. با وجود این، خوابنامهٔ مذکور فقط اطلاعات جامعه‌شناختی عرضه نمی‌دارد، بلکه چند نمونهٔ ذکر شده از آن نشان داد که اصولی که دانسته یا نادانسته پایه و اساس و هادی تعبیر در *مطلع العلوم* بوده‌اند، احیاناً از منبع شعر و افسانه و اساطیر گذشته‌ای بسیار دوردست مایه می‌گیرند.

جلال ستاری

زن، تصویرِ تقدیر آدمی است*

زن در بیشتر دوره‌های تاریخی، کمابیش کنیز و اسیر مرد و جزو اموال و مستملکات وی بوده است و بدینجهت سیمای زن به طورکلی در جهان تا تاریخی نه چندان دور، اندوهبار است و نقشی که از او رقم خورده، بدقواره و بی‌اندام است و حتی هنوز در بسیاری از آداب و رسوم و معتقدات جاری، شریک مرد، پایگاهی در خورِ خود، نیافته است و سبب عمدهٔ این بیداد را نیز سیطره‌ی جهانی پدرسالاری دانستیم که از روزگاری کهن، زن را در سایه انداخته و از متن زندگی به حاشیه رانده است و چنان قوی بنیاد است که حتی اصلاحات قدیم‌ترین ایدئولوژی عالم یعنی دین را نیز در بسیاری موارد، عقیم گذارده است تا آنجا که می‌توان گفت هرکس از ظن خود یار زن شده است[1]. شاهد صادق این مدعی نیز به

---

*ـ آدینه، شهریور ۱۳۷۶. همزمان با انتشار چاپ دوم کتاب «سیمای زن در فرهنگ ایران»، نشر مرکز، ۱۳۷۵.

۱ـ به عنوان مثال در ***خطای‌نامه*** می‌خوانیم وقتی در دیاری باران و برف نباریده باشد، به ←

عنوان مثال، زن ستیزی بعضی سخنوران نامدار دورانِ ماست که با دیانت میانه‌ای ندارند، اما همچنان بسانِ پاره‌ای گویندگان و نویسندگان روزگارانِ گذشته که از زن و «مکر» زن نفرت و بیم داشتند، در زن به چشم تخفیف و تحقیر می‌نگرند.

مثلاً اگر روزگاری اوحدی در نکوهش زن، این سخن زشت را به زبان آورده است که:

← فرمان خاقان چین، دختران و زنان خراباتی، در دیرها استسقا می‌کنند و اگر به استسقای ایشان باران نبارد، کشته می‌شوند و «طریق استسقا کردن ایشان گروه گروه پی‌درپی، سازندگی و خوانندگی و رقصندگی است» و «بازی‌ها و لعب‌های عجیب و غریب» کردن و «سر زدن و زاری کردن» «همچنان تا دیرگاه از ترس جان، نه خفتن و نه خوردن و نه آسودن! شب و روز در زاریهای جانسوز و ناله‌های دل‌افروز.. و چندانی از آن زاریها بکنند که اجابت شود و باران ببارد، و حکمت‌شناسان و ناله‌های دل‌افروز... و چندانی از آن زاریها بکنند که اجابت شود و باران ببارد، و حکمت‌شناسان خطای فرموده‌اند که اجابت استسقا به نالهٔ جانسوز می‌شود و آن خراباتیان را پیدا کرده‌اند و به قتل، ایشان را ترسانیده‌اند و چون زاری ایشان از سرِ ترس و سوز بود، به نادانی ایشان، حضرت او نظر نکند و قبول کند و باران دهد... و اگر زاری ایشان در نگیرد و باران نبارد.. چندین هزار را بکشند...».

خطای‌نامه، شرح مشاهدات سیدعلی‌اکبر خطایی، معاصر شاه اسماعیل صفوی، در سرزمین چین، نوشته ۹۹۲ هـ ق. به کوشش ایرج افشار، مرکز اسناد فرهنگی آسیا، تهران ۱۳۷۲.

ایضاً جهیکای «جادومند» و «کاهندهٔ فرّه» در اوستا، مقابل نایریکا. «زن پارسا»ست. جهیکا «هم دختر اهریمن و زادهٔ نیروی شرّ محض است و هم مادر شرّ و قدرت زایش بدی اهریمنی و سرچشمهٔ فعال بدی ازلی و بی‌آغاز: مرگ و پوسیدگی و زشتی و تعفن و درد و نزاری و آز و نیاز» که به‌زعم کتایون مزداپور، «تجلی اعمال و کردار مرد پرگناه و دوزخی و دروند است» و «قطعاً باید او را اختراعی مردانه شناخت».

گناهان زنان بدکاره و سرکش در اردویراف نیز بیشتر جنسی است: اینان با شوهرانشان «سگ زبانی» می‌کنند و نمی‌سازند و همخوابگی با وی تن درنمی‌دهند و فرزند نمی‌آورند.

کتایون مزداپور، جهیکا کیست، روایتی دیگر از داستان دلیله محتاله و مکر زنان، روشنگران، ۱۳۷۴.

چرخ، زن را خدای کرد به حل | قلم و لوح، گو به مرد بهل
کاغذ او کفن، دواتش گور | بس بود گور کند به دانش زور

شاعر بزرگ زمانهٔ ما که خود را «سوم برادران سوشیانت» می‌خواند، در این روزگار می‌نویسد:

«متأسفانه خانم‌ها بیشتر از آقایان، آسان‌گیر و زودپسند، بی‌خبر و بی‌ذوق و مبتذل‌اند. حیف از عمر و وقت و صحبت و معاشرت، غالباً همه چیز دارند: آشنا به آداب معاشرت، «متجدد»، مؤدب، «روشنفکر»، زیبا، جوان، دارای مدارک تحصیلی در ایران و فرنگ، دارای حسن شهرت و مثلاً کتاب خوانده و موزیک شنیده، اهل ادبیات و غیره، اما دریغ از یک جو فهم درست و ذوق خوب و شعور بلند؛ وقتی دهان باز می‌کند به سخن، و حدّ پسند و ذوقش را می‌فهمی، در دل می‌گویی خوشا همان خاچاطورها و آرشاکهای میکده‌های کثیف و حسنعلی، حسینعلی‌های قهوه‌خانه‌ها و خراب‌نشینان خراب»[۲].

و یا ادیب بلندپایه‌ای از هم عصران در ذمّ تأهل می‌گویند:

زندگانی‌ای که در دنیا مجرد می‌کنی
خوب فهمیدی عزیزم آنچه باید می‌کنی
ای که در دفع تجرّد می‌کنی زن اختیار
فاش گویم دفع فاسد را به افسد می‌کنی
می‌نهی سرباری از ذلت به روی بار خویش
بی‌سبب بدبختی خود را مُشدّد می‌کنی
با تأهل کی توان تحصیل دانش؟ پس ز چیست
باب معلومات را بر روی خود سدّ می‌کنی

۲ـ مهدی اخوان ثالث، از این اوستا، انتشارات مروارید، ۱۳۴۴، مؤخره، ص ۱۹۴.

خود ز نادانی است کاندر احتجاج عقل و نفس
خواهش این می‌پذیری امر آن رد می‌کنی
فکر آزاد تو گیتی را مقید می‌کند
پس چرا این فکر مطلق را مقید می‌کنی
تا بمانی فارغ و آزاد و راحت در جهان
بگسلد نی گر حبیب این بند را بد می‌کنی[۳].

اینگونه سخنان وهن‌آمیز در حق زن از جانب کسانی که به دین‌ورزی شهره نیستند تا برخی چنین گمان برند که سرکوفت زدن‌هایشان، ناشی از تعالیم پاره‌ای وعاظ خشک مغز روان رنجور است. به ظن من، نشانِ مردسالاری ریشه‌داری است که در روان بسیاری مردان، لانه کرده است و چون ماری خفته یا افسرده، هر دم ممکن است برخیزد و جان گیرد و نیش زند، گرچه مارگیر را در آخر، مار کشد، چنانکه سبو به راه آب می‌شکند.

و کم‌اند کسانی که چون وحید دستگردی، جانب انصاف نگاه دارند و در شعری که به نقلش می‌ارزد، در نظام و فرهنگ مردمداری، مرد را بیگناه و بازی خوره که هر چه می‌کشد از دست زنِ بدگوهر است ندانند:

زن و مردند اساس زندگانی — زن اول در حساب و مرد ثانی
از آن در زنده زن شد نیم اول — که بی‌زن زندگی باشد معطل
بود مرد از زن پاکیزه اخلاق — به شادی جفت از اندوه و محن طاق

۳ـ حبیب یغمایی. «شعری است مربوط به دوران تحصیلی آن شادروان که گویا بعد از نخستین تجربهٔ تأهل در تهران سروده و تصور می‌کنم همان زمان در یکی از مطبوعات مرکز انتشار یافته بود و علوی میلانی آن را از روی متن چاپی در مرداد ماه ۱۳۰۵ (شصت و سه سال قبل) استنساخ کرده باشد و الله اعلم». محمدمحیط طباطبایی، مجله *آینده*، تیر و شهریور ۱۳۷۲.

ولی مـــرد آفت جـــان است بـر زن / بـه هـر آیین و کشور کوی و برزن
بـــرای مـــرد زن در کـارسازی است / زن اندر دست مرد اسباب بازی است
جهان تا بوده ایـن بوده است هـنجار / ســتمکش زن ولی مـردان ســتمکار
اگـــر حـــق زنـــان نـاپایمال است / چرا یک مرد را صـد زن حـلال است؟
گـــهی ســازندش از مـیراث مـهجور / نـــهندش گـاه زنـده زنـده در گـور
بـه پـرده زن ولیکـن پـرده در مـرد / ستم بـالاتر از ایـن چـون تـوان کـرد
فـــــروخوان دفـــتر دانشـــوران را / اصـــول کـــیش و آیـــین جـهان را
کـه بـر گـیتی ستم چـون یـاد دادنـد / ســـتم کـردند و نـامش داد دادنـد
یکـی گـوید چـون اژدرهـای نـاپاک / همان بهتر که پاک از زن شود خاک[۴]
یکـــی گـــوید نـدیده هـیچ بـر زن / وفـا در اسب و در شـمشیر و در زن[۵]
یکـــی گـوید بـزن سـخت و بـیازار / چـــو از خـــانه بگـــیرد راه بـــازار[۶]

☆ ☆

ز من بینوش حق گرچه بـود تـلخ / مخوان شیرین قضای قاضی بـلخ
زنست ار در جـهان نـاپاک اژدر / بـــتر از مـــاده اژدر، اژدر نـــر

☆ ☆

۴ـ «اشاره به این بیت حکیم فردوسی است که می‌گوید:

زن و اژدهـا هـر دو در خـاک بـه / جهان پاک از این هر دو ناپاک به

۵ـ «اشاره به این بیت نظامی است:

نـدیده هـیچ کس در هـیچ بـرزن / وفا در اسب و در شـمشیر و در زن

۶ـ «اشاره به این بیت شیخ سعدی است:

چـــو زن راه بـازار گـیرد بـزن / وگرنه تو در خانه بنشین چـو زن

«مقصود خَرده‌گیری بر اساتید باستان نیست. بلکه اعتراض به جامعهٔ بشریت است و گفتار این سه شاعر بزرگ را شاهد کردار نوع بشر قرار داده‌ایم».

اگـر در خـوی زن مـهر و وفـا نـیست کـدامـین مـرد بـا خـوی و وفـا زیست
وفـا خـوی زنست و زن از ایـن خـوی نـمی‌گردد جـز از بـیمهری شـوی
چـو بـیگانه است مـرد از آشـنایی نـدارد زن گـنه در بـیوفایی
بـود زن پـنج درصـد از وفـا فـرد صـد انـدر صـد وفـا فـرد است از مـرد
زن از آبِ وفـاداری سـرشته است به نسبت مرد و زن، دیو و فرشته است
در ایـن دور است از صـد زن دو نـاپاک ز مـرد پـاک لیکـن پـاک شـد خـاک

☆ ☆

رود چـون مـرد و زن هـر دو بـه بـازار چـرا مـرد است راحت زن در آزار؟
بـرای هـر دو کـارِ زشت زشت است چرا این زشت آن زیبا سرشت است؟
اگـر بـودند هـر دو در نـظر زشت هـمانا تـخم زشـتی کس نـمی‌کشت.

☆ ☆

چـو هـر جـایی شـود زن، زشـتکار است بـه زشـتی رانـدهٔ خـویش و تـبار است
از او شـوهر گـریزد چـون بـرادر بـه قـتلش بـاب کـوشد هـمچو مـادر
بگـردانـند از رویش زنـان روی نگـردد مـرد بـا وی هـمسر و شـوی
ز خـویشان و کسـان دوری گـزیند چـو بـوم شـوم در ویـران نشـیند
بـه کـوی زشت نـامانش شـود جـای غـرش خـوانـند و هـر جـایی و بـد رای
شـبی در خـانه‌ای یـابد اگـر راه برانـدش چـو شب چـون شـد سحرگاه
شـبانگاه کـام دل از وی سـتانند بـه نـاکـامیش روز از در بـرانـند
شـبش سـوزند چـون شـمع شب‌افـروز کشندش شمع وش چون شب شود روز

☆ ☆

نگـویم غـیر از ایـن شـایسته او راست که صـد ره بـیش از ایـن بـایسته او راست

ولی گویم چرا مرد این چنین نیست چرا خائن نباشد چون امین نیست؟
همان شنعت که بر زن ننگ و عار است چرا بر مرد نام و افتخار است؟
اگر زن با دو مرد است از شرف فرد شرف‌مند است با صد زن چرا مرد؟
دو جایی بودن ار زشت است، زشت است چرا دوزخ بر این، بر آن بهشت است؟
چگونه زن غر است و مرد غر نیست مگر این هر دو یک نوع بشر نیست؟
دو تن یک کار بد دارند در پیش چرا مرد است خوب و زن بداندیش؟

☆ ☆

به کیش من که باشد شرع انصاف نیارد هیچ غر زو از شرف لاف
اگر یک مرد دارد با دو زن کار همان چون زن غر است و زشت هنجار
بباید هر دو را از کوی راندن به کوی زشت نامانشان نشاندن
ولی از مرد غر گر خاک شد پاک نیابی مرد اندر عالم پاک

☆ ☆

نشاید این حکایت را نهفتن حقیقت را بباید فاش گفتن
چو قانون بر زنان مردان نهادند ستم کردند و نامش داد دادند
اگر قانون‌گذاری با زنان بود بدیگر گونه قانون جهان بود
عیان می‌شد بدی در مرد و زن چیست همان بدنام و زشت از مرد و زن کیست
ولیکن چون بدیگر گونه شد کار ستم بر زن ز مردان رفت بسیار
بیا یک بام بین و دو هوا را هوای نفس و فرمانِ خدا را
اگر یک مرد با صد زن شود دوست شرافت پیشه مرد نیکنام اوست
به کوی نیکنامان جای دارد ز رفعت، فرق گردون‌سای دارد
وگر یک زن دو مرد انباز گردد بر او صد زشت‌نامی ساز گردد

سرای زشت‌نامان منزلِ اوست ز هر در راندن او را حاصل اوست
زنان ناپاک و مردانی چنین پاک چنین پاکانِ ناکس را به سر خاک[۷]

این مردمداری، منحصر به فرهنگ ما نیست، بلکه در همهٔ فرهنگهای حوزهٔ مدیترانه، خاصه، به چشم می‌خورد.

به عنوان مثال، بئاتریس دیدیه در کتابی خواندنی، به تفصیل توضیح می‌دهد که چگونه در غرب تا قرن بیستم، زنان مشکلات و محذوراتِ اجتماعی فراوان برای کتاب‌نویسی و چاپ آثار خود داشتند و مردان در حق زنان بدگمان بودند و آنان را از نویسندگی منع می‌کردند و دستنویس‌هایشان را از بین می‌بردند، بدین بهانه که کار زن، کدبانویی و خانه‌داری است. در نتیجه زنان نویسنده خود را مقصر و گناهکار می‌پنداشتند، چون جامعهٔ مردسالار به آنان قبولانده بود که نباید از وقتِ تدبیر منزل بدزدند![۸]

گفتنی است که در سالهای پایانی قرن بیستم حزب سوسیالیست فرانسه تصمیم گرفت که وضع سیاسی زنان فرانسه را بهبود بخشد و اعلام داشت که می‌خواهد در انتخابات عمومی ماه مارس ۱۹۹۸، ۳۰٪ از حوزه‌های انتخاباتی را فقط به زنان داوطلب نمایندگی اختصاص دهد[۹]، و پیش از آن تاریخ در ۱۹۹۷، ۸ زن در کابینهٔ دانیل ژوسین، مقام وزارت یافتند[۱۰].

این تذکر برای خاطر نشان ساختن نکته‌ایست که کمتر به چشم آمده است و آن این که زن، با این همه جفاکه دیده است و شاید به سببِ همان

۷ـ وحید دستگردی، منظومهٔ سرگذشت اردشیر بابکان، تهران فروردین ماه ۱۳۴۱، ص ۱۱۳-۱۱۷.

8- Béatrice Didier, L'écriture-femme puf, 1981.

۹ـ لونوول ابسرواتور، ۵-۱۱ دسامبر ۱۹۶۶.

10- Libération, 5 juin 1997.

بی‌مهری و خواری، در برابر جور و ظلمی که از دستِ مردان و نظام پدر شاهی بر او رفته است، واکنش نشان داده است، و حتی در پاره‌ای موارد، با شجاعت و گستاخی و بی‌پروایی عمل کرده است و این قبیل کارهای نمونه‌وار و شگرف وی در صفحهٔ تاریخ ضبط شده است.

نخستین مَثَل اعلای این پُردلی، شهرزاد قصه‌گوست که به سحر و جادوی کلام، شهریار ستمکار و خونخوار را که از کشتن همخوابگان یکشبه، لذتی بیمارگون می‌برد، به راه می‌آورد و درمان می‌کند[۱۱] و یگانه زنی است در تاریخ فرهنگ شرق که به نیروی جان و نه جادویِ تن، به کام دل می‌رسد.

دومین نمونهٔ دریادلی، رابعهٔ قزداری دختر کعب، معاصر آل سامان و رودکی، از ملکزادگان عرب نژاد است که در حسن و جمال و فضل و کمال و معرفت و حال، یگانهٔ روزگار بود و او را به بکتاش نام، غلام برادرش، «میلی به هم رسید که انجامش به عشق حقیقی کشید»، لکن به بدگمانی برادر، کشته شد. ازینرو معروف است که رابعه «زین‌العرب»، «صاحب عشق حقیقی و مجازی» بوده است و نخستین «شهید عشق» که در تاریخ شناخته است، محسوب است[۱۲]، چنانکه جامی از قول شیخ ابوسعید ابوالخیر در وصف رابعه می‌آورد که: «دختر کعب عاشق بود بر غلامی، اما

۱۱ـ برای تفصیل مطلب ر. ک. به: جلال ستاری، افسون شهرزاد، پژوهشی در هزار افسان، توس، ۱۳۶۸.

۱۲ـ «پایان زندگی رابعه دختر کعب که در قزدار یا قصدار در نزدیکیهای شهر معروف بست می‌زیسته است، بسیار غم‌انگیز است. زیرا در آن روزگار که عشق ماهرویان پنهانی و مستور بود، به آشکار ساختن راز دل خویش پرداخت و آن چه بر دلش می‌گذشت بر زبان می‌آورد و تعلق خاطر خویش را پوشیده نمی‌داشت و هر چند در پاکی و عفتِ محض می‌زیست، خویشاوندانِ وی دلبستگی زن جوان و از آن مهمتر فاش کردن راز دل را برای خود مایهٔ شرمساری شناختند و به زندگانی کوتاه وی پایان دادند». لطفعلی صورتگر، ***منظومه‌های غنایی ایران***. ۱۳۴۵. ص ۹۲-۹۱.

پیران همه اتفاق کردند که این سخن که او می‌گوید نه آن سخن باشد که بهر خلق توان گفت، او را جایی دیگر کار افتاده بود..»[۱۳]. با این همه تغزلات رابعه، صبغه و لحن و رنگ و بویی امروزین دارد، چنانکه گویی شاعری از دوران و زمانهٔ ما، حدیث نفس می‌کند، مثلاً آن‌جا که می‌گوید:

دعوت من بر تو آن شد کایزدت عاشق کناد
بر یکی سنگین دلِ نامهربان چون خویشتن
تا بدانی درد عشق و داغ هجر و غم‌کشی
چون به هجر اندر بپیچی بس بدانی قدر من

رابعه دختر کعب، در اظهار عشق و افشای سرّ ضمیر، یقیناً، بی‌پروا و گستاخ و شاید هم پیشقدم است و از اینرو یادآور چهرهٔ زلیخاست که دردِ عشقی کشیده است که مپرس[۱۴]، و بر یوسف صدیق عاشق می‌شود و راز خود با وی در میان می‌نهد و چون به کام دل نمی‌رسد، نزد شوهر، پیامبرزادهٔ معصوم را به خیانت متهم می‌کند، اما سرانجام پشیمان شده توبه کرده به گناهش اعتراف می‌آورد، و از اینرو، برخلاف همتایش در تورات، به گمان من بخشوده و آمرزیده است.

سومین، نمونهٔ شاخص، رابعهٔ عدویه (متوفی در ۱۸۰ یا ۱۸۵ هـ ق.) پیشاهنگ صوفیه در حدیث عشق الاهی است که به گفتهٔ عطار «صد تهمتن» بود و «شهید عشق الهی» نام گرفت و به گمان من البته از سر صدفه و اتفاق نیست که نخست، زنی «سوختهٔ عشق و اشتیاق»، از عشق الهی، عشق حق به خلق و عشق خلق به حق، دم زده است؛ چون زن به اقتضای

۱۳ـ نفحات‌الانس مِن حضرات القدس، به تصحیح مهدی توحیدی‌پور، از انتشارات کتابفروشی محمودی، ص ۶۲۹.

۱۴ـ برای تفصیل ر.ک. به: جلال ستاری، درد عشق زلیخا، توس، ۱۳۷۳.

طینت عاطفی‌اش، بهتر از مرد می‌توانسته دریابد که برای «دریافت جمال حق و نیل بدان، اگر هیچ راه هست، راه عشق است»، خاصه که رابعه در آغاز کنیزی صاحب جمال و رامشگر و نوازنده بوده است و بعدها توبه کرده، روی به درگاه حق نهاده است[۱۵].

اینان زنانی شیردل و جگرتافته و بلند همت‌اند که مردانه پای پیش نهادند و معلوم داشتند که: همت اگر سلسله جنبان شود ــ مور تواند که سلیمان شود؛ و طرفه آنکه هم‌اکنون نیز بیشتر انتقادات آموزنده‌ای که در مطبوعات به چاپ می‌رسد و از تبعیض بین زن و مرد در قانونگذاری و توزیع مشاغل و کتب درسی و... پرده برمی‌دارد، به قلم‌زنانی دل‌آگاه و فرهیخته است[۱۶].

با غوررسی در روانشناسی زن، کلیدِ رازگشای این واکنش عاطفی ـ عقلانی وی در برابر پاره‌ای ناهنجاری‌های اجتماعی و فرهنگی و سبق بردنش در آن موارد بر مردان، به دست می‌آید و گفتنی است که روانشناسی و خاصه روانکاوی زن که سرّ این توانایی پنهانش را از پرده برون انداخت، روزگاری دراز، زن‌ستیز و زن‌گریز بوده است! و طرفه اینکه در این مورد نیز واکنش از جانب بزرگترین زنان روانکاو شاگرد فروید،

۱۵ـ برای تفصیل ر. ک. به: جلال ستاری، عشق صوفیانه، نشر مرکز، ۱۳۷۴.

۱۶ـ به عنوان مثال مقالاتی که در مجله زنان (صاحب امتیاز و مسئول: خانم شهلا شرکت) و روزنامه همشهری منتشر می‌شود و یا نظریات و ملاحظات انتقادی خانم شیرین عبادی و خانم مهرانگیز کار. ایضاً نک به مقاله «بدن زن و هویت او در فرهنگ ایرانی»، به قلم شهین گرامی، کنگاش، نیویورک، پائیز ۱۳۷۲، و

Chahla Chafiq, La femme et le retour de l'Islam, L'expérience iranienne, Editions du Félin, Paris, 1991.

به عنوان نمونه مقالهٔ زبانداری را که در روزنامهٔ اطلاعات (۸ بهمن ۱۳۷۱) به چاپ رسیده است عیناً نقل می‌کنم:

←

علیه پدر روانکاوی، به ظهور رسید. کوچک‌شمری زن در روانکاوی فروید واقعیتی شناخته و دانسته است: به زعم فروید دختر خردسال از نداشتن اندامی که پسر دارد، رنج می‌برد و دچار عقدهٔ حقارت و خود کمتربینی می‌شود و همهٔ خصایص و خصایل روانی‌اش که در صفتِ «آزارطلبی» یا «خودآزاری» خلاصه می‌تواند شد، از همین فقد و حسرتِ

← «مدتی است که اینجانب (یکی از خوانندگان روزنامه‌ها) به عنوان یک زن مسلمان و هموطن شما می‌خواهم مطلبی را با شما در میان بگذارم. این چه رسمی است که امروز هرکس در هر جا صحبت می‌کند یا می‌نویسد. اولاً سعی می‌کند یک روایت هم (فارغ از اینکه صحیح است یا نیست، ذکرش لازم است یا نیست، همه آثارش مثبت است یا منفی) فوراً به گفته و نوشته‌ی خودش ضمیمه کند و ثانیاً سعی می‌کند در طرح کلیه مسائل اجتماعی و حتی بهداشتی، فوراً پای «جنسیت» را به میان بکشد؟

«مثلاً یک پزشک یا یک متخصصِ محترم راجع به بوی بد دهان مطلب می‌نویسد، ولی ناگهان «روایت» نقل می‌کند که: «دختران باکره دهان خوشبوتر، دارند»!

«آخر، شما را به خدا چه ضرورتی دارد که از یکطرف مرتباً می‌گوییم به جنسیت زن توجه نکنید و به زنان نگاه نکنید که موجب انحراف است، اما از طرف دیگر با هر بهانه و در هر فرصت، بالاخره به نحوی راجع به جنس زن و این قبیل امور ــ حتی اگر بدون مناسبت هم باشد ــ سخنی به میان می‌آوریم؟!

«بنابر این اجازه بدهید، دربارهٔ مقاله‌ای که در یکی از روزنامه‌های کشور، آنهم توسط یکی از مردان تحصیل کرده نوشته شده است، عرایضی داشته باشم وامیدوار باشم که از انعکاس آنها دریغ نمی‌نمایید.

«در این مقاله، نویسنده دربارهٔ یک امر پزشکی و تخصصی یعنی بوی بد دهان سخن میگوید. ناگهان می‌بیند که طبق آنچه این روزها مد شد، حتی در همین مقاله علمی هم باز صحبت از جنس زن به میان می‌آید و حدیثی را که ممکن است در جای خودش معنای خاص خودش را داشته باشد در متن این مقاله نقل می‌کند، بدون اینکه چندان ضرورتی برای این کار وجود داشته باشد و همچنین غافل از اینکه نقل نابجای این مطالب (هر چند به جای خودش صحیح هم بوده باشد)، تأثیرات منفی در ذهن‌ها بر جای می‌گذارد.

«همان‌طور که عرض شد اینجانب به عنوان یکی از هموطنان شما، مدتها است که در روزنامه‌ها می‌خوانم و از طریق رادیو و تلویزیون می‌شنوم و می‌بینم که گویندگان و نویسندگان سعی می‌کنند مرتباً از تأثیر وجود «زن» در انحرافات و فسادهای اجتماعی یاد ←

از دست دادن و شوقِ به دست آوردن آن اندام که مزیت مردان است، ناشی است. بر این اساس، پسندیده‌تر آن است که بگوییم فروید، زن‌ستیز نیست، بلکه جنس زن را (چنانکه ژاک لاکان بعدها) دست کم می‌گیرد و نسبت به ارزشی که برای مرد و اندام مردی قایل است، کم‌ارزش‌تر می‌شمرد.

← کرده و به زبان بی‌زبانی از «مردان» جامعه مرتباً تعریف و تمجید نمایند! اکثراً صحبت‌ها و نوشته‌ها مستقیم و غیرمستقیم به بحث درباره «زنان» مربوط می‌شود. مجموعه گفته‌ها و نوشته‌ها در مورد زنان به نحوی است که آدم خیال می‌کند اگر اول موجودی به نام زن اصلاً آفریده نشده بود، تمام مشکلات جامعه و جهان هم حل شده بود! آیا نمی‌شود کمی هم در مورد اخلاقیات آقایان بنویسید.

«شاید من اشتباه می‌کنم. من ادعایی ندارم. اما آخر این جنس برتر (!) تا به حال چه خدماتی در کشور ما انجام داده؟ آیا اینهمه انحرافات اخلاقی، از جامعهٔ زنان است؟ آیا خرید و فروش مواد مخدر، مشروبات الکلی، دزدی‌های شبانه و روزانه، برپا کردن مراکز فساد، معامله روی دختران و پسران نابالغ را چه جنسی انجام می‌دهد؟ آیا فقط موهای زنها باعث تحریک و ناراحتی مردها می‌شود؟ و آیا در حقیقت، این چشمها نیستند که باید پاک و پاکیزه باشند و در برخوردهایشان بیشتر صفا و صداقت و طهارت داشته باشند؟ و آیا فکر می‌کنید زنها احساسی غیر از شماها دارند؟

«در طبیعت «انسانی» زن و مرد هیچ تفاوتی نیست، درست مثل اینست که بگوئید این مردان هستند که مثلاً از ماشین شیک آخرین مدل خوششان می‌آید، ولی زنها این احساس را ندارند. خوب است آقایان، از همسرانشان صادقانه این سؤال را بنمایند تا ببینند جواب چیست؟ من نمی‌دانم چرا اینهمه نصیحت در مورد پوشش و عفت و عصمت و طهارت، فقط مربوط به زن است و بس؟! آیا نمی‌شود مردان و جوانان را به همین اندازه ارشاد کرد که آنها در خیابانها و محل کارشان زنان را به صورت خواهران، مادران و فرزندانشان تصور کنند؟ در هیچ جامعه‌ای اینهمه راجع به زنان صحبت می‌شود؟ صحبت‌ها و حمله‌ها هم طوری است که بنظر می‌رسد فقط انگار یک مشت زن بدکاره و فاسد در این اجتماع زندگی می‌کنند و مرتباً در موردشان هشدار می‌دهند که از این جنس مؤنث دوپا و موذی برحذر باشید که اسلام از دست رفت! در طول سالهای سال نشنیدم که سخنرانی در این مورد (از طریق رادیو و تلویزیون) برای جامعه، از نظر تربیت و راهنمائی صحیح سخنرانی کند. هر چه شنیدم، در مورد «منع»، «نه».

←

اما شایان ذکر است که خاصه چهار زن روانکاو برجسته: هلن دوچ (Hélène Deutsch) و کارن هورنای (Karen Horney) و آنا فروید (Anna Freud) کوچکترین دختر فروید و ملانی کلاین (Melanie Klein) با تأکید بر نقش کارساز مادر در پرورش فرزند خردسال، موجب شدند که روانکاوی از خصلت پدر سالارانهٔ نخستینش دور شده تکامل یابد و بیگمان این

← «هرگز یک فرد سخنران، فرزندان ما و جوانان ما را از حیث تربیتی و علمی درست هدایت و راهنمائی ننمود، که در دوران جوانی چه باید کرد و راه و رسم زندگی چیست؟ فقط مطلب اول و آخر و مهم، انگار پائین تنه انسان است و بس!

«آقایان، برادران: کشور ما امروز با انواع و اقسام مشکلات اقتصادی و اداری و امثال آن مواجه است، ولی هر وقت که قافیه تنگ می‌آید و بن‌بستی بوجود می‌آید، چرا همه عوامل راه افتاده، سراغ زنها می‌آیند و بگیر و ببندها شروع می‌شود؟ همین مهم مرا واداشت که این نامه را در مورد زنان این آب و خاک بنویسم. از شما روزنامه‌ها درخواست دارم طی مقالاتی، از طرف جامعه زنان که سابقاً ضعیفه، «منزل!» مادر بچه‌ها، ننه علی و ننه نسوان و بانوان شدند و هنوز هم باز کسانی هستند که آنها را ضعیفه می‌پندارند، بنویسید. و بنویسید که ایهاالناس، آقایان، مردان، رجال، آیا می‌شود برای رضای خدا یکبار بیائید مردانگی کرده و دست از سر این جامعه‌ی زنان بردارید.

«آیا ما مسلمانان حق خوب زندگی کردن را نداریم؟ آیا نباید از تجملات که حداقل آن پوشیدن لباسهای تمیز است و یا شستن دست و صورتهایمان است بهره بگیریم؟ شما را به خدا خوب به بعضی از هموطنان ایرانی نگاه کنید، که حتی ثروتمندترین آنها هم از پوشیدن لباس تمیز خودداری نموده و حتی بعضاً یک دستمال به کفشهای گل گرفته‌شان نمی‌مالند. ما زنها هم که باید بخاطر برخی از این قبیل مردان هرزه و گرگهای گرسنه، در خیابان و محل کارمان در عذاب باشیم و همه نصحیت‌ها و هشدارها فقط به ما داده شود، که با رنگ لباس و یک تار موی خودمان وسیله ناراحتی آنها نشویم!

«پیشنهاد ما زنان هم اینست که مردان ما هم از کسوت کت و شلوار که سوغات غرب است در آمده و همان لباسهای سنتی را بپوشند. چرا آقایان سعی نمی‌نمایند مثل سایر اقوام ایرانی، کردها، بلوچ‌ها، ترکمن‌ها با همان لباسهای محلی و کلاه‌های جور و واجور که نشانگر مشاغل‌شان در قدیم بود ظاهر شوند؟ مگر نمی‌شود مثل پاکستانیها که هر دو جنس، هم مرد و هم زن، همیشه از لباسهای سنتی‌شان استفاده می‌کنند درآئیم؟ یا مثل اعراب که مردها هم لباسهای سنتی قدیم را ترک نکرده‌اند؟ ولی ما در این کشور، شلوار ←

تحول و جهت‌یابی نو که امروزه بر کرسی قبول نشسته، تنها به دست زنان ممکن بود، صورت پذیرد. البته بعدها کارل گوستاو یونگ گامی فراتر نهاد و نقش ضروری زن را در تکمیل تثلیث مسیحی آشکار ساخت. توضیح اینکه وقتی کلسیا در ۱۹۵۰، صراحتاً معراج (Assomption) حضرت مریم را پذیرفت، یونگ آن حکم را نخستین نشانهٔ تغییری مهم در روحیهٔ مردان

← جین، بلوز تی‌شرت، کفش آدیداس، کاپیشن آمریکائی، کت و شلوار آخرین مدل، انواع کفشهای مارک خارج را برای آقایان داریم، ولی زن‌ها را حتی بعضاً با لباس مانتو و روسری هم تائید نمی‌کنیم! فلان آقا می‌خواهد خودش با کت و شلوار آخرین مدل غربی و با آرایش آخرین مد خارجی ظاهر شود ولی خانمش در کنار او با حجاب اسلامی (حتی در صورت پوشیده بودن کامل) هم تحمل نمی‌شود! آیا این دوگانگی با هم جور است؟ اصلاً آیا لباس‌های پزشکان جراح و یا لباس‌های نظامیان ما از غرب نیامده؟ آیا زلف‌های بیتلی و قیصری و سایر مدهای آقایان از غرب نیامده؟ آیا این چیزها در جامعه و در چشم زنان ابداً تأثیر منفی ندارد و فقط زنها هستند که مزاحم جامعه‌اند؟ آیا اینها که نوشتم هیچ کدام ایرادی ندارد، فقط زنان‌اند که باعث دردسر این قوم می‌شوند؟! اگر قرار است همه مظاهر تمدن غرب از جامعه ما پاک گردد و ما با تهاجم‌ها مبارزه کنیم لباس مردان هم باید تعویض گردد. زندگی روزمره ما بمثابه آنستکه شما تعدادی از سوره‌های قرآن را قبول و تعدادی را قبول نداشته باشید. (که در عمل همینطور هم هست.)

«در خاتمه از اینکه سرتان را درد آوردم می‌بخشید و اگر هم نتوانستم خوب بنویسم که ادعائی ندارم چون نویسنده نیستم، ولی فکر می‌کنم منظورم را از نوشته‌های این نامه درمی‌یابید. من قصد اهانت به هیچکس ندارم. من به قانون عمل می‌کنم و احترام می‌گذارم. اما می‌گویم رفتار و اخلاق و فرهنگی که در جامعه ما از سوی آقایان نسبت به زنان وجود دارد، به قدری یکطرفه و زننده و تکراری است که جز ایجاد حس حقارت و دلزدگی در قلب و روح زن‌ها نتیجه‌ای ببار نمی‌آورد. پیام این برخوردها اینست که ما از زن بودن خودمان احساس پشیمانی کنیم و چنین تصور کنیم که فقط ماییم که مزاحم آقایان هستیم. شما سخنرانی‌ها و نوشته‌ها را نگاه کنید، شاید نود درصدش صحبت راجع به جنس زن است. روزنامه‌ها و مجله‌ها را نگاه کنید، در و دیوار را نگاه کنید، مغازه‌ها و فروشگاهها را نگاه کنید. آدم، سرسام می‌گیرد از اینهمه تکرار مکررات. آنهم فقط در مورد زن و جنس زن».

«با تقدیم احترام ــ یکی از خوانندگان روزنامه اطلاعات».

تلقی کرد. معراج مریم، بدین معنی است که مریم پس از مرگش، چون حضرت مسیح، جسماً و نه فقط روحاً به آسمان رفته است و این باور به مریم، پایگاهی بی‌همتا و تقریباً الهی می‌بخشد (مسیحیت معتقد است که با مرگ، جسم و روح از هم می‌گسلند و در روز قیامت دوباره به هم می‌پیوندند). بنابراین در نظر یونگ، اعلام معراج مریم، علامتی خجسته و مبارک بود، زیرا به‌زعمش، مریم اینچنین معرف چهارمین عنصری می‌شود که کمبودش احساس می‌شد، یعنی عنصری مادینه که تثلیثِ پدر و پسر و روح‌القدس را کامل می‌کند و بدین‌گونه چهارگانی (quaternité) که مظهر تمامیت و کمال است، پدید می‌آید.

در نتیجه فروید که زن را «معما» (énigme) و «سرزمین ظلمانی» (continent noir) می‌نامید، و با اعطای این لقب ناخوشایند به زن، می‌خواست دشواری‌اش را در درک و فهم وی، بیان کند، چون معتقد بود که رشد دختر بسیار دشوارتر از رشد پسر است و روانشناسی هرگز نمی‌تواند به کنه سرّ و راز زن دست یابد، تحت تأثیر آن زنان و پژوهش‌های کلینیکی و سپس نظریه‌پردازی‌های خدشه‌ناپذیرشان، سرانجام از نظر اولیه‌اش برگشت و پذیرفت که زن برای پرداختن به کار روانکاوی، از مرد شایسته‌تر است، زیرا به سبب غنای درونی و طیف گستردهٔ عواطف و احساسات و تمایلات و تمنیات و انفعلاتش، برای فهم ناخودآگاهی بیماران، از مرد روانکاو، قابلیت بیشتری دارد.

اما پیش از این دگرگونی، فروید بارها به پیچیدگی نفسانیات زن و راز و رمزی که در اوست، اشاره کرده بود. منجمله در بررسی ستایش‌انگیز «مضمون سه صندوقچه» یعنی آزمونی که خواستکار برای زناشویی با دختر محبوبش باید در آن کامیاب شود، چون شرط دختر در پذیرش

زناشویی با وی اینست که پسر، صندوق مطلوب را که تنها دختر از محتوایش آگاه است، برگزیند[۱۷].

فروید در پایانِ این پژوهش ژرف، به این نتیجهٔ مهم می‌رسد که در گذشته، الههٔ مرگ و الههٔ عشق، یک تن یا همذات بوده‌اند، چون زن، به سان ژانوس (Janus) دو چهره دارد: در عین حال، هم زندگی‌بخش است و هم زندگی‌ستان. ازینرو، «تصویر تقدیر» آدمی است که همانا مرگ در پایان زندگی است. سیمای آشنای این زن دو چهره، مادر است که هم زاینده است و هم ویرانساز. مرد به ترک این مادر می‌گوید تا همسر اختیار کند، و در پایانِ زندگی با همسر، دوباره به آغوش مرگ که در اساطیر و قصه‌ها به سیمای مادر تصویر شده بازمی‌گردد. لیلیط در روایات یهود که زنی شبگرد است و شبانگاه کودکان را می‌رباید و می‌خورد[۱۸] و «دختران دریا» (Filles des Eaux) در فرهنگ مردم اروپا، نقش همان مادرِ «منفی» را دارند. به هر حال، همچنانکه اشارت رفت به اعتقاد فروید و اسطوره‌شناسان، زن، نمودگار سرنوشت آدمی است، زیرا آنکه همواره چشم به راه مرد است، مام زمین است و این انتظار دیر یا زود پایان می‌گیرد، چون سرانجام مرد، آنگاه که دیگر آرزو و هوسی ندارد، به آغوشش بازمی‌گردد. بنابراین پیوند میان زن و مرد، پیوندی دوسوگراست، هم دلبستگی است و هم رمیدگی.

این خصایص دوگانهٔ زن: زایندگی (مادر) و به آغوش کشیدن مرد (بازگشت به مغاک خاک و زهدان زمین)، که درواقع نمودگار دورِ: زندگی ـ

۱۷ـ این تحقیق نخست در مجلهٔ Imago به سال ۱۹۱۳ چاپ شد. ترجمهٔ فرانسوی آن به قلم Marie Bonaparte در: La Revue Française de Psychanalyse, 1927, Tome 1 به چاپ رسیده است.

18- J. Brill, Lilith ou la mère obscure, Payot. 1981

مرگ ـ رستاخیز است، همان جوهر جاودانهٔ زنانگی است که در زنان افسانه‌ای قصه‌ها و اساطیر، ممثّل است و جانمایهٔ پیچیدگی و ژرفای نفسانیات زن و مابه‌الامتیاز وی از مرد است.

گفتنی است که این دو خصلت، گاه در سرشت یک زن، جلوه‌گر شده و گاه در دو زن. مثلاً ایزوت در رمانِ معروف تریستان و ایزوت، هم مبشر عشق حیاتبخش است و هم سیمای هراس‌انگیز مرگ و می‌دانیم که در پایان داستان، آنان، یکی پس از دیگری می‌میرند، اما این دو مرگ چنان درهم تنیده‌اند و با هم جوش و پیوند خورده‌اند که دشوار می‌توان گفت کدامیک به خاطر دیگری می‌میرد. همچنین است قصهٔ لیلی و مجنون[۱۹] که در آن، عشقِ لیلی، هم عاشق آوارهٔ کوه و بیابان را به غزل‌سرایی بر می‌انگیزد و هم به پیکار و ستیزه‌رویی وامی‌دارد و شوریده سر می‌کند و سرانجام نیز دختر بادیه با مرگش، شگفت‌ترین دلباخته جهان را که هم سراینده است و هم عقل‌باخته، در پی خویش، به وادی مرگ می‌کشاند.

اما در داستان شهرزاد و شهریار، گویی شهرزاد، منادی عشق است و شهریار، مظهرِ مرگ و عشق و مرگ، جداگانه در هر یک مجسم شده و نقش بسته است. منتهی از یاد نباید برد که شهرزاد، عشق را از چنگال مرگ می‌رباید و هر آن در زندگی‌اش، پاره‌ایست که از تقدیر ربوده شده است. به علاوه شهرزاد، که خود مبشر عشق است، عشق و مرگ را در وجود سه کودک که طی هزار شب قصه‌گویی، زاده، تجسم می‌بخشد، چون فرزند، هم پاره‌ایست که از زندگی مادر جدا شده و هم مظهر زندگانی نوپاییست که چون نهالی خواهد رویید تا درختی برومند و تناور

۱۹ـ ر.ک. به: جلال ستاری، حالات عشق مجنون، توس، ۱۳۶۶.

شود. ایضاً می‌توان گفت که شهرزاد قصه‌گو، کلام را چون فرزند خویش می‌پرورد، و همین کلام است که سرانجام «گوشتمند» می‌شود.

چرا عشق و مرگ گاه در یک زن و گاه در وجود دو تن (زن و مرد) ممثل شده است؟ فهمِ این مشکل شاید در پرتو بینش ثنوی ایرانی و یکتانگری سامی (یا مسیحی)، امکان‌پذیر باشد. اقتضای دوگرایی یا اثنینیت لابد اینست که عشق و مرگ و نور و ظلمت، در وجود یک تن جمع یا همخانه نشوند، اما از منظر یکتاپرستی یا توحید، آنچنان که مسیحیان باور دارند، «پسرِ» خدا که به اعتقاد نصرانیان آیین عشق را به جهان ارزانی داشت، بر دار جان می‌دهد و سپس رستاخیز کرده، به آسمان برمی‌شود و نزد «پدر» باز می‌گردد.

جلال ستاری

ماه پنهان

زن در تاریخ و فرهنگ ایران و جهان، از دیرباز، سیمایی داغدیده و زجر کشیده داشته است، خواری دیده و نقشی فرودست یافته و بندی صندوقخانه و آشپزخانه شده است و زمانی که در ایران پس از انقلاب مشروطیت و یا همزمان با آن، نهضت مدرن «تربیت نسوان»، درهای مدرسه را به روی پردگیان گشود، فغان کهنه‌پرستان تاریک‌اندیش به آسمان برخاست که دین و ایمان به باد رفت! این سیاه‌بختی، اختصاص به فرهنگ ما ندارد، چون مولود نظام جهانگیری است که هزاران سال است زن را در پهنهٔ عالم در سایه انداخته است: نظام مردسالاری. نظام مردسالاری پس از نظام مادر سری یا مادرسالاری که خاص فرهنگ برزیگری است آمد. در نظام سیاسی ـ حقوقی مادر سالاری، زنان قدرت حقوقی و سیاسی را قبضه کرده بودند و روابط خویشاوندی، مادر تباری بود.[1] در نظام پدرسالاری که نظام دوران جنگجویی است، قدرت مادی و

۱ـ مردم‌شناسان (ب. مالینوسکی غیره)، بقایایی از این نظام را با آثار و مآثر آن از قبیل ←

معنوی به دست مردان افتاد و روابط خویشاوندی، پدرتباری شد. این نظام که از عصر نوسنگی بر بسیاری جوامع حاکم بوده است، زن ایزدان دوران مادر سری را از عرش فرود آورد و برانداخت و خدایان و ارباب انواع نرینه را جایگزین آنان ساخت و در نهایت از راه آشتی جویی و دلنوازی، برای خدایان نرینه، دستیارانی مادینه (Parèdre) آفرید که به خدمت رب‌النوع نرینه، کمر خدمت بستند و او را در همه کار یاری کردند.

سیطرهٔ نظام سیاسی ـ حقوقی مردسالاری با تابش‌ها و جلوه‌های گوناگون و تفاوت‌هایی چند، به قوت و ضعف، در فرهنگهای مختلف عالم از هندوچین گرفته تا یونان و روم و کلاً در مدنیّت‌های سامی و آریایی، قابل تشخیص و شناسایی است و از نظر تیزبین محققان هم پوشیده نمانده است، چنانکه به عنوان مثال بانوی مردم‌شناس فرانسوی Germaine Tillion که سالها در آفریقا به پژوهش اشتغال داشت، آثار و تبعات نمایان آن را در فرهنگهای «مدیترانه‌ای» (فرهنگهای پیرامون آبگیر مدیترانه)، باز نموده است[۲]. گفتنی است که در اساطیر بسیاری از این اقوام، وصف زن ایزدان شکوهمندی آمده که عهده‌دار کارهایی بزرگ‌اند و یا در تاریخ‌شان، زنانی به تاج و تخت شاهی رسیده‌اند، اما غالباً، اگر نه در همه احوال، سررشته امور به دست نظامیان و کاهنان و اشراف مردسالار است و زن از بسیاری جهات با مرد، برابر و همسر نیست، چنانکه فی‌المثل شهریاری زن مانع از آن نشد که در ایران عصر ساسانی، نخستین همسر مرد، کدخدای زن و همسران بعدیش چاکر زن، خوانده

← برون‌همسری و غیره که هنوز در بعضی نقاط جهان زنده مانده و دوام آورده است، شناسایی کرده‌اند (به عنوان مثال در میان قبایل طوارق در شمال آفریقا و بومیان جزایر تروبریان Trobriand استرالیا).

۲ـ نک: به ***سیمای زن در فرهنگ ایران***، نشر مرکز، به قلم نگارنده.

شوند. مرام‌ها و عقیدت‌ها، سخنی دیگر است و وقایع ملموس و مشهود، سخنی دیگر، و دو صد گفته چون نیم کردار نیست. حتی به زعم بعضی اسطوره‌شناسان، اسطورهٔ ادیپ شهریار، نمایشگر نبرد مرگبار میان دو نظام زن سالاری و مردسالاری است، بدین معنی که چون در نظام مادرسری، تاج و تخت از مادر به فرزند می‌رسد و خالو به جای پدر عهده‌دار تربیت فرزند است، ادیپ که بازپسین نمایندهٔ شهریاران در نظام خویشاوندی مادر تباری است، پدر را که مظهر رمزی نظام مردسالاری است، می‌کشد و با مادر که مظهر نمادین قدرت شهریاری است (و نه مادر واقعیِ ادیپ) زناشویی می‌کند و اینچنین خود رمز شهریار مادر تبار می‌شود[۳].

دامنهٔ تأثیر و نفوذ ژرف این نظام چنان گسترش یافت که ادیان توحیدی یهودیت و مسحیت را نیز دربرگرفت: در یهودیت، یهود، چنان خدای سهمگین و زود خشم و با هیبتی است که سیمای دستیارش شخینا (Shekinah) که در اصل به معنای «منزل» و «مقام» و حضور خداوند در هیکل (معبد) اورشلیم بود و سپس اقنوم مادینهٔ خداوند و میانجی بین او و عالم گردید، سخت محو و بیرنگ است.

عیسی مسیح «پسر خدا»، «گناه آغازین» (Péché originel) یعنی بار گناهی را که هر انسان با زاده شدن، از زمان هبوط آدم، به گردن دارد و غسل تعمید آن نخستین و بزرگترین معصیت را می‌شوید، به دوش گرفت و با خون خویش، اولین «معصیت» را کفارت کرد و قربان شد تا «گناه بشر» بخشوده شود. بنابراین در مسیحیّت یهودی تبار، زن «دختر حوّا» است که آدم را فریفت و از راه بدر برد، پس همدست و هم‌پیمان شیطان است و

۳ـ محقق فرانسوی ژان مارکال در آثار عدیده‌اش این معنی را به شرح و تفصیل باز نموده است (ر.ک. به مأخذ یاد شده).

بدینجهت، کیش مریم پرستی (Mariolâtrie)، چون واکنشی در قبال آن بدگمانی، پدید آمد و رواج یافت که یک نمونهٔ جاودانی و مشهور آن تکریم و تعظیم، نغمهٔ زیبای «سلام بر مریم» (Ave Maria) اثر «شوبرت» است. مریم پرستان در ردّ تهمت بت‌پرستی که کاتولیک‌های راست‌کیش بر آنان نهاده‌اند، می‌گویند بت‌پرست نیستند، ولی مریم را گرامی می‌دارند، چون با دعا و مناجات به درگاه وی که «مادر خدا» است، تقاضا دارند که نزد پسرش برای بخشش گنهکاران سیاه‌بخت شفاعت کند و به حال و روزشان رحمت آورد (hyperdulia). بعضی فرقه‌های کهن مسیحی نیز مریم بتول را سومین شخص تثلیث (یا چهارمین کس) می‌دانستند، و این اعتقادی است که به زعم کارل گوستاو یونگ، مسیحیّت را کامل کرد و تعالی بخشید.

سخنانی که نشان از مردسالاری و کوچک‌شمری زن و کسر شأن او دارد، در اسلام نیز از زبان بعضی نقل شده است، اما نکتهٔ بسیار مهّم و پرمعنی که در اینجا خاطرنشان باید کرد اینست که در تشیّع، حضرت فاطمهٔ زهرا، صاحب مقام و مرتبتی بس والا و شامخ و به راستی آسمانی و ملکوتی است، چون امّ‌الائمه است و امّ‌ابیها و سیدةالنساء العالمین.

این مردسالاری که گاه مساوات‌طلبی و اصلاحات انقلابی ادیان را نیز در سایه انداخت، در ذهن و ضمیر مرد، ریشه‌های ژرف و استوار دارد تا آنجا که می‌توان گفت طبیعت ثانوی وی شده است، چنانکه حتی امروزه در رفتار و گفتار بعضی که به دموکرات‌منشی شهرت دارند، گاه نشانه‌هایی آشکار و دلازار و به ظاهر شگفت‌انگیز از خوار داشت زن و طعن و تشنیع در حقّ وی مشاهده می‌کنیم. این ذهنیّت پیگیر تحقیرآمیز که مرده‌ریگ قرن‌ها حق‌کشی و بدسگالی است، مانع عمده‌ای در بهبود وضع حقوقی و اجتماعی زنان است و کلام قرآنی است که انّ‌الله لا یغیّرُ ما بقومٍ حتی یغیّرُ

ما بانفسهم[۴] (خدا چیزی را که از آنِ مردمی است دگرگون نکند تا آن مردم خود دگرگون شوند) و ذلک بانّ‌الله لم یک مغیّراً نعمةً انعمها علی قومٍ حتّی یغیّروا ما بانفسهم[۵] (زیرا خدا نعمتی را که به قومی ارزانی داشته است، دگرگون نسازد تا آن قوم خود دگرگون شوند).

آثار و عواقب زیانبار این جور و ستمی که بر زن رفته است در فرهنگ و جامعهٔ ما بسیار است و پوشیده نیست که برگهایی از ادبیات و تاریخ سرزمین‌مان، مشحون به حکایات و ابیات و روایات و اخباری در قدح و نکوهش زنان است. گفتن ندارد که ذکر همهٔ آن نتائج سوء ولو فهرست‌وار در اینجا ممکن نیست و ازینرو تنها به چند نمونهٔ دلخراش آن بیرسمی اشاره می‌کنیم.

حال و روز همسر مرد در طول تاریخ تا آنجا که از اسناد و مدارک و عرف و آداب برمی‌آید، چنگی به دل نمی‌زده است. همسر، بر اثر خانه‌نشینی و اشتغال به کارِ خانه و آشپزخانه و تربیت فرزندان که پشت هم زاده می‌شدند کمتر، مجال فرهنگ‌اندوزی یافته و در مقابل، کنیز یا سوگلی حرم که غالباً در مجلس‌آرایی و دلبری کار افتاده بوده، قدر دیده و در صدر نشسته است. حامی غیرتمند مادر دلشکسته در این خانواده، غالباً پسر ارشد است که او نیز چون مادر، ناگزیر از اطاعت بیچون و چرای امر پدر است. این پسر گاه با مادر علیه پدر مقتدر همدست می‌شود و رسم شنیع پسرکشی نیز که در روانکاوی به «ادیپ وارونه» اصطلاح شده، در فرهنگ و تاریخ ما، امری بی‌سابقه نیست (چنانکه سنّت دخترکشی نیز در میان بعضی اقوام دور افتاده).

ازدواج دختر غالباً با یک تن از خویشاوندان نزدیکش صورت

۴ـ رعد / ۱۱ ۵ـ انفال / ۵۳

می‌گرفته است، بدین بهانه که عقدشان را در آسمانها بسته‌اند، لکن در اصل بدین نیّت که ثروت از چارچوب خانواده بیرون نرود و به دست بیگانه نیافتد.

اینگونه وصلت‌ها و کلاً ازدواج‌هایی که بنا به مصالح اقتصادی و خانوادگی انجام می‌یافته، همواره با عشق و دلدادگی همراه نبوده است و اصولاً مستوری و پرده‌نشینی مبالغه‌آمیز زنان، رسمی که رعایت عفاف و پاکدامنی را با بندی بودن در خانه خلط می‌کند، مانع از آشنایی و مصاحبت پاکدلانهٔ مردان با زنان می‌شده است؛ در نتیجه، دوستی، ارزشی مرجحاً مردانه به نظر آمده و گاه به همجنس‌بازی انجامیده است، گرچه این گونه عشق و دوستی، هرگز آنچنان که در یونان باستان، اعتبار و وجاهت اخلاقی داشته است، مقبول نیفتاده بلکه سخت تقبیح شده است، معهذا کم نبودند شهریاران و دولتمندان عشرت‌طلبی که در حرم‌های خویش برای کامجویی هم کنیز داشتند و هم غلام و گفتنی است که در «عشق پهلوانی» نیز، زن معشوق، «مرد صفت» است و رفتار پهلوان با وی به گونه‌ایست که گویی با یک تن از هماوردان خویش روبروست.

به همهٔ این جهات زن در تغزّلات ما، سیمای مشخصی ندارد (و حتی گاه نمی‌توان دانست که معبود شاعر، زن است یا مرد) و تقریباً همواره به شیوه‌ای مثالی یا نمونه‌وار توصیف می‌شود، و لذت‌مان از سخن دلاویز شاعر، بیشتر به علت صداقت و صمیمیت وی در کلام و دلسوختگی اوست تا برانگیختهٔ تصویری که از زن معشوقش در صفحهٔ خیال‌مان نقش می‌بندد.

به سبب این محذورات، کلاً در ادب جهان اسلام عربی، تألیفات در شرح وسایل تحریک قوّه باء و فنون خفت و خیز بیش از رسالات در باب عشق و عاشقی است و رساله‌ای چون *طوق الحمامه* اثر «ابن حزم اندلسی»

که اصلش از فارس بود (متولد ۳۸۴ در قرطبه و متوفی ۴۵۶ هـ ق)، در اندلس تألیف یافته است که زنان در آن سرزمین، از آزادی بیشتر در رفتار و معاشرت برخوردار بوده‌اند. و گفتنی است که این رساله بسی پیش از نگارش رسائلی همانند در باب عشق خاکسارانه در غرب که آرمان و کمال مطلوب تروبادوران آن خطّه بود تصنیف شده است و از این لحاظ نیز حائز اهمیت است.

اما زنان در برابر این ظلم و استخفاف، بیکار ننشستند، بلکه واکنش نشان دادند و به علاوه برخی نهضت‌های فرهنگی نیز که مختص به زنان نیست، زنان را پاس داشته‌اند و ارج نهاده‌اند و بدینجهت می‌توان آنها را نیز به منزلهٔ عکس‌العملی در قبال رسم جاری زمانه تلقی کرد.

در آغاز، عشق عذری، یعنی عشق شگرف قومی که به حسب افسانه، در عشق و عاشقی پایبند عفاف و امساک بودند و از افشای نام معشوق، سخت اجتناب می‌ورزیدند و شهرت داشت که سرانجام جان بر سر راز مگو می‌نهند و شهید راه عشقِ پاک نارواکام می‌شوند، به گمان من، واکنشی بود که در قبال بی‌بند و باری و هرزه‌چشمی مردان زمانه، بروز کرد و در نتیجه داستانهایی سوزناک، همه طبق الگویی واحد، به نام شاعرانی واقعی یا خیالی ساخته شد که در آنها، زن مقامی کبریایی و دست‌نیافتنی دارد.

قیس عامری نخستین شاعر عذری ضدّ عذری است، چون با پرده‌دری و افشاء سرّ، قداست قانون عشق عذری را می‌شکند و بر عرف و آداب قبیله که پایبند رعایت بیچون و چرای آن منشور است می‌شورد و در نتیجه مجنون لقب می‌گیرد[۶].

۶ـ نک به **حالات عشق مجنون**، نشر توس به قلم نگارنده.

چند قرن بعد در قرون وسطای غرب، عشق خاکسارانه (Amour Courtois) که مضمون اصلی تغزّلات تروبادوران فرانسه و آلمان و انگلستان، و... است و بعضی محققان آنرا با اختلافات و ملاحظاتی چند، معادل عشق عذری دانسته‌اند، مذهب مختار زنان اشراف و کاخ‌نشین و درباری می‌شود و چند بانوی برجسته و فرهیخته از آن میان، برای تدوین قواعد و قوانین این عشق که عاشق را خدمتگزار و سرسپردهٔ معشوق می‌خواهد و این خدمتگزاری و بندگی را که آداب و ترتیبی دارد، وسیلهٔ تهذیب نفس و استکمال اخلاقی عاشق می‌داند، انجمن می‌کنند.[۷]

در فرهنگ تصوّف، بعضی مشایخ و نظریّه‌پردازان قوم چون روزبهان بقلی شیرزای و ابن عربی و... عشق زمینی پاک و پالوده و والایش یافته را مقدمهٔ عشق روحانی می‌دانند و مجاز را قنطرهٔ حقیقت می‌گویند. آنان که معتقدند عشق انسانی منهاج عشق ربّانی است، با تألیف رسالاتی دلاویز، بنیانگذاران طریقتی در صوفیگری محسوب می‌شوند که به گمان من از زیباترین مکاتب تصوّف جمالی به شمار است و گفتنی است که از نخستین سرایندگان این عشق الهی، بزرگ زنی به نام رابعه عدویه مکنّی به امّ‌الخیر است که در آغاز کنیزی صاحب جمال و خنیاگر بوده است و پس از آزادی، فتوحی به وی روی نموده است و خدا را پرستشی عاشقانه کرده است[۸].

مکر زنان که داستانهای شگفت‌انگیز بسیار در آن‌باره، همواره نقل محافل و مجالس مردانه بوده است، درواقع جلوه‌ای از هوش و ذکاوت زنان یعنی حیله‌گری و چالاکی و تردستی آنان در مقابله با بیرسمی مردان

۷ـ نگاه کنید به: ***پیوند عشق میان شرق و غرب***، چاپ وزارت فرهنگ و هنر و ***جانهای آشنا***، چاپ توس، به قلم نگارنده.

۸ـ نک به ***عشق صوفیانه***، نشرمرکز، به قلم نگارنده.

و به منزلهٔ کین‌خواهی و انتقام‌جویی زنان از کسانی است که خود را مالک‌الرقاب و ارباب آنان به‌سان برده و کنیز می‌پنداشتند و بدین مناسبت خاصه از یاد نباید برد که شهرزاد قصه‌گو با توسّل به حیلتی که مایهٔ سرافرازی اوست یعنی شرف و عزّت کلام کیمیاکار، بلاگردان خواهران زجرکشیدهٔ خویش می‌شود و کاری می‌کند که شاهی خونریز در پایان هزار شب قصه نیوشی، سرانجام از سرِ پیمان هراسناک خود می‌گذرد و دیگر دلی نمی‌آزارد و جانی نمی‌گیرد[۹].

اینها همه به عنوان مثال، واکنشهایی است که در قبال عرف و عادت ناپسند زن‌ستیزی و زن‌گریزی بروز کرده است و معلوم می‌دارد که جواب زور را همیشه زور نمی‌دهد، بلکه گاه با ترفندها و شگردهایی زیرکانه، می‌توان جواب خصم را داد و اگر نشود اینچنین کجی را راست کرد، دست کم می‌شود دق دلی درآورد.

اینچنین سیمای زن در تاریخ و فرهنگ ما، رویهمرفته چون قرص ماه زیر ابر پنهان بوده است و مجاهدت زنان برای استیفای حقوق پامال شده‌شان، داستانی دراز دارد و کلاً در فرصت‌هایی که فرهنگ قومی و احیاناً طایفه‌ای یا قبیله‌ای که نشان از نظام منسوخ مادرسری داشته، به پشتوانهٔ دریافتی روشن و هوشمندانه از دین، بی‌تعصب و خامی و تنگ‌نظری، مشورت با آنان را صواب و لازم شمرده است، در سایه نمانده است.

زن، مردی نیست که از بد حادثه، «جنس دوم» شده باشد. این تصوّر، مرده‌ریگی است که از بینش مردسالارانهٔ فروید به ما رسیده است و سرود یاد مستان داده است. چون «پدر روانکاوی» که همواره خود را تالی

۹ـ نک به ***افسون شهرزاد***، نشر توس، به قلم نگارنده.

موسی در جمع یاران خیانت‌پیشه و پیمان‌شکن روزگار می‌دید، بر این باور بود که دختربچه در قیاس خویش با برادرش، می‌پندارد موجود مثله شده و ناقصی است که روزگاری همانند وی اندام نرینگی داشته ولی بر اثر حادثه‌ای آنرا از دست داده است و به همین جهت، همواره با دلتنگی در حسرت آن اندام از دست شده بسر می‌برد و در نتیجه موجودی مبتلا به عقدهٔ حقارت نفس، بار می‌آید. البته در اینمورد نیز دختر استاد، آنّا و زنان روانکاو برجستهٔ دیگری چون کارن هورنای و ملانی کلاین، با نقد این نظر و تکیه بر نقش بی‌مثال مادر در تربیت فرزند، استاد را به نرمش واداشتند.

زن، مردی ناتمام نیست بلکه زن زاده می‌شود و زن می‌ماند و فرهنگ و اجتماع نیست که او را «زن» بار می‌آورد. معنای این سخن این است که زن موجود مستقلی است همانگونه که مرد موجودی مستقل است و هر دو در عین استقلال، به هم وابسته و مکمّل یکدیگر، با حقوقی برابر.

هر فرهنگ در سیر تاریخی‌اش با مسائل و مشکلاتی روبرو می‌شود که آنرا در مرحله‌ای خاص، نشان‌دار می‌کنند و برقراری تعادل و توازن و یا کمال‌یابی و شکفتگی فرهنگ، در گرو حل و فصل آن مشکلات است. به گمان من امروزه، افق مدنیّت در مدینه‌ای که زنان همراه و همدوش مردان، در آزادی بسر برند و حقوق حقّه‌شان تضییع نگردد، گشوده می‌شود.

جلال ستاری

مقام سعدی در ادبیّات فرانسه*

Saadi, poète et philosophe se révèle dans son immortel Jardin Rose, mais le réalisme de ses maximes, quel étonnement![1]

بسیاری از شاهکارهای ادبیات پارسی به زبان فرانسه (و دیگر زبانهای اروپائی) ترجمه شده و مورد عنایت و اقبال شگرف سخن‌شناسان غرب قرار گرفته است، اما شاید هیچیک از نفایس آثار ادبی ما به اندازهٔ بوستان و خاصه گلستان در مغرب زمین دوستدار و ستایشگر و خواننده نیافته باشد.

روانی و شیوائی بیان سعدی از یکسو و حکمت اخلاقی و مشرب فلسفیش از سوی دیگر، موجبات شهرت و اعتبار و افتخار شیخ اجل بوده‌اند. همه می‌دانند که کلام سعدی روشن و خوش‌آهنگ و زیباست و با سبک نگارش‌منشیان آن عصر تفاوتی آشکار دارد. فارسی زبانیست مشحون به استعارات و تشبیهات و تصاویر ادبی. السنهٔ اروپائی از این

---

* هنر و مردم شهریور ۱۳۴۸، خرداد و شهریور ۱۳۴۹.

1- Caroline Gazaï Geneviève Gaillet: Vacances en Iran, Paris, 1961, p. 233.

لحاظ مجردتر و بی‌پیرایه‌تراند و خوانندگان فرنگی بیش از ایرانیان به ساده نوشتن و ساده گفتن خوگرفته‌اند، «کلمات و ترکیبات و تشبیهاتی که به نظر آنان غریب و نامفهوم می‌آید با ذهن ما سازش و الفتی دارند»؛ بدین جهت چنانکه خواهیم دید گاه نمونهٔ روان و شیوای نثر فارسی را نیز (که در عین حال از استعاره و تشبیه و کنایه عاری نیست و به «توصیف‌هائی پر از نگار» می‌ماند) پرتکلف می‌پندارند. سعدی در استعمال مناسبات لفظی و صناعات شعری برخلاف نویسندگان آنروزگار اندازه نگه داشته است. به همین جهت مطالعهٔ ترجمهٔ آثارش به زبانهای فرنگی برای خوانندگان آنسامان ملال‌آور و طاقت‌فرسا یا ذهن‌خراش نیست[۲]، اما این سادگی و روانی و نرمی کلام برای توجیه اعتبار سعدی کافی نمی‌نماید. سعدی آموزگار حکمت بلندپایه و ارزنده‌ایست که اصولاً بر مبنای نوع‌دوستی بنیان یافته است.

مضامینی چون ترویج مردمی و اصل عدالت و انسانیت ملک مشاع جمله آزادگان و خیراندیشان جهانست، ازاینرو مردم مغرب زمین نیز شیخ شیراز را به گرمی پذیره آمده‌اند. فطرت مدار پسند، فکر مثبت، طبیعت آرام و مستقر، طبع معتدل و سازشگر و مایل به انتظام، خوی نرم و صلحجو، قیافهٔ مسالمت‌آمیز و خیراندیش و روح منصف سعدی، حکمت معتدلی پرداخت که در شرق و غرب ستایشگر و دوستدار یافت. کلیت و جامعیت این اخلاق که از روح انساندوست و واقع‌بین و نظربلند و شامل سعدی مایه گرفته است، نامش را پرآوازه کرد. درواقع آنچه بیش از همه از غربیان دل برد و آنانرا شیفته کرد، تعالیم اخلاقی سعدی است که انگیزه‌ای جز بشر دوستی و بزرگداشت آدمیت و حیثیت و شرف انسانی

۲ـ رجوع شود به مقالهٔ آقای حسن مقدم: Apreçu sur Saadi در مجلهٔ Messages d'Orient اسکندریه ۱۷ آوریل ۱۹۲۶.

ندارد. تشابه و تقارب اندیشه و احساس سعدی با بینش و نظر گویندگان آدمی خو و اندرزگوی مغرب زمین تا آنجاست که تحفهٔ سخنش دست به دست در آندیار نیز رفته است و فرنگیان با خواندن آثار سعدی او را خودی دیده و بیگانه نشمرده‌اند. بنابراین اگر سعدی را شاعری جهانی و متعلق به بشریت بدانیم سخنی گزاف‌آلود نگفته‌ایم[۳].

ادوارد براون در این معنی می‌گوید[۴]:

«می‌دانیم که بیشتر شعرای متقدم ایران قسمت بزرگی از نیرو و قریحه و استعداد ذاتی خود را مصروف.... قصائد و مدائح می‌کردند، زیرا اکثر آنان شعرای دربار بودند و برای عامه شعر نمی‌گفتند، به همین علت بسیاری از قصیده‌سرایان مانند عنصری و فرخی و خاقانی و انوری و ظهیر فاریابی و امثالهم که در نظر ایرانیان از بزرگترین سخنوران ایران بشمارند

۳ـ «شعر فارسی در چین. امیر بزرگ «قرطی» که امیرالامرای چین است ما را در خانهٔ خود مهمان کرد..... سه روز در ضیافت او بسر بردیم، هنگام خداحافظی پسر خود را باتفاق ما بخلیج فرستاد و ما سوار کشتی.... شدیم و پسر امیر در کشتی دیگر نشست، مطربان و موسیقی‌دانان نیز با او بودند و بچینی و عربی و فارسی آواز میخواندند. و امیرزاده آوازهای فارسی را خیلی دوست میداشت و آنان شعری بفارسی میخواندند. چند بار بفرمان امیرزاده آن شعر را تکرار کردند چنانکه من از دهان‌شان فرا گرفتم و آن آهنگ عجیبی داشت و چنین بود:

تا دل بمحنت دادیم ــ در هجر فکر افتادیم ــ چون در نماز ایستادیم ــ قوی بمحراب اندری».

«این بیت را مرحوم قزوینی پیدا کرده‌اند که جزو غزلی است از طیبات سعدی و صورت صحیح آن اینگونه است:

تا دل بمهرت داده‌ام در بحر فکر افتاده‌ام

چون در نماز استاده‌ام گوئی بمحراب اندری»

سفرنامهٔ ابن‌بطوطه، ترجمهٔ محمدعلی موحد، تهران ۱۳۳۷. ص. ۶۷۶ و پانویس ص ۶۷۷» و مجلهٔ یادگار، سال اول، شمارهٔ ۲، مهرماه ۱۳۲۳.

۴ـ پروفسور ادوارد براون، تاریخ ادبی ایران، جلد اول، ترجمه و تحشیه و تعلیق علی پاشا صالح، تهران ۱۳۳۳ ص ۶-۵۶۵.

هرگز چنگی بدل خوانندگان اروپائی نمی‌زنند و لو اینکه مترجم نهایت استادی و مهارت را در ترجمه بکار بندد، اما چون از سخنوران حماسی مانند فردوسی یا از غزلسرایان مانند حافظ، یا از گویندگان اشعار اخلاقی و حکمت‌آموز مانند سعدی و ناصرخسرو، یا از سرایندگان اشعار عرفانی مانند عطار و جلال‌الدین رومی، یا از هجانویسان مانند عبیدزاکانی، یا از شعرای شکاک مانند خیام سخن به میان آید خوانندگان اروپائی مجذوب می‌شوند، زیرا هر یک از شاعران مزبور به طریق مختلف و از جهتی که قدر مشترک کلیهٔ بنی‌نوع بشر است جای خود را در همهٔ دلها باز کند».

مرحوم دکتر قاسم غنی که «نویسندگان ملل مختلف و صاحبنظران قدیم و جدید» را به طور کلی به چهار طبقهٔ بدبینان (خیام)، خوش‌بینان و خوش‌باشان که فطرتاً شاعر و پرشور و با حرارتند (سعدی)، جامع بین این دو طبقه (حافظ)، و عرفا و صوفیه (جلال‌الدین رومی) تقسیم می‌کرد و سعدی را در دستهٔ دوم جای می‌داد، به بیانی دیگر همین معنی را می‌رساند[۵]:

«.... می‌توان گفت که (طبقهٔ دوم) نسبت به طبقهٔ اول در علم سطحی هستند و عقیده‌شان به طوری عمیق نیست که اسیر و تابع بلاشرط کلیات و اصول مسلمهٔ علم شده باشند، بلکه نوعاً تابع قلب و الهامات آن و از پیروان احساست و عواطفند... این طبقه از نویسندگان بیشتر مورد اعجاب و احترام.... عامهٔ مردم هستند زیرا به اِفق فکر عامه و سطح تصور آنها از دنیا نزدیکترند، زیرا عامهٔ مردم قریحهٔ خدادادهٔ زیبائی دوستی و شیفتگی به جمال دارند و زیبائی‌های طبیعت را درک می‌کنند ولی غالباً زبان وصف

۵ـ بحثی در تصوف، تهران ۱۳۳۱، ص ۴۳-۳۵.

ندارند، وقتی که سعدی را می‌بینند که به این رسائی آنچه در فطرت و نهاد آنهاست بیان نموده شیفته و دلباخته می‌شوند، زیرا سعدی زبان احساس درونی خود آنهاست. همهٔ مردم دل و عاطفه دارند، دوست داشته‌اند، دوست می‌دارند، دلباخته شده و می‌شوند؛ سعدی آن احساسات دقیقه را به نحو لطیف و دلکش به شیواترین زبان و فصیح‌ترین تعبیر و بیان پرورانده است، سرمست گفتار او می‌شوند در حالیکه طبقهٔ اول عامه‌پسند نیستند و خواص مردم، زبان و درد دل آنها را درک می‌کند».

علی دشتی در نوشته‌ای که از اندیشه و ذوق لبریز است به موجب اصلی این اعتبار یعنی وجه سازش سعدی با محیط اشاره می‌کند:

«سعدی از دائرهٔ معتقدات و امور مسلمهٔ جامعهٔ خود بیرون نیست و زبان فصیح خود را در راه ترویج آنها گماشته است»[۶].

«در سعدی دیانت به شکل آرام و مجزا از امور سیاسی باقی می‌ماند و با همه پابستگی بدان گوئی با شاهد بازی و معاشرت با ارکان دولت و حتی ستایش مغولان بی‌ایمان که خلافت عباسی را از بین برده‌اند منافاتی ندارد... معلومات سعدی در دائرهٔ ادبی و تعالیم دینی محصور مانده و از سایر معارف زمان خود به قدر کافی نه بقدر تخصص برخوردار است و ملاحظاتی که در امور اجتماعی یا اخلاقی ایراد می‌کند فکر شخصی او نیست بلکه اصول مسلمهٔ اجتماع و زمان اوست... سعدی آرام و مطمئن عقیدهٔ نیاکان و معتقدات متداول زمان خود را اصول مسلمی پنداشته و دنبال چیز دیگری نمی‌رود. معقولات و مباحث فلسفی در وی بدان بسط نرسیده است که با منقولات معارض شود[۷]». «همان معتقداتی را که پدر وی داشته و به وی تلقین کرده و عامهٔ ناس بدان گرویده‌اند، دوباره

۶ـ قلمرو سعدی ص ۱۸۰.

۷ـ قلمرو سعدی ص ۱۸۵-۱۸۶.

برمی‌گرداند. سعدی در سیر و سیاحت طولانی خود آنها را نوازش کرده و بدان جلا داده است و اکنون با بیان فصیح خود دوباره تکرار می‌کند، از اینرو محیطی سازگار وی را می‌پذیرد. آنچه می‌گوید، اعم از مطالب دینی یا اخلاقی، بدعت نیست. برعکس همه از اصول متداول و رائج جامعهٔ او است.... سعدی نه تنها هیچگونه فکر و جهشی برخلاف معتقدات عمومی در روح ندارد، خوی آسانگیر او به مثابه‌ایست که هم بر «زوال ملک مستعصم» ندبه می‌کند و هم با سلاطین فارسی که لشکر به بغداد گسیل داشته و در سقوط بغداد با مغول همکاری کردند و هم با امرا، مغول که خلافت عباسی را برانداختند، آمیزش می‌کند و آنانرا مدح می‌گوید[۸]».

نتیجهٔ «مخلوط شدن عادات و تقالید عمومی با مبادی صحیح دینی در ذهن سعدی» چیست؟ نخست سخنان ضد و نقیض گفتن. تغایر در گفته‌های سعدی از این واقعیّت ناشی می‌شود که «اصول دیانت با معتقدات عمومی و حتی با عادات اجتماعی که هیچگونه مبنای فلسفی و اخلاقی و یا شرعی ندارند در وی مخلوط گشته است[۹]». و دیگر محبوبیت و اعتبار، چه «اگر گویندهٔ بزرگی چون سعدی با معتقدات عمومی همراه باشد و زبان فصیح خود را به تأیید آنها بگمارد، (مردم طبعاً) او را گرامی داشته می‌ستایند[۱۰]».

از آنچه دربارهٔ موجبات محبوبیت و حس شهرت سعدی گفته شد، البت چنین استنتاج نباید کرد که ادبا و محققان فرنگی هرگز گویندگانی چون مولانا جلال‌الدین رومی یا حافظ را قدر نشناخته و گرامی نداشته‌اند، ولی بی‌شک احیاناً به دنیای شور و جذبه و حال مولانا ره برده‌اند و

۸ـ قلمرو سعدی ص ۱۹۰-۱۹۱.
۹ـ قلمرو سعدی ص ۳۹۶.
۱۰ـ قلمرو سعدی ص ۴۰۱.

اندیشهٔ وسیع و معنویت حافظ را که چکیدهٔ خالص روح ایرانیست هرگز به خوبی درنیافته‌اند[۱۱]. سعدی که از قید و بند زمان و مکان آزادتر بوده، بسیاری از ادبای فکور مغرب زمین را به یاد خوانندگان فرنگی می‌آورده است و «اینان سبک سخن او را به خویشتن نزدیک دیده و وجه مشابهتی میان طرز فکر خود و او یافته‌اند».

به طور کلی خاورشناسان شعرا و نویسندگان ایرانی را با ادیبان فرنگی تا حد امکان قیاس کرده سنجیده‌اند و در بعضی موارد نیز وجوه مشابهتی یافته‌اند و گویا بدینوسیله ــ یعنی با نمودن همانندی و ناهمانندی‌های‌شان ــ خواسته‌اند روحیات و افکار گویندگان ما را بهتر به مردم مغرب بشناسانند. و بیگمان هر اندازه گویندهٔ ایرانی از لحاظ لفظ و معنی نزدیکتر به شعرای محبوب اروپائی بوده است نه تنها بهتر و آسانتر در دائره فهم و ادراک فرنگیان افتاده، بلکه غالباً اعتبار و افتخار بیشتری نیز به چنگ آورده است؛ نه اینکه خاورشناسی نخست گویندهٔ شرقی را با یک‌یک شعرای زاد بوم خویش قیاس کند و چون وجوه مشابه بسیار یافت، ادیب بیگانه را «خودی» بداند!، بلکه ظاهراً احساس التفات و قرابتی فکری و معنوی، خاورشناس را بی‌اختیار به این اندیشه رهنمون شده است که نظائر اندیشه‌ای شرقی را در ادبیات غربی بنمایاند. به هرحال از مطالعهٔ تحقیقات بعضی خاورشناسان این تصور به خواننده دست می‌دهد که وسعت و فراخی دامنهٔ این گونه شباهتها مایهٔ اشتهار و محبوبیت گویندهٔ ایرانی در فرنگ بوده است و آنکس که از محک این تجربه سیه‌روی بیرون نیامده، قدر دیده و بر صدر نشسته است. شباهتهائی که محققان اروپائی

۱۱ـ دربارهٔ تصور غلطی که از خواجه در ذهن فرنگیان نقش بسته است و دشواریهائی که در راه معرفت به حال و شناخت فکر او دارند مراجعه شود به: مقدمهٔ پیام مشرق، علامه اقبال پاکستانی و مقدمهٔ هنری کربن بر کتاب عبهرالعاشقین از ص ۵۸ به بعد.

میان سعدی و گویندگان اندیشه‌گر فرنگی از لحاظ لفظ و معنی یافته‌اند بسیار است و قصد ما در اینجا نمودن این همانندیها از خلال گفته‌ها و نظریات مستشرقین دربارهٔ سعدی است. ضمناً عقاید و آراء چند خاورشناس را می‌توان به مصداق مشت نمونهٔ خروار است از جهتی آئینهٔ تمام نمای نحوهٔ قضاوت مردم غرب (یا لااقل دوستداران فرنگی سعدی) در باب افکار و احوال سخنسرای شیراز دانست.

متأسفانه خاورشناسان گاه با معیار و میزان ادبی فرهنگ دیارشان، به نقد ادبا و گویندگان ما پرداخته‌اند و این امر مایهٔ گمراهی‌ها، کجرویها و سوء تفاهمات بسیار شده است. تازگی و غرابت تشبیهات و استعارات ادبی ما برای خوانندگان اروپائی، کیفیت جهان‌بینی و مشرب فلسفی عرفا و متصوفه، علت و سبب بعضی از قضاوتهای نادرست و دور از انصاف سخن‌سنجان اروپائی و نظرات یکجانبهٔ آنهاست (این قبیل ناشیگریها در تحقیقات خاورشناسان قرن ۱۹ کم نیست)، اما سعدی بی‌گمان گوینده‌ای است که از گزند این گونه نارسائی‌های فکری بیش از دیگران درامان مانده است و بهترین گواه این مدعی نوشته‌ها و نظرات خاورشناسان دربارهٔ گویندهٔ ارجمند ماست؛ اما پیش از آنکه سخنان آنانرا در اینجا بیاوریم ذکر دو نکته را لازم می‌دانیم:

۱ ـ «آثار و افکار سعدی تقریباً پیش از همهٔ شعرای ایرانی، در اروپا ترجمه شده و خواننده داشته است[۱۲]».

گلستان سعدی ظاهراً نخستین اثر بدیع شعر و ادب پارسی است که به یک زبان اروپائی برگردانیده شد. به سال ۱۶۳۴ نخستین ترجمهٔ منتخب گلستان به زبان فرانسه به قلم آندره دوریر André du Reyer در پاریس به

۱۲ـ قلمرو سعدی ص ۲۳۴.

چاپ رسید. از اینرو فرانسه در مقام شناساندن سعدی به مردم مغرب فضل تقدم را داراست.

۲ـ چنانکه از عنوان این مختصر برمی‌آید، قصد ما نمودن مقام سعدی در ادبیات فرانسه است. اما تحفهٔ سَخن شیخ اجل فقط در آندیار دست به دست نرفته است. به تصدیق روبن‌لوی: «معروفیت و شهرت سعدی شیرازی در انگلستان همچنانکه در ایران و هند بیش از دیگر شعرا و نویسندگان فارسی بوده است[۱۳]».

«امرسون نویسنده و متفکر معروف آمریکائی در قرن نوزدهم می‌گوید سعدی به زبان همهٔ ملل و اقوام عالم سخن می‌گوید و گفته‌های او مانند هومر و شکسپیر و سروانتس و مونتنی همیشه تازگی دارد. امرسون کتاب گلستان را یکی از اناجیل و کتب مقدسه دیانتی جهان می‌داند و معتقد است که دستورهای اخلاقی آن قوانین عمومی و بین‌المللی است... گلستان در طی قرون متمادی، کتاب درسی و قرائتی کلیهٔ مدارس اسلامی بوده و وقتی انگلیسیها به هندوستان دست یافتند، مأمورین آنها بهترین طریقی که برای دست‌یابی به روحیات غامض و کیفیت افکار و بینش هندیان مسلمان پیدا کردند، همانا مطالعه در مندرجات گلستان بود.... اما بوستان در نظر بنجامین فرانکلین مقامی بسیار شامختر و والاتر داشته است؛ بطوریکه وقتی جمله‌ای از آنرا در جزو موعظه‌های جرومی تیلار روحانی و واعظ مشهور انگلیسی قرائت کرد، دربارهٔ آن گفت این جمله باید قاعدتاً یکی از جمله‌های مفقود شدهٔ اشعار تورات باشد. داستانی که سعدی دربارهٔ صبر و قناعت آورده است، چنان در افکار مردم قرن هیجدهم مؤثر واقع شده بود که آنرا بیگمان از

۱۳ـ روبن، ترجمهٔ متون فارسی بزبان انگلیسی، مجلهٔ راهنمای کتاب، آبانماه ۱۳۳۹.

آیات و تأویلات آسمانی می‌پنداشتند و به زحمت باور می‌کردند که این افکار حکیمانه زادهٔ اندیشهٔ دانشمند ایرانی و از فارسی به لاتین ترجمه شده است[۱۴]».

سلوستر دوساسی می‌نویسد:

«دستورات اخلاقی سعدی به طور کلی پاک و بی‌آلایش است و تهمت بی‌قیدی و لاابالی‌گری، یا سختگیری و خشونت بر آن نمی‌توان بست. سعدی آموزگار اخلاقی است که میان دو نظر مخالف قرار دارد: یکی اعتماد به سرنوشت و تقدیر و قضا (جبر و تفویض) که بشر را به حالت موجودی کاملاً منفعل و پذیرنده درمی‌آورد و دیگر استقلال و اختیار که آدمی را به تمام و کمال به خود وامی‌گذارد و ظاهراً از حیطهٔ قدرت الهی بیرون می‌برد. صفت برجسته و نمایان آثار سعدی و خصوصاً گلستان، عدم تکلف زبان آنهاست. شیخ در استعمال استعارات و تشبیهات و کنایات و به کار بستن شیوهٔ مجاز از غالب نویسندگان شرقی بیشتر جانب اعتدال را نگاه داشته، و در تقریر و بیان به ندرت گرفتار پیچیدگی و تعقید و تاریکی شده است[۱۵]».

دوساسی شیفتهٔ اعتدال سعدی است. تعادل و توازن قوای معنوی، گواه عقل سلیم و منطق روشن‌بین و واقع‌نگر اندرزگوئیست که آدمیان را از افراط و تفریط در هرکار برحذر می‌داشته است. این اعتدال، صفت ممیزهٔ سخن و اندیشهٔ سعدی است. در آمیزش زبان عربی با پارسی «کار مهم رعایت اعتدال و داشتن این موهبت نادر و کمیابست که از اندازه خارج نشوند و چنین موهبتی در سعدی به حد وافر موجود بود و از اینرو

۱۴ـ قلمرو سعدی ص ۲۳۴.

۱۵ـ Silvestre de Sacy، از مقدمهٔ ترجمهٔ گلستان بزبان فرانسه، توسط شارل دوفرمی،
Charles Defrémery: Gulistan ou le Parterre de Roses,Paris, 1858.

گفته‌های وی مخصوصاً در میدان نظم، معیار زبان فارسی قرار گرفت. تعادل و توازن، دشوارترین و با ارزش‌ترین ملکات انسانی است. آنهائی که به خردمندی شهره‌اند و نمونهٔ کامل استواری رفتار و گفتار و اندیشه به شمار می‌روند، جز این فضیلت نداشته‌اند که از هر گونه زیاده‌روی پرهیز کرده‌اند و قریحهٔ خدادادی سعدی، پیوسته این اصل را مراعات کرده است[۱۶]». اما میان سخن و اندیشه، پیوستگی و ملازمتی هست. زبان وسیلهٔ بیان فکر و صورت ملفوظ اندیشه است. کلام ساده و معتدل سعدی، نشانهٔ اندیشهٔ موزون و طبیعت آرام و مستقر اوست. «نثر سعدی در زمان خود این ابداع را داشت که از سنگلاخ تکلف و تصنع متداول زمان بیرون شد، بدون اینکه از تزیین عبارات عاری شود. گلستان میان سادگی نثر پیشینیان که جز برای ادای مقصود نمی‌نوشتند، و سبک هنر نمائی متأخرین که انشاء را در کثرت تزئینات می‌پنداشتند، قرار گرفت، از اینرو مقبول طباع مختلف گردید. سعدی فطرتاً از آن دسته اشخاصی است که در فکر و روح آنها دهلیزهای تاریک و پرپیچ و خم نیست، همیشه مستقیم به سوی مقصود می‌روند، در امور زندگانی و مباحث عقلی راه راست را پیش می‌گیرند و در قضایا جنبهٔ روشن را درمی‌یابند»[۱۷] مجمل سخن اینکه «سعدی همان خصوصیتی را که در سخن دارد (عدم نشیب و فراز) در فکر و اخلاق حفظ می‌کند. نهایت در اواخر عمر، زهد و انقطاع که لازمهٔ مقتضیات سن است فزونی می‌گیرد[۱۸]».

خاورشناس دوستدار و ستایشگر سادگی و روشنی کلام سعدی نیز هست. بی‌گمان پیچیدگی و ابهام در بیان و تعبیرات و تشبیهات باریک و دور از ذهن و انشاء پر استعاره و کنایه‌آمیز و صنایع پرتکلف شعری،

۱۶ـ قلمرو سعدی ص ۴۷.
۱۷ـ قلمرو سعدی ص ۷۶.
۱۸ـ قلمرو سعدی ص ۱۷۴.

مقبول و مطبوع هیچکس نیست، اما برخی از خاورشناسان که سحر کلام حافظ، یا شور و حال عرفانی مولانا را درنمی‌یافتند، در قضاوت و سخن‌سنجی و نقد ادبی جانب انصاف فرو می‌گذاشتند (این قبیل ناشیگری‌ها بخصوص در آثار خاورشناسان قرن پیش که با تعبیرات و تشبیهات شعر فارسی چندان انس و آشنائی نداشتند به چشم می‌خورد).

به عنوان مثال دار مستتر (M.J. Darmesteter) در تحقیق مختصرش تحت عنوان Les origines de la poésie persane (پاریس ۱۸۸۷)، از شعرای مقدم بر رودکی و زیبائی وحشی و بدوی و بسیط کلام آنان به بزرگی و تحسین یاد می‌کند و می‌نویسد: این گویندگان «غالباً بی‌اهمیت‌اند»، ولی مطالعهٔ آثارشان «برای خواننده‌ای که متعلق به عصر و آب و خاک ماست، لذت‌بخش و شگفتی‌آور است». گویندگان این دوران «از چند تن از جلیل‌ترین اخلاف‌شان (به روحیات و افکار ما) نزدیکتراند. پی‌بردن به نبوغ سعدی و حافظ و جامی و جمله هنرمندان زبردست و استادان و سرآمدان بلاغت... که اسیر صناعات و تکلفات لفظی‌اند، مستلزم فعالیت دماغی و روحی ماست»، حال آنکه پیش از رودکی «صنایع ادبی با تمام نیروئی که داشتند، هنوز فرصت آنکه همه چیز را به حالت انجماد درآورند، نیافته، عواطف و احساسات انسانی را در قالب متحجری اسیر نساخته بودند».

جای دیگر دار مستتر با تأسف از «فصاحت و بلاغت دروغین و تکلفات و تصنعات شعری که در تغزل بِه کار می‌رود» یاد می‌کند و آنرا «بلای ادبیات ظریف» مانند شعر و ادب پارسی می‌داند. به عقیدهٔ او، این بلا که خیلی زود به ادبیات فارسی روی‌آور شد «قسمت اعظمی از شعر فارسی را غیر قابل تحمل و طاقت‌فرسا ساخت»، سپس با دریغ می‌گوید: «این فصاحت تصنعی و عقیم بود که گوته سالخورده را سخت

فریفت» که کلام حافظ را «غزلیات پایان‌ناپذیر در باب وصال و شراب» خواند.

دار مستتر که شیفتهٔ زیبائی ساده و بی‌پیرایهٔ نخستین سخنوران ماست، بی‌گمان در هنر و سخن دیگران، بیش از اندازه تکلف و تصنع دیده است. خاورشناس میان گویندگان پیش از رودکی و فردوسی و برخی از شعرای غربی شباهت‌هائی یافته و کوشیده است تا عشق و مهرش را از این رهگذر به خوانندگان القاء کند.

کوشش دار مستتر در این زمینه، نظیر مطالعاتی است که برخی در مورد سعدی کرده‌اند و ما برای آنکه نمونه‌ای به دست داده باشیم، به ذکر اجمالی نتایج تحقیق خاورشناس فرانسوی می‌پردازیم: شور و نشاط و شوریدگی ابوسلیک گرگانی، لطایف و بذگوئی و سخنان شوخ و شیرین بازیگران کمدی‌های کهن فرانسه (Mascarille) را به یادش می‌آورد. جای دیگر ستایش ابوسلیک از شرف و افتخار چنان است که خوانندهٔ غربی بی‌اختیار به کرنی (Corneille) می‌اندیشد. دار مستتر سبک مدیحه‌سرائی رودکی را با شیوهٔ مداحی سرآمد ستایشگران یونان پیندار (Pindare) می‌سنجد. پیندار از خود می‌پرسد چون مدح و ثنای کسی را باید گفت که گشاده دست هست ولی شایستهٔ تحسین و عنایت نیست، چگونه می‌توان از ستایش و مدح نامطلوب، به وصفِ موضوعی مطبوع و در خور اعتناگریز زد؟ رودکی برای ستایش امیری به خود می‌گوید چگونه می‌توان مدح امیر را از وصف موضوعی بی‌ارتباط با آن بیرون کشید؟ راهی که رودکی برمی‌گزیند مقایسه و مقارنه است، مثلاً قصیده را با توصیف بهار آغاز می‌کند و به فرجام می‌گوید شاخه از وزش باد بهاری چون دشمن از دیدار تیغ بُران امیر می‌لرزید. و دار مستتر چون ترانهٔ دلکش ابواسحق کسائی مروزی را در وصف گل می‌خواند، می‌گوید:

حتی هراس (Horace) لطیف‌تر و با روح‌تر از مروزی، گل را نستوده است.

ذکر نظرات دار مستتر به طور اجمال در مورد ابوسعید ابی‌الخیر و افکار عرفانی او نیز خالی از فائده نیست. آنچه دار مستتر در اینباره نوشته شاعرانه و زیباست. به عقیدهٔ وی تصوف ابوسعید انسجام و قاطعیت و قالب جزمی‌ای را که نوشته‌های عرفانی متأخر پیدا می‌کند ندارد؛ «به همین دلیل شیخ گوینده‌ای بس بزرگست». به گمان دار مستتر از آنزمان ببعد، تصوف به شکل مسلکی متحجر، منجمد، ثابت و بیحرکت درآمد و صورت سنت و میراث و مادهٔ شعری را یافت که از استادان و مرادان به شاگردان و مریدان می‌رسید و اینان آنرا به رشتهٔ نظم می‌کشیدند. ابوسعید بتنهائی عرفانش را آفرید، از خون و اشک خویش آبیاریش کرد و اضطراب و تزلزل رأی و بیقراری و دودلی را زاد و توشه‌اش ساخت. پیرو بزرگش عمر خیام، صاحب نیروی اطمینان و ایقان استواری است که در ابوسعید نیست، اما وجود این قدرت در شعر، کشندهٔ هیجان و التهاب و به مثابهٔ ضعف و فتور آنست. ابوسعید رمز عالم قدسی را نخست از دهان دلبران خاکی شنید. زلیخا و لیلی او را درکنار دلبران شلی (ماری و امیلیا و مادونا) جای باید داد و آنگاه به گوش دل، نجوای جاودانی بازیگران افسانهٔ الهی (دانته و بئاتریس، پترارک ولور، شلی و آنتیگون، فاوست و هلن) را شنید. بشر نخست از دریچهٔ عشق مجازی، به دنیای لاهوتی می‌نگرد، چه صنع الهی را در جمال معشوق می‌بیند. ابوسعید نیز چون شلی از سرچشمهٔ عشق انسانی که از هر اندیشه و دغدغهٔ آسمانی خالیست، سیراب شد و در معبد تن به پرستش جان پرداخت. چه «عشق، خواه مجازی و خواه حقیقی، عاقبت ما را بسوی حقیقت رهبر است، لیکن دل بستن به عشق مجازی و توقف در این منزل مقدماتی که به منزلهٔ پل و نردبانست، شیوهٔ عارفان و عاشقان حقیقی نیست، باید از این نردبان

بر فراز شد و به بام عشق حقیقی برآمد[۱۹]». آنجا که ابوسعید گناهکار را به امید بخشایش آفریدگار خشنود و آسوده‌دل می‌کند[۲۰]، دار مستتر می‌گوید: در انجیل هم کلامی ببزرگی و نرمی این سخن نیامده است. ترانه‌های عرفانی ابوسعید را آکنده از شفقت و رحمتی مسیحانه می‌داند و عارف بزرگ و «مسیحا نفس» را در قیافهٔ مؤمن اندیشه‌گری چون پاسکال می‌بیند و مضمون این سخن بزرگ پاسکال را در کلام ابوسعید می‌یابد: «آرام باش و بیقراری مکن، تو اگر مرا تاکنون یافته بودی، دیگر بجستجویم برنمی‌خاستی» (Mystère de Jésus)[۲۱] و می‌نویسد: «درگفتگوی باشکوهی که میان زمین و آسمان از زمان پیدایش انسان تاکنون برقرار است، کدام نسیم تا کرانهٔ خزر، پژواک این سخن مسیح را که پاسکال در تاریکی هراسناک شب، بسان زمزمه‌ای، به گوش خویش شنید، پیش رانده است؟»، ولی هر چه شاهین تیز پر عرفان ابوسعید بلندتر اوج می‌گیرد، وجود محبوب بیشتر در ذات پروردگار محو و فنا می‌شود. با اینهمه دوگانگی معنی و دوپهلوئی مفهوم ترانه‌های بوسعید (معنای ناسوتی و معنای لاهوتی) که در پایان عمر چون موسی توانا و تنهاست، همچنان نمایان و پابرجاست[۲۲].

۱۹ـ شعر و ادب فارسی، زین‌العابدین مؤتمن، ص ۱۰۰.

۲۰ـ «آورده‌اند کی کسی از بغداد برخاست و بمیهنه آمد نزدیک شیخ و از شیخ سئوال کرد کی ای شیخ حق سبحانه و تعالی این خلایق را بچه آفریده؟ حاجتمند ایشان بود؟ شیخ گفت نه اما از جهت سه چیز را آفرید: اول آنک قدرتش بسیار بود نظارگی میبایست، دوم آنک نعمتش بسیار بود خورنده میبایست، سوم آنک رحمتش بسیارست گناهکار می‌بایست». اسرارالتوحید، باهتمام ذبیح‌الله صفا، تهران، ۱۳۳۲، ص ۲۸۷.

۲۱ـ «درویشی از شیخ سئوال کرد کی او را از کجا طلبیم؟ گفت کجایش جستی که نیافتی؟ اگر قدمی از صدق در راه طلب نهی در هر چیز نگری او را بینی». اسرارالتوحید، ص ۳۰۲.

۲۲ـ خاورشناسان ایندوره عموماً مانند (گارسن دوتاسی) با عرفان و تصوف میانه‌ای

باربیه دومنار (Barbier de Meynard) می‌نویسد[۲۳]:

«از همهٔ گویندگان شرقی، سعدی شاید تنها شاعری است که می‌تواند مورد فهم و دریافت اروپائیان باشد و محبوبیت و شهرتی را که میان خوانندگان مسلمان دارد، تا اندازه‌ای در مغرب زمین حفظ کند. علت این اعتبار و افتخار اینست که سعدی در گلستان جامع جمیع صفات و مواهبی است که جمال‌شناسی نو خواستار آنهاست. ذوق سلیم و خلل ناپذیرش، لطف و کششی که به حکایات شیخ روح و جان می‌بخشند، لحن طنزآمیز و پرعطوفتی که با آن معایب و مفاسد جامعهٔ انسانی را ریشخند می‌کند، همهٔ این فضائل که در گویندگان همعصرش به ندرت یافت می‌شوند، سعدی را به تمام و کمال شایستهٔ تعظیم و تحسین ما می‌کند. در حین مطالعهٔ آثار شیخ، خواننده بی‌اختیار قرابت و مشابهتی میان او و نویسندگان کلاسیک ما می‌یابد. بسیاری از خصوصیات سعدی ظرافت خیال هراس، روانی دلاویز کلام اوید (Ovide)، طنز تند و تیز رابله و خیرخواهی لافونتن را به یاد می‌آورد».

برای آنکه پایه و میزان ارادت و عنایت دومنار به شیخ اجل به درستی نمودار شود، بهتر آنست که این سخنان پر مهر را با نظراتش دربارهٔ دیگر شعرای پارسی بسنجیم. خاورشناس مقدرت کلام سنگین و باصلابت خاقانی را می‌ستاید، اما بر این گمانست که این سخندان بزرگ، هماورد پیندار و ویکتور هوگو نیست. در مورد خیام می‌نویسد: ترانه‌های خیام «که

← نداشتند و ادبیات متصوفه را فقط بعلت مفاهیم کلی و شاملی که در زبان عرفای فکور آمده است، می‌ستودند. اگر دارمستتر به ابوسعید ارادت می‌ورزد، نه فقط به خاطر عرفان اوست (و خود در این معنی صراحت دارد). به اعتقاد ما عارف و صوفی نبودن سعدی یکی از دلائل محبوبیت او در اروپای قرون ۱۸ و ۱۹ است.

23- La Poésie Persane, Paris, 1877.

آمیختهٔ غریبی از بدبینی و تمسخر و نفی و انکار تلخ و جانگزاست، خواه به زعم بعضی به مثابهٔ اعتراضی علیه صورت جزمی و قشری شریعت اسلامی و خواه محصول تخیلی بیمارگون باشد، به هر صورت عجب اینست که در آغاز قرن یازدهم، در ایران می‌توان پیشقدمان گوته و هانری هاینه (H. Heine) را یافت».

ذکر نظرات دومنار دربارهٔ تصوف و عرفان نیز بیفایده نیست، چون اگر در گمان‌مان به خطا نرفته باشیم، غیر مستقیم پرتوی به موجبات اعتبار سعدی در آن دیار می‌افکند. چنانکه پیش از این گفتیم برخی از خاورشناسان (قرن نوزدهم علی‌الخصوص) که تصوف و عرفانرا بدیدهٔ قبول و تکریم نمی‌نگریستند، طبعاً به گویندگان غیر صوفی بیشتر دل می‌بستند. سعدی اگر هم عارف و صوفی باشد، از شور و حال و جذبه و التهاب سنائی و عطار و جلال‌الدین محمد فرسنگها بدور است. بعید نیست که این «اعتدال و میانه‌روی» سعدی که پشت‌دستی بر دهان عقل سودائی نمی‌زد و عقل کل را آبگینه ریزه‌ها در پای نمی‌دید، بر قدر و منزلتش نزد کسانی که صوفی را همردیف کافر و زندیق و غلامباره و شاهد باز می‌دانستند و در این باب به طور دربست قضاوت می‌کردند، افزوده باشد. اظهار نظر این قبیل مستشرقین در مورد تصوف، چنین قرینه‌ای را تا اندازه‌ای تأیید می‌کند.

به عقیدهٔ دومنار تصوف در آب‌وهوای مناسبی نشو و نما یافت و فجایع و بلایای سیاسی مشرق زمین در ترویج و انتشارش سخت مؤثر افتاد. عرفان با پراکندن مضامینی از قبیل: «هیچ واقعیت و حقیقتی غیر از جوهر و ذات پروردگار وجود ندارد و لذت و درد و خوبی و بدی سخنان بیهوده‌ای بیش نیستند»، روح مردم را طعمهٔ هرگونه استبداد ساخت و به پذیرفتن و تحمل خواری و ذلت معتاد و مأنوس کرد. تعلیم تصوف «خوار و حقیر

شمردن قواعد مذهبی و اخلاقی است» و غیره.... اما آنچه از تصوف مورد پسند دومنار قرار گرفته، جنبه‌های مثبت اخلاقی آنست. به زعم او خوشبختانه بسیاری از تعالیم فلسفی تصوف بلااثر و عقیم ماند. عرفا با پراکندن دستورات اخلاقی سودمند و بلند، اثرات نامطلوب آموزش نظری عرفانرا تعدیل و جبران کردند. مثلاً در مثنوی علاوه بر شور و جذبه و عشق آسمانی، پند و اندرزهای به غایت پاک اخلاقی نیز هست. مولانا «با همتی خستگی‌ناپذیر، عشق به همنوع، نیکوکاری و احسان و بجا آوردن وظایف مذهبی را پند می‌دهد و می‌ستاید، عطار نیز همین فضیلت را داراست». پندنامه حاوی مواعظ و دستورات اخلاقی شریف و عملی‌ای است که با واقعیت زندگی مطابقت دارند. عرفای قرن ۱۲ میلادی که از حکمت و فرزانگی بهرهٔ وافی داشتند، آموزگاران اخلاقی پاک و بیغش بوده‌اند. تصوف با ایمان و خلوصی گیرا که بر دل می‌نشیند، «اعتدال و میانه‌روی در امیال، فروتنی، خاکساری و شکیبائی» را می‌ستاید و طرحی که برای زندگی و حسن سلوک آدمیان می‌ریزد، «بی‌گمان مورد تأیید و تصدیق سختگیرترین استادان پندآموز ما نیز خواهد بود».

صوفی هنگامیکه قطع ارتباط با جهان آب و گل کرد و در دریای عشق حقیقی غوطه زد و به مرحلهٔ فنا فی‌الله و بقا بالله رسید، بانگ اناالحق برمی‌آورد. شاید این داعیه، مایهٔ عذاب و اضطراب وجدان مذهبی برخی از مسیحیان قشری و متشرع بوده است. این استنباط البته فرضی بیش نیست امّا ملاحظات برخی از خاورشناسان بدان قوتی می‌دهد. نیکلا در جائی[۲۴] می‌نویسد: البته «یکباره نمی‌توان بدین مقام بلند سعادت ازلی که مسیح را بود رسید».

24- A. L. M. Nicolas, La Divinité et le vin chez les Poètes Persans, Marseille, 1897, p.13.

گارسن دوتاسی نیز از آن خرده‌بینان سختگیری است که با تندی و خشونتی بیدریغ به ستیز با تصوف برخاسته‌اند. می‌دانیم که بیان حقایق در لباس مجاز از جمله امتیازات ادبیات صوفیه است. مسیحیان نیز روزگاری به همین شیوه، اسرار را در پردهٔ ابهام تقریر می‌کرده‌اند. به تصدیق مفسران، عشق مجاز در نشیدالاناشید سلیمان (غزل غزل‌ها Cantique des cantques) قنطرهٔ عشق حقیقت است. تعبیرات عاشقانهٔ این منظومهٔ غنائی و بلند برابر با عشق و باده و یار و شاهد در اشعار صوفیانست.

به عقیدهٔ گارسن دوتاسی[۲۵] Le Roman de la Rose داستان عرفانی و بلندآوازهٔ قرون وسطی، از بعضی جهات به منطق‌الطیر شباهت دارد. Jean de Meun در این کتاب، بسان عطار در منطق‌الطیر، حقایق و معانی را در پردهٔ مجاز پیچیده، با شاهد ازلی نرد عشق باخته و سرّ دلبرانرا در حدیث دیگران گفته است. منظور نویسنده از گل سرخ اسرارآمیزی که انسان در طلبش سخت کوشاست، ذات باریتعالی است. دوتاسی می‌نویسد: «قریب یکقرن پس از ظهور منطق‌الطیر، در سوریه کتابی به زبان عربی پرداخته شد که در بلاد اسلامی شرق شهرت و محبوبیت بسیار دارد و از بعضی جهات همانند منطق‌الطیر عطار است، این کتاب تألیف مقدسی است و من عنوان فرانسه آنرا Les Oiseaux et les Fleurs نهاده‌ام[۲۶].... پیدایش داستان گل سرخ در فرانسه تقریباً همزمان با ظهور استعارات و کنایات اخلاقی و حکمت‌آموز مقدسی در سوریه است.

25- Garcin de Tassy, la poésie philosophique et religieuse chez les Persans d'après: (منطق‌الطیر فریدالدین عطار)، چاپ سوم، پاریس ۱۸۶۰.

۲۶ـ ر. ک. به مقالهٔ گزارش و نمایش منطق‌الطیر در غرب، به قلم نگارنده، در فصلنامه تئاتر.

داستان گل... با تألیف مقدسی و خصوصاً منطق‌الطیر عطار شباهتهائی دارد»[۲۷].

وانگهی: Eckart در سده‌های میانه، این عقیدهٔ صوفیانرا که جهان جلوگاه و پرتو ذات خداست، اظهار داشته است. مسیحیت ظاهر پرست و مقیّد به آداب قرون وسطی، اینگونه عقاید عرفانی را که به آسانی رنگ مسلک وحدت وجودی به خود گرفت، پدید آورد. این مسلک شوم (به زعم دوتاسی) در اروپای مسیحی طرفدارانی پیدا کرد، آدامیت‌ها (Adamites زنادقهٔ قرون اول مسیحیت)، صوفیان مسیحی‌اند؛ به زعم آنان روح آدمی که نشأهٔ الوهیت و منبعث از ربانیت است، در بند و زندان تن گرفتار آمده و باید از این زنجیر اسارت برهد. بسیاری از مسیحیان نامدار بی‌آنکه تا این حد پیش روند، عقایدی به سیاق مسلک وحدت وجودی اظهار داشته‌اند، مثلاً ماکزیم اقرارنیوش Maxime le confesseur در قرن هفتم یا Cabasilas؛ کلیسای شرقی نیز که از فرق کلیسای لاتینی است وحدت وجودی است. خاورشناس با دیدهٔ تحقیر و استخفاف به این اصول می‌نگرد: «انسان از خود اختیاری ندارد و هر چه از نیک و بد روی دهد، از ازل بر قلم صنع رفته و گریز از آن ممکن نیست، مؤثر مطلق خداست. اگر عالم امکانرا در عین کثرت به صورت وحدت ببینیم، میان خوب و بد فرق و اختلافی نبینیم[۲۸]» و چنین نتیجه می‌گیرد: «باری مسلک

۲۷ـ «... در جمیع سلسله «رساله‌های طیر» که از ابن‌سینا و غزالی و دیگران باقی است، منطق‌الطیر عطار از حیث عمق تعلیم و قدرت داستان‌پردازی مزیّتی خاص دارد. از آن میان مخصوصاً رسالةالطیر غزالی به داستان عطار بیشتر می‌ماند... رساله‌یی هم عزالدین مقدسی متوفی در ۶۷۸ هجری به نام کشف‌الاسرار عن حکم الطیور و الازهار پرداخته است که از رسالةالطیر غزالی ماخوذست»، تحقیق در احوال و اشعار عطار، عبدالحسین زرکوب، راهنمای کتاب، آبان ۱۳۴۲، ص ۵۲۳.

۲۸ـ مؤتمن، کتاب سابق‌الذکر

وحدت وجود از لحاظ اصول عقاید اخلاقی به همان نتایج مادیگری می‌انجامد، یعنی: نفی آزادی و اختیار بشر، یکسان و بی‌تفاوت بودن اعمال، مشروعیت و حلیت لذات دنیوی... روحانیت و معنویت متصوفه، گرچه به ظاهر مغایر با ماهیت مادیگری است، اما درواقع عین آنست، با این اختلاف که اگر تصوف از مادیگری عقلانی‌تر نیست، دست کم والاتر و شاعرانه‌تر از آنست». با وجود این، دوتاسی بسان دومنار، برخی از اندیشه‌های عرفانی عطار را همانند پاره‌ای از دستورات انجیل و تورات و سخنان پولس قدیس و اوگستن قدیس و یوحنای قدیس و دیگر قدیسین مسیحی یافته است.

حال که نمونه و معیاری از پرخاشگری خاورشناسان قرن پیش را در حق تصوف و عرفان ایرانی به دست دادیم، به سر مطلب خود بازمی‌گردیم:

دومنار در مورد حافظ می‌نویسد: «حافظ بی‌گمان بزرگترین گویندهٔ غنایی ایرانست. حافظ که صاحب تخیلی بسیار باریک و حساسیتی دل‌انگیز در قبال طبیعت و هنر بود، اگر در آتن یا روم چشم به جهان می‌گشود، همآورد آنا کرئون (Anacréon) یا تیبول (Tibulle) می‌شد[۲۹]. حافظ از دیدگاه ما نمونهٔ برجستهٔ طبع حساس و سریع‌التأثیر و جمال‌پرست شرقی است که سرمست از بادهٔ شعف، در قالب شعر، جمال صورت و کمال مطلوب را بیان می‌کند». با وجود این، دومنار هیچ شاعر پارسی گوی را نزدیک‌تر از سعدی به ادبای غربی نیافته است و ظاهراً هیچ شاعر ایرانی نیز بیشتر و بهتر از سعدی، قریحهٔ دومنار را در یافتن وجوه مشترک میان شعرای غربی و شرقی برنیانگیخته است. مقایسهٔ نظرات دومنار

۲۹ـ آندره دوشنیه (André de Chénier) نیز حافظ را آنا کرئون ایران می‌خواند.

دربارهٔ سعدی با ملاحظاتش مربوط به خیام و جلال‌الدین محمد و حافظ، مؤید این مدعی است؛ «شخص غالباً نویسندگانی را می‌پسندد، که فکر و معنویات وی را بهتر می‌گویند، نویسندگانی را دوست داریم که به سبک و شیوهٔ ما نزدیکترند»[۳۰].

باربیه دومنار به سال ۱۸۸۰ ترجمهٔ کامل بوستانرا با مقدمه و حواشی و تعلیقات به چاپ رسانید[۳۱]. در مقدمهٔ کتاب می‌نویسد: منظور سعدی از نگاشتن گلستان و نظم بوستان، پراکندن و ترویج دستورات اخلاقی است؛ ولی «نه به مفهومی که قرآن و شریعت خشک از آن مراد می‌کنند، بلکه اخلاقی متعلق به همهٔ بشریت، به معنای راستین کلمه، اخلاقی که خداوند بر صفحهٔ قلب آدمیان حک کرده است»، مثلاً به شاهان و رعایا آموختن وظائف و تکالیف‌شان و غیره... به عقیدهٔ دومنار، سعدی طبعاً به عرفان تمایل و گرایش بسیار نداشت، اما چون در عصری می‌زیست که تصوف «مانند مذهب یک عامل عمومی تربیت» (ز. مؤتمن) به شمار می‌رفت، نتوانست از مسیر معتقدات روز دور و بر کنار ماند؛ به همین دلیل چاشنی تصوفی در شعرش هست. سخن‌سنجان اروپائی «با علم به اینکه در مقام معنویت و روحانیت حافظ مبالغه شده است، حافظ را بی‌گمان بزرگترین گویندهٔ غنائی و سعدی را بشردوست‌ترین و مهربانترین آموزگار اخلاقی اسلام می‌دانند».

این ملاحظات از غایت وضوح احتیاج به شرح ندارند. اخلاقی که منحصراً از قرآن و شریعت اسلامی نتراود و از تعصب و تحزب و «زهد و

۳۰ـ «ما شاعری را بیشتر دوست می‌داریم که با رغبت‌های نهانی و نوع احساس ما متجانس بوده، یعنی اندیشه و احساس او با حرکت فکری و جهش روحی ما هماهنگ باشد»، علی دشتی.

31- Le Boustan ou verger de Saadi, traduit par A.C.B. de Meynard, Paris, 1880.

تصلب و خشونت انعطاف‌ناپذیر» برکنار باشد، شاید به کار مردم غیر مسلمان نیز بیاید. وانگهی سعدی «ناظری غیر صوفی و ضمناً آشنا به مشرب تصوف» است و به شاه و گدا، راه و رسم زندگی می‌آموزد؛ پس عجب نیست اگر در شرق و غرب «ذکر جمیلش در افواه عام افتاده وصیت سخنش در بسیط زمین فرو رفته و قصب‌الجیب حدیثش چون نیشکر می‌خورند و رقعهٔ منشآتش چون کاغذ زر می‌برند». باربیه دومنار در پایان کلام می‌گوید: «هیچ نویسندهٔ شرقی نزدیکتر از سعدی به شعر و ادب ما نیست».

ارنست رنان (E. Renan) منتقد هوشیار و صاحبنظر فرانسوی در همین معنی می‌گوید (۱۸۸۰): «سعدی واقعاً یک تن از گویندگان ماست. ذوق سلیم و تزلزل‌ناپذیرش، لطف و جاذبه‌ای که به روایاتش روح و جان می‌بخشند، لحن سخریه‌آمیز و پرعطوفتی که با آن معایب و مفاسد بشریت را ریشخند و طعن می‌کند، اینهمه اوصاف که در نویسندگان شرقی به ندرت جمع می‌آید، او را در نظر ما عزیز می‌دارد. هنگامی که آثار سعدی را می‌خوانیم، گوئی با یک نویسندهٔ اخلاقی و حکمت‌آموز رومی، یا یک منتقد بذله‌گو و شوخ‌طبع قرن شانزدهم، سروکار داریم».

موجبات اعتبار سعدی به طور اجمال در این تحلیل هوشمندانهٔ شارل دوفرمری (مترجم گلستان) نیز آمده است[۳۲]:

«مطالعهٔ بوستان به اندازهٔ گلستان لذت‌بخش نیست. این امر همانگونه که سیلوستر دوساسی بازنموده، به سبب یکنواختی وزن و بحر بوستان است؛ به علاوه اندیشه‌های عرفانی سعدی در بوستان بیشتر از گلستان رسوخ کرده جاگرفته‌اند. خردهٔ دیگری که بر بوستان می‌توان گرفت، وفور

۳۲ـ مقالهٔ شارل دوفرمری دربارهٔ بوستان سعدی در:
Journal Asiatique, Avril-Mai 1859, p. 452-468.

استعارات و کنایات و صناعات لفظی و احیاناً ابهام و اطناب آنست[۳۳]»؛ با وجود این «بوستان به جهات مختلف، مورد پسند دوستداران ادبیات و تاریخ شرق خواهد بود و حتی شاید بیش از گلستان برای آنان جذاب و سودمند باشد؛ زیرا روایات تاریخی‌اش فراوانتر است و این روایات در بوستان به طور کلی توسعه و بسط بیشتری یافته‌اند. علاوه بر این بوستان حاوی نمونه‌های عالی وارستگی و احسان و فروتنی است. در بوستان استعارات و تشبیهات و ضرب‌المثل‌ها و اشارات به معتقدات خرافی مسلمین بوفور وجود دارد و شناخت این نکات که بدون شرح و تفسیر ممکن نیست، ضرور است».

ارنست هاملن (E. Hamelin) در مقدمهٔ ترجمهٔ گلستان به لهجهٔ پروانسالی (Provençal) (از مشتقات زبان فرانسه)[۳۴]، نخست از نفوذ و رسوخ تدریجی علم و ادب شرق در سرزمین فرانسه، از روزگار جنگهای صلیبی و فتح اسپانیا به دست اعراب، تا سده‌های هفده و هیجده و نوزده که خصوصاً شعر و ادب شرق در فرهنگ فرانسه اهمیتی بسزا یافت و به مقام و مرتبتی بلند رسید و گویندگان فرنگی به ترجمه و اقتباس آثار شرق پرداختند و نویسندگان و ادبا و نمایشنامه‌نویسان از این منبع سرشار الهام گرفتند سخن می‌گوید، و سپس می‌نویسد: «با این همه چنین می‌نماید که

۳۳- «شهرت گلستان، بعلت سبک روان و متنوع و دستورات جذاب و دلپذیر وحکمت عملی و لطایف فراوان آن، در شرق و غرب بیشتر از بوستان است»، از مقالهٔ ا. مسعود، در مجلهٔ Horizon سپتامبر ۱۹۵۸، تحت عنوان: Le Baladin du monde oriental

34- La littérature orientale en France, au XVII et au XVIII siècle-Le Gulistan de Saadi et sa traduction du Persan en provençal. Introduction aux histori causido dou Gulistan de Saadi de M. L. Piat par Ernest Hamelin, Monpellier, 1888.

مترجم منتخب گلستان را مستقیماً از فارسی به زبان پروانسالی برگردانیده، و «آنچه را که ازلحاظ اصول‌اخلاقی ما (فرانسویان) محتملاً زننده وناشایست بود از قلم انداخته است».

نخبگان و زبدگان به سعدی عنایت و التفات خاصی داشته‌اند. آندره دوریر در سال ۱۶۳۴ نخستین بار گلستان را به زبان فرانسه ترجمه کرد و در سال ۱۶۵۱ Gentius در آمستردام آنرا به لاتینی برگرداند. ترجمهٔ جدیدی از گلستان به قلم d'Alègre در سال ۱۷۰۴ و به سال ۹۱-۱۷۸۹ ترجمهٔ دیگری به قلم Abbé Gaudin به چاپ رسید. در قرن نوزدهم، ترجمهٔ Semelet در سال ۱۸۳۴، و ترجمهٔ دوفرمری بسال ۱۸۵۸ انتشار یافت. گلستان درواقع مورد پسند و مقبول طبع ظریف و فیلسوف مآب پدران ما افتاد. این کتاب.... که سبک ساده و بی‌تکلّفش وقتی سخن از نویسنده‌ای آسیائی در میان است مایهٔ شگفتی است، علاوه بر جذبه و کشش تازگی، در عصری که ادبیات شامل همه چیز بود و خصوصاً تاریخ اجتماعات و ملل را دربرمی‌گرفت و تنها نیروی تاریخ به شمار می‌رفت، می‌بایست لطف و گیرندگی خاصی داشته باشد». و پس از آوردن صورت بالنسبه کاملی از گویندگان و نویسندگان و داستان‌سرایان و فلاسفهٔ فرنگی ملهم و متأثر از شعر و ادب و حکمت شرقی از آغاز تا قرن ۱۹ می‌نویسد: «آنچه گفتیم خصوصاً مربوط به تأثیر شرق در زمینهٔ ذوق و خیال مردم مغرب زمین بود، حال باید از تأثیری که شرق در عقول و قلمرو فکر فرنگیان داشته است و وسعت و شدت آن تأثیر ظاهراً کمتر از تأثیر نخستین نیست، سخن گوئیم و برای این مقصود نمونه و شاهد بهتری از گلستان نمی‌توانیم یافت».[۳۵] «می‌توان گفت که گلستان کتاب اخلاق عملی یا دستورالعمل زندگانی است و اگر اندیشه تنظیم و تدوین مجموعه‌هائی با این شیوه و عنوان (اخلاق عملی) که در مدارس قدیم‌مان به صورت

۳۵ـ حتی می‌گوید: «... برخی بر این گمانند که سعدی زبان لاتینی نیز می‌دانست و دعوی آن دارند ــ بدون ارائه دادن سند و مدرک معتبر ــ که شیخ آثار Sénèque را خوانده بود». ص ۱۵.

کتب درسی معمول بود، از گلستان سعدی اخذ نشده باشد، قدر مسلم اینست که در خاطرات دوردست کودکی‌مان، خاطرهٔ مبهم کتاب اخلاق عملی کلاسیکی را می‌یابیم که حکایات شرقیش با حکایات سعدی شباهت فراوانی داشته‌اند... تعالیم اخلاقی‌ای که به سادگی از نوشته‌های سعدی استنتاج می‌شود، به خوبی معرف اعتلاء هوش مردی است که ارزش واقعی هر چیز را در این جهان بازشناخته و بی‌قطع علاقه از امور دنیوی، در اوج فکر و رفعت اندیشه، احکام سرنوشت را به دیدهٔ تسلیم و رضا نگریسته است. هر چند مردی عمیقاً مؤمن و مذهبی است، اما در سراشیب عرفان نیفتاده و واقعیت جهانرا از نظر نیانداخته است. این فلسفهٔ آرام‌بخش و صفا و وفای الفت‌انگیز سعدی که گاهگاه در پس ریشخندی ظریف پنهان است، پدران ما را محظوظ می‌داشته است. سعدی در پیشگاه ولتر، شأن و مقامی بس جلیل داشت، فیلسوف داستان بنامش Zadig را در پناه نام سعدی و به صورت ترجمهٔ یکی از نوشته‌های او منتشر کرد... گلستان ظاهراً در قرن هیجدهم، کتاب برگزیدهٔ بسیاری از طبایع وزین و ممتاز بوده است»؛ و هاملن دربارهٔ جذبهٔ گلستان در آن زمان داستانی نقل می‌کند که ما خلاصه‌اش را در اینجا می‌آوریم:

وقتیکه سادی کارنو (Sadi Carnot) بریاست جمهوری فرانسه رسید، نام نیمه شرقی‌اش، کنجکاوی مردم را برانگیخت. برخی می‌پنداشتند که سعدی نام پدر اوست و کارنو آنرا به اسم خود افزوده است، از اینرو نام او را سعدی ــ کارنو می‌نوشتند. بحث در باب این وجه تسمیه کم‌کم به کوچه و بازار کشید و در افواه عام افتاد. روزنامه‌نگاران فرصت‌طلب، ادعای مردم را به حق باطل دانستند، اما توضیح نادرست دیگری به جایش شایع ساختند؛ به زعم آنان چون یکی از عموهای رئیس جمهور، گلستانرا به فرانسه ترجمه کرده بود، نام سعدی بر او و خاندانش بماند. امّا هیچکدام

از این پندارها پایه و مایه درستی ندارد. ژنرال کارنو مردی ادب‌دوست و دانشمند بود، اما نه او و نه کسی دیگر از خاندانش، گلستان سعدی را به زبان فرانسه برنگردانیده‌اند و در اشعارش نیز نشانهٔ تقلید یا اقتباس از سعدی مشهود نیست؛ لکن او و زَنش که ترجمهٔ گلستان به قلم دوریر کتاب بالینیش بود، سعدی را سخت گرامی می‌داشتند و به سبب این علاقه، نخستین پسرشان سعدی نام گرفت و از آن پس این نام بر آن خاندان بماند.

استنتاج هاملن در خور اعتناست: «قصه‌گویان و داستانسرایان جنوبِ سرزمین ما قطعاً می‌توانند مضامین زیبائی از گلستان اخذ و اقتباس کنند. اگر برخی از حکایات گلستان به سنن محلی ما نزدیک نباشند و نتوانند با آنها بیامیزند، جای بس شگفتی خواهد بود. به هرحال لافونتن چنان به خوبی از عهدهٔ اقتباس داستانهای بیدپای وایسوفوس برآمده است که توفیقش مایهٔ دلگرمی و تشویق کسانی تواند بود که می‌خواهند برخی از گوشه‌دارترین حکایات سعدی را بزیور فاخر سنن بومی ما بیارایند». ویلمن (Villemain) مدعی است که سرایندگان رامشگر قدیم ما چیزی به تمدن باستانی یونان و روم وامدار نیستند و فقط با ادبای شرقی مشابهت واقعی و خویشاوندی قریحی دارند. ما نمی‌دانیم این دعوی تا چه اندازه راست است، اما آنقدر هست که بتوان بهره‌ای از ادبیات شرقی را به مایهٔ ادبیات بومی ما (به زبان Oc) افزود و بوجود این قابلیت ادبیات محلی ما (که می‌تواند از شعر و ادب شرقی رنگ گیرد و تأثیر پذیرد) حکم کرد».

هانری ماسه دربارهٔ احوال و افکار سعدی رسالهٔ محققانه‌ای[۳۶]

۳۶ـ این کتاب به زبان فارسی ترجمه شده است:
هانری ماسه، تحقیق دربارهٔ سعدی، ترجمهٔ غلامحسین یوسفی، محمدحسن مهدوی اردبیلی، توس، ۱۳۶۴.

پرداخته است که بسیاری از مطالب آن در متن این بحث جای می‌گیرد. به عقیدهٔ ماسه، دستورات اخلاقی سعدی که مشحون به ملاطفت و نرمی است مبتنی بر دو اصل است: نخست اعتدال و میانه‌روی و دو دیگر مدارا و مماشات و تسامح در زمینهٔ مذهب و معتقدات و این جمله از طبع خندان و لحن پر عطوفت او رنگ و مایه گرفته است.

گلستان و بوستان دو کتاب اخلاق عملی‌اند، «بوستان درواقع حماسهٔ اخلاقی‌ایست که در قالب داستان و تمثیل آمده است.... افکار عرفانی سعدی که معتدل و سطحی است در قسمتهائی از بوستان و خاصه در پاره‌ای از گفته‌های غنائی شاعر مشهود است... اندیشه‌های عرفانی در بوستان مایه‌ای تندتر از گلستان دارد، اما این مایه در پس خرمن انبوهی از استعارات و کنایات و صناعات لفظی پنهان است و این خود گاه پیچیدگی و تعقید می‌آورد. گلستان بوستانی است فاقد جوهر عرفانی (به استثنای فصل دوم که مایهٔ عرفانی رقیق و بیرنگی دارد..). این اخلاق ملازم با عقل سلیم و فهم مستقیم و آکنده از اعتدال و ملایمت و نرمی و میانه‌روی، در دوران خونریزی و جنگ و بیداد سعدی مایهٔ شگفتی است.... اخلاق سعدی نخست اخلاقی عملی است... سعدی پیش از آنکه آدمی را فی حد ذاته مطالعه کند، به رفتار و کردار و سلوک اجتماعیش می‌نگرد و چون عیوب و نقائصی یافت، به جای آنکه به تلخی و تندی زبان به انتقاد بگشاید ــ سعدی به ندرت به هجو پرداخته است ــ کوشاست تا راه و رسم نکوتری بنماید.... آزادی شخصی پایهٔ اخلاقی اجتماعی سعدی است: آدمی برای خوشبخت زیستن باید پیوسته بکوشد تا هم از بند خود و هم از قید دیگران برهد. تنها شرط خوشبختی همین است و دو عامل خوشبختی یعنی خوش‌بینی و بی‌نیازی چنان به هم پیوسته‌اند که وجود یکی باعث بقاء و دوام دیگریست. اما چگونه می‌توان وارسته و آزاده

زیست؟ باید به داده رضا داد... و همواره از بخت و سرنوشت خویش خوشنود بود... درواقع همین اعتدال و میانه‌روی است که سعدی را از ستایش صوفیانهٔ فقر و تهیدستی، امری که مورد تصدیق عرفای آنروزگار بود، باز می‌دارد. سعدی برخلاف فریدالدین عطار که فقر را فخر می‌داند، زبان به ستایش میانه‌روی و اعتدال می‌گشاید: اگر تهیدستید در تحمل تهیدستی ثابت قدم باشید اما فقر را بالنفسه دوست مدارید که کاریست پاک بیهوده، این کار را به عرفا و درویشان که فقر محور اصلی عقایدشانست واگذارید. اگر سخت تنگدستید، بی‌ننگ و عار دست نیاز به درگاه دیگران دراز کنید که دریوزگی بهتر از دزدی است.... سعدی برخلاف برخی از عرفای سرسخت و ناسازگار که در مذمت و ملامت توانگران خستگی‌ناپذیرند، دولتمند روشندل را مصلح اجتماع می‌داند.... خلاصه آنکه برای حفظ آزادی راهی نیست مگر میانه‌روی و رعایت اعتدال... حسابگری و ملاحظه‌کاری، پاسداران آزادی شخصی‌اند: در بند شهوات و امیال نبودن، در اقدام به هر کار عاقبت و غایتش را مدّ نظر داشتن، بهترین وسیلهٔ جستن از دام مصیبت و بلاست... بنابراین اگر به راستی خواهان سعادت و راحتید آسایش مطلق نفس را به چنگ آورید. یافتن قرار دل و آرام جان و راحت خاطر غایت قصوای حکمت اخلاقی و اجتماعی سعدی است. این همان آسایش و سکونی است که ابیقوریان موعظه می‌کردند و سعدی از بسیاری جهات همانند آنهاست... شکاک و اندیشه‌گر به معنای راستین کلمه باشید یعنی از معاینه و وارسی یکدم بازنمانید... سعدی انزوا و زیستن در کنج عزلت را توصیه می‌کند اما نه به علل عرفانی و به شیوهٔ صوفیان واقعی که جامعه را منبع جرائم و فساد و جهانرا عدم محض می‌دانستند، بلکه بدین سبب که گوشه‌گیری و کناره‌جستن به فرجام تنها وسیلهٔ آسوده زیستن است... با اینهمه سعدی

مبلغ و ستایندهٔ «فردگرائی» زیان‌آور و پرخطر نیست بلکه آدمی را در میان ابناء جنس و اجتماع نظاره و معاینه می‌کند ... اجتماع از دیدگاه سعدی در حال تغییر و تطور دائمی است و سعدی در این نظر، بر عصرش پیشی دارد... عرفای واقعی خواستار محو و فنای بشر در جوهر عالم‌گیر الهی‌اند اما سعدی که رویاروی آنان نقش تعدیل‌کننده‌ای دارد، مدافع و پاسدار اصل حیثیت و مناعت انسان است. به علاوه در عصری آکنده از بیداد و استبداد، سعدی قواعدی در زمینهٔ حکومت و فرمانروایی می‌آورد که به طور کلی می‌توان آنها را همواره به کار بست: به جای آنکه چون زبان‌آوران رنگ‌آمیز، شاهان عصر را به بهره‌برداری کامل از قدرت بیحد و حصرشان دعوت کند، بالعکس خداوندان زور و زر را به اعتدال و ملایمت و مدارا و مماشات می‌خواند... اصول این حکومت امروزه نیز با ارزش و قابل اجراست و موجب سرشکستگی و خواری بشر نیست. تنها لکه‌ای که بر اخلاق اجتماعی سعدی افتاده اندیشهٔ مجاز دانستن قصاص و مشروع شمردن انتقام و خونخواهی است. ولی از یاد نباید برد که سعدی در قرن سیزدهم (میلادی) می‌زیسته و ندانسته تحت تأثیر اصول کهنسال عقاید سامی بوده است...».

چنانکه گفتیم «این اخلاق حکمتیست علمی و آداب معاشرت را به آدمی می‌آموزد. سعدی بی‌تلخی و بدبینی، تنها به مطالعه و ذکر خصوصیات اخلاقی مردم بسنده می‌کند و از تمجید یا تقبیح آن ویژگی‌ها چشم می‌پوشد و از این لحاظ «لافنتن» را به یاد می‌آورد که در بعضی قصص، بی‌جانبداری از کسی تنها به نمایاندن ستمی که قوی بر ضعیف و توانگر بر تنگدست و شیاد دغل بر شریف درستکار می‌راند اکتفا می‌کند... باری برحسب تعالیم اخلاق اجتماعی سعدی باید کوشید تا شرافتمندانه زیست و در عین حال استقلال و امنیت وجود را محفوظ

داشت... سعدی حیثیت و شرف آدمی را بر پایهٔ عقل بنیان می‌نهد... و همین امر سعدی را از پی‌سپری درویشان و صوفیان در وادی هذیان‌آور و پریشان ریاضت و زهد مفرط بازمی‌دارد... این شعار را می‌توان از آن سعدی دانست: عقل سالم و کامل از هر افراط و تفریطی روی گردان است[۳۷]. البته این اعتدال و ملایمت که صفت ممیّزهٔ اخلاق سعدی است با بخشایش و احسان مسیحی که از تعالیم اخلاقی انجیل می‌تراود تفاوت دارد، گرچه گراف (Graf) آن دو را برابر دانسته است[۳۸]... اخلاق سعدی که به کلی فاقد روحیهٔ گذشت و فداکاری است، انتقام و خونخواهی را می‌پذیرد. مسیحیت دروغ را حتی اگر برای دفع شرّی گفته شود منع می‌کند، اما سعدی دروغ مصلحت‌آمیز را به از راست فتنه‌انگیز می‌داند... با این وجود کلی‌ترین اصل اخلاق در حکمت سعدی، اندازه نگهداشتن، میانه‌روی و اعتدال و روحیهٔ مدارا و مماشات است.

۳۷ـ پیش از این گفتیم که در عصر سعدی «افکار عرفانی در هوای ایران موج می‌زد و شأن خاصی در ادبیات داشت»، وانگهی «عرفان از لحاظ عمومیت و ادارهٔ اخلاقی و تربیتی مردم جای مذهب را گرفته بود». به تصدیق هانری ماسه «در توصیف سعدی از این جهان خاکی، معتقدات عرفانی عصر او متجلی است» و آزاداندیشی و شهامت اخلاقی و صراحت لهجهٔ سعدی معلول وابستگی‌اش به تصوف و عرفان است. به گفتهٔ ژول مول (J. Mohl) عرفان برای سعدی پناهگاه آزاداندیشی بود و بس. سعدی شاید عرفان و تصوف واقعی را که «نتیجهٔ غائی‌اش یکسان و بی‌تفاوت بودن اشکال مختلف معتقدات مذهبی است»، برای عامهٔ ناس آسان‌طلب و سطحی زیان‌بخش می‌دانسته و معنویت عرفانرا شایستهٔ مقام برگزیدگان قوم می‌دیده است. به هرحال خداشناسی و ایمان از لحاظ سعدی موجب تهذیب اخلاق و تزکیهٔ نفس و وسیلهٔ ایجاد تغییرات مطلوب در انسان است و سعدی بیشتر به همین نتیجهٔ عملی و باعث اخلاقی و تربیتی ایمان نظر دارد.

۳۸ـ «در انصاف، گذشت و جوانمردی، تمثیل‌های ارزنده‌ای دارد که گاهی دستورهای حضرت مسیح را به یاد انسان می‌آورد.

چرا دامن‌آلوده را حد زنم چو در خود شناسم که تر دامنم»

(قلمرو سعدی، ص ۲۹۶).

«شیوهٔ اساسی کلام سعدی چنین است: نخست اصلی اخلاقی بیان می‌کند و سپس آنرا به پیرایهٔ تصاویر و تشبیهات می‌آراید... و در این خصوص به «لافنتن» که هر پند و اندرزی را در قالب داستانی می‌ریخت و به یاری تشبیه و تمثیل زنده و جاندار می‌ساخت و اخلاق خشک و خالی را مایهٔ ملال می‌دانست نزدیکست[۳۹]. سعدی مانند رمانتیک‌های فرانسه در افادهٔ مقصود از صنعت تضاد و مقابله سود می‌جوید و بدین وسیله منظور را در نهایت ایجاز با توفیق تمام بیان می‌کند: مثلاً «هرگز از دور زمان ننالیده بودم... مگر وقتی که پایم برهنه بود و استطاعت پای‌پوشی نداشتم... یکی را دیدم که پای نداشت سپاس نعمت حق بجا آوردم و بر بی‌کفشی صبر کردم»[۴۰].

«خلاصه آنکه اخلاق سعدی اخلاقیست متعارف و متوسط و عوام‌پسند که برای عامهٔ مردم تدوین و تألیف شده است و چون معمولی است عمومیت و شمول نیز دارد و به اکثر مردمان یعنی مردم متوسط‌الحال ناظر است یعنی چون متوسط و متعارف است با حال عوام

۳۹ـ از این لحاظ سعدی و بوالو دو قطب مخالف هم‌اند. تعالیم اخلاقی سعدی چنانکه پند و ارز لافنتن خستگی‌آور نیست و از خشکی و صلابت ملال‌انگیز بدور است. خود گوید: «غالب گفتار سعدی طرب‌انگیز است و طیبت‌آمیز... داوری تلخ نصیحت بشهد ظرافت برآمیخته....».

۴۰ـ در بوستان جمجمهٔ مردی در کنار دجله صوفی‌ای را به پارسائی و تقوی می‌خواند و در جای دیگر صدای اندوهناک و شکوه‌آمیزی از خاک گوری که بر آن کلنگ می‌زنند برمی‌خیزد و ناظر از گورکن می‌خواهد که کلنگ را آهسته فرو آورد. این مضمون پیش از سعدی در شعر و ادب حوزهٔ اسکندریه (یعنی در Hérédia) آمده است (هـ ـ ماسه). سعدی در طبیعت محو و از خود بیخود نمی‌شود و گوش به نغمهٔ عمیق و اسرارآمیزش ندارد، بلکه بسان Horace تنها از لطف و ملاحتش بهره‌مند و متأثر است. تأثر او در این زمینه یادآور تأثراتی است که در برخی از نامه‌های مادام de Sévingné می‌بینیم. این تأثّرات بصورت شرح و توصیف طبیعت درآمده‌اند نه بشکل احساسات سوزانی که همانند دعا و نیاز بدرگاه خدای بزرگ باشد.

مناسبت دارد و به کار ایشان می‌آید... به عبارت دیگر اخلاق مردم درستکار و متدین و شرافتمند است... ضمناً سعدی فاقد شور و حال عرفای واقعیست. تمایلات صوفیانه‌اش گرمی و تابشی ندارند. سعدی همان مضامینی را که دیگران با آتش شور و عشق شعله‌ور می‌کنند یا در پردهٔ الهام و اسرار می‌پوشانند، به لطف و ملاحت تمام می‌پروراند».

طبع خندان، عقل سلیم، لحن طنزآمیز و پرعطوفت سعدی همه جا نمایانست، با اینهمه سعدی بسان Ronsard و Racan بر عمر تلف شده تأسف می‌خورد و از ناپایداری عشق و جوانی و رنج زندگی و بیهودگی تلاش آدمی می‌نالد. «عمر کوتاه و پر از سختی و تلخی است ولی سعدی شادمانه زیسته است. دلیل این شادکامی چیست؟ سعدی در این جهانی که صوفیان تحقیرش می‌کنند و گویی به فسانه و باد می‌ماند چه حسن و نعمتی یافته است؟ سعدی نخست عظمت و شکوه و جمال طبیعت را که هر دم زنده و تجدید می‌شود، مایهٔ نشاط و دلیل شادمانه زیستن دانسته است... اما احساسات به غایت ظریف و لطیف سعدی در قبال طبیعت با محسوسات شعرای حماسه‌سرای هند که در طبیعت به دیدهٔ وحدت مطلق می‌نگرند و یا تأثرات گویندگان رمانتیک فرانسه که خواستار محو و فانی شدن در طبیعتند، متفاوت است. سعدی از طبیعت فی حد ذاته سخن نمی‌گوید بلکه آنرا به مثابهٔ منبعی الهام‌بخش تشبیهات و تمثیلات ادبی می‌بیند و خاصه همواره با احساس دیگری مثلاً ستایش خدا، ناتوانی انسان، گذشت زمان یا عشق ملازم می‌کند. عشق از دیدگاه سعدی تنها لطف و شیرینی جهان است... سعدی در بیان درد و رنج خویش تواناست و بالطبع قادر به درک آلام دیگران نیز هست، اما مانند شاعر فرانسوی دوستدار «عظمت رنج بشری» نیست. دلسوزی و ترحمش رنگ و بوی فلسفی ندارد، بلکه مهر و شفقتی است در قبال موجودات دردمند:

کودکان بی‌پناه، سالخوردگان بیکس و تنها، حیوانات آزرده و رنجیده. نیکوکاری و احسان در ذهن و ضمیر سعدی به عشقی عالمگیر، عشق به تمام موجودات روی زمین حتی خردترین‌شان بدل می‌شود، و این فضیلتی است که در سراسر ادبیات جهان از هومر و هندوان گرفته تا ویکتور هوگو که می‌گوید: «تار عنکبوت را دوست می‌دارم و دوستدار خارم»[۴۱] می‌توان یافتش.

«اگر سعدی در شعر و شاعری به پایهٔ شاعری حماسی چون فردوسی، گوینده‌ای غنائی چون حافظ و سراینده‌ای عرفانی چون جلال‌الدین محمد نمی‌رسد، بالعکس از لحاظ دقت و ظرافتی که در مطالعه اجتماع معاصر خویش به کار برده، برتر از هر سه آنهاست... به گفته خولموگورف (Kholmogorow): «سعدی زندگی عامه مردم را وصف و بیان کرده است، ازینرو نوشته‌هایش را همیشه می‌خوانند» و به عقیدهٔ Sémelet سعدی «وضع طبیعی و اخلاقی سرزمینی را که در آن می‌زیست به ما می‌شناساند....

«تصاویر ادبی[۴۲] سعدی بر دو گونه‌اند: استعاره[۴۳] و تشبیه[۴۴]. در فشردگی و ایجاز استعاره، زیبائی اسرارآمیزی نهفته است. برخی از آنها همانند استعاراتی است که در آثار رمانتیکهای فرانسه به چشم می‌خورد:

۴۱ـ با این ابیات سعدی مقایسه شود:

چه خوش گفت فردوسی پاکزاد — که رحمت بر آن تربت پاک باد
میازار موری که دانه‌کش است — که جان دارد و جان شیرین خوشست

این مضمون در ادبیات حوزهٔ اسکندریه نیز هست. در Hérédia می‌خوانیم: «درنگ می‌کنی، کبوتری نغمه‌ای چون ناله سر داده است. زندگی شیرین است، ای دوست بگذار زندگی کند».

42- Images
43- Métaphores
44- Comparaisons

مثلاً «رود خواب آنها را بر روی امواجش می‌برد». زبان پارسی به علت نحو غیر دقیقش، اینگونه تعبیرات بی‌نهایت پدید می‌تواند آورد. همانطور که این استعارات با استعاراتی که ما در زبان اروپائی می‌یابیم و با آن‌ها انس و الفت داریم متفاوت است، میان تشبیهات شرقی و غربی نیز وجه فارق خاصی وجود دارد: در مشرق زمین غالباً موجودات بیجانرا به موجودات زنده تشبیه و قیاس می‌کنند، اما در غرب به جای آنکه به سیاق شعر و ادب پارسی بگویند: «گلی پر طراوت بسان گونهٔ یار»، بالعکس چنین می‌آورند: «گونه‌ای لطیف چون گل»....

«بی‌گمان گویندگان شرقی که اسیر اوزان و بحور شعری و قواعد عروضی دست و پا گیراند و ازینرو در بسط و توسعهٔ کامل مضامین غنائی ناتوانند، نمی‌توانند روح خوانندگان اروپائی را....کاملاً سیراب کنند. شعرای پارسی، طبع و تخیلی بسیار ظریف و لطیف دارند اما احساس و تأثر و تعبیراتشان از طبیعت مبالغه‌آمیز و تصنعی است....

«گرچه سعدی اهل استدلال و تعقل و برهان است اما باز در ردیف حکمای اخلاق جای می‌گیرد. البته پیش از او علاوه بر رسالات سیاسی، کتب اخلاقی بسیار در ایران به رشته تألیف درآمده و ادبیات اخلاقی، علم سیر و سلوک و سیاست مدرن بسط و نضج تمام یافته بود. حکمای اخلاق ایران که از پندآموزان عرب بیشتراند آثارشان را به فارسی نگاشته و در تألیفات علمی از زبان تازی سود جستند. برخی حکمت و اخلاق خود را بر مبنای سنت نهادند و فقط به گردآوری کلمات پیامبر و علمای دین و شریعت پرداختند وگروهی دیگرکه فیلسوف‌تر بودند از اخلاق نیقوماخس الهام گرفتند. در ایران خواجه نصیرالدین طوسی این نوع ادب راکه پس از او توفیق شایان یافت آفرید... اما این تألیفات اخلاقی، جزمی و قشری‌اند، و به استثنای منظومهٔ ملال‌انگیز سنائی حدیقةالحقیقه، سعدی نخستین

کسی است که مباحث اخلاقی را به شیوه‌ای شاعرانه بیان کرده و به رشته نظم کشیده است. سعدی از گنجینهٔ قریحه و ذوقش به مشرق زمین حکمتی مهرانگیز و طربناک و نه اخلاقی مطنطن و جزمی عطا فرمود.. ذوق سلیم، طبع بذله‌گو و شیوهٔ ساده و جاندارش مکتبی پدید آورد، بسیار کسان در راهی که وی هموار کرده بود گام برداشتند. با اینهمه سعدی کمتر از عطار و جلال‌الدین رومی که حماسه‌های عرفانیشان موجب پیدایش یکرشته آثار منظومی شد که احیاناً کار را به پریشانی گوئی و هذیان می‌رسانند، پیرو دارد.

گارسن دوتاسی بحق می‌گوید: «سعدی تنها نویسندهٔ ایرانی است که در اروپا شهرت و محبوبیت و اعتبار به دست آورده است». گلستان در قرن هفده به زبانهای فرانسه، آلمانی و لاتینی و هلندی ترجمه شد. در قرن هیجدهم ترجمه‌ها و اقتباسهای این کتاب رو به فزونی نهاد. از آغاز قرن نوزدهم سعدی مورد ستایش ادبا و محققان بود. گوته در پرداختن دیوان شرقی و غربی‌اش (۱۸۱۹) از سعدی مدد و بهره گرفت، Rückert سعدی را بشعر آلمانی برگرداند و پیش از آنان Saint-Lambert فرانسوی در قرن هیجدهم به منظومه‌اش: «فصل‌ها»، شرحی بدین مضمون افزود: «حکایات و اشعار ساده و کوتاه ترجمه از داستانهای شرقی سعدی». در واقع نویسنده با استفاده از یک ترجمهٔ سعدی، به «تقلید مبتکرانه» از او پرداخته بود. «دیدرو» مقاله‌ای به گلستان اختصاص داد. ولتر که تسامح و افکار مدارآمیز سعدی باب طبعش بود آثار او را خواند. مادام Roland به سعدی استشهاد کرد. رمانتیکها نیز از همان آغاز کار او را پذیره شدند چه نام سعدی در شرقیات هوگو آمده بود. ضمناً چاپها و ترجمه‌های سعدی در کشورهای بزرگ اروپا مکرر شد.

این «شهرت و محبوبیت سعدی را (در فرنگستان) تنها در پرتو قرابت

و مشابهت قریحهٔ وی با ذوق فرنگیان توجیه می‌توان کرد. اساساً سبک رسا و توانا و شیرین و بی‌تکلف سعدی او را به غربیان نزدیک می‌کند. در آثار بزرگترین گویندگان پارسی، علی‌رغم نبوغ‌شان به اندیشه‌ای بیگانه و (ازنظر غربیان) نامألوف برمی‌خوریم. اما سعدی در کسوت ترجمه، مقید و محدود به چنین شرط و حدی نیست. اتحاد پایدار و موزون اندیشه و خیال، فلسفه‌ای ملهم از عقل سلیم، اخلاقی به تمام و کمال عملی که به شیوه‌ای یکدست و هموار بیان شده، سعدی را به گفته «رنان» «واقعاً یکی از گویندگان ما» کرده است. اما سعدی نه تنها یکی از گویندگان ماست بلکه گوینده‌ای جهانی است. سعدی جامع جمیع صفات متوسط و متعارف و مزایای مردم‌پسندی است که به ندرت در یک کس گرد می‌آیند و به همین دلیل در صف جمعی که پردازندگان فرهنگ ادبی بشریت‌اند جای دارد».

سرانجام ماسه پس از ذکر تعریف دومنارکه پیشتر آوردیم می‌نویسد: «نام اراسم (Erasme) را نیز به این جمع باید افزود، زیرا زندگی سعدی و لحن طنزآمیز ملایم و پرعطوفتش، اراسم را فرایاد می‌آورد. و اما شباهت و قرابت سعدی با هوراس (Horace) نه بعلت وجود یک دو خصلت مشترک میان آنهاست بلکه بسبب همانندی و یگانگی فکری و روحی آندوست. هر دو در دادن دستورات عملی، نصایحی که فقط مختص به زبدگان و برگزیدگان نیست بلکه برای همگان است، همانندند. هر دو از جزمی و قشری بودن مطلقاً می‌پرهیزند و برای اقناع مردم، منطق خشک بیجانرا وسیله نمی‌کنند بلکه از داستان و تمثیل و لطیفه سود می‌جویند. کمال مطلوب هر دو خوشبخت زیستن در این جهانست. لازمهٔ آن چیست؟ به عقیدهٔ سعدی دم را غنیمت شمردن و در غم گذشته و آینده نبودن:

سعدیا دی رفت و فردا همچنان معلوم نیست
در میان این و آن فرصت شمر امروز را

هوراس نیز بر همین گمانست: Carpe Diem....

«حکیم از دیدگاه سعدی شهریار حیات معنوی است و به نظر هوراس «شاه شاهان»... اما فرزاگی چیست؟ از هیچ چیز رنجه و پریشان نشدن، وقایع و حوادث روزگار را به دیدهٔ قبول نگریستن، لب به شکوه و زاری نگشودن و راه ندادن آز و هراس به خویشتن. شاید برخی این تسلیم و رضا را همسنگ ریاضت بدانند. این سخن راست است اما به شرطی که ریاضت گره از جبین بگشاید و یک دم از گرایش و نیل به سوی مقام قهرمانی باز ماند. سعدی بی‌اعتنائی به مال را که آدمی در دم مرگ به همراه حیات از دست خواهد داد به لطف و نرمی توصیه می‌کند. هوراس در این موعظه با وی همداستان است و به فرجام از نظرگاه هر دو اعتدال و میانه‌روی غایت فرزانگی است... درواقع اخلاقی که سعدی و هوراس می‌آموزند اخلاقیست مبتنی بر غنیمت شمردن دم، ابن‌الوقتی و فرصت‌جوئی که اینهمه زائیدهٔ عصر و زمانی که هر دو درک کرده‌اند یعنی دوران تشنجات سیاسی و نظامی که احساساتی از قبیل ناپایداری و کم دولتی روزگار، سپنجی بودن انسان و قطع علاقه و دست شستن از جهان و دل نبستن به آن، به آدمی تلقین می‌کرده است[۴۵].

۴۵ـ برخی از نویسندگان غربی در مورد بخشی از اخلاق سعدی که رنگ ابن‌الوقتی دارد مبالغه کرده و آنرا بسیار بزرگ جلوه داده‌اند. براون گوید: همانطور که عطار و رومی نمایندگان عرفان پرشور و تعبدی‌اند، سعدی نیز معرف آن قسمت از خوی حیله‌گر ایرانیست که هم دنیوی است و هم اخروی. سعدی واجد شرایط و صفات یک مبلغ مذهبی نیست. اخلاق او عملی و باندازه‌ای عملی است که گلستانرا می‌توان یکی از «ماکیاولی»ترین کتب ادبیات فارسی شمرد».

←

«بی‌گمان وجود وجوه مشابه و مشترک میان سعدی و هوراس تا اندازه‌ای شهرت و محبوبیت سعدی را در مغرب زمین موجب شده است و این منطقی است چه هوراس از دیگر گویندگان باستانی بیشتر خواننده دارد. اما سعدی فاقد مزیتی است که به ادبیات غرب شور و حیات می‌بخشد و آنرا برتر از ادبیات اسلامی می‌سازد و آن تصویر پیکار انسان با خویشتن و حوادث روزگارست. به عنوان مثال اصیل‌ترین زادگان نبوغ ایرانی را با درامهای یونانی که قهرمانانش نومیدانه با تقدیر و سرنوشت می‌ستیزند قیاس کنید. در حماسهٔ ایرانی بویژه صحنه‌هائی پرشکوه خواهید یافت، اما اعتقاد به قضا و قدر (حالت تسلیم و رضای قهرمانان) که سرچشمهٔ نیروی انسانی را می‌خشکاند و از سوز و گداز صحنه‌ها به وجه مؤثری می‌کاهد.

«سعدی که ناپایداری این جهان، گذشت جبران‌ناپذیر ایام، بیهودگی

← اما به عقیدهٔ ***بامات*** نظرات Eté در این باب بحقیقت نزدیکتر است.

H. Bammate, Visages de l'Islam, Lausanne, 1958, p. 244.

به زعم علی دشتی «گلستان رویهمرفته یک کتاب اخلاقی گرانقدری است وا گر پاره‌ای از دستورات اخلاقی و افکار آن بیشتر جنبه ماکیلویکی دارد تا جنبهٔ ایدالی بدان جهت است که مؤلف آن با سیر آفاق و انفس بسیاری که در جهان کرده است اساساً می‌خواهد دستور عملی برای دشواری‌های بیشماری که انسان در زندگانی با آن مواجه است به آدمی بیاموزد. گلستان دربارهٔ همهٔ محرکات نفسانی بشری بحث می‌کند و وسعت و دامنهٔ معقولات آن بقدری است که از پست‌ترین اغراض و هوی‌های انسانی تصور می‌کند تا عالیترین صفات و کیفیات روحی او... بواسطه سیر و آفاق و برخورد با مردمان بسیار از هر قوم و نژاد و از هر دین و ایمان سعدی صاحب مشربی وسیع وسعهٔ صدری بی‌نظیر شده است و همین وسعت مشرب و روحیهٔ جهانی اوست که او را از مردمان معاصر خویش و حتی از بزرگان و متفکرین دورهٔ جنگهای صلیبی نیز متمایزتر و والاتر می‌سازد. این نوسانی که در آراء سعدی مشاهده می‌شود ممکنست ناشی از کثرت مشاهدات و انبوهی مطالب متفرقه باشد. آدم خیلی مجرب و پخته نمی‌تواند درکلیه امور رأی قطعی داشته باشد زیرا در ذهن اینگونه اشخاص بسیار دیده و سرد و گرم روزگار چشیده، هر قضیه‌ای دو رو دارد». قلمرو سعدی، ص ۲۳۴ و ۲۳۵ و ۲۷۳.

پیکار با سرنوشت را به طرز عمیقی احساس می‌کرد، راحت خویش را در گرویدن به نوعی ابیقوریسم بلندپایه یافت. مسلک ابیقور و نه وارستگی مطلق زیرا گذشته از زهد و پارسائی واقعی که در سعدی سراغ داریم سراسر نوشته‌هایش مؤید عشق سوزانش به شعر و افتخار است».

حال که این بحث بپایان می‌رسد بیفایده نیست به نامی که از سعدی در ادبیات فرانسه به یادگار مانده است اشاره کنیم[۴۶]. شاید سخن گفتن از «تأثیر» سعدی در شعر و ادب فرانسه اندکی گزاف‌گوئی باشد اما در این سخن جای بحث نیست که برخی از گویندگان بزرگ فرنگ که ذوق و طبع آنان به قریحه و اندیشهٔ سعدی نزدیک بود از این منبع فیض الهام گرفته‌اند و کلام سحرانگیز سعدی در برانگیختن عواطف و احساساتشان کارگر افتاده است.

نفوذ سعدی درادبیات فرانسه خاصه در نوشته‌های نهضت رمانتیک با تأثیری که دیگر گویندگان ایرانی (چون فردوسی و خیام و حافظ) داشته‌اند همراه است، اما تصریح سهم هر یک در انتقالِ بخشی از میراث ادبی ایران به فرنگیان کاری دشوار و تا اندازه‌ای تصنعی است. وانگهی نشان دادن تأثیر سعدی در شعر و ادب رمانتیک فرنگ مستلزم بحثی کلی و مقدماتی پیرامون نفوذ شعر و ادب و دانش شرقی (منجمله ایرانی) در فرهنگ اروپا (منجمله فرانسه) از قدیم‌ترین ایام تا قرن ۱۹ و نیز بیان علل و موجبات تاریخی، اقتصادی و سیاسی آنست و چنین بحثی ما را از موضوع این مختصر بسیار دور می‌کند اما از این نفوذ می‌توان بالاجمال سخن گفت و برای به دست دادن معیار کار به ذکر چند نمونه و مورد اکتفا کرد.

۴۶ـ با استفاده از متمم رساله هانری ماسه و مقاله «سعدی در اروپا» که در روزنامه اخبار ایران پنجشنبه ۳۰ دی ۱۳۳۸ به چاپ رسیده است.

آندره دوریر منتخبی از گلستان را به زبان فرانسه برگرداند و به سال ۱۶۳۴ تحت‌عنوان «گلستان یا سرزمین گلها» در پاریس به چاپ رسانید[۴۷]. «این ترجمه با همه نقائصی که داشت از سوی صاحبنظران اروپا که نخستین بار با یکی از آثار بدیع ادبیّات ایران مواجه می‌شدند با شور و علاقه سرشار استقبال شد». دیری نپائید که آوازهٔ شهرت سعدی در فرنگستان پیچید و ادب‌پژوهان کشورهای اروپا این میهمان روحانی شرق را با مهر و گرمی تمام پذیره آمدند. از اینرو ترجمه‌ها و چاپهای گلستان و بوستان به زبانهای بیگانه بسیار و مقالات و ملاحظات انتقادی خاورشناسان درباره سعدی و نوشته‌هایش فراوان است. در همان قرنی که دوریر ترجمه منتخبی از گلستان را به چاپ رسانید[۴۸]، ترجمه‌های گلستان به زبانهای آلمانی و لاتینی و هلندی نیز انتشار یافت. یکسال پس از طبع ترجمهٔ فرانسوی گلستان، «فریدریش اکسن باخ» آنرا به زبان آلمانی برگرداند. در ۱۶۵۱ (در آمستردام) Jentius گلستان را برای شاهزاده ساکسونی به لاتینی ترجمه کرد و در ۱۶۵۴ (در هامبورگ) الئاریوس Oléarius دوباره آنرا به آلمانی برگرداند. در ۱۷۷۴ منتخبی از گلستان به قلم استفن سالیوان (Sullivan) به زبان انگلیسی ترجمه شد و مشهور است که توماس هاید (Thomas Hyde) بوستان را در قرن هفدهم به انگلیسی برگرداند. اما قطعاً یکی از قدیمی‌ترین ترجمه‌های چاپ خوردهٔ بوستان (به سال ۱۶۸۸ در آمستردام) به زبان هلندی و به خامهٔ D. Havart است[۴۹].

در قرن نوزدهم ترجمه‌های کامل و مطمئن گلستان و بوستان به زبان‌های اروپائی انتشار یافت. ***شارل دوفرمری*** ترجمهٔ گلستان و ***باربیه***

۴۷ـ دوریر ترجمهٔ قرآن را نیز بسال ۱۶۴۷ در پاریس منتشر ساخت.

۴۸ـ باید دانست که شاردن نیز در سفرنامه خود ترجمه گلچینی از گلستانرا آورده است.

۴۹ـ دائرةالمعارف اسلام، ۱۹۳۴، ص ۴۰، مقاله مربوط به سعدی، بقلم J. H. Kramers

دومنار ترجمهٔ بوستان را با مقدمه و حواشی سودمند به زبان فرانسه منتشر کردند. در همین سده، گلستان را **گراف** به زبان آلمانی، **نازاریانتس** به زبان روسی، **ایستویک** به زبان انگلیسی[۵۰] و **کازیمریسکی** به زبان لهستانی برگرداندند[۵۱].

از همان زمان که نخستین ترجمه‌های گلستان در اروپا به طبع و نشر رسید، گویندگان فرنگ ازین منبع سرشار الهام گرفتند. ریشه و زادگاه برخی از حکایات حکمت‌آموز و نظرات داستان‌سرایان و شعرا و فیلسوفان اروپائی را در نوشته‌های سعدی باید جست. اینان به تصدیق صاحبنظران، مضامینی از شیخ اجل به عاریت گرفته در ادبیات غرب رواج داده‌اند.

در مجموعه آثار منظوم ژان دولافنتن که ظاهراً بیش از همه به این گنج شایگان دسترس داشت، قصه‌هائی هست که به تصدیق سخن‌سنجان،

۵۰ـ برای آگاهی بیشتر از ترجمه‌های گلستان و بوستان سعدی به زبان انگلیسی رجوع کنید به مقاله سعید نفیسی: «روابط فرهنگی ایران و انگلستان» در نشریه وزارت امور خارجه بهمن ماه ۱۳۳۸ از ص ۳۱ ببعد.

چون سخن از ترجمه آثار سعدی به زبان انگلیسی در میان است بی‌مناسبت نیست نامه‌ای را که وزارت امور خارجه ایران به عنوان «ملکم» سفیر ایران در انگلستان فرستاده است بیاوریم:

«***وزارت امور خارجه***

مورخه ۲۳ شهر جمادی‌الثانیه ۱۳۰۶

جناب جلالت مآبا در هفتهٔ سابق که بجواب پاکتهای دهم و یازدهم زحمت داده شد بفرستم که محض اظهار و استدعای آن جناب نشان از درجه سیم بافتخار عالیجاه «سرادوین له‌نولد» که کتاب مرحوم شیخ را نظماً بانگلیسی ترجمه نموده است مرحمت شد چون هنوز فرمان آن هم بصحه و مهر مبارک مزین نشده بود بهمان اطلاع خاطر شریف اکتفا شد حال آنکه فرمان آنهم بصحه و مهر مهرآثار توشیح یافت، در ضمن همین پاکت ارسال باین مختصر برای اطلاع خاطر شریف زحمت داده شد زیاده زحمتی ندارم».

(نقل از یغما تیرماه ۱۳۳۰)

۵۱ـ این فهرست کامل نیست.

مقتبس از سعدی است. داستان «رؤیای مغول» (Le songe d'un habitant du môgol) به تصدیق شال دوفرمی و Chauvin از این حکایت سعدی که در باب دوم گلستان (در اخلاق درویشان) آمده اقتباس شده است: «یکی از صالحان بخواب دید پادشاهی را در بهشت و پارسائی را در دوزخ. پرسید که موجب درجات این چیست و سبب درکات آن چه که مردم خلاف این همی می‌پنداشتند. ندا آمد که این پادشه بارادت درویشان به بهشت اندر است و آن پارسا بتقرب پادشاهان در دوزخ..»[۵۲] به عقیدهٔ Walckenaër لافنتن از راه ترجمهٔ دوریر به این داستان دست یافت. به نظر دوفرمری داستان «گوش خرگوش» Les oreilles du lièvre لافنتن و «قصهٔ بخیلی که زرش بردند و سنگ به جای آن نهادند» نیز از یک حکایت سعدی[۵۳] آب خورده است (Chauvin نیز بر همین گمانست) و این بیت گلستان:

بـــدریا در مـــنافع بـــیشمار است وگر خواهی سلامت بر کـنار است

(باب اول) و از همان داستان، این حکم: عمل پادشاهان چون سفر دریاست خطرناک و سودمند یا گنج برگیری یا در طلسم بمیری.

یـا زر بـهر دوست خـواجـه در کـنار یا موج روزی افکندش مرده بر کنار

یادآور این شعر لافنتن است La mer promet monts et merveilles و همو شباهت آشکاریرا که میان این حکایت لافنتن: L'astrologue qui se laisse tomber dans un puits (قصهٔ آن ستاره‌شناس که بچاه اندر افتاد وی را گفتند

۵۲ـ شال دوفرمی می‌نویسد: لافنتن درین تمثیل «اندیشه‌های یونانی و شرقی را بهم آمیخته است» (ترجمه گلستان پاریس ۱۸۵۸).

۵۳ـ هـ ماسه آنرا حکایت 1 صفحهٔ ۱۶ گلستانی که در دسترس داشت می‌داند اما ندانستم که این داستان کدامست.

تو که پیش پای خویش نیاری دید بر فراز سر خود چه توانی خواند؟) و حکایت زیر از سعدی وجود دارد، خاطرنشان می‌سازد: «منجّمی بخانه درآمد، یکی مرد بیگانه را دید با زن او به هم نشسته، دشنام و سقط گفت و فتنه و آشوب خاست. صاحبدلی که بر این واقف بود گفت:

تو بر اوج فلک چه دانی چیست که ندانی که در سرایت کیست»

گارسن دوتاسی[۵۴] به شباهتی دیگر اشاره می‌کند: سعدی می‌فرماید دشمن دانا به از نادان دوست، لافنتن می‌گوید:

Rien, n'est si dangereux qu'un ignorant ami, mieux vaudrait un sage ennemi.

Senecé (۱۷۵۷-۱۶۴۳) یکی دیگر از نویسندگان این عصر نیز از سعدی متأثر است.

در قرن ۱۷ و بخصوص ۱۸ «آسیا مهد تمدن‌های کهن از نظر مردم اروپا بود و جلوه‌ای سحرآمیز داشت. طبیعةً سعدی نیز یکی از مظاهر جدل‌ناپذیر این عظمت به شمار می‌رفت. ازینرو کسانی که مفهومی مبهم اما پرشکوه از مشرق داشتند با علاقه و احترامی خاص به سعدی و آثارش می‌نگریستند».

دیدرو مقاله‌ای به گلستان اختصاص داد[۵۵]. *ولتر* گلستان را خوانده بود و از ترجمه «خیالی» آن کتاب سخن می‌راند. در نامه‌ای به تاریخ ۵ ژوئن ۱۷۵۲ از پتسدام خطاب به Forney سردبیر Bibliothèque Impériale دربارهٔ این ترجمهٔ موهوم که به خود نسبت می‌دهد، می‌نویسد: «به من خواهید

54- Allégories, récits poétiques et chants populaires, p. 202.

(چاپ دوم) از صفحهٔ ۱۹۷ تا ۲۱۰ ترجمه پندنامه منسوب به سعدی آمده است.

55- Diderot, Ed. Assézat et Tournex, Paris, 1875, t. IV.

گفت برای ترجمه سعدی دانستن زبان فارسی لازم است، آیا شما با زبان پارسی آشنائی دارید؟ سوگند یاد می‌کنم که یک لغت فارسی نیز نمی‌دانم اما همانگونه که La Motte می‌توانست هومر را ترجمه کند من نیز سعدی را به زبان فرانسه برگردانده‌ام». تسامح و افکار مدارآمیز سعدی در زمینه معتقدات مذهبی و فلسفی بی‌گمان مورد ستایش و پسند ولتر بوده است.

دو فرمری این شعر ولتر را:

Qu'un perse ait conservé le feu sacré cent ans, Le pauvre homme est brulé quand il tombe dedans

مقتبس ازین بیت گلستان می‌داند:

اگر صد سال گبر آتش فروزد　　بیک دم کاندرو افتد بسوزد

(باب اول گلستان در سیرت پادشاهان)[۵۶]

خانم نیره صمصامی در رسالهٔ محققانه‌اش با عنوان L'Iran dans la littérature frençaise، پاریس (۱۹۳۶)، می‌نویسد: «معتقدات حکما و گویندگان پندآموز ایران با نظرات فلاسفه فرانسوی قرن هیجدهم شباهت و قرابت بسیار دارد. فردوسی، سعدی و سایر شعرای ایرانی از این نظر با ولتر و مونتسکیو و دیدرو هم مشرب‌اند که هرگز شاهین تیزپر خیال و شورآفرینش هنری‌شان موجب نشد که از نفع عمومی نوشته‌هایشان غفلت ورزند، بلکه خوشبختی و اصلاح حال بشریت همواره در آنها مدّ نظر است... فلاسفه همداستان با آموزگاران اخلاقی ایران هواخواه

۵۶- این بیت در ویس و رامین فخرالدین گرگانی در حدود ۴۴۶ هجری بدینگونه آمده است:

اگر صد سال گبر آتش فروزد　　هم او روزی بدان آتش بسوزد

(ویس و رامین به تصحیح مجتبی مینوی طهران ۱۳۱۴ ص ۴۴۳).

دگرگونی ناگهانی نظام اجتماعی نیستند بلکه خواستار بهبودی و تکامل معقول قوانین و آداب و رسوم اجتماعی بر مبنای تعالی و اصلاح تدریجی افراد جامعه‌اند... سلطان مستبد ولی روشن ضمیر و خردمندی (که ولتر برای ادارهٔ اجتماع شایسته و لازم می‌داند) با تصویر سعدی از خسرو انوشیروان عادل شباهت و قرابت بسیار دارد... فلاسفهٔ قرن هیجدهم خصوصاً تعالیم مربوط به برادری، محاسن اتفاق و اتحاد، بشردوستی راستین، احتراز از پیش داوری به نیّت تحّری حقیقت را در سعدی می‌جستند.... وکسانیکه به پیکار با ریاکاری و ظاهرسازی روحانیون عصر برمی‌خاستند، سعدی را (که با گندم نمایان جوفروش در جنگ و ستیز بود) با خود همداستان می‌یافتند... دستور فرزانه‌ایکه سعدی وصف کرده است با ناصح و مشاور خیرخواه و هوشیاری که ولتر حضورش را در خدمت شاهان آرزو می‌کرد شباهت بسیار دارد... فلاسفهٔ قرن هیجدهم برخلاف شعرای قرن ۱۹ به جنبهٔ اخلاقی، آموزشی و فلسفی سعدی بیش از خصوصیات هنری و ادبی‌اش اعتنا و توجه داشته‌اند... ولتر در عصر و زمان خود بی‌گمان بیش از دیگران در مورد ایران صاحب اطلاع بود. از دولت او ایران مهد فلسفه و بشر دوستی، در اذهان عمومی، جانشین تصور سرزمین رؤیاآمیز هزار و یکشب گردید... اما ایران از رهگذر آثار سعدی در نوشته‌های ولتر تأثیری پی‌گیر و عمیق کرد (مثلاً ملاحظات سعدی در خصوص رفتار و کردار شاهان نمودار این تأثیر و نفوذ است).

«... خلاصه آنکه میان اخلاق سعدی و مسلک ولتر شباهتهائی وجود دارد... فلاسفه قرن ۱۸ به وصف و معرفی سرزمین‌هایی علاقمندند که نوع حکومت آنها با نظرات و انگاره‌هایشان مطابقت و موافقت دارد و آنچه نزد آنان آرزو و تمایلی بیش نیست در آن سرزمینهای مطلوب به تحقّق پیوسته است. اعتقاد به کشور بهشتی دوردستی که مهد عدالت و

حکمت است از نیازمندی‌های آنهاست و نیرو و همتشان در پراکندن تخم امید و ایمان به وجود جامعه‌ای نکوتر، از سرچشمهٔ همین اعتقاد سیراب است، ازینرو مشرق زمین به طور اعم و ایران به خصوص در آثار فلاسفه نقشی بدیع و اصیل دارند: هم منبعی الهام‌بخش‌اند و هم فضایی بیکران و آزاد که شاهین خیال‌شان در آن بال و پر می‌گشاید... وصف ولتر از پادشاهی دادگر و منصف به تعاریف سعدی در همین مورد به غایت نزدیک است... و مخالفت سعدی با ریاکاران روحانی‌نما بی‌گمان همانند معتقدات ولتر و موردپسند او بوده است...»[۵۷].

نویسندگان دیگری نیز در این قرن به اقتباس مضامینی از سعدی پرداختند، منجمله: Saint-Lambert (سن لامبر) (که ذکرش پیش از این آمد و تاریخ چاپ نوشته‌اش ۱۷۷۲ میلادی است)، Le Bailly و مادام رولان (Roland) «که توجه و علاقه‌ای خاص به سعدی داشت و در نامه‌های معروفش احیاناً به لطایف و نکات او استشهاد می‌کرد». گوئی در آنروزگار آشنائی با نوشته‌های شرقی و خاصه سعدی از نشانه‌های فرهنگ و تربیت به شمار می‌رفته است و کسانی که به شعر و ادب شرق معرفت

۵۷ـ «سعدی مانند فلاسفه قرن ۱۸ مسیحی سلطنت را ناشی از مردم می‌داند، ولی عامل دینی را مقدم داشته، عدالت و انسانیت را لازمهٔ جلب رحمت خداوند می‌گوید. در زمان سعدی و شعرای قبل از وی کسی چنین سخن نگفته است، یا من بخاطر ندارم که شعرا و نویسندگان قبل از سعدی این اصل شریف اجتماعی را که «قوت و قدرت از ملت ناشی می‌شود و حکومت جز امانت‌دار این ودیعه یا هیئت عامله اجتماع چیزی نیست» بیان کرده باشند. این اصل در قرن ۱۸ میلادی قوت گرفت و انقلاب کبیر فرانسه آنرا مقرر داشت... (اما) سعدی این اندیشهٔ بزرگ را گفته رد می‌شود، آن فکر فلسفی را که امثال ولتر و روسو و سایر نویسندگان قرن ۱۸ میلادی بسط دادند دنبال نمی‌کند. روح مذهبی بر جنبه فلسفی وی غلبه دارد. علاوه در آن عصر طرز فکر مردم نیز چنین بوده و مبادی دینی مؤثرترین عوامل اجتماع بشمار می‌رفته و یگانه وسیله تعدیل هیئت حاکمه و متوجه ساختن آنها بوده است بوظایف خود...»، قلمرو سعدی، ص ۷-۳۳۶، ۳۱۱.

داشتند به خود می‌بالیده‌اند از جمله: Fréron که نام مستعار سعدی را در پای نوشته طنزآمیزش درباره ولتر نهاد، Abbé Blanchet که از گلستان در نگارش Apologues et contes orientaux (پاریس ۱۷۷۴) سود برد و Herder آلمانی که در گوته تأثیر و نفوذ بسیار داشت و جنبهٔ اخلاقی و آموزشی نوشته‌هایش بر دیگر جوانب آن می‌چربد. هر در به سعدی ارادت و عنایتی خاص داشت و برخی از حکایات گلستانرا به آلمانی برگرداند.

در قرن نوزدهم، چنانکه گفتیم، ترجمه‌های کامل گلستان و بوستان به اکثر زبانهای اروپائی انتشار یافت و گویندگان و ادبا سعدی را به غایت معظم و مکرم داشتند. Pignotti ایتالیائی و La chabaussière فرانسوی به تقلید از سبک سعدی پرداختند. گوته در دیوان شرقی و غربی (۱۸۱۹) معانی و مضامینی از سعدی جای داد. Rückert شاعر آلمانی گلستان را به نظم درآورد (در یادداشتهای روکرت که پس از وی توسّط خواهرش منتشر شد قطعه‌ای درباره سعدی وجود دارد).

نهضت رمانتیسم که «پیدایش‌اش تا اندازه‌ای مرهون انتشار اینگونه آثار شرقی بود، از آغاز ظهور به استقبال سعدی شتافت». **ویکتور هوگو** عباراتی از سعدی را سرلوحهٔ سه شعر در شرقیات Les orientales (خاصه رجوع شود به قطعه La captive همین کتاب شعر که به طرز شگفت‌آوری یادآور سعدی و گلستان است) قرار داد. تأثیر سعدی در افسانه قرون Légende des siécles نیز پیداست. «تصوری که هوگو از ایران پیش از مطالعه ترجمه‌های Fouinet داشت، ناشی از یک مطالعهٔ سطحی سعدی و کتاب هفتم هرودوت بود. خود گوید: در قرن لوئی چهاردهم، همه یونان‌شناس بودند، اکنون همه شرق‌شناس‌اند». «وجه مشترک میان سعدی و هوگو، دریافت زبان اشیاء (طبیعت) است. این فهم هر دو را محفوظ می‌داشته

است. تأثیر سعدی در هوگو خاصه از طریق الهام افسانه‌های پندآمیز و اخلاقی نمایان است (همچنین علاقه و توجه هوگو به رنگ‌آمیزی و جلابخشی کلام متأثر از شیوهٔ سخن شعرای پارسی و سعدی است). اما مشابهت و حتی همخوانی قریحهٔ سعدیَ و طبع هوگو از این فراتر می‌رود. بسیاری از افکار و مفاهیم، مشترک میانِ هر دو آنهاست، خاصه تأمل ایام گذشته کردن و بر عمر تلف شده تأسف خوردن و غنیمت شمردن دم و اظهار اندوه از گذشت زمان و اندیشیدن به جوانی و عشقهای از دست شده... سعدی گوید: «گل بستان را چنان که دانی بقائی و عهد گلستان را وفائی نباشد». این سخن سعدی به هوگو اشعاری همانند در زمینهٔ ناپایداری روزگار و جهان نیست جز فسانه و باد الهام کرده است، خاصه شعری از هوگو در افسانهٔ قرون که بدینگونه آغاز می‌شود:

Cambyse ne fait plus un mouvement; il dort

یادآور همین سخن سعدی است[۵۸]

بالزاک (Le lys dans la vallée ۱۸۷۸ و La Fille aux yeux d'or ۱۸۷۶) و آلفرد دوموسه (در Mélanges de littérature et de critique ۱۸۶۷) از سعدی نام می‌برند و هر کدام به شیوه‌ای او را می‌ستایند. مادام Desbordes-Valmore (در Poésies inédites ۱۸۶۰) مضمون «بوی گلم چنان مست کرد که دامنم از دست برفت» را اقتباس کرد و به نظم آورد. «.. خانم دبورد ــ والمور چون ویکتور هوگو به سعدی که از دیدگاه هر دوی آنان، حساس‌ترین و غنائی‌ترین گویندهٔ ایرانیست، علاقه و عنایتی خاص داشت و او را بر دیگر شعرای پارسی ترجیح می‌داد... در آثار سعدی و دبورد ــ والمور جوش و خروش عشقی پرشور، و شرربار که عاشقانرا از خود

۵۸ـ حاج سیدجوادی، ویکتور هوگو و ایران، Journal de Teheran شماره‌های ۱۲ و ۱۳ اردیبهشت ۱۳۴۴.

بی‌خود می‌کند پیداست، منتهی دبورد ـ والمور، فقط از زبان گویندهٔ ایرانی سود جسته و الهام گرفته و به معنی و مفهوم عرفانی آن توجه و اعتنائی نداشته است. به عبارت دیگر وی مضامین غزلیات شیخ را در قالب عشقی که از لحاظ ظرافت و لطافت و وسعت به پایهٔ تغزل شیخ نمی‌رسد ولی در شور و گرمی کمتر از آن نیست، ریخته است... لامارتین نیز در تألیف نمایشنامه کوچکی (۱۸۴۱) تحت تأثیر الهام‌بخش سعدی بوده است...»[۵۹].

تئوفیل گوتیه، *لوکنت دولیل*، Armand Renaud, jean Lahor، *کنتس دونوای* (کلامش در دیباچهٔ دلاویزی که بر گلستان نوشته است سحرآساست)، *موریس بارس* (Le jardin sur l'oronte) و Princesse Bibesco به صور مختلف از سعدی و فردوسی و خیام و حافظ رنگ گرفته و تأثیر پذیرفته‌اند و بحث جامعی در این باب بی‌گمان موضوع نوشته جداگانه‌ای تواند شد. سعدی با وجود رخنه و نفوذ سخن‌سرایانی چون فردوسی و خیام و حافظ در شعر و ادب فرانسه قرن ۱۹، مقام غنائی‌ترین گویندهٔ ایرانی را که شعرای رمانتیک بر او شناخته بودند از دست نداد. «حتی بالزاک آنجا که از شور و حال و جذبه و خیال و هنگامه پریان در جهانی جادووش سخن می‌گوید به سعدی استشهاد می‌کند» و پیرلوتی می‌نویسد: «سعدی ساده‌تر از حافظ و سخنگوتر ازوست و نیز کمتر از خواجه به استعاره و کنایه توسل جسته است، ازینرو در مغرب زمین بیشتر نفوذ کرده است»

ظاهراً گویندگان و ادبای رمانتیک فرانسه از حدیث عشق گل و بلبل شعر فارسی بیش از هر مضمون دیگر اقتباس و استقبال کرده‌اند.

۵۹ـ نک به رسالهٔ خانم نیره صمصامی.

سعدی را الهام‌بخش این معنی باید دانست و به جرأت می‌توان گفت که این مضمون لطیف از رهگذر آثار سعدی و ترجمهٔ آنها به زبانهای اروپائی، در شعر و ادب فرانسه جای گرفته و سکه قبول یافته است.

به روزگار ما «اوژن مانوئل E. Manuel شاعر متأخر فرانسه هم که ملهم و متأثر از سعدی است، در کتاب «اشعار خانه و دبستان» آنحکایت شیخ را که درکودکی «در خدمت پدر نشسته و همه شب دیده بر هم نبسته و مصحف عزیز در کنار گرفته بود» اقتباس کرده، به خود بسته است[۶۰].

پس فرانسه معاصر نیز سعدی را فراموش نکرده است. رسالهٔ محققانهٔ ماسه دربارهٔ احوال و افکار سعدی از جمله کوششهای پرارجی است که خاورشناسان در راه شناساندن سعدی به غربیان کرده‌اند. خانم نیّره صمصامی در رساله‌اش به تفصیل از وجوه مشترک میان هانری دومونترلان H. De Monterlant و خیام و سعدی و حافظ چه از لحاظ اندیشه و چه از نظر شیوهٔ بیان سخن می‌گوید. دومنترلان جائی می‌نویسد: «کلمه شعر مرا به یاد گویندگان شرقی و رمبو و بودلر می‌اندازد. با این لغت به چین و هند و خصوصاً به ایران می‌اندیشم».

گل و بلبل و شمع و پروانه سعدی از جمله تشبیهات دل‌انگیز ادبی است که امروزه زبانزد همگانست. در زبان برخی از گویندگان غربی نام این استاد غزل همیشه همراه با باغ و گل و بلبل می‌آید چنانکه شاعر نوپرداز فرانسه Guillaume Apollinaire گوید:

Il songe aux roses de Sâadi

۶۰ـ ایضاً Lafcadio Hearn (۱۸۵۰-۱۹۰۴) شاعر آمریکایی‌تبار دارای ملیت ژاپنی در Feuilles éparses de littératures étranges به تجلیل از سعدی پرداخته است.

Et soudain sa tête se penche

Car une rose lui redit

La noble courbe d'une hanche[۶۱].

و در این وصف دلکش لوئی آراگون از ایران نیز گوئی روح طربناک سعدی متجلی است:

... Dans le soleit implacable sur ce pays de poussière, où la poésie est de fontaine et de rossignol.[۶۲].

فرانتس توسن (Franz Toussaint) نیز گلستان را با عنوان: Le Jardin des roses ترجمه کرده است، پاریس ۱۹۵۱. ایضاً پی‌یر سگرس: Gulistan le jardin des roses, version intégrale par Pierre Seghers, Paris, 1977.

61- Ombre de mon amour (roses guerrières.)

62- L. Aragon: La semaine sainte.

ژ ـ هـ بوسکه (G. H. Bousquet)

گوته و اسلام[1]

«In Islam leben wir alle, unter welcher Form wir uns auch Muth machen»

گوته به شوپنهاور ۱۸۳۱/۹/۱۹

«به هر طریقی که بخواهیم به خود دل دهیم (فرقی نمی‌کند) چون همه با اسلام سر می‌کنیم (هدف‌مان در زندگی اسلام است)». این جمله چنان خصلتی دارد که ما را به شگفتی وامی‌دارد، خاصه که گوته سخنانی همانندش گفته است[2]:

پیش از توضیح تأثیر و میزان بُرد این کلام، باید دید گوینده‌اش از چه جهاتی به اسلام توجه و التفات یافته است.

1- in: Studia Islamica, XXXIII, PARIS, MLMLXXI (1971).

گزینه‌ای از این ترجمه بی‌اطلاع مترجم در مجله سروش مورخ ۱۳۷۲/۲/۱۸ به چاپ رسید.

۲ـ از نامه‌اش به میر J. H. Meyer: «باید در اسلام استقامت ورزیم» (۱۸۱۶/۷/۲۹)؛ به ویلمر Willemer می‌نویسد: «دیر یا زود باید به اسلامی معقول ایمان بیاوریم» (۱۸۱۷/۶/۱۵)؛ و در ۱۸۲۰/۹/۲۰ به زلتر Zelter می‌گوید: «نظریاتم به بهترین نحو در اسلام بیان شده‌اند»، و غیره.

این موضوع برخلاف توّجه و التفات ولتر و مارکس و انگلس به اسلام[۳]، خاصه از پایان قرن گذشته در آلمان و دیگر ممالک بارها مورد بررسی قرار گرفته است؛ امّا احتمال دارد که از میان فرانسویان (منجمله خودم)، اندکی آن مطالعات را دیده و خوانده باشند. من صورت قضیّه را شرح می‌دهم و از دیدگاه خاص خویش به توضیح برخی از آن بررسی‌ها خواهم پرداخت.

در زیر صورت تحقیقاتی را می‌آورم که به آنها رجوع کرده‌ام:

E. Beutlesr شرح‌وی برچاپ سوم (Brême, 1956, C. Schüneman, édit) دیوان غربی ـ شرقی West-Östlischer Divan (از ص ۳۱۱ تا ص ۸۲۰) که مرجعی اساسی است.

Krüger-Westend, Goethe and das Arabische در: Goethe Jahrbuch, T. XXIV, 1903 و: Goeth un der Orient, 1903، که امروز کهنه شده است.

H. Loiseau, «Goethe et l'Orient»,

در: Revue de l'Enseignement des langues vivantes، مجلّد ۵۱، ۱۹۳۴، که تحقیقی شتابزده امّا روشن است.

J. Minor, Goethes Mahomet, Iéna, 1907. E. Dietrich, édit.

که تحقیقی روشن و بسیار سودمند است.

K. Mommsen, Goethe und der Islam.

خطابه‌ای که به سال ۱۹۶۴، در G. Gesellschaft اشتوتگارت، ایراد شده است، و تحقیقی مختصر امّا بسیارِ عالی است.

R. Petsch, «Zu Goethes Mahomet»,

در: Zeitscher. Für deutschen Unterricht، مجلّد XXIX، ۱۹۱۵.

۳ـ نگاه کنید به مقالاتم مندرج در همین مجله: شماره XXVIII، سال ۱۹۶۸؛ و شمارهٔ XXX سال ۱۹۶۹.

H. H. Schaeder, Goethe Erlebnis der Ostens, Leipzig 1938, J. C. Hinricks, 6d.

مجموعه‌ای از خطابه‌ها و.. که منحصر و محدود به اسلام نیست و کاری اساسی است.

I

ملاحظات مقدّماتی

ی. و. گوته (۱۷۴۹-۱۸۳۲)، متولّد در فرانکفورت ـ سور ـ لومین (Francfort-sur-le Main) از ۱۷۷۵ تا مرگش (بجز اقامتی در ایتالیا از ۱۷۸۷ تا ۱۷۸۸) در دربار شارل ـ اگوست، دوک بزرگ ساکس ـ وایمار و سپس در دربار جانشینش زیست.

خصیصهٔ شگفت انگیزش، شمول و جامعیّت نبوغ اوست[۴]. درواقع دانته، مردیست که به یک کتاب شهره است، و آوازهٔ شکسپیر مرهون یک نوع ادب است. امّا گوته تقریباً در همه زمینه‌ها، طبع آزمایی کرده، قلم زده است: در شعر و در تئاتر (مگر به نثر، به نظرم)، و در آن انواع ادب، به بلندترین قله‌ها رسیده است. امّا گوته نایب بی‌بدیل دارالحکومه[۵] و مدیر عالی تئاتر و عندالاقتضاء بازیگر[۶]، و نگارگری که در نقش‌پردازی دستی و مهارتی دارد نیز هست. و دست آخر، بویژه، دانشمندی است که در تاریخ علوم مختلف طبیعی موجب نام است و حتّی در کتبی که برای غیر

۴ـ آمپر J. J. Ampère در ۱۸۲۷ به پدرش نوشت: «از همه چیز آگاه است، به همه چیز علاقه‌مند است، در باب همه چیز صاحب‌نظر است. گوته مرد شگرفی است».

۵ـ امیرنشین وایمار که ۳۶۰۰ کیلومتر مربع وسعت دارد، به اهمیّت یک ایالت متوسط فرانسه نیز نیست.

۶ـ نقش اورست Oreste را در تراژدی ایفی ژنی Iphigénie بازی کرد.

متخصّصان نوشته شده نیز ازو به عنوان دانشمند یاد می‌کنند[۷]. و اگر در ردّ نظریهٔ نیوتون در باب رنگ‌ها، دچار اشتباه فاحشی شده[۸]، در کان‌شناسی و گیاه‌شناسی و استخوان‌شناسی (کشف استخوان میانی فک اعلی os intermaxillaire) و در نظریهٔ تطور یا تکامل به کشفیاتی نائل آمده است. خلاصه آنکه به نظر ما هرگز ذهنی شامل‌تر و جامع‌تر از ذهن گوته وجود نداشته است و در حقیقت وی از میکل‌آنژ و لئونار سر است.

در چنین احوالی جای شگفتی نیست که در زمینهٔ شرق‌شناسی به اسلام علاقه‌مند شده باشد. همچنانکه به بسیاری چیزهای دیگر شرق نیز توجه داشته است.

گوته علاوه بر آنکه به ادبیّات عبری (به بند II این مقاله نگاه کنید) و به متون عربی و فارسی که موضوع این تحقیق‌اند، علاقه‌مندی نشان داده، به دیگر نوشته‌های ادبی شرق نیز توجه داشته است[۹]. مطالعهٔ ترجمه‌ای از کالیداسا Kalidasa (۱۷۹۱)، او را به دیگر متون هندو علاقه‌مند کرد که موضوع دو اثر: der Paria و der Gott und die Bajadere را به وی الهام بخشیدند. معهذا برای هنر و اندیشهٔ پیچیدهٔ هند، در خود کششی نیافت. در حدود سال ۱۸۲۷ به خاور دور علاقه‌مند شد و اشعاری با عنوان Chinesisch-deutsche Jahres-und Tageszeiten سرود که به اعتباری قرینهٔ «دیوان» وی محسوب می‌شوند (به بند III نگاه کنید). در این اشعار، «گوته از نو به طرزی شگفت‌انگیز، فلسفهٔ خاصش را

۷ـ به عنوان مثال در:

Ed. Persier, La philosophie zoologique avant Darwin (1884).

و در: مجلّد Biologio II (۱۹۶۳)، جزء مجموعهٔ Fischer Lexikon.

۸ـ وی حتّی باور داشت که این ردیّه تنها مایهٔ شهرت و افتخارش خواهد بود!

۹ـ و حتی به ادبیّات شرق نزدیک: ادبیّات عامیانه صربستانی (serbe) و نوهلنی که از موضوع تحقیق ما خارج‌اند.

با آنچه که از فرهنگ و اندیشهٔ چین دریافته درآمیخته است» (Loiseau).

منابع اسلامی‌ای که الهامبخش گوته بوده‌اند کدامند؟ امّا نخست باید دانست که آیا وی با زبانهای شرقی آشنایی داشته است یا نه؟

الف ـ در آنچه به زبان عبری مربوط می‌شود، وی در پانزده سالگی علاقه‌مند به فراگرفتن آن زبان شد، و پیش از آن، در کودکی زبان yiddisch[۱۰] را آموخته و برای نوشتن «رمانی به اسلوب نامه‌نگاری» به چندین زبان، آنرا نیز به کار برده بود. در حدود دهسال بعد نشیدالاناشید را (به آلمانی) برگرداند، که به اعتقاد متخصصان، این ترجمه آشکارا باید به دست کسی صورت گرفته باشد که به خوبی می‌توانسته به اصل (عبری غزل غزلهای سلیمان) رجوع کند. همچنین شخصاً تحقیقاتی در باب شش کتاب اوّل عهد عتیق انجام داد. و در حدود یک قرن بعد، شرق‌شناس صاحب نام ژولیوس ولهاوزن Julius Wellhausen به ناچار تصدیق کرد که گوته در بعضی نکات، به همان نتائجی که خود وی یافته، رسیده بوده است[۱۱].

ب ـ آشنایی وی با زبان عربی، محّلِ بحث و گفتگو است. در حدود سال ۱۹۰۰، Krüger-Westend تأیید کرد که گوته زبان عربی می‌دانسته است. امروزه همه متفق‌القولند که چنین نبوده است. ازینرو بر سر این مسأله دیگر اصرار و تأکید نمی‌ورزیم. گوته و دوستانش خوش داشتند که

۱۰ـ واژهٔ انگلیسی، ثبت و ضبط انگلیسی واژهٔ آلمانی jüdicsh (یهود Juif). زبانی مخلوط، مرکّب از عبری و آلمانی.(م).

11- J. G. Frazer, Le Folklore dans l'Ancien Testament, frad. franç., p. 409, n. 1237.

«به عربی بنویسند» یعنی تمرین خوشنویسی (به خط عربی) کنند و شاید گوته کوشیده باشد که مقدمات بس ابتدایی صرف و نحو عربی را نیز بیاموزد، همین و بس.

ج ـ و امّا در باب زبان پارسی، همه همواره بر این عقیده بوده‌اند که گوته زبان فارسی نمی‌دانسته که ظاهراً زبان بس آسانی است، با وجود آنکه دیوان حافظ، منبع الهام عمدهٔ وی در مورد اسلام بوده است.

حاصل کلام آنکه گوته نتوانسته به متون اصلی (عربی و فارسی) که ناقل عمدهٔ اندیشهٔ اسلامی بوده‌اند، رجوع کند. علاوه بر این:

۱ـ گوته به ممالک شرقی سفر نکرده و از کراکووی (Cracovie) و Riesengebirge) که در سال ۱۷۹۰ همراه شارل ـ اوگوست از یک معدن آن خطّه دیدن کرده و در Tarnowitz طی یادداشتی در آن باره نوشته: «دور از مردم متمدن در سرحدّات امپراطوری»، فراتر نرفته است.

۲ـ به نظر نمی‌رسد که ارتباطات سودبخشی با مسافرینی که از شرق می‌آمده‌اند، داشته است.

۳ـ در پانویس، چند واقعه کوچک شگفت‌انگیز ازین دست را به عنوان حکایت نقل می‌کنیم[۱۲].

نتیجهٔ آنکه گوته اسلام را از طریق سفرنامه‌های چاپ شدهٔ سیاحان و ترجمهٔ متون شرقی به زبانهای اروپائی شناخته است.

۱۲ـ در ۱۸۱۳، سربازان ساکسونی در بازگشت از اسپانیا، برگی دستنویس از قران (سورهٔ ۱۱۴) را با خود می‌آورند. به درخواست گوته، پروفسور V. Lonsbach از دانشگاه Iéna، آنرا برای وی ترجمه می‌کند. همان سال در Dresde، قفقازیانی را همراه شتری می‌بیند و در یادداشتی می‌نویسد: «نماد حقیقی آسیا». در دسامبر، برای کتابخانهٔ دوک، دستنویسی از مثنوی جلال‌الدین رومی می‌خرد. در ژانویهٔ ۱۸۱۴، در تالار (Aula) مدرسهٔ (Lycée) Vieux-Gymnase شاهد عبادت و دعای آئین باشکیرهای (Bachkîr)های اورال است.

II

آشنایی شاعر با پیامبر [ص]*

برای گوته سه بار این فرصت پیش آمد که اختصاصاً به شخص حضرت محمد [ص] بپردازد.

۱ ـ در حدود ۲۲ سالگی، در نظر داشت نمایشنامه‌ای در پنج پرده موسوم به محمد (Mahomet) بنویسد که فقط سه بخشش را نگاشت. دو بخش از این سه بخش که مفقودالاثر پنداشته می‌شد، پس از مرگ گوته بازیافته شد. گوته تا آنجا که حافظه یاریش می‌داد کوشید تا طرح این نمایشنامه را بازسازی کند[۱۳] و این است (خلاصه) آنچه که در این باره گفته است: [در پردهٔ نخستِ نمایشنامه، محمد (ص)، پس از انگیزش از سوی خدای یگانه]. احساسات و افکارش را با کسانش در میان می‌نهد و همسرش و علی [ع] بی‌قید و شرط به وی می‌گروند. در پردهٔ دوّم، محمد [ص] می‌کوشد تا این شور و اعتقاد را در قبیله‌اش بپراکند، و علی [ع] در این راه گرم‌روتر از اوست. مردم بر حسب خلقیّات مختلف‌شان یا ویرا تصدیق می‌کنند و یا با او می‌ستیزند. حتی منازعه بالا می‌گیرد و مبارزه شدت می‌یابد و محمد [ص] ناگزیر می‌گریزد. در پردهٔ سوم، محمد (ص) بر دشمنانش غالب می‌شود و دین وی رسمیّت می‌یابد، و پیامبر، کعبه را

---

* آنچه در این بخش، از زبان گوته دربارهٔ پیامبر اسلام و خاندان عصمتش آمده، سراسر مغلوط و پر از اشتباه فاحش و حاکی از ناآگاهی گوته و شناختِ ناقصش از تاریخ اسلام است و نویسندهٔ مقاله برای توضیح همین معنی، نظریات نادرست وی را به تفصیل شرح داده است.(م).

13- Dichtung u. Wahrbeit, III, L. 14 in time.

گوته خاصه روحیات پیامبر و تحوّل آن بنا به تصوّر خویش، علاقه و توجه داشت، نه به اعمالش. C. Petsh در اینباره ملاحظات صائبی دارد.

از دست اصنام می‌پالاید .... در پردهٔ چهارم، محمد (ص) به پیشروی و فتوحاتش ادامه می‌دهد ....

حال ببینیم سه بخش باقیمانده از این نمایشنامه (مجموعاً در حدود ۱۴۵ بیت یا سطر، به نظم و نثر) چگونه‌اند؟

۱ ـ نخستین بخش همواره جزء مجموعهٔ اشعار گوته منظور بوده است با عنوان نادرست Mahomets Gesang زیرا این قطعه آوازی نیست که محمد [ص] می‌خواند، بلکه گفتگوی میان علی [ع] و فاطمه [ع] دربارهٔ محمد [ص] است.

این نغمه با آواز که می‌توانیم آنرا زیبا بدانیم، هیچ نکتهٔ سودمندی به اسلام‌شناس نمی‌آموزد: حیات پیامبر در این منظومه، به جریان جویبارهٔ کوهستان در میان بیشه‌زار تشبیه شده است. و این جویباره همانند سرکرده‌ای، جویباره‌های دیگر را به دنبال خود می‌کشد و سپس رودبار، رودهای دیگر را کشان‌کشان به دشت می‌برد، و همه به سوی اقیانوس جاوید می‌شتابند.

گوته گاه به نحوی نبوغ‌آسا، تصوّر آب را به خاطر خواننده خطور داده است از جمله در قطعات: شاگرد جادوگر، ماهیگیر، نغمهٔ ارواحی که بر فراز آب پرواز می‌کنند (با موسیقی شوبرت که در خورِ شعر گوته است)، امّا این قطعه شعر گوته، با توجه به موضوع آن یعنی پیامبر در حجاز خشک و بی‌آب و علف، در من تأثّر و احساسی برنمی‌انگیزد و از لحاظ صبغهٔ محلی‌اش، مرا به یاد این بیت موسه (Musset) می‌اندازد (در قصه‌های اسپانیا و ایتالیا. Contes d'Espagne et d'Italie) که:

«Dans Venise la rouge

Pas un cheval qui bouge»[۱۴]

۱۴ـ آیا توجه کرده‌اند که در The revolt of Islam اثر شلی (Shelley)، میان متن و مضمون، حتّی تناسب کمتری وجود دارد؟

در شرح سرخ‌پوش و نیز ــ حتی یک اسب هم نمی‌گذرد.

۲ و ۳ـ از بخشهای بازیافته شده، بخش نخست یعنی بخشی که گوته آنرا به یاد می‌آورد، بسیار کوتاه است (۲۰ بیت)؛ و بخش دوم که به نثر است و به دنبال بخش پیشین می‌آید، گفتگویی است میان محمد [ص] و «مادرخوانده‌اش حلیمه».

حلیمه چون محمد [ص] را ندیده نگران است و او را می‌جوید. محمد[ص] با بیانی که اندکی بوی وحدت وجود در آن به مشام می‌رسد، برای حلیمه توضیح می‌دهد که با خداوند «در کنار هر چشمهٔ آرام (باز هم آب)، و در زیر هر درخت پر گل دیدار کرده، و سپس (در اینجا شاعر کمابیش از سنت الهام پذیرفته) می‌گوید که خداوند سینه‌اش را شکافت، تا وی بتواند قرب حق را دریابد. و صحنه با این سخن حلیمه پایان می‌گیرد: «اینک بهتر است که او را به خانواده‌اش بازگردانم» (مطلب به قدری روشن است که از شرح و تفسیر مستغنی است).

II ــ یک ربع قرن بعد از این تاریخ، گوته نمایشنامهٔ **محمد** اثر ولتر را (که درام بد نامناسبی است) به آلمانی برگرداند و درام در ۳۰ ژانویهٔ ۱۸۰۰ در تئاتر وایمار (weimar) بر صحنه رفت. گوته این کار را به حکم دوک اعظم، بی‌وجد و نشاط انجام داد؛ دوک اعظم به گوته گوشزد کرد که بهتر است اصلاحات مختصری در متن به عمل آورد و کارگردانی را بهبود بخشد[۱۵]. طرفه اینکه گوته به ترجمه قناعت نورزید، بلکه در پاره‌ای موارد، در متن دست برد، بدینسان که غالباً خصلت [نابابی] را که ولتر به پیامبر منسوب می‌دارد، اندکی کاهش داد ....

۱۵ـ وینر به وی اطلاع می‌دهد که «در اقطار عالم» با لقب Meccanus، شاهزاده نامیده خواهد شد. و چندی بعد از وی چنین یاد می‌کند: «والاحضرت Meccanique» «Ew. Meccanische Hoheit»

III ــ دیوان غربی ـ شرقی. اثر عمده‌ایست که گوته در باب اسلام انتشار داده است و ما در بند بعد از آن سخن خواهیم گفت، امّا در اینجا بخشی از دیوان را که علی‌الخصوص به پیامبر مربوط می‌شود، توضیح می‌دهم.

الف ـ از این مجموعه یا سفینه به معنای حقیقی واژه، من به شعر زیبایی توجّه می‌دهم که در آن، محمّد [ص] پس از غزوهٔ بدر، از کشته‌شدگان سخن می‌گوید و سرنوشت شهدا را که در باغ جنت (غرق در نعمت‌اند)، با تقدیر مردگان سپاه دشمن که فراموش می‌شوند، مقابل می‌کند. این متن به نظر من، روالی راستکیشانه یعنی مطابق با شرع اسلام دارد.

ب ـ دیوان دارای تکمله‌ایست به نام «یادداشت‌ها و توضیحات» (نگاه کنید به بند IV) که در آن شرحی موسوم به «محمد» (ص) به قلم گوته یافت می‌شود، بدین تقریر:

«محمّد [ص] بر سر این نکته تأکید ورزید که شاعر نیست، بلکه نبی است؛ ازینرو کتابش، کتابی الهی است و نه اثری انسانی که برای آموزش یا سرگرمی نوشته شده باشد. اگر خدای واحدی، صاحب اختیار شاعر و نبی است و به هر دو جان داده، و الهام بخشیده، پس شاعر، قریحه‌اش را در لذت جویی و خوشباشی، برای لذت آفرینی به خاطر کسب امتیازاتی در این خاکدان، به هدر می‌دهد؛ ولی نبی یک هدف بیش ندارد: اعلام آموزه‌اش و گردآوردن اقوام و ملل ِدر لوای آن، و برای حصول این مقصود، باید مردم ایمان بیاورند و نبی، بر یک نمط سخن گوید.

«محتوای سراسر قرآن در آنجا سورهٔ دوم آمده است زیرا (آن معنی) مدام تکرار می‌شود. ایمان و کفر چون دوزخ و بهشت، ضدّ یکدیگرند. قرآن چیزهایی را که حرام و حلال‌اند، دقیقاً معلوم می‌دارد ... این کتاب هر

بار که بدان می‌پردازیم، بی‌وقفه ما را می‌رماند، و سپس به خود می‌کشد و به اعجاب می‌آورد و سرانجام وادارمان می‌کند که محترمش بشماریم و گرامیش بداریم. هدفِ قرآن، متحد ساختن ساکنان عربستان که پیرو آئینهای مختلف بودند، در لوای دینی وَاحد، ضمن حفظ بعضی نهادهای قوم و تأسیس بنیادهایی نو است. پیروی از اسلام، هم اجر و پاداش لایزال دارد و هم زحمت بی‌پایان. عصر مقدّم بر وحی اسلامی، جاهلیّت است و اسلام، دورانِ نور و حکمت».

این اظهارات مجمل و مختصر، به ما اذن این استنتاج را می‌دهد که گوته نه به حیات پیامبر توجه داشت و نه به نهادهایی که اسلام بنیان نهاد، و نه به انتشار و گسترش آن دین در جهان. قرآن برای گوته، مبدأ و خیزگاه ملاحظاتی بویژه ادبی بود. بنابراین گوته با ولتر که همهٔ این مسائل را با دقت بسیار بررسی می‌کند، فرق فاحش دارد[۱۶].

III

دیوان غربی ـ شرقی و محتوای اسلامی آن

این سفینهٔ شعر، مجموعه‌ای شگفت‌انگیز است، و شیوهٔ سرایش آن حتی غریب‌تر از خود مجموعه. دیرزمانی مردم آلمان بدان بی‌اعتنا بودند[۱۷]، و تا سال ۱۹۱۴، همهٔ نسخ چاپ اصلی به فروش نرفته بود، و Beutlerکه این اطلاعات تقریباً باورنکردنی را به وی مدیونیم، در نخستین چاپ خود از

۱۶ـ چون سخن از اسلام‌گرایی دروغین در میان است، یادآور شویم که در ژانویهٔ ۱۸۱۵، گوته نگارش داستان اپرایی را به نام Ferratin und Koleila آغاز کرد که درباره‌اش گفته (Beutler، ص ۸۱۵): «به خوبی پایان می‌گرفت اگر آهنگسازی در کنارخود داشتم و تماشائیانی در برابرم».

۱۷ـ معهذا در سال ۱۸۳۴، Chr. Wurm منبع اصلی همهٔ نقل قول‌ها از نویسندگان شرقی را که در کتاب آمده، معلوم داشته بود.

کتاب (۱۹۴۳) اظهار می‌دارد که «کتاب جزء میراث قلبی ملت ما محسوب نمی‌شود». از آن پس، وضع کاملاً باژگون شد. چاپهای جدید همراه با تفاسیر مشروح، پس از پایان جنگ به بازار می‌آیند و بررسی‌ها دربارهٔ کتاب افزایش می‌یابد. امّا تقریباً یک قرن و نیم گذشت تا چنین دگرگونی‌ای پیش آمد[۱۸].

در ۱۸۱۴، گوته ترجمهٔ آلمانی دیوان حافظ به قلم فن هامر ـ پورگشتال[۱۹] (Von Hammer - Purgshtall) را که تألیفاتش از منابع عمدهٔ الهام وی بوده‌اند خواند، و تقریباً بیدرنگ طرح تصنیف دیوان را ریخت که چندی بعد درباره‌اش گفت (نامه به Zelter، ۱۷-۵-۱۸۱۵) دیوان به غایت شرقی است، ولی همانگونه که از عنوانش برمی‌آید، باید ترکیبی از روح غرب و روح شرق باشد که ظاهراً خاصه حافظ مظهر رمزی آن روحیه به شمار می‌رود. در مه ۱۸۱۵ به Cotta می‌نویسد: «قصد من برقراری پیوندی شادمانه میان غرب و شرق و گذشته و حال و ایرانی و آلمانی است و اینکه بگذارم تا اینهمه ــ آداب و رسوم و اندیشه‌های این و آن ــ به هم آمیخته، بعضی از بعضی دیگر سرریز شوند».

امّا خصلت غربی دیوان به علّت واقعه‌ای که پس از طرح‌ریزی کتاب و آغاز نگارشش پیش آمد، قوّت یافت و آن عشق و دلبستگی گوته به Marianne Juing رقصنده و هنرپیشه است که تازگی با عاشقش: نجیب‌زاده‌ای فرانکفورتی به نام Willemer زناشویی کرده بود. گوته با ویلمر دوستی داشت. ولی راز این عشق و تأثیری که در تصنیف دیوان داشته در ۱۸۶۹ افشاء شد و مردم آنگاه، از آن آگاهی یافتند.

۱۸ـ کتاب که در پایان ۱۸۱۵ تقریباً پایان یافته بود، در اوت ۱۸۱۹، چاپ و نشر شد.
۱۹ـ شرق‌شناس طراز اول (۱۷۷۵-۱۸۵۶) که تألیفش در باب قسطنطنیه در محافل اسلام‌شناسی مشهور است.

کتاب عمدهٔ این دیوان که «زلیخا» نام دارد و طولانی‌ترین کتاب سفینه است، منجمله بازتابی از این عشق محسوب می‌شود. اما این سخن، حق مطلب را ادا نمی‌کند. چون در واقع ماریان در تصنیف این بخش با گوته همکاری داشته و تعدادی از ابیات «زلیخا» نه سرودهٔ شاعر، بلکه زادهٔ طبع معشوقهٔ وی است. و به راستی از بعضی جهات، دیوان، اثریست که گوته در ترجمهٔ حال خود نوشته است[۲۰].

برای آنکه تصوّری از امتزاج واقعیت دنیای غرب که گوته آن را تجربه و درک کرده بود با خیالات شرقی گوته که از طریق مطالعهٔ ترجمه‌های متون شرقی، در مخیّله‌اش نقش بسته و این همه به هم آمیخته بود، به دست دهیم، همینقدر می‌گوئیم که منظر طبیعی دیوان، منظر کرانهٔ راست رود رن (Rhin)، میان Main و Neckar، است[۲۱].

مناسبات میان دیوان گوته و دیوان حافظ موضوع سخن ما نیست زیرا مقصود، روشن کردن این مطلب است که چه چیزی از اسلام به‌طور کلی در دیوان گوته می‌توان یافت؟

هر یک از کتابها یا دفاتر دیوان، عنوانی پارسی دارد که به آلمانی ترجمه شده و ترجمهٔ آلمانی نیز در کنار عنوان پارسی آمده است، مثلاً حکمت‌نامه ــ Buch der Sprüche، مثل نامه ــ Buch der Parablen و غیره ...

۲۰ـ Beutler از «جنبهٔ فاجعه‌آمیز و مصیبت‌ناک این عشق» سخن می‌گوید (ص ۶۶۵) (معروف است که این عشق افلاطونی بوده، از گردش‌های احساساتی و غیره تجاوز نکرده است. معهذا نمی‌دانم کدام نویسندهٔ اسپانیایی از سر احتیاط گفته است: «مطمئن‌ترین چیز از همهٔ چیزهای قابل اطمینان و وثوق، شک داشتن است»). محض اطمینان خاطر خواننده می‌گویم که گوته در هفتاد و شش سالگی به شدت شیفتهٔ Ulrike Von Levezow بس جوانسال شد و الهامبخش شعر «آنچه به اندیشه وامی‌دارد» که در کتاب عشق دیوان آمده، دخترخانم بارون هلندی پانزده ساله‌ای بوده است.

۲۱ـ تقریباً همان منظر و طبیعت که در Hermann und Dorothea هم هست.

نخستین شعر کتاب اوّل، «هجرت» نام دارد: و موضوعش گریز شاعر به شرق است. اندکی بعد (در شعر «طلسم»)، سلخ (paraphrase) آیهٔ ۱۰۹ از سورهٔ دوم قرآن[۲۲]، با اشارتی به آخرین آیهٔ سورهٔ فاتحه آمده است. در مقابل، در شعر «نفاق»، اشارتی سربسته به Cupidon رفته است[۲۳].

در کتاب بعد به نام «حافظ[۲۴]»، شعری هست ملهم از سورهٔ ۲۶ قرآن. خاطرنشان می‌کنیم که گوته سخت تحت تأثیر لقب حافظ بوده است، حال آنکه این لقب فقط بدین معنی دلالت دارد که وی «حافظ قرآن بوده است»، به همین علت گوته چندبار در دیوان، حافظ را «حافظ قدسی» می‌نامد. اما آیا گوته می‌دانست که هر فضل‌فروش پرمدعای روستایی نیز می‌تواند قرآن را از بر کرده، حق داشته باشد که خود را «حافظ» (قرآن) بنامد؟

در کتاب «تأمّلات»، اشارتی هست به زنی که از یک دندهٔ خمیدهٔ مرد آفریده شده و به همین جهت دولا و خمیده مانده است و کوشش برای راست کردنش بیهوده است. امّا بعضی توجه داده‌اند که گوته به این شعر شرقی، بیتی غربی افزوده که راستکیشانه یا مطابق با شرع نیست بدین وجه که «خداوند نتوانست زن را کاملاً راست قامت گرداند»[۲۵].

در اواخر کتاب «کژخویی» (شعر ۱۵)، اشارتی به ابولهب عموی پیامبر (قرآن، سورهٔ ۱۱۲) رفته است. در کتاب «زلیخا»، گوته از عشق حاتم شاعر به زلیخا می‌گوید و شگفت آنکه این معنی را به ذهن خواننده القاء

۲۲ـ که شومان آهنگ باشکوهی برایش ساخته است.

۲۳ـ اما یادآور می‌شوم که (در این شعر) سرانجام Camoëns، خدایان المپ را همسفران واسکو دوگاما، می‌کند!

۲۴ـ در دیوان اشاراتی به دیگر شعرای پارسی نیز هست.

۲۵ـ در عوض نمی‌دانم که آیا دیگران توجه یافته‌اند که اصطلاح "Der Liebe Gott" (همان کتاب، نهمین شعر) (خدای مهربان، خدای عشق) نیز چندان اسلامی نیست؟

می‌کند که منظور، خود اوست[۲۶]. این کتاب که شخصی‌ترین کتاب دیوان است، هیچ مناسبتی با اسلام ندارد.

در کتاب بهشت («پذیرش»)، حوری‌ای با ورود شاعر به جنت، می‌گوید که وی به نظرش مظنون می‌نماید: حوری می‌پرسد «آیا تو واقعاً از مسلمانان مائی؟». شاید بدگمانی این زن جوانسال در حق گوته، بی‌اساس نباشد. در شعری دیگر («جانوران مورد عنایت»)، چهار جانور نظر کرده ذکر می‌شوند، از جمله گربهٔ ابوهریره و سگ اصحاب کهف (و شعری تماماً به اصحاب کهف اختصاص دارد).

در اشعاری که پس از مرگ گوته به چاپ رسیدند، از اسلام چندان سخنی نیست، امّا ذکر Rhin و Neckar, Main (شعر ۳۰) آمده است.

این ملاحظات مجمل می‌توانند تصوری از تأثیر و نفوذ «شرق»، در نویسندهٔ «غربی» به دست دهند.

IV

«حواشی و توضیحات» دیوان

پیشتر ازین حواشی و توضیحات سخن گفته‌ایم (بند II). این حواشی و توضیحات که از متن کتاب مفصّل‌ترند[۲۷]، نوشته‌هایی بی‌بند و بست و حتی پریشان و نامنسجم از لحاظ تنسیق و تبویب مطالب‌اند که بنا به توضیح چاپ ۱۸۲۷ کتاب، «برای کمک به فهم بهتر دیوان» فراهم آمده‌اند. Beutler به حق، آن تعلیمات و توضیحات را در شرق‌شناسی،

۲۶ـ در شعر ۲۱، قافیه‌ای استثنایی به کار رفته، بدین معنی که واژهٔ Morgenröthe می‌بایست با öte (oethe) هم‌قافیه می‌شد. امّا کلمه‌ای که آمده، حاتم است.

۲۷ـ در چاپ Beutler، ۱۴۶ صفحه شعر کوتاه (کمتر از یک سطر کامل) در برابر ۱۵۹ صفحه به نثر.

قرینهٔ «تاریخ نظریهٔ رنگ‌ها «از گوته» در مبحث نور و باصره می‌داند، ولی علاوه به آن می‌گوید که توضیحات مزبور «تاریخچهٔ شکوهمند اندیشه و تمدن خاورمیانه» است که «با جاذبهٔ معنوی خاصی» بیان شده»، «و مطالب آکادمی‌پسند و ناشی از دعوی‌داری و فضل‌فروشی در آن وجود ندارد». ولی من بهیچوجه چنین چیزی در آنها نمی‌بینم.

در آغاز حواشی و توضیحات، رباعی‌ای آمده که با لحنی وزین دعوتمان می‌کند که «برای فهم شعر و شاعر به سرزمین شعر و شاعر، سفر کنیم»، یعنی به جایی که گوته خود هرگز بدان گام ننهاده است!

در حواشی و توضیحات، دو بخش تشخیص می‌توان داد که در میان آنها مطلب (میان آمدِ) درازی گنجانیده شده که خارج از موضوع است، به نام «اسرائیل در بیابان» که به سال ۱۷۹۷ تصنیف شده و معلوم نیست چرا در آنجا آمده است.

بخش اوّل. الف ـ نخست موضوعات زیر شرح شده‌اند: ۱ـ عبریان و اعراب در بداوت و شعر اوّلیهٔ آنان[۲۸]؛ ۲ـ ایران، از هخامنشیان تا سقوط ساسانیان؛ ۳ـ تغییراتی که در پی فتح ایران به دست مسلمین، روی داد؛ ۴ـ نظری اجمالی به ادبیات پارسی از قرن دهم تا قرن پانزدهم میلادی. در این قسمت، گوته به ذکر هفت شاعر کلاسیک مسلمان اکتفا می‌کند، و این صورت اسامی را از کتاب فن هامر (تاریخ ادبِ پارسی) گرفته و آن صورتی نیست که ایرانیان خود تنظیم کرده باشند[۲۹].

ب ـ به دنبال این شرح تاریخی، نوعی بوطیقا یا صناعتِ شعر شرقی و

۲۸ـ با ترجمهٔ زیبای مُعلّقهٔ ثابت بن جابر به شعر آلمانی.

۲۹ـ و عبارتند از فردوسی، انوری، نظامی، جلال‌الدین رومی، سعدی، حافظ، جامی.

خاصه پارسی می‌آید. سپس دیوان نه فقط از لحاظ ارتباطی که با شعر فارسی دارد، بلکه همچون ثمرهٔ «آمیزش روح شرقی و روح غربی بنا به تجربهٔ شاعر» مورد بررسی قرار می‌گیرد.

در این قسمت، ملاحظات غریبی در باب مناسبات میان شعر و استبداد در شرق و نیز شرحی دربارهٔ محمود غزنوی که شاعران بسیاری در دربارش گرد آورد، آمده است.

سرانجام از بسط و تفصیلی که دیوان در آینده خواهد یافت، سخن می‌رود، ولی پاره‌هایی که پس از مرگ شاعر به چاپ رسیده‌اند، به نظر من، چیز تازه‌ای بر معلومات‌مان نمی‌افزایند.

بخش دوم. این بخش در باب منابع مورد استفادهٔ گوته، اطلاعاتی به دست می‌دهد:

الف ـ نخست روایات سیاحان آمده است. امّا عدم تعادلی که میان گزینه‌های سفرنامه‌ها به چشم می‌خورد، نظرگیر است: مجموع مطالب از بیست صفحه تجاوز نمی‌کند که شانزده صفحه‌اش فقط به Pietro della Valle (۱۵۸۶-۱۶۶۲) مربوط می‌شود.

ب ـ سپس ذکر اسامی دانشمندانی که نوشته‌ها یا توصیه‌هایشان برای گوته سودمند بوده‌اند.

در پایان حواشی و توضیحات، چهار رباعی* آمده که اوّلین و آخرین آنها به آلمانی است. آن دو دیگری، به ترتیب، (رباعی دوم) ترجمه از عربی و رباعی سوم ترجمه از فارسی است[۳۰] (و گفته شده که این رباعی

---

* در واقع چهار شعر (م).

۳۰ـ در میان نوشته‌هایی که به خط (الفبای) عربی چاپ شده، متنی به قلم دیپلماتی ایرانی معاصر گوته نیز هست. بنابراین چنانکه می‌بینیم، مجموعه، نامنسجم و پریشان است.

سوم، آخرین رباعی گلستان سعدی است)[۳۱]. رباعی چهارم که سیلوستر دوساسی نام دارد، سرودهٔ پروفسور Kosegarten، شاگرد سیلوستر دوساسی است و ترجمهٔ آلمانی آن که پیش از خود شعر آمده چنین است:

Silvestre de Sacy

Unserm Meister, geh! Verpfände

Dich, O Büchlein, traulich - froh;

Hier am Anfang, hier am Ende,

Östlich, Westlich, A und Ω .*

V

ملاحظات نهائی

تاکنون از متونی سخن نگفته‌ام که گوته برای آنها اهمیت خاصی قائل شده است یا در آغاز این مقاله در حواشی آمده‌اند و گوته در آن‌ها اظهار می‌دارد که سخت تحت تأثیر اسلام قرار گرفته است.

علّتش اینست که میزان برد و تأثیر آن قبیل نوشته‌ها بسیار محدود است و سیاق کلام معلوم می‌دارد که گوته هر بار بدان وسیله خواسته خاطرنشان کند که باید به ارادهٔ پروردگار تسلیم شد، و می‌گوید که این تسلیم، گوهر اسلام محسوب می‌شود. امری که کاملاً درست است، امّا علاوه بر آنکه این معنی به قدر کفایت خصیصهٔ ممتاز اسلام نیست، از

۳۱ـ منظور این شعر سعدی است:

ما نصیحت به جای خود کردیم — روزگاری در این بسر بردیم

گر نیاید به گوش رغبت کس — بر رسولان پیام باشد و بس (م).

* A notre maêtre, va te dédier, O petit livre, avec joyeuse confiance; ici en commencement, ici à la fin, Oriental et Occidental, A et Ω.

به نقل از Goethe, Divan Occidental _ Oriental, Paris, MCMYL, p. 438 (م).

یاد نباید برد که همین امر مشخصهٔ سلوک مسیحیان نیز هست، و به علاوه مسیحیان می‌توانند چنین دعوتی را در کتاب عهد عتیق (کتاب ایوب، فصل یکم، آیهٔ ۲۱)[۳۲] بدینگونه دریابند که «مسلمان» شوند، به معنایی که گوته اراده می‌کند، بنابراین نمی‌توان نزد گوته هیچ نشانی از اسلام‌دوستی یا علاقه‌ای مدلّل و مستدل از روی عقل و خرد به دیانت اسلام، به‌گونه‌ای که وی امکان داشت بشناسدش، یافت. به اعتقاد من، گوته در هیچ مرتبه‌ای نخواست «اسلام‌شناس» باشد. نوع عملش، معاملهٔ «شاعر»ی است جویای منابع الهامی که به میل و ارادهٔ خود از آنها بهره می‌گیرد.

ولتر که «اهل تعقل» است می‌خواهد بفهمد و بیاموزد، حتی اگر گاه معلوماتش را در راه مجادله و محاصبه به کار می‌برد. گوته اگر هم طالب دانستن باشد، قصدش اساساً بیان عکس‌العمل‌هایش به عنوان شاعر، در قبال بعضی جنبه‌های اسلام است که خاصه از طریق اشعار حافظ آن را شناخته و فهم کرده است. وی نه به نهادها و بنیادهای مذهبی اسلام توجه داشت هرچند که به برکت تألیف عالی Reland می‌توانست آنها را بشناسد، و نه به تاریخ اقوام و ملل مسلمان و نه به حوادث و وقایع سیاسی که در آنروزگار به آنان مربوط می‌شد.

نوشته‌های ادبی گوته که منبع الهامشان اسلام بوده چه ارزشی دارند؟ منظور من سه قطعهٔ کوتاه از نمایشنامه‌ای است که تازه نوشتنش را آغاز کرده بود؛ و ترجمه‌ای که برخلاف میل خود انجام داد؛ و بفرجام این دیوان شگفت که گواه بر کنجکاوی ذهن و معلومات اوست، و امّا من رویهمرفته نمی‌توانم آنها را بسی برتر از آثار عمده‌ای از لحاظ حجم، بدانم که کاملاً

۳۲ـ «ایّوب گفت که از شکم مادر برهنه برون آمدم و به آنجا برهنه بازخواهم گشت. خداوند داد، و خداوند هم گرفت. اسم خداوند مبارک بادا» (م).

فراموش شده‌اند. مثلاً Achilleïde یا Roman de Ronart. بنابراین دیدگاه من با دیدگاه منتقدان ادبی امروز در آلمان تفاوت دارد.

ولی این امر بهیچوجه از ستایش پرشوری که همواره برای تشخیص گوته و بسی بیش از آن برای آثارش من حیث المجموع و خاصه برای شاهکارهای بی‌بدیلش داشته‌ام، هیچ نمی‌کاهد، بلکه درست برعکس فقط می‌خواهم که ستایشم، مستدل و معقول باشد.

طه حسین

گوته و شرق*

به مناسبت دویست و پنجاهمین سالروز تولد گوته

ابن‌سینا می‌گفت: «من زندگانی‌ای پهناور و کوتاه را بر عمری دراز ولی تنگ و باریک ترجیح می‌دهم».

و به آنچه آرزومند بود رسید؛ زندگانیش تا آنجا که امکان داشت گسترده و گونه‌گون بود، اما پیش از آنکه به شصت سالگی رسد، درگذشت؛ و این اندازه زندگی، به نظر وی عمری بس دراز نمی‌نمود.

زندگانی گوته در عین حال عریض و طویل بود؛ زیرا گوته صفتی داشت که فیلسوف مسلمان آنرا نداشت: و آن اعتدال بود، و همین خصلت، موجب شد که زندگانیش بسان قطعهٔ موسیقی زیبایی، موزون و هماهنگ باشد.

گوته زندگانی پرپیمانه را دوست داشت، اما می‌دانست چگونه از زیاده‌روی بپرهیزد؛ نمونهٔ تقریباً یگانه مردیست که توانست به هر کاری

---

*ـ *مجلهٔ نمایش*، شمارهٔ ۱۰ و ۱۱ ــ آذر و دی ۱۳۷۷.

دست زند، طعم هر لذتی را بچشد، قوای جسمانی و اخلاقی و عقلانی‌اش را به بیشترین اندازهٔ ممکن، تا مرز کهنسالی، بی‌برخورد و ناموزونی، فارغ از آشوب‌هایی که زندگانی را زیرورو و تباه یا آشفته می‌کنند، فعلیت بخشد. معهذا در اطرافش، همه چیز مشوش و منقلب است: جنگ، جوش و خروش، دگرگونگی عادات و رسوم و روحیه و نهادها، انقلاب کبیر فرانسه، لشکرکشی‌های امپراطور (فرانسه)، همه در پیرامونش روی می‌دهند، در وی کارگر می‌افتند، اما نمی‌توانند تعادل و توازن ستودنیش را برهم زنند. حتی اینهمه بر غنایش می‌افزایند، به وی کمک می‌کنند که شکفته شود و دنیای پیرامونش را از فروغ نبوغ بی‌همتایش، تابناک سازد.

حیات شخصیش خالی از بحران نیست. بیمار می‌شود، طعم سوانح ناگوار و سرخوردگی و مرارت‌هائی را که اثر گذارند می‌چشد؛ به انواع مشکلات برمی‌خورد؛ فارغ از درد و رنج نیست. گاه چنان در اندوه مستغرق می‌شود که گویی تباه خواهد شد. به مرز نومیدی می‌رسد و با یأس پهلو به پهلو می‌رود. اما دیری نمی‌پاید که به خود می‌آید. و سرانجام همهٔ این امتحانها در حکم تجاربی است که وی می‌اندوزد. و بر اثر این تجارب، احساسات و عواطفش به لطافت و ظرافت می‌گرایند، قلبش سرشارتر می‌گردد و هوشش تیزتر و برنده‌تر.

گویی جهان تنها برای این وجود دارد که به وی امکان دهد تا شخصیتش را گسترش بخشد. باید اذعان داشت که به لطف طبیعت، گوته از طبع و مزاجی مناسب با زندگانی‌ای که بر وی مقدر شده بود، بهره‌مند بود.

گوته از نخستین دوران کودکی به سبب بهره‌وری از تخیلی قدرتمند و هوش نافذ و حافظه‌ای شگرف و استعداد خارق‌العادهٔ آموختن و جذب و

هضم آموخته‌ها، از دوستانش ممتاز بوده است. بعداً از اراده برای سامان دادن قوا و استعدادهایش قویاً مدد می‌گیرد؛ اما نبوغش پیش از سن و سال تجلّی اراده، به ظهور می‌رسد و مسجّل و محرز می‌شود. گواه بر این مدعا، داستانهائیست که برای دوستانش به هنگام بازی حکایت می‌کرد و بعداً در بهترین آثارش، جایی در خور یافتند؛ و گواه دیگر، استعداد خارق‌العاده‌اش در آموختن زبانهای خارجی است ــ استعدادی که او را به این خیال می‌اندازد که رمانی به صورت نامه‌نگاری به زبانهای آلمانی و فرانسه و انگلیسی و ایتالیایی و لاتینی و یونانی و نیز به گویش خاص یهودی ـ آلمانی، بنویسد و چون به ضعف خود در این گویش اخیر پی می‌برد، از پدرش می‌خواهد که ویرا نزد استادی برای آموختن زبان عبری بفرستد و بهانه‌ای که می‌آورد اینست که می‌خواهد تورات را به زبان اصلی بخواند؛ تشویقش می‌کنند و گوته به فراگرفتن زبان عبری می‌پردازد. اندکی بعد، کتاب عهد عتیق را بی‌آمادگی ولی به سهولت و به نخستین نگاه ترجمه می‌کند، و از آن رهگذر، نخست به شرق و سپس به شرق‌شناسی علاقه‌مند می‌شود.

دیری نمی‌پاید که این ذوق شرق‌شناسی به ظهور می‌رسد. در واقع تازه آغاز به خواندن متن عبری کتاب عهد عتیق کرده که دچار شک و تردید می‌شود و از استادش توضیح می‌خواهد. خود می‌گوید:

«این کار بهانه به دستم داد تا دربارهٔ بعضی عبارات که همواره به نظرم متضاد و نسنجیده می‌آمدند، از قبیل توقف خورشید در جبعون (Gabaon) و نیز توقف ماه در درهٔ ایّلون (Ajalon)، توضیحاتی بخواهم. دکتر مهربان نخست با این استطرادات مخالفت ورزید، سپس بی‌آنکه کوچکترین توضیحی به من دهد، از درخواستم شادمان شد، چون گهگاه سرفه‌های کوتاه خشک و خنده‌های خفه‌اش را قطع می‌کرد و به بانگ بلند می‌گفت:

«چه پسربچهٔ عجیبی!» معهذا شور و حدتی که من در شرح شک و تردیدهایم نشان می‌دادم، سرانجام مصممش کرد که کتاب راهنمایی در اختیارم بگذارد. به کمک این کتاب توانستم در مطالبی دقیق شوم و تعمق کنم که بیم افتادن در مظان اتهام، استاد را ناگزیر از اختیار سکوت در آن‌باره می‌ساخت؛ این راهنما، تورات بزرگی بود که وی در کتابخانه‌اش داشت، کتابی قابل توجه مشتمل بر همه اسفار عهد عتیق همراه با تفاسیری حکیمانه و رضایت‌بخش. متکلمان و متألهان آلمانی این اثر را که در انگلستان تألیف یافته بود، تکمیل کردند، چون با نقل آن به زبان خود، تفاسیر و شروحی خاص و دلائل تفاسیر و شروح مزبور را نیز بدان افزودند»[1].

حتی می‌توان ازین هم پیش‌تر رفت و گفت که تفکر مستمر گوته در باب نصّ کتاب عهد عتیق، به وی امکان داد تا دربارهٔ آغاز تمدن و توسعهٔ حیات اجتماعی و سیاسی، بینشی کسب کند و از آن رهگذر در پی‌ریزی نخستین مکتب انسان دوستی خویش که انسان‌دوستی‌ای بسیط، ساده‌دلانه، اما والا و مصفا بود، چون تورات مبنایش به شمار می‌رفت، توفیق یابد. این انسان‌دوستی، تحول و تکامل و بسط و گسترش یافت، اما همواره عنصر توراتی یعنی ایمان که به زعم گوته، شرط هرگونه زندگانی اجتماعی باروری است، در آن محفوظ ماند. وقتی آفتاب عمرش بر لب بام بود در یادداشتهایی که بر «دیوان» نگاشته می‌گوید:

«مضمون خاص و یگانه و اساسی تاریخ جهان و نوع بشر، که همهٔ مضامین دیگر تابع آنند، کشاکش میان ایمان و بی‌ایمانی است. همهٔ

1- Mémoires, éd. Charpentier, 1, 79.

ادواری که گونه‌ای ایمان، بر آنها حاکم است، برای معاصران و اخلاف، درخشان و بزرگ و پرباراند. برعکس، همهٔ ادواری که نوعی بی‌ایمانی به شومناکی، بر آنها سایه افکنده، حتی اگر لحظه‌ای با فروغی فریبنده نیز بدرخشند، باز از نظر اخلاف، غیرقابل اعتنا تلقی می‌شوند، زیرا هیچکس در بند بررسی چیزی سترون نیست»[۲].

اما بررسی تورات برای گوته فقط کاری عقلانی نیست و تنها انسان دوستی‌ای بدوی ولی پربار، به وی الهام نمی‌بخشد، بلکه در تخیل و خلق و خوی‌اش به عنوان شاعر نیز اثر می‌گذارد، و گوته بسان دیگر شاعران، منتهی شاعران شرقی، فریفتهٔ داستان یوسف می‌گردد، و آن قصه را در شعری که باب طبع اوست، حکایت می‌کند، و بر آن متن، اشعار مختلفی می‌افزاید، و آن مجموعه را که کتاب کوچکی شده است، می‌نویساند و جلد می‌کند و به پدرش تقدیم می‌دارد.

در بیست و سه سالگی، با قرآن آشنا می‌شود و ترجمهٔ آلمانی و نیز ترجمهٔ لاتینی آنرا می‌خواند؛ و اینچنین، پس از کشف شرق در تورات و کشف شرق مسیحی، شرق اسلامی راکشف می‌کند. گوته قویاً تحت تأثیر مطالعهٔ قرآن قرار می‌گیرد، و چندی نمی‌گذرد که می‌کوشد تا تراژدی‌ای بنویسد که حضرت محمد، قهرمان آنست. پاره‌های مختصری که از این تراژدی باقی مانده و به دست ما رسیده، معلوم می‌دارد که التفات عمیق گوته به اسلام، البته با ملاحظاتی چند، از آن زمان آغاز شده است و نکته در اینجاست که این علاقه‌مندی گوته، هیچگاه کاهش نیافت، بلکه برعکس هرچه گوته بیشتر اسلام را شناخت، التفات و عنایتش به اسلام فزونتر گردید تا آنجا که در «دیوان» نوشت: «اگر اسلام به معنای تسلیم

۲ـ شرح و حاشیه بر دیوان شرقی ـ غربی، برای کمک به فهم آن. چاپ Montaigne، ص ۲۹۴.

شدن به خداوند است، پس ما همه مسلمانیم و مسلمان از دنیا می‌رویم»[۳].

گوته در اینمورد با شاعر بزرگ عرب مسیحی اخطل که در قرن اول هجری می‌زیست، همنواست. گویند روزی اخطل در حضور خلیفه این شعر را خواند که «اگر به گنج عظیمی نیازتان افتاد، برترین گنجی که بتوانید یافت، کار نیک است»؛ خلیفه به وی گفت: «ای اخطل، تو مسلمانی»؛ و شاعر پاسخ داد: «یا امیرالمؤمنین من همواره بر دین مسلمانی بوده‌ام».

گوته این دریافت را به نحو روشنتر و دقیقتری بیان می‌دارد آنجا که به صدر اعظم مولر (Muller) می‌گوید: «اعتماد و تسلیم، مبانی راستین هر مذهب والا به شمار می‌روند؛ تسلیم شدن به اراده‌ای برتر که حوادث را نظام و سامان می‌بخشد و ما از درک مضامینش عاجزیم، تحقیقاً بدین علت که برتر از هوش و خرد ماست. در این نکته، اسلام و مذهب پرتستانیسم، سخت همانند»[۴].

گوته پس از آشنایی با اسلام، دیگر از آن دست نکشید: نه سفرها و مطالعات و کار و مشغله‌اش و نه حوادث بزرگی که جهان را در آن روزگار منقلب ساختند، موجب دل کندن وی از مردم و فرهنگی که دوستشان می‌داشت، نشدند. با دقت همهٔ نوشته‌ها، و ترجمهٔ کتابهای مربوط به اسلام و مسلمین، یعنی سیاحتنامه‌های شاردن و تاورنیه فرانسوی، مارکوپولو و دلاواله (della Valle) ایتالیایی و آبراهام روژه (A. Roger) هلندی و کلاریوس (Clearius) آلمانی را خواند.

ترجمه‌های آثار مؤلفین اسلامی را گرد آورد و حتی بی‌آنکه زبان عربی بداند، کوشید تا از عربی به آلمانی ترجمه کند؛ یعنی با مطالعهٔ

۳ـ *دیوان*، کتاب حکم و امثال، چاپ مونتنی، ص ۱۶۵.

۴ـ دیوان مقدمهٔ مترجم، چاپ مونتنی، ص ۴۱.

ترجمهٔ انگلیسی معلّقات سبعه به قلم جونز (Jones) که می‌گویند اثری جاهلی است، چنان به وجد آمد که سعی کرد آن ترجمه را به آلمانی برگرداند.

اما در تمام این مدت، همزمان ذهنش به کارهای بس گوناگون اشتغال دارد؛ گوته دست به تحقیقات علمی می‌زند، به سفر ایتالیا می‌رود، شاهکارهایی می‌آفریند، نقاشی می‌کند، با دوستان بسیار، نامه‌نگاری دارد، به کارش در دربار و ایمار (Weimar) می‌پردازد، عاشق می‌شود، غم می‌خورد، فارغ می‌گردد. اما شرق و اسلام را همچنان مد نظر دارد تا آنکه روزی به کشف شعر فارسی نایل می‌آید. و آنگاه حقیقتاً برای جهان شرق و اسلام، عشقی شورانگیز می‌یابد که ناگزیر باید روزی رخ بنماید و فوران کند و به آفرینش اثری عینی بیانجامد که خیرش به دیگران نیز برسد و در ادبیات اثر بگذارد، اما نه فقط در ادب آلمانی، بلکه در ادب قارهٔ اروپا.

زیرا هیچ‌کس پیش از گوته، نکوشیده بود که «شرقی‌وار» شعر بگوید، و قالب یا قوالب سنتی شعر در مغرب زمین را بشکند. شاعران مغرب زمین، منجمله گوته، اشعاری می‌سرودند در وصف طبیعت و زندگانی اشراف و بورژوازی و یا توده‌های مردم. سروده‌های این شاعران، منجمله گوته، به قوت و ضعف، تحت تأثیر شاعران کلاسیک ادبیات عتیق یونانی ـ لاتینی بود. آثار منثور نیز کمابیش از ادب شرق تأثیر می‌پذیرفت و کمابیش مشتمل بر شرح و وصف چیزهای دلفریب یا شگفت‌انگیزی بود که سیاحان نقل می‌کردند، و یا در هزار و یک شب که در آغاز قرن ۱۸ ترجمه و منتشر شده بود، یافت می‌شد.

معهذا این شعر به رغم آنچه گفتم، همواره شعری اروپایی بود، اما با دلدادگی گوته به شعر سعدی و حافظ، در اروپا شعری پدید آمد که فقط از شرق الهام نمی‌گرفت بلکه تقلیدی از شعر مشرق زمین بود.

دیوان شرقی ـ غربی گوته، تنها واقعه‌ای سترگ در سرگذشت ادبی گوتهٔ بزرگ نیست، بلکه واقعه‌ای سترگ در تاریخ ادبی اروپاست.

کسانی که صلاحیتشان از من بیشتر است، معلوم خواهند داشت شاعرانی که کوشیدند به سروده‌هایشان، صبغه‌ای شرقی بخشند، تا چه اندازه به گوته اقتدا کرده‌اند؛ و من به شرح این نکته اکتفا می‌کنم که گوته با مطالعهٔ آثار شاعران ایرانی و خاصه حافظ، در شعر شرقی مستغرق شد و بدین سبب، ذهنش، حال و هوایی تقریباً اسلامی یافت.

اولاً نظم و ترتیب بخشهای مختلف دیوان وی، بعینه همانند نظم و ترتیب دیوان هر شاعر مسلمان است. هر دیوان شرقی عموماً مشتمل بر چندین باب است و هر باب به نوعی خاص از شعر اختصاص دارد: مدائح، مراثی، هجویّات، امثال و حکم، خمریات (ساقی‌نامه)، غزلیات، اشعار رزمی و عرفانی و غیره. ترتیب دیوان گوته نیز همینگونه است و حتی عناوین بخشهای مختلفش، فارسی یا عربی است: مغّنی، عشق، ساقی، امثال؛ به علاوه بعضی، عناوین، اسامی خاص است چون: حافظ، تیمور، زلیخا، بهشت.

البته گوته این مضامین را دقیقاً به شیوهٔ شرقیان نسروده است، چون وی ابداً مقلّد صرف نیست که مقیّد به اصل باشد و از الگو، طابق‌النعل بالنعل رونویسی کند، بلکه اشعارش، همواره از وی که شاعری اروپایی و آلمانی است، نشان دارد. اما در قالب اشعارش، چیزی غریب و اجنبی هست که بی‌اختیار یادآور شعر عربی یا فارسی است؛ و حتی گاه شاعر کاملاً متنی شرقی را به آلمانی ترجمه می‌کند، مثلاً از آنجا که از پیامبر اسلام و تیمور و حافظ و چند تن دیگر سخن می‌گوید.

واضح است که اطلاعات و معلومات گوته گاه دقیق و حتی صحیح نیست و در اشعارش نکته‌هایی هست که شرقیان را رمیده‌خاطر و

شرمنده خواهد کرد. مثلاً بهترین پارهٔ دیوانش به نام «زلیخا» در وصف معاشقات گوته با ماریان ویلهمر (Marianne Weilhemmer) است. زلیخا، نام (مستعار)، ماریان است و حاتم، نام (مستعار) گوته؛ اما در ادب عرب، حاتم نام شخصی از دوران جاهی است، جنگجویی که به سخاوت و کرم زبانزد بود ولی زلیخا نام شخصی است که مسلیمن وی را پس از دوران جاهلی، آنگاه که با دقائق و جزئیات قصهٔ یوسف آشنایی یافتند، شناختند، چون زلیخا کسی جز همسر فوطیفار نیست. بنابراین عشقبازی حاتم طایی با زلیخا برای هر شرقی، زننده و چندش‌آور است، خاصه که می‌داند، معشوقهٔ حاتم که حاتم در اشعارش (یا در اشعار منسوب به وی) مدحش گفته، ماویّه نام داشته است.

اما در آنچه مربوط به خمریّات شرقی می‌شود، گوته یقیناً اینگونه اشعار را از طریق شعرای ایرانی که همه عارف بوده‌اند و از می معنایی منحصراً تمثیلی اراده می‌کرده‌اند، شناخته است و ساقی‌نامه قطعاً لون دیگری می‌داشت اگر گوته، خمریات شاعر دوران اموی، ولیدبن‌یزید یا ابونواس را خوانده بود. چون در آن صورت، توجه می‌یافت که می یازده ساله‌ای که در اشعارش می‌ستاید، می بسیار جوانسالی است و می در خمریات شاعر عرب، از عصر نوح نیز کهنسال‌تر است و حتی قدمتش به دوران پیش از خلقت آدم می‌رسد؛ همچنین توجه می‌یافت که شاعرِ باده‌پرستی که عارف نیست، می را تنها بدین سبب که مستی می‌آورد دوست ندارد. بلکه از اینرو که موجب خوشی و التذاذ همهٔ حواس می‌شود می‌پرستد؛ بدین معنی که چشم از رنگش لذت می‌برد، و مشام از عطرش و ذائقه از طعمش و روان از جوهرش؛ و چون میگساری همواره با غنا همراه بوده و ساقی نیز دختر جوان زیبا یا پسر ساده‌رویی، بنابراین می، وسیله حظّ و خوشی کامل محسوب شده

است. به گوته ایراد کرده‌اند که شعر حافظ را به درستی درنیافته است، زیرا میِ ستودهٔ حافظ، صهبای عرفانی است و سرمستیش، فناء فی‌الله و در نتیجه، این نظر گوته را که پنداشته شراب عرفانیِ حافظ، شراب انگوری است، زننده و حتی شرم‌آور دانسته‌اند. اما از سویی هیچ معلوم نیست که خمریّات حافظ و دیگر شعرای فارسی زبان، فقط عرفانی بوده است؛ و از سوی دیگر، مسلم نیست که طبیعت‌گرایی گوته، در حقیقت، صبغه‌ای کمابیش عرفانی نداشته است؛ و به هر حال گوته از الگویی که به دستش رسیده، تقلید کرده است، و چنانکه گفتیم اگر خمریات شعرای بزرگ عرب ترجمه شده بودند، وی می را به گونه‌ای دیگر می‌ستود.

بفرجام نباید پنداشت که گوته کاری جز اقتدا به شاعران عرب نکرده است، بلکه نبوغ وی فقط شیوهٔ بیانی خاص را به خدمت گرفته است. همچنانکه در گذشته از قالب شعر یونانی، بهره برده بود.

و این ایراد که شرق‌شناسی‌اش خدشه‌پذیر است و از دقت عاری است، همچنانکه به گفتهٔ ژیلبر موری (Gillbert Murray) یونانی‌مآبیش نیز، از شأن و فضیلت گوته هیچ نمی‌کاهد، چون گوته هرگز نخواست یونانی، ایرانی، عرب باشد. بلکه همواره طالب آن بود که خود باشد و از همه چیز، برای شکفتگی قریحه‌اش سود برد.

اما چیزی که در آن جای هیچ حرف و سخن نیست، اینست که گوته نخستین نابغهٔ اروپایی است که کوشیدِ تا میان شرق و غرب، رشتهٔ انس و الفت استواری برقرار دارد و با این کار، توانست فاصله‌ها و اختلافات را از میان بردارد و وحدت کامل روح بشر را تحقق بخشد.

گوته به خاطر همه آثارش .... به راستی انسانی است که می‌خواهیم یادش را گرامی بداریم و به وی اقتدا کنیم.

و من که به آرمان تفاهم و همدلی یونسکو اعتقاد دارم، خوشم از اینکه می‌توانم در دیوان گوته چنین شعری بخوانم:

غرب چون شرق
خورش‌هایی ناب به تو ارزانی می‌دارند که از آن‌ها بچشی
پس ترک هوی و هوس کن، واز ظاهر بگذر،
و بر خوان رنگین بنشین:
چون حتی اگر نگاهی سطحی نیز بدان بیفکنی
نمی‌توانی خوار و بیمقدارش بشمری.
آنکه خود و دیگران را می‌شناسد
این را نیز می‌داند
که شرق و غرب
دیگر نمی‌توانند از هم جدا باشند.
خوشنودم که در تاب نشسته، میان این دو جهان
به خوشی در رفت و آمد باشم؛
پس امید که
آمد و شد میان شرق و غرب، سودبخش باشد[۵]

۵ـ دیوان، چاپ مونتنی، اشعاری که پس از مرگ انتشار یافتند.

بازیل نیکی‌تین B. Nikitine

مضامین اجتماعی در ادب جدید ایران[1]

در این نظر اجمالی قصد نداریم آثار ادبی «جانبدار» و مدافع نظریهٔ خاصی را که در آنها مسائل اجتماعی مورد تأکید قرار گرفته‌اند، معرفی

۱ـ «بازیل نیکیتین از اهالی روسیه و کنسول آن دولت در ارومیه به هنگام جنگ بین‌الملل اول بود. پس از انقلاب شوروی به فرانسه رفت و در پاریس مقیم بود. او در رشتهٔ مطالعات ایرانشناسی مقالات متعدد دارد و از جمله همین مقاله است که ترجمه‌اش به لطف دوست دانشمندمان به مجله رسیده. مقالات و نامه‌های فارسی او که به شیرینی نگارش می‌شد در دورهٔ مجلهٔ راهنمای کتاب چاپ شده است و برای تجدید یاد آن درگذشته عکس او را در اینجا چاپ می‌کنیم. ضمناً باید گفت ترجمهٔ خاطراتش از دوران اقامت در ارومیه که در تهران طبع شده است (ایرانی که من شناخته‌ام) از منابع مهم و خواندنی است. کتاب مهم دیگر او به زبان فرانسه «کردها» عنوان دارد و سزاوار است که به فارسی ترجمهٔ آن انتشار یابد».

Oriente Moderno, Anno XXXIV, Nr. 5, Maggio 1954, pp. 225-237.

این مقاله خلاصهٔ مطالبی است که در بیست و یکمین کنگرهٔ بین‌المللی خاورشناسان در ۱۹۴۸ در پاریس اظهار داشته و با مطالعات بعدی آنرا تکمیل کرده‌ام.

«بازیل نیکی‌تین در ژوئن ۱۹۶۰ در پاریس درگذشت (در هفتاد و شش سالگی). کتاب «***ایرانی که من شناخته‌ام***» به ترجمهٔ مترجم همایون فره‌وشی در سال ۱۳۲۹ در تهران منتشر شد. (راهنمای کتاب، ۳ ۳۱۰». ***آینده***، دی و اسفند ۱۳۶۱.

کنیم. وانگهی بررسی این مسائل هنوز در ایران به اندازهٔ کافی پیشرفت نکرده است[۲]. غرض من بیشتر اینست که نشان دهم در چه دوره‌ای مفهوم اجتماعیات در نثر جدید فارسی ظاهر می‌شود و سپس معلوم کنم که انتخاب شیوهٔ نثرنویسی جدید و ساده کردن زبان ادبی، بیش از آنکه ابتکاری تصادفی باشد، نوآوری حائز ارزش و اهمیتی است که برد اجتماعی عظیمی دارد، و سرانجام درونمایه‌های اجتماعی تعدادی آثار ادبی (یا مقالات) به قلم نثرنویسان معاصر ایرانی را برحسب موضوع و مسائل، دسته‌بندی کنم.

☆

برای آنکه از عهدهٔ انجام دادن چنین کاری برآیم چه راهنمائی بهتر از جمالزاده، سردمدار و پیشکسوت بلامعارض نثر(نویسان) امروزین می‌توانم برگزینم؟ جمالزاده در ۱۹۲۲ در مقدمهٔ مجموعه داستانهایش «**یکی بود یکی نبود**» همکارانش را به نوشتن به زبانی زنده، ساده و دریافتنی، به جای اسلوب پرتکلف و مشحون به لغات عربی مرسوم در نثرنویسی آنروزگار، دعوت کرد.

۲ـ «کافی نیست که تاریخ جنگها، مرگ شاهان و مغضوب واقع شدن وزرا را ذکر کنیم. باید بکوشیم تا به قلب طرز کار بنیادها، رفتار گروههای اجتماعی و ملی و مسائل مالی و اقتصادی راه یابیم». (و. مینورسکی Les études historiques sur la perse depuis 1935, in: Acta Orientalia, XXI, 1951)

چند جزوه‌ای را که به نظرم رسیده است ذکر می‌کنم: ***آلودگیهای اجتماعی ما***، به قلم محمد علی غضائری، ۱۳۳۱/۱۹۴۶؛ ***سوسیالیسم و ایران***، به قلم کوهی، ۱۳۲۵/۱۹۴۶؛ حزب تودهٔ ایران (چاپ سوم)، ۱۳۲۵/۱۹۴۶؛ برنامهٔ عملی برای رفع بحران مالی و اقتصادی ایران، به قلم علی محمد اویس، ۱۳۳۱/۱۹۵۲. نتوانستم به درسهای .B Choumiatsky (ــ به روسی) در باب «مبارزهٔ طبقاتی، جنبش‌های انقلابی و کارگران در ایران» که در دانشگاه کمونیستی کارگران شرق داده شده، رجوع کنم.

باز جمالزاده است که نخستین بار در مقاله‌ای مهم[۳]، مسئلهٔ رمان اجتماعی در ایران را مطرح ساخت. می‌نویسد هنوز نویسندگان زیادی هستند که در دایرهٔ تنگ افکار و موضوع‌های قدیمی مانده‌اند. هیچ‌کس منکر ارزش عمیق آثار کلاسیک نیست، معهذا دیگر نمی‌توان به همین حد و اندازه اکتفاء و قناعت کرد و همهٔ «مسائل اجتماعی و حیاتی» را از عرصهٔ ادبیات بیرون ریخت. آیا مردان ادب غرب وظیفهٔ خود نمی‌دانند که توجه مردم را به «مفاسد و معایب اجتماعی» جلب کنند؟ آثار آنان کمک بزرگی به تحقق اصلاحات اجتماعی می‌کند. منتقدان به نویسندگان جدید خرده می‌گیرند که معایب جامعهٔ ایرانی را بی‌آنکه درمان درد و راههای اصلاح‌اش را نیز بنمایند، افشاء می‌کنند. حجازی با وصف محیط دیوانیان بدانگونه که واقعاً هست در «*زیبا*»؛ دهاتی با معرفی محیط جوانان پایتخت در «*تفریحات شب*»، هر دو دست بر «جراحات اجتماعی» می‌نهند و خطر «امراض اجتماعی» را نشان می‌دهند. وقتی در کتاب دهاتی به عنوان مثال می‌خوانیم (ص ۵۰). «ما برای خدمت به وطن، شایسته‌تر از طبقات بالا هستیم، زیرا ما، در وطن بیشتر رنج کشیده‌ایم. ما وطن را بیشتر از همه دوست داریم، زیرا محنت و صدمات وطن بیشتر از همه، قلب‌های ما را سوراخ کرده است»[۴] در وطن‌دوستی‌اش تردید نمی‌توان کرد[۵].

۳ـ *مژدهٔ رستاخیز ادبی. دو رمان تازهٔ فارسی، زیبا و تفریحات شب*، کوشش، ۱۵ اسفند ۱۹۳۳/۱۳۱۱.

۴ـ *تفریحات شب*، به قلم محمد مسعود، چاپ هفتم، مؤسسهٔ مطبوعاتی علمی، ص ۷۵ (مترجم).

۵ـ دهاتی در توطئه‌ای به قتل رسید و قتلش مردم را به شدت متأثر ساخت، خاصه که مقصر هیچگاه شناخته نشد. برای اطلاع از جزئیات ر. ک. به شرح زندگانی پر حوادث محمد مسعود مدیرنامهٔ ملی مرد امروز، به قلم دکتر جوانمرد، ۱۹۴۸/۱۳۲۷.

البته جمالزاده اذعان دارد که به حال ملت و جامعه‌ای که در چنین وضع اسفباری قرار گرفته است نمی‌توان دریغ نخورد، اما قبول می‌کند که مادام که مناسبات اجتماعی بر رسوم و عادات فاسد مبتنی است و خشونت و قهر حاکم است، انتقادهای تند و گزندهٔ نویسندگان یاد شده، حقیقت دارد و بی‌ثمر نیست. خلاصهٔ کلام، جمالزاده معتقد است که نمی‌توان به نویسندگان رمانهای اجتماعی خرده گرفت که کاری بیهوده کرده‌اند.

☆

چند سال بعد جمالزاده در مصاحبه‌ای[۶] نظراتش را تصریح کرد. نخست با گرایش مبتنی بر تقلید از سبک‌های ادبی خارجی به شدت مخالفت ورزید. «ما باید ایرانی بمانیم، ایرانی بیندیشیم و برای ایرانیان بنویسیم. مکتب‌های عجیب و غریب موسوم به سوررآلیسم و اگزیستانسیالیسم به کار نویسندهٔ ایرانی نمی‌آیند». و در دنبالهٔ سخنانش متذکر شد که قدمت ادبیات پارسی به هزار سال و حتی دو هزار سال پیش، اگر به قبل از اسلام بازگردیم، می‌رسد. وقتی در فرانسه به زحمت می‌نوشتند، فردوسی شاهنامه می‌سرود ... وانگهی آیا نیاز به تأکید هست که جلال‌الدین مولوی در برخی از بخشهای مثنوی، «رآلیست» و در بخشهای دیگر، «سمبولیست» است؟ و اشعاری که کودکان می‌خوانند، غالباً مبین نوعی «سوررآلیسم» است!؟

جمالزاده در پاسخ به این سئوال که آیا ادب پارسی از روزگاری که او در ایران بوده[۷]، پیشرفت کرده، در جا زده و یا به عقب رفته است، گفت که

۶ـ ر. ک. به نمرهٔ اول مجلهٔ آذرپاد (؟ ۱۹۳۸): مصاحبه با آقای جمالزاده، فقط مطالب مربوط به نثرنویسی را نقل می‌کنم.

۷ـ جمالزاده که به علل سیاسی (مداخلهٔ روس در امور ایران) مجبور به ترک ایران شد،

«نثر پارسی در ۳۰، ۴۰ سال اخیر ترقی کرده است» و از جواب دادن به این پرسش که آیا این پیشرفت نتیجهٔ فراخوان او در سال ۱۹۲۲ بوده است، خودداری کرد و گفت این بر عهدهٔ مورخان ادبیات است که در اینباره قضاوت کنند. به هر حال قدر مسلم اینست اکنون «به زبانی ساده، روشن و تقریباً عاری از اصطلاحات خارجی می‌نویسند».

پرسیدند آیا داستانهای کوتاهی که به شیوهٔ نگارش خودتان ــ که نخستین بار شما به کار بردید ــ نوشته شده باشد، خوانده‌اید؟ جمالزاده گفت بسیار مایهٔ سربلندی و مباهات وی خواهد بود اگر کتاب یکی بود یکی نبود، سرآغاز مکتب نوین نثر نویسی به زبان پارسی قرار گرفته باشد. ضمناً چنین می‌پندارد که این سبک نگارش در جوّ زمانه موج می‌زد و در راه بود و اگر او بدین سبک نمی‌نوشت، دیگری این کار را می‌کرد. بخت با وی یار بود که این افتخار نصیبش شد. در آنروزگار بسیار جوان بود. اکنون با روحیه و قصد دیگری می‌نویسند. ذهن و روحیّات قصه‌نویس‌ها بیشتر به انتقاد اجتماعی گرایش می‌یابد. جمالزاده اذعان می‌کند که دریافته که نقل حکایت به تنهائی کافی نیست، بلکه باید از آن نتیجه و درسی گرفت. و این همان راهیست که بزرگان فرهنگ ایرانی چون حافظ و مولوی رفته‌اند. و، جمالزاده بدین مناسبت عقاید گوته، نیچه[۸] و برگسون را نقل می‌کند.

به اعتقاد جمالزاده، طی ۲۰ سال اخیر، می‌توان از آثار چند نویسندهٔ خوب یاد کرد، خاصه صادق هدایت، محمد مسعود دهاتی، حجازی، بزرگ علوی، دشتی، صادق چوبک و غیره[۹]. جمالزاده با تمایل بعضی

← از سال ۱۹۱۴ در خارج بسر می‌برد.

۸ـ جمالزاده اخیر" تحقیق ممتعّی دربارهٔ او در مجلهٔ سخن چاپ کرده است.

۹ـ در همین نوشته آثار این نویسندگان را به استثنای بزرگ علوی و دشتی و صادق

نویسندگان به فرویدیسم که «با قوهٔ شامه و باصرهٔ قاطبهٔ هموطنانشان وفق نمی‌دهد»، مخالف است.

و اما دربارهٔ آثار خودش، جمالزاده می‌پندارد که عمو حسینعلی، صحرای محشر (خاصه نظرات در بَاب وارستگی و آزادی که در پایان کتاب آمده) بهترین آنهاست، بی‌آنکه منکر ارزش راه‌آب نامه که جنبه‌ای طنزآمیز دارد و قلتشن دیوان و دارالمجانین بشود. روزنامه‌نگاری که با جمالزاده مصاحبه می‌کرد، خود اظهارنظر می‌کند که «بدینگونه او صحنه‌های بسیار غم‌انگیزی از زندگانی ایرانیان ترسیم کرد، چیزی که در ادبیات منثور پارسی بسیار کم سابقه دارد».

حاصل سخن اینکه جمالزاده می‌گوید که از استقبال جوانان از آثارش خوشنود است و ابراز امیدواری می‌کند که جوانان صاحب فکر و سلیقه، کتابهایی برای پر کردن خلأ موجود در ادب پارسی بنویسند، وظیفه‌ای که دیگر قلم خسته و سالخوردهٔ او قادر به ادای آن نیست[۱۰]. باید جوانانی را که به «حلاجی» زبان و اندیشهٔ پارسی کمک خواهند کرد، و کم‌کم جای خویش را نزد ملل همسایه باز خواهند کرد و پایگاهی خواهند یافت، تشویق کرد.

☆

جمالزاده با حسن استقبال از انتشار دو رمان اجتماعی در ۱۹۳۳،

← چوبک که متأسفانه نتوانستم نوشته‌هایشان را بخوانم، تحلیل خواهم کرد. بزرگ علوی به خاطر نوشته‌هایش دربارهٔ زندگانی پرولتاریا مشهور است. همچنین به لهستان امروزی که در سال ۱۹۵۳ از آن بازدید کرد ، توجه دارد. دو قصهٔ دزاشوب و رسوایی او در مجلهٔ سخن انتشار یافتند. صادق چوبک نیز با چاپ قصهٔ عدل در همین مجله، قدم‌های اول (در نشر آثار خویش) را برداشت، و کارش را آغاز کرد. او مترجم نیز هست.

۱۰ـ آنان که در جریان فعالیت جمالزاده هستند می‌دانند که این سخنان فقط حاکی از فروتنی بسیار است. ب. ن.

اعتقاد عمیق و ایمان و اطمینان قلبی‌اش را دایر بر اینکه آثار منثور سرانجام در ادب فارسی جائی به دست خواهند آورد که فروتر از مقام آثار بزرگ منظوم گذشته به زبان پارسی نخواهد بود، اظهار می‌داشت. و این ابراز عقیده آشکارا ناشی از ارادهٔ تشویق نویسندگان مکتب جدید و دفاع از آنها در قبال بعضی انتقادهای بی‌اساس بود. نثر جدید پارسی برای حق اهلیت یافتن مبارزه کرده است و هنوز هم می‌جنگد. نثرنویسان جدید ایرانی به بارهٔ مقاومت سرسختانهٔ کسانی برمی‌خورند که فضیلت ادیب بودن را فقط برای شاعران، یعنی تنها ادامه‌دهندگان واقعی سنت ادبی کلاسیک پارسی (از دیدگاه خاص خود) قائل‌اند. حدود این مقاله اجازه نمی‌دهد که به تاریخچهٔ این تحول کُند بپردازم.

علاوه بر ادوارد براون (E. Browne)، ژ. ریپکا (J. Rypka)، روبن لوی (Reuben Levy)، روژه لسکو (Roger Lescot)[11] و خاصه برتلس (Berthels)، چاپکین (Čaikin) روماسکویچ (Romaskevič) مراحل عمدهٔ این تحول را معلوم کرده‌اند. بررسی اجمالی اما پرمایهٔ هانری ماسه (Cahier du sud، ۱۹۳۵)، آخرین فصول تحقیق جامع سعید نفیسی دربارهٔ رمان در ادبیات ایرانی (Journal de Téhéran، اکتبر و نوامبر ۱۹۳۹) را نیز بر این جمله باید افزود. این مورخان ادبیات پارسی همچنین خطوط اصلی ادبیات پارسی را در مقدمه‌هائی که بر آثار گذشتگان نوشته و تا آنجا که اطلاع دارم، آخرین نوشته‌هائیست که در این باره انتشار یافته‌اند، ترسیم کرده‌اند[12].

11- R. Levy, Persian Literature, an Introduction. Oxford 1923, R. Lescot, Le roman et la nouvelle dans la littérature iranienne contemporaine, dans Bull. d'Etudes orientales de l'Institut Français de Damas, 1942-43.

۱۲ـ نثر فارسی معاصر، با مقدمهٔ استاد سعید نفیسی، ۱۹۵۱/۱۳۳۰. شاهکارهای نثر فارسی معاصر، ۱۳۳۰.

←

می‌دانیم که تحول و نضج گرفتن و قوام یافتن تدریجی نثر معاصر فارسی، مرهون نمونه‌هائیست که ترجمهٔ فارسی کتب فرانسه (خاصه ترجمه‌های صنیع‌الدوله[۱۳] و فروغی) و بعضی نمایشنامه‌ها به زبان آذری (طالبوف) به دست می‌داده است. سعید نفیسی از تأثیر این ترجمه‌ها سخن می‌گوید و خاطرنشان می‌سازد که این اقتباس‌ها «به زبان فارسی نرم و روان و با وجود بر این، آراسته و درخشان»، به خوبی با آداب و رسوم زمانه سازگاری داشته‌اند. عقیدهٔ هانری ماسه نیز مؤید نظر سعید نفیسی است.

اما در مقابل، از جمله نخستین کتابهای چاپ سنگی خورده که در تبریز نشر یافت، ترجمه‌ای از ولتر هست به فارسی بد و معیوبی، به خاطر وفاداری برده‌وار مترجم به متن اصلی که در نتیجه قادر نیست برای اصطلاحات مخصوص به زبان فرانسه، معادل‌های فارسی بیابد، بلکه اصطلاحات فرانسه را وارد زبان فارسی می‌کند. این سنت مدت‌ها دوام داشت و می‌توان گفت که این ترجمه‌های فارسی از شاهکارهای ادب فرانسه، در خراب کردن زبان فارسی معاصر که از حدود بیست سال پیش همهٔ ادبای صاحب اعتبار کشور، زیر لوای فرهنگستان ایران با آن بیهوده پیکار می‌کنند مؤثر افتاده است. فرهنگستان ایران از بدو تأسیس، رهبر و سرپرست این نهضت مبارزه است[۱۴].

→ Persian Writers, n. spécial de la revue Life and Letters Vol. 63, décembre 1940, N. 148

به علاوه احسان یار شاطر قرار بود بخش مربوط به ادب فارسی را در "Cassell's Encyclopaedia of World Literatures" بنگارد.

۱۳ـ نویسنده صانع‌الدوله ذکر کرده است (مترجم).

۱۴ـ ر. ک. به سعید نفیسی، مقالهٔ شمارهٔ ۱۸ از سلسله مقالات منتشر شده در ژورنال دو تهران سابق‌الذکر.

جمالزاده به حق، سادگی و بی‌تکلفی شیوهٔ خاص حجازی و دهاتی و به ویژه دهاتی را قدر می‌نهد و معتقد است که آثار آندو با «کیفیات اجتماعی جدید» و «انقلاب روحی» مطابقت دارد. این سبک انشاء نوین که از مشخصاتش، «عدم تصنع» و «سادگی» است، «فاتحهٔ» اسلوب متکلف و مصنوع قدیم را که برای الفاظ زیبا فی حد ذاته بیش از معانی‌شان، ارزش قائل بود، خواند.

جمالزاده ضمن یادآوری نام‌های قائم‌مقام و میرزا عبدالوهاب نشاط که‌نخستین کسانی‌بودند که‌به‌زبان محاوره توجه نشان دادند[۱۵]، خاطرنشان می‌کند که تقریباً یک قرن طول کشید تا سبک جدید بر کرسی قبول نشست، و بی‌درنگ هشدار می‌دهد که منظور نوشتن همانگونه که حرف می‌زنند نیست و نباید تصور کرد که ساده‌نویسی به معنای قبول زبان گفتگوست، و مهارت استفاده از زبان زنده در تحریر و کتابت، آسان به دست نمی‌آید. گلستان شاهکار بی‌عدیل، نمونه کامل نثر فصیح است. نظر جمالزاده اینست که بدون تقلید از زبان سعدی، بجاست که از بعضی قواعد موضوعهٔ او الهام گیرند.

جمالزاده ضمن اینکه جذب تأثیرات سبک انشاء و نگارش و مصطلحات و لغات خارجی را البته به طریق مطلوب و نیکو، تائید می‌کند، خشنودی بسیار خود را از ملاحظه اینکه کاربرد زبان تودهٔ مردم رواج یافته است، ابراز می‌دارد[۱۶]. مگر خود وی مناسبت و بجا بودن کاربرد آن سبک را در

۱۵ـ ر. ک. به کنفرانس آقای حاج میرزا یحیی دولت‌بادی راجع به شرح احوال مرحوم میرزاابوالقاسم قائم‌مقام، قاهره، ۱۳۵۰ هـ. (از نشریات ادارهٔ سرپرستی محصلین در پاریس).

۱۶ـ روژه لسکو این خصیصه را در نوشته‌های صادق هدایت، تشخیص داده و معلوم داشته است.

یکی بود یکی نبود، حتی با چاپ فرهنگ کوچک لغات عامیانه در همان کتاب، گوشزد نکرده بود؟ قصه‌نویسی با استفاده از زبان مردم، زنده‌تر می‌شود و طعم و بو و رنگ کاملاً ایرانی می‌یابد. جمالزاده خود در قصه‌ها و در رمانش دارالمجانین، نمونه‌هائی ازکاربرد این سبک مردمی و توده‌ای به دست می‌دهد (زبان شاه باجی خانم).

صادق هدایت، نویسندهٔ جدید دیگری از همان سنخ و ردهٔ جمالزاده، که به طرزی دلخراش زود از میان رفت[۱۷]، و تنوع و غنای آثارش شگفت‌انگیز است، گواه بر صحّت این مدعاست که نثرنویسان معاصر ایرانی به همان اندازه که در الهام‌پذیری از الگوهای خارجی و غالباً فرانسوی مهارت دارند، در تصویر زنان و مردان این ملت خوب و دوست‌داشتنی ایران، به طرزی زنده و جاندار، با همان زبان تند و تیز و حتی سخت عریان و بی‌پروایشان هنگامیکه با یکدیگر مشاجره و نزاع می‌کنند، به عنوان مثال در قضهٔ بی‌مانند علویه خانم، توانا و استادند. همین نویسنده (صادق هدایت) باگذاشتن لهجهٔ «تهرونی» در دهان بعضی آدمهایش، نشان می‌دهد که طبقات به اصطلاح پائین، تنها طبقاتی نیستند که این لهجه را به کار می‌برند.

آنچه جمالزاده نمی‌پذیرد، شیوهٔ مبتذل کاربرد تعابیر و تصاویر قالبی در وصف طبیعت، توصیف بهار یا پائیز به صورتی باسمه‌ای و کلیشه‌ای، وصف غروب آفتاب با ذکر اینکه اشعهٔ خورشید در لابلای شاخه‌ها (دیده می‌شد)، آوردن کلماتی مبهم و نارسا چون پروانه‌ها بر روی «نوعی از گیاه» یا «قسمی از طیور» است. این «نوعی» یا «قسمی» در طبیعت وجود ندارد. هرچیز نامی دارد و نویسنده باید هر چیز را به نامش بنامد،

۱۷ـ در ۱۹۵۱ در پاریس خودکشی کرد.

همانگونه که حجازی و دهاتی که جمالزاده دقت و غنای فرهنگ لغات ویرا می‌ستاید، می‌کنند. آیا حاجت به تصریح هست که جمالزاده و صادق هدایت طبیعت را با مهارت و استادی وصف می‌کنند؟

☆

نیازی به توضیح اهمیت اجتماعی موضع‌گیری جمالزاده در قلمرو زبان نیست که این امری روشن‌تر از آفتاب است. البته غرض تنزل دادن نثر معاصر و نزدیک کردنش به زبان گفتگو، زبان مردم بیسواد، آن چنان که شاید بعضی از معارضان و مخالفان نهضت ادبی کنونی به طعنه و تعریض می‌گویند، نیست. هدف آنست که به نویسندگان توجه داده شود که باید با سرچشمهٔ جوشان زبان توده ارتباط برقرار کنند و در محیطی که آنانرا تقویت خواهد کرد و جان تازه خواهد بخشید و در بطن آنِ محیط می‌توانند پیوندهای عمیق با گذشته، با سعدی و حتی با مقدمین سعدی را، دوباره احساس کنند، ریشه بدوانند. جمالزاده و صادق هدایت و دهاتی و حجازی و دیگر نویسندگان، ضمن آنکه به نسل جوان سرمشق‌هائی در داستان‌نویسی که خود آنها را به کار می‌برند عرضه می‌دارند، در باب لزوم رعایت نظامات و اصول ادبی که همانا از مقولهٔ حسن سلیقه و اعتدال در انتخاب است، تأکید می‌ورزند.

☆

اکنون باید پیش از تحلیل آثاری که از لحاظ اجتماعی موضوع تحقیق من‌اند، صورت اسامی آنها را فهرستِ‌وار ذکر کنم. برای ساده کردن رجوع‌های بعدی، فقط حروف اول نام هر نویسنده را داخل هلالین خواهم آورد و با ارقام رومی نیز هر نوشته را مشخص خواهم کرد.

□ سیدمحمد علی جمالزاده (ج. ز.): یکی بود یکی نبود (I) ۱۹۲۲/۱۳۰۳، دارالمجانین (II)، و عموحسینعلی (III) ۱۹۴۲/۱۳۲۱،

قلتشن دیوان (IV)، ۱۹۴۵/۱۳۲۴، راه آبنامه (V) ۱۹۴۵/۱۳۲۴، صحرای محشر (VI) ۱۹۴۴/۱۳۲۳.

□ صادق هدایت (ص. ه.): پروین (VII) ۱۹۲۸/۱۳۰۷، انیران (VIII) ۱۹۳۱/۱۳۱۰، سایه‌روشن (IX) ۱۹۳۳/۱۳۱۲، نیرنگستان (X) ۱۹۳۳/۱۳۱۲، وغ‌وغ صاحاب (XI) ۱۹۳۴/۱۳۱۳، سگ ولگرد (XII) ۱۹۴۳/۱۳۲۲، حاجی آقا (XIII) ۱۹۴۵/۱۳۲۴، علویه خانم (XIV) بدون تاریخ.

□ محمد مسعود دهاتی (م. د.): تفریحات شب (XV) ۱۹۳۳/۱۳۱۲، اشرف مخلوقات (XVI) ۱۹۳۴/۱۳۱۳، در تلاش معاش (XVII) ۱۹۴۴/۱۳۲۳

□ میرمحمد حجازی مطیع‌الدوله (ح.): آئینه، دو جلد (XVIII) ۱۹۲۵/۱۳۰۶ (؟)، هما (XIX) ۱۹۲۷/۱۳۰۸، زیبا (XX) ۱۹۳۳/۱۳۱۲.

□ عبدالحسین صنعتی‌زاده (ص. ز.): چگونه ممکن است متمول شد؟ (XXI) ۱۳۰۹.

□ هدایت‌الله حکیم‌الهی (ح.ا.): شهر دموکرات (XXII) ۱۹۴۷/۱۳۲۶، زیگولوها و ژیگولت‌ها (XXIII) ۱۳۲۶ (؟).

□ امیرعباس حیدری (ا. ح): سنگهای انتقام (XXIV) ۱۹۵۱/۱۳۳۰.

□ م. ا. به‌آذین (ب. آ.): دختر رعیت (XXV) ۱۹۵۱/۱۳۳۰.

همهٔ این کتابها در تهران چاپ شده‌اند[۱۸].

☆

۱۸ـ نوشته‌ای از صادق هدایت به تیراژ محدود (۱۱۴ نسخه)، چاپ شده که نتوانستم از آن اطلاع حاصل کنم و آن کمدی کوچکی یعنی هجو جامعهٔ فئودالی قدیم در حال اضمحلال ایران است، به زبان عامیانهٔ تهرانی و نامش افسانه آفرینش، پاریس، A. Maisonneuve ۱۹۵۱، ترجمه شده به فرانسه به قلم م. جنتی، رسالهٔ دکتری دانشگاهی. انتشار این کتاب را مرهون دوست مرحوم صادق هدایت، شهید نورائی هستیم.

به رغم تنوع آدمها و مضامین این کتابها، زمینه و درونمایهٔ اصلی آنها که سراسر حاکی از بدبینی است، به نحو بارزی به چشم می‌آید. ج. ز. می‌گوید: «در این دنیا اگر سعادتی است، تنها نصیب دیوانگان است و بس» (II)[۱۹]. ص. ه. می‌نویسد: «زندگی روی زمین مثل افسانه‌ای به نظر می‌آید که مطابق فکر یکنفر دیوانه ساخته شده باشد[۲۰]». (IX، ص ۹۳). و م. د. می‌پرسد: «دنیا چیست؟! یک مزبلهٔ کثیف، یک قتلگاه فجیع، یک دارالمجانین بزرگ که تاکنون تحت هیچ قاعده و قانونی، منظم و اداره نشده است!» (XVI، ص ۱۰۲-۱۰۵)[۲۱] و برای ح. (دنیا عبارتست از): «لانهٔ موری که در آن مورچگان با یکدیگر می‌جنگند، حال آنکه پنجهٔ سگی می‌تواند آن لانه را ویران کند، زندانی که در آن زندانیان با وجود داشتن سرگذشتی یکسان، نمی‌توانند با هم بسازند». (XVIII، مورچه‌شناسی، مجمع زندانیان).

این نویسندگان، هموطنانشان را به سبب قانون‌شکنی و بی‌صفتی و بی‌همتی و نداشتن امانت و حسن نیت و پیمان‌شکنی و نقض عهد و در انجام دادن هر کاری فقط به فکر سود شخصی خود بودن و بی‌حالی و رخوت و ترس از هرگونه کوشش و اعتقاد به اینکه همه چیز خودبه‌خود درست می‌شود و دروغگوئی و مبالغه و افراط در انشاءالله و ماشاءالله گفتن، این «دو یابوی اسقاط و لکنته»، سخت سرزنش می‌کنند. دست‌کم این نظر جمالزاده است در پایان قصهٔ جالب توجهش (V) (ص ۱۱۱ و

۱۹ـ دارالمجانین، سال ۱۳۳۳، ص ۱۴۰ (مترجم).

۲۰ـ سایه روشن، آفرینگان، چاپ چهارم، امیرکبیر، ص ۱۱۱ (مترجم). مقایسه کنید با این نظر جمالزاده: «اگر کسی از بالا نگاه کند، روی زمین مثل افسانه‌ای به نظر می‌آید که مطابق میل یکنفر دیوانه ساخته شده باشد». دارالمجانین، سال ۱۳۳۳ ص ۱۲۷ (مترجم).

۲۱ـ اشرف مخلوقات، بنگاه مطبوعاتی پروانه، ص ۱۰۳ (مترجم).

مابعد)[۲۲]. موضوع این داستان تعمیر راه‌آبی است که نگاهداری‌اش به نفع همهٔ مردم محل است و به همین جهت جملگی بر عهده می‌گیرند که مخارج تعمیر را بین خود قسمت کنند. اما به هنگام تسویهٔ حساب، همه زیر قول خود می‌زنند مگر نانوای بینوائی. قربانی این ماجرا جوانی است که تحصیلاتش را در فرانسه ناتمام گذاشته تا به میان خانواده‌اش بازگردد، و در این دعوا همهٔ اندوخته‌اش را از دست می‌دهد و مفلس می‌شود.

م. د. (XVI، ص ۱۴) نیز معتقد است که درمان این درد اجتماعی همانقدر مشکل است که گوشتخواری را با علف زنده نگاه‌داشتن. به گمان اوترقیات فنی فقط به نفع ثروتمندان و بالاسران است[۲۳] و ص. ه. تصویر شخص عجیب و غریبی را رقم می‌زند که از اجتماع و ترقی گریزان است، چونکه این دو، بهترین چیزهائی را که فرد در درونش دارد، از او سلب می‌کنند و می‌گیرند (تاریکخانه). همین طرز فکر را نزد ح. نیز که به زعمش، تمدن خردکنندهٔ فرد است (XVIII) می‌توان یافت. ص. ه. توصیه می‌کند که باید به طبیعت بازگشت (IX). هرچه انسان از طبیعت دورتر شود، به همان میزان دورافتادگی، بدبخت‌تر می‌شود. از اینرو در داستان

۲۲ـ «این مرده‌دلان» ... «ارابهٔ وجودشان را از پس و پیش به دو یابوی اسقاط و لکنتهٔ انشاءالله و ماشاءالله بسته‌اند، چنانکه نه می‌توانند بجلو بروند و نه بعقب برگردند». راه آب نامه، چاپ دوم، معرفت، ۱۳۳۹، ص ۱۱۹ (مترجم).

۲۳ـ «لوکس عقیده دارد که اساساً انسان، شرور و جانی خلق شده و چون پس از سالها اجتماع و معاشرت با هم، حس کرده است که اینروح مزاحمت و شرارت، اسباب ناراحتی و عدم آسایش خودشان است، سعی می‌کنند که به وسیلهٔ تعلیمات اخلاقی و تربیت اجتماعی این خوی فطری و طبیعی را از خود زائل نمایند، ولی این قضیه درست مثل اینست که سگ را در اثر تربیت و تعلیم به خوردن علف و یونجه عادت دهند:

«البته ممکن است پس از سالها زحمت، سگ که حیوان گوشتخواریست علفخوار شود، ولی باز به مجرد اینکه چشمش به گوشت بیفتد، قطعاً فطرت اولیه او را به بلیعدن گوشت تحریک خواهد کرد». اشرف مخلوفات، مطبوعاتی پروانه، ص ۸ (مترجم).

تخیلی وهم‌انگیزی (س. گ. ل. ل)، «مردان برهنه یعنی مردان بازگشته به حالت طبیعی، زمام قدرت را در اجتماعی که از اعلای تمدن بهره‌مند است» (ناکجاآباد) به دست می‌گیرند. و در نتیجه سودجویان که دیگر هیچ انگیزه‌ای برای سودجوئی ندارند، جائی برای خود نمی‌بینند و نمی‌یابند. مگر نه اینست که تنها ثمرهٔ پیشرفت، پدید آمدن نیازمندیهای جدید است؟[۲۴]

☆

اکنون اگر بخواهیم، پس از این چند ملاحظهٔ کلی، مضامین نوشته‌های نثرنویسان جدید ایرانی را دقیق‌تر روشن کنیم، آنچه می‌یابیم عبارتست از انتقاد تلخ از دولت خاصه نزد ح. ا. (XXII) که نخست‌وزیر وقت را به رفیق‌بازی، برقراری حکومت نظامی برای سرکوب مخالفان، تفویض اختیار نظارت بر انتخابات به ارتش، گرفتن وام‌های بیهوده، حیف و میل بیت‌المال (ص ۸۰)، ایذاء و آزار اتحادیه‌ها، سودجوئی از احساسات وطن‌پرستانه و میهنی جوانان (ص ۱۱۵) («جوانان پاک ولی ناآشنا به رموز اجتماعی»)، عقوبت کردن دانشجویان اعتصابی و انتقام‌جوئی از آنان، فقد هرگونه تضمین قضائی و غیره، متهم و محکوم می‌کند.

آیا نیازی به تصریح این نکته هست که نظام حکومتی، منتجهٔ قوای اجتماعی کشور است؟[۲۵] هر چه هست، قدر مسلم اینست که این نوع نوشته‌ها یادآور دوران ۱۹۰۱-۱۹۱۱ و شب‌نامه‌های آن روزگاران است.

۲۴ـ کاظم‌زاده ایرانشهر این فکر را به طرز عمیقی در کتاب علمی‌اش؛ اصول اساسی فن تربیت، ۱۹۵۲ که در آن تمدنهای شرق و غرب با هم قیاس شده‌اند، بسط داده است.

۲۵ـ «قلمرو اجتماعی از شرایط اقتصادی فراهم آمده به همان اندازه که وقایع سیاسی از مقتضیات اجتماعی». "The social scene grows out of economic conditions, to much the condition" same extent that political events in their turn grow out of social (Ctr. Trevelyan, English Social history).

پروفسور برتلس شرق‌شناس شوروی، برخلاف پروفسور ادوارد براون عقیده دارد که این «ادبیات» خاص، رویهمرفته زودگذر و ناپایدار است و نمی‌توان آنرا، مگر تحت عنوانی جداگانه، جزء میراث بزرگ ادبی ایران، محسوب داشت. برتلس معتقد است که این نوشته‌های طعنه‌آمیز و طنزآلود باب جدیدی در ادبیات پارسی می‌گشایند، یعنی راه را بر پیدائی رمان اجتماعی باز می‌کنند که از بعضی جهات دنبالهٔ همان هجونامه‌هاست.

☆

در این نوشته‌ها به نظام پارلمانی و «فرقه‌بازی» نیز جمله می‌شود. هدایت‌الله حکیم الهی (XXII ص ۵۶، ۵۸) ضمن نقل مکالمهٔ میان دو نمایندهٔ دموکرات و توده‌ای، نمایندهٔ توده‌ای را ملامت می‌کند که به علت اشتباهات تاکتیکیش باعث شده که «ملت ایران تا سالها از آزادی رمیده» شود. ج. ز. (V و I) دوگونه نمایندهٔ مجلس را که بیشتر مسخره و بی‌آزارند، وصف می‌کند.

از سویِ دیگر بخصوص دیوانسالاری و دیوانمندی (بوروکراسی) آماج انتقادهای شدید نویسندگان، (XXIII , XX , XIX , XVIII , XVI) قرار گرفته است. ج. ز. بزرگترین ایراد به این ادارات را که رشوه‌گیری است چنین بیان می‌کند: «هیچ چرخ و ماشین به کار نمی‌افتاد مگر آنکه روغن رشوه به آن رسیده باشد» (V). در اینجا فقط به ذکر نامهٔ پرویز نامی که از وزارت‌خانه اخراج شده (XX، ص ۴۰۲) بسنده می‌کنیم. این نامه ادعانامهٔ شدیدی است علیه اعمال اسفباری که در ادارات مرسوم است. پرویز دکان بقالی باز می‌کند و «نوکر بود آقا شد، نعمت آزادی و شخصیت را پیدا کرد». (XX، ص ۴۰۲).

☆

در حوزهٔ روشنفکری، ح. ا. XXIII[۲۶] تاسف می‌خورد که در مهمترین خیابان تهران که پر از کافه و سینماست، فقط چند کتابفروشی که خاصه برای خریدن کارت پستال‌های ستارگان عالم سینما به آن مراجعه می‌کنند، دائر است. ص. ه. (XI) چندین هزل و طنز خود را که به سبکی نیمه منثور و نیمه منظوم، شبیه روایات عامیانهٔ چاپ سنگی خورده، نوشته، به شرح سرخوردگی‌های نویسندگانی که ناشر نمی‌یابند[۲۷]، و حق‌التألیف‌های خورده شده، و پرداخت اعانه از جانب دولت به آدم‌های حکومتی، اختصاص داده است و با ظرافت مدعیان جایزهٔ نوبل را ریشخند می‌کند.

☆

اشاره‌ای گذرا به نزاع کهنه‌پرستان و نوخواهان بکنیم. ایرانیان به رغم تجددطلبیشان، قریحهٔ تقریباً خداداد شاعری را از دست نداده‌اند. فی‌الجمله ح. ا. XXIII در شعری که به تقلید از شعر شاعر فوتوریست شوروی مایاکوفسکی ساخته، او را به باد مسخره می‌گیرد. م. د. در ارزش شعرای ایرانی معاصر عموماً شک می‌کند (XVI، ص ۱۱۶). ص. ز (XXI، ص ۱۲۱) با شیفتگی به شعر مخالف است («استماع یک قصیدهٔ شاطر خراسانی را هزار درجه بر صدای پتک آهنگر ترجیح می‌دهند»). ج. ز. (III) مسئله فناپذیری و ناپایداری شاهکار ادبی یعنی این نکته را که هیچ شاهکاری جاودانه نیست، پیش می‌کشد. و در دارالمجانین[۲۸] ج. ز. و

۲۶ـ نویسنده به اشتباه (XIII) ذکر کرده است (مترجم).

۲۷ـ و به همین علت است که اهل قلم ایران غالباً به مقاله‌نویسی برای روزنامه‌ها روی می‌آورند و این امر جستجوی آثارشان را بسیار مشکل می‌کند (رجوع کنید به: برتلس و چاپکین).

۲۸ـ روژه لسکو (نوشته یاد شده) معتقد است که این اثر جمالزاده که «خیال‌بافی مفرحی است»، اثری است رمزی و شاید هم آینهٔ تمام‌نمای جامعهٔ ایرانی معاصر باشد!؟

بوف کور ص. ه.[۲۹] می‌بینیم که شوخی و بازی دور از احتیاط با عقل و خرد و روشنفکرمآبی مفرط، چه بر سر آدم می‌آورد.

☆

متأسفم که در اینجا نمی‌توانم چنانکه باید و شاید و آنگونه که وسعت مطلب اقتضا دارد، مسئله نظر و عقیدهٔ روشنفکران ایرانی را در باب تمدن اروپائی و اثراتش در شرق، مطرح کنم. به طور کلی جوانان فارغ‌التحصیل از ممالک خارجی، حسن شهرتی ندارند. نظام آموزشی ایران که فرنگی‌مآب است، و برنامه‌های دانشگاهی به سبب آنکه به تقلید محض از فرهنگ اروپائی فراهم آمده است[۳۰]، شدیداً مورد انتقاد قرار می‌گیرند. خلاصهٔ همهٔ این مسائل را به نحو مطلوب، در یادداشت مختصر F. I. Goulding به نام War of ideas in Iran (مجله The Asiatic Review، جلد ۴۲، ژانویهٔ ۱۹۴۶) می‌توان یافت.

☆

محیط‌های روستائی و کارگری، و مردم فقیر و بیچارهٔ شهرها هنوز به دنیای نویسندگان ما راه نیافته و مورد توجه‌شان قرار نگرفته است. البته تصاویری چند از مردمان زحمتکش فی‌المثل در آثار ج. ز. می‌توان یافت، از قبیل شاطر آقا نانوای دوست داشتنی (V) و سقطفروشی که دکان

۲۹ـ بوف کور به قلم روژه لسکو (کتابفروشی J. Conti ۱۹۵۳) ترجمه شده و مترجم در مقدمه‌ای زیبا بر ترجمه، نویسنده و ارزش اثرش را شناسانده است.

۳۰ـ ر. ک. به: ***ما و تمدن اروپائی***، مجلهٔ یادگار، ۱۹۴۷/۱۳۲۶ نمرهٔ ۵؛ تسخیر تمدن فرنگی بقلم فخرالدین شادمان، ۱۹۴۸؛ اروپا، از همان نویسنده، مجلهٔ سخن، ۱۳۳۲، شمارهٔ ۱۰؛ ***سیر فرهنگ در ایران و مغرب***، به قلم عیسی صدیق، ۱۳۳۲. همچنین نگاه کنید به نوشتهٔ سابق‌الذکر ایرانشهر که نویسنده در آن اثر مسأله شرق و غرب را به دقت و در همهٔ جزئیات مور دتجزیه و تحلیل قرار می‌دهد و فرهنگی جدید عاری از نقص‌های کنونی و مبتنی بر دانش و عشق و روحیهٔ ایثار و فداکاری را خواستار است و برای همگان آرزومند.

سقط‌فروشی محقری دارد (IV) و تصویر تأثرانگیز روح‌الله حلاج (II). در آثار ص. ه. تصویر خارکن (XI) را می‌یابیم و آدم‌های فراموش نشدنی کاروان زوّاری را که به زیارت امام رضا (ع) می‌روند (IX). امام. د. سخت به رسوم جلف و سبک روستائیان می‌تازد و از روستائیان که به قولش «دزدتر و پدرسوخته‌تر» از شهرنشینان‌اند (XVI) تصویر آرمانی مطلوبی رقم نمی‌زند.

ج. ز. از قشر مالکان زمین، اربابی را وصف می‌کند که گرچه دیوانه است، اما خود را با مباشر و رعایایش، در املاک خویش می‌پندارد (II). ج. ز. در مقالهٔ قابل توجهی، روزنامه‌نگار جوانی را می‌ستاید که کوشیده زندگی روستائیان را توصیف کند، موضوعی که به قول جمالزاده متأسفانه مورد توجه قرار نگرفته است[۳۱]. اخیراً موفق به مطالعهٔ دو کتاب , XXIV) (XXV شدم که نویسندگانشان با دلسوزی و علاقه‌مندی به زندگی روستائیان پرداخته‌اند.

اگر قول رحمت مصطفوی را بپذیریم: در واقع «همهٔ نویسندگان ایرانی علیه مقتضیات تکان‌دهنده‌ای که موجب بدبختی مردم‌اند، قیام کرده‌اند»[۳۲].

۳۱ـ **شفق سرخ**، مورخ ۱۹۳۳/۹/۲۷.

32- Fiction in Contemporary Persian literature, dans Middle East Affairs, August, 1951.

(این جمله در متن به انگلیسی آمده است. مترجم).

آقای سرکیسیان قصه‌ای از ص. ه. ترجمه کرده (ژورنال دو تهران، سپتامبر ۱۹۴۰) که در وصف محیط حروفچین‌های چاپخانه ("Lunatique") و تشییع جنازهٔ باشکوه سه کارگری است که در مبارزه با ارتجاع به خون خود درغلطیده‌اند. در ۱۹۳۱ کنسول شوروی در اصفهان آقای Tardov ترجمهٔ رمان روزگار سیاه نوشتهٔ احمد خداداده را که در باب روستائیان است، چاپ کرد.

مسائل اقتصادی در ارتباط با مقتضیات حیات مردم مطرح و تجزیه و تحلیل شده‌اند. در نوشتهٔ (XVI) م. د. مکرر سخن از قدرت پول (ص ۱۱۳ و مابعد) و بینوائی مردم می‌رود: «در چه عصری، گرسنه را تنها برای اینکه گرسنه است نان داده و برهنه را تنها برای اینکه برهنه است پوشانیده و پیاده را تنها برای اینکه پیاده است سوار کرده و با اطلاع از فقر و تهیدستی آنها، مطالبه پول نکرده‌اند؟»[۳۳] با وجود این م. د. ذکر این نکته را لازم می‌داند (ص ۹۴) که: «ما اصل مقدس مالکیت را محترم می‌شماریم ولو مبنای آن، دزدی و غارت و یا املاک وسیع خالصه باشد که در دورهٔ ننگین قجر، به رقاص‌های یهودی و تخم و ترکه‌های خاقان مغفور بخشیده باشند»[۳۴].

باز همو پرده از راهها و شیوه‌های معاملات صرافی و پول‌بازی برمی‌دارد و بر بی‌ابتکاری سرمایه‌داران تاجر دریغ می‌خورد (ص ۱۲۸ و ۱۲۹). ص. ه. (XIII) و ج. ز. (IV) نیز سوداگران و قربانیان‌شان را وصف می‌کنند.

حاصل سخن اینکه نویسندگان ما خاصه جنبهٔ منفی نظام اقتصادی را روشن می‌کنند. به استثنای صنعتی‌زاده که در کتاب جالب توجه و عجیبی (XXI) دربارهٔ طریق شرافتمندانهٔ کسب و کار و پس‌انداز و چگونگی (هنر) منفعت بردن از پول (هنر بهره‌برداری از سرمایه و به کار انداختنش به نحوی سودمند و ثمربخش) توصیه‌های عملی ارزانی می‌دارد. نویسندهٔ مقدمه بر کتابش، رحیم‌زادهٔ صفوی، مورخ، ابراز شادمانی و خرسندی می‌کند از اینکه نویسندهٔ ایرانی برخوردار از روحیهٔ مثبتی، یافته است که مردی آزموده است و تجربه دیده. فارغ‌التحصیلان از کشورهای

۳۳ـ اشرف مخلوقات، ص ۱۱۴ (مترجم).
۳۴ـ همان، ص ۱۱۵ (مترجم).

خارجی، چنانچه پیشتر گفتیم، چنین می‌نمایند که معناً و اخلاقاً یا در زمینهٔ حرفه و شغل، خدمتی به کشورشان نمی‌کنند. در همین معنی مثلاً ج. ز. تصویری از مهندسی درس خوانده در غرب رقم می‌زند (V) که چندان دوست‌داشتنی و تعلق‌انگیز نیست و ح. ا. از مهندس آب‌شناسی سخن می‌گوید که به علت نیافتن شغل، مجله‌ای ادبی انتشار می‌دهد. به کار نیامدن و به کار نرفتن تخصص‌ها البته موجب تشدید و تقویت تشنج اجتماعی می‌شود.

☆

مسئلهٔ بهداشت عمومی فراموش نشده است: به عنوان نمونه تصویر مسخره‌آمیز یک حکیم‌باشی (V)، بی‌اعتمادی به فارغ‌التحصیلی از دانشگاه خارج (XI، موی دماغ)، ترس هدر دادن پول با مراجعه به دکتری مرده‌خوار (II، ص ۸۳) یا خدانشناس (XIII). زنان عامی خاصه ترجیح می‌دهند که به فالگیر و دعانویس مراجعه کنند. به کودکان شیرخوار تریاک می‌خورانند (گنجشک تریاکی، ص. ه. در قصهٔ «زنی که مردش را گم کرد» IX). آموزش جنسی توصیه می‌شود. به رغم منع و نهی شریعت، فحشاء بیداد می‌کند (ح. ا. با من به شهر نو بروید). داستان دربارهٔ روسپیان در نوشته‌های نثرنویسان معاصر کم نیست. ج. ز. موضوع را با همان مهارتی که مشخصهٔ اوست به رشتهٔ تحریر می‌کشد و رباعی معروف: شیخی به زن فاحشه گفتا مستی ... را مبنای داستان قرار می‌دهد (II).

☆

با وجود پیشرفت نهضت هواخواهی زنان و طرفداری از حقوق نسوان طی ربع قرن اخیر در ایران، از آن در آثاری که اینجا تجزیه و تحلیل شده‌اند، اصلاً ذکری نمی‌رود و یا بسیار کم سخن گفته شده است. به استثنای یک نمونهٔ مثبت زن (XIX)، همهٔ نویسندگان در باب تباهی و فساد

اخلاق، وقت‌گذرانی در کافه‌ها، دیدارها و عشق‌های گذرا، آرایش‌های روی و موی، پودر و کرم صورت و غیره داد سخن می‌دهند.

ح. (XVIII) از زنان عامی که به هنگام آب آوردن از چشمه غیبت دختران جوانی را می‌کنند که به مدرسه می‌روند (دختر مدرسه)، به طرزی جاندار سخن می‌گوید. خود این زنان نیز چندان پایبند عفاف و تقوی نیستند (XIV). از این لحاظ میان زنان روستائی و شهری فرق زیادی نیست و آن دو باهم برابر و سربه‌سرند (میمون‌ها؛ یاران باستان‌شناسان خارجی، XII، ص ۳۲)[۳۵]. در این میان چه دلپذیر است و خوشایند تصویر بلقیس (II) دختر جوان و مهربان و دلنشینی که در عشق ثابت‌قدم و باوفاست و یا شاه باجی خانم خوب که قلبی پرمهر دارد. ص. ه. (**عروسک پشت پرده: *شبهای ورامین***) گذارا به مسأله‌ای می‌پردازد که‌ای کاش بیشتر بسطش می‌داد، یعنی: ازدواج دختران جوانی که به خارج نرفته‌اند با جوانانی که پس از پایان تحصیلات در خارج به وطن بازگشته‌اند.

ص. ز. در رمانی آینده‌نگر (فتانهٔ اصفهانی، ۱۹۴۶)[۳۶] تصویر زنی را رقم می‌زند که می‌خواهد جنگ را غیرممکن سازد.

☆

شگفت نیست که زندگی خانوادگی به صورتی نشان داده شده که امیدبخش و منادی خوشبختی نیست. ص. ز. (XXI، ص ۱۱۹) افسوس می‌خورد که در مدرسه به جای تربیت زنهای خانه‌دار، «عروسک» پرورش می‌دهند. غالب وصلت‌ها به خاطر ملاحظات و منافع مادی

۳۵ـ ظاهراً مقصود سه خانمی است است که گورست برای خود و دو همکارش از شیراز به برم‌الک آورده است. تخت ابونصر (در: ***سگ ولگرد***، چاپ ششم، امیرکبیر، ص ۱۰۳)، (مترجم).

۳۶ـ این کتاب به کمیته جایزهٔ نوبل فرستاده شد و کمیته اعلام وصول کرد.

سرمی‌گیرد (XII , ص ۴۱ ,XXIII)[۳۷]، آن بهشت زندگی زناشوئی که زیبا به خواب می‌بیند (XX، جلد دوم، ص ۲۸۳، ۳۰۰): عاشقانه زیستن و با نان و پنیر ساختن ... تحقق نمی‌یابد ... معذلک ج. ز. با مهر و شفقت خاطرات کودکی در خانواده‌ای آرام و با صفا را زنده می‌کند و با عرضهٔ نمونهٔ زندگانی خانوادهٔ شاطرآقا، نشان می‌دهد که کانون خانوادگی مردم بی‌چیز و خوب چگونه می‌تواند بود. اما در روستاها، در کنار زنی که شوهر رهایش کرده زنی را می‌بینیم که شوهر را ترک می‌گوید و زنی تقریباً اهل بزم، صاحب قدر و اعتبار می‌شود (XVI) و یا داستان لیلی دختر جوانی (XX، جلد دوم) را می‌خوانیم که به علت لکه‌دار شدن دامان عفافش خود را غرق می‌کند و همین قدر بس است و از ذکر نمونه‌های دیگر صرف‌نظر می‌کنم. ح. (XVIII) با وصف عشق و عاشقی پاک و معصومانهٔ دو نامزد روستائی، روزنی از خوش‌بینی بر این دنیای تیره می‌گشاید.

☆

اکنون به مسأله جوانان امروز می‌رسم، که مضمون اجتماعی بسیار مهمی است زیرا آیندهٔ کشور بسته به آنان است. م. د. که به این مسأله پرداخته، تأسف می‌خورد از اینکه جوانان دچار بحران اخلاقی آشکاری شده‌اند (XV، ص ۳۶): «... ما علفهای پژمرده‌ای هستیم ... مردمانی جبون، بی‌اراده، مردد، افسرده و مزخرف هستیم ...»[۳۸] چنین می‌نماید که همهٔ راههای فعالیت به روی جوانان بسته شده است. احزاب سیاسی و مشاغل اداری برای جوانان چندان کششی ندارند و به علاوه آنان در بخش اقتصادی نیز کار و مشغله‌ای نمی‌یابند. خدمت و استخدام در ارتش

۳۷ـ مقصود ازدواج شریف با دخترخاله‌اش عفت است، «با در نظر گرفتن الحاق املاک شریف باملاک عفت که از پدرش ارث برده بود» (مترجم).

۳۸ـ *تفریحات شب*، ص ۳۴ (مترجم).

می‌بایست به خاطر حفظ مصالح میهنی، راه‌حلی باشد، اما ملاحظه می‌شود که نوعی ترس از دیکتاتوری نظامی وجود دارد (XXII , XIII). ضمناً سرنوشت کسانیکه در آذربایجان برای نجات وطن جنگیدند، امیدبخش و شوق‌انگیز نیست. ح. ا. اَنتقام‌جوئی در کردستان را «ننگ‌ترین جنایات» می‌نامد (XXII)[۳۹]. برای ارتش پول زیاد خرج می‌شود (XXII، ص ۱۲۲-۱۲۳ و صدای وطن شمارهٔ ۸ اسفند ۱۳۲۶). در بعضی آثار صادق هدایت نیز (XIII، ص ۷۶-۷۷) گاه لحنی نسبةً تند و انقلابی با مایه و چاشنی اجتماعی شگفت‌انگیزی دیده می‌شود: دعوت به انقلاب خونین از سویِ مردی جوان، حملهٔ آتشین به فرصت‌طلبان و سودجویان از رژیم (ص ۸۵-۸۸) همچون حاجی‌آقا.

☆

دست آخر چند کلمه در باب دین بگوئیم. گرچه ایران کشوری مسلمان است، امّا در آثار نویسندگانی که در اینجا مورد بررسی بودند، نسبتاً چیز اندکی در باب اسلام هست، معهذا جمالزاده با داستانش صحرای محشر (VI) که همتای اسلامی درهٔ یهوشافاط[۴۰] مسیحی است، موردی مستثنی است. از یاد نبریم که وی سیّد و پسر جمال‌الدین چهرهٔ برجستهٔ انقلاب (مشروطهٔ) ایران است که به دستور محمدعلی شاه کشته شد. بدینگونه محتملاً سنّتی خانوادگی، نظریات ترقی‌خواهانه را با پایبندی و دلبستگی به اسلام گره می‌زده است. از دیدگاه دیگر نویسندگان

۳۹ـ ص. ه. نظر محافل بورژوایی را چنین توصیف می‌کند: «باید قتل‌عام کرد، باید نسل همهٔ ایلات و عشایر را از میان برداشت» (XIII، ص ۲۲).

40- Vallée de Josaphat

موضع رستاخیز مردگان به گفتهٔ یوئیل نبی. بنا به سنّت، آن محلّ را درّهٔ قدرون (Cédron) نزدیک اورشلیم می‌دانند که آرامگاه مردگان یهود و مسلمان بود (م).

مورد بررسی، برعکس روحانی مسلمان، مظهر ارتجاع است و آنان مسأله دین را از قلم می‌اندازند.

و شاید اشتباه می‌کنند. مذهب شیعه پیش از آنکه به اهتمام صفویه دین رسمی اعلام شود، بانگ اعتراضی بر مبنای ویژگی و خاص‌نگری ملی، بود و نیز الهام‌بخش بعضی نهضت‌های اجتماعی[۴۱]. خصیصهٔ ممتازِ معنویّت ایرانی یعنی خداگویی (قیاس شود با خصیصهٔ همانند روسی: bogoiskatel' stvo) در درون (و بیرون) تشیّع، به ظهور فرقه‌های بسیاری که از راستکیشی دور افتادند، و حتی کژآیین و بدعتگذار بودند، مدد رساند. مراجع رسمی دین همواره به اندیشه‌های عرفانی شاعران بزرگ صوفی، بدگمان بودند. بدین جهات کلّی نمی‌توان در اسلام ایرانی به چشم محیطی محافظه‌کار و ارتجاعی نگریست.

بااینهمه راست‌است که تأثیر و نفوذ «اهل دیانت» که طبقهٔ تحصیل‌کرده و شاید روزگاری دراز تنها طبقهٔ روشنفکر محسوب می‌شد، در همهٔ مراتب حیات سیاسی و اجتماعی و حتی اقتصادی (ماجرای انحصار تنباکو و کارخانهٔ قند) به قصد لزوم رعایت دقیق احکام قرآنی اعمال می‌شده و در نتیجه با هرگونه نوآوری تضّاد داشته است ....

وجه نظر نویسندگان مدرن نسبت به دین، چنین زمینه و سیاقی دارد. در آثار آنان شورش حس ملّی بر فاتح عرب (پروین صادق هدایت) و

۴۱ـ ر. ک. خاصه به مینورسکی که ضمن بحث از کتاب اشپولر (Spuler) Iran in frühislamischer Zeit, ۱۹۵۸

بر نویسنده خرده می‌گیرد که غفلت کرده است از:

"The extra - islamic, and the shi'a movements, under which banners all the economic, social and nationalist opposition was gathered as against the interests of the land-owning nobility (dihgan) now coupled with the interests of conqueros" (Gottingische gelehrte Anzeigen, n. 3/4, 1953, pp. 193-203).

تذکار **حکمت بودایی و مزدایی** (*انیران*) را ملاحظه می‌توان کرد. هدایت‌الله حکیم‌الهی (در ***ژیگولوها و ژیگولت‌ها***) به تعزیه خرده می‌گیرد و می‌گوید به جای ندبه و زاری بر (امام) حسین (ع) و (امام) حسن (ع) باید نام آنان را با شادی گرامی داشت، چونَ الگوهای جان‌نثاری در راه آرمان خویش‌اند. حجازی مطیع‌الدوله (زیبا، صفحات ۲۳۰، ۳۳۸ و ۳۴۱) تصویر دو تن را رقم می‌زند یکی مسلمانی مثبت به نام شیخ شهاب و دیگری حسین، آخوندی برگشته از دین، فردی فاسد که قادر است اعلام دارد «زنا، حلال و نماز، حرام» است. در راه‌آب نامهٔ جمال‌زاده (ص ۱۰۲) پیشنمازی که پارسا و افتاده هم هست، معلوم می‌دارد که از حسن نیت بی‌بهره است ... امّا جمال‌زاده (II، صفحات ۲۰۷-۲۱۲) تأثیر سودمند دعا را خاطرنشان می‌سازد. وانگهی در اسلام، وضع و موقعیت بشر، تابع مشیّت الهی است. تصوف نیز قطع علائق دنیوی را می‌ستاید.

☆

مردم نیز اندوخته یا زاد و توشهٔ دینی خود را دارند و معتقدات و باورهایشان گاه ذکر شده است (II، صفحات ۷۹، ۸۰، ۸۳، ۹۴، ۱۵۸، ۱۹۷، ۲۲۱؛ نذر چنار مردان: XX، صفحات ۲۸۳، ۳۰۸). وانگهی ص. ه. یک کتاب تمام (X) به شرح این مطلب اختصاص داده و (XIV، ص ۱۸) فایدهٔ معنوی (پرده گردون)ای را که به زوّار اختصاص دارد، شرح می‌دهد[۴۲].

☆

به عنوان نتیجه با علم به اینکه تعمیم براساس پژوهشی بس مختصر و ناقص دور از احتیاط است، معتقدم که ذهن سرآمدان ایران معاصر، به

۴۲- **پرده گردون**، علویه خانم، چاپ ۱۳۵۶، انتشارات جاویدان، ص ۴۴ (مترجم).

رغم کاربرد اشکال و قوالب بیان ادبی جدید، در باطن، همانقدر بدبین و شکاک و منتقد و ظریف و ضد محافظه‌کاری است که ذهن و روح شاعران بزرگ و متفکران اخلاقی و حکمت‌آموز عصر طلایی ادبیات ایران. و این سندی دیگر در تأیید پیوستگی ستایش‌آمیزی است که در همهٔ قلمروهای حساسیت و طبع و قریحهٔ ایرانی، ملاحظه می‌توان کرد.

یوشیو آبه[1]

فرهنگ ژاپنی در جستجوی هویّتش

۱
کلّی / جزئی

ژاپن را غالباً ملامت می‌کنند که خواسته و دانسته، در سنگر ویژگی و یا بهتربگوئیم جزئی‌گرائیش (particularisme) پناه می‌گیرد. بدین قرار که کراراً به بیگانه‌ای که از مشاهدهٔ تفاوتی میان خود و وی به شگفت آمده، پاسخ داده که آن تفاوت، امری نمونه‌وار و مختص به ژاپنی است و برای کسی که ژاپنی نیست، غیرقابل فهم است. در عوض، وقتی سروکار ژاپنی با عنصری از فرهنگ غربی می‌افتد، رفتارش به‌گونه‌ای رسانندهٔ این معنی است که آن سدّ و مانع دیگر وجود ندارد و اگر معنی بی‌درنگ فهم نمی‌شود، با تلاش و کوشش می‌توان به فهمش نائل آمد. و این چیزیست که به اعتقاد من، نه ژاپنی از آن به شگفت می‌آید و نه غربی، چون هر دو به ظاهر، کلّی‌گرایی (universalité) را به مثابهٔ یکی از خصائص اساسی تمدن اروپایی، اصلی

1- Yoshio Abe, *Esprit*, Février 1973.

مسلّم فرض می‌کنند. امّا این دو پارگی، آشکارا متضاد و متعارض است، زیرا وقتی تخالف ژاپنی / غربی با واژگان و مفاهیم جزئی / کلّی بیان شود، عقل و هوش غربی، فاقد توانایی‌ای همه‌نگر و خرد (غربی)، عاجز از قدرت خردپذیر کردن همه چیز می‌گردد.

تشخیص نیاز حفظ و حراست هویّت فرهنگی خاصی در برابر نظام خردگرای غرب که به پذیرش بخش اعظمش رضا داده‌ایم: یعنی سازمان‌دهی اداری و اجتماعی و فن‌آوری‌ها و علوم و فلسفه‌ها و حتی دین، در این رفتار ژاپنی، دشوار نیست. امّا در آنچه که به دین مربوط می‌شود، تکرار این سخن بیفایده نیست که توحید مسیحیت یهودی‌تبار، به گونه‌ای بس سطحی در خاک ژاپن پا گرفت. معهذا اگر بپذیریم که صنعِ خدای عامل و فاعل (Dieu - sujet) که حکم می‌کند جهان ــ موضوع (object) شناسایی که بر وفق مشیّت منطقی‌اش آفریده شده و از او متمایز است، فهم‌پذیر و قابل تعقل است و اگر بپذیریم که این کنش از مؤلفه‌های اصیل و آغازین رفتار و سلوک انسان غربی است که خود را عامل و فاعل شناسایی ــ در برابر موضوع شناسایی ــ می‌داند و شک ندارد که می‌تواند به وساطت عقلی که فهم‌پذیری و معقول بودن عالم خلق، پژواک یا قرینهٔ آن است، بر موضوع سلطه یابد، آنگاه این پرسش به میان می‌آید که آیا ژاپنی امروزین این وجه‌نظر را اگر نه به صورتهای قطعاً دینی، دست‌کم به اشکال «عرفی»اش («laïcisé») یعنی به هیئت‌های هگل‌گرایی و مارکسیسم و یا خردگرایی در فن‌آوری نپذیرفته است؟ من این دیدگاه را که به‌طور کلّی چندان پذیرفته و مقبول نیست و اثباتش هم چندان آسان نیست، تنها به عنوان فرضیّه عنوان می‌کنم برای القاء این معنی که جذب و هضم سریع و بنیانی علوم و فنون، شاید تنها با اتکاء به ایمان و اعتقاد به فهم‌پذیری و معقولیّت اساسی عالم «خلق»، ممکن شده و تحقق یافته است.

بیگمان اخیراً در اینکه فن‌آوری ــ عقلانیت پا گرفته در غرب مدرن، واقعاً جوابگوی خواست زمان یعنی پیشروی الزامی تاریخ بوده است، شک کرده‌اند و این پرسش به میان آمده که نکند آن فن‌آوری ــ عقلانیت، یکی از گزینه‌ها و بالقوگی‌هایی باشدَ که تصادفاً به تحقق پیوسته و سپس گسترش و انتشار یافته است. بدینگونه این امکان فراهم آمده که چیزی را که قبلاً، مطلق قلمداد می‌شد، نسبی بدانیم و آنچه را که پیشتر کلّی و جهانی می‌پنداشتند، زین پس موردی جزیی به شمار آوریم که امتیاز و توفیق پخش و انتشاری جهانی داشته است. این چون و چرا کردن، فقط، تفکّر فلسفیِ اقلیتی روشنفکر نیست، بلکه دل‌آگاهی بخشی آگاه از تودهٔ مردم از بحران تمدّن است که به همین دلیل می‌تواند، چه نزد روشنفکران و چه در میان تودهٔ مردم آگاه، به گزینش سیاسی معینی بیانجامد. امّا چنین نمی‌نماید که حالیا این بیدارشدگی وجدان و توجّه نفس، نیرویی قادر به تغییر دادن جهت‌گیری عمومی یعنی ارزشگذاری روزافزون منابع انسانی و مادی که به معنی کسب و تحصیل بیشترین فوائد و منافع از طریق برترین عقلانیّت و خردورزی است، نیست. کارآمدی و اثربخشی روش عقلانی و نتایج انبوهش، به رغم زیانها و مفاسدش، در اینجا کاملاً نمایان می‌شود.

هنوز سالیانی چند از روزگاری نگذشته که روزنامه‌نگاران و دانشمندان رشته‌های مختلف می‌کوشیدند تا ثابت کنند که نوسازی (مدرنیزاسیون) ژاپن نه از سال ۱۸۶۸، بلکه در دو قرن اخیر (۱۶۵۰–۱۸۵۰) دوران صلح و آرامش ژاپن (Pax japonica) آغاز شده است که در آن دوران، جامعه‌ای بسته و در خود فرورفته و مصون از جنگ و تهاجم و اشغال دشمن، ثبات فوق‌العاده‌ای یافت که نه تنها موجب پیدایی ظرایف آثار هنری و لطافت زندگی شد، بلکه تمرکز اداری در دوران حکومت شوگون‌ها و «انباشتگی بدوی» سرمایهٔ بازرگانانِ ناحیهٔ اوکازا و پژوهشهای علمی در حوزه‌های

مهندسی کشاورزی و جغرافیا و پزشکی و فیزیک و ریاضیات را پدید آورد و اینهمه زمینه‌ساز شکفتگی مدرنیته به محض گشوده شدن درهای کشور به روی تأثیرات اروپایی گردید. آنان در آن هنگام به خود می‌بالیدند که چنین ماقبل تاریخی در خور ستایش وگرنه، نمونه‌ای دارند و این البته متضمّن این معنای پوشیده یا تلویحی بود که پیشروی در راه نیل به عقلانیت بیشتر که جایگزینی نظام فئودالی با سرمایه‌داری، به مثابهٔ یکی از مراحل آن پیشرفت تلقی می‌شد، فی‌نفسه ارزشی مثبت‌است؛ واگربرای خاطرنشان ساختن این معنی، کوشش وافر به عمل می‌آمد که چنین نظام یا مقیاس ارزشی‌ای از واردات غرب نیست و غرب آن را الزام نکرده است، بلکه جزء ذات تحول بومی و خودمدار بوده است، همزمان، از تجلیل همزمانی خارق‌العادهٔ تحول ژاپن و تکامل غرب، غفلت نمی‌شد و گرچه اعتقاد به پیشرفت جهانی و اجتناب‌ناپذیر تاریخ آشکارا بر آفتاب نمی‌افتاد، امّا آن باور در تحلیل‌ها موج می‌زد، تا آنجا که کسی در اندیشهٔ بررسی مجدد آن نظر برنیامد و چنان بازبینی را ضرور ندانست. این چشم‌انداز تاریخی که من منکر اعتبار نسبی‌اش نیستم، نمودار موردی غایی و نهایی است، بدین جهت که تمایل دارد در انگارهٔ پذیرفته‌شدهٔ غربی ـ عقلانی ـ کلّی، رویاروی ژاپنی ـ غیرعقلانی ـ جزئی، سهم حدّ دوم (عقلانی / غیرعقلانی) را به غایت کوچک کند. مجموع این‌گونه تحقیقات در باب نوسازی ژاپن، در سالهای ۵۰، همچون واکنشی در قبال نظریات ساده‌نگرانه و قطعی و جزمی «تابش نور»[۲] که بیدرنگ پس از جنگ، ظاهر شد، بروز کرد. این نظریهٔ «تابش نور»، خود واکنشی در برابر مذهب سنت‌گرای اصالت روح بود که در دوران نظامیگری و

۲ـ Aufklarung واژهٔ آلمانی، نامی که بر ظهور فلسفه روشنگری در اروپا نهادند. (م).

ارتش‌سالاری، حمایت و تقویت می‌شد و به گونه‌ای بنیانی و اساسی (و نیز برای تنبیه و مجازات خود)، کلِّ تاریخ گذشته را که با اوصاف فئودالی و غیرعقلانی توصیف می‌شد، مردود می‌دانست. شایان ذکر است که این دورانِ «روح باور» و جنگ‌خواهی، ضمن تبلیغ و موعظهٔ ایمان بی‌قید و شرط به برتری روحانیت ژاپنی بر مادی‌گرایی غربی، با شور و شوق، در ذهن و خاطر دانش‌آموزان جوان، مفهومِ ــ kagaku - suru - Kokoro یعنی عشق به علوم را پرورش می‌داد، بدین‌گونه که آنان را به مشاهده و مطالعه و اندازه‌گیری و طراحی و گردآوری گیاهان‌صحرا و رده‌بندی حشرات و انجام دادن تجارب شیمیایی و فیزیکی، تشویق می‌کرد. بدینگونه فراگیری فنون علمی با قبول این معنی تلویحاً که چون جهانی‌اند پس قابل جذب و هضم‌اند، با ارزش افزوده‌ای روحانی و بومی و درون‌زاد و مبتنی بر اسطوره‌اندیشی‌ای همراه بود که به‌گونه‌ای سطحی و ساختگی، در آن دوران احیا می‌شد به قصد تأمین امتیازی برای ژاپنی‌ها در قبال کسانی که از آن بی‌نصیب بودند.

معهذا دوران غلبهٔ این مذهب غیرعقلانی اصالت روح، در تاریخ صدسالهٔ ژاپن مدرن، دیری نپائید و گفتنی است که حتی در آن دوران نیز علم و فن‌آوری نه تنها شأن و حیثیّت‌شان را از دست ندادند، بلکه برعکس، منزلت بیشتر یافتند. با طرح‌بندی و نمونه‌سازی می‌توان گفت که در زوجِ: کلّی ــ عقلانی ــ غربی / جزئی ــ غیرعقلانی ــ ژاپنی، نخستین حدّ، مدام ارزشی مثبت قلمداد شد و حدّ دوم، برحسب موقع و بازی کنش و واکنش، ارزشی به غایت لغزان و نااستوار به شمار آمد.

باید خاطرنشان کنم که این دوگانگی، واقعیّتی منحصر به روان‌شناسی ژاپنی نیست و دیانت مسیح و تمدن اروپایی به اقتضای ذات و سرشت‌شان، همچون طریقی یا گشایشی از جمله طرق و راه‌حل‌های گوناگون، رخ

نمی‌نمایند، بلکه گرایش دارند که به مثابهٔ تنها راه رستگاری و نجات و یا تنها راه گشایش مسائل انسانی، الزام شوند و وجه‌نظر طرفی که گیرنده یا پذیرنده است، بسته به وجه نظر طرف تحمیل‌کننده است و بنابراین اگر شأن و حیثیت تمدن غربی را به اعجازهای مادی و اثربخشی و کارآمدی روشهای تولیدش، مربوط بدانیم، سخت در اشتباهیم؛ چون تمدن غربی همچون تمدنی واجد ارزشهای جهانی به نظر می‌آید که به غلبهٔ عدالت و حقیقت می‌انجامد. بدینگونه در ژاپن، چنانکه در دیگر کشورها، شاکلهٔ قرن ۱۸ اروپا، تجدید می‌شود، منتهی با این تفاوت که دین به عنوان یکی از عناصر تمدن‌ساز، در جناح فلسفهٔ روشنگری، جای می‌گیرد.

از یاد نباید برد که قرن روشنگری، قرنی است که تمدن اروپایی، پذیرفت که تمدنی از جمله تمدن‌های جهان است. این استشعار موجب گردید که تمدن غربی به نسبیت خود واقف و قائل شود و بر الغای جهانشمولی کهن و نادرست یا ناکافی‌ای اصرار ورزد که معلوم شد فقط در چارچوب غرب رواج و اعتبار دارد و در نتیجه، تمدن غربی به برکت این انتقاد از خود، جهانشمولی نوینی کسب کرد که اینبار حقیقی بود و این سرآغاز فرایند نوشدنِ بینهایتِ جهانشمولی غربی با تجدید پایان‌ناپذیر قدرت خوداندیشی، به شمار می‌رفت که توانایی‌اش را من حیث عقل نقاد در پرداختن به همه چیز منجمله به خود، تأیید می‌کرد. جهانشمولی‌ای که هر بار که طبیعتش به عنوان «اندازه و میزان همه‌چیز» انکار می‌شود، با نو کردن شیوهٔ «میزان و اندازهٔ همه چیز» بودن، بر آن بحران فائق می‌آید.

این قوهٔ انتقادی اساسی غرب، مبیّن دشواری‌ایست که روشنفکر ژاپنی قهراً دارد آنگاه که می‌خواهد بر دوپارگی کلّی ـ غربی و جزئی ـ ژاپنی از راه نسبیت بخشیدن به تمدن غربی، غلبه کند و بنابراین دیگر تمدن غربی را چون فاعل شناسایی (sujet) که تصویر ذهنی وی شده

نداند، بلکه موضوع (ologel) مشاهده و نقد و قیاس که مقوله‌ای از جمله مقولات مشابه دیگر است، بشناسد. در واقع جای این سؤال باقی است که آیا ژاپنی در این عینیت‌گرایی، از فعالیتی که ذاتی روح و ذهن غربی است تقلید نمی‌کند؟ یا آنکه محتملاً دوباره در دامِ ذهنیّت غربی نیفتاده که مدام حربه‌هایی در اختیارش می‌نهد که همواره نو می‌شوند و عبارتند از روش‌هایی چنان کارآمد و اثربخش که روشنفکر ژاپنی نمی‌تواند در قلمرو فلسفه و علوم انسانی از آنها چشم بپوشد؟! کاربرد این حربه ـ دام‌ها موجب می‌شود که آدمی به نظام گستردهٔ خوداندیشی‌ای بپیوندد که روح و ذهن غربی بدان وسیله هر انتقادی را که خود از خود و یا دیگری از او می‌کند، به سود جهانی بودنش بچرخاند، حتی اگر این جهان‌شمولی در نهایت با قدرت بی‌امان سازوکار نفی و انکار خویش، یکی و برابر شود.

این سخن ابداً بدین معنی نیست که هر کوشش ژاپنی برای یافتن چشم‌اندازی بیهوده است که در آن، هر چیز به جای نسبی خویش است، حتی اگر حالیا ممکن نیست این نسبیّت جز بر مبنای عقل جهانی یا جهانشمول ناشی از عقلانیت غربی اصل، استوار باشد. معهذا امیدوارم که زین پس، واکنش خودجوش ژاپنی که عبارت بود از اراده و خواست حفظ و حراست هویت فرهنگی، به هر قیمتی، بهتر درک و فهم شود. این اراده و خواست چنین نمایان می‌شد که ژاپنی، قلمروی جزئی یا خصوصی و کدر، قلمروی که عقل کلّی جهانشمول و فراگیر قادر به فهم خردگریزی‌اش نبود، برای خود نگاه دارد و خاص خود بشناسد. بیگمان این امر، حالتِ تدافع بازتابی کسی است که غرور ملی‌اش کمابیش بر اثر سانحه‌ای که من آنرا *آسیب‌دیدگی فرهنگی* می‌نامم و ناشی از ارتباطات ناگهانی و حتی خشن با عناصر قدرتمند فرهنگی بیگانه است، جریحه‌دار شده است. امّا اگر این بخت و امکان، ولو بسیار خُرد، وجود داشته باشد

که از دلِ جزئیت و خصوصیّتی حفاظت شده، نظام قابل ارجاع دیگری جز نظامِ عقلانیّت غربی، سر برآورد، پس این ایمان کور به مذهب بوم‌گرایی کاستی‌ناپذیر، دست‌کم این مزیّت را داشته است که همواره امکان شروع به گونه‌ای دیگر، اگرنه، نجات و رستگاری را به کسانی القاء می‌کند که نه تنها چون هرگز از حلقهٔ معرفت‌شناسی بسته‌ای بیرون نمی‌آیند به هیجان آمده‌اند، بلکه به علاوه بدینجهت نیز سراسیمه شده‌اند که اینک شک دارند که آیا نظام خود اصلاح‌گری و خود تنظیم‌کنندگی‌ای که عقلانیت غربی بدان می‌بالد و می‌نازد، می‌تواند تا بینهایت در قلمرو تحقق مادیّات، ثمربخش باشد؟

۲

توده / سرآمدان

می‌خواهیم بر انگارهٔ متعارض پیشین، انگارهٔ دیگری منطبق کنیم که در برابر تودهٔ مردم، سرآمدان مرکّب از مدیران و مهندسان یا روشنفکرانی را علم می‌کند که به روشنگری تودهٔ مردم اشتغال دارند تا ارزشهای جهانی وارداتی غرب را به آنان بقبولانند. چشم‌انداز تاریخی‌ای که این چنین در برابر دیدگانمان گشوده می‌شود، به مقدار زیاد منطبق بر واقعیات است، چون هرگونه نوآوری و تجدّد وارداتی از ماوراء بحار، به دست کسانی تحقّق می‌پذیرد که آگاهی و اطلاع گسترده‌تری دارند. امّا این دید را باید ظریف‌تر کرد و با تابشهایی چند پذیرفت. ریچارد هوگارت (Richard Hoggart) در توصیف «فرهنگ فقر» در انگلستان، چنین اظهارنظر می‌کند که طبقات عوام‌ناس به‌گونه‌ای مقاومت‌ناپذیر، شیفته و فریفتهٔ چیز نو یا مدرن می‌شوند، فقط به سبب نو و مدرن بودنش. این نظر در ژاپن نیز در باب نفوذ فرهنگ اروپایی و خاصه آمریکایی، مصداق دارد. امّا باید

خاطرنشان کرد که این مرزبندی میان فرهنگ تودهٔ مردم و فرهنگ «بورژوازی» یا فرهنگ «روشنفکران» که در نظریهٔ هوگارت هست، آنچنان که در اروپا واضح است، در ژاپن روشن نیست. این پیوستگی غافل‌گیرکننده (عدم انقطاع میان خاصه و عامه)، پخش و نشرِ سریع عناصر فرهنگی گزینش شده‌ای را که نخست قشرهای صاحب بیشترین اطلاع و آگاهی پذیرفته‌اند، تسهیل می‌کند. وانگهی تاریخ بیست و شش سالی که از پایان جنگ (جهانی دوم) گذشته، معلوم می‌دارد که خصیصهٔ زیر تقویت و تشدید شده است: دموکراسی یا ایمانی که مردم به دموکراسی دارند و یا چنین فرا می‌نمایند، همراه با یکسانی کاملاً آشکار سطح زندگی و بهبود محسوس زندگی طبقات فروتر، موجب شده که بخش مهمی از روشنفکران تمایل و علاقه یابند که همانند و مشابه تودهٔ مردم شوند (و یا با آنان چندان فاصله نگیرند)؛ به علاوه، آشنایی با زبانهای بیگانه در ژاپن برای دستیابی به ساحات عدیدهٔ فرهنگ غربی، ضرور نیست. کوششهای بسیار مهمی که برای ترجمه از زبانهای انگلیسی و آلمانی و فرانسوی و روسی شده است و پژوهشها و متونی که به زبان ژاپنی برای استفادهٔ عام وجود دارد، به هر تازه‌کاری امکان می‌دهد که از آنچه که تحقق پذیرفته و از کارهای مهمی که در رشته‌های هنر و ادب و فلسفه و علوم در کشورهای بیگانه شده است، آگاهی یابد. این پخش و نشر، غالباً و مرجحاً شامل عناصر فرهنگی‌ای که در موطن‌شان، هنوز به شمار اندکی اختصاص دارد نیز می‌شود و بنابراین آنها را در دسترس قشرهای وسیعی از مردم قرار می‌دهد.

معهذا در کشوری که تا سالهای اخیر، روستائیان درصد بزرگی از نفوس بودند، نباید، تفاوت میان زندگانی در شهرهای بزرگ و زندگی در روستاها را نادیده گرفت. علت بدگمانی‌ای که روستائیان (و صیّادان) در

حق هر چیز نوی داشتند که از شهر یا پایتخت بدانان می‌رسید، ضرورت حفظ و حراست آداب اجدادی بود که موجب وحدت‌شان می‌شد و آن آداب و رسوم، گنجینه‌ای از آگاهی‌های فراهم آمده به مرور زمان، محسوب می‌شد که می‌بایست برای تأمین و تضمین بقای جماعت دست نخورده و محفوظ ماند، البته تا زمانی که شرایط زندگی به همان سختی که درگذشته بود، باقی باشد. امّا این بدگمانی بدان حدّ نبود که آن جماعت را علی‌الاصول به مخالفت با ورود هر چیز نو وادارد.

آنچه این واقعیّت را پس از آنکه به تحقّق پیوست اثبات می‌کند، یکنواختی فرهنگی میان شهر و روستاست که اینک صورت می‌پذیرد و این پدیده که خاصه طی دهسال اخیر مشهودتر است، مولودِ تمرکز شهرنشینی که سازمان‌دهی‌های کهن اشتراکی را ازهم فرومی‌پاشد و بهبود چشم‌گیر زندگی همراه با پخش توده‌وار وسایل ارتباط جمعی: تلویزیون و مجلات هفتگی، است.

بدینگونه رویهمرفته می‌توان گفت که پذیرش مفهومی از پیشرفت، رسانندهٔ مدلول نوسازی و نیز برابر شمردن این نوسازی در غالب موارد با غرب‌زدگی، یکی از خصایص فرهنگ توده در ژاپن است، جدا از بررسی این مسأله که بعداً چگونه با آنچه که پذیرفته‌اند، وفق و سازش می‌یابند. امّا پیش از عرضهٔ تفکراتی چند در باب نکتهٔ اخیر، می‌خواهم مثالی بیاورم که به گمان من، به‌گونه‌ای نظرگیر و شگفت‌آور، این سلوک پذیرندگی هر چیز نوی را که از خارج می‌آید، روشن می‌کند. منظورم پذیرش و ساخت و پرداخت قاعده و معیار زیبایی زنانه است، یعنی پدیده‌ای که گیسوان آب اکسیژنه خورده که بعضی از عمومیت‌یافتنش افسوس می‌خورند، تنها نشانهٔ سطحی آن است.

بیگمان این امر را که امروزه زنان جوان ژاپنی بیش از پیش براساس

معیاری از زیبایی مدرن به آرایش خود می‌پردازند که ارزشهای عدیدهٔ بهداشتی و زیباشناختی و شهوانی دارد، باید در وهلهٔ نخست، نتیجهٔ دگرگونی عمومی شرایط زندگی دانست: یعنی نوع تغذیه، شیوهٔ ورزش و جایگزینی روزافزون تاتامی (tatami)[۳] با صندلی. امّا در عین حال گزینشی فرهنگی است با تصدیق این معنی که آزادی‌ای که اینک ارزشی مثبت تلقی شده است، طبیعةً باید همراه با بهره‌مندی از آزادی بیشتری در رفتار و کردار ظاهری باشد. همچنین خواستنی‌تر و دلپذیرتر دانستن‌گونه‌ای از زنان جوان که قبلاً نمونه‌هایشان را در فیلم‌ها و عکسهای وارداتی ستایش می‌کردند، از عروسکی کیمونوپوش که ارباب معرفت در گذشته گرامی و دوست می‌داشتند و زین پس محصولی از ادوار انحطاط می‌نماید، گزینشی فرهنگی است.

آنچه در اینجا از دیدگاه ما حائز اهمیت است، اینست که این تحوّل، ظاهراً متضمّن این احساس است که پیشرفتی را شاهد و ناظریم و شاکلهٔ غربی - جهانی ــ پیشرفته / ژاپنی - جزئی ــ عقب مانده که کمابیش سنگ‌پایهٔ هر آرمان فرهنگی است که می‌خواهد عنصری بومی را با عنصری غربی جایگزین کند، با آن احساس، همراه و ذاتی آن تحول است. طبیعةً این احساس و این انگاره، بنیان و اساس عقدهٔ حقارتی است که غالباً در برخورد با الگو، عارض آدمی می‌شود. ژاپن، در سالهای بیدرنگ پس از خاتمهٔ جنگ، نمودار وضع و موقعیتی شگفت یعنی استعماری ــ زیباشناختی - عشقی ــ فرهنگی است که در افراطی‌ترین حالات به این مورد نوعی و نمونه می‌انجامد که مرد ژاپنی که جسماً

۳ـ تاتامی دوشک کلفتی از روخ (jonc) پُر از کاه ساقه‌های برنج (شبیه حصیر) است که کف خانه‌های سنتی را در ژاپن با آن فرش می‌کنند و بر آن با جوراب یا پابرهنه راه می‌روند و برای غذا خوردن دو پا را زیر خود نهاده بر دو زانو تکیه کرده به جلو خم می‌شوند.

عقده‌مند است، در ستایش زرّینه‌مویی پر کبر و غرور، پیش پایش زانو می‌زند. این منظر که در مجلّات محبوبِ مشتریانی خاص («آزارگر ـ آزارخواه») دیده می‌شد و در رمان عظیم علمی تخیلی نویسنده‌ای اسرارآمیز: شوزو نوما (Shozo Numa) به نام Kachikujin Yapoo («یاپو، مردی که دست‌آموز شده است»، ۱۹۶۸)، والایش یافته، مورد غایی و نهایی تصویر آزارخواهانه و خودشیفتهٔ ژاپنی است که وی گاه می‌خواهد آنرا در آینهٔ جهانی غربی ببیند تا دریابد که هنوز بسی مانده تا از خصوصیت و جزئی‌نگری خود بگذرد و آن را پشت سر نهد و برحسب الگوی غربی تغییر یابد.

البته اکثریّت مردم (و نیز بخش عظیمی از روشنفکران) احساسی بدین پایه تند و تیز از نارسایی خویش در قیاس با الگوی برگزیده ندارند. برعکس حکمت اقوام و ملل می‌آموزد که توجه نفس و ذهن به احساس نارسایی خویش، متضمن هیچ سود و فایده‌ای نیست. پس از انتخاب الگویی برای تقلید، باید به کوشش‌ها در این راه ادامه داد و در باب فاصله‌ای که مقلد هنوز با هدف دارد و یا دربارهٔ مشروعیت انتخاب آغازین و اصلی برای تقلید، در حال و مقام ناهشیاری بهجت اثر یا نیمه خودآگاهی بسر برد. در این میان البته ممکن است منحرف شویم و به بیراهه رویم، امّا قطعاً به جایی خواهیم رسید و این خوشنودی و رضایت‌خاطر را خواهیم داشت که چیز نوی به دست آورده‌ایم. این عقل سلیم و عرف عام «مردمی» نمی‌گذارد که در اقدام برای سازش‌یابی دقیق با الگویی که می‌خواستیم و می‌بایست همان شویم، ر یا برعکس در وحشت و هراسِ خطرِ از دست دادن هویت خویش، بیهوده دچار نومیدی گردیم و مانع از آن می‌شود که این توجه و شعور نفس و ذهن که در واقع کاری روان نژندانه است، پیشرفت کند.

می‌توان این وجه نظر اخیر را که گویا مابه‌الاشتراک همه قشرهای نفوس ژاپنی است، «روستایی منشی» (provincialisme) نامید. در سال ۱۹۵۶، منیورو کیدا Minoru Kida (متولد ۱۸۹۵) نویسنده و جامعه‌شناس که در گذشته شاگرد مارسل موس (Marcel Mauss) بود در تحقیقش: NIppon Bunka no kontei ni hisomu mono («آنچه در ژرفای فرهنگ ژاپنی پنهان است»)، خصائصِ سلوک اجتماعی ـ فرهنگی افراد جماعت منزوی و تک‌افتاده‌ای را که در گوشه‌ای کوهستانی از ایالت توکیو می‌زیست، توصیف و شرح کرد و معتقد شد که در شیوهٔ برخورد روستائیان با هر عنصر خارجی از لحاظ اداری و فرهنگی، که همانا از صافی گذراندنش و سپس تطبیق یافتن با آن است، نمونه اصلی یا اسوهٔ واکنش جامعهٔ ژاپنی در قبال تمدن‌های بیگانه را بازیافته است. ذهنیّت روستائیان که در عین حال بدگمان و کنجکاو بود، چنان کار می‌کرد که فقط اجازهٔ اخذ چیزهایی را می‌داد که به آسانی در قوالب موجود از پیش، جا می‌افتاد و تا حد ممکن عواقب این رخنه و نفوذ را محدود می‌کرد، بدین معنی که در غالب موارد، این اخذ و اقتباس، آزمون‌هایی بود که به فرجام آنچه که پذیرفته شده بود، اعم از ایدئولوژی مارکسیستی یا کشت گیاهی ناشناخته، به آسانی رها می‌شد اگر وام‌گیری‌ها، توفیق ناپایدار و گذرایی داشت.

قصد من در اینجا بحث در باب این امر نیست که تا چه اندازه ممکن است شیوهٔ خاص ژاپن را در جذب فرهنگ «روستایی‌منشی تعمیم یافته»، توصیف کرد. فقط این نکته به نظرم مقرون به حقیقت می‌نماید که ما ژاپنی‌ها، همانند آن روستائیان در روزگاری که وسایل ارتباطی توده‌گیر به اندازه‌ای که امروزه توسعه یافته‌اند، گسترش نداشت، در برابر آنچه که دولت مرکزی می‌کوشید بر آنان تحمیل کند، یا در قبال بدایع فرهنگی‌ای

که از پایتخت صادر می‌شد، عموماً در برخورد با خارجی، همواره احساس می‌کنیم که خود، اختیار این تصمیم‌گیری را داریم که چه چیزی برای ما سودمند و مناسب است و خوشایند ماست. به ظاهر این احساس در تضاد با احساس دیگری است که می‌گوید تمدّن غربی به عنوان تمدنی دارای ارزشهای حقیقی جهانی، بر ما الزام می‌شود. بی‌آنکه قصد گشودن گره این تضاد را به شیوه‌ای منطقی داشته باشم، فقط خاطرنشان می‌کنم که این دو احساس، همزمان وجود دارند. محتملاً این دوگانگی، به رغم شناخت و تمییز کارآمدی علی‌الاصول جهانگیر عقلانیّت، مؤید این دعوی است که فرهنگ ژاپنی، واجد حصه‌ای غیرعقلانی (چیزی ناشناخته و مجهول که معلوم نیست چیست)، به مثابهٔ بارویی است که با کوششهای خردگرایی در آن نفوذ نمی‌توان کرد، و ژاپنی چنان عمل می‌کند که گویی این خصوصیّت تقلیل و تحویل‌ناپذیر، مقرّ تصمیم‌گیری برای انتخاب اصلح و یا گزینش دگرگون‌ساز است.

در واقع هرچه در تاریخ ملّی‌مان بیشتر به عقب بازمی‌گردیم، تشخیص و تمییز چیزی که اختصاصاً ژاپنی است از آنچه که خارجی اصل است دشوارتر می‌شود. این تاریخ از زمانی آغاز شد که نیاکان‌مان به وضوح دریافتند که تمدن کره‌ای و چینی، در خارج از جزائرمان، سابقه‌ای کهن دارد و نمی‌توان در جهانی بودن آن تمدن تردید کرد و چاره و راهی جز کارآموزی در مکتب آن تمدن نیست. امّا امروزه هیچ‌کس نمی‌تواند انکار کند که ما به رغم این وجه‌نظر، به زودی توانستیم صاحب فرهنگی شویم که به فرهنگ برادران بزرگترش و یا به فرهنگ همسایگانش، شباهت ندارد. ازینرو دو فیلسوفِ مکتب کیوتو یعنی Shunpei Ueyama (متولد در ۱۹۲۵) و Takeshi Umehara (متولد در ۱۹۲۱)، چنین استدلال می‌کنند که جستجوی نمونهٔ اصلی و مَثَل اعلای فرهنگ ژاپنی در یادمان‌ها و اسناد

تاریخی، آنچنان که فیلسوف نوریناگا موتوری Norinaga Motoori (۱۷۳۰-۱۸۰۱) کرد، بیهوده است. نوریناگا موتوری عمری در کوژیکی (Kojiki، قرن هشتم)[۴] به تحقیق پرداخت و بدینگونه گشایندهٔ راه پژوهشهای معروف به «ملی» شد و ازین لحاظ، پیشاهنگ برجسته و درخشانی است. دو فیلسوف سابق‌الذکر این فرضیه را آوردند که هویت فرهنگی ژاپن عبارت از شیوهٔ تصفیه و اقتباس تأثیر و نفوذ خارجی است و در عصر طولانی دیرینه سنگی که دوران نضج‌گیری و ساخت و پرداخت ناپیدای تمدنی پیش از شروع تاریخ است، معیار و مقیاس ارزشی‌ای زاده شد که کار بعدی انتخاب اصلح و دگرگون‌سازی را امکان‌پذیر ساخت.

بر من نیست که در موجّه بودن این فرضیه بحث کنم، فقط اندیشهٔ جستجوی هویتی پنهان را در اصلی که موجب می‌شود سلسله بی‌خویشتنی‌های پیاپی و آشکار هویّت فرهنگی، بی‌خطر صورت گیرد، نظرگیر و خیره‌کننده می‌یابم. آیا این چنین دیگران بهتر متوجه می‌شوند که ما ژاپنی‌ها در باب فقدان قریب‌الوقوع هویت فرهنگی‌مان، چندان احساس وحشت نمی‌کنیم (یا بر این فقدان که پیش از این صورت گرفته چندان افسوس نمی‌خوریم)، فقدانی که روشنفکران بزرگ غرب را به وحشت انداخته است؟ این به معنای خوش‌بینی فرهنگی تودهٔ مردم ژاپن است که بر چنین بینشی از هویت استوار است و بخش اعظم روشنفکران نیز به همان بینش، پابندند و اعتقاد دارند.

امّا حتی اگر به مرور معلوم شده که این خوش‌بینی نیندیشیده، حکیمانه و ثمربخش بوده است، توجیه و بر حق دانستن وجه‌نظری که در میان روشنفکران رواج دارد و می‌توان آنرا روستایی‌منشی یا جماعت‌گری

۴ـ یکی از دو متن اساسی ادبیات اوّلیه ژاپن که آمیزه‌ای از تاریخ و داستان و افسانه‌های مربوط به ژاپن باستانی است.

نامید و بر این اصلِ موضوع و مسلّم مبتنی است که در رفتار و کردار، دو مقیاس و معیار ارزشی موازی وجود دارد که یکی در غرب معتبر است و دیگری در میان کسانی که به ژاپنی سخن می‌گویند، دشوار است و به سادگی ممکن نیست. این بدان می‌ماند که به شیوهٔ افلاطونی، در عالم خیال جهانی بسازیم که در آن ارزشهای حقیقی و جهانی از هم زاده شده، با هم ارتباط و انس و الفت دارند، و در عین حال آن جهان، به موجب معیار دیگری از عرضه ارزشهایی که شاید جهانی نباشند امّا از لحاظ آنچه که در این خاکدان صورت می‌گیرد، غیرواقعی نیز نیستند، قصور و غفلت نمی‌ورزد و دست نمی‌کشد.

بازار ملّی نقاشی رنگ روغنی که در آن، این دغدغه ابداً وجود ندارد که گران قیمت‌ترین هنرمندان، در بازار بین‌الملل، اعتبار و شهرت و قیمتی نداشته باشند، نمونهٔ چشم‌گیری از این وجه‌نظر حمایت‌گرانه است. در عالم اندیشه، وقتی مفاهیم ترجمه شده‌ای به کار می‌بریم که از فلسفه و ایدئولوژی و روش علوم انسانی‌ای وام گرفته‌ایم که در آلمان و یا فرانسه ساخته و پرداخته شده‌اند، و این کاربرد به گونه‌ایست که گویی آن مفاهیم با مصداقی متفاوت با مصداقی که در فرهنگ‌های اصلی دارند، در فرهنگ ملی ما نیز رسا و گویایند، همان وجه‌نظر را می‌بینیم. بیگمان سوءفهم ممکن است گاه موجب شود که نتائج مثبتی به بار آید. امّا اگر رسالت روشنفکرِ حقیقةً سزاوار این نام، عبارت است از روشنگری تام و تمام در باب چیزی که ما شهامت مواجههِ و رودررویی با آن را نداریم و یا از این مواجهه طفره می‌زنیم، آیا نباید از استعفا و کناره‌جویی روشنفکر ژاپنی سخن گفت وقتی از طرح جدّی مسألهٔ دوگانگی که دیگر همان ثنویت میان کلیّت غربی و خصوصیت ژاپنی نیست، بلکه ثنویت جهانی و کلی‌نگری (راستین) و کلی‌نگری دروغینِ محلّی است، خودداری

می‌ورزد؟ معهذا تسونئاری فوکودا Tsuneari Fukuda منتقد (متولد در ۱۹۱۲) خاطرنشان می‌سازد که این آسانگیری و مسامحه، فقط در حوزهٔ کار فلاسفه و ادیبان، امکان‌پذیر بوده است.

۳

بیدارشدگی وجدان

خریدن کتابهایی که هدفشان توصیف خصوصیات ژاپنی‌ها یا جامعهٔ ژاپنی است و پرفروش‌ترینش، در سال ۱۹۷۱ کتاب Nippon - Jin to yadaya jin («ژاپنی‌ها و یهودیان») بوده است که نویسندهٔ ناپیدایش پشت نام مستعار Isaïa Ben Daan پنهان است و این امر که ژاپنی‌ها و خاصه روشنفکران ژاپنی دوست دارند کشور و هم‌میهنانشان را با دیگران قیاس کنند، الزاماً بدین معنا نیست که ژاپنی‌ها می‌خواهند از طریق این قیاس‌ها، نظرگاهی نسبی بیابند و بر آن اساس، واقعیات ژاپن و کشورهای بیگانه را، به حسب معیاری عینی و اگر نه جهانی، دست‌کم مشترک میان چند کشور، ارزیابی کنند. در غالب موارد، هدف این کار، فراگذشتن از خودشیفتگی‌ای نیست که ژاپنی بدان سبب، از برتری «قومی»اش به خود می‌بالد و یا دوست دارد کهتری‌ای کشف کند که گویا ملی است. بنابراین منظور، قیاس به معنای حقیقی کلمه نیست، بلکه حصول رضامندی‌ای عاطفی است، چون می‌گویند: «در ژاپن، مردم این گرایش اسفبار را دارند که ...» و یا «دریغ که ژاپنی‌ها ...» و غیره بی‌آنکه همواره حدّ دیگر قیاس را که باید مرجعی خارجی باشد، مدّ نظر داشته باشند.

بنابراین تنها اقلیتی از روشنفکران روشن‌بین توانسته‌اند مسائل واقعی‌ای را که نفوذ و تأثیر تمدن غربی در جامعهٔ مدرن ژاپنی، برانگیخته است، کشف و طرح کنند. در اینجا مجال ذکر تاریخچهٔ این بیدارشدگی

وجدان و استشعار نیست. فقط خاطرنشان کنیم که تنها چند تنی که هم شهامت داشتند و هم وسعت نظر و مشرب، در عین حال به ضرورت نوسازی و نیز سود و زیان این کار برای کشور، پی بردند. آنان فرهنگ سنّتی ژاپن را عمیقاً می‌شناختند و دست‌کم به چندین جنبهٔ تمدن اروپایی معرفت داشتند و ازینرو می‌توانستند، نکاتی برای ارجاع و اسناد، در خارج بیابند. رمان‌نویس بزرگ سوزکی ناتسوم Soseki Natsume (۱۸۶۷-۱۹۱۶) از این جمله بود که در خطابه‌ای با عنوان Gendai Nippon no Kaika («تمدن ژاپن مدرن»، ۱۹۱۱) با شوخ‌طبعی بسیار ثابت کرد که وضع آشفته و بحرانی ژاپن در آن هنگام، از این واقعیت ناشی شده است که فرایند تمدنش، نه خودجوش، بلکه برانگیخته بوده است. بیگمان در موقعیّت کنونی تحقیقات تاریخی، می‌توان ایراد کرد که انگیزه‌ها فقط منشاء خارجی نداشته‌اند، امّا با اینهمه این نظریّه که بحران ژاپن بر اثر فشار یا ضربهٔ هضم و جذب شتابان محصولات تمدن اروپایی پدید آمد که تولیدشان قرن‌ها مدّت گرفت، بسیار صائب و رساست.

اگر سوزکی این بحران را عمیق‌تر از دیگران دریافت و همزمان توانست آن را به‌گونه‌ای کاملاً عینی توصیف کند، توفیقش قطعاً به مقدار زیاد، مرهون فرهنگ حقیقتاً دوگانه‌اش بود. سوزکی ادبیات چینی و ژاپنی را به درستی و شایستگی تمام می‌شناخت و از ادبیات انگلیسی مدرن، شناخت استواری داشت تا آنجا که چندین رمان روانشناختی نوشت که کاملاً با رمان‌های قرن بیستم اروپا، پهلو می‌زنند و برابرند.

اگر من سوزکی را مثال می‌زنم که به زعم بعضی، زمانش گذشته و سپری شده است، برای خاطرنشان ساختن این امر است که آنانکه موجب بیدار شدگی وجدانمان می‌شوند، هرگز نه میهن‌پرستان افراطی و غالی و نه حسرتمندان یا صاحبان ذوق و زیباشناسانی هستند که فقط به

گذشتهٔ ملی چشم دوخته‌اند و نه دنباله‌روان بعضی متفکران اروپایی که در مدرنیتهٔ تمدن غربی، چون و چرا کرده‌اند، و چنین چیزی درست در سالهای ۳۰ یا ۶۰ در ژاپن به وقوع پیوست.

همچنین کافو ناگه Kafu Nagai (۱۸۷۹–۱۹۵۹) را فقط رمان‌نویس گریزان از مقتضیات زمانه نمی‌دانم. احساس دلتنگی و حسرتمندی برای بازیابی فرانسه‌ای که وی در سالهای ۱۹۰۷–۱۹۰۸ شناختش و انس و الفت با عوالم گیشاها که وی در آن، جویای سنن شهری ادو (Edo)[۵] بود، در سراسر عمر وی رهایش نکرد: در نظرش، چه در پاریس دوران ما و چه در ادوی قرون ۱۸–۱۹، قوالب زندگانی بورژوامآبانه‌ای برخوردار از وحدتی زیباشناختی وجود داشت. به سخنی دیگر، از لحاظ کافو، «ذات و جوهر» هر تمدن، معنای کاملاً مشخصی دارد، حال آنکه سودمندی بی‌واسطه، مفهومی که در جامعه در شرف نوسازی از ارجحیّت و فضیلت برخوردار است و اولیٰ و مقدم بر هر چیز پنداشته می‌شود، همواره مورد انتقاد و ایرادش بود. در نظر کافو، سودمندی، کارکردگرایی (fonctionalisme) نزدیک‌بین، مانعی در راه حصول وحدت و در نتیجه تحقق زیبایی است.

ایضاً درست نیست که تحقیق جونیشیرو تانیزاکی Junichiro Tanizaki (۱۸۸۶–۱۹۶۳) به نام In - ei - raison («ستایش ظلمت») را که در سال ۱۹۳۴ انتشار یافت، فقط ایمان‌نامهٔ زیباشناسی بدانیم که سعی دارد بعضی ذخائر و امکانات هنر زیستن در ژاپن کهن را به کار گیرد تا زندگانی‌ای که تمدن مدرن، وسایل آسایش و اسباب تفریح و شادمانی گوناگونی بدان ارزانی می‌دارد و تانیزاکی ابداً از آن‌ها روی برنمی‌تابد، مطبوع‌تر و ظریف‌تر شود. به بیانی دیگر، تانیزاکی، برخلاف آنچه که

۵ـ نام قدیمی توکیو (م).

می‌نماید، به پذیرش جهانشمولی تمدن غربی که کلاً عهده‌دار برآوردن نیازهای معنوی و مادی خواهد بود و خصوصیّت ژاپنی، فقط رنگ و بویی به اموری که زاید و تجمّلی‌اند، می‌بخشد، رضا نمی‌دهد، بلکه از آن پیشتر رفته، دعوتمان می‌کند که از خود بپرسیم که مگر این جهانشمولی و کلیت غربی، چیزی جز خصوصیت از گونه‌ای دیگر محسوب نمی‌شود و مسأله را چنین تقریر می‌کند:

«... بدینگونه این فکر همواره در ذهنم زنده و حاضر است که اگر خاور دور، تمدنی «علمی» خاص خود و متفاوت با تمدن غربی، پدید آورده بود، می‌توان پنداشت که جامعهٔ ما، به‌گونه‌ای کاملاً متفاوت با چهره‌ای که امروزه دارد و می‌شناسیم، جلوه می‌کرد.

«به عنوان مثال، اگر دانش فیزیک یا دانش شیمی‌ای خاص خود داشتیم، آیا فنون و صنعت، به شیوه‌ای دیگر رشد و گسترش نمی‌یافتند و در نتیجه هزاران ماشین که هر روز مورد استفاده‌اند و داروها و مصنوعاتِ پیشه‌وران و محصولاتی سازگارتر با نوع حیات و هستی‌مان، پدید نمی‌آمدند؟

«به نظرم چنین می‌نماید که حتی اصول فیزیک و شیمی و مفهوم و بینش اساسی‌مان از پدیده‌هایی چون امواج نور و برق و اتم و امکانات موجود در این پدیده‌ها، صورتی متفاوت با چهره‌ای که تعلیمات کنونی از آنها عرضه می‌دارد، می‌یافتند. من چون از این دانش‌ها هیچ نمی‌دانم، فقط می‌توانم به‌گونه‌ای مبهم، تخیلاتم را بنگارم. معهذا می‌توان حدس زد که اگر اختراعات عملاً جهتی خلاق یافته بودند، سبک زندگی (جامه، تغذیه، مسکن) و حتی اشکال سیاست و دین و هنر و تجارت و صنعت، عمیقاً تحت تأثیر قرار می‌گرفت و دنیای «دیگری» در خاور دور، ظهور می‌کرد.

«من مثالی پیش پا افتاده از چیزی می‌زنم که هر روز به‌کار می‌آید. در نوشته‌ای برای Bungei - Shunju، قلم خودنویس (stylo) و قلم‌مو را با هم قیاس کردم. تصور کنیم که ژاپنی‌ها یا چینیان در گذشته، نوعی قلم خودنویس ساخته‌اند. آنان هرگز در نوک این قلم، یک سرقلم نمی‌گذاشتند، بلکه یک قلم‌مو می‌کاشتند. جوهر، به جای آنکه آبی باشد، مایعی بود با دوامی همانند دوام مرکّب چین و هدف این بود که این مایع از محور قلم خودنویس به سوی موهای قلم‌مو سرازیر شود. در این صورت کاغذ معروف به کاغذ اروپایی، چون برای چنین کاری چندان مناسب نبود، می‌بایست جای به کاغذی که کیفیّتی نظیر کیفیّت کاغذ ژاپنی داشت، بسپارد و این کاغذِ همانند هانشی hanshi (کاغذ ژاپنی برای نوشتن)، به‌گونه‌ای صنعتی تولید شود. با توسعهٔ کاغذ و مرکب و قلم‌مو به شرحی که گذشت، سرقلم و جوهر اروپایی دیگر به شهرتی که امروزه دارند نمی‌رسیدند و شاید کمتر از رومی شدن (romanisation) کتابت سخن می‌رفت ...».

آنچه در اینجا شایان توجه است این است که تانیزاکی تمدن به‌طور کلی یا هرگونه تمدّن را به مثابهٔ کلیّتی می‌بیند که بخشهای مختلفش که همه تابع اصول همان تمدن‌اند، درهم می‌گدازند. به گمان من این دید عینی و نسبی‌گرا، زمینه‌ساز وسعت مشرب و سعه‌صدر تانیزاکی است که هر چیزی را که در حوزهٔ ادب یا غیر آن، به نظرش جالب توجه و در خور اعتنا بود می‌پذیرفت، چه در ژاپن سنتی (و مدرن) و چه در اروپا و آمریکای معاصر.

راست است که در این موازنه میان دو واژه یا دو حدّ (ملی و بین‌المللی) که پایه و اساسِ ضروری بینشی (عاری از احساساتی‌گری یا عقده‌مندی) از وحدت هر تمدن و نسبیت تمدن‌هاست که همه و هر کدام

واجد وحدت خاص خوداند، پیوند با میراث ملی قهراً چیزی می‌شود که کمتر بیواسطه مدرک و خودجوش می‌نماید، بلکه مقوله‌ای «اندیشیده‌تر» است. چنانکه این نمونه تفکر، مشخصهٔ نویسندهٔ ژاپنی ریشی یوکومیتسو Richi Yokomitsu (۱۸۹۸-۱۹۴۷)ازگروه شینکانکاکو Shinkankaku - ha («مکتبِ احساس‌گرایی نوین») است که در ۱۹۲۴ منجمله به همّت یاسوناری کاواباتا Yasunari Kawabata (۱۸۹۹-۱۹۷۲) بنیاد شد و هدفش جستجوی ابزارها و وسایل نو بیان و کلامی بود که بهتر با «حسیّات نوی» که زندگانی دستخوش دگرگونی در شهرهای بزرگ برمی‌انگیزد، سازگار باشد. در آثار روشمند و روش شناختی یوکومیتسو و یارانش، پژوهشهای نظری غلبه داشت و حاکم بود، بدین‌گونه که تحقیقات نظری مقدم بر آثار داستانی می‌شد و یا به موازات آنها می‌آمد. گرچه مانیفست یوکومیتسو که به زبانی آکنده از انبوهی اصطلاحات فلسفی نوشته شده و در ۱۹۲۵ به چاپ رسیده است، غیرقابل فهم و یا مسخره به نظر رسید، امّا هیچ‌کس انکار نمی‌کند که وی برنامه‌اش را با نگارش سلسله رمان‌ها و داستانهایی که میان سالهای ۱۹۲۴ و ۱۹۳۹ انتشار یافتند، تحقق بخشید و من در باب آن آثار تنها به ذکر این نکته بسنده می‌کنم که همهٔ آنها نمونه‌های اصلی و اسوه‌های حقیقی داستانها و رمان‌هایی هستند که در سالهای بعد نوشته و منتشر شدند و بر پژوهشهای نویسندگان رمان مدرن فرانسه که در سالهای ۵۰ گُل کرد، پیشی دارند. آنچه در اینجا به نظر ما حائز اهمیّت است اینست که این توفیق و کامیابی در رمان‌نویسی به عنوان شاخه‌ای علی‌الاطلاق مدرن در ادب (زیرا در قرون ۱۹ و ۲۰، در غرب، مدام و مکرراً تعریف می‌شود)، یوکومیتسو را به بازگشت به خود و یا تفکر برانگیخت.

منظورم اینست که اگر یوکومیتسو پیشتر این تصوّر را نداشت که

خصیصهٔ اساسی فرهنگ اروپایی را که می‌توان روشمندی نامیدش، نیک می‌شناسد و بنابراین میان تحقیقات وی و پژوهشهای همتایان اروپایی و آمریکاییش، تقارنی برقرار می‌شود، از مشاهدهٔ فرهنگ و تمدن غرب، به سختی تکان نمی‌خورد، زمانی که در ۱۹۳۵ به هنگام اقامت در پاریس، احساس کرد که زیر بار سنگین عقلانیت و علمیّت غربی که ناگهان به رأی‌العین دیدش و با همه وجود حسّش کرد و دریافت که چیزی به غایت عینی است که نخست در ساختمانهای مستحکم شهری و در همهٔ چرخ و دنده‌های زندگانی اجتماعی پدیدار می‌شوند که کلاً تابع منطقی بی‌امان‌اند، پشت دو تا می‌کند و به زانو درمی‌آید. به بیانی دیگر او نیز با مشاهدهٔ وحدت تمدن غربی، دربارهٔ اقدامات ژاپنی‌های مدرن الزاماً دچار این شک شد که چگونه ممکن است عنصری اعمّ از اندیشه یا فنّ را از کلیّت وحدت یافتهٔ غربی جدا کرد و چون نهالی ریشه‌کن شده، جایی دیگر کاشت؟ یوکومیتسو، تفکراتش را از زبان قهرمان آخرین رمان بزرگش ریوشو Ryoshu («دلتنگی سفر» ۱۹۳۷-۱۹۳۹) بیان می‌کند. قهرمان رمان پس از اقامتی در اروپا، به جستجوی کهن‌ترین منابع کیش و آئین شینتویی می‌پردازد و می‌خواهد با مطالعهٔ غالباً یاس‌انگیز متون اصلی، بداند چگونه در تاریخ غرب، دین و دانش نه تنها با هم درگیر نشدند، بلکه متقابلاً به توجیه یکدیگر پرداختند و به هم تکیه کردند؟ آرزوی بلندپروازانهٔ وی که دیگر آدم‌های رمان درنمی‌یابند، اینست که وحدت نوینی در خور تمدن مدرن ژاپنی بیابد که در بطنش، ذهنیت یا درست‌تر بگوئیم شهودِ شینتوئیسمِ کهن، مبنای معرفت‌شناختی‌ای برای پیشرفته‌ترین تحقیقات ریاضی یا فن‌شناختی، فراهم آورد. البته چنانکه انتظار می‌رفت به استاد بزرگ رمان مدرن ایراد کردند که درست در زمانی که ژاپن نظامی‌گرا به ایدئولوژی تعصب‌آمیز و سنت‌گرایی مسلح می‌شد

بدین امید که نیروی معنوی مردم را بسیج کند و به خدمت گیرد، به میهن‌پرستی غالی و خاک آئینی، دامن می‌زده است. معهذا با گذشت زمان اینک معلوم شده است که پس از سه نویسندهٔ سابق‌الذکر، یوکومیتسوست که مسألهٔ وحدت یا هویت فرهنگی ژاپن را به دراماتیک‌ترین و انتقادآمیزترین نحو مطرح کرده است. ضمناً باید بر وخامت آسیب‌دیدگی فرهنگی یوکومیتسو تأکید کرد و دانست که وی در عمومیّت و جهانی بودن علم و فن‌آوری غربی اصل تردید ندارد، ولی جویای وحدت معنوی و معرفت شناختی بومی چنان استواریست که بتوان با آن، وحدت تفکّر ژاپنی را پی افکند.

در سالهای ۳۰ و خاصه از سال ۱۹۳۵ به بعد، در تاریخ روشنفکری ما، نخستین موج‌گرایشی موسوم‌به han - kindai - shngi («ضد مدرنیسم») برخاست و هدفِ نهضت، پس از روزگاری چشم‌دوختن به خارج و خاصه پس از سپری شدن دورانی که هر روشنفکر خود را ملزم به موضع‌گیری له یا علیه ایدئولوژی مارکسیسم می‌دید، بازگشت به خود بود. معهذا اگر در این نهضت، به دیدهٔ واپس‌نشینی استراتژیکی و سیاسی ساده، در پی سرکوب شدید و سنگین همهٔ نهضت‌های چپ بنگریم، به خطا می‌رویم. همچنین نباید این «بازگشت به ژاپن» را حاصل استقرار نظامی میهن‌پرست و قائل به ارتش‌سالاری دانست، بلکه لازم است توجه داشت که حامیان این نهضت ضدمدرنیسم، اروپائیانی برجسته‌اند. ترجمهٔ کتاب Léon Chestov به نام ***نیچه و داستایفسکی*** در سال ۱۹۳۴، مبدأ تاریخی در تاریخ اندیشه‌های آن دوران است. فهرست متفکّران غربی‌ای که چون و چرا کردن در نوسازی و مدرنیته را که تا آن زمان ارزشی مطلق محسوب می‌شد، به روشنفکران ژاپنی آموختند، بلند بالاست. این اندیشمندان در میان معاصران عبارتند از: ولادیمیر ویدله Vladimir Weidlé، برادیف

Beradiaïev، ت. ا. هیوم Hume، ت. س. الیوت، یاسپرس، هایدگر و در قرن نوزده: شوپنهاور و کی‌یرکه گارد و نیچه، داستایفسکی و بودلر و رمبو. در اینجا «تقارن»ی (میان اندیشمندان ژاپنی و متفکران غربی) در انتخاب (سردمداران مکاتب فکریِ غرب) برقرار می‌شود [بدین معنی که هر دو دسته (یکی استاد و دیگری شاگرد) یک چیز می‌گویند]. امّا بعضی اندیشه‌وران ژاپنی نیز می‌پنداشتند وظیفه دارند که با اندیشهٔ پیشرفت بستیزند و در «قرون وسطای» ملی، جویای صورت یا سبکی باشند که ناپدید شدنش، فقدانِ وحدت و گوهر تمدن را به دنبال دارد. لکن چشم، در این کشف مجدّد زیبایی پیکره‌ای کهن و یا شعری کلاسیک، دیگر معصوم (و «بی‌نظر») نیست، چون متکی به تأملات نظری‌ایست که مرجعش، اندیشهٔ زیباشناختی یا شعر شناختی در اروپاست.

بنابراین به جای این قلم‌فرسایی‌ها، باید پژوهشهای جدّی‌ای را که در حوزهٔ فلسفه و مردم‌شناسی ملی صوت پذیرفت، به حساب ترازنامهٔ مثبت این دوران گذاشت. از قبیل پژوهشهای نویسندهٔ توانمند کونیو یاناگیتا Kunio Yanagita (۱۸۷۵-۱۹۶۲) و شینوبو اوریگوشی Shinobu Origuchi (۱۸۸۷-۱۹۵۳) که از دیرباز آغاز شده بود، امّا در آن ایّام مورد اقبال بسیار قرار گرفت. بیگمان روش پژوهشهای قوم‌شناختی یا قوم‌نگاری، جوهری علی‌الاطلاق اروپایی دارد. امّا اینک دست‌کم، هدف، کاربست انگاره‌ای که متفکری غربی برای خود ساخته است، نیست، بلکه امید بر این است از گردآوری داده‌ها و معلومات دقیق محلّی، انگاره‌ای و شاید هم روش خاصی، به دست آید. این معلومات، پایه و سرآغاز تلاش و کوشش کسانی است که می‌خواهند ازگونه‌ای فرهنگ ژاپنی، کهن یا هنوز زنده در جماعات منزوی، تصوّر و بینشی عینی داشته

باشند، فرهنگی که شاید اساس ذهنیت خاص ژاپنی و شیوهٔ عملکرد و واکنش‌مان در قبال عناصر فرهنگی باشد که میراث نیاکان ماست و یا از خارج کسب کرده‌ایم. این آرزوی پژوهندگانی است که امیدوارند بتوانند ما را در قیاس با خود و نه با تصوّر و شاکله‌ای خارجی، توصیف کنند.

اگر در این دوران پیش از جنگ، درنگ می‌کنم، ازینروست که نه تنها مسألهٔ هویت فرهنگی‌مان در آن زمان، مسألهٔ روز بود، بلکه بعلاوه راه‌حل‌ها یا دست‌کم جهت‌گیری‌هایی که ممکن بود به راه‌حل‌هایی بیانجامند، به اذهان خطور کرد و به ظهور رسید. این چنین از پیام نویسنده هیدئو کوبایاشی Hideo Kobyashi (متولد ۱۹۲۰) که به حق وی را گشایندهٔ راه نقد نو در ژاپن می‌دانند، اندیشهٔ ضد تاریخی‌گری‌اش، نگاه‌داشتنی است که در زمانی بیان شد که در محافل روشنفکری ژاپن، این نظر تکامل‌گرای مارکسیستی یا غیرمارکسیستی غلبه داشت که معتقد است پیشرفت تاریخی، شاکلهٔ جهانشمول آرمانی‌ای دارد. این اندیشهٔ انتقادی که در حقانیت نظری چون و چرا می‌کند که به‌گونه‌ای آشکار یا پنهان زیر ساخت تقریباً سراسر تفکر معاصر ژاپن است، اقدامی سلامت‌بخش در زمینهٔ بهداشت و سالم‌سازی روشنفکری بود و ایضاً در تکامل‌گرایی معکوسی مصداق دارد که همانا ضد تجدّدگرایی کسانی است که گویا معتقدند که پس از «شکست» مارکسیسم یا دیگر اشکال تکامل‌گرایی ترقی‌خواه، اعلام و تبلیغ نظریهٔ «عبور» از مدرنیته و پست پشت‌نهادش، کاری پیشرفته‌تر و تکامل‌گرایانه‌تر است. این تکامل گرایان یا تاریخ‌گرایان در هر دو جناح، این فرض را مسلّم می‌دانند که شاکلهٔ تکامل جهانی‌ای، صعودی یا نزولی، وجود دارد و بر طبق آموزه یا اندیشه‌ای که اروپائیان تقریر کرده‌اند، این تصوّر جمعی مردم ژاپن را که پیشتر تحلیل کردم تقویت می‌کنند که معتقد است کلیّت یا جهانشمولی غربی‌ای هست که

جزئی‌نگری یا خاص‌نگری (particalarité) ژاپنی در قیاس با آن، انحراف محسوب می‌شود. خاطرنشان کنیم که کوبایاشی، نویسنده‌ایست که روشنفکران ژاپنی نوشته هایش را بیش از هر منتقد دیگری می‌خوانند، امّا به نظر می‌رسد که تعلیم ضد تاریخ‌باوری‌اش چندان مورد توجّه قرار نگرفته است، تا آنجاکه اخیراً کوئیشی ایزودا Koichi Isoda (متولد ۱۹۳۱) منتقد، این نیاز را احساس کرده است که با اوج‌گیری جدیدی از ضد مدرنیسم بستیزد که می‌گوید تصور نکنیم که چون خود را پیرو ژرژ باتای Georges Bataille می‌دانیم، از پیشقدمان تاریخیم.

معهذا اگر چنین می‌نماید که به حق می‌توان به این نهضت جستجویِ دو شاکوزی (dochakusei) یعنی بومی‌گرایی (indigénélté، «وابستگی به سرزمین») چشم امید دوخت که صفت ممیّزهٔ ساحتی مهمّ از تئاتر نوین و سینمای ژاپن است و نیز به بعضی پژوهشها در زمینه‌های زبان‌شناسی و فقه‌اللغه و تاریخ و مردم‌شناشی، از اینروست که به نظر من، در این جستجو، بفرجام امکان خروج از دور باطلی هست که همانا آمد و شد میان دو قطب است: پیشرفت‌گرایی یا ترقّی‌خواهی از یک سو و تکامل‌گرایی معکوس از سوی دیگر. یادآور می‌شویم که در سالهای ۵۰، واژه‌ای متداول است که به اسم شب می‌ماند: کوکومین ـ بونگاکو، kokumin - bungaku («ادبیات ملی» یا «ادبیات مردم، ادبیات ملت»). این شعار در آن دوران همهٔ نویسندگان چپی را گرد می‌آورد که هدفشان «ارزیابی مجدّد» «میراث فرهنگی» بود که نهضت روشنگری (Aufklärung) افراطی متعلق به دوران بیدرنگ پس از جنگ که پیشتر ذکرش رفت، تحقیرش می‌کرد. سپس نوبت به دانشمندان و منتقدان لیبرال رسید که ریشه‌های نوسازی ژاپن را در عصر ادو (Edo) کشف کردند. منتهی در هر مورد، هدف فقط ارزشگذاری ـ اگر نه خوشه‌چینی ـ عناصری از گذشته

ملّی‌مان بود که مثبت تلقی می‌شد. به بیانی دیگر این کوششهای ارزیابی مجدّد، تکامل‌گرایانه و خردگرایانه بودند؛ برعکس ممیّزهٔ متأخرترین پژوهشها که خاصه به دست هنرمندان و روشنفکران غیرکمونیست صورت می‌گیرد، در وهلهٔ نخست جستجو و غوری در حوزه‌های گستردهٔ خردگریزی‌های نیاکان ماست. بنابراین آنچه که مطرود و ممنوع بود. اینک مقبول و مجاز است، زیرا خاطرهٔ بد زمانی که میهن‌پرستی‌ای کور و همعنان با خرافه‌پرستی، زمینه‌ساز بی‌اعتبار شمردن گذشته‌ای شد که گویا بهتر بود پوشیده بماند، دیگر از یادها رفته است. همچنین پیشرفت و آبادانی کنونی موجب می‌شود که با گذشته‌ای آکنده از فقر و بینوایی، فاصله بگیریم. امّا نکتهٔ مهم‌تر اینست که ژاپنی‌ها برای مقابله با نیروهای مقدّسی که غالباً زیانکار و در ژرفای اخلاقیات جامعه مدفون‌اند و به قول بعضی، بر اثر فشار و سرکوبی درازمدت و گرسنگی و واپس‌زنی عطش جنسی، «کینه‌توز شده‌اند» و به خشم آمده‌اند، بهتر مجهّز و آماده‌اند. این احساس نوین توانایی غلبه و چیرگی بر آن نیروها از کجا سرچشمه می‌گیرد؟ بی‌گمان این احساس، زادهٔ شناخت کمابیش استوار نتائج مطالعات قوم‌نگاشتی و قوم‌شناختی و فقه‌اللغه و زبان‌شناختی و فلسفی و روانکاوی است که اخیراً حاصل آمده است. امّا در وهلهٔ نخست این قدرت، ناشی از سوررآلیسم ژاپنی است که نخستین ثمراتش در سالهای ۲۰ و ۳۰، اساساً در حوزهٔ شعر پدیدار شد و از سال ۵۰ به بعد، اهمیتش روزافزون است و امروزه در بازنمودن و قبولاندن اهمیت ناخودآگاهی فردی و جمعی ونیز اهمیت تجلیّات هرچه که خردگریز یا فوق‌طبیعی است، سهم عمده‌ای دارد. مگر طریق سوررآلیسم، امکان دستیابی به کلی‌نگری‌ای نوین، اگر نه حصول «دیدگاه غایی»‌ای را امکان‌پذیر نمی‌سازد که در آن، هرگونه ناسازی و تعارض، دست‌کم در چشم‌اندازی

نسبی‌گرا که موجب می‌شود هر خردگریزی جزیی‌نگر، به اعتباری ارزشی کلّی‌نگر داشته باشد، از میان برمی‌خیزد و زایل می‌شود؟

دام‌هایی که بر سر راه این جهت‌یابی نوین گسترده است بسیارند. نخست، دام «تکامل‌گرایی معکوس» خاصه اگر معتقدان به خود ببالند که از متفکری اروپایی که اندیشه‌اش باب روز است الهام می‌گیرند. دام دیگر، عرفان و مذهب اسرار است. برای اثبات این که این دو دام از یک قماش‌اند، آیا نیازی به ذکر مثال رمان‌نویس یوکیو میشیما (Yukio Mishima ـ ۱۹۲۵-۱۹۷۰) هست؟ می‌دانیم که میشیما در سالهای آخر عمر از بعضی اندیشه‌های ژرژ باتای (Georges Bataille) برای تحکیم و تقویت نظریاتش در باب ضرورت (حفظ) آئین‌های فلسفی‌ای که خودداری از انجام دادن بعضی کارها را به دلایل مذهبی یا اجتماعی، توصیه می‌کنند و حدود و چارچوبی که تجاوز از آن‌ها مجاز نیست و امکان جایگزینی اروتیسم با مرگ در نهایت، الهام می‌گرفت. امّا این ضد مدرنیسم تاریخ‌گرایانه یا عرفان‌مآب نیست که می‌توان میشیما را به تبلیغ چنان مرامی متّهم کرد. میشیما که حسرت فقدان دورانی را می‌خورد که ژاپنی گویا حاضر بود در سرسپردگی مطلق به امپراطور، جانش را نیز فدا کند و این پذیرش مرگ، کاری در عین حال مقدس و سودمند می‌نمود، زیرا عملی اجتماعی و زیباشناختی بود، حکم می‌کرد که برای «دفاع از فرهنگ»، نیاز مبرم به اعادهٔ قدرت (منجمله نظامی) به سلطنت هست و برای اثبات این نظر، چنین استدلال می‌کرد که تنها دربار توانسته است و همواره می‌تواند ضامن کارآمد فرهنگ حقیقی ژاپن باشد. بنابراین میشیما در هر دو دام گیر می‌افتاد، بدین معنی که می‌پنداشت می‌تواند در گذشته‌ای آرمانی، جوینده و یابندهٔ اقتداری باشد که به وی امکان می‌داد تا قلم فسخ و نسخ بر زمان حال کشد و کلید احیای جامعه و فرهنگ را در

آینده، به دست آورد، امّا این مفتاح، محل تأمل بود زیرا پندارهٔ میشیما، بر آگاهی‌ها و شناخت‌های دقیق مبتنی نیست، بلکه بیشتر زاده نیاز کودکانهٔ مخالفت با هواداران پیشرفت به معنای متعارف و بهنجار کلمه، به هر قیمت است. این واقعیّت که میشیما قطعاً مردی دست راستی بوده است، نباید موجب از یاد بردن این امر شود که بعضی نظریّات فلسفی و پاره‌ای اقدامات هنرمندان پیشتاز که خود را طرفدار نهضت چپ نو و یا سوررآلیسم می‌دانند، دچار مخاطراتی خواهند شد نظیر مهالکی که میشیما در آن‌ها گیر افتاد. وجه نظری که جویای امکان تجدید و نوسازی هنری و جز آن، در ناخودآگاهی جمعی و نیاکانی است فی‌نفسه مطرود و مردود نیست، امّا وقتی مطلقا روشن‌بینانه نیست، یعنی بصیرتی که الزاماً نباید ناشی از دانشی دقیق و تفکری ژرف باشد، بلکه دست‌کم باید بر شهودی استوار و صائب تکیه کند، در دام چال‌هایی که گفتیم، خواهد افتاد.

بدینگونه می‌خواهم به عنوان نتیجهٔ این تحقیق، بر اهمیت بیش از پیش حیاتی‌ای اصرار ورزم که ما باید برای تأملات نظری و پژوهشهایی قائل باشیم که بر بصیرت و روشن‌بینی مان در باب گذشته و حال فرهنگ‌مان می‌افزایند. بی‌انکار این واقعیت که در حوزهٔ پژوهشهای انسانی نیز کاربرد انگاره یا روشی به عنوان فن خودیابی مفید فایده است که ثمربخشی‌اش در جای دیگر به اثبات رسیده است، من با کسانی همعقیده‌ام که در حال و روز کنونی حیات روشنفکری‌مان، اتخاذ وجه نظری بی‌محابا تجربی و عینی را ضرور می‌دانند. مثلاً به جای مذمّت خصیصهٔ «غیرمنطقی» زبان ژاپنی و یا برعکس، ستایش همان خصیصه که موجب می‌شود زبان ژاپنی در افادهٔ ظرایف عاطفی یا حسّی، زبانی بی‌نظیر باشد، می‌باید کوشید تا اصول «منطقی» زبان ژاپنی را آشکار ساخت، همانگونه که بعضی

زبان‌شناسان‌مان از ده‌ها سال پیش چنین می‌کنند. تنها با چنین تفکّراتی می‌توان امیدوار بود که بی‌خویشتنی و از خودبیگانگی‌ای را پشت‌سر بگذاریم که نمی‌گذارد به عینیّت در باب خود (و نتیجةً دربارهٔ دیگری) دست یابیم، بی‌خویشتنی و از خودبیگانگی‌ای که گریبانگیر ژاپن از روزگاری شده است که بعضی خصائص تمدّن غربی را به عنوان ارزش‌های مطلق تلقی کرده است. به سخنی دیگر، ما باید دیدگاهی کاملاً نسبی‌گرا به دو معنای مکانی و زمانی، بیابیم، یعنی بتوانیم از قید این نظر رهایی یابیم که زمان ما را به سازش‌یابی با الگوی غرب، می‌کشاند و بیش از همه این احساس شوم تکامل‌گرایی را از خود دور کنیم که در فن‌آوری یا اقتصاد، به فلان کشور اروپایی یا آمریکایی رسیده‌ایم و یا از او پیش افتاده‌ایم.

بنابراین باید همواره کاملاً روشن‌بین باشیم و چنین نپنداریم که از تأملات نظری و پژوهش‌های مان در باب تمدن خود یا تمدن‌های دیگر، به آسانی راه‌حل‌هایی گوناگون چه در زمینهٔ فلسفه و چه در حوزهٔ فن‌آوری، به دست خواهد آمد. معهذا تردیدی نیست که سعی‌مان برای نیل به نظرگاهی مطلقاً نسبی‌گرا نباید فقط زادهٔ نیاز به ریشه‌کن کردن عقدهٔ فرهنگی‌مان باشد، بلکه همچنین لازم است از موقعیت بحرانی‌ای که امروزه سراسر بشریت را تهدید می‌کند، نشأت گیرد. شاید این کوشش‌ها، حتی اگر کاملاً در شبکهٔ مداربستهٔ خودسازی و تجدید حیات خود به خود غرب، ناشی از معرفت‌شناسی آن خطّه، جا نمی‌افتد، مطلقاً از آن مستقل نیز نباشند. امّا این نکته در اصل چه اهمیّتی دارد؟ آنچه در اینجا حائز اهمیت است این است که در این بیدارشدگی هر دم نو، به یقین هویت ما یافت می‌شود که نشان از موقعیّت و آگاهی‌ها و شناخت‌های ما خواهد داشت.

پرسی کمپ (Percy Kemp)

خاورشناسان نوین[1]

طی سی سال اخیر، چهرهٔ نوینی در شرق‌شناسی پدیدار گشته است که می‌خواهد هم با مکتب کهن شرق‌شناسی، یعنی شرق‌شناسی پیش از جنگ، فاصله گیرد و هم از قدرتهایی که این مکتب با آنها پیوندهای تنگاتنگ داشته، دوری گزیند. امروزه در نظر جهان خارج از قارهٔ اروپا که به تازگی از قیمومتِ استعمار رهایی یافته و هنوز با بدگمانی به خاورشناس می‌نگرد، شرق‌شناسی نوین با سیمایی بیش از پیش روشن و صادقانه و بی‌ابهام ظاهر می‌شود و چون این خاورشناسی نوین، بر آن است که از مناسبات با قدرتهای حاکم، ماهرانه اجتناب ورزد و در قلمرو تحقیق و نویسندگی آزادی داشتهِ باشد، می‌کوشد تا در میدان عینیّت و علم‌گرایی و حقیقت‌خواهی و حتی همدمی و همدلی با

۱ـ این مقاله در ***نامهٔ فرهنگ***، زمستان ۱۳۷۲، با اغلاط چاپی بسیار به چاپ رسید!
Esprit, Mai - Juin, 1983, pp-24-8257.
بخشی از این مقاله که به موضوع دیگری پرداخته است، در اینجا آورده نشده است. (م)

موضوع تحقیق‌اش جولان کند؛ بنابراین از هر گونه داوری ارزشی خودداری می‌ورزد و کسی را که خودی نیست با احترامی که شایستهٔ اغیار است، می‌پذیرد. به نظر می‌رسد غلط نباشد اگر بگوییم آزادی و استقلال خاورشناسی نوین، امروزه، با دو معیار سنجیده می‌شود: فاصله‌گیری‌اش با مکتب کهن خاورشناسی و نیز نیرو و شوقی که وی را بر آن می‌دارد تا از مقامات رسمی حکومت «نواستعماری» دوری گزینند. بدین گونه رهیدگی خاورشناس و رهایی جهان سوم با هم تلاقی می‌کنند و بنابراین عزم و همّتِ حقیقت‌جویی و همدلی و همدمی در عین عینیّت، راه گریزی است که با پیمودنش از دسترس قدرت دور می‌شویم و به آنجا می‌رسیم که سرانجام می‌توانیم استقلال و آزادی فکر و قلم و کیفیت اولایِ انسانی خویش را دوبار به دست آورده اثبات کنیم. گفته می‌شود که تنّبه یا به خود آمدن و حتی انقلاب، خواه معرفت‌شناختی و خواه ذهنی، پایه و اساس گفتار تازهٔ ما در باب شرق است.[۲]

یونسکو و سازمان مللی دیگر

اما آیا این شرق‌شناسی جدید به راستی در خلاء سیاسی، دور از حوزهٔ نفوذ سیاست، جولان دارد و نتیجهٔ تنبّه محض و ثمرهٔ ذات مستقل و مختاری است که به میل و خواستِ خویش سخن می‌گوید؟ یا آنکه با حکومت، در صف آراییش برای ادارهٔ مناسبات امروزین میان شرق و غرب، همکاسه و همدست است؟

۲ـ کتاب بیانیّه مانند ادوارد سعید: L´Orientalisme, Seuil, 1980، تحقیقاً ما را به چنین کاری دعوت می‌کند.

در واقع، خاورشناسی نوین، چنان که خواهیم دید، به جای آنکه بر ذاتی مستقل و مختار و نوعی تنبّه مبتنی باشد، در شکلی از قدرت حاکمه مندمج و با آن هماهنگ شده است که به خاورشناسی نوظهور، انسجام می‌بخشد و ضامن معقولیّت و اشاعه و تأثیرش بر اذهان است.

پیدایش این شکل غالب قدرت که مباحث جدید در باب شرق از آن نشأت می‌گیرد، در واقع به دوران بین دو جنگ بازمی‌گردد. این شکل خاص شرق‌شناسی در عصر نهضت گستردهٔ استعمارزدایی سالهای پنجاه و شصت، برکرسی نشست و صف‌آرایی جدیدی را بنیان نهاد که «متروپل»های قدیم را به امپراطوریهای گذشته‌شان، گره می‌زد. کشورهای غربی، خواه‌ناخواه، مجبور به ارزیابی مجددّ سیاستشان در قبال جهان سوم و کنار گذاشتن اعمال قدرت مستقیم نظامی و اقتصادی و به جایش، مداخلهٔ غیرمستقیم و هجوم دیپلماتیک و فرهنگی با لطف و دلربایی (به شرق)، شدند. همزمان، ظهور دولتهای مستقل و آزاد در صحنهٔ بین‌الملل نیز با پیدایش دانش شرق‌شناسی انقلابی و اصیل طرفدار جهان سوم، ملازمه داشت، دانشی که آکنده از توقّعات و تمایلات ملی‌گرایانهٔ ترقی و توسعه بود و ارادهٔ آهنین بازجست گذشتهٔ پنهان مانده، جانِ هستی‌بخش‌اش به شمار می‌رفت. این دانشِ شرق‌شناسی، در مکاتب شرق‌شناسیِ سنتی، چون و چرا می‌کرد و تحقیقاً در این شکل جدید قدرت بود که مکتب کهن شرق‌شناسی، نفسهای آخر را کشید و میان آن و حکومتهای غربی، شکافی پدید آمد. حکومتهای غرب ِهم چون با این خواستِ جهان سوم که بر تأیید و اثبات وجود خویش تأکید داشت، مواجه شدند، دیدی را که از شرق داشتند و از شرق‌شناسی سنّتی به میراث برده بودند، وانهادند. اینک آنچه حکومتهای غربی از شرق‌شناسان خود می‌خواستند این بود که تصویری را که نخبگان جهان سوم، از جهان سوم رقم می‌زدند،

بر شرق بتابانند و در صورت امکان، آن تصویر را زیباتر سازند.

ما (شرق‌شناسان) نیز که هرگز لذّت و خوشی اِعمال قدرت به طور مستقیم را نچشیده بودیم، با شادی، نقش زینتی، یعنی نقش سفیران دیپلماتیک و فرهنگی را که از آن پس به ما محوّل شده بود، پذیرفتیم و بسی خوشوقت شدیم که سرانجام می‌توانیم کفارهٔ گناهان «پدرانمان» را بدهیم و در عین حال موقعیتی به دست آوریم که برایمان سودبخش باشد. از آن زمان، دورانِ مدیترانه و اندالوزی‌ها (اندلس) و یونسکو و مکالمه میان مسلمین و مسیحیان و میهمانیهای «کوکتل» آغاز شد، و ما خواستیم این فاصله‌گیری با قدرتهای استعماری و نیز صمیمیّت و محرمیّت نجات‌بخش با سرآمدان و خواص جهان سوم را، میزانی برای سنجش آزادیِ فردی خود و همدلی و همدمی‌مان، ضمن حفظ عینیّت و استقلال قلم و بیان، به شمار آوریم.

امّا از بختِ بد، نتوانستیم تشخیص دهیم که اگر پدرانمان، پیشتر، چاکران حکومتها و قدرتهای حاکم بوده‌اند، ما نوکرانِ چاکران قدرت و حکومتیم؛ یعنی نوکرانِ تکنوکراتها (فن سالاران) و روشنفکران و کارورزان (apparacthik) جهان سوم؛ و نیز نوکرانِ سیاست‌شناسان (politologues) و اقتصاددانان و جامعه‌شناسان و کارمندان دست دوم جهان غرب. طرفِ صحبت پدرانمان، مستقیماً رؤسای حکومتها و دولتها و سرداران (سپهبدان) و مأموران عالی‌رتبه بودند؛ ولی ما با لیدرهای سپنجی طرفدار جهان سوم و وابستگانِ فرهنگی و دبیران و منشیانِ سازمان ملل سر و کار داریم. خلاصه، درنیافتیم که این انسان دوستی و انقلابی‌گری‌مان، جزء مأموریت پر طمطراقی است که اینک در چارچوب قدرت معاصر، به ما واگذار شده است. در واقع این مدهوشی و حواس پرتی ما ناشی از وجدان معذّب اروپا بود که فزونی مشاغل و ازدیاد

ادارات و کرسیها و سرعت در سخن‌پراکنی، بدان بی‌حسی پایه و مایه می‌داد و سرانجام هر یک از ما در این وضع، برای خود، نفع و مزیّتی می‌یافت. بنابراین با بهجت و شادمانی، شرق‌شناسی سنّتی را لو دادیم و اقدام حکومت مبنی بر الحاق دانش جدید شرق‌شناسی به خود را، نوعی دگردیسی یعنی انقلابِ وجدان دانستیم و ایمان شرق‌شناس به سیادت و حاکمیت ذات آدمی و استقلال و آزادی‌اش در نطق و بیان را کراراً یادآور شدیم. و بدین گونه شرق‌شناس نوظهور، به جای استفاده از شکافی که سرباز کرده بود، بسان آدمی خوش مشرب و صاف و ساده، چون بنّا آن شکاف را به هم آورد.

چنان‌که می‌بینیم گفتگوی اسلام و مسیحیت و "trilogues"[۳] و دیدارهای روشنفکران با هم و بخششهای ممالک نفت‌خیز اسلامی به دانشگاههای اروپا و آمریکا و یونسکو و سازمان مللی دیگر، یعنی گودِ بین‌الملل و نهادهایی که مبانی و نگاهدارش به شمار می‌روند، همه تیولِ نطق و کلام برای برقراری صلح و آشتی و زبان و بیان منادی هماهنگی، شده‌اند، و قاعده در این عرصه، خود سانسوری است.

همه، با هم مهربانند؛ همه با هم برادرند. امّا ناگزیر باید گفت که بعضی برادران چندان بختیار نبوده‌اند و گناه این بداختری، به گردن استعمار نیز هست. (بانگِ: گناه‌من‌است، گناه بزرگ من است، mea culpa, mea maxima culpa از ردیف متّهمین اروپایی بلند است). مردان معتقد به برتری مرد بر زن (phallocate) را نیز از یاد نباید برد. امّا اینک همه چیز تغییر خواهد کرد،

۳ـ اصطلاحی بر ساختهٔ والری ژیسکاردسنن که به رغم بی‌معنی بودن کلمه، رواج یافته است و این خود نشانهٔ خواست عمیق و پیگیر «جمع‌بندی» (totalisation) یعنی علاقه به حاصل جمع است. بعضی با همان حمیّت در یکتانگری، به قصد اصلاح آن واژه، واژه غلط "trialogue" را جایگزینش ساخته‌اند.

کشورهای توسعه یافته (PA: pays avancés)، به کمک کشورهای کمتر توسعه یافته (PMA: pays - moins - avancés) خواهند شتافت و به زودی، همهٔ ممالک، کشورهای همسان توسعه یافته (ptaaluqla) خواهند شد. روشنفکران غربی که با مزد اندک کار می‌کنند، همچنان به هزینهٔ شاهزاده خانم (در حال حاضر عرب) و به خرج جهان سوم، به «گردهمایی»ها (colloque) در کشورهای آفتابی دعوت می‌شوند و نخبگانِ دولتمدار که همرنگ محیط شده‌اند، گروه گروه در معبد یکتاگرایی یونسکو در پاریس گرد می‌آیند و بدین گونه همه با هم برابر و مساوی خواهند بود و سفیدپوست از راه همکاری با سیاه‌پوستِ صدیق و صمیمی و ثابت قدم در معتقداتش (bon teint)، پاک و مطّهر، سپید جامه خواهد گردید (se blanchir) و همه، جامه‌هایی که برای زن و مرد یکسان است ("Unisex") به تن خواهند کرد و ضمیر خنثی به کار خواهند برد و زبان موسوم به کبوتر انگلیسی[۴] (Pigeon English) بر زمین حکمفرما خواهد شد. با این همه، هیچ چیز تغییر نخواهد کرد. سندی که به عنوان شاهد مثال برای اثبات این مدّعا دارم، دیوار نبشته‌ای (graffiti) است که در متروی لندن خواندم که می‌گفت: «شاید تنگدستان میراث‌خواران زمین باشند، امّا قدرتمندان بی‌گمان ثروتهای زیرزمین را به خود اختصاص خواهند داد».

حق فرق داشتن با دیگران

کرّ و فرّ و خودستایی و لافزنی، بی‌ارج و اعتبار شده و مورد تمسخر قرار گرفته است و دیگر در علم و هنر جایی ندارد.[۵] البته کاملاً از بین نرفته،

۴ـ Pidgin - englih، اصطلاحاً نام زبانی است که از امتزاج زبان انگلیسی با زبانهای مختلف خاور دور پدید آمده و در امور و معاملات تجاری به کار می‌رود. (م).

۵ـ نمونه مضحک و خنده‌آور این گرایش این است که یونسکو از تخصیص اعتبار برای

ولی «صغیر و نابالغ» است و در خانه محبوس؛ چنان که هرگز بیرون نمی‌آید تا هواخوری کند، و در کشورهای هم که آفتابی می‌شود و دولت به تبرّکش می‌پردازد، سرانجام کاشف به عمل می‌آید که دروغزن است...

نه اینکه اندیشهٔ انسان دوستی و یکتاگرایی که مشغلهٔ ذهنی ماست، منکر وجود تمایز و تفاوت باشد، بلکه درست برعکس. در واقع چنین می‌نماید که اختلاف وجود دارد، برای این وجود دارد که هویّتش شناسایی و بررسی و «تصدیق» ــ و با این بررسی: «حفظ» و پشت سر گذاشته ــ شود.[۶] «موجود عجیب‌الخلقه» (= سامی به اعتقاد رنان Renan) سرانجام، جایش را به موجود ناقص‌العضو (کشورهای کمتر پیشرفته) داد؛ و منطق فرق داشتن با دیگران، منطق تضادّ و تعارض داشتن با دیگران را از تخت به زیر کشید. شعار نوین «وحدت در کثرت» است، گو مسلمان، مسلمان بماند و سفیدپوست، سفیدپوست، و سیاه‌پوست، سیاه‌پوست، و همه به اتّفاق، جهان هفت رنگ فردا را با مایهٔ تنوع‌مان، در عین گوناگونیش، بنیاد خواهیم کرد! «حق تفاوت داشتن با دیگران»، شعار روز است، امّا به راستی این «حق تفاوت داشتن با دیگران» چیست و چه معنایی دارد؟ آیا به راستی می‌توان «حقِّ تفاوت داشتن» را اعطا کرد، باز شناخت و به پشتوانهٔ منشور و نطق و خطابه محفوظ داشت؟ آیا تفاوت

← طرح پژوهش دربارهٔ علائم و ویژگیهای خانواده‌ها و شهرها و دولتهای اسلامی، امتناع می‌ورزد زیرا موضوع، یادآور جنگها و نزاعهاست.

۶ـ این ملاحظهٔ صائب از Henri - Jacques Stiker است که در جامعهٔ جدید (مدرن)، طبیعی بودن (naturalité)، تمامیّت (intègrité) نیست. بلکه قابلیت تمامیّت (intègrabe) است؛ نظام تمامیّت، جای به قابلیت تمامیت داده است، همان گونه که ناقص العضو، جایگزین عجیب‌الخلقه شده است:

Henri, Jacques Stiker, Corps intirmes et sociétés. به نقل از Philippe Roussin، در Libération، ۳۰ نوامبر ۱۹۸۲.

داشتن از این گونه حق‌هاست، یعنی قول و کلام (لوگوس) است که موجود قویتر و ریزبین‌تر، تحمیل و الزام کرده است؟ یا آنکه حقی است که باید به زور به دست آورد؟ در واقع «حق تفاوت داشتن»، به جای آنکه بر شناخت حقوق استوار باشد، از شکافی که در رابطهٔ مبتنی بر زور و فشار و یا اعمال قدرت پدید می‌آید، بیرون می‌زند. و بدین معنی، حقِ حفظ و صیانت تفاوت با دیگران که امروزه وردِ زبانهاست، از همان مقولهٔ احداث پارکهای طبیعی (برای آنکه حیوانات در آنجا آزادانه بسر برند) و حفظ مناطقی در جنگل و بیشه‌زار (برای آنکه طبیعت به دلخواه و بی‌مداخلهٔ انسان عمل کند) و مبارزه در راه حفظ محیط زیست و وضع و تصویب لوایح قانونی برای حفظ انواع جانوران و گیاهانی که در شرف نابودی‌اند، محسوب می‌شود. این «حق فرق داشتن با دیگران»، با «فولکلور» و منظر یا محیطی که آدمی در آن می‌زید (décor)، هم معنی است اما با نفس زندگی مترادف نیست.[۷]

۷ـ باید پذیرفت که از قرن ۱۶ تاکنون بسی پیشرفت، حاصل شده است. در آن قرن می‌پنداشتند که همدلی و همدمی میان موجودات و اشیاء و عناصر (مثلاً میان ریشهٔ گیاه و آب، یا میان گل آفتاب‌گردان و آفتاب) «خواست مصرانهٔ (instance) چیزی واحد (Mème) است که آن قدر قدرتمند و مبرم است که تنها به همین اکتفا نمی‌کند که از جهت شکل شبیه چیزی دیگر باشد، بلکه دارای قدرت خطرناک همگون‌سازی (assimiler) و همانند کردن چیزها و به هم آمیختنشان و امحاء فردیّت و بی‌خویشتن کردن آنهاست. (زیرا) همدلی و همدمی موجب تغییر شکل می‌شود، و در چیزها تصرّف می‌کند. البته برای همانند کردنشان، به قسمی که اگر قدرتش میزان و متعادل نشود، جهان به یک نقطه و به توده‌ای همگون و یکسان (homsogè) و به شکل بی‌جان و غمناک چیزی واحد (Mème) تقلیل می‌یابد. وانگهی گویا بعضی نهنگها بی‌هیچ تردید و تزلزلی، خودکشی می‌کنند و موجب غم و زیان بوم‌شناسان (ècologiste) می‌شوند. [...]. از اینرو همزادِ همدلی؛ یعنی، دل رمیدگی آن را تعدیل و جبران می‌کند. دل رمیدگی، موجب می‌شود که چیزها از هم دور افتاده، تنها و در انزوا بمانند و مانع از همانند شدنشان می‌گردد [...]. ←

این حق، وقتی، هدیهٔ قوی به ضعیف (عطیهٔ انسان سفیدپوست به اسکیمو و به سرخ پوست آمریکایی) باشد، پندار و سرابی است که به طرزی بسیار ناشیانه، آرزوی «جمع‌بندی» و یک کاسه کردن (totalisation) را مستور می‌دارد و از آن ناهمانندی که پیشتر زایلش ساخته بود، فقط سایه و شبحی نگاه می‌دارد. نه، به راستی من هیچ تمایلی ندارم که نهنگی نیلگون باشم.[۸]

این منادیانِ «حق تفاوت داشتن»، سرودی در ستایش نابرابری از لحاظ معرفت‌الوجود نمی‌خوانند، نغمه‌ای در ایجاب و اثبات ناهمانندی سر نمی‌دهند، لافزنی نمی‌کنند و کرّ و فرّی هم ندارند؛ بلکه آنچه همواره نزدشان مشهود است، همان فروتنی و خاکساری نفس‌گیر و مذلّت‌بار مشهود است؛ یعنی فروتنی و خاکساری دروغین رسولان الهی است که گنهکاری و تقصیر برای نوع بشر را به ارمغان می‌آورند. شعارِ «زنده‌باد ناهمانندی»، شعاری نادرست و موجب به خواب رفتن هوش و حواس است. تنها فریاد «زنده‌باد ناهمانندی من»، منی که با دیگران تفاوت دارم، که البته بانگی نامفهوم و هراسناک است، ارزشمند است. امّا تصدیق این امر، دست‌کم به معنای تن در دادن به خشم و غضب و سر فرود آوردن در برابر قدرت با عزم راسخ قدرت‌جویی و پذیرش این امر است که دفاع و حمله یکی است.[۹] تصدیق این امر، خاصه برای پرهیز از وضع معنایی

← اشیاء و جانوران و همهٔ اشکال طبیعت، بر اثر این فعل و انفعالات دل‌رمیدگی که باعث پراکندگیشان می‌شود، به همان اندازه آنها را به پیکار برمی‌انگیزد، هم به موجوداتی کشنده تبدیلشان می‌کند و هم می‌کشدشان، همان که هستند می‌مانند». Michel Foucault, Les mots et les choses, Gallimard, 1966, p. 39.

۸ـ گویا نهنگ‌های بی‌دغدغه‌ای هستند که هیچ تردیدی به خود راه نمی‌دهند که خودکشی کنند، امری که مایهٔ رنج و عذابی بسیار بوم‌شناسان می‌شود.

۹ـ به عنوان مثال خاطرنشان می‌کنیم که حتی تا سالهای ۶۰، وزارت دفاع در کشورهای

کلّی، و به بیانی دقیقتر، معنایی به مقیاس عالم، است. و این، تحقیقاً چیزی است که بعضی مایلند به هر قیمت، از آن اجتناب ورزند. در نتیجه انسان‌دوستی یکتاگرا در همه روایاتش (شرق‌شناسی نو، لیبرال مسلک، ترقیخواه و پیشرو، مذهبی یا لامذهبَ) علیه هر چیزی که معنا و جهتی جهانشمول برای خود قبول ندارد و برنمی‌تابد و سلطهٔ الگوهای ادراک وحدانی را متزلزل می‌سازد ــ یعنی علیه اهل اشراق و طرفدار منحرف و لجباز بیهمتایی و کارگریز و شکارچی نهنگ و بازرگان شرق یا بت‌پرستی که در نظرش به دست آوردن دو تکه چوب صلیب، به افروختن آتش جنگی می‌ارزد ــ بسیج می‌شود. زیرا شاید امروزه‌به آستانهٔ گسیختگی نوینی نزدیک می‌شویم که منادیِ شکل جدیدی از قدرت است که می‌تواند نوع قدرتی را که پس از جنگ پدید آمد و انسان دوستی یکتاگرا را تیمّن و تبرّک کرد و پایه‌های اقتدارش را بر اذهان و وجدانهای مردم بنیان نهاد، از اعتبار ساقط کند.

پس از حارمجدون[۱۰]

نخست باید به این مطلب اشاره کنیم که احساس قصور و گناهی که از غارت جهان سوم و نیز بر اثر نازیسم پدید آمده، در پستوی حافظه جای گرفته و به دست فراموشی سپرده شده است، زیرا استعمارزدایی پایان

← اروپایی، وزارت جنگ نامیده می‌شدند. در این صورت در باب Tsahal: ارتش دفاعی اسرائیل دیگر چه بگوییم؟

10- Armageddon

آخرین و فراخ‌ترین میدان نبرد تاریخ و صحنهٔ نبرد نهایی میان نیروهای خیر و شر که مقدمهٔ استقرار حکومت عیسی مسیح است. این نام در مکاشفات یوحنا (فصل ۱۶) آمده و ظاهراً مأخوذ از مجدّو (Megiddo) نام دشتی در فلسطین است که محل وقوع چندین نبرد سرانجام‌بخش بوده است. (م).

یافته است و جهان سوم اینکه چنگ و دندان نشان می‌دهد و پرخاشگر رخ می‌نماید، حال آنکه چپاول و تاراج که این بار به دست بومیان صورت می‌گیرد، ادامه دارد.[۱۱] و نیز از سوی دیگر اسرائیل، کشوری که برای کفارت گناهان آفریده شده، سرِ حال است و حتی به زعم بعضی که از قدرت دولت یهود می‌هراسند و در نژادپرستی‌ای که اینبار معکوس شده سرگشته و حیران مانده‌اند، به غایت سر دماغ است.[۱۲]

سپس نسلی که از آخرین جنگ زخمی برداشته که بهبود نمی‌یابد، روی در نقاب خاک می‌کشد و با ناپدید شدنش، رؤیت همگانی سوختن و قربانی شدن وجود (holocauste)، علی‌العموم، زایل می‌گردد. از عصر ظهور بمب اتم تاکنون بیش از صد و ده جنگ بزرگ در سراسر کرهٔ زمین روی داده اما انهدام زمین بر اثر انفجار اتمی که سخت مایهٔ بیم و هراس است، صورت نگرفته است. مردم سرانجام پی برده‌اند که ممکن است جنگی، ولو به مقیاسی گسترده حتی در نقاط «حسّاس»، راه انداخت، بی‌آنکه صلح جهانی و آیندهٔ بشر، به خطر افتد و در معرض نابودی قرار گیرد.[۱۳]

به رغم تکثیر سلاحهای اتمی (یا شاید به علت آن)، احتمال وقوع جنگی نهایی ضعیف می‌شود و سلاحهای متعارف اندک‌اندک حقوق خود را بازمی‌یابند که دیرزمانی به دست برادر بزرگشان غصب شده بود

۱۱ـ چنانکه در آخرین نزاع بر سر جزائر Falkland، تهاجم دیپلماتیک آرژانتین که بر محور استعمارزدایی و تعرض امپریالیستی بریتانیای کبیر، مبتنی بود، اجری نداشت.

۱۲ـ مداخلهٔ اسرائیل در لبنان در ژوئن ۱۹۸۲، احتمالاً پایان اسطورهٔ دولت کوچک، پیشاهنگ و پردل را اعلام داشت و مصونیّتی را که اسرائیل در محافل غربی داشت، از بین برد.

۱۳ـ و چنین می‌نماید که این «نزول» احساس مسئولیت با کاهش محسوس احساسِ تعهّد در قبال همه چیز و تنزّل یگانگی با جهان و بشریت همراه است.

که دیگران را از خیال حمله، منصرف می‌ساخت. به مرور که شبح گریبانگیر قارچ اتمی زایل می‌شود، جاه‌طلبیها و توفندگیها و محاسبات و بیاناتی که تاکنون ممنوع بودند، بر صحنهٔ ژئوپولیتیک و دیپلماسی ظاهر می‌گردند و دید مکاشفاتی از جهان را که چون دیوی دو سر و ثمرهٔ جنگِ سرد است، بی‌رنگ می‌کنند، و به همین جهت، همهٔ سازمانها و ایدئولوژی‌ها و شعارهای وحدت‌گرا و اخته‌کننده را که به مثابهٔ وجدان (معذّب) آن نگاه است، متزلزل می‌سازند. نگرش ثانوی جهان که ناشی از سلطهٔ دو ابرقدرت است و به رغم دوگانگی، در وحشت از درگیری نهایی دو ابرقدرت با موشک‌های اتمی، همدل و همنواست، فرو می‌ریزد. همزمان، ایدئولوژیهای نوع دوستانه و یکتاگرا و قایل به اجماع و رضامندی عموم (universalisme، عام‌گرایی) که مخالف عقیدهٔ دوگانگی و ثنویت جهان‌اند، سست می‌شوند. تصادفی نیست که امروزه شاهد بی‌اعتباریِ روزافزونِ سازمانهای بین‌المللی هستیم که به اسطورهٔ وحدت‌گرایی توشه و مایه می‌رسانند و آن را تبلیغ می‌کنند و اشاعه می‌دهند و دعوی دارند که موعد محتوم انفجار اتمی را به تأخیر می‌افکنند و مانع از جنگهای محلّی و موضعی می‌شوند. در نتیجه گره جنگهای موضعی و محلّی با سومین (و آخرین) جنگ جهانی، باز می‌شود. و ناگهان، سازمانهای بین‌الملل تعاون و همکاری و گفتگوی سالم بی‌غلّ و غش میان اقوام و ملل، سیمای حقیقی‌شان را نشان می‌دهد؛ مکانهایی شاخص و ممتاز برای پرگویی (logorrhé) و مصادری برای لفّاظی که بیش از پیش، در پنهان داشتن واقعیتی که از آنها سر است و فزونی می‌یابد، دچار مشکل می‌شوند.[۱۴] نظریّات در باب به آخر رسیدن

۱۴ـ سوئیسی‌ها که علی‌الاطلاق صلح‌طلب و بی‌طرف و طفره‌زن و به امور دیگران ←

دور بشر که با مایهٔ اندیشه‌های کلاسیک، ظرافت و قداست یافته[۱۵]، از هم می‌گسلد و ما متحملاً امروزه در موقعیتی شبیه به موقعیت مسیحیان در قرون وسطی بسر می‌بریم که همچنان آخر زمان و پایان جهان و سلطنت دجّال را انتظار می‌کشیدند که وقوع و ظهورش، در سال هزار پیشگویی شده بود.

در افکار خود از روان‌پریشی مولود بروز جنگ اتمی به روان‌پریشی زاییدهٔ وقوع حادثه‌ای هسته‌ای، از محتوم بودن حادثه‌ای هسته‌ای به باور داشتن قضا و قدر، و از مفهوم تصاعد «منطقی» (تشنّجات، تسلیحات و...) به مفهوم «عجیب و خارق‌الطبیعه» بودن چیزی، رسیده‌ایم. امروزه قطعاً وقوع حادثه‌ای هسته‌ای (پیدایی شکافی در نیروگاه اتمی و خروج مایع یا بخار از آن) بیش از درگیری حساب شده و پیش‌بینی شدهٔ جنگی اتمی به مقیاس کرهٔ زمین، مایهٔ هراس است. حتّی در منطق نظامی، مشغلهٔ ذهنی، امکان وقوع حادثه و احتمال ارتکاب اشتباهی است که موجب پرتاب برگشت‌ناپذیر موشکی هسته‌ای و «عواقب چاره‌ناپذیرش» می‌شود. اصرار فزاینده بر سر امکان وقوع حادثه، نمودار همّ و غمّ و دلمشغولی اندیشه‌ای مکاشفاتی است که اینک باید دلایل موجّه‌اش را در حول و حوش منطق جنگ و در مقولات «شگرف و خارق عادات» که خارج از آن

← بی‌اعتنایند، تاکنون از پیوستن به سازمان ملل گرچه ستایندهٔ صلح و بی‌طرفی و عدم مداخله است پرهیز کرده‌اند. گویی لغات در بیاناتِ عمومی (سازمان ملل) و در کاربست سوئیسی‌ها یک معنی ندارند و میان صلح‌طلب و صلح‌گرا و بی‌طرف و بی‌طرف‌گرایی، تفاوت از زمین تا آسمان است، و شاید این تفاوت ناشی از وضع معنایی جهانشمول است.

۱۵ـ ریکاردو (Ricardo) و ایجاد وقفه در سیر و حرکت تاریخ؛ مارکس و دید آخرت‌شناختی‌اش از جامعهٔ بی‌طبقه در نهایت؛ لنین و تصویرش از امپریالیسم به مثابهٔ عالیترین و بنابراین بازپسین مرحلهٔ سرمایه‌داری.

اندیشه زاده شده‌اند (از قبیل حادثه، سانحه، اشتباه، خطا، جنون، زوال عقل و خرد) بجوید.

مادام که ترس از وقوع حادثه باقی است، رؤیت مکاشفاتی جهان کاملاً زایل نخواهد شد. با این همه، مفهوم حادثه و سانحه، روشنگر پیدایی نرمشی در شاکله‌های ذهنی ماست و از آن حکایت دارد که روان‌پریشی‌ای که در وجودمان لانه کرده، ترکمان می‌گوید. فی‌الواقع در نُه دهم موارد (و در همهٔ مواردی که وقوع تصادفی یا «نابخردانهٔ» انفجاری هسته‌ای، متضمّن ساختار نظامی دوابرقدرت نیست)، سانحهٔ اتمی چه از لحاظ میدان عمل و بُرد و چه به لحاظ اثرات و عواقبش (خروج گاز یا مایع از نیروگاهی هسته‌ای در فرانسه، وقوع حادثه به هنگام آزمایشی اتمی در اقیانوس آرام و حتی بمباران اتمی پاکستان توسط هند، یا بمباران اتمی بغداد توسط اسرائیل)، در اصل و تا آنجا که قابل پیش‌بینی است، محدود است و تلاش برای جلوگیریِ از بروز چنین سوانحی، خاصه مناطق ژئوپولیتیک محدود و گروههای معدود همان مناطق محدود را ملتزم می‌سازد. مثلاً اروپا میدان نبرد میان ابرقدرتها، ساکنان منطقه‌ای که در آن، نیروگاهی اتمی ساخته شده و غیره). بنابراین مفهوم حادثه این نتیجه را دارد که منازعات جزئی را به جای منازعات کلّی، شاخص و ممتاز می‌کند و هویتهای شخصی و منفرد در عالم وجود را (از قبیل اروپاییانی که در معرض تهدید خطر (موشکهای) پرشینگ با س س-۲۰ قرار دارند، پنسلوانیایی‌هایی که در سایهٔ نیروگاهی اتمی می‌زیند) به زیان هویّتهای شامل و کلّی و متعهد (بشر، بشریّت)، ارزشمند می‌سازد.[۱۶]

۱۶- در واقع چنین می‌نماید که «الگوی فنلاند» از یکسو و «الگوی لبنان» از سوی دیگر، دو صورت از گرایشی واحد به تعهّدگریزی و بی‌اعتنایی در قبال مسائل کلی و جامع ←

امّا مفهوم سانحه از این هم بیشتر معنی دارد. در واقع اگر سانحه جزء لاتیجّزای ممکن بودن حادثهٔ هسته‌ای است، معذلک بیرون از دایرهٔ محتومیّت حادثهٔ هسته‌ای جای دارد (آن حادثه بیش از آنکه قطعی باشد، محتمل است، و بیش از آنکه محتمل باشد، ممکن است). سانحه که بنابه تعریف، سر خود و غیرقابل پیش‌بینی است، به مقدار زیاد، برون از حیطهٔ نظام جنگی و منطق‌اش، واقع است؛ یعنی، تابع قوانین حاکم بر تنشهای بین‌الملل نیست، و به بروز بحرانی وابسته نیست، و در فرایندی تصاعدی که سانحه، نقطهٔ اوج و آستانهٔ کیفی گسیختگی‌اش محسوب تواند شد، نمی‌گنجد. در واقع مفهوم سانحه، رشتهٔ پیوند الزامی میان جنگ متعارفی و جنگ اتمی، و منازعات موضعی و بازپسین جنگ جهانی را می‌گسلد و در نتیجه، گسترش بی‌حدّ و حصر جنگهای متعارفی و منازعات موضعی را که سرانجام از چنگ خوف و هراسِ به پایان رسیدن تاریخ و جهان رهیده‌اند، مجاز می‌دارد. در واقع سانحه به حسب اینکه هویّتش، هویّت «چیزی خارق عادت» است که در منطق نظامی نمی‌گنجد، به دولتها و مردم اذن و رخصت می‌دهد که بدون عقده، با یکدیگر به جنگ و ستیز بپردازند و پیش از آنکه «انسان» قلمداد شوند، سفیدپوست و سیاه‌پوست و یهود و مسیحی، باشند که البته تأثیر چنین نگرشی بر مبنای انسان‌دوستی وحدانی‌مان مشهود و محسوس است.

«همگانی شدن» («دموکراتیزاسیون») سلاح هسته‌ای و نشر و پخش آن سلاح، در واقع واقعیت سلاح هستهِ‌ای را امری پیش پاافتاده کرده

← موجود به مقیاس بشریّت باشد، زیرا وضع فنلاند و موقعیّت لبنان، منحصراً به معنی چون و چرا کردن در وجود ارتباطی ژئوپولیتیک به مقیاس جهانی یا منطقه‌ای نیست، بلکه نمودار آمادگی و گرایش محلّی (فنلاند و لبنان) به «استعفا» و کناره‌گیری به مفهوم مردم‌شناختی کلمه است.

است و بشریّت را از طریق پخش و پراکندگی منابع ممکن (سلاحهای هسته‌ای) و حوزه‌هایی که احتمالاً ویران می‌شوند، «اتم‌زده» ساخته است. این پخش و پراکندگی و تکثیر موجب می‌شود که واقعیت سلاح هسته‌ای بیش از پیش از حیطهٔ اختیار «بشر» خارج شده در دامان جماعت خاصی فروافتد که در صف‌آراییهای موضعی که بیشتر زیستی و حیاتی است تا مرامی و عقیدتی، با آن معامله کنند. بنابراین رفته رفته از محتوم بودن تقدیر هسته‌ای که به صورت نظامی وحدت‌آفرین عَلَم می‌شود به تقدیرگرایی و از مقاومت مسلکی و مرامی و متعهّد به انواع مقاومتهای وجودی و موضعی میل می‌کنیم مسلکی و مرامی و متعهّد به انواع مقاومتهای وجودی و موضعی میل می‌کنیم. وبدینگونه صحنهٔ وحدت‌آفرین انسان دوستی و مذهب اصالت وجود بشری، ناگهان کج و لغزان می‌شود و توازن و تعادلش به هم می‌خورد. قطعاً در باب جنگ اتمی به عنوان یکی از مبانی دید وحدانی‌مان از جهان و انسانها که چون مجاور هم زندگی می‌کنند و یکسان آسیب می‌بینند، پس همبسته‌اند، به قدر کفایت تفکر نشده است.[۱۷]

چنین است که نخستین آثار و علائم شکل‌بندی خاصی در پی دوران اتمی و متعاقب رؤیت مکاشفاتی، پدیدار می‌گردد که مایهٔ تشویش انسان دوستی وحدت‌گرا و مذهب اصالت وجود بشری است که مبانی اندیشه و عملها محسوب می‌شوند. از این رو پیامبرانی که جزمی‌گری و نژادپرستی را افشاء می‌کنند و ما را از واکنشی که برای بشر شوم خواهد بود، بر حذر می‌دارند و بر مرگ انسان می‌گریند، به نحو فزاینده‌ای رخ می‌نمایند.

۱۷ـ به تحقیقات Paul Virilio نگاه کنید.

استیلای زبان‌پریشی

معهذا نه دوران پس از مذهب اصالت وجود بشری و نه ظهور پدیده‌هائی فاقد وحدتگرایی، به منزلهٔ احیاء تعصّب و جزمی‌گری نیست. این دوران و این پدیده‌ها، برخلاف جزمی‌گری که عقب‌گرد است، در واقع پیشتازی و سبقت گرفتن بر حوادث است، بسان سکاهایی (Scythe) که به توصیف هرودت در هنر تن در ندادن به جنگ استاد بوده‌اند.[۱۸] آن دوران و آن پدیده‌ها، برخلافش، جزمیگری که محصول دورانی دیگر است و عصر جدید یدک می‌کشدش، احتمالاً در شکل‌بندی دوران پس از عصر جدید، جا می‌افتند و ابداً با جزمیگری و نژادپرستی خلط نمی‌شوند، گرچه کوشش بر این است که آنها را به هر قیمت که شده در آن دو مقوله بگنجانند. در واقع، جزمیگری و نژادپرستی عصر جدید و دورانِ پیش از عصر جدید، به دو شکل اساسی ظاهر می‌گردد؛ از سویی به صورت گرایش به جهات جزیی و شخصی و سعی شخص یا قوم در حفظ خصوصیات جزئی خویش در قبال جمع (particularisme) به گونه‌ای که فقط می‌توانند به جزئیات و خصایص شخصی بیندیشند و دل بندند و با جهان برون که خارج از محدودهٔ آن علاقه‌مندیها و دلبستگیها واقع است بیگانه‌اند و قادر به تأثیرگذاری در آن جهان نیستند (مثل قبیله‌ای از پیگمه‌ها)؛ و از سوی دیگر ویژه‌گرایی‌ای (particularisme) که برخلاف

۱۸ـ «در لحظه‌ای که به نظر می‌رسید داریوش سرانجام به چیزی دست خواهد یافت که از دیرباز در انتظارش بود، یعنی جنگی حقیقی که در آن، سکاها، در برابر ارتش ایرانی صف‌آرایی کنند، و درست به هنگام آغاز نبرد، خرگوشی از میان دو ارتش گذشت... و به مرور که خرگوش پیش می‌رفت، سکاها صفوفِ جنگی‌شان را شکستند و بی‌آنکه از ایرانیان اندیشه کنند، به تعقیب خرگوش پرداختند، زیرا شکاری شیرین‌تر یافته بودند...».
Erançois Hartog, Le miroir d´Hérodote, Gallimard, 1980, pp. 61-62.

گرایش پیشین، به جهان خارج توجّه دارد و می‌خواهد در آن تأثیر و نفوذ کند و می‌کوشد تا آن را مثل خود بسازد و بپردازد (اسلام، توسعه‌طلبی اروپایی، فاشیسم، کمونیسم). حال آنکه پدیده‌های خاص یا شخصی و خصوصی فاقد وحدتگرایی، که امروزه، انسان دوستی و مذهب اصالت وجود بشری در آنها مستغرق‌اند، اموری کاملاً متفاوتند. در این زمینه، منظور ویژگیها و جزئیات و خصایصی است که پس از توجه به جهان خارج و اندیشه در باب آن و شناختش به یاری علم، از قبول و تصدیقش به لحاظ عاطفی، امتناع می‌شود.[۱۹] این اصالتِ جزء و جزئی‌نگری، تصویر خود را در آیینهٔ جهان و انسان نمی‌بیند و با وجود آنکه به جهان و انسان توجّه داشته و در بابشان به تفکّر پرداخته، از اعمال نفوذ و تأثیرگذاری در آنها می‌پرهیزد. بنابراین، این خرده‌نگری هیچ «طرحی» ندارد و برخلاف ویژه‌گرایی دستهٔ اول (پیگمه‌ها)، خصوصیت‌های پست مدرن، شاکله‌های ادراک وحدتگرایانه را تجربه کرده است، و برخلاف آرمان‌گرایی دسته دوم (اسلام)، طرحهای وحدت‌آفرین ندارد؛ و در مقابل اعتقاد آنها به ناکجاآباد (utopie)، غیرگرایی حقیقی (hétérotopie) (میشل فوکو) را علم می‌کند. همچنان که حقیقتاً جنگ اتمی هرگز به عنوان مبنای وحدت، منظور نشده، ناکجاآباد (utopie) نیز به عنوان ابزار اساسی منشور وحدت‌آفرینی که جهان و بشریّت را بدان تسلیم می‌کنند، غالباً از دیده پوشیده مانده است.[۲۰]

۱۹ـ من این مفاهیم را از Ferdinand Alquié (صاحب La connaissance affective، ناشر Vrin، ۱۹۷۱) به عاریت می‌گیر(م). ر. ک: "Le savoir affecif"، لوموند دیپلماتیک، ۲۲ ژوئن ۱۹۸۲.

۲۰ـ در این باره ر. ک: میشل فوکو Les mots et les choses، همان صص ۹-۱۰، ۲۶۵-۲۷۵، ۳۲۹-۳۳۳.

بنابراین با احتراز و امتناع از قبول آرمانشهر، خاص‌نگری یا خرده‌نگری (particularisme) پست مدرن و مختلف‌الجنس، پایه و مبنایی را که وحدت بر آن استوار شده، متزلزل می‌سازند و این همان چیزیست که موجب تزلزل انسان دوستی و مذهب اصالت وجود بشری می‌شود که می‌کوشند تا به هر قیمت از ظهور دگرخواهی یا دگرگرایی (hétérotopie) و نتیجه قطعی‌اش: حاکمیّت زبان پریشی (aphasie) جلوگیری کنند....

جلال ستاری

مدخلی بر نقد امروزین روز*

در باب مکتب‌های نقد ادب و هنر، بر وفق نظرات قدما و خاصه فلاسفهٔ یونان و روم باستان و پی‌سپران‌شان تا دوران حاضر، مقالات و کتابهای معتبری تحریر و ترجمه شده است و بعضی حتی چنان شیفتهٔ آن عقاید و آراءاند که معرفی نحله‌هایی را که امروزه تداول و رواج دارند، کاری عبث و در حکم اهانت به مقدسات می‌دانند و بر آنند که پیشینیان نکته‌ای را ناگفته نگذاشته‌اند و پرداختن به مباحثی که بعد از آنان به میان آمده، ضایع کردن عمر عزیز است. البته این بنده چنین نمی‌پندارد و حتی اعتقاد دارد که غفلت از مکتب‌های امروزین نقد و تفسیر، بحث ادبی و هنری را قلیل مایه خواهد کرد. بیگمان سخن گفتن از مکتب‌های رایج نقد و تفسیر در جهان امروز، کار آسانی نیست، چه هم آن مکاتب فراوان و گوناگونند، و هم از دانشهایی الهام‌گرفته و مایه‌ورگشته‌اند (زبان‌شناسی، جامعه‌شناسی،

---

* فصلنامه تئاتر شماره ۵۰۴، ۱۳۶۸.

منبع اصلی این مقاله، کتاب ارزشمند زیر است:

Roger Fayolle, *La Critique*, 1978.

روانکاوی و...) که فهم آنها به سهولت دست نمی‌دهد، خاصه که غالباً در رسالات و کتب و مقالات بسیار به گونه‌ای پراکنده توصیف و شرح شده‌اند، و البته ضد و نقیض گویی هم در این میان کم نیست. با اینهمه از شناخت آن مکاتب برای فهم و درک بهتر بسیاری نکات، گریز و گریزی نیست و این بنده می‌کوشد که در این جستار به قدر بضاعت و استطاعت، برخی از اصول مکاتب امروزین را به اجمال و اختصار بیان دارد.

نقش سوررئالیسم. مهمترین منتقدان نقد سنتی در قرن بیستم، هنرمندانی بودند که به نهضت سوررآلیسم تعلق داشتند؛ و ملهم از فروید، می‌پنداشتند که آدمی در اصل اهل خرد و استدلال نیست، بلکه اساساً خیال‌پرداز و خوابناک است، و از اینرو بر نویسندگان نامداری که رسماً قدر دیده و بر صدر نشسته بودند خرده می‌گرفتند که این حقیقت را ندیده می‌گیرند و به واقعیت برتر (surréalité) که آمیزه‌ای از واقعیت و خیال است، اعتنایی ندارند.[۱] سوررآلیست‌ها طبعاً به جستجوی کسانی پرداختند که در این راه پیشقدم آنان باشند، از آنجمله ساد (Sade) در قرن هیجدهم و نروال (Nerval) و بودلر (Baudelaire) ولتر آمون (Lautréamont) و رمبو (Rimbaud) و ژاری (Jarry) در قرن نوزدهم. و می‌دانیم که ترجمهٔ بوف‌کور صادق هدایت به زبان فرانسه نیز سخت مورد اقبال سوررآلیست‌های آن دیار قرار گرفت.[۲]

اما از این زمینه‌ای که سوررآلیسم فراهم آورد، دو نحلهٔ قدرتمند در

۱ـ ر. ک. به انتقادهای گزندهٔ نخستین Manifeste du surréalisme (۱۹۲۴) از «واقع‌گرایی» در رمان.

۲ـ به عنوان مثال ر. ک به:

G. Ribemont-Dessaignes, Ce que voit la Chouette Aveugle, in: Arts Spectactee, 29 Octobre-4 Novembre 1953.

نقد و تفسیر پدید آمد که امروزه رواج و رونق و بازاری گرم دارند: یکی مکتبی است که آدمی را تابع تکانه‌های طبیعت و فطرت یا روان وی می‌داند و آن دیگر، آموزه‌ای که او را بندی محیط تاریخی ـ اجتماعیش تصویر می‌کند.

نقد ملهم از روانکاوی. استناد به روانکاوی در نقد اثری ادبی نه فقط مورد ایراد کارشناسان تحقیقات ادبی، بلکه برای روانکاوان نیز محل تأمل بوده است و هنوز هم هست. فروید خود می‌گفت نباید از بررسی‌های روانکاوی انتظار نتایجی را داشت که روانکاوی قادر به فراهم آوردن آنها نیست، خاصه داوری در باب ارزش آثار یا توضیح نبوغ را.[۳] امروزه نیز بسیاری از روانکاوان، کاربست نسنجیدهٔ روانکاوی‌های دروغین در زمینه‌های مختلف را نکوهش می‌کنند و اسفناک و مایهٔ گمراهی می‌دانند،[۴] و معتقدند که روانکاوی نویسنده‌ای که در گذشته است و نیز روانکاوی نویسنده‌ای غائب، ممکن نیست و تقلیل آثار به مبتذلات عقده‌ها و تنزل غنای حیات درونی به فشار تعیین‌کنندهٔ جنسیت دوران کودکی، مانع از فهم هنری و ادبی و ادراک هیجان ناشی از آن دریافت می‌شود. و به راستی چه تشابهی میان تفسیر تصاویر گنگ و آشفتهٔ خوابی پاره‌پاره و گسیخته که هیچ مخاطبی ندارد، و بررسی اثری ادبی که کلیتی سازمان یافته و معنی‌دار است، هست؟ با اینهمه از یاد نباید برد که اولاً اثر هنری و ادبی از همان آغاز جزء لاینفک قلمرو بررسی روانکاوی شده[۵] و ثانیاً ده‌ها سال است که نقد ادبی پربار و سرشاری با

---

3. Court abrégé de psychanalyse, 1923.

4- Francis Pasche: A partir de Freud, 1969.

5- Freud, L´Enseignement de la paychanalyse dans Les Universités, 1919.

استناد به مفاهیم روانشناسی و روانکاوی، پا گرفته و حق اهلیت یافته است.

فروید همواره اثر هنری را به عنوان تجلی آرزو در عالم خیال، ساخته‌ای می‌دید که روانکاوی نباید و نمی‌تواند بدان بی‌اعتنا باشد؛ چون به اعتقاد وی، اثر هنری تشفی و رضایت خاطری می‌آورد که کهن‌ترین ایثارها و گذشتهای فرهنگی را جبران و ترمیم می‌کند، و بنابراین مابازاء خوشایند آن محرومیت‌ها محسوب می‌شود،[6] و بنابراین می‌توان اثر ادبی و هنری را چیزی که جایگزین مداوای روانکاوی شده است دانست، زیرا نمودگار فقد و محرومیتی است که اثر منجمله خواهان جبران آنست. به عبارت دیگر ممکن است پدیدهٔ جمال‌شناختی را چنین تعبیر کرد که غلبه بر فقد و محرومیتی است.

علاوه بر این، روانکاوان در آثارشان به ادبیات بسی استناد می‌کنند و حتی ادبیات، مقام والا و شامخی در تدارک و تدوین مقالات و دلالات روانکاوی دارد، و گویی تبیین رؤیا و روان نژندی، و نوعی توضیح عقده‌مندی‌ها به شمار می‌رود. آنچنان که پنداری ممکن است متقابلاً روانکاوی، تفسیر متون ادبی را جانی تازه بخشد و تازه و نو کند. به هر حال با وجود همهٔ ایرادهایی که به روانکاوی ادبی و هنری گرفته‌اند و هنوز هم می‌گیرند، روانکاو معتقد است که ناخودآگاهی با آرزوهای پنهان نویسنده و هنرمند، در اثرش متجلی است و روانکاو از آن پرده برمی‌گیرد، همچنانکه معنای باطنی و مستور خواب را در وراء صورت ظاهرش، بر آفتاب می‌اندازد و خواننده یا بیننده نیز با قرائت و رؤیت اثر، لذتی مشابه حظ و لذت آفریننده احساس می‌کند، زیرا در هردو مورد، سبب‌ساز،

6- Freud, L´Avenir d´une illusion, (1927), trad. fr. P.U.F. 1971.

یکی است. و در واقع بررسی روانکاوانهٔ ادبیات و هنر، اندک‌اندک تحول یافته، از روانکاوی صاحب اثر و یا اثر، به روانکاوی خواننده یا بینندهٔ اثر انجامید. چون تأثیری که ساختهٔ ادبی یا هنری بجا می‌گذارد، با عاطفه‌ای که بر هنرمند در اثنای آفرینش سلطه دارد، برابر است، و به همین علت، ادب و هنر، برای خواننده یا بیننده، موجب رضامندی و تشفی خاطری است ما بازاء لذتی که ارضاء آرزوهای سرکوفته می‌توانست فراهم آورد، و بدینگونه اثر ادبی یا هنری، دارای ارزشی درمانی و پالاینده است، و نیز به همین جهت، روانکاوی بابی تازه در نقد ادبی و هنری گشوده است، یعنی نحوهٔ خواندن و دیدن (شرح و تفسیر) اثر را بر مبنای این اصل که بیشتر خواننده یا بیننده باید روانکاوی شوند تا خود اثر، مورد بررسی قرار داده است.[۷]

اما از ژیلبر دوران (Gilbert Durand)، نکوهندهٔ بی‌دریغ pansexualisme فروید و راه و رسم روانکاوی در تقلیل و تنزل راز و رمز به چند نشانهٔ معلوم[۸] که بگذریم، بزرگترین منتقد روانکاوی فروید، گاستون باشلار Gaston Bechelard (۱۸۸۴-۱۹۶۲) است که شیفتهٔ روانکاوی بود و فروید را می‌شناخت و یونگ را می‌ستود، ولی بر روانکاوی ادبی و هنری بنا به سنت فروید این ایراد را داشت که از مقولهٔ انسجام تصاویر غفلت می‌ورزد، و تنگنا و محدودیت روانکاوی نیز در همین است که فقط

۷ـ در باب نحوهٔ نگرش کارل گوستاو یونگ و اختلاف نظرش با فروید در این باره، ر.ک. به:

C.G.Jung, La psychologie analytique dans ses rapports avec l´oeuvre poétique, (ترجمهٔ فرانسه), 1931.

8- Gilbert Durand, L´imagination symbolique, 1968.

ر.ک. به: مقدمهٔ مترجم (جلال ستاری) بر برگردان کتاب «زبان رمزی افسانه‌ها» به فارسی، توس، ۱۳۶۴.

افشاگر «کانون سرّی» تصاویر است، حال آنکه اگر می‌خواهد نقدی صحیح و صواب باشد، باید «کلام اصیل» تصاویر و خیالبندیها را بازیابد[۹]، و این کاریست که خود وی کرد، یعنی با کاربرد اصطلاحات و تعبیرات و نظرات روانکاوی کوشید تا رشتهٔ پیوند تصاویر شاعرانه با «واقعیت رؤیایی» ژرف و از آن رهگذر با چهار عنصر اصلی آب و آتش و هوا و خاک را کشف کند.[۱۰]

به هر حال نقد روانکاوانه، نقش ناخودآگاهی و همخوانی اندیشه‌ها و پیوستگی تصورات را در آفرینش ادبی و هنری سبب‌ساز می‌داند و تأثیر تاریخ و جامعه و خرد را دست‌کم می‌گیرد. بدینگونه خلاقیت ادبی و هنری همانند تردستی یا چشم‌بندی و کار ساحرانه‌ای می‌شود که فقط می‌توان رمزهای آن آفرینش جادویی را توصیف و توضیح کرد.

نقد ادبی و مارکسیسم. در «نقد جامعه‌شناختی» یا «ادبیات از لحاظ جامعه‌شناسی»، مارکسیسم مقام شامخی دارد. عمده‌ترین مطلب در این زمینه، نظریه‌ایست که ماتریالیسم تاریخی مطرح ساخته بدین وجه که شرایط تولید اقتصادی در قبال صور مختلف ایدئولوژی (قضایی، سیاسی، مذهبی، هنری...) نقشی اولی و تعیین‌کننده دارند. البته مارکسیست‌ها خود هشدار داده‌اند که این «بر نهاده» را ماشین‌وار به کار نباید بست آنچنانکه «موجبیت اقتصادی» متبادر به ذهن شود. انگلس در ۱۸۹۴ خاطرنشان می‌ساخت که «توسعهٔ سیاسی و قضایی و فلسفی و مذهبی و ادبی و هنری و غیره مبتنی بر توسعهٔ اقتصادی است. آنها همه بر

9- G. Bachelard, L´Eau et les rêves, 1912, p. 44.

۱۰ـ ر.ک. به: مقدمهٔ مترجم (جلال ستاری) بر برگردان «روانکاوی آتش»، نوشتهٔ گاستون باشلار، توس، ۱۳۶۴.

یکدیگر و بر مبنای اقتصادی، تأثیر می‌گذارند و این معنی حقیقت ندارد که وضع اقتصادی تنها علت مؤثر و فاعل و بقیه، فقط محصول و اثر انفعالی‌اش باشند. بلکه بر اساس ضرورت اقتصادی، عمل و عکس‌العمل‌های متقابلی هست که دست آخر، همان ضرورت اقتصادی، همواره تعیین‌کننده است»[۱۱]. به عبارت دیگر موجبیت یا تعیّن شرایط اقتصادی، «دست آخر» کارگر می‌افتد، ولی مانع از عمل و عکس‌العمل‌های متقابل پیچیده در متن روبنا و تأثیر عکس‌العمل روبنا بر زیربنا نمی‌شود؛ و نیز همان گونه که انگلس در دنبالهٔ همان نامه تذکار می‌دهد، نقش آن موجبیت، در کلیتی گسترده و وسیع و در دوره‌هایی بس دراز، واضح‌تر است. بنابراین کاربست اصل معروف ماتریالیسم تاریخی در قبال موضوعی محدود از مقولهٔ نقد ادبی، باید با ظرافت و دقت بسیار همراه باشد، بدون هیچگونه جزمیت و تعصب و تنگ‌نظری.

گرچه مارکس و انگلس مجال پرداختن به مسائل و موضوعات ادبی را نداشتند، اما بعضی تأثیرات شیوهٔ تولید سرمایه‌داری در قلمرو جمال‌شناسی را روشن ساختند و با گذشت زمان، صحت نظرات‌شان به ثبوت رسید. مثلاً کارل مارکس معلوم داشت چگونه در نظام سرمایه‌داری، اثر هنری و ادبی نیز به کالایی مصرفی تبدیل می‌شوند.[۱۲] به علاوه آندو روشن ساختند که تقسیم کار از لحاظ اجتماعی که قهراً به علت طبیعت مناسبات تولیدی در جامعهٔ سرمایه‌داری پدید آمده، موجب شده که کار هنری مزیت تنی چند باشد.[۱۳] این قبیل ملاحظات از دیدگاه مارکسیست‌ها دالّ بر این معنی است که خصلت فردی و در نتیجه غریب

۱۱ـ نامه به Starkenburg، مورخ ۲۵ ژانویه ۱۸۹۴.

12- K. Marx, Introduction générale à la critique de l´économie politique (1857).

۱۳ـ ر.ک. به: L´Idéologie allemande

و اسرارآمیز آفرینش هنری، طبیعةً مربوط به سرشت هنر نیست، بلکه در مرحله‌ای خاص از تاریخ جامعه، با شرایط و مقتضیاتی که بر هنرمند و نیز بر هر کارورز دیگر الزام شده است، مطابقت دارد، و البته این واقعیت، ویژگی کار هنری را هم به هیچوجه نفی و نقض نمی‌کند.[۱۴] با اینهمه شایان ذکر است که مارکس خود یکی از مشکلات عمدهٔ کاربرد ماتریالیسم تاریخی را در قلمرو هنر تذکار داده است، یعنی در مورد حماسهٔ یونان، متعرض این معنی شده که بعضی اشکال هنری، عمری درازتر از مبنای مادی زادگاهشان دارند و پس از زوال آن مبانی نیز زنده و پایدار می‌مانند.[۱۵] برای رفع این مشکل، مارکس در گفتاری شاعرانه که بیشتر به خیال‌پردازی می‌ماند، «لطف و جذبهٔ» «دوران کودکی» نوع بشر را در تاریخ دلیل می‌آورد، که البته برای توضیح و تعلیل دوام کشش و ارزش الگوها و معیارهای هنری روزگاران گذشته، کافی و وافی نیست. و جای دیگر[۱۶] می‌گوید هنر یونان از قرنها پیش، بدینعلت سرمشق قرار گرفت که بیانگر خواستی تاریخی است که در جامعهٔ بورژوازی علی‌الخصوص قوت بسیار یافته است: توضیح آنکه این هنر، به رغم محدودیت مبانی ملی و مذهبی و سیاسی «دنیای یونان»، «انسان» را هدف و غایت تولید محسوب می‌داشت، حال آنکه در جامعهٔ سرمایه‌داری، «هدف انسان، تولید است و غایت تولید، «ثروت». شاید این سخن نمودگار نوعی حسرت فقد دورانی طلایی باشد، اما مبین خواست انقلابی دنیایی انسانی نیز هست.

۱۴ـ ر.ک. به: یادداشتهای کتاب چهارم «سرمایه».

۱۵ـ ر.ک. به:

K. Marx, L´Introduction générale à la critique de l´économie politique.

و نیز: نزاع بر سر قدرت فرهنگ در غرب، نوشتهٔ جلال ستاری، توس ۱۳۶۱.

۱۶ـ ر.ک. به:

Les Fondements de l´économie politique, livre I.

البته اکنون نقد مارکسیستی ادب و هنر از این مباحث بسی فراتر رفته و به مکاتبی تقسیم شده که مهمترین آنها مد نظریهٔ: هنر به مثابهٔ جلوه و انعکاس (reflet)، هنر به مثابهٔ دیدی از جهان یا جهان ــ نگری (vision du monde)، و هنر به مثابهٔ مرام و مسلک (ایدئولوژی) است.

نظریهٔ نخست خاصه ساخته و پرداختهٔ لنین است[۱۷] و به طور خلاصه متضمن این معنی است که اثر ادبی و هنری، در حکم: آینه، انعکاس (یا پرتو و جلوه) و بیان (واقعیت اجتماعی) است. به زعم لنین، اثر، نمودار یا جلوهٔ بی‌فزون و کاست و آینهٔ تمام‌نمای تاریخ نیست، بلکه واقعیت را همچون آینه‌ای شکسته، منعکس می‌سازد و این آینهٔ شکسته، هم به سبب آنچه منعکس نمی‌دارد و هم به جهت آنچه جلوه می‌دهد، گویاست و بیان یا گویایی هم در اینجا به معنای بازسازی (تولید مجدد) و حتی «شناسایی»وشناخت (comnaissance) نیست،بلکه‌عبارت از تصویرپردازی‌ای غیرمستقیم است، به سبب نقص و ناتمامی بازسازی (reproduction). ناگفته پیداست که میان این نظریه و خامی‌های ژدانف و نوچه‌های کوته‌بین و تنگ ظرفش که ادب و هنر بورژوازی را سراسر منحط می‌دانستند و هنوز هم می‌دانند، تفاوت از زمین تا آسمان است.

اندیشمندی که روشی نو در نقد و بررسی مارکسیستی ادب باب کرد، لوسین گلدمن (Lucien Goldmann) (۱۹۱۳-۱۹۷۰) بنیانگذار مکتب «جامعه‌شناسی دیالکتیکی» ادبیات یا «ساختارگرایی تکوینی» است. وی

۱۷ـ ر.ک. به: شش مقالهٔ وی که میان سالهای ۱۹۰۸ و ۱۹۱۱ انتشار یافت و در یک مجموعه گرد آمده است به نام:

Léon Tolstoï, Miroir de la révolution rusee.

ایضاً ر.ک. به تحلیل آن نظریّه در کتاب زیر:

Pierre Macherey: Pour une théorie de la production littéraire, 1966.

بیشتر به نوع مناسبات اثر ادبی با زمینهٔ اجتماعی و اقتصادی پیدایی‌اش، نظر و توجه دارد[۱۸]، و معتقد است که پس از «فهم» «ساختار معنی‌دار» خود اثر، یعنی ساختاری ساده، مرکب از عناصر معدودی که فهم‌اش، فهم تمام اثر (یعنی جهان‌نگری اثر) را ممکن می‌کند و آن ساختار را نیز در بطن اثر سراغ باید کرد، نه آنکه بیرون از اثر یافت و بدان منسوب داشت (کار «فهم» یا «تعبیر» به زعم وی)، می‌باید برای «توجیه» و «توضیح» اثر، آنرا با واقعیتی که اینبار در درون اثر یافت نمی‌شود، بلکه خارج از آن وجود دارد مربوط کرد و آن واقعیت خارجی هم، فقط شخص صاحب اثر نیست، بلکه چیزیست برتر از او. به عبارت دیگر برای «توضیح» تکوین اثر باید ارتباط میان ساختارهای معنی‌دار به دست آمده (در بطن اثر) و ساختارهای سازندهٔ ذهن و وجدان جمعی گروه یا طبقهٔ اجتماعی معینی (و نه ارتباط بین محتوای اثر و محتوای وجدان جمعی) را یافت و معلوم داشت.[۱۹] اثری که بدینگونه «فهم» و «توضیح» یا «تبیین» شده باشد، دیگر فقط پرتو یا انعکاس سادهٔ وجدانی جمعی نیست. بنابراین گلدمن تصویر «جلوه» یا «انعکاس» لنین را ردّ می‌کند و به اصرار و تأکید می‌گوید که هم و غم یا دلمشغولی‌اش یافتن «پیوندی کارکردی» یا «کنشی» است که «مشابهت یا همشکلی ساختاری» (homologie) میان آثار و گرایشهای وجدان جمعی گروه اجتماعی معینی را آشکار می‌سازد؛ چون به اعتقاد وی، بزرگترین نویسندگان نمونه و نماینده، کسانی هستند که به صورتی

18- Lucien Goldmann, Le Dieu caché, 1955, p. 16.

19- Sociologie de la littérature. Recherches récentes et discussions; Bruxelles, 2e éd., 1973, p. 229.

Critique sociologique et critique psychanalytique, Colloque de Royaumont, Bruxelles, 1970, p. 202.

کمابیش منسجم، «جهان‌نگری» یا «دید و بینشی از جهان» را که با «بیشترین حدّ وجدان و خودآگاهی ممکن طبقه‌ای اجتماعی» (و نه خودآگاهی جمعی **واقعی** طبقه‌ای اجتماعی) مطابقت دارد، بیان می‌کنند.[۲۰] بدینگونه جامعه‌شناسی آفرینش ادبی پرداختهٔ لوسین گلدمن، در تضاد و تقابل با کوششهای دیگری است که بر مفاهیم وجدان جمعی **واقعی**، محتوای اثر و اثر به مثابهٔ بازتاب یا انعکاس استوارند، یعنی جامعه‌شناسی‌های ایستایی که آثار بزرگ را کوچک می‌کنند و تنزل می‌دهند و فقط در حق آثار مبتذل، مصداق می‌یابند و کاربرد دارند.

اندیشمند دیگر در این مقوله، لویی آلتوسر (Louis Althusser) است که برخلاف لوسین گلدمن، راستکیش و پی سپر سر سپردهٔ کارل مارکس است و در ادبیات به چشم قلمرو جمال‌شناختی مستقل و ممتاز، نظر نمی‌کند، بلکه به دیدهٔ «صورتی» از «ایدئولوژی» از جمله اشکال و وجوه ایدئولوژی طبقهٔ حاکم، می‌نگرد.[۲۱] و پیرواناش[۲۲] معلوم داشته‌اند که آفرینش و پذیرش متون ادبی، به وساطت ابزار مرامی و عقیدتی دولت (خاصه مدرسه)، بر مبنای وضع اجتماعی ـ اقتصادی معینی (که در آن مبارزه طبقاتی، حتی فراگیری زبان ملی و چیره‌دستی و استادی در کاربرد زبان را نیز تحت‌تأثیر قرار می‌دهد)، صورت می‌پذیرد. چنین پژوهشهایی بر وفق اصول ماتریالیسم تاریخی است. اما هنوز معلوم نیست چگونه می‌توان آن روش پژوهشی را در مورد پدیده‌های ادبی دوره‌های مقدم بر پیدایش مدرسه، همچون ابزار عقیدتی دولت، به کار بست.

20- L. G. Sciences humaines et philosophie, 1952, p. 60.

21- Louis Althusser. Pour Marx. 1965; Lire le Capital, 2e éd., 1968.

22- Renée Balibar, Les Français fictifs, 1974.

گفتنی است که نقد مارکسیستی چنانکه نقد روانکاوی، امروزه از زبان‌شناسی بهره‌یاب شده و بیشتر به صورت نوشتاری آثار و «کار نگارش» توجه دارد.[۲۳]

روانکاوی وجودی (psychanalyse existentielle) **ژان ـ پل سارتر.** ژان پل سارتر کوشید تا دو گونه نقد روانکاوی و مارکسیستی را که هردو جویای معنای اثر در خارج از آن: یعنی یا در تجلیات خودآگاه و ناخودآگاه هوش و عواطف صاحب اثر و یا در مناسبات اجتماعی حاکم بر پیدایش اثراند، با هم وفق و سازش دهد و بدین منظور روشی ابداع کرد که روانکاوی وجودی یا قیام ظهوری (psychanalyse existentielle) نام دارد. در واقع تفکرات سارتر دربارهٔ مناسبات میان فلسفه و ادبیات، وی را به بررسی وضع وجودی «من» می‌کشاند، برای فهم این نکته که در چه شرایطی، بعضی اشخاص موفق به خلق آثاری می‌شوند. سارتر در توضیح این سرّ و راز از مفهومی که خود وضع کرده به نام «طرح اصیل» اختیاری و اساسی ("projet originel") یا «نقشهٔ هستی» (projet d´être) مدد می‌گیرد و می‌گوید روانکاوی تجربی در صدد تعیین عقده است، و می‌کوشد تا در سرچشمهٔ وجود شخص، موجبیتی روانی ـ زیستی که به نحوی مفرط الزام‌آور است کشف کند؛ اما روانکاوی وجودی برعکس می‌خواهد تا «انتخاب اصیل» و هشیارانه و آزدانهٔ شخص را معلوم دارد و بر این گمانست که این انتخابِ ارادی با سرنوشتِ وی، یگانه و یکی می‌شود و بنابراین اصل موضوعهٔ ناخودآگاهی و لی‌بیدو را مردود می‌داند. ضمناً

۲۳ـ نقد «پدیدارشناختی» «زیربنا» به موجب آموزهٔ مارکسیسم، عمیق و پرمغز است. برای اجمال مطلب ر. ک. به:

Jean-François Lyotard, La Phénoménologie, P.U.F., 1982 (1954), p. 108-119.

سلوک‌های مورد بررسی این روانکاوی، رؤیا و اعمال سهوآلود و لغزش در گفتار و روان‌نژندی‌ها نیست، بلکه خاصه افکار در حالت بیداری و هشیاری و کامیابی‌ها (و نه ناکامی‌ها) و غیره است.[۲۴]

سارتر نخست این نظریه را در پژوهشش راجع به بودلر (۱۹۴۷) به‌کار بست و سپس در ۱۹۵۲ در حق ژان‌ژنه (Jean Genet, comédien (Saint et martyr). وی در این پژوهش‌ها، اهمیت حکم و قضاوت جامعه درباره اشخاص مورد مطالعه را که موجب رقم خوردن و نقش بستن سرنوشت‌شان می‌شود، تذکار می‌دهد و بدینگونه پای مارکسیسم را نیز به میان می‌کشد، اما خاطرنشان می‌سازد که فقط آزادی و اختیار آدمی در کشمکش و گرفت و گیر با سرنوشت و تقدیر، قادر به توجیه و تشریح کلیت شخصیت وی است و تنها «اگزیستانسیالیسم» می‌تواند بیهمتایی آدمی را در «سیر حرکت عمومی و کلی تاریخ» بگنجاند.[۲۵] و سرانجام نظریه‌اش را در تحقیق گسترده و پردامنه و ناتمامش راجع به فلوبر به تمام و کمال بسط می‌دهد.[۲۶]

نقد ادبی و زبان‌شناسی (ساختارگرایی، نشانه‌شناسی، متن‌شناسی). این نحله‌ها به بررسی معنای ادبیات نمی‌پردازند و دلمشغولیشان، این نیست که ادبیات مفید چه معنایی است، بلکه بیشتر می‌خواهند بدانند متن ادبی چیست و از چه مقوله‌ایست و ازینرو سر و کارشان اکثراً با ویژگی زبان و امر نگارش است، و بنابراین با معنای فردی یا اجتماعی آن کاری ندارند؛ به عبارت دیگر درون ذات یا نفس را یله می‌کنند و به برون ذات یا عین

24- J. P. Sartre, L´Etre et le Néant, 1943, p. 648, 663.

25- J. P. Sartre, Critique de la raison dialectique, 1960.

26- J. P. Sartre, L´Idiot de la famille, Gustave Flaubert de 1821 à 1857, 1972.

می‌پردازند، چون معتقدند که فقط شیء یا موضوع، متعلق معرفت علمی می‌تواند بود، نه ذهن و فاعل‌شناسایی.

یکی از بزرگترین نمایندگان این مکتب رولان بارت (Roland Barthes) است که «مرگ نویسنده»[۲۷] را نوید می‌داد و به فال نیک می‌گرفت! و بر این باور بود که زبان نوعی «نشانه» و دالّ بر انتخاب آگاهانه یا ناآگاهانهٔ مسلک و مرامی است، و بنابراین باید به تجزیه و تحلیل نشانه‌ها و علامات و کشف سرّ آنها پرداخت.[۲۸] گفتنی است بارت که زبان را «همانند نمایش» می‌دانست، خاصه به تئاتر و بویژه تئاتر برشت توجه و علاقه بسیار نشان داد و با بهره‌گیری از نظریهٔ فاصله‌گذاری برشت، در توضیح آراء عقایدش، تضاد میان هنرپیشهٔ آثار برشت و هنرپیشهٔ نمایشنامه‌های راسین را باز نمود و خاطرنشان ساخت که هنرپیشهٔ آثار برشت چیزی را نمایش می‌دهد، اما چنین وانمود نمی‌کند که خود، همان معنای نمایش داده شده است؛ اما هنرپیشهٔ سنتی آثار راسین اعتقاد دارد که نقشش، برقراری ارتباط میان نوعی روان‌شناسی و زبان‌شناسی است، بر وفق این پیشداوری که کلمات، ترجمان اندیشه‌اند.[۲۹] بارت با تعمیم این نظر، به نقد نوع مطالعهٔ معمول و عادی می‌پردازد، یعنی مطالعهٔ روانشناختی که در متن، جویای معنایی است که فردی آنرا ضمانت کرده و به امانت سپرده است. بارت برعکس در بررسی آثار نویسندگان، خاصه در آغاز، بدانان تنها از این لحاظ که یک دسته علامت باقی گذاشته‌اند اعتنا دارد، علاماتی که پژوهشگر، سیاهه‌ای از تصاویر و کنش‌ها که با هم ترکیب می‌شوند، در آنها کشف

۲۷ـ عنوان یکی از مقالاتش که در Mantéia به سال ۱۹۶۸، انتشار یافت.

28- R. Barthes, Mythologies, 1957.

29- R. Barthes, Sur Racine, 1963, p. 136.

مـی‌کند،[۳۰] ولـی بعداً به همین ایضاح ساختارهـای مستور متن اقتصار نمی‌ورزد، بلکه به‌نحو کوشاتری بند بند پیام نویسنده را از هم فرومی‌گسلد تا دیگربـار (خواننده خود) آنرا بر وفق ساختار نوینی بسازد، و بنابراین این بازسازی نیز ضمن مطالعهٔ متن (بیشتر به دست خواننده) امکان‌پذیر می‌شود.[۳۱] در این موارد، فی‌الواقع این خواننده است که متنی پربار را دوباره «می‌نویسد»، اما متون منجمد و متحجر و مرده به چنین نوسازی‌هایی که با هر قرائت تجدید می‌شود، تن نمی‌دهند و پیداست که فقط نوشته‌های نوع اول، از نظر بارت «متن ادبی» به شمار می‌روند. اما اندک‌اندک بارت در قدرت و توانایی این نقد یا شناخت نو که همانا بی‌نقاب کردن علامات زبان بود، تردید کرد و سرانجام به این بداهت تجربی رسید که همهٔ کوشش‌ها برای آن است که متن مایهٔ حظ و التذاذ باشد[۳۲] و این تقاصی بود که هنرمند، یعنی نویسنده، یا ادبیات، از زبانشناس شکارگر نشانه‌های زبان یا از بیداد زبانشناسی می‌گرفت، و شاید بتوان این تغییر جهت را نمودگار این معنی دانست که نقد منحصراً صوری که فقط به اشکال زبان و متون ادبی می‌پردازد، بی‌اعتنا به اهمیت زمینه تاریخی‌شان، راه به دهی نمی‌برد.

امروزه نحله‌های نقدی که دلمشغولی اساسی‌شان گشودن راز و کشف سرّ متون است (تجزیه و تحلیل ساختاری)، فارغ از وجود نویسنده و صاحب اثر آنچنان که سابقاً مرسوم بوده و هنوز هم هست (و به عبارت

30- R. Barthes, "L´analyse structurale du récit", in Revue Communication, No. 8, 1966. R. Barthes, Eléments de Sémiologie, 1956.

31- R. Barthes, Sade, Fourier, Loyola, 1971.

32- R. Barthes, Plaisir du texte, 1973, R. Barthes, Fragments d´un discours amoureux, 1977.

دیگر «دانش ادبیات»، و نه «نقد ادبی») فراوانند، و این گونه پژوهشها، به راه و رسم کهن «سبک‌شناسی» که بیشتر بررسی متن ادبی و خصائص زبان‌شناختی‌شان را منظور داشت بی‌شباهت نیست، و در همان مسیر گام برمی‌دارد، اما البته آن روش را تکمیل و بارورتر می‌کند. هرچه هست همهٔ آن نحله‌ها کلاً بوطیقای (Poétique) نثر ادبی را بنیاد کرده‌اند. و از مهمترین بنیانگذاران این مکتب، یکی «فورمالیست» بلغار تودوروف (Tzvetan Todorov)[۳۳] و دیگری ولادیمیر پراپ Vladimir Propp[۳۴] روس است که با بررسی قصه‌های عامیانهٔ روس، «کارکرد»ها یا جا و مقام کنش‌ها را در مسیر قصه روشن ساخته و مجموعاً سی و یک «کارکرد» یا کنش تشخیص داده و به تحلیل آنها بر وفق دو محور زبان‌شناسی دو سوسور (De Saussure) که یکی برابری روایات مختلف هر کارکرد و دیگری توالی و تتابع کارکردهاست، پرداخته است.

گرماس A. J. Greimas[۳۵] تجزیه و تحلیل پراپ را پرورانده و بسط داده و از شاکلهٔ کارکردهایی که وی رقم زده، کنش‌هایی که دو به دو با هم جفت و جور می‌شوند استخراج کرده و نیز الگویی ساختارشناختی برای قصه‌ها فراهم آورده است. بدینقرار:

فرستنده ← موضوع (یا عین) → گیرنده

دوست ← نفس (یا ذهن) → دشمن

و این الگو به کرات در تألیفات گوناگونِ مربوط به بررسی متن قصه، مورد

33- T. Todorov. Théorie de la littérature, 1966.

34- V. Propp, Morphologie du conte, 1970.

35- A. J. Greimas, Sémantique structurale, 1966.

A. J. Greimas, Du Sens, 1970.

بحث و مداقه و جرح و تعدیل قرار گرفته است.[۳۶] از جمله کلود برمون Claude Bremond[۳۷] توالی و تتابع گریزناپذیر و غیرقابل انعطاف و قطعی کارکردها بر وفق نظر پراپ را نقد و رد کرده و خود الگویی دیگر که ممکنات را هم دربرمی گیرد، عرضهٔ داشته است و ضمناً خاطرنشان ساخته که بنا به دیدگاههای مختلف، معنای کارکردها بر حسب نقشهای گوناگونی که همه بر دو قطب آمر و مأمور یا فرمانده و فرمانبر متمرکز می‌شوند و سازمان می‌یابند، تغییر می‌پذیرند.

تودوروف سابق‌الذکر نیز که صاحب تألیفات عدیده است، در همین زمینهٔ تجزیه و تحلیل ساختاری قصه، نوآور نامداری است.[۳۸] وی برخلاف کلود برمون که از الگوهای منطق الهام می‌گیرد، الگوهای دستور زبان و نحو را سرمشق قرار می‌دهد و به کار می‌بندد و به همین علت از شرح نتایج پژوهشهایش معذوریم، چون در مقولهٔ زبان‌شناسی هیچ علم و بصیرتی نداریم. اما گفتنی است که تودوروف نیز اندک‌اندک تفسیرهای عقیدتی و تعبیرهای مرامی را در پژوهشهای ساختاری که می‌باید مجرد و پالوده از هر گونه تأثیر و نفوذ مرام و مسلک باشد (زیرا مقولاتی انتزاعی و لایزال تلقی می‌شوند) راه داده و در تحقیقش راجع به رمز، از «نظریه‌های مربوط» (به رمز) و نه از یک نظریه در این باب

36- Anne Uberefeld, Lire le théâtre, 1977, از ص ۵۸ به بعد.

(Revue) Communications, No. 8, 1966, "L´analyse structurale du récit".

R. Barthes et... Poétique du récit (ouvrage collectif), 1977.

37- Claude Bremond, Logique du récit, 1973.

38- T. Todorov, Littérature et signification 1967.

Poétique de la prose, 1971.

Théories du symbole, 1977.

Grammaire du "Décaméron", 1969.

سخن می‌گوید، و این موجبی جز این ندارد که گریز از تاریخ بسی دشوار است.

در پایان باید از ژرار ژنت (Gérard Genette) یاد کرد که وی نیز الگوهای دستور زبان (صرف و نحو) را به کار می‌گیرد و دستور (زبان) قصه» را چون بسط و گسترش «فعل» اصلی و اساسی‌ای که نویسنده به کار برده (یا می‌خواسته به کار برد)، می‌داند، و فی‌المثل رمان مارسل پروست: «در جستجوی زمان از دست شده» را سراسر همچون بسط و گسترش یک جمله: «مارسل نویسنده می‌شود»، می‌داند و به همین اعتبار، تجزیه و تحلیل می‌کند.[۳۹]

و اما در باب «بوطیقای» شعر، کتابی که تقریباً همهٔ محققان عصر بدان استناد می‌کنند، تألیف یاکوبسون Roman Jakobson[۴۰] است که در باب خصائص «پیام» شعر سخنان نغز گفته و شرح آن نیز در استطاعت ما نیست و فقط از عهدهٔ صاحبنظران برمی‌آید. همچنین نظرات امیل بنویست (Emile Benveniste)[۴۱] نقد ادبی عصر ما را عمیقاً تحت‌تأثیر قرار داده است، که معرفی آن نیز بر ذمهٔ زبان‌شناسان است.

معهذا از یاد نباید برد که تحلیل ساختاری، بیشتر به منطوق لفظی و ظاهر عبارت (enoncé concret) توجه دارد و در باب صاحب اثر و موضوع متن چون و چرا نمی‌کند. اما کریستوا (Julia Kristeva) در پژوهشهای ساختاریش، موضوع متن و ذهن صاحب اثر را نیز منظور داشته، و بدینجهت از روانکاوی و ریاضیات سود جسته است و بجاست که آثار

39- Gérard Genette, Figures, 1966-1969-1973.

40- Essais de linguistique générale,

ترجمهٔ فرانسه به قلم Nicolas Ruwet که مقدمه‌ای نیز بر آن افزوده است، ۱۹۶۳.

41- Emile Benveniste, Problèmes de linguistique générale, 2 vol., 1966 et 1974.

عمده[۴۲] وی که به قولش: کوششی است «برای گریز و رهایی از سنتی فرهنگی مشحون به ایدالیسم و مکانیسم» به فارسی نقل شود. کریستوا خود می‌گوید که: این دانش جدید (sémiotique, sémiologie یا sémanalyse) «بر جنازهٔ زبان‌شناسی بنیان خواهد یافت» و هدفش، رهانیدن نقد ادبی و پژوهش در ادبیات از بند «کلام محوری» ("logocentrisme") است. کریستوا برای بنیاد کردن این دانش از مارکس و نیچه و فروید مدد می‌گیرد و بر اطلاعات و آگاهیهای وسیعی که در زمینه‌های فلسفه و حکمت و ریاضیات و ادبیات دارد، تکیه می‌کند.

اما شاید نامدارترین نمایندهٔ این نحلهٔ تلفیق و ترکیب زبان‌شناسی با روانکاوی که ضمن بررسی ساختاری اثر، صاحب اثر را نیز منظور دارد، ژاک لاکان (Jecques Lacan) روانکاو جنجال‌برانگیز باشد که با شنیدن سخنان موضوع یا پرسش ازو، پی می‌برد که وی بسان «متن» چهره می‌کند، چون بنابه قول معروفش: «ساختار ناخودآگاهی همانند ساختار زبان است». اگر فروید در شخصیت‌های اثر ادبی، به چشم موجودات زنده‌ای می‌نگریست و با آنان همین قسم معامله می‌کرد، لاکان آدمهای زنده را موجوداتی گفتاری و زبانی می‌بیند. به زعم وی نباید کلمه را همچون «نمایش لفظی» ("représentation verbale") خاطره‌ای سرکوفته تلقی کرد، کلمات یکدیگر را فرامی‌خوانند و هیچ چیز در وراء آنها نهفته نیست: خارج از زبان، ناخودآگاهی وجود ندارد و ناخودآگاهی فقط «صفحهٔ منفی» ("negatif")، یا پشت و ظهر زبان است.[۴۳] و این نظر در تأیید

42- Julia Kristeva, Recherches pour une sémanalyse, 1969.

Le texte du roman, 1970.

Révolution du langage poétique, 1974.

43- J. Lacan, Littérature et paychanalysc, in (Rovue) Littérature, No. 3,

این هشدار نقد ادبی امروزین است که واقعیت صاحب اثر را در ورای دیوار زبان مجوئید، چنانکه این پندار نفس نیز که حقیقت وی از ازل در نهانخانهٔ وجود به ودیعه نهاده شده، باطل است و سراب فریب. گفتنی است که لاکان خط فاصلی ("barre") را که دوسوسور میان دال و مدلول و نام و نامور می‌دید، همانند «خط فاصل» یا رادعِ سرکوفتگی می‌داند، چون در واقع، مدلول است که سرکوفته شده است، و لکن به هر حال بر این باور است که دال مقدم و اولی بر مدلول است. آثار لاکان به زبانی بس پیچیده و دشوار فهم نوشته شده ولی بجاست که به زبان فارسی برگردد و دریچه‌ای بر تحقیقات ادبی و روانکاوی بگشاید.[۴۴]

چنانکه می‌بینیم، مکاتب نوین نقد ادبی، گوناگون و گاه متضادند و کلا یا ناظر به جنبه‌های فردی پدیده‌های ادبی‌اند، و یا به جهات اجتماعی و تاریخی آنها نظر دارند، و البته انتخاب راهی در این میان برای پژوهنده‌ای بیطرف آسان نیست، و اما آیا به راستی بیطرفی ممکن است؟ چون همهٔ این نحله‌ها از جهان‌نگری‌ها و مرامهای عقیدتی و سیاسی زمانه تأثیر

→ Oct. 1971.

۴۴ـ بحث و جستجو در ساخت و شکل قصه در ایران چندان شناخته نیست، و ظاهراً تحقیق کریستف بالائی و میشل کویی‌پرس به نام: سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی، ترجمهٔ احمد کریمی حکاک، انجمن ایرانشناسی فرانسه در تهران، ۱۳۶۶ یکی از نمونه‌های نادر در این زمینه به شمار می‌رود. ضمیمه‌ای که با عنوان «روش تحلیل ساختاری داستان» در پایان این کتاب آمده، شرح روشن و آموزندهٔ همین مکتب و روش است که خواندنش را به علاقمندان توصیه می‌کنم. تحقیق سودمند دیگر در همین زمینه، مقالهٔ «زبانشناسی و کاربرد آن در ادبیات، پیدایش نقد ساختاری» نوشته خانم مهوش قدیمی، در مجلهٔ زبانشناسی، بهار و تابستان ۱۳۶۷ است.

این سطور وقتی نوشته شد که هنوز آثار ارزمند و روشنگر بابک احمدی انتشار نیافته بود).

پذیرفته و الهام یافته‌اند و کیست که بتواند خود را از حوزهٔ نفوذشان دور و برکنار دارد؟ شاید بعضی می‌پنداشتند که با حصر توجه به موضوع ــ متن، از اجبار انتخاب نظریه‌ای معاف خواهند بود، اما دیدیم که چگونه ذهن و نفس حتی در انتزاعی‌ترین تحلیل‌ها نیزَ چهره می‌نماید.

به‌هرحال «نقدنوین» یعنی نقد درجهان‌امروز نقدیست‌که هدفش بیشتر بررسی وتوضیح و شرح اثر و تجسس در آن از هر جهت، منجمله از لحاظ سیاسی و مرامی، بی‌دعوی تعیین قطعی ارزش اثر است و بدینگونه نقد نو، خلافِ نقد کهن است که هدفش همواره و غالباً در مرتبهٔ اول، قضاوت دربارهٔ اثر بوده است. امروزه نقد تبدیل به هنر فهم و دریافت و تمییز یا «دانش ادبیات» شده است (به عنوان مثال می‌توان از نقدهای کلود روا Claude Roy (۱۹۴۹) در: Descriptions Critiques و برنامه‌های تلویزیونی برنار پیوو Bernard Pivot فرانسوی دربارهٔ ادبیات یاد کرد). در واقع بحثی که امروزه مطرح شده اینست که آیا منتقد داور زمانهٔ خود است، یا در یابنده و فهم‌کنندهٔ اثر؟ و گرایش بسیاری مکاتب به جانب فهم و دریافت است، نه داوری و حکم. به گفتهٔ رولان بارت: «مادام که منتقد وظیفهٔ سنتی داوری را بر عهده داشت، به ناچار اهل سازش (conformiste) بود، یعنی موافق با منافع و اغراض داوران». (Critique et Verité 1966, p. 14).

البته منظور این نیست که دیگر بحث و جدل در قلمرو ادبیات، معنا و جایی ندارد، بلکه غرض اینست که این جدل آنچنانکه در گذشته مرسوم بود، مشاجرهٔ سخنگویان مکاتب مختلف ادبی نیست که با یکدیگر بر سر الگوها و سرمشق‌های لازم‌الاتباع و قواعدی که برای خلق زیبایی و هنر باید رعایت کرد و به کار بست نزاع می‌راندند، بلکه بیشتر جدلی میان پیروان و هواخواهان مکاتب مختلف نقد است که به برتری روشهای خود یقین کامل دارند.

به اعتقاد اکثر بنیانگذاران نقد امروز، معنای اثر همواره گوهر شفافی نیست که در متن نشانده یا گنجانده شده و کار منتقد فقط بازیابی یا بازنمایی آنست، بلکه خاصه در مورد آثار جدید و نیز قدیم، وظیفهٔ منتقد بر آفتاب انداختن معنا در پرتو انحاء گوناگون مطالعه و دریافت اثر است که بدینگونه گویی دریچه‌های فروبستهٔ خود را یک‌یک بر منتقد یا خواننده می‌گشاید. به بیانی دیگر، متن، نوعی شیء که ساختش پایان یافته و به مثابهٔ فرآورده‌ای تجاری از جمله محصولات بازار، نیست که به خط مستقیم «از تولید به مصرف» می‌رسد، یا همان یک راه را می‌پوید، بلکه گویی از تعدادی نشانه‌های به هم پیوسته آفریده شده که برای منتقد، امکانات مختلف و ظاهراً پایان‌ناپذیر دریافت و تفسیر را فراهم می‌آورند.

هر چه هست در جامعهٔ ما این مکاتب و روشها چندان و یا اصلاً شناخته نیست و البته این دعوی که ما به شناخت‌شان نیازی نداریم، سخنی بی‌محل و نامعقول است، چون تردیدی نیست که با آگاهی از نظرات مکاتب روز، علاوه بر شناختی که از آراء اسلاف و پیشینیان خود و حکمای یونان و روم باستان داریم، بهتر می‌توانیم به کار نقد بپردازیم، و گفتن ندارد که این شناخت به معنی تبعیت کورکورانه از مکتبی خاص نیست، چون راه اجتهاد را بر هیچ دانشپژوه و صاحب‌نظری نبسته‌اند.

اما نقد در جامعهٔ ما کمتر پایه و اساس منطقی و علمی داشته و بیشتر تحت‌تأثیر سیاست‌های روز و غرض‌ورزی‌ها بوده و کلاً به جای آنکه باحجت و برهان جویای حقیقت و یا راهگشا باشد، به سیاست اقتدا کرده که از مقولهٔ سیادت است. البته این نظر به همین صورت کلی، درست و سنجیده نیست، چون هم در گذشته، در کنار کسانی چون خواجه نظام‌الملک سنی شافعی که به مذهب خویش دلبستگی بسیار داشت و

ازینرو با تعصب و شطارت به روافض و باطنیان و فرقه‌های دیگر «بد مذهبان» سخت تاخته است[۴۵]، نویسنده‌ای چون صاحب نقض (نصیرالدین ابوالرشید عبدالجیل قزوینی رازی، در قرن ششم هـ.) نیز بوده که در رد و قبول و نقض و ابرام به حجّت و برهان سخن رانده و کتابش از بزرگترین و کهن‌ترین کتب نقد، یعنی ردّ حوالات و اشارات خواجه‌ای سنی و ایرادها و اعتراضات وی بر تشیّع است؛ و هم به روزگار ما منتقدان حق‌طلب آگاه، قلم زده‌اند؛ اما به طور کلی ستایش بی‌حقیقت و مذمت بی‌اساس هم بازاری گرم داشته است، و این نقص به گمان من زادهٔ این واقعیت است که دست‌کم از روزگار مشروطیت، در امور فکری و عقلی غالباً از دریچه سیاست نظر کردند و این سیاست بازی بی‌مبنای تفکر که چشم‌اندازهای کاذب و فریبنده و دروغینی در برابر دیدگان گشود، آنقدر ادامه یافت تا به مرور سنتی قویم شد تا آنجا که چون و چرا کردن در آن، عبث و نمودگار عقب‌ماندگی می‌نمود.

به گمان من، پیروزی انقلاب مشروطیت، دست‌کم در برانداختن حکومت جور، نهال این اندیشه را در بعضی اذهان آبیاری کرد که با تغییر سیاست، اندیشه نیز بالاجبار دگرگون خواهد شد. و ظاهراً از آن پس، اندک‌اندک، الگوی سیاسی، بر عالم تفکر سایه افکند، و این تصور یا خیال خام پدید آمد که توفیق سیاسی، متناظر با پیروزمندی اندیشه است. غافل از اینکه، ملاک «درستی» سیاست، کامیابی است، و اما در تفکر، ملاک ارزیابی، حقیقت است نه سروری و سیادت. حال اگر الگوی سیاسی، حاکم بر پهنهٔ تفکر باشد، یا الگوی سیاسی، عین تفکر تلقی شود، فکر به غایت سیاست‌زده و آلودهٔ دود و دم سیاست شده، سیاست، رفته‌رفته،

۴۵ـ ر. ک. به مقالهٔ: نگاهی دیگر به سیاست‌نامه، نوشتهٔ یوسف حسین بکار، ترجمهٔ ملیحهٔ شریفی دلوئی، مجلهٔ آینده، خرداد ۱۳۶۰.

مجالی برای تفکر باقی نمی‌گذارد، و حریف را از میدان بدر می‌کند و در نتیجه چون توفیق در سیاست، عموماً آسانتر از کامیابی در عالم اندیشه است و فی‌المثل تردیدی نیست که امضاء اعلامیه‌ای سیاسی، زودتر از بنیانگذاری مبنای تفکر و آموزش روشی در به کار بردن عقل، موجب شهرت است، علاقه‌مندی به سیاست و سیاست‌بازی و فرانمودنش همچون تفکری اصیل و بی‌قید و بند و آزاد، مذهب مختار عصر می‌شود و دروغزنی و فریفتاری و عوام‌فریبی بر مبنای الگوی سیاسی، در عالم فکر نیز رواج و رونق می‌یابد، و اهل «تفکر»، گندم نمایان جو فروش جلوه می‌کنند و دزد و راهزن و شیاد.

عامل دیگری که به این وابستگی (فکر و سیاست) استحکام بخشید، طرح همهٔ مباحث بر وفق مرام و مسلکی خاص بود. البته نقد و بررسی بر مبنای مشربی روشن و منسجم، نه تنها زیان‌بخش نیست، بلکه بسی سودمند هم هست، به شرطی که مجال بحث و گفتگو تنگ نباشد و مناظره با سعهٔ صدر و نه کم‌ظرفی صورت گیرد، چون به هر حال، مرام، تفکر خاصی است که به صورت دستورالعمل درآمده و قالب‌گیری شده است و بنابراین جایگزین تفکر آزاد نمی‌تواند شد؛ ولی بحث و گفتگوی اندیشمندانه هم مانع از کاربست و تنفیذ مرام از جانب پاسدارانش نمی‌تواند بود؛ و قضا را یکی از نقص‌های نقد در جامعهٔ ما به گمان من، کمبود نقد و بررسی‌های سنجیدهٔ مرامی بوده است که برخلاف سیاست‌بازی بازاری و عوامانه، زیربنای فکری دارد.

در واقع کلاً دو گونه نقد در جامعهٔ ما رواج و تداول داشته است: نقد جهت‌دار عقیدتی که گاه سیاست‌مندانه و گاه نیز اندیشمندانه و متفکرانه بود (و هست) و نقد فاضلانه. نقد نوع اول، کمتر مجالی برای برخورد آراء عقاید فراهم آورد و بیشتر به جنجالهای سیاسی دامن زد و آتش‌افروز

نایرهٔ عداوت شد و نقد دوم که نمایندگانش همه فاضل بودند و هستند، غالباً به بحث در جزئیات و وارسی صحت و سقم تاریخ‌ها و سنه‌ها و نقل‌قولها و درستی واژه‌ها و غیره که البته همه مهم‌اند پرداخت و چندان کاری با زیربنای فکری اثر و استدلالات صاحب اثر نداشت.[۴۶] ازینرو چنین نقدی گاه به جزم و جمود انجامید و از جست و جوی حق و تحری حقیقت غافل ماند. بنابراین آنچه جایش به گمانم هنوز خالی است، برانگیختن جریان بحث و جدل اندیشمندانه و مخلصانه است که اثر را از دیدگاه‌های مختلف بررسی کند و یا به بررسی جوانب مختلفش بپردازد.

در توضیح مطلب شایان ذکر است که در جامعهٔ امروز ما به گمانم کار منتقد، فقط حکم و داوری یا تفسیر به رأی با دعوی خام «نظریه‌پردازی» نیست، بلکه مقدم بر آن شرح و شناساندن اثر است. در واقع منتقد، رابطی است میان اثر یا صاحبش و جمع مخاطبان یعنی خوانندگان و بینندگان و شنوندگان اثر. و بنابراین نباید پیش از توضیح و توصیف از روی آگاهی و دانایی و صدق و راستی، به قضاوت بپردازد، چون در اینصورت موجب مشوب شدن اذهان می‌شود و در واقع خوانندگان و شنوندگان را در کار داوری مداخله و مشارکت نمی‌دهد و به هیچ نمی‌گیرد و خود قیم همهٔ آنان می‌گردد. البته آنچه در باب وظیفهٔ اولای منتقد گفتیم مانع از آن نیست که وی دست آخر نظرش را هم بگوید و حکم کند و البته به عنوان

۴۶ـ همچون نقد منتقد محترم مجله نشر دانش (شمارهٔ مرداد و شهریور ۱۳۶۴) از کتاب: نامهٔ سرگشاده به سرآمدان جهان سوم، تألیف احمد بابا میسکه، توس، ۱۳۶۳، که جان کلام نویسنده را که تعریف نوع خاصی از دموکراسی در خور جهان سوم است، نادیده گرفته یا عمداً نخواسته بدان اعتنا کند، و در نتیجه کتاب را کلاً مشتمل بر سخنانی که نظایرش از دیگران نیز شنیده شده فرا نموده است. حال آنکه بدیع بودن اندیشه‌های نویسنده، دست‌کم در اینمورد، این بنده را به ترجمه‌اش برانگیخت. با اینهمه از توجهی که منتقد محترم به کتاب مبذول داشته‌اند، سپاسگزاری می‌کنم.

منتقد ناگزیر از اظهارنظر و ابراز عقیده و داوری است، اما نه شتابزده و سرسری، به منزلهٔ قضاوتی بدون محاکمهٔ راستین. آیا احاطه بر چنین دانش و بینشی دشوار نیست و از دست یک تن برمی‌آید؟ بیگمان نقد، کاری سخت است که مقتضی داشتن آگاهی و دانایی و شناخت کافی و شافی است، اما کار ناممکنی هم نیست. با اینهمه هر منتقد البته در نقد یک شاخه از کار آفرینش و تفکر تواناست و یا اندک‌اندک خبره شده مهارت یافته است. معذالک دشواری کار و پایبندی به رعایت حق و انصاف موجب شده که در بسیاری موارد، چندین تن اثری رانقد کنند. و در اینجا ذکر مثال برنامهٔ تلویزیونی فرانسه ویژهٔ نقد کتاب و فیلم بی‌مناسبت نمی‌نماید، برنامه‌هایی بس مشهور که بینندگان پرشور فراوانی دارد و واضح است که اثر و صاحب اثر را شهره و بلندآوازه می‌کند.

در برنامه نقد کتاب، گرداننده که خود کتابخوان و دوستدار کتاب و اهل کتاب است (برنار پیووی سابق‌الذکر) هربار از چندین صاحبنظر در موضوع مورد بحث و نقد دعوت می‌کند که اثر را از دیدگاههایشان بررسی کنند. البته صاحب اثر نیز در جمع حضور دارد و بحث در غیاب وی صورت نمی‌گیرد، همچنین تماشاگران نیز در صحنه هستند که عندالاقتضاء با اجازهٔ گردانندهٔ برنامه، ممکن است سخن بگویند. برنامه (موسوم به Apostrophes) به قدری غنی و گیرا و آموزنده است که بسیاری مردم آنشب بعضی قرارها را برای دیدنش (همچون خواستاران سریال اوشین) به هم می‌زنند. این نمونه فقط به عِنوان مثالی شایان اعتنا ذکر شد که البته تنها نوع قابل قبول نقد نیست، ولی به مناسبت، شرحش خالی از فایده نبود.

ژاک ژ. اسپکتور*

روشهای نقد هنر و روانکاوی فروید**

جیووانی مورلی (Giovanni Morelli، ۱۸۱۶-۱۸۹۱) یک تن از کارشناسان و منتقدان هنری ایتالیاست که در حدود سالهای ۱۸۷۰-۱۸۸۰، نوشته‌هایش را به نام مستعار لرمولیف (Lermolieff)، امضاء می‌کرد[۱]. وی روشی شخصی برای تشخیص اثری اصیل از رونوشت و نسخهٔ بدل ابداع کرده بود[۲]. این روشِ حقیقتاً شگفت، عبارت بود از تمرکز توجه بر

---

* Jack J. Spector, Rutgers University, New Brunswick, N. J.

** Diogène / 66 / 1969.

۱ـ این مقاله، بسط خطابه‌ایست که در مارس ۱۹۶۸، در مجمع Graduate History Association، در دانشگاه کولومبیا، ایراد شده است.

۲ـ برای کسب اطلاعات و جزئیات بیشتر دربارهٔ زندگانی مورلی ر. ک. به مقدمهٔ Sir A.H. Layard بر مجلّد ۱ کتاب جیوانی مورلی:

Etalian Painters, Critical Studies of ther Works. The Borghese and Doria - Pamfili Galleries in Rome, 2 vol.,

ترجمهٔ C. J. Fboulkes، لندن، ۱۸۹۲؛ چاپ اوّل:

Iran Lermolieff, Die Galerien Roms. Ein Krifischer Versuch. I. Die Galerie Borghese,

ترجمه از متن روسی به قلم Johannes Schwartz:

Zeitschrift für bildende Kunst, Vienne, 1874, t. III, VI, VIII; 1875, t. TV, VIII, TX, XI; 1876, t. V, VI.

جزئیات کوچکی که به ظاهر بی‌اهمیّت می‌نمودند، برای کشف قلم اصیل استاد. تصویری که در کتاب مورلی به نام: «استادان ایتالیایی در موزه‌های آلمان»، به چاپ رسید، به عنوان مثال، معلوم می‌دارد که نقش گوش، از تابلوهای مکتب نقاشی فلورانس که به لئونار دووینچی و Lerenzo Di, Credi, منسوب است، اقتباس شده است، و مورلی با وجود بعضی تفاوت‌ها در شیوهٔ پرداخت این دو جزء در دو اثر، می‌پنداشت که می‌تواند دو هنرمندی را که به مکتبی واحد تعلق دارند، شناسایی کند[۳]. تصویری دیگر از همان کتاب، متقابلاً نشان می‌دهد که دو اندام از پیکر آدمی که به قلم یک نقاش (یعنی F. Bianchi) تصویر شده، به زعم مورلی دارای حالتی همانندند: بدین معنی که در آن آثار، دست و گوش آدمی، هر دو، شکلی دراز و باریک و کشیده دارند[۴]. مورلی در تحقیقی مربوط به تابلوهای گالری بورگز (Borghèse) توضیح می‌دهد که چگونه چنین جزئیاتی می‌توانند آدم خبره‌ای را به شناسائی اثر استادی یاری دهند: «رونوشت برداران هرگز نه دارای شخصیت‌اند و نه صاحب سبک، زیرا در آثارشان، شکل از تصوّری که خاص آنان باشد، نمی‌تراود ... درست مانند اکثر کسانی که در سخن گفتن یا نگارش، بعضی شیوه‌های بیان و واژگان و سبک و سیاقی را دوست دارند که برایشان عادی شده است و غالباً

۳ـ ر. ک. به:

Morelli, Etalian Masters in German Galleries Louise M. Richter ترجمه از آلمانی به قلم Londees, 1883

(مقدمهٔ مورلی در تاریخ ۱۸۷۷ نوشته شده است)، تصویر ص ۲۱۹؛ چاپ اوّل:

Ivan Lermolieff, Die Work italienischer Meister in den Galerien von München Dresden und Berlin. Ein Kritinches Versuch, E. A. Seemann; Johannes Schwarze Leipzig, 1880. ترجمه از متن روسی به قلم

۴ـ همان، ص III.

بی‌اختیار آنها را تکرار می‌کنند، و حتی گاه بی‌مناسبت، تقریباً همهٔ نقاشان نیز دارای راه و رسم خاص خویش اند که گاه بی‌آنکه خود متوجه باشند، در آثارشان مجال نمود می‌یابد... هرکه نخواهد در آثار هنرمند نقّاش دقیق‌تر تحقیق کند و با وی مأنوس نشود، لازمَ است که این نکات مادی ناچیز را نیز (که در قاموس خط‌شناسی، ریزه‌کاری fioriture نام گرفته) ملحوظ و منظور بدارد و بداند چگونه باید آنها را روشن و عیان ساخت ...[۵]».

روش مورلی که به علّت نوبودنش به طرزی اساسی، معاصرانش را به شگفت آورد، از همان آغاز، در محافل هنری، موضوع بحث و گفتگویی شورانگیز شد. امّا دامنهٔ شهرت کتابش، از آن محافل، فراتر رفت و توجّه کسانی را که در زمینه‌هایی متفاوت با قلمرو وی تحقیق می‌کردند، به خود جلب کرد. چنانکه فروید در تحقیقی دربارهٔ پیکرهٔ موسی ساختهٔ میکل آنژ که بدون ذکر نام نویسنده به چاپ رسید، ضمن ابراز این مطلب که «بهیچوجه در مقولهٔ هنر صاحبنظر نیست، بلکه فقط آدمی ناوارد است»، معلوم می‌دارد با روشی که مورلی برای پژوهش در آثار هنری وضع و وصف کرده، آشناست[۶]. چون این بخش از کتاب فروید تنها بخشی است که وی در آن به مورلی اشاره می‌کند (ولی ازو در تحقیقش راجع به لئونار دووینچی در سال ۱۹۱۰، سخن نمی‌گوید) و برای بحثی که در پیش داریم، مطلبی اساسی است، میل دارم که آنرا به تمامی در اینجا نقل کنم. فروید می‌نویسد: «مدتها پیش از آنکه این فرصت برایم فراهم آید که از

5- Morelli, Italian Painters, I, p. 74-75.

۶ـ تحقیق فروید به نام: "The Moses of Micholangolo" در اصل، بی‌ذکر نام نویسنده، در مجلهٔ Inago، شمارهٔ ۳، سال ۱۹۱۴، ص ۱۵-۳۶ به چاپ رسید. من در کتاب Freud on Creativity and the Unconscious (با مقدمه به قلم Benjamin Nelson، نیویورک، ۱۹۵۸) از ترجمهٔ آن به قلم A. Strachey که نخست در مجلّد چهارم Collected Papers، ۱۹۲۵، چاپ شد، استفاده کرده‌ام. آنچه نقل می‌کنم، در ص ۱۱ همین کتاب آمده است.

روانکاوی سخنی بشنوم، شنیده بودم که منتقد هنری روسی تباری به نام Ivan Lormolieff، با تردید در انتساب تابلوهای بسیار به هنرمندانی که نقاشان آن آثار به شمار می‌رفته‌اند، در موزه‌های اروپا، انقلابی به پا کرده است. وی نشان می‌داد که چگونه می‌توان نسخه بدل‌های آثار اصلی را به نحوی اطمینان‌بخش تشخیص داد و حاصل این تشخیص به زعم وی، شناخت هنرمندانی فرضی بود که از این پس می‌بایست آنانرا آفرینندگان آثاری شمرد که انتساب آن آثار به هنرمندانی (که پیشتر صاحب اثر فرض می‌شده‌اند)از درجهٔ اعتبارساقط می‌شد. روش منتقد روس برای دستیابی به چنین نتیجه‌ای این بود که اصرار داشت به جای عطف توجه به حالت کلّی و خصوصیات اصلی تابلو، به جزئیات کوچکش: از قبیل نقشِ انگشتان و نرمهٔ گوش و هالهٔ دور سر و این‌گونه نکات خرد و ناچیز که عموماً از دیده پنهان می‌مانند و بدل‌ساز از رونویسی آنها غفلت می‌ورزد، و معهذا هر هنرمند آن جزئیات را به شیوهٔ شخصی و خاص خود، تصویر می‌کند، اهمیت داده شود و توجه خاص مبذول گردد. وقتی دانستم که در پشت نام مستعار روسی، طبیبی ایتالیایی به نام مورلی پنهان است که در ۱۸۹۱ درگذشته، کنجکاویم سخت برانگیخته شد. به نظرم روشش با فنّ تجسّس روانکاوی، مشابهت فراوان دارد. در روش مورلی نیز عادةً از بررسی جزئیاتی که بر ناظر پوشیده می‌مانند و مورد توجّه وی قرار نمی‌گیرند و یا بی‌اهمیّت می‌نمایند، و مشاهده‌گر آنها را قابل نمی‌داند و کنار می‌گذارد، از راه حدس و گمان، به اسرار و نکات پنهان، پی می‌توان برد»[۷].

گذشته از مشابهت‌های معنی‌داری که میان روش‌های مورلی و فروید هست، چیزی که از لحاظ موضوع سخنمان در این نوشتهٔ فروید، اهمیت

۷ـ همان، ص ۲۴-۲۵. چنین می‌نماید که اطلاعات فروید از مقدمهٔ Layard بر کتاب Italian Painters به دست آمده باشد.

خاص دارد اینست که فروید، فوت و فن تجسّس و کشفیاتش در شخصیت آدمی را با روشی که مورلی در بررسی آثار هنری به کار می‌برد، به‌طور ضمنی قیاس می‌کند. موضوع سخن من در این پژوهش، نخست بررسی موجّه بودن و میزان بُرد یا دایرهٔ شمول مَقایسه‌ایست که فروید میان آن دو روش انجام داده و سپس پرداختن به مسألهٔ کلی‌تر مناسبات روانکاوی فروید با تاریخ هنر و نقد هنری است.

اینک دنبالهٔ مطلبی که از فروید نقل کردم و معلوم می‌دارد که فروید از روش مورلی آگاهی داشته است: «و امّا چنین پیداست که در پیکرهٔ موسی، در دو مورد، بعضی جزئیات هست که تاکنون نه تنها از توجه ناظران پوشیده مانده، بلکه در واقع هرگز با دقت و صحت، توصیف نیز نشده‌اند. منظورم حالت دست راستِ موسی و چگونگی وضع دو لوح شریعت است». فروید سپس و عمدةً براساس این دو جزء از پیکره، به تجزیه و تحلیل حالت پیچیدهٔ روانی پیامبر بزرگ یهود که آورندهٔ شریعت و صاحب شرع است، می‌پردازد. این تحلیل و غوررسی بر طبق روشی است که در کتاب: ***مقدمهٔ عمومی بر روانکاوی*** توصیف شده، و آن کتاب عبارت از مجموع خطابه‌هائیست که فروید بیدرنگ پس از نگارش تحقیقش در باب موسی، بین سالهای ۱۹۱۵ و ۱۹۱۷، ایراد کرده است. فروید در این کتاب این معنی را توضیح می‌دهد که منظور از بررسی اشتباهات و لغزش (های لفظی و قلمی) که به ظاهر تصادفی و بی‌اهمیت‌اند «فقط توصیف و رده‌بندی این پدیده‌ها نیست، بلکه تلقی آنها به عنوان ثمرهٔ فعل و انفعالات قوای ذهنی و نتیجهٔ گرایشهائیست که هدفی دارند و با هم می‌خوانند و یا ناسازگارند. چیزی که ما جویای آنیم، بینشی پویا از پدیدارهای روانی است[۸]».

8- Erend, Introduction générale à la psychanalyse, 1924.

بدیهی است که علاقهٔ فروید به اثر هنری، بدانگونه که نویسندهٔ شرح حالش خاطرنشان می‌سازد، آمیزه‌ای بوده است از کنجکاوی در قبال هیجانی که با مشاهدهٔ اثری هنری به وی دست می‌داده، و کنجکاوی برای شناخت هیجانی که الهام‌بخش اثری خاص به هنرمند بوده است[۹] در مورد پیکرهٔ موسی می‌توان گفت که میکل آنژ یا پیکره، فی‌نفسه، کمتر از شناخت این نکته مورد توجه فروید قرار گرفته که حالت روحی پیامبر بزرگ که هنرمند ویرا در لحظهٔ بحرانی طغیان پیروانش نشان داده، چه بوده است. در تفسیر فروید، موسی «در شرف از جا جستن و به دور انداختن الواح نیست. آنچه مشاهده می‌کنیم نه آغاز حرکتی خشونت‌آمیز، بلکه بازماندهٔ جنبشی است که قبلاً انجام یافته است. موسی در نخستین مرحلهٔ عارضهٔ خشمش خواست بجنبد، به پا خیزد و کین بستاند و بنابراین فراموش کرد که حامل الواح شریعت است؛ امّا زود بر وسوسه‌اش چیره شد و از جای نجنبید و با خشم فروخورده و درد و رنج تحقیرآمیزش، ساکن و بی‌حرکت ماند»[۱۰].

به خواست فروید برای توضیح نظریّه‌اش، چندین طرح از حالت آرمیدهٔ موسی و سرآغاز حرکت وی که هر دو فرضی است و نیز از وضع واقعی پیکره، تهیه می‌کنند. این طرح‌ها و تفاسیر فروید دربارهٔ آنها، به روشنی معلوم می‌دارند که فروید برخلاف مورلی، در بند جزئیات ایستای شکل نیست، بلکه به وضع ساکن صورت و اشاراتش به پویایی جهش‌های بزرگ (یا به سخنی دیگر به جنبهٔ دراماتیک اثر)، توجه دارد. روزنتال (Rusenthal) آن سلسله طرحها را، «سینمایی» می‌نامد و ثابت می‌کند که همهٔ تنشهایی که فروید در حالت و وضعیّت پیامبر تشخیص

9- Ernest Jones, The Life and Work of Sigmund Freud, N. Y., 1957, vol. III, p. 413.

10- Froud, Moses, p. 33.

داده، از دیدگاهی که میکل آنژ به پیکرهٔ موسی نگریسته و می‌خواسته پیکره حالتی را که مورد نظر او بوده است مجسم سازد، یکدیگر را کلاً تعدیل می‌کنند[۱۱]. اما فروید با چنان درخشش و وسعت معلومات و اطلاعات و ظرافت در شرح و تفسیر تلَمود، تعبیرش از پیکرهٔ موسی را عرضه می‌دارد که حتی نام‌آورترین شناسای خبرهٔ آثار میکل آنژ، یعنی Charles de Tolnay نیز تحت تأثیرش قرار گرفت[۱۲]. با اینهمه اگر بخواهیم با عینیّت در کار فروید نظر کنیم، باید به یاد داشته باشیم که ارنست جونز و هانس ساک Hans Sachs (پیرو برجستهٔ فروید) هر دو به نحوی که موجب اقناع و افحام خواننده است، معلوم داشته‌اند که این کندوکاو در پیکرهٔ موسی، خاصه و بیگمان ناخودآگاهانه، برای فروید در حکم پرده‌ای بود که وی تشویشها و بعضی خواب و خیالهایش را بر آن می‌تابانید. جونز به دنبال[۱۳] Sachs آشکار ساخته که موقعیت فروید در ۱۹۱۴ تا چه اندازه مشابه این تصویر موسی بوده است که با وجود بیوفایی قومش، بر خود مسلط است: «آیا باید تورات را باور داشت آنجا که می‌گوید موسی پس از آنکه از کوه سینا فرود آمد، نتوانست بر خشمش چیره شود، یا می‌باید سخن فروید را پذیرفت که معتقد است میکل آنژ خواسته موسی را در اوج کف نفس و خویشتن‌داری که در عهدهٔ انسان می‌تواند بود، بنمایاند؟ می‌دانیم که این دلمشغولی فروید در لحظه‌ایست که می‌کوشد تا بیزاری‌اش را از اینکه پیروان سوئیسی‌اش ناگهان به ردّ و انکار کارش پرداخته‌اند،

11- Earl Rosenthal, "Michelangelo's Moses, dal di sotto in sù", Art Bulletin, XLVI, no 4, déc., 1964, p. 544-550.

12- Charles de Tolnay, Michelangelo: The Tomb of Julius II, Princeton, 1954, p. 40-41, p. 103.

13- Hans Sachs, "The Man Moses and the Man Freud", The Creative Unconscious, P. 132-144, Cambridge, 1942.

سرکوب کند ...»[۱۴]. گفتنی است که فروید در همان سال ۱۹۱۴، ***تاریخ نهضت روانکاوی*** را با امضایش به‌چاپ رساند که‌درآن، آشکارا از تضادش با یونگ و دیگران سخن می‌گوید. اگر تحقیق فروید دربارهٔ موسی، بیانگر آرزوی تحقّق نیافتهٔ ارتقاء به مرتبهٔ آرامشی شکوهمند، برتر از همهٔ نزاع‌های غرض‌آلود و جانبدارانه است؛ درست بسان موسایی که وی به ما شناسانده است، آیا نه اینست که خودداری نویسنده از ذکر نامش، مبیّن نیّت عمیق‌تری است، یعنی تصوّری که می‌توان بدینگونه بیانش کرد: «اگر از نامم بگذرم، آنگاه می‌توانم با موسی یکی و یگانه شوم»[۱۵]؟

چنانکه گفتیم کنجکاوی فروید دربارهٔ آثار هنری، تقریباً به تمامی، منحصر به اندیشه‌ها و احساساتی می‌شد که هنرمند را برمی‌انگیختند. به اعتقاد فروید، شعر که آشکارا بیش از هرگونه اثر هنری و ادبی مورد پسندش بود، بهتر از هنرهای تجسمی، به چنین بررسی‌ای تن درمی‌داد[۱۶]. با توجه به این مقتضیات، دیگر شگفت نیست که ارنست جونز در نگارش فصلی از کتاب زندگینامهٔ فروید که در آن از ارتباط وی با هنر سخن می‌گوید، دچار تشویش شده باشد. ارنست جونز این واقعیت را چنین شرح می‌دهد: «Ernst Kris و پسر فروید، Ernst که هنرمند بود، هر دو به من توصیه کردند که از نگارش این فصل اجتناب ورزم، و می‌گفتند چون احساس زیباشناختی فروید ناچیز بوده است، مطلب جالب توجهی برای

۱۴ـ ر.ک به کتاب یاد شده، جلد سوم، ص ۳۶۸. جونز که کتاب The creative Unconscious را خوانده بود، نظر همانندی در باب تحقیق فرَوید ابراز می‌دارد، امّا شگفت آنکه فراموش کرده تا کتاب Sachs را در همین‌باره خاطرنشان کند. وی معتقد است که فروید پیش از سال ۱۹۰۱ به مجسّمه علاقمند شده بود، امّا موقعیّت شخصی وی در ۱۹۱۴، مسلماً موجب شد که در تحریر نهایی تحقیقش شتاب ورزد.

۱۵ـ ر.ک. به همان کتاب Sachs، برای دیگر جنبه‌های یکی شدن فروید با موسی.

۱۶ـ ر.ک. به جونز، کتاب یاد شده، جلد چهارم، ص ۴۰۸.

گفتن در این باره وجود ندارد»[۱۷]. در واقع میان فروید و کارشناسی چون مورلی، چه وجه اشتراکی ممکن بود وجود داشته باشد؟ تا اندازه‌ای این نکته که مورلی و فروید، چون وسوسهٔ جستجوی چیزهایی را داشتند که بعضی جزئیات که مورد غفلت و بی‌اعتنایی قرار گرفته بودند، می‌توانست آنها را «برملا و افشاء» کنند، در نتیجه هر دو به یک روانشناسی یعنی «روانشناسی علائق و رغبات» که در پی فلسفهٔ روشنگری آمد، و اصل موضوعه‌اش بنا به گفتهٔ Karl Mannheim این است که «آدم‌ها، متمایل به تظاهر و تجاهل و فریفتن همنوعان خویش‌اند...»[۱۸]، دلبسته و پابند بوده‌اند. معهذا، با توجّه به اینکه برای فروید جزئی از اثر که مورد غفلت قرار گرفته، این شایستگی را ندارد که بتواند اسلوب و شیوهٔ هنرمند را آشکار سازد (آنگونه که مورلی می‌اندیشد)، بلکه فقط قادر است که احساسات و تصورّات سرکوب شدهٔ هنرمند را بر آفتاب اندازد، باید گفت تفاوتی که فروید میان روش خویش و روش مورلی می‌بیند، کاملاً صحیح نیست. فرضیهٔ روانکاو اینست که زیر صورت ظاهر (شکل)، عواطف عمیقی پنهان است و روانکاو، جزئی از اثر را همچون روزنه‌ای که چشم‌چران از آن به دیگری می‌نگرد، برای کشف اسرار روحِ هنرمند به کار می‌برد؛ امّا منتقد هنری معتقد است که در هنر، صورت ظاهر (شکل) اهمیّت عمده و اساسی دارد، و بنابراین توجّهش به جزئی خاص در اثر هنری معطوف است و با جمع این جزء از اثر با اجزاء دیگرش، اسلوب هنرمند و هویّت‌اش را، تعیین و توصیف می‌کند.

۱۷ـ جونز، همان.

18- Karl Mannheim, Ideology and Utopia, N. Y., 1957

(چاپ اول، به زبان آلمانی، ۱۹۲۹). مانهایم در ادامهٔ تفسیرش، احساس سرخوردگی را با شوق و آرزوی «بی‌نقاب کردن» و «افشاگری» متداعی می‌کند.

امّا فروید و مورلی بیشتر به علّت اختلاف بینش‌شان از شخصیت انسانی، با هم تفاوت دارند. مورلی که مشغلهٔ ذهنیش، خاصه، تشخیص اثر هنری اصیل از کار بدل‌سازان بود، بدین اصل اعتقاد داشت که اوّلاً تنها آثار هنرمندان اصیل، نمودگار شخصیت هنرمند، به‌طور ثابت و پایدارند[۱۹]؛ و ثانیاً (و در اینجاست که به فروید بیشتر نزدیک می‌شود، چنانکه قبلاً خاطرنشان ساخته‌ایم)، مشخصهٔ اثر هنرمندی اصیل، نه چندان کاربرد هشیارانهٔ بعضی شیوه کارهای خواسته و دانسته و حساب شده از قبیل ترکیب‌بندی و غیره، بلکه حضور پوشیدهٔ جزئیاتی است که به ظاهر بی‌اهمیت‌اند، و هنرمند در تصویر آنها، حضور ذهن و توجّه و هشیاری کافی ندارد. برای مورلی، بینی و گوش، بیش از تمامی صورت، نمایانگر خلق و مزاج هنرمندند، و طرحهایی که به شتاب و بعینه از روی واقعیت حیّ و حاضر تهیّه شده‌اند، بیش از تابلوهایی که به دقت تمام پایان یافته‌اند، معنی دارند[۲۰]. این جزئیات کوچک که امکان می‌دهند تا هویّت هنرمند را به‌طور قطع شناسایی کنیم، به مثابهٔ اثر انگشتان دست خالق آن جزئیات، بر آثار هنری اند. فروید برعکس، اشتباه زادهٔ سهو و غفلت و لغزش غیرارادی (لفظی و کلامی) و خطایی را که پوشیده می‌ماند و بدان اعتنا نمی‌شود، علائم کشاکش عاطفی پنهانی می‌دانست که به یاری آنها، می‌توان نه شخص هنرمند، بلکه حالت روانی‌اش را بازشناخت، زیرا در دو شخصیت متفاوت، ممکن است علائم بیمارگون واحدی تشخیص داد، و یک شخص ممکن است در لحظات مختلف، حالات متفاوتی داشته باشد. شیوهٔ تجسّس این دو (مورلی و فروید) آنچنان که Hauser به

19- Morelli, Italian Painters, vol I, Layard مقدمهٔ
ص ۳۱-۳۲، ۴۵ و متن مورلی، ص ۷۴-۷۶.

۲۰ـ مورلی، همان.

وجه احسن معلوم داشته[۲۱]، شبیه نحوهٔ عمل کارآگاه و بازپرس است، منتهی «جنایاتی» که آنان را به خود مشغول می‌دارد از قماش جنایاتی که کارآگاه می‌خواهد کشف کند، نیست.

روش مورلی که به نظر بعضی همَعصرانش بسی بدیع می‌نمود، حقیقتاً تا چه اندازه نوآوری به شمار می‌رفت؟ مورلی با تأکید بر اصالت و طراحی (esquisse) ــ لغاتی که طنین رمانتیک دارند ــ موجب شد که چندین کارشناس خبره در قلمرو هنر، از جمله Edgard Wind، چنین بیندیشند که روش وی اساساً نتیجهٔ نهضت رمانتیسم قرن نوزدهم است[۲۲]. چیزی که خاصه ادگار وینـد را به شگفت آورد، این بود که مورلی از اجزاء و بخشهای یک اثر، به طریقی «رمانتیک» بهره می‌گیرد. منظور وینـد اینست که توجه معطوف به گوش یا به جزئیاتی ازین قبیل، شبیه عشق رمانتیک به کوچک‌ترین و خردترین باقی‌مانده‌های سفالینه یا پیکره‌ای شکسته است[۲۳]. امّا وینـد فراموش می‌کند که بگوید مورلی در توضیحاتش، این اجزاء را، انداموار، یعنی از لحاظ رابطه‌ای که میان آنها برای ایجاد کلّی یکپارچه هست، کامل می‌داند و نه اشکالی خرد شده و شکسته یا جزئی که فی‌نفسه جالب توجّه‌اند؛ و نیز تذکار این نکته را از یاد می‌برد که در قرن هجدهم، سنّتی استوار و پابرجا وجود داشت (و گوته از پیروانش بود) که جزئیّاتی از قبیل دست و گوش را نه آثار باقیمانده یا ویران شدهٔ چیزی می‌شمرد که با مفاهیم عجیب و غریب به شیوه‌ای رمانتیک متداعی می‌شوند؛ بلکه بخشهایی از کلّی می‌دانست که اجزایش با هم واجد

21- Arnold Hauser, The Philosophy of Art History, Cleveland, 1963 (t^er éd, 1958), p. 109-110.

22- Edgar Wind, Art and Anarchy, N. y., 1964, p. 43 (1^er éd., London, 1963).

۲۳ـ وینـد، همان، ص ۴۲.

ارتباطی انداموارند، یعنی هم با یکدیگر مشابهت دارند و هم از طریق مشابهت جزء با کُل، مشابه کلّ هستند که مجموعاً آنرا می‌سازند[۲۴]. به علاوه، بررسی دقیق‌تر منابع مورلی معلوم می‌دارد که روش‌های وی، از دیدگاههای مختلفی که مورد توجه وینند قرار گرفته‌اند، بهیچوجه نوآوری‌ای خاص قرن نوزدهم نیست، بلکه تاریخی دارد که دست‌کم تا وینکلمن (Winckelmann) در قرن هجدهم بازمی‌گردد. راست است که پیش از قرن هجدهم، هیچ نشانی از عشق رمانتیک به اصالت نمی‌توان یافت، امّا در نیمهٔ همان قرن، کارشناسان، به طراحی‌های هنرمند، توجّه خاص مبذول می‌دارند، چونکه می‌پندارند آنها بیانگر شخصیّت هنرمند به نحوی خودجوش‌تر و شاخص‌ترند و بنابراین آنان ازین طریق می‌توانند اصالت تابلو را تصدیق کنند؛ و این روش مورد تأیید و قبول نویسنده‌ای کلاسیک چون وینکلمن نیز بود که طرّاحی را نه بدینجهت که ترجمان هیجان هنرمند به نحوی خودجوش بود می‌پسندید، بلکه به خاطر پاکی و روشنی خطوط، بسان طراحی‌های رافائل، ارجح می‌شمرد[۲۵].

مشابهت مورلی با وینکلمن حتی در استدلال مورلی برای توضیح و توجیه روش معروف مربوط به نرمهٔ گوش، به چشم می‌خورد. مورلی

۲۴ـ دربارهٔ بینش گوته ازین سازمان آلی یا انداموار، نک به پانویس ۳۷.

۲۵ـ حتی در ۱۷۱۹ کشیش Dubos (در کتاب Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture چاپ هفتم، پاریس ۱۷۷۰، ص ۲۴۱ (کتاب II، بخش ۲۷، ص ۴۰۵)، چاپ اوّل پاریس، ۱۷۱۹، ۲ جلد)، کار هنرشناس را با مهارت متخصص خطشناسان در تشخیص نسخهٔ اصل از نسخه‌های بدل، قیاس می‌کرد و با وجود آنکه جرأت نداشت که به یکی از آن دو کارشناس اعتماد کند، می‌پنداشت که خطشناس بخت بیشتری برای توفیق دارد. نمونهٔ دیگری از وجه نظرهای قرن هجدهم را در کتاب کنت de Caylus به نام Lecture on Drawings، ۱۷۳۲، می‌توان یافت. در باب وینکلمن نک: Carl Justi, Winckelmann und seine Zeitgenossen, Leipzig, 1943 (1er éd., 1923).
دربارهٔ وجه نظرش نسبت به رافائل، ر.ک. به Justi، جلد اول، ص ۴۶۶.

روشش را در بررسی نقاشی‌هایی که بر اثر تعمیر و مرمّتی ناشیانه بدقواره شده بودند به کار می‌بست و چنین آثاری را شبیه ویرانه‌هایی می‌دانست که باستانشناسان مطالعه می‌کنند: «در این ویرانه (اثر هنری ضایع شده) تشخیص قلم هنرمند، یا تشخیص اثر استاد از کار بدل‌ساز، محال است. تنها بررسی دقیق اشکال و صورِ شاخص شیوهٔ استاد در پرداخت کالبدشناسی انسان، ممکن است به نتایج رضایتبخشی بیانجامد»[۲۶]. وینکلمن در کوشش برای تشخیص هویّت ویرانه‌های دوران باستان، در سال ۱۷۶۴ خاطرنشان می‌کرد که «راه و رسم هنرمندان دوران باستان این بود که در پرداخت گوش بیش از پرداخت هر بخش دیگر از سر، دقّت داشتند. زیبایی و ریزه‌کاری در پرداخت گوش، مطمئن‌ترین نشانه‌ایست که به دلالتش می‌توان اثری باستانی را از همهٔ منضمات و ملحقات و یا دستکاریهایش، تشخیص داد ...». لسینگ (Lessing) اینچنین به روش وینکلمن ایراد می‌کرد: «در حقیقت، باستانشناسی چه دانش حقیری می‌بود اگر جز این قبیل اطّلاعات، چیزی دیگر نداشت که به ما عرضه کند! ... به هر حال نباید خرت و پرت فروشی را با شناخت جهان باستان خلط کرد: سوداگر آثار عتیقه، فقط به جمع‌آوری خرده‌ریز اشتغال دارد»، امّا کارشناس راستین، ثمرات روح پیشینیان را گرد می‌آورد»[۲۷].

26- Morelli, Italian Masters, p. 2.

27- Winckelmann, Geschite der Kunst des Altermus, 1763-1768. - Fünftes Buch: Von der Kunst unter den Griechen, chap. v, no 29.

در مورد ملاحظهٔ لسینگ در:

Wie die Alten den Tod gebildet, Berlin, 1769,

نک:

J. Bialostocka, Lessing. Laocoon

و دنبالش : Comment les Anciens représentaient la mort در مجموعهٔ "Miroirs de l'Art"، پاریس، ۱۹۶۴، ص ۱۶۴.

تشابهی که از لحاظ روش میان وینکلمن و مورلی تشخیص می‌توان داد، هر اندازه جالب توجّه باشد (تشابهی که البته به علت تفاوت‌های عمیق موجود بین دو حوزهٔ بررسی آنان، محدود است)، روشن است که روش مورلی به لحاظ جنبه‌های خاصش، به دو رشتهٔ متفاوت امّا مشابه که در قرن نوزدهم سخت رواج داشت و مورد اقبال بود، یعنی: سیماشناسی (علم فراست) و خطشناسی، نزدیک است. قیافه‌شناسان چون لاواتر Lavater نامدار، بسان مورلی، بیشتر به خصایص ثابت و ماندگار شخصیت توجه داشتند تا به جنبه‌هایی از آن که شناسانندهٔ بیماری‌اند، و یا به خلقیات و شهوات متغیّر؛ ازینرو به شناخت شکل استخوان و غضروف مثلاً در بینی و گوش علاقه‌مند بودند و به مطالعهٔ خطوط متغیّر چهره، مثلاً حالات لب، فقط هنگامی که موضوع در آرامش بسر می‌برد و اندام به علت فشار هیجان تغییر شکل نیافته بود، می‌پرداختند[۲۸]. لاواتر، اختلافات ظاهری در اشکال سر و صورت اشخاص، و خاصه در خطوط چهره را با حال و هوای روحی هر فرد مرتبط می‌دانست و شیوه‌اش در این‌باره تا حدّی مرهون وینکلمن است[۲۹]. سیماشناس (physiognomonisle) کلاً به نشانه‌های خاص و پراکنده وثوق داشت و ثمرهٔ شهود ویژهٔ وی در شناخت آنها، تفسیرهای ثابت (ne varietur) خلق و خوی مردم بود؛ مثلاً تفسیر لاواتر در باب تصاویر چهار سیمایی که برای توضیح بخشی از کتاب وی آمده و تحت عنوان «حکم و داوری ظریف و استعدادهای عالی؛ ضعف مفرط روح» دسته‌بندی شده‌اند، اینست: «ممکن نیست که

28- John Caspar Lavater, Essays on Physiognomy, London, 1797, 4 vol., I, p. 15.

۲۹ـ لاواتر اغلب از History of Ancien Art نوشتهٔ وینکلمن نقل قول می‌کند: به عنوان مثال لاواتر، همان، جلد سوم، ص ۱۶۹-۱۷۰، ۲۳۸-۲۴۰. تحلیل‌های موشکافانه‌اش دربارهٔ گوش، محتملاً تا اندازه‌ای ملهم از وینکلمن است.

نتوان در نخستین و دومین دسته، ظرافت در حکم و قضاوت و استعدادهای عالی را تشخیص نداد ... و در سومین و چهارمین گروه، ضعف و سستی مفرط روح و ذهن را ... احساس ما در اینمورد به قاطعیت احساسی است که شنیدن ندای حق در ما برمی‌انگیزد. آزموده‌ترین مردم چنانکه ناآزموده‌ترین آنان، لختی در ابراز چنین حکمی در باب آن چهره‌ها، درنگ نخواهند کرد و این واکنشی است که به نوعی عمل غریزی می‌ماند ... در این باره خود را به دست احساسی که از حقیقی بودن چیزی دارید، بسپارید، احساسی که مقدّم بر استدلال است، و آن احساس، کار را بیدرنگ، فیصل خواهد داد. بر چه اساسی؟ ... بر مبنای صورت ظاهری بشره و اشارت و حرکات و ظواهر؟ ... نه ابداً، بلکه فقط بر پایهٔ خطوط کناره‌نمای ثابت و تغییرناپذیر، یعنی سیمایی که گویی بیجان است»[۳۰].

مفاهیم سیماشناسی که از القائات ساده لئونار دووینچی تا مکتب‌سازی (آکادمیسم) تعلیمی و آئین‌گرای شارل لوبرن (Charles Lobrun) را شامل می‌شود، در قرن هجدهم شهرت و مقبولیت بسیار یافتند و سرانجام به جمجمه‌شناسی از لحاظ روانی (phrénologie) ساخته و پرداختهٔ گال (Gall) انجامیدند، و این رشته، نهضتی است که اهمیّت تاریخی‌اش را دست‌کم نباید گرفت، هرچند که به مطالعهٔ شبه علمی برآمدگی‌های کاسهٔ سر، به مثابهٔ مراکز و کانونهای قوای ذهنی، محدود می‌شود[۳۱]. اوگوست ویلهلم

۳۰ـ لاواتر، همان، جلد یک؛ شرح شمارهٔ ۲۴، در حل ۲۱۳، شامل تصویر است.

۳۱ـ دربارهٔ لئونار، نک:

André Chastel, Léonard de Vinci, La Peinture.

در مجموعهٔ "Miroirs de l'Art"، پاریس ۱۹۶۴، ص ۱۴۸-۱۴۹. دربارهٔ اندیشه‌های Le Brun راجع به سیماشناسی و منابع آن در آثار دکارت و دیگران، نک:

Jurgis Baltrusaitis, Aberrations, Quatre essais sar la légende des formes, Paris,

←

شلگل (August Wilhelm Schlegel) «مادیگرایی نتراشیدهٔ» گال و خصیصهٔ دیده‌ورانهٔ تحلیل‌های لاواتر را مردود می‌دانست، و لورنس استرن (Laurence Sterne) که لاواتر او را سیماشناسی ممتاز می‌شمرد، به نیش هجو خویش آن مکتب را می‌آزرد، آنجا که در کتابش Tristram Shandy به جدّ تمام پیشنهاد می‌داد که «بنیادبینی» تأسیس شود و این سخن را که در زمرهٔ کلمات قصار است، نوشت که «حسن زائدهٔ بینی یا حسن تخیّل کسی که زائدهٔ بینی نزد وی بروز کرده، تناسب ریاضی دارد ...»[۳۲].

لایار (Layard) در مقدمهٔ کتابش راجع به نقاشی ایتالیایی، روش مورلی را قرین رشتهٔ خطّ‌شناسی می‌بینی، و می‌گوید مورلی هویّت خالق تابلویی را همانگونه تشخیص می‌دهد که «کارشناس خط، قلم نویسندهٔ سندی را از شکل بعضی حروف خط و کتابت وی بازمی‌شناسد»[۳۳]. همچنین می‌توان روش‌های مورلی را یقیناً نزدیک به روش‌های معمول در جرم‌شناسی و خاصه قرین روش‌های مرسوم در رمانهای پلیسی که شهرتشان در آن دوران، هر دم فزونی می‌یافت، دانست[۳۴]. منظورم خاصه

→ 1957.

دربارهٔ Gall: نک:

Brett's History of Psychology, چاپ R . S. Peters, Londres. 1958, P. 592-593.

۳۲ـ شلگل (Schlegel) و خطابه‌هایش که در برلین ایراد کرده متعرض این معنی شده:

Literatur und Kunst, 1801-1804, I, p. 78; Sterne, Tristram Shandy, Liv. III, chap. XXXVIII, p. 168, Londres, 1912 (1er éd., /78/.

در مورد بررسی تحلیل بینی، نک لاواتر، همان، جلد سوم، ص ۲۹۰-۲۹۷ و ۳۰۰-۳۰۱.

۳۳ـ ر. ک. به مقدمهٔ Layard بر کتاب مورلی: The Italian Painters ..., vol I, p. 31-32.

۳۴ـ کتاب A. E. Osborne به نام Ouestioned Documenty, Alsany, N. Y., 1929، کتابی کلاسیک در باب بررسی بدل‌سازی در خط، از لحاظ جرم‌شناسی، است. دربارهٔ تحلیل داستانهای کارآگاهی و بازپرسی، نک:

Boileau - Narcefac, le Roman policier, Paris, 1964.

ادگار الن‌پو (E. A. Poe) است که روشهایش در کشف عامل جنحه و جنایت، مشتمل بر کشف رموز پیامهای رمزی و بررسی خط برای شناخت احوال و خلقیات صاحب خط، می‌شود و به اعتقادش، مشاهدهٔ جزئیات بس خُرد که از دیده پوشیده می‌مانند و مورد توجّه قرار نمی‌گیرند، برای پیدا کردن نشانه‌هایی که قدم به قدم ردّپای مجرم را معلوم می‌دارند، کاری عمده است[۳۵]. خط‌شناسان چون قیافه‌شناسان می‌کوشند تا خوی و خصلت فرد را به دلالت خصوصیات شخصت وی که در خطش منعکس است، کشف کنند[۳۶]. اصل کنایی یا تلمیحی مشت نمونهٔ خروار است (pars pro toto)، در تألیف کسی به نام Baldo از شهر بولونی (Bologne) که ظاهراً نخستین کسی است که جداً به مناسبات میان خط و خلق و خوی، توجه داشته، ذکر شده است. عنوان تحقیق وی که به سال ۱۶۲۲ انتشار یافته اینست: «رساله در شیوهٔ شناسایی سرشت و صفات کاتب به موجب خط مکتوب». بالدو در تأیید غوررسی‌اش، این ضرب‌المثل قدیمی را یادآور می‌شود که Ex ungue leonem («شیر را از پنجه‌اش می‌توان شناخت»)، ضرب‌المثلی که گوته به عنوان ریخت‌شناس (monpholojiste)، در مورد گیاه و حیوان، به کار برده است[۳۷]. لاواتر که به

۳۵ـ پو صرفنظر از داستانهای معروفی چون The Gold Bug، در حدود سال ۱۸۳۵ A chapler on Autobiography را نوشته است.

۳۶ـ برای آشنایی دقیق‌تر با خطشناسی ر. ک. به: اثار Ludwig Klages و خاصه به: Handschrift und Charakter leipzig, 1932, 1940.

۳۷ـ J. Crépieux-Jamin، گزینه‌هایی از ... Trattato نوشتهٔ بالدو را نقل کرده است، Traité pratique de graphologie, Paris, 1885. نخستین چاپ: Handschrft und Charaktes, 1901؛ دربارهٔ نظرات گوته راجع به شکل‌شناسی گیاه، به عنوان مثال نک: Goothes Werke, Band XIII, Hambourg, 1958, Morphologie, 1817, p. 57. گوته با لاواتر همعقیده بود که بخشهای مختلف یک سازمان آلی همانندند، امّا جاذبه نخستین سیماشناس برای ←

خطّ ازینرو توجه داشت که بیانگر خلق و خوی نویسنده است، صراحةً خط‌شناسی وسیماشناسی (فراست) و نقد هنری را در یکی از ملاحظاتش به هم ربط داده است، آنجا که می‌گوید « هر پرده، هر شخص تابلو، و حتی در نظر کارشناس خبره، هر نقش قلم نقاش، نشان از استادی دارد که آنرا پرداخته است. آیا طرّاحی‌ها و تصاویری که ما خط و کتابت می‌نامیم، کمتر از آن حقیقت دارند؟»[۳۸].

اگر روش مورلی را که پیش ازو نیز به کار می‌رفته، به صور مختلف باز می‌یابیم، پس به حق باید از خود بپرسیم که چرا آن روش وقتی در نوشته‌هایش بیان شد، غوغا برانگیخت؟ بدیهی‌ترین دلیل هیاهویی که مورلی در محافل هنری عصرش به پا کرد اینست که وی با دلایلی که الزام‌آور می‌نمودند، به کارشناسان نامدار و حتی به برجسته‌ترین‌شان، چون Crowe و Cavalcazelle که کتابش به نام: ***تاریخ نوین نقاشی در ایتالیا***، به سال ۱۸۶۶ انتشار یافته و مرجعی معتبر به شمار می‌رفت، می‌تاخت؛ و در انتساب آثار مشهور و نیز کم‌شناخته به نقّاشان بلندآوازه‌ای چون Corrège و Giorgione بی‌پروا تردید می‌کرد و معتقد بود که آن آثار به درستی فهرست‌بندی نشده‌اند. به علاوه، برای واقعیات عمده‌ای که مربوط به کار و حرفهٔ هنرمندان بزرگ می‌شد، سند و دلیل می‌آورد که مثلاً نخستین استاد رافائل، Timoteo Viti بوده است و نه Pérugin. امروزه

← گوته، از میان رفت و به بدگمانی گوته در حق وی تبدیل شد ر. ک. به: Eckermann, Gespräch mit Goelh. گفتگوی مورخ ۱۷ فوریهٔ ۱۸۲۹. گوته این اصطلاح را که «شیر را از پنجه‌اش می‌توان شناخت»، در Brief چاپ Werke، Goethes، وایمار Weimar، ۱۸۶۷-۱۹۱۹، ۵۰ مجلد، بخش چهارم، XX، ۱۵۹، به کار برده است.

۳۸ـ لاواتر، همان، III، ص ۱۱۱ و ۱۹۶-۲۰۴ (تجزیه و تحلیل خط). لاواتر همچنین آگاهی داشت که شناخت خط‌های بدن چون «راهنمای ... کشف حقیقت» به کار می‌رود، همان، III، ص ۱۹۰-۲۰۰.

این واقعیّات را بیچون و چرا، قبول دارند[۳۹]. بسیاری از تصوّرات و اندیشه‌ها و حدسیات مورلی در باب انتساب بعضی آثار، مشمول مرور زمان نشده و حتی در برابر حملات دشمنانش چون Von Bode (هرچند که قبول داشت مورلی در مواردی، از شهودی صائب برخوردار بوده است) و Max J. Friedländer که در کتابش Der Kunstkenner (۱۹۱۹)، مورلی را به باد سخریه و ریشخند می‌گرفت[۴۰]، تاب آورده است. علاوه بر این، مورلی با امتناع از قبول «احساس کلّی»ای که دربارهٔ اثری هنری می‌توان داشت، به عنوان مبنایی برای تشخیص هویّت خالقش، به رغم ایرادها و انتقادات Von Bode و خاصه فریدلاندر در این باره، کمک قاطعی به پیشرفت تاریخ هنر کرده است[۴۱]. مورلی با حصر توجّه به بررسی جزئیات پراکنده و قابل قیاس با هم، پیش از هر چیز در نظر داشت که مشاهدهٔ دقیق و عینیّت را جایگزین احساسات مبهم و تأثرات گنگ در باب کلیّت اثری هنری کند. بدبختانه وی با ابراز ملاحظاتی تمسخرآمیز ازین قبیل که «مورّخان هنر در آلمان و پاریس، فقط برای شهود (یا احساس کلّی) و مدارک و اسناد مربوط به شخص هنرمند (Preuves sur ttres)، اهمیت قائل‌اند و برآنند که بررسی آثار هنری، بی‌معنی و بی‌وجه و جزاتلاف وقت‌نیست»[۴۲]، مخالفت شدید آنان را علیه خود برمی‌انگیخت.

۳۹ـ خاصه نک به مقدمهٔ لاریا بر I, Italian Painters، ص ۲۳ و ۲۷–۲۸.

40- W. von Bode, "The Berlin Renaissance Musueum", P. 506, 515, The Fortnightly Review, vol. L. Londres. 1er juillet au 1erdécembre 1898, p. 509

نک به ستایش موجّهی که Von Bode در Mei Leben، II، ۶۲، از مورلی می‌کند.

۴۱ـ فن بُدر رأیش را دربارهٔ روش مورلی که «یک طرفه» است قویاً در Mein Lesen، II، ص ۲۴ و ۶۱–۶۲ بیان داشته است. ایضاً نک به فریدلاندر Der Kunstkenner، ص ۲۴ و بعد.

42- Morelli, Italian Painters, I, 19.

در واقع مورلی نمی‌توانست از تحسین کسانی چون فن بُد طفره زند و خاصه با نظریّه‌پردازان فضل‌فروشی که از هرگونه حساسیّت هنری، عاری و بی‌بهره بودند، و با خیل متفنّنان گستاخ بی‌شرمی سر ستیز داشت که آراء و عقاید هنریشان مبتنی بر احساس اوّلیه است، نه بدین علت که خود را قادر به درک سریع و عمیق برحسب تجربه می‌دانند، بلکه ازینروکه روح و ذهنی سطحی دارند که از پژوهش در جزئیات بیزار است[۴۳] کلام موجز فریدلاندر، (برعکسِ سخن مورلی) که «احساس کلّی‌ای که از تابلو داریم، کارساز است؛ و تشریح و تجزیه و تحلیل جزئیاتی از تابلو، حداکثر به درد وارسی فرضیه و کمک به ارائهٔ دلایل می‌خورد»، فقط آنچه راکه در نظریهٔ مورلی جزمی و قشری است، نقض می‌کند. در واقع فریدلاندر در عمل، بسان همهٔ کارشناسان حقیقی و در صدرشان مورلی، ادراک شهودی خویش را از نقاشی بر پایهٔ قیاس دقیق جزئیات پرده با هم (بی‌آنکه به گوش و بینی، بنا به خواست مورلی، محدود باشند)، استوار می‌کنند[۴۴]. بنابراین باید بین عدم توافقی که در گفته‌هایشان هست و توافق و همخوانی‌شان در عمل، تمییز داد.

دلیل دیگری که تأثیر مورلی را بر همعصرانش توجیه می‌کند، استیلا و سیطرهٔ فزاینده‌ایست که علوم، بر معارف کلاسیک انسانی (منجمله زیباشناسی)، در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم، یافتند. از جمله استادان صاحب اندیشه و پیشکسوتِ آن نسل، متفکّران مکتب تحصّلی و تحقّقی (positiviste) فرانسه چون رنان (Renan) وِ تن (Taine) و فوستل دو کولانژ

۴۳ـ نام فن‌بُد چندین بار در مکتوباتی که در اثر زیر به چاپ رسیده به میان می‌آید:
Italienische Malerei der Romaissance in Briefwechsel von Giovanni Morelli und Jean Paul Richter 1960.

44- Friedländer, on Art and Connoisseurship, p. 196.

(Fustel de Coulanges)اند که به زعم‌شان، بررسی تاریخ و ادبیات و ادیان، تخصّصی علمی بود. تِن، (Taine) بویژه، که مقهور شأن و منزلت استعاراتِ حیوی (vitaliste) است، انگاره‌های اندام‌گرایانه یعنی شاکله‌های مربوط به سازمان آلی (organiciste) را بر سراسر تمدن‌ها و آثار هنری و ادبی، سیر و تطبیق می‌داد و در واقع، «قانون» زیست‌شناختی کوویه (Cuvier) مربوط به ارتباط‌های متقابل میان کنشهای حیاتی و اندامی نزد حیوان را در تاریخ و نقد به کار می‌بست[۴۵]. و این، نگرشی بس عمیق‌تر و صائب‌تر از شیفتگی رمانتیک به ویرانه‌ها و آثار و خرابه‌های باقیمانده‌ایست که Wind بدان اشاره می‌کند. مانهایم (Mannheim) جامعه‌شناس این بینش را ثمرهٔ پیشرفت علمی می‌داند که از نتائجش یکی این بود که از فرط «انسان‌زدایی مسائل به سببِ تعبیر و تفسیر مکانیکی آنها»، هرگونه امکان «تقریر و بیان‌شان را به نحوی منطقی که به روشنی مبیّن اندیشه و نیّت آدمی باشد، از بین برد»[۴۶]. مورلی نیز از بسیاری جهات؛ وابسته به جریان علمی زمانهٔ خویش است: به علت تأکیدش بر مشاهدهٔ مستقیم و دقیق؛ اعتمادش به عکّاسی برای بررسی صحیح جزئیات و قیاس آنها با یکدیگر؛ علاقه‌مندیش به مسائل خاص روش تحقیق. علم‌گرایی این دوستدار هنر می‌بایست همعصرانش را که دلمشغولیشان، دستیابی به نظریه تبیین

۴۵ـ کتاب رنان:

Renan, L'Avenir de la science, /1848, Publ, 1890.

و فوستل دوکولانژ:

Fustel de Coulanges, La Cité antique, 1864، ارکان فلسفهٔ تحصّلی فرانسه‌اند. تن (Taine) در مقدمه‌اش بر ***تاریخ ادبیات انگلیس***، ۱۸۶۳ و در دومین چاپ کتاب: Essais de critique et d'histoire, 1866، اعتقادش را به Cuvier، ابراز می‌دارد.

46- Karl Mannheim, Ideology and Utopia, N. Y., 1957 (1er éd., Bonn, 1929), p. 43.

فرهنگ در پستوی علم زیست‌شناسی بود، قویاً تحت تأثیر قرار داده باشد. امیل زولا که از میزان تأثیرش آگاهیم، در رساله‌اش: رمان تجربی Le Roman expérimental (۱۸۸۰)، که در آن، عمدةً به نوشته‌های کلود برنار و نیز چارلز داروین متکّی است، به شدت از چنین تعبیری، جانبداری کرد. زولا به تأیید می‌گوید روزی که پیکرشناسی (فیزیولوژی) سازوکار افکار و شهوات را تبیین کند، دور نیست[۴۷]، و با اینهمه موضعگیری زولا، در قبال موضعی که بعضی دانشمندان اتّخاذ خواهند کرد، ملایم است. به عنوان مثال، Karl Vogt فیزیولوژیست کار ویژهٔمغز را همانند ترشح زرداب از کیسهٔ صفرا و پیشاب از کلیه می‌دانست[۴۸].

مورلی خود، در رشتهٔ پزشکی تحصیل کرده و استادش Döllinger که پیشکسوت کوویه (Cuvier) بود، ویرا با روشهای کالبدشناسی تطبیقی آشنا ساخته بود[۴۹]. مورلی که بعینه زولا، با اندکی اغراق در باب عینیّت روشهایش، خود را با داروین و دیگر دانشمندان، قیاس می‌کرد و طرف نسبت می‌دانست، در سال ۱۸۷۷ نوشت: «هرکس که مخالف روش تجربی منست، ولی شاید در آن به دیدهٔ وسیله‌ای برای رهایی از اباطیل و ترهات متفنّنان و تقرّب به دانش حقیقی هنر می‌نگرد، به صفوفم در جهاد

47- Zola, Le Ronam expérimental et antres essais, 1re ed., 1893.

48- Karl Vogt, Physiologische Briefe, 1847, p. 206.

الهام‌بخش این عقیده، Cabanis (۱۷۵۷-۱۸۰۸) است که بنیانگذار روانشناسی فیزیولوژیک بود. کابانیس رمانتیک، اقتباس شگفتی از توازی و تشابه مادی‌گرای مغز با روح کرده بدین معنی که در توصیفِ زایندگی فکر، به استعاره، مغز را با خصیتین برابر دانسته است:

Novacis, Schriften, III, 171.

۴۹ـ در مقدمهٔ لایار بر J, Italian Painters، ص ۳، نوع تربیت مورلی، شرح و تفصیل آمده است. Ignatz Döllinger (۱۷۷۰-۱۸۴۱) که نباید ویرا با متألّه بزرگ به همان نام اشتباه کرد، در فلسفه، پیرو شلینگ Schelling بود.

بپیوندد و پی سپرم باشد! برعکس کسی که این روش را در حدّ نازلی مادیگرا می‌داند و در خورِ روحی والا نمی‌بیند، بهتر است که سنگِ سنگین زیربنای تحقیقاتم را بی‌آنکه بدان نظری افکند، نادیده گرفته بگذرد و بدینگونه سبکبار، در بادکنکِ تخیّل هوسبازش به سوی افلاک رفیع، پرواز کند»[۵۰]. با امعان نظر دقیق‌تر در تحقیقات مورلی، کاشف به عمل می‌آید که دعوی عینیت‌گرایی علمی وی، خارج از دایرهٔ تنگ نقاشی ایتالیایی دوران رنسانس، موجّه و برحق نیست. بیرون ازین حوزه، مورلی غالباً کسی است که نه بیطرف است و نه گشاده‌نظر و صاحب سعهٔ صدر. چنانکه مثلاً به نهضت رآلیسم که از کوربه (Courbet) تا مانه (Manot) را در بر می‌گیرد، بی‌اعتناست و در زولا و امپرسیونیست‌ها به دیدهٔ تحقیر می‌نگرد، و حتی Damaé، اثر تی‌سین (Titien) را به علّت واقع‌گرایی نقاش در نمایش برهنگی، مبتذل می‌داند (و با این وصف معلوم است که در باب المپیا (Olympia)ی مانه چه می‌اندیشیده!)[۵۱].

این دانش هنر که مورلی، دعوی بنیان نهادنش را دارد، مضمونی است که غالباً در اروپای قرن نوزدهم تجدید شده، و عمدةً از کوششهای زیست‌شناسان که قبلاً ذکرش رفت (و تا اندازه‌ای نیز از سعی و تلاش فیزیکدانان) برای آنکه مدعیان آن دانش بتوانند رشته‌های دیگر را هم در حوزه و قلمروشان بگنجانند، نشأت یافته است، چنانکه تعبیر داروین از زیبایی این بود که عامل انتخاب جنسی است؛ و اسپنسر نظریّه‌ای در مورد بازی آورد و بسط داد؛ و Fechner فیزیکدان، مبتکر زیباشناسی تجربی

50- Morelli, Italian Marters, I. P. VII; Italian Painters, I, p. 11.

51- Morelli, Italian masters, P. 166:

«دانائه تی‌سین، آنچنان واقع‌گراست و در حقیقت، طراحیش چنان مبتذل که آدمی بی‌اختیار، پرزنی را که در کنارش هست، به جای دلالهٔ محبت و پاانداز می‌گیرد».

بود[۵۲]. برای این اذهان علمی، وجه نظری که می‌باید نسبت به اثر هنری اختیار کرد (دست‌کم در آنچه به خود ایشان مربوط می‌شود)، اینست که مشاهدهٔ دقیق، جایگزین حکم و داوری آزاد و صورت‌برداری از داده‌های اولیّه (از قبیل فهرست بعضی تناسبات هندسی که بیشتر مورد پسند قرار می‌گیرند و فخنر به مطالعهٔ آنها پرداخته است)، جانشین احساس لذت از تماشای زیبایی (که مفهومی به سختی دستیاب یا کمیّت‌پذیر است) گردد[۵۳]. موضعگیری بعضی کارشناسان از قبیل Berenson، معلوم می‌دارد که این وجه نظر تا چه اندازه رواج و انتشار داشته است. برنسون ضمن آنکه بعضی ایرادها و انتقادات بر مورلی دارد، اساساً روش‌اش را که ادراک در نهایت دقت و موشکافی و ریزبینی است، می‌پذیرد[۵۴]. و اما خودْ نظریه‌ای می‌پردازد به نام «نظارهٔ ناب» که عملاً، هنر را از زندگی جدا می‌کند و مطالعهٔ اشکال هنر را در لولهٔ آزمایشگاهی (in vitro)، از لحاظ مناسباتی که با هم دارند و نه با هنرمند، ممکن می‌سازد. در واقع وقتی سعی بر اینست که خالق گمنام اثری شناخته شود و یا کیفیّات خاص اثر هنرمندی شناخته، معلوم گردد، باید به چنین روشی توسّل جست و مورلی خود قبلاً همین نکته را تأیید کرده بود[۵۵]. امّا به نظرم اینهم هست

۵۲ـ در کتاب: K. Gilbert et H. Kuhn, A History of Esthetics, N. Y; 1953 تحلیل‌های جالب‌توجه و مجملی از عقاید داروین و اسپنسر و فخنر می‌توان یافت.

۵۳ـ دربارهٔ تجارب Fechner با شکل مربع مستطیل و غیره، نک:

Bernard Bosanquet, A History of Aesthetics, Londres, 1892

54- F. Hart, "Bernard Berenson, 1865 - 1959", Art Quarterly, 24, no 1, 89-91. Spring 1961, P. 90:

«کمک ماندگار برنسون (به زیباشناسی) ... «خاصه» تفوق ادراک موشکافانه به مثابهٔ ابزاری در خدمت تحقیقات انسانی است».

۵۵ـ Wind، همان، ص ۲۵، ۳۵، ۵۰: در این کتاب، «نظارهٔ تفکیکی» (dissociation ←

که، کارشناس هنری به بهترین معنای واژه، می‌خواهد از فهرست مستدّل آثار هنرمند، فراتر رفته، به دریافت روحی که به کارهایش جان و شکل می‌بخشد، نائل آید. فریدلاندر حتی تا آنجا پیش می‌رود که می‌گوید هدف کارشناس، همواره، نگارش تاریخ زندگانی هنرمند برای اتمام کاری است که تحلیل‌گر و منتقد و اسلوب وی آغاز کرده است[۵۶].

هدف فروید نیز در بررسی شخصیت هنرمند، نگارش شرح حال و زندگینامهٔ اوست. و معهذا باید گفت که به یک معنا، تربیت و تخصّص علمیش، ویرا بر آن می‌دارد که عکس آن هدف را طالب باشد، که این خود متضمّن گستردگی میدان تحقیق و نیز محدودیتهایش می‌شود، و وی ازین لحاظ به داروین و یا به مارکس شباهت می‌یابد که در انسان، به دیدهٔ نوع (espèce) و طبقهٔ (اجتماعی) می‌نگرند، نه به چشم موجودی انسانی و شخص، و دلمشغولیشان پیش از هر چیز، کم‌کردن شکاف یا فاصلهٔ موجود از لحاظ زیستی یا اقتصادی میان خام‌ترین جوانب سرشت انسانی و ظریف‌ترین نازک‌کاریهای فرهنگ آدمی است[۵۷] امّا وقتی فروید این الگوها را که از علم‌گرایی قرن نوزدهم اقتباس شده، رها می‌کند، معلوم می‌دارد که قادر است با حساسیّت بسیار به تحلیل پیچیدگی‌ها و غموض خلق و خوی هنرمند، بپردازد. حتی خصلت ذهنی تفنن‌های درخشانش

(visuelle → که میراث مشترک برنسون و کارشناسان هنری بعد از مورلی است، بررسی و تحلیل شده است. ایضاً ر. ک. به پانویس شمارهٔ ۷۸.

56- M. J. Friedländer, Der Kunstkenner, P. 194:

«کار ما، در همه حال، مبیّن حسرتی است که برای نگارش زندگینامه داریم».

۵۷- نخستین نوشته‌های فروید مربوط به زیست‌شناسی بود و این دانش لامحاله در نخستین اندیشه‌ها و تصوراتش در باب روانشناسی اثر نهاده است؛ معهذا یکی از بزرگترین کمک‌های وی به پیشرفت روانشناسی، محقق ساختن این معنی است که دریافت روانشناسی آدمی اولاً باید بر مطالعه پدیدهٔ ذهن و ثانیاً بر بررسی پدیدهٔ زیست‌شناختی، مبتنی باشد.

در قلمروی خارج از حوزهٔ تخصصی‌اش، از ارزش و اهمیت نوشته‌هایش در آن زمینه‌ها، هیچ نمی‌کاهد. بلکه ساحت انسانی علم روانشناسی‌اش در آن نوشته‌ها پدیدار می‌گردد: در واقع هدف فروید پیش از هر چیز بازسازی زندگانی هنرمند با همهٔ عمق و در کلیّت و تمامیّت آنست.

فروید به زندگینامهٔ هنرمند از دیدگاهی که نقطهٔ مقابل دیدگاه مورلی است، می‌نگرد؛ چون وی از زندگانی هنرمند آغاز کرده، به کار هنریش نزدیک می‌شود؛ حال آنکه مورلی از آغاز به کار هنری تکیه دارد. این اختلاف دو دیدگاه، کاملاً توجیه‌پذیر است، زیرا برای فروید، هنر با فشار رشدی انداموار، از انسان جوانه می‌زند؛ حال آنکه در نظر هنرشناسان و زیباشناسان، بسان مورلی، انسان، پشت اثر هنری در سایه افتاده است و قابل اعتنا نیست و فقط تا آنجا که محمل آن اثر به شمار می‌تواند رفت، مورد توجّه منتقد قرار می‌گیرد. هنرشناس به این بسنده می‌کند که در سطح و رویهٔ آفریدهٔ هنرمند باقی بماند؛ حال آنکه قصد فروید، غوطه‌وری در ژرفای شخصیّت هنرمند است که فروید وی ــ و هر انسانی را که به روانکاویش می‌پرداخت ــ صحنهٔ تئاتر یا معرکهٔ بازی پویای شهوات و تصورات و معانی می‌دید[۵۸]. بدیهی است که شیوهٔ اقبال فروید به هنرمند، کاملاً مشابه فوت و فن روانکاوی است که فروید از آن، برای آشکار ساختن مواد و مصالح روانی که کمابیش عمیقاً پنهان (سرکوب شده یا واپس‌زده) است، استفاده می‌کرد. از این لحاظ، میان فروید و مورلی مشابهت شگفتی وجود دارد، بدین معنی که هر دو، روش‌هایشان را با روشهای معمول در باستانشناسی قیاس می‌کنند؛ امّا در حالیکه این تشبیه یا قیاس برای هنرشناس یعنی مورلی، در عمل، ارزش

58- Freud, Introduction générale, p. 70-71.

کاربردی دارد، برای روانکاو، بیشتر واجد معنایی شخصی و استعاری است.

بدینگونه فروید برای بازسازی همهٔ جهات ذات هنرمند که از اعماق منشش سر برمی‌آورند، براساس هستهٔ شخصیّت وی، فقط بعضی آثار هنرمند را که باشهود روانکاوانه‌اش می‌خوانند، مطمح نظر قرار می‌دهد. به علاوه علی‌الخصوص به ساحات رمزی این آثار توجّه دارد و به ملاحظات در باب شکل اثر، کم اعتناست. معهذا فروید به رغم مسامحه و غفلت آشکارش از جهات عمدهٔ اثر هنرمند، معتقد بود که هر سلوک آدمی، معنی و منطقی دارد و تفسیرپذیر است و شخصیّت، در کوچکترین حرکت و اشاره و در کمترین لغزش (قلمی و کلامی) و در خردترین پرش عضله، مجال نمود می‌یابد[۵۹]. و امّا دلبستگیش به جهان رمزی اثر، به رغم تواضعش در حق مورلی، موجب می‌شود که از نوشته‌های پزبار و سرشاری که در باب صورتِ گویا و بلیغ اثر در دست است و روش مورلی به همان نوشته‌ها شباهت دارد، و (چنانکه قبلاً دیدیم) خط‌شناسی و سیماشناسی (فراست) نیز، کاملاً غفلت ورزد. ازینرو، با وجود آنکه یکبار در نامه‌ای به وایزاکر (Weizsäcker) خاطرنشان ساخته که نسبتی میان خط و چهره‌اش هست، چنین ملاحظاتی در آثارش نادرند و هرگز موجب نشده‌اند که نمونه‌هایی از آنها در تأیید نوشته‌هایش فراهم آید[۶۰].

رسالات فروید دربارهٔ میکل آنژ و لئونار دووینچی، برخی از پیروانش را برانگیخته تا نظریّهٔ استاد را در زمینهٔ هنرهای تجسمی به کار بندند و

۵۹ـ فروید، همان، ص ۳۹.

۶۰ـ دربارهٔ فن وایزاکر نک:

B. Nelson, Freud and the 20th Century, N. Y., 1957.

حاصل غالب این کوششها، فضیحت‌بار بوده است. فروید خود، برخلاف بسیاری از آنانکه آرزومند همتایی با وی بودند، از جزئیات و دقایق هنر تجسمی به زبانی روشن سخن می‌گفت نه به شیوه‌ای کنایه‌آمیز و تلمیحی، گرچه چند گاهی فریفتهٔ نظریّات دوستش Fliess دربارهٔ خصلت جنسی بینی شده بود، نظریاتی که امکان داشت چشم‌اندازی شگفت برای تفسیر آثار هنری بگشاید[۶۱]. (جونز حکایت می‌کند که آندو وقت بسیار صرف شرح و تفسیر زائده‌های بینی‌هایشان می‌کردند!)[۶۲]. بعضی پیروان فروید که نه واجد وسواسهایش، بودند و نه پایبند به حرمت انضباط علمی که فروید رعایتش را بر خود واجب می‌دانست، بی‌آنکه قادر به فهم و درک هنرمند و زمانه‌اش باشند و در اثر هنری نیز فقط به دیدهٔ مجموعه‌ای از رموز که باید کشف و تفسیر شود می‌نگریستند، شتابزده به قلمروی پا نهادند که فروید از ماجراجوئی در آن پرهیز داشت. تفاسیر دانیل شنیدر (Daniel Schneider) بهانهٔ خوبی به دست مورّخان هنر در این بیست سال اخیر داد که به چنین تفسیرهایی بتازند، امّا تعبیرات وی در قیاس با خیالبافی‌های هذیان‌آلود و پریشان‌گوئیهای Groddeck و Sterba، هیچ است[۶۳]. گرودک در ۱۹۲۵، تفسیرش از Madone de Saint-Sixte اثر رافائل را انتشار داد که بنا به تعبیرش، صورت خوشه‌وار خانواده‌ای است که از لحاظ هماهنگی، طنینی غریب دارد. نویسنده پس از مقدمه‌ای مبسوط در

61- Freud, L'Interprétation des re'ves.

در فصل ۶ این کتاب، مشروح‌ترین بررسی نمادگرایی جنسی آمده است. دربارهٔ تعبیر جنسی بینی، ر. ک. به جونز، همان، I، ص ۲۸۹. Fliess می‌گفت: «رابطه‌ای میان مخاط‌بینی و فعالیت تناسلی هست».

۶۲ـ جونز، همان، ص ۳۰۹. هر دوی آنها از عفونت بینی در تعب بودند و «هر یک به بینی دیگری، توجه مفرط مبذول می‌داشت».

۶۳ـ مشهورترین تألیف شنیدر: The Psychoanalysis and the Artist, N. Y., 1950 است.

باب اسراری که این پرده را در بر گرفته و مناسبات آن اسرار با جوهر پایدار زنانگی بنا به تعبیر گوته، به حضور مردی در یک سوی پرده و حضور زنی در سوی دیگرش اشاره کرده، می‌گوید: «... در کنار مرد، تاجی که رمز بهار است قرار دارد امّا نه آنقدر نزدیک که مرد بچسبد، و در کنار زن نیز برجی، که رمز* ... است، امّا باز نه چنان نزدیک که زن لمسش کند»، الخ. و سرانجام نتیجهٔ این شرح نیز بحثی است در باب خصلت دوجنسی بودن اصل الهیّت. به راستی در قیاس با گردوک، مورلی که در نظرش گوش، گوش است و بینی، بینی، مردی می‌نماید که ذهنی ساده و بی‌پیرایه دارد[۶۴]. Sterba که در کشورش** روانکاوی مورد احترام و اعزاز بسیار بوده است، بدانگونه که Frankl با حرارت می‌گوید: «... بطن معماری گوتیک را از دیدگاه روانکاوی کشف می‌کند. به گفتهٔ وی، قوس جناغی، ریشه در طاق قوسی یا هلالی دارد که قوس یا خمیدگی مدوّرش، به وضوح، نایبِ مهبل اصلی (= مهبل مادر) شده است. قوس جناغی را می‌توان ثمرهٔ غریزهٔ سرکوبی و واپس‌زنی دانست، به مثابهٔ کوششی برای رهایی از خاطرات بی‌امان موقعیت ابتدایی در درون زهدان مادر»[۶۵]. برج‌ها، به‌صور مختلف تفسیرمی‌شوند: رمزِ ساق پای مریم (Madone)اند، یا مهبل، و یا اگر فقط یک برج مطرح باشد، نماد نره. فرانکل بی‌هیچ زحمت، ساخته‌های استربا را فرومی‌ریزد و به وی توصیه می‌کند که به

---

* چنین است در اصل (م).

۶۴ـ نک Georg Groddeck, Exploning the Unconscious, Londres, 1950 (مجموع مقالات از ۱۹۲۵ تا ۱۹۳۳)، ص ۳ و بعد.

** در متن partie آمده که باید اشتباه چاپی باشد (م).

۶۵ـ در کتاب Paul Frankl ،The Gothic ., Princeton, 1960، ص ۷۴۸-۷۵۱، نظریات نامعقول Sterba و هذیان‌گویی‌هایی دیگر از همان قماش را دربارهٔ منبع اسلوب گوتیکی در معماری، می‌توان خواند.

مطالعاتی که در نظرش عزیز و گرامی‌اند (یعنی روانکاوی بالینی) بازگردد.

اینگونه تفسیرها به نظرم علی‌الخصوص ناشایست و بیمقداراند، زیرا روانکاوان سر در کتابهای روانکاوی خویش دارند و با بی‌خبری کامل از تاریخ هنر و زیباشناسی، با خود به زبانی سخن می‌گویند که آنرا بی‌آنکه دریابند، از فروید به عاریت گرفته‌اند. آنچه دربایست است، این احالهٔ ساده‌اندیشانه و لایتّغیر معنای اثری هنری به نمود غریزهٔ جنسی یا تحویل و تأویل اشکال و صور هنری به خصائص جنسی ثانوی (دراز، سخت، گوشه‌دار، در مقابل توپر و به هم فشرده و نرم و مدوّر ــ چنانکه گویی روایتی از نظریهٔ Wölffling را دربارهٔ برابری اسلوبهای متقارن به زبانی اخرس و ابتر می‌خوانیم) نیست، بلکه اختیار روشی در تحلیل و غوررسی است که با فعالیّت‌های خلّاقه و گوناگون هنرمند در همهٔ سطوح و مراتب شخصیتش ارتباط صمیمی‌تری داشته باشد، روشی که بالضروره با خود اثر هنری درگیر شود.

Garner Murphy که خود متخصّص در روانکاوی هنری است، در بررسی تأثیر فروید بر دانش روانشناسی در آمریکا، چنانکه انتظار می‌رفت، معلوم داشته است که تأثیر فروید در پژوهش‌های مربوط به تخیّل، کلان؛ ولی در مطالعات مربوط به ادراک حسّی، اندک بوده است[۶۶]. به علاوه اخیراً تحقیقی از Mrshall Bush در باب نوشته‌های فروید راجع به شکل و صورت در هنر که در Psychoanalytic Review به چاپ رسیده، تصدیق دارد که «مسالهٔ اساسی‌ای که فروید در روانکاوی مطرح کرد بدین مضمون که سرشت لذت هیجان‌انگیزی که مردم برخوردار از حساسیّت

66- Murphy "The Current impact of Freud upon Psychology", dans B. Nolson, یاد شده.

زیباشناسی، با مشاهدهٔ بعضی تناسبات میان اشکال در هنر، می‌برند چیست، امری نیست که به زودی دانسته و شناخته شود»[۶۷]. نظریهٔ گشتالیت (Gestalt Theorie) ـ روانشناسی هیئت‌نگر ـ که در ۱۸۹۰ در حوزهٔ روانشناسی به کار بسته شد، متضمّن اصلاحات سودمندی است و امکان حلّ و فصل بعضی مشکلاترا که مکتب فروید برای تفسیر جهات صوری و بصری اثر هنری دارد، فراهم می‌آورد؛ و این تنها یک واکنش، از جمله واکنشهایی است که علیه مکاتب روانشناسی تداعی‌گرا (associationniste) که در آن روزگار بسی رواج داشت و ادراک را به غایت تکّه‌تکّه می‌کرد، به ظهور رسید[۶۸]. و محتملاً منتقدان هنری چون فریدلاندر، ازین پایگاه، به روش بررسی اجزاء گسسته از کلّ (که قرینه‌اش در روانشناسی تداعی‌گرایان هست)، چنانکه پیشتر اشارت رفت، تاختند[۶۹]. همچنین W. G. Constable با الهام از همین دیدگاه است که می‌نویسد: «اثر هنری، مجموعه‌ای از اجزاء نیست؛ بلکه ذات و ماهیّتش در نسبت تنظیم یافته‌ای نهفته است که میان آن اجزاء وجود دارد. نخستین تأثّر تماشاگر از اثر هنری، پیش از آنکه به جزئیاتش، توجه کند، برای فهم آن نسبت یا آن دستگاه مناسبات، بیش از هر چیزی ارزش دارد»[۷۰]. و کوهلر گشتالتیست دیدگاه همانندی داشت آنجا که می‌گفت: «کار سختی است اگر بخواهیم در چهره‌های محبوب، چیزی را که برانگیزندهٔ عطوفت و محبّت ماست از خصائص آن چهره بنا به موازین

67- Marshall Bush, "The Problem of in the Psychoanalytic Theory of Art", The Psychoanalytic Review, Printemps (بهار), 1967, P. 28.

68- Brett's History of Psychology, P. 676 sq.

۶۹ـ در کتاب Gestalt Prychology، نوشتهٔ Wolfgang Köhler، نیویورک، ۱۹۵۹، چاپ اوّل ۱۹۴۷، بررسی روش تداعی‌گرا، از دیدگاه گشتالتی، آمده است.

70- W. G. Constable, Art History and Connoisseurship Cambridge, 1938, P. 15.

قیافه‌شناسی جدا کنیم. مادام که چهره را در کلیّتش می‌نگریم و نه به صورت معرّقی از لکّه‌های رنگین، چنین می‌نماید که اثر محبت‌انگیز چهره، خصلت ذاتی و درونی آنست»[۷۱].

اگر تأملّات نظری بی‌پروا و جسارت‌آمیز نظریهٔ گشتالت را دربارهٔ هم‌ریخت‌بینی (isomorphisme) که امروزه بی‌اعتبار و منسوخ شده، کنار بگذاریم، متوجّه می‌شویم که این مکتب نه تنها به غنای شناخت‌مان از ادراک هنری کمک کرده، بلکه با انجام دادن تحقیقاتی چون تحقیقات Arnheim، راه بررسی بسط و گسترش تصورات هنرمند را، از طریق دسته‌بندی زمانی سلسله طرح‌هایی که زمینه‌ساز تکوین آثار عمده‌ای، چون Guernica پیکاسوست، هموار ساخته است[۷۲]. در تداعی معانی یا پیوستگی تصوّرات و همخوانی آزاد اندیشه‌ها، نزد پیکاسو، یا دیگر هنرمندان با تواناییهای متفاوت، تصاویر غیرکلامی، نقشی مقدّم و اولی دارند که شاید بی‌ارتباط و بی‌شباهت با طرحواره‌ها یا انگاره‌های حسّی ـ حرکتی که ریاضیدانان از قبیل اینشتین تذکار داده‌اند، نباشند[۷۳]. Wertheimer و دیگران که دربارهٔ خلاقیت اندیشه یا اندیشهٔ خلاق تحقیق کرده‌اند، به این پدیده‌ها اعتنا داشته‌اند[۷۴]. نظریهٔ گشتالت، هم کاستی‌هایی دارد که امروزه کاملاً شناخته‌اند و نیز، چنین فضائلی. نظریهٔ گشتالت فقط به ادراک کنونی و حال توجه دارد و عملاً به گذشته، بی‌اعتناست. به موجب آن نظریّه، در تکامل و تطور اشکال، فقط چیزی به حساب می‌آید

71- Wolfgang Köhler, Gestalt Psychology, P. 131.

72- Rudolf Arnheim, Picasso's Guernica: The Genesis of a Painting, Berkeley, 1962.

73- Albert Einstein, "Letter to Jacques Hadamard", dans J. Hadamard, The Psychology of invention in the Mathematical Field, Princeton, 1945.

74- Max Wertheimer, Productive Thinking, N. Y., 1945, Hadamard, op. cit.

که در پیدایی توازن و تعادلی کامل، دست دارد و بنابراین انبوهی از کیفیّات صوری را که گشتالت آرمانی از آن‌ها غافل می‌ماند، قابل اعتنا نمی‌داند. و سرانجام به سیاق بسیاری از نقدهای هنری، از هنرمند، تصویری رقم می‌زند که عاری از خصایَص نمایان هیجانی و عاطفی است. بی‌گمان نظریهٔ گشتالت فاقد آن غنای نگرش پویا به شخصیت هنرمند است که در روش فروید، هست[۷۵].

در حالیکه اکثر روانکاوان، روشی جز روشهای متّکی به رمزهای خاص زبان را (صرفنظر از کاربرد محدود فنون فرافکنی)، قابل اعتنا و معتبر نمی‌دانند، دست‌کم یک تن از آنان آشکارا به ضرورت وسعت نظر بیشتر، هنگامی که در قلمرو هنر، به تجسس و تفحّص می‌پردازیم، توجّه یافته است. منظورم Ernst Kris مورّخ هنر است که به روانکاوی گروید. وی گرچه به نتایج حاصله از کاربرد روشهایی که چندین تخصّص را به هم می‌آمیزند، ایراد کرده و خرده گرفته است، امّا خود با برقراری ارتباط و پیوند میان نظریهٔ گشتالت و روانکاوی نظر موافق داشته، و کوشیده است روشهای معمول در تاریخ هنر و روانکاوی را در وجه نظرش نسبت به هنرهای تجسّمی، با هم تلفیق کند[۷۶]. تحقیقات کریس خاصه به لحاظ بررسی تغییرات سبک و اسلوب هنرمند، متعاقب بحرانی که در رشد و تکامل شخصیتش بروز کرده، روشنی‌بخش است. امّا کریس (هرچند در

۷۵ـ غفلت از فرایند رشد و تکامل و نیز منظور نداشتن فعالیت حسّی ـ حرکتی در ادراک، مورد انتقاد شدید ژان پیاژه (Jean Piaget) در: La Conception de L'espace, 1948, Chez l'enfant، قرار گرفته است. Lauretta Bender در کتابش: Visual - Motor Gestalt Test، که تکنگاری تحقیق وی است، شمارهٔ ۳، نیویورک ۱۹۳۸، سعی دارد که تأکید روانشناسان گشتالتی بر ادراک را، از دیدگاهی پویا، تکمیل کند.

76- Ernst Kris, Psychoanalytic Exploration in Art, N. Y., 1964 (چاپ اوّل در ۱۹۵۲).

استنتاجاتش، از پیرو و دوستش Sterba، معقول‌تر است)، خاصه به اعوجاج و کج‌تابی در هنر (مثلاً کج و کوله شدن آدمها در کاریکاتور) یا به آفریده‌های مبیّن حالتی بیمارگون و نه به آفریده‌های بهنجار هنری هنرمند «سالم و تندرست» علاقه دارد. وی به روشنی میان آفرینش هنری و فرآورده‌های رؤیا و یا محصولات حالات آسیب‌شناختی بیماران، فرق نمی‌نهد، تا آنجا که مسائلی از قبیل قابل فهم بودن اثر و چیره‌دستی هنرمند را که ممکن است به تشخیص بعضی بیماری‌های روانی کمک کنند، بر مسائل شکل و صورت و یا کیفیت هنری، فضیلت می‌دهد[۷۷].

کوششهای ماهرانهٔ کریس و سعی و تلاش ناشیانهٔ دیگر روانکاوان و مورّخان هنر کلاً، برای پیوند دادن بررسی هنر با تخصّص‌شان، نشانگر مسأله‌ای اساسی است و آن اینکه هیچ یک از روشهایی که اینک برای بررسی، هنر رونق و رواج دارد (حتی روشهایی که بیش از دیگر روشها، صاحب اعتبار و ثمربخش‌اند)، قادر نیست به تازه‌کار و نوآموز بیاموزد که چگونه در هنر، هم به دیدهٔ بیان شخصیّت آدمی بنگرد و هم به چشم اثری تجسّمی. ازین لحاظ، شکست فروید در تحقیقش راجع به موسی، سخت آموزنده است: توضیح اینکه فروید با اعمال روشهای مورلی (در بررسی پیکرهٔ موسی) کاری جز بزرگداشت قطعی‌ترین جهات آن روشها، آنهم به صورتی گذرا نمی‌کند. همچنین جهت‌دار بودن تفاسیرش از

۷۷ـ نقد نظریه‌های Kris در کتاب J. P. Hodin, The Dilomma of Being Modern, Londers, 1956, P. 79-80, "E. Josephon ... A Study in Schizophrenic Art. Its Formative Tendency and Social Background". آمده است، و تحلیل مشروح‌تری از دیدگاههای وی دربارهٔ تجربهٔ آفرینندگی (و روانشناسی égo (منیّت) به‌طور کلی، پس از فروید) در:

E. G. Schachtel, Metamorphosis. On the Development of Affect, etc., N. Y., 1959, P. 244.

محتوای رمزی اثر هنری، هرچند که آن تفاسیر در آفتابی کردن قدرت خیال، بسی صائب و موشکافانه و درخشان باشند، معنی‌دار و قابل تأمل است.

روش مورلی، خود، به زعم Wind، متضمن «تفکیک بصری» (dissociation visauelle) در مشاهدهٔ اثرهنری (یا نظارهٔ تفکیکی اثر هنری) است که «نمونهٔ اعلائی است از نوع گسستگی‌ای که بر اثرش، ادراک هر اثر هنری، تجربه‌ای می‌شود که دقیقاً در حاشیه می‌افتد و مورد توجه اصلی نیست»[۷۸]. همچنانکه منتقدان جدید معلوم داشته‌اند، فروید ابزاری قدرتمند و کارساز برای معالجه و مداوای حالات آسیب‌شناختی افسردگی و کشاکش روان رنجوری و بازداری (inhibition) در آمیزش جنسی ساخت که بدون تغییر و دستکاری، به سختی در بررسی شادی و نشاط و عشق و یا در مقولهٔ آفرینش هنری، به کار می‌تواند رفت[۷۹]. ضعف فروید و برخی از پیروانش در بررسی اثر هنری، به مانند ضعف روش «تفکیک بصری» مورلی، شاید فقط صورتی از بحران عمومی‌تر جامعهٔ غربی باشد، بحرانی که تأثیراتش بر هنر به روشنی در پرسشی عنوان شده که سی سال پیش، Gilbert و Khun در تألیف گرانقدرشان: History of Esthetics، با روشن‌بینی شگفتی مطرح ساختند، بدینقرار که: «آیا امروزه می‌توان به اعاده و بازسازی روحیّه و ذهنیّتی نایل آمد که هنر در آن، جای خاصش را میان پرستش و خوارداشت، به دست آورد و با شریف‌ترین حصهٔ وجود آدمی مرتبط باشد، بی‌دعوی احراز تفوقی دروغین؟»[۸۰]. به

۷۸ـ Wind، همان، ص ۳۵. "Art and Doing", William Barrett, Art and Philonophy, انتشارات S. Hook، نیویورک، ۱۹۶۶، ص ۱۷۰-۱۷۱، آن نظریه را از سر گرفته است.

79- Schachtel, op. cit., P. 39 sq. el P. 242-244.

80- Kafherine E. Gilbert et Helmut Khun, A. History of Esthetics, Baltimore,

نظرم کسانی که می‌کوشند تا با همکاری، نگرش صائب و موشکافانهٔ روانکاوی را با نگرش ژرفانما یا سه بعدنمای مورخ هنر، و نیز با حساسیّت کارشناس خبره در ادراک شکل و قالب، پیوند دهند، کاری جز این نمی‌کنند که به آن پرسش، ایجاباً پاسخ می‌گویند.

→ Indiana, 1954.

.P. 547، (چاپ اوّل ۱۹۳۹) مؤلفان در پی اظهار تأسف از جدایی‌ای که در قلمرو تحقیقات زیباشناختی، میان زیباشناس یا دوستدار زیبایی و دانشمند افتاده، و «هر دو، رشته ارتباط، با معلومات زیباشناختی در اعصار گذشته را از دست داده‌اند»، پرسش گسترده خویش را مطرح می‌کنند».

پیر بودو

گاستون باشلار و روانکاوی نیچه*

گاستون باشلار به جای آنکه توجه‌اش را به تکوین عقلانی اندیشهٔ نیچه، و ضرباهنگهایش، معطوف دارد، و به جستجو برخیزد تا بداند که نیچه یک نظام فکری پرداخته یا چندین نظام فکری، و آیا بر تضادهای نظریهٔ معرفتش که در کتاب «**ارادهٔ معطوف به قدرت**»[1] طرح شده، فائق آمده است

---

* Pierre Boudot: "Psychanalyse de la Totalité, Gaston Bachelard". in: NIetzshe et les écrivains français, 1930 a 1960. Paris 1970. p. 229-243.

عنوان مقاله از مترجم است.دربارهٔ گاستون باشلار، رجوع کنید به مقدمهٔ نگارنده بر کتاب «روانکاوی آتش» (انتشارات توس، ۱۳۶۴).

کلک، آبان ۱۳۶۹.

۱ـ شایان ذکر است که کتابِ ارادهٔ معطوف به قدرت (La Volonté de puissance) سرهم‌بندی نابکارانهٔ یادداشت‌ها و مسوّده‌های نیچه، به دست خواهرش الیزابت نیچه است که تمایلات و معتقدات فاشیستی داشت و همسرش Bernhard Förster نازی تمام عیاری بود. بنابراین کتاب مزبور، کتابی دروغین، ساخته و پرداختهٔ زنی صاحب مرام و مسلک فاشیستی است که افکار و اندیشه‌های برادر را تحریف کرده است؛ و تبلیغات نظام هیتلری که نیچه را خودی می‌دانست، مرهون تقلّب این خواهر شیّاد است که چون در ۱۰ نوامبر ۱۹۳۵ درگذشت، هیتلر و صاحبمنصبان عالی رتبه حکومت نازی، تابوتش ←

یا نه، و آیا ابرمرد از آشوبها و اختلالاتی یکّه‌تاز و همه‌گیر زاده خواهد شد یا نه؛ به غوررسی در زبان رمزی نیچه برای وصف عالم می‌پردازد و در این تفحص تا حدّ بررسی روانشناختی فلسفهٔ اولای (متافیزیک) نیچه پیش می‌رود[۲]. باشلار در پژوهشش مربوط به تخیل عالم، چنین شخیص می‌دهد که نیچه، فیلسوف بلندیها و فرازگاههاست. چه جایی بهتر از کتاب L'Air et les Songes که در آن از نیچه سخن بگوید که «**نمونهٔ شاعر عمودگرا، شاعر قله‌ها، شاعر عروج و صعود**» است؟[۳] کاری که **گابریل مارسل**[۴] نتوانست با بررسی این مسئلهٔ انجام دهد که چگونه آثار نویسنده به تشویش و دلواپسی دوران معاصر دامن زده است، باشلار ضمن بررسی «**زرتشت**» و «**اشعار**» نیچه (ترجمهٔ Albert)، صورت داد. به نیروی قلم باشلار، نیچه وحدت از دست شده و انسجام وجود شناختیش را بازمی‌یابد که اینهمه با بعضی ساده‌لوحی‌های گنگ و مبهم **هیدگر**[۵] که حاکی از خودرأیی است، اساساً متعارض است.

از لحاظ باشلار، انسان **تصاویری** زنده از خود که با رمزپردازی ناخودآگاه اعماق سرشت‌اش می‌خواند، بر جهان می‌تاباند. مجموع این تصاویر که مفهوم تخیل، در بر گیرندهٔ آنهاست، با جنبش حیاتی انسان متفکر یا شاعر همبستگی مستقیم دارد. این تخیل، زهدان نگرانیهای

← را گلباران کردند. ر. ک. به:

Ben Macintyre, Elisabeth Nietzshe un la gloire aryenne (Forgotten Fatherland), traduit de l'anglais. 1993. (مترجم)

2- Gaston Bachelard: L'Air et les Songes, Paris, 1944

خاصه فصل پنجم، صفحات ۱۴۶-۱۸۶. به علاوه باید خاطرنشان ساخت که باشلار در آثار دیگرش مربوط به تخیل، مدام به نیچه رجوع می‌دهد:

L'Eau et les Rêves, La Terre et les Rêveries du repos, La Terre et les Rêveies de la Volonté.

3- L'Air et les Songes, P. 147.

4- Gabriel Marcel.

5- Hiedegger.

اوست و رکن سائقهٔ آفرینش. پایهٔ تندیسی است از همان جنس و مادهٔ تندیس و نیز حیات آن ماده است که پس از شکل‌پذیری، به آزادگی و رهیدگی می‌رسد. نظریهٔ باشلار مبنی بر «***قدرت بدوی تخیل پویا***»[۶] از همین اصل ناشی است. بر مبنای این حرکت (یا پویایی تخیل)، اندیشهٔ آدمی ساخته و پرداخته می‌شود، و جهشهای خلّاق نیز، از همان حرکت توشه و مایه می‌گیرند. پس شگفت نیست اگر در پاره‌ای موارد که هوش تسلیم تخیل پویا شده، «***اندیشه به طریق استقراء از حرکت زاده و نتیجه شود***». در این حالت، باید در فکر به جستجو پرداخت تا دریافت کدام تصویر خیال، آن را برانگیخته است. تخیل خام که با ماده ناآشناست، ضدّ تخیل پویاست. همینگونه بعضی عناصرِ عالم، چون خاک یا آب، فعالیت دیگر عناصر، چون آتش یا **هوا** را سدّ می‌کنند. در مورد نیچه که آثارش گواه بر «***روانی بالاطلب و اوج‌جو***» است، هوا، عنصر طبیعی تخیل پویای اوست.

نیچه، نه شاعر زمین است، نه شاعر آب، و نه شاعر آتش. وجود حیاتی زیرزمینی، به وی مجالی برای کار و عمل می‌دهد، نه فرصت خیالبافی. نیچه «***به رازآموزی انفعالی، تن درنمی‌دهد. بلکه بی‌واسطه، ضد زمین، دست به‌کار می‌شود***»[۷]. نیچه رازآموزِ مطلق است و ماده را وقتی که خود بیافریند، می‌تواند شناخت. از پذیرش مالیخولیای باران‌ناک و «***بازی نحس ابرهای تار و باران‌زا که می‌گذرند و سودای نمناک***»، ابا دارد. باید همراه وی، تخیل دربارهٔ ماده و برانگیختهٔ ماده را از این جهت که تصاویرش نمایانگر وحدت شاعرند، آزمود. بارانی که بر کوهساران

6- L'Air et les Songes, P. 146.

۷ـ همان، ص ۱۴۲. در نهایت، می‌توان گفت که نیچه احساس می‌کند زمین وی را به تجاوز فرامی‌خواند.

زرتشت فرومی‌بارد، از مادهٔ آب نیست؛ و این نکته را وقتی درمی‌یابیم که متوجه باشیم که حکیم شرق در تأملاتش در قلب کویر، نمی‌پندارد که ابرهای آسمانِ صحرا، باران‌زاست. بنابراین تصویر خیالی که با چنین صنعتی (آب‌خیزی و آب‌ریزی) آمده، عاری از معنایِ جوهریِ همان تصویر است، و میان آن تصویر و جوهر(ش)، میدانی برای حرکت و جنبش هست. بی‌اعتنایی نیچه به آب، در ایرادی که به **واگنر** می‌گیرد از این قرار که «***شرایط فیزیولوژیکی موسیقی را باژگون کرده***»[۸] به وضوح نمایان می‌شود. کینهٔ واگنر را به دل گرفته، چون واگنر از رقصانیدن (به راه و رسم زرتشت) امتناع داشته، و «***آنقدر در دریا فرو می‌بردمان تا سرانجام عنان اختیارمان را به دست عناصر آب رها کنیم***»[۹]. نیچه برای آب اهمیتی قایل نیست، زیرا آب، پویا نیست، و حضورش حتی وقتی متحرک است، باز سنگین است.

اما امتناع نیچه از پذیرفتن آتش، یکدست و یکپارچه نیست، زیرا عنصر آتش به تخیل پویا وابسته است، گرچه حرکاتش سست و ظریف‌اند. آتش «***تصویرتابیِ خشم، یا فرافکنیِ خشم است***»[۱۰]. چون تندر زودگذر است و همانسان به شتاب ناپدید می‌گردد. «***داغ چیزی به دل آدم نیچه‌وار نمی‌ماند***». وانگهی، خصلت پویای آتش، به صورتی باطل‌نما و متعارض که شگفت است، نمودار می‌شود: «***آتش نیچه، خواستار سرماست***». و این نمونه‌ای است از استحالهٔ نوعی ارزش به ارزشی که از *آن* برتر است، به نیروی خیال. بنابراین، خیال، با نقل و انتقال ارزشها، جنبان و پویا می‌شود. «***شعله همچون مار است، که گردنش را به سوی بلندیهای بیش***

۸ـ همان، ص ۱۵۲.
۹ـ همان، ص ۱۵۲.
۱۰ـ همان، ص ۱۵۳.

از بیش پاک و زدوده، افراشته است»[۱۱]. زرتشت انگبین می‌طلبد که همانند «آتشِ فسرده» است، و «***خورشیدها، ارادهٔ بی‌امان‌شان را پی می‌گیرند، این است (علّت) سردیشان***»[۱۲]. بنابراین، خصایل پویای عنصری که این‌چنین به ضد دست‌نیافتنی‌اش، شدیداً شوقمند است، بیش از غنای جوهری همان عنصر است.

این انکارها، تلویحاً وجود جوهری را تأیید می‌کنند که مشهود نیست، امّا، از غیبتش به وجودش پی می‌بریم، و معلوم می‌دارند که (چرا) نیچه از خود، تصویر شاعری **هواطلب** رقم می‌زند. هوا، مشکل مناسبات میان کون و صیرورت را می‌گشاید. هوا، جوهری است لایزال که فقط با اسناد کیفیاتی خیالی بدان، می‌توان توصیفش کرد. هوا، ندایی است که ما را برای صعود به بلندْجایها فرامی‌خواند. جز این، آنچه درباره‌اش بگویند، افسانه‌پردازی است. هوا، جوهری است که کیفیت‌پذیر نیست، بنابراین می‌تواند معلوم دارد که «***صفت ممیزهٔ وجودیست که با حکمت صیرورتِ تام، مطابقت دارد***»[۱۳]. هوا جوهر بیکرانی است که از میانش چون جسمی که گویی از ماده قوام نیافته است، می‌گذریم. این پویایی عاری از منطق، آشکار می‌سازد که چرا **والری**[۱۴] واقعاً نمی‌توانست شعر نیچه را دریابد. هوا جانشینِ بالاطلبی و استعلاء می‌شود و برخی از صفات آن را داراست، ولی، بر آن این مزیت را نیز دارد که جایش نسبتاً معلوم است، حتی اگر همه جا باشد. در واقع اگر بپرسند «***هوا کجاست؟***»، برای

۱۱ـ نیچه: Poésies، ترجمهٔ Albert، صفحهٔ ۲۷۲، (به نقل از باشلار، مرجع فوق، ص. ۱۵۵).

۱۲ـ نیچه: **زرتشت چنین گفت** («سرود شب»)، به نقل از باشلار در کتاب یاد شده، ص ۱۵۶. (نیچه: چنین گفت زرتشت، ترجمهٔ داریوش آشوری، ۱۳۵۷، ص ۱۵۴) (م).

13- L'Air et les Songes, P. 157. 14- Valéry.

پاسخگویی کافی است که دستها را بالا ببریم و هوا را پیرامون خود، به هم زنیم و زیروزبر کنیم. اما هوا، جای دیگر هم هست. بنابراین پرسش و پاسخ دربارهٔ اعتلاء و هوا، از یک مقوله‌اند: هوا، همان اعتلاست. وقتی عزمِ دست به کاری زدن، پدیدار می‌گردد، هوا، «***هشیاری به کاری است که عنقریب خواهد شد، شعور به تصور یا مفهومی است که ما را از چنگ اراده‌ای درهم فشرده و توده شده، می‌رهاند***»[15]. این بلندْجایها، توان‌بخش‌اند، و کار در آن فرازگاهها، مؤثر است و موفق، و به سبب سکوت حاکم، طنین‌افکن. وجود، پس از کار، خاموش می‌شود، نه از اینرو که تلاش خسته‌اش کرده، بلکه بدین جهت که در فضایی قدسی، تحقق یافته است.

مسئله‌ای که منظومهٔ «زرتشت» مطرح می‌کند، گذار از منطق نمادی اخلاق، به ارزشگذاری طبیعت (فیزیک) است. باشلار معتقد است که پرداختن به این مسئله، به عهدهٔ مصلحین اخلاقی و علمای اخلاق است. باشلار که در نظرش، تخیل، از لحاظ روانی دارای ارزشی اساسی است، از خود می‌پرسد: چگونه می‌توان از تصاویر طبیعیِ (فیزیکی) برخاستن در هوا، به اخلاقیات پویایی دست یافت؟ این نکته برای نیچه که در آثارش، شعر «***زمینه‌ساز اخلاق است***»، اهمیت دارد. بدینگونه، تصویر پرواز، برانگیزندهٔ اخلاقیات بالاطلبی و جهش برای گذشتن از خط و مرز است. برای تخیل، پرواز، فوت و فنی که به کار باید برد، و یا قوهٔ محرکه و ماشینی که اختراع باید کرد (تا پرولز ممکن شود)، نیست؛ بلکه پرواز، ماده‌ای است که لازم است استحاله یابد. بنابراین شگفت نیست که اخلاق از دیدگاه نیچه، بر مبنای تصاویرِ خیال استوار است، زیرا تصاویر خیال،

15- L'Air et les Songes, P. 159.

دارای حیاتی مستقل و زایندهٔ اندیشه‌ای ویژه‌اند. پس، اخلاق با ضرورتی دست و گریبان است که همانا خلاقیتی است که اذن دستیابی به ماوراءالطبیعه را می‌دهد.

اگر تصویر خیال اینچنین با اخلاق پیوستگی دارد، از اینروست که تصویر خیال، عامل فعالیت و دست به‌کار شدن و اقدام است. و پس‌زمینهٔ کار و عمل، ارزش‌هائیست که بر اثر پیشتازی فعل که خود، آفرینندهٔ آن ارزشهاست، به فعل و کنش تبدیل می‌شوند.

چیزی که عقل از فهمش عاجز است، با عزم دست به کار شدن که هم‌پیمان تخیل است، متحد می‌شود. و این عزم و همت که به اندازهٔ تصویر خیال، سریع‌السیر است، برای افزایش سرعتش، بر خود متکی است. بنابراین، وفور تصاویر خیال در شعر نیچه، «***فیزیک تجربی اخلاقیات***» را به ما عرضه می‌دارد. تنها قرینهٔ این تجربه‌اندوزی، «طلب جام»[۱۶] **گرال**[۱۷]، یا جستجوی حجرالفلاسفه (در کیمیاگری) است. این تجربه، در جهانی که «***خصلتی پهلوانی می‌یابد***»، و در طبیعتی که فی‌نفسه به حیاتی پر برکت و شکوفان می‌رسد (که طبیعت، به همین سبب اوج و اعتلاء می‌یابد)، سلسله مراتبی برقرار می‌کند. پایه‌های این «فیزیک» بر ***وحدت تنگاتنگ میان مادهٔ انسانی و طبیعت، مبتنی است: «جهان، در درون ما به خیالبافی‌های پویا، می‌پردازد».***

تخیل که بر مبنایش، جهان خلق می‌شود، و طبیعت، به وجهی اخلاقی و مابعدالطبیعی رشد می‌کند و می‌بالد، تنها، بیانگر عملی ارادی و

۱۶ـ در فرهنگ اروپا، قبل از مسیحیت و بعدِ از آن، جامی مرموز یا گوهری اسرارآمیز است که به زعم هنری کربن، قرینهٔ جام کیخسرو و یا جام جهان‌نمای ماست (م).

17- Graal.

اختیاری نیست، بلکه ایضاً مبین کشش «***پنداره‌های لایزال***»[۱۸] برای کسی است که به سویشان پر می‌کشد:

برترین صورت فلکیِ وجود
صحیفهٔ پنداره‌های لایزال
تویی که به سویم می‌آیی.[۱۹]

تخیل، سیر کون و صیرورت را در جهت مخالف، یا به صورتی وارونه، برمی‌انگیزد. وجودی که به کون و صیرورتش دلبسته بودیم، زیرا به حدس و گمان، خویشتن و او را، یکی و یگانه می‌پنداشتیم، آشکار می‌گردد که درست مثلِ خود ماست. در وجودش ضرورتی هست، همانند ضرورتِ وجودِ ما، اما، آن ضرورت، مبتنی بر کون و صیرورت یا شدنِ پویایی است که متقابلاً سیر و حرکت به سویش را ارزمند می‌کند. «***ذات تخیل و ذاتِ اخلاق، بیش از آنچه روانشناسی عقلانی می‌پندارد (که همواره تمایل دارد تصاویر خیال را تمثیل یا*** allégorie ***بداند)، همدست‌اند***»[۲۰]. بدینگونه انشقاق و دوگانگی میان وجود و موجود (یا **هستی و هست**) مرتفع می‌شود. آنها هر دو از یک گوهرند، و هر دو به حرکتی همانند اما در جهات مخالف هم، متحرکند؛ و این حرکتِ همانند در دو سوی مخالف، در عین حال، آزادی اولیٰ (مابعدالطبیعی) و وابستگی متقابلشان را از لحاظ اخلاق، به اثبات می‌رساند. همچنین، این نکته، معلوم می‌دارد که «**تخیل، بیش از خرد، نمودگار وحدتِ جانِ آدمی است**». اما معنای دیگرش نیز این است که دوگانگیِ تن و روان، از میان برخاسته، و آن دو، یگانه گشته‌اند، و یورش و

۱۸ـ نیچه: «اشعار».

۱۹ـ نیچه: «اشعار».

20- L'Air et les Songes, P. 175.

حمله‌وری، مبنای فیزیکی دارد؛ و تفکّر ملازم با آن، سرچشمهٔ استحالهٔ ارزشهاست. حلقهٔ بسته روان ــ تن ــ طبیعت، می‌شکند و همراه با «***احساسِ خواست و طلب***»، و نتیجتاً با عزمی اخلاقی که آدمی در برابر بعضی عناصر، مثلاً رویاروی خورشید طالع، جسماً احساس می‌کند، به هم می‌آید. طلوع خورشید، رمز بیداری عالم است که (عالم بیدار شده را) به جنبش وامی‌دارد و برمی‌انگیزد تا در زندگانی نوی پیش بتازد. بدین جهت، «***سپیده‌دم، حس درونی یا حس مشترک وجود طالع ماست***»[۲۱]. فجر، اصل بازگشت جاودانه است که خودبه‌خود بازنمی‌گردد، بلکه وادارش می‌کنند که بازگردد. فجر یا سپیده‌دم، صورتِ اثباتی و تحصّلیِ عملی انفعالی است. بنابراین باید بازگشت جاودانه را از جمله «***بیداریهای ارادهٔ معطوف به قدرت***» که به حلقهٔ اراده و هشیاری به داشتن اراده وابسته است، محسوب داشت.

اینچنین روانکاوی عمودگرایی، تکوین مابعدالطبیعهٔ نیچه را آشکار می‌سازد. تصاویر خیال پویا، عملی جسمانی (فیزیکی) می‌آفرینند که هشیاری به داشتن اراده، از آن زاده می‌شود.

این پویایی، که همانند هر آفرینشی بی‌سبب و بهانه است، با اینهمه بر ضرورتی درونی، درست همانند قصد و نیتی که کلیت جهان را نشانه می‌گیرد، متکی است. آن پویایی، صیرورتی است خواهان گدازش در وجود، با این یقین که آن وجود نیز، خود، نفسِ صیرورت است و میان آن دو، کشش متقابلی هست. این دیالکتیک را می‌توان چنین بیان کرد: «***وجودی که بالا می‌رود و به زیر می‌آید، وجودی است که همه چیز با وی در فراز و فرود است***»[۲۲]. بنابراین، وحدت مابعدالطبیعی شعر نیچه، به درستی

۲۱ـ همان ص، ۱۷۹.

۲۲ـ همان ص، ۱۸۳.

مرهون اتحاد تصاویر خیال با اندیشهٔ اخلاقی است. آنچه رفیع است، ژرفا می‌یابد، و عملِ در شرفِ وقوع، همزمان، سیر و نظر و مشاهده‌ای فعال است و گشوده بر دنیای ممکنات و پذیرای هر ممکنی.

باشلار، ما را با نیچهٔ رهیده از جنّی که مُلک وجودش را مسخر شده بود، و اینک در قاموس‌اش، «*قوی*» به معنای «*زاهد و پارسا*»ست، و «*قدرتمند، به معنای مشکل‌پسند در آفرینندگی*»، و «*حرکت، مفید معنیِ نظر به لایتناهی*»، و «*اراده، به مفهومِ حضور واقعیتی خجسته و فرخنده*» آشتی می‌دهد. باشلار، تنها نویسنده و تنها متفکری است که توانسته دواری را که از نیچه عارضمان می‌شود، به صفا و خلوص دلواپسی‌اش، مربوط کند.

گاستون باشلار Gaston Bachelard

بذر و خرد در شعر پل الوار*

با خفتن همچو خاکستر زیر شعلهٔ آتش
اختیار را زکف داده‌ام؟
نه، خوابم و به رغم قدرت شب
چون کودکی می‌آموزم که بیداری در پی است.

پل الوار

بذر و خرد، دو قطب جاودانگی و بیمرگی شاعرند. شاعر همچون بذر ودانه، باری دیگر زاده می‌شود، و به نیروی خرد، می‌ماند. تصاویر جوانِ شعرش، و قدر و ارج انسانی وی که حقیقی است، بازگشت جاودانه‌اش را می‌نگارند. شعری که نشان از صداقتی بیواسطه و مستقیم دارد، تُندهٔ عالم است، و نیز دارندهٔ حکمتی، حکمتی نیرومند. در چنان شعری، عصارهٔ بشریّت گرد آمده است. ویلیام بلیک (William Blake) می‌گفت: هر جرقّه،

---

* Europe, juillet - août 1953, Paul Eluard.

ماهنامهٔ کلک، خرداد ـ تیر ۱۳۷۸.

«دوزخی در خود دارد». جرقهٔ پل الوار، از آن هم بزرگتر است: چون دوزخ را نیز می‌سوزد، پس‌مانده‌های مندرسِ قلب آدمی را به آتش می‌کشد، و همهٔ خبثی را که موجبِ کم شدن شعله می‌شود، می‌زداید. جرقه، تُندهٔ آتش است، قلبِ عشق انسانی است. جرقّه، در شعر الوار مبلّغ آزادی است. همهٔ شعرها(یش) را بخوانید. از آتش فرایندهای که در سرتاسرشان پخش است، پاره‌ای، عنصری برگیرید، آنگاه خواهید دانست که روشنایی از کجا می‌تابد. آری در شعر الوار، تصاویر خیال جوانه می‌زنند، می‌رویند، و با قامتی کشیده می‌بالند. در شعر الوار، تصاویر خیال، خردورزاند و سخنِ حق می‌گویند. برخوردار از یقین خردی بیواسطه‌اند که اگر جوّ حاکم بر آدمها، از دولت سادگی قدرتمند و سالمی، پاک باشد، از کسی به کسی دیگر نشت می‌کند.

چه شعفی، چه قدرت شعفناکی که قلب کلام، (از زبانِ شاعر) فی‌الفور، سخن حق بگوید، چون که واژه‌ها به شعلهٔ نخستینشان بازگشته‌اند، چون که

واژه‌های گیرافتاده در دوزخ،
به نیروهای پُرخیر و برکت شاعری و به همدلی و همدمی تخیلی راست قامت، پیوسته‌اند.

پل الوار، پیش از سرودن Phénix (فقنس، هما، سیمرغ) که رستاخیز یا تجدید حیات آتش است، همهٔ تصاویر خیالش را پرومته‌گون کرده بود، و در ناف همهٔ سروده‌هایش، جرقّه‌ای خلاق افروخته بود. در آن اشعار، حتی گل‌ها نیز حشراتی رخشنده و تابانند و بر فراز کشتزارها در پرواز:

کشتزارهای گلگون و سبزفام و زرد رنگ، حشراتی فروزانند.

و نیز در آن اشعار، تخم‌های گیاهان که الگوی آدمیانند، در دل خاک می‌دانند که نقششان گسترانیدن خوشهٔ گندم در روشنایی روز است و تأمین برکتِ خرمنی که به نیروی اراده و خرد انسان، فراهم آمده است:

تُندهٔ سیاه گندم که به خورشید خیره شده

دیالکتیکِ زندگانی بدوی، (سیاهی) و تابشِ فروغی است که فراچنگ آدمی آمده و مسخّر وی گشته است. شعر به همهٔ قوای طبیعت اندرز می‌دهد که از زمین بیرون آیند و بر هاویه چیره شوند و خورشید را در جا، ثابت نگاه دارند.

زیرا زندگی سراسر خواهان بینایی روشنایی است، و هر وجود می‌خواهد همه چیز را به روشنی ببیند، یعنی نیک بشناسد و ملحض کلام اینکه تخم یا بذر، خردپسند و خردورز است.

نیک و روشن دیدن در چشم راستِ جغدان
نیک و روشن دیدن در قطرات گیاه راج
در لانهٔ زیر خاکی انباشته از تاریکی گدازان
نیک و روشن دیدن در دستِ جانورکوری که روزیش را در دل خاک می‌جوید
در بالی که بس بلند افراشته شده
دردار دوست، گیاه فیلسوفان
در آن همه چیزهای دانشمندان.

شعر هزار درس می‌گوید تا به ما نگاه کردن را بیاموزد و شهامت خیره شدن در چشم خورشید را عطا کند. بدینگونه شاعر، در درون ما، ذاتی را که بیناست و جهان را با مستقیم نگریستنش درمی‌یابد، قوّت و صلابت

می‌بخشد. در اشعار الوار، کلّی نگاههای روشن و روشن‌بین و روشنگر هست. کاری که مستقیماً به دست شاعر انجام می‌گیرد، عزم دیدن و نمودن است.

امّا شاعر، با این نگاه شعله‌ور، جهان را دگرگون می‌کند. جهان، به مجرّد آنکه شاعر نگریستنش، دیگر چندان کدر نیست؛ جهان هنگامی که شاعر بدان تحرّک بخشید، دیگر چندان سنگین نیست؛ جهان، زمانی که شاعر سرود آزادی انسان را در کشتزارها و بیشه‌ها و باغ و بستانها سر داد، دیگر چندان در زنجیر نیست؛ جهان وقتی که شاعر انسان را به پُردلیش آگاه و هشیار کرد، دیگر دشمن‌خو نیست. شعر، بی‌وقفه، آگاهمان می‌کند که انسان، زاده شده است. چنین است تحقیقاً موجودی که چون به قدر کفایت روشن می‌بیند، تخمی یا بذری شده است آفرینندهٔ قدرتِ اینک صاحب اختیار خود و عناندار جهان بودن:

نیک و روشن دیدن در نغمهٔ غوکان
در آشوب حشرات
در گرمای یکنواخت ناب
در باد سخت زمستان گذشته
در جهانی مرده و زنده.

همهٔ این نگاههای حاکم را در شعرِ: «به مقیاس انسان» بازمی‌یابید. می‌توان این شعر را بسان بسیاری دیگر از اشعار الوار، به معنای پیدایی زندگی و تحول نوینی که سراسر کره را از طبیعت تا انسان دربرمی‌گیرد، تحلیل‌وتفسیر کرد. بی‌تردید، قوایی‌که رؤیت (شاعر)اند، مسیر موجودات را به درستی تعیین می‌کنند. امّا شاعر تحقیقاً دلائل شاعرانهٔ این سیر

صعودی را عرضه می‌دارد. شاعری که اشعار: «چشمان بارور»، «فراهم آوردنِ مجال دیدن» و «دیدن»، را سروده، نیروهای رؤیت و بینایی را در بسی اشعار انباشته است، و به پویایی روشنایی و نوری که انسانی شده، دست یافته است.

بدینگونه با تأمل در هر شعر الوار، قوّهٔ دگرگون‌سازی‌ای نوین را که آنِ تخیّل است، می‌شناسیم. آفرینش هر تصویر خیال، در واقع «فراهم آوردن مجالی برای دیدن» است. چیزی که درست دیده نمی‌شد، و بر اثر انس و آشنایی که کاهلی می‌آورد، به چشم نمی‌آمد، از آن پس، موضوعی نو برای نگاهی نو می‌شود. نگاهی که فروغ الوار بدان تافته، هرچه را که در گذشته بیهوده بوده است، می‌سوزد، و آیندهٔ نزدیک را در آینهٔ تصاویر خیالِ زیبا، نظاره می‌کند. شاعر تصاویر تاریک را، زیبا می‌بیند و اینچنین گوشه‌ای از سرنوشت بشر را بر ما عیان می‌سازد، و بدینگونه، بنا به اصطلاح محبوب بودلر، یاریمان می‌کند تا پرده از نیروهای تقدیر (forces destinales) برگیریم.

خواهند گفت سرنوشتی که با تصویر خیال زیبا و خجسته و آرام‌بخشی، راهگشای آینده است، بسی خُرد و ناچیز است. امّا نیروهای آینده، نیروهایی دسیسه‌ساز و توطئه‌گرند. اگر در قلب آدمی، تخم خوشبختی بیفشانید، جرقهٔ امیدی بیفروزید، بیدرنگ آتشی نو و راهدان و بخرد، در سراسر زندگیش، شعله‌ور می‌شود. پُل الوار گفته است که شاعر، الهام‌بخش است. آری چنین است، ولی خیرش ادامه می‌یابد: یعنی با گشودن راه الهام بر آدمی، قوهٔ محرکهٔ بیداری را به وی ارزانی می‌دارد. من در سراسر آثار پل الوار، بیتی نمی‌شناسم که خواننده را در سیه‌چال نومیدی و کویر خشک بی‌اعتنایی و خودپسندی‌ای مبتذل و یکنواخت، به حال خویش رها کند. برای خواندن اشعار الوار، باید

پذیرندهٔ الهام انسان‌سازش بود، وچیزهاوزندگی و آدمها را دوست داشت.

امّا این نیروهای سه‌گانهٔ همدلی و همدمی، نه همچون کلیّاتی فلسفی و درس اخلاق عمومی، بلکه در جزئیات و دقایق هر شعر و در کارمایهٔ درونی هر بیت، به ما اعطا شده است:

با شرارهٔ هر نغمه بی‌هیچ ناهماهنگی درکلام

شعری زیبا، اصلی بیواسطه سوزان است، محور خوشبختی است، راه اشراق است، صراطی مستقیم و ظریف و بخردانه است که یکراست به پُردلی و شهامت می‌انجامد. اشعار الوار، نمودار اعتماد و الگویِ پویایی نیرومندِ روان است:

آسایش، خیره، جایگزین خستگی می‌شد

اگر خواهانِ استقراء بیداری و ولادت و نوشدگی و جوانی و برنائی از شعر در روانِمان باشیم، دیگر از قوّهٔ حقیقی اشعاری که در لوای ققنس (Phénix) گرد آمده‌اند به شگفت نمی‌آییم. خیر و برکت نیروهای خارق‌العاده‌ای که در این اشعار انباشته شده به ما نیز می‌رسد. هر شعر از مجموعهٔ Phénix، اسطوره‌ای درهم فشرده، اسطوره‌ای جوان گشته، اسطوره‌ای تقلیل یافته به اساسی‌ترین «ویتامین»های روانی آنست. در تاریخ ادیان، هزاران افسانه از مرغیِ که با گردآوری گیاهان خوشبو و شکوه‌آفرین و مایهٔ افتخار، کندر یا عسلبند و خرزهره، هیمهٔ سوختن‌اش را فراهم می‌آورد، بجا مانده است. و پل الوار با ترکیب نوین این گیاهان خوشبو و قویّاً وحدت‌بخشیدن به این ترکیب، آنچنان که صمغ (راتیانج) و شراب به هم می‌آمیزند، می‌نویسد:

در هیمهٔ زنده‌سوزی ما، هر چیزی هست
میوهٔ کاج، نهال مو
و نیز گلهایی قدرتمندتر از آب.

هنگامی که همه چیز برای سوختن آماده شد، ققنس چون شاعر، از گرمای خاص خویش، آتش می‌گیرد، و سراسر شعله‌ور می‌شود، و چنان می‌سوزد که کمترین خاکستر از او به جا می‌ماند. و در یک روز، سپیده‌دمان می‌شکفد و در ظلمت شب، روی در نقاب خاک می‌کشد. در یک روز، بهار و خزان را می‌زید، و قوّهٔ بهاران و حکمت شبانگاهان را تجربه می‌کند. ققنس افسانه، ۳۶۵ پر دارد. و بدینگونه نمودگار دونوزایی است: نوزایی هر روزینه، بر فراز خانهٔ زیرزمینی شب:

آفرین که دلِ خاک، تارک افلاک شد
و نوزایی خورشید که حاکی از حقیقت مطلق بهاران است:
بهار ما، بهاری است که حق با اوست.

ققنس دارندهٔ ۳۶۵ پر، به راستی مرغ طبع الوار، و رمز زندگانی‌ایست که هر روزش را شعری ویژه است و هر سالش را کتابی، نشانی.

ققنس در شامگاه زندگانی، حقیقتاً، به حکمتش جوانسال است و به فرزانگیش نیرومند، و تا تخمش، لبریز از حکمت و فرزانگی است، و حکمتِ عمری دراز را در تخمش، به ودیعه می‌گذارد. این ققنس، والد خویش است، و از حیاتش در مرگ یقین دارد، و زندگانیش در ماوراء، دسترنج و دستاورد خود اوست، و کار تجدید حیاتش را به دستِ اثرش که لبریز از انسانیّت و مردمی است، سپرده است. آری اینست پل الوار.

که دوباره زاده خواهد شد و در کتاب نیمه‌باز، به میان ما بازخواهد

گشت، و سرتاسر میزی را که کتاب بر رویش گشوده است، تابناک خواهد ساخت. زنده است، همچون مرغ افسانه. در کتابش، چنانکه در افسانه:

همه چیز به رنگ سپیده‌دمان است.

برای شما، برای همه، در تصویر خیالی که درست بهنگام، برای بیدار کردنتان و جان دمیدن در تنتان و بخشیدن گوهرِ حیاتِ عقل و عشق به شما، فرامی‌رسد، زنده است؛ و آن زندگانی‌ایست که چون دیگربار آغاز می‌شود، پس می‌بالد و به نیروی جوانسال و تطهیر شده در آتش، هر بار، آغازی نو دارد. اسطورهٔ ققنس، اسطورهٔ تجدید ولادتِ تدریجی و دیالکتیکی زندگانی و مرگ است، دیالکتیکی که در آن، به وضوح تمام، معنای زندگانی فراگیر، زندگانی‌ای که طومار دردها و تلخکامی‌ها و نومیدی‌ها و مرگ و شکست را درمی‌نوردد، بر مرگ فزون می‌آید.

دهلیزی که در آن، خواب را بیداری نیست و بن‌بست و خستگی
به آتشی دست‌افشان، درخشیدن گرفته‌اند
جاودانگی، بال گسترده است.

اشعار الوار، ابیاتِ الوار، ترکیبی است که در آن، نوآوری و استواری، یکدیگر را قوت و استحکام می‌بخشند، و ثابت و متحرک، جنبان و ایستا، ضدّ هم نیستند، و جوانه‌زدگی و خِردمندی، همکاری دارند. تصاویر خیال در بساطت مطلقشان، وسیله‌ای می‌یابند تا در عین حال، زیبا و راستین باشند. ازینرو شعر الوار، همواره، بشردوستی‌ای در کار و نیروی پایدار نوشدگی انسان، باقی خواهد ماند.

جلال ستاری

از خوانده‌ها دربارهٔ مارسل پروست

در اکتبر ۱۹۱۲، مارسل پروست که در عالم ادب هنوز تقریباً ناشناس بود، برای سازمان انتشاراتی گالیمار، دستنویس Du coté de chez Swann نخستین جلد از رمان عظیمش A la rechrche du temps perdu را فرستاد تا در صورتی که قبول افتد، به چاپ برسد. در ۱۳ دسامبر همان سال، آندره ژید که یک تن از مشاوران N. R. F به مدیریت گاستون گالیمار بود، دستنویس را با خوارداشت ردّ کرد، از جمله بدین بهانه که «پر از داستانهای دوشس‌هاست». پروست دستنویس را به ناشر جوان دیگری به نام برنار گراسه (Bernard Grasset) سپرد و سرانجام رمان به هزینهٔ مشترک پروست و گراسه به چاپ رسید (در نوامبر ۱۹۱۳)[1] ولی بعدها

۱ـ این نخستین مجلّد را ناشران دیگری هم رد کرده بودند. تلاش خستگی‌ناپذیر پروست برای یافتن ناشر و مکاتباتی که در این باره کرده، «رمان یک رمان» است و همهٔ آن نامه‌ها در مجلد ۱۲ مکاتبات وی که به همت Philip Kolb گرد آمده به چاپ رسیده‌اند. فیلیپ کولب که در ۱۹۹۲ درگذشت مکاتبات پروست را در ۲۱ جلد به چاپ رسانده است.

گالیمار که به اشتباه فاحش خود پی برده بود، پس از جدالهایی چند، حقوق نشر آثار کامل پروست را به دست آورد و ژید در نامه‌ای به پروست، عذر تقصیر خواست و از جمله گفت: رد دستنویس از جانگدازترین موارد تأسف و پشیمانی‌های وی در زندگی است و شرم دارد که چنین اشتباهی کرده است.

این خطاکاری مردی که از چون و چند حیات ادبی عصر نیک آگاه بود پرمعنی است و نمودار آن است که اثر از همان آغاز، به سبب غرابت مضمون و شیوهٔ نگارش، حتی چالاک‌ترین منتقدان را نیز که به محافظه‌کاری شهرت نداشتند، بیراه کرده است. با این همه، بعضی از خوانندگان، بی‌درنگ، عظمت و اهمیت کار را دریافتند و برخی منتقدان و نویسندگان نیز آنرا نپسندیدند و حتی به هیچ نشمردند و در نتیجه، رمان از آغاز، دوستان و دشمنان گرم روی پیدا کرد. ژان ایو تادیه (Jean - Yves Tadié) استاد دانشگاه که مسئول چاپ آثار پروست در مجموعهٔ پلیاد بوده است، در کتاب Proust (۱۹۸۳)، عکس‌العمل‌های گوناگون بلندپایگان ادب فرانسه را در قبال رمان عظیم پروست، شرح می‌دهد[۲] و معتقد است که این واکنشهای متفاوت، نمایانگر اندیشهٔ نسل‌های پیاپی است همان‌گونه که هر نسل، اپرای واگنر را به شیوه‌ای نوکارگردانی می‌کند. از جمله ستایندگان نخستین پروست، ژان کوکتو و لوسین دوده (Daudet) پسر آلفونس دوده بودند و جلد دوم رمان عظیم پروست به نام A l'ombre des jeunes filles en fleur (که در ۱۹۱۹ به چاپ رسید)، به همّت و پایمردی لئون دوده برادر لوسین، جایزهٔ ادبی گنکور را ربود. اما پل کلودل، عوالم پروست را که به گمانش، جهانی بسته و تهی و فاقد معنای

۲ـ ژان ایو تادیه، صاحب اثر دیگری است به نام: Proust et le Roman.

حماسی و هرگونه تعالی است، مردود شمرد. فرانسوا موریاک نیز به رغم ستایش هنر پروست، تاسف خورد که دنیایش فاقد خداست. همچنین برنانوس که معتقد بود: درون‌بینی هراسناک پروست، راه به جایی نمی‌برد. آندره ژید که مرتکب بزرگترینَ خطای ادبی قرن شده بود، در قیاس پروست با مونتنی و بالزاک، از اظهارنظر صریح و بی‌پرده، خودداری ورزید. و لویی آراگون و آندره برتون، و کلاً سوررآلیست‌ها پروست را تحقیر کردند، همچنانکه به جیمز جویس و داستایفسکی وقعی نمی‌نهادند. آنان اصولاً از رمان نفرت داشتند، حتی اگر اثر نویسندهٔ نابغه‌ای‌باشد. برعکس ادمون ژالو (E. Jaloux) پروست را به جهت جستجو و کندوکاوش در ناخودآگاهی ستود[۳]. پل والری نیز چون کوکتو، تحسینش کرد.

پس از جنگ جهانی دوم، دست‌چپی‌ها چون سارتر و مارکسیست‌ها، پروست را هم‌پیمان ارتجاع قلمداد کردند و پدر اگزیستانسیالیسم مدّعی شد (Situation II) که پروست، همدست بورژوازی است زیرا اثرش به نشر و اشاعهٔ اسطورهٔ (اصالت) سرشت انسانی یاری می‌رساند.

۳ـ ایضاً نک: Charles Blondel: Quelqes progrès dans l'étude du coeur humain: Freud et Proust, 1924.

دکتر شارل بلوندل کتاب دیگری تالیف کرده است به نام: La psychographie de Marcel Proust. 1932.

پروست واضع نظریّه معروف به intermittence du coeur یعنی افت و خیز و فراز و فرودِ روان است: cette ame humaine dont une des lois est l'intermitence. من نخستین‌بار این اصطلاح از زبان استاد ژان پیاژه در درس‌های روانشناسی شنیدم.

بعضی راه درازی را که پروست پیموده تا سرانجام زمان را بازیافته است و بدینگونه توانسته به روانش وحدت بخشد، همانند تلاش دراز نفس پارسیفال (Parsifal) برای دستیابی به جام مقدس گرال (Graal که یادآور جام جهان بین ماست) دانسته‌اند.

اما رویهمرفته خرده‌گیری‌ها از چاپ Le coté de Guerrmantes (۱۹۲۰) به بعد، اندک‌اندک فروکش کرد و کلاً جای به تحسین و تمجید سپرد. منتهی همان‌گونه که یادآور شدیم، همهٔ این ستایش‌ها و نکوهش‌ها معلوم می‌دارند که جملگی دریافته‌اند که چیزی به بازار آمده که هویتش هنوز به درستی شناخته نیست و اسرارآمیز است.

با این همه مجله‌ای[۴] در ۱۹۶۶ خاطرنشان ساخت که هنوز در سال ۱۹۶۳ یعنی بیش از چهار سال پس از مرگ پروست (به سال ۱۹۲۲ در ۵۲ سالگی، چند ماه پس از آنکه نگارش رمانش را به پایان برد)، شمارگان رمان‌هایش به پای شمارگان سه رمان آخر فرانسواز ساگان نمی‌رسد.

اما از آن پس ورق برگشت. در همان سال ۱۹۶۶، شمارگان رمان‌های پروست به ۱۷۰۰۰۰۰ نسخه رسید و بی‌گمان چاپ Un Amour de Swann به سال ۱۹۵۴ در قطع کتابهای جیبی، در افزایش شمار خوانندگان آثار پروست بی‌تأثیر نبوده است.

امروزه آثار پروست به ۱۹ زبان (منجمله فارسی) برگشته است. بسیاری از مدارس و خیابان‌های فرانسه به نام پروست نام‌گذاری شده و تمبر پستی با تصویر وی به چاپ رسیده است. تحقیق و پژوهش و رساله‌نویسی دربارهٔ احوال و افکار وی بسیار است که بعداً به برخی از آن‌ها اشاره خواهم کرد و پروست‌شناسی، بازاری گرم دارد تا آنجا که به قولی، هفته‌ای نیست که در فرانسه و یا جائی دیگر، تحقیق و بررسی و مقاله‌ای دربارهٔ پروست به چاپ نرسد. همتای پروست در شهرت و محبوبیت، سلین است و در واقع آن دو، محبوب‌ترین نویسندگان فرانسه در قرن حاضر محسوب می‌شوند. در همین زمینه گفتنی است که در سال

4- L'Eévément, mars 1966.

۱۹۸۷، مجلهٔ lire به اتفاق نشریهٔ El Pais چاپ اسپانیا و تایمز انگلستان و La Stampa ایتالیا و Die ziet آلمان از خوانندگانشان، دربارهٔ بزرگ‌ترین نویسندگان اروپا پرسش کردند و پاسخ این بود: (به ترتیب) شکسپیر، گوته، سروانتس، دانته، کافکا، مارسل پروست (مقدّم بر مولیر و ولتر و بالزاک)[۵]. امّا گفتنی است که برحسب گمانه‌زنی‌ای در انگلستان، مردم پروست را بزرگترین نویسنده جهان، برتر از شکسپیر و جین اوستین و تولستوی و دانته و سروانتس دانستند! به زعم مفسّران، فیلم دو ساعت و نیمهٔ رائول روئیز (Raoul Ruiz) به نام: Temps reterouvé (Time Regained) در این محبوبیّت دخیل بوده است. در گمانه‌زنی دیگری در انگلستان، مردم در پاسخ به این پرسش که افسوس نخواندن چه کتابی را بیش از هر کتاب دیگر می‌خورید؟ گفتند افسوس نخواندن رمان پروست را[۶].

تحقیق و بررسی و رساله و تذکره‌نویسی دربارهٔ پروست به راستی بیشمار است و این بنده البته از همهٔ آن نوشته‌ها آگاهی ندارد، اما چند تا از آنها را خوانده است که نظر به اهمیتی که منباب فهم درست‌تر رمان‌های وی دارند، اجمالاً به معرفی‌شان خواهد پرداخت. اما پیش از آن، ذکر این نکته را خالی از فایده نمی‌داند که عناوینی از «***جستجوی زمان از دست شده***» که در زمان حیات پروست به چاپ رسیدند، چهار عنوان به نام‌های زیر بودند:

Du Coté de chez Swann

A l'ombre des jeunes filles en fleur

Le coté de Guermantes

Sodome et Gomorrhe

5- lire, Octobre 1987.

۶ـ لوفیگارو، ۷ فوریه ۲۰۰۰، ص ۳۱.

پس از مرگ پروست بقیّهٔ مجلدات رمان عظیم نیز چاپ شدند که عبارتند از:

La prisonnière

La fugitivie (Albertine disparue)

La Temps retouvé

رمان Albertine disparue[۷] داستانی دارد که به نقلش می‌ارزد. این رمان نخست در ۱۹۲۵ به همّت روبر پروست پزشک و برادر مارسل با عنوان La fugitive به چاپ رسید تا آنکه ناتالی موریاک، نوادهٔ فرانسوا موریاک از جانب پدر و نوادهٔ خانم Mante - Proust (برادرزادهٔ مارسل پروست و وارثش) از سوی مادر، متن ماشین‌نویسی شدهٔ این رمان را که به دست پروست تصحیح شده بود، تصادفاً در ۱۹۸۶ در صندوقی جزو اموال پروست که به ارث برده بود، یافت و با مطالعه‌اش دانست که پروست خود، عنوان را به Albertine disparue تغییر داده و ۲۵۰ صفحه نیز از متن اصلی (که در ۱۹۲۵ به چاپ رسیده بود) کاسته است. ناتالی موریاک این متن کوتاه شده را در ۱۹۸۷ به چاپ رساند.

پروست بارها دستنوشته‌هایش را کم و زیاد کرده است تا آنجا که تهیهٔ صورت منقّحی از آنها، برای کسانی که مسئول چاپ آثار وی بوده‌اند، بسیار دشوار بوده است، و این تجدیدنظرهای مکرّر و غالباً ناخوانا دشوارفهم، بحث‌های فراوان بر سر معیارهای انتخاب برانگیخته است. گاه نیز معنای گنگ استعاره‌ای در نوشته، و کوشش برای فهم مراد پروست از کاربردش، باعث شده که مفسران و منتقدان و ادبا به جان هم افتند. مثلاً جایی پروست از Les vertébres du front de la tante Léonie

---

۷ـ مترجمی آن را «محو آلبرتین» ترجمه کرده است! کیهان فرهنگی. بهمن ۷۰، ص ۶۰.

سخن می‌گوید و پروست‌شناسان بر سر این نکته که منظور از Vertèbre (مهره) در پیشانی خاله لئونی چیست، با هم جدل کرده‌اند و بعضی گفته‌اند در اصل، لغت véritable در متن آمده بود و آن واژه اشتباهاً vertèbre ماشین شد و پروست که معمولاً در غلط‌گیری بسیار دقیق و سخت‌گیر بود، یا متوجه تغییر نشد و یا فهمید ولی آن استعارهٔ غریب را پسندید و نگاه داشت و برخی دیگر برعکس از رمان پروست، دلیل و مدرک و سند می‌آورند که وی بارها از مهرهٔ پیشانی سخن گفته است[۸]. و البته بعید است که این بحث پایان گرفته باشد!

به همهٔ این دلایل و موجبات بسیار دیگر: آوازهٔ شهرت پروست، شیوهٔ غریب زندگانی‌اش، بیماریش و غیره، پروست در واقع اسطوره شده و افسانه‌پردازی دربارهٔ او بر واقعیتِ حیات و مماتش چربیده است. از این جهت پروست، همتای موزار و وان‌گوگ و شوبرت و رمبو است.

وفور پژوهش‌ها و تحقیقات دربارهٔ پروست از دیدگاههای گوناگون و نیز کثرت تراجم احوال وی، نمودار این کنجکاوی مردم و نیز نشانهٔ اسطوره‌زدگی نویسنده «**در جستجوی زمان از دست شده**»است. نخست از زندگی‌نامه‌های وی بگویم که به گفتهٔ صاحبنظران، چندتائی از آن میان، به قلم بزرگانی چون آندره موروا، کلورد موریاک، اتیامبل (Etiemle) و ساموئل بکت[۹] ممتاز و شاخص‌اند. اما در سالیان اخیر دو زندگی‌نامهٔ دیگر پروست چاپ و منتشر شد که معرّفی اجمالی آنها خالی از فایده نیست.

نخست زندگی‌نامهٔ دو جلدی Marcel Proust نوشتهٔ جرج پینتر

۸ـ لوموند، ۲ آوریل ۱۹۹۳.

۹ـ **پروست** نوشتهٔ بکت در ۱۹۳۱ در نیویورک به چاپ رسیده و در ۱۹۹۱ به فرانسه ترجمه شده است.

(George. D. Painter) موزه‌دار بریتیش میوزیوم که نتیجهٔ ۱۷ یا ۱۸ سال تحقیق و مطالعه است. این کتاب که در اصل به انگلیسی است، به زبان فرانسه برگشته است (۱۹۶۶). کتاب در هر دو کشور، توفیق شایانی یافت و با اقبال شگرف خوانندگان مواجه شد، چنان که در فرانسه، در یک روز ۵۰۰۰ نسخه از آن به فروش رفت[۱۰]. گفتنی است که این کتاب، دست‌کم پنجاهمین کتابی است که دربارهٔ احوال و افکار پروست پس از مرگش به چاپ رسیده است. با اینهمهٔ تمام نسخه‌هایش در چند روز فروخته شد. زندگی‌نامه نوشتهٔ پینتر بسیار مستند است و نویسنده با ذکر شواهد و مدارک فراوان، نشان می‌دهد که رمان پروست، زندگی‌نامهٔ پروست به قلم خود او است و پروست همهٔ وقایعی را که در رمان عظیمش شرح داده، تجربه کرده و زیسته است و در واقع رمان در **جستجو**، داستان رمزی زندگی نویسنده است و در میان رمان‌های بزرگ، جائی خاص دارد، زیرا ثمرهٔ خیال‌پردازی نیست، بلکه آینه‌ای است از سوانح زندگی نویسنده. معهذا باید خاطرنشان ساخت که گرچه رمان در **جستجو** از عدم صرف به وجود نیامده است و کرم ابریشم، رفته‌رفته با دگردیسی پروانه می‌شود، اما پروانه، کرم ابریشم نیست. مهمّ اثری است که خلق شده، نه فقط وسایل و ابزاری که برای خلق اثر مورد استفاده قرار گرفته است. به کمک آن ابزار و وسایل، شناخت خارجی اثر ممکن می‌شود، اما لذت قرائت، حاصل حظ بردن از کیفیت هنری و ادبی اثر است، نه نتیجهٔ شناخت ابزار و اسبابی که در ساخت و پرداخت فلان جزء یا منظر به کار رفته‌اند. کار پروست، هنرمندانه و شاعرانه است و نه منحصراً رونویسی از واقعیاتی تجربه شده در قالب رمان. پروست بی‌گمان بالزاکی است که کمدی

10- L, Evénement, Mars 1966.

انسانی را در میهمانی اشراف ادب‌دوست و هنرپرور نمایش می‌دهد، ولی علاوه بر آن جادوگری است که ما را به وجد و سرور می‌آورد، بسان واگنر با نغمهٔ پایان‌ناپذیر اپرای پری‌وار وهمناکش و در برابر این شعف سکرآور، کنجکاوی پلیسی در زندگانی صاحبَ اثر، به سبک شرلوک هلمز، بی‌اثر است. به علاوه پروست خود، باور نداشت که اثر نویسنده، آینهٔ تمام‌نمای حیات اوست، برخلاف نظر منتقد تنگ‌نظر سنت ـ بوو (Sainte - Beuve) که نه عظمت بودلر را دریافت و نه بزرگی بالزاک را و به هوگو حسد ورزید و به فلوبر بد گفت و می‌کوشید تا اثر و طبیعت نبوغ را در پرتو حیات صاحب اثر و صاحب نبوغ، یعنی به مدد تاریخ و واقعیت، تبیین کند[۱۱]. به زعم پروست در کتاب ناتمام Contre Sainte - Beuve؛ این تصور خطاست. اثر از تجارب صاحب اثر نمی‌تراود، بلکه از آرزو و خیالش، سرچشمه می‌گیرد یا به بیانی دیگر، سرمایهٔ اصلی هنرمند، عالم خیال است و وی به یاری آن، شبههٔ واقعیت را می‌آفریند. اثر محصول نفسی است جز آن «من»ی که در الف و عاداتِ روزمرّه و معایب و کاستی‌های صاحب اثر، ظاهر می‌گردد. حتی منتقدی معتقد است[۱۲] که پس‌زمینهٔ **در جستجو**، متافیزیک افلاطون است. بدین معنا که مفهوم پروست از مرگ، مبتنی است بر نظریهٔ دوریاتسلسل، چنانکه گویی ما پیش از زندگی در این خاکدان، در حلقهٔ دیگری زیسته‌ایم و حیات دیگری داشته‌ایم و اینک خواه ناخواه باید از قوانین ناشناخته‌ای تبعیت کنیم که همانا نشانه‌های گذشته‌ای است که به یادِ کس نمانده است. بنابراین نمی‌توانیم گفت که مرگ، پایان هستی است. مرگ به معنای پایان هستی و ذاتمان نیست و

۱۱ـ مارسل پروست سنت بوو (Sainte Beuve) را vieille bête (جانور گنده پیر) می‌نامید و آلفرد دو موسه، Sainte - Bévue (bévue یعنی خبط و خطای فاحش).

12- Roger Laporte, Marcel Proust, le narrateur et l'écrivain, 1995.

هستی به وفات ختم و یا خلاصه نمی‌شود. ما در طول حیاتمان، هر دم، چه در خود و چه برای دیگران، می‌میریم، ولی این مرگ هرگز قطعی و نهایی نیست، چنانکه به قول فرانسوا موریاک «مارسل پروست، زندگانیش را داد تا اثرش بماند و این کاری بی‌مانند است ... پروست از جهان برید تا خود جهانی بیافریند»[۱۳] و به زعم منتقد بزرگ پیر دوبوآ دوفر، هنرمندی سترگ چون او «ما را از چنبره و حیطهٔ تصرف زمان می‌رهاند ولی چیزی را معادل شیوهٔ خشن زمان، جایگزین آن تصرف می‌کند تا ذهن‌مان بتواند تصرف‌و دست‌اندازی زمان‌را دریابد»[۱۴]. درواقع پروست با اسطوره‌سازی یعنی از راه همذات کردنِ اشخاص رمان‌اش با خدایان و نیمه‌خدایان، بدانان ظاهری ابدی می‌بخشد، چنانکه خود می‌گفت: «می‌خواهم کارم در ادبیات، همانندِ کلیسای جامع باشد». پروست این بنای عظیم یا کاخ بلند را پی افکند که هست و برپاست و چون فانوس دریایی اسکندریه، جهانی را روشن می‌کند و یگانه است و سترگ چون برج بابل.

زندگی‌نامهٔ پروست با عنوان La colomba pugnalata, Proust e la Rocherche، به قلم منتقد ایتالیایی Pietro Citati (متولد ۱۹۳۰) که در ۱۹۹۶ در ایتالیا انتشار یافت و با عنوان Proust colombe poignardée به فرانسه ترجمه شد و در ۱۹۹۷ به چاپ رسید، درست ضدّ زندگی‌نامهٔ پروست نوشتهٔ جورج پینتر است. سیتاتی کتابش را به فدریکو فلینی تقدیم‌کرده‌است، چون معتقداست که پروست و فلینی، رابطهٔ صمیمانه‌ای با ناخودآگاهی‌شان دارند و این استعدادِ افسونگر و بیمناک است که خواننده زمان را هم از راه همدلی و همجوشی به خود می‌کشید و هم

13- Fransçois Mauriac, Du coté de chez Proust, 1974, P. 59.

14- Pierre de Boisdeffre. Métamorphose de la littérature. De proust à Sartre, 1951, P. 55.

می‌ترساند، و آن ترس و وحشت، ناشی از پیچیدگی بی‌منتهای رمان در **جستجو** و نیز هراس از چیزهای غریبی است که پروست حکایت می‌کند و از ورطهٔ درونش سربرآورده است. به گفتهٔ سیتاتی[۱۵] رمان پروست سراسر شامل توصیفاتی است که آمیزه‌ایست از روشنایی و شادی زادهٔ خوشبختی و درد و اندوه پشیمانی که می‌توان آن را «نور سیاه» نامید و مضمونی که به هر چندگاه، در آن می‌آید و بنابراین مرتباً تکرار می‌شود: شناخت از راه درد و پشیمانی است. پروست به زعم سیتاتی پس از مسیح، واسط میان جهان خاکی و عالم قداست است: بدین معنی که در قرن بیستم به کمک ادبیاتی که جزو کلاسیک‌ترین ادبیات فرانسه و جهان محسوب است، اسطوره می‌آفریند و با رمان‌اش، به قدرت اساطیری که بنیانگذار تمدن‌های ناپدید شده‌اند و سازندگانشان، گمنام‌اند، دست می‌یابد، «اساطیر آفریدهٔ اروس (عشق) کرامند و دردناک، سرور و مولای جهان».

به گفتهٔ منتقد دیگری[۱۶] تحقیق سیتاتی که از بهترین درآمدها بر رمان پروست به شمار می‌رود، بسان نقدهای ادبی مکتب ژنو (Jean Rousset, Jean Starobinski, Georges Poulet)، نقد باطنی اثر، یعنی نگاه به درون اثر است و این به معنای ورود به دنیای نیّات و ذهنیّات نویسنده و پی بردن به معنای صمیمی کار اوست و از این رو، نقدهای آن منتقدان به مثابهٔ «پرتونگاری روح، اثر است. پروست کسی است که حجم لحظه را افزایش داده و انبوه و متراکم و ستبر و توپر ساخته است به سان جنگل و یا به سخنی دیگر، غنای زمان را معلوم داشته و نشان داده است که زمان، خطی یعنی به خط راست نیست.

۱۵ـ لوموند، ۲۳ فوریه ۱۹۹۶.

۱۶ـ لوفیگارو لیترر، ۶ فوریهٔ ۱۹۹۷.

از زندگینامه‌ها که بگذریم، پژوهش در رمان پروست و تحلیل‌اش از دیدگاههای مختلف بسیار است[۱۷] و این بنده تنها به اندکی از انبوه آن تحقیقات، وقوف دارد. بیگمان نوشته‌های بدیع و نوآموز و اندیشمندانه در این میان کم نیست و شناخت همهٔ آنها نیز کار پروست شناسانی است که عمری بر سر این کار نهاده‌اند و نگارنده در جمع آنان نیست، امّا معرّفی مختصر کتابی را که منتقدان، تحقیقی شایان اعتنا و مهم دانسته‌اند و برای فهم پروست، کارساز گفته‌اند، بی‌فایده نمی‌داند. این کتاب Le Hors - Sujet (خارج از موضوع) نوشتهٔ پیر بایار (Pierre Bayard) است (۱۹۹۷)، و موضوعش استطرادهای (digression) پروست یا مواردی است که پروست در رمانش، از مطلب اصلی دور می‌شود و به مضمون دیگر می‌پردازد و آنگاه باز به مضمون نخستین بازمی‌گردد. آناتول فرانس با عذرخواهی از اینکه پروست را نمی‌پسندد، می‌گفت: «زندگی بس کوتاه است و رمان پروست بس دراز!» از این رو بعضی به طعنه گفته‌اند Du Temps predu à la recherche (زمان از دست داده شده در جستجو).

۱۷ـ از جمله کتاب سرژ گوبر Serge Gaubert به نام Proust ou le roman de la différence (1981) که می‌گوید پروست بیانگر این حکمت است که باید خود بود و متفاوت با دیگران و در طلب نفس حقیقی یا واقعی خویش با همهٔ غرابتش، زیرا حقیقت در ژرفای فردیّت و بی‌همتایی است نه در مقولهٔ جمعی. الگوی جمع را باید در خرد یافت. تاریخ جماعات، تکرار تاریخ افراد به مقیاسی بزرگ‌تر است و نمونهٔ اعلای این فردیت، کار هنری است. هیچ شاهکار هنری کار چند تن نیست، بلکه دستاورد یک تن است، چنان که پروست در جمله‌ای معروف می‌گوید: «زندگانی حقیقی در ادبیات است». و کتاب ژولیا کریستوا Julia Kristeva به نام Le Temps sensible, Proust et l'experience littéraire که تفسیر روانکاوانه و فلسفی و تحلیل نشانه‌شناختی پروست است و در کتاب Raymond Coudert که تحلیل روانشناختی ظریفی از قهرمانان زن رمان: اودت و ژیلبرت و آلبرتین و ... است و نویسنده ثابت می‌کند که پروست به رغم همجنس دوستی، در شناخت نفسیات زن استاد بوده است و ده‌ها کتاب دیگر که از آن‌ها آگاهی ندارم.

این ایراد سطحی و سبک، نسل به نسل تکرار شده است تا آنجا که بعضی ناشران خلاصهٔ رمان پروست را به چاپ رسانده‌اند و منتقدانی چون ژرار ژِنت (Gérard Genette) دعوی کرده‌اند که سراسر رمان را می‌توان در یک جمله خلاصه کرد: «مارسل نویسنده می‌شود» یا «مارسل نویسندهٔ بزرگی می‌شود» و یا «مارسل سرانجام نویسنده می‌شود»! تقلیل همهٔ رمان پروست به یک جمله، البته کاری لغو و بی‌معنی است، اما بایار قبول دارد که در رمان، موارد استطرادهایِ فراوانی هست، منتهی این موارد به اصطلاح، «خروج از مطلب»، پس زمینه یا ناخودآگاهی رمان محسوب می‌شود. بدین معنی که در رمان، هم موارد استطراد هست و این قولی است که جملگی برانند و هم برخلاف آنچه عموماً می‌پندارند، نویسنده جای جای مطلب را خلاصه می‌کند و درز می‌گیرد. و ازینرو اگر ایرادی به او وارد باشد، این است که گهگاه احساس می‌کنیم که سخن را کوتاه کرده است و یا در سخن کوتاه آمده است و به همین دلیل باید چندین بار در **جستجو** را خواند تا به کشف حلقه‌های عمده ولی مفقوده‌اش نایل آمد. بایار این موارد استطراد نامرئی را معلوم می‌دارد تا خواننده با شناخت آنها، اثر را بهتر فهم کند. پس پروست این ظرافت را دارد که به هرکس مجال می‌دهد تا شیوهٔ قرائت و دریافت خاص‌اش را برگزیند، یعنی خود اراده کند که چه چیزی برای وی مهم است و چه چیزی ثانوی است و بنابراین، روان‌شناس بزرگی است. بدین‌گونه رمان به تعداد خوانندگان با ذهنیت‌های گوناگون، تکثیر می‌شود و می‌شکند، زیرا پروست ایمان دارد که حقیقت دربارهٔ آدم‌ها چیزی متیقن و قطعی و به تمام و کمال دست یافتنی نیست. از این رو میان استطرادهای پروست و تعدّد و تکثر اذهان رابطه‌ای هست، برخلاف سبک نگارش فروید که می‌پنداشت به حقیقت وجود پی برده است. نوشتهٔ فروید شفاف است، اما متن پروست به

گونه‌ای است که موضوع (Sujet) در همه جایش هست و در هیچ جایش نیست و در نتیجه، راوی مدام شکست‌اش را در فهم آدم‌ها (Sujets) بازمی‌شناسد و بازمی‌گوید و از این لحاظ، پروست بیشتر به شوپنهاور قرابت دارد تا به فروید، چون برخلاف فروید، پروست در هر کس، اندیشه یا صورت ذهنی (idée) تاریک و غیرقابل فهمی می‌بیند که به روشنی تمییز دادنی نیست و پیچیدگی و گره‌خوردگی و شاخ به شاخ شدن و لغزندگی نثرش از همین اعتقاد ناشی است، برخلاف نثر قاطع فروید.

با این اوصاف آیا باید پروست را مثله کرد یعنی موارد استطرادهایی را که موجب سنگینی متن‌اند، از آن برید؟ به اعتقاد بایار البته نه، چون رمان **در جستجو** به گونه‌ای ساخته و پرداخته شده که در آن، فقط موارد استطراد هست و متن چون ریگ روان یا آب، از دست فرومی‌ریزد و فرومی‌چکد و اینچنین متن همواره تغییر می‌یابد و خواننده نیز همراه با آن. این دیدارها و قایم‌موشک بازی‌های ذهنی، به گفتهٔ بایار «صورت ناخودآگاهی اثرند». غرابت و بی‌همتایی و شگفت‌انگیزی نبوغ پروست همین است که داستانی را به تمام و کمال تعریف نمی‌کند، حتی داستان آدم متظاهر یا اهل تظاهر (snob) را که می‌خواهد نویسندهٔ بزرگی شود، بلکه همزمان با فروید، اما با ساز و برگ ادبی بس والاتری، نظریه‌ای حقیقی در روانشناسی (عشق و دوستی و ...) بنیاد می‌کند که هم در نقل راوی آشکارا دیده می‌شود و هم در شکل متن. بنابراین اگر تاکنون پروست را در پرتو فروید می‌شناختند، اینک باید وی را در تضادِ و تقابل با او شناخت.

پیش از آنکه در پایان این مختصر به سه ترجمهٔ پروست به زبان‌های انگلیسی و ایتالیایی و ژاپنی اشاره کنم، ذکر این مطلب را بی‌فایده نمی‌دانم که فیلمساز معروف ایتالیایی لوکینو ویسکونتی (Luchino Visconti)که رمان Du coté de chez Swann از ۱۷ سالگی، کتاب بالینی‌اش بود، و می‌گفت

معاصرانش سه تن‌اند: آندره مالرو، توماس مان و مارسل پروست، در ۱۹۷۱ به هنگام فیلمبرداری **مرگ در ونیز**، ساخت فیلمی مقتبس از رمان پروست را پذیرفت و فیلمنامه هم نوشته شد، اما متأسفانه به علت بیماری ویسکونتی، نقشه تحقق نیافت و فقط عکسهایی از بعضی صحنه‌پردازی‌ها به یادگار مانده است که موجب حسرت خوردن کسانی است که اینک آن عکسها را می‌بینند.

و اما ترجمهٔ رمان پروست به زبانهای انگلیسی، ایتالیایی و ژاپنی.

نخستین ترجمهٔ رمان پروست به انگلیسی به قلم Scott - Moncrieff است (۱۹۲۰) که عنوان کلی رمان را Remembrance of Things past برگزید. این عنوان از بیتی از سیمین غزل (sonnet) شکسپیر گرفته شده است و به همین جهت ترجمهٔ رمان را در قلبِ ادبیات انگلیسی می‌نشاند. ترجمهٔ اسکات که در ۱۹۸۱، توسط Terence Kilmartin براساس چاپ پلیاد (۱۹۵۴)، تصحیح شد و صورتی نو یافت، مشهورترین ترجمه در تاریخ ادبیات ترجمه شده به زبان انگلیسی است، به استثنای ترجمهٔ فیتز جرالد، اگر آنرا برگردان رباعیات خیام بدانیم. نسل‌های پیاپی نویسندگان انگلیسی و آمریکایی، زیبایی ترجمهٔ اسکات را همواره ستوده‌اند و پروست خود از ترجمهٔ انگلیسی جلد اوّل با عنوانِ Swann's Way به شگفت آمده بود، ولی دربارهٔ صحت و دقت ترجمهٔ عنوان کلی، تردید داشت. در واقع ترجمهٔ آن عنوان به زبان فرانسه Souvenir des choses perdues می‌شود که برگردان درست «**در جستجوی زمان از دست داده شده**» نیست که می‌بایست به Search of lost Time برگردانده می‌شد و این چیزی است که کیلمارتین و بسیاری از منتقدین انگلیسی و آمریکایی نیز توصیه کردند. اما چگونه ممکن بود چنین عنوان زیبا و خاطره‌انگیزی را تغییر داد؟ نتیجتاً در ترجمهٔ تجدیدنظر شده کیلمارتین همان عنوان سابق حفظ شده است.

این ترجمه با دستکاری و ویراستاری کیلمارتین به اعتقاد منتقدین، زیبا و در خور تحسین است و همهٔ صاحبنظران آنرا ستوده‌اند تا آنکه ریچارد هوارد (Richard Howard) آمریکایی، مترجم بسیاری از آثار طراز اول نویسندگان بنام فرانسه به انگلیسی (آمریکائی) ــ در حدود ۱۰۰ اثر ــ بر آن شد که دوباره رمان پروست را به انگلیسی ترجمه کند که کرد و روزنامهٔ نیویورک تایمز، متن فرانسهٔ نخستین بند از اولین رمان را با دو ترجمهٔ اسکات کلیمارتین و ریچارد هوارد در کنار هم برای مقایسه به چاپ رساند. ریچارد هوارد شاعر بزرگی است که در ۱۹۶۹ جائزهٔ ادبی پولیتزر نصیبش شد و مترجم بسیار توانای متون مشکل زبان فرانسه به انگلیسی است. اما به گفتهٔ منتقدی[۱۸] هم در روایت تجدیدنظر شدهٔ کیلمارتین، اشتباهاتی هست و هم در ترجمهٔ ریچارد هوارد. زیرا ترجمهٔ اثری بزرگ و جاودانی، هرگز قطعی و نهایی نیست و صرف و نحو زبان پروست، هدیه‌ای نیست که بابانوئل پیشکش کند حتی به مترجمی آگاه و دانا.

گفتنی است که انتشارات پنگوئن، اخیراً ترجمهٔ دیگری از هفت جلد رمان پروست را به هفت مترجم سفارش داده است با عنوان درست‌تر In Search of Time[۱۹]. این ترجمه‌های مکرّر، نشانهٔ آن است که برگرداندن شاهکاری چون در **جستجو**، کاری نیست که یکباره پایان گیرد.

و اما ترجمهٔ رمان پروست به زبان ژاپنی. نخستین ترجمهٔ ژاپنی رمان پروست که در ژاپن، نویسنده‌ای دشوارفهم تلقی می‌شود و در نظر ژاپنی‌ها، رمان‌نویسی بسیار بزرگ و شایان تکریم و تحسین است بسان مالارمه و حتی می‌توان گفت که جمع کثیری او را چون یادمانی تاریخی

۱۸ـ لوموند، ۱۳ ژانویه ۱۹۸۹.

۱۹ـ لوفیگارو، ۷ فوریه ۲۰۰۰، ص ۳۱.

تعظیم می‌کنند، در آغاز دههٔ ۵۰ به چاپ رسید و گفتنی است که ۱۰ مترجم برای ترجمهٔ رمان، همکاری کرده بودند. سپس در آغاز دههٔ ۸۰، ترجمهٔ دیگری به قلم Kyuichiro Inoue پروست‌شناس ژاپنی به زیور طبع آراسته شد.

سومین ترجمهٔ رمان پروست به قلم می‌شی‌هیکو سوزوکی (Michihilo Suzuki) است. نخستین مجلدات این ترجمه با تصاویر وان دونگن (Van Dongen) در سال ۱۹۹۶ چاپ شد و قرار است که هر سال (از ۱۹۹۶) تا سال ۲۰۰۰، ۴ جلد آن و کلاً در ۱۶ جلد چاپ و منتشر شود. مترجم جدید می‌گوید سعی کرده که رمان برای ژاپنی‌ها از لحاظ سبک نگارش (جملات دراز در زبان ژاپنی، بی‌درنگ غیرقابل فهم می‌شوند) و نیز شناخت آدم‌ها (درهم و برهمی اشخاص و شجره‌نامهٔ آنها، فهم کتاب را دشوار می‌کند)، آسان فهم‌تر گردد.

سوزوکی در ۱۸ سالگی مارسل پروست را «کشف» کرد و در دههٔ ۵۰ که در پاریس دانشجو بود، از نخستین خارجیانی محسوب می‌شد که در کتابخانهٔ ملی پاریس به بررسی دستنویس‌های پروست پرداخت. می‌گوید که ارزش ترجمه‌های پیشین را نفی نمی‌کند ولی با خواندن آنها هرگز پروستی را که در متن فرانسه جلوه‌گر می‌بیند و بازمی‌شناسد، تشخیص نمی‌دهد. در گفتگویی با منتقد ادبی روزنامه لوموند[۲۰] اظهار داشت: «من معتقدم چیزی که بیش از درازی جملات (که اگر در ترجمه حفظ شود، متن را به زبان ژاپنی غیرقابل فهم می‌کند) اهمیت دارد، ضرباهنگ جملات و تسلسل تصاویر و احساس‌هاست که باید به درستی منتقل گردد. به علاوه انتقال درست فلسفهٔ پروست نیز امر مهمی است، فی‌المثل

۲۰ـ ۲۰ دسامبر ۱۹۹۶.

جاها (مناظر و اشخاص) در رمان، همانقدر که در مکان‌اند، در زمان نیز واقعند، از این رو به یاری تخیّل، می‌توان آنها را هم در ظرف مکان و هم در حیّز زمان درک کرد، ولی وقتی ***واقعاً*** مشاهده‌شان کنیم، فقط به درک بخشی از آنها نایل می‌آئیم». ایضاً می‌گوید: «معتقدم که حال و هوای پروستی یعنی مرگ‌های پیاپی آدم‌ها که در درون‌مان زیست می‌کنند، تجزیه و ترکیب دایم شخصیت و منش آدم‌های رمان در طول زمان، برای ژاپنی به آسانی دریافتنی است، زیرا ژاپنی به سائقهٔ میراث بودایی‌اش، تمایل دارد که خود را به دستِ زمان بسپارد و بدان تسلیم شود. و اینچنین تا اندازه‌ای بر زمان فائق آید و آن را پشت سر نهد».

و اما ترجمه ایتالیایی رمان پروست به قلم شاعر اهل میلان Giovanni Raboni است که ۱۲ سال تمام مدام بدین کار اشتغال داشته است و می‌گوید سخت کوشیده است تا دو نکته را در ترجمه رعایت کند: یکی دقت واژگان و دیگری رسائی آوایی یا موسیقایی (sonorité) متن پروست. منتقدی دربارهٔ این ترجمه می‌گوید: رابونی به درستی، طپش و ضرباهنگ و نیز ساخت و ساز متن اصلی را بازیافته است. پیترو سیتاتی سابق‌الذکر هم این ترجمه را ستوده است و به گفتهٔ تحسین‌آمیز منتقد، می‌توان سوگند خورد که پروست خود مستقیماً زبان ترجمهٔ رمان را برگزیده است[۲۱] و این ستایش کوچکی نیست.

۲۱ـ اکسپرس ۲۴ مارس ۱۹۹۴.

از کتابهای نشرمرکز

آزادی و فرهنگ مصطفی رحیمی

درباره‌ی فرهنگ تی. اس. الیوت / حمید شاهرخ

زندگی و آثار مولاناجلال‌الدین رومی افضل اقبال / حسن افشار

نسل سوم یوسف علیخانی

چهار گزارش از تذکرةالاولیاء عطار بابک احمدی

گزارش به نسل بی‌سن فردا رضا براهنی

آشنایی با صادق هدایت م. ف. فرزانه

صادق هدایت داستان‌نویس جعفر مدرس‌صادقی

صادق هدایت و مرگ نویسنده دکترمحمدعلی همایون کاتوزیان

دربارهٔ بوف کور هدایت دکترمحمدعلی همایون کاتوزیان

صادق هدایت و هراس از مرگ دکترمحمد صنعتی

تحلیلهای روانشناختی در هنر و ادبیات دکتر محمد صنعتی

با نگاه فردوسی باقر پرهام

کتاب عشق و شعبده نغمه ثمینی

از گونه‌ای دیگر دکتر میرجلال‌الدین کزازی

مازهای راز دکتر میرجلال‌الدین کزازی

شعر و اندیشه داریوش آشوری

عرفان و رندی در شعر حافظ داریوش آشوری

شرق در ادبیات فرانسه ژان پیر مارتینو / جلال ستاری

به همین سادگی و زیبایی به اهتمام جمشید علیزاده

سه رساله دربارهٔ حافظ یوهان کریستف بورگل / دکتر کورش صفوی

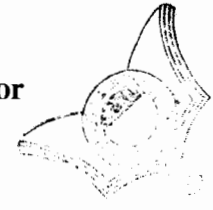
گل رنجهای کهن جلال خالقی‌مطلق

National Identity and Cultural Identity

Essays on Culture and History

Author and Translator

Jalāl Sattārie



First edition 2001

2nd printing 2004

© 2001 Nashr-e Markaz Publishing Co.

Tehran P.O.Box 14155-5541

E-mail:info@nashr-e-markaz.com

Printed in Iran