رمان و وضعیت بشری

عبدالعلی دست غیب

هنر رمان در عصری بوجود می‌آید که شقاقی عظیم بین هستی فرد و کلیّت جهان هستی پیرامون او بوجود آمده است. از دیدگاه اجتماعی ـ که هگل نیز بر آن تاکید کرده است با تحول جامعهٔ فئودالی به جامعهٔ صنعتی، رمانس یا هنر جامعهٔ فئودالی جای خود را به رمان می‌دهد. بنابراین پیدایش رمان نخست در اسپانیا (با دون کیشوت سروانتس) و سپس در انگلستان (با آثار فیلدینگ، دیفو و ریچاردسون) واقعیتی تاریخی ـ اجتماعی است و کاری دلخواسته نیست. حماسه در دوران باستان و رمان در عصر جدید به ترسیم «کلیت گسترده زندگانی» ـ تعبیر لوکاچ ـ می‌پردازند ولی از آن جا که عصر جدید، کلیت اعصار کهن را از میان برداشته است ـ رمان نویس برای دستیابی مجدد به کلیت، جهان داستانی خود را می‌آفریند و به همین دلیل است که خوانندهٔ رمان روز به روز زیادتر می‌شود. عصر جدید نیز به کلیت تمایل دارد ولی به زودی در می‌یابد که در عمل نمی‌تواند به این کلیّت برسد. شخصیت رمانهای بزرگ در جستجوی کلیتی است که از دست رفته است و این شقاقی که در جهان پیرامون او بوجود آمده درست از درون هستی او عبور می‌کند و او را به تب و تاب و جستجوی راه حل می‌افکند. در این زمینه مشکل او مشکل فردی نیست و او در جنگل تیره و انبوه زندگانی جدید سیر و سفر خود را برای رسیدن به کلیتی آرامش بخش آغاز می‌کند. او می‌کوشد در این سلوک از اسارت در باطلاق واقعیت‌های مغشوش کننده به سوی شناخت زلال جامعهٔ خود و خود خویش برسد، امّا زمانی که به این شناخت زلال می‌رسد باز شقاق بین خود و جامعه و بین واقعیّت و آرمان را در می‌یابد و به این ادراک می‌رسد که دو پارگی بین آنچه هست و آنچه باید باشد هرگز پشت سر گذاشته نمی‌شود و او در هرحال دارای مشکل است و باید به قسمی با این مشکل دست و پنجه نرم کند.[1]

مشکلی که از آن یاد کردیم فقط ویژهٔ رمانهای حماسی نیست، در رمانهای خانوادگی، عاشقانه (لیریک)، تراژیک و رمان مدرن نیز دیده می‌شود. راسکولنیکف رمان «جنایت و مکافات» داستایفسکی و هانس کاستورپ «کوه جادو» ی توماس مان و کونتین «خشم و هیاهو»ی فاکنر دچار فاجعه می‌شوند و می‌کوشند بر فاجعه چیره شوند، امّا اعم از اینکه در سلوک خود از پا در آیند یا به آرامش نسبی برسند باز در می‌یابند یا خواننده در می‌یابد که مشکل هنوز برجای مانده است. شاید هاینه شاعر آلمانی زودتر از ناقدان امروزین به این مشکل و شقاق عصر جدید پی برد. او از آلمان به فرانسه آمد زیرا در می‌یافت که زندگانی برای او و همانندهای او در آلمان فئودال ناممکن است. هاینه تراژدی عصر را درون هستی خود می‌یافت و هیچ داروئی درد او را به نمی‌کرد. او در یکی از اشعار تراژیک خود سرود:

شما می‌دانید تابوت برای چه این قدر عظیم و سنگین است؟
زیرا عشق‌های من و نیز اندوه من همراه آنست.

شقاقی که از درون هستی هاینه می‌گذشت همان شقاقی بود که میهن او به آن دچار شده بود. آلمان قرن ۱۹ به دو پاره شده بود، پائی در عصر قدیم و پائی در عصر جدید داشت. افکار آزادیخواهانه انگلستان و فرانسه به آلمان وارد می‌شد و جوانان و شورمند را به هیجان می‌آورد ولی جوان آلمانی در عمل کاری از پیش نمی‌برد. قوانین آلمان ظالمانه بود و بیرون از محافل درباری و طبقه مرفه اثری از زندگانی جدید دیده نمی‌شد. جامعه چند پارچهٔ آلمانی تنگ نظر و کوته فکر بود. رفتارش خشک و نامهذّب و شیوهٔ زندگانیش نامرفه بود. جوان مبتکر و پرشوری که در چنین جامعه‌ای می‌زیست و می‌دید مشکل آن ریشه‌دارتر از آنست که بتوان بر آن چیره شد، به ناچار یا در خود فرو می‌رفت و غرق می‌شد یا به رؤیای دیگران پناه می‌برد[2] نووالیس، هولدرلین، نیچه و بسیاری دیگر از رمانتیک‌های آلمانی اشعار یا رمانس و شبه رمانهایی پدید آوردند که به حاکی از جستجوی آرمان و کلیت است نیچه در جستجوی معنای زندگانی و اَبَرانسان در طوفان دیوانگی خود غرق شد. هولدرلین گرچه تا ۷۲ سالگی زیست، بیش از شش سال شعر نسرود و پس از آن دیوانه شد. او باور داشت که او و شاعران باید در زیر صاعقه الهی با سر برهنه بایستند و روشنی برق او را گرفته به ترانه تنیده، این مائدهٔ آسمانی را به قوم خود تقدیم کنند. او یک سال پس از اینکه به ورطهٔ جنون افتاد و به خانهٔ مادر بازگشت به دوست خود و به یاد دوران اقامت خود در فرانسه ... نوشت:

آن طبع سترگ، آن آتش آسمانی، سکوت مردم، زندگانی آنها در دامان طبیعت و قناعت و رضایت آنها پیوسته مرا شیفته می‌کرد و همانطور که دربارهٔ قهرمانان می‌گویند دربارهٔ من نیز می‌توان گفت که آپولو مرا زده است.

می‌بینیم که روشنائی بیش از حد، شاعر را به ورطهٔ تاریکی می‌کشاند[3] امّا این روشنی بیش از حدّ برخلاف تفسیر هیدگر از این شعر، افکار آزادیخواهی جدید بود که هولدرلین در فرانسه آنها را به آسانی بیان می‌کرد، امّا در آلمان قادر به بیان آن‌ها نبود. درست است که در این ماجرا پای عشقی ناکام نیز در میان بود امّا در ژرفای اشعار عاشقانه و رمزی هولدرلین طلب آرمان و آزادی موج می‌زد و رمان گونهٔ او «هی پریون» که در آن جوانی آلمانی به صورت جوانی یونانی برای استقلال کشورش رزم می‌کند گواه این واقعیت است.

البته این فراروند ویژهٔ آلمان نبود، در روسیه و آمریکا نیز تجدید شد در خشم و هیاهوی فاکنر و دیگر آثار او کونتین‌ها که خود را می‌کشند یا بسیار صدمه می‌بینند مظهر اصولی هستند که دوران صنعتی جدید برنمی‌تابد. جامعهٔ کهن آمریکا به ویژه جامعهٔ برده دار جنوب متکی به نظام برده داری است و کلنل ساتوریس‌ها در قصرهای مجللی مالکی خود با طبیعت، محیط و اتباع خود پیوند زنده دارند، در جامعه کهن همه چیز سرجای خود آن است امّا نظام فئودالی و برده‌داری درهم می‌شکند و سروکله صاحبان صنایع و بانکداران پیدا می‌شود. این‌ها زمین‌های مزروعی خان مالک‌ها را می‌خرند و آنها را وامدار خود می‌سازند. نظم قدیم دچار شقاق می‌شود. ارزش‌های سنتی مألوف، مهر و وفا و دوستی و علائق خانوادگی از بین می‌رود و روح حسابگری به جای آنها می‌نشیند. اسنوپس‌ها شرارت و سنگدلی را دوست

شخصیت رمانهای بزرگ در جستجوی کلیتی است که از دست رفته است و این شقاقی که در جهان پیرامون او بوجود آمده درست از درون هستی او عبور می‌کند و او را به تب و تاب و جستجوی راه حل می‌افکند. در این زمینه مشکل او مشکل فردی نیست و او در جنگل تیره و انبوه زندگانی جدید سیر و سفر خود را برای رسیدن به کلیتی آرامش بخش آغاز می‌کند.

دارند، در حاشیهٔ املاک مالکان جنوب آمریکا می‌بالند و با مزدوری و پیله‌وری وکارچاق کنی کارشان را آغاز می‌کنند و مانند خوره بنای عظیم کهن را می‌چونه وضع اجتماعی و اقتصادی آنها پست و روح و دل آنها از این‌هاهم پست‌تر است. جیسن «خشم و هیاهو» به این دلیل از پا در نمی‌آید و همچنان به کار و کسب مشغول است که اصول زندگانی اسنوپس‌ها را پذیرفته است که جز به پول و کسب درآمد به هیچ اصل دیگری معتقد نیست.

در رمان مدرن البته آن دورنمای اجتماعی رمان کلاسیک موجود نیست امّا به هر حال این قسم رمان نیز از آشوب عصر جدید خبر می‌دهد. شخصیت رمان مدرن اساساً دچار معضل وجودی است امّا نیک که بنگریم متوجه می‌شویم او نیز در طلب آرمان و کمال دچار دشواری شده و خود را در دنیائی غریب تبعید شده می‌یابد. در واقع وضع جهان جدید به رغم پیشرفت‌های عظیم تکنولوژی بسیار پرسش‌انگیز و مشکل دار است. ملل گونه‌گون جهان در جزیره‌ای واحد و با ارتباط های عظیم گردآورده شده‌اند و به رغم کوشش به حفظ ارزش‌های بومی در معرض طوفان‌ها و تلاطم‌های فن بنیادی هستند. بعضی از رمان نویسان از قارّه و کشور خود دور می‌افتند و هزاران فرسنگ آن سوتر در جامعه‌ای دیگر، که ارزش‌ها و آرمان‌های دیگری دارد، غوطه‌ور می‌شوند. در مثل مارگریت دوراس در سایگون متولد می‌شود و تا ۱۸ سالگی در هندوچین زندگانی می‌کند. او ناچار بوده است که مبارزه برای زنده ماندن را از کودکی بیاموزد. خانواده او فقیرند، پدر او خودکامه است و مادرش همهٔ مهر و محبت خود را نثار پسرش می‌کند و عشق و نوشتن را برای مارگریت ممنوع می‌سازد. دوراس در چنین محیط متشنجی بزرگ می‌شود و سپس به فرانسه می‌آید و این جاست که با بزرگترین فاجعه قرن ما آشنا می‌گردد. نازیسم در آلمان سر بر می‌دارد و کابوس جنگ سراسر اروپا را فرا می‌گیرد. او که با شاعری ازدواج کرده است با شوهرش در نهضت مقاومت فرانسه به فعالیت می‌پردازد تا اینکه شوهرش در ۱۹۴۴ به دست نیروهای گشتاپو اسیر می‌شود. اسارت شوهر و آشوب و ستم‌های عصر دوراس را الهام می‌بخشد تا رمان «درد» را بنویسد و نمائی از نماهای جهان امروز را ترسیم کند. «انتظار» از بن مایه‌های مستمر رمانهای این زن نویسنده است و یکی از سویه‌های جهان پرآشوب عصر ماست، جهانی که هنوز به تمامی، همهٔ هراس‌ها و وحشت‌های خود را بر انسان‌ها آشکار نساخته است. ژرژبرنانوس شاعر و نویسنده فرانسوی آغاز این قرن گفته بود که «نیروی بدی و شر در قرن ما تازه در آغاز کار خویش است.» دوراس این وضع را در سیمای «روبر» که از اردوگاه داخائو بازگشته است نشان می‌دهد و این آن روی سکهٔ انتظار است. شاعری را به اردوگاه اسیران جنگ ـ پایگاه توحش ـ می‌برند و به جای او موجودی را که فاقد لطف و روح است ـ به سرزمینش باز می‌گردانند.[۴]

تلاطم جهان جدید و انقلاب‌ها و جنگ‌های آن را در رمانهای آندره مالرو به صورتی دیگر می‌بینیم. درونمایه‌های آثار مالرو رویاروئی با مرگ و سرنوشت است: انسان در هنگامه‌های زندگانی به رازی شگرف پی می‌برد و آن این است که در رویاروئی با مرگ هیچ کاری از دستش بر نمی‌آید. گوئی در این جا و در رمانهای مالرو تراژدی‌های یونان کهن تجدید می‌شود. سیر تاریخ پیچاپیچ است و تصویر آن زلال و شفاف نیست. جهان غامض‌تر از آنست که نویسندگان رئالیسم اجتماعی یا رمانس‌های کهن می‌گویند. مالرو در ۱۹۷۲ ، چهار سالی پیش از درگذشتش نوشت:

«وجه امتیاز ما بر استادان ما در بیست سالگی، حضور تاریخ است. برای آنها هیچ چیز تغییر نکرده بود ولی ما در بطن تاریخ متولد می‌شویم و تاریخ چون تانکی از روی ما عبور می‌کند» باید دید این تانکی که از روی او و نسلش گذشته است با مالرو چه کرده است و خود او چگونه کوشیده است مسیر این تانک را عوض کند.[۵]

مالرو باور دارد که «عمل فقط با معیار عمل سنجیده می‌شود و قهرمانان اوکسانی هستند طالب دادگری یا پیروزی (مانوئل ، گارسیا، اسکالی) ولی «مان ین» هم هست که از پذیرفتن تعارض بین انضباط انقلابی و کسانی که هنوز از درک ضرورت آن ناتوانند، سرباز می‌زند. همینطور « گرینگوی» مسیحی که احساس می‌کند برای نخستین بار با کلیسای خود زندگانی می‌کند و آلوه آر با آن احساس بسیار کم همدردی‌اش، با بدبینی‌اش نسبت به حادثه و با اعتقاد و اطمینانش به اینکه «ارزش انسان» وابسته است به پافشاری فردی و نه وابستهٔ راه حلی گروهی ... فضای فکری گفت و گو، فضای فکری گسستگی، فضای خودآگاهی فردی است، در این فضا کشمکش بین حقیقت درونی و جهانی که آن را احاطه کرده، نیست بلکه به رغم همهٔ تفاوت‌هائی که بین شخصیت‌های آثار مالرو وجود دارد، خود اوست که در وجود همهٔ آنها زندگانی می‌کند و این خود مالروست که با خود در کشمکش است[۶] این صحنهٔ رمان «امید» را در نظر آورید: «مان ین» دوباره به راه افتاد. بی‌آنکه بداند چرا و چگونه میان اعماق گردنه‌هائی که اکنون در آن فرو می‌رفتند ـ چنان که گوئی در دل زمین فرو می‌روند ـ و جاودانگی درخت‌ها، نوعی هماهنگی وجود داشت. به یادگودال‌هائی افتادکه در زمان گذشته اسیران را در آن‌ها می‌ریختند تا بمیرند. امّا این ساق پای تکه تکه که به ماهیچه‌ها بند بود، این بازوی آوریخته این چهرهٔ از هم شکافته، این مسلسل روی تابوت، همهٔ این خطرهائی که پذیرفته و به جستجویشان برخاسته بودند ... پیشروی شکوهمند وابتدائی این تخت روان‌ها همهٔ این‌ها عظمت همان صخره‌هائی را داشتند که از آسمان تا اعماق دره کشیده شده بودند و سیب‌هائی راکه روی زمین پراکنده بودند.[۷]

مالرو برخلاف داستایفسکی از جنگ و انقلاب و حضور مردم در صحنه به هراس نمی‌افتد. او حتی در هنگامهٔ گلوله‌باران‌ها و ویرانی‌ها و آدمکشی‌ها در جستجوی برادری انسان‌هاست. مردمی که قرن‌ها در خفا و در ژرفاها زیسته‌اند با تلاطم عصر جدید سر از مغاک‌ها بر می‌آورند و از سکوت سده‌ها بالا می‌روند و در صحنهٔ تاریخ حضور می‌یابند. او در این زمینه با نویسندگانی مانند درایزر، جک لندن و گورکی وشولوخف همسوست و تعارض تاریخی را می‌پذیرد و آنها را رسم می‌کند.

از دیدگاه دیگری نیز به هنر رمان نگریسته‌اند. میلان کوندرا در کتاب خود، خودبیگانگی انسان عصر جدید را درونمایه رمان می‌داند. عصر جدید، قرن بحرانی است و از زمانی پدید آمده که گالیله و دکارت روش‌های علمی جدید را کشف کردند. علم جدید ماهیتی یکسونگرانه دارد، زندگانی را در زیر ذره‌بین آزمایشگاه می‌نگرد و تا وضع چنین است رهائی انسان از بحران ناممکن است.

این سخنان البته تازگی ندارد. بیش از دو قرن پیش ژان ژاک روسو در برابر عقلانی بودن ولتر و دیدرو قد علم کرد و گفت: علم و صنعت انسان را از طبیعت دور ساخته و بیگانهی و سادگی طبیعی وی را تباه کرده است. نویسندگان و شاعران رمانتیک پیش از او نیز غالباً همینطور می‌اندیشیدند. حتی اونیل

شخصیت رمان مدرن اساساً دچار معضل وجودی است امّا نیک که بنگریم متوجه می‌شویم او نیز در طلب آرمان و کمال دچار دشواری شده و خود را در دنیائی غریب تبعید شده می‌یابد.

درونمایه‌های آثار مالرو رویاروئی با مرگ و سرنوشت است: انسان در هنگامه‌های زندگانی به رازی شگرف پی می‌برد و آن این است که در رویارونی با مرگ هیچ کاری از دستش بر نمی‌آید

نمایشنامه‌نویس آمریکائی که رگه‌های رئالیستی نیرومندی در آثارش وجود دارد، از این مشکل غافل نبود. او در «میمون پشمالو» (۱۹۲۲) این ایده را به صورت نمایشنامه درآورد: انسان غربی هماهنگی پیشین خود را با طبیعت از دست داده و در عصر صنعتی جدید از «خانهٔ خود بیرون افتاده است.» او نیل به پیروی از امرسون می‌گوید: انسان معاصر ماشینی شده و دیگر سالار مصنوع خود نیست بلکه بردهٔ آنست. او با زمین بیگانه شده، بردهٔ محض ماشین گشته است، با طبیعت هماهنگی ندارد و از این رو به چیزی یا کسی تعلّق ندارد.

میلان کوندرا به پیروی از هوسرل و هیدگر می‌گوید ریشهٔ انسان از زمین کنده شده و این فرارونده از زمان ارسطو پیش آمد و با خود بنیادی دکارت و رو شِ علم جدید به اوج رسید. انسان برای چیرگی بر فن بنیادی چاره‌ای ندارد جز اینکه سلوک خود را به سوی بودن و حقیقت از سر گیرد تا از چنبره فن سالاری امروزین رهائی یابد. فلسفه و علوم، هستی بشری را به دست غفلت سپرده‌اند و این هنر و ادبیات است که می‌تواند انسان را با زمین و حقیقت آشتی دهد. آغازگر این هنر جدید حقیقت جو، دَون کیشوت سروانتس است. با سرواش هنری که بسیار بزرگ است شکل می‌گیرد. و این هنر هدفی ندارد جز کاوش آن هستی فراموش شده.

از «دون کیشوت» سروانتس تا «قصر» کافکا و «خوابگردها» می‌بروخ این نمود شگرف پدید آمده و رو به بالیدن داشته است پس رمانی که جزء ناشناخته‌ای از هستی انسانی را کشف نکند غیراخلاقی است. شناخت هستی یگانه رسالت اخلاقی رمان است.[8] البته کوندرا مسأله اخلاق را به روشنی توضیح نمی‌دهد امّا این سویهٔ رمان نویسی از نظر کسانی مانند دی. اچ لارنس نیز پنهان نبوده است. لارنس در رمانهای «عاشق خانم چترلی» و «پسران و عاشقان» و اسکات فیتز جرالد در «گتسبی بزرگ» و «شب لطیف است» و تالستوی در «آناکارنین» هریک به شیوه خویش به این مشکل پرداخته بودند. از دیدگاه لارنس ـ که زیر نفوذ نیچه بود ـ عصر ماشینی ما، علائق و سرشت بشری را خفه و کرخت ساخته است و جز بازگشت به سرشت‌ها و علائق راهی برای گریز از ماشینی شدن وجود ندارد. کنستانس (کانی) چترلی نمونه‌ای است از انسان‌هائی که به واسطه بروز جنگ و بیمار و مجروح شدن شوهرش از زندگانی عادی و طبیعی محروم می‌گردند و به سختی آسیب می‌بینند، زندگانی او در قصر اربابی و مجاور معادن ذغال سنگ و دور بودن از عشق سپری می‌شود تا اینکه ملورز جنگل‌بان روستائی مآب و بدور از آداب اشرافی سرو کله‌اش پیدا می‌شود. کانی همانند «زیبای خفتهٔ» قصه‌های کهن، در آرامش راکد و خفهٔ زیست مصنوعی و اشرافی خود بسر می‌برد و هیچ رابطهٔ انسانی با دیگران ندارد. ملورز او را از خواب دیرین بیدار می‌کند. کانی از شوهر اشرافی و کسل‌کننده‌اش طلاق می‌گیرد و با ملورز ازدواج می‌کند و به این ترتیب به زندگانی طبیعی و شورانگیز جدیدی گام می‌نهد. لارنس از فلوبر انتقاد می‌کند که او در نوشتن «مادام بواری» آدمهای حقیری را به روی صحنهٔ رمان آورده است. آدمهائی که خون و پوست و گوشت ندارند و نمی‌توانند احساس تراژیک کسی مانند او را بر دوش بکشند:

فلوبر اصرار می‌ورزد هشیاری تراژیک و تلخ و ژرف خود را در هیأت حقیر پزشکی ولایتی و زن ناآرام او جلوه‌گر سازد. حاصل این کار نوعی ناسازی و بیقوارگی است. مادام بواری البته کتابی است بزرگ و تصویری سخت شگفت‌انگیز از زندگانی آدمی ولی ما نمی‌توانیم خشمگین نشویم از اینکه ببینیم روح بزرگ و تراژیک فلوبر در کالبدهای ناچیزی مانند کالبدهای «اِما» و «چارلز» بواری جای داده شده است.[9]

از دیدگاه کوندرا (و هیدگر) دکارت «من اندیشنده» را بنیاد همه چیز پنداشت و بدین گونه در برابر جهان تنها ماند و این به تعبیر هگل قهرمانانه است. سروانتس جهان را همچون نمودی دوگانه دانست و به جای رویاروئی با حقیقت یگانه با انبوهی از حقیقت‌های نسبی متضاد روبرو شد و این «خردمندانگی تردید در عرصهٔ یقین» را یقین شمرد و این نیز قدرتی لازم دارد به همان اندازه عظیم ...[10] کوندرا خط مستقیمی می‌کشد بین دون کیشوت با قهرمانان رمانهای «قصر» و «محاکمهٔ» کافکا و می‌گوید: در این عصر، نیروی فوق انسانی جامعه‌ای همه توان بر انسان چیرگی می‌یابد. رؤیا دربارهٔ بیکرانی روح، افسون خود را از دست داده است. آنچه تاریخ به انسان وعده می‌دهد دیگر مقامی شامخ نیست بلکه در نهایت شغل مساحی است. از «ک» در برابر «دادگاه» و در برابر «قصر» چه کاری ساخته است. آیا او می‌تواند مانند «اِما بواری»، خود را بدست رؤیا بسپارد؟ نه، زیرا دامی که سیر حوادث بر سر راه او می‌گسترد، سخت وحشت‌انگیز است.

تصویری که در ایزر از جامعهٔ سرمایه سالاری آمریکا بدست می‌دهد نیز وحشت‌آور است امّا این تصویر زمینه‌های فاجعه را می‌کاود و می‌خواهد بداند چرا و چگونه شخص عمدهٔ «یک تراژدی آمریکائی» دست به خون زن جوانی می‌آلاید و چه عواملی او را وا می‌دارد با پشت پا زدن به اصول اخلاقی و به قصد ورود در جرگهٔ اشراف نامزد فقیر خود را بکشد تا بتواند با دختر یکی از اشراف ازدواج کند؟ همینطور راسکولنیکف چگونه توانست به کشتن پیرزنی رباخوار راضی شود. او در هنگامهٔ اغتشاش فکری به سونیا مارمالادف اعتراف می‌کند پیرزن را کشته است. سونیا حیران می‌شود و راسکولنیکف می‌گوید: مگر چه شده است؟ من فقط شپشی را کشته‌ام. (در گروه وامداران پیرزن این شخص را شپش می‌نامند) سونیا که مظهر فروتنی مسیحی است می‌گوید: تو انسانی را کشته‌ای و اکنون باید به میدان شهر بروی و به خاک بیفتی و در برابر جهان به گناه خود اعتراف کنی. (در روایات ما گفته می‌شود، همه عالم محضر الهی است. در این محضر گناه نکنید) داستایفسکی برخلاف ناتورالیست‌هائی مانند زولا، موپاسان و فلوبر صرف واقعیت را وصف نمی‌کند. صحنه‌های داستانی او صحنه شکنجهٔ روح بشری است. در هم تنیدگی حیرت انگیز زیبائی و شرارت در حوزهٔ درون آدمی، درونمایهٔ مکرر این رمان نویس است ... روح چیزی است بیش از رزمگاه جاه طلبی و آز، نقطهٔ پیوندی است که در آن جا الهی و انسانی در ستیزه یا در آشتی هماهنگ، دیدار می‌کنند. ابدیت و زمان در وضع شکنجه‌آور غربت زدگی در روح زندگانی دارند و قهرمانان محبوب رمانهای او را به صورت غریبه‌ای در این سیاره در می‌آورند یا آنها را سرشار از آن اطمینان و ایقانی می‌سازند که مشخص کنندهٔ وحدت و برادری انسانی است.

رمان نویسان کلاسیک: فیلدینگ، دیکنز و بالزاک به رغم تعهد ژرف خود در برابر هنر، با عامهٔ مردم پیوندی ژرف داشتند و به شیوه‌ای می‌نوشتند که عام و خاص را مجذوب سازد. فیلدینگ هنر خود را با «هنر آشپزی» مقایسه می‌کرد و می‌گفت همانطور که خوراک دلپذیر مطلوب مردم گرسنه است، داستان خوب نیز سبب جذب فکر و ذوق خواننده و شنونده می‌شود و آنها را مشتاق می‌سازد ببینند بر سر اشخاص داستانی چه می‌آید و

فیلدینگ، دیکنز و بالزاک به رغم تعهد ژرف خود در برابر هنر، با عامهٔ مردم پیوندی ژرف داشتند و به شیوه‌ای می‌نوشتند که عام و خاص را مجذوب سازد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

آخر و عاقبت کارها به کجا می‌انجامد؟ امّا رمان نویسان جدید: کلودسیمون، آلن رب گری یه، بکت و دیگران افزوده بر اینکه خط طولی سیر روایت را می‌شکنند و زمان وقایع را بهم می‌ریزند، اعتباری به سرگرم کردن خواننده نیز نمی‌دهند و گاهی منحصراً به صناعت قصه‌نویسی توجه دارند. یکی از رماننویسان مدرن می‌نویسد:

من در مقام روشنفکر برای روشنفکران می‌نویسم. به موضوع پرفروش بودن رمان اعتنائی ندارم. فقط گزیدگان خوانندهٔ آثار من هستند و خواهند بود.

بیانی از این دست در قرن‌های هفدهم تا نوزدهم ناممکن و ناپذیرفتنی بود. آثاری مانند تام جونز و روبینسون کروزئه ... در زمان خود پرفروش بودند و در آن سه قرن هیچ قصه‌نویسی بین گزیدگان و عامهٔ مردم خط فاصلی نمی‌کشید و این را بر آن یا آن را بر این برتری نمی‌داد. البته قصه باید قصه تخیلی *Fiction* باشد و در طراز آثار علمی یا تاریخی قرار نمی‌گیرد. اگر داستان ویژگی خیالی خود را از دست بدهد بدل به گزارش یا درام خواهد شد. از این رو از جرج الیوت انتقاد کرده‌اند که قصه‌های او درام (نمایش) است یا دربارهٔ سارتر گفته‌اند که داستان‌های او گردونهٔ افکار فلسفی اوست. بعضی‌ها گفته‌اند که:

رمان، روایت و ماجرای شوربختانه‌ای است که به حادثه‌ای شادمانه و موفقیت‌آمیز بینجامد.

این داوری همه جا معتبر نیست و داوری لئوتالستوی نیز دربارهٔ اخلاقی بودن هنر اشکال دارد، هرچند مسائل اخلاقی همیشه در رمان حضور داشته است. به گفتهٔ آرنولدبنت:

رماننویس کسی است که زندگانی را مشاهده می‌کند و چنان لرز از آن به هیجان می‌آید که باید بینش خود را در این زمینه به دیگران انتقال دهد و قصه خیالی نقلی را در مقام زنده‌ترین ابزار آسوده ساختن عواطف خود برگزیند.

در این گفته سخن از «مشاهدهٔ زندگانی» است. زندگانی البته مادهٔ خام اصلی همهٔ هنرهاست ولی هیچ هنرمندی به اندازهٔ داستان نویس به زندگانی نزدیک نیست. این مادهٔ خام همیشه در پیرامون او وجود دارد: مردم، رویدادها، مناظر، تاثیرات حسی، گفتگوها ... او ناچار است این عوامل را به حوزهٔ رمان بیاورد و عواطف مردم را مجذوب سازد. همهٔ هنرها در قیاس با نقاشی و موسیقی، «هنر آمیخته» اند و به ویژه موسیقی بیش از هنرهای دیگر از واقعیت مشخص تجربه بشری دور می‌شود زیرا موسیقی و نقاشی نیازی ندارند کلام را در مقام واسطهٔ حسی خود بکار برند، این واسطه یعنی زبان از لحاظ بیان واقعیت‌ها مهم است زیرا به مدد همین ابزار است که کاروبار روزانهٔ خود را سامان می‌دهیم. در بین هنرهای آمیخته، رمان از همه «آمیخته تر» و ناخالص تر است زیرا به طور مستقیم با کردار و عواطف اشخاص سروکار دارد، اشخاصی که ممنوع ما هستند و ما بین خود ایشان همسانی و شباهتی می‌بینیم. رمان غالباً از بحران‌های اخلاقی و عاطفی، از وضعیت‌های مشترک بشری سخن می‌گوید و خود را وقف توصیف معیارهای عاطفی و اخلاقی انسان‌ها و مشکل هر روزه آنها می‌سازد. فورستر می‌گوید:

کیفیت به شدت طاقت فرسا و بس انسانی رمان چیزی نیست که بتوان از آن احتراز کرد. رمان با انسانیت آغشته می‌شود و در زندگانی گریزی از صعود به طراز بالاتر و بارندگی زیاد نیست و نیز نمی‌توان آنها را از انتقاد مصون داشت. ممکن است که ما نوع بشر را کوچک بشماریم امّا اگر آنها را تهی از شرارت سازیم و بپیرائیم رمان پژمرده می‌شود و چیزی جز بسته‌ای از کلمات برجای نمی‌ماند.

امّا امروز ناقدانی پیدا شده‌اند که با سخن فورستر مخالفند و می‌گویند رمان منحصراً بسته‌ای از کلمات است. این همانست که هست و سخن گفتن از محتوا در رمان به شیوهٔ فورستر به معنای سخن راندن از هنر نیست بلکه مبیّن تجربهٔ مشخص زندگانی است. پس زمانی که محتوا را به عنوان ماجرائی که در شکل زبان نمایان شده بپذیریم آن گاه می‌توانیم از رمان حرف بزنیم ... این داوری نیز نیمه حقیقی است زیرا فورم و زبان در کار هنر قصه‌نویسی اهمیت بسیار دارد امّا عناصر دیگر نیز با اهمیت است و نمی‌توان از آنها چشم پوشید. گی دو موپاسان می‌گوید:

هنرمند واقعگرا، اگر به حق هنرمند باشد هرگز نمی‌کوشد تا عکس برگردانی مبتذل از زندگانی فراروی ما قرار دهد بلکه می‌کوشد تا چنان چشم اندازی را از آن دراختیار ما بگذارد که حتی از خود واقعیت زندگانی هم پربارتر و زنده‌تر و واقعی‌تر باشد.[11]

مراد موپاسان این است که گزارشی از زندگانی با ذکر همهٔ جزئیات قضایا ناممکن است چه برای این کار در برابر هر روزی از زندگانی به فضائی در حدّ یک جلد کتاب نیاز خواهیم داشت تا بتوانیم انبوه بی‌شمار رویدادهای ناچیزی را در آن بنویسیم که زندگانی ما را پربارتر می‌کنند. پس اختیار و گزینش کاری ضروری است.

اساساً داستان روایتی نقلی است متضمن ماجرا و حادثه و سرگذشت فرد یا افرادی از آغاز تولد تا پایان زندگانی و برای اینکه به صورت هنر درآید باید طرح یا پی رنگ (Plot) داشته باشد یعنی بر اصل علیت استوار شود. خوانندهٔ عادی از داستان توقع زیادی ندارد و همینکه او را سرگرم سازد کافی است امّا خوانندهٔ ژرف‌نگر از آن توقعات دیگری نیز دارد. اولی با خواندن داستان می‌پرسد چگونه؟ و دومی در آن حال می‌پرسد به چه دلیل؟[12] از این رمانهای بزرگ تفسیر می‌طلبند. ما در زمان خواندن رمان و اوصاف و شخصیت پردازی آن نیاز به تفکر داریم تا دریابیم چرا ژان والژان در پایان عمر برای ماریوس نامزد کوزت به صورت مردی مقدس در می‌آید یا چرا «پابای» حریم فاکنر در آب چشمه تف می‌اندازد یا چرا شاهزاده آندره در «جنگ و صلح» تالستوی که مجروح و نزدیک به مرگ در زیر بلوطی کهنسال افتاده است درباره مرگ و زندگانی و افق بی‌پایان زندگانی روحی به اندیشه می‌پردازد. در واقع داستان بدون «طرح» ماجرا و سرگذشت است و صبغهٔ هنری اندکی دارد.

داستان‌های مدرن را داستان‌های هنری نامیده‌اند که در آن عرصهٔ داستان‌نویس عرصهٔ تصویر و بازی‌های زبانی است و گاه با شعر پهلو می‌زند. «قهرمان رمان سنتی در رمان نو جای خود را به اشباح اندک فردیت یافته داده است که گاه ثبات شخصیتی نیز از خود نشان می‌دهند. در این رمانها اشخاص شکست خورده، پوچ و عزلت گزین زیاد به تصویر کشیده می‌شود. آثار کلودسیمون پر از نسل منقرض شدهٔ اشرافی است که به طور صریح جنبه‌ای مضحک یافته‌اند. در آثار بکت آسمان جل‌ها و آسیب دیدگان جای نمایانی دارند. هم چنین در رمان مدرن ناتوانی از برقراری ارتباط با دیگران به تصویر در می‌آید. در این جا اشخاص در موقعیتی قرار می‌گیرند که نه یارای فهمیدن آن را دارند نه خود فهمیده می‌شوند. با استفاده از شیوه‌ای به نام بازی‌های آینه Mise emabyme که آندره ژید نیز از آن در آثار خود استفاده کرده است، رمان نویس در روح قهرمان خود حلول می‌کند، قهرمان داستان در حال نوشتن رمانی است که خواننده مشغول خواندن آنست.[13]

بقیه در صفحه ۳۵

داستان‌های مدرن را داستان‌های هنری نامیده‌اند که در آن عرصهٔ داستان‌نویس عرصهٔ تصویر و بازی‌های زبانی است وگاه با شعر پهلو می‌زند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

داستان‌های امروز افغانستان

مهیز اسماعیل‌پور

■ گردآورنده محمود خوافی ـ مشهد
■ نشر ترانه ـ چاپ نخست
■ تیراژ ۳۰۰۰ نسخه ـ ۳۶۰ صفحه
■ قیمت ۱۱۰۰ تومان

◄ اساس گزینش آثار داستانی این مجموعه نمایاندن تنوع آن‌ها در ادبیات افغانستان بوده است. از این رو داستان‌های گردآمده برترین آثار نویسندگانشان نیستند و لزوماً ویژگی‌های برجستهٔ سبک هر نویسنده را به دست نمی‌دهند.

داستان‌های امروز افغانستان افزون بر آن که به سبب گردآوری و نمونه مجموعه داستان‌هایی از ادبیات نوین افغانستان اهمیت دارد، به سبب برخورداری نویسندگان این آثار از پیشینهٔ فرهنگی و زبانی مشترک با مردم کشور ما نیز اثری ارزنده در شمار است.

اما از آن رو افغانستان و ایران زبان و ادبیاتی مشترک داشته‌اند، پیشینهٔ داستان‌نویسی در این دو کشور نیز از یکدیگر جدا نیست. خاستگاه داستان در ادبیات این دو کشور در بردارندهٔ آثار بزرگانی چون فردوسی، نظامی، عطار، مولوی و سعدی ـ که از عناصر داستانی خالی نبودند ـ و قصه‌های عامیانهٔ رایج در زبان فارسی چون سمک عیار، اسکندر نامه، طوطی نامه، هزار و یک شب، کلیله و دمنه و ... بود. ادبیات معاصر افغانستان نیز درست در دوران بیداری مردم این کشور و مقاومت و مبارزهٔ آنان آغاز شد و با بنیاد شدن روزنامهٔ سراج الاخبار که روشنفکران را گردآورد، ارگان جنبشی برای بیداری مردم شد، رونق یافت. این روزنامه پس از انتشار نخستین شماره در ۱۲۸۵ ش توقیف و پس از آن در ۱۲۹۰ ش به سردبیری محمود طرزی بازگشوده شد و در این دوره آنچه از ادبیات به این نشریات راه می‌یافتند به سبب دگرگونی‌های اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی و نیز اهداف سیاسی بنیادگذاران آن‌ها دیگر تنها همان حکایت‌ها، روایات و قصه‌های کهن که بیشتر جنبهٔ سرگرمی یا تعلیمی و پند و اندرز داشتند، نبودند. بنابراین داستان نویسان برای بازنمایی زندگی معاصر در آثارشان، به جستجوی قالب‌ها و اشکال نو بر آمدند و از نثر کلاسیک و قصه‌های فولکلوریک دور شدند و تحت تأثیر ادبیات اروپا و آشنایی با قالب‌های نو ادبی آنان، داستان به شکل امروزی را مناسب‌ترین شکل یافتند. سراج الاخبار و نشریات دیگر با ترجمهٔ آثار داستانی اروپایی و پیش کشیدن مباحثی دربارهٔ داستان نویسی، برای معرفی این قالب نو در افغانستان نقشی برجسته ایفا کردند. چنان که پیداست داستان امروز در این کشور مانند ایران تنها شکل تکامل یافتهٔ حکایات و روایاتِ ادبیات فارسی نیست و در واقع بر پایهٔ آن‌ها، اما با بهره‌گیری از شیوه‌های نو اروپایی شکل گرفته و وارد ادبیات این کشور شده است. از این رو است که نخستین داستان‌های معاصر افغانستان را کسانی نوشتند که یا افغانستانی نبودند یا زمان‌های طولانی را در کشورهای دیگر به سر می‌بردند. جهاد اکبر و تصویر عبرت ـ دو اثر از نخستین داستان‌های افغانستان ـ را به ترتیب محمد حسین پنجابی که تا ۲۴ سالگی در افغانستان نبود و محمد عبدالقادر افندی که از هشت سالگی به هند کوچیده بود، نوشتند. نخستین داستان‌های نو افغانستان به سبب شخصیت پردازی، تصویر سازی، بهره‌داشتن از ساختارهای نو ادبی، حوادث، کشمکش و عناصر اساسی دیگر در داستان پردازی نو، از آثار داستانی پیشین متمایز شدند. اما پاره‌ای کاستی‌ها مانند آمدن اشعار و امثله در میان متن و گاه ورود بی‌جای نویسنده و بیان نظر شخصی و جانبدارانه را در میان داستان، این نخستین آثار داستانی معاصر را به نثر کلاسیک و روایت‌ها و حکایت‌های قدیمی نزدیک می‌کرد. رفته رفته این اشکال‌ها نیز از میان رفتند. داستان‌ها در افغانستان تا دههٔ بیست بیشتر از دورنمایه‌هایی اجتماعی و رمانتیک برخوردار بودند که شماری از شناخته‌ترین آن‌ها از این قرارند: حقوق ملت یا ندای طلبهٔ معارف اثر محی الدین انیس (۱۳۰۲ ش)، مکالمات روحانی حیات حقیقی یا ارتقای ملی اثر سلطان محمد که آن را در هندوستان نوشت (۱۳۰۴ ش)، رمان شام تاریک، صبح روشن نوشتهٔ محمد ابراهیم عالمشاهی (۱۳۱۷ش)، رمان بیگم اثر سلیمان علی جاغوری (۱۳۱۸ش)، در جستجوی کیمیا ثر امین الدین انصاری (۱۳۱۹ش)، مرگ در دم شفق یا وفای زن اثر حسین غمین (۱۳۱۹ش)، جز پانزده سال قبل اثر مخلص زاده که در ۱۳۱۱ ش در مجلهٔ آیینه عرفان چاپ شد و آن را از نخستین داستان کوتاه افغانستان دانسته‌اند، آثار دیگر این قالب نو در ادبیات افغانستان در دههٔ بیست روی نمود. نخستین داستان‌های کوتاه از قصه‌های تاریخی و فولکلوریک، بسیار بهره داشتند. از پیشگامان داستان کوتاه نویسی که در آثارشان از این منابع بهره برده‌اند، از نجیب الله تور وایانا، عبدالرحمان پژواک و علی احمد نعیمی باید نام برد که جای نمونهٔ آثار دو تن نخست در میان داستان‌های کتاب حاضر خالی است. اساساً گردآورنده در این کتاب از میان نسل نخست نویسندگان افغانستان که محمد عثمان صدقی، عبدالغفور برشنا، رضا مایل هروی، غلام احمد رحمانی، خلیل الله خلیلی، ماگه رحمانی، محمد حیدر ژوبل، میر محمد صدیق فرهنگی، عبدالحسین توفیق، موسی شفیق، موسی همت، عزیزالرحمان فتحی، حسین فعال و جلیل پروانی از آن شمارند، و بیشتر در آثارشان به مضامین تاریخی، اجتماعی و عشقی و گاه در دوره‌هایی که آزادی بیشتری از سوی دولت به نویسندگان داده می‌شد به مضامین سیاسی پرداخته‌اند و گاه رمان و داستان‌های بلند و نیمه بلند هم نوشته‌اند، نپرداخته است.

وی از میان داستان‌های امروز افغانستان به داستان‌های کوتاه نظر داشته است. از این رو که بسیاری از آثار این کتاب از میان داستان‌های کوتاه نسل دوم نویسندگان افغانستان برگزیده شده‌اند. شماری از نویسندگان معرفی شده در این کتاب، پس از کنار رفتن محمد داودخان در ۱۳۴۲ ش، فعال شدند و رشد و تحولی در داستان نویسی به ویژه داستان کوتاه پدید آوردند و در محتوا نیز به واقعگرایی بیشتر گرایش یافتند و آثاری بر اساس مسایل اجتماعی و سیاسی نوشتند. شماری دیگر از نویسندگان این نسل نیز پس از ۱۳۵۷ ش در یکی از دو گروه متمایل به واقع‌گرایی سوسیالیستی یا ادبیات نمادپردازانه قلم زدند. سپوژمی زریاب، اعظم رهنورد زریاب، محمد اکرم عثمان، حسن قسیم، زلمی باباکوهی، گل احمد نظری آریانا، رفیق یحیایی، جلال نورانی، اسدالله حبیب، ببرک ارغند از این شمارند. نویسندگانی دیگر مانند کامله حبیب، قدیر حبیب، نعمت حسینی، محمد حلیم تنویر، محمد صدیق رهپو، شریفه شریف، دینا غبار، حسین فخری، سید اسماعیل فروغی، مریم محبوب، عبدالقادر مرادی که داستان‌هایی از آن‌ها در این اثر نقل شده از نسل سوم نویسندگان افغانستان هستند که پس از ۱۳۷۰ ش و پیروزی انقلاب افغانستان و پدیدآمدن فضای باز فرهنگی دست به قلم بردند. در این اثر از داستان‌نویسان پس از جنگ داخلی افغانستان که

ادبیات مهاجرت را رقم زدند نیز کمتر اثری نقل شده است. محمود خوافی این اثر را که مجموعهٔ ۲۹ داستان کوتاه از ۲۹ نویسندهٔ افغانستانی است، با پیشگفتاری دربارهٔ همین کتاب و دربارهٔ داستان‌نویسی افغانستان آغاز کرده پس از آوردن مقاله‌ای از عبدالغفور آرزو ـ نویسندهٔ افغانستانی ـ دربارهٔ زبان دری، مطالب کتاب را با نقل نمونه داستانی از نویسندگان برشمرده، دنبال کرده است. وی در آغاز هر یک از داستان‌ها شرح مختصری از زندگی هر نویسنده را نیز آورده است. خود دربارهٔ انتخاب این آثار می‌گوید نخست ۳۵ اثر از ۳۵ نویسنده را به ترتیب حضورشان در ادبیات افغانستان گردآورد که به علتی ۶ تای آن‌ها را حذف کرد. هم از این رو ترتیب تاریخی داستان‌ها را به ترتیب الفبایی تغییر داد. گردآورنده در پایان داستان‌ها واژه‌های ناآشنای افغانستانی را با آوانگاری و معانی آنها فهرست کرده که در بسیاری موارد راهگشا است. اساس گزینش آثار داستانی این مجموعه نمایاندن تنوع آن‌ها در ادبیات افغانستان بوده است. از این رو داستان‌های گردآمده برترین آثار نویسندگانشان نیستند و لزوماً ویژگی‌های برجستهٔ سبک هر نویسنده را به دست نمی‌دهند. اما با آن که گردآورنده قصد داشته آثاری متنوع را معرفی کند، درون‌مایه‌های این آثار بسیار به یکدیگر نزدیکند و بیشتر مبارزه، جنگ، بدبختی‌های ناشی از آن، فقر و بدبختی مضاعف زنان در جامعهٔ جنگ زده و نکتب زدهٔ افغانستان در دوره‌های گوناگون دشواری‌های تاریخ معاصر این کشور را تصویر کرده‌اند. چنین درون‌مایه‌هایی به خوبی نظر فرانک اوکانر، نویسندهٔ ایرلندی را به ذهن می‌آورد که داستان کوتاه را از آنِ جوامعی می‌انگاشت که نابسامانی بر آن حاکم است و نیز ارزش این قالب ادبی را در همدردی با ستمدیدگان و انتقاد سخت از جامعه می‌دانست. شاید از همین رواست که داستان کوتاه در افغانستان بیش از هر قالب دیگرِ ادبیات داستانی رونق یافته است. ویژگی دیگری که در این آثار رخ می‌نماید گزینش راوی اول شخص ـ که واقع نمایی داستان را هر چه بیشتر می‌کند ـ و گرایش به واقعیت است. جز در یکی دو اثر که خیالات و اوهام قهرمانانشان آن هم نه چندان موشکافانه و هنرمندانه تصویر شده‌اند، بیشتر آثار با ساختاری گزارش گونه با واقعیتی سر راست، ساده، بیرونی و قابل رؤیت سر و کار دارند که شاید در گذر از ذهن نویسنده چنان که باید خلاقانه پرداخت نشده و با وجود داشتن درون‌مایه‌هایی گاه تکان دهنده، ساختاری درخور برای القای تأثیر واحد مورد نظر نویسنده نیافته‌اند. به هر روی داستان نویسی افغانستان هنوز گام‌های نخستین را بر می‌دارد و این آثار نیز با وجود آن که از عناصر اساسی داستان کوتاه بهره دارند، اما تا دستیابی به پرداختی پخته و بهره‌گیری از شیوه‌های نوتر و پیچیده‌تر در شخصیت پردازی، بهره‌گیری از زمان در پیشبرد داستان و انتقال هرچه تأثیرگذارتر حس و منظور نویسنده و دیگر شگردهای داستان‌های کوتاه شناختهٔ جهان راهی دراز در پیش دارند.□

من در ایران به روح ژاپن نزدیکترم

من اول صدای «موری موتوسان» را شنیدم، بعد خودش را دیدم. صدایش از راهرو می‌آمد. اصلاً فکر نمی‌کردم که یک خارجی است. فارسی را خیلی خوب صحبت می‌کرد. وقتی وارد اتاق شد دیدم ژاپنی است. مثل بسیاری از ایرانی‌ها وقتی هم که وارد شد «یا الله» گفت. ساکت که بود و حرف نمی‌زد ژاپنی بود، اما وقتی شروع به صحبت می‌کرد. انگار که ایرانی است با تعجب پرسیدم:

چه شد که فارسی را آنقدر خوب صحبت می‌کنی؟

○ هفت سال است از بیست سالگی که فارسی می‌خوانم. تاریخ اسلام می‌خواندم. اول عربی یاد گرفتم. بعد فارسی را شروع کردم. اول برای کار تحقیقات بود، ولی مشتاق شدم و با علاقه ادامه‌اش دادم. دیدم فارسی واقعاً شیرین است.

○ کجا فارسی می‌خوانی؟

● در دانشگاه توکیو و الان یک سال و هفت ماه است که در تهران هستم، ولی فارسی را در همان ژاپن تمرین کردم و خوب کردم و این جا ادامه می‌دهم تا بهتر شود.

○ گفت و گو و محاوره‌ات در توکیو خوب شد؟

● بله. ایرانی‌های در توکیو، بیشتر روزهای یکشنبه را به پارک هاراجی کو می‌آیند. من آنجا می‌رفتم و دوست پیدا می‌کردم. حرف می‌زدم و محاوره‌ام خوب شد. می‌رفتیم رستوران، جایی می‌نشستیم و حرف می‌زدیم.

○ خاطره‌ای از این ایرانی‌ها نداری؟

● یک خاطره خیلی شیرین دارم. البته برای من شیرین است. عرض کنم در دانشگاه ما، در توکیو منظورم است، استاد ژاپنی ما که تاریخ ایران درس می‌داد نمی‌توانست تاریخ بیهقی یا تاریخ بلعمی را بخواند. من دوست داشتم که این کتاب‌ها را بخوانم. ایرانی‌ها هم نمی‌توانستند. اتفاقاً یکی از آن دوستانِ ایرانی به من تلفن زد که آقایی خیلی فرهیخته به ژاپن آمده، و الان در یک چاپخانه کار می‌کند. من با اینکه شک داشتم که آیا می‌تواند تاریخ بیهقی را بخواند، ملاقاتش کردم. در جلسه اول شوکه شدم که آن آقا واقعاً فرهیخته بود. توضیحاتی را که می‌داد، کاملاً درست بود. جلساتی در یک اتاق خیلی محقر کارگری با ایشان داشتم. ایشان منزلش در محل «تا کانادا بابا» بود. فراموش نشدنی است. در گرمای تابستان، بدون کولر می‌نشستیم و تاریخ بیهقی را می‌خواندیم. حالت خاصی است. خیلی باسواد بود.

○ چه خاطره‌های دیگری دارید؟

● این که گفتم شیرین‌تر از همه بود. فرهنگی بود. خاطره‌های دیگر خوب نیست. گفتم که با ایرانی‌ها زیاد دوست می‌شدم. آنها از من می‌خواستند برای پیدا کردن کار کمک‌شان کنم. گاهی با رئیس کارخانه صحبت می‌کردم که چرا مزد ایرانی‌ها را نداده یا کم داده. این موارد خیلی فشار برای من بود.

○ چه کتاب‌هایی از فارسی به ژاپنی ترجمه شده است؟

● کتاب‌های درجه اول ادبیات فارسی و تاریخ ایران به زبان فارسی ترجمه شده است، بوستان، گلستان، غزلیات حافظ، فردوسی ـ البته شاهنامه کامل نیست، تلخیص است ـ ویس ورامین، هفت پیکر. اما خیام بیشترین شهرت را کسب کرده است: از انگلیسی، از ترجمه‌های فیتزجرالد، یا از اصل فارسی آثار خیام ترجمه شده‌اند و ژاپنی‌ها هم خیلی مشتاق و علاقه‌مند به رباعیات خیام هستند.

○ آیا یکی از دلایل این علاقه این نیست که رباعی تا حد زیادی قالبش مثل شعر «هایکو» است؟

● فکر می‌کنم درست است. ژاپنی‌ها اصلاً با شعر خیلی دراز آشنا نیستند. اشعاری را که ۵۰ بیت دارد، مثل قصیده‌ها، اصلاً برای‌شان مانوس نیست و سخت است که درک کنند این چی است، در حالیکه رباعیات مانند هایکو و تانکای ژاپنی است که خیلی کوتاه و با محتوای زیاد است.

○ موری موتوسان، خود شما کدام شاعر را بیشتر می‌پسندید؟

● من با خیام، از دورهٔ دبیرستان، البته توسط ترجمه آشنا بودم و خیلی دوستش داشتم، بعد از آن هم سعدی که البته آن نغمه نصیحتش را نمی‌پسندم. مولوی با اینکه خیلی مشکل است، خیلی قشنگ است.

○ حافظ چطور؟

● حافظ خیلی پیچیده است. اکنون به آن درجه نائل نیامده‌ام که حافظ را به خوبی درک کنم. چون حال بیشتر به تاریخ ایران می‌پردازم. برای حافظ باید حداکثرِ تلاش را بکنم که یک بیت را متوجه شوم.

○ با آشنایی اندکی که با شعر ژاپنی دارم، آن را تصویری تراز شعر ایران حس کردم.

● فکر می‌کنم درست است. معمولاً شاعران ژاپنی سعی می‌کنند با کلماتی محدود نقاشی بکشند که آن نقاشی در ذهن ژاپنی یک اندیشه را با ابعاد مختلف باز می‌کند. وقتی یک ژاپنی آن تصویر را بشنود، با سابقهٔ ذهنی که دارد متوجه می‌شود که شاعر چه می‌خواسته بگوید.

○ دو سه سال پیش «اوئه» برنده جایزهٔ نوبل ادبی شد، نظرت دربارهٔ او چیست؟

● عرض کردم ژاپنی ها با اثر بلند خیلی آشنا نیستند. خسته‌شان می‌کند. در مورد شعر گفتم. دربارهٔ رمان هم اینطور است. از خصایص ادبیات ژاپن است که رمان‌های طولانی و دراز و پرهیجان و خواندنی ندارد. در

◄

این زمینه ضعیف است چون دوست نداریم. سلیقه ژاپنی فرق دارد. ما در رمان‌نویسی رشته‌ای داریم که اسمش داستان شخصی است. این ترسیم زندگی خود شخص نویسنده است. «اوئه» و نویسنده‌های ژاپنی خیلی از آثارشان زندگی خودشان است. آثار اوئه هم مثل بقیه اینطور است. زندگی خودش است که البته خوب نوشته است.

○ چند کتاب فرهنگ فارسی ـ ژاپنی وجود دارد؟

● چند نوع وجود دارد. یکی از رایج‌ترین آنها کتاب یک جلدی کورویانگی است، می‌توان گفت که فرهنگ معاصر است. یکی دیگر که آن هم یک جلدی است، ولی ضخیم‌تر است مال «ناواتا» است. چند فرهنگ کوچک فارسی به ژاپنی، یعنی فرهنگ جیبی دیگر هم است، ولی وقتی صحبت از «فرهنگ» می‌شود اولین فرهنگ که به فکر می‌آید همان فرهنگ کورویاناگی است. محققان ژاپنی وقتی متون فارسی را بخواهند بخوانند از فرهنگ فارسی به انگلیسی استفاده می‌کنند.

○ کار پژوهشی‌ات در زمینه تاریخ و فرهنگ ایران چه بوده است؟

● من از دورهٔ لیسانس کم کم به تحقیق پرداختم و اولین کاری که انجام دادم تحقیقات دربارهٔ جامعه بیهق بود، در منطقه سبزوار. کتابی وجود دارد به نام تاریخ بیهق از ابن فندوق از قرن ششم، آن را تحلیل کردم و به عنوان رساله لیسانس دادم. اکنون هم درباره تاریخ علم انساب تحقیقاتی می‌کنم و امیدوارم آن را به عنوان رساله دکتری من بپذیرند، چون الان در دانشگاه تهران، در گروه تاریخ به عنوان دانشجوی دورهٔ دکترا مشغول هستم. در کتابخانه‌های مختلف هم می‌روم و به جمع‌آوری منابع و اطلاعات می‌پردازم، و بیشتر ایران را لمس می‌کنم. می‌روم میان مردم و سعی می‌کنم با مردم هرچه بیشتر تماس داشته باشم و صحبت کنم.

○ چه تفاوتی بین فرهنگ ایران و فرهنگ مردم ژاپن می‌بینید؟

● آنچه می‌توانم بگویم این است که به خاطر صنعتی شدن جامعهٔ ژاپن، زندگی مردم در آنجا خیلی ماشینی شده است و وابستگی خانواده کم کم از بین می‌رود. خانوادهٔ بزرگ که سه نسل و بعضی مواقع چهار نسل با هم زندگی می‌کردند الان ناپدید شده است. یعنی اصلاً وجود ندارد، چون مردم دایماً به دنبال کار هستند و مجبور هستند که کار کنند. این دیگر زندگی مادرزادی آنها شده است. گرمی و عاطفهٔ انسانی جامعهٔ ایرانی را ما از دست داده‌ایم. این جور که همه حال همدیگر را می‌پرسند. من فکر می‌کنم ما هم در گذشته اینطور بوده‌ایم. وقتی سفرنامه کسانی را می‌خوانم که در قرن نوزدهم به ژاپن آمده‌اند، می‌بینم که ما هم در گذشته گرمی بیشتری داشتیم و افسوس می‌خورم که آن دوستی و محبت را از دست دادیم. آن سفرنامه‌ها از جایی صحبت می‌کنند که بیشتر شبیه ایران اکنون است. من وقتی در ایران هستم خود را به روح زندگی ژاپن نزدیکتر حس می‌کنم.

شعر و کتاب

زندگی من است

سعید نیاز کرمانی در سال ۱۳۱۸ شمسی در یکی از دهات اطراف کرمان متولد شد، تحصیلات ابتدایی و متوسطه را در همان ده و کرمان گذراند و در سال ۱۳۳۸ برای ادامهٔ تحصیل به تهران آمد. بعدها شروع به همکاری با رادیو و تلویزیون کرد و سردبیری چند مجله را به عهده گرفت. از وی تاکنون در کوچه‌های خلوت، دولت پیرمغان، مگر آیینه‌ام، در روشنای عشق، برگزیده شاهنامهٔ فردوسی، حافظ‌شناسی (۱۵ جلد)، پیر ماگفت، سخن اهل دل و اخیراً شعری که زندگی است منتشر شده است.

● می‌خواستیم دربارهٔ کتاب اخیرتان شعری که زندگی است گفت‌وگویی داشته باشیم، ولی اصلاً فکر نمی‌کردیم که تا به این حد حال ندارباشید.

○ بله، یک ماه به عید بود که سکته مغزی کردم و طرف راست بدنم فلج شد.

● نظر دکترتان چیست؟

○ گفته خوب می‌شوی، ما هم امیدواریم.

● می‌بینیم که دور و برتان پر کتاب است، آیا با این حال هم به کار و تحقیق ادامه می‌دهید؟

○ بله، شعر و کتاب زندگی من است، فقط زمانی از آنها دور می‌شوم که زندگی نکنم، می‌بینید که اخیراً هم کتابی از من منتشر شده است، من مدام در حال تحقیق و کار هستم.

● اتفاقاً دربارهٔ کتاب اخیرتان، منظورم شعری که زندگی است می‌خواستم گفت و گویی داشته باشیم.

○ در خدمت هستم، خوشحال می‌شوم.

● اولین چیزی که در اولین برخورد با این کتاب نظر مرا جلب کرد، اسم کتاب است. خوانندهٔ اهل کتاب یاد شعری از شاملو می‌افتد که به همین نام است.

○ من اسم کتابم را از آن شعر گرفته‌ام، درست است. ضمن اینکه چون شعرهای خوب بعد از مشروط در این کتاب گردآمده است و شعر خوب شعری است که مکرر خوانده می‌شود و جزئی از زندگی است، از این رو این اسم را انتخاب کردم.

● چرا مقدمهٔ کتاب مقاله‌ای از دکتر خانلری است، منظورم این است که دکتر خانلری این مقاله را در سال ۱۳۴۱ نوشته است و آیا از زمان تا امروز چیز قابلی در مورد ادبیات بعد از مشروطه طرح نشده است؟

○ منظورتان را گرفتم. البته خیلی مؤدبانه مطرح گردید، ولی در هر صورت فهمیدم که چه می‌خواهید بگوئید. حقیقت این است که من پیش از این کتاب دست به انتشار کتابی دو جلدی به نام «سخن اهل دل» زدم. تجربهٔ بدی از آن کتاب دارم. دوستان خیلی از من ناراحت شدند، یکی می‌گفت که چرا شعری از من نیاوردی، از کسی هم که شعر آوردم گله می‌کرد که چرا بیشتر نیاوردی و یا چرا از اشعارم تعریف نکردی. از این جهت خیلی امتناع داشتم که چیزی دربارهٔ کسی نگویم تا مبادا باعث ناراحتی بشود.

● ولی شما در ابتدای اشعاری که از یک شاعر آورده‌اید، به شرح حال و اشعارش پرداخته‌اید!

○ در آنجا نیز اگر دقت کنید، می‌بینید که من قدری از زندگی و آثارش گفته‌ام، ولی اگر کسی دربارهٔ شعر آن شاعر اظهار نظر کرده است، که به نظر من نزدیک است، من آن اظهار را آورده‌ام تا دوستان از من گله‌مند نشوند. مثلاً از آقای غلامحسین یوسفی، ناتل خانلری یا شفیعی کدکنی و دیگران نقل قول کرده‌ام، البته قولی را که نزدیک به نظر من است و عمد داشتم که خودم اظهار نظری نکنم.

● آیا امکان نداشت که مقدمه‌ای بر کتاب بنویسید و در آنجا مطابق همین شیوه، افکار و اندیشه‌های خودتان را از زبان دیگران بیان کنید؟

○ خوب، امکانش بود، ولی حقیقت امر این است که مقالهٔ دکتر خانلری را هم خیلی جامع و خوب می‌دیدم.

● معیار شما در انتخاب این اشعار چه بوده است؟

○ ذوق خودم و ذوق اهل ادب، چون حداقل چهل ـ پنجاه سال است که به طور مُدام با شعر و شاعران و خوانندگان شعر در تماس هستم، البته بعضی ملاکهای شعری هم هست که همه در مورد آن توافق دارند.

● اولین شاعری که در کتاب شما مطرح شده است عبرت نائینی است و از وی سه شعر آمده است. به نظر می‌رسد شعر سومی که از ایشان آورده‌اید، منظورم شعر «دل از دست داده‌ایم» است، به هیچوجه نمی‌تواند جزو اشعار خوب بعد از مشروطیت به حساب آید.

○ درست می‌گوئید. حقیقت این است که آنچه عبرت نائینی را عبرت نائینی کرد و به عنوان یک شعر زبانزد کرد شعر «آیات خداست»، شعر «نعل و اورن» هم خوب است. من هر دوی این اشعار را آوردم، بعد حدود یک صفحه خالی ماند، با خودم گفتم که خوب است ورق سفید نباشد، به همین علت شعر «دل از دست داده‌ایم» را هم انتخاب کردم تا ورق سفید نفروشیم!

● یعنی در سرتاسر کتاب صفحهٔ سفید نیست؟

○ بعد از شعر رضوانی یک صفحه سفید است.

● آنجا چرا؟

○ من آنجا هم خیلی سعی کردم، آن صفحهٔ سفید نباشد، ولی واقعاً رضوانی شعر درخور دیگری نسروده است، سراسر دیوانش را بگردید، چاپ هم شده است، فقط همین شعر را دارد.

● بله، برای همین عده‌ای معتقدند که این شعر مال ایشان نیست، نظر شما چیست؟

○ تا حالا کس دیگری مدعی این شعر نشده است که این را بپذیریم که این شعر متعلق به ایشان نیست، در عالم هنر این است که گاهی بزرگترین شعرا اشعار بد و گاهی بدترین شعرا اشعار درخشانی می‌سرایند.

● خوب شد این را گفتید، بیشتر اشعاری که شما در این کتاب گردآورده‌اید از شعرای بنام و معروف هستند، آیا این احتمال وجود ندارد که در بین اشعار شعرای جوان و گمنام و احیاناً ضعیف به اشعار درخشانی بربخوریم؟

○ چرا همینطور است و برای همین من شعر «همه هست آرزویم» از رضوانی را آوردم، در حالیکه در کل ایشان شاعر خیلی خوبی نیستند.

● منظورم شعرای جوان است، به نظرم از آن‌ها شعری نیامده است

○ چرا عمران صلاحی، حسین منزوی جوان هستند.

● جوانترها را می‌گویم.

○برای اینها باید حساب جداگانه‌ای باز کرد. شعرایی که من روی آنها شعر آوردم از نظر زمانی مربوط به نسل جوان نمی‌شود، مرزشان شاید همان آقای عمران صلاحی باشد. حالا کمی این طرف یا آن طرف‌تر. برای همین است که از احمد شاملو و رشید یاسمی و جلال‌الدین همایی و اخوان ثالث، از همه اینها، شعر آوردم. اینها با همهٔ اختلافاتشان مربوط به یک دورهٔ زمانی خاص هستند.

● بسیاری از اشعاری که در این مجموعه آمده است، در مجموعه‌های مشابه یا گزیده‌های دیگر نیز آمده است، از این جهت قدری تکراری به نظر می‌رسد.

○ من خیلی سعی کردم که حداقل تکرار و شباهت را با مجموعه‌های مشابه داشته باشد، اما در هر حال بعضی از شعرا اشعار خوب شان معلوم است یا باید از آن اشعار چشم بپوشیم که حقی را از آنها ضایع کرده‌ایم یا باید شعری را از آنها انتخاب بکنیم که قدرت شعر حذف شده را ندارند و یا حتی ضعیف هستند. در هر صورت من به این موضوع توجه داشتم ولی گاهی تسلیم زیبایی اشعار می‌شدم، اگرچه به نظر تکراری بیاید.

از طرفی شما خودتان را نگاه نکنید، شما اهل کتاب و شعر هستید، مردم عادی یک دهم، یا یک صدم شما هم شعر نخوانده‌اند تا بسیاری از این اشعار برای شان تکراری بیاید.

● شما در مقدمهٔ کتاب «سخن اهل دل» گفته‌اید که دوستان به محضی که فهمیدند در حال گردآوری مجموعه‌ای از شعر از بهترین اشعار هستید از هر طرف شما را زیر فشار گذاشتند که اشعار آنها را نیز انتخاب کنید و شما در مواردی تسلیم شدید! آیا در این کتاب، هم موارد مشابه‌ای وجود دارد؟

○ اصلاً! چراکه از تجربه‌ام در مورد آن کتاب استفاده کردم و اصلاً نگذاشتم موضوع گردآوری این مجموعه درز کند، تا چنین خواهشی را داشته باشند.

● چه مدت زمان طول کشید تا این مجموعه را گرد آوردید؟

○ دو ـ سه سالی طول کشید.

● و شما در تمام این مدت نگذاشتید که دیگران با خبر شوند؟

○ تقریباً اینطور بود، مگر دوستان بسیار نزدیکی که گاهی با آنها مشورتی می‌شد. شما اگر دقت کنید می‌بینید که بیشتر کسانی که من از آنها شعر آورده‌ام فوت کرده‌اند، پس دوست بازی و یا امید به اینکه آنها هم برای من کاری انجام بدهند نمی‌توانسته وجود داشته باشد.

● بعضی از اشعار خوب است که در این مجموعه نمی‌بینیم، علت خاصی داشته است؟

○ شاید علت همان دوری از تکرار باشد. ممکن است علت این بوده که اساساً انتخاب بهترین اشعار بعضی از شعراکار بسیار دشواری است، چراکه شعرهای خوب شان بسیار زیاد است، مثلاً اگر شما بخواهید اشعار خوب حافظ را انتخاب بکنید چند تا را می‌توانید انتخاب بکنید، بی شک سیصد تایی را انتخاب می‌کنید. ما این جا تبرکاً کار کردیم. مثلاً هوشنگ ابتهاج یا رهی معیری بیشتر اشعارشان خوب است، فروغ که تمام اشعارش ممتاز و خوب است، عرض کردم تبرکاً کار کردیم و نباید توقع بیشتری داشت. در آن صورت کتاب بسیار حجیم و کلفت و چندین جلدی می‌شد.

● شما در مجموعه‌تان گاهی از شاعری ۱۲ غزل آورده‌اید، آیا این تبرکاً کار کردن است؟

○ گاهی من واقعاً تسلیم زیبایی اشعار می‌شدم، بخصوص وقتی که می‌دیدم دیگران به آن غزل یا شعر توجه نداشته‌اند.

● آیا کمیت اشعاری که از هر شاعر آورده‌اید نشان دهندهٔ این است که آن اشعار در نظر شما مقبول‌تر است؟

○ نه اینطور نیست! مثلاً در این مجموعه هفت شعر از سیمین بهبهانی آمده است، در حالیکه بسیاری از شعرا بیش از این آمده است، اما من سیمین بهبهانی را بزرگترین غزل سرای معاصر می‌دانم و این ربطی به کمیت اشعار ندارد، ضمن اینکه نمی‌تواند کاملاً بی‌ربط باشد!

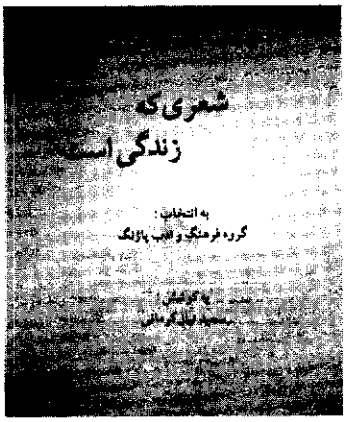
● اشعاری که از ایشان ـ منظور خانم بهبهانی است ـ آورده‌اید بیشتر اشعار گذشتهٔ ایشان است.

○ بله، شعرهای اولیهٔ ایشان بیشتر از شعرهای اخیر ایشان به دل من می‌نشیند.

● خوب، برای شما آرزوی سلامت داریم و از شما به خاطر این مصاحبه تشکر می‌کنیم.

○ منهم به نوبهٔ خود از شما ممنونم.□

اردلان عطارپور



بیشتر کسانی که من از آنها شعر آورده‌ام فوت کرده‌اند

گاهی بزرگترین شعرا اشعار بد و گاهی بدترین شعرا اشعار درخشانی می‌سرایند

احمد شاملو، رشید یاسمی، جلال‌الدین همایی و اخوان ثالث با همه اختلاف‌شان مربوط به یک دورهٔ زمانی خاص هستند.

بازنویسی

جمال میرصادقی

برای نوشتن داستان باید زحمت کشید، با سهل‌انگاری‌ها و کم‌کاری‌ها نمی‌شود موضوع داستانی را پرورش داد، باید شکیبایی داشت که موضوع در وجود آدم بارور شود و جنم و حال و هوایش را نشان بدهد.

«آوازها» مجموعه داستان‌های جمال میرصادقی است که با ویراستاری جدید به زودی در اختیار علاقمندان ادبیات داستانی قرار خواهد گرفت. مطلب «بازنویسی» به عنوان مقدمه در آغاز کتاب آمده است که از نظر خوانندگان محترم می‌گذرد. «آوازها» از سوی انتشارات سخن منتشر می‌شود. با تشکر از استاد جمال میرصادقی و ناشر که این مقدمه را در اختیار کتاب ماه قرار داده‌اند.

در نوشتن، ما اغلب شتاب زده‌ایم، داستان را که نوشتیم، شکیبایی لازم را نداریم که آن را به حد نیاز پرداخت کنیم و جلا بدهیم و اثر جا نیافته را به چاپ می‌دهیم؛ این شتاب‌زدگی به اثر صدمه می‌زند و آن را از پرورش و قوامی که باید پیدا کند، باز می‌دارد.

فرانک اوکانر (نویسندهٔ امریکایی ایرلندی تبار، ۱۹۰۳ ـ ۱۹۶۶) که در زمینهٔ نوشتن داستان کوتاه و شناخت آن پرآوازه است، در پیامد کتاب معروفش «صدای تنها» که مطالعه‌ای است دربارهٔ داستان کوتاه و نویسندگان داستان کوتاه، نوشته که داستان را باید به تکرار بازنویسی کرد و اعتراف می‌کند که دست کم داستان‌هایش را دوازده بار می‌نویسد و بعضی از آن‌ها را پنجاه بار نوشته است. ما، بعد از یکی ـ دو بار نوشتن حوصله‌مان سر می‌رود و کار را کامل شده می‌پنداریم و کنارش می‌گذاریم و به دنبال نوشتن داستان دیگری می‌رویم.

دوست نویسنده‌ای را می‌شناسم که داستان‌هایش را حداکثر دوبار می‌نوشت و **به چاپ** می‌داد. گاهی پیش از چاپ، داستان را برای من می‌**خواند** و من چیزهایی که برای پاکیزگی و انسجام داستانش ضروری به نظر می‌رسید، به او می‌گفتم. سری تکان می‌داد و می‌گفت وقت دوباره‌نویسی ندارد و ترجیح می‌دهد که داستان دیگری بنویسد. داستان که منتشر می‌شد، دیگران کمابیش همان ایرادها را از داستان می‌گرفتند و دوست من عصبانی می‌شد و فکر می‌کرد حتماً دست‌هایی در کار است که به کار او خرده می‌گیرند و اصل کار را نمی‌بینند و به جزئیات می‌پردازند، غافل از این بود که در داستان اصلی و فرعی وجود ندارد، داستان کلی است که هر جمله و بند و هر بخش آن باید خود به خود کمالش را داشته باشد.

برای نوشتن داستان باید زحمت کشید، با سهل‌انگاری‌ها و کم‌کاری‌ها نمی‌شود موضوع داستانی را پرورش داد، باید شکیبایی داشت که موضوع در وجود آدم بارور شود و جنم و حال و هوایش را نشان بدهد. نویسنده موضوعی را در ذهن می‌پرورد، وقتی موفق می‌شود به آن روح و حس بدهد که در آن غرق شود و خودش را با آن یگانه و هماهنگ کند و این یگانگی و هماهنگی چیزی نیست که به سادگی با یکی دوبار نوشتن به دست بیاید. به عبارت آخر برخلاف گفته بورخس که می‌گوید به داستان فکر کنید نه به چاپ آن، ما اغلب داستان را که نوشتیم؛ می‌خواهیم هرچه زودتر آن را به چاپ بدهیم.

البته در دنیا، نویسندگان نابغه‌ای پیدا شده‌اند که با همان یکی ـ دوبار نوشتن، داستان را بی‌نیاز از بازنویسی‌های مجدد کنند، اما این نویسندگان اندکند و اکثر نویسندگان با نوشتن و بازنوشتن به داستان‌هایشان آن وحدت هنری معنایی و ساختاری را داده‌اند.

ارنست همینگوی در مصاحبه‌ای می‌گوید که صفحه‌های فصل آخر رمان «وداع با اسلحه» را سی و نه بار نوشته و رمان کوتاه «پیرمرد و دریا» را دویست بار بازنویسی کرده است. لوتولستوی می‌گوید نوشته مثل خاکه طلاست، هرچه بیشتر شسته شود، جلا و درخشش زیادتر آشکار می‌شود. دست نوشته‌های خود را بارها و بارها بازنویسی می‌کرد، حتی نمونه‌های چاپخانه‌ای آثار خود را به تکرار تغییر می‌داد. چخوف، داستان‌هایش را بعد از چاپ هم بازنویسی می‌کرد. در تجدیدنظر آخری که بر آثارش کرد، بسیاری از داستان‌هایش را اجازه چاپ مجدد نداد.

جیمز تربر نویسنده و طنزنویس امریکایی در مصاحبه‌ای می‌گوید:

«نوشتن برای من بیشتر در دوباره‌نویسی خلاصه می‌شود. مدام کوشش می‌کنم که روی طرح اولیهٔ داستانم کار کنم و آن را صیقل دهم و آن را به حدی بپالایم که دیگر احتیاج به دستکاری نداشته باشد، مثلاً یکی از داستان‌هایم که تازگی روی آن کار می‌کردم، اسم آن «قطار روی خط آهن شمارهٔ ۶» است، پانزده بار تمام بازنویسی شده. اگر کلمات دست‌نویس‌های این پانزده بار را روی هم بگذارم فکر کنم بالغ بر دویست و چهل هزار واژه می‌شود. باید قاعدتاً دو هزار ساعت وقت روی آن گذاشته باشم. با این همه، دست‌نویس نهایی چیز کوتاهی است و بیشتر از دو هزار کلمه نیست ... مدتی نه چندان قبل داشتم روی داستانی کار می‌کردم، زنم نگاهی به آن انداخت و گفت:

«تربر، لعنتی این چیه داری می‌نویسی، اینکه بیشتر شبیه انشای بچه مدرسه‌ای هاست.» می‌بایست جوابش می‌دادم حالا زود است و باید صبر کند تا چرکنویس هفتمی را ببیند: فکر کنم داستانم دفعه هفتم چیز به درد بخوری از کار درآمد.»[1]

یکی از تفریح‌های من بازنویسی کارهای گذشته‌ام است، آثاری که شتاب زده آن‌ها را در مجله یا مجموعه داستان‌هایم چاپ کرده‌ام و فرصتی به بعضی از آن‌ها نداده بودم که طعم و عطرش را کاملاً پیدا کند؛ البته این تفریح خیلی کم دست می‌دهد و اغلب با چاپ تازه‌ای از آثار چاپ شدهٔ گذشته اتفاق می‌افتد، آثاری که به دلیل‌هایی حروفچینی دوباره‌ای می‌طلبد و نیازی برای جرح و تعدیل و اصلاح آن حس می‌شود. این اصلاح و دستکاری اغلب در آن حدی نیست که شیرازهٔ داستان از هم بپاشد، اما گاهی پیش آمده که شیرازه داستان به هم ریخته و داستان تازه‌ای خلق شده.

بعضی از نویسندگان از دست زدن به آثار گذشتهٔ خود اکراه دارند و تمایلی به این کار از خود نشان نمی‌دهند، البته برای خود دلیل‌هایی نیز دارند که در جای خود درست است، اما نویسندگانی نیز هستند که تا دم مرگ آثار خود را تصحیح می‌کنند، از جمله این نویسندگان، برتولت برشت (نویسنده و نمایشنامه‌نویس آلمانی، ۱۸۹۸ ـ ۱۹۵۶) است که مرتب در آثار خود دست می‌برد.

هر نوشته وقتی به نسبت بی‌عیب و اشکال است که از هماهنگی و توازن ضروری در میان عناصر سازنده و بنیانیش برخوردار باشد و داستان به آن وحدت هنری که لازمهٔ هر اثر موفقی است، دست یافته باشد و معمولاً این هماهنگی و وحدت به آسانی به دست نمی‌آید و با بازنویسی‌های پیاپی می‌توان تا حدودی به این مهم رسید.

دیگر اینکه اغلب نویسندگان، منتقد سخت‌گیری برای آثارشان نیستند و اشکالاتی که در آثار دیگران می‌بینند، در نوشتهٔ خود تشخیص نمی‌دهند. در واقع، نویسنده اغلب در آغاز مجذوب اثرش است اما گذشت زمان این حالت مجذوبیت را از میان می‌برد و نویسنده به نوشته‌اش تقریباً همان طور نگاه می‌کند که به آثار دیگران، همین امر، تمایل به حک و اصلاح داستان‌های چاپ شده یا نشده گذشته را در او به وجود می‌آورد. به نظر می‌رسد که اغلب خالقان آثار با چنین مسأله‌ای روبرو بوده‌اند و این مسأله خاص نویسندگان و شاعران امروز نیست، شاید بتوان گفت نسخه‌های متعددی که از شاعران و نویسندگان متقدم گذشته مانده است و اختلاف این نسخه‌ها با هم سرچشمه گرفته از همین بازنویسی و تجدیدنظر آنان بر آثارشان است. امروز تقریباً ثابت شده که نسخه‌های متعددی که از شعرهای حافظ در دست است، نتیجه دستکاری‌های متناوبی است که شاعر در آثار خود اعمال کرده.

تجربهٔ بازنویسی به من نشان داده که معمولاً اصلاح‌ها جزئی است و تغییر کلمه‌ای، عبارتی و حداکثر حذف یا افزایش بندی در داستان ایجاد دگرگونی چندانی نمی‌کند، اما همین تغییرات جزئی گاهی بسیار کارساز است و تأثیر داستان را دوچندان می‌کند، گاهی نیز پیش آمده که اصلاح از کلمه و جمله و بند می‌گذرد و کل معنا و ساختار داستان را در برمی‌گیرد و اثر دچار

دگرگونی‌های اساسی می‌شود. برای من چنین وضعیتی تاکنون دوبار پیش آمده. موضوع رمان «بادها خبر از تغییر فصل می‌دهند» را، اول به صورت داستان کوتاهی نوشتم، بعد که خواستم تغییراتی به آن بدهم، رمانی از کار درآمد، بار دیگر حتی داستان کوتاه آن را که «مطرود» نام داشت، چاپ کردم. وقتی خواستم آن را در مجموعهٔ داستان‌های کوتاهم منتشر کنم، به نظرم رسید که عناصر آن درست جا نیفتاده است و احتیاج به پرداخت و کار بیشتر دارد. داستان را دوباره نوشتم اما باز خوشنودم نکرد و دوباره آن را دستکاری کردم باز راضی نشدم، سخن کوتاه، تغییرها و اصلاح‌های این داستان دو سالی وقت مرا گرفت و از آن داستان کوتاه، رمانی به وجود آمد به نام «درازنای شب». رمان کوتاه «آتش از آتش ....» را نیز در چاپ دوم بازنویسی کردم و تغییراتی به آن دادم و صفحه‌هایی به آن افزودم. البته به این نکته اشاره کنم که همیشه اصلاح در جهت تفصیل نبوده و گاهی پیش آمده که صفحه‌های بسیاری از داستانی برداشته‌ام و آن را کوتاه‌تر و جمع و جورتر کرده‌ام. داستان کوتاه «شب‌های تماشا و گل زرد» از جمله چنین داستان‌هایی است که در چاپ دوم و سوم، آن را کوتاه‌تر کردم.

گاهی هم به ندرت پیش آمده که این تغییرها، داستان را از شفافیت و صمیمیت نخستینش انداخته اما چنین موردهایی استثنایی است. نویسنده هرچه کارکشته‌تر می‌شود، طبیعتاً خصوصیت کارهای خود را بهتر می‌شناسد و تسلطش نسبت به ویژگی ساختاری و معنایی داستان‌هایش بیشتر می‌شود.

آنچه موجب سستی داستان‌ها می‌شود، معمولاً کیفیت ساختاری و گاهی معنایی آن‌هاست، به عبارت دیگر عناصر سازندهٔ داستان‌ها خوب جا نمی‌افتد و موجب بی‌تناسبی و قناسی آن‌ها می‌شود، مثلاً عمل داستانی استادانه صورت نمی‌گیرد و حوادث حاشیه‌ای و بی‌ربط در داستان راه می‌یابد که حرکت داستانی را کند می‌کند، یا توجه زیاد از حد به عنصری در داستان موجب به هم خوردن تعادل و تناسب عناصر ساختاری دیگر داستان می‌شود و داستان را از یکدستی و توفیق باز می‌دارد، مثلاً اگر بیش از حد به عنصر سبک یا شیوهٔ نگارش در داستان توجه کنیم و از عناصر دیگر مثل شخصیت‌پردازی و پیرنگ غافل بمانیم، داستان رشد و پرورش لازم را پیدا نمی‌کند و از کمال باز می‌ماند. شاهکارهای ادبی جهان نشان داده است که میان ترکیب عناصرشان، هماهنگی و تناسبی درخور برقرار است.

صحبتم را با این آرزو تمام می‌کنم که ای کاش فرصت‌هایی برای نویسندگان ما پیش آید که بتوانند آثار گذشته خود را همان‌طور که مایل بوده‌اند، به دلخواه بازنویسی کنند.

پانوشت:

۱ ـ کار نویسنده: ترجمهٔ احمد اخوت، تهران، نشر فردا، ۱۳۷۱، ص ۱۶۵ ـ ۱۶۶.

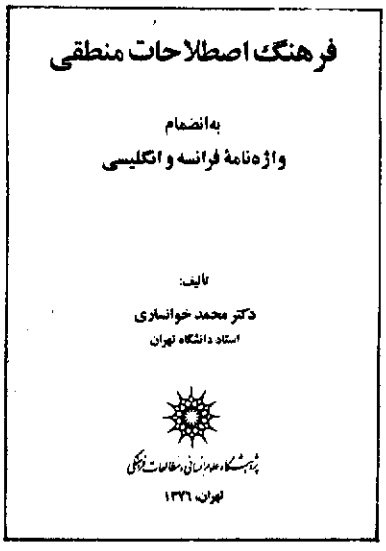
فرهنگ اصطلاحات منطقی

فرهنگ اصطلاحات منطقی، محمد خوانساری، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، چاپ دوم، ۱۳۷۶، ۳۶۰ ص.

اندیشهٔ حصولی بر منطق استوار است. این صناعت یا علم در تاریخ تفکر به مثابهٔ باطن ادراک عقلانی محسوب می‌شود. صرف نظر از تعریف و انواع منطق و نیز تلقی حکیمان از آن به عنوان صناعت یا علم ـ شاید این اصل مورد اتفاق همهٔ اندیشمندان باشد که بدون منطق، سخن از تفکر و ادراک، ممکن نیست.

در دورهٔ اسلامی منطق نیز همانند حکمت یا فلسفه، ماهیت درخور تاملی یافت. منطق در این عهد برخلاف دورهٔ مشابه آن در یونان به گونه‌ای به کار آمد که حکیم مشایی و یا اشراقی را به اندیشه فلسفی راهبری کرد. یعنی منطق دورهٔ اسلامی، صرفاً وسیله یا علمی برای اندیشهٔ حصولی نبود بلکه پاره‌ای از جریانهای اشراقی نیز در نیل به مقام «حضور اشراقی» بی‌بهره از منطق نبوده‌اند، بطور مثال سهروردی در حکمت الاشراق، منطق را مقدم بر دیگر مباحث آن کتاب مطرح کرده و با نقد برخی مسایل آن در حقیقت حکمتی اشراقی را براساس همین منطق استوار می‌کند در حالی که چنین منطقی با حفظ مبانی و تفاوت در برخی مسایل آن پیش از وی در حکمت مشاء بکار گرفته شده بود. معهذا آنچه منطق را شایستهٔ چنین هویتی در دورهٔ اسلامی می‌کند بحث در این باره است که حکیمان مسلمان براساس چه معرفتی و با چه مبانی منطق را ارزیابی کرده‌اند؟ هرچند که پژوهش در چنین مسایلی در این مختصر نمی‌گنجد، اما این تصور که منطق تنها، «ابزار» است و از انواع علوم محسوب نمی‌شود نه تنها سخنی منطقی نیست بلکه اساساً موجب طرد آن نیز خواهد شد. با این همه سیر جدید تالیف منطق در ایران از حیث مرجع‌نویسی به شیوهٔ نوین تنها با یک کتاب رشد خود را آغاز کرده است. فهرست اصطلاحات منطقی آقای خوانساری از منابع مرجع مهم در منطق صوری است.

این کتاب نخستین فرهنگ منطقی در سالهای اخیر است. اصطلاحات منطقی آن به حسب حروف الفباء تنظیم شده و در ذیل هر مدخل توضیحات مربوط به آن از منابع دست اول منطقی (عربی و فارسی) نوشته شده است. مولف محترم از استادان منطق است ایشان در روش تدوین این کتاب مدخلهای فرعی را در ذیل مدخلی اشهر مطرح کرده و در جای جای کتاب، ارجاعات گوناگون به مدخلهای اشهر داده تا خواننده کتاب در یافتن اصطلاحات منطقی که در مقایسهٔ با برخی اصطلاحات دیگر فرعی هستند دچار سردرگمی نشود. همچنین معادل‌های انگلیسی و فرانسه هر مدخل در پایان کتاب آمده است و همین بخش شامل واژه‌نامه انگلیسی ـ فارسی نیز هست. معادل‌های انگلیسی و فرانسه به نحوی درج شده که خواننده ضمن آسان‌یابی آن، توضیح مختصری نیز در ذیل هر مدخل، می‌یابد.



فرهنگ اصطلاحات منطقی به حسب اهمیت خاصی که در علوم عقلی دارد از منابع مرجع علوم عقلی محسوب می‌شود و از این حیث شایسته بود که ناشر محترم آن به حسب کاربرد بسیار این منبع، دقت وافری در تجدید چاپ آن مبذول بکار می‌برد. اغلاط فراوان چاپی آن در چاپ اول نیاز به تصحیح داشت، مثلاً ص ۳۵ ستون اول واژه نَفْسیهٔ غلط است و صحیح آن نَفْسَهٔ است. نیز مدخل «خاص» نیاز به تشدید ندارد. همچنین کاربرد نقطه، پس از کلمه مهتد در ص ۲۲۷ ستون اول، بی‌مناسبت است و موجب قرائت غلط بیت خواهد شد. در بیت دوم همانجا حرف «مَغْ» ساکن نیست. در ستون بعد در همان صفحه در خط دوم به جای همزهٔ عنقا، ویرگول آمده است. همچنین شایسته بود ناشر محترم پیش از چاپ مجدد کتاب، آن را براساس رسم‌الخط مرسوم و متداول، ویرایش می‌کرد زیرا چنین موانعی، مانع استفادهٔ شایان توجه از کتاب خواهد شد.این منابع بدون شک در نوع خود بی‌نظیر هستند و نیاز به بررسی‌های فنی از حیث چاپ و نشر دارند ولی متاسفانه در چاپ دوم آن چنین نکاتی فنی از سوی ناشر محترم رعایت نشده است.

به هرحال کتاب مزبور، پس از چاپ دوم نیز بعنوان مرجعی قابل اعتماد مورد استفاده است و امید است که با درج اطلاعات بیشتری از دیگر منابع منطقی، مدخلهای آن کاملتر و پربارتر گردد و بدون شک استاد خوانساری چنین استدعایی را از سوی خوانندگان خود خواهند پذیرفت.

خوشش باد آن نسیم صبحگاهی
که درد شب نشینان را دوا کرد

سیما نوربخش

کوچهٔ اقاقیا

□ نشر: حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی
□ راضیهٔ تجار
□ چاپ اول /۱۳۷۶، تیراژ: ۳۳۰۰ نسخه/
قیمت: ۵۲۰ تومان

شمسی خسروی

نویسنده، در اغلب داستانهای خود، همین انسجام و وحدت موضوعی (اعتراض به مظلومیت زن) را حفظ کرده است و این خود، مایهٔ امیدواری و تقدیر است.

خلاصه قصه:

«کوچهٔ اقاقیا» از ماجرای تجدید فراش میرزا ابوتراب آغاز می‌شود. شش سال است که «خانم کوچک» ـ همسر اول میرزا ـ به بیماری روحی مبتلا شده است و میرزا نیز عملاً هیچگونه تلاش مؤثری برای بهبود وی انجام نداده است و حالا خانم جان ـ مادر میرزا ـ دختر جوانی به نام ماه منظر را برایش پسند کرده و میرزا با دو دِلی تن به ازدواج می‌دهد.

شب عروسی میرزا، خانم کوچک متوجه تجدید فراش همسرش می‌شود و لی لی کشان بر دهان خود می‌زند. خانم جان مصلحت را در رفتن خانم کوچک می‌بیند و میرزا و مشهدی اسد ا... خان کوچک را از قُل و زنجیرش باز کرده و به منزل دایی می‌برند.

ماه منظر ـ همسر دوم میرزا ـ رفتارهای زننده‌ای از خود بروز می‌دهد. به مادر و دختر میرزا بی‌حرمتی می‌کند و با زبیده ـ خدمتکار پیرخانه ـ سر ناسازگاری دارد. میرزا همه را می‌بیند و می‌داند و فقط تذکر می‌دهد.

مدتی بعد خانم جان به سَرَطان سینه مبتلا شده و با دردی الیم از دنیا می‌رود.

حجرهٔ میرزا ابوتراب در بازار آتش گرفته و همهٔ اجناس آن می‌سوزد و سرمایه‌اش را که در زیر زمین حیاط کوچک پنهان کرده بود، طعمهٔ موش‌ها شده است.

مجموعهٔ این حوادث، وجدان میرزا را بیدار کرده و او احساس می‌کند که گرفتار نفرین همسر و مادر همسرش ـ صنم بانو ـ واقع شده است.

در پایان داستان، همسر اول خود را ـ که مدتی است به بیمارستان منتقل شده است ـ به خانه بر می‌گرداند و ماه منظر را به وی معرفی می‌کند. دو زَن با یکدیگر آشنا شده و ظاهراً به وضع جدید تن در می‌دهند.

«محتوا»

«کوچه اقاقیا» قصهٔ زن است. قصهٔ زنانی غنی یا محتاج، پلید یا نیکو سرشت. قصهٔ زنهایی که گاه توسط خود و گاه نیز به توسط انسانهای دیگر با مشکلاتی مواجه می‌شوند و سرانجام نیز به محیط و اقتضای جدید، تن در می‌دهند.

«کوچهٔ اقاقیا» قصهٔ محرومیت و مهجوری زن است. این داستان متشکل از شخصیتهای متعدد است که جاندار ترین آنها خانم جان، زبیده، میرزا ابوتراب، صنم بانو، احمد علیخان و ماه منظرند.

در سرتاسر این رمان، سه خانوادهٔ اصلی وجود دارد که محور اصلی قصه بر پایهٔ شخصیتها و اعمال داستانی آنان بنا شده است و در هر سه خانواده نیز موضوع تجدید فراش مرد ـ و مورد ستم واقع شدن همسر اول ـ وجود دارد.

۱- «میرزا ابوتراب» به جهت اینکه از بازگشت سلامتی به خانم کوچک ناامید شده است، مجدداً با دختر جوان و شوخ چشمی (ماه منظر) ازدواج می‌کند.

۲- پدر همسر وی «احمد علیخان» بیوه زنی را که از محلات آمده است (نیمتاج محلّاتی) و از همسر خودش جوانتر، لوندتر و زیباتر است، صیغه می‌کند.

۳- «مشهدی اسد الله» باغبان و کالسکه‌چی میرزا نیز با ترشرویی و مجادلاتش «زبیده» را به بهانه اینکه بچه‌دار نمی‌شود، مقهور خویش کرده و «زبیده» با پای خود به خواستگاری حوریه می‌رود و او را برای شوهر خود به زنی می‌گیرد.

این سه خانواده و خویشکاریهایشان، کلیت داستان را می‌سازند. نویسنده، زندگی میرزا را محور داستان قرار داده است. حال آنکه اگر زندگی زبیده با همهٔ احساسات پاکش به داستان کشانده می‌شد و بی‌مهری «مشهدی اسد ا...» پر رنگتر می‌شد، داستان نیز بیشتر مورد تحلیل و جذب مخاطب قرار می‌گرفت.

در مورد محتوا، به جرئت می‌توان گفت که این داستان نیز همچون برخی دیگر از آثار نویسنده (زن شیشه‌ای و ...) به جنگ با مرد سالاری و نظام کهنهٔ سنتی ایرانیان رفته است و همچنان قصد دارد به مظلومیت بی‌دلیل زنان اعتراض کند. نویسنده در داستان کوتاه «زن شیشه‌ای» نیز همین مضمون را دستمایه قرار داده است. «زن شیشه‌ای» به خاطر خیانت همسرش ـ که با زنی دیگر در ارتباط است ـ دچار حمله قلبی می‌شود و مرگ چهرهٔ مرد در اکثر این داستانها خاکستری و گاه سیاه است و زنان منفعل، همیشه مورد تهاجم و ستم مردان قرار می‌گیرند.

«تصاویر»

رمان «کوچهٔ اقاقیا» پر است از نماها و فضاهای زیبا که به قلم توانای نویسنده، به تصویر کشیده شده است. «در صفحه ۶» مراسم جهیز بَران نو عروس میرزا را چنین می‌خوانیم: «نخستین طبق کش، چند بار دور خود چرخید و تصویر گل و باغچه و فواره و پنجره‌های خورشیدی را زنجیر وار، در جام موجدار آینه به نمایش گذاشت.

سپس ماهرانه طبق را زمین گذاشت و صدای جرینگ جرینگ نیزه‌های بلورین بلند شد»

مخاطب با خواندن این قسمت با مراسم جهیز بَران دهه‌های قبل از پنجاه آشنا می‌شود.

ماجراهای این رُمان در تهران قدیم می‌گذرد. فضای شهر، خانه‌ها، حوض و فواره‌هایش، گویشها و حتی آداب و مراسم عروسی و طرز لباس پوشیدن اشخاص را نیز به خوبی و عیناً همانطور که بوده است، در رُمان می‌خوانیم.

در صفحه ۱۸۲ مراسم چهارشنبه سوری، اینگونه به تصویر کشیده شده است: «شب چهارشنبه سوری بود و در کوچه اقاقیا غوغا. بچه‌ها گُله به گُله بته آتش زده بودند و بزرگ و کوچک از رویش می‌پریدند: «سرخی تو از من، زردی من از تو»

«بهره‌وری بهینه از عناصر»

«کوچهٔ اقاقیا» اولین رمان بانو «راضیه تجار» است و با این حال از همهٔ عناصر داستانی بهره برده است.

در یک نگاه اجمالی متوجه می‌شویم که همهٔ شخصیتهای قصه، قابل بحث‌اند و هر کدام روحیات خود را دارند. زبیده، خانم خان، ماه منظر و میرزا هر کدام روحیات و خلقیات متفاوتی دارند.

در مورد تصاویر نیز باید گفت: بهترین نمونهٔ آن که از نور، صدا و بو استفاده کامل شده است، همان مراسم جهیز بران ماه منظر و نیز مجلس عروسی او و میرزا است.

در صفحه ۱۸ چنین می‌خوانیم: «مردان کار، خسته امّا زنده دل، گرداگرد سفره‌ای که در حیاط پهن شده بود، نشسته بودند و پنجه در برنج خوش عطر لرزان در زیر بار خورش می‌انداختند.

گرد نقره‌ای مهتاب از لابه لای شاخ و برگ درختان به زیر ریخته بود و بر آجر قزاقی‌های کف حیاط

احیای حکمت

انسیه برخواه

علی قلی بن قرچغای خان، احیای حکمت، تصحیح و تحقیق فاطمه‌فنا، با مقدمهٔ دکتر غلامحسین ابراهیمی دینانی، ۲ جلد، چاپ اول، تهران، احیاء کتاب (با همکاری دفتر نشر میراث مکتوب)، ۱۳۷۷. قیمت دوره ۵۵۰۰۰ ریال.

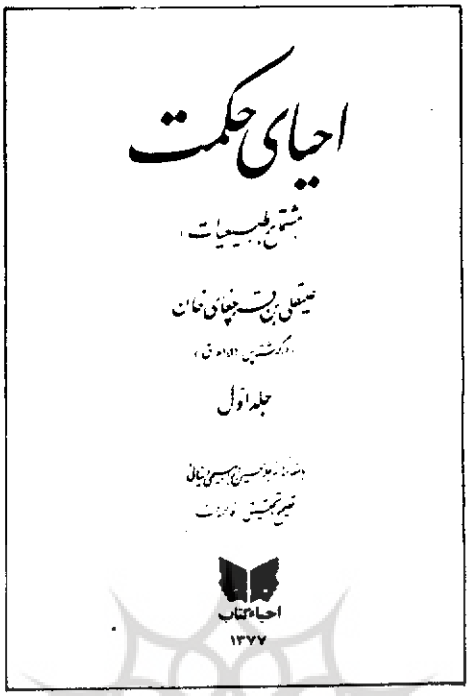
علی قلی بن قرچغای خان حکیم متأله و عارف گمنام عصر صفوی در قرن یازدهم است. وی فرزند قرچغای خان سپهسالار از فضلای اشراف و امرای دولت شاه عباس اول و سپهسالار و حکمران بلاد خراسان در آن عصر بوده است. قرچغای خان را «أب العلماء الأعلام» هم نامیده‌اند زیرا دو فرزند او حاج منوچهر خان و علی قلی خان از علما و اندیشمندان زمان خود بودند.

متأسفانه دربارهٔ شرح حال و زندگی و حتی تاریخ تولد و وفات علی قلی بن قرچغای خان اطلاعات دقیقی در دست نیست. نوشته‌اند که وی متولی قم بوده و بانی مدرسهٔ خان قم (مدرسه آیةالله بروجردی فعلی) نیز فرزند او، مهدی قلی بیک، شاعر عهد صفوی بوده است.

علی قلی خان از اندیشمندان بزرگی است که در پرتو حکمت شیعی به جستجو در اصول و مسائل فلسفه اسلامی پرداخته است. او شاگرد آقا حسین خوانساری، ملا شمسای گیلانی و ملارجب علی تبریزی بوده است، ولی بیش از همه تحت تأثیر آراء و عقاید حکمی شیخ رجب علی تبریزی قرار داشته است. این تأثیر در کتب وی به وضوح نمایان است. شیخ رجب علی تبریزی از حکمای مکتب اصفهان و معاصر صدر المتألهین شیرازی بود، ولی از جهت نوع تفکر و سبک اندیشه در جهت مخالف ملاصدرا بود. مبانی فکری و فلسفی او به الهیات تنزیهی منتهی می‌گردد. او در آثار خود به کتاب اثولوجیای منسوب به ارسطو استناد کرده و رگه‌های فکری مکتب نوافلاطونی در نوشته‌های او آشکار است. ولی از حیث اسلوب اندیشه نمی‌توان او را متعلق به یکی از جریانهای فلسفی دانست. آنچه در مکتوبات او واضح است، تفسیر آیات و روایات و تفلسف به معانی و مضامین آنهاست. وی اندیشه‌های فلسفی خود را با فهم دقیق آیات و روایات و تأملی فلسفی درباره آنها تبیین می‌کند. این سنّت فکری پس از او در اندیشه‌های فلسفی شاگردان و پیروانش از جمله علی قلی خان ادامه یافت.

سنت فکری و فلسفی علی قلی خان نیز چون استاد خود، آمیزه‌ای از فلسفه مشایی، اشراقی و الهیات عرفانی است. او مسائل فلسفی را با دلایل قرآنی و احادیث و تعالیم ائمه (ع) مستدل ساخته و آنها را مطابق با آیات و موافق با احادیث بیان کرده است که البته سبک تفسیر او از آیات و روایات غیر از سبک و اسلوب ملاصدرا است و اندیشه‌های او با نظام فلسفی ملّا رجب علی تبریزی سازگارتر است.

علی قلی خان به حسب برخورداری از رفاه خانوادگی توانسته به بسیاری از رسائل فلسفی و کتب حکما دست بیاید و با فراغت بال به مطالعه و تحقیق و تألیف پرداخته و آثار ارزشمند و گرانقدری از خود به یادگار گذارد. حدود سی تألیف در فلسفه و عرفان و کلام و حدیث و علوم قرآنی از او به جای مانده است، از جمله ۱. خزائن جواهر القرآن؛ ۲. شرح اثولوجیا؛ ۳. رسالة فی العلم؛ ۴. ایمان کامل؛ ۵. احیای حکمت و ...



علی قلی خان به سبب احاطه قابل توجهی که بر آراء و افکار حکمای مشاء و افلاطونیان متقدم و متأخر و نیز معاصرانش داشته در بررسی مباحث فلسفی به آراء آنان توجه بسیار می‌کند و در راستای نقل اقوال آن اندیشمندان از نقد و ارزیابی افکار آنان نیز غفلت نکرده و با این که متفکری صاحب نام و آوازه نبوده اما در طرح نظریات خود، گاه حتی از مخالفت با آنها کوتاهی نکرده است.

علی قلی به سبب احاطه قابل توجهی که بر آراء و افکار حکمای مشاء و افلاطونیان متقدم و متأخّر و نیز معاصرانش داشته، در بررسی مباحث فلسفی به آراء آنان توجه بسیار می‌کند و در راستای نقل اقوال آن اندیشمندان از نقد و ارزیابی افکار آنان نیز غفلت نکرده و با این که متفکری صاحب نام و آوازه نبوده، اما در طرح نظریات خود، گاه حتی از مخالفت با آنها کوتاهی نکرده است.

«احیای حکمت از مهم‌ترین و مفصل‌ترین آثار فلسفی او به شمار می‌رود. در این کتاب مؤلف به دنبال یافتن تبیین فلسفی دربارهٔ وجود با فلاسفهٔ بزرگ، از ارسطو تا فارابی و ابن‌سینا، خواجه نصیرالدین طوسی، اخوان الصفا و نیز تا معاصرانش همچون میر داماد، ملارجبعلی تبریزی و صدر المتألهین شیرازی به گفتگوی فلسفی پرداخته است.

«احیای حکمت» گامی در احیاء و اعتلای حکمت شیعی است، زیرا مصنف می‌کوشد با تأمل در مدلول آیات و احادیث و تعالیم ائمه معصومین (ع) و تأویل و تفسیر نصوص آنها به بررسی در مسائل فلسفی بپردازد.

از ویژگیهای قابل توجه احیای حکمت این است که مؤلف در بعضی مسائل وجود و نیز در مسأله حرکت جوهری که از اندیشه‌های خاص ملاصدرا است مخالفت خود را ابراز کرده است. فی المثل او بنا بر توافق با رأی ارسطو، حرکت را منحصر در سه مقوله کم، کیف و أین می‌داند و با شروطی که برای حرکت قائل می‌شود (حدود سیزده شرط) با قول به حرکت جوهری به جهت فقدان برخی از شروط مذکور مخالفت می‌کند.

همچنین شایان توجه است که علی قلی خان در احیای حکمت در برخی از مسائل فلسفی از قبیل جعل، اصالت ماهیت یا وجود، اشتراک لفظی یا معنوی مفهوم وجود، مساوقت وجود و وحدت؛ حدوث عالم، مباحث مربوط به نفس و تناسخ نظریات درخور تأملی مطرح می‌کند. به عنوان نمونه نظر ویژه او در مسألهٔ بحث انگیز اصالت وجود یا ماهیت این است که چون میان ماهیت و وجود خاص بالغیر او تلازم و تکافوء تام است، در نتیجه اصالت یکی و اعتباری بودن دیگر و یا اصالت هر دو محال است. وی در این باب با ارائه نظر خاص خود مدعی است که مسأله را حل کرده است.

احیای حکمت شامل یک دوره حکمت طبیعی و الهی و مشتمل بر یک پیشگفتار، چهار مقدمه، دو فن در دوازده باب، یک خاتمه و یک وصیت‌نامه است که به فارسی نسبتاً روان و با ویژگیهای نثر دوره صفوی تألیف شده است. احیای حکمت بر اساس نسخه خطی منحصر به فرد آن (دانشگاه تهران، شماره ۸۷۸۸) تصحیح شده است و همراه با پیشگفتاری از دکتر غلامحسین ابراهیمی دینانی و مقدمهٔ مصحح و محقق آن، فاطمه فنا، با نمایه‌ای از آیات و روایات، کتب، اعلام و اصطلاحات در دو مجلّد، به همت و همکاری دفتر نشر میراث مکتوب توسط انتشارات احیای کتب چاپ شده است. قابل توجه است که احیای حکمت اولین کتابی است که از علی قلی خان تصحیح و چاپ و منتشر شده است.□

دکارت و نوفهمی در فلسفه

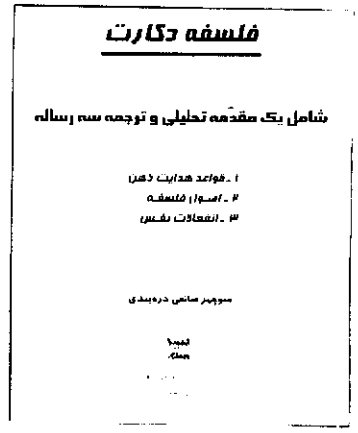
■ **نام کتاب: فلسفه دکارت**

■ **نویسنده: رنه دکارت**

■ **مترجم: منوچهر صانعی دره‌بیدی**

■ **چاپ: اول تیراژ: ۳۰۰۰ جلد قیمت: ۱۲۰۰۰ ریال**

■ **نشر: انتشارات بین المللی الهدی**



فلسفهٔ دکارت به ترجمهٔ منوچهر صانعی دره‌بیدی شامل سه رساله و یک مقدمه توضیحی از مترجم، مدتی است به دوستداران فلسفه عرضه شده است. مترجم سعی کرده شرحی از متن سه رساله نشان دهد که برای نوآموزان فلسفه در خور توجه باشد.

رسالهٔ **قواعد هدایت ذهن** از آثار اولیه دکارت است. دکارت در این رساله، مدل دوگانه گرایی ذهن و عین را به تفصیل توضیح داده است. وی می‌گوید ماهیت جسمانی، فضا را اشغال می‌کند و ماهیت روانی، تفکر و مادهٔ بدون فضاست. چنین گرایشی دربارهٔ ذهن و عین، تعامل گرایی نامیده می‌شود. در این نوع که تعاملِ اساسی و درون نوعی بین جسم و روان وجود دارد، تردیدی نیست و این که یکی عینی و دیگری ذهنی باشد. (گذر از نوع) شک برانگیز است.[1]

اصول فلسفه، درصدد تبیین قواعد کلی فلسفه است تا ساختاری روشن از مبانی آن بر منظر اهل فکر بنشاند. این اثر شاید نسبت به تأملات در فلسفهٔ اولی برتری داشته باشد که به گفتهٔ مترجم پس از آن به نگارش درآمده، ولی تأملات، شایستگی‌های خاص خود را دارد و هدف آن بیش از طرح اصول کلی می‌باشد؛ اما در اصول فلسفه به آن اهداف توجه نشده است. در تأملات، هدف فهم و نقد و تفسیر روشن از آنچه هست، می‌باشد و سپس ارائه طرحی که جانشین مدل پیشین شود.

در رسالهٔ نفس، دکارت رابطهٔ بین جسم و روان را توضیح می‌دهد و نوع عمل و تعامل آنها را به تصویر می‌کشد. در این اثر، در باب حرکت نفس و بدن و دوگانگی و استقلال حرکات آنها، گفتگو می‌کند. در بحث روان، دکارت پیوستگی جوهری آن دو را مردود دانسته و با ایراد بر تفکر ارسطویی، گرایش خود را به افلاطون نشان می‌دهد و دوباره مدل ثنویت گرایی را طرح می‌کند. همچنین مباحث ادراکات و اراده و آزادی را مورد توجه قرار می‌دهد و بخشی را به مسائل اخلاقی و تعامل جمعی اختصاص داده و از نیکی و بدی سخن به میان آورده است.

دکارت، مؤسس فلسفهٔ جدید است. این مفهوم از فلسفه نه به معنی آنچه که در تاریخ فلسفهٔ غرب آمده، که عبارت از نفی الهیات، اصالت ماده، اصالت علم، شکاکیت و اصالت انسان؛ بلکه به معنی تولد دوبارهٔ تفکر فلسفی است. دکارت در این تلاش، درصدد برآمده تا تفسیر علمی از فلسفه ارائه دهد. دکارت، اگرچه متوجه بود که فلسفه در قرون وسطی، اسیر گرایش‌های کلامی گردیده، شگفت آن که برای نجات فلسفه از کلام و الهیات، آن را اسیر علم کرده است.

آرای کلی دکارت در اصول فلسفه و تأملات، نشانی روشن از تفکیک فلسفه از کلام است. به نظر می‌رسد که خطای روشن دکارت در علمی کردن فلسفه بوده و گمان نکرده که این دستاورد شاید تفکر فلسفی را دچار بیماری دیگری مانند گذشته بکند. به هر حال، در عمل کار مهم دکارت نه تنها مشکلی را حل نکرد؛ بلکه مشکل را از جایی به جای دیگر برده است.

در طول تاریخ، فلسفه سه بار تولد یافت و در پرتو سه مدل جلوه‌های خود را آراست:

نخست، هنگامی که سقراط دربارهٔ سرنوشت انسان وجودی تصمیم گرفت و شاگرد هوشمندی چون افلاطون را به درک مسائل فلسفی توانا کرد و مدل درک مسائل را در وضعیت مشخص، معنی نمود.

مرحلهٔ دوم با ژرف اندیشی رنه دکارت شروع شد و از آن زمان، فلسفه به نوفهمی و بازشناسی معرفت روی آورد. او با تأمل در فلسفهٔ اولی و نشان دادنِ مدلی برای به کارگیری خرد، فلسفه را وارد عرصهٔ جدیدی از شناخت گرایی کرد. نگارنده، اگرچه بر شش تأمل فلسفی دکارت، شش تأمل نوشته و به انتشار رسانده؛[2] مرحله سوم با گذر از تفکر دکارتی اعلام وجود کرد. این گذر در سه قالب هستی شناسی نقدی، اجتماعی و هنری نمود روشن یافته است.

در غرب، هنگامی که فلسفه اسیر تصور صوری‌گرایی ارسطویی بود، در شرق تفکر نقادیگری غزالی در «تهافت الفلاسفه» و «المنقذ من الضلال» و فخر رازی در «نقد المحصل» اندیشهٔ جدیدی را وارد جریان فلسفه کردند که در جای خود بسیار تأمل برانگیز است. در غرب رنه دکارت از اندک فیلسوفانی بود که تفکر فلسفی را جدی گرفت و با نگارش «اصول فسفه»، «قواعد هدایت ذهن» و «انفعالات نفس»، به فهم و به طرح نوی از فلسفه دست یافت. در مجامع فلسفی ایران با اینکه، «تأملات در فلسفهٔ اولی» تدریس می‌شود؛ ولی شگفت آن که همچنان دچار فقر تفکر فلسفی است. جای تردیدی نیست که دکارت شناسی بسیار مهم است و به همین دلیل به ندرت استادانی از عهدهٔ تدریس افکارش برآمدند. افکار دکارت را باید به عنوان دورهٔ جدیدی از تفکر فلسفی در نظر گرفت که نقش ساختاری در سیر فلسفه جهانی داشته است.

همان‌گونه که گفته شد، دکارت بنیان‌گذار فلسفهٔ جدید است و هوشمندانه تلاش کرد که به فلسفه،

صورت علمی ببخشد. در این تلاش با اصالت ریاضیات و به واسطه وضوح و تمایز شناخت ریاضی، مابعدالطبیعه را تابع معرفت ریاضی ساخت.

وی برای تحقق این مهم، به فطری بودن مفهوم کمال مطلق و فریب کار نبودن خدا متوسل شده است.[۳]

دکارت، سه کار عمده در ساختار فلسفه انجام داد که در سه اثر، تأملات در فلسفهٔ اولی، اصول فلسفه و قواعد هدایت ذهن، چشم انداز روشن دارند:

نخست، فهم آنچه هست و ریشهٔ فلسفی دارد.

دوم، نقد آنچه را که نادرست می‌دانست و به تصورش با مبانی فلسفی، سازگار نبود.

سوم، با گرایش خردی، مدلی را جایگزین مدل‌های پیشین فلسفی کرد؛ این مدل به نام **شک دستوری** نامیده شده است.

در سازمان فلسفه، سه نوع شکایت متفاوت پدید آمده است:

۱- شکاکیت از نوع سوفسطی.

۲- شکاکیت از نوع عمل‌گرایی که غزالی مبدع آن بوده و دیوید هیوم بر آن تأکید کرده است.

۳- شکاکیت دستوری که دکارت آن را بنیاد نهاد و کانت و نوکانتی‌ها با اصالت نقادیگری بر تکامل آن افزودند.

در آرای دکارت مانند سقراط، افلاطون و ارسطو گرایش‌های اصالت انسان جدید نگرشی بی‌رنگ می‌باشد و مهم توجه به وضعیت انسان است. این مهم از سقراط شروع شده و نادانسته در دکارت پایان پذیرفت. دکارت به انسان‌گرایی از نوع اصالت انسان توجه نکرد و عناصر فلسفه خود را به این نکته معطوف داشت که انسان با تفکر فلسفی و با تقویت شک دستوری، به تدریج به اسرار هستی دست می‌یابد.

در قرن حاضر، گذر از تفکر دکارتی، گفتمانی جدید است که از نیچه و هایدگر شروع شده و با دریدا و هابرماس به شکوفایی رسیده است. جنبش پست مدرنیسم، تلاشی فلسفی برای گذر از تفکر دکارتی است. طرح جسم به‌جای سوژه و مباحث جدی پدیدارشناسی هوسرل، جملگی حرکتی از نوع گذری است. واقعیت این است که این جنبش ناتمام و از نوع ساده‌انگاری است. نکتهٔ مهم، فهم تفکر فلسفی و مبانی ساختاری فلسفه اوست. این مهم هم در غرب جدی گرفته نشده و هم در شرق فراموش گردیده است. در غرب به آثار و صورت مسئله بسنده کرده و در شرق به ویژه در ایران، به ترجمهٔ صوری پایان یافته است. جای بسی تأسف است که دکارت شناسان ما، مترجمان آثار او می‌باشند. چه انتظاری از مترجم که بتواند تفکر فلسفی او را بشکافد و در صدد نقادی خردمندانهٔ آن برآید. در غرب، دکارت شناسی باژگونه انجام شده و در شرق شروع نشده است.

در فلسفهٔ جدید، دو تفکر ریشهٔ دکارتی دارند که بسیار مهم هستند:

اول، طرح مدل‌های کمی به جای کیفی؛

دوم، مسئله اندیشهٔ نامتناهی.

ریشهٔ تاریخی این تفکر به سقراط می‌رسد، ولی پس از او با نگرش صوری ارسطویی اساساً از مدار تفکر زاینده بیرون رفته‌اند. نگرش کمی، مدل تالس، هراکلیتوس و امپدوکلس می‌باشد و مدل نامتناهی را فیثاغورث و انکساغوراس طرح کرده‌اند. این دو مدل، با ثبات صور نوعیه که اساس بر کیفیت هستی می‌باشد، نه کمیت آن و با طرح دانش بدیهی در صدد نفی اندیشهٔ نامتناهی بر آمدند.

سخن دربارهٔ مسائل دکارتی، نشان داده که حاصل هر دو تفکر نادرست است. تفکر بدیهی پنداری به همان اندازه نادرست است که تفکر اندیشهٔ نامتناهی از هستی متناهی، مهم آن است که بدانیم انسان، متناسب با وضعیت مشخص فکر می‌کند و تصمیم می‌گیرد و اساساً فکر و تصمیمی، خردپسند است که با وضعیت مشخص آدمی سازگار در آید.

دکارت با نگارش تأملات تأکید کرد که فهم باید جایگزین تقلید شود و بر این اساس به اصالت عقل توجه کرد. در عین حال، به عقل ولتری که بدون عامل دیگری برای انسان کافی باشد، توجه نکرد و چنان چیزی را بی‌اساس دانست.

دکارت، اگرچه مبدع نوعی از تفکر فلسفی است؛ ولی پس از او هر چند ساده‌گذری در سازمان فلسفه‌اش رخ داده است. این مهم، دربارهٔ اندیشهٔ سقراط تاکنون شکل نگرفته است. وانگهی، تجربه تفکر فلسفی پس از سقراط نشان داده که وی تفکر زیر ساختی پدید آورده که در وضعیت‌های مختلف معنی ساز است و هیچ تلاشی نتوانست آن را بی‌رنگ کند.

پس از سقراط، دو تلاش در پایه‌های ساختاری شناخت انجام گرفت. یک شک دستوری که دکارت بنیاد نهاد و دیگر فلسفهٔ انتقادی که کانت بر اهمیت آن تأکید ورزید. واقعیت این است که هر دو نگرش برای کشف حقیقت ناتمام می‌باشند؛ چون اعتباری برای فریفتن ذهن می‌باشند. آنچه که سقراط پی گرفت، فرایندی جدی و نتیجه بخش بود و به همین جهت در سنت شکنی دچار مشکل اساسی نشده است.

لازم است اندکی دربارهٔ تصویر کلی مفاهیم این سه کتاب با خوانندگان سخن بگوییم. قواعد هدایت ذهن، مشتمل بر ۲۱ قاعده است. قواعد اول را به غایت تحقیق اختصاص داده که ذهن در تمام مراحل باید متوجه احکام صحیح و دقیق باشد. سپس شروع کرده دربارهٔ **قوای ذهنی** و نیز **حقیقی، بدیهی، یقینی و مشکوک** بحث کرده است. در ادامه به صراحت و روشنی در تحقیق اذهان را توجه داده است.

دکارت تأکید کرده که یافتن حقیقت به روش نیاز دارد و روش عبارت از ساده‌گزینی بجای پیچیده‌نگری است. در تحقیق لازم است که وسایط را از مرکبات جدا کنیم تا روشمندانه پاره‌ای از پارهٔ دیگر استنتاج شوند.

دکارت بر پیوستگی فکر تأکید دارد تا فاهمه به یک شناخت شهودی دست یابد. اذهان را به ساده‌گرایی فرا می‌خواند تا عادت کنند که حقایق را روشن و متمایز ببینند. در شناخت، دریافتهای دیگران را مهم می‌داند؛ چون هر ذهنی مستعد شناختن نیست و باید از افکار دیگران استفاده کند. همچنین در شناخت، مرور ذهنی را بسیار مهم می‌شمارد؛ چون آن بر قدرت ذهن می‌افزاید. برای این مهم، باید از تمام امکانات فاهمه، تخیل، احساس و حافظه استفاده شود.

کتاب اصول فلسفه، شامل چهار بخش می‌باشد و هر بخش حاوی چند اصل است. در این کتاب نامه دکارت به مترجم فرانسوی ضمیمه شده و در پایان فهرست واژه‌ها و اصطلاحات فلسفی را آورده است.

در بخش اول، دکارت شک دستوری را پی می‌گیرد و درصدد است ضرورت آن را برای آزمون حقیقت نشان دهد. به نظر او، در آنچه شک ممکن است، باید باطل اعلام شود. برای روشنگری، مباحثی از محسوسات و ریاضیات را طرح می‌کند و از تمایز بین نفس و بدن سخن به میان می‌آورد تا ذهن را به فکر و مفاهیم ساده هدایت کند. ذهن را از خطر پیشداوری و خطاگرایی برحذر می‌دارد و سپس بحث را به مفاهیم محدود و نامحدود و توانایی شناخت انسان دربارهٔ ممکنات و خدا می‌کشاند و نشان می‌دهد که شناخت آدمی محدود و ناتمام است.

بخش دوم، را به اصول اشیای مادی اختصاص داده و دلایل شناخت از اشیای مادی را بیان می‌کند، دربارهٔ فضا و مکان و جوهر بودن آنها و نیز در باب خلاء و جزء لایتجزا و امتداد جهان و نیز کرهٔ زمین و حرکت بحث می‌کند.

بخش سوم، که دربارهٔ جهان مرئی است نشان می‌دهد که شر در فهم عالی آفریده‌ها توانایی ندارد و نمی‌تواند غایات خلقت را درک کند. همچنین بحث می‌کند که چگونه همه چیز برای انسان آفریده شده است.

بخش چهارم، دربارهٔ کرهٔ زمین است و این بخش را با حواس و انواعش شروع می‌کند. از علت درک نفس سخن می‌گوید و سپس بحث را به یقین اخلاقی می‌کشاند و در پایان اصول فلسفه می‌گوید که تمام آرای من تابع اقتدار کلیساست.

کتاب انفعالات نفس، دارای چند بخش و هر کدام حاوی چند بند است. دکارت تأکید دارد که کارکردهای نفس باید از بدن جدا شود. ولی گرما و حرکت را از بدن و افکار را ناشی از نفس می‌داند. سپس کارکردهای نفس را توضیح می‌دهد و بیان می‌کند که نفس با بدن پیوسته است و اساساً نفس و بدن از یکدیگر تأثیر و تأثر می‌پذیرد و از این روی قوت و ضعف آنها شناخته می‌شود.

بخش دوم، در مورد تعداد و ترتیب انفعالات است. بحث را با اولین علل انفعالات شروع می‌کند و عمل کرد و تعداد انفعالات را توضیح می‌دهد.

بخش سوم، در مورد انفعالات خاص است. این بخش به گرایش‌های اخلاقی معطوف است. در این بخش از حرمت، امانت، شگفتی، تحسین، سخاوت، فضیلت و غرور... گفت و گو می‌کند.□

سیدیونس ادیانی

نقدی بر دیوان پیرجمال اردستانی

■ تحقیق و بررسی دکتر سید ابوطالب میرعابدینی
■ انتشارات روزنه، چاپ اول ۱۳۷۶
■ تیراژ ۲۰۰۰- ۲۳۰ صفحه - وزیری
■ قیمت ۱۰۰۰ تومان

نثر و شیوهٔ نگارش مصحح نیز گفتنی‌ها دارد! در بسیاری موارد نهاد جمله باگزارهٔ آن نمی‌خواند؛ نمونه را بنگرید: «... نشان می‌دهد که در قرن نهم در میان مردم فهلوی رایج بوده است به یاوری فرزانگان دکتر ... آنها را آوا نویسی تقدیم می‌دارد.»

محمدرضا موحدی

پژوهش در روزگاری که ما در آن به سر می‌بریم، دچـــار بـحران شگـفتی شـده است. شـتابزدگی، کم‌حوصلگی، بی‌توجهی و ... که گویا هـمه زادهٔ عـصر شتاب و فن‌آوری است، به عرصهٔ تحقیق و مطالعه نیز رسوخ کرده است. دست کم در زمینهٔ پژوهش‌های ادبی باید پذیرفت که دیگر زمانهٔ تعلیقاتِ علامهٔ قزوینی و تتبّعات ملک الشعرای بهار و تدقیقاتِ مرحوم فروزانفر و تألیفات مرحوم دهخدا و تحقیقاتِ استاد روانشاد همایی و ... ـ که نسل نخست استادانِ دانشکـده‌های ادبـیات بودند ـ به سر آمده است و نگارش کتاب‌هایی همسنگ آثار این بزرگان نه تنها مستبعد می‌نماید، سهل است که قرائت آثارشان نیز در حوصلهٔ خوانندگان پـرشتاب امروزی نمی‌گنجد. دست پروردگان آن بزرگان نیز ـ که نسـل دوم اسـتادان دانشکـده‌های ادبـیات مـحسوب می‌شوند ـ از شیوهٔ سلف عدول نکردند و با بهره‌گیری از آموزه‌های نو، به نیکی از عهده انتقال مواریث فرهنگی و افزودن بر این گـنجینه، بـرآمـدند. تـنها شـمار آثـار استادانی چون مرحوم دکتر معین، دکتر خانلری، اسـتاد زرین‌کوب، استاد شفیعی کـدکنی و اسـتاد سـید جـعفر شهیدی، خودگواه صادقی بر این مدّعاست.

مع الاسف در میان آثار استادان ادب فارسی، هرچه به نسل‌های متأخر نزدیک‌تر می‌شویم، از عمق و غنای بایسته، دورتر می‌شویم. گویا گرایش بیشتر در این دوره، به ویرایش متون کهن (و نه تحقیق آکادمیک یا تحقیق انتقادی) و بازنویسیِ حاصل پژوهش‌های خاورشناسان و اکتفا به تغییر نوع حروفچینی، و رایج‌تر از هـمه بـه انتخاب و گزینش (البته با بهره‌گیری از همهٔ مشتقات این کلمه؛ همچون: برگزیده، گزینه، به گزین و ...) از آثار ادبی معطوف است، با همان شیوهٔ توضیح واضـحات و گریز از مشکلات.

اینک به نقد و بررسی یکی از جدیدترین آثار در زمینهٔ احیای میراث فرهنگی و بازآفرینی متون ادبـی، می‌پردازیم.

«دیوان پیرجمال اردستانی» را فرا روی داریـم بـا تحقیق و بررسی دکتر ابوطالب میرعابدینی.

همین جا باید متذکّر شد که مقصود از «تحقیق و بررسی» بر عنوان این کتاب، مقدمهٔ نـوزده صـفحه‌ای (صفحهٔ هفت تا بیست و چهار) است که محقّق ارجمند دربارهٔ اوضاع اجتماعی و سیاسی در عصر شاعر و نـیز زندگانی و نام آثار وی از چند منبع مشخص گـردآورده است. جز این چـند صـفحه، هـیچ تـوضیح و تـحقیق دیگری در کتاب دیده نمی‌شود. بـاز بـه یـادآورید کـارِ بازآفرینی متون ادبی و تاریخی را در مـیان نسـل دومِ استادان و حجم دوچندانِ تعلیقات دکتر معین بر «برهان قاطع» یا «چهار مقالهٔ عروضی» و نیز حواشی و تعلیقات هفتصد صفحه‌ایِ مرحوم امیرحسین یزدگردی بر متن ۱۲۵ صفحه‌ایِ «نفثة المصدور» و نیز کارِ دشوارِ استاد شهیدی بر متن «درهٔ نادره» و انبوه اطلاعات و تعلیقاتِ استاد شفیعی کدکنی بـر «اسـرار التوحید» و ... بـبین تفاوت ره از کجاست تا به کجا!

باری در همین مقدمهٔ چند صفحه‌ای، لازم بود در باب نخستین مرحله در احیای متون، یعنی اثباتِ اصالتِ نسخه و صحّت انتساب آن به نویسنده یا شاعر و روشن ساختن نسخ اصلی یا اَقدم، نسبت به نسخ متأخر و ... ، اطلاعاتی در اختیار خواننده قرار می‌گرفت، که بکلّی از این مطالب خالی است. همچنین روشن نشده که روش مصحّح در تحقیق و تصحیح این متن بر چه روشی بوده است و از میان چهار نسخه‌ای که برشمرده، کدام یک را نسخهٔ معیار قرار داده است و آیا تصحیح قیاسی و ذوقی صورت گرفته یا تصحیح انتقادی؟ هرچند با نگاهی گذرا به صفحات دیوان و حجم بسیار اندک پاورقی‌ها پاسخ را می‌توان پیدا کرد چرا! که معمولاً در انتهای یک صفحه، تنها این علامت را می‌بینیم: ا ـ ت!.

به هرحال همچنان جای تحقیق و بررسی دربارهٔ آثار و افکار پیرجمال اردستانی، خالی است و خواننده از مصحح انـتظار دارد، حـاصل «سـالها بـررسی کـه بـه تصحیح و فراهم آوردن آثار پیرجمال صرف شده است» را فرا روی وی بگذارد.

اینک نگاهی به محتوای تحقیقات نوزده صفحه‌ای مصحّح می‌اندازیم:

نخستین عنوان در متن کتاب چنین است: قرن نهم فریاد تشیّع در غربت (عبارت «قرن نهم» در صدر و با حروفی بسیار درشت آمده و گویی عنوان اصلی است).

در بند دوم این بخش آمده است: «راست قامتانی چـون فـردوسی را بـه تـهمت بـد دیـنی در گـورستان مسلمانان جای نمی‌دهند! ناصر خسرو به یمگان پناه مـی‌گیرد، حسـنک وزیـر را بـه قـرمطی بـودن بـردار می‌کشند، امّا جریان پویای تشیّع آرام نـمی‌گیرد و در مسیر خویش به جلوه‌های گوناگونی سر برمی‌آرد.»

طبیعی است کـه در نـوشته‌ای مـحققانه از سـوی محقّقی دانشگاهی، انتظار این است که به مشکوکات و اخبار غیر مستند تاریخی ـ که تاریخ ادبی ما بسیار بدان آلوده است ـ استناد نکند. ضمناً دانسته نشد که قـصهٔ بردار کردن حسنک، چه ارتباطی بـا «جـریان پـویای تشیّع» دارد!

اساساً نظم منطقی عبارات و چینش اطلاعات ارائه شده در کتاب بسیار مشوّش و سردرگم است. نمونه‌هایی که از این پس می‌آید، گواه صادق این مدّعاست.

مصحح در ادامهٔ بند پیشین و برنمودن حرکت‌ها و نهضت‌های شیعی در قرن نهم، به نـهضت حـروفیه و قیام شیخ مولوی بدرالدین سماوی و ... «و نقش شـیخ جمال ساوجی در طریقهٔ قلندری که بیشتر بـه عـنوان یک اصلاحگر یا سـازمان دهـنده شـناخته مـی‌شود و فرقه‌ای که منسوب به قطب‌الدین حیدرزاده‌ای بود و در خراسـان بـه حـیدریه و حـیدریان مـعروف بـودند ....» می‌پردازد و پس از اشاره به نزاع و اختلاف حیدری‌ها و نعمتی‌ها ـ که لابد جلوه‌ای دیگر از جریان پویای تشیّع در قرن نهم است! ـ همهٔ ایـن حـرکت‌ها و فـرقه‌ها را واکنش درونی در برابر آداب و رسوم اهل دنیا می‌دانـد (البته این سخنِ اخیر را به نقل از دکـتر زریـن‌کوب در «جستجو در تصوف» می‌آورد که به گمان در جای خود مصرف نشده است».

در بند بعدی (صـفحهٔ هشت) و در ادامـهٔ مـباحث پیشین چنین آمده: «از سوی دیگر تـضاد عـمده بـین مکتبهای صحو و سکر که از مشخصهٔ آثار صوفیان است در حرکت صوفیان قرن نهم دیده می‌شود.»

در زمینهٔ پژوهش‌های ادبی باید پذیرفت که دیگر زمانهٔ تعلیقاتِ علامهٔ قزوینی و تتبّعات ملک الشعرای بهار و تدقیقاتِ مرحوم فروزانفر و تألیفات مرحوم دهخدا و تحقیقاتِ استاد روانشاد همایی و ... ـ که نسل نخست استادانِ دانشکده‌های ادبیات بودند ـ به سر آمده است و نگارش کتاب‌هایی همسنگ آثار این بزرگان نه تنها مستبعد می‌نماید، سهل است که قرائت آثارشان نیز در حوصلهٔ خوانندگان پرشتاب امروزی نمی‌گنجد.

اوّلاً، صحو و سکر ـ آن گونه که در میان پژوهشگران تصوّف اصطلاح است ـ دو نوع کیفیّت یا دو مرحله در سلوک است و مکتب محسوب نمی‌شوند. ثانیاً، همان گونه که مصحّح نیز خود واقف است، صحو و سکر بسی پیشتر از قرن نهم هجری در میان صوفیان متداول بوده و عبارت مصحّح، مفید هیچ فایده‌ای نیست، سهل است که مبتدی را به این اشتباه می‌افکند که «این مشخصهٔ آثار صوفیان ... [تنها] در قرن نهم دیده شده است.» بنابراین لازم بود پس از تعبیر «قرن نهم» قیدی چون «نیز، هم یا همچنین» آورده شود. ثالثاً، اختلاف میان اهل صحو و سکر در میان صوفیانِ قرن نهم، چه ارتباطی با حرکت پویای تشیّع در قرن نهم دارد؟

در صفحهٔ نُه گوید: «از وی دو فرزند بنام کمال الدین محمد و عمید الملّة والدین یاد شده است ...» به نظر می‌رسد که «عمید الملّة» نباید نام کسی باشد و اما اینکه لقب برای چه کسی است، در این پژوهش معلوم نشده است.

در صفحهٔ دوازده، می‌نویسد: «در منظومهٔ روح القدس که در سال ۸۶۵ هجری پایان یافته است سه هزار کتاب را به شریعت و طریقت و حقیقت نام داده است.» نام دادن سه هزار کتاب به چه معناست؟

و باز همچنان ادّعاهای عاری از تحقیق و بی‌دلیل: «در این دوره [قرن نهم] اشعار مذهبی اهل تشیّع شکفتگی خاصی پیدا می‌کند و عرفان شیعی با جلوه‌ای دیگر در تاریخ شعر فارسی می‌شکفد.» روشن نیست که مقصود از شکوفایی عرفان شیعی در قرن نهم چیست؟ آیا عرفان شیعی، عرفانِ شیخ صفی‌الدین اردبیلی است یا عرفان جمالی اردستانی؟ (که البته در اصل تشیّع او ـ ولو سُلّم ـ نیز در نحلهٔ شیعی او هنوز بحث است و به تعبیر دکتر زرین‌کوب گرایش‌های شیعی او، خالی از عقاید غلات نیست.)

در صفحهٔ هجده، در باب تخلّص پیرجمال می‌نویسد: «گاه نیز ترخان تخلّص می‌کند» و استشهاداً بیتی را نقل می‌کند. با استقرای تامی که در تمام دیوان انجام گرفت، در هیچ مورد، تخلّص، به ترخان دیده نشد و جالب اینکه در همان بیت استشهادی نیز «ترخان» به عنوان تخلّص به کار نرفته و شاعر صراحتاً به جمالی تخلّص کرده است. ببینید:

جمالی در صف مستان نلغزید[کذا]
از آن رو نام او ترخان نهادند

در صفحهٔ نوزده، پس از نقل دو داستان از دیدار جامی و پیرجمال، که هر دو حاکی از تحقیر و تشنیع پیرجمال از سوی جامی، است هیچ توضیحی و حتی اشاره‌ای دربارهٔ زمینه‌های این اختلاف و دلایل ناسازگاری میان این دو عارف ارائه نمی‌شود و تنها در پایان صفحه به شکلی صرفاً ادّعایی و بی‌هیچ دلیلی، چنین می‌آورد: «با توجه به دیدگاه مذهبی عرفانی این دو عارف می‌توان خشم آنها را از تشیّع پیرجمال دریافت.

اساساً این مقدّمهٔ مختصر که دربارهٔ احوال و آثار پیرجمال اردستانی نوشته شده، بسیار مریدانه است، و شاخصه‌های نگارش محققانه را ندارد؛ برای مثال در بخش مربوط به «شعر پیرجمال» نقل قولی به تفصیل از رساله هجدهم «مراةالافرادِ» پیر جمال دارد [بی‌هیچ توضیح و تحلیلی] که در پایان آن آمده: «و این فقیر در این شب که شب پنجشنبه پانزدهم ذیعقده است تحقیق از حضرت بهترین انبیاء و اولیا محمد مصطفی صلی الله علیه و آله و سلم معلوم کردم که فرمود که کتابی به از مثنوی نیست. خواه هیلاج شیخ عطار و خواه دیگر کتابهای او چه جای کشاف.» (صفحهٔ بیست و سه)

مصحح غالباً به جای ارائه اطلاعات (بجز آنچه که از سه صفحهٔ کتاب «جستجو در تصوف ایران» دکتر زرین‌کوب، ص ۳۲۲ ـ ۳۲۴ به کرّات و گاه بی‌ذکر مأخذ، نقل می‌کند) به تمجید و تعریف و انشاءنگاری دربارهٔ پیرجمال بسنده کرده است؛ با عباراتی همچون، این پیرشیعی مذهبِ عاشق علی و ... در صفحهٔ بیست و چهار (آخرین صفحهٔ تحقیقات!) نخست می‌نویسد: پیرجمال به استقبال رباعی منسوب به باباافضل گوید: ... و چند رباعی دیگر که در بخش رباعیات آمده است توجه پیر جمال را به رباعیات باباافضل کاشی می‌رساند.» جالب است بدانیم که دکتر زرین‌کوب در همان صفحات از کتاب «جستجو در تصوّف ایران» که عمده مأخذ این پژوهش است، دربارهٔ نامِ افضل در برخی رباعیات پیرجمال، به صراحت می‌نویسد «ذکر شاعری به نام افضل نیز در بعضی از رباعیات پیرجمال بدون شک بابا افضل کاشانی که نیکلسون پنداشته است نیست و ممکن است افضل ترکه از معاصران شاعر باشد یا افضل دیگر.» دست کم انتظار می‌رفت که محقق ارجمند یکی از دو احتمال فوق را (اینکه پیرجمال به رباعیات باباافضل کاشانی نظر داشته یا اینکه باباافضل مذکور در رباعیات غیر از باباافضل کاشانیِ معروف است) بررسی کند و با نتیجهٔ تحقیق خود، خواننده را از حیرت به درآرد، امّا ...!

نثر و شیوهٔ نگارش مصحح نیز گفتنی‌ها دارد! در بسیاری موارد نهاد جمله با گزارهٔ آن نمی‌خواند؛ نمونه را بنگرید: «... نشان می‌دهد که در قرن نهم در میان مردم فهلوی رایج بوده است به یاوری فرزانگان دکتر ... آنها را آوا نویسی تقدیم می‌دارد.»

همچنین رسم الخط واحدی در نگارش و حروفچینی دیوان اعمال نشده و اتصال و انفصال کلمات کاملاً دچار تشویش است. اساساً کتاب نیاز شدید به ویرایش نگارشی و صوری دارد.

نگاهی گذرا به پاورقی‌های کتاب نیز، نقصان شیوهٔ تحقیق در این دیوان را بر می‌نماید؛ به مَثَل در پاورقی شمارهٔ ۲ از صفحهٔ هشت، چنین آمده: ۲- فرهنگ و ادب ص ۲۱۰. که براستی معلوم نیست «فرهنگ و ادب» نام کتابی است یا نشریه‌ای یا کتاب درسی آموزش متوسطه یا ... .

کتاب از اغلاط چاپی نیز بهره یافته و مثلاً: روش به صورت روشن آمده و یا چنین آمده که: «از شاه میر رحمةالله نقل علیه نقل است...»

خداوند گام‌های ما را ـ اگرچه کوتاه و لرزان ـ در راه پاس‌داشت مرده ریگ نیاکان، استوار بدارد.□

هرمان هسه و روسهالده

هسه و حیات معنوی او

■ رضا نجفی

خوانندهٔ فارسی زبان که انبوهی از ترجمه‌های درست و نادرست آثار هسه را در بازار کتاب می‌یابد، نیازمند منبعی درست و دقیق در شناخت زندگی، اندیشه‌ها و آثار پرخواننده‌ترین نویسندهٔ آلمانی زبان در ایران، است

در سال ۱۸۷۷ نیچه مشغول آفرینش آثار بزرگ خود بود، در روسیه نیز تولستوی و داستایفسکی هنوز در قید حیات بودند و دنیای بزرگ و فراخ ادبیات داستانی روسیه را به نقطهٔ اوج خود می‌رساندند. در آلمان سلطهٔ فلاسفه ایده‌آلیست و نویسندگان رمانتیک پابرجا بود و در عین حال تلاشهای ویلهلم قیصر آلمان، برای تبدیل آلمان به یک ابرقدرت جهانی، به ملی‌گرایی آلمانی دامن می‌زد، امری که بعدها سبب‌ساز دو جنگ جهانی در اروپا شد. در چنین سالی هسه در ناحیه شوارتزوالد آلمان دیده به جهان گشود و تمامی آنچه برشمردیم بر حیات معنوی او تاثیرگذار افتاد.

هسه تا پیش از پایان جنگ جهانی اول، نویسندهٔ رمانتیکی بود دلبستهٔ افسانه‌های آلمانی (Märchen) با تأثیری برگرفته از ریلکه، گوته، نووالیس، هولدرلین، کلر، تیک، هوفمان و ... .

در عین حال او که از کودکی شیفتهٔ مشرق زمین بود در سال ۱۹۱۱ به هند سفر می‌کند و از آن پس حضور عناصر عرفانی در آثارش شدت می‌گیرد. با بروز جنگ جهانی، هسه که تحت تاثیر اندیشه‌های تولستوی صلح طلبی را پیشه کرده بود به مخالفت با ملی‌گرایی و جنگ طلبی آلمانیها بر می‌خیزد و همین امر لعن و دشنام هموطنانش را برای او به ارمغان می‌آورد. سالهای جنگ جهانی اول، تیره‌ترین روزهای زندگی هسه است، او با مشکلات مالی، مرگ پدر، بیماری روانی همسر و متعاقب آن گریز از نزد او، بیماری وخیم فرزند و ... روبرو می‌شود و سرانجام سروکارش به آسایشگاه روانی می‌افتد. او یک دورهٔ روان درمانی را نزد یکی از شاگردان یونگ می‌گذراند و تحت تاثیر مکتب روانکاوی یونگ قرار می‌گیرد. با پایان جنگ جهانی ققنوس‌وار، هسهٔ جدیدی از خاکستر خویش بر می‌خیزد و او با نام مستعار زنیکلایر (سینکلر) رمان دمیان را منتشر می‌کند. با چاپ رمان دمیان که سخت تحت تاثیر مکتب روانکاوی یونگ، اندیشه‌های نیچه، گنوسیسم، داستایفسکی و ... است، هسه مبدل به یکی از بزرگترین رمان‌نویسان آلمانی زبان می‌شود. از این پس آثار مهم دیگری نیز به چاپ می‌رساند:

گرگ بیابان، سیذارتا، نرگس و زرین دهن و ... سرانجام سومین دورهٔ حیات ادبی هسه مقارن با دومین جنگ جهانی آغاز می‌شود و هسه که با رمانتیسم آغاز کرده بود و در دومین دورهٔ حیات ادبی خود به فلسفه، عرفان و روانکاوی رسیده بود، در واپسین تحول خود رمان بزرگ خود بازی مهره‌های شیشه‌ای را ارائه می‌دهد که حاصل جمع تمامی تاثیرگیریها، دلمشغولی‌ها، اندیشه‌ها و هنر هسه است که چونان رمان کوه جادوی توماس مان آکنده از نمادهایی عمیق و با ارزش است و همین اثر بود که جایزهٔ نوبل ادبی را در سال ۱۹۴۶ برای نویسندهٔ خود به ارمغان آورد و چنین مقدور بود که این رمان، واپسین رمانِ واپسین نویسندهٔ نئورمانتیک آلمان باشد.

هسه در زبان فارسی:

شاید کمتر اهل کتابی متوجه شده باشد که پرخواننده‌ترین نویسندهٔ آلمانی زبان در ایران دست کم در دو دههٔ اخیر برخلاف تصور عام، نه برتولت برشت، نه هانریش بل، نه توماس مان، نه نیچه و ... که هرمان هسه است. نسل گذشتهٔ خوانندگان فارسی زبان آثار اشتفال تسوایگ را می‌خواندند، اما به ناگهان از اواخر دههٔ ۱۳۵۰، چاپ آثار هسه شتاب و رونق فراوانی گرفت تا جایی که اکنون حدود ۴۰ عنوان ترجمه از آثار هسه در زبان فارسی یافت می‌شود که غالب این ترجمه‌ها به چاپهای مکرر نیز رسیده است. در این میان رمانهای مهم هسه حتی با چند ترجمهٔ مختلف (گرگ بیابان چهار ترجمه، دمیان چهار ترجمه، سیذارتا چهار ترجمه و ...) روانهٔ بازار کتاب شده و تمامی آن ترجمه‌ها به چاپ مکرر نیز رسیده‌اند. با توجه به این که تیراژ معمول آثار هسه در ایران بیش از سه هزار نسخه (و امروزه غالباً پنج هزار نسخه) است، با یک حساب سرانگشتی می‌توان دریافت که آثار هسه در ایران دست کم تاکنون سیصدهزار نسخه فروش داشته است و لابد دو برابر این رقم خواننده! این رقم بدون در نظر گرفتن پنج عنوان کتابی است که در تفسیر آثار او به فارسی ترجمه شده و نیز صرف نظر از ترجمه‌ها و مطالبی است که در مطبوعات ایران از آثار هسه یا دربارهٔ او و آثارش به چاپ رسیده است.

نخستین کتابی که از هسه به فارسی ترجمه شد، «دمیان» بود که انتشارات زوار آن را با ترجمهٔ خسرو رضایی به سال ۱۳۳۳ منتشر ساخت. همین ترجمه را بنگاه ترجمه و نشر کتاب بار دیگر به سال ۱۳۴۶ به چاپ رساند و بعدها باز هم آن را تجدید چاپ کرد. پیش از چاپ این کتاب، در مطبوعات ایران نیز نام و نشانی از هسه دیده نمی‌شد و گویا تنها یک داستان از هسه به نام «شاعر» به ترجمهٔ منوچهر مهندسی به سال ۱۳۲۵ در نشریه سخن منتشر شده بود.

پس از چاپ دمیان در سال ۱۳۳۳، رفته رفته آثاری از هسه به فارسی منتشر شد، از جمله سیذارتا به ترجمهٔ پرویز داریوش (۱۳۳۹) که برندهٔ بهترین ترجمهٔ سال نیز شناخته شد، گرگ بیابان به ترجمهٔ کیکاوس جهانداری (۱۳۴۰)، ترجمه‌ای از سیذارتا توسط فریدون گرکانی (۱۳۴۱)، نرگس وزرین دهن به ترجمهٔ سروش حبیبی (۱۳۵۰) و ... تا اینکه رواج کار به جایی رسید که رمانهایی چون دمیان و گرگ بیابان با چهار ترجمه مختلف چاپ و نشر یافت. اما نکتهٔ شگفت آنکه معمولاً کیفیت ترجمه‌های جدید نه تنها از کیفیت ترجمه‌های نخستین بهتر نبود که به گونه‌ای ناامیدکننده، نازلتر می‌نمود، تا جایی که

خوانندگان حرفه‌ای ترجیح می‌دادند نخستین ترجمهٔ این رمانها را بیابند و بخوانند و این پرسش هم اکنون نیز به قوت خود مطرح است که چرا مترجمان آثار هسه به جای پرداختن به اثری جدید از هسه، ترجیح می‌دهند کاری را که تاکنون دو یا سه بار ترجمه شده است، بار دیگر ترجمه کنند؟ و شگفت‌تر اینکه چرا این ترجمه‌های سوم و چهارم که بی‌شک می‌توانسته است با گوشه چشمی به نخستین ترجمه، کاری شسته و رفته‌تر از کار درآید، از ترجمه‌های نخستین فراتر نمی‌رود؟ نکته‌ای دیگر این است که به جز یک رمان (گرگ بیابان) و چند داستان، باقی آثار هسه در زبان فارسی، هیچ کدام از متن آلمانی به فارسی ترجمه نشده‌اند، که این امر بیش از هر چیز جای گله‌گذاری از مترجمان آلمانی‌دان کشورمان را فراهم می‌کند.

براساس آنچه تاکنون گفته شد، بی‌شک خوانندهٔ فارسی زبان که انبوهی از ترجمه‌های درست و نادرست آثار هسه را در بازار کتاب می‌یابد، نیازمند منبعی درست و دقیق در شناخت زندگی، اندیشه‌ها و آثار پرخواننده‌ترین نویسندهٔ آلمانی زبان در ایران، است متاسفانه جای چنین کتابی خالی است. گرچه باید اشاره کرد که مجموعهٔ نسل قلم مقاله‌ای را از تسیولکوفسکی دربارهٔ هسه به صورت کتابی کوچک و گزیده منتشر کرده است، که به سبب حجم اندک آن و ... منبعی کافی و وافی نمی‌نماید.

کمبود دیگری که در این باره حس می‌شود، نبود مجموعه‌ای از اشعار هسه در فارسی است. می‌دانیم که نخستین اثر هسه کتاب شعری به نام «آوازهای رمانتیک» و واپسین نوشته‌اش نیز شعری ناتمام بود. با این حال در زبان فارسی از آثار منظوم هسه چیزی درخور توجه یافت نمی‌شود و دو تجربه‌ای که تاکنون در این باره صورت گرفته، بیش از آن مختصر و مغلوط است که بتوان آنها را جدی شمرد.

به این ترتیب در حالی که بازار ترجمه‌های مکرر در ایران گرم است، خوانندگان چشم انتظار آثار ترجمه نشدهٔ هسه، اشعار او و نیز منابعی در شناخت هرمان هسه باقی مانده‌اند.

هسه و رمان روسهالده (مسافر):

هسه رمان روسهالده را به سال ۱۹۱۴ نوشت.این رمان نیز به مانند غالب آثار هسه حدیث نفس خود اوست. روسهالده حکایت هنرمندی به نام فراگوت است که زندگی زناشویی او به سردی و بلکه برودت انجامیده است. تنها حلقه‌ای که هنرمند و همسرش را نزد هم نگاه داشته، کودک هفت ساله آنان است. زندگی یکنواخت و ملال‌آور این دو همسر در ملک ییلاقی آنان (روسهالده) با دو رویداد دستخوش دگرگونی می‌شود. نخست رسیدن مهمانی از دوستان قدیمی فراگوت که می‌کوشد، فراگوت را با خود به سفر هندوستان ببرد تا به این وسیله بحران زندگی دوستش حل شود و دوم بیماری وخیم فرزند فراگوت. بخش مهمی از رمان به توصیف بحران ناشی از بیماری مرگبار کودک می‌پردازد. هسه در قالب این رمان روابط پیچیدهٔ آدمهای داستان خود را بررسی می‌کند و تاثیر رویدادهای خارجی را در زندگی، عواطف و اندیشه‌های ایشان نشان می‌دهد. گره افکنی رمان با مرگ کودک پایان می‌یابد و فراگوت که تنها اتصال او به زندگی پیشین او از هم گسیخته است، برای یافتن یک زندگی جدید با دوستش راهی هندوستان می‌شود و روسهالده را به همسرش می‌بخشد. می‌دانیم که هسه تنها سه سال پیش از چاپ این رمان (۱۹۱۱) برای نجات از بحران در زندگی معنوی و زناشویی خود با یکی از دوستان نقاش خود به هندوستان سفر کرد. او به مانند قهرمان رمان خود، هندوستان را راهی برای رهایی و بازسازی زندگی معنوی خود می‌دانست و براستی آنچه دربارهٔ بیماری یک کودک خردسال در روسهالده به تصویر کشیده شد است، عیناً در زندگی هسه نیز رخ داده است. پیش از نگارش این رمان فرزند هسه به منتژیت مغزی دچار شد و تا پای مرگ پیش رفت تا جایی که هسه امید نجات فرزندش را از کف داده بود و پیامد این اتفاق همسرش که به بیماری روانی مبتلا بود، هسه را ترک کرد.

روسهالده جزو آثار متعلق به نخستین دورهٔ زندگی ادبی به شمار می‌رود و طبیعتاً در میان دیگر رمان‌های هسه که پس از ۱۹۱۸ منتشر شده‌اند جایگاه مهمی ندارد، لیکن با معیارهای مرسوم در عالم رمان‌نویسی، اثری پذیرفتنی و دارای ارزش به شمار می‌آید. به ویژه در مواردی که هسه به توصیف طبیعت پیرامون قهرمانان داستان می‌پردازد، سحر قلم هسه و توفیق او در پیروزی از سنت رمانتیکهای آلمانی آشکار می‌شود. نطفه‌های آثار جدی‌تر هسه در همین اثر نیز کاملاً مشهود است.

روسهالده نخستین بار در سال ۱۳۶۸ به ترجمهٔ پرویز داریوش و با عنوان «اسپرلوس» به فارسی منتشر شده است. مترجم در یادداشتی علت استفاده از واژهٔ «اسپرلوس» به جای عنوان اصلی رمان را چنین توضیح داده است: «روسهالده [...] در عنوان و نیز در متن این کتاب نام یک ملک وسیع با قصری اربابی و دیگر مخلفات آن است [...] و اما اسپرلوس به معنای کوشک است.» پرویز داریوش در ترجمهٔ خودگرچه به متن اصل وفادار است، اما نثر پرتصنعی که برگزیده است چندان به نثر ساده، سلیس و روان متن آلمانی رمان شبیه نیست. نثری که داریوش برگزیده است بیشتر مناسب حال آثار نیچه است تا رمانهای لطیف و ساده و سلیس هسه! دومین ترجمه از همین کتاب چند ماه بعد در زمستان ۱۳۶۸ با عنوان روزالده و با ترجمهٔ محمد بقایی منتشر شد و گرچه خواننده راحتتر با نثر ترجمهٔ جدید ارتباط برقرار می‌کرد، لیکن این نسخه نیز دربازگردان نثر زیبای هسه، کاملاً موفق نبود. جدای از اینکه در این ترجمه برخی لغزشها به چشم می‌خورد که احتمالاً به نسخهٔ انگلیس مورد استفاده مترجم نیز باز می‌گشت. سرانجام سومین ترجمه از روسهالده در دی ماه اخیر با نام مسافر و به ترجمه دکتر قاسم کبیری به بازار آمد. مترجم در یادداشتی خاطر نشان می‌سازد که چون عنوان روسهالده معنای خاصی برای خواننده ایرانی ندارد، عنوان مسافر را برکتاب نهاده است. مترجم همچنین متذکر شده است که این ترجمه در سال ۱۳۶۸ به ناشر سپرده شده بود که با هشت سال تاخیر اکنون به چاپ رسیده است. گویا بدعهدی ناشران، سنتی مالوف در جامعهٔ نشر کشورمان شده است. قاسم کبیری تاکنون چند عنوان از آثار هسه را به فارسی ترجمه کرده است و دستی در این زمینه دارد، (در دی ماه اخیر نیز ترجمهٔ ایشان از او آخرین تابستان گلینگزور» به چاپ مکرر رسید) و می‌توان ترجمه‌هایش را کمابیش قابل قبول دانست. ترجمهٔ اخیر ایشان از روسهالده برای خواننده نسخه قابل تحمل تری از دو ترجمه پیشین به شمار می‌آید (برخلاف سنت مالوف در ترجمهٔ آثار هسه در ایران)، گرچه به سبب ترجمه از متن غیراصل، می‌توان انتظار برخی لغزشهای جزیی را نیز داشت که بی‌شک قابل اغماض می‌نماید؛ با این همه خواننده از ایشان و دیگر مترجمان آثر هسه منتظر آثار ترجمه نشده و نوشته‌های جدی‌تر این نویسنده هستند.

پرویز داریوش در ترجمهٔ خود گرچه به متن اصلی وفادار است، اما نثر پرتصنعی که برگزیده است چندان به نثر ساده، سلیس و روان متن آلمانی رمان شبیه نیست.

داستان و شعر و دو گزیدهٔ تازه

فرزانه خونگرم لاکه

اخیراً در یک زمان دو کتاب از دکتر تورج رهنما به بازار کتاب عرضه شد. یکی یادگار خشکسالی‌های باغ است که «نمونه‌هایی از داستان کوتاه امروز از سال ۱۳۰۰ تا ۱۳۵۷» است. در این مجموعه روی هم ۳۶ داستان کوتاه از ۲۳ نویسنده گردآمده است. این نویسندگان جمالزاده، هدایت، بزرگ علوی، صادق چوبک، رسول پرویزی، دانشور، گلستان، آل احمد، احمد محمود، میرصادقی، اسلام کاظمیه، عباس حکیم، محمود کیانوش، ساعدی، نادر ابراهیمی، فریدون تنکابنی، گلشیری، بهرام صادقی، گلی ترقی، دولت آبادی، درویشیان، اصغر الهی و امین فقیری می‌باشند. از بعضی از این داستان نویسان سه داستان، از بعضی دو داستان و از غالب آنها یک داستان در این مجموعه دیده می‌شود.

کتاب دیگر آقای تورج رهنما که همزمان با این کتاب منتشر شده کتاب شعر، رهایی است که «نمونه‌هایی از شعر امروز ایران از سال ۱۳۲۰ تا ۱۳۵۷» می‌باشد و در کُل صدو شصت شعرِ نو از سی و شش شاعر است که نخستین این شعرا نیما یوشیج و آخرین آنها عمران صلاحی است.

بی شک گزینشِ بهترین شعرها یا داستان‌های کوتاه این چهل ـ پنجاه سال اخیر کار بسیار دشواری است و مؤلف نه فقط باید در این دو زمینه استاد و منتقد تیزبینی باشد، بلکه باید تمامی آثار این چهل ـ پنجاه سال را دقیق و موشکافانه خوانده باشد. محققی که دارای چنین ویژگی‌هایی است احتمالاً در طی سالها مطالعه به داستانها و اشعاری برمی‌خورد که علیرغم شکل و ساخت هنری‌شان از چشم خوانندگان و گاه منتقدان دور مانده است. بدین ترتیب گزینش او حکمِ یک کشف را پیدا می‌کند که در دریای ادب معاصر صورت گرفته است. اما به نظر می‌رسد که آقای تورج رهنما حتی برای خود چنین رسالتی را قائل نیست، زیرا در مقدمهٔ کتاب شعر رهایی است می‌گوید: «معیار گزینش من در این کار در وهلهٔ نخست توجه به جوهر شعر، پذیرش آن از سوی صاحب نظران و تأثیر آن در شیوهٔ کار شاعران بوده است... باید شعر پذیرش عام یافته و از صافی زمان گذشته باشد. از این رو به مجموعه‌هایی که آثار شعری سالهای اخیر را نیز در برمی‌گیرند با تردید نگاه می‌کنم و دربارهٔ کیفیت آنها شک دارم» (شعر رهایی است، ص ۱۸)

اینجا دیگر انتخاب کننده دکتر رهنما نیست. زمان است که انتخاب می‌کند و آقای رهنما فقط به واقع آثاری را که از صافی زمان گذشته است جمع می‌کند. به همین علت هم در این مجموعه هیچ اثری از آثار دو دههٔ اخیر نیست، چرا که هنوز معلوم نیست «زمان» کدامیک از این آثار را انتخاب می‌کند یا نمی‌کند!

تورج رهنما می‌گوید: «به مجموعه‌هایی که آثار شعری سالهای اخیر را نیز در بر می‌گیرند با تردید نگاه می‌کنم و دربارهٔ کیفیت آنها شک دارم.» در حالی که دقیقاً نقد و بررسی همین آثار و احیاناً انتخاب چهار ـ پنج تایی از آنها و گذاشتن شان در کنار آثار هدایت و چوبک و گلستان است که دقت و تسلط و هنرشناسی و اعتماد به نفس مؤلف یا منتقد را نشان می‌دهد، وگرنه به علت نقد روزگار همه می‌دانند که مثلاً «ماهی» از شاملو، «کوچه» از مشیری، «زمستان» از اخوان ثالث و «آب» از سپهری از برجسته ترین شعرهای معاصر است، یا «سگ ولگرد» از صادق هدایت، «گیله مرد» از بزرگ علوی و «بچهٔ مردم» از آل احمد از بهترین داستانهای کوتاهی است که طی این سالها نوشته شده است. البته نباید نادیده گرفت که همهٔ داستانهای کوتاهی که در مجموعهٔ مورد بحث گرد آمده است، از این دست نمی‌باشند و چندتایی از آنها واقعاً درگذشته کمتر مورد توجه بوده‌اند؛ و از انتخاب همین آثار است که می توان به رتبه و هنرشناسی آقای تورج رهنما پی برد. یکی از این آثار داستان کوتاه «ماشین مبارزه با بی‌سوادی» اثر فریدون تنکابنی است. این داستان هجو برنامه‌های پیکار با بی‌سوادی شاه است و در زمان خود به قول منقدی «موضوع مکرر لطیفه‌های فکاهی» بوده است. خواننده پس از خواندنِ آن بیش از هر چیز نه با شخصیت، نه با فضا، بلکه با یک مفهوم و «ایده» روبرو می‌شود و نهایتاً مقاله‌ای است که در قالب داستان ریخته شده است!

اثر دیگری که به عنوان نمونه به آن اشاره می‌کنم «گُل سرخ» اثر محمود کیانوش است که باز نویسنده به موضوع کلیشه‌ای دختر بچه‌ای زیبا می‌پردازد که پدرش به علت فقر او را به عقدِ گاوداری در می‌آورد. این اثر بیشتر به خاطره می‌ماند و نویسنده بدون پرداخت وضع و حالتی که دختر و پدرش در آن گرفتارند، موضوع ازدواج دختر را چون خبری می‌شنود و به خواننده تحویل می‌دهد. نویسنده حتی اجازه نمی‌دهد که وضع شخصیت‌ها و وقایعی که بر آنها می‌گذرد پیام داستان را القاء کند. در همان ابتدای داستان با اشاره به زیبایی و دل انگیزی دختر فیلسوفانه آمده است: «همیشه این زیبایی و برازندگی‌ها فدای فقر می‌شود. بدبختی همین جاست...» (یادگار خشکسالی‌های باغ، ص ۳۴۷)

در کتاب شعر رهایی است نیز در کنار مجموعه‌های از بهترین و مشهورترین اشعار سالهای بین ۱۳۲۰ تا ۱۳۵۷ اشعاری مانند شعر زیر را می‌بینیم:

زیبائی شکفتهٔ او را باید
در شهرهای شرق کهن
ـ دارالخلافه‌های خیال انگیز ـ
تدریس کرد ...(ص ۳۴۴)

◄ داستان کوتاه «ماشین مبارزه با بی‌سوادی» اثر تنکابنی نهایتاً مقاله‌ای است که در قالب داستان ریخته شده است

◄ اگر استفاده از رنگها به صورت کلیشه‌ای صورت می‌گیرد، شاعر باید به استفادهٔ ابتکاری و غیرکلیشه‌ای آن بیندیشد

◄ عنوان یادگار خشکسالی‌های باغ اشاره به زمانی دورتر دارد که دیگر امروز نیست

خوب بود مؤلف محترم چندتایی از این دست اشعار را شرح و تفسیر می‌کرد، یا حداقل توضیحاتی درباره شان می‌داد، چرا که به نظر می‌رسد همینطور که این اشعار از نوعِ دیگری هستند، باید توقع و دریافت و برخورد ما نیز با آنها از نوع دیگری باشد. اما در سراسر کتاب هیچ توضیحی دربارهٔ این اشعار و حتی علت انتخاب‌شان نیامده است، الا همان دو ـ سه خطی که پیشتر به آن اشاره شد: «معیار گزینش ما در این کار در وهلهٔ نخست توجه به جوهر شعر، پذیرش آن از سوی صاحب نظران و تأثیر آن در شیوهٔ کار شاعران بوده است... باید شعر پذیرش عام یافته و از صافی زمان گذشته باشد...» (شعر رهایی است، ص ۱۸)

بدین ترتیب خود به خود این سؤال پیش می‌آید که آیا مثلاً این شعرِ اخیر که قطعه‌ای از آن را آوردیم، یا داستان کوتاهِ گُلِ سرخ «پذیرش عام» یافته است؟! و برعکس، اگر اقبالِ عمومی و «پذیرشِ عام» ملاک است، چرا اشعاری مانند «عقاب» از خانلری، «مرگ قو» از حمیدی شیرازی، «آبی، خاکستری، سیاه» از حمید مصدق، «حالا چرا» از شهریار، «آرش کمانگیر» و «جهان پهلوان» از کسرایی ... در این مجموعه جایی ندارد؟! به عبارت دیگر اگر مؤلف ملاکی جز اقبالِ عامه برای تشخیص خوب و بد دارد، چرا با آن شعرهای این دو دههٔ اخیر را به محک نمی‌زند و اگر چنین معیاری ندارد و صرفاً ـ چنانکه گفته است ـ به اقبالِ عموم توجه دارد، پس چرا به عنوان مثال اشعار نام برده انتخاب نشده است و اساساً چرا هیچ شعری با سبک و سیاق کلاسیک در این مجموعه راه ندارد؟!...

دکتر تورج رهنما اگرچه در مقدمهٔ کتاب می‌گوید که در گزینش اشعار به «جوهر شعر» نیز توجه داشته است، اما هیچ توضیحی نمی‌دهد که این «جوهر شعر» چیست، و به عقیدهٔ این نگارنده هر چه باشد ربط چندانی به سبک و سیاق شعر کلاسیک و نو ندارند، به این دلیل خیلی ساده که اغلب شاعران امرزو و تقریباً تمامی پیشگامان شعر نو اشعاری نیز به سبک کلاسیک دارند، به عنوان نمونه می‌توان از نیما، گلچین گیلانی، توللی، شاملو، کسرایی، ابتهاج، مشیری، اخوان ثالث ... نام برد.

توقع بی‌ربطی نیست اینکه آقای تورج رهنما باید در مقدمهٔ کتاب‌شان دربارهٔ سبک و سیاق شعر نو و اختلافِ آن با شعر کهن و از اینها مهمتر دربارهٔ «جوهر شعر» نظریات خود را بیان می‌کردند، اما در هر صورت نباید از حق گذشت که شاید ایشان در همان مقدمه بابر شمردن «ویژگی‌های شعر امروز» کوشیده‌اند که به نوعی به آن توقع پاسخ بدهند، از جمله این ویژگی‌ها که آقای تورج رهنما به آن اشاره می‌کند یکی این است: «استفاده از فعل در شعر امروز با گشاده‌دستی انجام نمی‌گیرد [زیرا] فعل نظامِ جمله را تضمین می‌کند و اجزای آن را به هم پیوند می‌دهد. در جهانی که پیوندها سست است، چگونه می‌توان از آن برای بیان منظور یاری خواست...» (شعر رهایی است، ص ۱۳)

با این تدبیر ما دیگر باید فعل را از کل زبان مان چه نظم و چه نثر خارج کنیم، و همه بدون فعل حرف بزنیم، چرا که طبق استدلال ایشان «در جهانی که پیوندها سست است، چگونه می‌توان از آن برای بیان منظور یاری خواست»! اما از این گذشته تقریباً تمامی اشعاری که در این مجموعه گردآمده است دارای فعل می‌باشند،به اولین شعر مجموعه دقت کنید که از نیما یوشیج است. اگر فعلِ زیادی نداشته باشد،کم ندارد:

ای آدم‌ها که بر ساحل نشسته شاد و خندانید!
یک نفر در آب دارد می‌سپارد جان
یک نفر دارد که دست و پای دایم می‌زند... (ص ۴۴)

به عقیدهٔ دکتر تورج رهنما یکی دیگر از ویژگی‌های شعر امروز این است که «در صحنهٔ شعر امروز رنگها چندان جلوه‌ای ندارند و مانند گذشته شاداب و گیرا نیستند. اگر گویندگان کهن می‌کوشیدند که با عرضه رنگ‌ها اثر خود را بیارایند شاعرِ امروز به این کار نیازی ندارد. او به تجربه دریافته است که رنگها کم و بیش کلیشه‌اند. آنها را باید در وهلهٔ نخست در طبیعت و در غیر این صورت نزد چشم پزشکان جُست»! (ص ۱۴)

رنگها از مظاهر طبیعت و زندگی است و از دیرباز با آدمیان قرین بوده‌اند، طوری که هر رنگی نماد و القاء کنندهٔ وضع و حالت و روحیه‌ای است. با این حساب آیا حذف آن جز به این معنی است که شاعر دست و پای خود را می‌بندد؟! اگر استفاده از رنگها به صورت کلیشه‌ای صورت می‌گیرد، شاعر باید به استفادهٔ ابتکاری و غیر کلیشه‌ای آن بیندیشد، نه اینکه آنها را حذف کند. این کاری است که شاعر امروز می‌کوشد انجام دهد. به چهارمین شعر مجموعه دقت کنید، از نیماست:

زردها بی‌خود قرمز نشده‌اند
قرمزی رنگ نیداخته است
بی‌خودی بر دیوار ... (ص ۵۲)

به عقیدهٔ تورج رهنما از دیگر ویژگی‌های شعر امروز این است که «در کارگاه شعر امروز صفت‌ها دیگر کارورزان فعالی نیستند. جهانِ ما جهانِ اسم‌هاست. جهانی است که در آن به درخت باید درخت گفت و به آب، آب» (ص ۱۳)

آیا واقعاً بهتر از این می‌شود زیر پای شعر را جارو کرد؟

سخن را باید کوتاه کرد، اما در روی جلد این دوکتاب نکته‌ای آمده که چون روی جلدهاست اشاره به آن بد نیست. روی جلد کتاب یادگار خشکسالی‌ها باغ آمده: «نمونه‌هایی از داستان کوتاه امروز» و روی جلد کتاب شعر رهایی است آمده: «نمونه‌هایی از شعر امروز ایران»، و این سؤال مطرح می‌شود جایی که متأخرترین داستانها و اشعار مربوط به دو دهه قبل است چطور می‌توان این داستانها و اشعار را نمونه‌هایی از شعر و داستان امروز دانست. اینها در واقع نمونه‌هایی از آثار کوتاه معاصر است، چنانکه عنوان یادگار خشکسالی‌های باغ اشاره به زمانی دورتر دارد که دیگر امروز نیست.□

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مارسل پروست؛ جستجوگر جاودانگی

ترانه وفایی

● اگر مارسل پروست را فقط یک رمان‌نویس ندانیم، می‌توانیم او را در جای خود متفکر و شاعر معرفی نمائیم و این مهم خود بیانگر تنوع و گستردگی اثر مانای او است.

استعداد او در کشف حقایق و حس قوی‌اش، خواننده را وادار به سعی در درک مطلب می‌کند و هربار که خواننده شگفت‌زده می‌گردد، حس رضایت در او افزایش می‌یابد. پروست قلم خود را به تیغ بدل می‌سازد؛ تیغی که می‌شکافد و تا عمق هرچیزی را می‌کاود؛ گاه این قلم با رنگ‌های تخته رنگ اثری بدیع آفریند و گاه موسیقی اثرش را می‌نوازد.

با خواندن اثر پروست، افق‌های نوینی را رو به جهان خویشتن می‌گشائیم و به آنچه در او تازه است و باقی می‌ماند پی می‌بریم، یعنی حساسیت و ویژگی‌های خاص مواردی که ریشه در نقاط کشف نشده روح؛ در ناخودآگاه دارد.

در جنگل صفحات بدون پاراگرافش، هجوم «که»ها چشمگیر است. در اثری که اصلاً سبک به عنوان تکنیک به حساب نمی‌آید و آنچه می‌تراود حاصل نگرشی است که هنرمند به دنیای پیرامون خود دارد، و در این نگرش، رنگ‌ها، گل‌ها و عطرها با سرشاری زندگی خود حضور دارند.

پروست گاه پرتو «نظم» را نیز بر اثر خود می‌تاباند و برای تشویق خواننده راهی به این جنگل انبوه گشاید تا احساس کمبود هوا ـ همچون خود پروست که از بیماری آسم رنج می‌برد ـ ننماید. و اگر خواننده صبور باشد، پروست، تمامی این طاقت را با به تصویر کشیدن واقعیتی که نزدیک به شعر می‌نماید جبران می‌کند و این همه زیبائی، شناخت و حقیقت را به او اهدا می‌کند؛ «جستجوی زمان از دست رفته» را.

پروست در «**در جستجوی زمان از دست رفته**»، با ۲۴۰ شخصیت اثر خود به جستجوی زندگی حقیقی بر می‌خیزد. و «من» لحظه‌های گذشته‌اش را می‌یابد، «من»های قدیمی‌اش را زندگی می‌کند و اگر خود را در لحظه‌ای از زندگی با آنها متفاوت ببیند، او را یاری می‌کند تا درکش کند. در جستجوی حقیقت، واقعیت درونی، اجزاء اصلی اثر خود را می‌سازد. آنها را از زندگی درونی خود به امانت می‌گیرد. با سبک خاص خودش، با نوشتن، از نو زندگی می‌کند. از همین رو، پیوند میان اثر او با خودِ او ناگسستنی است.

پروست اصول زیبایی شناختی اثر خود را نه بر مبنای تکنیک بلکه بر گسترهٔ تجربه‌های شخصی خویش بنا می‌نهد. پروست زمان گمشده را می‌یابد، و تا «زمانِ بازیافته» پیش می‌رود و خواننده را به بازگشت به سوی خود برای درک کتاب درونی خود و یافتن حقیقت خویش تشویق می‌نماید. و در آن هنگام تصویر جاودانگی را رسم می‌نماید.

به عقیدهٔ پروست، فقط در یک اثر هنری ـ ادبیات، نقاشی، موسیقی ـ است که می‌توان از شخصیت درونی صحبت نمود.

به نظر او رمان باید وسیله‌ای باشد برای مشاهدهٔ معنوی، اجتماعی و سیاسی. به عبارتی رمان بایستی وسیله‌ای باشد برای دوباره زنده کردن. و اگر این، گاه یک شعر باشد و یا یک سمفونی. باید با دربرگرفتن فلسفه، تاریخ و هنرهای زیبا از حد خود فراتر رود.

یکی از مهمترین و غنی‌ترین جنبه‌های اثر پروست و یا بهتر بگوئیم رمان پروست، بُعد عمیق و خاصی است که به هنر می‌بخشد.

با خواندن اثر پروست به کشف این مهم نائل می‌آئیم که هنر تنها وسیلهٔ تزئین و یا وسیلهٔ لوکس و بیفایده نمی‌باشد. از طرفی یک تکنیک هم نیست. هنر در نظر او در درجهٔ اول و قبل از هر چیز، آشکارشدن دنیائی خاص بر هر هنرمند است. و به خاطرِ همین هنر است که ما به جای یک دنیا، یعنی دنیای خودمان، می‌توانیم دنیاهای بیشماری را ببینیم، و به کمک هنر او به کشف «راز انسانی» نائل آئیم و انسان‌ها را با هم مرتبط سازیم.

مارسل پروست می‌نویسد و نوشتن مزیت‌هائی بر صحبت کردن دارد؛ به فکر این اجازه را می‌دهد که در هنگامی که خلق می‌کند با خود گفتگو کند و رابطه‌ای بین انسانها ایجاد کند.

نوشتن ما را با جهان درونی‌مان آشناتر می‌سازد و هدف آن باز کردن دریچه‌های نگاه ما به درون آنچه از پوست و گوشت نمی‌باشد، است.

به عقیدهٔ او، کسی که تمایل به شناخت خود دارد بایستی «واقعیت» درونی را بشناسد و همین هنر است که ما را تا شناخت حقیقت یاری می‌کند.

برای او هنرمند کسی است که برای کشف «من» خویش تلاش می‌کند و برای شناختش، به حس‌هایش وفادار می‌ماند و به برداشت‌های مستقیم خود از

نگرش‌هایش نیز وفادار می‌ماند. برداشت‌هائی که حاصل نگاه فردی‌اش به گذشتهٔ خویش!بوده است.

اینچنین است که تمام ادبیات وی، زندگی شخصی خودِ اوست؛ زندگی گذشته و زندگی درونی او. پروست سعی می‌کند که لایه لایه در خود فرو رود. تا به اعماق خود رخنه کند و زندگی درونی خود را از دوران کودکی دوباره آغاز نماید. و برای رسیدن به این هدف از حافظه «ارادی» و «غیر ارادی» خویش کمک می‌گیرد.

هنرمند نزد او اثر خود را برای گفتن «چیزی» خلق نمی‌کند، بلکه آن را برای بازگوکردن خویش و خویشتن خلق می‌کند. می‌نویسد تا خود را بنویسد. می‌نگارد تا خود را بنگارد. بیان **اوژن دُلکروا**(Eugene Delacroix) که یافتن را در حینِ انجام قابل کشف می‌داند، بر این مطلب تکیه دارد که هنرمند در حالی که خلق می‌کند خود را نیز باز می‌شناسد.

در اثر او، برداشت معنوی و روحی با بیان هنریش درهم می‌آمیزد. در همهٔ آثارش و به شهادت بسیاری از دوستانش، همه جا از نقاشی، موسیقی و ادبیات سخن به میان آورده است.

به نظر او عملکرد اصلی هنر عینیت بخشیدن به دنیای ذهن است. در حقیقت هنرمند بایستی به بهترین شکل درونش را به بیرون بکشاند. می توان ادعا کرد که این دیدگاه هنرمندانه از واقعیت، در هر کدام از ما وجود دارد، ولی تنها هنرمند است که می تواند آن را توصیف نماید و به عینیت بکشاند. حال با نوشتهٔ فرد یا با نقاشی و یا ... و این به وقوع نمی‌پیوندد مگر با عینیت بخشیدن به حقیقت ذهنی خویش.

بدینگونه، پروست سعی می‌کند که به زندگی‌ای دست یازد که با وجود واقعی بودن آن، هرگز به حواس نمی‌آید. و او که عنایت هنر را در ادبیات می‌داند، زندگی واقعی را نیز در آن جستجو می‌کند.

ولی همانقدر که «در جستجوی زمان از دست رفته» برای او یک اثر ادبی است، یک اثر نقاشی یا موسیقی نیز بحساب می‌آید.

در این اثر در می‌یابیم تا چه حد او جذب نقاشی و موسیقی بوده است و به این ترتیب بهتر می توانیم به جایگاه هنر در آثار پروست پی ببریم.

هنرمندانی که در «در جستجوی زمان از دست رفته» حضور دارند الستیر (Elstir)، وینتوی (Vinteuil) و برگوت (Bergotte)، فقط معرف مونه (Monet)، واگنر (Wagner) و آناتول فرانس (A.France) نمی‌باشند. بلکه نماینده تمامی نقاشان، موسیقی‌دانان و نویسندگان مدرنی می‌باشند که در غنی نمودن حس و اندیشهٔ پروست نقش داشته‌اند.

خوانندهٔ پروست وارد دنیای اثر هنری می‌شود تا به حرکت ایجاد شده توسط کلمات، تصاویر و اصوات بپیوندد.

اگر به بافت زبان پروست در اثرش دقت کنیم، با در نظر گرفتن اینکه زبان مورد استفادهٔ مادر مکالماتمان بر مبنای نیازهایمان است و با قراردادهای اجتماعی مرتبط می‌باشد، و هنر تمامی این پیوندها را می‌شکند، به این نتیجه خواهیم رسید که مارسل پروست در جهت ضدیّت با این حرکت یعنی حرکت بر خط مستقیم زبان، به مبارزه بر می‌خیزد. و زبان خود را از کلیشه‌ها و قالب‌ها بیرون می‌کشاند. بدینگونه هنر ادبی‌اش را خلق می‌نماید؛ هنری که نزد خودش «زندگی در نهایت کشف شده» نام دارد. همینطور برای نقاشی، در حالی که به امپرسیونیست‌ها کنش بسیار دارد، بر این موضع ثابت نمی‌ماند و برای شناختش مدرن‌ها به جلو می‌رود و تغییر می‌کند.

اثر او مجموعه‌ای از آثار نقاشی است. هم از نظر نوشته‌های توصیفی و نمایشی‌اش و هم از نظر کششی که به جریان‌های مختلف هنری در زمینهٔ نقاشی دارد.

از طرف دیگر، وقتی به درون جهان اثرش راه می‌یابیم، در آنجا صدای نجوای ویولون و پیانو را می‌شنویم. سپس می توانیم حس کنیم که اثر او واقعاً یک اثر موسیقیائی است؛ هم از نظر رعایت قواعد موسیقی و هم از نظر حساسیت او به موسیقی‌اش که در چند صحنهٔ اثر نواختهٔ می‌شود.

در «جستجوی زمان از دست رفته» ، مارسل پروست، ما را با نوشته، نقاشی و موسیقی، برای کشف حقیقت رهنمون می‌سازد؛ آرزوئی که خودش همیشه داشته است و در نهایت به آن می‌رسد و آنچنان که خود به واسطهٔ حس چشائی‌اش به گذشته سفر می‌کند و **استتیک** خود را بر زمین قوی و استوار تجربهٔ شخصی خویش بنا می‌نهد، شاید، خوانندگانش نیز به زندگی گذشته‌شان برگردند؛ زندگی‌ای که مرور آن برای درک حقیقت و جاودانگی آن شیواترین شگرد شناخت بحساب می‌آید.

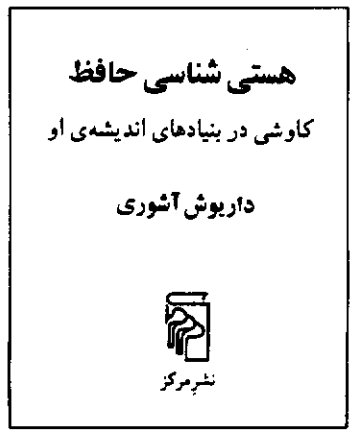
نوشتن ما را با جهان درونی‌مان آشناتر می‌سازد و هدف آن باز کردن دریچه‌های نگاه ما به درون آنچه از پوست و گوشت نمی‌باشد، است.

به نظر او عملکرد اصلی هنر عینیت بخشیدن به دنیای ذهن است. در حقیقت هنرمند بایستی به بهترین شکل درونش را به بیرون بکشاند. می‌توان ادعا کرد که این دیدگاه هنرمندانه از واقعیت، در هر کدام از ما وجود دارد، ولی تنها هنرمند است که می‌تواند آن را توصیف نماید و به عینیت بکشاند.

مارسل پروست در جهت ضدیّت با این حرکت یعنی حرکت بر خط مستقیم زبان، به مبارزه بر می‌خیزد. و زبان خود را از کلیشه‌ها و قالب‌ها بیرون می‌کشاند.

دریچه‌ی نگاه

■ هستی شناسی حافظ،
کاوشی در بنیادهای اندیشه‌ی او



■ مؤلف: داریوش آشوری ■ نشر مرکز، چاپ اول ۱۳۷۷، رقعی، ۳۰۵ صفحه، ۱۳۰۰ تومان

نقد ادبی اگرچه سابقه‌ای دیرینه دارد، اما نزدیک به یک قرن پیش تحولی شگرف در میان منتقدان ادبی به وقوع پیوست و هم زمان با چهره‌نمایی مکتب‌های ادبی جدید، پرسمان‌های محوری نقد ادبی نیز دچار دگردیسی عمیقی گردیدند؛ واژگانی چون «ادبیات»، «نقد»، «متن» و «خواندن» معانی تازه‌ای به خود گرفتند و نظریه‌های ادبی را متحول کردند؛ به سخن تری ایگلتون هیچ تاریخی مناسب‌تر از سال ۱۹۱۷ که ویکتور شکلوفسکی فرمالیست جوان روسی رساله‌ی پیشتاز خود را زیر عنوان «هنر به مثابه تمهید» انتشار داد، برای سرآغاز تحول نظریه‌ی ادبی در قرن حاضر نیست. به دنبال این رساله، مکتب‌هایی چون نشانه‌شناسی، ساختگرایی، مابعدساختگرایی، هرمنوتیک، نظریه‌های معطوف به خواننده و معطوف به زن (فمینیستی) از جمله مواردی است که عرصه‌های ادبی را به زیر سیطره‌ی فکری کشانیده‌اند.

مکتب واسازی متن (Deconstruction) که در دهه‌ی شصت از سوی فیلسوف فرانسوی ژاک دریدا عنوان شد، به لحاظ برخورد رادیکال و انقلابی با متون، در میان نظریات ادبی از موقعیت خاصی برخوردار بوده و در طی نزدیک به سه دهه از زمان شکل‌گیری آن، عرصه‌های فکری و هنری دیگری را نیز به چالش خوانده است.

دریدا که در نهضت پسامدرنیته قرار دارد، برپایه‌ی تردید در مفروضات متافیزیکی فلسفه‌ی غرب از افلاطون تا به امروز، به مرکززدایی از این سیر فکری پرداخته و آن را با عنوان «متافیزیک حضور» با محوریت «کلام» مورد شدیدترین حملات قرار می‌دهد؛ وی برای کشف ناتوانی متن و حدود ناممکن بودن دلالت، روش واسازی را پیشنهاد می‌کند. به روایت بابک احمدی شیوه‌ی دریدایی، در مقام کنشی نقادانه این بینش سنتی را رد می‌کند که نقادی متن ادبی باید معنا شناسانه باشد. معنای کامل و تعیین شده وجود ندارد. تنها تلاش برای یافتن معناهای از هم گسسته و پراکنده وجود دارد که درگیر شدن در فراشد بی‌پایان جستجوست. چراکه ناباوری به حضور معنا کار اندیشه را متوقف نمی‌کند، بل به آن شدت بیشتری می‌بخشد. دیگر با یافتن یا ابداع نخستین معنا کار را تمام شده نمی‌پنداریم و رضایت نمی‌دهیم که جستجو متوقف شود، بنابراین متن، بافت پایان ناپذیر معناهای ناتمام است و بافته‌ای از رشته‌های بی‌پایان چیزهایی که غیر از خودشان هستند. این مدام در پی معنا گشتن، ناگزیر مفهوم مهم بینامتنی را پیش می‌کشد. دریدا می‌گوید که هر متنی، متن دیگر را می‌خواند. هر متن، هر معنا، مهم نیست که چقدر کامل باشد، یا به نظر آید. خواندن متن یعنی خواندن متن‌های دیگر، به عبارتی هر متن دستگاهی است با خواندن‌های چندگانه که رو به سوی متن‌های دیگر دارد.

داریوش آشوری نیز بر این اعتقاد است که دیوان حافظ را جز با ساخت شکنی (واسازی) آن و بازنمودن ساختار کلی هستی‌شناسی او ـ که ناگزیر از طیف جهان بینی‌های دوران او بیرون نیست ـ و براساس منابع فکری او، نمی‌توان شناخت و به همین منظور در کنار بازسازی الگوی هستی‌شناسی حافظ که به تعبیر دریدا حامل متافیزیک حضور است. به ساخت شکنی آن پرداخته و منابع معرفتی حافظ را در گفتمان دینی و عرفان سنتی نمایان می‌سازد؛ آشوری در ابتدای کار خویش به اسطوره‌ی آفرینش توجه کرده و بعد از گزارش آن در متون دینی، به تحلیل گزارش عرفانی آن در دو متن کلاسیک عرفانی یعنی کشف الاسرار و مرصاد العباد می‌پردازد.

به قرائت آشوری سخن عرفانی در اسطوره‌ی آفرینش از داستان آفرینش در سوره‌ی بقره (۲۹-۳۸) نشأت گرفته و صاحب کشف‌الاسرار و مرصاد العباد تحت تأثیر این آیات به تشریح این اسطوره و روایت عرفانی از آن پرداخته‌اند. آشوری در جای جای گزیده‌های خود از متون عرفانی، به تطبیق اشعار حافظ نیز پرداخته و بر غنای متن خود می‌افزاید.*

وی در بخشهای مستقلی، به متن کشف الاسرار و مرصادالعباد مراجعه کرده، و با گزارش قطعاتی از آن‌ها راجع به اسطوره‌ی آفرینش در ذیل هر موردی، به اشعار حافظ در رابطه با آن مسأله استناد می‌کند؛ آشوری نخست سخن صاحب کشف‌الاسرار را در رابطه با آفرینش انسان اینگونه گزارش می‌کند و در گزارشی از مرصاد العباد، قرائت نجم‌الدین را از آفرینش الهی در وجود انسانی این گونه می‌آورد:

«خطابِ عزّت در رسید که: «من در زمین حضرتِ خداوندی را نایبی می‌آفرینم. امّا هنوز تمام نکرده‌ام. اینچه شما می‌بینید و نمی‌شناسید هنوز خانه و منزلگاه و تختگاه اوست. چون این را تمام راست کنم و او را بر تخت خلافت نشانم، جمله او را سجود کنید.»

با هم گفتند: «اشکال زیادت ببوده! ما را سجده‌ی او می‌فرماید و او را خلیفه‌ی خود می‌خواند! ما هرگز ندانستیم که جز اوکسی دیگر شایستگی مسجودی دارد و او را ـ سبحانه و تعالیٰ ـ بی‌یار و شریک و بی‌مثل و بی‌زن و فرزند می‌شناختیم. ندانستیم کسی نیابت و خلافت او رابشاید. ما دیگر بارد برویم و گرد این کعبه طوافی بکنیم و احوال این خانه نیک بدانیم.»

بیامدند و گرد قالب ادم می‌گشتند و هر کسی در وی نظری می‌کردند. گفتند، «ما اینجا جز آب ـ و ـ گل نمی‌بینیم. از او جمال خلافت مشاهده نمی‌افتد. در وی استحقاق مسجودی نمی‌توان دید.»[1]

«قوله تعالی «وَ اِذْقُلْنا لِلْمَلٰائِکَةِ اُسْجُدُوا لِاٰدَمَ...» الآیه: جلیل است و جبّار خدای جهان و جهانیان، کردگارِ نامدارِ نهان‌دانِ قدیم الاحسان و عظیم الشّان؛ نه بر دانسته‌یِ خود منکر نه از بخشیده‌یِ خود پشیمان؛ نه بر کرده‌ی خود بتاوان. خداوندی که ناپسندیده‌یِ خود بر یکی می‌آراید و پسندیده‌ی خود به چشمِ دیگری زشت می‌نماید. ابلیس نومید را از آن آتش بیافریند و در سدرةالمنتهیٰ وی را جای دهد و مقربانِ حضرت را به طالب علمی پیش وی فرستد [و] با این همه منقبت و مرتبت رقم شقاوت بر وی کشد و زُنّارِ لعنت بر میان وی بندد. و آدم را از خاک تیره برکشد و ملاءِ اعلی را حمّالان پایه‌ی تخت او کند و کسوت عزّت و رو پوشد و تاجِ کرامت[2] بر فرق او نهد و مقربان حضرت را گوید که «اُسْجدوا لآدم.»

در آثار بیارند که آدم را بر تختی نشاندند که آن را هفتصد پایه بود از پایه‌ای تا پایه‌ای هفتصد ساله راه. فرمان آمد که: «یا جبرئیل و یا میکائیل، شما که رئیسان فریشتگان‌اید، این تخت آدم برگیرید و به آسمانها بگردانید تا شرف و منزلت وی بدانند ایشان که گفتند: «اَتَجْعَلَ فیهٰا مَنْ یُفْسِدُ فیهٰا.» آنگه آن تختِ آدم را برابر عرش مجید بنهادند و فرمان آمد ملائکه را که «شما همه سوی تخت آدم روید و آدم را سجود کنید.» فرشتگان آمدند و در آدم نگرستند، همه مست آن جمال گشتند.[3]

رویی که خدای آسمان آراید
گرد دست مشاطه را نه بیند شاید!

جمالی دیدند بی‌نهایت، تاج «خلق الله آدم علی صورته» بر سر، حلّه‌ی «و نفخت فیه من روحی» در بر، طراز عنایت «یحبّهم و یحبونه» بر آستین عصمت:

هر چند غریب‌ایم و دل اندروادیم
ما چاکر آن روی جهان آرایم

جان و جهان با دولت بازی نیست و سعادت بهایی نیست. رنج روزگار و کدّ کار ابلیس دید و به بهشت آدم

رسید. طاعتِ بی‌فترت ابلیس را بود و خطابِ «اُسکنْ انت و زوجک الجنّة» آدم یافت.»

از غیب به جانِ ایشان اشارت می‌رسید:

معشوقه به چشمِ دیگران نتوان دید

جانانِ مرا به چشم من باید دید!

گفتند، «از صورت این شخص زیادت حسابی بر نمی‌توان گرفت، مگر این استحقاق او را از راه صفات است، در صفتِ او نیک نظر کنیم.»

چون نیک نظر کردند قالب آدم را از چهار عنصر خاک و باد و آتش و آب دیدند ساخته. در صفات آن نظر کردند، خاک را صفت سکونت دیدند، باد را صفت حرکت دیدند، خاک را ضدّ باد یافتند و آب را سفلی دیدند و آتش را علوی یافتند، هر دو ضد یکدیگر بودند.

دیگر باره نظر کردند، خاک را به طبع خشک یافتند و باد را تر یافتند، و آب را سرد یافتند و آتش را گرم. و همه را ضدّ یکدیگر دیدند. گفتند، «هر کجا دو ضد جمع شود از ایشان جز فساد و ظلم نیاید. چون عالم کبری به ضدیت در فساد می‌آید، عالم صغریٰ اولیتر.»

با حضرت عزت گشتند. گفتند، «خلافت به کسی می‌دهی که از او فساد و خون ریختن تولید کند!»[۴] در روایت می‌آید که هنوز این سخن تمام نگفته بودند که آتشی از سرادقات جلال و عظمت درآمد و خلقی را از ایشان بسوخت.[۵]

چراغی را که ایزد برفروزد

هرانکو پف کند، دانی چه سوزد!

اول ملامتی‌ای که در جهان بود آدم بود و اوّل ملامت کنندهٔ ملایکه بودند. و اگر حقیقت می‌خواهی، اوّل ملامتی حضرت جلّت بود. زیرا که اعتراض اول به حضرت جلت کرد. عجب اشارتی ست این که بنای عشقبازی بر ملامت نهادند![۶]

عشق آن خوشتر که با ملامت باشد

آن زهد بود که با سلامت باشد* [۷]

جان آدم به زبان حال با حضرت کبریایی می‌گفت: «ما بار امانت به رسن ملامت در سُفتِ جان کشیده‌ایم و سلامت فروخته‌ایم و ملامت خریده‌ایم.[۸] از چنین نسبت‌ها باک نداریم. هر چه گویند غم نیست!»[۹]

بل تا بدرند پوستین‌ام همه پاک

از بهرِ تو، ای یار عیار چالاک!

در عشق یگانه باش، از خلق چه باک؟

معشوقه تو را و بر سرِ عالم خاک!

داریوش آشوری در پی توضیح و تبیین سرنمون‌های (archetypes) ازلی آفرینش و اسطوره‌ای آن در درام عارفانه‌ی سرنوشت و سرگذشت جان، به تفاوت دو مکتب مهم تأویلی در فضای اندیشه‌ی عرفانی اسلام می‌پردازد و از خصلت مدرسه‌ای و نوافلاطونی مکتب غربی ابن عربی در مقابل مکتب عاشقانه و ضد استدلالی خراسان که حافظ نیز در ذیل آن قرار دارد، پرده برمی‌دارد. وی برای این کار به سراغ لسان این درام و زمان‌ها و مکان‌های اشعار حافظ سرزده و عناوینی چون ساقی ـ پیر مغان ـ محتسب ـ صوفی ـ مسجد ـ مدرسه ـ خانقاه ـ روز ازل ـ سحر ـ شب قدر و ... را به صورت مستقل به بحث می‌گذارد. آشوری معتقد است که دیدگاه تأویلی حافظ به اسطوره‌ی آفرینش و هبوط انسان، موجب زیر و زبر شدن چشم انداز هستی شناختی به خدا و انسان را فراهم آورد و به جای دیدگاه زاهدانه‌ای که نگاهی دوگانه انگار به جهان داشت و هستی برای او به یک عالم پاک روحانی و یک عالم پلید جسمانی بخش می‌شد، خدا برایش قاضی کیفر دهنده‌ی گناهکاران بود، دیدگاه یگانه انگاری نشسته است که در آن عالم روحانی و عالم جسمانی در هم تنیده‌اند و خدا همان وجود است و وجود یکی است، پدیدار شده در همه‌ی نمودهای خود. اخلاق رندانه و تحلیلی از فردیت در این گونه اخلاق که جلودگر در شعر رندانه است، با وصف ویژگی‌های آن و اعمالی که رند عارف به متصدی ظهور می‌رساند، مطالبی است که داریوش آشوری بر پایه‌ی نگردی ساخت شکنانه‌ی خود، در دیوان حافظ به تجزیه و تحلیل گذاشته و سیمای هستی شناسی این شاعر را با زبانی غیر سنتی و امروزینه شده عرضه داشته است.

پی‌نوشت:

* لازم به یادآوری است پیش از داریوش آشوری، تطبیق اشعار حافظ با مرصاد العباد را دکتر محمد امین ریاحی انجام داده که آشوری اشاره‌ای به این اثر نکرده است؛ ر.ک: **گلگشت در شعر و اندیشه حافظ**، فصل ششم: حافظ با یکی از پیران خانقاه‌ها، محمد امین ریاحی، صص ۳۲۱-۳۳۶، انتشارات علمی، ۱۳۷۴.

۱ ـ نصیب ماست بهشت، ای خداشناس برو

که مستحقِ کرامت گناه کاران‌اند

*

طمع ز فیضِ کرامت مبر که خلقِ کریم

گنه ببخشد و بر عاشقان ببخشاید

۲ ـ ملک در سجده‌ی آدم زمین بوس تو نیّت کرد

که در حسنِ تو چیزی دید غیر از طور انسانی

۳ ـ مبین حقیر گدایانِ عشق را، کاین قوم

شهانِ بی‌کمر و خسروانِ بی‌کله‌اند

*

چو حافظ گنج او در سینه دارم

اگر چه مدّعی بیند حقیر ام

*

چو ذرّه گرچه حقیرام، ببین به دولت عشق

که در هوای رخات چون به مهر پیوستم

۴ ـ دشمن به قصد حافظ اگر دم زند چه باک!

منت خدای را که نی‌ام شرمسار دوست

*

۵ ـ عقل می‌خواست کزان شعله چراغ افروزد

برقِ غیرت بدرخشید و جهان بر هم زد

*

مدّعی خواست که آید به تماشاگه راز

برقِ غیرت بدرخشید و جهان بر هم زد

۶ ـ ملامت گو چو دریابد میانِ عاشق و معشوق

نبیند چشم نابینا خصوص اسرار پنهانی

۷ ـ زاهد از ما به سلامت بگذر کاین مي لعل

دل و دین می‌برد از دست بدان سان که مپرس!

۸ ـ دل و دین ام شد و دلبر به ملامت برخاست

گفت، «برخیز! ز تو حکم سلامت برخاست»

۹ ـ تو خوش می‌باش با حافظ، برو، گو خصم جان می‌ده

چو گرمی از تو می‌بینم چه باک از خصمِ دم سرد ام

*

هزار دشمن‌ام ار می‌کنند قصدِ هلاک

گرم تو دوست ای از دشمنان ندارم باک

آفرینش و آزادی

(جستارهای هرمنوتیک و زیبایی شناسی)

■ بابک احمدی ■ نشر مرکز، چاپ اول ۱۳۷۷

■ رقعی، ۴۱۴ صفحه، ۱۷۰۰ تومان

نزدیک به یک دهه است که حیات فکری کشورمان، میزبان اندیشه‌های جدید است؛ نحله‌های فکری گوناگونی چون هرمنوتیک، مکتب‌های نقد ادبی نشانه‌شناسی، ساختگرایی، معناشناسی و آرای مختلف جنبش پست مدرنیته نظیر پسا ساختگرایی، ساخت شکنی و تبارشناسی، از جمله مباحثی است که اندیشه‌های کهن را به چالش فراخوانده و اندیشمندانی را به خود مشغول داشته‌اند. به اعتباری آثار بابک احمدی، بخشی از فرایند انتقال افکار جدید پسانوگرایی را برعهده داشته است؛ «ساختار و تاویل متن» (۱۳۷۰)، «از نشانه‌های تصویری تا متن» (۱۳۷۱)، «مدرنیته و اندیشه‌ی انتقادی» (۱۳۷۳)، «حقیقت و زیبایی» (۱۳۷۴)، «کتاب تردید» (۱۳۷۵) و «خاطرات ظلمت» (۱۳۷۶) از آثار و تالیفاتی است که منتقل کننده‌ی افکار نوین و امروزین را برعهده داشته‌اند.

«آفرینش و آزادی» کتابی است که بابک احمدی در آن مجموعه مقالاتی را در بیان هرمنوتیک و زیبایی‌شناسی جمع‌آوری کرده و در سه بخش کلی شامل ۱۴ مقاله به تازگی در بازار کتاب عرضه کرده است. ایجاد بحث درباره‌ی افق تاویل، منطق سخن هرمنوتیک، مرزهای تاویل در سخن هنری و آزمون هرمنوتیکی آثار هنری که از مباحث تازه‌ی فلسفه‌ی اروپایی بشمار می‌روند، از اهداف مجموعه‌ی حاضر می‌باشند که بابک احمدی با استناد به متون اصلی به شرح و تبیین آنها پرداخته است. اگر آفرینش در این مجموعه مترادف با به وجود آوردن افق‌های تازه‌ی تاویلی و گسترش آن به عرصه‌های فکری و هنری گرفته شده است، آزادی و رهایی نیز هدفی برای فلسفه‌ی جدید منظور شده است؛ چیزی که احمدی به استناد سخن ویتگنشتاین سعی در بیان آن در مجموعه مقالات خود دارد؛ وی در یادداشت اولیه‌ی خود می‌نویسد: «فلسفه صرفاً کوشش برای یافتن راه رهایی است، و دادن خبری از آزادی همچون تاویلی، فهمی، برداشتی، فلسفه فعالیت است و نه آیین، از این رو نمی‌تواند آموزه‌ای برای رهایی باشد. جستجوی آزادی را نمی‌توان تمام شده انگاشت. فلسفه طلب آزادی

است، وقتی تسلیم انگاره‌ی حقیری از آزادی که روزگار برایت ترسیم کرده نشوی ...» این درسی است که بابک احمدی از اندیشمندان سخن هرمنوتیک آموخته و همانطور که خود در مقدمه بر گفتگوهای پل ریکور گفته است، پایان بخشی برای ایقان فلسفی، راه را برای زندگی انسانی‌تر هموار نموده و خواننده را در رویارویی نقادانه با متن کمک می‌کند و آزادی فکری را برای خواننده در بنیان افق‌های تازه‌ی فهم و تاویل فراهم می‌کند.

جستارهای گردآمده در این مجموعه، خواننده را با «خرد هرمنوتیک» آشنا نموده و «تجربه‌ی تاویل» را در رابطه با «حقیقت و تاویل» و جایگاه «تاویل» در «زندگی» در «گستره» و مرزهای معناگزاری در سخن هرمنوتیک عرضه می‌دارد. در بخش میانی «سنجش و امکانات تاویل هنری» با موضوعات «هنر و آزادی»، «پندار واقعیت»، «هنر و واقعیت» و «بازیگر» به بحث گذاشته شده است. بخش واپسین به «آزمون‌ها»ی تاویلی در عرصه‌های زیبایی شناختی و هنری پرداخته و در شش مقاله، متونی از ادبیات را به بحث گرفته است؛ بابک احمدی در استمرار اراده‌ی معطوف به انتقال اندیشه‌های امروزین، «معمای مدرنیته» را به خوانندگان وعده داده که امید است در آینده‌ی نزدیک شاهد تولد آن باشیم.

علی اصغر حقدار

هومر

■ **نویسنده: جسپر گریفین** ■ **مترجم: عبدالله کوثری**

■ **نوبت چاپ: اول ۱۳۷۶** ■ **انتشارات طرح نو**

هومر اثر جسپرگریفین با ترجمهٔ عبدالله کوثری، از مجموعهٔ بنیانگذاران فرهنگ امروز، توسط انتشارات طرح نو منتشر شده است. جسپرگریفین با تفسیر و نقد دو اثر هومر، در پی تبیین و اثبات این دعوی است که بزرگی هومر به آن است که توانست کار بست ژرف و اصیل افکار و آرمانها و زندگی را به ما بنماید. پیام منظومه‌های هومری این است که جهان را می‌توان با معیارهای انسانی درک کرد و زندگی آدمی می‌تواند چیزی فراتر از کشمکش ناچیز و مذبوحانه در دل ظلمت باشد. جان آدمی می‌تواند فراتر از همهٔ مهلکه‌ها پرواز کند و دنیا را بی‌هیچ توهم نگرد و از رویارویی با آن شانه خالی نکند، و این ژرفترین جنبهٔ اندیشهٔ هومری است.

جسپرگریفین در سه بخش کتاب خود، ابتدا حماسهٔ هومری و سپس ایلیاد و اودیسه را مورد نقد و بررسی قرار می‌دهد. وی گریزی پرمعنی از میان منظومه‌ها به اندیشه‌ها و عقاید می‌زند و آنها را با یکدیگر تطبیق می‌دهد.

هومر سرایندهٔ دو منظومه ایلیاد و اودیسه است. اما جدا از منظومه‌هایی که به نام هومر برجا مانده، شخصیت تاریخی هومر مسلم نیست. تنها داستانی رومانتیک است که می‌گوید او خنیاگر دوره‌گرد نابینایی بوده است.

یونانیان هر دو اثر را ساختهٔ هومر می‌دانند؛ عده‌ای از پژوهندگان را نیز رای بر این است که نخست ایلیاد نوشته شده و اودیسه با قلمی دیگر و زمانی بعد از آن به نگارش درآمده و شاعر دوم بی‌گمان از ایلیاد خبر داشته و از آن تاثیر پذیرفته است. این حکم استوار بر استدلالی است که تا اندازه‌ای جنبهٔ فنی دارد و به ویژگیهای زبان مربوط می‌شود. منظومهٔ ایلیاد و اودیسه حماسی است، یعنی برای دوران آرمانی جامعه در مقابل رویدادهای غیرمنتظره طبیعت سروده شده‌اند. در حماسه رسم بر این نیست که شاعر از خود سخن بگوید، بلکه الههٔ شعر او را الهام می‌بخشد و از زبان او سخن می‌گوید، از این روست که در بیست و هفت هزار سطر اشعار هومر حتی یک اشاره به شخص شاعر نمی‌یابیم. شخص هومر در شکوه آفرینش هومری گم شده است. اما با تمام این گفته‌ها، از آن زمان که این دو حماسه پدیدار شد، تاثیر خود را بر ادبیات غرب گزارده است و افرادی مثل ویرژیل، دانته، میلتن از منظومه‌های هومر تاثیر پذیرفته‌اند. ایلیاد معروفترین حماسهٔ دنیای قدیم و از شاهکارهای ادبیات جهان است. داستان شورانگیز جنگی است میان مردم یونان و مردم تروا. ایلیاد منظومه‌ای پهلوانی است، اما تاکید اصلی آن بر نبرد پهلوانی است و در این منظومه صدها سطر به توصیف بی‌طرفهٔ کشته شدن پهلوانان در یک نبرد واحد اختصاص یافته است.

در ایلیاد پهلوانان جنبهٔ غیرواقعی دارند و به موجوداتی ابر آدم و اسطوره‌ای تبدیل می‌شوند. در سراسر منظومه، پهلوانان به خدایان تشبیه می‌شوند، همچون آرس، خدای جنگ. در ایلیاد تصویری بس ساده شده از زندگی انسانی و کل جهان می‌یابیم که خواننده به رغم این سادگی، آن را واقعی می‌گیرد؛ هم از آن روی که متن لحظه به لحظه در اقناع خواننده می‌کوشد و هم بدان سبب که کل منظومه چنان که باید حق واقعیات بنیادین زندگی آدمی را می‌گذارد. هومر سعی کرده است در ایلیاد تقابلی میان مرگ و زندگی ایجاد کند و تا حد امکان آن را چیزی مطلق نشان دهد. شرح زندگی و مرگ و جنگ پهلوانان، ما را وامی‌دارد به رغم صحنه‌سازیها، برخورد هومر با جنگ را واقعی بشمار آوریم. هومر از طبیعت، الهامی زیبا می‌گیرد مانند: آنگاه که یکی از فرزندان زئوس در جنگ کشته شد، پدرش بارانی از خون بر زمین می‌بارانند تا نشان مرگ او باشد و آنگاه که نبرد بدل به کشتاری خوف‌انگیز می‌شود، ابرهای تیره جنگاوران را در خود می‌پوشانند.

اودیسه منظومه دیگری است منسوب به هومر. ویژگیهای زبانی، فکری و ساختاری اودیسه بسیاری از پژوهندگان را بدین باور رسانده که این منظومه بعد از ایلیاد و تحت تاثیر آن سروده شده است. در دوران باستان این دو منظومه را همگان به یک تن نسبت می‌دادند، اما امروز از میان صاحبنظرانی که در این زمینه تحقیق کرده‌اند، تنهاشماری اندک این باور را می‌پذیرند. عقیده رایج دیگر این بوده که ایلیاد در ایام جوانی شاعر سروده شده و اودیسه حاصل ایام پیری اوست. اودیسه داستان پرماجرایی است که پایان خوشی دارد.منظومهٔ اودیسه با هیجانی کمتر، اما چشم‌اندازی وسیعتر به جهان می‌نگرد و رویکردی متفاوت با خدایان و قهرمانان که هر دو نیازمند اخلاقی‌اند، دارد، توجیهی که با تصورات ما سازگارتر است. در اودیسه شخصیتها پیوسته چشم به گذشته و مصائب آن می‌دوزند و بسیاری از ایشان اشک شادی می‌بارند و حتی در اوج اندوه به شادی روی می‌آورند.

منظومه‌های ایلیاد و اودیسه کهنسالند، سبک آنها در ادبیات انگلیسی مشابهی ندارد و مضمون عمدهٔ آنها شاید بعید و کم مایه بنماید. منظومه‌های ایلیاد و اودیسه قصه‌ای سرگرم کننده نیست، بلکه بازگوکننده آراء و اندیشه‌های یونان باستان است که زمان و مکان آنها چندان دور از ما نیست که برایمان درک ناشدنی باشند.

منوچهر دین پرست

بقیه از صفحه ۲۰

می‌درخشید. صدای همهمه تا هنگامی بود که خواب، خواب دوره‌گرد از راه رسید و بر چشمها، دستها و قدمهای خسته سرگذاشت» و موضوعی که در جذب مخاطب، به داستان کمک می‌کند، همان درونمایه است. «کوچهٔ اقاقیا» از یک درد سخن می‌گوید: درد زن؛ زنی که در همهٔ اعصار مورد ظلم واقع شده و حقوقش از جانب اجتماع پایمال شده است.

در پایان این داستان، خانم کوچک ـ که به خاطر بیماری روانی، به تیمارستان منتقل شده بود ـ بهبود می‌یابد و به خانهٔ خود بازگشته و زندگی جدید را با هوو و شوهرش آغاز می‌کند.

این دیدگاه منطقی نویسنده است. در شکل غیر منطقی آن قطعاً می‌باید یکی از زنها متارکه می‌کرد و یا اینکه «خانم کوچک» همانطور روانی می‌ماند تا میرزا ابوتراب بتواند به راحتی به نوعروسش برسد.

نویسنده، در اغلب داستانهای خود، همین انسجام و وحدت موضوعی (اعتراض به مظلومیت زن) را حفظ کرده است و این خود، مایهٔ امیدواری و تقدیر است.

بقیه از صفحه ۱۳

نوع رمان چند آوائی را نخست بار باختین ناقد سرشناس روس اکتشاف کرد و این ایده محوّر نوشته‌های او دربارهٔ رمان است. او از منطق گفت و گو (دیالوژیسم) در مقام نظریه‌ای کلیدی و مرکزی بحث می‌کند و مزیت داستایفسکی را در پیروی از همین شیوهٔ رماننویسی می‌داند: ما داستایفسکی را یکی از بزرگترین ابداع کنندگان حوزهٔ شکل ادبی می‌دانیم. به نظر ما او نوع کاملاً جدید تفکر هنری را آفریده که ما به طور مشروط آن را «چند آوائی» نامیده‌ایم. این نوع تفکر ادبی بیان خود را در رمانهای داستایفسکی یافت امّا اهمیت و معنای آن از محدوده‌های رمان فراتر می‌رود و برخی اصول بنیادی زیبانگری اروپائی را متاثر می‌کند. حتی می توانستیم بگوئیم که او چیزی مشابه نمونهٔ هنری جدید جهانی آفرید، نمونه و سرمشقی که سویه‌های بنیادی بسیاری از اشکال هنری کهن را به طور اساسی بازسازی کرده است.

به گفتهٔ باختین «چند آوائی» گرایش است نهفته در همهٔ روایت‌های رمان و داستایفسکی صرفاً یکی از نمونه‌های شاخص این شکل ادبی است. داستایفسکی آگاهی دیالوژیک داشت و از این جهت با رمان‌نویسان تک آوائی (مونولوژیست) متفاوت است. معمار اصلی رمان «چند آوائی» داستایفسکی است. در آثار او البته تصاویر موثر و افکار فلسفی نیز وجود دارد امّا خاصهٔ پلی فونیک یا چندآوائی هنر او بارزتر است. باختین البته از این نکته غافل نیست که پیشینهٔ این هنر به سقراط و دیالوگ‌های افلاطون و به نمایشنامه‌های یونان کهن می‌رسد. سقراط گفت و گوهای افلاطون، پهلوان دیالوژیسم است. او می‌شنود، می‌سنجد، حرف‌های خود را عوض یا کامل می‌کند و هرگز درصدد بر نمی‌آید صدای خود را بر صدای دیگران مسلّط سازد. به همین دلیل «در راه است.» و خود را حقیقت مدار نمی‌شمارد. استهزای او نیز به قصد این بیان می‌شود که آگاهی حقیقی در مخاطب بیدار شود.

داستایفسکی در دورهٔ جدید همین روش را ادامه می‌دهد، به همین دلیل بعضی از مفسران آثار او به واسطهٔ رویاروی شدن با شماری از «دقائق متضاد فلسفی» که در رمانهای او به نمایش در می‌آید، گیج شده‌اند. باختین استدلال می‌کند که این معضل نتیجهٔ مستقیم یکی از معیارهای آغازین متون چندآوائی است. این معیار همانا استقلال اشخاص داستانی از راوی رمان است. اصوات و اشخاص گونه گون رمانهای داستایفسکی تابع جهان نگری راوی ـ نویسنده نیستند، آنها کاملاً مستقل از نویسنده و به تعبیر باختین به طور مساوی معتبرند. عرضهٔ اصوات چندگانه و نظرگاه‌های متعدد، الزاماً به ساختن رمان چندآوائی می‌انجامد. در این قسم آثار گسترش خط طولی طرح داستانی، ماجرا و اشخاص که مشتمل بر شرح روایت و پایان آنست جای خود را روایت‌هائی می‌دهد که متضاد و نامعین است. عده‌ای گمان برده‌اند که آثار داستایفسکی «بسیار آشفته و درهم و برهم» است امّا اگر نیک بنگریم در می‌یابیم که این داوری درست نیست و این آشفتگی روایت ظاهری است و آثار داستایفسکی در قیاس با رمانهای «تک آوائی» اروپائی، وحدّت بیشتری دارد. در واقع رمانهای داستایفسکی انتظارات قدیمی را در زمینه مفهوم‌های «وحدت» و «پایان داستان» به علت مقاومت در برابر مفهوم‌های رشد، تطوّر و دیالک تیک بر نمی‌آورند:

روح یگانه شده و به شیوه، دیالکتیک تطوّر یابنده ـ آن طور که در واژگان هگلی آمده، جز به تک گفتاری فلسفی نمی تواند بینجامد ... در این معنا روح یگانه شده متکامل، حتی در مقام تصویر و تشبیه اساساً با تفکر داستایفسکی بیگانه است. جهان داستایفسکی عمیقاً جهانی است متکثر. باختین سپس در آثار دیکنز و تالستوی ... ـ که آنها را نویسندگان تک آوائی می‌دانست ـ شیوه چندآوائی را پیدا کرد و به این ترتیب روشن شد که رمان اساساً سویه‌های متفاوت و متضاد انسان و واقعیت را نشان می‌دهد و این شیوه در هنرهای کلامی دیگر ـ جز درام ـ به ندرت یافت می‌شود.□

انسان برای چیرگی بر فن بنیادی چاره‌ای ندارد جز اینکه سلوک خود را به سوی بودن و حقیقت از سر گیرد تا از چنبره فن سالاری امروزین رهایی یابد. فلسفه و علوم، هستی بشری را به دست غفلت سپرده‌اند و این هنر و ادبیات است که می‌تواند انسان را با زمین و حقیقت آشتی دهد.

پی‌نوشت:

۱ ـ ارغنون، شماره ۹ و ۱۰ ، ص ۲۲۸ ، بهار و تابستان ۱۳۷۵
۲ ـ تاریخ تمدن (روسو و انقلاب) ، ۶۸۵
۳ ـ مجلهٔ مشرق، شمارهٔ ۶ ، ص ۴۴ ، شهریور ۱۳۷۴
۴ ـ مجلهٔ زنان، شماره ۳۳، ص ۳۶ ، فروردین ماه ۷۶
۵ ـ مجله شباب، شمارهٔ ۲۳ و ۲۴ ، ص ۴۹ ، اردیبهشت ۱۳۷۶
۶ ـ مالرو در آیینه آثارش، ترجمه کاظم کردوانی، تهران ۱۳۷۳
۷ ـ امید، ترجمهٔ رضا سید حسینی، ۱۳۶۳
۸ ـ هنر رمان، میلان کوندرا، ترجمه دکتر پرویز همایون پور، ۱۳۷۲
۹ ـ رمان به روایت رمان نویسان، ۱۲۴ ، تهران ۱۳۶۸
۱۰ ـ هنر رمان، همان، ۸
۱۱ ـ رمان به روایت رمان نویس، همان ۱۱۰
۱۲ ـ جنبه‌های رمان، فورستر، ترجمه ابراهیم یونسی
۱۳ ـ مجلهٔ کلک، ص ۳۱ به بعد، شهریور ۱۳۷۴
۱۴ ـ دیالوژیسم، Lynne Pearce ، ص ۴۳ به بعد، نیویورک ۱۹۹۴