

نامه فرهنگستان
فرهنگستان زبان و ادب فارسی
دوره شانزدهم، شماره اول
پاییز ۱۳۹۶

دارای درجه علمی- پژوهشی
مصوب وزارت علوم، تحقیقات و فناوری
و نمایه شده در پایگاه استنادی علوم جهان
اسلام (ISC) و ایران ژورنال

مدیر مسئول: غلامعلی حدّاد عادل

هیئت تحریریه: محمدرضا ترکی، غلامعلی حدّاد عادل،
محمد دبیرمقدم، محمدتقی راشد محضّل،
احمد سمیعی (گیلانی)، علی اشرف صادقی،
کامران فانی، محمدرضا نصیری

سر دبیر: احمد سمیعی (گیلانی)
مدیر داخلی: زهرا دامیار
دستیار سر دبیر: سایه اقتصادی نیا

حروف نگار و صفحه آرا: الهام دولت آبادی

طراح جلد: صدف مجلسی
خوشنویس: رحمت الله فلاح
ناظر چاپ: حمیدرضا دمیرچیلو

نشانی: تهران، بزرگراه حقانی، بعد از ایستگاه مترو،
مجموعه فرهنگستان‌ها، فرهنگستان زبان و ادب فارسی
کد پستی: ۱۵ ۳۸ ۶۳ ۳۱ ۱۱
صندوق پستی: ۶۳۹۴ - ۱۵ ۸۷۵
تلفن: ۸۸۶۴۲۳۳۹-۴۸ دورنگار: ۸۸۶۴۲۵۰۰
پیام‌نگار: namehfarhangestan@gmail.com
وبگاه: www.persianacademy.ir
این نشریه در پایگاه اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی
به نشانی www.SID.ir نمایه می‌شود.

بهای این شماره: ۵۰۰۰۰ ریال
بهای اشتراک هر دوره (۴ شماره): ۱۶۰۰۰۰ ریال
(برای دانشجو: ۱۲۰۰۰۰ ریال)
شماره حساب مجله: ۷۸۰۳۱۹۰۰۱۵ بانک تجارت،
شعبه نوآوران، کد ۴۰۰

شماره مسلسل: ۶۱

فهرست

۲	سر دبیر	نامه فرهنگستان در بوته نقد
۱۴	کتایون شهپر راد آذین حسین زاده	بوطیقای مکانی انزوا و تأثیر آن در چگونگی روایت داستان یک شهر
۳۹	آبتین گلکار	انواع اختصار سازی در زبان فارسی
۴۸	رضا قنادان	ساختار شکنی با چند نمونه از مصداق آن در غزل حافظ
۶۳	فاطمه نوری ابوالحسن شاگری	گستره سیاست جنایی در بیرون الملوک
۷۷	محبوبه مسلمی زاده شهیده مکنونی	سیری در نسخه صیدنامه خانی اثر مولا محمد سلیم رازی
۸۷	نجمه درّی کوروش کمالی سروستانی	زبان سعدی در قصاید فارسی او
۹۶	سکینه نجاتی رودپشتی سیروس شمیسا	بررسی مؤلفه های روایت پسامدرنیستی در رمان از چشم های شمای ترسم
۱۱۱	سید محمد باقر کمال الدینی	زبان و ادبیات فارسی در قزاقستان
۱۲۲	محمود حدادی	ترجمه و پای چوبین «وفاداری»
۱۳۲	سعید رضوانی	بانگ نی
۱۳۸	مهدی فیروزیان	سکه صاحب عیار
۱۴۳	ابوالفضل خطیبی	چرا داستان آرش کمانگیر در شاهنامه نیست؟
۱۶۲	سجاد آیدنلو	معرفی چهار شاهنامه از قرن های ششم و هفتم هجری
۱۷۹	غزاله حیدری آبکنار مریم اسدیان	نقش فرهنگ عامه کرمان در غنی سازی ادبیات کودک و نوجوان
۱۸۶	مهسا رون	مایه های ژورنالیستی قلم محمد حسین فروغی در روزنامه تربیت
۲۰۰		کتاب: تاریخ ادبیات ایران (با رویکرد ژانری)؛ حیات در کلمات
۲۰۳		نشریات ادواری: ایران شهر امروز (با همکاری مهسا رون، علی جعفری، افسانه منفرد)
۲۰۵	لیلا عسکری	به یاد پروفیسور ولادیمیر آرنویچ لیوشینس دانشمند و سغدی شناس
۲۱۰	سعید رضوانی	سی و سومین «همایش خاورشناسان آلمان»
	Table of Contents	1
	Summary of Articles in English	3

سر مقاله

مقاله

نقد و بررسی

تحقیقات ایرانی

مجموعه از دبیران

تألیفات

اخبار



نامه فرهنگستان در بوته نقد

نقد شنیدن صداهایی غیر از صدای خود اثرآفرین است و همین صفت است که آن را سازنده و پیش‌برنده و مشوق می‌سازد. اینکه نامه فرهنگستان از صاحب‌نظران مصرانه جویای نقد شده از سر شکسته‌نفسی نبوده است، در هوای آن بوده که خود را از دیده غیر بشناسد و با گام‌های استوارتر و مطمئن‌تر به پیش رود.

نوبت به انتشار شماره ۶۰ (دوره پانزدهم) نامه فرهنگستان که رسید مقتضی شمرده شد از استادان و محققان و پژوهشگرانی که با آن همکاری قلمی نسبتاً مستمر داشتند تقاضا شود نظر خود را درباره این نشریه برای انتشار در شماره مذکور بنویسند و تأکید شد که اظهار نظر اساساً انتقادی باشد.

خوشبختانه این تقاضا با حسن قبول روبه‌رو شد و آنچه به دست آمد بی‌کم و کاست به چاپ رسید.

انتقادهای ناظر است به بخش‌بندی مندرجات؛ درجه وزن علمی و کیفیت عبوس مقالات؛ ویرایش زبانی؛ جنبه‌های صوری و فنی؛ طراحی؛ فترت در انتشار مرتب فصلنامه، و توزیع.

پرشمارترین انتقاد متوجه ویرایش مقالات و تصرف بیش از حد متعارف ویراستار (سردبیر) در آنهاست.

در بخش‌بندی مندرجات، از سویی، نازل بودن تنوع و جاذبه و، از سوی دیگر، درست

به عکس، تنوع بیش از حد که مانع تخصّصی شدن مجله شده آماج انتقاد است. در محتوا و کیفیت مقالات، وجود مقاله‌های ضعیف؛ کم‌شمار بودن آثار قلمی نویسندگان صاحب‌نام؛ ثقل و سنگینی مطالب؛ متوازن نبودن مندرجات از جهت مدارج تخصّصی؛ ضعف منابع و استفاده از ترجمه‌های نامعتبر؛ همچنین کافی نبودن توجه به ادب معاصر تذکر داده شده است.

در جنبه‌های صوری و فنی، اشکال‌هایی در شیوه املاپی و نظام ارجاعی گوشزد شده است.

از طراح مجله نیز سخن رفته و استفاده از طراح حرفه‌ای توصیه شده است. نشر به موقع و مرتب فصلنامه همچنین ارسال آن به مراجع و مراکز معتبر داخلی و خارجی لازم شمرده شده است.

نقدها به ندرت مسبوق‌اند به مطالعه همه شماره‌های منتشرشده یا دست کم تورق آنها حتی رجوع به فهرست راهنمای دوره‌های دهگانه مجله و نمایه‌های هر دوره. از این رو، انتقاد درباره‌ای از فقرات – مثلاً در کم‌اعتنایی به ادب معاصر و نظریات نو – چه بسا از ناآشنایی با دوره‌های منتشرشده مجله ناشی شده باشد. انتقادات بعضاً و به ندرت با پیشنهادهایی سودمند قرین است.

برای آشنائی هرچه نزدیک‌تر خوانندگان با انتقادات و پیشنهادها، استخراج و عرضه آنها را به اسم و رسم شایسته شمردیم و ذیلاً، به تفکیک موضوعی به عین عبارت یا مضمون، نقل می‌کنیم.

بخش بندی

با تغییراتی که در محتوای بخش‌های نامه فرهنگستان – به ویژه بخش‌های «فرهنگستان» و «تحقیقات ایران‌شناسی» – پدید آمده و اضافه شدن بخش‌های جدید، بازنگری در ساختار و بخش‌بندی آن ضرور می‌نماید. (مژده دیقی، ص ۳۰*)

* نشانی راجع است به شماره ۶۰ نامه فرهنگستان.

تنوع موضوعی مطالب نامۀ فرهنگستان برای یک نشریۀ علمی- پژوهشی زیاد است و مانع از تخصصی شدن آن می شود. وقتی به چشم مجله ای پژوهشی به نامه نگاه می کنیم، این سؤالات پیش می آید که موضوع مجله دقیقاً چیست، مخاطب آن کدام است، و چه دسته ای از پژوهشگران با آن همکاری می کنند. (علی خزاعی فر، ص ۱۲۰-۱۲۱)

در بخش تازه های نشر، برخی کتاب های معرفی شده ربطی به موضوع نشریه ندارد. در این بخش باید آثار مهمی که در حوزه تخصصی این نشریه منتشر می شود، معرفی شوند. ضرورتی ندارد مجله ای که به زبان فارسی می پردازد، یادداشت هایی به مناسبت درگذشت برخی نویسندگان فرنگی منتشر کند. اگر هم یادی از آنها می شود، باید به ترجمه های آثارشان در زبان فارسی پرداخت. (فرخ امیرفریار، ص ۱۲۸)

بخش بندی کتاب در نامۀ فرهنگستان جایگاه نازلی دارد و نیاز به تقویت دارد. (ابوالفضل خطیبی، ص ۸۳)

امروز باید برای هر حوزه مطالعاتی مجله ای مستقل تأسیس کرد که در حوزه تخصصی خود فعالیت کند، هرچند که زیر نظر فرهنگستان اداره شود. چه لزومی دارد که این مجلات تحت عنوان نامۀ فرهنگستان منتشر شوند؟ به نظر نویسنده مقاله، وقت آن رسیده که متولیان فرهنگستان زبان و ادب فارسی به فکر انتشار مجلات متعدّد با عنوان های مستقل باشند و برای هیئت تحریریه آنها از اساتید سراسر ایران کمک بگیرند. (سید مهدی زرقانی، ص ۱۱۱)

محتوا

توجه بیشتر به انتخاب مقالات، گاه مقالات سبک نیز در نامه منتشر می شوند. (استاد مجتبائی، ص ۴۵)

در مورد این نشریه، مقالات نه نمودار آراء نویسندگان که نمودار نظر فرهنگستان است. همین امر به مطالب آن مرجعیتی فراگیر و ملی بخشیده و آن را مظنه و شاخصه یک نشریه کاملاً علمی- پژوهشی قرار داده و خودبه خود دایره نویسندگان و مؤلفان مقالات آن را تنگ تر کرده است. (محمدجعفر یاحقی، ص ۵۲)

قلمرو اول ادبیات معاصر فارسی است که به جز چند مورد از میدان توجه پژوهشگران بیرون می افتد. ... بخش عمده ای از جستارهای ادبی در چارچوب فرهنگ و ادبیات گذشته ما صورت گرفته اند. اگرچه تأکید

سنگین برگزیده تأکیدی است بجا و ضروری، اما عدم توجه کافی به حال در برابر این تأکید سنگین رنگ می‌بازد و با اطمینان می‌توان گفت ما را از فهم بخش مهمی از محتوای فرهنگی و ادبی جامعه محروم می‌سازد. باید دانست که آنچه در زمان حال رخ می‌دهد تنها فصل تازه‌ای را بر سنت‌های گذشته نمی‌افزاید، بل فهم پیشامدهای معاصر سبب می‌شود که فهم خود از گذشته را مورد ارزیابی دوباره قرار دهیم. (رضا قنادان، ص ۷۰)

زمینه دیگری که جای خالی آن در نامه فرهنگستان تا اندازه‌ای احساس می‌شود نقد کاربردی و نگاه متکی بر صورتگرایی به آن است. نقد در ادبیات فارسی به طور کلی بنا بر یک سنت دیرینه بحثی است محتوایی که در پاسخ به پرسش «چه می‌گوید؟» شکل می‌پذیرد. اگرچه نمی‌توان اصل استثناء را در هیچ مورد نادیده انگاشت، با یک نگاه به نوشته‌های نامه فرهنگستان می‌توان پی برد که بخش عمده‌ای از آنها در پاسخ به پرسش بنیادی «چه می‌گویند؟» بی‌توجه به آنکه «چگونه آن را می‌گویند؟» یعنی، بدون در نظر گرفتن فرم، سازمان گرفته‌اند. (همان، ص ۷۰-۷۱)

در سال‌های اخیر، با افزایش ویژه‌نامه‌های نامه فرهنگستان، گهگاه از تنوع و جذابیت برخی شماره‌های نشریه اصلی کاسته شده است.

در شماره‌های اخیر نامه، در قیاس با سال‌های نخست، تعداد مقالاتی که به قلم استادان صاحب‌نام و شاخص و به‌ویژه اعضای فرهنگستان در مجله منتشر می‌شود، اندکی کمتر شده است. (مسعود جعفری جزی، ص ۷۶-۷۷)

در برخی شماره‌ها، بین مقالات تخصصی و مقالات عام‌تر توازن وجود ندارد و کفه مقالات تخصصی می‌چربد.

گاه در بخش مقالات نوشته‌های کوتاهی منتشر می‌شود که استانداردهای جهانی مقاله پژوهشی را ندارند و بیشتر در حد یادداشت هستند. (ابوالفضل خطیبی، ص ۸۳)

مهم‌ترین اشکال مجله سنگینی و آرامش و کندی بیش از حد آن است که توان مجله را در قبول و درج بحث‌های کاملاً تازه ادبی گرفته است و به همین سبب از بحث‌های امروزی ادبیات فارسی تا حدودی دور ساخته. شاید از همین روست که نسل جوان ادب‌دوست کشور آن را نمی‌شناسد و دنبال نمی‌کند. (مهدی محبتی، ص ۹۶)

از انتشار مقاله‌های دو مؤلفی (عضو هیئت علمی + دانشجو) که اغلب حاصل کار دانشجویان است، اجتناب شود مگر آنکه اثبات شود که مقاله‌ای استثناست و استاد نیز همپای دانشجو در تحریر مقاله مشترک شرکت داشته است. درج نام استاد در کنار نام دانشجو در این قبیل مقالات معمولاً دلایل غیر علمی دارد و مغایر با اخلاق علم و تحقیق است و نوعی سوء استفاده به شمار می‌رود. (سجاد آیدنلو، ص ۱۱۷)

انتقاد دیگر چاپ سرمقاله‌ای است در یکی از شماره‌های اخیر درباره کاربرد درست یک کلمه که بیشتر در حدّ نامه و یادداشت بود و حالت تجویزی داشت. (علی خزاعی‌فر، ص ۱۲۲-۱۲۳)

ویرایش

به نظر می‌رسد بحث ویرایش بیش از همه توجه نویسندگان مقالات شماره ۶۰ را جلب کرده. در این گزارش نیز به آن اشاره شده است:

اصرار سردبیر و گردانندگان نامه فرهنگستان بر ویرایش زبانی و ساختاری و محتوایی مطالب را از یک سو عاملی در ارتقای سطح کیفی این نشریه می‌دانند، و از سوی دیگر از این سیاست نامه فرهنگستان انتقاد می‌کنند و آن را افراط و یکسان‌سازی زبان همه مطالب آن می‌شمارند. لبه تیز این انتقادات بیش از همه متوجه سردبیر این نشریه است. (مژده دقیقی، ص ۳۷)

یکدست کردن کامل نثر مقالات همانند روش حکومت‌های کمونیستی است که تلاش آنها برای یکسان کردن انسان‌ها در رفتار و منش و تفکر و پوشش ناکام مانده است. باید پرسید پس انسان‌ها که ذاتاً با هم متفاوت‌اند در کجا باید این تفاوت‌ها را نشان دهند.

عیب بزرگ ویرایش کامل مقالات این است که خوانندگان مجله برای این نویسندگان حساب باز می‌کنند و اعتبار کامل نوشته‌های اصلاح‌شده آنان را از آن خود آنان می‌دانند. (استاد علی اشرف صادقی، ص ۴۹-۵۰)

ویرایش دقیق و بی‌رحمانه مطالبی که انتشار آن در نامه فرهنگستان مناسب تشخیص داده می‌شود، گروه دیگری را که تاب تحمل تیغ جراحی سردبیر سختکوش آن را ندارند، از خود می‌رماند و در نتیجه دایره نویسندگان این نشریه را محدودتر و تخصصی‌تر می‌کند. (محمدجعفر یاحقی، ص ۵۲)

گاه ویرایش مقالات نامه به تغییر سبک نویسنده مقاله منتهی می‌شود. (علی خزاعی فر، ص ۱۲۲-۱۲۳)

دفاع از ویرایش

گروهی بر این عقیده‌اند که سردبیر نامه فرهنگستان در ویرایش مقالات بیش از حد لزوم نظریات ویراستارانه خود را اعمال می‌کند. این نظر ممکن است تا حدی صحیح باشد، اما نمی‌توان منکر شد هر مقاله‌ای که از زیر قلم وی بیرون بیاید بی نقص است و از نوشته بسیاری از نویسندگان پخته‌تر، شیواتر و استادانه‌تر است، اما به یقین برای قدمای نویسندگان و اصحاب پژوهش پذیرش این شیوه دشوار است و اکثر این گروه تاب تحمل این ویرایش‌ها و این تغییرات را نداشته‌اند. (سیدعلی آل‌داود، ص ۵۷)

برای آنچه استاد سمیعی با دقت و زحمت فراوان در این عرصه انجام می‌دهند، نظیری نمی‌توان یافت زیرا مقاله‌ها را از نظر محتوا با دقت ارزیابی می‌کنند و پرسش‌ها و ایرادها و پیشنهادهایی مطرح می‌کنند. برای نشریه‌ای مانند نامه فرهنگستان لازم است نثری سالم و روشن و استوار و بی‌پیرایه را ترویج کند. (علاءالدین طباطبائی، ص ۷۹)

استاد قادرند ارزش‌های متن را از ورای خطاها و کزی‌های آن ببینند. این توانایی ناشی از آن است که استاد با عالم تفکر بیگانه نیستند و، برخلاف بسیاری از ویراستاران امروز، ویراستاری نویسنده‌اند و می‌توانند فکری را که چندان خوب عرضه نشده به ظرافت دریابند. کیفیت عالی ویرایش استاد سمیعی بیش از هر چیز از کیفیت نویسندگی ایشان نشئت گرفته است. (سعید رضوانی، ص ۸۷-۸۸)

متأسفانه ما بهره‌برداری درستی از مقالات و بحث ویرایش نکردیم. ... نشان ندادیم که مقاله اول چه بوده و سپس چه شده است. ... دلم می‌خواست این فرایند به گونه‌ای منعکس و معلوم بشود که ما چه کرده‌ایم و چرا کرده‌ایم. (احمد سمیعی، ص ۳۸)

حرف‌نگاری

خانم ولائی به چالشی اشاره می‌کند که در حروف‌نگاری با دستخط بسیار ریز و گاه بدون نقطه استاد مواجه بوده‌اند و همچنین به دشواری‌های رعایت ظرافت این کار مثلاً در چیدن اشعار، مرتب کردن پانویس‌ها، گنجانیدن جدول‌ها و شکل‌ها و نمودارها در صفحات مجله، و طراحی فونت‌های ناموجود. (سیده فاطمه ولائی، ص ۴۰)

شیوۀ ویرایش استاد، بالأخص ویرایش زبانی، کار حروف‌نگار را دوچندان مشکل می‌کند. از دیگر دشواری‌های این کار رعایت سلیقۀ استاد در استفاده از قلم‌های مختلف، هریک به منظوری، و اجرای دستورهای ظریف برای چشم‌نواز شدن صفحه است. نکته دیگر خطوط تیره‌ای است که کامپیوتر به صورت خودکار به برخی کلمات می‌چسباند و به اصطلاح به آنها کشیدگی می‌دهد و از اختیار حروف‌نگار خارج است. این موضوع اغلب موجب اعتراض استاد می‌شود. (الهام دولت‌آبادی، ص ۴۲-۴۳)

نظام ارجاعی

پیشنهاد آوردن ارجاعات و توضیحات و اشارات تکمیلی در زیر هر صفحه و نه در انتهای مقالات. رجوع به آخر مقاله کاری دشوار و وقت‌گیر است. (استاد مجتبائی، ص ۴۶)

نظام ارجاع‌دهی و تنظیم مقالات مطابق با استانداردهای مجلات معتبر بین‌المللی نیست. برخی ویژه‌نامه‌های نامۀ فرهنگستان از این نظر با نشریۀ مادر همخوانی ندارند. پیشنهاد می‌شود در شورایی مرکب از مسئولان نامۀ فرهنگستان و ویژه‌نامه‌ها شیوۀ نامۀ‌ای برای نظام ارجاع‌دهی و ساختمان‌سازی مطالب مجلات مدون شود. (ابوالفضل خطیبی، ص ۸۴)

شیوۀ املائی

پیشنهاد تجدید نظر در رسم الخط و اجتناب از جدانویسی. (استاد مجتبائی، ص ۴۶-۴۷)

در شماره‌های ۲ و ۳ و ۴، رسم الخطی اعمال شد که هنوز به تصویب نهایی شورای فرهنگستان نرسیده بود. این امر موجب رواج آن رسم الخط و دوگانگی در نگارش همزه شده است. (ابوالفضل خطیبی، ص ۸۲-۸۳)

گرافیک

گرافیک مجله به نظر خیلی عبوس است. صفحه‌های مجله چشم‌نواز نیست و جای یک گرافیکست صاحب‌سبک در آن خالی است. (علی میرزائی، ص ۱۲۵)

نمایه

در نمایه هر دوره، ذکر عنوان مطلب کفایت نمی‌کند چون معمولاً عنوان دقیق مطالب به یاد خوانندگان نمی‌ماند. بهتر است موضوع مقاله‌ها نیز در نمایه قید شود تا در یافتن مقاله مورد نظر به خواننده کمک کند. (فرخ امیرفریار، ص ۱۲۸)

نشر منظم

پایبند بودن به انتشار مجله در تاریخ مشخص می‌تواند موجب شود که موضوعات مرتبط با مسائل روز نیز به صفحات مجله راه پیدا کند و نظر کارشناسان پژوهشگران فرهنگستان به موقع در نامه فرهنگستان بازتاب پیدا کند. با رعایت دوره انتشار منظم، اخبار و گزارش‌های رویدادهای علمی یا معرفی کتاب‌ها و مقالات نیز روزآمدتر می‌شود و ارزش خبری بیشتری پیدا می‌کند. (آبتین گلکار، ص ۱۰۱)

در نامه فرهنگستان «انتشار سروقت» قربانی «انتشار مقاله‌های درست، با کیفیت و قابل دفاع» می‌شود. ولی انتشار به موقع نشریه امتیاز بسیار مهمی است. (علی میرزائی، ص ۱۲۵)

توزیع

توزیع مناسب‌تر مجله در مناطق دورافتاده‌تر و مراکز علمی و پژوهشی خارج از کشور موجب شناخته شدن بیشتر آن می‌شود و از لحاظ تبلیغاتی نیز تصویر بهتری از کشور ارائه خواهد داد. ارسال مجله از طریق رایزنی‌های فرهنگی به مراکز علمی و دانشگاهی خارجی و حتی ارسال آن برای محققان و متخصصان ایران‌شناسی می‌تواند مؤثر باشد. رسانه‌های رایانه‌ای بیشتر در حوزه‌های عملی و اقتصادی و حتی سیاسی کاربرد دارند نه در فضای ادبی و تاریخی. (استاد مجتبائی، ص ۴۵)

گسترش حوزه توزیع نسخه کاغذی نامه دست کم به کتابفروشی‌های مراکز استان‌ها. توزیع نامه در حال حاضر صرفاً به مشترکان و نسخه‌های اهدایی منحصر است. (سجاد آیدنلو، ص ۱۱۷-۱۱۸)

همچنان‌که اشاره شد، لبه تیز تیغ انتقاد متوجه ویرایش و تصرف افراطی در زبان و ساختار مقالات است که درست و موجه است. آماج انتقاد سردبیر مجله است که در ویرایش سیره‌ای اختیار کرده و نمی‌خواهد از آن دفاع کند اما حق خود می‌داند که آن

را وصف کند تا وجه انتقاد در بافت این سیره روشن تر گردد.

سیره ویرایشی مختار در نامه فرهنگستان اساساً مخاطب گراست و ناظر به آن که مقاله‌ها به زبان سالم و منزّه از خطاهای دستوری و مبرّا از درازگویی و سخنان متعارف و عناصر خالی از بار اطلاعاتی و تکرار مکرّر و بیان مبهم یا ضعیف در ساختاری نامنسجم و با پراکنده‌گویی به خوانندگان عرضه شود.

مقاله‌هایی که به دفتر نامه فرهنگستان می‌رسد غالباً به قلم دانشجویان و دانش‌آموختگان مقاطع کارشناسی و دکتری و اعضای هیئت علمی دانشگاه‌ها و مراکز پژوهشی است که بعضی یا بیشتر آنها اهل قلم نیستند؛ معلوماتی کسب کرده‌اند، فکر و نظر هم دارند اما مهارت بیان مکتسبات و فکر و نظر خود را فاقدند. گنجینه لغوی آنان فقیر است. با الگوها و چرخش‌های متنوع سخن آشنا نگشته‌اند و، اگر هم آشنا شده باشند، به ورزش و ممارست و تمرین، توانایی کاربرد آنها را نیافته‌اند. فرهنگ زبانی و بیانی آنان نحیف است. با منطق و هندسه بیان بیگانه‌اند. سخن آنان با چاشنی فنون بلاغی حلاوت نیافته و زنده و پویا و باطراوت نشده است. توان مفهوم‌سازی که لازمه ایجاز است ندارند. خلاصه آنکه، در جریان تحصیلی، مهارت نویسندگی کسب نکرده‌اند.

در قبال این جمع، موضع سردبیر چه باید باشد؟ ردّ و طرد فراورده آنان حاوی مطالب و نکاتی ارزشمند یا پذیرفتن آنها با قبول زحمت و ویرایش به قصد تشویق و قدردانی از علاقه و همتی که نشان داده‌اند و البته با سبک سنگین کردن دو کفه «محتوا» و «زبان و بیان»؟ گاه جاذبه و وزن محتوا به اندازه‌ای است که پذیرش را با تحمیل بازنگاری مقتضی می‌سازد. مقاله، به لحاظ موضوع، در خط نامه فرهنگستان و حاوی نکات مفید و تازه است؛ با دستکاری در زبان و بیان و با هرس حشو و زواید خواندنی می‌شود؛ آیا با این اوصاف حیف نیست که به نشر دست نیابد و أحياناً در نشریه‌ای دیگر – که بارها اتفاق افتاده است – به همان صورت نامطلوب به چاپ برسد؟

در چنین حالاتی، انتقاد به موضعگیری سردبیر وارد است نه به ویرایش او که حاصل آن دست کم باید به صورتی درآید که آماج تعنت نگردد. البته از جهت ویرایش انتقاد به میزان و نوع تصرف وارد و مسموع است.

ضمناً، در مقالات به اصطلاح «دوامضایی»، فرض بر این است که استاد راهنما بیشتر

به محتوا نظر و توجه داشته و بررسی و اصلاح زبان و بیان دانشجو را به ویراستار وا گذاشته است.

این را هم ناگفته نگذارم که سردبیر، در مقام ویراستار، خود را مجاز نشمرده است در کار اهل قلم و نویسندگان صاحب سبک و اهل اصطلاح و آشنا با فنون نگارش و تألیف تصرف کند و هرگاه آحیاناً سهوالقلمی دیده با نظر نویسنده به اصلاح آن دست زده است. ضمناً سردبیر، در همه مقاله‌های دیگر، اکیداً مقید و ملتزم به آن بوده که، در ویرایش، صداها را نه تنها خاموش و مخدوش نسازد بلکه رساتر و روشن‌تر حتی گاه قوی‌تر به سمع مخاطبان برساند.

خالی از فایده به نظر نمی‌رسد که در این فرصت، به نقش و منزلت ویراستار اشاره کوتاهی بشود. ویراستار - به خلاف نظری که، در آن، برچسب «شحنگی» به او زده شده و، اگر حمل بر صحت شود، ناظر به مدعیان ویراستاری بوده نه ویراستار اصیل و باکفایت - قلم‌پرور است؛ استعدادهای جوان را می‌پروراند؛ حتی، به گزارش آشنایان با فضای ادبی جهان غرب، در عرصه ادبیات داستانی نویسنده‌ساز است.

در جهان عرب، ترجمه آثار، به‌ویژه آثار تخصصی، با همکاری و همپایی دوشادوش «مترجم» و «مراجع» صورت می‌گیرد. مترجم بر زبان مبدأ مسلط است و در فن ترجمه مهارت دارد. مراجع در رشته موضوع اثر تبخّر دارد و اهل اصطلاح است. در نتیجه، ترجمه، در پرتو مهارت و معلومات این دو، اعتبار پیدا می‌کند.

آنچه در قبال انتقادات گفته شد تنها به نیت روشن شدن واقعیت امر و حالات آن است و نباید معاذیری به قصد نفی انتقادات تلقی شود که مغتنم‌اند و به گوش جان شنیده شده‌اند و، اگر با پیشنهادهایی همراه بوده باشند، در حد امکانات و محدوده اختیارات، به آن پیشنهادها توجه خواهد شد. به هر حال، گردانندگان نامه فرهنگستان مرهون و قدردان اظهار نظرهای سازنده صاحب‌نظران گرامی‌اند.

سردبیر

یادداشت جناب آقای حداد عادل به سردبیر نامه فرهنگستان

بعدالعنوان

در مقاله جناب آقای علی خزاعی فر، استاد دانشگاه فردوسی مشهد و سردبیر فصلنامه مترجم، که تحت عنوان «درباره نامه فرهنگستان» در شماره شصتم مجله از صفحات ۱۱۹ تا ۱۲۳ درج شده است، مطلبی به صورت زیر آمده است:

اما یک شکایتی هم هست که شخصی نیست و آن چاپ سرمقاله ای بود در یکی از شماره های اخیر درباره کاربرد درست یک کلمه. اگر این مقاله را تحت عنوان نامه ای از یک خواننده در یک روزنامه هم چاپ کرده بودند احدی تعجب نمی کرد. اصلاً در مجله ای که شأن توصیفی دارد و برای مخاطبانی فرهیخته نوشته می شود چه جای آن است که تجویز کنیم چنین باید گفت و چنان نگفت؟ ولی خوب انگار ملاحظات است که حتی سردبیران صاحب سبک و مقتدری مثل آقای سمیعی هم باید به آن گردن نهند.

بنده این شکایت و انتقاد ایشان را به ظن قوی ناظر به مقاله ای می دانم که به قلم اینجانب با عنوان «مال من یا برای من» در شماره ۵۳ مجله به چاپ رسیده است. در آن مقاله استدلال شده بود که استفاده از «برای من» به جای «مال من» در بعضی از موارد ابهام معنایی ایجاد می کند و باید از آن پرهیز کرد. این نظر نویسنده مقاله بوده است. ایشان انتقاد کرده اند که «اصلاً در مجله ای که شأن توصیفی دارد و برای مخاطبانی فرهیخته نوشته می شود چه جای آن است که تجویز کنیم چنین باید گفت و چنان نگفت». بنده می پرسم صحت این حکم کلی و مطلق که آقای خزاعی فر صادر کرده اند در کجا اثبات شده است؟ چه کسی گفته مجله نامه فرهنگستان صرفاً شأن توصیفی دارد. مگر می توان جوهر تجویز و باید و نباید را از حقیقت و علم گرفت. آیا کلمه «دستور» در «دستور زبان فارسی» معنایی جز تجویز و باید دارد؟ علاوه بر این، فرهنگستان، به حکم اساسنامه و وظیفه خود، جایگاهی تجویزی دارد و این مجله نامه «فرهنگستان» است. وانگهی نویسنده، در آن مقاله، دستوری صادر نکرده و خواهان اجبار کسی نشده که آقای خزاعی فر، با کنایه ای آزاردهنده در ادامه مطلب، بگویند «ولی خوب انگار ملاحظات است که حتی سردبیران صاحب سبک و مقتدری مثل آقای سمیعی هم باید به آن گردن نهند». ایشان می خواهند چنین القا کنند که استاد سمیعی از جهت مراعات

موقعیت و مقام رئیس فرهنگستان ناچار بوده آن مقاله را چاپ کند*.
ولی کاش ایشان در باب رابطه رئیس فرهنگستان که مدیرمسئول مجله نیز هست با سردبیر مجله، از خود استاد سمیعی تحقیقی می‌کردند و آنگاه چنین اظهارنظری می‌کردند. گواه اینکه ملاحظات از آن نوع که آقای خزاعی فر به آنها اشاره کرده‌اند در کار نیست، چاپ مقاله آقای فرهاد قربانزاده، همکار ما در فرهنگستان، در شماره بعدی مجله در نقد همان مقاله است. ای کاش آقای خزاعی فر هم نظر خود را درباره محتوای مقاله بیان می‌فرمودند تا همه از آن مطلع شوند.
سرانجام این نکته نیز گفتنی است که، برخلاف آنچه آقای خزاعی فر نوشته‌اند، مقاله مزبور «سر مقاله» آن شماره مجله نبوده و سر مقاله را خود استاد سمیعی با عنوان «کنکور، ضرورت نامیمون رو به زوال» نگاشته‌اند.
البته اگر جناب آقای خزاعی فر، با ذکر شاهد، بیان کنند که مقصودشان مقاله دیگری غیر از مقاله بنده بوده، من حرف‌های خود را پس می‌گیرم و از ایشان عذر خواهم خواست.
غلامعلی حدّاد عادل

* تاکنون حالتی پیش نیامده است که جناب آقای حدّاد عادل، به عنوان مدیرمسئول یا ریاست فرهنگستان حکمی تحمیلی درباره مندرجات نامه فرهنگستان صادر فرمایند هرچند در مقام مدیرمسئول این اختیار را دارند.
احمد سمیعی (گیلانی)



بوطیقای مکانی انزوا و تأثیر آن در چگونگی روایت داستان یک شهر

کتایون شهپرراد (استادیار دانشگاه حکیم سبزواری، نویسنده مسئول)

آذین حسین زاده (دانشیار دانشگاه حکیم سبزواری)

۱ مقدمه

ادبیات داستانی مدرن زبان فارسی عمدتاً از احکام واقعگرایی تبعیت کرده است. پس از انقلاب مشروطه و دگرگونی‌های ناشی از آن و توجه به نقش و تعهد اجتماعی نویسنده همچنین فحوای اثر ادبی او، واقعگرایی در کانون توجه رمان‌نویسان ایرانی قرار گرفت. این واقعگرایی، که ابتدا گرایشی اجتماعی داشت، پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ بُعدی انتقادی و روان‌شناسانه یافت. نویسندگان فرصت آن یافتند که، ضمن پرداختن به مسائل اجتماعی و روان‌شناختی، به فضاهایی نیز بپردازند که به نحوی با جامعه و زندگی شخصیت‌ها مربوط بود. بدین قرار، بازنمایی فضاهای اقلیمی و خصایص جغرافیائی فرصتی شد تا نویسنده تجربه‌های متفاوتی را در پابندی به اصول واقعگرایی از سر بگذراند (بالایی، بخش ۳ و ۲). بر این اساس، رابطه فضای واقعی یا مرجعیت référentialité و فضای ادبی، که یکی از قیود بوطیقای مکانی شمرده می‌شود، بحثی است که می‌تواند در حوزه ادبیات داستانی معاصر زبان فارسی کاربرد داشته باشد چون یکی

از مشاجره‌های ادبی در حوزه نقد آثار ادبی قرن گذشته در ایران همواره این بوده که آیا اثر فلان نویسنده واقعگراست یا نه.

در جمع رمان‌نویسان معاصر ما، احمد محمود (۱۳۱۰ ه‍.ش - ۱۳۸۱ تهران) نامی است آشنا. متخصصان بر این باورند که در داستان‌های محمود، توصیف فضا جایگاه مهمی دارد. او سوای توجه به توصیف فضاهای طبیعی و اقلیمی جنوب ایران (دریا، ساحل، گرما، شرجی، طوفان، گیاهان و جانوران...) به بازنمایی فضاهایی همچون قهوه‌خانه (همسایه‌ها، داستان یک شهر)، سلمانی (مدار صفدرجه)، دکه‌های غذاخوری (داستان یک شهر)، و حتی زندان (همسایه‌ها، داستان یک شهر، مدار صفدرجه) می‌پردازد که عام‌اند و به اقلیم خاصی اختصاص ندارند. در داستان یک شهر که موضوع این مقاله است، فضا و توصیف آن، در مقایسه با دیگر رمان‌های محمود، نقش مهمتری دارد. در این داستان، که ادامه ماجرای «خالد» در رمان همسایه‌هاست، زندگی آن شخصیت به هنگام تبعید در بندر لنگه روایت شده است. همین تبعید است که، در مقاله حاضر، محور اصلی بحث انزوا شده است. هدف اصلی تبعید ایجاد انزواست. درست است که خالد در فضای محدود بندر لنگه کم‌وبیش آزادانه جابه‌جا می‌شود اما، در هر حال، غریبه‌ای است و ارتباطش با عموم اطرافیانش سطحی است. وی، در تبعیدگاه خود، در هر فضایی که قرار گیرد منزوی است. اما این انزوا، که در دید نخست اجباری و ناخواسته و تحمیلی به نظر می‌رسد، در بسیاری از موارد، خواسته خود اوست و راوی داستان، با استفاده از آن، فرصت می‌یابد تا به گذشته برگردد و به بازبینی حوادث و نقل آنها روی آورد. انزوا در این اثر چندان حاضر و مستمر است که حکم می‌کند، از آن، به عنوان بوطیقا یاد کنیم. بدین قرار، ساختار این مقاله بر مبنای دو پرسش اساسی بنا می‌شود که «رابطه انزوا با فضا و روایت چیست؟» و «این دو را چه به هم پیوند می‌زند؟» رویکرد ژئوپوئتیکی به ما نشان می‌دهد که شخصیت اصلی داستان مدام در حال تجربه کردن تنهایی و انزوا در فضاهایی است که از آنها با عنوان نشانه محیطی^۱ یاد خواهیم کرد. این فضاها که یادآور محیط محدودی هستند، در دل تبعیدگاه جزیره‌واری همچون بندر لنگه، در قالب جزیره‌هایی ثانوی

(۱) sémiophère مرگب از دو بخش sémio (نشانه) و sphère (محیط، محدوده).

جلوه‌گر می‌شوند که راوی جز جابه‌جایی و گردش در مدار و محدوده بسته آنها انتخابی ندارد. این گردش‌ها بازگوی تکرار مفهوم تبعید و انزواست. بررسی نحوه بازنمایی این فضاها همچنین تأثیر آنها در ساختار روایی داستان از اهداف دیگر این تحقیق است و ما را به این پرسش نهایی می‌کشاند که «آیا فضا، جز ایجاد توهم واقعیت در ذهن خواننده، نقش دیگری دارد؟». از مجموع آثاری که از احمد محمود بر جای مانده، داستان یک شهر را برگزیدیم که نویسنده، در این رمان، توجه خاصی به انزوا و، به تبع آن، مفهوم فضا دارد و، ضمن تلاش در بازنمایی واقع‌گرایانه پاره‌ای از مکان‌ها، به آنها رنگ رُمانتیک می‌دهد و، با قرار دادن راوی در این فضای بسته، از دیدگاه روایت‌شناختی، با شگرد و پیرنگ پلیسی جذاب، لایه نخستین داستان را به گذشته‌ای پیوند می‌زند که لایه زیرین داستان را می‌سازد. خواهیم دید که این مکان‌ها بر کار احمد محمود و داستان یک شهر اثر می‌گذارند و باعث می‌شوند تا وی، به پیروی از آثار نمایشی عصر کلاسیک، شیوه روایی را برگزیند که، در آن، سکون صحنه توصیف‌شده فرصتی به دست دهد تا شخصیت اصلی داستان، با استفاده از خصلت کانونی‌شدگی درونی^۲، به گذشته سفر کند و، بی‌آنکه تغییری در صحنه ایجاد شود، با تکیه بر شگرد داستان در داستان، قطعات به‌ظاهر پیچیده پیرنگ را به هم متصل کند. در اینجا، کار خود را با ارائه پیشینه‌ای از پژوهش‌های صورت‌گرفته در این باب آغاز می‌کنیم، سپس به معرفی جغرابوطیقا و محورهای اساسی می‌پردازیم، و در نهایت تلاش می‌کنیم ببینیم چرا باید به مقوله انزوا در این اثر به دید بوطیقایی نگریست و تأثیر چنین رویکردی در ساختار روایی داستان چیست.

۲ پیشینه پژوهش

داستان یک شهر در سال ۱۳۵۸ منتشر شد. ممنوع شدن چاپ این کتاب همچنین چند اثر دیگر از احمد محمود باعث شد تا پرداختن بدان در قالب پژوهش دانشگاهی به‌کندی صورت گیرد. با این حال، تحقیقات ما نشان می‌دهد که، در سال‌های اخیر، کتاب و مقاله‌های انگشت‌شماری به بررسی آثار او اختصاص یافته و بیشتر آنها در کلیات متوقف

2) Focalisation interne

مانده‌اند و پژوهشی مختص دررمان داستان یک شهر و اساساً دیگر آثار داستانی معاصر ایران از منظر جغرابوطیقا صورت نگرفته است. از تحقیقات یادشده می‌توان به اقلام زیر اشاره کرد:

– فیروز زنوزی جلالی، بُعد واقعگرایی آثار محمود درکتاب باران بر زمین سوخته: تحلیل و نقد رمان‌های احمد محمود (همسایه‌ها، داستان یک شهر، زمین سوخته...)، انتشارات تندیس، تهران ۱۳۸۶.

– مهری مرادی و محمد ایرانی، رئالیسم بومی و بازآفرینی واقعیت در آثار احمد محمود، دانشگاه کردستان، ۱۳۸۸.

– فروغ صهبا و خاطره دارایی، رئالیسم اجتماعی در آثار احمد محمود، رساله دکتری، دانشگاه اراک، ۱۳۸۸.

این مقاله‌ها بر بُعد واقع‌گرایانه آثار محمود تأکید دارند اما رویکرد جغرابوطیقا نشان می‌دهد که در داستان یک شهر ابعاد دیگری نیز می‌توان سراغ گرفت.

۳ چارچوب نظری بحث

۳-۱ بوطیقای مکانی چیست؟

جغرابوطیقا رویکردی است که اول بار کینت وایت^۳ – نویسنده و شاعر و سیاح اسکاتلندی که سال‌هاست در فرانسه زندگی می‌کند – آن را مطرح کرد. او، در جستاری با عنوان فلات الباتروس، مقدمه‌ای بر ژئوپوئتیک^۴ می‌گوید که رابطه تنگاتنگی بین ادبیات و جغرافیا وجود دارد. به زعم او، ادبیات به مناظر، مکان‌ها همچنین فضاهایی که مردم در آن زندگی می‌کنند توجه ویژه‌ای دارد. پس رویکرد جغرابوطیقا بینارشته‌ای است که، در عین توجه به ویژگی خاص هر متن ادبی، از علوم دیگری همچون جغرافیای انسانی (قوم‌شناسی) و طبیعی، نقشه‌نگاری، زمین‌شناسی، گیاه‌شناسی، نظریات ادبی، روایت‌شناسی، توصیف‌شناسی همچنین نگارش و خوانش مدد می‌گیرد. جغرابوطیقا،

3) White, Kenneth

4) *Le plateau de l'albatros. Introduction à la géopoétique*, Grasset, Paris 1994.

در کل، به دو نکته توجه خاص دارد: یکی آنکه فضا در نگارش چگونه پیکربندی^۵ می شود؛ دیگر آنکه این فضای پیکربندی شده، در فرایند خوانش، چگونه دوباره پیکربندی یا بازآرایی^۶ می شود. هریک از ما درک خاصی از محیط پیرامون خویش داریم و به شیوه خاصی در این فضا زندگی می کنیم. این درک می تواند خاستگاهی اجتماعی، فرهنگی یا زیباشناختی داشته باشد. درست است که اعضای جامعه از جغرافیا درک معینی دارند که در مدرسه یا به تأثیر داده های سنتی خانوادگی کسب کرده اند اما، طی عمر، بر اثر جابه جایی ها، رابطه فرد با فضا تغییر می کند. در نتیجه، هریک از ما، درکی از فضا داریم که از تجربه های شخصی برآمده است. هنگام خواندن اثر، پیکربندی خاص ذهنی که از فضا داریم، به تأثیر نگرش نویسنده اثر به این فضا، بازآرایی می شود.

نخستین دغدغه جغرابوطیقا کاوش در فضا و مکان است. در واقع، شخص-نویسنده یا خواننده- با فضایی که داستان در آن رخ می دهد همکیش می شود تا بتواند، در حد امکان، درکی واقعگرایانه از آن داشته باشد. در رویکرد جغرابوطیقایی، می توان، از چهار منظر نقطه و خط و سطح و حجم، به فضا نگریست که رابطه ای مستقیم با هندسه دارند. در نگاه نخست، نقطه ای به حیث مکان اصلی مدنظر قرار می گیرد- شهر، روستا، بندر، یا محله ای که در داستان به کانون اصلی درک ما از فضا بدل می شود. این درک می تواند شنیداری، دیداری، بویایی، روایی، حتی چشایی باشد. اثر ادبی بر نقطه مرکزی استواری است که حکم لنگرگاه را دارد و مدار کل حوزه درک نویسنده یا خواننده است. در مرحله دوم، نوبت به خط می رسد. شخصیت داستان هنگام جابه جایی از نقطه ای به نقطه دیگر می رود و بدین ترتیب، خط سیری را ترسیم می کند. با تعدد شخصیت ها، خط سیرها بر یکدیگر منطبق می شوند یا همدیگر را قطع می کنند. بررسی مسیر این شخصیت ها همان بررسی خطوط است یعنی واری این فرایند که شخصیت داستان از مسیری که رمان نویس برای او خیال بسته خارج می شود یا نه. اینجاست که جایگاه قهرمان و تفاوتش با دیگر چهره های داستانی آشکار می گردد. قهرمان تلاش می کند از مرزهای تعیین شده گذر کند و به فضاهایی دیگر دست یابد، در حالی که شخصیت های

5) configuration

6) refiguration

دیگر از فضای خود پا فراتر نمی‌گذارند. مصداق این نوع عبور از مرزها را می‌توان، به عنوان مثال، در شخصیت «باباگوریو» در رمانی با همین نام از بالزاک یا «ژولین سورل» در سرخ و سیاه از استاندال یا «ژان والژان» درینوایان از ویکتور هوگو در ادبیات غرب و شخصیت «منصور فرجام» در زمستان ۶۲ از اسماعیل فصیح در ادبیات داستانی معاصر ما یافت. طی این تحقیق خواهیم دید که در داستان یک شهر، خالد، در قفس تبعیدگاه، نمی‌تواند گام از مرز بیرون گذارد لذا وجهه قهرمانی پیدا نمی‌کند.

بعد سوم را سطح می‌سازد. از دیدگاه جغرابوطیقا، پاره‌ای از مکان‌ها دست‌یافتنی و پاره‌ای دیگر دست‌نیافتنی‌اند و این سبب می‌شود تا بین مکان‌ها تنش پدید آید. خواننده پیش‌فرضی از فضاهای رمان در ذهن دارد. اما چون نویسنده، در این فضاها، تنها به برخی از جاها اشاره دارد یا چنان می‌کند که شخصیت‌هایش صرفاً به برخی از آنها دسترسی داشته باشند، تقابل این مکان‌ها با ذهنیات خواننده به تنش می‌انجامد. در جهان واقع، وقتی نقشه جغرافیائی مکان خاصی را پیش چشم داریم، مسیرهایی را در ذهن خود رسم می‌کنیم و نقاطی به نظرمان دور از دسترس را می‌بینیم. به هنگام خواندن متن داستانی، نقشه‌ای متفاوت در ذهنمان شکل می‌گیرد که حاصل اندیشه نویسنده/راوی است و از طریق داستان به ما تحمیل می‌شود. پس، این دو نقشه را تلفیق می‌کنیم و به نقشه‌ای جدید می‌رسیم که بازآرایی یا بازپیکربندی فضا و مکان واقعی است.

در بعد چهارم، با فضا و حجمی سروکار پیدا می‌کنیم که شخصیت در آن زندگی می‌کند. به این بُعد، اول بار هایدگر^۷ در حوزه شعر توجه کرد. اما می‌توان آن را به کل گستره ادبیات به‌ویژه رمان بسط داد. برای درک بعد چهارم باید به سخن هایدگر درباره یکی از اشعار هولدرلین^۸ اشاره کرد. به نظر او، سکونت در زندگی ما خصلت بحرانی دارد و از آنجا ناشی شده که مردم از ساکن شدن بیگانه‌اند و در همه‌جا احساس ناراحتی می‌کنند و می‌خواهند جابه‌جا شوند. هایدگر بر آن است که شعر، از این رو، می‌تواند به شکل‌گیری جهانی منجر شود که آدمی در آن احساس آرامش و آسایش می‌کند.

7) Heidegger, Martin

8) Hölderlin's Hymne «Der Ister», Vittorio Klostermann, Munich 1980.

در نظر هایدگر، سکونت داشتن شاخص بنیادی وجود است. این اندیشه هایدگر را می‌توان به دیگر انواع ادبی نیز تعمیم داد و از خود پرسید که آیا جهان حاصل از فضای داستانی می‌تواند همچون شعر مأوایی برای خواننده باشد. با توجه به اینکه، در متون ادبی، شیوه‌های متفاوتی از سکناگزیدن ترسیم می‌شود، بررسی متون ادبی از این دیدگاه می‌تواند دستاوردهایی نظریه‌پردازانه داشته باشد. در این باب پرسش‌های گوناگونی مطرح می‌شود از این قبیل که شخصیت داستان نسبت به مسکنش چه احساسی دارد؟ در آن، احساس آرامش می‌کند یا نیاز به فرار از آن دارد؟ فضای موجود در نظرش مهم است یا نسبت به آن بی‌اعتناست؟ خود را در بند و اسیر می‌بیند یا آزاد و رها؟ در تحقیقی که در دست داریم خواهیم دید که «خالد» بر اثر انزوای اجباری و در چنبر تبعیدگاه مدام در حال تغییر فضا و گریز به حجمی ذهنی است که در نهایت به پریشانی بیشترش منجر می‌شود. اکنون جا دارد این ابعاد چهارگانه را محور اصلی تحلیل اختیار کنیم و ببینیم چگونه می‌توان با استفاده از ابزارهای تحلیلی جغرابوطیقا، دیدی جامع و در عین حال تازه از فضای رمان احمد محمود به دست داد.

۳-۲ تأملی در انزوا به حیث بوطیقا

عناصر متعددی در داستان یک شهر وجود دارد که هریک به نوعی یادآور مفهوم انزوا هستند. از آن جمله است بندر لنگه به حیث مکان جغرافیایی. نگاهی به تاریخچه این شهر نشان می‌دهد که در دوران سلطنت پهلوی تبعیدگاه زندانیان سیاسی بوده است. خود نویسنده نیز، پس از کودتای ۲۸ مرداد، از زندان به بندر لنگه تبعید و منتقل می‌شود. توصیف این شهر و حال و هوای آن در داستان حاصل تجربه شخصی نویسنده است. هدف اصلی تبعید، منزوی کردن تبعیدی و قطع ارتباط او با بیرون از تبعیدگاه است. اما این امر چه بسا از تبعیدی قهرمان بسازد.

در داستان یک شهر، بندر لنگه مظهر تام تبعیدگاه و، به تبع آن، محل انزواست. خالد، در پی فعالیت‌های سیاسی در دانشکده افسری احتیاط و لو رفتن سازمان نظامی حزب توده ایران، ابتدا به زندان سپس به تبعید محکوم می‌شود. خواننده از همان آغاز درمی‌یابد که بندر لنگه، هرچند افقش باز است و بندری فعال است، دورافتاده و بسته و

دسترسی به آن محدود و بس دشوار است. خواننده، از طریق توصیف راوی، با تجربه‌های احساسی او در این انزوا شریک می‌شود و درمی‌یابد که این تبعیدگاه چه اندازه تنگام است. راوی در وصف آن می‌گوید:

اگر بخواهم تمام خانه‌های لنگه را یکی‌یکی بگردم، دو ساعت بیشتر وقت نمی‌گیرد (ص ۲۷). [راه‌های ارتباطی با فضاها بیرونی چگونه است؟] پایین‌تر از قهوه‌خانه، لنج بزرگی پهلوی می‌گیرد. بار لنج برنج حویزه است (ص ۶۰). حمال‌ها، از انبار کنار حجره حاج سعدین، کیسه‌های قهوه خام را بیرون می‌آورند و صف می‌دهند پشت نرده که بار لنج کنند و بفروشدند خرّمشهر (همان‌جا). [چه آب و هوایی دارد؟] از بالای چتر سبز به گردنشسته درختان خرما، بادگیرهای شهر پیداست. آسمان سفیدی می‌زند. خورشید آنچنان پرزور است که انگار در جهنّم را باز کرده‌اند (ص ۱۱). خورشید افتاده است تو انبوه نخل‌های حاشیه شهر که از انتهای خیابان مسّاح پیداست. انگار که نخل‌ها گُر گرفته‌اند (ص ۲۲). [چه صداهایی در آن شنیده می‌شود، چه حیواناتی دارد؟] بالای سر بچه‌ها، عقاب مارخور نابالغی، با پاهای آویزان، درجا بال می‌زند. شکمش و زیربال‌هایش سفید است. سینه‌اش تیره‌رنگ است، به رنگ قهوه‌ای سوخته. شاهپرهاش، مثل پر زاغ، سیاه است. سرش عینهو سر جغد است (ص ۱۳). [چه بوهایی به مشام می‌رسد؟] بوی تند ادویه و بوی چای خارجی و صابون خارجی و سبزی پلاسیده و روغن دختر هندی و دارچین و بوی چرم دم‌کرده، هوای زیر تاق بازارچه را سنگین کرده است (ص ۲۴). [و عناصر موجود در این فضا از حیث فرهنگی و قوم‌شناختی چه ویژگی‌هایی دارند؟] لنگه چول شد. کشف حجاب که شد همه زدن به دریا. دست زن و بچه‌هاشون رو گرفتن و رفتن قطر، دویی، شارجه... کاروبار و خونه و زندگیشونو رها کردن و زدن به دریا (ص ۲۵). محمدنور... از حقانیت تسنن می‌گوید و از کیاست عمر. (ص ۵۰)

همچنین است وصف نحوه غسل میت و مراسم تدفین، چگونگی پخت نان در نانوائی، حال و هوای قهوه‌خانه‌ها، شیوه به دریا زدن و آواز ماهیگیران. بدین‌سان، بندر لنگه‌ای در ذهن خواننده شکل می‌گیرد که براساس مفهوم تبعید و انزوا بنا نهاده شده و چه‌بسا با درکی که بسیاری دیگر از نویسندگان یا خوانندگان از این مکان دارند متفاوت باشد. بندر لنگه احمد محمود، به رغم دریای بیکرانی که در برابرش گسترده شده و امکان می‌دهد ساکنان آن، هر وقت قصد کنند، رهسپار دیار دیگر شوند، فضایی است لااقل برای خالد، بسته و محدود، که، هر چند شاهد گستردگی این مکان است، می‌داند که بهره‌ای از آن نصیبش نمی‌شود و خود را تنها می‌بیند:

دریا پیش رویم گسترده است. آرام است. نور ماه، سطح دریا را روشن کرده است. ازدوردست کشتی بزرگی به طرف شرق می‌راند. همه چراغ‌هایش روشن است. می‌رود به طرف قشم و بعد تنگه هرمز... چشمانم را رو هم می‌گذارم و می‌روم تو خودم... همه جاشوها به گوشم می‌نشیند. سر شب هوا که صاف باشد، با لنج‌ها می‌زنند به دریا و هنوز فلق ندمیده است که با ماهی‌های صیدشده باز می‌گردند. ماهی سرخو، سنگسر، کلاغ‌ماهی، ماهی گباب، شوریده و... چشمانم را باز می‌کنم... کسی صدایم می‌کند. سر برمی‌گردانم

— حواست کجاست؟

گروهبان غانم است.

— تنهایی؟

— مته همیشه! (ص ۲۸ و ۲۹)

خالد، به‌رغم تمام جنب و جوش پیرامونش و کشتی‌هایی که خبر از رفتن می‌دهند و جاشوها و ماهیگیرانی که به دریا می‌زنند، در پاسخ صدایی که از او سراغ می‌گیرد، ابراز تنهایی می‌کند. آنچه ما را بر آن می‌دارد تا، صرف نظر از موقعیت مکانی بندر لنگه و تنهایی راوی در فضای آن، از بوطیقای انزوا سخن بگوییم این است که، در بطن این نقطه ثقل، نقاط دیگری نیز وجود دارد که یادآور انزواست اما در ابعادی محدودتر. گفتیم که این قبیل مکان‌ها را، در جغرابوطیقا، نشان‌محدوده می‌خوانند. هر فضایی مرزهایی دارد که درونش، نشانه‌هایی دال بر موجودیت این فضا یافت می‌شود. منظور از نشان‌محدوده، فضایی است جانبی با شاکله‌های خاص خود. به عنوان مثال، خالد، در بندر لنگه به مکان‌های متعددی آمد و شد می‌کند، جابه‌جا می‌شود، معاشرت‌هایی دارد، خرید و وقت‌گذرانی می‌کند. شاید تصور کنیم که، با توجه به این رفت و آمدها، خالد تا حدودی آزاد است و چندان هم در قید اسارت و انزوا نیست. اما، با بررسی نشانه‌های این محدوده‌ها درمی‌یابیم، که تک‌تک آنها یادآور انزوايند. در اینجا، به برخی از این مکان‌ها اشاره می‌کنیم.

۳-۲-۱ نشان‌محدوده‌ها

پادگان نخستین نشان‌محدوده‌ای است که، به‌رغم امکان جابه‌جایی شخصیت داستان، یادآور انزواست. خالد باید هر روز صبح به پادگان برود و حاضری بدهد. به عبارت دیگر، جابه‌جایی او در شهر برای آن است که اعلام کند همچنان در بندر لنگه منزوی است:

باید برم پادگان حاضری بدهم. دیر شده است. هر روز باید ساعت ده صبح بروم پیش استوار جهانگیر، رئیس دفتر پادگان، و حاضری بدهم. (ص ۳۲)

این اجبار هر روزه کاری می‌کند که خالد اسیر فضای بسته بندر لنگه باشد و مدام به او یادآور می‌شود که آزادیش سطحی است. وی ناگزیر است هر روز رأس ساعتی مشخص از فضای به ظاهر آزاد بندر لنگه به فضای کوچک‌تر نظامی برود، وگرنه بازداشت و به فضایی بسته‌تر یعنی زندان منتقل می‌شود. توصیف او از فضای پادگان اینچنین است: پادگان چسبیده است به گمرک. جلوش دریاست. صد قدم بیشتر درازا ندارد. یک ساختمان دو طبقه است با چند اتاق به هم چسبیده و یک انبار خواربار و پوشاک و پاسدارخانه و یک اسلحه‌خانه فسقلی و یک آشپزخانه بی در و پیکر. (ص ۳۳)

دردل انزوای اجباری خالد در بندر لنگه، پادگان، به حیث فضایی با محدودیت بیشتر و مکلف بودن خالد به حاضری دادن، معنایی جز انزوای مضاعف ندارد. قول خود او نیز بر این نکته تأکید دارد که فرقی نمی‌کند بازداشت باشد یا پرسه بزند:

سه شبانه‌روز بازداشت. یک جوری باید بگذرانمش. همچین فرقی هم نمی‌کند. اگر بازداشت نبودم باید می‌رفتم دکان گیلان بنشینم و مجله‌های کهنه را نگاه کنم و باش گپ بزنم و دو استکان چای بخورم یا بروم پیش علی دادی و کمکش کنم یا بروم قهوه‌خانه انورمشی... یا بروم پستخانه پیش محمدنور که ببینم برایم نامه آمده است یا نه. (ص ۴۹)

بدین قرار، می‌بینیم که، از دید راوی، فضای بسته شهر با فضای پادگان یا بازداشتگاه تفاوتی ندارد، توگویی این عوامل دست به دست هم داده‌اند تا بر میزان انزوایش بیفزایند. نخستین پیامد این انزوا، ملال و بی‌حوصلگی است. راوی می‌داند که دسترسی نداشتن به فضای گسترده بیرون و وقایعی که در آن رخ می‌دهد هدف اصلی تبعید است. برای او فرقی نمی‌کند در بندر لنگه سرگردان باشد یا در بازداشتگاه زندانی؛ هر جا که باشد و هر جا که برود، دست و پایش بسته است و ملال کاری می‌کند تا چاره‌ای نداشته باشد جز نشخوار گذشته و غوته‌ور شدن در جریان افکار. درست است که اهالی و خود راوی به این فضای بسته خو کرده‌اند، اما کسانی که اتفاقی ناگزیر چند روزی را در بندر لنگه سر می‌کنند عاجلاً این فضا را ملال‌آور می‌یابند. نمونه‌اش راننده جهرمی، که به رفت و آمدهای طولانی در فضاهای گسترده عادت دارد، وقتی ماشینش خراب می‌شود و باید چند روزی در بندر لنگه بماند، واکنش نشان می‌دهد:

خدا میدونه چن روز دیگه میباد تو ئی خراب‌شده انگ بندازم. آدم دق میکنه!... شماها چطوری طاقت میارین؟... دو ساعته همه جاشو گشتم. دو تا قهوه‌خانه داره یک از یک فزرتی‌تر. دو تا نانوائی داره و سی و هفتم مغازه که، از روزنامه‌فروشی گرفته تا عرق‌فروشی و کفش‌فروشی، همه روهم میشن سی و هفتا که تازه یازدهتا شَم ماهی‌فروشیه. (ص ۲۲۸)

چنین به نظر می‌رسد که ساکنان بندر لنگه – از نظامیانی که مأموریت دارند گرفته تا خود اهالی – همگی به‌نوعی درگیر ملال‌اند اما به آن عادت کرده و در برابرش تسلیم‌اند. دریا، به حیث یکی دیگر از نشان‌محدوده‌ها، مکانی است که راوی به کرات، از سر بی‌حوصلگی و هنگامی که از پرسه زدن در شهر خسته شده، به آنجا پناه می‌برد. افق باز دریا، در نظر خالد، یادآور آزادی و، در عین حال، اسارت و انزواست. خالد، هرچند با دیدن گستره باز دریا، فرصت می‌یابد تا به آزادی بیندیشد، می‌داند که سهمی از این آزادی ندارد و نمی‌تواند مانند ماهیگیران یا ملوانان راه دریا را درپیش گیرد، چون باید هر روز لباس نظامی بپوشد و خود را به پادگان معرفی کند. اما پس از مدتی، دریا نیز برایش ملال‌آور می‌شود: «بس که دریا را نگاه کرده‌ام چشمم سفید شده است» (ص ۵۴). راوی، هر بار که احساس ملال می‌کند خواه روزها پس از پرسه زدن بیهوده و تکراری در شهر و خواه شب‌ها پس از مستی در پشته، به ساحل دریا پناه می‌برد تا شاید این افق باز بتواند اندکی از هجمه انزوا و تنهائیش بکاهد اما هر بار دلسرد و دلسردتر می‌شود.

یکی دیگر از نشان‌محدوده‌ها، پشته یا همان قهوه‌خانه آهن است. این مکان، در حکم تفرّجگاهی شبانه، کنار دریا واقع شده و روزها، به دلیل گرمای شدید هوا، کسی به آنجا نمی‌رود. شب‌ها اما پاتوقی است برای شماری از ساکنان که، با خنک شدن هوا، راهی آنجا می‌شوند، هم در جریان آخرین اخبار و رویدادها قرار می‌گیرند و هم کباب می‌خورند و می‌خوارگی می‌کنند. در فضای محدود بندر لنگه، پشته حکم یگانه تفرّجگاه شبانه را دارد. اما توصیف نویسنده آن را بسته نشان می‌دهد درست مانند بندر لنگه که مرزهای ناپیدا اما ملموسی دارد و هرچند افراد در آن جابه‌جا می‌شوند و معاشرت دارند... باز هم بسته است. پشته نیز فضایی بسته تصویر می‌شود که تاریکی شب احاطه‌اش کرده و از آن جزیره‌ای ساخته که ساکنانش می‌دانند در دور دست‌ها چیزهای دیگری وجود دارد و اتفاقات دیگری رخ می‌دهد اما محکوم به سکونت در آن‌اند:

پشته روشن است. شش چراغ زنبوری، جابه‌جا، به پایه‌های چوبی آویزان است. نور تا دامنه پشته کشیده می‌شود و از آنجا دیگر تاریک است. نور چراغ‌های رنگ به رنگ کشتی کوچکی که رو دریا می‌لغزد تو تاریکی‌های دوردست نشسته است. حرکت کشتی کند است. باید از بارکش‌هایی باشد که بین امارات خلیج فارس رفت و آمد می‌کنند. شاید هم از کشتی‌های ماهیگیری غریبه‌هاست. (ص ۸۳)

راوی، برای گذران وقت، به پشته می‌رود و، پس از میخوارگی، راه دریا را درپیش می‌گیرد و کنار ساحل قدم می‌زند یا می‌نشیند و در افکار خود فرومی‌رود. بدین‌قرار، پشته، هرچند مکانی به‌ظاهر جمعی است، عملکردش چیزی جز تشدید انزوای راوی نیست. خالد به‌صراحت می‌گوید که هدفش این است که سرش با الکل گرم شود تا بتواند خود را از جمع کنار بکشد و، در تنهایی خودخواسته‌اش، فرو رود:

همه شب کارم است. آفتاب که غروب کند یا می‌روم کنار دریا، رو ماسه‌ها لم می‌دهم و عرق می‌خورم و یا پشته با بچه‌ها می‌نشینم تا که شب به نیمه رسد و کرخت شوم و بروم و بخوابم تا روز دیگر که باز شب شود. (ص ۸۴)

از دیگر نشان‌محدوده‌هایی که خالد به آنها رفت و آمد می‌کند باغ عدنانی است. فضایی باز هم بسته که، در آن، مردی معتاد به عنوان باغبان با همسرش، «خورشیدکلاه»، از کسانی با منقل و تریاک پذیرایی می‌کند. باغ عدنانی نیز، که مرموز و بسته توصیف شده و سرایدارش اجازه نمی‌دهد هر کسی به آنجا وارد شود، به جزیره‌ای شباهت دارد در دل فضای جزیره‌مانند بندر لنگه که خالد، اگر برای گریز از دل‌مردگی و بی‌حوصلگی و ملال به آنجا پناه می‌برد، هدفی ندارد جز خلسه با دود افیون و غوته‌ور شدن در افکاری که ریشه در گذشته دارد و یادآور انزوای کنونی است.

اما در میان نشان‌محدوده‌ها، زندان از همه مهم‌تر است. روند داستان به گونه‌ای است که خالد، در بطن فضای بسته این تبعیدگاه، به عنوان مجرم به فضایی بسته‌تر یعنی زندان محکوم می‌شود. حبس، در نظر او، مترادف زندان کوچکی است در دل زندان بزرگ شهر. این‌گونه است که انزوا بُعدی مضاعف می‌گیرد. اگر فضای بسته و محدود بندر لنگه کاری کرده تا رابطه راوی با دنیای بیرون به حداقل برسد، محبوس شدنش در زندان به‌ویژه انفرادی انزوايش را به کمال می‌رساند. خالد، به جرم فرستادن دروذهای آتشین

به هم‌زمانش، بازجویی می‌شود و فرمانده دستور می‌دهد به بازداشتگاه منتقلش کنند و تأکید می‌کند که مراقبش باشند با هیچ‌کس ارتباط پیدا نکنند. زندان، به حیث نهادی اجتماعی، در پی آن است تا، از طریق اعمال فشار و منزوی کردن، از زندانی انسانی مقید و مطیع بسازد. واضح‌ترین شکل محرومیت از آزادی در زندان جلوه‌گر می‌شود - فضایی بسته، با چهار دیوار، میله‌های آهنی، پنجره‌ای که، از آن، تنها پاره‌ای از آسمان دیده می‌شود و، از همه مهم‌تر، انفرادی بودن دوران حبس. هدف این جداسازی به بهانه خفه کردن دسیسه‌ها آن است که، با انزوای اجباری، از برقراری ارتباط احتمالی پیشگیری کند. به تعبیری، زندان از تنهایی و انزوا به حیث ابزاری برای تربیت استفاده می‌کند با این باور که باعث می‌شود تا زندانی در خود فرو رود، با افکارش کشاکش داشته باشد و، پس از ابراز انزجار از جرمش، احساس ندامت به وجودش رخنه یابد. اینچنین است که خالد خود را در زندان تنها می‌بیند: «در [زندان] که بسته می‌شود، یکهو تنهایی را احساس می‌کنم. دارد باورم می‌شود». (ص ۱۶۱)

اما تأثیر زندان در خالد آن نیست که انتظار می‌رود. او نه تنها احساس ندامت نمی‌کند بلکه حتی باور نیز ندارد که مجرم باشد. سرباز دیگری برای دوستانش پیام‌های سیاسی فرستاده و چون از خالد نام برده او را نیز شریک جرم می‌پندارند. دخالت نداشتن راوی در ارتکاب جرم و اطمینان از اینکه، در تبعیدگاهی همچون بندر لنگه، چند روز بیشتر یا کمتر در زندان ماندن به موقعیت او نه چیزی می‌افزاید نه از آن چیزی می‌کاهد، باعث می‌شود تا زندان را جدی نگیرد و، با استفاده از موقعیتی که برایش فراهم آمده، استراحت کند. در اینجا نیز، درست مانند نشان محدودده‌های پیشین، این آرامش جسمانی است که مجال می‌دهد تا ذهن خالد به کار بیفتد و، بی‌آنکه کسی مزاحمش باشد، از طریق تداعی فضا یعنی مشابهت میان زندانی که در آن در بند است با زندانی که پیش از این در آن محبوس بود، به گذشته بازگردد و افکارش را مرور کند:

استواژ پیش‌بین در بازداشتگاه را پشت سرم می‌بندد [...] چراغ کم‌نوری از سقف آویزان است.

خروشی از پشت در می‌پرسد

- چیزی می‌خوری؟

ظهر ناهار حسابی نخورده بودم [...] پتوها را پهن می‌کنم و دراز می‌کشم. دلم می‌خواهد فکر کنم.

همه چیز قاطی هم به ذهنم هجوم می‌آورد.

صدای کامیونی می‌آید [...] صدایش به صدای کامیونی می‌ماند که هنوز چیزی از ظهر نگذشته بود راه افتاد به طرف شهر. سیزده نفر بودیم. با نگهبانان می‌شدیم بیست و پنج نفر. (ص ۱۴۳ و ۱۴۴)

در خلوت زندان و به تأثیر صداهایی که از بیرون می‌آید، خالد به گذشته می‌رود تا تجاریش را بازبینی و برای خواننده بازگو کند. او، در هر مکانی، دیر یا زود احساس تنهایی و انزوا می‌کند. آشکار است که نویسنده از همه عواملی که تا بدینجا اشاره کردیم و از نشان محدودیهایی استفاده می‌کند تا مفهوم انزوا را به مضمون اصلی داستان بدل کند و این اجازه می‌دهد آن را بوطیقای داستان عنوان کنیم.

اکنون، پس از تأملی که در نقش بوطیقای انزوا داشتیم به این نکته اشاره می‌کنیم که، هرچند احمد محمود را نویسنده‌ای واقعگرا می‌شناسیم، به عنوان خواننده، نحوه توصیف مکان در داستان یک شهر را با هنجارهای رمان واقعگرا همخوان نمی‌بینیم. در وهله اول، میزان توصیف‌های واقعگرا را بسی کمتر از آن می‌یابیم که انتظار می‌رود. به خلاف رمان‌های سنتی که مکان، با توجه به توصیفی که از آن می‌شود، می‌تواند نقش مهمی بر عهده داشته باشد، در داستان یک شهر، فضا یا مکان چنین منزلتی ندارد و شاخص نه خود فضا بلکه شرایط حاکم بر آن است که باعث می‌شود تا توصیف فضا، در نظر نویسنده اولویت ذی‌نقشی نداشته باشد. اما این امر را، با توجه به توانایی‌های محمود در فن رمان‌نویسی، نمی‌توان نقصان تلقی کرد چون، در بسیاری از بخش‌های داستان، نویسنده از تمامی قابلیت‌های توصیفی خود برای بیان جزئیات استفاده می‌کند و در این کار موفق است. احمد محمود می‌توانست به شیوه رمان‌نویسان همعصرش، صفحات بسیاری را به توصیف فضا و مکان اختصاص دهد تا، در ذهن خواننده، تصویر روشنی از آن بازنمون یابد. اما او، با تکنیک روائی خاص خویش، از توصیف دقیق بعضی از مکان‌ها چشم می‌پوشد. در نظر محمود، آنچه اهمیت دارد شرایط حاکم بر فضا و تبادر مفهوم انزواست. البته خواننده می‌بیند که توصیف محدود فضا بر روند خوانش اثرگذار است یعنی فضا، به حیث یکی از عناصر داستانی نه یکی از شاکله‌های داستان واقعگرا، به منزله عاملی نمودار می‌شود که نیروبخش مفهوم انزواست. به تعبیر رساتر، فضا –

به جای آنکه، به اقتضای فنّ رمان‌نویسی، زنده و پرهیاهو و لبریز از وقایع زندگی روزمره باشد. به محیطی بدل می‌گردد ملال‌آور و تکراری که، همچون محیط بسته عکس، بر سکون و رکود و محدودیت فضای زندگی راوی تأکید دارد. همین سکون است که باعث می‌شود راوی - چون زندگی در زمان حال را بر نمی‌تابد و تجربه‌ای جز تکرار ملال‌آور ساعت‌ها و روزها ندارد - ناگزیر به گذشته و مرور خاطراتش روی بیاورد. در اینجا تلاش می‌کنیم، با تکیه بر عوامل و عناصر موجود، شگرد روایی حاصل از این رویکرد را بررسی کنیم.

۴ راهبرد روایی

تا اینجا، با استفاده از رویکرد جغرابوطیقای، دیدیم که، در داستان یک شهر، رابطه تنگاتنگی میان مفهوم انزوا و جغرافیا به حیث مکان و فضا برقرار است. این رابطه در راهبرد روایی نویسنده تأثیر مستقیم دارد یعنی سبب می‌شود تا داستان دو سطح یا به تعبیری دو لایه روایی مجزا پیدا کند. در لایه نخست که به زمان حال راوی و حضورش در بندر لنگه اشاره دارد، نشان محدوددها کاری می‌کنند تا رخدادها یادآور ملال و بی‌حوصلگی باشند و خواننده بتواند، با فرصتی که از این طریق برای راوی داستان پیش می‌آید و به بازگویی بسیاری از رخدادها منجر می‌شود، به لایه دوم راه یابد و در جریان جزئیاتی قرار گیرد که، هرچند به گذشته تعلق دارد، دروازه‌ای است برای درک محیطی که زمان حال و رخدادهای عاجل را شکل می‌دهد. پس می‌توان چنین نتیجه گرفت که احمد محمود، در شیوه داستان‌نویسی خود در این رمان، از راهبرد روایی خاصی پیروی می‌کند که بر مبنای نوع ادبی حسب حال‌نویسی تخیلی (autobiographie fictionnelle) سامان یافته و نویسنده، در آن، با مایه‌گیری از وقایع برگرفته از زندگی شخصی خویش و افزودن یا حذف پاره‌ای رویدادها، داستانی را روایت می‌کند که سهمی از واقعیت و خیال دارد. راوی داستان یک شهر، که در بدو امر به نظر همه‌چیزدان است، چند صفحه دورتر وانمود می‌کند که اینچنین نیست و از تمامی حوادث آگاهی ندارد و، در بازگشت به گذشته، تلاش دارد برای پرسش‌هایش پاسخ مناسبی بیابد و، در این راه، خواننده را نیز با خود همراه می‌سازد. البته می‌دانیم که، در اغلب رمان‌های احمد محمود، استهلال

(جملات آغازین داستان، incipit) با زمان حال و روایت همزمان آغاز می‌شود تا جایی که می‌توان گفت بیشتر رمان‌های محمود شباهت فراوانی به سناریو دارد. به عنوان مثال در صفحه نخست داستان یک شهر می‌خوانیم:

باد فرمان را از دهان گروهبان غانم می‌قاپد

— دسته... به جای... خود!...

صدای دسته جاشوها همراه باد رو سطح دریا کشیده می‌شود. (ص ۱۱)

یا در همسایه‌ها:

باز فریاد بلور خانم توی حیاط دنگال می‌پیچد. امان‌آقا، کمر بند پهن چرمی را کشیده است به جانش. هنوز آفتاب سر نرده است. با شتاب از تو رختخواب می‌پرم و از اتاق می‌زنم بیرون. مادرم تازه کتری را گذاشته است رو چراغ. تاریک روشن است. هوا سرد است. (احمد محمود

۲، ص ۱۱)

در این نوع استهلال، شخصیت مورد نظر در فضایی قرار می‌گیرد که به او امکان می‌دهد تا به بازبینی گذشته بپردازد. همین بازگشت است که اندک‌اندک حلقه‌های مجزای پیرنگ داستان را به هم می‌پیوندد و به پرسش‌هایی که در ذهن خواننده پدید آمده پاسخ می‌دهد. در صفحه دوم داستان یک شهر، پس از آنکه داستان با روایت حال آغاز شد، شخصیت اصلی داستان از دیدن صحنه‌ای دلخراش ناخواسته چشم‌هایش را می‌بندد و به یاد گذشته می‌افتد و، بر اثر آن، زمان روایت تغییر می‌یابد:

دلم طاقت نمی‌آورد. سر بر می‌گردانم و چشمانم را رو هم می‌گذارم. همین سه‌چهار روز پیش بود که با هم رفته بودیم قهوه‌خانه انورم‌شدی تا قلیان بکشیم و چای بخوریم و سر به سر قدم‌خیر بگذاریم و وقت بگذرانیم. (ص ۱۲)

خواننده چنین می‌پندارد که، درست مانند راوی، در زمان حال روایت قرار گرفته و همان تجاربی را از سر می‌گذراند که شخص پشت سر نهاده است. این حال ما را بر آن می‌دارد تا از دوکانونگی روایت در این اثر محمود سخن آغاز کنیم. بر این اساس، با بهره‌جویی از اصطلاحات روایت‌شناسی ژرار ژنت، با دو نوع کانون‌شدگی (focalisation) مواجهیم: کانون‌شدگی صفر که، در آن، راوی به ظاهر همه‌چیزدان بر همه مکان‌ها و زمان‌ها اشراف دارد؛ و کانون‌شدگی درونی که، طی آن، راوی در ذهن خود با مرور گذشته به دنبال واقعیت‌ها می‌گردد تا خواننده نیز، همزمان با او، بین گذشته و حال ارتباط برقرار کند.

این‌گونه است که پیرنگ اصلی داستان شکل می‌گیرد و مرگ «علی» و مراسم غسل و کفن و دفنش در صفحات ابتدایی با روشن شدن دلیل مرگش و رابطه بین او و «شریفه»، در دو صفحه آخر کتاب پیوند می‌خورد. خالد، که برای گذراندن دوران تبعید راهی بندر لنگه شده، بار دیگر، با رفتن علی و شریفه، خود را از آنچه بود منزوی‌تر احساس می‌کند. فصل مشترک گذشته و حال چیزی جز بوطیقای انزوا نیست.

اما این بوطیقا تنها بر فضا اثرگذار نیست و زمان را نیز متأثر می‌سازد. می‌دانیم که، از دیدگاه زمان، روایت در کل و روایت واقعگرا بالأخص، سه بُعد دارد: همزمان با رخداد (narration simultanée)، پسارخداد (narration ultérieure) و پیشارخداد (narration antérieure) یا پیشگویی (GENETIE, p.289). از این منظر، بررسی داستان یک شهر نشان می‌دهد که نویسنده، مانند بسیاری از داستان‌نویسان معاصر ایران، هم از روایت همزمان استفاده می‌کند و هم از روایت پسارخداد.

می‌دانیم که روایت باید الزاماً تابع زمان باشد. به قول ژرار ژنت،

امکان ندارد راوی بتواند داستانی را نقل کند بی‌آنکه مقوله زمان را درکنش روایی در نظر گیرد چون راوی چاره‌ای ندارد جز آنکه، در نقل داستان، از یکی از زمان‌های گذشته، حال، یا آینده بهره جوید. (Ibid, p. 288)

ژنت کنش روایی را از حیث زمان به سه دسته تقسیم می‌کند: روایت همزمان که، در آن، راوی کنش را در همان حال وقوع گزارش می‌کند. به بیان دیگر، راوی در صحنه حاضر است و ناظر وقوع رخدادهاست مانند گزارشگر ورزشی در تلویزیون که، در عین حضور، آنچه را در برابرش رخ می‌دهد گزارش می‌کند و همین باعث می‌شود تا بر شدت هیجان ناشی از شنیدن گزارش افزوده شود و بیننده / شنونده آنچه را می‌بیند و می‌شنود واقعی پندارد. در عالم ادبیات، این حضور ترفندی است که نویسنده، با استفاده از آن، کاری می‌کند که خواننده، عطف به زمان نقل رخداد، احساس کند جنبه واقعی آنچه نقل می‌شود غلیظ و پرمایه است. در این نوع روایت، زمان حال بیشتر از دیگر زمان‌ها کاربرد دارد. البته، در جنب زمان حال، تعبیهایی وجود دارند که به حوزه زمان اختصاص دارند و عملکردشان تفاوت چندانی با کاربرد زمان حال ندارد. این قبیل تعبیرات را در اصطلاح زبان‌شناسی عنصر اشاری (déictique) می‌خوانند مانند ضمیر شخصی و ضمیر اشاره یا

قید زمان (امروز، الآن، حالا) یا قید مکان (اینجا، آنجا).

در روایت پسارخداد، راوی (دانای کل یا یکی از شخصیت‌ها) رخدادهایی را نقل می‌کند که در قیاس با زمان حالِ روایت، در گذشته‌ای دور یا نزدیک روی داده است. اکثر آثار شاخص عصر طلایی رمان - از یینوایان گرفته تا مجموعه کمدی انسانی بالزاک یا آثار امیل زولا - از این شگرد بهره جسته‌اند. در این نوع روایت، بیشتر افعال به صیغه گذشته است. ممکن است در ابتدا چنین به نظر رسد که این نوع روایت، از حیث واقع‌نمایی، در قیاس با روایت همزمان، تأثیر کم‌رنگ‌تری دارد. اما در این شگرد روایی نیز، خواننده، با توجه به حضور راوی دانای کل و اینکه لابد چیزی اتفاق افتاده که راوی اکنون در حال نقل آن است، رویداد را زیر سؤال نمی‌برد. با این همه، نکته تأمل‌برانگیزی در اینجا وجود دارد. در قرن نوزدهم، وجهه دانای کل، در داستان‌های نویسندگانی همچون بالزاک و هوگو و استاندال، به دلیل موجهی زیر سؤال رفت. آنان چندانی دانای کل و از همه چیز باخبر بودند و در همه جا حضور داشتند که خرده‌گیران نسل‌های بعدی گفتند: شمایی که دغدغه اصلی و بنیاد تفکرتان واقع‌گرایی بود چگونه دانای کلی را آفریدید که تا این اندازه همه‌چیزدان باشد؟ به زعم این دست منتقدان، چنین چیزی با واقعیت جور در نمی‌آمد. به همین دلیل، رمان‌نویسان اواخر قرن نوزدهم به‌ویژه قرن بیستم از این دانای کل اندکی فاصله گرفتند و کار روایت را بر عهده یکی از شخصیت‌ها گذاشتند. این امر باعث شد تا شگرد نوینی در داستان‌نویسی با تأکید بر روایت پسارخدادی شکل گیرد. از شاکله‌های این نوع روایت - که، در آن، بیشتر از دیدگاه یکی از شخصیت‌ها استفاده می‌شود - آن است که نویسنده با این گزینه روائی از موضع دانای کل فاصله می‌گیرد و وانمود می‌کند چهره داستانی برگزیده او بوده که در صحنه حضور داشته و در کارِ نقل رویدادهاست. اختیار این شیوه باعث می‌شود که واقع‌نمایی قوت گیرد و داستان باورپذیرتر شود. در روایت پسارخداد، راوی رخدادهایی را که قرار، یا ممکن است در آینده به وقوع بپیوندد، پیشاپیش نقل می‌کند. تأثیر چنین شگردی آن است که خواننده یا از حوادثی که حتماً در آینده رخ خواهد داد مطلع می‌شود، یا، با آنچه ممکن است رخ دهد، آشنایی می‌دهد. بدین سان، خواننده خود را مشتاق می‌بیند که همچنان داستان را پی‌گیرد.

احمد محمود امّا، به حیث رمان‌نویسی واقعگرا، بیشتر از شگرد دوم، یعنی روایت پساخداد بهره جسته است. با توجه به اینکه داستان خصلت حسب حال‌نویسی تخیلی دارد، دانای کلی به نام «خالد» یا همان راوی، کار داستان‌گویی را بر عهده می‌گیرد. او، هرچند از همه‌چیز آگاه است و همه‌جا حتّی در ذهن شخصیت‌ها حضور دارد و داستان از زبان او نقل می‌شود، وانمود می‌کند که همه‌چیزدان نیست بدین معنا که لایه نخست داستان (ماجرای علی و قتل شریفه و برادر و خواهر بودن آنان) را همزمان با آنچه رخ می‌دهد نقل می‌کند و تنها هنگامی در نقش دانای کل حقیقی ظاهر می‌شود که به گذشته می‌رود و به لایه دوم روایت (لو رفتن سازمان نظامی و ماجرای دستگیری و زندان و شکنجه و اعدام مخالفان حکومت پهلوی در ارتش) درمی‌آید. این دقیقاً همانی است که در سطور بالا با عنوان کانون‌شدگی صفر به هنگام رجعت به گذشته و کانون‌شدگی درونی به هنگام نقل زمان حال از آن یاد کردیم. در کنار این راویِ دو بُعدی، شخصیت یا شخصیت‌هایی نیز هستند که، گاه و به تناوب، جای راوی را می‌گیرند مانند «علی» یا «خورشید کلاه» یا «شریفه» که، هریک به نوبه خود، در مقطعی از داستان به نقل گذشته خویش می‌پردازند. امّا، در این میان ویژگی بارزی وجود دارد که دنیای روایی نویسنده را از دیگر رمان‌نویسان معاصر متمایز می‌سازد و آن اینکه بخش عمده روایت پساخدادی آثار محمود در فضاهای اولیه‌ای صورت می‌گیرد که به ظاهر باز امّا در اصل بسته است و، در نتیجه، شخصیت‌های داستان، ضمن حضور در این فضاها، به نقل وقایعی می‌پردازند که در فضا و زمانی دیگر رخ داده است. ویژگی بارز این قبیل فضاها – قهوه‌خانه، زندان، پشته – در سکون آنهاست. این فضاها، همان‌گونه که پیشتر با استفاده از رویکرد جغرابوطیقای درباره نشان محدوددها یاد شد در حکم پلی هستند که، ضمن سکون در صحنه‌ای واحد، گذشته و حال را به هم مرتبط می‌سازند. این سکون سازوکار روایی رمان محمود را به صحنه نمایش به‌خصوص از نوع کلاسیک آن شبیه می‌سازد. یادآور می‌شویم که نمایش، در مکتب کلاسیسیزم قرن هفدهم، بر سه اصل وحدت کنش، وحدت زمان، و وحدت مکان مبتنی بود. این سه، که اساساً بر تقید به واقعگرایی استوارند، نمایش را، به زعم نظریه‌پردازان این مکتب، تا حد امکان باورکردنی می‌سازند. وحدت کنش یعنی نمایشنامه‌نویس باید ساختار اثر را چنان سازمان دهد که تنها بر یک کنش اصلی مبتنی

باشد. در وحدت زمان، تأکید اصلی بر این است که زمان داستان از بیست و چهار ساعت یا حداکثر دو شبانه‌روز درازتر نشود چون که واقعگرایی حکم می‌کند که زمان وقوع رخداد در عالم واقعیت به زمان بازنمایی آن بر روی صحنه تا حد امکان نزدیک باشد. بر مبنای وحدت مکان، فضای داستانی نمایش باید ثابت باشد تا بیننده در دریافت پیام اصلی سردرگم نگردد. این در حالی است که، در عالم واقعیت، وقایع گوناگون عموماً در چند مکان رخ می‌دهند. تأکید می‌کنیم که هدف این اصول، ابهام‌زدایی و انتقال پیامی واحد و درک تک‌تک بینندگان از آن است.

اما چنین رویکردی در سازوکار روائی نمایش مشکلات عدیده به بار می‌آورد. عمده‌ترین آنها محدودیت نمایشنامه‌نویس در نقل وقایعی بود که در فضاها یا زمان‌های متعدد رخ می‌دهند. اما نمایشنامه‌نویسان از ترفند جالبی استفاده کردند و برای احتراز از تغییر مداوم صحنه با هدف ایجاد توهم واقعیت و پایبند ماندن آنان به اصول وحدت سه‌گانه، کار روایت را بر عهده شخصیت‌ها گذاشتند و، چنانچه پیرنگ داستان تغییر صحنه را برای نقل وقایع روی داده در فضا و زمان دیگری ایجاب می‌کرد، شخصیت‌ها، در همان صحنه واحد و با همان دکور درست همچون فردی داستان‌گو، وقایعی را روایت می‌کردند که در جایی دیگر و زمانی دیگر روی داده بود. بدین‌قرار، شخصیت‌ها بودند که، در گفت‌وگو با یکدیگر، نقش راوی را بر عهده می‌گرفتند و نمایش را به آنچه «داستان در داستان» خوانده شده بدل می‌کردند. بدین‌قرار، نمایش، در همان حال که قید واقعگرایی دارد و به اصول وحدت سه‌گانه پایبند است، وقایعی را نقل می‌کند که در فضاها و زمان‌های متعدد روی داده‌اند.

احمد محمود نیز به این راهبرد روائی تعلق خاطر خاصی دارد یعنی، به جای تغییر دادن مداوم صحنه‌های داستان، در صحنه‌ای خاص توقف می‌کند و راوی لایه نخست، که تا لحظه‌ای راوی بود، یا خودش به گذشته می‌رود یا جایش را به یکی از شخصیت‌ها می‌دهد که، با استفاده از ثابت ماندن صحنه، رخدادهایی را که در فضا و زمان متمایزی به وقوع پیوسته برای یکی دیگر از شخصیت‌ها نقل می‌کند. به عنوان نمونه، در صحنه‌ای که «علی» تصمیم می‌گیرد مجراهای دوران کودکی‌اش را با نام‌های دروغین برای «خالد» نقل کند، خواننده، بر فور، به دلیل شباهت نام «علی» و نام‌های «دروغین» درمی‌یابد که داستان

ماجرای زندگی خود «علی» است. شایسته است به این نکته توجه شود که هرگاه قهرمان/راوی داستان اصلی این راهبرد را اختیار کند، کنش روایی در قالب تک‌گفتار درونی ظاهر می‌شود:

در که بسته می‌شود، یکهو تنهایی را احساس می‌کنم. دارد باورم می‌شود که سرگرد تصمیم جدی گرفته است تبعیدم کند به جزیره بنی‌فرور [...] هوا تیره می‌شود. دست‌هایم را دور قلم‌های پام حلقه می‌کنم. پیشانی‌ام را می‌گذارم رو زانوهایم. یاد گذشته‌ها هجوم می‌آورد. انگار که باد فریاد می‌کشد. انگار که صدای کسانی را می‌شنوم. بعد، رپ‌رپ برخورد پوتین است بر زمین سخت. بعد سکوت، صدای خشک گلنگدن

— حیوان! این طرف

هوای سنگین دلم را خفه می‌کند.

— بتمرگ سر جات!

غروب بود. سر جاهامان نشسته بودیم. تو کامیون تیره بود. (ص ۱۶۱)

راوی، در زندان، به دلیل ترس از تبعیدی سختگیرانه‌تر در محلی باز هم بسته و تنگ‌تر از بندر لنگه، به تأثیر هجوم خاطرات، به گذشته گریز می‌زند. می‌بینیم که زمان نقل لایه نخستین داستان حال است و افعالی همچون می‌شود، می‌کنم، می‌گذارم، می‌آورد... گواه این معنی است. بدین‌قرار، دولایه بودن داستان از طریق زمان افعال نیز آشکار می‌گردد چون راوی، به مجرد بازگشت به گذشته، زمان افعال را تغییر می‌دهد: (غروب بود، نشسته بودیم، تیره بود) و، در قالب تک‌گفتار درونی، از صیغه ماضی استفاده می‌کند. نمونه‌های اینچنینی در جای جای رمان فراوان دیده می‌شود:

صدای چرخ چاه می‌آید. انگار سرم بزرگ شده است [...] انگار که صدای یکنواخت چرخ چاه برایم آشناست. به صدای خشک در آهنی حمام پادگان لشکر دو زرهی می‌ماند [...] نیمه‌های شهریور بود که سر شب هُلْمان داده بودند تو حمام و در را بسته بودند و جلو در مسلسل کاشته بودند و رو بام نگهبان گذاشته بودند. (ص ۲۱۱ و ۲۱۲)

جملات ابتدایی به زمان حال و جملاتی که پس از رجعت به گذشته بیان می‌شود به زمان ماضی روایت شده است.

گفتم که، در رویکرد جغرابویطقای، حواس پنج‌گانه در درک ذی‌نقش‌اند. راوی داستان یک شهر از همه حواس برای وصف فضاها و پیوستگی آنها استفاده می‌کند. اما،

به دلیل اهمیت بوطیقای انزوا و تنهائی راوی، در عموم موارد به هنگام بازگشت به گذشته، طبیعی است که حس شنوایی نقش مهمی بر عهده می‌گیرد. در دو نمونه‌ای که نقل شد، رجعت به گذشته هر بار با صدایی دیگر قرین است. راوی، در مثال نخست، می‌گوید «انگار صدای کسانی را می‌شنوم» یا صدای «رپ رپ پوتین» را می‌شنود و، در مثال دوم نیز، این «صدای چرخ چاه» است که زمان حال روایت را به گذشته پیوند می‌دهد و همان ساختاری را می‌سازد که آن را «داستان در داستان» خواندیم.

دیدیم که، در داستان یک شهر، با تعدد راوی مواجهیم. به جز «خالد» یعنی شخص اول همچنین راوی داستان، راویان دیگر (علی، شریفه، خورشیدکلاه...) نیز هستند که، به تناوب، نقل داستانی در دل داستان اصلی را بر عهده دارند. این راویان، هریک به طریقی، با معضل انزوا دست و گریبان‌اند. اما توجه داشته باشیم که تنها قول باورکردنی قول «خالد» است. «علی» به هنگام نقل داستانش، پیش از هر چیز، نام شخصیت‌ها را تغییر می‌دهد یعنی وانمود می‌کند که این داستان داستان او نیست. بدین سان، مشخص نیست چه پاره و چه سهمی از آن واقعیت دارد و چه سهمی خیالبافی است. این معنی در گفته‌های «شریفه» نیز مصداق دارد که، در نقل داستان زندگیش، گاهی می‌گوید ازدواج کرده گاهی می‌گوید نکرده، گاهی طلاق گرفته گاهی نگرفته؛ یک بار می‌گوید در فلان شهر بوده، بار دیگر می‌گوید به آن شهر سفر نکرده... نویسنده تلویحاً به خواننده می‌فهماند که در جمع این راویان، تنها قول شخص اول اعتبار دارد.

نکته دیگری که درباره واقعه‌گرایی احمد محمود از طریق رویکرد جغرابوطیقای به ذهن متبادر می‌شود آن است که او، صرف نظر از قیود خواسته یا ناخواسته تأثیر کلاسیک، به اقتضای اختیار بوطیقای انزوا، از شاکله‌های اساسی مکتب رمانتیسیم نیز در کارش بهره می‌جوید. البته چنین ملغمه‌ای از مکاتب گوناگون، در آثار بسیاری از نویسندگان برجسته (بینوایان، شاهکار گمنام، باباگوریو، زمین...) مشاهده می‌شود. در بینوایان، که با تصویر دقیقش از انقلاب فرانسه اثری واقعگرا شمرده می‌شود، در توصیفی که از ژان والژان به دست می‌دهد نشانه‌های آشکاری از رمانتیسیم همچون تنهایی و انزوا و سرخوردگی نیز به چشم می‌آید. در شاهکار، اثر امیل زولا، نویسنده شخص اول داستان را که از روی زندگی واقعی پُل سزان، نقاش امپرسیونیست قرن نوزدهم، گرفته‌برداری شده،

درست همچون ژان والژان، تنها و منزوی و سرگردان و مطرود وصف می‌کند. در باباگوریو نیز - که، در همه جا، بر بعد واقعگرایانه‌اش تأکید شده، خود باباگوریو مردی است تنها و مردم‌گریز و منزوی و البته مطرود. در نتیجه، واقعگرا بودن اثر مانع آن نیست که بتوان، در آن، عناصری همچون با شاخصه‌های مکاتب ادبی دیگر سراغ گرفت. چنانچه از این دیدگاه به داستان یک شهر بنگریم، خواهیم دید که این اثر شهره به واقعگرایی نیز ابعاد دیگری دارد. حال این پرسش مطرح می‌شود که چرا پژوهشگران ایرانی - چنانکه پیشتر، در بخش زمینه پژوهش همین تحقیق، نیز اشاره شد - تنها بر بعد واقعگرایی اثر او تأکید دارند؟ در داستان یک شهر، از همان ابتدا، با نشانه‌هایی مواجهیم که با شاکله‌های اصلی مکتب رمانتیسیم (اهمیت طبیعت، نقش تنهایی یا انزوا، روایت اول شخص همچنین سرگردانی) همخوان است. این خصال بارز به داستان یک شهر، در جنب برخورداری از ویژگی‌های واقعگرا، بعدی رمانتیک و شاعرانه می‌دهند. در نتیجه، بوطیقای انزوا، نه تنها شناسنامه داستان یک شهر که - با نقل زندگی «خالد» به عنوان نماد مبارزه شکست‌خوردگان سیاسی بعد از کودتای ۲۸ مرداد - یادآور نخستین نسل از نویسندگان و روشنفکران رمانتیک دوره پس از وقوع انقلاب کبیر فرانسه نیز هست. همین سرخوردگی سیاسی بود که به پیدایش مکتب رمانتیسیم در فرانسه و گرایش روشنفکران به تنهایی و مردم‌گریزی و انزوا منتهی شد. داستان یک شهر نیز، درست همچون بسیاری از رمان‌های واقعگرایی قرن نوزدهم فرانسه، ردی از رمانتیسیم را در خود نهفته دارد.

۵ نتیجه

دیدیم که مضمون اصلی داستان یک شهر انزواست و نویسنده چنان و چندان در جای جای اثرش بر این مضمون تأکید دارد که می‌توان از آن با عنوان بوطیقا یاد کرد. رابطه موجود میان مفهوم انزوا و فضا و مکان نیز ما را بر آن داشت که، با توجه بر رویکرد جغرابوطیقا، این رمان را بررسی کنیم و ببینیم چگونه بوطیقای انزوا در آن امتداد می‌یابد، بر کل فضای داستان سایه می‌افکند، در نحوه پرداخت شخصیت‌ها جلوه‌گر می‌شود و، در نهایت، بر راهبرد روایی نویسنده اثر می‌گذارد. دیدیم که ساختار داستان متشکل است از دو لایه روایی مبتنی بر دو کانون‌شدگی. زمان غالب در نقل لایه اول زمان حال است، شامل

وقایعی که در بندر لنگه یعنی نشان محدودهای بسته روی می دهد. نشان محدودهای دیگر - قهوه خانه و زندان و پشته - به راوی فرصت می دهند تا از زمان حال فاصله گیرد و گذشته را بازبینی کند. هنر داستان پردازی احمد محمود در ایجاد پیوند میان این دو لایه روایی است. انزوای شخصیت راوی کاری می کند تا گذشته پیش چشم خواننده رمزگشایی شود و پیوند مستقیمی میان صفحات نخستین و پایانی شکل گیرد. رابطه تنگاتنگ مفهوم انزوا و اندیشه رمانتیک ما را مجاز می سازد، در این رمان، صرف نظر از جنبه های انکارناپذیر رئالیستی آن، نشانه هایی نهفته از رمانتیسم ببینیم. رویکرد جغرابوطیقای فرصتی به دست داد تا صحت این نظر ثابت شود. از سوی دیگر، از حیث شخصیت پردازی، دریافتیم که انزوا، نه تنها در وجود شخص اول داستان، «خالد»، بلکه در شخصیت های دیگر نیز، به درجات گوناگون، نمودار می شود. این شخصیت ها اسیر فضایی بسته اند. «علی» سرباز است و باید خدمتش را در این شهر دورافتاده بگذرانند. «شریفه» دختری بدکاره و غیر بومی است که تصمیم می گیرد، در فضای بسته بندر لنگه درون اتاقی مخروبه، بی همدمی دایمی، با تنهایی خویش کنار بیاید. «خالد» نیز در تبعید است و تنها راه گریزش انزوایی است که هر آن شدید و شدیدتر می شود. شخصیت های داستان با هم دوست اند و اوقات زیادی را با یکدیگر سپری می کنند؛ اما هر کدام در حباب تنهایی خویش محبوس اند و گذشته رازآلودی دارند که نمی توانند با دیگری در میان نهند. داستان یک شهر، به واقع، چیزی نیست جز داستان تنهایی شخصیت ها در دل جمع که، با قلم شیوای احمد محمود، در قالب بوطیقای انزوا ساخته و پرداخته شده است.

منابع

- بالایی، کریمستف، پیدایش رمان فارسی، ترجمه مهوش قدیمی و نسرين خطاط، انتشارات معین و انجمن ایران شناسی فرانسه در ایران، تهران ۱۳۷۸، بخش های ۲ و ۳.
براهنی، رضا، «کلید و زمان رمان»، نکاپو، ش ۸ (۱۳۷۱)، ص ۷۷-۸۳.
محمود (۱)، احمد، داستان یک شهر، انتشارات معین، تهران ۱۳۸۱.
_____ (۲)، همسایه ها، امیرکبیر، تهران ۱۳۵۳.

GENETTE, G. (1972), *Figures III*, le Seuil, Paris.

WHITE, K. (1994), *Le Plateau de l'albatros, Introduction à la géopoétique*, Grasset, Paris.



انواع اختصارسازی در زبان فارسی

آبتین گلکار (عضو هیئت علمی دانشگاه تربیت مدرس)

فرض اولیّه مقاله حاضر آن است که، در اغلب پژوهش‌هایی که تاکنون درباره اختصارسازی در زبان فارسی صورت پذیرفته و نمونه‌هایی از مهم‌ترینشان در فهرست منابع آمده است، یک نکته مهم نادیده گرفته شده و آنکه در آنها دو نوع اختصارسازی دارای تفاوت ماهوی متمایز نشده‌اند. منظور تمایز اختصارسازی شکلی یا نوشتاری صرف است از اختصارسازی گفتاری-نوشتاری یا واژه‌ساختی، نکته‌ای که از جمله در زبان‌شناسی روسی (زبانی که اختصارسازی در آن کاربرد و قابلیت‌های بسیار گسترده‌ای دارد) رعایت شده است.

بسیاری از مثال‌های موجود در مقالات یادشده فقط در نوشتار کاربرد دارند به این معنا که هرگوشور زبان در خواندن آنها صورت کاملشان را به زبان می‌آورد یا در دل می‌خواند. مانند نشانه‌های «ع»، «ق م»، «الخ»، «حص» که فقط در نوشتار به این شکل تبدیل می‌شوند و در خواندن به صورت کامل «علیه‌السّلام»، «قبل از میلاد»، «الی آخر»، «صفحات» درمی‌آیند. مقایسه کنید با نمونه‌هایی مانند «هما»، «ساواک»، «شابک» که هم در گفتار و هم در نوشتار به همین صورت ظاهر می‌شوند و بسیاری از فارسی‌زبانان ممکن است اصلاً از صورت کامل آنها بی‌اطلاع باشند.

دلیل آنکه به نظر می‌رسد باید این دو گونه اختصارسازی را متمایز ساخت و روش‌های ساخت هریک را جداگانه بررسی کرد، پیش از هر چیز، آن است که آنها به حوزه‌های جداگانه‌ای از دانش زبان‌شناسی تعلق دارند. در واقع، اختصارسازی گفتاری-نوشتاری ذیل دانش واژه‌سازی بررسی می‌شود و یکی از روش‌های ساخت واژه‌های نو به شمار می‌آید. به همین دلیل، از این پس در مقاله حاضر از اصطلاح اختصارسازی واژه‌ساختی برای دلالت به این دسته از اختصارات استفاده خواهد شد. صورت مختصرشده‌ای که از این راه به دست می‌آید و به کار می‌رود همه ویژگی‌های لازم و بنیادین واژه را داراست، در حالی که با کوتاه کردن تنها صورت نوشتاری یک واژه یا ترکیب هیچ واژه جدیدی به گنجینه واژگان زبان افزوده نمی‌شود زیرا اختصارات نوشتاری فاقد یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های واژه یعنی صورت آوایی و قابلیت تلفظ‌اند. لذا این‌گونه اختصارات صرفاً در حوزه کتابت درخور مطالعه و بررسی‌اند نه در مبحث واژه‌سازی.

گذشته از این تفاوت بنیادین و نظری، در عمل نیز نکات ظریفی وجود دارد که، بر پایه آنها، به نظر می‌رسد تفکیک نشدن این دو نوع اختصار موجب پراکندگی آراء و یکدست نشدن قواعد و ضوابط اختصارسازی می‌شود. برای مثال، در میان انواع روش‌های اختصارسازی، که در جزوه اصول و ضوابط واژه‌گزینی فرهنگستان زبان و ادب فارسی بر شمرده شده‌اند سه روش اختصار یک حرفی، ترخیم، و فشرده‌سازی صرفاً در مورد اختصارات نوشتاری به کار می‌روند و نمی‌توان از آنها در فرایند واژه‌سازی و، به تبع آن، واژه‌گزینی استفاده کرد. از این رو ذکرشان در این جزوه زائد می‌نماید ضمن آنکه، در حالت کنونی، میان روش‌های یادشده با همپوشانی نیز روبه‌رو هستیم. مثلاً روش ساخت صورت اختصاری «اُکسل» به جای عبارت «اکسیژن محلول» را طبق تعریف ارائه‌شده در جزوه می‌توان فشرده‌سازی نیز دانست (بخش‌هایی از میان عبارت حذف شده است، همان‌گونه که در اختصار نوشتاری «الخ» به جای «الی آخر» دیده می‌شود)، در حالی که بنا به نظر صحیح سیدمهدی سمائی، ساخت واژه «اُکسل» براساس یکی از حالت‌های روش سرواژه‌سازی (انتخاب بخشی از کلمات) انجام پذیرفته است (← سمائی، ص ۱۳۲). یا مثلاً مشخص نیست

چرا «ک.م.م.» (کوچک‌ترین مضرب مشترک) را باید نمونه اختصارسازی چندحرفی به شمار آورد و «نک» (نگاه کنید) را نمونه ترخیم (اصول و ضوابط واژه‌گزینی، ص ۳۹). با تفکیک اختصارهای گفتاری-نوشتاری از اختصارهای نوشتاری صرف و روش‌های ساخت هریک از آنها این تداخل و همپوشانی نیز رفع می‌شود.

دو تفاوت دیگر نیز می‌توان میان این دو گروه اختصارات سراغ گرفت: صورت اولیه در اختصارهای واژه‌ساختی باید دست کم دو واژه باشد، حال آنکه، در اختصارهای نوشتاری، ممکن است فقط یک واژه باشد، مانند «خ» به جای «خیابان». گذشته از آن، به نظر می‌رسد اختصار واژه‌ساختی پدیده‌ای است نسبتاً جدید و در متون کهن نشانی از آن یافت نمی‌شود، در حالی که اختصار نوشتاری سابقه دیرینه دارد و نمونه‌های آن را می‌توان در کتیبه‌ها و سکه‌های به‌جامانده از دوران باستان نیز یافت. (← زاهدی، ص ۳۹-۴۰)

طبقه‌بندی تفکیکی اختصارات واژه‌ساختی و نوشتاری زبان فارسی

با توجه به آنچه گفته شد و با در نظر گرفتن تجربه‌های پیشین، می‌توان طبقه‌بندی زیر را برای تعریف انواع اختصارات زبان فارسی و روش‌های کوتاه‌سازی پیشنهاد کرد:
کلیه اختصارات زبان فارسی در دو بخش گرد می‌آیند:

الف. اختصارات واژه‌ساختی

این بخش نوعاً اختصاری را در برمی‌گیرد که تلفظ و صورت مکتوب آن تفاوت دارد و، در گفتار، همان صورت اختصاری به کار می‌رود. با این‌گونه اختصار عملاً واژه تازه‌ای ساخته می‌شود که همه ویژگی‌های بنیادین واژه را داراست؛ مثلاً به یکی از مقولات واژگانی (اسم، صفت، ...) تعلق دارد و در جمله نقش نحوی مستقل ایفا می‌کند.
روش‌های ساخت این دسته از اختصارات به شرح زیر است:

۱. آغازسازی- از این روش در برخی از منابع با نام «اختصارسازی چندحرفی» یاد شده است (← اصول و ضوابط واژه‌گزینی، ص ۳۹؛ طباطبایی، ص ۱۲). اما اصطلاح «آغازسازی» که در مقاله سمائی به کار رفته است، هم از لحاظ قابلیت‌های ترکیبی و اشتقاقی و هم از نظر

همخوانی ظاهری و ساختاری با دو روش بعدی اختصارسازی واژه‌ساختی (سرواژه‌سازی و آمیزه‌سازی)، گزینه مناسب‌تری به نظر می‌رسد. در این روش صورت اختصاری از چند حرف که هر کدام جداگانه تلفظ می‌شوند و معمولاً حرف اول واژه‌های یک عبارت‌اند، ساخته می‌شود (طباطبایی، ص ۱۲)، مانند «ک.م.م.» «کوچک‌ترین مضرب مشترک». این اختصارات، در بسیاری از حالات، ممکن است به صورت کامل نیز خوانده شوند؛ اما از آنجا که صورت اختصاری و حرف‌به‌حرف آنها؛ مثلاً، در این حالت خاص، [ke mim mim] نیز در میان عامۀ گویشوران رواج کامل دارد، ذیل گروه اختصارسازی چندحرفی طبقه‌بندی شده‌اند. اختصاراتی هم که به همین شکل با حروف زبان‌های دیگر ساخته شده‌اند، در همین دسته جای می‌گیرند، مانند «د.د.ت.» «تی.ان.تی.»، «سی.سی.یو.» «ان.تی.پی.»، «کا.گ.ب.» «پی.بی.سی.»، «اچ.آر.» «سی.وی.»، «یو.وی.»، «وی.آی.پی.».

سمائی به درستی اشاره کرده است که گرایش به این روش در زبان فارسی چندان شایع نیست و فارسی‌زبانان اغلب تمایل دارند تا با قرار دادن مصوتی در میان صامت‌های نخستین کلمات، عملاً به جای آغازسازی از سرواژه‌سازی استفاده کنند. حتی، در موارد نسبتاً کم‌شمارِ آغازسازی‌های فارسی نیز، موارد عدول از قاعده کلی انتخاب حروف نخست واژه‌های یک عبارت، به نسبت زبان‌های دیگر، بیشتر است، مانند «آ.ب.» (آموزش و ببنیاد).

البته باید توجه داشت که، در سال‌های اخیر، شمار آغازسازی‌های وام‌گرفته از زبان انگلیسی در حوزه فناوری‌های نوین مانند رایانه و تلفن همراه رشد سریع و فزاینده‌ای داشته است و واژه‌هایی با این ساختار، در گفتار مردم به‌ویژه نسل جوان، فراوان به کار می‌رود مثل «اس.ام.اس.» «آی.پی.»، «آی.تی.»، «سی.پی.یو.»، «یو.اس.پی.»، «دی.وی.دی.»، «ال.ای.دی.»، «پی.اس.پی.»، «اچ.تی.ام.ال.» که تقلید محض از کاربرد بیگانگان است. ضمناً برخی از این سرآغازها ممکن است با واژه‌های کاملی نیز ترکیب شوند، مانند «اس.دی.کارد.»، «پی.اس.فور.».

نکته دیگر مربوط به درست‌نویسی این نوع اصطلاحات است. بنابه قواعد رایج در زبان انگلیسی، در این حالات، پس از هر حرف باید نقطه گذاشته شود و آن،

در بسیاری از نشریات و کتاب‌های علمی و عمومی فارسی، به‌ویژه در آغازسازی‌های گرفته‌شده از زبان‌های بیگانه، انجام می‌شود، در حالی که از جزوه اصول و ضوابط واژه‌گزینی چنین برمی‌آید که نیازی به گذاشتن نقطه پس از حرف آخر نیست، یعنی باید نوشت «ک.م.م»، و نه «ک.م.م.» بد نیست فرهنگستان در ویراست‌های بعدی جزوه اصول و ضوابط واژه‌گزینی نظر خود را با تأکید و تصریح بیشتری بیان کند. ضمن آنکه در نگارش مواردی مانند «اس. دی‌کارد» و «پی.اس.فور» قرار دادن نقطه پس از آغازه آخر (یعنی «اس.دی.کارد» و «پی.اس.فور») به تعیین مرز آغازسازی کمک می‌کند.

۲. سرواژه‌سازی- در این روش نیز معمولاً، اما نه همیشه، حروف اول واژه‌های یک عبارت به هم می‌پیوندند و واژه جدیدی می‌سازند که هم در تلفظ و هم در نگارش، به خلاف آغازسازی‌ها، نه به صورت حروف جداگانه بلکه به صورت یک واژه معمولی فارسی با سیلان پیوسته آواها ظاهر می‌شوند؛ مانند «اتکا» (اداره تدارکات کارمندان ارتش)، «پهپاد» (پرنده هدایت‌پذیر از دور)، «سمپاد» (سازمان ملی پرورش استعدادهای درخشان). در ساختار اغلب این اختصارات، یکی از مصوت‌های *u*، *i*، *â* وجود دارد که تلفظ را راحت‌تر می‌کند. ضمناً در حالات کم‌شمارتری مانند «سَمَن» (سازمان مردمنهاد) و «سَمَت» (سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها) نیز با مصوت *a* ساخته شده‌اند. ظاهراً سهولت در تلفظ این‌گونه اختصارات باعث شده است که، از جانب گویشوران زبان فارسی، نسبت به آغازسازی‌ها، با مقبولیت به مراتب بیشتری روبه‌رو شوند. افزون بر آن، در بسیاری از حالات، برخی آواها هرچند حرف آغازین واژه‌های عبارت اولیه نیستند، صرفاً برای ساده کردن تلفظ یا خوش‌آهنگ‌تر کردن صورت اختصاری وارد ساختار سرواژه شده‌اند، مانند *u* و *â* در «چوکا» (چوب و کاغذ)، *b* و *â* در «آبغا» (آب و فاضلاب)، یا *r* در «برجام» (برنامه جامع اقدام مشترک).

باز باید از شمار درخور توجهی از سرواژه‌های بیگانه یاد کرد که وارد زبان فارسی شده و رواج گسترده یافته‌اند؛ مانند «یونسکو»، «فیفا»، «ایتار تاس» (خبرگزاری روسیه)، «ایدز»، «اسپم»، «لیزر». در نمونه‌های نادر، هردو صورت اختصاری آغاز و سرواژه برای نام واحد ممکن است در زبان فارسی کاربرد داشته باشد، مانند «سی.آی.ای» و «سیا».

سرواژه‌ها نیز ممکن است با کلمات کامل ترکیب شوند و واژه‌های تازه به وجود آورند، مانند «صایران»، «پین‌گد».

۳. آمیزه‌سازی- در این روش «بخش‌هایی از دو واژه، و گاهی بیش از دو واژه، حذف می‌شود و پاره‌های به‌جامانده در هم ادغام می‌شوند و واژه جدید می‌سازد» (طباطبایی، ص ۳)، مانند «کاجیران» (کارخانه چرخ خیاطی ایران)، «توانیر» (تولید و انتقال نیرو)، «هوانیروز» (هواپیمایی نیروی زمینی)، «مادیان» (ماشین‌های اداری ایران)، «مکاترونیک» (مکانیک، کامپیوتر، الکترونیک). آمیزه‌هایی ساخته شده با همین روش در زبان‌های خارجی نیز در زبان فارسی کاربرد دارند: «اینترنت»، «کامسامول»، «کالخوز».

ب. اختصارات نوشتاری

این نوع اختصارات تنها در نوشتار ظاهر می‌شوند و هنگام خواندن صورت کامل آنها تلفظ می‌شود، مانند «الخ»، «ع»، «صص». در اینجا عملاً واژه تازه‌ای ساخته نمی‌شود. از این رو، این اختصارات را باید در مباحث مربوط به آیین نگارش بررسی کرد و نه در مبحث واژه‌سازی. لذا، همچنان‌که پیشتر گفته شد، به نظر می‌رسد شایسته باشد، در ویرایش‌های بعدی اصول و ضوابط واژه‌گزینی سه روش اختصارسازی تک‌حرفی، ترخیم و فشرده‌سازی، که بیرون از حوزه واژه‌سازی قرار می‌گیرند، تماماً از این جزوه حذف شوند. این‌گونه اختصارها، از آنجا که وارد دستگاه واژگان زبان فارسی نمی‌شوند، نسبت به اختصارهای واژه‌ساختی ماهیت قراردادی نیرومندتری دارند و همانند شواهد مندرج در فهرست اختصارات فرهنگ‌ها ممکن است بسیار متنوع و گریزان از تن دادن به یک‌دست‌سازی باشند. با این حال، می‌توان چند روش اصلی را برای ساخت صورت‌های اختصاری نوشتاری نشان داد:

۱. استفاده از یک حرف به جای یک واژه یا عبارت، مانند «خ» (خیابان) یا «ع» (علیه‌السلام). در نمونه‌هایی کم‌شمار ممکن است تکرار این حرف دلالت بر صیغه جمع کند، مانند «صص» (صفحات)، «کک» (کتاب‌ها). تک‌حرف اختصار نوشتاری اغلب همان حرف آغازین واژه یا عبارت است. امّا، در مواردی نیز ممکن است این‌گونه نباشد، مانند «ل» به جای

«شمال» در دائرة المعارف فارسی مصاحب. در مورد استفاده از نشانه نقطه پس از حرف اختصاری اتفاق نظر وجود ندارد اما به نظر می‌رسد در شیوه‌نامه‌های نگارشی نهادهای فرهنگی معتبر معاصر گرایش غالب به نگذاشتن نقطه است.

۲. استفاده از یک حرف از هر یک از اجزای تشکیل دهنده واژه مرکب، (مانند «س م» به جای «سانتی‌متر») یا یک حرف از هر یک از واژه‌های تشکیل دهنده یک عبارت، مانند «نک» به جای «نگاه کنید»، «ش ش» به جای «شماره شناسنامه»، «پ م» به جای «پیش از میلاد». همچنین که در دو نمونه یادشده دیده می‌شود، قاعده مشخصی برای نگارش متصل یا منفصل حروف اختصاری این دسته وجود ندارد و بیشتر به مقتضای سلیقه یا عرف عمل می‌شود. در استفاده از نشانه نقطه پس از حروف اختصاری نیز همانند دسته قبل، اتفاق نظر وجود ندارد اما به نظر می‌رسد گرایش غالب نگذاشتن نقطه باشد. در متون علمی گاه ممکن است اعداد نیز در اختصارات این دسته (و نیز اختصارات تک‌حرفی) به خدمت گرفته شوند، مانند «م^۲» (متر مربع) یا «س م^۳» (سانتی‌متر مکعب).

۳. استفاده از چند حرف متوالی از بخشی از واژه یا عبارت، مانند «ویر» (ویرگول)، «عت» (ساعت)، «انگل» (انگلیسی).

۴. استفاده از حروفی دور از یکدیگر که بدون قاعده مشخصی از پاره‌های واژه یا عبارت انتخاب شده‌اند، مانند «نخ» (تاریخ)، «الخ» (الی آخر)، «قس» (قیاس کنید با)، «خ ل» (نسخه بدل).

چند نکته تکمیلی

در پایان، ذکر چند نکته تکمیلی ضروری به نظر می‌رسد.

نخست آنکه، در برخی از موارد، تعیین مرز دقیق میان اختصارات واژه ساختی و نوشتاری دشوار می‌نماید از این رو که اختصارات نوشتاری ممکن است، بر اثر کاربرد فراوان، به اختصارات واژه ساختی بدل شوند یعنی درگفتار به همان صورت اختصاری بر زبان آیند. مثلاً صورت اختصاری نام افراد، که بنا به ماهیت خود باید در زمره اختصارات نوشتاری قرار گیرد، در فارسی گاه به همان صورت اختصاری تلفظ می‌شود و شنیدن عباراتی مانند «ه.الف.سایه» (he-alef-sâye) یا «میم.آزاد» (mim-âzâd) برای گویشوران

غریب نمی‌آید هرچند مثلاً ترکیبی همچون «قاف.امین‌پور» (yâf-aminpur) دیگر این‌گونه نیست.

دیگر آنکه مجموعه اختصارسازی‌های زبانی به دو گروه یادشده محدود نیست. مثلاً بر اساس قواعد و گرایش‌های موجود در نظام آوایی زبان ممکن است، به صور گوناگون، بخشی از واژه یا عبارتی حذف یا کوتاه گردد. فرایندهای «حذف^۱» و «حذف هجا^۲» در علم آواشناسی کاملاً شناخته شده‌اند و تفاوت‌های ماهوی با اختصارسازی‌های واژه‌ساختی یا نوشتاری دارند. شاید مهم‌ترین تفاوت آن باشد که، به خلاف آن دو نوع اختصارسازی، به شکل طبیعی و تقریباً ناخودآگاه پدید می‌آیند و علت بروزشان ثقیل بودن برخی ترکیب‌های آوایی است و نه تمایل به کوتاه کردن واژه یا عبارت. مانند حذف t در واژه‌هایی مانند «دسترس» یا «پستیچی». این‌گونه حذف‌های آوایی نیز قابلیت واژه‌ساختی ندارند و، با حذف آوا و کوتاه شدن واژه، واحد واژگانی تازه‌ای پدید نمی‌آید. بر این اساس، به نظر می‌رسد برخی از مثال‌هایی که طباطبایی در فرهنگ توصیفی دستور زبان فارسی ذیل مدخل «آمیزه‌سازی» آورده است (طباطبایی، ص ۳)، مانند تبدیل «داور» به «دور» یا «سپیدار» به «سپیدار» و نمونه‌های تاریخی دیگری مانند تبدیل «اشتر» به «شتر» و «نامک» به «نامه» (← حق‌شناس ص ۱۵۷) بیشتر به مقوله حذف آواشناختی مربوط باشد. دلیل دیگری که می‌توان بر این مدعا آورد تأکید دوباره بر جدید و متأخر بودن پدیده اختصارسازی واژه‌ساختی است.

نوع دیگری از اختصارات زبانی، که به‌خصوص در زبان فارسی رواج گسترده‌ای دارد و در بسیاری از زبان‌های پرکاربرد جهان به این شدت و وفور دیده نمی‌شود، کوتاه کردن کلمات در سبک محاوره‌ای است. نمونه‌هایی مانند «اتول» به جای «اتومبیل»، «ابی» به جای «ابراهیم»، «پونص» به جای «پونصد»، «بشین» به جای «بشین» در این مقوله جای می‌گیرند. به نظر می‌رسد باز، در اینجا با ساخت واژه‌ای جدید روبه‌رو نیستیم و صرفاً شکلی جدید از یک واژه پدید آمده است که در سبک و مرتبه‌ای خاص از زبان (محاوره) کاربرد دارد. برخی از مثال‌هایی که در پژوهش‌های پیشین درباره اختصارات زبان فارسی آورده

1) elision

2) hapology

شده‌اند نیز بهتر است در این دسته طبقه‌بندی شوند چون، هرچند تلفظ مستقل دارند و ظاهرشان مانند اختصار واژه‌ساختی است، تنها در گروه‌های حرفه‌ای یا اجتماعی خاص و به صورت خودمانی کاربرد دارند، مانند استفاده از «ویر» به جای «ویرگول» در جمع ویراستاران، «آز» به جای «آزمایشگاه» در جمع دانشجویان یا پزشکان و شیمیدانان، «بی‌تا» به جای «بی‌تاریخ [نشر]» در میان کتابداران و ویراستاران. چنین نمونه‌هایی، تا زمانی که رواج عام پیدا نکرده‌اند، قاعدتاً باید در زمره اختصارات محاوره‌ای یا ژارگنی قرار گیرند اما اگر همانند «ک.م.م» کاربرد گسترده یافتند، می‌توان آنها را واژه‌های نو و مستقل به شمار آورد و در گروه اختصارات واژه‌ساختی جای داد. روش‌های ساخت این‌گونه صورت‌های کوتاه‌شده محاوره‌ای و ژارگنی بسیار متنوع و تدوین قواعد آن نیازمند جمع‌آوری و تحلیل نمونه‌های فراوان است که پژوهشگرانی فعال در زمینه زبان محاوره‌ای باید به آن بپردازند.

منابع

- اصول و ضوابط واژه‌گزینی (ویرایش سوم)، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، تهران ۱۳۸۸.
- حق‌شناس، علی محمد، آواشناسی (فونیتیک)، چاپ دوم، آگه، تهران ۱۳۸۶.
- زارعی دانشور، علی، «دو نظر درباره اختصار در زبان فارسی»، نامه پارسی، سال ۶، ش ۴، ص ۱۷-۲۲.
- زاهدی، کیوان؛ شریفی، لیلا، «قدمت اختصارسازی در زبان فارسی»، زبان‌پژوهی، سال ۲، ش ۴ (بهار و تابستان ۱۳۹۰)، ص ۳۳-۵۰.
- سمائی، سید مهدی، «سرواژه‌سازی در زبان فارسی و سرواژه‌های مصوب فرهنگستان زبان و ادب فارسی»، نامه فرهنگستان، دوره دوازدهم، ش ۱، شماره مسلسل ۴۵، ص ۱۲۸-۱۳۳.
- طباطبایی، علاء‌الدین، فرهنگ توصیفی دستور زبان فارسی، فرهنگ معاصر، تهران ۱۳۹۵.
- کافی، علی، «اختصارات و زبان فارسی»، نشر دانش، ش ۶۵ (مرداد و شهریور ۱۳۷۰)، ص ۱۳-۲۳.



ساختارشکنی با چند نمونه از مصداق آن در غزل حافظ

رضا قنادان (آرلینگتن، ویرجینیا، اوگوست ۲۰۱۶)

ساختارشکنی، در قاموس دریدا Derrida، فیلسوف معاصر فرانسوی، معنای ظریفی دارد. به زعم او، ساختارشکنی در شرایطی رخ می‌دهد که ناخودآگاه شاعر، بی‌خبر، وارد میدان می‌شود و ساختار صوری منسجم متن را به هم می‌ریزد و فضای آن را یکسره دگرگون می‌سازد. خوانش دقیق این رویداد را نادیده نمی‌گذارد و، با توجه به آن، وحدت را در لایه زیرین متن سراغ می‌گیرد.

ساختارشکنی^۱ شیوه‌ای است برخاسته از ضرورتی همخوان با مقتضیات دوران پست‌مدرن که، به جای برجسته ساختن ویژگی‌های اعتلا بخش متن ادبی، در راستای ویران ساختن آن عمل می‌کند. از این رو، رواج آن، در بینش ادبیات فارسی برخلاف بسیاری دیگر از بینش‌های انتقادی غرب، دور از منطق و فاقد هدفی سازنده جلوه‌گر می‌شود. ساختارشکنان خود این شیوه برخورد را تلاشی سازنده می‌یابند که سنجی از خوانش متن‌های ادبی را مطرح می‌سازد.

1) deconstruction

آنچه در پی می‌آید ناظر به آن است که معنای ساختارشکنی را در مفهوم غربی آن مبتنی بر مصداقی چند از آن در غزل حافظ نشان دهد. اهمیت حضور حافظ در این بررسی دست یافتن او بر وسعت دید زیباشناسانه است که امکان می‌دهد هر نوع دیدگاه انتقادی را از جمله دیدگاهی مانند آنچه در این مقال مطرح است در پیوند با غزل‌های نغز او بیازماییم.

در این نوشته، نخست به بررسی زبان از منظر ساختارگرایی^۲ و پس‌اساختارگرایی^۳ می‌پردازیم سپس حاصل این بحث را در چند غزل از حافظ به کار می‌گیریم. این روند ایجاد می‌کند، در آغاز، از پدیده جریان‌سازی یاد کنیم که، در اوایل قرن بیستم، در حیات فرهنگی مغرب‌زمین ظهور کرد. پیش از ظهور این پدیده، که از آن به عنوان انقلاب زبان‌شناسی یاد می‌شود، ذهنیت حاکم بر فرهنگ‌های غربی اومانیزم بود. بنابراین ذهنیت، انسان در جهانی زندگی می‌کند که بیرون از ادراکات ذهنی او جا دارد و از رهگذر حواس پنجگانه دریافت می‌شود. به گفته مری کلیگز^۴،

در نظر متفکر اومانیزم، جهان بر پاشنه چیزی می‌چرخد که به وسیله انسان صورت می‌گیرد، جلوه‌گر می‌گردد، و احساس می‌شود، از ذهن انسان می‌گذرد و به دست او تولید می‌شود. هرکس دارای هویتی یا «خود» مشخص است که مختص اوست. در عین حال، عناصری مشترک و جهانی به صورت جزئی از موقعیت وجودی انسان را در خود نهفته دارد. «خود» حس هویت ما را پدید می‌آورد که به ما می‌فهماند، به عنوان یکی از اعضای گروه فرهنگی، چه جایگاهی داریم. «خود» در قالب معنا و حقیقت و دانش جا دارد. (Klaqes, p.50)

بر همین منوال، واژه‌ها نیز برخوردار از جوهری درونی و ثابت‌اند که معنا از آن سرچشمه می‌گیرد. بنابراین معنا مقوله‌ای است برون از انسان که به چیزی در جهان خارج اشارت دارد و واژه‌ها ترجمان آن‌اند. از این دیدگاه، زبان ابزاری است نمادین که جهان برون را بازتاب می‌دهد.

انقلاب زبان‌شناسی، که با اندیشه‌های فردینان دوسوسور^۵، زبان‌شناس سوییسی، به بار آمده بود، این ذهنیت را دگرگون ساخت و چشم‌اندازی از زبان را پیش کشید که

2) structuralism

3) post-structuralism

4) Mary, Klaqes

5) Ferdinand, de SAUSSURE

واژه‌ها را، به جای نهاد، در مقام نشانه^۶ با دو رویه^۷ دال و مدلول^۸ متصور ساخت. این شناخت پنجره‌ای به سوی زبان گشود که نسبت میان معنا و واژه را وارونه ساخت. در ذهنیت اومانستی، معنا مقوله‌ای مستقل و مقدّم بر زبان تلقی می‌شد که بر ذات ثابت یا جوهر درونی اشیاء دلالت دارد. با رو آمدن زبان‌شناسی، نسبتی پدیدار شد که واژه‌ها را از هرگونه خصلت ذاتی که سبب جذب آوای ویژه‌ای شود تهی ساخت. در این نظرگاه، معنای هر واژه یا مدلول هر دالّی صرفاً در تمایزی شناخته شد که آن مدلول با سایر مدلول‌های موجود در زبان خاص دارد. بنیادی‌ترین اصل حاکم بر بینش سوسور را در این جمله از او می‌بینیم که «در زبان تنها تمایزها وجود دارند» (de SAUSSURE, p.118).

انقلاب زبان‌شناسی حاصل کتابی حاوی تقریرات سوسور بود که، پس از درگذشت وی، به دست دانشجویانش، در سال ۱۹۱۶ با نام درسی در زبان‌شناسی عمومی^۹ انتشار یافت. اما آنچه این انقلاب را به ثمر رساند تحوّل بود که در سال‌های شصت صورت گرفت. نشانه‌های آغازین این دگرگونی در نظریه ساختارگرایی نمودارگشت که لوی اشتراوس^{۱۰} بانی آن بود و متعاقباً ژنالد بارت^{۱۱} آن را در نشانه‌شناسی به کار گرفت. ساختارگرایی بر ذهنیتی مبتنی است که جهان را، به جای مقوله‌ای جدا از انسان و بیرون از ادراکات ذهنی و حسی او، به صورت بنایی می‌بیند که در ذهن انسان پرورش یافته است. بنابراین ذهنیت، طبیعت انسان ذاتی است سیال و تغییرپذیر که، در هیچ شرایطی، صورت مطلق و ثابتی به خود نمی‌گیرد.

از منظر ساختارگرایان، معنا نیز جوهر درونی واژه‌ها نیست بل، همچنان‌که سوسور توضیح داده بود، عنصری است که در ذهن انسان به واژه تعلق گیرد. زبان نیز، به جای آنکه جهان واقعی را بازتاب دهد، آن را می‌آفریند و هر آنچه را که لازم باشد درباره واقعیت بدانیم سازمان می‌بخشد. علاوه بر این، به جای آنکه ما زبان را در موردی به کار گیریم، زبان ما را به کار می‌گیرد. به گفته مری کلیگز،

ساختارگرایی بر این اندیشه مبتنی است که ما زبان را به سخن نمی‌آوریم بل زبان ما را به سخن می‌آورد. آنچه را که اصلیت خود می‌پنداریم از این توان ما ناشی می‌گردد که عناصر فراروی

6) sign

7) signifier

8) signified

9) *Course in General Linguistics*

10) Levi, STRAUSS

11) Ronald, BARTHES

خود را در هم می آمیزیم. بنابراین، هر متن یا جمله ای را که می گوئیم یا می نویسیم از عناصری شکل می گیرد که پیش از ما در نوشته ها آمده اند. (Klaqes, p.49)

به تعبیر دیگر، ما محدود به زبان و اسیر آنیم.

در سال های هشتاد، با تغییر مسیری در اندیشه های ژنالد بارت و به صحنه آمدن ژاک دریدا^{۱۲} نمای تازه ای از ساختارگرایی آشکار شد که پساساختارگرایی نام گرفت و یافته هایی را عرضه کرد که، همزمان، براساس برخی از داده های ساختارگرایی، عناصری از رویکرد آن را از صحنه بیرون راند. در واقع، با ورود ساختارگرایی، غرب از جهانی ثابت مبتنی بر واقعیتی مشخص و تعریف پذیر به جهانی ناامن و شناور و تعبیرپذیر انتقال یافت. یکی از ویژگی های بنیادی و برجسته پساساختارگرایی آن که این ناامنی را تا آخرین حد ممکن گسترش داد. اگر بخواهیم فضای پساساختارگرایی را با یک کلمه وصف کنیم آن کلمه اضطراب است. این ویژگی همخوان با فضایی است که، در دهه های پایانی قرن بیستم، کل فرهنگ غرب را دربرگرفت. در این شرایط، بررسی معنا و پیوند آن با واژه ها حائز اهمیت است.

معنای هر واژه، در پهنه ساختارگرایی، از تقابل آن با واژه دیگر برمی آید. تاریکی در تقابل با روشنایی و روشنایی در تقابل با تاریکی معنی پیدا می کند. ریشه این رویکرد را در واکشاسی سوسور می توان جست. واک |a| در تقابل با واک های دیگر موجود در زبان انگلیسی متمایز می گردد.

به نظر تری ایگلتن^{۱۳}،

از آنجا که معنای نشانه چیزی در خود آن نشانه نیست، باید گفت معنا در آن غایب است. به عبارت دیگر، معنا همواره در زنجیره های بی انتهای ابدالها پخش و پراکنده است و هرگز نمی توان آن را در نقطه ثابتی به دام انداخت. به عبارت دیگر، حضور آن به طور کامل در یک نشانه امکان پذیر نیست بل آنچه صورت می گیرد وقوع سایه روشن پیوسته ای از حضور و غیاب دایمی است. وقتی جمله ای را می خوانیم معنای آن همواره به گونه ای معلق می ماند زیرا از چیزی آگاه می شویم که بی وقفه پس افکنده می شود یا ما را در انتظار می گذارد. (Eagleton, p.111)

چنانکه گذشت، پساساختارگرایی با تغییر مسیری در اندیشه های ژنالد بارت آغاز شد.

12) Jacques, Derrida

13) Terry, Eagleton

انعکاس این تحوّل را در مقاله‌ای از او به نام «مرگ مؤلف»^{۱۴} می‌بینیم. مرگ مؤلف، که به نظر می‌رسد با الهام از عبارت معروف نیچه، «مرگ خدا»، ساخته شده باشد، پیوند متن ادبی را با نویسنده آن قطع می‌کند و سرنوشت معنای متن را در ذهن خوانندگان آن شناور می‌سازد. این خود بحث گسترده‌ای است که پیش از بارت موضوع کار تحلیل‌گران بوده و با نام‌هایی چون بازگشت خواننده^{۱۵}، هرمنوتیک^{۱۶}، و نظریه دریافت^{۱۷} و جز آن خواننده شده است. اما بحث بارت درباره مرگ مؤلف زاویه دید دیگری را به روی متن می‌گشاید که با نام‌های حاکم بر پساساختارگرایی و اضطراب ناشی از آن همخوانی کامل دارد. اساس این بحث بر قطع پیوندی مبتنی است که معنای متن ادبی را به مراد شاعر یا نویسنده یعنی لنگرگاه ثابت و امنی راهبر بود. در نبود این پیوند، معنای متن در دریای متلاطم ناشی از برداشت اذهان گوناگون رها می‌شود و هر خواننده‌ای، به مقتضای ویژگی‌هایی همچون جنسیت، سابقه تحصیلی و حرفه‌ای، تجارب شخصی، و افق انتظارات زیباشناختی خود، آن را به سویی می‌کشاند.

چهره دیگری که، در پرتو اندیشه‌هایش، گرایش پساساختارگرایی رشد می‌کند ژاک دریدا است. نخستین نشانه‌های این رشد در سال ۱۹۶۸ در دانشگاه جانز هاپکینز نمودار می‌گردد. در این جاست که دریدا مقاله معروف و دوران‌ساز خود «ساختار، نشان، بازی»^{۱۸} را عرضه می‌کند و، در آن، برخی از اندیشه‌های سوسور را به چالش می‌کشد. سوسور، همچون اندیشمندان گذشته چون افلاطون، پذیرفته بود که پیوند دال و مدلول یا لفظ و معنی قراردادی است. در این معنا که مثلاً دروازه درخت، که با شش واج پدید آمده، هیچ نشانی حاکی از خود درخت وجود ندارد و، اگر از دلالت آن آگاهی نداشته باشیم، ما را به یاد آن شیء نمی‌اندازد. پس این پیوند، به صورت قراردادی حاصل شده است. مع الوصف، از دیدگاه سوسور، هیچ چیزی نمی‌تواند دال را از مدلول یا فکر را از زبان جدا سازد. این خصلت جدایی‌ناپذیری دوروی واژه به ما امکان می‌دهد که منظور خود را با بیانی روشن و بی‌هیچ دغدغه‌ای به مخاطب منتقل سازیم.

14) death of the author

15) return of the reader

16) hermenutics

17) reception theory

18) structure, sign, play

نقطه آماج هجوم دریدا به سوسور در اینجا رُخ می‌نماید. به دیده دریدا، بر خلاف آنچه سوسور تصوّر می‌کرده، دال یا لفظ بر مدلول یا فکر یگانه‌ای دلالت ندارد بلکه هر زبانی برخوردار از واژه‌های بسیاری است که هریک مدلول‌های گوناگونی را می‌توانند القا کنند. آنچه در جمله پیش روی ما قرار دارد چه‌بسا همزمان به خوانش‌های گوناگونی راه دهد و ما را برای تعیین معنا بر سر چندراهی نگه دارد. بنابراین، معنای واقعی زبان را باید در جاهایی جست‌وجو کرد که ما را با ویژگی‌هایی چون ابهام، ابهام، و چندمعنایی روبه‌رو می‌سازد. از این رو، زبان، از منظر دریدا، ما را به ساحتی وارد می‌سازد که اضطراب و ناامنی لازمه آن است.

به گفته پیتر باری^{۱۹}، به دیده پساساختارگرایان

نظارت کامل بر زبان از توان ما خارج است. بنابراین، معنا را نمی‌توان مانند کشت‌کاری دریافت که بذره‌ای سیب‌زمینی را در ردیفی و در جاهای مشخصی می‌کارد و امکان پخش آنها تنها به صورت اتفاقی وجود دارد. در حالی که سیب‌زمینی‌کار با حرکت دامنه‌دار دست خود بذرها را می‌افشاند، بسیاری از آنها در جایی به خاک می‌نشینند و مابقی با وزش باد پراکنده می‌شوند. بدین منوال، معنای واژه‌ها را نمی‌توان دقیقاً به مقصد رساند... بر این قرار، اضطراب را باید شاخص اصلی پساساختارگرایی شمرد. (BARRY, p. 64)

بنابر آنچه گذشت، از آنجا که فضای ثابت و تعریف‌پذیری در زبان وجود ندارد و، برای دست یافتن بر معنا، هر بار بر سر دو یا چندراهی قرار می‌گیریم، اندیشه‌های دریدا ما را درگیر یکی از پیچیده‌ترین بحث‌های زبان‌شناسی می‌کند. به عبارت دیگر، آنچه درباره بی‌ثباتی و مطلق نبودن معنا گفتیم با آراء دریدا مطابقت دارد. از این جهت، آنچه ژاک لاکان^{۲۰}، تحلیلگر فرانسوی، درباره روانکاوی گفته است چه‌بسا مناسب‌ترین تعریفی باشد که ما را از کیفیت اندیشه‌های پساساختارگرایی آگاه می‌سازد. به گفته او، بهترین نشانه فهمیدن نادرست فهمیدن است. تنها آن وقتی که پی می‌برد آنچه را نظریه‌پردازان می‌گویند درک نمی‌کنید احتمال دارد آن را فهمیده باشید، و هم برعکس. (KLAQES, p. 52)

سرانجام زمان آن رسیده است که ساختارشکنی را تعریف و شیوه برخورد آن با متن ادبی را بیان کنیم. ساختارشکنی نوعی برخورد با متن در فرایند خوانش است که می‌توان از آن

19) Peter, BARRY

20) Jacques, LACAN

به عنوان پساساختارگرایی کاربردی در این حالت خوانند. منظور از این شیوه نوعی برخورد با متنی است که، در آن، ساختار، در جایی، مبدل شده به ضد خود تشخیص داده می شود و، از این راه، به شناختی از متن می رسیم که بارویکردی دیگر دست نمی دهد. به عبارت دیگر، خوانش بر اساس توجه به ساختارشکنی، به واقع، دست یافتن بر سطح ناخودآگاه متن است نه نمایان ساختن بُعد آگاه آن (BARRY, p.71). از زاویه دیگر، ساختارشکنی بر انبوه پیچیده و اغلب سرگیجه آوری از اندیشه ها، مفاهیم، و شیوه های عمل دلالت دارد. ژاک دریدا، چهره سرآمد در این شیوه برخورد، اصرار می ورزد که «ساختارشکنی نه به صورت نظریه بلکه در قالب مجموعه ای از رویکردها باید تلقی شود که راهبردهای خوانش را نمودار می سازند» (KLAGES, p. 53).

اگر بخواهیم به تحلیل متن ادبی در چارچوب داده های ساختارشکنی بپردازیم، لازم می آید به این نظر توسل جوییم که ساختارشکنی خوانشی است که در ساختار متن ضد آن را سراغ می گیرد و اضطراب حاصل از خوانش را برجسته سازد.

از این زاویه دید، هر متنی برخوردار از حیاتی پنهانی ناشی از ضمیر ناخودآگاه است. آنچه در ساحت ناخودآگاه شعر می گذرد ویژگی هایی است که با صورت شعر در تناقض می افتند. کار تحلیلگر شعر آن است که، با برجسته ساختن این تناقض، وجه ناخودآگاه متن را در تناقض با ساختار صوری متن نشان دهد و، از این رهگذر، سبب «رسوایی» آن شود. پیش از رواج توجه به ساختارشکنی، تحلیلگر می کوشید ناپیوستگی های رویه متن ادبی را، با بهره جویی از محتوای زیرین آن، توجیه کند و خواننده را از وحدت زیباشناختی کل اثر، که بنیادی ترین منشأ التذاذ هنری است، آگاه سازد.

اکنون، برای آنکه تفاوت رویکرد پساساختارگرایانه را با آن خوانش، در چارچوب نقد کاربردی، نشان دهیم، بجاست از برخی از غزل های حافظ کمک بگیریم. غزل ها نمونه هایی از سروده های حافظ اند که به ما فرصت می دهند تحلیلی از نوع آنچه بیرون از گستره یافته های ساختارشکنی صورت می گیرد در اینجا ارائه دهیم. شیوه ای که

در اینجا به کار می‌گیریم «خوانش جزء به جزء»^{۲۱} یعنی شیوه‌ای رایج در «نقد نو»^{۲۲} است. یکی از غزل‌های برگزیده این است:

دید ای دل که غم عشق دگر بار چه کرد	چون بشد دلبر و با یار وفادار چه کرد
آه از آن نرگس جادو که چه بازی انگیخت	آه از آن مست که با مردم هشیار چه کرد
اشک من رنگ شفق یافت ز بی‌مهری یار	طالع بی‌شفقت بین که در این کار چه کرد
برقی از منزل لیلی بدرخشید سحر	و که با خرمن مجنون دل‌افگار چه کرد
ساقیا جام میم ده که نگارنده غیب	نیست معلوم که در پرده اسرار چه کرد
آن که پرنقش زد این دایره مینائی	کس ندانست که در گردش پرگار چه کرد
فکر عشق آتش غم در دل حافظ زد و سوخت	یار دیرینه ببینید که با یار چه کرد

این غزل، که، از نظرگاه زیباشناسی، شعر حافظ را در شمار ممتازترین اشعار مدرنیستی قرار می‌دهد، از سنخ سروده‌هایی از اوست که، در آنها، ابیات به چند دسته تقسیم می‌شوند و هر دسته مضمون جداگانه‌ای دارد. بریدگی‌های حاکم بر نمای برونی غزل چنان‌اند که انگار با رؤیا سروکار داریم. حافظ خود از این دسته غزل‌ها با عنوان «نظم پریشان» یاد می‌کرد - توصیفی که با تعریف شعر به حیث سروده‌ای سامان یافته و برخوردار از وحدت هنری در تناقض است.

هفت بیت این غزل در چهار گروه ناپيوسته جا می‌گیرند. گسستگی گروه‌ها چنان است که ما را انگار به فضایی هذیانی می‌کشاند. برخی از گسستگی‌ها عمیق‌تر از برخی دیگرند. به‌ویژه یکی از آنها ما را ناگهان از بریدگی ژرفی می‌گذراند و ذهن را به فضایی کاملاً متفاوت حتی بیگانه با فضای سابق بر آن انتقال می‌دهد. در اینجا، گسستگی و شکاف چندان است که وسوسه می‌شویم، به پیروی از شاملو، آن را حالتی از هذیان سرسامی دیوانگان^{۲۳} (شاملو، چ ۴، ص ۳۲) تلقی کنیم.

در سه بیت اول غزل، تصویر عاشقی را شاهدیم که دلدارش، بی‌دلیل و مقدمه‌ای، او را ترک گفته و این جدایی چنان و چندان بر عاشق گران آمده که از غصه اشکش «رنگ شفق» گرفته است. پس از بیت سوم نخستین گسست بر سطح غزل روی می‌دهد و

21) close reading

22) new criticism

چشم اندازی از داستان لیلی و مجنون نمودار می سازد. در اینجا شاهد 'برقی' می شویم که از چشمان لیلی 'درخشید' و بر جان مجنون غمزده آتش افکند.

اما گسست اصلی غزل - که ابیات را، در دو بخش کاملاً متمایز، از هم جدا می سازد - پس از آن به صحنه می آید. در بخش اول که، در آن، سخن از عشق این جهانی است، شاعر دل خود را مخاطب می سازد یعنی درد دل سر می دهد. اما پس از آن، به جای دل، ساقی است که مخاطب اختیار می شود و مضمونی آغاز می شود که ظاهراً هیچ ربطی به مضمون بخش اول ندارد. به عبارت دیگر، موضوع شعر از عشق ملموس این جهانی - در هاله ای از ابهام و به خلاف بخش اول که، در آن، همه چیز شفاف است - به فضای گرانبار فلسفی و آسمانی مبدل می شود. در این فضا، به رغم همه نشانه های موجود، هیچ چیز «نیست معلوم» و «کس ندانست» که هدف آفرینش چه بوده است.

این گسست تنها نابسامانی صوری است چنانچه، اگر در آن غور کنیم، به پیوندهایی برمی خوریم که وحدت هنری را از لابه لای گسست ها آفتابی می سازند. این وحدت را در واژه های غزل می یابیم که در اعماق ذهن شاعر به هم پیوند خورده اند - واژه هایی که از ابر عاطفی واحدی چکیده اند. وحدت در پیوند میان «شفق» و «شفقت» می یابیم؛ همچنین در نسبت، «دل افگار» (در بخش اول) و «پرگار» (در بخش دوم) که هم قافیه شده اند و حالت «سرگردانی» را تداعی می کنند؛ در «آتش عشق» که در آخر بخش اول شعله می کشد و در پایان بخش دوم به صحنه باز می گردد.

اما محکم ترین عامل وحدت که، در عین حال، کیفیت هنری غزل را به اوج می کشاند درست در همان جایی نمودار می گردد که گسترده ترین گسست در سطح غزل روی داده و دو فضای بیگانه از هم در بخش های اول و دوم پدید آورده است: یکی این سری و خاکی و دیگری آن سری و مینوی. یکی با واژه دیدی آغاز می شود و تعبیراتی همچون نرگس جادو، مردم (مردمک)، هشیار، اشک من، و رنگ شفق، در آن خوش نشسته اند. در دیگری، منزل لیلی و برقی که از آن درخشید خوش نشسته اند که همه ملموس و از مبصرات اند. اما در بخش دوم، شاهد تعبیراتی هستیم چون هست معلوم، کس ندانست، در پرده اسرار، گردش پرگار، آتش عشق و نگارنده غیب که در خرمن مه ابهام پیچیده شده اند. اما، با همه این تضادها، چون نیک بنگریم بخش دوم متناظر آسمانی و فلسفی بخش اول خاکی مادی است یا، به لحاظ

هنری، بخش اول تصویر محسوس و شاعرانه مضمون فلسفی بخش دوم است. در واقع، آنچه از معشوق این جهانی سر می زند متناظر رفتاری است که از نگارنده غیب سر زده است. دیدیم چگونه با کشف پیوندهای نهانی غزل می توان گسست های متن را گذاره شد و بر صورتی از وحدت هنری آن دست یافت.

باری، بررسی این سنخ شعر با این نظرگاه مستلزم راه یافتن به ساحت عناصر ناخودآگاه و کشف تناقضاتی است که از درون متن سر برمی آورند و انسجام حاکم بر سطح غزل را به هم می زنند.

در قاموس ساختمان شکنی، این گونه تحلیل به «رسوا کردن» تعبیر می شود. غزل زیر، برای چنین تحلیلی، فرصت به دست می دهد. این غزل، که از سوزناک ترین شعرهای حافظ به شمار می رود، در دوره خاصی از تاریخ عصر حافظ سروده شده و فضای تیره آن دوره را مصور ساخته است. غزل با بیت

یاری اندر کس نمی بینم یاران را چه شد دوستی کی آخر آمد دوستداران را چه شد
آغاز می شود. این غزل از دسته سروده هایی از حافظ است که از وحدت موضوعی و انسجام ساختار شعری ناشی از آن برخوردارند. بنای شعر را شکوه و شکایت از فقدان مهر و دوستی و عوارض آن پوشانده است. در بیت دوم،
آب حیوان تیره گون شد خضر فرخ پی کجاست خون چکید از شاخ گل باد بهاران را چه شد
خضر - که در بهار ظاهر می شود و به هر کجا که گام می گذارد سبزه می روید و سرسبزی و خرمی بهار را باز می گرداند - غایب است. آب حیات نیز - که خضر با دسترس یافتن بر آن عمر جاودان یافته - تیره شده است. از باد بهاری نیز که وزش آن با روییدن گل و شکوفائی درخت گل قرین است نشانی نیست و، در غیاب آن، به جای گل، خون از شاخه ها می چکد.

در چند بیت پس از آن، شاعر از عوارض نبود مهر و دوستی گله دارد که، بر اثر آن، حق شناسی و مروّت و حمیت نیز از میان رفته است.

بیت هفتم را عجالتاً دور می زنیم و به بیت هشتم غزل می رسیم که می گوید:

زهره سازی خوش نمی‌سازد مگر عودش بسوخت

کس ندارد ذوق مستی می‌گساران را چه شد

که، در آن، فضای شعری معهود برجاست.

روشن است که انسجام موضوعی غزل در همه ابیات منقول محفوظ مانده است.

آنچه در مطلع غزل آمده در این ابیات با مضامین شاعرانه بسط داده شده است.

اکنون باز می‌گردیم به بیت هفتم که شاعر می‌گوید:

صد هزاران گل شکفت و بانگ مرغی برنخواست

عندلیبان را چه پیش آمد هزاران را چه شد

در اینجا با عبارتی روبه‌رو می‌شویم که با فضای حاکم بر غزل ناسازگار است. به‌ویژه،

در بیت دوم تأکید بر این بود که، در غیاب خضر و وزش باد بهار، «خون از شاخ گل می‌چکد» و

اکنون می‌خوانیم «صد هزاران گل شکفته است!» این تناقض نشان می‌دهد که در ذهن

ناخودآگاه سراینده غزل نیروی متضادی یعنی نیرویی ناسازگار با انسجام صوری این

شعر در جریان بوده و این عبارت از آن بیرون جسته و به ما اجازه می‌دهد، در آن، نوعی

ساختارشکنی را سراغ گیریم و گامی در راستای «رسوا» کردن آن برداریم. این همان

برخوردی است که ما را به بینش دریدا درباره زبان به عنوان ابزاری نامطمئن

باز می‌گرداند.

اینک به غزلی از حافظ رو می‌آوریم که بیانگر فضای شاد و نویدبخش است.

آن همه ناز و تنعم که خزان می‌فرمود عاقبت در قدم باد بهار آخر شد

شکر ایزد که به اقبال کله گوشه گل نخوت باد دی و شوکت خار آخر شد

آن پریشانی شپهای دراز و غم دل همه در سایه گیسوی نگار آخر شد

ساقیا لطف نمودی قَدَحَت پُر می باد که به تدبیر تو تشویش خمار آخر شد

در شمار ار چه نیاورد کسی حافظ را شکر کان محنت بی حد و شمار آخر شد

با سرنگونی حاکمی جبّار و خونریز، صلح و صفا حکمفرما شده است.

شاعر، در مطلع غزل،

روزِ هجران و شبِ فُرقتِ یار آخر شد زدم این فال و گذشت اختر و کار آخر شد

بانگ شادی سر می دهد. در خوانشی از آن، «یار» پادشاه دلخواه شاعر است که دوران تیره و تار جدایی از او به سر آمده و به جای حاکم جبار و خونریز بر تخت نشسته است.

در بیت دوم

آن همه ناز و تنعم که خزان می فرمود عاقبت در قدم بادِ بهار آخر شد
«خزان» به اختناق و حکمرانی های خودسرانه و ظالمانه پادشاه گذشته اشاره دارد که با فرارسیدن «بهار» حیات بخش، بساطش برچیده می شود.

در بیت سوم

شکر ایزد که به اقبال کله گوشه گل نخوت بادِ دی و شوکتِ خار آخر شد
فضای رمزگونه غزل با تعبیراتی همچون «نخوت بادِ دی» و «شوکت خار» مصور می شود که، با فرارسیدن فصل گل، دوران بادِ دی به سر می آید.

در بیت چهارم

صبح امید که بُد معتکف پرده غیب گو برون آی که کار شبِ تار آخر شد
نیز «صبح امید» نشانه پنهان آن است که «کار شبِ تار» یعنی دوران اختناق به آخر رسیده است.

بیت پنجم،

آن پریشانیِ شبهای دراز و غمِ دل همه در سایه گیسوی نگار آخر شد
به ما می گوید که در دوران اختناق بر شاعر چه گذشته و اکنون چگونه دوران این سختی ها در سایه گیسوی یار - که با پریشانی و شبِ دراز مناسبت دارد - به پایان آمده و نوبت رهایی فرارسیده است.

تا به اینجا، به آخر رسیدن دوران تیره و تاریکِ تعصب و خشکاندیشی و ریا و نفاق جانمایه غزل بود اما، در این نقطه، روزنه ای به درون ذهن ناخودآگاه شاعر گشوده می شود و بیتی از درون آن برمی دمد که در تقابل آشکار با این جانمایه است - آنجا که حافظ می فرماید:

باورم نیست ز بدعهدی ایام هنوز قصه غصه که در دولتِ یار آخر شد
اینکه می گوید «باورم نیست»، در واقع، نمودار رویدادی است در لایه زیرین غزل ناهمخوان با پیوندهایی که به ساختار صوری آن سامان داده اند. با این نمونه بار دیگر

به اندیشه دریدا درباره ساختارشکنی باز می‌گردیم که از ورود ناگهانی قشر ناخودآگاه شاعر - دودلی و اضطراب - خبر می‌دهد.

اگر بخواهیم به یکی از اصول بنیادی ساختارگرایی وفادار بمانیم، لازم می‌آید بر این باور پای افشاریم که این غزل، همچون هر اثر شاعرانه دیگر، جزئی از ساختار و فضای شامل آن است. ساختار و فضای شامل در این غزل و نظایر آن دورانی از تاریخ سیاسی فارس است. در این چارچوب، آنچه در ذهن ناخودآگاه شاعر می‌گذرد بیانگر واقعیتی است که وی از آن آگاهی کامل داشته و رنج می‌برده است. این واقعیت تاریخی تناوب حکومت جبارانه و دوران گذر و کوتاه‌مدت صلح و آرامش نسبی است. مسلم است که از شاعر ژرف‌نگری چون حافظ باید انتظار داشت که از این تناوب غافل نماند و تاریکی و روشنی را مطلق و جاودانه جلوه ندهد. لذا، با جا دادن غزل در فضای سیاسی عصر حافظ درمی‌یابیم که محتوای ناشی از ذهن ناخودآگاه شاعر با آنچه در سطح شعر جریان دارد از چه رو ناسازگار است و به ما امکان می‌دهد آن را با تحلیل ساختارشکنی توجیه کنیم.

غزل زیر نمونه دیگری است که، در آن، تناقضی میان ذهن ناخودآگاه و ساختار صوری غزل را شاهدیم.

سحرم دولتِ بیدار به بالین آمد گفت برخیز که آن خسرو شیرین آمد
 قدحی درکش و سرخوش به تماشا بخرام تا ببینی که نگارت به چه آئین آمد
 مزدگانی بده ای خلوتی نافه‌گشای که ز صحرای خُتن آهوی مشکین آمد
 گریه آبی به رخِ سوختگان بازآورد ناله فریادرس عاشقِ مسکین آمد

می‌بینیم که هریک از ابیات با خبر نویدبخش و خجسته‌ای در مصراع دوم خاتمه می‌یابد و فضایی می‌آفریند که حاکی از دوران باصفایی در زندگی شاعر است. اما در اینجا پیش‌آمدی رخ می‌دهد که مانند غزل‌های بالا شکافی میان نیروی ناخودآگاه و رویه آگاه غزل را نمودار می‌سازد. این شکاف با بیت

مرغ دل باز هوادرِ کمان ابرویی است ای کبوتر نگران باش که شاهین آمد

پدید می‌آید. آشکار است که با خبر ورود شاهین و نگرانی حاصل از آن فضای

نویدبخش. کلّ غزل به هم می‌خورد و اضطراب آرامش و دلخوشی را منعّص می‌سازد. در بیتِ پس از آن، جلوه دیگری از تضاد نمایان می‌گردد:

ساقیا می‌بده و غم مخور از دشمن و دوست که به کام دلِ ما آن بشد و این آمد
 اشاره به ناپدید شدن دشمن و از راه رسیدن دوست بار دیگر نشان می‌دهد که آنچه
 در ناخودآگاه شاعر جریان دارد با رویه شعر در تضاد است. با این بیت و با فضای
 نویدبخش بیت‌های آغازین غزل، نگرانی خنثی می‌شود و احساس مسرت باز می‌گردد.

غزل زیر به نمونه دیگری از تحلیل ساختارشکنانه راه می‌دهد:

فاش می‌گویم و از گفته خود دلشادم	ببنده عشقم و از هر دو جهان آزادم
طایر گلشنِ قدسم چه دهم شرحِ فراق	که در این دامگه حادثه چون افتادم
من ملک بودم و فردوس برین جایم بود	آدم آورد در این دیر خراب‌آبادم
سایه طوبی و دلجوئی حور و لبِ حوض	به هوای سرکوی تو برفت از یادم
نیست بر لوحِ دلم جز الفِ قامتِ دوست	چه کنم حرفِ دگر یاد نداد استادم
کوکبِ بخت مرا هیچ منجم نشناخت	یارب از مادرِ گیتی به چه طالع زادم
تا شدم حلقه به گوش در میخانه عشق	هردم آید غمی از نو به مبارکبادم
می‌خورد خونِ دلم مردمکِ دیده سزاست	که چرا دل به جگرگوشه مردم دادم
پاک کن چهره حافظ به سر زلف ز اشک	ورنه این سیلِ دمامد ببرد بنیادم

در مطلع غزل، شاعر «فاش می‌گوید بنده عشق است» و، در ازای این بندگی، «از هر دو جهان آزاد است». تأکید بر واژه آزادی در این بیت حایز اهمیّت است زیرا واژه‌ای است کلیدی که فضای کلّ غزل مبتنی بر آن است. اما یگانه نشان از آن در ابیات غزل «آزادی از هر دو جهان» است. آنچه در طول غزل ساری است روایت زیبایی از ماجرای هبوط است. شاعر، از سویی، حسرت بهشت از دست‌رفته را دارد که، در آن، طایر گلشنِ قدس بود و، از سوی دیگر، خود را در این جهان در «دامگه حادثه» می‌بیند. این تصویر درست در تقابل با چشم‌انداز نویدبخشی است که در مطلع غزل گشوده شده است. در بیت دوم، شاعر صحنه‌ای از گذشته را به یاد می‌آورد که در آن «ملک» بود و در «فردوس برین»، جای داشت اما گناه آدم باعث شد به این «دیر خراب‌آباد» سقوط کند. در آغاز شنیدیم که می‌گفت «بنده عشق»

است و «از هر دو جهان آزاد» است. حال می‌شنویم که می‌گوید:

تا شدم حلقه‌به‌گوش در میخانه عشق هر دم از نو غمی آید به مبارک‌بدم
 آشکار است که این گفته با آن سرخوشی و بی‌غمی که در مطلع غزل تراوش کرده
 سازگاری ندارد. اما برجسته‌ترین نشان ناسازگاری میان ناخودآگاه و سطح صوری غزل
 در آخرین بیت جا خوش کرده است که با دلشادی و فراغ مصور در مطلع غزل منافات
 دارد. شاعر، در اینجا، خود را در معرض خطر «سیل دمام» و «بنیادکن» می‌بیند.
 این غزل یکی از روشن‌ترین نمونه‌هایی است که، در آن، بنابر نظر دریدا و
 پساساختارگرایان، زبان ابزاری نامطمئن، برای بیان مافی‌الضمیر شمرده می‌شود. اینک
 بجاست که مقال را با توصیف پیترباری درباره‌ی این نظر به پایان بریم که مضمونش چنین
 است:

ساختارشکن به شیوه‌ای توسل می‌جوید که نبود وحدت را نمودار سازد و نشان دهد که آنچه
 از وحدت برخوردار می‌نمود، به واقع، حاوی تناقضات و ناهمسازی‌هایی است که متن
 نمی‌تواند آنها را مهار کند. خوانش دقیق ناظر به مقصودی خلاف خوانش‌های پیشین است.
 این خوانش، در پاره‌های متن تناقض‌هایی می‌یابد که به ظاهر وحدت آن را مخدوش
 می‌سازند، اما با غور در لایه‌های زیرین و برآمده از ناخودآگاه، وحدت نهفته را آشکار می‌سازد.
 به گفته‌ی مری کلیگز

در این جهت است که دریدا آنچه را رسوایی متن می‌خواند بنیادی‌ترین عنصر موجود
 در رویکرد پساساختارگرایی می‌شناساند. (Klares, p. 59)

منابع

- شاملو، احمد، حافظ شیراز به روایت احمد شاملو، چاپ چهارم، انتشارات مروارید، تهران ۱۳۶۱، ص ۳۲.
 BARRY (1), P. (1988), *Beginning Theory*, Manchester university Press.
 de SASSURE, F. (2004), *Course in General Linguistics*, Open Court Classics.
 EAGLETON, T. (2008), *Literary Theory: An Introduction*, University Minnesota Press.
 KLAES (1), M. (2006), *Literary Theory: A Guide for the Perplexed*, Continuum.



گستره سیاست جنایی در سیرالملوک

فاطمه نوری (دانشجوی دوره دکتری حقوق کیفری و جرم‌شناسی دانشگاه مازندران)

ابوالحسن شاکری (دانشیار دانشکده حقوق و علوم سیاسی دانشگاه مازندران)

باز پادشاه است که باید از نیک و بد کار عاملان و

قاضیان و شحنة‌ها و فرمانداران شهر در کنار شرط

سیاست گنهکاران باخبر باشد.

(خواجه نظام‌الملک طوسی)

۱ مقدمه

ملکشاه سلجوقی، در اواخر سلطنت خویش، از چند تن از وزیران خواست که در باب بهترین شیوه کشورداری و تدبیر امور دینی و دنیوی کتابی تألیف کنند تا آن را دستور کار خود سازد. شاه، از نوشته‌ها، سخنان خواجه نظام‌الملک را پسندید، و از او خواست تا آنها را به صورت کتاب بر او عرضه کند. این فرمان حکایت از آن داشت که ملکشاه نگران بی‌سامانی ملک بود و خواجه نظام‌الملک آن را هرچه بهتر مصور نمود. ملکشاه اثر خواجه را بر میل خود یافت و آن را امام خود کرد.

سیرالملوک مشتمل بر پنجاه فصل در مسائل حکومتی و سیاسی و اجتماعی دوره سلجوقیان تنظیم و به عنوان دستورنامه حکومتی به سلطان عرضه شده است. خواجه در آن به نظریه و آموزه حقوقی توجه ندارد بلکه به اموری نظر دارد که می‌تواند بنیاد

حکومت را استوار سازد و مبنای برقراری عدالت، پیشگیری از وقوع جرم، و مبارزه با بزهکاری در آن زمانه گردد. در بیشتر فصول، ابتدا مسئله به صورت تعریف یا دستور اخلاقی مطرح می‌شود و با حکایاتی بلند و کوتاه و روایات و استشهاد از آیات قرآنی و احادیث و سخنانی از گذشتگان مصور می‌گردد. این جمله، در مجموع، نمودار تحوّل نظام قضایی ایران در عصر سلجوقی است. ملک‌شاه سلجوقی، به توصیه خواجه نظام‌الملک، اصلاحاتی در سازمان قضایی و آیین دادرسی آن دوره پدید آورد. در عصر غزنویان، سیاست جنایی به ارزش‌های انسانی توجّه نداشت و سرنوشت متّهمان به دست شاه رقم می‌خورد. تهمت‌ها و برچسب‌های مذهبی موجب ناامنی قضایی می‌شد و «عدالت کور» بر جامعه حاکم بود (← کاتوزیان، ص ۲۷۰). اجرای علنی اعدام، سنگسار، شکنجه، سیاست طرد بزهکار در مجازات متّهمان رواج داشت. دولتمردان و صاحب‌منصبان امنیت مالی و جانی نداشتند. ماجرای بر دار کردن حسنک وزیر، نمونه شاخصی از رفتار سلطان با مصادر امور را نشان می‌دهد (← بیهقی، ص ۲۲۸). در چنین فضایی، خواجه نظام‌الملک به نقاط ضعف و قوت سیاست کشورداری پی می‌برد و به شایستگی رفتار در قبال پدیده‌های جنایی و طرق پیشگیری از آنها را می‌نماید. وی روزگار خود را «زمانه بیمار» می‌خواند و بسیاری از ناروایی‌ها و نادرستی‌ها و خیانت‌های کارگزاران را در قلمرو حقوقی گوشزد می‌کند. پژوهش حاضر، تحلیل محتوایی سیرالملوک در باب سیاست جنائی آن زمان است.

۲ مبانی سیاست جنایی در سیرالملوک

آنسلم فون فوئر باخ، دانشمند و جرم‌شناس آلمانی، مبانی سیاست جنایی را در اثر خود، «حقوق کیفری» (۱۸۰۳)، چنین عرضه کرده است (لازرژ، ص ۱۱):

اقدامات و تدابیر متنوع دولت و نهادهای مدنی برای سرکوبی پدیده مجرمانه و پیشگیری از آن. (دلماس مارتی، ص ۲۴)

مدل‌های زیر برای سیاست جنایی بازشناخته شده است:

مدل لیبرال

در این مدل، حکومت مرجع انحصاری پاسخ‌دهی به جرم است امّا، حکومت

در شبکه‌های دیگر پاسخ‌دهی به جرم همچون مجازات‌های اداری و مدنی همچنین میانجیگری سهمیم است. در پاسخ به انحراف، نهادهایی همچون خانواده، مدرسه، محیط کار، مراکز مذهبی دخیل‌اند و حکومت نقش ندارد. (← شاکری گلپایگانی، ص ۶۷)

مدل اقتدارگرا

شاخصه بارز این مدل پاسخ حکومت در قبال جرم و انحراف است. (نجفی ابرندآبادی، ص ۱۰۱۷)

مدل تام‌گرا

ویژگی بارز این مدل ادغام جرم و انحراف و تفکیک‌ناپذیری آنهاست. در این مدل، افراد به حیث پیکره‌ای واحد، یک‌دست، و متجانس معروض حاکمیت و پاسخ کیفری قرار می‌گیرند. (لازرژ، ص ۸۸)

برنامه‌های نظارت بر جرم مقطعی است و نمی‌توان، بدون در نظر گرفتن شرایط زمانی و مکانی و اوضاع و احوال خاص هر دوره، مدل واحدی از سیاست جنایی هرچند منسجم را به آن دوره نسبت داد. (← محمودی جانکی، ص ۱۷۰)

با بررسی محتوای سیرالملوک، به نظر می‌رسد که سیاست جنایی در آن با مدل اقتدارگرا مطابقت دارد هرچند نشانه‌هایی از مدل تام‌گرا نیز مشهود است - نشانه‌هایی همچون اختصاص سرکوبگری به نظام کیفری حکومت، نظارت شدید حکومت و سختگیری او در پاسخ‌دهی به جرم، قایل نبودن به تفکیک جرم از انحراف.

۲-۱ سیاست‌گذاری و محتوای آن در سیرالملوک

در سیرالملوک، حکمرانی بر پایه عدل توصیه شده است. خواجه، در ابتدای آن، شعار «الْمَلِكُ يَبْقَى مَعَ الْكُفْرِ وَلَا يَبْقَى مَعَ الظُّلَمِ» را سر می‌دهد (← یوسفی، ص ۱۲۵). وی بر آن است که عدل و دادگستری رضایت خداوند، قدرت سلطان، و صلاح لشکر و رعایا را در پی دارد؛ چنانکه می‌گوید:

حق گزاردن پادشاهان نعمت ایزد تعالی را نگاه داشتن رعیت است و دادریشان دادن و دست ستمکاران از ایشان کوتاه کردن. (ص ۶۱)

خواجه راه‌های گوناگونی برای نیل به این مقصود پیشنهاد می‌کند از جمله اینکه سلطان

هفته‌ای دو روز به مظالم بنشینند و بدون واسطه سخن دادخواهان را بشنود. وی، در این باب، به رسم ملوک عجم اشاره می‌کند که بر بلندی صحرایی سوار بر اسب می‌ایستادند تا همه کس آنها را ببینند و ستمکاران مانع دادخواهان نشوند. پادشاهی که گوشش گران بود دستور می‌داد «متظلمان باید که جامه سرخ پوشند و هیچ کس دیگر سرخ نپوشد تا من ایشان را بشناسم» (ص ۱۴). بدین قرار خواجه لازم می‌بیند که عامل با رعایای خود در تماس باشد و سخنان آنان را بدون واسطه به گوش خود بشنود و از احوال و شکایات آنان آگاه گردد تا: «همه ظالمان بشکوهند و دست‌ها کوتاه دارند و کس نیارد بیدادی کردن و دست درازی کردن از بیم عقوبت» (ص ۱۳). درباره راه پیشگیری از ازدحام متظلمان پیشنهاد می‌کند: «همه حاجت‌های شهری و ناحیتی که رعایای آن حاضر باشند، جمله کنند و بر جایی بنویسند و پنج تن بیابند به درگاه و این سخن بگویند و حال باز نمایند و جواب باز شنوند و مثال بستانند، که در حال بازگردند، تا این مشغله و آشوب بیهوده و فریاد بی‌اصل نباشد» (ص ۳۷۳). چنین برداشتی از مراحل رسیدگی به تظلمات می‌تواند دورنمایی از دادرسی عادلانه با حضور نماینده و وکیل در رسیدگی به دعاوی را نشان دهد که از تأکید بر لزوم کارآمدی دادرسی و الگوهای کارساز آن خبر می‌دهد.

۲-۲ سیاست‌های کاربردی در سیرالملوک

خواجه، برای پیشگیری از وقوع جرم و مهار آن همچنین رفتار عادلانه در قبال مجرم، تدابیر و راه‌هایی به شرح زیر مؤثر می‌شمارد:

انتخاب صاحب برید و مَنهی یا کارآگاهان خبیر؛ حفظ کرامت انسانی، جلوگیری از اتهامات بی‌اساس و برچسب‌های ناروا؛ اثبات جرم قبل از اجرای مجازات؛ شدت عمل در قبال مجرم پس از اثبات جرم؛ مجازات مجرم با هدف ارعاب و عبرت‌انگیزی دیگران؛ تناسب مجازات با جرم و توجه به اثر بازدارندگی مجازات؛ رفع زمینه‌های جرم عاملان و عمال حکومتی.

هریک از این راه‌ها را می‌توان با نظریات نوین در حیطه سیاست جنایی مطابقت داد. نظریاتی که در قاموس حقوقی از آنها با عناوینی همچون خطرمدار، انسان‌مدار، تعامل‌گرا، پیامدگرا، افتراقی، موقعیت‌مدار، سزاگرا، و تسامح صفریاد می‌شود.

۳ بررسی و نقد سیاست‌های کاربردی مذکور در سیرالملوک بر مبنای سیاست‌های نوین

جنایی

۳-۱ خطرمدار

طرفداران این نظریه قایل به آن‌اند که نمی‌توان جرایم را کلاً محو کرد اما می‌توان آن را به میزان قابل تحمل برای جامعه کاهش داد. به این منظور، باید گروه‌ها و افرادی را که در مکان ارتکاب جرم‌اند زیر نظر گرفت و به طرد بزه‌کاران و رفع خطر آنان توجه نمود (ماری، ص ۳۳۲). از این نوع سیاست کنترل جرم به منزله ابزار مدیریت خطر جرم در سیرالملوک شواهدی می‌توان سراغ گرفت. در آن آمده است:

لابد به صاحب برید^۱ حاجت آید. و به همه روزگار، پادشاهان، در جاهلیت و اسلام، به همه شهرها صاحب برید داشته‌اند تا آنچه می‌رفته است، از خیر و شر، از آن بی‌خبر نبوده‌اند... و همه ستمکاران دست‌ها کوتاه کرده‌اند، و مردمان در امن و سایه عدل به کسب و عمارت مشغول گشته‌اند. (ص ۹۳-۹۴)

ظاهراً دستگاه عدالت کیفری آن عصر یگانه راه مدیریت خطر جرم را مراقبت‌های نامحسوس می‌شمرد و بر آن بوده که بزه‌کاران را باید شناسایی و رصد و رهگیری کرد. خواجه لازم می‌داند گروه‌هایی را که احتمال خیانت آنان می‌رود زیر نظر گیرند و پیوسته مراقب اعمال آنان باشند.

این سیاست جنایی نقطه مقابل سیاست جنایی اصلاح و درمان است که به کاهش و کنترل خطر جرم نظر دارد. سیاست پیشنهادی خواجه در صدد آن است که، از طریق شناسایی موقعیت‌های قرین خطر بزهکاری و تقویت نظارت و مراقبت و شناسایی و دستگیری مرتکب، خطر ارتکاب جرم را مدیریت کند. در این سیاست، کانون توجه از جرم به خطر جرم منتقل می‌شود - خطری که به حیث واقعیت اجتماعی باید آن را پذیرفت. با این برداشت، مدیریت خطر جرم با اتخاذ دو روش صورت می‌گیرد: تقویت نظارت و کنترل با گماردن جاسوسان و منهبان؛ بالا بردن هزینه ارتکاب جرم با تقویت احتمال شناسایی و دستگیری مرتکب با استفاده از ابزارهای کیفری.

بهترین نوع مراقبت و نظارت در مدیریت خطر جرم مراقبت مستمر و مداخله بهنگام

(۱) صاحب برید: مدیر نامه‌رسانی و چاپارخانه و در اینجا مدیر سازمان اطلاعات.

است که می‌تواند بزهکاری را کاهش دهد و فرصت‌های ارتکاب جرم و شرایط آن را محدود سازد. اما این تدبیر پیشگیرانه، هرچند از کارایی مطلوب در کاهش جرایم برخوردار است، این عیب را دارد که متضمن تجاوز به حریم خصوصی و خلوت مظنون است.

۳-۲ انسان‌مدار

لازمه مشروعیت سیاست جنایی پاسداشت کرامت انسانی است. سیاست جنایی در قلمروهای قانونگذاری و قضایی و اجرایی باید بر پایه کرامت انسانی اتخاذ شود که ارزش ذاتی انسان است. از پایه‌گذاران چنین رویکردی به سیاست جنایی مارک آنسل^۲ است. وی در چاپ دوم دفاع اجتماعی، سیاست جنایی انسان‌مدار را مطرح کرده است (← دلماس مارتی، ص ۱۶). انسان‌مداری تنها در مجازات و مبارزه با جرم مصداق نمی‌یابد بلکه در جرم‌انگاری نیز ظهور می‌کند (نجفی ابرندآبادی، ص ۱۱ و ۵۷). زان سو، لازمه مشروعیت سیاست جنایی حفظ کرامت انسانی است. در سیرالملوک نمونه‌هایی از این سیاست جنایی انسان‌مدار مشهود است چنانکه در آن آمده است:

عمال را که عملی دهند، ایشان را وصیت باید کرد تا با خلق خدای تعالی، نیکو روند و از ایشان جز مال حق نستانند. و آن نیز به مدارا و مجاملت طلب کنند... و اگر از رعیت چیزی ستنده باشد به ناواجب، از وی بازستانند و به رعیت بازدهند، و پس از آن اگر او را مالی بماند از وی بستانند و به خزانه آرند و او را مهجور کنند و نیز عمل نفرمایند تا دیگران عبرت گیرند و درازدستی نکنند. (ص ۲۹-۳۰)

خواجه به سلطان سفارش می‌کند که مجازات متهمان، تنها پس از بررسی دقیق و اثبات جرم، اجرا گردد. وی، در ذکر دادخواهی پیرزنی، می‌نویسد:

«بدان که از احوال این گندیپر و تظلم او، بر رسم و به درستی و راستی ملک را معلوم کنم (ص ۵۴)».

پس از اثبات جرم نیز، سلطان فرمان می‌دهد که،

«پوست از تنش کنید و گوشتش به سگان دهید». (ص ۵۴)

یا، در حکایت امیر ترک و سیاست معتصم، خلیفه پس از آگاهی از اثبات جرم زنای به عنف می‌فرماید:

2) Mark, Ancel

«جوالی بیاورید و او را در جوال کنید و سر جوال محکم ببندید.» همچنین کردند. (ص ۸۴)
حکایات گویای آن است که پادشاه، برای برقراری امنیت در جامعه و کنترل جرم، چه در مرحله جرم‌انگاری و چه در مرحله اجرای مجازات، راه حل انسانی اختیار می‌کند و در احقاق حق مظلوم و ستم‌دیده ذره‌ای اهمال و سستی روا نمی‌دارد.

۳-۳ تعامل‌گرا

در این سیاست، توجه، به جای مجرم، به دولتمردانی معطوف است که خود عامل جرم‌اند و با برچسب‌زنی به مخالفان حق‌طلب آنان را مجرم قلمداد می‌کنند (نجفی ابرندآبادی، ص ۱۸۲ و ۳۲). در حکایات سیرالملوک شواهدی از این دست آمده است که نمونه‌هایی از آن نقل می‌شود:

بهرام‌گور را وزیری بود، او را راست روشن خواندندی. بهرام‌گور همه مملکت به دست وی نهاده بود و بر او اعتماد کرده، و سخن کس بر وی نشنودی، و خود شب و روز به تماشا و شکار و شراب مشغول بودی. و یکی را که خلیفه بهرام‌گور بود، این راست‌روشن او را گفت که «رعیت بی‌ادب گشته است از بسیاری عدل ما، و دلیر شده‌اند، و اگر مالش نیابند ترسم تباهی پدید آید. و پادشاه به شراب و شکار مشغول گشته است و از کار رعیت و مردمان غافل است. تو ایشان را بمال، پیش از آنکه تباهی پدید آید، و اکنون بدان که مالش بر دو روی بود: بدان را کم کردن و نیکان را مال ستدن. هرکه را گویم بگیر، تو همی گیر.» پس هرکه را خلیفه بگرفتی و بازداشتی راست روشن خویشتن را، رشوتی بستدی و خلیفه را فرمودی که «این را دست بازدار.» تا هرکه را در مملکت مالی بود و اسپه و غلامی و کنیزکی نیکو بود و یا ملکی و ضیعتی نیکو داشت، همه بستد؛ و رعیت درویش گشتند، و معروفان همه آواره شدند. و در خزانه چیزی گرد نمی‌آمد. (ص ۳۰-۳۱)

پس از مدتی، بهرام‌گور از این واقعه باخبر می‌شود وزیر را برکنار می‌کند و از همه زندانیان می‌خواهد تا دلیل زندانی شدنشان را بازگویند. بازگفت زندانیان نشان می‌دهد که بیشتر آنان، از طریق برچسب‌های بی‌اساس و صرفاً به خاطر دفاع از حق خود، به دستور وزیر به زندان افتادند. مثلاً یکی از این زندانیان در وصف ماجرا گفته است:

من برادری داشتم توانگر، و مال و نعمت بسیار داشت. راست روشن او را بگرفت و همه مال از وی بستد و در زیر شکنجه بکشت. گفتند که «این مرد را چرا کشتی؟» گفت: «با مخالفان ملک مکاتبت دارد. و مرا به زندان کرد تا تظلم نکنم و این حال پوشیده بماند.» دیگری گفت:

من باغی داشتم سخت نیکو، و از پدر مرا میراث مانده، و راست روشن در پهلوی آن ضیعتی ساخت. روزی در باغ من آمد. او را به دل خوش آمد خریداری کرد و من نفروختم. مرا بگرفت و در زندان کرد، که تو دختر فلان کس را دوست می داری و خیانت بر او واجب شده است. این باغ را دست بازدار و قباله ای به اقرار خویش بکن که «من از این باغ بیزارم و هیچ دعوی ندارم و حق و ملک راست روشن است.» من این اقرار نمی کنم و امروز پنج سال است تا در زندان مانده ام. (ص ۳۵-۳۶)

برچسب ها معمولاً از نوع جاسوسی و ارتباط با دشمن پادشاه، روابط نامشروع، و مخالفت با حکومت و سرکشی بوده است.

یکی از بحث های مهم در مقوله برچسب زنی تعریف کجروی در رابطه با رفتار مراجع قدرت است. در سیرالملوک بیشتر در راهکارهای واری و پیشگیری از کجروی سخن گفته شده است. در سیرالملوک به آثار اجتماعی برچسب زنی نیز اشاره می شده که به هوای نفس دولتمردان داغ بدنامی بر افراد زده می شود و خواجه نظام الملک به این آثار توجه دارد و رفع برچسب زنی را توصیه می کند.

۳-۴ پیامدگرا

در رویکرد پیامدگرا کیفر راهی برای کاهش میزان جرم شناخته می شود. مبنای این رویکرد نظری است اخلاقی با عنوان «سودمندی»^۳ که در اندیشه های ژرمی بنتام^۴ ریشه دارد. وی رفتار اخلاقی هر فرد را خوشبختی جماعت می شناسد (→ رایجیان اصلی، ص ۱۳۲). برای پایه، اگر کیفر امکان جرم را کاهش دهد، ناخوشایندی رنج مجرم با معاف ماندن دیگران از رنج کاهش می یابد. در این رویکرد مبارزه با بزهکاری ناظر به دو هدف است: ترساندن و متنبه کردن قرین عبرت. کیفر باید، علاوه بر ترساندن، درس عبرت باشد. کیفر در این حال نقش پیشگیرانه ایفا می کند.

خواجه نظام الملک در بازجست احوال عامل می نویسد:

از احوال عامل پیوسته می باید پرسید. اگر چنین می رود که یاد کردیم، عمل بر وی نگاه دارد و اگر نه به کسان شایسته بدل کند، و اگر از رعیت چیزی سته باشد به ناواجب، از وی بازستانند و به رعیت بازدهند، و پس از آن اگر او را مالی بماند از وی بستانند و به خزانه آرند و او را

3) Utility

4) Germe, Bentham

مهجور کنند و نیز عمل نفرمایند تا دیگران عبرت گیرند و درازدستی نکنند. (ص ۲۹-۳۰)

یا در احوال گماشتگان می نویسد:

چون ناراستی و خیانتی از ایشان پدیدار آید هیچ ایقا نباید کرد؛ او را معزول کنند و بر اندازه جرم او را مالش دهند تا دیگران عبرت گیرند و هیچ کس از بیم سیاست بر پادشاه بد نیارد اندیشید. (ص ۴۲)

در برخورد با مُقَطَّعان نیز می نویسد:

و هر مُقَطَّعی که جز این کند دستش کوتاه کند و اقطاعش^۵ بازستانند و با او عتاب کنند تا دیگران عبرت گیرند. (ص ۴۴)

یا جای دیگر، در برخورد سلطان محمود با عامل نافرمان نیشابور که به زنی ظلم کرده

بود می نویسد:

[سلطان بفرمود] تا هزار چوب، بر در سرای، بزدندش... و این از بهر آن بوده است تا چون دیگران این حال بشنوند کس را زهره ندارد که در فرمان پادشاه تقصیر کند... تا دیگران خویشان را بشناسند عبرت گیرند. (ص ۱۰۷)

در این حکایات بر این نکته تأکید شده است که در کیفر و نوع اجرای آن باید به ارباب و عبرت آموزی توجه شود. شایسته است به گونه ای عمل شود که، از طریق «ارباب خاص» و «ارباب عام»، مجرم پس از تحمل کیفر متنبه شود و اقران او نیز عبرت گیرند. اصلاح مجرمان از جمله سیاست های انسان دوستانه جرم شناسان در یکی دو قرن اخیر بوده است.

۳-۵ افتراقی

در سیاست جنایی افتراقی، مجازات به دو صورت درمی آید: شدت عمل در قبال گروهی از بزه کاران و ملایمت در حق گروهی دیگر که به دامن اجتماع بازمی گردند (رایجیان اصلی، ص ۴۱). بررسی سیئه‌الملوک نشان می دهد که نحوه اجرای کیفر نسبت به مجرمان یکسان نیست. خواجه، در این باب، چنین توصیه می کند:

اگر کسی از خدمتکاران و گماشتگان ناشایستگی و درازدستی پدید آرد، اگر به تأدیبی و پندی

(۵) اقطاع، بخشیدن حکومت ملک یا قطعه زمینی را به کسی به ازای خدمتی معین تا از درآمد آن امرار معاش کند.

و مالشی ادب گیرد و از خواب غفلت بیدار شود، او را بر آن کار بدارد و اگر بیداری نیابد هیچ ابقا نکند: او را به کس دیگر که شایسته باشد، بذل کند. و از رعایا کسانی که ایشان حق نعمت شناسند و قدر ایمنی و راحت ندانند و به دل خیانتی اندیشند و تمرّدی نمایند و پای از اندازه خویش بیرون نهند بر اندازه گناه با ایشان خطاب کند، و ایشان را بر مقدار جرم مالش فرماید و باز دامن عفو برگناه ایشان پوشاند و از سر آن درگذرد. (ص ۶-۷)

ملاحظه می شود که خواجه نظام الملک، در نحوه مجازات، میان «گماشتگان» و «عاملان» و «رعایا» به تناسب جایگاه و تأثیر وجودی آنان فرق قایل است: با یکی سختگیری و عزل و طرد با دیگری مدارا و ملایمت را توصیه می کند.

به لحاظ علمی، هر جامعه ای تا اندازه معینی قدرت تحمل مجازات را دارد. آن حد برای آنکه حقوق جزا بتواند مشروعیت و اقتدار اخلاقی و مقبولیت اجتماعی خود را حفظ کند لازم است. مجازات متناسب با مقام و منزلت و نقش و تأثیر مجرم تا مدیریت جامعه و پیشگیری از گسترش و افزایش جرم میسر می گردد.

۳-۶ موقعیت مدار

کاهش دادن فرصت جرم مستلزم طراحى و مدیریت مستقیم و تدابیری برای پیشگیری از وقوع جرم است. در این عرصه، برخی از این روش ها جنبه حمایتی دارند و این حمایت با آگاهی از عوامل انحراف و شناخت نیازهای مادی و عاطفی و معنوی برای کسانی صورت می گیرد که ظرفیت بالقوه ارتکاب جرم در آنها مشاهده می شود.

در فصل نهم سیرالملوک، در باب معیشت مشرفان و صاحب بریدان و خبرگزاران و دیگر مأموران حکومت چنین سخن رفته است:

[باید تأمین باشند] تا ایشان را به خیانت کردن و رشوت ستدن حاجت نیفتد، و آن فایده که از راستی کردن ایشان حاصل شود ده چندان و صد چندان مال باشد که بدیشان دهند به وقت خویش. (ص ۹۲)

بر اساس همین نظر، خواجه بر آن است که خاندان های قدیم و فرزندان ملوک را نباید محروم گذاشت و وجه معاش ایشان را باید فراهم نمود تا از ناراضیان کاسته شود و فرزندان ترکمان سلجوقی را در جزو غلامان سرایی باید به کار گرفت، زیرا در ابتدای دولت خدمت ها کرده اند و رنج ها کشیده و از جمله خویشان اند، به علاوه، از این طریق

می‌توان هم از خدمتشان بهره برد

«و آن نفرت که ایشان را در طبع حاصل شده است زایل گردد». (ص ۱۵۷)

این حکایات استفاده از تدبیر پیشگیری وضعی و موقعیت‌مدار را نشان می‌دهد. دور شدن از موقعیت خطر یا تغییر دادن جهت آن و پرهیز از رویارویی با موقعیت‌های آسیب‌زا (نارضایی و نفرت)، وسیله‌ای مؤثر در پیشگیری وضعی از جرم است. خواجه‌نظام‌الملک با واقع‌بینی در مسائل اجتماعی زمان خود و شناخت عوامل انحراف و کجروی و آگاهی از خصوصیات هریک از مراتب و رده‌های جامعه و گروه‌های در معرض خطر بزهکاری و موقعیت‌های جرم‌زا، راهکارهای مناسب و مؤثر برای کاهش احتمال انحراف و کجروی ارائه می‌دهد.

۳-۷ سزاگرا

در این رویکرد که «عدالت کیفری استحقاقی» نیز خوانده شده، جرم به تناسب میزان قبح اخلاقی آن سزاوار پاسخ کیفری است (← غلامی، ص ۹۷). بزهکار کسی است که به ملاحظات سودجویانه به فعالیت‌های مجرمانه روی می‌آورد و زندگی مجرمانه را با آگاهی انتخاب می‌کند؛ لذا سزاوار آن است که به تناسب نوع خطای خود مجازات شود. (گسن، ص ۱۸۸)

خواجه در این باب توصیه می‌کند:

کسانی که ایشان حق نعمت نشناسند و قدر ایمنی و راحت ندانند و به دل خیانتی اندیشند و تمردی نمایند و پای از اندازه خویش بیرون نهند، بر اندازه گناه با ایشان خطاب کند، و ایشان را به مقدار جرم مالش فرماید و باز دامن عفو برگناه ایشان پوشاند و از سر آن درگذرد. (ص ۶-۷)

وی در برخورد با خباز خاص که سبب قحطی نان شده بود می‌نویسد:

[سلطان ابراهیم از نانوایان سؤال کرد] «چرا نان تنگ کرده‌اید؟» گفتند: «هر باری که گندم و آرد که در این شهر می‌آورد نانوای تو می‌خرد و در انبار می‌کند و می‌گوید «فرمان چنین است.» و ما را نمی‌گذارد که یک من بار بخریم.» سلطان بفرمود «تا خبازِ خلص را بیاورند، در زیر پای پیل افکندند». (ص ۶۶)

نمونه دیگر برخورد انوشیروان با عاملی است که در آذربایجان گماشته بود و آن عامل با غصب قطعه زمین پیرزنی به او ظلم کرده بود:

[فرمود] این کس باید مستوجب همه نوع عقوبتی باشد و، هر بدی که به جای او کنند، دون حق او بود. (ص ۵۴)

سیاست جنایی سزاگرا در واقع فارغ از هدف اصلاح و درمان جرم صرفاً به خود آن می‌نگرد. اما با تغییر کانون توجه عدالت کیفری از جرم به مجرم برخورد استحقاقی با مجرم تعدیل شده است.

۳-۸ تسامح صفر

از دیگر رویکردهای نظام جزایی عصر خواجه نوع خاصی از پاسخ‌گذاری کیفری است که تسامح صفر خوانده شده است. در این رویکرد، مجازات پاسخی است به نگرانی در باب امنیت جامعه و رفتارهای ضد اجتماعی. سیاست تسامح صفر مبتنی بر نظم و قانون ناظر به کاهش نرخ بزهکاری است از طریق مقابله با خفیف‌ترین جرم (نجفی، ص ۲۱۶). در واقع، این رویکرد حفظ نظم به هر قیمتی را در مد نظر دارد و متضمن سرکوب و سختگیری و طرد مماشات و اغماض حتی در جرائم خرد در حقوق کیفری به قصد پیشگیری قاطع از تکرار جرم و گسترش دامنه آن است. (← نوروزی، ص ۴۸)

خواجه نیز بر آن است که مجازات واجب است و باید عاجل باشد تا اثر بازدارندگی داشته باشد. خائن، به‌ویژه اگر قاضی و حاکم باشد، باید بلافاصله مجازات شود و معزول گردد. وی در این باب می‌نویسد:

چون [قاضیان]، به جهل و طمع و قصد حکمی کنند بر حاکمان دیگر لازم شود آن حکم را امضا کردن و معلوم پادشاه گردانیدن و آن کس را معزول کردن و مالش دادن. (ص ۵۹)

درباره سرپیچی از فرمان قاضی می‌نویسد:

اگر تعدری کند و به حکم حاضر نشود، اگر محتشم بود او را به علف و گُزه حاضر کنند. (همان‌جا)

سیاست کیفری سختگیرانه در عصر سلجوقی ناظر به مهار رفتارهای آسیب‌زا که، در آنها، اغماض بی‌نظمی پدید می‌آورد و موجب تزلزل پایه‌های حکومت و قدرت می‌شود. اغماض حکومت در واکنش نسبت به جرایم خرد، رفته‌رفته باعث بی‌اعتنایی به ارزش‌های جامعه می‌شود و موجبات ارتکاب جرایم بزرگ‌تر را فراهم می‌آورد. در این رویکرد، هرگونه مصلحت‌اندیشی مغایر نظم اجتماعی شمرده می‌شود.

در رویکرد تسامح صفر این اشکال وارد است که مطالعه‌ای در تأثیر رفتار سیاستگذاران در زمینه حفظ نظم صورت نمی‌گیرد. لذا پذیرش این رویکرد یا دست کم اصرار بر اختیار آن موجب افزایش فوق‌العاده جمعیت کیفری بزهکاران می‌شود.

۴ نتیجه

سیرالملوک (سیاست‌نامه) یکی از آثار ادبی-تاریخی ارزشمند زبان فارسی است. در آن، سیاست جنایی از سیاست مُدُن و مصالح مُلک و تدابیر حکومتی برای حفظ نظم و تحکیم پایه‌های کشورداری جدا شمرده نشده و مستقل از آن شناخته نشده است. کیفر به میزان آسیبی که به جامعه و قلمرو پادشاهی می‌رساند و متناسب با دامنه و بُرد این آسیب مقرر می‌گردد. در واقع سیاست جنایی یکی از وسایل مهم و مؤثر کشورداری تلقی می‌شود. به مقتضای همین نظرگاه، جرایم و مجرمان دسته‌بندی می‌شوند. حتی، به مقتضای مصلحت و با توجه به بستگی به خاندان پادشاهی و سوابق خدمت، برای اعضای گروهی برقراری حقوق و حمایت استثنایی پیشنهاد شده است. سیاست جنائی شناسانده شده در این اثر، در حالات گوناگون با رویکردهای گوناگون حقوقدانی امروزی مطابقت آشکار دارد و در این مقاله کوشش شده است که این تناظر و مطابقت با ذکر شواهدی از خود اثر ارائه گردد تا ارزش‌های مسلم حقوقی آن شناخته شود.

منابع

- آشوری، داریوش، دانشنامه سیاسی، چاپ دوم، انتشارات مروارید، تهران ۱۳۷۰.
بیهقی، ابوالفضل محمدحسین، تاریخ بیهقی، به کوشش خلیل خطیب‌رهبر، ج اول، چاپ پنجم، مهتاب، تهران ۱۳۷۵.
جلالی ورنامخواستی، مصطفی، «ارزیابی خطر جرم در نظام عدالت کیفری»، فصلنامه حقوقی گواه، ش ۱۱، ۱۳۸۶.
حسینی، سیدمحمد، سیاست جنایی در اسلام و در جمهوری اسلامی ایران، ج اول، انتشارات دانشگاه تهران، تهران ۱۳۸۳.
خواج‌نظام‌الملک طوسی، سیرالملوک، تصحیح جعفر شعار، ج اول، چاپخانه سپهر، تهران ۱۳۴۸.
دلماش مارتی، می‌ری، نظام‌های بزرگ سیاست جنایی، ترجمه علی حسین نجفی ابرندآبادی، چاپ دوم، نشر میزان، تهران ۱۳۸۱.

- رایجیان اصلی (۱)، مهرداد، «تبیین استراتژی عقب‌نشینی با تجدید مداخله حقوق جزا»، مجله حقوقی و قضایی دادگستری، چاپ روزنامه رسمی، ش ۴۱، زمستان ۱۳۸۱.
- (۲)، «رهیافتی نو به بنیان‌های نظری پیشگیری از جرم»، مجله حقوقی دادگستری، ش ۴۸-۴۹، ۱۳۸۳.
- شاگری گلپایگانی، طوبی، سیاست جنایی اسلامی، ج اول، نشر فرهنگ اسلامی، تهران ۱۳۸۵.
- غلامی، حسین و علی‌حسین نجفی ابرندآبادی، «نظریه مجازات‌های استحقاقی و تکرار جرم»، فصلنامه دانشگاه مدرس، ش ۱۳، ۱۳۷۸.
- گسن، ریموند، مقدمه‌ای بر جرم‌شناسی، ترجمه مهدی کی‌نیا، نشر مترجم، تهران ۱۳۷۱.
- لازرز، کریستین، درآمدی بر سیاست جنایی، ترجمه علی‌حسین نجفی ابرندآبادی، چاپ اول، نشر میزان، تهران ۱۳۸۲.
- ماری، فیلیپ، «کیفر و مدیریت خطرها، به سوی عدالتی محاسبه‌گر در اروپا»، ترجمه کاشفی اسماعیل‌زاده، مجله حقوقی دادگستری، ش ۴۸ و ۴۹، ۱۳۸۳.
- محمودی جانکی، فیروز، «امنیت و ناامنی از دیدگاه سیاست جنایی»، مجله دیدگاه‌های حقوقی، ش ۸، زمستان ۱۳۸۶.
- نجفی ابرندآبادی (۱)، علی‌حسین، تقریرات جرم‌شناسی، سیاست جنایی و تکنیک‌های حقوق کیفری، دوره دکتری، دانشگاه شهید بهشتی، نیمسال دوم ۸۳-۸۴.
- (۲)، تقریرات جرم‌شناسی، دانشگاه شهید بهشتی، نیمسال دوم ۷۶-۷۷.
- نجفی ابرندآبادی، علی‌حسین و حمید هاشم‌بیگی، دانشنامه جرم‌شناسی، ج اول، دانشگاه شهید بهشتی با همکاری انتشارات گنج دانش، تهران ۱۳۷۷.
- نوروزی، نادر، سیاست جنایی در جرایم خرد و تأثیر آن بر احساس امنیت شهروندان با تکیه بر نظریه پنجره‌های شکسته، رساله دکتری، دانشگاه تهران ۱۳۸۴.
- همایون کاتوزیان، محمدعلی، «جامعه کوتاه‌مدت»، ترجمه عبدالله کوثری، نشریه بخارا، ش ۶۸ و ۶۹، بهمن و اسفند ۱۳۸۷.
- یوسفی، غلامحسین، دیداری با اهل قلم، ج اول، چاپ چهارم، انتشارات علمی، تهران ۱۳۷۲.



سیری در نسخه صیدنامه خانی اثر مولا محمد سلیم رازی

محبوبه مسلمی زاده (استادیار دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد

ایذه خوزستان)

شهیده مکوندی (دانشجوی کارشناسی ارشد همان واحد)

۱ مقدمه

نظام‌های دامداری از شکارگری ابتدایی و رام کردن حیوانات نشئت گرفته است. انتقال دانسته‌ها در باب جانوران شکاری و فنون شکار با آنها، مسئله ضبط آنها را پیش آورده و موجب پدید آمدن شکارنامه‌ها و صیدیه‌ها همچنین پیشه‌ها و تخصص‌های چندی شده است. در عصر اسلامی، مسلمانان، معلومات تازه‌ای از ایرانیان و رومیان درباره شکار کسب کردند. خلفای عباسی پرندگان شکاری و سگ‌های شکاری و شکاربانان و قوش‌داران را به خدمت گرفتند و سرزمین‌هایی را به آنان تیول دادند. اینان فارغ از دربان و حاجب به نزد خلیفه بار می‌یافتند. شاعران درباری در مدح سگان شکاری و بازهای خلیفه قصیده می‌سرودند؛ و نویسندگان به نوشتن بازنامه و صیدنامه رو می‌آوردند، تألیفاتی به زبان فارسی یا ترجمه‌هایی، خواه مستقل خواه مندرج در کتب طبیعت‌شناسی یا دانشنامه‌ها در نقاط متعدد ایران پدید آمد. در این فن، از زبان‌های رومی و هندی و ترکی به زبان‌های فارسی و عربی از آغاز فقه‌نگاری در کتب فقهی، ابوابی در صید و ذبایح و

احکام مربوط به آنها تألیف شده است. مؤلفان، با دقت در احوال و اطوار، به معلوماتی در جانورشناسی و دامپزشکی و داروشناسی دست می‌یافتند که بعضاً در صیدنامه‌ها درج می‌شد و نمونه‌های متعدد از آن را در بازنامه نسوی (← اذکائی، ج ۱، ص ۵-۱۰) می‌یابیم.

۱-۱ صیدنامه نویسی و صیدنامه‌ها

شکارنامه - با نام‌های متعدد از جمله اشکرنامه، صیدنامه، جوارح‌نامه، کتاب‌البیزره یا کتاب‌البزدره، کتاب شکره‌داری، کتاب‌البزاه، کتاب‌الجوارح، بازنامه - به تألیفات اطلاق شده است که در وصف انواع پرندگان شکاری، چگونگی پرورش و نگهداری آنها، شیوه‌های شکار با آنها، بیماری‌های آنها و طرق درمان این بیماری‌ها نوشته شده است. بنابر اسناد بابلی، در عهد هخامنشیان (قرن‌های ۶-۴ پیش از میلاد) اداره بازیاری از جمله ادارات پادشاهی بوده است (← تاریخ ایران کیمبریج، ج ۲، ص ۵۷۹-۵۸۰). آیین بسیار کهن رها کردن بازها در جشن‌های نوروز، که «مرغ نوروزی» جانشین آن شد، رسم رایج دیرین بوده است. تداول واژه‌های «باز» و «بازیاری» و دیگر مشتقات آن به‌ویژه اسامی ایرانی پرندگان شکاری و آلات و اسباب شکار در میان آرامیان و اعراب و ارمنیان و دیگر اقوام گواه بر آن است که این فن در مناطق کوهستانی سرزمین‌های شرقی اسلام نشئت گرفته است (← همان، ج ۱/۳، ص ۱۰۳ و ۴۹۷). از بازنامه‌های ایرانی عهد ساسانی، عنوان چهار اثر به شرح زیر شناخته شده است: *کتاب بهرام بن شاپور* ظاهراً بهرام (پنجم) گور ساسانی (پادشاهی: ۴۲۱-۴۳۹ م)؛ *بازنامه جاماسب*، که گویا به نام قباد بن فیروز ساسانی (پادشاهی: ۳۸۸ به بعد) تألیف شده بوده است؛ *بازنامه / شکارنامه نوشیروانی* به زبان پهلوی منسوب به بزرگمهر حکیم که گفته‌اند اصل آن به عهد فریدون بازمی‌گردد و در عهد انوشیروان (پادشاهی: ۵۳۹-۵۷۹ م) دیگر بار تدوین شده است. فخرالدین رازی (۵۴۴-۶۰۶) در کتاب *سینی* (بمبئی ۱۳۳۳، ص ۱۴۳-۱۴۴) آن را بازنامه کسری نوشیروان خوانده است؛ *بازنامه پرویز ملک‌الفرس*. (پادشاهی: ۵۹۰-۶۲۸ م)

متون صیدیّه عربی و فارسی دو دسته‌اند: یکی آثاری با عنوان *صید و جوارح* در باب شکار و بازیاری و آداب پرورش و بیماری‌ها و درمان جانوران شکاری؛ دیگری نوشته‌های فقهی غالباً با عنوان *صید و ذبایح*.

در عالم ادب نیز از دیرباز، اشعار و نوشته‌های مشهور فراوانی دربارهٔ پرندگان شکاری و اصناف آنها و نحوهٔ صید با آنها پدید آمده است که می‌توان عنوان «ادب الصید» برای آنها قایل شد. (← دانشنامهٔ جهان اسلام، ج ۱، ذیل صیدنامه، ص ۲۰۶)
در عصر صفوی صیدنامه‌های متعددی پدید آمده که ذیلاً به برخی از آنها اشاره می‌شود:

بازنامه، رساله‌ای که در سال ۹۷۰ نوشته شده و فرهنگوارهٔ فنّی دارد. صید(نامه)، رساله در بیان انواع جانوران و آداب صید اثر فیض‌الله تفرشی که برای شاه تهماسب صفوی (سلطنت: ۹۳۰-۹۴۸) در سه باب و یک خاتمه نوشته شده است. شکار(نامه)، نوشتهٔ سید حسین بن روح‌الله حسینی طبسی متخلص به لسان و ملقب به صدر جهان (۹۷۴ق) که به دستور سلطان قطب شاه از ملوک طوائف در دکن هند تألیف شده است. این کتاب، شامل مقدمه و ده باب و خاتمه، به ترتیب تهجی نام جانوران (عربی و فارسی و ترکی و هندی) مرتّب گشته است. پس از وصف هر جانوری حکم آن در پنج مذهب و خاصیت آن آمده است. در آن، احکام شکار و کشتار بنابر فقه شیعی با اشاره به نظر اهل سنت ذکر شده است. بازنامه، از محب علی ملقب به خان خاص محلی ابن نظام‌الدین علی مرغلانی. در تربیت مرغان، بازنامه، سرودهٔ سال ۱۰۳۶، در هنر شکار و دامپزشکی و پرندگان. شکار(نامه) از مجدالدین بن محمد شفیع هاشمی عباسی و به نام عبدالله خان از فرمانروایان عهد صفوی، در مقدمه و دوازده باب از دیدگاه فقهی.

نسخ متعدّد این صیدنامه‌ها از جمله در کتابخانه‌های ملک، مجلس، آستان قدس رضوی، دانشگاه تهران، بریتیش میوزیوم محفوظ است. (← منزوی، ج ۱، ص ۳۹۷-۴۲۸؛ آقابزرگ طهرانی، ج ۱، ص ۱۰۵؛ تذکرهٔ نصرآبادی، ص ۱۸۴)

از صیدنامهٔ خانی نسخهٔ منحصربه‌فردی شناخته شده که هنوز تصحیح نشده است. صیدنامهٔ دیگری از همین مؤلف وجود دارد که نسخه‌های متعدّد از آن شناخته شده و تصحیح شده است. دربارهٔ صیدنامهٔ خانی مطالب جسته‌گریخته‌ای در جوف دیگر نوشته‌ها آن با هم با خلط آن با صیدنامه‌ای دیگر نوشته شده است. دربارهٔ صیدنامه‌ها مقاله‌هایی

نیز نوشته به قلم پژوهشگران چاپ و منتشر شده از جمله علی غروی (ص ۱۲۱۷)، در «تاریخچه مختصر بازنامه نویسی و معرفی چند بازنامه»؛ فلیپ تاوئر در «تاریخچه علوم طبیعی در نوشته های فارسی»^{*}؛ پرویز اذکائی در «باز و بازنامه های فارسی». در این مقاله ها از صیدنامه خانی سخنی نرفته است. در دانشنامه جهان اسلام، ذیل «صیدنامه»، بسیاری از بازنامه ها و صیدنامه ها بر شمرده شده است.

۲ مولا محمد سلیم رازی

محمد سلیم رازی از علمای قرن یازدهم هجری است. تاریخ ولادت و وفات وی مشخص نشده است. خود او هم، در آثارش، به زندگینامه خود اشاره ای نکرده است. از تاریخ کتابت آخرین نسخه هایی که از وی به جای مانده، می توان حدس زد که تا سال ۱۰۶۹، مقارن سلطنت شاه عباس دوم صفوی، زنده بوده است.

رازی از شاگردان سیدحسین بن رفیع الدین حسینی مرعشی (۱۰۰۱-۱۰۶۴ اصفهان- مازندران) مشهور به سلطان العلماء حسینی، عالم جلیل القدر قرن یازدهم هجری، خلیفه سلطان و، وزیر اعظم شاه عباس دوم، و از فقیهان شیعه است. از دیگر شاگردان سلطان العلماء آقا حسین خوانساری صاحب مشارق الشموس، علامه مجلسی صاحب بحار الانوار، میرزا عیسی صاحب الزیاض، میرزا عبدالرزاق کاشانی، ملا ابوالخیر محمد تقی فارسی صاحب رساله معرفه التقویم را می توان نام برد.

۲-۱ آثار و سبک نویسندگی مولا محمد سلیم رازی

صیدنامه خانی، رساله ای در آداب شکار در انواع جانوران بر مبنای دینی و فقهی، طی نود و هفت روز (غرة رمضان تا ۷ ذی حجه ۱۰۶۸) برای شیخ علی خان امیر خراسان نوشته شده است. مؤلف آن رساله دیگری به نام صیدنامه دارد که نباید آن را با صیدنامه خانی اشتباه گرفت اما نسخه های این دو رساله در الذریعه (آقابزرگ طهرانی، ج ۱۵، ص ۱۰۵) و فهرست واره فقه هزار و چهارصد ساله، (ص ۸۸) با درهم آمیختگی آن دو رساله معرفی

* صیدنامه ای به نام صیدیه در مرکز تحقیقات زبان فارسی ایران و پاکستان (اسلام آباد) چاپ شده که چاپ دیگری هم دارد. مؤلف در این مقاله به آن اشاره نکرده و ظاهراً از آن اطلاع نداشته است. علی اشرف صادقی

شده است. نسخ موجود در کتابخانه‌های مجلس، مرعشی و سپهسالار، به نام محمد سلیم رازی معرفی شده اند. آغاز صیدنامه خانی است:

سیرآهنگ نوایی که عندلیب هزارستان زبان درگلشن بیان بدن ترنم نماید و رسا آوازی که طوطی پرمعرفت گفتار درآئینه‌خانه نطق تکلم به آن کند حمد معبودی است مهربان که مرغ رمنده جان را دانه‌خوار جود و احسان نموده، قمری وار طوق اطاعت برگردن نهاد...

و انجام آن است:

... می‌توان فعل مکروه را عبارت از دادن شیر و مرجع بآش به را خوردن گوشت و شیر عناقه [دانست] و الله اعلم بالصواب.

همچنین، در مجموعه نسخ خطی کتابخانه مجلس شورای اسلامی، نسخه‌ای به نام صیدیه محفوظ است که پدیدآورنده آن مولی محمد سلیم رازی است و این رساله بخشی از یک مجموعه رسائل به نام مجمع‌الحکم است شامل چهل و هفت رساله. صیدیه نیز رساله‌ای است در حیوان‌شناسی و آراء فقهی، ظاهراً خلاصه‌ای از صیدنامه و نه صیدنامه خانی. زیرا این خلاصه همچون خود صیدنامه با عبارت «صدر رسائل دین مبین...» آغاز شده است. پرویز اذکائی نسخه‌های خطی آن را، بنابر فهرست احمد منزوی، ج ۱، ص ۴۳۱، معرفی کرده است.

صیدنامه، در احکام صید و شکار که برای صدرالسلطنه نوشته شده است. آغاز آن: صدر رسائل دین مبین جز شکر نعمت پادشاهی که فضای وجود شکارگاه قدرت اوست نشاید و به غیر از حمد موهبت کارسازی که سرگردن‌کشان... و بعد این چند کلمه‌ای است بر وفق اراده مخدوم لازم‌الإطاعه... لازالت کاسمه الشریف صدرا و فی السماء السلطنه بدرا.

و انجام آن:

از حیوانات بحری همین ماهی که او فلس داشته باشد حلال باشد و غیر آن حرام بود والله اعلم.

متأسفانه آنچه از اطلاعات کتاب‌شناسی این نسخه در کتابخانه مجلس به دست داده شده، اطلاعات نسبتاً مفصّلی است متعلق به نسخه‌ای دیگر با عنوان مجموعه نظم و نثر (جنگ درویش میرمسعود بن درویش نصرت اصفهانی) که کمترین نسبتی با صیدنامه ندارد. صیدنامه در کل پنج برگ است. دارای رکابه و به خط نستعلیق ساده و خوانا است،

عنوان‌ها و نشانه‌ها در متن با شنگرف تزیین شده‌اند. جلد آن نو و تازه و نوع کاغذ اصفهانی و قطع نسخه ۱۷/۵×۱۳/۵ سانتیمتر است. کتابت آن در «غزۀ شهر جمادی‌الأول» صورت گرفته و، به دنبال کلمۀ «سنه» سال کتابت «صیدنامه» و رسالۀ دوم مرقوم نشده است. اما در پایان مجموعهٔ رسائل، سال کتابت رسالۀ فقه فارسی «التاریخ شهر ذی‌القعدة الحرام من شهر سنة ثلاث و سبعین و الف من الهجرة النبویه» (۱۰۷۳) و سال کتابت رسالۀ مضمار دانش (فُرس‌نامه) «شهر ذیحجّة الحرام ۱۰۷۹» ذکر شده است.

شرح صحیفۀ سجّادیه که اثری حجیم است که در سال ۱۰۰۶ تألیف شده و صاحب‌الذریعه آن را در کتابخانۀ حاجی محمدحسین کُبه در بغداد دیده است (← فهرست نسخه‌های خطی، ج ۹، ص ۲۷۰). سلیم رازی، در این شرح از ورق جرجانی روایت حدیث کرده است.

شرح لغز القانون، با دو تلخیص یکی الموجز، دیگری قانون‌چه، شرحی است لطیف به زبان فارسی مشتمل بر بسیاری از مسائل طبّی و مطالبی در ریاضیات که در سال ۱۰۶۰ تألیف شده است. شارح تمامی آن را در اثر دیگر خود به نام **ملقطات** وارد کرده و، در پایان آن، دفع برخی اعتراضات را افزوده است. آقابزرگ طهرانی آن را در کتابخانۀ سیدحسن صدر دیده است. (← آقابزرگ طهرانی، ج ۱۴، ص ۴۶)

۳ نسخهٔ صیدنامهٔ خانی

نسخهٔ خطی صیدنامهٔ خانی به شمارهٔ ۶۱۶۷ در کتابخانۀ مجلس شورای اسلامی محفوظ است. این نسخه به خط نستعلیق، ۳۴۲ صفحه در هر صفحه ۱۹ سطر دارای رکابه، با جلد تیماج و ترقیمه‌ای حاوی ذکر نام کاتب نجف علی حسینی در جزینی در سال ۱۰۶۸ کتابت شده است. محمد سلیم رازی، ضمن معرفی خود در آغاز کتاب، گزارش کرده که، چون عازم سفر حج شد، به مجلس «خسرو مکانی مهماندار علی عمرانی شیخ علی‌خان بلغه الله تعالی الی اقصى مراتب الکمال و رزقه بیمنه احسن الاحوال» رسیده و در سبب تألیف این صیدنامه آورده است:

بعد از دریافت شرف خدمت سامی منزلش، چنین معلوم شد که، بعد از توفیق طاعات

به واجبی و نسق مملکت کماهی و ضبط احوال عساکر نصرت اثر کما ینبغی، امری که مرغوب طبع آن عالیجناب دشوارپسند باشد نیست غیر از شکار و، بنابر پاکی طینت و اعتقاد و تتبع مسائل در همه مواد که از صحبت علماء رفیع القدر و ملاحظه کتب معتبر دست به هم داده، مهارت تام در احوال صید از علمی و عملی هر دو داشتند. دفینه‌ای از دقایق شرعیه که رعایت آن در شکار درکار است فوت و فرو گذاشت ناشده قدم از جاده شرع شریف بیرون نمی‌نهادند. پس به تقریبات رسید سر رشته سخن به جایی که این بی‌بضاعت نسخه موسومه به صیدنامه خانی تألیف نموده به نظر کیمیا اثر آن رموزدان اسرار غیبی جلوه گر آرد تا وقت احتیاج تذکر دلائل مسائل مأخذ عقلی و نقلی به آسانی به دست آمده به اشارت توان یافت، و مرتب ساخته نسخه را بر یک مقدمه دو باب. و الی الله المرجع و الماب. (صیدنامه خانی، برگ ۳ رو)

۳-۱ ابواب و فصول صیدنامه خانی

صیدنامه خانی شامل مقدمه و دو باب، هر باب در چند فصل و هر فصل در چند مطلب است به شرح زیر:

باب اول، در ذکر اصناف حیوانات آبی و ارضی و هوایی (به ترتیب حروف تهجی)، مشتمل بر سه فصل: فصل اول، در بیان حالات حیوانات بحری یعنی آبی از خواص و امکنه و اغذیه و احکامش از حیثیت و حرمت و متجزی است به سه مطلب در ذکر احوال و صفات حیوانات بحری بر سبیل اجمال؛ اوصاف و احوال بعضی از اصناف آبی بر سبیل تفصیل؛ اقسام حلال و حرام حیوانات بحری.

فصل دوم، در بیان حالات و اوضاع حیوانات بری یعنی ارضی. متجزی به سه مطلب در ذکر مجملی از احوال اصناف حیوانات بری؛ احوال بعضی از این اصناف به سبیل تفصیل و تعداد اسماء به ترتیب حروف تهجی؛ اصناف حلال و حرام حیوانات بری به نحوی که توافق داشته باشد با احادیث نبوی و ائمه علیهم السلام و دانستن آن دو طریق باشد: یکی در ذکر احادیث داله بر احکام بری به نحو استنباط و استخراج و ذکر الفاظ حدیث و معنی حدیث؛ دیگر در ذکر بعضی از احادیث منصوص در بعضی از حیوانات بری، هم با ذکر الفاظ و معنی حدیث.

فصل سیم، در ذکر حیوانات هوایی که عبارت آید از طیور مشتمل بر سه مطلب در بیان احوالات مجمله طیور؛ در تفصیل بعضی از طیور قطع نظر از حیثیت و حرمت آن و ترتیب اسامی به ترتیب حروف تهجی؛ در بیان حلال و حرام اصناف طیور و دانستن آن از دو طریق باشد: یکی در بیان اخبار و احادیث ائمه اطهار علیهم السلام که بوجه کلی حلال و حرام افراد طیور غیر منصوص بر تحریم و تحلیل را از آن اخبار

توان استنباط کرد، دوم در بیان اخباری که حکم بعضی به خصوص مذکور است با ذکر الفاظ و معنی حدیث. باب دوم، در بیان اموری که در کار است در جوازِ اَکَلِ صید طاهرالعین و، به انتفاء آن، امورِ حلال فی نفسه بالعَرَضِ حرام شود؛ و این امور معتبره منقسم است به دو قسمِ وجودی و عدمی؛ و قسم وجودی منقسم است به دو قسمِ آلات صید و تذکیه [= سر بُریدن] که اعم از ذبح و نحر است؛ و قسم عدمی آن عبارت است از جلاله نبودن حیوان که انتفاء آن نفی در نفی است.

این باب مشتمل است بر سه فصل:

فصل اول، در بیان آلات شکار که به کدام یک جایز است شکار کردن و حیوان حلال باشد و به کدام از آنها حرام هرگاه تذکیه نبینند.

فصل دوم، در بیان تذکیه و کیفیت و شرایط آن.

فصل سوم، در بیان حکم جلاله [حیوانی که پلیدی انسان خورد و در حدیث است نُهَى عَنْ لُحُومِ الْجَلَالَةِ، نُهَى عَنْ لَبَنِ الْجَلَالَةِ] بودن حیواناتِ جایزِ الْأَکْلِ و طریق تطهیر آن تا پاک گشته حلال باشد.

فصل چهارم، در بیان آلاتی که بدان صید کنند و جایز باشد خوردن صید به محض همان آلت بی احتیاج بود در تذکیه [با ذکر احادیث دالّه].

در این نسخه به بیش از سیصد حیوان اشاره شده است از قبیل حریش، خز، ذراریح، سنور، ابوهارون، دُرَّاج، زاغ الزَّرْع، طاووس، عنقا، غرنیق با ذکر اسامی ترکی و مغولی و عربی حیوانات در برخی موارد. نمونه های آن است: «أُتِيسَ به زبان یونان نام مرغی است که با اسب عداوت دارد و کشنده اوست» (ص ۷۸). «اریطس به لغت یونانی نام سبعی است که در زمین هند می باشد». (ص ۲۸)

در معرفی حیوانات، ویژگی های ظاهری و کلی و بعضاً محیط زیست آنها؛ خواص دارویی و حلال و حرام بودن آنها بیان و، به مقتضای سخن، به آیه و حدیث و بیت شعر استشهاد شده است. مؤلف، در استشهاد، ابتدا حدیث یا روایت را ذکر کرده سپس به معنی الفاظ حدیث و خود حدیث پرداخته است. وی، در این شرح، به منابعی همچون شفاى ابن سینا، تعلیم اوّل ارسطو، عجایب المخلوقات، جامع الحکایات، نهایه، قاموس استناد کرده است.

۳-۲ ویژگی های زبانی صیدنامه خانی

صیدنامه خانی نیز از جمله آثار از نوع خود است که جنبه فقهی آنها موضوع را تحت الشعاع قرار داده است. به تصریح مؤلف، هدف اصلی از نگارش آن، بیان اصول فقهی و عقلی و نقلی با استناد به مراجع معتبر برای یکی از امرای خراسان بوده است. زبان این اثر، جز در بخش مقدمه، ساده و عاری از صنایع است. مقدمه به نثری مصنوع و گاه مسجع و حاوی ترکیبات وصفی تازه (رساآواز، سیرآهنگ) است. محتوای مقدمه، پس از تحمیدیه و نعت رسول اکرم صلی الله علیه و آله وسلم و سخن از امامان شیعه علیهم السلام بیان سبب تألیف کتاب و ستایش مبالغه آمیز شیخ علی خان است که اثر به نام او و برای او تألیف شده است.

تعبیرات و اصطلاحات و امثال به سیاق زبان عربی به وفور در متن اثر مندرج است. به لحاظ شیوه املائی، صامت «گ» همه جا به صورت «ک» آمده؛ حرف اضافه «به» متصل به کلمه بعد از آن نوشته شده؛ در ترکیبات عربی، رسم الخط عربی رعایت شده؛ نشانه نکره در آخر کلمات مختوم به های بیان حرکت به صورت همزه (ه) ضبط شده؛ الف غیر ملفوظ در مواردی چون «درین» (ص ۴۳)، «آنست» (ص ۸۰) حذف شده؛ در مواردی، واژه های مستقل پیوسته به هم نوشته شده اند («یکدرم» ص ۴۷)؛ نشانه اضافه در برخی موارد حذف شده «بچیزها دیگر» (ص ۱۱۶)؛ «ب» و «ن» ی نشانه نفی در آغاز صیغه فعل جدا نوشته شده است («به بینم» ص ۵۲)؛ «نه بینی» ص ۱۴۴.

ضبط هایی دیگر به صور زیر است:

صیغه های فعل «برخاستن» همه جا با واو معدوله («برخواست» ص ۱۰۰)؛ «بی» به صورت «پی» (با ادغام نقطه های دو حرف ص ۴)؛ در مواردی، پس از ذکر نام ائمه اطهار، علامتی شبیه به «۴» به جای (ع)؛ پس از نام رسول اکرم نشانه اختصاری «صلی الله علیه و آله وسلم» به صورت «صلعم»؛ «سوم» به صورت «سیوم» (ص ۱۴۶)؛ افتادگی های متن در حاشیه آمده و با نشانه هایی شبیه ۷ و ۴ بالای کلمه مشخص شده است. (برگ ۱۶۸ رو، سطر ۱۳؛ برگ ۲۶ پشت، سطر ۴)

منابع

- آقابزرگ طهرانی، محمدحسین، الذریعة إلى تصانیف الشيعة، گردآورنده احمد بن محمد حسینی، دارالأنواء، بیروت، بی تا.
- اتابکی، پرویز، فرهنگ جامع کاربردی فرزانه عربی-فارسی: از دیرینه ایام عرب تا نوترین واژگان علم و ادب، فرزانه روز، تهران ۱۳۸۰.
- اذکائی (سپیتمان) (۱)، پرویز، «باز و بازنامه‌های فارسی»، هنر و مردم، ش ۱۷۶ (خرداد ۱۳۵۶)، ص ۲-۱۳.
- _____ (۲)، «باز و بازنامه‌های فارسی»، هنر و مردم، ش ۱۷۷ و ۱۷۸ (تیر و مرداد ۱۳۵۶)، ص ۳۷-۴۵.
- تاریخ ایران کیمبرج، گروه نویسندگان، ترجمه تیمور قادری، مهتاب، تهران ۱۳۹۲.
- دانشنامه جهان اسلام، زیر نظر مصطفی میرسلیم، مؤسسه دایرةالمعارف اسلامی، تهران ۱۳۷۵.
- رازی، محمدسلیم، صیدنامه خانی، نسخه خطی مورخ ۱۰۶۸ محفوظ در کتابخانه مجلس شورای اسلامی شماره ۶۱۶۷.
- شریفی گرگانی، ابوالفتح، فهرستواره فقه هزار و چهارصدساله اسلامی در زبان فارسی، به اهتمام محمدتقی دانش‌پژوه، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران ۱۳۶۷.
- غروی، علی، «تاریخچه مختصر بازنامه‌نویسی و معرفی چند بازنامه»، وحید، ش ۹۵، دوره نهم، آبان ۱۳۵۰، ص ۱۲۱۵-۱۲۱۸.
- فهرست نسخه‌های خطی کتابخانه عمومی آیت الله مرعشی نجفی، زیر نظر محمود مرعشی نجفی، به کوشش سیداحمد حسینی اشکوری، (۳۴ جلد)، انتشارات ولایت، قم ۱۳۶۴.
- منزوی، احمد، فهرست نسخه‌های خطی فارسی، مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، تهران ۱۳۸۵.
- نصرآبادی اصفهانی، میرزا محمدطاهر، تذکره نصرآبادی، نشر ارمغان، تهران ۱۳۱۷.



زبان سعدی در قصاید فارسی او

نجمه درّی (عضو هیئت علمی دانشگاه تربیت مدرس)

کوروش کمالی سروستانی

زبان سعدی، پس از وی، در آثار شاعران و نویسندگان، سرمشق اختیار شده است. به قول موحّد (ص ۱۹۰)، با ظهور سعدی، فارسی حیات تازه‌ای یافته و فارسی‌زبانان، نه به عنوان ابزار مستعمل، نه به عنوان کلیشه‌های کهنه و وسیلهٔ تفنّن، بلکه به عنوان شیئی هنری با آن روبه‌رو شدند.

زبان سعدی در قصاید، همچون دیگر آثار او، سهل ممتنع است. این زبان، در ساحت قصیده، به مقتضای رسالتی که بر عهده دارد، در قیاس با دیگر انواع قلم او، شفاف‌تر و بی‌پیرایه‌تر است (← عبادیان). به گفتهٔ خود سعدی، وی با این زبان دُرّ موعظه‌های شافی را در سلک عبارت کشیده است و داروی تلخ نصیحت به شَهد ظرافت برآمخته (سعدی، ص ۳۰۲) تا طبع ملول شنوندگان را قبول خاطر افتد. مهارت درگزینش الفاظ، تحرّک و پویائی سخن، اندیشهٔ فراخ، و انتقال زنجیره‌ای از معنایی به معنای دیگر قرین تنوّع بیان و چرخش‌های کلامی سخن او را گوشنواز و الهام‌بخش ساخته است. شیخ، با بهره‌جویی از زبان تمثیلی و تلویحی و اشاری، مفاهیم و معانی را مصوّر و ملموس ساخته است. مضامین سخن او در قصاید خصلت اخلاقی و حکیمانه دارد و به شیوهٔ منبری و مجلسی و عظم و القای تجارب عملی بیان شده است.

در این بهره از اشعارش، الفاظ مهجور و قافیه و ردیف‌های دشوار و تعبیرات پیچیده

به ندرت راه یافته است. وی، در پرتو پشتوانۀ فکری و تجربی همچنین ذوق و توان هنری خود، در عرصۀ ادب تعلیمی خوش گام نهاده و نوآورانه آن را درنور دیده است. فرهنگ ایرانی- اسلامی در قصاید سعدی بازتاب یافته به صورتی که آن را از نظایر خود متمایز ساخته است. این تمایز به خصوص در بهره جویی استادانه از قیاس های خطابی و متعارفات و مثل های سایر و باورهای جاافتاده و راسخ مردم نمودار می گردد که نمونه هایی از آنهاست:

جهان بر آب نهاده ست و عاقلان دانند که روی آب نه جای قرار و بنیادست
(ص ۱۰۵۷)

این همه نقش عجیب بر در و دیوار وجود هرکه فکرت نکند نقش بود بر دیوار
(ص ۹۵۸)

گوهر ز سنگ خاره کند لؤلؤ از صدف فرزندی آدم از گل و برگ گل از گیا
(ص ۹۴۱)

واژگان در قصاید سعدی، تراش خورده و رندیده و مألوف، بی تنافر و ازهم گریزی، در کنار هم نشسته اند و با معانی و مضامین سخن هماهنگی و مطابقت دارند. در کلام سعدی، خواه آنچه با صور خیال بیان شده خواه آنچه بی پیرایه و عاری از آن صور است، تکلف به چشم نمی آید. نمونه هایی از این هر دو نوع اند:

نام نیکوگر بماند ز آدمی به کز او ماند سرای ز رنگار
(ص ۹۶۴)

جهان نماند و خرم روان آدمی که بازماند از او در جهان به نیکی یاد
(ص ۱۰۶۳)

ترکیب آسمان و طلوع ستارگان از بهر عبرت نظیر هوشیار کرد
(ص ۹۵۲)

حیات مانده غنیمت شمر که باقی عمر چو برف بر سر کوه است روی در نقصان
(ص ۹۷۹)

یادآور عمر برف است و آفتاب تموز اندکی ماند و خواجه غزه هنوز در گلستان (ص ۸)
نصیحت همه عالم چو باد در قفس است به گوش مردم نادان چو آب در غربال
(ص ۹۷۰)

یادآور همین مضمون در بیتی از غزل سعدی در معنایی بس متفاوت: حکایتی ز دهانت به گوش جان من آمد دگر نصیحت مردم حکایت است به گوشم (ص ۷۸۵)
 وانکه را خیمه به صحرای فراغت زده‌اند گر جهان زلزله گیرد غم ویرانی نیست (ص ۹۴۷)

مضمون مثل عالم را آب برد و او را خواب.

اشعار سعدی همواره قرین ایجاز است. وی، در وصف ایجاز خود، می‌فرماید:
 وین قبابی صنعت سعدی که در وی حشو نیست حدّ زیبایی ندارد خاصه بر بالای تو (ص ۸۴۱)
 که، در آن، با اختیار لفظ «حشو» در تعبیر استعاره هم به حشو قبا اشاره دارد هم به حشو در سخن.

ضمناً در ایجاز گاه به شگردهایی متوسّل می‌شود. یکی از این شگردها ساختی دستوری است که، در زبان عربی، به اشتغال تعبیر می‌شود و آن نقش نحوی دوگانه برای یک سازه است. نمونه آن را در بیت

چنان شدم که به انگشت می‌نمایندم نماز شام که بر بام می‌روم چو هلال (ص ۹۷۰)
 می‌توان یافت که، در آن، «چو هلال» هم قید «به انگشت می‌نمایندم» است هم به شخص شاعر باز می‌گردد که همچون «هلال» لاغر و کاهیده شده است.
 از صنایع بدیعی که سعدی به آنها علاقه خاصی نشان داده و می‌توان گفت از نشانه‌های سبکی او شده‌اند جناس اشتقاق و صنعت تکرار است.

نمونه برای جناس اشتقاق

نظر دریغ مدار از من ای مه منظور که مه دریغ نمی‌دارد از خلاق نور (ص ۱۰۸۴)

نمونه برای تکرار

دامن مکش ز صحبت ایشان که در بهشت دامن‌کشانی سُنْدُس خُضْرُند و عبّری (ص ۹۹۳)
 که، در آن، «دامن کشیدن» در دو مصرع به دو معنی در تقابل آمده است. ضمناً، در مصرع

دوم این بیت، «سُنْدُسُ خُضِر» و «عَبْقَری» الفاظ قرآنی‌اند. (← الإنسان ۷۶: ۲۱؛ الرّحمن ۷۶: ۵۵)
در قصاید سعدی، صنعت موازنه نیز نمونه‌های متعدّد دارد از جمله در ابیات زیر:

گر تقویت کنی ز ملک بگذرد بشر در تربیت کنی به ثریا رسد ثری
(ص ۹۴۲)

همه شمعند پیش این خورشید همه پروانه گردد این مشعل
(ص ۱۰۸۹)

در سایه ایوان سلامت* ننشستیم تا کوه و بیابان مشقت* نبریدیم
(ص ۱۰۹۵)

* با ظرافت تمام در اختیار «ایوان سلامت» در تقابل با «کوه و بیابان مشقت».

گرت ز دست برآید چون نخل باش کریم ورت ز دست نیاید چو سرو باش آزاد*
(ص ۱۰۶۳)

* که شاعر، در آن، تکلیف دارا و ندار را روشن کرده است.

چنانکه ملاحظه می‌شود در همه آنها، الفاظ و ترکیبات در دو مصرع متناظرند.

قوّت بیان معنی در سروده‌های سعدی نمونه‌هایی ممتاز دارد:

اگر قارون فرود آید شبی در خیل مه‌رویان چنان صیدش کنند امشب که فردا بینوا ماند
(ص ۱۰۷۱)

که، در آن، قارون (نماد گنجوری و مال‌اندوزی)، در قبال مه‌رویان، پاکباخته می‌شود.
نمونه دیگر:

روزِ رویش چو برانداخت نقابِ شبِ زلف گفتی از روزِ قیامت شبِ یلدا برخاست
(ص ۹۴۶)

شیخ علیه‌الرحمه در تحمیدیه، احسن‌الخالقین را با نشانه‌های ملموس شگفت‌انگیز
می‌شناساند:

گوهر ز سنگ خاره کند لؤلؤ از صدف فرزندی آدم از گِل و برگ گُل از گیاه
(ص ۱)

و در وصف غروب آفتاب و پرده شام فرماید:

گاهی به صنّع ماشطه بر رویِ خوبِ روز گلگونه شفق کند و سُرمه دُجا
گاهی ترکیبات درازدامن در بیت خوش می‌نشانند:

درم به جورستانان زر به زیست ده بنای خانه گناند بام قصراندای
 یادآور مضمون خانه از پایبند ویران است خواجه در بند نقش ایوان است در گلستان
 (ص ۲۲۸)

سعدی معانی قرآنی و عرفانی را، به اقتضای رعایت حال مخاطبان، بی ذکر اصطلاح دال آنها تلقین می‌کند؛ نمونه‌اش:

ای که درونت به گنه تیره شد ترسمت آینه* نگیرد صقال
 (ص ۹۶۹)

* ترسم آینه‌ات. (یکی دیگر از نشانه‌های سبکی سخن سعدی، ضمیر متصل سرگردان)

که اشاره دارد به عارضه رین در مقابل غین. در کشف‌المحجوب هجویری آمده است:

اما حجاب دو است: یکی حجاب رینی - نَعُوذُ بِاللّٰهِ مِنْ ذٰلِكَ - و این هرگز برنخیزد و یکی حجاب غینی و این زود برخیزد... چنانکه خدای تعالی گفت: كَلَّا بَلْ رَانَ عَلٰی قُلُوْبِهِمْ مَا كَانُوْا يَكْسِبُوْنَ [مُطَفِّفِيْنَ ۱۴:۸۳]... خَتَمَ اللّٰهُ عَلٰی قُلُوْبِهِمْ و عَلٰی سَمْعِهِمْ [و عَلٰی اَبْصَارِهِمْ غِشَاوَةً] (بقره ۷:۲) و نیز گفت: طَبَعَ اللّٰهُ عَلٰی قُلُوْبِهِمْ و [سَمْعِهِمْ و اَبْصَارِهِمْ] (نحل ۱۶:۱۰۸) [مشایخ این قصه را در معنی رین و غین، اشاره لطیف است چنانکه جنید گوید (رح): اَلرَّيْنُ مِنْ جُمْلَةِ الْوَطَنَاتِ و الْعَيْنُ مِنْ جُمْلَةِ الْخَطَرَاتِ... وطن پایدار بود و خطر طاری [=ناگاه درآینده]. چنانکه از هیچ سنگ آینه نتوان کرد اگرچه صقلان بسیار مجتمع گردند و باز چون آینه زنگ گیرد به مصقله صافی شود... و باز آنان که هستی ایشان را عَجَنْت [=سرشت] از انکار حق و از ارتکاب باطل بود هرگز راه نیابند به شواهد حق. (هجویری، ص ۵)

زبان مواعظ و مدایح سعدی را، به اعتبار لحن، در سه دسته تحکمی، تحسری، و تغزلی می‌توان جای داد.

زبان تحکم، زبانی که مخاطب را با قاطعیت تمام به اجرای اوامر و پرهیز از نواهی فرامی‌خواند، در عین کوبندگی، از صراحت و سهولت و سلامت برخوردار است. سعدی، با همین زبان، به انتقاد از عوارض ناسالم حاکم بر جامعه روی می‌آورد. او به واقعیات اجتماعی توجه دارد و وجوه مثبت و منفی آنها را بازمی‌شناسد و مصور می‌سازد همچنین راهکارهای اصلاح مفاسد و ناهنجاری‌ها را گوشزد می‌کند. وی،

در باب رابطه علم و عمل می فرماید:

از من بگوی عالم تفسیرگوی را گر در عمل نکوشی نادان مفسری
 بارِ درختِ علم ندانم مگر عمل با علم اگر عمل نکنی شاخ بی بری
 علم آدمیت است و جوانمردی و ادب ورنی ددی به صورتِ انسان مصوری
 ... مردان به سعی و رنج به جایی رسیده اند تو بی هنر کجا رسی از نفس پروری
 (۹۹۱-۹۹۲)

زبان تحکم سعدی، هرچند بی پروا و بُرنده و عاری از مدارا و تکلف می نماید، نشان
 از علاقه به مخاطب و لحن هشداردهنده دارد و از این رو مؤثر است. گاه نیز زبان تحکم
 رنگ نوعی بی تفاوتی می گیرد که، از قضا، همین خصلت اثرش را دوچندان می سازد
 چنانکه می فرماید:

راهی به سوی عاقبت خیر می رود راهی به سوء عاقبت اکنون مُخیری
 گوشت حدیث می شنود هوش بی خبر در حلقه ای به صورت و چون حلقه بر دری*
 (ص ۹۹۱)

* درون خانه نیستی.

و، سرانجام، رفع تکلیف می کند و مخاطب را به حال خود وامی گذارد:
 من آنچه شرطِ بلاغ است با تو می گویم تو خواه از سخنم پند گیر خواه ملال
 (ص ۹۷۰)

زبان تحسّر

سعدی با زبان تحسّر است که از سرِ دریغ و افسوس، از روزگاری که به غفلت گذشته یاد
 می کند - از آنچه جبرانش میسر نیست لذا مغتنم شمردن فرصت و مهلت باقی مانده را
 متذکر می شود:

برفت عمر و نرفتیم راه شرط و ادب به راستی که به بازی برفت چندین سال
 کنون که رغبتِ خیر است زور طاعت نیست دریغ روز جزائی که صرف شد به مُحال*
 زمانِ توبه و عذر است و وقت بیداری که پنج روز دگر می رود به استعجال
 (ص ۹۷۰)

* به مُحال، به پوچی و بی ثمری

همان مضمون که در گلستان آمده است:

ای که پنجاه رفت و در خوابی مگر این پنج روز دریایی

(ص ۷)

چنین می‌نماید که وعظ سعدی بیشتر انتقال تجربه باشد تا نصیحت‌گویی؛ انگار وی بر این واقعیت وقوف دارد که نصیحت چندان کارگر نیست و آن به که هرچه برای ترغیب و تحذیر لازم افتد از راه انتقال تجربه القا شود، چنانکه حسب حال وار می‌فرماید:

دریغ روز جوانی و عهد بُرنایی نشاطِ کودکی و عیشِ خویشن‌رایی
 سر فروتنی انداخت پیریم در پیش پس از غرورِ جوانی و دست‌بالایی
 دریغ بازوی سرینجگی که برپیچید ستیزِ دورِ فلک ساعدِ توانایی
 زهی زمانه ناپایدارِ عهدشکن چه دوستی ست که با دوستان نمی‌پایی

(ص ۹۸۶-۹۸۷)

لحن تحسّرِ زبانِ سعدی در بیان کوتاهی عمر و گذرا بودن مهلت دنیوی در ابیات آغازین قصیده‌ای از او نمایان است:

خوش است عمر دریغا که جاودانی نیست پس اعتماد بر این پنج روزِ فانی نیست
 درختِ قلدِ صنوبرِ حرامِ انسان را مدام رونقِ نوباوهٔ جوانی نیست
 مباش غزه و غافل چو میش سر در پیش که در طبیعتِ این گرگ گله‌بانی نیست
 چه حاجت است عیان را به استماعِ بیان که بی‌وفائیِ دورِ فلک نهانی نیست
 ... اگر ممالکِ رویِ زمین به دست آری بهایِ مهلتِ یک روزه زندگانی نیست
 دل ای رفیق در این کاروانسرای مہند که خانه ساختنِ آیینِ کاروانی نیست

(ص ۹۴۷-۹۴۸)

زبان تغزل

سعدی، در زبان تغزل، طبعاً از عناصر عاطفی بهره می‌جوید و، از این راه، به اندرز رندانه و تلویحی ممدوح و مخاطب دست می‌یابد. وی ماهرانه به تارِ احساسِ درونی مخاطب زخمه می‌زند و او را برای شنیدن پند و اندرز و مسائل اخلاقی و اجتماعی آماده می‌سازد. موضوع سخن وی، اگر هم خطاب به شخص باشد، چنان با ذوق و هنر سعدی عجین می‌گردد که اعتبار جمعی و انسانی می‌یابد، چنانکه می‌گوید:

تحمّل چاره عشق است اگر طاقت بری ورنی که یارِ نازنین بردن به جورِ پادشا ماند
هوادر نکورویان نیندیشد ز بدگویان بیاگر رویِ آن داری که طعنت در قفا باشد
(ص ۱۰۷۱)

(با کاربرد صنعت طباق: نکو/ بد؛ روی/ قفا)

یادآور مضمون بیتى از غزل او: لازم است آن که دارد این همه لطف که تحمّل کندش این همه
ناز (ص ۷۱۸) ... آرزومند کعبه را شرط است که تحمّل کند نشیب و فراز همچنین در غزل
مولانا: وفا طمع نکنم زانکه جور خوبان را طبیعت است و سرشت است و عادت و دین است ...
هزار وعده ده آنکه خلاف کن همه را که آن سراب که ارزد صد آبِ خوش این است. (ص ۲۱۷-۲۱۸)
برخی از قصاید سعدی با تشبیب تغزل آغاز می شود. نمونه آن است قصیده‌ای
به مطلع

شبی و شمعی و گوینده‌ای و زیبایی ندارم از همه عالم دگر تمنائی
(ص ۱۱۰۵)
یا قصیده‌ای دیگر که با ابیات زیر آغاز می گردد و سراپا شوق و اشتیاق بازگشت به موطن
است:

سعدی اینک به قدم رفت و به سر بازآمد مُفتی ملتِ اصحابِ نظر بازآمد
فتنه شاهد و سودازده باد بهار عاشقِ نغمه مرغانِ سحر بازآمد
سالها رفت مگر عقل و سکون آموزد تا چه آموخت کز آن شیفته تر بازآمد
(ص ۱۰۶۹)

حتی در مقامی، ممدوح خود را به شیوه‌ای که در اشعار عاشقانه رسم است منادا می سازد:
رفتی و صدهزار دلت دست در رکیب ای جانِ اهل دل، که تواند ز جان شکیب
(ص ۱۰۵۳)

حاصل سخن آنکه سعدی، در قصایدش، هم از فضای موسیقائی متناسب با متن و صور
خیال سازنده جو عاطفی لازمه مضمون بهره می جوید هم از عناصر زبانی و معانی
مناسب و عطف و مدح آن هم مدح مقرون به پند و اندرز و تشویق و انداز. می توان گفت که
وی، در مدیحه سرایی نیز، نوآور است و هدف والایی دارد. اشعار مدیحه گویان درباری
هم کفه و هم طراز قصاید او نیستند و، از این رو، قصایدش، که آموزه های اخلاقی و فواید

حکمت عملی و سیاست مُدُن را به زبان هنری القا می‌کنند، همچون دیگر سروده‌ها و نوشته‌هایش، ماندگار گشته‌اند.

منابع

قرآن کریم

- سعدی، کُلیّات، به تصحیح محمدعلی فروغی، هرمس، تهران ۱۳۸۵.
- عبادیان، محمود، انواع ادبی: شمه‌ای از سیر گونه‌های ادب در تاریخ ادبیات فارسی، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، تهران ۱۳۷۹.
- موحد، ضیاء، سعدی، طرح نو، تهران ۱۳۷۴.
- مولوی، کُلیّات شمس تبریزی، با مقدمه بدیع الزمان فروزانفر، انتشارات امیرکبیر، تهران ۱۳۶۲.
- هجویری، کشف المحجوب، از روی متن تصحیح ژوکوفسکی، انتشارات امیرکبیر، تهران ۱۳۳۶.



بررسی مؤلفه‌های روایت پسامدرنیستی در رُمان از چشم‌های شما می‌ترسم

سکینه نجاتی رودپشتی (دانشجوی دوره دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد کاشان)

سیروس شمیسا (استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد کاشان)

مقدمه

پیدایش شیوه‌های نو در نگارش داستان با تحولات اجتماعی و فرهنگی رابطه تنگاتنگ دارد. در ظهور ادبیات پسامدرنیستی نیز، تأثیر این تحولات را نباید نادیده گرفت. جنبش پسامدرنیستی از درون مدرنیسم زاده شده است.

عناصر پسامدرنیستی، از دهه هفتاد قرن ۱۴ هجری به این سو، به ادبیات داستانی ما راه یافت. در آثار داستانی نویسندگان معاصر ما، نشانه‌هایی از پسامدرنیسم را می‌توان سراغ گرفت. برای نشان دادن این پدیده، رُمانِ از چشم‌های شما می‌ترسم، اثر فرخنده حاجی‌زاده را مناسب شناخته‌ایم.

فرخنده حاجی‌زاده، شاعر و داستان‌نویس، در ۲۰ تیر ۱۳۳۱، در بزنجانِ بافتِ کرمان متولد شد. وی، از کودکی، با موسیقی و ادبیات آشنایی یافت. فعالیت‌های او با سرودن غزل و شرکت در جلسات انجمن ادبی خواجه‌ی کرمانی آغاز شد. مدیریت انتشارات

ویستار و سردبیری مجله ادبی- هنری بایا از مشاغل او پس از بازنشستگی در سمت کتابداری کتابخانه دانشکده ادبیات دانشگاه کرمان بود. وی، از سال ۱۳۷۹، به عضویت کانون نویسندگان ایران درآمد و از تیرماه ۱۳۸۷ تاکنون عضو هیئت دبیران آن کانون است. از آثار داستانی دیگر اوست: خاله سرگردان چشم‌ها؛ من، منصور، و الیزابت.

نویسنده، در رمان از چشم‌های شما می‌ترسم، روایت را به شیوه جریان سیال ذهن آغاز می‌کند و به خواننده گوشزد می‌سازد که هرگونه فرجامی را برای داستان می‌توان ممکن شمرد. در این رمان، زندگی «مانا» در عصر جدید، با استفاده از تلمیحاتی به اسطوره‌های دیرین و رویدادهای تاریخی، روایت شده است. در حوادث رمان، عشق و مرگ مصور گشته‌اند.

هلن اولیائی، در مقاله «اسطوره مانا» به نقد این رمان پرداخته است. همچنین علی سلطانی و رضوان سجّادپور، در مقاله «تراژدی و اسطوره در از چشم‌های شما می‌ترسم» از منظر فلسفی آن را بررسی کرده‌اند.

با توجه به اینکه مؤلفه‌های رمان پسامدرنیستی هنوز درست معین نگشته‌اند، تحلیل حاضر براساس نظریات دیوید لاج و بری لوئیس انجام گرفته و، ضمن آن، کوشش شده است خصایص عمده ادبیات پسامدرنیستی نشان داده شود.

خلاصه داستان

محور اصلی داستان سرگذشت «مانا»، روستازاده‌ای است که از کودکی دچار آشفتگی روانی بوده و پدر و مادرش را نگران می‌ساخته است. آنان او را، برای درمان، به تهران نزد «دکتر پرتو» می‌برند؛ اما او به تجویزهای روانپزشک توجه ندارد و پدر و مادرش خسته می‌شوند و او را به روستا باز می‌گردانند. وی، چندی پس از آن، تنها به تهران می‌رود و روزی، در مطب روانپزشک، با زنی نویسنده («خانم راوی») آشنا می‌شود. «خانم راوی»، ابتدا به او نزدیک نمی‌شود؛ اما وقتی سخنانش را می‌شنود، به روایت احوالش تمایل پیدا می‌کند و می‌کوشد از او برای داستان‌ش شخصیتی بسازد. مانا، به تشویق او، برای ورود به دانشگاه آماده می‌شود و در رشته زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران ادامه تحصیل می‌دهد. زندگی این دو چندان به هم گره می‌خورد که همخانه می‌شوند در حالی که بارها

با هم کشمکش دارند. مانا، بر اثر فعالیت سیاسی، یک ترم از تحصیل محروم می‌گردد که به گوشه‌نشینی و بحران و آشفتگی روانی او منجر می‌شود. وی، در این اثناء، به مردی علاقه‌مند می‌شود که، به دلیل سیاسی، تحت پیگرد و متواری است. این احوال به آشفتگی روانی مانا دامن می‌زند. «خانم راوی» به این جمله واقف است و دایم با مانا بگو مگو دارد ولی او را تحمل می‌کند. در جریان همین بگو مگوهاست که مانا، با دلخوری، «خانم راوی» را ترک می‌کند. در نتیجه، آنها از هم دور می‌شوند، در حالی که مایلند یکدیگر را پیدا کنند و، به این امید، به مطب دکتر پرتو رجوع می‌کنند. در این میان، آقای «یگانه» نویسنده، که در ابتدای داستان حضوری کم‌رنگ دارد، با خواندن مطالبی مربوط به مانا و وقوف اجمالی بر احوال او، به یاد آن می‌افتد که مانا، در مطب، از او پرسیده بود: «آقا، «گم‌سنج» به کلمه فارسیه؟» و مشتاق آن می‌گردد که با او آشنا شود تا جایی که، برای پیدا کردنش، به کرمان می‌رود. ضمناً در خبرها آمده بود که در کرمان کسوف بی‌سابقه‌ای رخ خواهد داد و مانا می‌خواهد از وقوع آن جلوگیری کند. داستان با حوادث خیالی مربوط به پیدا کردن مانا ادامه می‌یابد. در این بخش پایانی، مانای سرگشته به دنبال خود می‌گردد تا روایت شود. همه ماجرای خیالی زمانی آغاز می‌شود که تهران جای خود را به کرمان تاریخی می‌دهد و فضای داستان را به عهد قاجار باز می‌گرداند؛ از مشتاق علی اصفهانی و عارف سخن به میان می‌آید که مردم کرمان سنگسارش می‌کنند و مانا را به یاد استاد موسیقی‌اش، امان‌الله خان، می‌اندازد. ورود آغا محمدخان قاجار به داستان و ذکر حوادث فجیع از کاسه بیرون کشیدن چشم‌های مردم کرمان و آمیختن این رویدادها با داستان‌هایی از شاهنامه به روایت رنگ اسطوره‌ای می‌بخشد. آقای یگانه نیز، چون برای پیدا کردن مانا به کرمان می‌رسد، در داستان خیالی مانا نقشی می‌پذیرد و، با دیدن «ستاره»، به او علاقه‌مند می‌شود و قضیه مانا و پیدا کردن او را فراموش می‌کند. مانا، که همواره به زبان خود و راویان داستان مشتاق روایت شدن است، پس از گذر پرمشقت از رویدادهای خیالی و آمیختگی عشق و مرگ، به شهود می‌رسد و، پس از بیدار شدن از خواب جنینی، حوادث را به رنگی دیگر می‌بیند و خود جزئی از رویداد می‌شود به گونه‌ای که دیگر در پی روایت شدن و خواستار آن نیست.

بررسی روایت و زاویه دید در رمان‌های پسامدرن

از ویژگی‌های مهم روایت معنا بخشیدن آن به زندگی روزمره است. در واقع، رویدادهای روزمره نوعاً پراکنده‌اند و در روایت است که برگزیده و متمرکز می‌شوند. روایت پسامدرنیستی ساختار سه‌بعدی دارد: شکل دادن به گستره معنایی با زبان و گفتار؛ تبیین رفتارهای حسی و تجربی با استفاده از کُنش؛ تأثیر در فضای ذهنی خواننده برای تفهیم متن رویدادها. در شخصیت‌پردازی پسامدرنیستی، مسیر روایی از هویت واحد مفروض آغاز می‌شود و در جهت تکثر آن پیش می‌رود.

در روایت، زاویه دید بر رابطه‌ای اطلاق می‌شود که راوی با روایت اختیار می‌کند و آن چند نوع است بر حسب آنکه حوادث برای خود راوی روی داده باشد (خودروایتی)؛ یا برای دیگران رخ داده باشد (روایت دانای کل)؛ نقل از کسی باشد که آن را شاهد بوده است؛ و روایتی که، در آن، از آن هر سه نوع استفاده شده باشد.

انواع زاویه دید را در دو دسته درونی و برونی می‌توان جای داد. از زاویه دید درونی، داستان از زبان شخصیت اصلی یا از زبان شخصیت فرعی و یا از زبان شخصیت ناظر نقل می‌شود که دوتای اول، به ترتیب، درکنش‌ها نقش اساسی و فرعی دارند و سومی فاقد نقش است و همچون راوی نامرئی روایت می‌کند. در زاویه دید برونی، راوی دانای کل محدود یا نامحدود است.

در زبان پسامدرن، جریان سیال ذهن با تداعی آزاد و بدون ساختار منطقی و به صورت گفتار درونی روایت می‌شود.

در همه حالات، راوی شخصیتی است ساختگی و خیالی همچون چهره‌های داستان که نقش او از چهره‌های داستانی مهم‌تر است. وی تعیین‌کننده پیوستگی و انسجام درونی داستان است. در داستان پسامدرن، راوی حضوری آشکار و برساخته دارد.

مؤلفه‌های پسامدرن در رُمان از چشم‌های شما می‌ترسم

در روایات بلند پسامدرن، پیرنگ به آسانی بازشناختنی است؛ شخصیت‌ها نقش و جایگاه مشخصی دارند و واقع‌نمایانه شناسانده می‌شوند. در عوض، در داستان‌های

مدرنیستی، پیرنگ ساختار طبیعی و «معقول» دارد. اما نویسندهٔ پسامدرن به یکپارچگی داستان‌های سنتی پایبند نیست و برتر می‌شمارد که از راه‌های دیگری ساختار داستان را شکل دهد. از جملهٔ این راه‌ها، اختیار فرجام چندگانهٔ محتمل برای داستان به جای فرجام یگانه و قطعی (بستار closure) است. (← لوئیس، ص ۹۲)

ژمان از چشم‌های شما می‌ترسم با عبارت «چیزی برای گفتن؟» از زبان مانا آغاز می‌شود که، در خیال، با محبوب خود – که گویا، به دلیل فعالیت سیاسی، تحت پیگرد است – سخن می‌گوید. مانا، به اصرار او، پذیرفته است از وی جدا شود با این نوید که او به زودی با مانا تماس خواهد گرفت. مانا، از همان دم، بیهوده گوش به زنگِ تلفن است. گم شدن مادر بزرگ و مرگ پدر و مادر نیز آشفته‌اش می‌سازد. وی، غرق خیال‌بافی، آنچه را برایش پیش می‌آید با حوادث تاریخی شهر خود، کرمان، از جمله اعمال فجیع آغا محمدخان و «سنگسار شدن خیالی عارف موسیقیدان» قرینه‌سازی می‌کند و می‌خواهد شبی که فردای آن کسوف روی می‌دهد در کرمان باشد و از خورشیدگرفتگی جلوگیری کند. خروج او از تهران و ورودش به کرمان تاریخی خیالی مقرون حوادثی است باورنکردنی که، در بحبوحهٔ آنها، روایتگر و مانا و کولی یکی می‌شوند و ساختار پیرنگ را مغشوش می‌سازند. حضور مانا، به حیث حادثه‌ساز، کسانی را به روایت آنچه بر او گذشته علاقه‌مند می‌سازد. وجود «آقای یگانه»، راوی حوادث خیالی تاریخی کرمان، به پیشبرد ضعیف داستان کمکی نمی‌کند. وی، با شیاری گونهٔ چپش، به محبوب مانا شباهتی دارد. در روایت، میان شخصیت‌ها و رویدادهای داستان، دیواری از حوادث خیالی کشیده شده است. چهره‌های داستانی بی‌مقدمه وارد صحنه می‌شوند که خواننده، براساس روایات متعدد، باید آنان را بشناسد. رویدادها نیز به گونه‌ای روایت می‌شوند که به تأویل‌های گوناگون راه می‌دهند. پیرنگ با وجود چهرهٔ داستانی اصلی و روایت او شکل می‌گیرد که، با ساخت و پرداخت رویدادهای خیالی، آن را از خطّ عادی خارج می‌سازد. ورود «سودابه و زلیخا»، به حیث چهره‌های داستانی منفی، در داستان و قرینه‌سازی آنان با «مانا و ستاره» نقش چندانی ندارد. پایان داستان نیز، در نیمهٔ راه، باز می‌ماند و به گره‌گشائی قطعی تن در نمی‌دهد بلکه به سوی فرجام‌های محتمل

متعدّدی راه می‌گشاید.

شخصیت‌پردازی در روایت این رُمان

چهره‌های داستانی رُمان‌های پسامدرن در جهان خارج متناظر ندارند. این چهره‌ها در ساختار کلامی رُمان ساخته و پرداخته می‌شوند و، از این راه، به صورت نوعی واقعیت - واقعیت انتزاعی - درمی‌آیند.

شخصیت‌های اصلی داستان صورت نوعی نیستند. آنها فقط با کنش‌های خاص خود شناسانده می‌شوند. دکتر پرتو و منشی و آقای یگانه چهره‌های داستان‌اند که از زمان خطی منحرف نمی‌گردند. آقای یگانه، نویسنده‌ای که در مطب حضور دارد و همچون «خانم راوی» در جست‌وجوی سوژه است، با یک سؤال مانا به سرنوشتش علاقه‌مند می‌شود. وی، به لحاظ روانی، با مانا سنخیت دارد و مانا، به همین دلیل، به او سمپاتی پیدا می‌کند. اما یگانه، چون در کرمان به ستاره می‌رسد عاشق او می‌شود و روایت کردن مانا را به حاشیه می‌راند.

یکی از چهره‌های فرعی داستان «جبران» است که ناگهان به داستان وارد می‌شود و، از آن پس، تا پایان داستان، دیگر از او خبری نیست. راوی سبب بی‌سرانجامی او را بازی‌های مانا می‌شناسد. پدر و مادر و مادر بزرگ مانا نیز، که در داستان حضور جدی ندارند، از طریق کنش‌های خود، اجمالاً معرفی می‌شوند. خلاصه آنکه، در این رُمان، مانا یگانه چهره محور سیر و گردش داستان اختیار شده است.

شخصیت مانا در روایات داستان

رُمان آشکارا بازتابنده اضطراب پارانویائی ماناست. او مصداق این پندار است که جامعه در پی آزار رساندن به فرد است (لوئیس، ص ۱۰۰). مانا، میان ذهن و عین، در مه ابهام فرو رفته است. تماس او با واقعیت، به تأثیر عارضه روان‌پریشی، قطع شده است. مانا این گسستگی با جهان خارج و واقعیات را با ساختن بدیلی وهمی جبران می‌کند. وی، در مطب و مصاحبه با دکتر پرتو، چندین خاطره از زندگی خود را باز می‌گوید. در گزارش او، خاطره‌ها درهم می‌لولند و فضای داستان را آشفته می‌سازند. مانا، از منظر

بازنمایی ذهن خود او و هم از منظر روایت «خانم راوی» مردم‌گریز مصوّر می‌گردد. نمونه‌ای از پریشان‌گوئی اوست:

یه جوری‌ام، می‌فهمی دکتر؟ انگار لب دریام و شن‌ها از زیر پام رد می‌شن و هی زیر پام خالی می‌شه (ص ۳۷)؛ می‌ترسم. چشم‌هایم را باز می‌کنم. ترس! نه، خود ترس... نه ترس است نه ترس نیست؛ چیزی شبیه هول رویارویی با ذات زیبایی جهان. (ص ۱۰۷)

با پیشرفت داستان، عارضه پارانویائی مانا، رفته‌رفته، به اسکیزوفرنی بدل می‌شود تا آنجا که می‌خواهد به کرمان برود تا از وقوع کسوف جلوگیری کند. تنها میل او به ناهمجنس. محبوبش او را آرام می‌سازد؛ تماماً جذب رفتار و گفتار او می‌شود. خود را بیگانه از همه چیز و همه جا می‌بیند. این «من» در مانا خود او نیست، جهانی است که او می‌کوشد آن را به خود بازگرداند.

«من» مانا خواهان آن است که به «من» برتری بدل شود تا منش روانی او را بنمایاند. وجود روانی مانا بیشتر پاره ناخودآگاه اوست که در برابر خودآگاه جبهه می‌گیرد و مقاومت می‌ورزد و هم «خانم راوی» و نویسنده را از راه یافتن به ضمیر او باز می‌دارد. حتی دکتر پرتو نتوانسته است به ذهنیات او دسترسی یابد. آن بخش از یافته‌ها و انباشته‌های ذهنی مانا که ناخودآگاه جمعی را می‌سازند از گذشته‌ها به وی رسیده است. بخش خودآگاه او شامل عواطف و روحیاتی است که متقاعدش کرده‌اند با «خانم راوی» هم‌خانه شود یا محبوبی برگزینند. نویسنده مانا را روان‌پزش آشفته‌ای می‌شناساند که مدام گوش به موسیقی زمین دارد.

توصیف راوی دیگر از شخصیت مانا چنان دقیق و روشن است که خواننده می‌پندارد در کنار مانا و همگام اوست. اما، در جایی، از نقل سخنان مرد و زن درباره واکنش‌های مانا شرم دارد. مانا شخصیتی نیست که دیگران دوستش داشته باشند. وی از زمان متن داستان می‌گریزد و متهم به جنون است. او در میان سنت و مدرنیته گرفتار مانده است. چاه نیاز، آجیل مشکل‌گشا، چهل روز رُفت و روب خانه به انتظار روا شدن حاجت از او زنی ساده و سنتی ساخته که دلخواه راویان است.

شکار راویان و زاویه‌های دید آنان

سراسر داستان در پیِ روایت شدن احوال ماناست. پنج راوی در مطلب گرد آمده‌اند که گویی آشفته‌وار به جست‌وجوی چیزی هستند که آن را نمی‌شناسند. فضای مطب نیز به این آشفتگی راه می‌دهد. روایت سردرگم است چون از زوایای دید گوناگون با چند صدا شنیده می‌شود و صداها در هم می‌آمیزند.

راوی اول خود ماناست که همه راویان دیگر را به دنبال خود می‌کشاند. وی، با درون‌گویی، افکار و احساساتش را بیان می‌کند و خصوصیت روانی او از این راه نمودار می‌گردد.

راوی دوم، «خانم راوی» از دغدغه‌های خود درباره روایت و شیوه روایی سخن می‌گوید و به انگیزه خود از روایت اشاره می‌کند. وی قصد دارد مخاطب را متقاعد سازد که همه رویدادها طبیعی شکل گرفته‌اند. راوی مانا را گم کرده و مانا در دل انبوهی از رویدادهای گذشته محو شده است و حالیا می‌خواهد در مطب روایت شود. راوی خودشیفته است و وانمود می‌سازد که در روایت دست دارد.

راوی سوم، منشی، دل خوشی از مانا ندارد و خودشیفتگی و هذیان‌های او را به دیده انکار می‌نگرد. مانا بیمار چندساله روانپزشک است و گاه چندان ناآرام و به هم ریخته که منشی تاب تحمل او را ندارد. قهقهه‌های او در اتاق دکتر و معاف داشتن دکتر او را از ویزیت دادن به سرحد جنون عصبانی‌اش می‌کند. وی او را، در روایت، دیوانه می‌شناساند.

راوی چهارم، دکتر پرتو، به درمان مانا علاقه‌مند است و می‌خواهد، فارغ از کار حرفه‌ای خود، لایه‌های ظاهری او را یکی‌یکی پس زند و به‌کنه هستی او راه یابد.

راوی پنجم، یگانه، پس از آشکار شدن هویت مانا، به سرنوشت او علاقه‌مند می‌گردد و از اینکه مانا، بی‌خیال، او را از خود دور کرده ناراحت است. وی، با کسب اطلاعات از طریق دوستان پلیس خود و دکتر پرتو درباره مانا، به امید پیدا کردن او راهی کرمان می‌شود و، پس از چند روزی جست‌وجو، به او می‌رسد و می‌کوشد به حریم ذهنیات او وارد شود.

داستان، با گزارش حوادث کرمان تاریخی، از مسیر اصلی خود منحرف می‌گردد و راویان زمان را گم می‌کنند و درگیر روایت خیالی می‌شوند. در این نقطه، روایتی فرعی از «ستاره» و «مردی سوار بر اسب» کلید می‌خورد. حوادث بیشتر از زبان یگانه روایت می‌شوند. در این داستان، ستاره، آوازه‌خوان و رقص‌قبیله، تن به ازدواج با پسری از پسران قبیله نمی‌دهد. او در خواب دیده که جوانی سوار بر اسب می‌آید و او را با خود می‌برد. بر اثر این رؤیا، حالش دگرگون می‌شود و جار می‌زند که عاشق شده است. مردم قبیله می‌پندارند که او دچار جنون شده است. ستاره یقین دارد که جوان سوار بر اسب همان «لطفعلی‌خان» است که وی چشم به راهش بوده است. لطفعلی‌خان، که دخترعموی خود را نامزد کرده، از «لطیف‌خان» می‌خواهد واسطه شود تا دوست روان‌پزشکش، که تازه از فرنگ برگشته، ستاره را مداوا کند. این قصه، در همین جا، ناتمام می‌ماند و صدای ستاره راوی را به خود می‌آورد و سر رشته داستان اصلی، با روایت اندر روایت، گم می‌شود.

داستان اصلی با ورود «بهروز بیگلو»، واسطه‌مانا و محبوبش، با روایت خود مانا، به مسیر پیشین بازمی‌گردد. پس از روزها انتظار، بیگلو کاغذی به مانا می‌دهد و می‌گوید: «مال شماست. مجبور شد این شهر را ترک کند. ما هم نمی‌دونیم کجاست» (ص ۱۳۴). مانا، با شنیدن این خبر از حال محبوب، چنین حسب حال می‌گوید: «همین بود که گم شدم طوری که دکتر پرویز پرتو هم نتوانست پیدام کنه.» (ص ۱۳۵)

بی‌زمانی

داستان در بی‌زمانی و زمان‌پریشی و در هم تنیدن زمان‌ها غوطه‌ور است. زمان مدام، با خاطره‌ها چرخ می‌زند و خط روایت گم می‌شود و راوی سردرگم می‌ماند. از «خانم راوی» می‌شنویم:

هرچه فکر کردم نتوانستم تشخیص دهم که توی چه فصلی از سال پشت این در به انتظار مانا ایستاده‌ام. گویی کسی، دستی، چیزی، به‌عمد، فصل‌ها را در هم تنیده تا من همیشه توی همه فصل‌ها معلق به سمت یک کوچه بن‌بست روان باشم. (ص ۵۶)

حوادث، با واژه‌هایی کلیدی، در بی‌زمانی تاب می‌خورند. راوی، با یادآوری

خاطره‌ها و غرقه شدن در آنها، از زمانِ گاهنامه‌ای دور می‌شود. مانا، در روایت خود، با آوردن واژه‌هایی همچون «کاسه» و «چشم» که پنهان از چشم گزیده‌ها می‌خواهد در صندوقخانه مادر بزرگ جای دهد، پای آغا محمدخان قاجار (کاسه‌های سر و چشم از کاسه درآوردن) و عارف (کاسه‌تار) و لطفعلی‌خان را به داستان باز می‌کند. در نظر مانا، از دوران کودکی، «حوادث لحظه‌ها تعیین‌کننده زمان بود نه گردش عقربه‌ها و تغییر فصول». (ص ۱۱۴)

صداهای سه‌تار، مادر بزرگ، پدر؛ صدای زوزه گرگ‌ها؛ صدای مردان و زنان آن طرف دروازه شهر؛ صدای موسیقی امان‌الله، استاد مانا، که او را به یاد موسیقی دلنشین مشتاق علیشاه اصفهانی می‌اندازد؛ صدای اذان از گلدسته مسجد او را با حوادث و چهره‌های تاریخی نزدیک می‌سازد.

واژه چشم نیز خاطره‌انگیز است، یادآور سخنان مشتاق علی به هنگام سنگسار شدن خطاب به مردم کرمان که می‌گوید: «مردم کرمان، چشم‌هایتان را از من بپوشانید. من نگران چشم‌های شما هستم» (ص ۷۸). «من همیشه با چشم‌هایم شنیده‌ام و بی‌شک روزی که کور شوم کر هم خواهم شد». (ص ۲۹)

خواب مانا، وقتی خبر حوادث تاریخی کرمان را در جراید قدیم می‌خواند، به خواب جنینی چندین و چند ساله فرو می‌رود و، چون بیدار می‌شود، همه چیز را دگرگون شده می‌یابد و دیگر خوش ندارد روایت شود. نشانه‌های خواب نیز به تفسیر روانکاوی قوی‌تری نیاز دارد. بُن‌بستی که مانا و راوی بارها به آن برخورده بودند برگرفته از رؤیا بود. وی در این باره می‌گوید:

نمی‌دانم چند ساعت، چند ماه، یا چند سال همین‌طور آویزان توی حلقه چاه خوابیده‌ام و توی خواب‌هایم خواب می‌بینم که از ته چاه بیرون آمده [ام] و، به حالت فرار، باز به همان بُن‌بست می‌رسم. (ص ۱۷۴)

آفتاب مانا غروب خورشید را خوش ندارد. «آفتاب که غروب می‌کرد، زار زار اشک می‌ریخت. از سایه بدش می‌آید و رو به آفتاب می‌نشیند». (ص ۸۴)

بُن‌بست مانا، پس از آنکه از مناظره با راوی دلگیر می‌شود، به قهر از او دور می‌گردد. راوی در شتافتن به دنبال او دودل است اما نمی‌خواهد این سوژه را رها کند و در پی او به راه می‌افتد. سرانجام به بُن‌بستی می‌رسد که در نظرش آشناست. وقتی «خانم راوی» را

می‌بیند، یقین دارد که چهره‌اش آشناست:

خوب نگاهش می‌کردم. من این زن را، سال‌ها پیش توی کوچه بُن‌بست پشت یک در بسته، دیده بودم. (ص ۱۱۴)

سایه سایه نماد واقعیت‌های ناخوش است – همان واقعیت‌هایی که مانا از آنها گریزان است. وی می‌خواهد، با رسیدن به خورشید و جدا کردن آن از سایه، به جاودانگی رسد:

من هیچ‌وقت سایه‌ها را دوست نداشتم و مادر، که عاشق جنگل بود، هرگز عظمت دشت را نفهمید. (ص ۱۴۸)

یونگ سایه را مظهر جنبه حیوانی طبیعت انسان و مجموع غرایز حیوانی و خشن و وحشیانه‌ای می‌شمرد که از نیاکان دیرین به ارث رسیده است. (← کریمی، ص ۸۸؛ شمیسا، ص ۲۶۵-۲۶۶)

خیال‌پردازی مانا با تداعی‌های مشوش

مانا، به کمک خاطراتش، با هویت خیالی خود ارتباط برقرار می‌کند. در روایت او، پس و پیش بردن رویدادها آشفتگی به بار می‌آورد و انتقال چندوچون آنها به خواننده را دشوار می‌سازد. گزارش نویسنده از یک حادثه ساده – گم کردن مانا و «خانم راوی» یکدیگر را – آغاز می‌شود. سیر زمان تا ساعات چندی در همان مطب متوقف می‌ماند. مانا خواهان آن است که روایت شود اما ابتدا باید در دل رؤیاها و خاطرات پراکنده گم شود:

بازوم تو دستش [= دست محبوب مانا] فشرده شد. «تو شبیه منی». «م م م من نیستم». خندید. «تو خود منی». دانگ دانگ و یک اسکلت فلزی از قاب پرید بیرون و همین بود که گم شدم. (ص ۱۱)

مانا هیچ‌گاه نگذاشته چراغ‌های ذهنش روشن بمانند. خود او آگاه است که بر خود و ذهن خود تسلط ندارد. وی به راوی می‌گوید: شناختن ذهنم را بگذار به عهده خواننده. راوی شکوه دارد که

از کی تا حالا پشت این در ایستاده‌ام. معنی این کارها را نمی‌فهمم. درست نیست که من وسیله

دست او باشم. من هم آدمم. وقتی به همه زوایای ذهنش راهم نمی‌دهد... (ص ۴۳)

و، در عین برآشفستگی، می‌افزاید:

دیگر قانع نمی‌شوم. یعنی چی «ابهام را دوس دارم، از پیچیدگی خوشم می‌آید»؟ (همان‌جا)
در داستان، همه دلالت‌های زمانی و مکانی به کنار می‌روند. زمان تکه‌تکه است.
روایت مدام با زاویه‌های دید گوناگون از پیوستگی و انسجام می‌افتد؛ با تک‌گوئی‌های
درونی، مسیر آن گم می‌شود. الواح بازنوشته بر روی یکدیگر قرار می‌گیرند و کولاژی
از رویدادهای گذرای روزمره را می‌سازند. (← احمدی آریان، ص ۲۲۵)

خواننده داستان پسامدرنیستی باید بپذیرد که با واقعیات نسبی روبه‌رو گردد -
واقعیت‌هایی که بر پیش‌فرض‌های فلسفی نهاده شده‌اند (← نیچه، فوکو، لیوتار، دریدا، ص ۵۸).
راوی به کرات گوشزد می‌سازد که واقعیت‌ها انتقال‌پذیر نیستند، بازتاب‌های ذهنی آنها
انتقال‌پذیرند. در واقع، مشکل خواننده رمان پسامدرنیستی ابهام متن نیست، فقدان
قطعیت است که سراسر متن را فرامی‌گیرد و بیشتر در سطح روایت نمودار است. (← لاج،
ص ۱۵۶)

بینامتنیت و بازتاب اسطوره در داستان

در این باب، از چشم‌های شما می‌ترسم به آن سو گرایش دارد که مضامین متون گذشته را
در زمان حال جاری سازد. هنر نویسنده آن است که متن را دگرگونه نشان دهد و از آن
اسطوره بسازد. عارف موسیقیدان و مشتاق علিশاه، که به جرم عاشقی سنگسار
می‌شوند، به سنگسار شدن خود اعتراض نمی‌کنند و به اسطوره‌هایی بدل می‌شوند که
از علاقه مردم برخوردار نیستند و به قهرمان محبوب شدن راه نمی‌دهند. این موضع
یادآور اسطوره‌های کهن یونان باستان است که، در آنها، قهرمان از حکم خدایان سرپیچی
می‌کند. عارف، در رُمان از چشم‌های شما می‌ترسم، با سه‌تار قرآن می‌خواند و از این رو
مطرود جامعه می‌گردد. مشتاق علی نیز از هنجار عُرف منحرف گشته و محبوب هیچ
صنفا نیست، تنها محبوب ماناست که مانند او هنجارشکن است.

بینامتنیت بی‌زمانی و عدول از خط زمانی را در رُمان شدت و غلظت می‌دهد. در این
رُمان، بینامتنیت با متن همواره همخوانی کامل ندارد و بیشتر با تلمیح رؤیایی می‌شود.

نمونه‌های آن است: «رشته‌ای برگردنم افکنده دوست...» (ص ۶۷) یادآور بیتی از غزل سعدی: رشته‌ای برگردنم افکنده دوست می‌برد هرجا که خاطرخواه اوست. همچنین، درپاره زیر، نگاه ترسان زن فرورفته در چاه تو چشمم خیره می‌شود. تنم می‌لرزد... سر زن را که از چاه بیرون آمده می‌بینم؛ با پشت دست، پلک‌هایم را می‌مالم. سودابه است! چشم‌هایم را می‌بندم. صدای شعله نزدیک می‌شود. گر می‌گیرم. گرز هفتاد منی رستم، نگاه خشمگین کاووس، ناله دختران، و سیاووش زیبا سوار بر اسب سفید، پیراهن گلرنگ سودابه را می‌بینم زیر سینه بالا و پایین می‌رود. (ص ۱۰۴)

به هم ریختگی متن منبع (شاهنامه فردوسی) را شاهدیم.

نمونه دیگر:

پرتوی از نور روی زمین پهن شد و گفت: نگه کن بدین گز که داری به مشت مرا پور دستان به مردی نکشت. (ص ۲۰۴)

که بیت برگرفته از داستان رستم و اسفندیار در شاهنامه است.

یا شهبازی‌نشانم اندر نشان ننگجم من عین عشق و ذوقم اندر بیان ننگجم مستغرق وصالم در داستان ننگجم (همان‌جا)

که برگرفته از اشعار عارفانه عثمان مرنندی، شاعر عصر مغول است.

یا چشم باز می‌کند، می‌شنود باید به پیرمرد برسومش. راه درازی در پیش دارم تا کنعان (ص ۱۰۷). بوی پیراهن گم‌گشته خود می‌شنوم. (ص ۲۰۱)

که به داستان یوسف (ع) اشاره دارد.

یا هرگز نباید اصل «کم‌گوی و گزیده» را فراموش کنی. (ص ۱۵)

که پاره‌ای است از بیت کم‌گوی و گزیده‌گوی چون دُر کز گفتن آن جهان شود پُر در لیلی و مجنون نظامی گنجوی.

همچنین مثل‌ها و مثل‌های متعدّد همچون «آمد به سرم همان که می‌ترسیدم» (ص ۱۷۹) و «بگو با که ای تا بگویم که ای». (ص ۴۴)

وحدت شخصیت‌ها با نمایی از هستی‌شناسی

در ادبیات داستانی رئالیستی، تک‌صدایی و قطعیت عموماً نمودار است. در آن، جهان درون متن از جهان بیرون متن، به تعبیری دیگر، واقعیت از خیال متمایز و جداست.

در حالی که، در ادبیات داستانی پسامدرنیستی، این دو درهم تنیده‌اند و مرز روشنی ندارند، چنانکه خواننده هر لحظه سردرگم است و نمی‌داند با کدامیک از آن دو سروکار دارد. علاوه بر آن، متن و بینامتنیت، حوادث حال و حوادث تاریخی نیز به هم بافته شده‌اند. در رُمان از چشم‌های شما می‌ترسم، حتی شاهد ورود چهره‌های داستانی زمان‌های دیگر در آنیم که، به نوعی، با شخصیت‌های داستانی آن ارتباط پیدا می‌کنند. نویسنده می‌خواهد به خواننده گوشزد سازد که واقعیت، هرچند یکی است، از زبان راویان متعدد، متفاوت می‌شود. مانا خود را با «هستی» در رُمان جزیره سرگردانی سیمین دانشور یکی می‌شمارد:

چندین بار تا حالا می‌خواستم، به توصیه مامان عشی [عشرت]، به «هستی» برای... می‌دونی که کدوم «هستی» رُ می‌گم؟ همین «هستی» جزیره سرگردانی. - جزیره سرگردانی دیگه کدومه؟ - ای بابا، تو هم نخوندیش، آخرین کتاب سیمین دانشور رُ می‌گم. همین روژ رُ می‌بینی، یه مقدار از این روژ لب قهوه‌ای سوخته به شماره... مامان عشی به «هستی» می‌گه، برای ثابت ماندن رنگ روژ لب در طول مهمونی باید روژ بزنی. (ص ۱۳)

در این شاهد، می‌بینیم که مانا با «هستی» تناظر پیدا می‌کند. اصولاً داستان، در ساختار روایی خود، با قرینه‌سازی و تناظر شکل گرفته است. «عارف» با «استاد تارزن»؛ «کالسکه‌چی» و «یگانه» با «مرد محبوب مانا»؛ «مادربزرگ و پیرزن سبلانی» از حیث نشانه‌های شخصیت‌سازی یکی می‌شوند. همچنین «مادربزرگ» مانا را ثانی خود می‌شمارد:

ای داد، همیشه خدا آدمیزاد خودش تو بعدها پیدا می‌کنه. (ص ۲۲)

انسان عصر پسامدرن، نگران و مضطرب و ناامید از خودشناسی، جهان را در تضاد با هنجارها تفسیر و معنی می‌کند. مانا چه بسا می‌کوشد، از طریق راوی، به شناخت خود و جهان برسد. مضامین هستی‌شناختی در جنب عشق، با قرینه‌سازی چهره‌های داستانی، برجسته می‌شوند. نمونه آن مرگ عارف و لطفعلی خان که، در عین همبستگی، عاشقانه جان می‌بازند.

ارتباط متن داستان با متون گذشته نشان می‌دهد که خودشناسی انسان‌شناسی است و لازمه آن درنوردیدن راه‌های صعب و دراز است - راهی که مانا در دنیای خیال پیموده و، چون به مقصد رسیده، پی برده که دیگر هیچ چیز نیست که ارزش روایت شدن داشته باشد:

آدمیزاد روایت کردن ندارد. خُب هر کسی حکایت دارد، حالا یکی می‌تونه بنویسه یکی نمی‌تونه یا نمی‌خواد. (ص ۱۶۹)

و نویسنده می‌پرسد:

آیا مانا فراموش کرده بود؟ یا حوادث، به دلیل طولانی بودنِ زمان، اهمیتشان را از دست داده بودند یا مانا خود به بخشی از حادثه تبدیل شده بود؟

حاصل سخن

رُمان از چشم‌های شما می‌ترسم با چند رویکرد پسامدرنیستی از جمله فقدان پیرنگ مشخص و دست یافتنی؛ بی‌زمانی و درهم‌تنیدگیِ حال و گذشته یا زمان جاری و تاریخی؛ درهم‌بافته شدن متن و بینامتنیت؛ تناظر چهره‌های داستانی؛ قطعیت‌گریزی؛ سستی انسجام؛ چندصدایی و روایت‌های متفاوت از واقعیت واحد متمایز می‌گردد.

عشق نافرجام (عشق مانا)، جان باختن عاشقانه و بی‌اعتراض عارف و مشتاق علی‌مایه‌های شاخص این اثر داستانی‌اند. در این رُمان، مرز واقعیت و خیال محو گردیده و حوادث از زمان فارغ گشته و معنای تازه‌ای یافته‌اند. همه این خصایص نشان می‌دهند که نویسنده آگاهانه کوشیده است اثری به رنگ و انگاره پسامدرنیستی پدید آورد.

منابع

- احمدی‌آریان، امیر، پرسه زدن در عالم متن‌ها، مروارید، تهران ۱۳۸۴.
- اولیائی‌نیا، هلن، «اسطوره مانا»، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، ش ۹ (۱۳۸۲)، ص ۵۰-۵۲.
- حاجی‌زاده، فرخنده، من از چشم‌های شما می‌ترسم، نشر علی، تهران ۱۳۸۳.
- سلطانی، علی و رضوان سجادی‌پور، «تراژدی و اسطوره در از چشم‌های شما می‌ترسم»، پورتال جامع علوم انسانی، نشریه بیدار، ش ۱۴ (اسفند ۱۳۸۰)، ص ۵-۱۰.
- شمیسا، سیروس، بیان، چاپ سوم، نشر میترا، تهران ۱۳۸۷.
- کریمی، یوسف، روان‌شناسی شخصیت، پیام‌نور، تهران ۱۳۸۴.
- لاج، دیوید، رمان پست‌مدرنیستی، نظریه‌های رمان، ترجمه حسین پاینده، نیلوفر، تهران ۱۳۸۶.
- لوئیس، بری، پسامدرنیسم و ادبیات، مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان، ترجمه حسین پاینده، روزنگار، تهران ۱۳۸۳.
- نیچه، فوکو، لیوتار، دریدا، گذار از مدرنیته، ترجمه شاهرخ حقیقی، نشر آگاه، تهران ۱۳۷۹.



زبان و ادبیات فارسی در قزاقستان

سید محمدباقر کمال الدینی (دانشیار دانشگاه پیام نور)

یکی از حوزه‌هایی که مردمانش قرن‌ها به زبان فارسی سخن می‌گفته‌اند یا شاعران و نویسندگان آثارشان را به این زبان شیرین می‌سروده و می‌نوشته‌اند ماوراءالنهر و ترکستان است. قزاقستان در همین حوزه واقع شده است.

قزاق‌ها تیره‌ای از قبایل ترک و مغول‌اند که، در قرن اول پیش از میلاد، در این منطقه ساکن شده‌اند. حاکمان این نواحی، در قرن‌های ششم تا هشتم میلادی، خاقان‌های ترک و از قرن دهم تا دوازدهم میلادی قراخانیان و، پس از آن در قرن سیزدهم، مغولان بوده‌اند. پس از مغول‌ها، قزاقستان قلمرو تاتارهای نوغانی و ازبک‌ها بوده و، در قرن پانزدهم، نوبت به حکومت خان‌نشین قزاق رسیده است. در قرن هجدهم، قزاق‌ها، بر اثر حملات همسایگان شرقی خود، به روسیه پناه بردند و، از آن پس، روس‌ها بر این قوم مسلط شدند. حکومت شوراه‌ها، از سال ۱۹۲۰، قرقیزستان را با نام جمهوری خودمختار قرقیز و، از سال ۱۹۲۵، به نام جمهوری خودمختار قزاق جزئی از خاک اتحاد شوروی سوسیالیستی شناخت. سرانجام، قزاقستان در ۱۶ دسامبر سال ۱۹۹۱، پس از فروپاشی اتحاد شوروی، به صورت کشوری مستقل درآمد.

قزاقستان شامل چهارده استان و هشتاد و چهار شهر است. بزرگ‌ترین شهر آن آلماتی است که قبلاً به آن آلماتا می‌گفته‌اند و پایتخت این کشور نیز بوده است. آلماتی، پس

از انتقال پایتخت به شهر آستانه در سال ۱۹۹۸، همچنان پرجمعیت‌ترین شهر قزاقستان است. این شهر در فروپاشی اتحاد شوروی نقش اساسی داشته است. نخستین جرّقه مخالفت با نظام شوروی در روزهای ۱۶ و ۱۷ دسامبر ۱۹۸۶ در این شهر زده شد. در آنجا قیامی در برابر تصمیمات گورباچف شکل گرفت و آتش آن به سراسر شوروی سرایت کرد. فروپاشی اتحاد شوروی در ۲۱ دسامبر ۱۹۹۱ نیز در همین شهر قطعی شد. رؤسای جمهوری‌های شوروی پیمان تشکیل کشورهای مستقل مشترک‌المنافع را در این شهر امضا کردند. (محمّدی نیکو، ص ۱۶۴)

چیمکنت یا چیمکند (شهرگیا و سبزه) مرکز استان جنوبی قزاقستان است. ترکستان یکی از شهرهای این استان است که بیش از هزار و پانصد سال قدمت دارد. آرامگاه خواجه احمد یسوی، صوفی و عارف نامدار قرن ششم هجری، در این شهر زیارتگاه مشتاقانی است که از راه‌های دور و نزدیک به زیارت او می‌آیند. این بقعه، حدود هفتصد سال پیش، به دست معماران ایرانی بنا شده است.

در نزدیکی ترکستان، ویرانه‌های شهر اُترار، که سابقاً فاراب نام داشته، دیده می‌شود. این شهر زادگاه ابونصر فارابی بوده است. دانشگاه ملی قزاقستان به نام اوست. تندیس فارابی در این دانشگاه و بسیاری از جاهای دیگر قزاقستان برپاست و تصویرش روی اسکناس‌های آن کشور به چشم می‌خورد. از دیگر بلاد تاریخی قزاقستان شهر طراز است که یک بار به جامبول، شاعر و نوازنده قزاق، تغییر نام داده است. نام این شهر بارها در اشعار شاعران پارسی‌گو نیز آمده است. معروف‌ترین و پرسابقه‌ترین ناحیه در قزاقستان ترکستان است که مرکز فرهنگی این کشور شمرده می‌شود. بیشتر جمعیت قزاقستان مسلمان‌اند. ترکستان خاستگاه خواجه احمد یسوی، پیشوای طریقت یسویه است که نقش مؤثری در گسترش دین مبین اسلام در این منطقه و سایر مناطق آسیای میانه داشته است.

تأثیر فرهنگ ایرانی و زبان فارسی در قزاقستان بر کسی پوشیده نیست. امروزه نیز ایران و قزاقستان مشابهت‌های فرهنگی بسیاری دارند. از جمله عوامل ایجاد این فرهنگ مشترک‌اند:

— قرار داشتن ایران و بخش‌های وسیعی از قزاقستان در حوزه فرهنگی مشترک.

— زبان و ادبیات فارسی.

— دین مشترک اسلام که از طریق ایرانیان در این منطقه گسترش یافته و، به همین دلیل، بسیاری از مفاهیم مذهبی به فارسی بیان می‌شود، با کلماتی همچون نماز، دست‌نماز، پیغامبر، فرشته. طریقت‌های صوفیه نیز در گسترش اسلام در این منطقه نقش مؤثری داشته‌اند از جمله طریقت یَسَوی به رهبری خواجه احمد یَسَوی که در قزاقستان مریدان بسیار داشته و، با تربیت آنان، در ترویج اسلام، به‌خصوص در ترکستان سهم چشمگیری یافته است.

— در برخی شهرها از جمله طراز، ترکستان، و حتی شهرهای بسیار دورتری همچون جارجنت، آثار هنر و معماری ایرانی در بیشتر یادمان‌ها نمودار است.

— سنن مشترکی که مراسم دینی، عید نوروز، آداب مهمانی و مهمان‌نوازی، جشن تولد فرزند از مهم‌ترین آنهاست.

— راه تاریخی فرهنگی و اقتصادی ابریشم که، دو قرن پیش از میلاد، چین و آسیای مرکزی را به اروپا مرتبط می‌ساخته و از طریق آن کالاهایی همچون ابریشم، انواع ادویه، طلا، نقره، کاشی، و انواع سرامیک مبادله می‌شده است.

— از عوامل مهم دیگری که باعث نزدیکی ایران و قزاقستان می‌شود، وجود اقلیت‌هایی از جانبی به جانب دیگر است.

زبان و ادبیات فارسی در قزاقستان

مهم‌ترین جلوه‌های زبان فارسی در قزاقستان را وجود واژه‌های فارسی و نام‌های ایرانی همچنین کتیبه‌ها، سنگ‌نوشته‌ها، سکه‌ها، نوشته‌های روی فلزات و چوب، و کتب فراوان خطی و چاپ سنگی فارسی از جمله در شهرهای آلماتی، سیرم (اسفیجاب)، اُترار (فاراب)، چیمکنت، ترکستان، طراز، قزل‌اورده، و سیمی می‌توان شمرد. شرح و بسط این مطلب، در مقاله دیگری از نگارنده آمده است. (← کمال‌الدینی (۱)، ص ۱۲۷)

یکی از محققان قزاق بر آن است که نود درصد منابع تاریخی و فرهنگی قرون وسطی که در آنها از قزاق‌ها یاد شده به زبان فارسی نوشته شده است (صفر عبدالله، صفحه «و»). در واقع، اشتیاقی که اخیراً، در این منطقه، به زبان انگلیسی ظهور کرده زمانی نسبت

به زبان فارسی وجود داشته است. به روایت مختار عوض‌آف^۱، داستان‌های شاهنامه و لیلی و مجنون در جمع قزاق‌ها نقل می‌شده و محبوبیت شدید داشته است. (عوض‌آف ۱، ص ۱۳۴). آبای^۲، بزرگ‌ترین متفکر و شاعر قزاقستان، با زبان‌های عربی، فارسی همچنین با علوم دینی و ادبیات شرق و آثار شاعران فارسی‌زبان به‌ویژه ادبیات کهن ایران آشنایی داشت و در شعر از آنان مدد می‌گرفت.

با مطالعه و بررسی اشعار آبای و دیگر شاعران قزاق همچون شاه کریم، در آنها، مضامین مشترک فراوانی با اشعار فارسی می‌یابیم. بعضی از اشعار شاه کریم تحت تأثیر اشعار حافظ شیرازی سروده شده‌اند. آلژاس سلیمانف^۳ بر آن است که همه سخنان

(۱) مختار عوض‌آف (۱۸۹۷-۱۹۶۱)، در سال ۱۹۲۸، از دانشکده زبان‌شناسی دانشگاه لنین‌گرا در فارغ‌التحصیل شد. وی پل گذشته و امروز ادبیات و فرهنگ قزاق است و در حفظ یادگارهای ادب و هنر قوم قزاق خدمات مؤثری کرده است. او بنیانگذار نمایشنامه‌نویسی در قزاقستان است و، طی مدت چهار سال فعالیت ادبی خود، ده‌ها داستان، مقاله، کتاب، اثر تحقیقی و نزدیک به سیصد نمایشنامه نوشته همچنین بسیاری از آثار برجسته نویسندگان کلاسیک روس و جهان را به زبان قزاقی ترجمه کرده است. رمان چهار جلدی راه آبای اوج خلاقیت عوض‌آف و نخستین حماسه مکتوب قزاق‌ها به شمار می‌رود که در سال ۱۹۴۲ نخستین مجلد آن به زبان قزاقی منتشر شد. این رمان تصویری از آبای جوان، شاعر محبوب ملت قزاق، و جریان شکل‌گیری شخصیت او همچنین حاوی توصیف و تصاویری گویا از زندگی صحرانشینی قزاق‌ها در عصر گذشته است. (ص ۵) اصغرزاده در مختار عوض‌آف ۲، ص ۵)

(۲) آبای قونبایف (۱۸۴۵-۱۹۰۴) پایه‌گذار ادبیات مکتوب قزاقستان، در شمال غرب قزاقستان دیده به جهان گشود. اسم کوچکش ابراهیم بود؛ اما مادرش او را آبای (تیزهوش، اندیشمند) می‌خواند. آبای، در کودکی، از طریق مادر بزرگش، زیره، با افسانه‌ها و قصه‌های شفاهی غالباً منظوم قوم قزاق آشنا گردید و، از این راه، به شعر علاقمند شد. وی، به اندک مدت، صدها بیت از «آفن»‌های محلی (سروده شاعران دوره‌گرد بی‌سواد) را که از مادر بزرگ خود شنیده بود، به خاطر سپرد. آبای، طی تحصیلات خود، با علوم دینی و ادبیات مشرق‌زمین به‌ویژه ادبیات کلاسیک ایران و اشعار شاعران بزرگی همچون فردوسی، نظامی، مولانا، سعدی، حافظ، آشنا شد. او شعرهای حماسی و غزلیات شاعران بزرگ شرق را، از متن اصلی و گاه از ترجمه‌های جغتایی، خواند و عروض را از شعر فارسی برگرفت و در شعر قزاقی به کار برد و، از این طریق، واژه‌های فارسی بسیاری را وارد زبان قزاقی کرد. آبای به داستان‌های هزار و یک شب علاقه خاص داشت. (مختار عوض‌آف ۱، ص ۲۳۸)

(۳) آلژاس سلیمانف (۱۹۳۶ آلمانی)، از شاعران پرآوازه و چهره‌های بسیار معروف فرهنگی قزاقستان است. وی در حوزه اجتماعی نیز فعال است. در شعر، پیرو مکتب شاعران بزرگ روس است ولی از منابع ملی و فولکلور قزاقستان و تاریخ کشورش الهام می‌گیرد. شعار معروف او که مثل شده چنین است: «می‌توان دشت‌های خود را بلند برداشت ولی نباید کوه‌های دیگران را پست کرد». آلژاس سلیمانف روس زبان است و همه آثار خود

عاشقانه را سعدی و حافظ گفته‌اند و دیگر سخنی برای گفتن نداریم. (به نقل صفر عبدالله، نقل شفاهی). شاعران بزرگ پارسی‌گو در نزد مردم قزاقستان شناخته شده‌اند و اشعاری از آنان ورد زبان قزاق‌ها است.

از آنچه گفته شد، تردیدی به‌جانی ماند که زبان و ادبیات فارسی در قزاقستان ریشه داشته و امروز نیز فرزندان این قوم، برای استفاده از آثار نیاکان خود که در خانه‌ها و کتابخانه‌ها نگهداری می‌شوند، راهی جز آموختن زبان فارسی و آشنا شدن با گویندگان آن زبان ندارند. از این رو، از سال‌های گذشته، تدریس و آموزش زبان و ادبیات فارسی در این کشور آغاز شده که، در این مقام، به بررسی تاریخیچه آن می‌پردازیم.

آموزش زبان و ادبیات فارسی در قزاقستان، از سال ۱۳۶۸، به‌همت رستم‌اف در دانشکده خاورشناسی دانشگاه ملی قزاقستان (فارابی) آغاز شده است. این دانشگاه دانشجویان خود را برای طی دوره دانش‌افزایی یک‌ساله به مؤسسه بین‌المللی زبان فارسی وابسته به دانشگاه تهران اعزام می‌کند و با آن دانشگاه قرارداد تبادل استاد و دانشجو دارد لیکن، در سال‌های اخیر، دانشگاه روابط بین‌الملل و زبان‌های جهان (آبلای‌خان)، در این زمینه، از لحاظ شمار دانشجوی زبان فارسی و دانشجویان زبان دوم، گوی سبقت را از دانشگاه فارابی ربوده و به پایگاهی برای گسترش زبان و ادبیات فارسی و ایران‌شناسی مبدل شده است به‌گونه‌ای که دوره‌های دانش‌افزایی زبان فارسی عمده‌تاً در آن دانشگاه برگزار می‌شود. پس از دانشگاه فارابی، تدریس زبان فارسی، از سال ۱۳۷۲، در دانشگاه جِرف و مشاغل (ژورنالیستی سابق) در شهر آلماتی آغاز شد. شماری از دانشجویان این دانشگاه زبان فارسی را به عنوان زبان دوم انتخاب می‌کردند. تدریس زبان فارسی در دانشگاه خواجه‌احمد یسوی در شهر ترکستان از سال ۱۳۷۳ آغاز شد لیکن بعداً این کار متوقف گردید.

→ را به زبان روسی می‌نویسد. معروف‌ترین آثار اویند: زمین؛ به آدم تعظیم کن؛ انتقال آتش؛ آسیا؛ هزار و یک واژه؛ و ده‌ها دفتر شعر و مقاله ادبی و فرهنگی و زبان‌شناختی. منتخب آثار او در هفت جلد، در شهر آلماتی، با تیراژ پنجاه هزار نسخه به‌همت انتشارات آتامورا (میراث پدران) با مقدمه و ویراستاری صفر عبدالله به طبع رسیده است.

دانشگاه آبلای خان هم‌اکنون یکی از مهم‌ترین دانشگاه‌های قزاقستان در آموزش زبان‌های زنده جهان است و، در آن، هفده زبان تدریس می‌شود. استادانی از اقصی نقاط جهان به این دانشگاه فراخوانده شده‌اند. این دانشگاه، در سال ۱۳۷۵ / ۱۹۹۶، رشته زبان و ادبیات فارسی را در دانشکده خاورشناسی تأسیس کرده است.

در بخش شرق‌شناسی دانشگاه آبای نیز زبان فارسی تدریس می‌شود ولی این بخش رشته زبان و ادبیات فارسی ندارد. انستیتوی شرق‌شناسی آکادمی علوم قزاقستان، زیر نظر صفر عبدالله شماری فارسی‌آموز آزاد دارد. در دانشگاه اوراسیا، مهم‌ترین دانشگاه شهر آستانه، زبان فارسی در کرسی خاورشناسی انستیتو روابط بین‌الملل دایر است. دانشگاه دولتی محمدحیدر شهر طراز بخش زبان فارسی دارد و از سال ۱۳۹۳ دانشجوی زبان فارسی پذیرفته است. همچنین در دانشگاه‌های خصوصی قاینار، و کنایف، آکادمی کار و امور اجتماعی، دانشگاه تربیت معلم ژمپی، برخی مراکز آموزش آزاد زبان فارسی، و دو مدرسه این زبان آموزش داده می‌شود.

دانشجویان رشته زبان و ادبیات فارسی، در سال اول تحصیل، علاوه بر آموختن الفبا و دستور زبان فارسی طی ۵۱۰ ساعت، دروس ادبیات ملی و جهانی، فرهنگ‌شناسی، تاریخ قزاقستان، دین‌شناسی، زبان قزاقی، کامپیوتر، تربیت بدنی، اکولوژی، زبان عربی، زبان روسی، تاریخ ایران و جز آن را می‌گذرانند. در سال دوم، زبان فارسی، زبان قزاقی، زبان عربی، جامعه‌شناسی، فلسفه، حقوق، تربیت بدنی، اقتصاد، سیاست، تعلیم و تربیت تدریس می‌شود. در سال سوم، غالب موادّ درسی - دستور زبان فارسی، زبان‌شناسی، آواشناسی، دانش زبان، تاریخ زبان، ادبیات جهان، ادبیات ایران، ایران‌شناسی به زبان فارسی تدریس می‌شود. در سال چهارم، شمار موادّ درسی کاهش می‌یابد و به زبان فارسی، زبان دوم، گویش‌شناسی، ادبیات جهان، سبک‌شناسی و چند ماده دیگر محدود می‌گردد. دانشجویان سال پنجم، پیش از شروع سال تحصیلی، یک ماه پراکتیک (کار عملی) دولتی می‌گذرانند؛ سپس دستور زبان و ادبیات فارسی می‌آموزند. آنان، در یک ماه آخر دوره تحصیلی، باید از پایان‌نامه خود دفاع کنند و فارغ‌التحصیل شوند. این دوره پنج ساله تا دو سال پیش وجود داشت.

اولین رایزن فرهنگی جمهوری اسلامی ایران در قزاقستان، دکتر مهدی سنائی،

در راه اندازی کرسی زبان و ادبیات فارسی در دانشگاه‌های قزاقستان و تشکیل دوره‌های آموزش آزاد زبان فارسی همچنین در تجهیز کلاس‌های زبان فارسی و ایران‌شناسی در برخی دانشگاه‌ها سهم مؤثری داشته است. وی طی سال‌های ۱۳۷۴-۱۳۷۷، علاوه بر آن، در آثار تألیفی خویش، از آموزش زبان فارسی و احوال آن یاد کرده است. یکی از فرصت‌های خجسته که، با همکاری وزارت علوم و مرکز گسترش زبان فارسی، در کشورها دست می‌دهد برگزاری دوره‌های دانش‌افزایی برای استادان و دانشجویان زبان فارسی است. حضور استادان زبان و ادبیات فارسی از جمهوری اسلامی ایران در قزاقستان نیز برای کیفیت علمی بخشیدن به فعالیت‌های مربوط به زبان فارسی مغتنم است. در این جهت، تاکنون آقای محمود اسلامی از سال ۱۳۷۴ در شهر ترکستان و، پس از وقفه‌ای، مجدداً طی سال‌های ۱۳۷۶-۱۳۸۳ و دکتر محمدرضا موحدی طی سال‌های ۱۳۷۵ و ۱۳۷۶، در شهر آلماتی حضور و فعالیت داشتند. نگارنده نیز افتخار دارد که، از ابتدای سال تحصیلی ۱۳۸۳، برای اولین بار، از وزارت علوم، تحقیقات و فناوری به این کشور اعزام شده است.

از کارهای مفید در آموزش زبان فارسی تهیه کتاب درسی برای تدریس در کرسی‌های زبان فارسی در قزاقستان است. در سال‌های گذشته، رستم‌اف، با استفاده از فرصت مطالعاتی به ایران سفر کرد. با همکاری او و دکتر یدالله ثمره، استاد دانشگاه تهران، دو کتاب درسی - درپچه‌ای به زبان فارسی و راهنمای زبان فارسی تألیف شد که در سال ۱۳۷۳ به همت انتشارات الهدی به چاپ رسید و هم‌اکنون در برخی از دانشگاه‌های قزاقستان تدریس می‌شود. در مدت حضور استادان اعزامی از ایران نیز، جزوهای درسی برای تدریس برخی دروس تهیه و چاپ شده است. همچنین نگارنده صدای سخن عشق (← کمال‌الدینی ۳) را با همکاری دانشگاه زبان‌های جهان و سخن‌های شیرین‌تر از قند (← کمال‌الدینی ۲) را به کمک سفارت ایران در قزاقستان به چاپ رساند.

هرچند در سال‌های اخیر تلاش‌های بسیار و درخور ستایشی برای گسترش زبان و ادبیات فارسی، در سراسر جهان به‌خصوص در حوزه آسیای مرکزی، صورت گرفته، مشکلات و نارسائی‌هایی نیز در این عملیات وجود داشته است. نگارنده، طی بیست ماه

تدریس در دانشگاه‌های قزاقستان، ضمن برقراری ارتباط با استادان بومی و دانشجویان زبان فارسی، شاهد ضعف‌ها و دشواری‌هایی در امر آموزش زبان و ادبیات فارسی به قزاق‌ها بوده‌ام. پاره‌ای از این مسائل و مشکلات ناشی از نارسائی نظام آموزشی قزاقستان به نظر می‌رسد. در این نظام شمار دانشجویان در قیاس با تعدّد دانشگاه‌ها نازل است. دانشگاه‌ها، برای جذب دانشجویان و کسب درآمد از طریق اخذ شهریه با هم رقابت دارند. به کیفیت آموزشی توجّه چندانی نمی‌شود و تلاش برای این است که دانشجویان از دانشگاه راضی باشند هرچند معلوماتی کسب نکرده باشد.

در سال‌های گذشته، سفارت و دولت جمهوری اسلامی ایران امکانات شایسته‌ای برای آموزش زبان فارسی در دانشگاه‌های قزاقستان فراهم آوردند. اما این امکانات در مقایسه با امکاناتی که کشورهای دیگر مثل کره، ژاپن، چین، و ممالک عربی در دانشگاهی همچون دانشگاه زبان‌های جهان (آبلاخان) که، در آن هفده زبان تدریس می‌شود، بس نازل است. در مواردی، کیفیت فدای کمیت شده است به این معنی که پیش از فراهم ساختن امکانات به خصوص نیروی انسانی کارآمد، به سراغ افتتاح کرسی زبان فارسی رفته‌ایم که پس از مدّت کوتاهی جبراً تعطیل شده است. در حالی که، اگر به جای گشایش کرسی جدید، با اعزام استادان ایرانی و فراهم ساختن امکانات آموزشی لازم، کرسی‌های موجود را تقویت می‌کردیم، نتیجه بهتری می‌گرفتیم و با تعطیلی کرسی روبه‌رو نمی‌شدیم. نمونه این حالت را در دانشگاه معتبر خواجه احمد یسوی می‌توان شاهد بود، که در عین فراهم بودن امکانات و وجود دوره آموزش زبان فارسی، اکنون در آموزش زبان فارسی هیچ فعالیتّی ندارد، حال آنکه از سال ۱۳۷۴ استاد ایرانی در این دانشگاه تدریس می‌کرده است. اوضاع و احوال شهر چیمکنت نیز به همین سان است و مدّتی است که آموزش زبان فارسی در آن تعطیل شده است.

تدریس زبان فارسی در قزاقستان از سال‌های پیش از این آغاز شده و آموزش زبان فارسی هم‌اکنون در چندین دانشگاه در آلماتی و شهرهای دیگر این کشور ادامه دارد. با این وصف، متأسّفانه تاکنون کتاب‌ها و متون درسی مناسبی برای تدریس زبان فارسی تألیف نشده است. به عنوان نمونه، پس از گذشت سال‌ها، هنوز از همان کتاب درسی استفاده می‌شود که بسیاری از مثال‌ها و موادّ آن کهنه شده‌اند.

برای جبران این کمبودها و حیات نو بخشیدن به آموزش زبان فارسی در دانشگاه‌های قزاقستان راهکارهایی به شرح زیر پیشنهاد می‌شود:

– تقویت کرسی‌های زبان فارسی به‌خصوص در دانشگاه‌هایی که رشته زبان و ادبیات فارسی دارند و توجه به کیفیت به جای کمیت.

– بررسی علل تعطیل برخی از کرسی‌های زبان و ادبیات فارسی و راه‌اندازی مجدد آنها و ارتباط مستمر با آنها و پیشگیری از تعطیل آنها.

– ارتقای کرسی‌های زبان و ادبیات فارسی و راه‌اندازی دوره‌های کارشناسی ارشد و دکتری و تربیت استادان بومی قوی‌تر.

– اعطای بورس‌های تحصیلی بیشتر برای ادامه تحصیل در دوره‌های کارشناسی ارشد و دکتری دانشگاه‌های ایران.

– برنامه‌ریزی برای راه‌اندازی و تشکیل منظم دوره‌های آموزش حین خدمت برای استادان بومی حداقل یک روز در هفته.

– تشکیل پرونده دقیق برای همه استادان بومی و ثبت فعالیت‌های آنان از جمله شرکت آنان در دوره‌های آموزش حین خدمت، فعالیت‌های پژوهشی، کارنامه آزمون‌ها، شرکت در دوره‌های دانش‌افزایی در ایران یا کشور خود، شرکت در همایش‌ها برای پرهیز از دوباره‌کاری و تقسیم فرصت‌ها به تساوی و، در نهایت، مرتبه‌بندی استادان با توجه به بنیة علمی و فعالیت‌های آنان و، در صورت امکان، تقسیم عادلانه استادان در بین دانشگاه‌ها.

– افزایش دوره‌های دانش‌افزایی با توجه به آموزش‌های قبلی و نیازهای استادان در زمان‌های مناسب.

– برگزاری دوره‌های دانش‌افزایی پانزده روزه در شهرهای چیمکنت، طراز، و آستانه با شرکت استادان و دانشجویان بومی آن شهرها.

– استفاده از امکانات آموزش از راه دور در ایران و ارتباط مستمر با همه کرسی‌ها در سراسر جهان. از این طریق، دانشجویان در هر نقطه از جهان می‌توانند، همزمان و به تساوی، از امکانات آموزشی منجمله متون درسی، وسایل کمک آموزشی، استادان زبان فارسی، آزمون‌ها برخوردار شوند. همچنین، از این طریق، استاد اعزامی می‌تواند با

سایر کرسی‌ها در شهرهای دیگر آن کشور ارتباط برقرار کنند.

– بررسی برنامه درسی رشته زبان و ادبیات فارسی و، در صورت لزوم، تجدیدنظر در آن با این گرایش که تا حد امکان به برنامه‌های دانشگاه‌های ایران نزدیک گردند.

– تألیف کتاب‌های درسی مناسب در رشته‌های متعدد متون، دستور زبان فارسی، تاریخ ادبیات، روش تحقیق، نگارش فارسی، و جز آن.

– فراهم آوردن امکان دسترسی آسان استادان و دانشجویان به منابع فارسی موجود در کتابخانه‌های ایران از طریق اینترنت یا تهیه نرم‌افزار آنها.

– تهیه نرم‌افزارهای آموزشی زبان فارسی حاوی آثار شاعران و نویسندگان کلاسیک و معاصر. فراهم آوردن وسایل آشنایی با ایران و فرهنگ ایرانی، جغرافیا و تاریخ ایران، فیلم‌های ایرانی، و مواد لازم دیگر برای شناخت چهره ایران در گذشته و حال.

– ارسال مرتب کتاب‌ها و مجلات نوبه نو برای کرسی‌ها و بخش‌های زبان فارسی و عرضه آنها به استادان و دانشجویان.

– تهیه فهرست کتاب‌های موجود در کتابخانه‌های بخش‌های زبان فارسی و تأمین نیازهای آنها. در برخی از کتابخانه‌ها، آثار عمده و ارکان زبان و ادبیات فارسی وجود ندارد و به نظر می‌رسد که تجهیز آنها با برنامه صورت نگرفته است.

– عرضه کتاب‌ها و مجلات فارسی در «اتاق»‌های ایران در دانشگاه‌ها برای فروش.

– نشر مجله‌ای وزین و مناسب مخصوص کرسی‌های زبان فارسی در قزاقستان.

در این مجله، آخرین اخبار و اطلاعات راجع به کرسی‌ها و همایش‌های مرتبط با زبان و ادبیات فارسی و ایران‌شناسی همچنین مقالات استادان و نوآوری‌ها و خلاقیت‌های دانشجویان منتشر می‌شود.

منابع

- رستم‌اف و ثمره یدالله (۱)، دریچه‌ای به زبان فارسی، انتشارات الهدی، تهران ۱۳۷۳.
- (۲)، راهنمای زبان فارسی، انتشارات الهدی، تهران ۱۳۷۳.
- صفر عبدالله، نگاهی به زندگی و آثار آباء، انتشارات الهدی، تهران ۱۳۷۴.
- کمال‌الدینی (۱)، سید محمدباقر، «آثار تمدن ایرانی در قزاقستان کنونی و ضرورت پژوهش و تدوین علمی

- آنها»، صفر عبدالله، مجموعه مقالات همایش بین‌المللی روابط فرهنگی ایران و دشت قباچاق، آلماتی قزاقستان، انتشارات دایک‌پرس، آلماتی ۲۰۰۷، ص ۱۲۷-۱۳۷.
- ____ (۲)، سخن‌های شیرین‌تر از قند، سفارت ایران در قزاقستان، آلماتی ۱۳۸۵.
- ____ (۳)، صدای سخن عشق، دانشگاه زبان‌های جهان، آلماتی ۱۳۸۵.
- محمدی نیکو، محمدرضا، سفرنامه آسیای مرکزی، انتشارات سروش، تهران ۱۳۸۰.
- مختار عوض اف (۱)، پژوهش‌های چاپ‌نشده راجع به آبای شناسی، آلماتی ۱۹۸۸.
- ____ (۲)، راه آبای، ترجمه نازلی اصغرزاده، ج ۱، انتشارات واژه‌آرا و کنگره، تهران ۱۳۷۶.



ترجمه و پای چوبین «وفاداری»

محمود حدادی

زیبایی وصف‌ناپذیر کلام در لغت نهفته نیست، بلکه مانند نسیمی
روحانی در بالای آن بال می‌گسترده. فریدریش اشلگل
ترجمه تفسیر به تحریر درآمده و تجسم‌یافته متن اصل است در
زبانی دیگر. فریدریش اشلایرماخر

هر رشته از دانش بر اساس اجزای ساختاری خود واژه‌هایی دارد که تعریف یافته‌اند و،
بر اساس تعریفی که یافته‌اند، چهارچوب معنایی مشخصی دارند و تا جای ممکن راه را
بر تعبیر یا تفسیری دلخواه می‌بندند. اصطلاحات علمی، بر همین اساس، پایه زبان علمی
رشته خود قرار می‌گیرند و جای طبقه‌بندی و گنجینه‌سازی آنها نیز فرهنگ‌های
تخصصی است. خاصیت آنها این است که رشته علمی خود را می‌شناسانند و به اهل آن
علم، از نظر روش‌شناسی، راهکار نشان می‌دهند؛ زیرا زمینه تعریف هر علم را می‌سازند
و تعریف خود شرط لازم و مقدمه انتقال هر ادراکی است.

حال، شایسته است از خود بپرسیم در مبحث ترجمه، اصطلاح وفاداری، که از قضا
بیشترین بسامد را در نظریه‌پردازی‌های این مبحث در نزد ما دارد و از هر دیدگاهی
در ترجمه مطرح می‌شود، از کجا به آن راه یافته است و در این عرصه چه نقشی دارد؟

پیش از پرداختن به این پرسش، متذکر می‌شویم که در تعریف وفاداری نظرها چه‌بسا متفاوت باشند. لذا طبیعی است که راقم این سطور نیز در این مقاله، به سهم خود، موضعی جانبدار و جدلی داشته باشد.

در قبال متن اصلی، پایه، مبدأ، از ترجمه آن به متن مقصد، پیرو، یا پس‌متن تعبیر کرده‌اند. در این میان، متن اصل، از هر دیدگاهی، صفت اصلیت خود را حفظ می‌کند. حال اگر بخواهیم به شیوه برتولت برشت در صدد عادت‌زدایی ذهنی خود برآییم و دانسته‌های خود را پیشداوری بشمریم، می‌توانیم دست‌کم موقتاً در صحت همه نامگذاری‌های یادشده شک کنیم و با نگاهی نو به ارزیابی آنها دست یازیم تا مگر به داوری دیگر یا باریک‌بینانه‌تر برسیم.

متن ترجمه در رابطه خویشاوندی‌اش با متن اصل، در نگاه اول، دنباله‌رو است اما، سوای آن، این دو متن، در چارچوبی بزرگ‌تر مانند هرگونه الهام‌بخشی و الهام‌پذیری ادبی، رابطه‌ای بینامتنی دارند. از این لحاظ، متن اصل هم اصالت ناب ندارد بلکه ترکیبی است کمابیش بینامتنی و بینافرهنگی. در واقع، متن اصلی در انزوای مطلق ذهن هنرمند شکل نمی‌گیرد بلکه حاصل داد و ستد فکری- فرهنگی است و از میراث جهانی و متون پیشینیان وام می‌گیرد. این نظر در نقل قولی از فریدریش دورنمات تأیید می‌شود که می‌گوید:

تعبیری که ما در تبیین جهان به کار می‌گیریم تصادفی نیستند بلکه بخشی از جهان‌اند. هرآنچه زاده خیال یا پرداخته اندیشه است پیشتر خیال بسته و اندیشه شده و هر تمثیلی پیشتر نیز به کار رفته است. در دنیای تخیل هیچ چیز تازه نیست. همه ساختارها از سراساختارها، همه موتیف‌ها از سرموتیف‌ها، و همه تصویرها از سرتصویرها ناشی شده‌اند. باری هرآنچه نخستین و سرچشمه‌ای است مشترک همه انسان‌هاست. بسیاری از صور خیال سابقه‌ای حتی پیشادبی دارند.

باری، ادبیات- پیش از آنکه در شکل مدرن خود، از راه ترجمه، جهانی شود- از دوران باستان به واسطه روح مشترک اقوام، درون‌مایه‌هایی جهانی داشته است. عصر زایش اسطوره و افسانه و حماسه و مایه‌گیری از لطیفه و ذوق عامیانه بیش و کم مشترک تاریخ فرهنگی و روانی همه اقوام است. لذا، در میان دو قطب متن اصل و متن ترجمه

برهوتی نیفتاده است بلکه طیفی از انواع داد و ستد ادبی الهام، اقتباس، بازسازی، نقیضه، حتی سرقت ادبی (به تعبیر فنی 'انتحال') جا خوش کرده است. به واقع، پیش از آنکه نویسنده پدید آمده باشد، مترجم پدید آمده و، پیش از ابداع، نقل سخن پیشینیان روی داده است. رسالت در روایات نخستین انسانی، طرح نو بخشیدن به این یادگارهای دیرینه بدایت، ناپیدا، الهام‌گیری از آنها و بازگفت آنها به زبان و با انگیزه‌ای دیگر، کوتاه سخن صورگوناگون ترجمانی کهن‌ترین کنش فرهنگی همه جوامع انسانی بوده است و پیشینه‌ای دیرینه‌تر از نویسندگی دارد. بدین‌قرار، نویسندگی خود قرن‌ها صورتی از ترجمه بوده است. بنگریم به بازسازی چندین باره قصص توراتی، به صدها تفسیر این قصص، به آن‌همه تأویل اسطوره‌ها، به اسکندرنامه‌ها و شاهنامه‌های متعدد که هریک، در گذر زمان، با دیدگاهی نو پدید آمده‌اند؛ توجه کنیم به حضور تمثیل‌ها و لطایف زبانزد مردم در مثنوی مولانا، به قصه‌های طنزآمیز عامیانه‌ای که به درون دن کیشوت سروانتس راه یافته‌اند، به افسانه‌هایی که نظامی گنجوی از زبان نیاکانش در هفت پیکر نشانده است؛ نظر کنیم به سرخط چه بسیار داستان کهن که با عباراتی از قبیل «نقل است که»، «آورده‌اند که»، «گویند که» آغاز می‌شود، و هم به داد و ستد سبک‌ها و قالب‌های ادبی و موتیف‌ها و مضامین مشترک آنها. اگر قصیده و غزل در زبان فارسی اوج گرفت از آن بود که پیشتر طی قرن‌ها و بر پایه ذایقه ملی پایگاهی برای آن ساخته شده بود.

وانگهی توفیق یا ناکامی متن هماره تنها به خود آن بستگی ندارد و انتقال آن از طریق ترجمه به حوزه فرهنگی- ادبی دیگرگاه بُرد اجتماعی نظری می‌یابد. در واقع، چنین نیست که متن ترجمه، به دلیل آنکه بازتولیدی از متن اصل است، هماره فرع بر متن اصلی و در مرتبه نازل‌تر از آن شمرده شود. گاه شرایط تاریخی- فرهنگی به ترجمه پروبال بیشتر و نقش تاریخی- ادبی دامنه‌دارتری می‌دهد. نمونه‌هایی از آن است ترجمه مارتین لوتر از *تورات* که جنبش پروتستان‌ها را به پیروزی نهایی رساند؛ یا ترجمه چندباره *کلیله و دمنه* که در نهایت آن را به مرتبه ادبیات جهانی رساند ضمن آنکه این اثر، در قلمرو زبان فارسی، دیگر متن میهمان نیست و بومی شده است همچنان‌که حافظ نیز در دیوان غربی- شرقی گوته یک گام به بومی شدن در عرصه ادب آلمانی نزدیک شده است. ناگفته نماند که بومی شدن متن میهمان خود وجهی از ترجمه است. آثار داستانی نویسندگان

عصر طلایی ادبیات روس، در ایران طی دوران هیجان‌های اجتماعی، بیش از متن‌های بومی خواننده داشته است. اصولاً خیزش‌های اجتماعی، با طرح آرزوها و آرمان‌های جهان‌شمولی همچون عدالت و صلح جهانی، نگاه ملت‌ها را از زبان و قومیت و مذهب فراتر می‌برد و، در جنب انس با خودی، شوق شناخت بیگانه را شعله‌ور می‌سازد. در چنین شرایطی، مترجم، به حیث اهل قلمی که حرفه‌اش خصلت بینا فرهنگی دارد، گاه به مراتب بیش از نویسنده بومی مرجعیت می‌یابد.

علاوه بر آن، ترجمه در شکل‌گیری شاخه‌های نوی از هنر در جامعه فرهنگی زبان مقصد بی‌اثر نیست. تئاتر نوین ایرانی و رمان‌نویسی در زبان فارسی بی‌گمان از نهضت ترجمه متأثر بوده است. این رویداد نوعاً نمونه‌ای از کارکرد ادبی- اجتماعی ترجمه به منزله محمل و پایه‌گذار ادبیات مدرن جهانی است.

با این نگاه به دوسویگی در رابطه اصل و ترجمه، نه متن اصل را می‌توان اصل مطلق دانست و نه متن ترجمه را دنباله‌رو محض. بر همین اساس، امانت و وفاداری در ترجمه نیز امری نسبی می‌گردد. از آن هم فراتر، صفت امانت و وفاداری در ترجمه را باید نارسا و منسوخ شمرد. این صفت - فی‌نفسه و فارغ از آنکه، در مقام معیار، واحد ترجمه را چه جزئی از متن اصل، مثلاً در ترجمه تحت‌اللفظی، جمله یا گزاره‌هایی فراتر از جمله، بدانیم - با هر متر و ذری هم که سنجیده شود، چه‌بسا به لحاظ نظری و روش‌شناسی ما را به بیراهه بکشاند. وفاداری نگاه مترجم را از اوج گسترده و فراخ جامع‌نگر به تنگنای جزء‌نگر می‌کشاند و تصویری حقیر از جایگاه هنری او به دست می‌دهد، اعتماد به نفس را از او می‌گیرد، حسّی از بندگی در قبال متن اصل در او برمی‌انگیزاند، شوق را در جانش به وظیفه فرومی‌کاهد، گشاده‌دستی‌اش را در انتخاب تعبیرات به محدوده‌گزینش‌هایی سطحی تنزل می‌دهد، شور همپایی و چه‌بسا فرارفتن را از او می‌گیرد، و باعث می‌شود مترجم با فروماندن در جسم کلام از دیدن روح آن که قاعدتاً یگانه مقصود او باید باشد غافل بماند. وفاداری محض، می‌توان گفت، در سرشت خود، کار را به خرده‌بینی می‌کشاند و اگر اندکی جدّی‌تر گرفته شود، مترجم را به بنده و بارکش واژه‌ها مبدّل می‌کند خاصه اگر از آن غافل باشد که واژه، وقتی از انزوای لغت‌نامه خارج شد و درون متنی مشخص نشست، نقشی اجتماعی می‌یابد و، در این نقش، از حوزه قاموس

درمی‌آید و معنایش را در بافت سخن و کاربرد معین می‌کند. کاربردش صرفاً در متنی که قاعدتاً جامعه را مخاطب می‌سازد و در ادبیات والایی می‌یابد و حتی رنگ هنری به خود می‌گیرد، و به گوهری ادبی بدل می‌شود، واژه دیگر واژه نیست همچنان که رنگ، وقتی روی بوم نقاشی نشست، دیگر رنگ در دکان نیست.

پربسامدترین تجربه فکری و ذوقی اقوام در مثل‌ها بازناب می‌یابد و مضامین این تجربه‌ها در ذات خود کمابیش یکسان‌اند و معمولاً با پوسته‌ای متفاوت مغز همسان دارند چندانکه، در هر زبان، برابر نشین‌های خودی برای آنها می‌توان یافت. به واقع، در این حالات، ترجمه به صورت نوعی بازتولید احساس درمی‌آید. در اینجا واحد ترجمه واحد عاطفی است. حال آیا بیجا خواهد بود برای ادبیات اقوام نیز که تعامل آنها از طریق عاطفی صورت می‌گیرد «واحد ترجمه» ای عاطفی قایل شویم؟

در طول تاریخ، نهضت‌های اجتماعی بسیاری کوشیده‌اند، به مقتضای اهداف خود، برای ادبیات تکلیف بتراشند. دین از آن القای ایمان خواسته است، حکیم آموزش اخلاق، نهضت روشنگری آموزش استقلال مدنی، جنبش‌های کارگری آموزش درک مناسبات طبقاتی، جنبش‌های انقلابی توقع بسیج توده‌ها. اما ادبیات، در هر فرصتی، عموماً از قبول این تکالیف طفره رفته و به بیان احوال انسانی روی آورده است. زبان اقوام که متفاوت است، اما عواطف آنها و عناصر برانگیزنده این عواطف، در جوهر خود، نوعاً همسان‌اند. به قول برتولت برشت،

... پسر من از من می‌پرسد آیا خوب است اگر زبان فرانسه یاد بگیرم؟

دلم می‌خواهد بگویم: برای چه؟

این کشور سقوط می‌کند. تو دست را بر شکمت بمال و ناله کن

بی زبان فرانسه هم می‌فهمند دردت چیست...

اگر عواطف در اقوام نوعاً همسان است، برآیند ادبی آنها نیز باید کم و بیش همسان باشد. در آن صورت واحد ترجمه می‌تواند غم، رنج، امید یا نومیدی باشد. قرار دادن این معیارها باعث می‌شود ما هر باره از ورای واژه و عبارت، و جمله، و زره فولادین دستور، از ورای این پوسته‌های ظاهری، به عواطفی نظر داشته باشیم که با آنها بیان می‌شوند.

همه این معانی نه برای آن است که مترجم به متن بی‌اعتنا بماند و هر جا که دلش خواست از آن دور شود. اصرار بر ضرورت تفسیر در ترجمه لزوم شناخت درونمایه اثر است نه رسیدن به برداشتی تجریدی و اعتباری. برای رسیدن به تفسیر عینی باید به جست‌وجو و مقابله آراء رو آورد و آن را آموخت. کسی که در ترجمه تنها به برداشت یا فهم اولیه خود بسنده می‌کند مشمول این سرزنش طنزآمیز مولوی شود که می‌فرماید: آنچه در سر هست گوش آنجا رود. بی‌مصدق نیست در نزد ما ترجمه‌ای که، در پی برداشت نادرست ذهنی مترجم، دچار تحریف موضوعی یا عقیدتی شده باشد.

واحد دیگر در ترجمه واحد موسیقایی است. عناصر موسیقایی لازمه سخن ادبی اند هم در شعر هم در نثر. اما از آنجاکه در ترجمه، زبان پوست عوض می‌کند، بازآفرینی موبه موی عناصر موسیقایی متن ممکن نیست. اما، با جابه‌جایی این عناصر، می‌توان موسیقی کلام را در مجموع و در کل متن حفظ کرد. مترجم، تنها از راه سنخیت یافتن با متن و تجربه حضوری حال و هوای آن، می‌تواند جوهر آن را به اهل زبان مقصد انتقال دهد. واحد ترجمه در هر حال کلیت و کیفیت متن است. تنگ گرفتن میدان کار هنر، در هر حال، با ذات آن همخوان نیست. مترجمی به «استخوان و ریشه» واژه و جمله می‌چسبد که رابطه معنایی و احساسی آنها را با متن نبیند و نشناسد.

چون که دریاها رحمت جوش کرد / سنگ‌ها هم آب حیوان نوش کرد
نه فقط کل اثر ادبی بلکه تکتک عناصر زبانی آن پایه بر سایه‌روشنی از عواطف دارند. از نظر بار احساسی و کیفیت موسیقایی هیچ واژه‌ای با واژه دیگر، به‌خصوص در بافت کلام، مترادف نیست. در این حیطه، کلام در هر موقعیت و بر زبان هر کسی به رنگی درمی‌آید. خاصه در ادبیات که، در آن، گاه یک واژه «بحری است در کوزه‌ای».

هر جایگاهی برای مترجم ادبی قایل شویم، مهم حاصل کار اوست و این حاصل باید که در ماهیت خود هنری باشد. کارمایه مترجم ادبی چیست؟ ادبیات. ادبیات چیست؟ بازتاب عینی و ذهنی کاینات در سخن. حال مگر می‌شود مترجم ادبی غل و زنجیر «وفاداری» را پذیرا شود آنگاه در چنین ساحت بی‌کران و افقی که «انتهای اوست ابتدای او» هنرورزی کند.

نقش تخریبی «وفاداری» در نهضت ترجمه ما دو سویه است: از یک سو، به لحاظ نظری معیاری حقیر و نارسا به دست مترجم می‌دهد و ترجمه‌های سست و سطحی به بار می‌آورد و، از سوی دیگر، بهانه به مترجمان خام‌دست می‌دهد تا ترجمه‌های ناشیانه خود را توجیه کنند.

در جامعه ادبی ما، کسانی یکی از دلایل سستی ترجمه را درانتقال متن اصل به واسطه و از محمل زبان دیگر (عموماً انگلیسی) می‌جویند. حال آنکه اشکال ترجمه از زبان واسطه نیست چون ترجمه اساساً فراورده‌ای است برگرفته از جان زبان و نه پوسته آن. ترجمه زنده‌یاد قاضی از دن‌کیشوت سروانتس اسپانیایی، توانسته است از محمل زبان واسطه فرانسه درونمایه‌های عاطفی و فرهنگی اثر را انتقال دهد.

از همان گام اول، شرط لازم آن است که مترجم نگاهی هم‌برد با افق نگاه نویسنده متن اصل داشته باشد و چه‌بسا نگاهی فراخ‌تر زیرا، در تحلیل اثر نویسنده، چه‌بسا یک پله از او بالاتر می‌رود و، در عمل، جوهرشناس کار او و روان‌شناس خود او می‌گردد. مترجم مجرب نویسنده را انتخاب می‌کند، یکی را کنار می‌گذارد و دیگری را پیش می‌کشد و دست کم، از این نظر، بر او سر است. توفیق مترجم در مصاف با متن اصل و بازآفرینی آن در زبان خودی بستگی به چنین نگاهی به متن اصل و نویسنده آن دارد، بستگی به شکافتن عناصر آذینی و عاطفی سخن برای نفخه و تپش بخشیدن به آن در زبان خودی.

شأن مترجم ادبی را نباید به درجه طوطی مقلد تک‌واژه‌ها یا تک‌جمله‌های توخالی فروکاست. مترجم ادبی چیره‌دست همچون نویسنده سبک و مهر خاص قلم خود را دارد.

اصطلاح ترجمه آزاد نیز موجب برداشت نادرست است. چنین تعبیری چه راهکاری به مترجم نشان می‌دهد؟ آزادی تعبیری چندان انتزاعی و مبهم است که تعریف روشن و دارای فایده علمی از آن نمی‌توان به دست داد و، به حمایت آن، حتی نمی‌توان از مرزهای واقعیت و قوانین سرسخت آن گذر کرد و فرشته‌وار در فضای بی‌قیدی مطلق بال‌گسترده آزادی هرگاه با شناخت ضرورت‌ها و مدیریت آنها قرین نباشد به بی‌بندوباری مبدل می‌گردد. اگر مراد از ترجمه آزاد ترجمه‌ای است که به تفسیر سخن و روح کلام نظر دارد، بیشتر باری گران از تکلیف بر دوش مترجم می‌نشانند. حتی با

عینک بدبینی روان‌شناسی می‌توان گفت که مترجمان ادبی مبتدی از آن رو «وفاداری» را سلاح دفاعی خود می‌سازند که احساس می‌کنند ترجمه براساس تفسیر چه اندازه سخت‌تر است و، برای رسیدن به آن، چه راه دراز و دشواری را باید پیمود. همان راه بلکه درازتر از راهی را که نویسنده پیموده و اثر را آفریده است. حتی در ترجمه کوتاه‌ترین متن از پیمودن این راه گزیر نیست. در تأیید این قول بنگریم به شعری کوتاه از ایلزه ایشینگر (Ilse Aichinger)، شاعر معاصر آلمانی:

Nachruf

Gib mir den Mantel, Martin,
aber geh erst vom Sattel
und laß dein Schwert, Wo es ist,
gib mir den ganzen .

گزاره این شعر کوتاه به ظاهر بسیار ساده است. واژه‌های آن را در کوچک‌ترین لغت‌نامه آلمانی نیز می‌توان یافت. گوینده به مخاطبی به نام مارتین می‌گوید:

دوش‌انداز را بده

اما، پیش از آن، از خان زین پایین بیا

و شمشیرت را هم بگذار سر جایش باشد

همه‌اش را به من بده.

البته این ترجمه سردستی و فقط برای نشان دادن واژه‌ها در همان سطرهای متن اصل است. اما دو موتیف در این شعر به دورانی دور اشاره دارد: زین و شمشیر. در عوض، جمله آخر آن به عصر حاضر رجوع می‌دهد. چه بسا آوردن آن در پایان محال می‌بود اگر شاعر به نمایندگی از انسان امروزی به درکی عمیق از گوهر دموکراسی نرسیده بود. برای رسیدن به چنین درکی، تاریخ، از نخستین قرن‌های مسیحیت تا به امروز، راهی هزار و هفتصد ساله طی کرده است. به عبارت دیگر، در پس این جمله کوتاه با آن چند واژه ساده‌اش تاریخ تمدن انسانی جاخوش کرده است. حال اندیشه‌های شاعر را به هنگام سرودن این شعر ردیابی کنیم:

پیاده‌ای – که، در این شعر، مارتین، این بخشنده مقدس، را از سر سنگ‌فرش کوچه مخاطب

می سازد — می گوید: من دیگر آن بینوای قرون وسطی نیستم که پذیرای صدقه باشم. انسان آگاه عصر توده ها هستم. عدالت با بخشندگی از بالا برقرار نمی شود. از خان کبرایی زمین اسبت پایین بیا و با من همپایه شو. آن وقت است که کار داد و دهش آغاز می گردد و چه بسا کمال یابد.

بانوی شاعر، با چنین اندیشه ای، مارتین مقدس را سرزنش می کند. اما این سرزنش مطلق نیست. مارتین به هر حال بخشنده بود و بخشندگی در خور ستایش است. آن سرزنش و این ستایش، هر دو، همزمان در عنوان دوپهلوی این شعر بیان شده اند — در ترکیبی از دو واژه هموزن عجین و با القای دو معنی در یک صوت و صورت ترجمه ناپذیر. شاعر، در این شعر کوتاه، از دو منظر به تاریخ می نگرد و بار معنایی پیام خود را مدیون رابطه بینامتنی و بینافرهنگی اش با قصه مارتین مقدس است. مارتین مقدس، به سال ۳۳۶ میلادی، در محلی از مجارستان امروزی متولد شده اما در ایتالیا و در شعاع بلا فصل جاذبه مسیحیت پرورش یافته است. وی، به اقتضای خارجی بودنش موظف به خدمت در ارتش امپراتوری بوده است که افرادش در زمان کنستانتین دوم دوش اندازی سفید داشته اند. وی، در روزی از زمستان سال ۳۵۴، از دروازه شهر آمینس^۱ (فرانسه) می گذشته که گدایی عور بر سر راهش پیدا می شود و او، که چیزی نداشته، با شمشیر گوشه ای از دوش انداز خود را می بُرد و به این گدای عور می بخشد. در جهان مسیحیت از این حرکت سخاوتمندانه، در صفت او تندیس های متعدد ساخته اند.

این اثر موجز، با نشان دادن بسیاری نکته های پنهان در پس هر واژه، با ما می گوید که واژه در دست هنرمند از حوزه زبان گزارشی بیرون می آید و به دُرْدانه هنری بدل می شود. پس فقط با ماده زبان نمی توان به کار ترجمه ادبی رو آورد همچنان که به صرف سنگ در دست داشتن نمی توان پیکرتراش شد. این متن، با همه ایجاز، و چه بسا درست به یمن همین ایجازش، چه دقایقی از شدنی ها و ناشدنی ها در کار ترجمه ادبی را به ما گوشزد می سازد. همچنین یادآور می شود که تعیین کننده روش در خور ترجمه ادبی مترجم نیست بلکه این روش را متن به او تحمیل می کند.

از نظر تاریخی، «وفاداری» مرده ریگ قرون وسطی و متعلق به زمانی است که کتاب

(۱) Amiens، شهری کنار شطّ Somme در شمال غربی فرانسه نزدیک دریای مانش.

مقدس به زبان‌های ملی برگردانده می‌شد و یکی پس از دیگری در خرمن آتش کلیسا می‌سوخت زیرا روحانیت حاکم هر تفسیر و ترجمه‌ای را از متون مقدس کفر می‌شناخت. پس این مترجمان هم از سرناچاری به ترفند «وفاداری» پناه می‌بردند و سوگند می‌خوردند که به نص این متون وفادار و پایبند می‌مانند. می‌دانیم که ترجمه کتاب مقدس در قدیم میان سطری بود و نافش را از متن اصل نمی‌برید. اما مترجمان، به محض آنکه از پشتوانه اجتماعی پروتستان‌ها برخوردار شدند، به ترجمه استقلال بخشیدند. در این حرکت بود که مارتین لوتر، با ترجمه تورات و انجیل به زبان آلمانی، در زبانی بلاغت آفرید که تا پیش از آن چندان به کتابت درنیامده بود.

گفته تمثیلی از پزشکی تازه‌کار می‌آورد که، دانه به دانه، در هریک از اجزای بدن انسان به دنبال روح می‌گردد اما آن را پیدا نمی‌کند و آنچه در پایان جست‌وجو روی دستش می‌ماند اندام‌های بی‌حرکت مرده‌ای است. این تمثیل با ماحصل کار مترجمی مطابقت دارد که بخواهد جزئی از متن ادبی یکپارچه را واحد ترجمه قرار دهد. ترجمه او چه بسا جز تلی از واژه‌های بی‌پیوند، انبوهی از جمله‌های بی‌چفت و بست، و متنی بیجان نخواهد بود:

صورتی بشنیده گشتی ترجمان بی‌خبر ازگفت خود چون طوطیان

در ترجمه از کل به جزء می‌رسیم و توان بازآفرینی می‌یابیم. از جزء به کل رفتن تنها صورت ظاهر و مرحله عملی کار است، مرحله‌ای که مترجم پس از همه مطالعات و تفسیرها و رسیدن به اشراف و دستیابی به عمق و جوهر متن، قلم به دست می‌گیرد و سواد بر بیاض می‌نشانند.

حال این پرسش پیش می‌آید که اگر اصطلاحی را طرد می‌کنیم چه به جای آن می‌نشانیم. ترجمه متن ادبی، چون برساخته‌ای هنری است، خواستار روشی است که به مترجم بگوید به چه میدانی درمی‌آید و بر حاصل کارش چه نامی باید نهاد. ترجمه ادبی «رستاخیز بخشیدن به اثری ادبی در زبانی دیگر» و «نفخه نو دمیدن» در آن است. حتی برای آنکه بر جنبه عاطفی این بازآفرینی تأکید بیشتری کرده باشیم، می‌توان، در تعریف آن، از دنیای موسیقی وام گرفت، و ترجمه را کاری سمفونیک و نوعاً متناظر «همنوا و هماهنگ شدن سازی با سازی دیگر»، در عرصه ادب تلقی کرد.





بانگ نی، هوشنگ ابتهاج (ه.ا. سایه)، نشر کارنامه، تهران ۱۳۹۵، ۱۳۲ صفحه.

سعید رضوانی (عضو هیئت علمی دانشگاه شهید بهشتی)

بانگ نی عنوان مثنوی نسبتاً طولیلی است از هوشنگ ابتهاج (سایه) که، در پاییز ۱۳۹۵، به قالب کتابی با همین عنوان منتشر شده است. کتاب، پیش از این، یک بار در دهه ۱۳۸۰ به طبع رسیده اما توزیع آن ممنوع شده بود. سایه، در گفت‌وگویی با خبرگزاری دانشجویان ایران (ایسنا)، کتاب را اجمالاً چنین معرفی کرده است: «این کتاب شعر بلندی است که سال‌ها قبل نوشته‌ام و طی سال‌ها اضافاتی هم داشته است. ولی در این چند سال اجازه چاپ پیدا نکرده همین‌طور مانده بود. اگر عمری باقی بود شعر را کامل‌تر می‌کنم. البته به همین هم چیزهایی اضافه شده اما ناقص» (۲۴ آبان ۱۳۹۵). بدین‌قرار، با اثری روبه‌روئیم که طی دورانی طولانی و در مراحل متعدد پدید آمده و هنوز هم به اتمام نرسیده است. شاعر نیز، آنجا که می‌گوید شعر را «سال‌ها قبل نوشته»، تنها به زمان آغاز سرایش آن نظر دارد که، به گفته روزبه زهرایی مدیر نشر کارنامه، دهه ۱۳۴۰ بوده است. (خبرگزاری کتاب ایران «ایبنا»، ۲۵ آبان ۱۳۹۵)

بانگ نی در رمل مسدس محذوف (وزن مثنوی معنوی) سروده شده و مشتمل است بر نزدیک به چهارصد و هشتاد بیت. منظومه با ابیاتی آغاز می‌شود که، مانند نام و قالب و وزن آن، از اثر بزرگ مولانا جلال‌الدین مُلهم‌اند، در همان فضای آغاز مثنوی معنوی واقع شده‌اند و همان موتیف‌ها را نیز استخدام کرده‌اند:

باز بانگی از نیستان می‌رسد غم به دادِ غم‌پرستان می‌رسد
 بشنوید این شرح هجران بشنوید با نی نالنده همدستان شوید (ص ۱۱)
 چنانکه می‌بینیم، سایه در مصرع اول پا را از حدود قرابت‌های یادشده فراتر نهاده و به صراحت روایت خود را با روایت مولانا پیوند داده است: نی همان نی مولاناست که از پس هشت قرن بار دیگر شکایت و حکایت می‌کند. اما راوی مهجور، هرچند به همان زبان پیشین سخن می‌گوید، در بادی نظر می‌خواهد به لحاظ مضمون نغمه‌ای دیگر ساز کند. شاعر، پس از دو بیت آغازین، بلافاصله عنان به وادی مضامین اجتماعی می‌کشد و به سخن بیش و کم صبغهٔ سیاسی می‌دهد:

بی‌شما این نای نالان بی‌نواست این نواها از نفس‌های شماست
 آن نفس کآتش برانگیزد ز آب آن نفس کآتش ازو آمد به تاب
 آن نفس کآینه را روشن کند آن نفس کاین خاک را گلشن کند
 آن نفس کز این شب نومیدوار برگشاید خندهٔ خورشیدوار
 آن نفس کز شوقِ شورانگیز وی بردم از جانِ نی صدای و هی ... (ص ۱۲)

سایه، پس از این ابیات، دوباره به مضامین کهن شعر عرفانی فارسی روی می‌آورد: عشق را توصیف می‌کند، عاشقان را مدحت می‌گوید، تزکیهٔ درون و مهیا شدن برای ندای عشق را گوشزد می‌سازد؛ به درست شنیدن، شنیدن با گوش جان، فرامی‌خواند. او گفتار خود را با حکایت‌هایی به طرح داستان‌های مثنوی معنوی همراه می‌سازد و از آن حکایت‌ها، مثل مولانا، نتیجه‌هایی می‌گیرد. فی‌المثل می‌توان به داستان کوری و کری اشاره کرد که، در سفری مشترک، گذارشان به لب دریا می‌افتد و هریک، بر اثر نقص خود، به درک و دریافتی ناقص از دریا می‌رسند (ص ۲۷-۳۰) - مضمونی که مولانا بیش از یک بار پرورده و معلوم نیست که سایه چه نیازی به تکرار آن دیده است.

در خلال این اقوال و به دنبال حکایت‌ها، شاعر هرازگاه به اجتماعیات می‌پردازد؛ فی‌المثل از قیام آزادیخواهان در مبارزه با ستمکاران سخن می‌راند یا موضوع اتحاد را، که در ابتدای اثر طرح کرده، از نو پیش می‌کشد و ضرورت همبستگی در جهت تغییر و بهبود اوضاع را خاطر نشان می‌سازد:

دست تو با دستِ من دستان شود کارِ ما زین دست کارستان شود
ای برادر! در نشیب و در فراز آدمی با آدمی دارد نیاز
گر تو چشمِ او شوی، او گوشِ تو پس پدید آید چه دریاهاى نو.
(ص ۳۶-۳۷)

مرام‌نامهٔ سیاسی مشمول مرور زمان گشته سایه را نیز در بانگ نی می‌یابیم:

دورتر، آن سوی دریا ساحلی ست سرزمینِ مردمِ صاحب‌دلی ست
دور، اما در حقیقت دور نیست چشم اگر بیناست دور از نور نیست
کوکبی آنجا به رنگِ خونِ ماست در شبِ توفان چراغِ رهنماست
من از آن کوکب چراغ افروختم ز آتشِ او سوختن آموختم
آن نه کوکب، آفتابِ روشن است زندگی‌بخشِ هزاران گلشن است.
آفتابا از تو داریم این شگفت شکرِ انفاسِ تو نتوانیم گفت
دانه‌ای بودیم پوسان زیرِ خاک پرتوِ مهرِ تو می‌زد در مفاک
پرتوِ مهرِ تو ما را پرورید ورنه ظلمتِ زهرهٔ ما می‌درید ...
(ص ۴۴-۴۵)

در تناسب با این مرام‌نامه، صفحاتی در منقبت نظریه‌شناس حزب تودهٔ ایران و اظهار تأسف عمیق از سرنوشت او پس از انقلاب رقم خورده است (ص ۱۰۱-۱۱۰)، بی‌آنکه نام او به قلم بیاید. ابیاتی از بانگ نی نیز وقف تمجید از رنجبران، همچنین توصیف نیروی اجتماعی و نقش تاریخی آنان شده است (ص ۷۸-۸۱). مضامین سیاسی-اجتماعی دیگری نیز در بانگ نی هست. مثلاً شاعر از تندروی‌های عقیدتی و نمود سیاسی آنها به اشارت شکوه کرده و افراطیون را از عاقبت کار بیم داده است. سایه همهٔ اینها را بر بستر ستایش عشق و دعوت به عاشقی می‌گوید، که خود موضوع اصلی بانگ نی است و شاعر، از پس هر نقل و حکایتِ فرعی، به آن بازمی‌گردد. باور سایه به جاودانگی و آفرینندگی عشق و نقش کانونی آن در جهان هستی، که بنیان عقیدتی غزلیات اوست، در بانگ نی نیز حضوری تام و تمام دارد.

بانگ نی طّی سالیان زیادی که تکوین و نشر آن طول کشیده، ناشناخته نمانده است. شاعر اثر را در جلسات شعرخوانی قرائت کرده و، از این طریق یا به طرق دیگر، پاره‌هایی

از آن نشر یافته است. شاید مشهورترین این پاره‌ها ابیاتی باشد که به نام «شوق یوسف» شناخته شده است (باز شوق یوسفم دامن گرفت / پیر ما را بوی پیراهن گرفت...) و چند اجرای موسیقایی از آن صورت گرفته از جمله محمدرضا شجریان آن را با «گروه پایور» در بیات ترک اجرا کرده است.

افغان از نابسامانی کار جهان و رنج ابنای بشر، دعوت به مدارا، تحریض به بیداری، شکایت از تنهایی وجودی انسان و انزوای اجتماعی او در محیط پیرامون شاعر، و شکوه از غربت درون‌مایه صفحات پایانی بانگ نی را می‌سازد. اثر با تضمین نخستین بیت مثنوی معنوی به آخر می‌رسد.

بانگ نی را شاید بتوان به اجمال شرح باورهای شاعر درباره جهان و هستی و نقل آرزوها و حسرت‌های او در رابطه با انسان باز شناخت. این شرح و نقل گاه خصلت عام دارد یعنی به زمان و مکان معینی مربوط و محدود نمی‌شود، بلکه ناظر به کلیت هستی و تمامیت جهان انسانی است:

زندگی زیباست ای زیباپسند	زننده اندیشان به زیبایی رسند
آنچنان زیباست این بی‌بازگشت	کز برایش می‌توان از جان گذشت
زندگی زیباست، زیبای روان	دم به دم نو می‌شود این کاروان
روز و شب این کاروان گرم‌رو	می‌رود منزل به منزل، نوبه نو
تازه شو تا واره‌ی از نیستی	گر بمانی کاروانی نیستی
راه نو پوید هر آنکو آگه است	ره‌روان را رستگاری زین ره است
راه ما راه بزرگ مردمی ست	غیر ازین گمراهی و سردرگمی ست
کی رسی بی‌ره؟ رسیدن در ره است	زاد راه عشق جان آگه است
بی‌نشانی‌های آن خضر نجات	گم کنی سرچشمه آب حیات

اما شاعر بانگ نی گاه جهان معاصر را در نظر دارد، به انسان معاصر می‌نگرد یا حتی از حال و روز کنونی هموطنان خود سخن می‌گوید. انسان‌هایی در زمان و مکان معلوم و شرایط تاریخی معین. او، در این وادی، با مانعی مواجه است که می‌توان آن را «جبر قالب» خواند. عبور از این مانع یا گریز از جبر قالب بزرگ‌ترین چالش پیش روی هنرمندانی

است که با اختیار شیوه‌های کهن به مسائل نو می‌پردازند. صورت و قالب هر اثر هنری لاجرم محتوای آن را متأثر می‌سازد. مثلاً اگر شاعری برای توصیف سازوکار قدرت در جوامع استبدادی قرن بیست و یکم قالب قصیده را برگزیند، اسلوبی که ریشه در سنت چندصدساله قالب دارد بر بیان او سنگینی خواهد کرد و مشکل می‌تواند شعری درخور موضوع مدرن اثر خود بسراید و حق مطلب را ادا کند. سایه نیز، وقتی به سراغ قالب مثنوی می‌رود و حتی پیوندی مستقیم و تنگاتنگ با اثری هشتصد ساله برقرار می‌کند که زبان و بیانش حصّه‌ای از تاریخ شعر قدیم فارسی است، نمی‌تواند به شایستگی با جهان امروز و مسائل آن روبه‌رو شود. از این رو آنجا که فی‌المثل می‌خواهد زحمتکشان را از نیروی اجتماعی خودشان آگاه سازد و به خودباوری فراخواند، حاصل کار ابیات زیر می‌شود:

حاجت از نامردمان جُستن خطاست	کارساز حاجتِ ما دستِ ماست
دستِ ما دریای مرواریدهاست	دستِ ما گهواره خورشیدهاست
دست‌ها چون شاخه‌های جنگلند	کی بود جنگل چو از هم بگسلند
آرزو، مرغی که می‌خواند نهان	بر سرِ این شاخه دارد آشیان
دستِ مارافسا اگر خود ازدهاست	آن عصای معجزه در دستِ ماست ...

(ص ۷۹-۸۰)

ناگفته پیداست که این ابیات نه موقعیت کارگران جهان صنعتی را ترسیم می‌کند و نه می‌تواند آنان را به تلاش برای احقاق حقوق خود برانگیزاند. بیان شاعر با موضوع و پیچیدگی‌های آن مباینت دارد. قالب کهنه و الگوی اثر مولانا شاعر را به کلی بینی و کلی‌گویی واداشته که ویژه هنر کلاسیک است نه متناسب با مسائل امروز. جهان مدرن جهان جزئیات است و رابطه بغرنج آنها با یکدیگر. هم از این روست که بر هنر مدرن، برعکس هنر قدیم که کلی‌نگر (ماکروسکوپی) بود، نگاه جزءنگر (میکروسکوپی) حاکم است. اما به لحاظ کیفیت ادبی و شاعرانگی، بانگ نبی همان است که از هنرمند بزرگی چون هوشنگ ابتهاج انتظار می‌رود. زبان آن در غایت پاکیزگی و تصاویرش در اوج درخشندگی است. هر صفحه اثر مشحون از عواطف عمیق شاعر است و در عین حال از شیوه حماسی سایه در ابراز لطیف‌ترین عواطف رنگ پذیرفته، همان شیوه که غزلیات او را نیز

در جمع معاصران تشخص می‌بخشد و مهم‌ترین ویژگی سبکی شعر اوست. باری،
دوستان شعر سایه دربانگ نی نیز جای جای از شور و شیدائی او، هم از شکوه و
شیوایی کلامش محظوظ می‌گردند و کام جان شیرین می‌کنند:

دست و پای می‌زدم، بیم و امید	عشق آمد بر دلم دستی کشید
جای دستش چشمه خون باز شد	خون به پرواز آمد و آواز شد
گشته و آواز؟ بشنو این شگفت	آتش خون شهیدان درگرفت
بشنو ای دل عشق میخواند مرا	می‌دهم صد جان که بستاند مرا
جانِ جان، ای عشق! ما آن توایم	زنده و مرده شهیدان توایم.

(ص ۸۲-۸۳)



سکه صاحب‌عیار

معرفی نقد صیرفیان: فراز و فرود خاقانی‌شناسی معاصر اثر محمدرضا
ترکی (۱۳۹۴)

مهدی فیروزیان (استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران)

با گذشت چند دهه از روزی که بدیع‌الزمان فروزانفر در شناساندن خاقانی کوشید این پندار را که «بیش از پانصد بیت از ابیات استاد دارای معنی محصل نیست» نادرست نشان دهد (← فروزانفر، ص ۶۱۶)، بازار خاقانی‌پژوهی گرمی دیگر یافته است. محمدرضا ترکی، با پشتوانه سال‌ها تدریس در این باب و پژوهش‌هایی درازدامن، در نقد صیرفیان، هفت اثر از پنج پژوهشگر را، در هفت مقاله، با نظر انتقادی بررسی کرده است.

فرهنگ لغات و تعبیرات دیوان خاقانی، ضیاءالدین سجادی (ص ۲۱-۱۶۵)

نخستین گام بلند در راه شناخت خاقانی روزگار ما را زنده‌یاد ضیاءالدین سجادی، پدیدآورنده نخستین تصحیح انتقادی معتبر دیوان آن شاعر، برداشت. حاصل هشت سال تلاش علمی او رساله دکتری او با عنوان «تصحیح و شرح دیوان خاقانی شروانی» به راهنمایی بدیع‌الزمان فروزانفر بود که در سال ۱۳۳۴ به تصویب داوران دانشکده ادبیات دانشگاه تهران رسید (← سجادی، صفحه سه). از آن روز تا کنون، پژوهشگران، در مقاله‌های خود،

هماره به دستاورد این مصحح استناد کرده‌اند.

اما اثر دیگر سجّادی، فرهنگ لغات و تعبیّرات دیوان خاقانی است که، به گزارش خود او، بیست و پنج سال از عمرش صرف نگارش آن شده است. ترکی ضمن قدردانی از سختکوشی سجّادی و صحّه نهادن بر ارزش نتیجه زحمات او، بیش از سیصد مدخل آن را آماج نقد ساخته و نقایص و لغزش‌هایی را که در آنها دیده نشان داده است. همه مفردات لغوی این فرهنگ کمابیش در لغت‌نامه دهخدا آمده است. مؤلف، در ذکر استعارات و تشبیهات و کنایات و تلمیحات و اشارات، روش معینی اختیار نکرده و از مدخل‌هایی لازم غافل مانده است. بسیاری از استعارات تنها لغوی معنی شده‌اند که طبعاً گره‌گشا نیست. شماری از آنها درست معنی نشده‌اند که ترکی، در نقد آنها، با پژوهش گسترده خود و آوردن شواهدی از متون نظم و نثر، معنای درست آنها را به دست داده است.

ارمغان صبح نصرالله امامی (ص ۱۶۹-۲۰۲)

منتقد، در این نقد، خود را از بررسی شرح ابیات در این کتاب، به عذر اندک بودن مشکلات آن، معاف داشته و عمدتاً به نقد ملاحظات تاریخی مندرج در آن درباره زندگی و شخصیت خاقانی پرداخته و نادرستی برخی از مشهورات را آشکار ساخته است. وی، فی‌المثل، نشان داده است که شاعر، از آغاز، «خاقانی» تخلص می‌کرده و «حقایقی»، نه نخستین تخلص وی در جوانی، که لقبی ملازم تخلص بوده است یا این قول که خاقانی شاگرد ابوالعلاء گنجوی یا داماد او بوده سندی ندارد و، اگر تیزبینانه در منشآت خاقانی بنگریم، معلوم می‌گردد آنچه خاقانی درباره همسر خود گفته نمودار آن است که وی نمی‌تواند دختر ابوالعلاء باشد. ترکی همچنین، درباره زندگی و شخصیت خاقانی، نکته‌هایی گوشزد ساخته که از جمله آنهاست: تاریخ پیوستن خاقانی به دربار شروان‌شاه؛ سفر او به ری و تبریز؛ زندانی شدن او به روزگار اخستان؛ تاریخ درگذشت رشیدالدین فرزند خاقانی؛ و تاریخ سرودن قصیده‌هایی همچون «ایوان مداین، صفهان، نان، و ترسائی»؛ معلومات مسیحی او؛ خودشیفتگی شاعر؛ و زندگی و وفات او در تبریز.

سراجۀ آوا و رنگ، میرجلال‌الدین کزازی (ص ۲۰۵-۲۳۲)

ترکی، بر این اثر که گزیده اشعار خاقانی و شرح آنهاست نقدی از دو نوع دارد: یکی نقد کلیات است که بیش و کم بر همه نوشته‌ها و تقریرات کزازی در شرح آثار منظوم وارد است. از آن جمله است: اصرار در سره‌نویسی و سره‌گویی که مخاطب برای اخذ مطالب به نوعی تلاش ترجمه‌ای نیاز دارد؛ از طریق همین سره‌گرایی تبدیل اصطلاحات مسبوق به سابقه ممتد چند قرنی به «معادل»‌های برساخته که طبعاً بازشناسی آنها برای آشنایان و اهل اصطلاح مستلزم تلاش ذهنی زاید است. دومین بخش نقد در جزئیات و شرح ابیات است و در آن به شرح نزدیک به پنجاه بیت پرداخته شده است.

گزارش دشواری‌های دیوان خاقانی، میرجلال‌الدین کزازی (ص ۲۳۵-۲۶۹)

این کتاب در سال ۱۳۷۸ منتشر شده و متعاقباً تجدید چاپ شده است. نقدهایی بر آن پیش و پس از نقد ترکی چاپ و منتشر شده است. از جمله آنهاست: «نقدی بر گزارش دشواری‌های دیوان خاقانی» نوشته علی‌اکبر باقری خلیلی، در پژوهشنامه علوم انسانی و اجتماعی دانشگاه مازندران، سال دوم، شماره ۶ و ۷ (پاییز و زمستان ۱۳۸۱)، ص ۱۳-۳۶؛ «کاستی عمده گزارش دشواری‌های دیوان خاقانی» از سعید مهدوی‌فر، گزارش میراث، دوره دوم، ضمیمه شماره ۳ (زمستان ۱۳۹۱)، ص ۱۳۱-۱۵۰ که، در آن، تنها گزارش هفت قصیده آغازین مندرج در اثر بررسی شده است؛ و «نگاهی دیگر به گزارش دشواری‌های دیوان خاقانی» از مریم رشیدی، کتاب ماه ادبیات، شماره ۱۶۵ (تیر ۱۳۹۰)، ص ۸۲-۹۳.

نقد ترکی، علاوه بر احتوای آن بر ملاحظات کلی، گویای آن است که برخی بیت‌های «دشوار به ظاهر ساده» شرح نشده‌اند و، در عوض، ابیاتی ساده یا نه‌چندان پیچیده و بی‌نیاز از تفسیر شرح شده‌اند. منتقد، در باب نقایص اثر، گوشزد ساخته که بستر تاریخی و شأن نزول اشعار نشان داده نشده، از رابطه و پیوند ابیات سخنی به میان نیامده، گره برخی از ابیات ناگشوده مانده، ترجمه و شرح ابیات عربی به دست داده نشده، از شروح کهن دیوان استفاده نشده و فهرست آنها ناقص مانده است. ناگفته نماند که نویسنده، در ویرایش دوم این اثر، با سعه صدر، از ترکی به مناسبت نوشتن این نقد سپاسگزاری کرده و افزوده است که «پاره‌ای از آنها را در این چاپ از کتاب ورزیده‌ام و به کار گرفته». (کزازی، صفحه هشت)

ملاحظات موردی منتقد حاوی شرح معتبر و با کفایت نزدیک به پنجاه بیت در تکمیل و تصحیح گزارش‌های مؤلف است.

نقد و شرح قصاید خاقانی، محمد استعلامی (ص ۳۱۱-۴۶۶)

بیت‌های شرح شده در این کتاب را در دو دسته می‌توان جای داد: یکی ابیات بسیاری که برای فهم آنها به هیچ شرحی نیاز نیست. دیگر ابیات دشوار از دو نوع: یکی ابیات پرشماری که خاقانی شناسان آنها را شرح کرده‌اند و شرح مجدد آنها چه بسا بی‌محل باشد؛ دیگر بیت‌های دشواری که شرح آنها برگرفته از تقریرات بدیع‌الزمان فروزانفر است یا مؤلف خود آنها را شرح کرده و دچار لغزش‌های بزرگ و کوچک پرشمار شده است. نقد ترکی بیشتر متوجه همین نوع اخیر است. این نقد که، پس از چاپ در سه شماره کتاب ماه ادبیات، در یازدهمین دوره جشنواره نقد کتاب (۱۳۹۳) به شایستگی برترین نقد کتاب سال شناخته شد، در صد و پنجاه و پنج صفحه به چاپ رسیده است. ناگفته نماند نقد حاضر تنها متوجه نزدیک به یک چهارم تألیف استعلامی است که، در آن، نویسنده تنها از لغزش‌ها و شرح و تفسیرهای نادرست سخن گفته و کاستی‌ها را وانهاده است.

به گفته ترکی، گذشته از خطاهای بسیار در شرح اشعار، روش مؤلف اشکال‌های اصولی دارد از جمله اظهار نظرها و قول‌های بی‌سند و مأخذ؛ جدا نکردن تقریرات فروزانفر؛ خرده‌گیری‌های بیجا بر شاعر در جایی که از گشودن گره سخن در مانده و چه بسا خواسته است ضعف خود در فهم اشعار را با آن خرده‌گیری‌های ناشیانه بپوشاند.

بر بساط قلندر، معصومه معدن‌کن (ص ۲۷۳-۲۸۷)

این کتاب حاوی صد و پنجاه و یک غزل خاقانی همراه با شرح آنهاست که ترکی اصلاح و تکمیل شرح نوزده بیت از آنها را به دست داده است.

جام عروس خاوری، معصومه معدن‌کن (ص ۲۹۱-۳۰۷)

این کتاب حاوی شرح شش قصیده است که ترکی اصلاح و تکمیل شرح سی بیت از آنها را به دست داده است.

در مجموع، ترکی این دو اثر معدن‌کن را، در قیاس با دیگر آثار نظیر آنها، کم‌اشکال‌تر باز شناخته است.

ترکی، در «مؤخره»، به جمع‌بندی نکات و آسیب‌شناسی کلی خاقانی‌شناسی پرداخته و یازده نکته سودمند را یادآور شده است. وی ریشه بسیاری از لغزش‌های خاقانی‌پژوهان را ناشی شناخته است از تکیه محض بر ذوق؛ بدخوانی متن؛ ناآشنایی با کلمات و تعبیرات و اصطلاحات مهجور؛ برداشت نادرست از زیبایی‌شناسی شعر کهن؛ مقتضیات قالب شعری؛ نادیده گرفتن زمینه تاریخی و شأن نزول اشعار؛ و اعتماد به مشهورات نادرست.

ترکی مشکل اساسی را فقدان تصحیح موثق و باکفایت از دیوان خاقانی باز شناخته که شایسته است خاقانی‌پژوهان چشم‌به‌راه آن باشند.

منابع

- استعلامی، محمد، نقد و شرح قصاید خاقانی، زوار، تهران ۱۳۸۷.
- امامی، نصرالله، ارمغان صبح، جامی، تهران ۱۳۷۵.
- ترکی (۱)، محمدرضا، «در حاشیۀ نقد و شرح قصاید خاقانی و پاسخ به استعلامات و ابهامات استاد استعلامی»، کتاب ماه ادبیات، بخش نخست: شماره ۷۹، پیاپی ۱۹۳ (آبان ۱۳۹۲)، ص ۱۸-۳۷؛ بخش دوم: شماره ۸۰، پیاپی ۱۹۴ (آذر ۱۳۹۲)، ص ۴۰-۵۶؛ بخش سوم: شماره ۸۱، پیاپی ۱۹۵ (دی ۱۳۹۲)، ص ۳۸-۶۰.
- ____ (۲)، نقد صیرفیان: فراز و فرود خاقانی‌شناسی معاصر، سخن، تهران ۱۳۹۴.
- سجادی، ضیاء‌الدین، فرهنگ لغات و تعبیرات با شرح اعلام و مشکلات دیوان خاقانی شروانی، زوار، تهران ۱۳۷۴.
- فروزانفر، بدیع‌الزمان، سخن و سخنوران، خوارزمی، تهران ۱۳۵۰.
- کزازی (۱)، میرجلال‌الدین، سراجۀ آوا و رنگ، سمت، تهران ۱۳۷۶.
- ____ (۲)، گزارش دشواری‌های دیوان خاقانی، مرکز، تهران ۱۳۸۵.
- معدن‌کن (۱)، معصومه، بر بساط قلندر، آیدین، تبریز ۱۳۸۴.
- ____ (۲)، جام عروس خاوری، مرکز نشر دانشگاهی، تهران ۱۳۸۷.





چرا داستان آرش کمانگیر در شاهنامه نیست؟

ابوالفضل خطیبی (استادیار فرهنگستان زبان و ادب فارسی)

در اساطیر ایرانی، داستان آرش کمانگیر پرآوازه است. در اوستا و متون پهلوی و فارسی و عربی، از تیرافکنی حماسی او سخن رفته است.^۱ خلاصه معروف‌ترین روایت از داستان آرش چنین است:^۲

افراسیاب تورانی به ایران زمین لشکر می‌کشد و منوچهر پیشدادی، شاه ایران، را به مدّت دوازده سال در طبرستان در حصار می‌گیرد. سرانجام، هردو به آشتی می‌گروند و، به پیشنهاد منوچهر، پیمان می‌بندند که افراسیاب، به اندازه تیرپرتابی که یکی از کمان‌داران ایرانی بیفکند، واپس رود و سرزمین‌های اشغال‌شده را به ایرانیان واگذارد. فرشته اسپندارمذ، در زمان، پدیدار گشت و به منوچهر فرمان داد تا چوبه و سوفار و پیکان تیر را از جنگل و عقاب و معدن

(۱) برای جزئیات داستان آرش براساس اوستا و منابع پهلوی و عربی و فارسی ← Tafazzoli (1985), Vol. II, pp. 266-267; Noldeke (1881), pp. 446-448؛ تفصّلی (۱۳۵۴)، ج ۱، ص ۷۸-۸۰ خطیبی (۱۳۸۴)، ج ۱، ص ۴۲-۴۴. برای پیشینه نام آرش در ریگ‌ودا به صورت → Ārkšā Geiger, 1885, pp. 2-3.

تورج دریایی داستان آرش را به‌ویژه در متون هندی، براساس پژوهش‌های گایگر و دیگران از نو بررسی کرده است. (← دریایی، ۱۳۹۲، ص ۱۶۷-۱۷۶)

(۲) برای اختلاف‌های فراوان و ریز و درشت درباره این داستان ← به منابع یا موضوع درپانوشته ۱. خلاصه روایت براساس این دو منبع ثعالبی، ص ۱۳۳؛ بیرونی، ص ۲۲۰ فراهم آمده است.

ویژه‌ای فراهم آورند. سپس آرش. شِواتیر^۳، از تیرافکنان چیره‌دست ایرانی و مردی نژاده و دیندار و حکیم، از منوچهر فرمان می‌یابد که از بلندای کوهی در رویان تیری به سوی توران‌زمین پرتاب کند. آرش برهنه می‌شود و تن خود را به شاه و مردم می‌نمایاند و می‌گوید: ای مردم! اینک بنگرید که تندرستم و در تنم نشانی از آسیب‌دیدگی نیست ولی، چون تیر از کمان رها کنم، پاره‌پاره خواهم شد. پس تیری را که افراسیاب بر آن نشان نهاده بود در کمان می‌نهد و، خورشید که از فراز کوه نمایان می‌گردد، دست بر قبضه کمان می‌برد و با همه نیرو کمان را می‌کشد و تیر را پرتاب می‌کند و خود بی‌جان بر خاک می‌افتد. تیر آرش به پرواز درمی‌آید و، در حالی که نزدیک بود در بادغیس فرود آید، فرشته باد به فرمان اورمزد دوباره آن را به پرواز درمی‌آورد^۴ تا آنکه، به هنگام غروب خورشید پس از پیمودن هزار فرسنگ، به سرزمین خُلم در بلخ در کرانه جیحون بر بُنِ درخت گردویی، می‌نشیند. تیر را از خُلم به طبرستان نزد افراسیاب می‌آورند و افراسیاب، چون نشان خود را بر تیر می‌بیند، از پیمان‌شکنی می‌هراسد و تا کرانه جیحون در بلخ واپس می‌کشد و، بدین‌سان، مرز ایران و توران معین می‌شود.

پرسشی که ذهن پژوهندگان اساطیر ایرانی و شاهنامه‌پژوهان را مشغول داشته این است که چرا این داستان شگفت‌انگیز و زیبا و حماسی در شاهنامه نیست در حالی که روایت از جان‌گذشتگی او در راه حفظ مرزهای ایران‌زمین با فداکاری‌ها و از جان‌گذشتگی‌های بسیاری از پهلوانان شاهنامه برای پاسداری از مرزهای ایران‌شهر همخوانی شگفتی دارد. برخی از شاهنامه‌پژوهان به این پرسش پاسخ داده‌اند که در ادامه جستار به نقد و بررسی آنها خواهیم پرداخت. اما برای یافتن پاسخ قانع‌کننده به این پرسش، نخست شایسته است روایات مربوط به داستان آرش در منابع بررسی و گروه‌بندی شود. منابع ما درباره زمان تیرافکنی آرش و شاه زمان او سخت اختلاف دارند که آنها را می‌توان ذیل دو گروه بزرگ جای داد.

الف) داستان آرش در پادشاهی منوچهر

۱. رسالۀ پهلوی ماه‌فروردین روز خورداد (بند ۲۲) که، در آن، از رویدادهای مربوط به روز

۳) پهلوی: šēbāg-tir، به معنی «تیزتیر یا لرزان‌تیر».

۴) به گزارش یشت‌ها (یشت ۸، بند ۷)، آهوزَه‌مَزدا به تیر آرش نغخه‌ای بدمید و مهر، دارنده دشت‌های فراخ، راه عبور تیر را هموار ساخت. آشی نیک و بزرگ و پارِمد (فرشته ثروت) سوار بر گردونه از پی تیر روان شدند تا تیر بر زمین فرود آید.

خرداد (روز ششم هر ماه) از ماه فروردین سخن می‌رود: «در ماه فروردین روز خرداد منوچهر و آرش شیواتیر سرزمین از افراسیاب تورانی بازستدند».

۲. طبری (ج ۱، ص ۴۳۵-۴۳۶): «پس از آن که شصت سال از کشته شدن توج (تور) سپری شد، نواده او فراسیات (افراسیاب) با منوشهر (منوچهر) به نبرد برخاست و او را در طبرستان در حصار گرفت. سرانجام بر آن نهادند که مرز میان آن دو، به وسیله پرتاب تیر یکی از یاران منوشهر تعیین شود که این تیرانداز ارشسیاطیر (آرش شیواتیر) نام داشت که چون نامش را مخفّف کردند، او را ایرش گفتند و او تیری انداخت که از طبرستان به نهر بلخ رسید و از آن پس نهر بلخ مرز میان ترکان و فرزندان توج از یک سو و فرزندان ایرج از سوی دیگر تعیین شد و بدین سان با تیرافکنی ارشسیاطیر جنگ‌های میان فراسیات و منوشهر پایان یافت».

۳. بلعمی (ص ۳۴۷-۳۴۸): «اکنون بدین کتاب اندر محمد بن جریر ایدون گوید که صلحشان (صلح افراسیاب و منوچهر) بر آن شرط بود که حدی بنهند میان زمین ترک و آن عجم، هرچه از سوی ترکستان است مر ملک ترک را بود و هرچه از این سوی عجم است منوچهر را بود و هیچکس را نبود بعد از آن که به حدّ یکدیگر آیند. و چنان گفتند که مردی بنگرید به لشکر منوچهر اندر که از وی قوی‌تر کس نباشد و تیری بیندازد، هرکجا تیر وی بیفتد آنجا سرحدّ ملکشان بود و از آن سوی تیر حدّ ترکان را بود و افراسیاب را و ازین سوی عجم را بود و منوچهر را و برین بنهادند و هر دو ملک و هر دو سپاه این اتفاق بیستند و صلح‌نامه بنبشتند چنین. منوچهر مردی قوی بنگرید اندر همه سپاه خویش نام او آرش بود که بر زمین ازو تیراندازتر مردی نبود و قوی‌تر. و را بفرمود که بر سر کوه دماوند شو... و آن تیر بینداز به همه نیروی خویش تا خود کجا افتد و او از سر آن کوه تیر بینداخت به همه نیروی خویش. تیر از همه زمین طبرستان [و زمین گرگان و زمین نشابور و از سرخس و همه بیابان مرو] بگذشت به راست جیحون افتاد. افراسیاب را سخت اندوه آمد که چندان پادشاهی او از حدّ سرخس تا لب جیحون به منوچهر بایست دادن و عهد کرده بود و صلح‌نامه نوشته و نتوانست از آن شرط‌ها بازگشتن».

۴. مقدسی (ج ۳، ص ۱۴۶؛ ترجمه فارسی، ج یکم تا سوم، ص ۵۰۴): «افراسیاب تُرکی که از نژاد توج بود به خونخواهی پدرش برخاست و سال‌ها او را در محاصره گرفت. آنگاه توافق کردند که افراسیاب به اندازه یک تیر پرتاب از مملکتش بدو دهد. پس مردی را به نام آرش گفتند تا تیری بیفکند و او مردی نیرومند و چالاک بود. آرش بر کمان خویش تکیه زد و آن را تا نهایت کشید و تیری از طبرستان پرتاب کرد که در بالای طخارستان فرود آمد و آرش بر جای خویش بمرد. و در این باره اختلاف دارند، گمان کرده‌اند که خدای تعالی بادی فرستاد که تیر را

ربود و به جایی که افتاد افکند. بعضی چنین پنداشته‌اند که خدای تعالی فرشته‌ای را فرستاد تا تیر را برگرفت و در آنجا که فرود آمد نهاد.»

۵. **ثعالبی** (روایت یکم، ص ۱۰۷-۱۰۸؛ ترجمه فارسی، ص ۹۰): «درباره اینکه افراسیاب چگونه بر ایران زمین دست یافت، سخن‌ها گوناگون است. برخی بر آنند که چون افراسیاب در مازندران منوچهر را در میان گرفت، ایران را به چنگ آورد و منوچهر را رها کرد بر این شرط که به اندازه تیر پرتابی از کشور بدو دهند و این همان داستان تیر آرش است.»

۶. **ابوریحان بیرونی** (آثار الباقیه، ص ۲۲۰؛ ترجمه فارسی، ص ۲۸۷-۲۸۸): «برای این عید (تیرگان) دو سبب است: یکی آن است که افراسیاب، چون به کشور ایران غلبه کرد و منوچهر را در طبرستان در محاصره گرفت، منوچهر از افراسیاب خواست که از کشور ایران به اندازه پرتاب یک تیر به او بدهد و یکی از فرشتگان که نام او اسفندارمذ بود حاضر شد و منوچهر را امر کرد که تیر و کمان بگیرد به اندازه‌ای که به سازنده آن نشان داد، چنانکه در کتاب ایستا ذکر شده و آرش را، که مردی نژاده و دیندار و حکیم بود، حاضر کردند. گفت: تو باید این تیر و کمان را بگیری و پرتاب کنی و آرش برپا خاست و برهنه شد و گفت: ای پادشاه! و ای مردم! بدن مرا ببینید که از هر زخمی و آسیبی سالم است و من یقین دارم که چون با این کمان تیر را بیندازم، پاره‌پاره خواهم شد و خود را نابود خواهم کرد. ولی من خود را فدای شما خواهم کرد. سپس برهنه شد و، به قوت و نیرویی که خداوند به او داده بود، کمان را تا بناگوش خود کشید و خود پاره‌پاره شد و خداوند باد را امر کرد که تیر او را از کوه رویان بردارد و به اقصای خراسان، که میان فرغانه و تخارستان^۵ است، پرتاب کند و این تیر در موقع فرود آمدن به درخت گردوی بزرگی در نشست که در جهان از بزرگی مانند نداشت و برخی گفته‌اند که از محل پرتاب تیر تا آنجا که افتاد هزار فرسخ بود و منوچهر و افراسیاب به همین مقدار زمین با هم صلح کردند.»

۷. **ابوریحان بیرونی** (التفهیم، ص ۲۵۴): «بدین تیرگان گفتند که آرش تیر انداخت از بهر صلح منوچهر که با افراسیاب ترکی کرده بود بر تیر پرتابی از مملکت و آن تیر کفت او از کوه‌های طبرستان بکشید تا بر سوی تخارستان.»

۸. **مجمع التواریخ و القصص** (ص ۴۳): «افراسیاب تاختن‌ها آورد و منوچهر چند بار زال را پذیره فرستاد تا ایشان را از جیحون زان سوتر کرد. پس یک راه افراسیاب با سپاهی بی‌اندازه بیامد و چند سال منوچهر را حصار داد اندر طبرستان و زال و سام غایب بودند و بر آخر صلح افتاد بر

(۵) متن: «طبرستان» که بر اساس کتاب دیگر ابوریحان، التفهیم، به «تخارستان» تصحیح شد.

(← شماره ۷)

تیر انداختن آرش و از قلعهٔ آمل با عقبهٔ مزدوران برسید و آن مرز توران خوانده‌اند». ۹. ابن اسفندیار (ص ۶۰-۶۱) با تلخیص؛ نیز ← ظهیرالدین مرعشی، ص ۱۲): «پسر پشنگ، افراسیاب، به طلب ثار سلم با لشکر انبوه به دهستان رسید. منوچهر به اصطخر فارس بود، قارن کاوه را با قباد که برادرش بود و آرش رازی و سپاه به مقدمه گسیل کرد و فرمود به دهستان مصاف دهند. منوچهر، به نیرنگ افراسیاب، نخست به سپهدار خود قارن بدگمان شد و به جای او سپهداری را به آرش سپرد. اما چون افراسیاب سپاه ایران را منهزم کرد، منوچهر به نیرنگ افراسیاب پی برد و سپهداری را باز به قارن سپرد. منوچهر خود از اصطخر به ری آمد و با افراسیاب مصاف داد ولی شکست خورد و در کوه‌های رویان طبرستان پناه گرفت و افراسیاب دوازده سال او را در همان‌جا در حصار گرفت. چون افراسیاب عاجز شد از یافتن منوچهر، مصالحه رفت بر آنکه بر یک پرتاب تیر مُلک که منوچهر را مسلم دارد و بر این عهد رفت. آرش از آنجا تیر به مرو انداخت».

در برخی منابع دیگر به رویداد مذکور در زمان منوچهر اشاره شده، ولی نامی از آرش نیست و یا به جای او پهلوان دیگری تیر می‌افکند. این منابع عبارتند از:

۱۰. مینوی خرد (فصل ۲۶، بند ۲۴): «از منوچهر این سودها بود.... که از زمین پدشخوارگر تا بُن گوزگ که افراسیاب گرفته بود به پیمان از افراسیاب بازستد و به ملکیت ایران‌شهر آورد». ۱۱. بندهشن (ترجمهٔ بهار، ص ۱۳۹؛ ویرایش پاکزاد، فصل ۳۳، بند ۵): «پس افراسیاب آمد و منوچهر را با ایرانیان به پدشخوارگر (Padišxwāgar) راند و به سیج (سختی) و تنگی و بس مرگ، و فرش و نوذر، پسران منوچهر، را کشت تا، به پیوندی * (paywand) دیگر، ایران‌شهر از افراسیاب ستانده شد».

* مراد همان پیمان میان منوچهر و افراسیاب است که، بر اساس آن، مرز ایران و توران با تیرافکنی آرش تعیین شد.

۱۲. دستنویس پهلوی م. او ۲۹ (← داستان گرشاسب و...: متن پهلوی، ص ۶۲-۳۶۷؛ ترجمهٔ فارسی، ص ۳۶۸-۳۷۰). این دستنویس پهلوی، هرچند زمان تألیف آن متأخر و زبان آن جدید است، جزئیات بیشتری از داستان آرش به دست می‌دهد. از آنجا که تاکنون در شرح داستان آرش این منبع نادیده گرفته شده است، عین گزارش آن را می‌آوریم:

در زمان منوشچهر خردسال، فراسیابگِ تور به ایران تاخت و او را به کوهستان گریزند و خود

۶) در ویس و رامین (گرگانی، ص ۳۷۸) نیز جای فرود آمدن تیر در مرو است: از آن خوانند آرش را کمانگیر که از ساری به مرو انداخت یک تیر.

هفت سال بر ایران پادشاهی کرد و در این مدت باران نبارید. پس منجمان گفتند از شومی فراسیاب باران نمی‌بارد. سپس اسپندارمذ از سوی دادار اورمزد برای منوشچهر پیغام آورد که به فراسیاب بگوید که به سبب پیمان‌شکنی اوست که باران نباریده است، پس از ایران بیرون شود تا باران ببارد. اگر فراسیاب گفت مرز ما کجا باشد، به او بگوید: یک مرد از ما تیر می‌افکند و هر جا تیر افتاد همان‌جا مرز ما باشد. زو طهماسب از سوی منوشچهر نزد فراسیاب رفت و پیغام او بگفت. فراسیاب تور، که گمان برد منوشچهر از خردسالی و ابلهی چنین می‌گوید، در زمان پذیرفت و از ایران برفت. پس زو طهماسب به فرموده منوشچهر چونان که اسپندارمذ گفته بود در روز تیر و ماه تیر نام اورمزد را بر زبان آورد و تیر را از آن جای پرتاب کرد. ایزد باد، به فرمان اورمزد خدای، تیر را در ملک توران تا جیحون بُرد. پس در آن روز باران بی‌شمار بارید و مردم جشن گرفتند.

چنانکه ملاحظه شد، داستان تیراندازی در زمان منوشچهر روی می‌دهد ولی، به جای آرش، زو طهماسب تیر می‌افکند.

ب) داستان آرش در پادشاهی زو (زاب) تهماسب، جانشین نوذر (پسر منوشچهر):

۱. روایت سوم ثعالبی (ص ۱۳۳؛ ترجمه فارسی، ص ۱۰۲-۱۰۳): «در پادشاهی زو تهماسب، مردم، به سبب کشتارهای بی‌امان ویا و کمبود آذوقه، در تنگنا شدند و افراسیاب - که در این زمان درری به سر می‌برد - و زو تهماسب تصمیم بر آشتی گرفتند. سرانجام بر آن شدند که افراسیاب، به اندازه تیرپرتابی که آرش کمانگیر بیفکند، از ایران واپس رود. زو فرمان داد تا تیر را از درخت، سوفار را از پر عقاب، و پیکان آن را از معدن مخصوصی بگیرند و، پس از آن، آرش را بگفت تا آن تیر را پرتاب کند. آرش، که در آن زمان پیر شده بود، بر فراز کوهی در مازندران برآمد و، هنگام برآمدن آفتاب، تیر را، که افراسیاب بر آن نشان گذاشته بود، در کمان نهاد و پرتاب کرد و خود در دم جان سپرد. تیر از مازندران گذشت و به بادغیس رسید و تا خواست فرود آید، به فرمان خدای، فرشته‌ای آن را به پرواز درآورد تا در هنگام غروب آفتاب به خُلم در بلخ رساند. چون تیر را از خُلم به مازندران آوردند و افراسیاب نشان خود را بر تیر دید، از پیمان‌شکنی هراسید و، پس از دوازده سال پادشاهی بر ایران، به ماوراءالنهر بازگشت و همه سرزمین‌ها از مازندران تا بلخ را به ایرانیان واگذاراد».

۲. دینوری (ص ۱۱؛ ترجمه فارسی، ص ۱۱): «ارسناس (آرش) نامی، که منوشچهر وی را مأمور تعلیم تیراندازی به مردم کرده بود، به پیش وی (زاب/زو) آمد و کمان استوار کرد و تیری در چله کمان نهاد و همچنان پیش رفت تا به افراسیاب نزدیک شد و قلب افراسیاب را هدف

تیر خود ساخت و دردم قلبش را شکافت و افراسیاب دردم بمرد». ۳. تجارب‌الامم^۷ (ص ۹۵): «أول کسی که تیر و کمان بنیاد کرد آرش نامی بود از اولاد ارفخشذ و اهل عجم را تیراندازی آموخت. یک روز به حضور زاب تیر و کمان برداشت و بر اسب سوار شد و برابر لشکر افراسیاب رفت و تیری به حلق افراسیاب زد و بکشت». چنانکه ملاحظه شد به گزارش بیشتر منابع، در زمان منوچهر مرز میان ایران و توران با تیرافکنی آرش تعیین شد. اینک به شاهنامه نظر افکنیم تا ببینیم این رویداد را چگونه بازتاب داده است. در شاهنامه، به هیچ روی داستان آرش نمی‌توانسته در پادشاهی منوچهر جای داشته باشد؛ زیرا، در شاهنامه، دشمنان منوچهر سلم و توراند و هنوز نامی از افراسیاب نیست و تازه، در زمان نوذر جانشین منوچهر، پشنگ، سالار ترکان است و هم‌اکنون پسرش افراسیاب، که بر سپاه جهان‌پهلوان است، می‌خواهد به کین‌خواهی سلم و تور، که به دست منوچهر کشته شده بودند، برخیزد و به ایران لشکر کشد. افراسیاب چنین کرد و نوذر را به اسارت گرفت و گردن زد و در ایران تاج پادشاهی بر سر نهاد تا آنکه ایرانیان، به پایمردی زال، زو طهماسب از نژاد فریدون را یافتند و به جانشینی نوذر بر تخت شاهی نشاندند؛ اما خشکسالی و قحطی چنان همه‌گیر شد که هم‌تورانیان و هم ایرانیان بر آن برنهادند که ببخشند گیتی به رسم و به داد ز کار گذشته نیازند یاد. سرانجام، بر سر مرز خرگاه^۸ توافق شد و قرار بر آن رفت که از خرگاه تا چین و ختن متعلق

(۷) این منبع، ترجمه فارسی قدیم کتابی است معروف به نام نهایه‌الارب فی اخبار الفرس والعرب، از نویسنده‌ای گمنام که در آن روایات مربوط به ایران از سیرالملوک ابن مقفع گرفته شده است (در این باره ← خطیبی، ۱۳۷۹، ص ۱۶۳-۱۷۸). روایت بالا در متن عربی نهایه‌الارب نیست، ولی وجود آن در ترجمه فارسی، حاکی از آن است که این روایت احتمالاً در نسخه مبنای مترجم بوده است.

(۸) زمرزی کجا رسم خرگاه بود زو و زال را دست کوتاه بود (ج ۱، ص ۳۲۸، ب ۲۰) خالقی مطلق، درباره رسم خرگاه می‌نویسد: «رسم خرگاه اشاره است به شیوه زندگی چادرنشینی ترکان. ولی ولف خرگاه را در اینجا و چند جای دیگر (← یکم ۱۱۲/۳۵۳؛ دوم ۵۶/۲۰۵؛ پنجم ۳۷۳/۱۱۲) به پیروی از نظر پاول هرن (P. Horn, ZDMG 1903/56, S. 176) نام محل دانسته و هرن آن را همان خرغان در بخارا می‌داند». در اینجا حتماً حق با ولف و هرن است که خرگاه را نام محل دانسته‌اند و در بیت بالا هم شایسته است «رسم خرگاه»، بر اساس هفت نسخه دیگر اساس تصحیح خالقی مطلق در پانوش، به «مرز خرگاه» تصحیح شود؛ زیرا هم در اینجا و هم دست‌کم در دو بیت دیگر (← دو ارجاع یکم و دوم شاهنامه در بالا) آشکارا سخن از نام محلی است که مرز ایران و توران بوده است:

به تورانیان باشد (شاهنامه، ج ۱، ص ۲۹۰ به بعد). چنانکه دیدیم، قحطی و خشکسالی، به روایت دستنویس پهلوی م. او ۲۹، در زمان منوچهر روی داده است و زو از منوچهر فرمان می‌یابد که، با پرتاب تیر، مرز ایران و توران را معین کند. بنابراین، اگر قرار بود داستان تیرافکنی آرش در شاهنامه جای می‌گرفت، مانند گزارش‌های موجود در منابعی که ذیل گروه «ب» آوردیم (روایت سوم ثعالی، نه‌ایه‌الارب و دینوری)، محل آن می‌بایست در همین جا یعنی در پادشاهی زو قرار گیرد. در بندهشن نیز، با اشاره به خشکسالی در زمان زو (زب) آمده است: «چون منوچهر درگذشته بود، دیگر بار افراسیاب آمد بر ایرانشهر بس آشوب و ویرانی کرد، باران را از ایرانشهر بازداشت تا زب تهماسبان آمد افراسیاب را بسپوخت و باران آورد که آن را نویارانی خوانند» (ترجمه بهارص ۱۳۹؛ ویرایش پاکزاد، فصل ۳۳، بند ۶). در دینکرد هفتم

→ ۱. در نامه پشنگ به کیقباد گفته شده است که به همان مرزی که فریدون میان تور و ایرج تعیین کرده است وفادار می‌مانیم:

ز خرگاه تا ماوراءالنهر بر که جیحون میانجی ست اندر گذر
۲. در آغاز داستان سیاوخش، طوس و گبو در مرز میان ایران و توران به شکار مشغول بودند که پریچهره‌ای را - که بعدها سیاوخش از همو زاده می‌شود - در بیشه‌ای می‌بندد و او را نزد کیکاوس می‌آورند و او خود را چنین معرفی می‌کند:

نیایم سپهدار گرسیوزست بدان مرز خرگاه او مرکز است
گذشته از این سه بیت، بیت‌هایی در آغاز فرامرزنامه بزرگ نیز به روشنی نشان می‌دهند که خرگاه نام محلی است در مرز ایران و توران. گفته شده است که کیخسرو، برای گرفتن کین سیاوخش، هریک از پهلوانان ایران را به سرزمین توران گسیل می‌کند: گودرز را، برای رویارویی با پیران، به ختن؛ اشکش را، برای جنگ با شیده، به خوارزم؛ لهراسپ را، برای نبرد با گرسیوز، به غور. رستم به کیخسرو می‌گوید: در مرز زابلستان سرزمینی است به نام خرگاه که از زمان منوچهر با جگزار ایرانیان بودند ولی، چون کیکاوس از توش و توان و فره افتاد، تورانیان آنجا را به جنگ آوردند. باید لشکری فرستاد و آن سرزمین را دوباره فراچنگ آورد. پس کیخسرو فرمان می‌دهد فرامرز به خرگاه و هندوستان لشکر کشد و هر جایی را که بگشاید، فرمانروای آنجا باشد. فرامرز به خرگاه لشکر می‌کشد؛ نخست فرستاده‌ای به نام کاهوی را همراه با نامه‌ای نزد طُورگ، از خویشان افراسیاب که مرزبانی آنجا را بر عهده داشت، می‌فرستد و از او می‌خواهد که خرگاه را از تورانیان پاک سازد. طُورگ پاسخ تندی به فرامرز می‌دهد و به ناگاه بر لشکرش شبیخون می‌زند. اما فرامرز قلون، پهلوان نامدار طُورگ، را می‌کشد و خود طُورگ را نیز، که به دژ استوار خود پناه برده بود، به هلاکت می‌رساند. سپس خرگاه را به یکی از پهلوانان خود، نستور، می‌سپارد و خود با سپاهی گران راهی هندوستان می‌شود.

در فرامرزنامه بزرگ (ابیات ۱۲۰، ۱۲۴) آمده است: که پیوسته مرز زابلستان زمینی ست خرم‌تر از گلستان... جهان دیده دهقان گسترده کام مرآن مرز خرگاه خواند به نام. بنابراین، محل خرگاه، به جای خزرغان در بخارا، احتمالاً جایی بوده است در زابلستان واقع در مرز شرقی ایران و توران.

(مقدمه، بند ۳۱) نیز از جنگ زو تهماسبان با افراسیاب و سپوختن (عقب راندن و دور راندن) او سخن رفته است. چنانکه از کاربرد فعل «سپوختن» در این دو متن پهلوی آشکارا پیداست، در این گزارش سخن از آشتی و پیمان میان ایران و توران نیست و داستان تیراندازی آرش نمی‌توانسته در این گزارش جایی داشته باشد.

اکنون شایسته است به پرسشی که در صدر این جستار آمده است، پاسخ روشنی دهیم. همچنان‌که از روایات متعدد همین داستان آرش پیداست، روایات پراکنده گونه‌گونی از تاریخ اساطیری ایران در شاهنامه و منابع آمده‌اند و امروزه تردیدی نیست که سرچشمه این گونه‌گونی‌های روایات در منابع دوره اسلامی تحریرهای خدای‌نامه پهلوی در دوره ساسانی بوده است. از میان دو گروه روایتی که ذیل «الف» و «ب» نقل کردیم، گروه «الف»، یعنی داستان تیرافکنی شگفت‌انگیز آرش در زمان منوچهر که پیشینه آن به یشت‌های اوستا می‌رسد (← پانوش ۴) و در برخی منابع پهلوی هم هست، کهن‌تر و اصیل‌تر می‌نماید. بنابراین، همین داستان باید در تحریر رسمی خدای‌نامه، که در دربار شاهان ساسانی شکل گرفته، نیز بوده باشد. در عصر اسلامی که خدای‌نامه پهلوی عمدتاً با عنوان *سیرالملوک* به عربی ترجمه شد، همین روایت آرش در منابعی چون تاریخ طبری، آثارالباقیه بیرونی، و منابع دیگر بازتاب یافت. از سوی دیگر، در زمانی که تاریخ دقیق آن بر ما پوشیده است ولی از زمان اشکانیان آغاز شده و قطعاً در زمانی پیش از فروپاشی ساسانیان تکوین نهایی یافته، عناصر تازه‌واردی با روایات تاریخ اساطیری درمی‌آمیزند و روایات و داستان‌های جدیدی را شکل می‌دهند. از میان این عناصر تازه‌وارد، روایات مربوط به دو خاندان بزرگ دوره اشکانی یعنی خاندان سکائی رستم و خاندان کارن (گشواد و گودرز و گیو و بیژن) از بقیه نامبردارترند و همین روایات، وقتی با تاریخ کیانیان درمی‌آمیزند، داستان‌هایی چون «سیاوخش» و «رستم و سهراب» و «رستم و اسفندیار» و «بیژن و منیژه» را شکل می‌دهند که از زیباترین و جذاب‌ترین داستان‌های حماسه ملی ایران‌اند (برای تحریرهای خدای‌نامه خطیبی، ص ۶۹۱-۶۹۲). این روایت ویژه که شهبازی آن را به تحریر پهلوانی - درکنار تحریر دینی یا شاهی - نسبت می‌دهد (shahbazi, 1990, pp. 215-218)، در عصر اسلامی، از پهلوی به فارسی دری برگردانده می‌شود و، از طریق شاهنامه

ابومنصوری، در شاهنامه فردوسی به جا می‌ماند.

با این توضیح، اینک باز می‌گردیم به روایت شاهنامه در جایی که باید داستان آرش نقل می‌شد. در زمان منوچهر، عنصرِ نوظهور خاندان سکائی سیستان وارد حماسه ملی ایران می‌شود و دو پهلوان برجسته این خاندان یعنی سام و زال به دربار منوچهر راه می‌یابند و پادشاهی منوچهر، به خلاف تحریر رسمی خدای‌نامه، بی‌آنکه به عهد افراسیاب برسد، پایان می‌یابد. در پادشاهی نوذر جانشین منوچهر، سام و، در زمان زو طهماسب جانشین نوذر، زالِ داستان نقش مهمی بر عهده می‌گیرند. بنابراین، با ورود زال در این زمان، دیگر جایی برای هنرنمایی آرش باقی نمی‌ماند و آشتی ایران و توران بدون هنرنمایی او صورت می‌بندد. گذشته از این، روایت کار نمایان آرش در زمان زو از پشتوانه استواری برخوردار نیست و از آن منابع تنها در گزارش سوم ثعالبی (← بالاتر، ذیل منابع گروه «ب»/۱) نقل شده است و دو روایت نزدیک به هم دینوری و تجارب‌الأمم نیز بسیار کوتاه و اساساً متفاوت با روایات دیگر پرداخته شده است. چنین می‌نماید که داستان تیرافکنی آرش در زمان زو— در مقایسه با همین داستان در زمان منوچهر— در مرحله‌ای جدیدتر از تکوین حماسه ملی ایران شکل گرفته است. شاید، پس از شکل‌گیری داستان منوچهر با حضور عناصر تازه‌وارد سام و زال و بدون حضور آرش کمانگیر، داستان تیرافکنی آرش را، به دلیل شهرت فراوان آن، در پادشاهی زو قرار داده باشند. اما چنانکه از روایات گوناگون و آشفته منابع در پادشاهی زو پیداست، این داستان در جایگاه جدید خود هیچگاه تثبیت نشد. نویسنده گمنام مجمل‌التواریخ والقصص، که هنگام نگارش تاریخ خود، شاهنامه و منابع دیگر را با هم در اختیار داشته، در شرح پادشاهی منوچهر، خود متوجه آشفتگی روایات درباره آرش شده ولی، در گزارش خود، روایت شاهنامه را با منابع دیگر در آمیخته، و این آشفتگی را دوچندان کرده است. مثلاً، خلاف شاهنامه، افراسیاب را در زمان منوچهر جای داده و، در گزارش روایت آرش، وقتی متوجه می‌شود در زمانی که افراسیاب منوچهر را در طبرستان در حصار گرفته، زال و سام باید در پشتیبانی از منوچهر نقشی می‌داشتند، آن دو را از صحنه مبارزه بیرون رانده و نوشته است: «سام و زال غایب بودند».

بنابراین، با ورود پهلوانان نوظهور سام و زال در پادشاهی منوچهر و دو جانشین او نوذر و زو، تغییراتی مهم در این بخش از حماسه ملّی ایران به گونه‌ای رقم می‌خورد که یکی از پیامدهای آن حذف داستان آرش در تحریری از خدای‌نامه است. اما آوازه داستان آرش در زمان منوچهر چنان است که در مواضع دیگری از همین تحریر خدای‌نامه و به تبع در شاهنامه آشکارا نمودار می‌گردد. در شاهنامه شش بار آشکارا و یک بار بدون ذکر نام آرش، به تیرافکنی آرش اشاره شده است و این نشان می‌دهد که تدوین‌کنندگان این تحریر از خدای‌نامه و خود فردوسی این داستان را نیک می‌شناختند. از این هفت شاهد دو تای آنها برای بحث ما اهمیّت بیشتری دارد که در اینجا به بررسی آنها می‌پردازیم:^۹

۱. بهرام چوبین، سردار شورشی زمان هرمزد چهارم و پسرش خسرو پرویز، در مقابل خسرو پرویز افتخار می‌کند به اینکه از نژاد آرش است:

من از تخمه نامور آرشم چو جنگ آورم آتش سرکشم
 (شاهنامه، ج ۸، ص ۲۹، بیت ۳۴۶)

سپس خسرو پرویز به او پاسخ می‌دهد:

که بُد شاه هنگام آرش بگوی سر آید مگر بر من این گفت‌وگوی
 چنین گفت بهرام کانگه شاه منوچهر بُد با کلاه و سپاه
 بدو گفت خسرو که ای بدنهان چو دانی که او بود شاه جهان
 ندانی که آرش ورا بنده بود به فرمان و رایش سرافکنده بود
 (همان، ص ۳۳، ابیات ۴۰۵-۴۰۸)

۹ (فردوسی در پنج بیت زیر نیز به آرش اشاره دارد: در توصیف زریر در میدان جنگ با تورانیان، از زبان ارجاسپ تورانی: از آن زخم آن پهلوی آتشی که سامیش گرز است و تیر آرش (ج ۵، ص ۱۲۹، ب ۵۷۷) درباره ملوک الطوائف (اشکانیان) که گفته‌اند از نژاد آرش بودند: بزرگان که از تخم آرش بُدند دلیر و سبکسار و سرکش بُدند (ج ۶، ص ۱۳۸، ب ۶۸) پس از کشته شدن اردوان، آخرین پادشاه اشکانی به فرمان اردشیر ساسانی: دو فرزند او هم گرفتار شد بدو تخمه آرش خوار شد (ج ۶، ص ۱۶۴، ب ۴۴۱) جوان بی‌هنر سخت ناخوش بود اگر چند فرزند آرش بود (ج ۷، ص ۱۰۶، ب ۲۴۸) در پیغام خسرو پرویز از زندان برای پسرش شیرویه: چو آرش که بردی به فرسنگ تیر چو پیروزگر قارن شیرگیر (ج ۸، ص ۳۵۰، ب ۳۴۰)

از این ابیات آشکارا پیداست که به داستان تیرافکنی آرش در زمان منوچهر، بی‌آنکه در شاهنامه آمده باشد، استناد شده است. تورج دریائی، با اشاره به این مشاجره بهرام چوبین و خسرو پرویز، می‌نویسد:

شاید دلیل کمرنگی او [آرش] در حماسه ملی ایرانیان این بوده، که اسپهبد بهرام چوبینه که خود از خاندان مهران و ری مرکز خاندان او بوده، آرش را به عنوان نبیره‌اش [درست: نیای خود] اعلام کرده و، در برابر شاه ایران‌شهر، این حقانیت اسطوره‌ای خود را بیان کرده بود. (دریائی، ص ۱۶۸)

اما این نظر مقرون به صواب نیست، به دو دلیل: یکی اینکه، چنانکه گفته شد، پادشاهی منوچهر بدون حضور آرش در تحریری از خدای‌نامه که به شاهنامه می‌رسد، در زمانی پیش از عهد خسرو پرویز، شکل نهایی یافته بود؛ دیگر اینکه، در همین مناظره، در استناد خسرو پرویز به این بخش از داستان اسطوره‌ای آرش که او بنده شاهی چون منوچهر بود – که در واقع هم بود، حقانیت شاه ساسانی است که نیک نشان داده می‌شود نه حقانیت بهرام چوبین. بنابراین، وجود داستان آرش در شاهنامه هیچ کمکی به «حقانیت اسطوره‌ای» بهرام چوبین نمی‌کرده که در تحریر رسمی خدای‌نامه بخواهند آن را حذف کنند. برعکس، چنانکه پیشتر نشان داده شد «داستان آرش در پادشاهی منوچهر» در تحریر رسمی خدای‌نامه مندرج بوده است.^{۱۰}

۲. در بیت دیگری در داستان سیاوخش نیز، بی‌آنکه نامی از آرش برده شود، به داستان او و تعیین مرز ایران و توران با تیرافکنی او اشاره شده است. گفته شده است که افراسیاب شبی کابوس وحشتناکی می‌بیند و خوابگزاران دربار خواب او را چنین تعبیر می‌کنند که

۱۰ مهرداد بهار درباره نیامدن داستان آرش دلیل دیگری می‌آورد: «فردوسی، چون هنرمندی چیره‌دست، از میان روایات آن را که هنری‌تر است برمی‌گزیند... نوع خویش را در این باره نیز به کار بسته است تا تلفیق‌های گذشته را بهبود بخشد: بعضی روایات را حذف کند، بعضی را اهمیت بیشتر بخشد، و شکل فعلی شاهنامه را پدید آورد. افکندن ذکر گرشاسب، سفر دریائی داراب، و نیز افکندن آرش تنها نمونه مستند از پیراستن‌های فردوسی است. وحدت بخشیدن به رستم به عنوان بزرگ‌ترین و تنها پهلوان شاهنامه... به گمان من خود هنر دیگر از فردوسی است» (بهار، ۱۳۷۳، ص ۱۱۴). نگارنده، در جای دیگری (خطیبی، ۱۳۸۱، ص ۷۱)، به نقد این نظر پرداخته و در اینجا آن را تکرار نمی‌کند، فقط این نکته را یادآور می‌شود که فردوسی به منبع خود وفادار است و، چنانکه استاد خالقی مطلق (۱۳۸۱، ص ۳۴۸) نیز اشاره کرده است، داستان آرش بدین سبب در شاهنامه نیامده که در منبع او (شاهنامه ابومنصوری) نبوده است.

شاهزاده‌ای (سیاوخش) از ایران به توران لشکر می‌کشد و، اگر شاه او را بکشد، پادشاهی او از دست می‌رود و توران ویران می‌شود. پس، افراسیاب بر آن می‌شود که با سیاوخش، که در مرز ایران و توران آماده جنگ با اوست، از در آشتی درآید تا مبادا شاهزاده در جنگ با تورانیان کشته شود و خواب او تعبیر شود. در اینجا، افراسیاب به برادرش گرسیوز می‌گوید: سیم و زر و تاج و تخت برای سیاوخش می‌فرستم:

منوچهر گیتی ببخشید راست هم او بهره‌ی خویشان کم نخواست
از آن نیز کوتاه کنم دست خویش زمینی که بخشیده بودند پیش
(شاهنامه، ج ۲، ص ۲۵۲-۲۵۳، ب ۷۶۶-۷۶۷)

جلال خالقی مطلق، در شرح این دو بیت، می‌نویسد:

منوچهر جهان را به درستی تقسیم کرد و سهم خود را کمتر از آنچه به او می‌رسید نگرفت. ولی می‌دانیم که آن کسی که جهان را تقسیم کرد فریدون بود (← یکم ۱۰۷/۲۷۰-۲۸۳) که چند بار در شاهنامه از جمله در بیت ۸۰۸ در همین داستان بدان اشاره شده است. ولی سلم و تور با تقسیم او موافقت نکردند و در سهم ایرج طمع نمودند و ایرج را کشتند تا اینکه منوچهر انتقام نیای خود ایرج را کشید و دوباره همان تقسیم‌بندی فریدون برقرار گشت. بیت ۷۶۶ در واقع اشاره به این است که منوچهر چیزی از سهم خود چشم‌پوشی نکرد ولی از سهم خود نیز تجاوز ننمود. (خالقی مطلق، ج ۱، ص ۶۱۱-۶۱۲)

چنانکه از اشاره خود خالقی مطلق پیداست، در پادشاهی منوچهر در شاهنامه هیچ سخنی از تقسیم فرمانروایی میان ایران و توران نیست و، در زمان فریدون نیز، بخش‌بندی جهان میان سه پسر فریدون بسیار کلی است و حدود مرزها دقیقاً مشخص نیست. فقط گفته شده است: روم و خاور را به سلم داد، ترک و چین را به تور و ایران‌زمین را به ایرج^{۱۱} (ج ۱، ص ۱۰۷، ب ۲۷۰). ولی، در دو بیت بالا، بحث بر سر مرز مشخصی است که در زمان منوچهر تعیین شده است. به گمان نگارنده در اینجا به روایتی اشاره شده که در شاهنامه نیست ولی در منابع دیگر ذیل پادشاهی منوچهر آمده است و آن اینکه، با تیر افکندن آرش در این زمان، رود جیحون مرز ایران و توران تعیین گردید (← سطور قبل). در همین داستان

۱۱) البته، چنانکه در پانوش ۸ گفته شد، بعدها در پادشاهی کیقباد، در نامه پشنگ به او گفته شده است که در زمان فریدون، جیحون مرز بین ایران و توران بوده است.

سیاوخش هم، اشاراتی هست که نشان می‌دهد جیحون مرز ایران و توران است. سیاوخش در بلخ با تورانیان می‌جنگد و آنان را به آن سوی جیحون می‌گریزند و، چنانکه گفته شد، همین بلخ و جیحون در داستان تیرافکنی آرش به عنوان مرز میان ایران و توران حضور دارند. چنانکه دیدیم، در شاهد اولی آشکارا و در دومی به تلویح از تیرافکنی آرش در زمان منوچهر سخن رفته است و آن را می‌توان به دو صورت توجیه کرد: یکی اینکه، در زمان تدوین این تحریر از حماسه ملی، به دلیل شهرت فراوان داستان تیرافکنی آرش در زمان منوچهر، از زبان قهرمانان حماسه ملی به این داستان اشاره شده است؛ دیگر اینکه، به دنبال تغییراتی مهم در بخش موسوم به پهلوانی شاهنامه و حذف آرش در پادشاهی منوچهر، در بخش‌های دیگر این تحریر به‌ویژه در بخش تاریخی، تغییرات متناسب با تحریر جدید رخ نداده است. به بیان دیگر، با ورود سام و زال و پهلوانان دیگر به دربار منوچهر، این بخش از حماسه ملی بدون داستان آرش پرداخته می‌شود ولی، در بخش‌های دیگر که تغییر چندانی رخ نداده، اشاره به داستان آرش مطابق تحریر قبلی یا رسمی که داستان آرش را در زمان منوچهر دربر داشته باقی مانده است.

می‌دانیم شاهنامه فردوسی بر مبنای شاهنامه منثور ابومنصوری (تألیف: ۳۴۶ق) به نظم درآمده است و این نکته نیز روشن است که هم فردوسی و هم ثعالبی در غرر اخبار ملوک الفرس از این شاهنامه منثور، که تنها مقدمه آن باقی مانده است، بهره برده‌اند. در نخستین نگاه، هم از این مقدمه و هم از گزارشی در غرر اخبار، برمی‌آید که داستان آرش در شاهنامه ابومنصوری مندرج بوده است و نتیجه ناگزیر چنین نگاهی این است که فردوسی این داستان را در مأخذ خود داشته ولی کنار گذاشته و به رشته نظم نکشیده است. اینک هردو روایت را بررسی می‌کنیم:

۱. در مقدمه شاهنامه ابومنصوری (ص ۱۶۵) چنین می‌خوانیم:

و چیزها اندرین نامه (= شاهنامه ابومنصوری) بیابند که سهمگن نماید و این نیکوست چون مغز او بدانی و ترا درست گردد چون دستبرد^{۱۲} آرش و چون همان سنگ کجا [= که] افریدون

۱۲) دستبرد یک کلمه است و اسم است نه فعل. عنصری گوید:

بُت که بُتگر کُندش دلبر نیست دلبری دستبرد بُتگر نیست

به پای بازداشت و چون ماران که از دوش ضحاک برآمدند – این همه درست آید به نزدیک دانیان و بخردان به معنی.

همه آنچه درباره داستان آرش در این مقدمه آمده همین عبارت «چون دستبرد آرش» است. در مورد رویداد بعدی (چون همان سنگ کجا افریدون به پای بازداشت) – که، به خلاف مورد داستان آرش، نسخه‌ها، در آن، اختلاف چندانی با یکدیگر ندارند – نویسنده مقدمه اشتباه کرده است؛ زیرا، بنابر شاهنامه، فریدون با پای خود سنگ را نگه نمی‌دارد بلکه برادران او، چون سنگ بزرگی را از فراز کوه سرازیر کردند تا فریدون خفته را هلاک کنند، به فرمان یزدان، خروشیدن سنگ فریدون را از خواب بیدار کرد و او با افسون سنگ را بر جای خویش بیست^{۱۳} (شاهنامه، ج ۱، ص ۷۲-۷۳، ابیات ۲۸۴-۲۹۱). آن که سنگ را با پای خویش بازداشت رستم است که، بنابر داستان پرآوازه رستم و اسفندیار، هنگامی که بهمن، پسر اسفندیار، پیغام پدر را نزد رستم می‌برد، از بیم آنکه مبادا پدرش به دست رستم کشته شود، سنگی را از کوه خارا بکند و آن را از کوه سرازیر کرد تا رستم کشته شود. سنگ غلتان غلتان از کوه به سوی رستم سرازیر شد ولی رستم با پاشنه پای خود به سنگ زد و آن را به کناری افکند (شاهنامه، ج ۵، ص ۳۱۹-۳۲۰، ابیات ۳۳۲-۳۳۸). در بخش‌های دیگر مقدمه نیز گزارش‌های دیگری دیده می‌شود که با گزارش‌های شاهنامه تفاوت‌های نظرگیری دارند. مثلاً گفته شده است:

پس از مرگ کیومرث، صد و هفتاد و اند سال پادشاهی نبوذ و جهانیان یله بوذند چون گوسپندان بی‌شبان در شبانگاهی، تا هوشنگ پیشداد بیامد. (ص ۱۴۲-۱۴۳)

اما شاهنامه، بدون اشاره به این «صد و هفتاد و اند سال»، پس از مرگ کیومرث، یگراست به سراغ هوشنگ می‌رود^{۱۴}. با توجه به برخی تفاوت‌های آشکار میان مقدمه شاهنامه

→ لذا همه صورت‌های دیگر نقل این عبارت در نسخه‌های دیگری که علامه قزوینی، در پانوشته آن، از آنها یاد کرده، ظاهراً ناشی از آن بوده که با کلمه دستبرد (به معنی «آنچه از دست کسی برآید») آشنا نبوده‌اند. (۱۳) این اختلاف روایت را آیدنلو (۱۳۸۶، ص ۴۳) نیز دریافته ولی آن را بدین سان تفسیر کرده است: «این تفاوت به‌خوبی ثابت می‌کند که فردوسی در جزئیات این بخش از داستان در شاهنامه ابومنصوری تغییر داده مگر اینکه فرض کنیم از منبع دیگری استفاده کرده است که آن هم قابل اثبات نیست».

(۱۴) برای برخی دیگر از تفاوت‌های آشکار میان مقدمه شاهنامه ابومنصوری و شاهنامه فردوسی Davis, 1996, pp. 51-52 →؛ خطیبی ۱۳۸۱، ص ۵۸-۶۰.

ابومنصوری و شاهنامه فردوسی، با اطمینان نمی‌توان گفت که آنچه در مقدمه شاهنامه ابومنصوری گزارش شده لزوماً در متن شاهنامه ابومنصوری نیز بوده باشد. به نظر می‌رسد که نویسنده مقدمه آگاهی دقیقی از متن شاهنامه ابومنصوری نداشته و، گذشته از این، در نگارش مقدمه، مطالب شاهنامه ابومنصوری را با گزارش‌های برخی منابع دیگر^{۱۵} که گاهی تفاوت‌های آشکاری با متن شاهنامه فردوسی دارند، درآمیخته است. بنابراین، یادکرد داستان آرش در مقدمه شاهنامه ابومنصوری بدین معنی نیست که این داستان لزوماً در متن شاهنامه ابومنصوری نیز بوده باشد. اگر اشاره به داستان آرش در مقدمه شاهنامه ابومنصوری افزوده دیگران نباشد، می‌توان چنین تصور کرد که نویسنده مقدمه، با آگاهی از داستان پرآوازه آرش، از آن، در کنار داستان‌های معروف دیگر چون فریدون و ضحاک، یاد کرده بی‌آنکه از نیامدن داستان مذکور در متن شاهنامه ابومنصوری اطلاعی داشته باشد.

۲. چنانکه گفته شد، منبع اصلی ثعالبی در غرر اخبار، شاهنامه ابومنصوری بوده است ولی ثعالبی از منابع دیگری نیز گاه با ذکر منبع و گاه بدون ذکر آن بهره برده است. ثعالبی به داستان آرش اشاره کرده است ولی از فحوای بیان او آشکارا پیداست که آن را از منبع دیگری گرفته است. توضیح بیشتر آنکه ثعالبی سه روایت از لشکرکشی افراسیاب به ایران آورده است: یکم، همان روایت داستان معروف آرش در زمان منوچهر است که احتمالاً از تاریخ طبری برگرفته است (← روایات منقول در بالا، گروه «الف»/۵)؛ دوم، روایتی است که در دنباله روایت یکم بدین سان نقل کرده است: «و برخی دیگر می‌گویند که افراسیاب، پس از مرگ منوچهر و در زمان پادشاهی نوذر، به اندیشه دستیابی بر ایران افتاد»؛ سرانجام روایت سوم همان روایتی است که آرش در زمان پادشاهی زو تیر می‌افکند (← روایات منقول در بالا، گروه «ب»/۱). چنانکه از شاهنامه آشکارا پیداست، همان روایت دوم در شاهنامه ابومنصوری بوده و ثعالبی نیز از همین شاهنامه نقل کرده و روایات یکم و سوم را از منابع دیگری گرفته است. شایسته است این نکته مهم نیز یادآوری شود که در شاهنامه ابومنصوری، — چنانکه از شاهنامه فردوسی پیداست — به خلاف آنچه در غرر اخبار و بیشتر منابع دیگر از جمله تاریخ طبری دیده می‌شود،

(۱۵) برای برخی عناوین این منابع ← متن مقدمه شاهنامه ابومنصوری، ص ۱۴۱-۱۴۲.

از یک رویداد نه چند روایت متفاوت که فقط یک روایت نقل شده بوده است.^{۱۶} حاصل سخن آنکه داستان پرشور و حماسی آرش در شاهنامه به این دلیل نیامده که آن در منبع فردوسی یعنی شاهنامه ابومنصوری نبوده است و نبود این داستان در شاهنامه ابومنصوری به تحریری از خدای‌نامه ساسانی مربوط می‌شود که، با دستکاری تحریر رسمی و با حضور شخصیت‌هایی در آن از خاندان‌های بزرگ ایرانشهر، چون خاندان سکائی رستم و کارن و مهران و جز آنها که پیشینه آنان دست کم به دوره اشکانی می‌رسد، از نو پرداخته شده است. در این تحریر از خدای‌نامه، با ورود زال و سام به دربار منوچهر، داستان لشکرکشی افراسیاب به ایران و تعیین مرز ایران و توران، از پادشاهی منوچهر به پادشاهی جانشینان او، نوذر و زو منتقل می‌شود و از این رو، در این تحریر جدید، دیگر جایی برای تیرافکنی آرش برای تعیین مرز ایران و توران باقی نمی‌ماند. در این تحریر، مرز ایران و توران در پادشاهی زو، بدون تیرافکنی آرش تعیین می‌شود و روایت منقول در منابع اندکی که، بنابر آن، تیرافکنی آرش در زمان زو جای گرفته، در مرحله‌ای جدیدتر پرداخته شده و در تحریرهای خدای‌نامه نتوانسته است جایگاه خود را تثبیت کند.

منابع

- آیدنلو، سجّاد، «تأملاتی درباره منبع و شیوه کار فردوسی»، نارسیده‌ترینج: بیست مقاله و نقد درباره شاهنامه و ادب حماسی ایران (با مقدمه جلال خالقی مطلق)، نقش مانا، اصفهان ۱۳۸۶، ص ۲۳-۶۴.
- ابن اسفندیار، بهاء‌الدین محمد بن حسن بن اسفندیار کاتب، تاریخ طبرستان، به کوشش عباس اقبال، کلاله خاور، تهران ۱۳۲۰.
- بلعمی، ابوعلی، تاریخ بلعمی، به کوشش محمدتقی بهار و محمدپروین گنابادی، انتشارات اداره کل نگارش وزارت فرهنگ، تهران ۱۳۴۱.
- بندهش، ترجمه مهرداد بهار، توس، تهران ۱۳۶۹.
- بهار، مهرداد، جستاری چند در فرهنگ ایران، فکر روز، تهران ۱۳۷۳.
- بیرونی (۱)، ابوریحان، الآثار الباقیه عن القرون الخالیه، به کوشش ادوارد زاخائو، لایپزیک ۱۹۲۳؛ (افست: مکتبه‌المثنی، بغداد)؛ ترجمه فارسی آثار الباقیه، به قلم اکبر داناسرشت، ابن سینا، تهران ۱۳۵۲.

(۱۶) برای بحثی مفصل درباره روایات سه گانه ثعالبی ← خطیبی ۱۳۸۱، ص ۷۱-۷۳.

- _____ (۲)، التَّهْمِيمُ لِأَوَائِلِ صِنَاعَةِ التَّنْجِيمِ، به کوشش جلال الدین همایی، انتشارات انجمن آثار ملی، تهران ۱۳۵۲.
- تَجَارِبُ الْأُمَمِ فِي أَخْبَارِ مَلُوكِ الْعَرَبِ وَالْعَجَمِ، به کوشش رضا انزابی نژاد و یحیی کلاتری، دانشگاه فردوسی، مشهد ۱۳۷۳.
- تَفْصُّلِي، احمد، «آرش»، دانشنامه ایران و اسلام (ج ۱)، به کوشش احسان یارشاطر، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران ۱۳۵۴.
- ثعالبی نیشابوری، ابومنصور، تاریخ عُزُرُ السُّيَرِ (عُزُرُ أَخْبَارِ مَلُوكِ الْفُرسِ وَبِیَرِهِمْ)، به کوشش ه. زنتبرگ، پاریس ۱۹۰۰ (تهران، ۱۹۶۳)؛ ترجمه فارسی: شاهنامه کهن: پارسی تاریخ عُزُرُ السُّيَرِ، به قلم محمدحسین روحانی، دانشگاه فردوسی، مشهد ۱۳۷۲.
- خالقی مطلق (۱)، جلال، «نگاهی به هزار بیت دقیقی و سنجشی با سخن فردوسی»، سخن های دیرینه، به کوشش علی دهباشی، نشر افکار، تهران ۱۳۸۱، ص ۳۲۹-۴۰۶.
- _____ (۲)، یادداشت های شاهنامه (سه جلد به ضمیمه شاهنامه، ج ۹، ۱۰، ۱۱)، مرکز دائرة المعارف بزرگ اسلامی، تهران ۱۳۸۹.
- خطیبی (۱)، ابوالفضل، «سرگذشت سَیْرُ الْمُلُوكِ ابن مقفع»، یادنامه دکتر احمد تفضلی، به کوشش علی اشرف صادقی، سخن، تهران ۱۳۷۹، ص ۳۷-۵۷.
- _____ (۲)، «یکی نامه بود از گه باستان (جستاری در شناخت منبع شاهنامه فردوسی)»، نامه فرهنگستان، سال ۵، ش ۳، شماره مسلسل ۱۹ (اردیبهشت ۱۳۸۱)، ص ۵۴-۷۳؛ نیز به فرهنگ باشد روان تندرست (مقاله ها و نقدهای نامه فرهنگستان درباره شاهنامه)، به کوشش احمد سمیعی (گیلانی) و ابوالفضل خطیبی، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، تهران ۱۳۹۰، ص ۱۹۱-۲۱۱.
- _____ (۳)، «آرش»، دانشنامه زبان و ادب فارسی (ج ۱)، به سرپرستی اسماعیل سعادت، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، تهران ۱۳۸۴.
- _____ (۴)، «خدای نامه»، تاریخ جامع ایران (ج ۵)، زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی، سرویراستاران: حسن رضائی باغبیدی و محمود جعفری دهقی، مرکز دائرة المعارف بزرگ اسلامی، تهران ۱۳۹۳.
- داستان گرشاسب، همورس و جمشید، گلشاه و متن های دیگر (بررسی دستنویس م. ۲۹)، آوانویسی و ترجمه از متن پهلوی کتایون مزدایور، آگاه، تهران ۱۳۷۸.
- دریائی، تورج، «آرش شواتیر که بود؟»، بخارا، سال ۱۵، ش ۹۵ و ۹۶ (مهر-آبان ۱۳۹۲)، ص ۱۶۷-۱۷۶.
- دینکرد هفتم، ترجمه و آوانگاری محمدتقی راشد محصل، پژوهشگاه علوم انسانی، تهران ۱۳۸۹.
- دینوری، ابوحنیفه، أخبار الطُّوَالِ، به کوشش عبدالمنعم عامر و جمال الدین شیال، قاهره ۱۹۶۰؛ ترجمه فارسی به قلم صادق نشأت، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، تهران ۱۳۵۴.
- طبری، محمد بن جریر، تاریخ الرُّسُلِ و المُلُوكِ، به کوشش یان دوخویه و دیگران، لیدن ۱۸۹۷-۱۹۰۱.
- فراهرزنامه بزرگ، از سراینده ای ناشناس در اواخر قرن پنجم هجری، به کوشش ماریولین فان زوتفین و ابوالفضل خطیبی، سخن، تهران ۱۳۹۴.

- فردوسی، ابوالقاسم، شاهنامه، به کوشش جلال خالقی مطلق، هشت جلد (جلد ۶ با همکاری محمود امیدسالار و جلد ۷ با همکاری ابوالفضل خطیبی)، مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، تهران ۱۳۸۶.
- گرگانی، فخرالدین اسعد، ویس و رامین، به کوشش ماگالی تودوا- الکساندر گواخاریا، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، تهران ۱۳۳۷.
- «ماه فروردین روز خورداد»، ترجمه چند متن پهلوی، به قلم محمدتقی بهار، به کوشش محمد گلبن، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران ۱۳۷۹.
- مجله التّواریخ و القصص، به کوشش محمدتقی بهار، کلاله خاور، تهران ۱۳۱۸.
- مرعشی، ظهیرالدین، تاریخ طبرستان و رویان و مازندران، به کوشش عباس شایان، چاپخانه فردوسی، تهران ۱۳۳۳.
- مقدسی، مطهر بن طاهر، کتاب البدء والتاریخ، به کوشش کلمان هوآر، شش جلد، پاریس ۱۸۹۹-۱۹۱۹؛ ترجمه فارسی: آفرینش و تاریخ، به قلم محمدرضا شفیعی کدکنی، آگاه، تهران ۱۳۷۴.
- مقدمه قدیم شاهنامه یا مقدمه شاهنامه ابومنصوری، به کوشش محمد قزوینی، هزاره فردوسی، تهران ۱۳۲۲، ص ۱۳۴-۱۴۸.
- مینوی خرد، ترجمه احمد تفضلی، تهران ۱۳۵۴؛ تجدید چاپ: ۱۳۶۴.
- یشت‌ها، گزارش ابراهیم پورداوود، انتشارات انجمن زرتشتیان ایرانی بمبئی و ایران لیگ: بمبئی ۱۹۲۸.
- Bundahišn: Zoroastrische Kosmogonie und Kosmologie*, Kritische Edition von F. Pakzad, Center for the Great Islamic Encyclopaedia, Tehran 2005.
- DAVIS, D. (1996), "The Problem of Ferdowsi's Sources", *Journal of the American Oriental Society*, Vol. 116, No. 1, pp. 48-57.
- GEIGER, W. (1885), *Civilization of the Eastern Iranians in Ancient Times with An Introduction on the Avestan Religion*, London.
- NOLDEKE, Th. (1881), "Der beste der arischen Pfeilschützen im Awestâ und im Tabarî", *ZDMG* 35, pp. 445-47.
- Shahbazi, A. Sh. (1990), "On the X^wadâ-y-nâmag", *Acta Iranica* 30 [= *Papers in Honor of Professor Ehsan Yarshater*], Leiden, pp. 208-29.
- Taffazoli, A. (1985), "Araš, in Older Literature", *Encyclopaedia Iranica* II, New York.



معرفی چهار شاهنامه از قرن‌های ششم و هفتم هجری

سجاد آیدنلو (دانشیار دانشگاه پیام نور ارومیه)

عنوان شاهنامه – که در سنت ادبی و فرهنگی ایران، به صورت اسم خاص، درباره اثر نامدار فردوسی به کار می‌رود – در اصل، معادل فارسی خوتای نامگ (x^wadâ-y-nâmag) پهلوی و به معنای کتابی است که، در آن، اخبار ملی – پهلوانی ایران پیش از اسلام در قالب سلسله‌های شاهی نقل شده و محتوای آن، بر مبنای آغاز و پایان فرمانروایی هریک از شهریاران داستانی و تاریخی (از گیومرث تا یزدگرد سوم ساسانی) فصل‌بندی شده است. (در این باره آیدنلو، ص ۱۳۹-۱۴۰)

پیش و پس از شاهنامه فردوسی، شاهنامه‌های متعددی به نظم یا نثر پدید آمده است که برخی از آنها به جامانده و شماری از بین رفته و فقط نام آنها به ما رسیده است. در قرن‌های سوم و چهارم هجری، که بنا بر دلایلی توجه به گردآوری و سرودن داستان‌های ملی – پهلوانی ایران رونق داشت، ظاهراً مسعودی مروزی (م احتمالاً اواخر قرن سوم و اوایل قرن چهارم) نخستین کسی بوده که به نظم این نوع روایات همت گماشته است. از منظومه او، که در تحقیقات معاصران «شاهنامه مسعودی مروزی» خوانده می‌شود، فقط سه بیت بازمانده و در منابعی که این بیت‌ها را آورده‌اند مأخذ طبعاً شاهنامه خوانده نشده است. سوای آن، شاهنامه بزرگ ابوالمؤید بلخی (پیش از سال ۳۵۲) و شاهنامه ابومنصوری در محرم ۳۴۶ به نثر ساخته و پرداخته شده و احتمالاً شاهنامه دیگری به نام

شاهنامه ابوعلی بلخی نیز وجود داشته که دقیقاً معلوم نیست به نظم بوده است یا نثر^۱.
(در این باره برای نمونه ← خالقی مطلق ۳، ص ۱۲۹-۱۳۲؛ دوستخواه، ص ۹۱-۹۵)
در این آثار نیز در شاهنامه فردوسی، لفظ «شاهنامه» برابر معنای خدای نامه عصر ساسانی است که در بالا تعریف شد. اما پس از فردوسی، این نام معنای سنتی خود را از دست داد و، به تأثیر شهرت و اهمیت حماسه ملی ایران، بر آثار متنوعی اطلاق شد. در این کاربردها، شاهنامه یا کوتاه شده آن شاهنامه ظاهراً در معنای مطلق تاریخ و مجموعه اخبار و رویدادها به کار رفته لذا در ایران، هند، پنجاب، و عثمانی، با همین عنوان، چنین آثاری تألیف یا سروده شده است. فهرستی از آنهاست: شاهنامه / شاهنامه‌های هاتفی، بهشتی، صادقی، حیرتی، نادری، اسیری، حسینی، عشق و مستی، حقیقت، نوبخت، اسلام، امام حسین (ع)، کربلا، سلطان سلیم، تُرک، شاهنامه احمدی، قاسمی، شاهنامه محرمی / مجرمی، چنگیزی، شاهنامه دیوانه عندلیب، شاهنامه علایی، شاهنامه عمرخانی (در این باره و برای نمونه‌های دیگر ← آقابزرگ الطهرانی، ج ۱۹، ص ۲۱۷-۲۲۱؛ آیدنلو، ص ۱۴۰؛ متینی، ص ۷۵۰ و ۷۵۱؛ منزوی ۱، ص ۱۶۹۸؛ منزوی ۲، ص ۱۴۴۰-۱۴۴۲؛ منزوی ۳، ص ۹۹۷-۱۰۰۲). با جست‌وجو در فهرست‌های نسخ خطی و منابع تاریخی و ادبی چاپی یا دست‌نویس، می‌توان «شاهنامه / شاهنامه»های دیگری نیز یافت و بر کارنامه شاهنامه‌پردازی در ایران و سرزمین‌های زیر نفوذ فرهنگ ایرانی و زبان فارسی افزود.
در این مقاله چهار شاهنامه از قرن‌های ششم و هفتم هجری که ناشناخته مانده یا به آنها کمتر توجه شده معرفی شده است.

۱. شاهنامج فی تاریخ الفرس

دستورالمنجمین کتابی است به زبان عربی درباره تاریخ بشر از حضرت آدم (ع) تا زمان تألیف اثر، در مسائل نجومی که مؤلفی ناشناس آن را احتمالاً در حدود سال ۵۵۶ نوشته است (درباره این کتاب و برخی مطالب و منقولات آن ← قزوینی ۱، ج ۸، ص ۱۱۰-۱۴۳؛ قزوینی ۲، ج ۴،

(۱) به نظر بعضی محققان، ابوعلی محمد بن احمد بلخی همان ابوالمؤید بلخی است و نباید آنها را دو شخص جداگانه انگاشت. برای این نظر و نقد آن ← بیرونی، ص ۵۹۴ (تعلیقات)؛ خالقی مطلق ۱، ص ۱۰۷۷؛ خالقی مطلق ۲، ص ۱۵۶؛ خطیبی، ص ۳۳؛ میرافضلی، ص ۱۸۷.

ص ۷۳-۱۲۰ و ۱۳۶-۱۳۸). مؤلف جزو منابعی که جدول‌های تاریخی خود را از آنها نقل کرده از اثری با نام شاهنامج فی تاریخ الفرس نام برده است (← قزوینی ۱، ج ۸، ص ۱۱۵). او دو بار دیگر نیز به این مأخذ اشاره کرده: بار نخست طبق گزارشی درباره منوچهر که نوشته است:

منوچهرُ یُقَالُ هُوَ مَنْوُشْجَهْرُ... وَ یُقَالُ قَتَلَهُ اَفْرَاسِيَابُ وَ یُقَالُ اِنْ مَنْوُجَهْرَ قَتَلَ اَفْرَاسِيَابَ وَ مَلِكٌ بَعْدَهُ وَ مِنْ الْمَشْهُورِ فِی الشَّاهِ نَامَج اِنْ اَفْرَاسِيَابَ بَقِيَ اِلَى زَمَانٍ کِیْسَخِرَ (کذا) بَنَ سِیَاوَشَ فَقَتَلَهُ کِیْسَخِرُ (کذا). (← قزوینی ۲، ج ۴، ص ۱۱۳)

بار دوم در تعریف اشکانیان: «الاشکانیة و ملوک الطوائف، قال ابن جریر مُدَّةُ ملوک الطوائف ۲۶۰ و قیل... و قیل فِی الشَّاهِ نَامَج ۴۱۲ منها مُدَّةُ الاشکانیة (کذا بعینه) و فِی التَّوَارِیخِ لِحِمْرَةَ الاصفهانی فِی مُدَّةِ الاشغانیة ۳۴۴ و فِی رِوَایَةِ اُخْرَى ۴۶۳». (← همان)

شادروان علامه قزوینی، که دستورالمنجمین را نخستین بار در یادداشت‌های خود معرفی کرده و با دقت خاص خویش متوجه اهمیت اشاره آن به شاهنامج شده‌اند، نوشته‌اند:

ما ندانستیم مقصود وی ازین «شاهنامج فی تاریخ الفرس» که دو مرتبه دیگر... نام آن را برده است کدام شاهنامه بوده است: شاهنامه ابوالمؤید بلخی... یا شاهنامه ابوعلی محمد بن احمد بلخی... یا شاهنامه‌ای که ثعالبی در کتاب عُرُؤُ اخبار ملوک الفرس و سیرهم در دو موضع... نام آن را بدون ذکر نام مؤلف برده... یا شاهنامه نثری که به فرمان ابومنصور محمد بن عبدالرزاق طوسی حاکم طوس در حدود سنه ۳۴۶ جمع کرده‌اند... در هر صورت قریب به یقین است که مقصود مؤلف دستورالمنجمین شاهنامه فردوسی نباید باشد چه در ورق ۲۵۹ b از «شاهنامج» نقل می‌کند که مدت سلطنت ملوک الطوائف که از جمله ایشان اشکانیان بودند چهارصد و یازده [کذا] سال بوده است و حال آنکه در شاهنامه فردوسی مدت سلطنت اشکانیان را دویست سال ذکر کرده است... پس مقصود مؤلف دستورالمنجمین لابد شاهنامه دیگری بوده است غیر شاهنامه فردوسی ولی کدام شاهنامه؟ و چه مفید می‌بود اگر معلوم می‌شد که در حدود سنه ۵۰۰ هجری که سال تألیف دستورالمنجمین است چه شاهنامه دیگری غیر از شاهنامه فردوسی موجود بوده که مؤلف آن را به کار برده بوده است. (قزوینی ۱، ج ۸، ص ۱۱۵-۱۱۶، زیرنویس)

به رغم توجه هوشیارانه علامه قزوینی به شاهنامج مذکور در دستورالمنجمین، هیچ‌یک از کسانی که در آثار مکتوب خویش از شاهنامه‌های منشور یا منظوم در تاریخ ادب حماسی ایران سخن گفته‌اند به این شاهنامه کمترین اشاره‌ای نکرده‌اند و این نکته مهم

در لابه‌لای انبوه یادداشت‌های علامه قزوینی به نوعی گم شده است. لذا شایسته است، با طرح دوباره آن، درباره این پرسش بحث شود که منظور از «شاهنام فی تاریخ الفرس» که در اواسط قرن ششم موجود بوده و مؤلف گمنام دستورالمنجمین از آن بهره جسته کدام یک از شاهنامه‌های منظوم یا منثور است؟

تحقیق در این باب را از استنباط علامه قزوینی آغاز کنیم که نوشته‌اند فردوسی مدت فرمانروائی اشکانیان را حدوداً دویست سال ذکر کرده است:

چو بر تختشان شاد بنشانند ملوک طوایف همی خواندند

از این‌گونه بگذشت سالی دویست تو گفتی که اندر زمین شاه نیست

(فردوسی، ج ۲، ص ۳۴۳، ب ۷۰-۷۱)

و این با ۴۱۲ سال منقول از شاهنامج^۲ در دستورالمنجمین مطابقت ندارد. پس شاهنامج فی تاریخ الفرس نمی‌تواند شاهنامه فردوسی باشد. از سوی دیگر، ابوریحان بیرونی، در آثارالباقیه، نام و سال‌های فرمانروائی اشکانیان را به نقل از شاهنامه ابومنصوری در جدولی به دست داده که، در آن، مجموع سنوات حکومت اشکانیان ۲۶۶ سال آمده است (← بیرونی، ص ۱۴۲-۱۴۳). لذا شاهنامه یادشده در دستورالمنجمین شاهنامه منثور ابومنصوری نیز نیست. این نکته را نیز باید یادآور شد که، در جنب تفاوت مدت فرمانروائی اشکانیان در شاهنامج فی تاریخ الفرس با دو شاهنامه ابومنصوری و فردوسی، مسئله کشته شدن افراسیاب به دست کیخسرو در این متن با گزارش شاهنامه فردوسی و احتمالاً منبع آن، شاهنامه ابومنصوری مطابقت دارد و این البته روایت مشهوری است که در منابع دیگر هم دیده می‌شود. اما در شماری از مآخذ، افراسیاب پیش از روزگار کیخسرو و در دوره منوچهر یا زاب/زو کشته شده است. (← صدیقیان، ص ۳۲۹-۳۳۰)

در سنت داستانی و حماسه‌پردازي ایران، تا اواسط قرن ششم (زمان تألیف دستورالمنجمین) چند اثر به نام شاهنامه معروف بوده است: شاهنامه مسعودی مروزی، شاهنامه ابوالمؤید بلخی، احتمالاً شاهنامه ابوعلی بلخی، شاهنامه ابومنصوری و شاهنامه فردوسی. با کنار

(۲) عدد ۴۱۲ برای سال‌های حکومت اشکانیان در منابع مهم پس از اسلام دیده نمی‌شود و گویا منحصر به شاهنامج فی تاریخ الفرس است و باید بر تفاوت‌های سنوات فرمانروائی اشکانیان در گزارش‌های مورخان اسلامی افزوده شود. برای روایت‌های منابع تاریخی در این باره ← مشکور، ص ۱۴۹-۱۷۲.

گذاشتن دو شاهنامه ابومنصوری و فردوسی به قرینه تفاوت سال‌های فرمانروایی اشکانیان در آنها با شاهنامج فی تاریخ الفرس، به احتمال قوی مراد از شاهنامج مستند دستورالمنجمین یکی از آن سه شاهنامه دیگر بوده اما، در نبود متن آنها، تعیین قطعی اینکه مقصود کدام شاهنامه است میسر نیست و، فقط به دو قرینه آن هم با نهایت احتیاط، می‌توان حدس زد که شاید منظور شاهنامه ابوالمؤید بلخی بوده باشد. قرینه نخست اینکه در تاریخ بلعی این شاهنامه به صفت «بزرگ» متصف شده (بلعی، ص ۹۰) لذا مفصل بوده و تصوّر اینکه سال‌های حکومت اشکانیان در آن آمده باشد و مستند مؤلف دستورالمنجمین شده باشد محتمل است. دیگر آنکه، در قیاس با منظومه مسعودی مروزی و شاهنامه ابوعلی بلخی، اثر ابوالمؤید بلخی هم مشهورتر بوده و در متونی همچون ترجمه تاریخ طبری (تاریخ بلعی)، تاریخ سیستان، قابوس‌نامه، نزهت‌نامه علایی، مجمل‌التواریخ، تاریخ طبرستان، و سوانح‌الافکار رشیدی به آن اشاره شده (برای این اشارات - میرافضلی، ص ۱۸۶) و هم به دلیل یادکرد خواجه رشیدالدین فضل‌الله همدانی از آن در سوانح رشیدی (در این باره - تقی‌زاده ۲، ص ۲۶۱ یادداشت آقای پژمان فیروزیخس) ظاهراً تا اوایل قرن هشتم هنوز موجود و زنده بوده در حالی که منظومه مسعودی مروزی در اوایل قرن ششم احتمالاً در دسترس نبوده است. (تقی‌زاده ۱، ص ۷۵، زیرنویس ۵)

اگر این استنباط را پذیرفتنی بشماریم که شاید مراد از شاهنامج فی تاریخ الفرس در دستورالمنجمین شاهنامه بزرگ ابوالمؤید بلخی بوده باشد سه نکته تازه درباره این شاهنامه مفقود به دست می‌آید:

- این کتاب را غیر از شاهنامه بزرگ، احتمالاً شاهنامه در تاریخ ایران / ایرانیان (شاهنامج فی تاریخ الفرس) نیز می‌خواندند.

- سرانجام افراسیاب (کشته شدن او به دست کیخسرو) در این شاهنامه نیز همسان گزارش مشهور شاهنامه فردوسی بوده است.

- مدت حکومت اشکانیان در آن ۴۱۲ سال و متفاوت با روایت‌های دیگر مآخذ مهم عصر اسلامی بوده است. ذکر این مدت، چنانکه یاد کردیم، گویا در همین شاهنامه در تاریخ ایران / ایرانیان (شاید شاهنامه ابوالمؤیدی) آمده است.

- نکته در خور ذکر دیگر اینکه تقریباً در همه متون عربی اسم شاهنامه با «ال» در آغاز

آن به صورتِ شاهنامه آمده و گونه‌ی شاه‌نامج در دستورالمنجمین که در واقع معرّبِ شکلِ کهنِ تر شاه‌نامگ (به قیاسِ خدای‌نامگ) است وجهِ بسیار نادری است و نگارنده آن را در منبعِ دیگر ندیده است.

۲. شاهنامه مجدالدین ابوالمظفر بسوی

ابوالفضل کمال‌الدین عبدالرزاق بن احمد بن محمد بن ابی‌المعالی شیبانی معروف به ابن فوطی (محرّم ۴۲۲ بغداد- ۷۲۳ بغداد)، مورّخ، ادیب و کاتبِ ایرانی تبار (مروزی)، اثرِ نامداری دارد به نامِ مَجْمَعُ الْأَدَابِ فِي مُعْجَمِ الْأَلْقَابِ که ظاهراً خلاصه شده اثرِ بزرگِ پنجاه جلدی اوست. این کتاب گزارش احوالِ شماری از بزرگان علم و سیاست از پیش از اسلام تا زمانِ زندگیِ مؤلف است در جغرافیای مناطق بس گسترده‌ای شامل ماوراءالنهر و هند و ایران تا اندلس. فوطی، در آن، علاوه بر بهره‌گیری از منابعِ پیشین (حدود ۲۳۰ مأخذ) برای نقلِ اخبارِ گذشتگان، اطلاعاتِ سودمندی درباره‌ی معاصران خویش نقل کرده که بسیاری از آنان (۵۳۸ تن) را دیده و با آنان گفت‌وگو کرده است. در مواردی، گزارشِ ابن فوطی درباره‌ی رجالِ مأخوذِ واحد است (برای آگاهی بیشتر درباره‌ی ابن فوطی و مجمع‌الآداب و دیگر آثار او- رحیم‌لو، ص ۴۲۲-۴۲۷؛ میزوکامی، ص ۲۰-۴۳). بر همین اساس، مجمع‌الآداب یکی از منابعِ ارزشمندِ رجالی و کتاب‌شناسی به شمار می‌آید که، با بررسیِ دقیقِ آن، می‌توان نکاتِ تازه و مفیدی درباره‌ی شخصیت‌ها و آثارِ مربوط به فرهنگ و ادب ایران یافت. این منبعِ مهم، چون به زبانِ عربی و مفصل (شاملِ معرفیِ ۵۹۲۱ تن) است کمتر توجه محققانِ تاریخِ ادبیاتِ ایران را جلب کرده است. تا آنجایی که نگارنده بررسی کرده، ابن فوطی در این منبعِ دایرة‌المعارف‌گونه، از سه شاهنامه در قرن هفتم سخن گفته که از آنها جز یکی، آن هم اخیراً، تاکنون چندان شناخته شده نبوده و در تحقیقاتِ مربوط به سابقه و سیرِ شاهنامه‌پردازی نام برده نشده است.

اثرِ مقدّم به لحاظِ تاریخِ نظمِ شاهنامه مجدالدین ابوالمظفر بسوی است. ابن فوطی، ذیل نامِ مجدالدین ابوالمظفر بهزاد بن بدل بن اسماعیل البسوی الشاعر التّندیم، آورده است:

كَانَ شَيْخًا مَهِيْبَ الصُّوْرَةِ حَسَنَ الشَّيْبَةِ جَمِيْلَ الْمُتَلَقَّى مَلِيْحَ النُّظْمِ بِالْفَارْسِيَةِ أَقَامَ بِبَغْدَادَ مَدَّةً فِي

خدمة الملك شهاب‌الدین سلیمان‌شاه بن بُرجم الایواقی نَظَّمَ کتابَ شاهنامه و ذیلَ علیه و لَمَّا أُخِذَتْ بَغدَادُ سَلِمَ مَعَ مَنْ سَلِمَ وَ اسْتَوَظَنَ مِراغَه وَ کانَ یَتَرَدَّدُ اِلی حَضْرَتِ مولانا السعید نصیرالدین وَ کانَ کَثِیرَ المَحْفُوظِ، کَتَبْتُ عَنْه وَ تَوَفَّی بِمِراغَه سَنَةِ سِتِّ وَ سَتِّینَ وَ سَتَمائِه وَ بَسُوئِ الَّتِی یُنَسَّبُ اِلَیْها مِنْ اَعْمَالِ مِراغَه مِمَّا یَلِی [أَشْتُرًا]. (ابن فُوطی، ج ۴، ص ۴۱۱)

بر اساس این گزارش، مجدالدین ابوالمظفر بسوی پیری پُر اُبَهت و خوش سیمای دارای محاسن زیبا بود و شعر فارسی شیرین می‌سرود. وی مدتی در بغداد در خدمت شهاب‌الدین سلیمان شاه بن بُرجم بود و شاهنامه را به نظم کشید و ذیلی بر آن افزود؛ به هنگام فتح بغداد زنده ماند و در مراغه اقامت گزید و با خواجه نصیرالدین حشرو نشر داشت. مجدالدین محفوظات بسیاری داشت و ابن فُوطی می‌گوید که سخنانی از او یادداشت کرده بود. وی، به سال ۶۶۶، در مراغه درگذشت و «بسوی» که او بدان‌جا منسوب است از نواحی اطرافِ مراغه است.

در حدّ جست‌وجوهای نگارنده، مجدالدین ابوالمظفر بسوی و شاهنامه او فقط در الذریعة آقابزرگ طهرانی و، با استفاده از آن، در فهرستواره کتاب‌های فارسی به کوتاهی معرفی شده است (← آقابزرگ الطهرانی، ج ۳/۹، ص ۲۲۰؛ منزوی ۳، ص ۹۹۸). مطالب الذریعة دقیقاً برگرفته از مجمع‌الآداب ابن فُوطی است. در نقل آنها در فهرستواره کتاب‌های فارسی سهوی روی داده و آمده است که مجدالدین «شاهنامه خود را پس از گشودن بغداد در ۶۵۶ هـ ق سروده» که درست نیست و در متن عربی مجمع‌الآداب تاریخ سقوط بغداد پس از تاریخ نظم شاهنامه مجدالدین گزارش شده است.

در تحلیل گزارش مختصر ابن فُوطی که منحصر به اثر اوست و ظاهراً در منبع دیگری نیامده، شایسته است، با مداقه بیشتری به چند نکته به شرح زیر توجه شود:

□ مجدالدین ابوالمظفر اهلِ بسوی بوده که به تصریح خود او و گزارش معجم‌البلدان «شهرکی در اوایل آذربایجان میان اشنو و مراغه» (یاقوت، ج ۱، ص ۶۲۶) بوده است. پس این ادیب ایرانی و آذربایجانی بوده و، به گزارش ابن فُوطی، شعر فارسی با ملاحی می‌سروده است.

□ مجدالدین ابوالمظفر بسوی مدتی در بغداد در خدمت شهاب‌الدین سلیمان شاه بن بُرجم ایواقی بوده است. کامل‌ترین اطلاعات درباره او در حواشی علامه قزوینی بر تاریخ

جهانگشای جوینی آمده است (← جوینی، ج ۳، ص ۴۵۳-۴۶۳؛ نیز ← اثیر اومانی، ص ۴۹-۵۴ مقدمه). طبق این تحقیق، سلیمان بن برجم مهتر یکی از قبایل معروف ترکمانان به نام ایوه بود که در حدود کردستان و لرستان اقامت داشتند و نسبت درست نام او هم بر خلاف نوشته ابن فوطی یا ضبط این چاپ از مجمع‌الآداب ایوایی (منسوب به ایوه) است نه ایواقی. نام پدر وی نیز در منابع به صورت‌های برجم، ترجم و پرجم آمده است (← جوینی، ج ۳، ص ۴۵۳؛ اثیر اومانی، ص ۴۷-۴۹ مقدمه). شهاب‌الدین سلیمان حاکم کردستان و پایتختش قلعه بهار یا وهار در سه فرسنگی شمال غربی همدان بوده است. علامه قزوینی نوشته‌اند:

با وجود اینکه موطن اصلی سلیمان‌شاه... در حدود کردستان بوده معلوم نیست بعدها در نتیجه چه وقایعی و در چه تاریخی به دربار خلفا اتصال یافته و اقامتگاه خود را در بغداد گزیده است همین قدر می‌بینیم که تقریباً در مدت بیست ساله اخیر عمر او الی مقتل او در واقعه هایلّه بغداد نام او در عموم کتب تواریخ دائماً در ردیف اعظام امرا بغداد برده می‌شود. (جوینی، ص ۴۵۹)

سلیمان بن برجم، در اواخر خلافت مستعصم، یکی از بزرگان دربار عباسی و یکی از سه رکن خلافت بوده است که، پس از چیرگی هلاکو بر بغداد در سال ۶۵۶، به فرمان او بر دار می‌رود. نکته مهم این است که سلیمان شاه هم خود شاعر بوده و رباعیاتی به نام او در منابع آمده و هم به اهل فضل و ادب عنایت داشته و اثیر اومانی مدّتی شاعر دربار کوچک او بوده است (در این باره ← جوینی، ج ۳، ص ۴۶۱-۴۶۲؛ اثیر اومانی، ص ۲۴-۲۸ و ۵۱-۵۴ مقدمه). مجدالدین ابوالمظفر بسوی نیز به همین جهت بود که در بغداد به محضر او پیوست و شاهنامه خود را سرود.

□ سلیمان بن برجم ظاهراً از سال ۶۴۳ هـ به بغداد آمد (← اثیر اومانی، ص ۵۰ مقدمه) و در سال ۶۵۶ کشته شد. بر این اساس، مدّت حضور مجدالدین ابوالمظفر بسوی در نزد او و سرودن شاهنامه در بغداد در همین فاصله زمانی (۶۴۳-۶۵۶) بوده است.

□ جمله «نظم کتاب شاهنامه» در نوشته ابن فوطی بسیار مهم و نیازمند بحث است چون او، در جای دیگر (← شاهنامه ابوالفضل بُنجیر کازرونی در ادامه مقاله)، عین این جمله را دوباره به کار برده و مرادش از «کتاب شاهنامه» شاهنامه فردوسی بوده است. پس، در اینجا نیز، اثر فردوسی را در نظر داشته و از این رو، به احتمال قریب به یقین، باید از نوشته او چنین

دریافت که مجدالدین ابوالمظفر بسوی همچون ابوالفضل بُنجیر کازرونی داستان‌های شاهنامه فردوسی را مجدداً برای سلیمان بن برجم به نظم درآورده است. چنانکه می‌دانیم رسم غالب در سنت سرودن روایات پهلوانی ایران این بوده است که شاعران شناخته‌شده همچون اسدی طوسی یا ناظم‌انگمنام پس از فردوسی، داستان‌هایی را که در شاهنامه نبود، به صورت منظومه‌های پهلوانی مستقل (نمونه‌اش: گرشپ‌نامه) یا روایت‌های کوتاه به نظم می‌کشیده‌اند که برخی از نوع اخیر در دستنویس‌های شاهنامه به نام فردوسی افزوده شده است (مثلاً داستان کشتن رستم پیل سپید را). جالب توجه آنکه شماری از ناظم‌ان داستان‌هایی را نیز بازسرایی کرده‌اند که در شاهنامه فردوسی آمده و حکیم طوس طبعاً به بهترین شیوه آنها را جامه نظم پوشانیده است. برای نمونه، گوینده‌ای به نام عطایی (احتمالاً از قرن دهم) داستان مشهور «بیژن و منیژه» را، با اقتباس بسیاری از ابیات شاهنامه فردوسی دوباره به نظم کشیده است (← هفت منظومه حماسی، ص ۲۷-۱۳۴). دو داستان «دژگشودن رستم در نوجوانی» و «نبرد او با کُک کوهزاد» نیز که هیچ‌یک از آنها در اصل سروده فردوسی نیست، دوبار به نظم درآمده است (← همان، ص ۱۶۴). علی‌اکبرخان نفر متخلص به «انجم»، به گزارش فارس‌نامه ناصری، «داستان رستم و سهراب» را به خواست ولینعمتش، از نو سروده است (← حسینی فسایی، ج ۲، ص ۱۵۸۳-۱۵۸۵). از دوره معاصر، در دیوان استاد ملک‌الشعراى بهار، مثنوی ناتمام مانده بیست بیتى به نام «داستان رستم و اسفندیار» وجود دارد (← بهار، ج ۲، ص ۱۱۰۲-۱۱۰۳) و گویا آن زنده‌یاد می‌خواسته این داستان را بازسرایی کند.

تفاوت کار مجدالدین بسوی با این دست سروده‌ها آن است که، به گزارش مجمع‌الآداب، وی «کتاب شاهنامه» را برای بار دوم به نظم کشیده و همچون دیگران یک یا چند داستان آن را بازسرایی کرده است. متأسفانه، تا به امروز، نشانی از متن این شاهنامه به دست نیامده و دقیقاً نمی‌توان درباره محتوای آن سخن گفت اما شاید از جهتی بتوان کار او را، در مجموع، با کار کسانی همچون زجاجی، سراینده قرن هفتم و معاصر مجدالدین بسوی، مقایسه کرد که در همایون‌نامه، مناسب موضوع و روند روایات منظومه‌اش، تاریخ ملی ایران را از دوره گیومرث تا یزدگرد سوم ساسانی البته به اختصار و در چند صد بیت دوباره به نظم روایت کرده و هرچند این کار را پس از سخن «فردوسی بی‌نظیر» بهوده و فقط

به اقتضای موضوع منظومه شمرده است (← زجاجی، ج ۲، ص ۹۶۶-۱۰۲۸). آیا می‌توان احتمال داد که شاهنامه مجدالدین بسوی نیز تنهاگزارشی کلی از اخبار و کارهای شهریاران داستانی و تاریخی ایران پیش از اسلام بوده باشد و مجدالدین به جزئیات و تفصیل داستان‌های حماسی آن‌گونه که در شاهنامه آمده نپرداخته باشد؟

□ عبارت «و ذِیْلَ عَلَیْهِ» در عبارت «نُظِمَ کِتَابَ شاهنامه و ذِیْلَ عَلَیْهِ» نشان می‌دهد که مجدالدین بسوی، پس از بازسرایی داستان‌های شاهنامه فردوسی، ذیلی نیز بر روایات آن افزوده است و این پیوست احتمالاً گزارشی منظوم رویدادهای زمان او یا، به احتمال قوی‌تر، حوادث تاریخی پس از روایات شاهنامه یعنی از آغاز عصر اسلامی تا روزگار خود مجدالدین (اواسط قرن هفتم) بوده است. شیوه به نظم کشیدن وقایع تاریخی پس از داستان‌های شاهنامه در عصر اسلامی را در چند منظومه دیگر نیز می‌بینیم که همایون‌نامه زجاجی و ظفرنامه حمدالله مستوفی از معروف‌ترین آنها هستند.

□ ایرانی بودن و فارسی‌سرایی مجدالدین بسوی همچنین ایرانی بودن و فارسی‌گویی و شاعرپروری سلیمان بن برجم و نام و موضوع کتاب (شاهنامه) تردیدی بر جای نمی‌گذارد که متن و ذیل آن به نظم فارسی بوده و این، از منظر دامنه نفوذ و تأثیر زبان فارسی و فرهنگ ایرانی، بسیار مهم است که در مرکز خلافت عباسی (بغداد) و مهد زبان و ادبیات عربی در اواسط قرن هفتم، شاهنامه (روایت‌های ملی-پهلوانی ایران باستان) به زبان فارسی مجدداً سروده شده باشد.

□ اینکه ادیبی آذربایجانی، طی سال‌های ۶۴۳-۶۵۶، در بغداد به تجدید نظم حماسه ملی ایران دست زده یکی از کهن‌ترین شواهد توجه دانشوران آذربایجان به شاهنامه فردوسی و گواه استوار دیگری بر جایگاه والای فردوسی و اثر سترگ او در تاریخ ادبی و فرهنگی این پاره از ایران زمین است. درباره اهمیت و اعتبار معرفی مجدالدین ابوالمظفر بسوی آذربایجانی (وفات: ۶۶۶) و شاهنامه او در مجمع‌الآداب، شایسته است به این نکته توجه شود که از جهت ارتباط نزدیک ابن قوطی با ایران به‌ویژه آذربایجان، اثر او منبع سودمندی برای آگاهی درباره حیات فکری و فرهنگی این سرزمین در آن روزگار شمرده می‌شود. (← رحیم‌لو، ص ۴۲۵)

۳. شاهنامه ابوالفضل بُنجیر کازرونی

ابن فوطی در معرفي القانع ابوالفضل احمد بن بنجیر الکازرونی، نزیل الرّوم آورده است:
نَظَمَ كِتَابَ شَاهَنَامِهِ مِنْ أَوَّلِهَا إِلَى آخِرِهَا وَ تَخَلَّصَ فِي آخِرِ تَرْجُمَةٍ كُلِّ سُلْطَانٍ بِذِكْرِ هَلَاكِهِ وَ
مَدْحِهِ وَ عَرَضَهَا فِي الْحَضْرَةِ سَنَةِ سِتِّينَ وَ سِتِّمِائَةِ وَ قُرِّرَتْ لَهُ الْمَشَاهِرَةُ الْوَافِيَةُ وَ الْجَامِكِيَّةُ
الْوَافِرَةُ وَ رَأَيْتُ هَذِهِ النُّسخَةَ فِي ثَلَاثِ مَجْلَدَاتٍ قَطَعَ الْيَصْفَ وَ قَدْ صَوَّرَهَا وَ هِيَ بِخَزَانَةِ كُتُبِ
الرَّصَدِ وَ مِنْ أَيْبَاتِهَا وَ قَدْ غَيَّرَهَا وَزَنَ شَاهَنَامَهُ:

تا جهان بادا هلاکو شاهباد تاجور خورشید و لشمث^۳ [کذا] ماه باد
(ابن فوطی، ج ۳، ص ۳۱۷)

نخستین بار شفیعی کدکنی (ص ۱۷-۲۱) به شاهنامه بُنجیر کازرونی در مجمع‌الآداب توجه کرده (← شفیعی کدکنی، ص ۱۷-۲۱) و اظهار نظر کرده که، از این گزارش منفرد-که غیر از مجمع‌الآداب در جای دیگری نیست- دانسته می‌شود ابوالفضل احمد بن بُنجیر کازرونی متخلص به «قانع» که در روم (آسیای صغیر) اقامت داشت داستان‌های شاهنامه فردوسی را برای بار دوم از آغاز تا پایان و در بحری دیگر (رمل به جای مقارب) به نظم کشیده و در پایان هر پادشاهی به ستایش هلاکو پرداخته بوده است.

قانع این شاهنامه را در سال ۶۶۰ به دربار هلاکو تقدیم کرد و از قبل آن مشاھر و جامگی فراوان یافت. نگارگران نسخه‌ای از این منظومه را مصور کرده بودند و ابن فوطی این نسخه را در سه جلد و به قطع نصف در کتابخانه رصدخانه مراغه دیده بود. شفیعی کدکنی تاریخ آغاز نظم این اثر را حدود سال ۶۵۰ حدس زده و احتمال داده که شاید ضبط مصراع دوم بیت در مجمع‌الآداب این‌گونه باشد: تاج او خورشید و تختش ماه باد. (← شفیعی کدکنی، ص ۲۰ و ۲۱)

چون شفیعی کدکنی به طور مستقل دربارهٔ این شاهنامه بحث کرده است نگارنده به تکرار مطالب نیازی نمی‌بیند و فقط چند نکته را یادآور می‌شود. یکی آنکه ابوالفضل بُنجیر کازرونی «قانع»، همچون مجدالدین بسوی و تقریباً همزمان با او در اواسط قرن هفتم، بار دیگر داستان‌های شاهنامه فردوسی را از آغاز تا پایان به نظم کشید و جالب آنکه

۳) احتمال قوی‌تر (بدون دستکاری پیشنهادی شفیعی کدکنی که تاجور خورشید = خورشید تاج، آن که خورشید تاج اوست و، به قیاس آن، حشمت‌ماه = ماه حشمت، آن که ماه از حشمت و چاکران و خدمتکاران اوست، بعید می‌نماید) این است که لشمث مصحف حشمت باشد.

آن را به کسی (هلاکو) تقدیم کرد که، چهار سال پیش از پایان این کار، سلیمان بن برجم، مخدوم مجدالدین بسوی، دیگر بازسراینده شاهنامه فردوسی، را کشته بود و این اتفاق عجیبی است که دو بازسرایی شاهنامه فردوسی به نام کسانی بوده که یکی (هلاکو) کشنده آن دیگری (سلیمان بن برجم) است. افزون بر این، احساس نیاز یا ضرورت بازسرایی روایات شاهنامه، در حدود سال ۶۵۰ (اواسط قرن هفتم) در عین وجود متن خود شاهکار فردوسی، نکته تأمل برانگیزی است. ضمناً گزارش ابن فوطی درباره شاهنامه بُنجیر کازرونی دقیق‌تر و مفصل‌تر از اطلاعاتی است که در باب شاهنامه مجدالدین بسوی آورده است و از اینجا معلوم می‌گردد که کار بُنجیر کازرونی هم، شامل سراسر شاهنامه (به تعبیر ابن فوطی: مِنْ أَوَّلِهَا إِلَى آخِرِهَا) و هم، نسبتاً پر حجم (سه مجلد در قطع نصف) بوده است. دیگر آنکه، پس از شاهنامه فردوسی، منظومه‌هایی که به تقلید از آن در مایه مذهبی، پهلوانی، یا تاریخی سروده شده، به تأثیر وزن حماسه ملی ایران، عموماً در بحر متقارب است و اینکه بُنجیر کازرونی شاهنامه را دروزنی دیگر (بحر رمل) باز سروده از استثنای معدود در این باب است. نمونه‌های معروف دیگر بازسرایی شاهنامه فردوسی به وزنی در بحر دیگر یکی شهنامه سلجوق سروده انسی در ۷۵۸ به وزن هجایی (← شفعی کدکنی ۲، ص ۵۱۹-۵۲۸) و دیگر منظومه کتب معجزات یا شاهنامه حیرتی سروده ۹۵۳ است که در بحر هزج به نظم درآمده است.

سرانجام آنکه شاهنامه بُنجیر کازرونی، چنانکه یاد شد، به نام هلاکو سروده و در سال ۶۶۰ به او تقدیم و در ازاء آن صله گرانی عطا شده است که تأثیر زود هنگام و عمیق فرهنگ ایران و شاهنامه را در شخصیت این خان مغول نشان می‌دهد. البته درگرایش هلاکو به شاهنامه فردوسی و نواختن بازسراینده آن نباید نقش ایرانیانی همچون امیر سیف‌الدین بیتچکی، وزیر او تا سال ۶۶۱ هـ، و شمس‌الدین محمد جوینی برادر عطا ملک جوینی وزیر دیگر او از آن سال به بعد و خواجه نصیرالدین طوسی را نادیده گرفت.

مصور شدن شاهنامه بُنجیر کازرونی نیز، که احتمالاً به فرمان هلاکو بوده، درخور توجه است زیرا طبق اسناد موجود قدیم‌ترین دست‌نویس مصور شاهنامه نسخه بزرگ ایلخانی (فراهم آمده سال ۷۱۰) است که متأسفانه عتیقه‌فروشی به نام دموت نگاره‌های آن را

جدا کرده و فروخته و به همین مناسبت نسخه به شاهنامه دموت معروف شده است (برای آگاهی از مشخصات این نسخه حسینی، سیدمحمد). پس از آن دو، نسخه تویقاپوسرای (سال ۷۳۱) و لنینگراد (سال ۷۳۳) کهن‌ترین دست‌نویس‌های مصور شناخته شده شاهنامه‌اند و، از این رو، احتمالاً برپایه مدارک و نسخ شناخته شده، تاریخ مصور شدن شاهنامه بُنجیر کازرونی مقدم بر نسخ شناخته شده متن شاهنامه فردوسی است.^۴

۴. شاهنامه کمال‌الدین احمد بکری زنجانی

شاهنامه دیگر، که در محدوده جست‌وجوهای نگارنده، یگانه مأخذ معرفتی آن مجمع‌الآداب است ذیل نام کمال‌الدین ابوالطیب و ابوالفضائل احمد بن بدیع‌الدین ابی‌بکر بن عبدالله الغفار البکری الزنجانی دیده می‌شود. ابن فوطی درباره او نوشته است:

من أعيان الأدباء البلغاء الفصحاء صاحب النظم و الثمر باللغتين العربية الدرية و الفارسية الدرية، رأيته و اجتمعت بخدمته و كتبت عنه بمراغه و تبريز و بغداد و نظم احوال ملوك الترك في شاهنامه نظمها باسم السلطان الاعظم غازان محمود بن السلطان ارغون و سمع ببغداد على شيوخنا و لما توجهت العساكر الى جيلان سنة ست و سبع مائة كان في جملتهم و لم نسمع له بخبر ولا أثر. (ابن فوطی، ج ۴، ص ۹۹)

چنانکه ملاحظه می‌شود، احمد بن بدیع‌الدین ابی‌بکر بن عبدالغفار بکری زنجانی اخبار فرمانروایان ترک را در شاهنامه‌ای به نظم کشیده و آن را به نام غازان محمود بن ارغون کرده بود. ابن فوطی او را دیده و ادیبی گشاده‌زبان و صاحب آثاری به نظم و نثر در هر دو زبان عربی و فارسی معرفی کرده است. کمال‌الدین احمد بکری زنجانی، در سال ۷۰۶، همراه لشکریان به گیلان می‌رود و، پس از آن، نام و نشانی از او پیدا نشده است. نکته‌هایی که در تحلیل معرفتی بسیار کوتاه ابن فوطی باید به آنها توجه نمود به شرح زیر است:

(۴) شواهدی هست که نشان می‌دهد نگارگران ایرانی داستان‌های شاهنامه را قرن‌ها پیش از قرن هشتم به تصویر کشیده‌اند و احتمالاً نسخه‌های مصوری در قرن‌های پنجم تا هفتم وجود داشته است، اما قدیم‌ترین دست‌نویس‌های شناخته شده شاهنامه که به دست ما رسیده (فلورانس ۶۱۴، لندن ۶۷۵ و سن ژوزف) مصور نیستند.

□ عنوان «شاهنامه»، در اینجا بر خلاف سه رقم دیگر، در معنای کلی و عام آنکه پس از شاهنامه فردوسی متداول شده به کار رفته است و مراد از آن تاریخ یا مجموعه کارها و رویدادهاست. فی‌المثل مراد از «شاهنامه ملوک ترک» «تاریخ یا گزارش احوال و اخبار فرمانروایان ترک» است.

□ غازان محمود بن ارغون (۶۷۰-۷۰۳)، که «شاهنامه ملوک ترک» به نام او سروده شده هفتمین ایلخان مغول بود که به سال ۶۹۴ در تبریز بر تخت نشست. او، در همان سال آغاز فرمانروایی، به اسلام گروید و روزگار حکمرانی وی (۶۹۴-۷۰۳) را عصر زرین ایلخانان دانسته‌اند. غازان خان خردمند و دادگر بود و به اهل علم و ادب و فقیهان توجه خاص داشت. نوشته‌اند خود او با چند زبان و هنر و صنعت آشنا بود. (← بویل، ص ۳۷۲؛ تهامی، ج ۲، ص ۱۵۷۳؛ رجب‌زاده، ص ۶۷۰-۶۷۶؛ موسوی، ص ۷۰۵)

تاریخ نظم شاهنامه ملوک ترک بکری زنجانی، با توجه به دوره فرمانروایی غازان خان، بین سال‌های (۶۹۴-۷۰۳) بوده است.

□ در دوره ایلخانان، چهار منظومه معروف تاریخی به نظم درآمده است: شاهنامه/تاریخ منظوم مغول اثر شمس‌الدین کاشانی، به فرمان غازان خان؛ ظفرنامه حمدالله مستوفی در هفتاد و پنج هزار بیت به سال ۷۳۵ به نام غیاث‌الدین وزیر سلطان ابوسعید بهادرخان؛ شاهشاه‌نامه یا چنگیزنامه/شهنامه چنگیزی سروده احمد تبریزی در هجده هزار بیت به سال (۷۳۸) و به نام سلطان ابوسعید بهادرخان؛ غازان‌نامه نورالدین اژدری به نام سلطان اویس جلایری، به سال ۷۶۳، در ۸۷۰۹ بیت (درباره این آثار ← مرتضوی، ص ۳۸۰-۳۸۱، ۵۵۷-۵۶۲ و ۵۹۰-۶۲۵). از این میان، دو اثر، «شاهنامه» یا «شهنامه» در همان معنای عام خوانده شده که، افزون بر نام، به لحاظ موضوع (پرداختن به تاریخ ترکان و مغولان)، مشابه شاهنامه کمال‌الدین احمد بکری زنجانی‌اند. دست‌نویس یا متن مصحح این چهار منظومه موجود است؛ اما تاکنون نسخه‌ای از شاهنامه ملوک ترک زنجانی شناسایی نشده حتی، در مهم‌ترین تحقیقات مربوط به مسائل عصر ایلخانان، نام این منظومه از توجه پژوهندگان دور مانده است. نگارنده نیز، چنانکه اشاره شد، به رغم بررسی‌های فراوان، غیر از معرّفی مختصر مجمع‌الآداب اشاره یا اطلاعی درباره سراینده این شاهنامه (کمال‌الدین احمد بکری زنجانی) و اثر یا آثار او نیافته است.

□ نکته مهم و جالب دیگر علاقه و اهتمام غازان خان به تدوین تاریخ مغول در قالب نظم و به شیوه شاهنامه فردوسی است. غیر از شاهنامه بکری زنجانی که برای او سروده شده، به گزارش شمس الدین کاشانی ناظم شاهنامه / تاریخ مغول، وی در مجلسی می‌خواهد که تاریخ نیاکانش به شیوه شاهنامه فردوسی به نظم درآید و در اجرای این خواسته است که جامع‌التواریخ به خامه خواجه رشیدالدین فضل‌الله همدانی تألیف و خلاصه‌ای از آن به همت شمس الدین کاشانی سروده می‌شود. (← مرتضوی، ص ۵۹۰-۵۹۵)^۵

نگارنده، ذیل معرفی این چهار شاهنامه که امید است با یافته‌ها و استدراکات پژوهشگران بر آگاهی‌های مربوط به آنها افزوده شود، اهل نظر و تحقیق را به شاهنامه ناشناخته دیگری توجه می‌دهد. اوحدی دقایقی بلینی، در معرفی ترک کشی ایلاقی، در تذکره عرفات‌العاشقین آورده است: «گویند که ترک کوسه که شاهنامه گفته عبارت از اوست» (اوحدی دقایقی بلینی، ج ۲، ص ۸۳۳). راقم این سطور، تا جایی که در مآخذ متعدد بررسی کرده، شاعری به نام «ترک کوسه» نیافته اما ترک کشی ایلاقی از شاعران دوره سامانی است که تقریباً اطلاعی از زندگی او در دست نیست و فقط در معدودی از منابع چند بیت به وی نسبت داده شده است (← بوشهری‌پور، ص ۳۲۵-۳۲۶). بر این اساس، اگر ترک کوسه فعلاً ناشناس همان ترک کشی ایلاقی باشد باید او را از گویندگان قرن چهارم به شمار آورد. اما، در این قرن که اتفاقاً عصر رونق تدوین و نظم شاهنامه‌های منشور و منظوم است شاهنامه‌ای وجود ندارد که بتوان آن را سروده ترک کوسه (کشی ایلاقی) دانست. در هر حال، اگر اشاره عرفات‌العاشقین در خور اعتماد باشد، نشان می‌دهد که، در زمان تألیف این تذکره مفصل (۱۰۲۲-۱۰۴۰)، در مآخذی مکتوب یا گفتاری شفاهی سخن از شاهنامه‌ای سروده شاعری به نام ترک کوسه آمده است که او را همان ترک کشی ایلاقی می‌دانستند.

(۵) ابن فوطی این اطلاع را نیز در اختیار ما گذاشته که مبارزالدین ابوالفتح ملک‌شاه بن مکی بن ملک‌شاه دیلمی احوال غازان خان و حوادث عصر او را نیکو سروده است (← ابن فوطی، ج ۴، ص ۳۲۸). گویا نسخه این منظومه نیز همچون شاهنامه ملوک ترک تاکنون ناشناخته و مفقود مانده است.

منابع

- آقابزرگ الطهرانی، **الذریعة الى تصانیف الشیعة**، الطبعة الثالثة، دارالاضواء، بیروت ۱۴۰۳.
- آیدنلو، سجاد، دفتر خسروان (برگزیده شاهنامه فردوسی)، چاپ دوم، سخن، تهران ۱۳۹۴.
- ابن فوطی شیبانی، کمال‌الدین ابوالفضل، **مجمع الآداب فی معجم الالقاب**، تحقیق محمد الکاظم، وزارة الثقافة و الإرشاد الإسلامی، تهران ۱۴۱۶.
- اثیر اومانی، عبدالله، دیوان، تحقیق و تصحیح امید سروری و عباس بگ جانی، کتابخانه مجلس، تهران ۱۳۹۰.
- اوحدی دقایقی بلیانی، تقی‌الدین، **تذکره عرفات العاشقین و عرصات العارفين**، تصحیح و تحقیق سید محسن ناجی نصرآبادی، اساطیر، تهران ۱۳۸۸.
- بلعمی، ابوعلی محمد، **تاریخ بلعمی**، تصحیح محمدتقی بهار، به کوشش محمدپروین گنابادی، چاپ هفتم، زوار، تهران ۱۳۸۵.
- بوشهری‌پور، هرمز، «ترک کشی ایلاقی»، **دانشنامه زبان و ادب فارسی**، به سرپرستی اسماعیل سعادت، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، تهران ۱۳۸۶، ج ۲، ص ۳۲۵-۳۲۶.
- بویل، ج. آ، «تاریخ دودمانی و سیاسی ایلخانان»، **تاریخ ایران کیمبرج**، گردآورده ج. آ. بویل، ترجمه حسن انوشه، ج ۵، چاپ ششم، امیرکبیر، تهران ۱۳۸۵، ص ۲۸۹-۳۹۵.
- بهار، محمدتقی (ملک‌الشعرا)، **دیوان اشعار**، چاپ چهارم، توس، تهران ۱۳۶۸.
- بیرونی، ابوریحان، آثار باقیه (از مردمان گذشته)، ترجمه و تعلیق پرویز سپیتمان (اذکایی)، نشر نی، تهران ۱۳۹۲.
- تقی‌زاده (۱)، سید حسن، «شاهنامه و فردوسی»، **هزارة فردوسی**، دنیای کتاب، تهران ۱۳۶۲، ص ۴۳-۱۷۵.
- (۲)، فردوسی و شاهنامه او، زیر نظر ایرج افشار، به کوشش پژمان فیروزیخش، توس، تهران ۱۳۹۰.
- تهامی، سید غلامرضا، **فرهنگ اعلام تاریخ اسلام**، شرکت سهامی انتشار، تهران ۱۳۸۶.
- جوینی، علاءالدین عظاملک، **تاریخ جهانگشا**، تصحیح علامه محمد قزوینی، چاپ چهارم، دنیای کتاب، تهران ۱۳۸۵.
- حسینی، سید محمد، **شاهنامه بزرگ ایلخانی (دموت)**، عطار، تهران ۱۳۹۲.
- حسینی فسایی، حاج میرزا حسن، **فارس‌نامه ناصری**، تصحیح و تحشیه منصور رستگار فسایی، چاپ سوم، امیرکبیر، تهران ۱۳۸۳.
- خالقی مطلق (۱)، جلال، «ابوعلی بلخی»، **دانشنامه ایران و اسلام**، ج ۸، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران ۱۳۵۷، ص ۱۰۷۳-۱۰۷۸.
- (۲)، «ابوعلی بلخی»، **دانشنامه زبان و ادب فارسی**، به سرپرستی اسماعیل سعادت، ج ۱، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، تهران ۱۳۸۴، ص ۱۵۵-۱۵۶.
- (۳)، «شاهنامه‌سرایی در ایران»، **دانشنامه زبان و ادب فارسی**، به سرپرستی اسماعیل سعادت، ج ۴، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، تهران ۱۳۹۱، ص ۱۲۹-۱۳۲.
- خطیبی، ابوالفضل، «ابوعلی بلخی»، **دایرة المعارف بزرگ اسلامی**، مرکز دایرة المعارف بزرگ اسلامی، ج ۶،

تهران ۱۳۷۳، ص ۳۲-۳۳.

دوستخواه، جلیل، فرایند تکوین حماسه ایران، دفتر پژوهش‌های فرهنگی، تهران ۱۳۸۴.
رجب‌زاده، هاشم، «ایلخانان»، تاریخ جامع ایران، زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی، سرویراستار صادق سجّادی، ج ۹، مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، تهران ۱۳۹۳، ص ۵۳۵-۷۸۶؛ ج ۱۰، ص ۱-۹۴.
رحیم‌لو، یوسف، «ابن فوطی»، دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، چاپ سوم، مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، تهران ۱۳۸۵.

زجاجی، همایون‌نامه، تصحیح علی پیرنیا، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، تهران ۱۳۸۳.
شفیعی کدکنی (۱)، محمدرضا، «تقلیدی شگفت‌آور از شاهنامه در قرن هفتم»، بخارا، سال هجدهم، ش ۱۰۸، (مهر-آبان ۱۳۹۴)، ص ۱۷-۲۱.

— (۲)، موسیقی شعر، چاپ هفتم، نشر آگاه، تهران ۱۳۸۱.
صدیقیان، مهین‌دخت، فرهنگ حماسی-اساطیری ایران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران ۱۳۷۵.

فردوسی، ابوالقاسم، شاهنامه، پیرایش جلال خالقی مطلق، سخن، تهران ۱۳۹۳.
قزوینی (۱)، محمد، یادداشت‌های قزوینی، به کوشش ایرج افشار، چاپ چهارم، دانشگاه تهران، تهران ۱۳۸۸.
— (۲)، مسائل پارسیه، به کوشش ایرج افشار و علی محمد هنر با همکاری میلاد عظیمی، بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار، تهران ۱۳۹۱.

متینی، جلال، «در معنی شاهنامه»، ایران‌شناسی، سال دوم، ش ۲، زمستان ۱۳۶۹، ص ۷۴۲-۷۵۴.
مرتضوی، منوچهر، مسائل عصر ایلخانان، بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار، تهران ۱۳۸۵.
مشکور، محمدجواد، «جست‌وجوی نام‌های پادشاهان اشکانی در شاهنامه و پهلوان‌نامه‌های کهن»، نامه باستان (مجموعه مقالات محمدجواد مشکور)، به اهتمام سعید میرمحمدصادق-نادره جلالی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران ۱۳۷۸، ص ۱۴۶-۱۸۵.
منزوی (۱)، احمد، فهرست‌واره کتاب‌های فارسی، ج ۳، چاپ سوم، مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، تهران ۱۳۸۲.

— (۲)، فهرست‌واره کتاب‌های فارسی، ج ۱۱، مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، تهران ۱۳۹۰.
— (۳)، فهرست‌واره کتاب‌های فارسی، ج ۲، چاپ سوم، مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، تهران ۱۳۹۱.
موسوی، مصطفی، «ایلخانیان»، دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، ج ۱۰، مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، تهران ۱۳۸۰، ص ۷۰۴-۷۱۱.

میرافضلی، سیدعلی، «ابوالمؤید بلخی»، دانشنامه زبان و ادب فارسی، به سرپرستی اسماعیل سعادت، ج ۴، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، تهران ۱۳۸۴، ص ۱۸۵-۱۸۸.
میزوکامی، ریو، «نگاهی به زندگی و فعالیت‌های علمی ابن فوطی»، آینه پژوهش، سال بیست و هفتم، شماره اول، پیاپی ۱۵۷، (فروردین و اردیبهشت ۱۳۹۵)، ص ۲۰-۴۳.

هفت منظومه حماسی، تصحیح رضا غفوری، مرکز پژوهشی میراث مکتوب، تهران ۱۳۹۴.
یاقوت حموی، ابو عبدالله، معجم البلدان، اسدی، طهران ۱۹۶۵.



نقش فرهنگ عامه کرمان در غنی سازی ادبیات کودک و نوجوان (بررسی آثار داستانی هوشنگ مرادی کرمانی)

غزاله حیدری آبکنار (کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان)
مریم اسدیان (دانشجوی دوره دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه رازی کرمانشاه)

در این مقاله سه داستان هوشنگ مرادی کرمانی (متولد ۱۳۲۳)، نویسنده داستان کودکان و نوجوانان: «بچه‌های قالیباخانه»، «نخل» و «خمره» را انتخاب کرده‌ایم. هوشنگ مرادی کرمانی، در داستان‌هایی که برای کودکان و نوجوانان نوشته، از گنجینه فرهنگ و ادبیات عامیانه کرمان به شایستگی بهره جسته است.

وی، در مصاحبه‌ای، می‌گوید:

خمیرمایه همه داستان‌های من ادبیات عامیانه، افسانه‌ها، دویته‌ها، و آداب و رسوم مردم ایران خصوصاً روستاهای کرمان است. (ص ۷۸)

مرادی کرمانی توانسته است عناصر فولکلوری زبان مردم کرمان را به صورت ارگانیک در گفت‌وگوهای چهره‌های داستانی همچنین در توصیف‌ها، و گزارش رخدادها بگنجانند و هم برخی از این عناصر را که مهجور یا منسوخ گشته‌اند در ادبیات داستانی زنده نگه دارد. برای مثال، در داستان «بچه‌های قالیباخانه»، مراسم «رخت‌پرون» با ذکر جزئیات نشان داده شده است. «رخت‌پرون» مراسم بریدن پارچه برای دوختن لباس بچه است که

در ماه‌های پایانی بارداری برگزار می‌شود.

در این مراسم «رخت‌برون» تنها زنان شرکت می‌کنند. مادر بزرگ نوزاد دعایی می‌خواند و پارچه را می‌بُرد. پس از آن حاضران آش می‌خورند. مراسم همچون غالب نظایر خود، با ترانه‌خوانی و رقص زنان و دختران جوان برگزار می‌شود. نوع پوشاک نوزاد و وسیله بریدن ناف او برای دختر و پسر متفاوت است. در همین داستان، شاهد برگزاری «مراسم زایمان» نیز هستیم. در زایمان، ماما ابزارهای زمان خود را با آداب خاصی به کار می‌برد. در این مراسم، برای دور شدن «آل» هم از مادر نوزاد اعمالی صورت می‌گیرد. در داستان، به رسم اذان گفتن پدر نوزاد بر روی پشت بام خانه نیز اشاره شده است. بسیاری از آداب و رسوم برای کارهایی صورت می‌گیرد که در ظاهر امری کاملاً عادی‌اند مانند بریدن خوشه‌های نخل. در داستان «نخل»، «مراد» نوجوانی است که در منطقه سردسیری زندگی می‌کند و با این آداب آشنا نیست و آنها را از درویشی می‌آموزد. بسیاری از اهالی روستا به ثمر دادن نخل در محل خودشان اعتقادی ندارند اما مراد با برقرار کردن پیوند روحی با درویش — که مردم او را خضر می‌خوانند — سرسختانه باور دارد که نخل خواهد روید و به بار خواهد نشست. این رسم سنتی نیز با اشعار و ترانه‌ها پیوند دارد.

در همین داستان «نخل»، مراسم شکستن خشکسالی با «طال» همچنین شرح نقش آن و ترانه‌های حین برگزاری مراسم وصف شده است:

«کل رمضان»، پیرمرد ده، پا پیش گذاشت و «طال» درست کرد. طال آدمکی بود نم‌دبه‌دوش که کدویی به جای سرش بود و دور کدو را دستمال بسته بودند. به دست و پا و گردنش زنگوله آویزان کردند. به تنش پارچه‌ها و رخت‌های رنگ‌وارنگ پوشاندند و شبانه تو کوچه‌ها و پس‌کوچه‌های آبادی گردانند. اهل آبادی دنبال طال می‌رفتند، بچه‌ها بیشتر از بزرگ‌ها بودند. مراد هم بود. کل رمضان طال را می‌جنباند. زنگوله‌هایش جرینگ‌جرینگ صدا می‌کرد. فانوس‌ها جلوجل می‌رفت و سایه جماعت و طال را روی دیوارها و چینه‌ها و درخت‌ها می‌انداخت. زن‌ها، به فاصله، پشت جماعت بودند.

کل رمضان، با هر تکان طال و همراه با صدای زنگوله‌ها، چیزی می‌خواند و جماعت دم می‌گرفت و می‌گفت:

هوی... بارون!

طالِ ما قراریه*
هوی... بارون!
سرخ و سفید و لاریه
هوی... بارون!
الله...! خدا... بارون بده.
هوی... بارون!
بارون بی‌پایون بده.
هوی... بارون!... (ص ۷۱-۷۲)

مرادی، در بیشتر داستان‌های خود، از انواع خوراکی‌ها از جمله نان‌های روستاهای کرمان و شیوه طبخ برخی از آنها یاد کرده است. از جمله در «بچه‌های قالیباخانه»، از آش «اماجو» و، در «نخل»، از تلیتی (تریدی) از انار و نعناع خشک نام برده و شیوه طبخ آنها را شرح داده است.

در داستان «خمره» نیز آورده است: «غذامان بیشتر قورمه است که هم چرب است و هم شور. قورمه را شور می‌کنیم که خراب نشود. بعد انجیر خشک، موین، گردو، و جوزقند می‌خوریم». (ص ۱۱۴)
نویسنده همچنین به خاصیت موادی غذایی اشاره کرده است. مثلاً، در همان داستان، «شیره انگور» را برای رفع ضعف همچنین در «بچه‌های قالیباخانه»، «کپوره» را برای دل درد مفید شناسانده است.

در داستان‌ها، از خوراکی‌های مخصوص کودکان نیز سخن به میان آمده است: از جمله، در داستان «نخل»، از «نون تینکو» و گردو و نعناع به عنوان خوراکی خوشمزه‌ای و، در داستان «بچه‌های قالیباخانه» از گیاهی صحرایی که با باورهای روستائیان کرمان پیوند خورده است.

در داستان‌های «بچه‌های قالیباخانه» و «نخل»، از چند بازی سخن رفته است:
گردوی چهارپهلو گردویی است که، به جای دو قسمت، به چهار قسمت تقسیم شده و برآمدگی پوستش معلوم است. چون این نوع گردو کمیاب است، بچه‌های روستایی آن را

* قراریه: قرار است.

به عنوان اسباب‌بازی و تیرگردوبازی نگهداری می‌کنند و به آن سخت دلبستگی دارند.
(«بچه‌های قالیباخانه»، ص ۱۳)

در همین داستان، بازی «نمکو و علو» با نی‌های بلند نیز توصیف شده است. در داستان «نخل» نیز به بازی با هسته‌های خرما اشاره شده است.

در داستان‌های مرادی، شرح باورهای عامیانه مردم کرمان نیز راه یافته است: از جمله، در «بچه‌های قالیباخانه»، به «آویزان کردن پوست تخم مرغ به درخت زردآلو برای آنکه چشم نخورد و از بار و بر نیفتد» (ص ۳۴) اشاره شده است. همچنین در داستان «نخل» آمده است: «دور تنه نخل خار می‌بست که کسی نتواند ازش بالا برود. به شاخ و برگش پوست تخم مرغ و دعا آویزان می‌کرد که چشم نخورد». (ص ۲۵)

نمونه جالبی از این‌گونه باورها «چشم کشیدن بر روی خشت» است که شرح آن به تفصیل در داستان «نمکو» از مجموعه داستان بچه‌های قالیباخانه آمده است؛ همچنین فال گرفتن با «سوزاندن زاغ (زاج)» که در داستان «بچه‌های قالیباخانه» چگونگی آن به تفصیل گزارش شده است:

خجیجه زاغ را گرفت، نیت کرد و ماچ کرد، به پیشانی‌اش مالید و گذاشت کف دست مادرش. مادر دعا خواند و زاغ را، کنار آتش، تو خلوارهای داغ انداخت. زاغ تو خلواره‌ها، بغل گل‌های آتش، لرزید؛ از هُرم آتش و خاکستر لرزید، رنگ عوض کرد. باد کرد و تقلا کرد و پت پت کرد. کم‌کم پهلوه‌اش قلمبه‌قلمبه شد و از تک‌وتا افتاد، ایستاد. نشانه سرگذشت و سرنوشت خجیجه و بچه‌اش بود. مادر خجیجه، با سر چوبی که برای همین کار بود، زاغ را به کنار منقل، دور از آتش پرت کرد... یک طرف زاغ تورفتگی داشت، گود بود، چشم بود: - هوم...! نگاه کن، ببین، چه چشمی دنباله! حسرت‌خور زیاد داری، مادر! اما بچه‌ت صاب‌قدمه. ستاره‌اش بلنده. (ص ۱۲۰-۱۲۱)

وقتی فال گرفتن مادر با زاغ انجام می‌گیرد، «خجیجه» زاغ را از مادرش می‌گیرد و، برای رفع چشم‌زخم، آن را با کف پایش خرد می‌کند و خرده‌هایش را در جوی آب می‌ریزد. (ص ۱۲۱)

در داستان‌های مرادی، از عناصر فولکلوری، به اعتقادات مذهبی مردم - از جمله دعانویسی، نذر و نیاز، خیرات، کرامات و معجزات، نیز توجه شده است. برای مثال،

در داستان «نخل» آمده است:

مردم زیر چنار بزرگ سوخته و توخالی آبادی، بالای ده. روبه‌روی چشمه بزرگ جمع شدند. گوسفند کشتند و با بار و بُشنی که از درِ خانه‌ها گرفته بودند آتش پختند. آتش نذری. (ص ۷۳)
یا آتش نذری در داستان «خمره»:

نذر کرده‌ام خدا مرادم را بدهد و عباس با خمره بیاید. آتش نذری بپزم و به همه آتش بدهم. (ص ۱۲۰)

همچنین مراسم عزاداری ماه محرم در داستان «بچه‌های قالیباخانه»؛ یا اعتقاد به حضرت خضر در داستان «نخل».

گاه نیز کسان دیگری در نقش خضر ظاهر می‌شوند که مستجاب‌الدعوه‌اند، در گزارش درویش که به مراد می‌گوید:

مادرم از مادر بزرگش شنیده بود که طال اسم چوپانی بوده که، سال‌های دور، تو کوه‌ها زندگی می‌کرده؛ کمتر به آبادی ما می‌آمده؛ آدم باخدا و ساده و خوش‌قلبی بوده. هروقت خشکسالی می‌شد، دست به دعا برمی‌داشت و فوری، به امر خدا، برف و باران همه جا را می‌گرفت. (ص ۷۳)

یکی دیگر از جلوه‌های باور عامیانه مذهبی اعتقاد به درختان نظرکرده است که بیش از همه در داستان «نخل» (مقدس شمردن درخت سرو که ریشه‌ای ایرانی دارد) جا خوش کرده است. یا نخلی که درویش برای مراد می‌کارد و در نهایت به درخت مقدس مبدل می‌گردد.

در داستان «خمره» نیز این تقدس را در انجیر مقدسی می‌بینیم که، به باور اهالی ده، خوردن میوه آن سبب خیر و توفیق است.

در داستان‌های مرادی کرمانی، بسیاری از باورها و رسوم عامیانه با ترانه‌ها گره خورده‌اند. برای مثال، از «ترانه‌خوانی شغال برای انجیرها» در داستان «خمره» می‌توان یاد کرد: موقعی که انجیرها می‌رسد، شغال شب می‌آید توی باغ تا شکمی از عزا درآورد. باد که به درخت‌ها می‌خورد، انجیرهای رسیده می‌ریزد. می‌افتد توی علف‌ها و تَلپ صدا می‌کند. شغال توی تاریکی، با شنیدن صدای انجیرها، خوشحال می‌رود سراغشان. برشان می‌دارد و می‌خورد؛ ذوق می‌کند و به دنبال صدای افتادن انجیرهای بعدی می‌دود و زیر لب می‌گوید:

تَلپ تَلپ جونِ دلم کجا افتادی وَرَت دارم
همین جوری می دود و تا صبح برای انجیرها شعر می خواند. هوا که روشن می شود،
می فهمد که الآن سر و کله صاحب باغ با بیل یا چماق پیدا می شود. می ترسد و می خواهد
از انجیرها دل بکند اما طمع و لش نمی کند. از آن به بعد، با ترس، دنبال صداها می دود و
می خواند:

تَلپ تَلپ مرگ سیاه صاحب بدجنسیت می آد (ص ۵۹-۶۰)

یا اشعار و ترانه‌هایی که قالب‌باف‌ها هنگام بافتن قالی می خوانند:

- وای... وای... هی کلوزار و پاکی *... هی دوغی و هی یشمی و هی لاک...
روزی روزگاری رفتم پیش اوستا
گفتم... گفتم:

اوستا، اوستا بده پولم. مشت بزن تو شاکولم، و صورتِ ناشورم
گفتم... گفتم:

- اوستا، اوستا عرق کردم، ناخن زیرنخ کردم، تو خونه تو بی انصاف، نه نون و نه رخت کردم...
(«بیچه‌های قالب‌بافخانه»، ص ۱۱۵)

همچنین، در جای جای این داستان، اشعاری محلی درج شده‌اند که در تنهایی به آواز
خوانده می شوند:

سیاه چشمی که چشمش و ر من انداخت
مرا از کودکی توی غم انداخت
که بیدم کودکی و طفل نادون
چنین آتش که و ر جونِ من انداخت (همان، ص ۵۱)

همچنین، در داستان «نخل»، نمونه‌ای زیبا از لالایی‌ها را می‌یابیم:

صدای گلرخ می آمد؛ لالایی می خواند برای خواهر کوچولوش؛ داشت خوابش می کرد:
الا.. لا.. انار و به
خدا، عمری به طفلم ده
بیا دایه، بیا دایه

درختِ گل بکن سایه
که تا طفلم بیاسایه
بیا باباش به باغش بر
تماشا سیب و نارش بر
الا... لا... لا الا... لا... لا (ص ۴۸-۴۹)

زبان داستان‌های مرادی کرمانی به زبان گفتاری مردم گرایش دارد و آن برای بیان و انتقال عناصر فولکلوری داستان کودکان ابزار مناسب و کارآمدی است. در این زبان، از امثال، تعبیرات کنایی مشهور همچنین عناصر گویش محلی استفاده بجا و مناسب شده است.

هوشنگ مرادی کرمانی در نگارش داستان‌هایش از فرهنگ عامه، و عناصر زبان محلی برای آفریدن فضای درخور داستان و چهره‌پردازی ماهرانه بهره گرفته و، در مجموع، موفق شده است با این اسباب و آلات با کودکان ارتباطی صمیمی و خوشایند برقرار کند. در داستان‌های او فولکلور محلی کرمان به صورت زنده و پویا و به فراخور هاضمه مخاطبانش منتقل شده و حیات تازه‌ای یافته است.

منابع

- مرادی کرمانی (۱)، هوشنگ، بچه‌های قالیباخانه، چاپ دهم، نشر معین، تهران ۱۳۹۰.
____ (۲)، خُمره، چاپ ششم، نشر معین، تهران ۱۳۹۰.
____ (۳)، نخل، چاپ دهم، نشر معین، تهران ۱۳۹۱.
____ (۴)، مشت بر پوست، چاپ دوم، توس، تهران ۱۳۵۷.





مایه های ژورنالیستی قلم محمدحسین فروغی در روزنامه تربیت

مهسا رون (عضو هیئت علمی دانشگاه بین المللی امام خمینی (ره) قزوین)

میرزا محمدحسین فروغی (۱۲۵۵ق-۱۳۲۵ق)، ملقب به ذکاءالملک، از رجال صاحب نام و میانه رو دوره قاجار بود. پدرش، آقا محمد مهدی معروف به ارباب، از تجار مشهور اصفهان، در تاریخ و جغرافیا و هیئت مصنفات متعدد داشت و در سفر و اقامتی طولانی در هندوستان، بر اثر حشرونشر با دانشمندان انگلیسی، از معلومات جدید علمی و سیاسی نیز بهره کامل برد. محمدحسین در نیمه ربیع الثانی سنه ۱۲۵۵ در شهر اصفهان متولد شد و پس از فراگیری مقدمات علوم و زبان عربی و ادبیات در اصفهان، به قصد تکمیل تحصیلات به عتبات رفت. پس از بازگشت به اصفهان، از معلومات جدید علمی و سیاسی پدرش نیز نصیب برد. همواره قریحه شاعری و نویسندگی در او مشهود و به تبع در دواوین شعرا و کتب ادبی مشغول بود. مدتی به کار تجارت پرداخت و به اقتضای آن به هندوستان و عراق عرب و بسیاری از شهرهای ایران سفر کرد. سرانجام، پس از چهارده سال جهانگردی، در تهران اقامت گزید.

مصاحبت فروغی با محمدحسن خان اعتمادالسلطنه، رئیس اداره انطباعات و دارالترجمه دولتی، زمینه ای شد تا، به سمت معاون او، به عالم نویسندگی و بالأخص

روزنامه‌نویسی وارد شود. او اعتمادالسلطنه را به انتشار روزنامه اطلاع و چند روزنامه دیگر ترغیب کرد و در امور روزنامه همچنین نگارش رسائل و کتب با او همکاری داشت. او همواره در اندیشه اصلاح امور بود و مدتی به همین سبب مغضوب ناصرالدین شاه شد اما در دوران سلطنت مظفرالدین شاه، تغییر فضای سیاسی کشور را مغتنم شمرد و نشر روزنامه تربیت را بانی شد. او، سوای روزنامه‌نویسی، مدت هفت سال، در مدرسه علوم سیاسی، علوم ادبی تدریس می‌کرد، و سه سال هم اداره آن مدرسه را بر عهده داشت. علاوه بر این، کتب و رسائل متعددی همچون تاریخ ساسانیان، ترجمه سفر هشتادروزه دور دنیا اثر ژول ورن، ترجمه کلبه هندی، عشق و عفت، ریحانة الافکار، و داستان زرز انگلیسی همچنین ترجمه‌هایی از زبان‌های دیگر پدید آورد. (ص ۴-۶) شهرت و اعتبار فروغی تا بدانجا رسید که روزنامه صوراسرافیل وفات او را ثلمه‌ای در علم و فاجعه ادبی خواند و از ناشناخته ماندن قدر و منزلت این ادیب بزرگ شکوه سرداد:

اگر، به مقتضای جهل و نادانی قوم یا عدم همراهی دوره استبداد برای ادای حق صاحبان حقوق ایران و ایرانیان، قدر این وجود محترم را نشناختند... لیکن اهالی اروپ، در مدت حیات او، داد حق‌شناسی دادند و در جراید و اوراق خود مکرر آن وجود محترم را به هموطنان خود معرفی کرده تصویر [و] شرح حال او را اشاعه دادند و بالاخره فرانسویان مرحوم معظّم را به «ویکتور هوگو»ی شرق ملقب داشتند یعنی دانشمند ایرانی ما را در ردیف اولین فیلسوف و ادیب مملکت خود گذاشتند. (همان، ص ۴)

مقالات فروغی در تربیت (۱۳۱۴ق-۱۳۲۵ق)، اولین روزنامه غیردولتی ایران، در بیداری افکار ایرانیان و زمینه‌سازی برای پذیرش مشروطه، نقش مهمی داشت؛ گذشته از آن، از حیث زبان و سبک بیان مطالب نیز قابل توجه است که البته در پژوهش‌های پیشین درباره تربیت، این بخش مغفول مانده است.

تمرکز محققان ادبی بر «شعر» دوره بازگشت در کنار فریادهای گوش‌خراش و سیاه‌نمایی انقلابیون مشروطه که می‌خواستند بگویند آن طرف تپه چیزی نیست، سبب شد که گوش تاریخ از شنیدن صداهای اثرگذار و جریان‌ساز عصر قاجار عاجز بماند و ما همه تجدد و تحول را در دوره مشروطه جست‌وجو کنیم. حال آنکه ریشه بسیاری از تحولات ادبی و غیر ادبی دوره مشروطه را باید در دهه‌ها و سال‌های پیش از آن جست. به عنوان مثال در حالی که همه

نگاه‌ها به روزنامه‌های عصر مشروطه خیره شده، از این نکته غافل مانده‌ایم که نهال ژانر مطبوعات در دوره پیش از آن کاشته شده و آن میوه‌ها و برگ و بارهای دوره مشروطه برآمده از زمین و زمینه اوایل دوره قاجار است. (زرقانی، ص ۷۷)

فروغی را به واقع می‌توان یکی از صاحب‌قلمانی دانست که مقالات او رنگ و خصلت ژورنالیستی دارد. زبان ساده و به دور از پیچیدگی و درخور فهم مخاطب همراه با بهره‌گیری از تعبیرات عامیانه، آوردن مثال و نقل قول و تمثیل، و استفاده از شواهد شعری موجب شیرینی کلام و تنوع و جذابیت مطالب آن می‌شد که به گفته صوراسرافیل، خدماتی که این روزنامه به وطن ما کرده علاوه بر معلومات و فوایدی که منتشر نموده یکی این است که مردم ایران از روزنامه آزرده‌خاطر بودند. تربیت به واسطه شیرینی بیان و مزایای چند که دارا بود مردم را روزنامه‌خوان کرد، دیگر اینکه اهل هوش می‌دانند که تمام مطالب گفتنی را ذکاءالملک در تربیت گفته و هنر بزرگ او همین است که چیزهایی را که در زمان استبداد کسی یارای گفتن آن نداشت به قدرت قلم و پرده و حجاب و انشاء ادب چنان می‌گفت که اسباب ایراد نمی‌شد. (ص ۵)

هرچند فروغی گاه در مقدمه مقالات سبک و شیوه انشای فصیح و بلیغ را اختیار می‌کرده، قلم او، در اغلب مقالات، مایه‌های ژورنالیستی دارد. زبان او آهنگین و مستجع، حاوی مترادفات پی در پی و قرین پیروی از قواعد نحو عربی و، به رسم روز، کاربرد وجه وصفی است و، هم در این حال، از معایب نثر منشیه قاجار مبرا است. او، در بیان مطالب تاریخی و علمی یا ترجمه احوال و آثار بزرگان جهان نیز زبانی تازه و جذاب دارد که برای خوانندگان روزنامه کسالت‌بار و خسته‌کننده نبوده است. مثلاً در مقدمه مقاله دنباله‌دار «استعداد صنعتی اهل ایران»، انشاءپردازی فروغی و نثر آهنگین او را شاهدیم امّا، در متن همین مقاله، نویسنده قلمی خوشگوار و به دور از پیچیدگی دارد و آن‌چنان شیرین سخن گفته که گویی در حال گفت‌وگوی رودررو با خوانندگان روزنامه بوده است (← نمونه ۱). با همه سادگی نثر او در مقایسه با زبان ادبیات رسمی آن دوران، گویا باز جماعتی از خوانندگان روزنامه بر قلم وی خرده گرفته‌اند و آن را دور از فهم عامه مردم شناخته‌اند که فروغی، در سرمقاله شماره ۱۳۶ تربیت، در دفاع از سبک نگارش خود، پاسخی مشروح به خرده‌گیران داد. (← نمونه ۲)

ذکاءالملک، همچون دیگر روزنامه‌نویسان صاحب‌سبک اواخر دوره قاجار، در بسط

مطلب و جذب خوانندگان روزنامه، شیوه‌های گوناگونی به کار برده تا سخنش را تنوع و تازگی و طراوت بخشد. او خود در تربیت به این ترفندها اشاره کرده است:

اما من بنده در باب روزنامه تربیت که فی الحقیقه نویر روزنامه آزاد مملکت ماست و نگارنده از ترس عبداللطیف گاهی در آن تیاتر درمی‌آورد و زمانی به ذیل شوخی و خوشمزگی متوسل می‌شود شبی خواب می‌بیند روزی به سفر دور و دراز خیال می‌رود و مثل زن‌های دشوارزا بهشت و جهنم هردو را می‌بیند تا فرزندی ناقص‌الخلقه می‌آرد می‌خواهد اظهار عقیده نماید می‌داند چه می‌خواهد بگوید می‌خواهد عرض کند این فرزند با هزار نقص که در آن می‌بینم به خاطر جمعی می‌گویم از موش و گربه و حسین کرد و کتاب حسن و حسین و منظومه جناب ملا فارغ بهتر است پُر به پروای آن نیچید. (ش ۲۸، ص ۳)

یکی از این شیوه‌ها در بسط مطلب، که شاید بتوان فروغی را آغازگر آن دانست، نقل مطلب در قالب روایت، خواب و رؤیا به صورت مکالمه است. مثلاً، در شماره سوم تربیت، رؤیای یکی از رفقای خود را نقل می‌کند و، در آن، با چاشنی طنز و زبانی شیرین و دلنشین، هم از پیشرفت علمی فرنگیان و قاره اروپا سخن می‌گوید و هم دانشمندان آنان همچون کپرنیک، کپلر، گالیله، نیوتن را معرفی می‌کند و شاید، از این طریق، تلویحاً بی‌خبری ایرانیان را از پیشرفت‌های علمی جهان گوشزد می‌کند. در این روایت رؤیا، بیست تن از چهره‌های معروف عالم علم و ادبیات اروپا در آسمان به صورت ستاره‌هایی درخشان ظاهر می‌شوند که فروغی، برای پرهیز از درازگویی، متعاقباً در هر شماره تربیت، احوال و آثار یکایک این بزرگان را به طریقی تازه و جذاب برای خوانندگان روزنامه شرح داده است. (← نمونه ۳)

ذکاء الملک، طی مقاله‌ای در ستایش شاهزاده شعاع‌السلطنه، او را با پرنس دوکند، پسرعم‌لویی چهاردهم، مقایسه کرده و، به این بهانه، در عالم خیال، به عصر لویی چهاردهم رفته و روایتی داستانی و جذاب از دیدار با لایرویر، نویسنده مشهور فرانسوی، ساخته و پرداخته است. وی، در این روایت، با بهره‌گیری از عناصر داستانی همچون توصیف و مکالمه، سخنش را چنان تازه و گیرا ساخته است که خواننده را به پیگیری دنباله این مطلب در شماره‌های بعدی تربیت ترغیب می‌کرده است. نکته جالب آنکه زبان درگفت‌وگوی بین فروغی و خادم لایرویر به محاوره نزدیک شده، زبانی است ساده و

روان و طنزآمیز که با چاشنی تعبیرات عامیانه و امثال حلاوت دیگری یافته است. تعبیراتی که در زبان ژورنالیستی فروغی به چشم می‌خورد در ادبیات رسمی آن دوران دیده نمی‌شود و، از این نظر بررسی قلم او حایز اهمیت است. شاید بتوان گفت این‌گونه مطالب روایی در تربیت بارقه‌هایی است که ظهور نثر داستانی در سال‌های پس از آن را نوید می‌دهد. (← نمونه ۴)

فروغی، در مقاله‌ای دیگر نیز، با همین سبک و سیاق، در خلال نقل وقایع تاریخی مربوط به اسکبلف، سردار نامدار روس، روایتی جالب و طنزآمیز از دیدار خیالی خود با این ژنرال شجاع گنجانده است. انتقاد اسکبلف از مطلبی که فروغی در شماره ۲۲ تربیت درباره او نوشته و پاسخ فروغی به وی داستان آفریده تخیل نویسنده و روایت دلچسب و گیرایی است که رغبت خوانندگان را برای پیگیری وقایع تاریخی که در مکالمه فروغی و سردار روسی گنجانده شده چه بسا دوچندان ساخته باشد. (← نمونه ۵)

نمونه ای دیگر از این دست خوابی است که فروغی درباره صنعتگران و به تعبیر خود او «اکسپوزسیون صنایع داخله (جلوه‌گاه صنایع) در تکیه دولت» دیده و، در آن، با یکی از صنعتگران گفت‌وگو کرده و از غرفه‌های شهرها در نمایشگاه بازدید کرده است. او آن‌چنان جذاب و تصویری جزئیات ماقع را با زبانی ساده و دلنشین نقل کرده که بالقوه قابلیت درآمدن به صورت نمایشنامه را دارد (ش ۶۵، ص ۱-۴). فروغی، غیر از روایت خواب و رؤیا، در بسط مطالب خود از روش‌های دیگر همچون آوردن مثال‌های متنوع و یا پرسش و پاسخ با مخاطب نیز بهره گرفته است. (مقالات شماره ۳۱-۳۳)

یکی دیگر از خصایص نثر ژورنالیستی بهره‌جویی از تعابیر عامیانه و چاشنی امثال یا وام‌گیری از مزایای زبان محاوره است که سخن را به زبان رنگین و نمکین و لحن مردم کوچه و بازار نزدیک می‌کند. در مقالات فروغی به‌وفور از این تعابیر دیده می‌شود:

چون ما اغلب صاحبان اغراضیم و مبتلا به گونه‌گون امراض عمدأ سهو می‌کنیم و مخصوصاً خود را به کوچه علی‌چپ می‌زنیم پس باید در بعضی از مطالب به توضیح پرداخت. (ش ۴، ص ۱)

(در تمجید از استادان صنایع مستظرفه و هنر خوشنویسی)

حالا فوراً بهرام‌قلی‌بیک فلک‌آبادی متغیر می‌شود روی دُم می‌نشیند و سنبه اعتراض را

می‌جنابند که باز میرزا چسبید به ریش خط، بابا برو پی کارت، خط به چه کار می‌آید؟ (ش ۱۷، ص ۴)

هروقت پدران و مادران قصد تربیت فرزندان می‌نمایند فحش‌های آب‌نکشیده به آنها می‌دهند و هزار حرف ناصواب می‌زنند. (ش ۳۳، ص ۲)

همه سنگ‌ها که ما به سینه می‌زنیم برای تمدن می‌باشد و اول علامت تمدن کثرت روزنامه‌جات است و از قدیم گفته‌اند یک دست صدا ندارد پس ما صد جمل‌المتین و مفتاح‌الظفر می‌خواهیم... روزنامه‌های یومیّه و هفتگی و غیرها که حاوی هرگونه اخبار باشند اول فایده آنها این است که بی‌خبران را از امور عالم باخبر می‌نمایند تا علاج واقعه را قبل از وقوع کنند. (ش ۱۱۵، ص ۱)

فروغی، در همین جهت، تفسیرهایی کنایی همچون «موش تو سوراخ نمی‌رفت جارو به دمش بستند»، «لقمه را به اندازه دهنّت بردار» و مثلهایی همچون «مردیت بیازمای آنکه زن کن» را، به مقتضای کلام، در مطاوی نوشته‌های خود درج کرده است. وی، حتی در سلسله مقالاتی که در ذکر برخی وقایع تاریخ ایران باستان در چندین شماره از تربیت منتشر ساخته، در روایتی داستان‌گونه ذکر مطالب خشک تاریخی را با چاشنی مثل و وام‌گیری از زبان مردم دلپذیر و خواندنی کرده است:

چند نفر مأمور از جانب اُرد پادشاه اشکانی با پیغام به شام آمده به کراسوس گفتند شهریار ما می‌فرماید اگر تو از جانب دولت جمهوری روم داخل ممالک ما شده‌ای ما برای دفاع... حاضریم و اگر خودسر و به قصد تاراج این کار می‌کنی میکده حمام نیست پی کار خود رو... کراسوس درشتی نموده گفت عنقریب جواب حسابی اُرد را در شهر سلوسی می‌دهم... رئیس مأمورین قاه قاه خندید و کف دست خود را به کراسوس نمود گفت اگر ملازمان سردار در اینجا مو می‌بینند شهر سلوسی را هم خواهند دید. (ش ۱۱، ص ۱-۲)

فروغی همواره ایجاز را در مقالات خود رعایت می‌کند تا موجب کسالت و خستگی خوانندگان روزنامه نشود. او، که در خور فهم و حوصله مخاطبان خود سخن می‌گوید، گاه، مثلاً، در خلال ذکر وقایع تاریخی، عذرخواه درازگویی خود می‌شود.

ببخشید درازنفسی کردم مطلب این‌طور اقتضا می‌کند بنده را جرمی نیست معذرت آنکه اگر اجازه می‌دهید یک واقعه هم از عهد ساسانی‌ها در نمره آینده به اختصار به عرض شما می‌رسانم آن وقت می‌رویم بر سر سایر استعدادات. (ش ۱۱، ص ۳)

همو در شماره ۷۴ تربیت، به ضرورت کوتاه بودن مقاله‌ها در روزنامه‌ای چهار صفحه‌ای اشاره کرده و گفته است:

روزنامه ما کوچک است بهتر آنکه آرتیکل‌ها یعنی مقاله‌های آن هم کوچک باشد اگرچه شیخ اجل شیراز در گلستان کوچک را ستوده می‌فرماید تا درشتی هنرنپرداری اما روزنامه تربیت به این حرف‌ها دست از فروتنی خویش نمی‌کشد و خود را کاسنی بوستان نگارش می‌پندارد. (ص ۳)

فی الواقع، سردبیر تربیت خصایص زبان ژورنالیستی را به‌خوبی می‌شناسد و می‌داند که برای خوانندگان روزنامه باید آسان‌یاب و موجز نوشت تا نوشته مطبوع افتد. از این رو، پس از ذکر مطلبی درباره برتری هوش و استعداد ایرانیان، خطاب به خوانندگان می‌گوید:

اینها که گفتم ای برادران عزیز همه تعریف شما بود با وجود این می‌دانم اگر زیاده بر این بگویم خسته و کسل می‌شوید خیلی حرف‌های پرفایده قشنگ برای شما دارم اما... کم‌کم و طوری می‌گویم که دلنشین و مطبوع همه گردد. (ص ۴)

یا، در مطلبی دیگر، به گونه‌ای می‌نویسد که گویی خوانندگان روزنامه را حاضر و ناظر می‌بیند و خطاب به آنان می‌گوید:

آمدیم بر سر استعداد علمی ملت معظم ایران، اگر حمل بر تعصب نمی‌فرمایید و مرا استهزاء نمی‌نمایید عرض می‌کنم سرچشمه و منبع این قوه شریفه الهیه ما بوده‌ایم و هستیم... سخن به‌گزاره نگویم... باید ملتفت بود که تحقیقات انیقه درکار است و فهم و درک آن مورث منافع بسیار و فواید بی‌شمار به شرط آنکه دلتان پیش من باشد و با حواس جمع دقت کنید و ببینید چه می‌گویم. (ش ۱۴، ص ۳)

در نثر فروغی، به‌خصوص آنگاه که غیرتمندانه و پرهیجان از برتری فراورده ملی بر کالاهای خارجی سخن می‌گوید، بیشتر شاهد انتقال احساس و تجربه و عواطف نویسنده هستیم تا انتقال معلومات. او—با آوردن مثال در قالب جملات کوتاه و بلند، تند و کند کردن ضرباهنگ کلام همچنین ترکیب وجوه استفهامی و ندایی و اخباری در قالب کلامی زنده و پویا—احساسات خود را به خوانندگان روزنامه منتقل می‌کند. در عوض، با مخاطبانی از طایفه اعیان و اشراف مسلط بر ادبیات فارسی و عربی، به فراخور مضمون سخن و به اقتضای موقعیت، هنرمندانه شواهد منظوم و منثور می‌آورد و نشان می‌دهد که

با فنون بلاغت آشنائی در خور دارد. (← نمونه ۶-۸)

فروغی به ذوق شعرپسند فارسی‌زبانان نیز بی‌توجه نیست. در برخی از شماره‌ها قصاید خود یا دیگران را به چاپ رسانده و بر ضرورت توجه به آثار ادبی پارسی‌گویان بزرگ همچون فردوسی و سعدی و نقش آنان در پاسداری از زبان فارسی و اعتلای آن تأکید کرده است. (← نمونه ۹)

فی‌الجمله نثر فروغی را می‌توان نمونه‌ای از سبک ژورنالیستی در نسل اول روزنامه‌نگاران دوره پیش از مشروطه بازشناخت. این سبک در ادامه جریانی که صاحب‌قلمانی همچون فروغی در تربیت، کاشانی در ثریا، تبریزی در حکمت، و میرزاملکم در قانون آغاز کردند در دوره مشروطه به قوام و پختگی رسید. قلم‌های این پیشکسوتان، در عین برخورداری از خصایص مشترک نثر ژورنالیستی و برخورداری از کیفیات هیجان‌انگیز و دور بودن از عادیات و متعارفات، هریک نوآوری‌ها و خصایصی منحصر به خود دارد.

اینک نمونه‌هایی از نثر فروغی که خصایص ژورنالیستی گفته شده در آنها مشهود است نقل می‌شود:

نمونه ۱

استعداد صنعتی اهل ایران

(مقدمه)

اول صاحب صنعت دنیا نیز ما بوده‌ایم و این راه نخستین روز به قدم جد و اجتهاد ما پیموده‌ایم... در این مسکن تزلزل و اضطراب و سرمزل ترد و انقلاب که گاهی مانند پر کاهی دستخوش باد است و زمانی چون حباب در قبضه اختیار آب، شبی از شدت بوران و طوفان خراب و روزی از فقدان سایبان و شادروان دوچار شکنجه و حرارت آفتاب آنها که ابتدا خواسته‌اند مأمنی برای خود ترتیب دهند و سری بالنسبه بر بالین آسایش نهند و دوحه‌هایی هستند که پیشتر از اغصان و ازهار خویش به فکر صنعت افتاده‌اند و بنیان این کار واجب نهاده و پس از ساختنی‌های کسبی مثل خانه و لانه و دیوار و در... به صنایع مستظرفه از قبیل نقاشی و تذهیب و امثال آنها دل داده و در اینجا نکته‌های باریک داریم. چون راه تاریکست حالا قدم در آن نمی‌گذاریم باشد برای طلوع و گاه روشنی (تا توانی حرف را روشن زنی). (ش ۱۶، ص ۱-۲)

(متن)

... بعد از آنکه اشیاء عتیقه خرابه‌های شوش را به پاریس بردند و در موزه لوور آن پایتخت گذاشتند... از تمام موزه‌های فرنگ گوی سبقت ربود و امروز موزه لوور پاریس اول موزه دنیاست باور نمی‌کنید از باخیران داخله و خارجه بپرسید. می‌دانید که حالا مردم دارالخلافه طهران از کرسی و قاعده فرانسه آسان‌تر می‌توانند خبردار شوند تا از زاویه مقدسه حضرت عبدالعظیم علیه‌سلام الله الملك الکریم و ما از آن قبیل اشیاء هم اکنون بسیار در دل خاک و زیر خرابه‌ها و آوارها داریم و همه را هیچ می‌شماریم و بی‌قدرو قیمت می‌پنداریم و آن جمله در حکم مصحف‌سرای زندیقان و شاهد محله کوران است و بی‌وقع‌تر از محل نزدیکان در چشم عاشقان زلم‌زیم‌بو و دوران این سخن پایان ندارد ای عمو داستان آن صنایع را بگو. چشم راست می‌فرماید. (ش ۱۷، ص ۲)

نمونه ۲

پاسخ به منتقدان روزنامه تربیت

جماعتی سابقا و لاحقا اظهار داشته و می‌دارند که خوب است روزنامه تربیت قدری آسان‌تر از این که هست نوشته شود تا نیک به فهم عارف و عامی نزدیک باشد. باسواد و بی‌سواد از آن بهره برند و طالب و مطلوب از این نی‌شکر خورند بی‌خبر که این حرف اصلا معقول نیست و در خور ارباب عقول نباشد و این جریده برای آن‌کس است که قدم در دایره سواد نهاده و به راه افتاده و اهل خبر داند که در میان ما مردم بی‌خبر از همه چیز و هر جا هر خوانا و نویسا باسواد و روزنامه‌خوان نیست و از هزار نفر صد بلکه بیست اگر این کار تواند و تربیت را بخواند اسباب صدهزار امیدواری است و مقدمه کامیابی و کامیاری، پس این جریده را ما به عشق پیش‌آهنگان کاروان و راهنمایان قوم می‌نگاریم و به دست سرانی که عصاکش کوراند می‌سپاریم تا عالی بفهمد و به دانی بفهماند یکی بخواند و دیگری بداند. باری دیری است که ما این حرف‌ها را شنیده و به عرض جواب نپرداخته‌ایم و به زعم بعضی ملزم گشته و مطلب را پشت گوش انداخته‌ایم لکن چنین نیست داستان پر مفصل و طولانی است... مطالب حکمی و اخلاقی را نمی‌توان مثل چهل طوطی و چار درویش نوشت چنانکه در مرزهای بهشت خشک نشاید کشت و اگر خدانکرده باید از خوب گذشت و بد را مرید خاص گشت مدارس و مکاتب برای چیست و عالم و فاضل کیست؟... روزنامه تربیت به عقیده نگارنده چندان مشکل نیست بلکه خیلی آسان است و غالباً مثل آب روان. اگر حرف در این است که عبارت آرایشی دارد و سخن نمایشی عرض می‌کنم امروز تمام ملل متمدنه برای تکمیل نظم و نشر و ادبیات خود آکادمی دارند و مبلغ‌ها در این راه می‌گذارند. (ص ۱-۳)

نمونه ۳

دیدار با ستارگان علم و ادب اروپا در عالم رؤیا

سال هزار و دویست و هشتاد و هشت هجری که مردم به جای نان افسوس بر فوت بی‌هنگام می‌خوردند و خبر مرگ هر روزه ما را ساعت به ساعت برای رفقای آن جهانی می‌بردند یکی از دوستان من خوابی دید... گفت در آن قیامت عظمی و غائله کبری روزی برای اشتغال خاطر کتابی انگلیسی شبیه به سرالنجاح می‌خواندم و در فوز و فلاح قحطی‌زدگان سمند فکرت به هر طرف می‌جهاندم شب که خوابیدم ستاره‌ای به فروغ مشتری دیدم از مغرب طالع شد گفتم ای عجب ستاره‌ها پیش ازین از مشرق طلوع می‌کردند حقیقتاً حالا کارها وارونه شده... در آن حال یکی را دیدم محو آن ستاره است و از همه جا غافل مشغول آن ستاره، گفتم اخوی این لامع ساطع که تو را این‌طور مبهوت ساخته و به خیال انداخته کیست و چیست؟ گفت این تابنده به این فروغ و شروق را نمی‌شناسی؟ گفتم نه گفت پس وای بر تو (کپرنیک) است و معرفت به حال آن برای همه کس نیک. گفتم عذر می‌خواهم بیخشید لکن به حضرتعالی عرض می‌کنم که مشکل دو تا شد مرحمت فرموده بگویید ببینم (کپرنیک) خوردنی است یا پوشیدنی گفت دوباره وای بر تو (کپرنیک) آدم است عالم است فاضل است. آن حکیم است که نجوم بطلیموس را به هم زد... گفتم عزت عالی کم مباد اسم آن جناب را نشنیده بودم. هنوز این حرف تمام نشده کوکب دیگر دمید گفتم خیر مقدم ایشان کیستند؟ گفت (کپلر) که مطالب کپرنیک را تکمیل کرد. چون در گفت و گوی پیش استاد شده بودم اینجا دیگر قافیه را نباختم برای به دست آوردن دل رفیق گفتم جناب ایشان را شناختم... رفتم سر بالا کنم و تماشای صنع خدا نمایم دیدم افق غربی پر از ستاره است به عده‌ای که فوق شماره است... گفتم این قدر هم عالم و فاضل و حکیم و ادیب و شاعر می‌شود؟! گفت من معدودی از مشاهیر را برای تو نام بردم اگر همه را می‌گفتم امشب تمام نمی‌شد. من از غیرت و رشک نزدیک بود هلاک شوم فریاد برآورده گفتم پس ما در این آسمان به این وسعت یک ستاره نداریم با این حال چرا خود را از زنده‌ها می‌شماریم؟ (ش ۳، ص ۲-۴)

نمونه ۴

سفر خیالی به عهد لویی چهاردهم

شب چهارم کارفرمای خیال مرا به فرنگ برد و عهد لویی کاترژ یعنی لویی چهاردهم پادشاه ذی‌جاه فرانسه را در نظر من مجسم کرد تماشای آن اوضاع می‌کردم تا در پاریس وارد سرایی شدم از پشت شیشه دیدم دانشمندی در اطافی نشسته و خادمی در بیرون ایستاده آنکه در حجره است قلم در دست فارغ از نیست و هست فکر می‌کند و گاه‌گاه سطری روی کاغذ

می‌نویسد از خادم حجره پرسیدم این کیست؟ گفت (لابرویر) مصنف مشهور اعجوبه دهور... (کاراکتر) می‌نویسد. گفتم کاراکتر چیست؟ گفت کاراکتر چند معنی دارد یکی از آنها اخلاق است. چون نویسنده معزیه‌ایه شرح اخلاق معاصرین را می‌نگارد و فضایل و رذایل هر دو را به وجه حسن می‌شمارد... نگارش خود را کاراکتر نامیده... گفتم خاصیت این کار چیست؟ گفت کار حکیم بی‌حکمتی نیست. ای سیاح بحر فکرت و سیاح بر اندیشه تو که خود را نویسنده می‌دانی چرا پادروها حرف می‌زنی و مثل عوام سؤال می‌کنی. اگر راستی نمی‌دانی بدان کاراکتر کتابی است که مردم بعد از آنکه خواندند خواهند دانست که:

خورده بینانند در عالم بسی واقف اند از کار و حال هر کسی هرچند به روی خود نیارند هوشیارند و در تشخیص علت حرکات اشخاص ید طولی دارند... تا گفתי فاء می‌فهمند فرح‌زاد است تا گفתי قاف می‌دانند قاسم‌آباد است... گفتم فهمیدم مقصود از کاراکتر چیست الحق خوب چیزی است ای کاش ما هم کاراکترنویسی داشتیم... گفت میرزای ادیب آقای اریب جناب لبیب سرکار طبیب پس تو چه کاره‌ای فقط رقص پای نفاه‌ای، دِ بنویس، کشکی بسای پشیمی بریس. همین‌که در مجلس نشستنی و افاده کردی که کارها باید منظم باشد، ترتیب صحیح لازم است، مدار امر بر عدالت است، مملکت تجارت می‌خواهد، ترقی صنعت و تکثیر و تکمیل آلات زراعت و استخراج معادن... فرانسه‌ها هر چیز را خیلی ظریف می‌سازند، ینگی‌دنیایی‌ها جامع ظرافت فرانسه و متانت انگلیس‌اند، ازگفتن اینها کارها درست شد؟ این حرف‌ها را می‌زنی و باد می‌کنی مثل اینکه قمر پنجم مشتری را پیدا کرده‌ای آن هم با دوربینی که خودت ساخته‌ای. برو میرزا پرو به آن سرو کله بی‌مغز قسم که امروز ننه‌خانم شله‌پز هم تمام این حرف‌ها را می‌داند و طوطی‌وار مسلسل می‌گوید اگر راست می‌گویی بگو ببینم چه باید کرد که این مشکلات حل شود. برو اقل‌اکارا کتر بنویس تا مردم ملتفت حُسن و قبح کارها شوند... اگر نمی‌توانی کاراکتر بنویسی بعضی فصول کاراکتر لایرویر را ترجمه کن و در روزنامه تربیت درج نما که خیلی به کار می‌خورد. گفتم یاران ببینید ما در عالم خیال نیز آسوده نیستیم نوکر لایرویر هم به ما سرزنش می‌کند و ما را دست می‌اندازد. چشم آقا نوکر چشم اگر زنده ماندم به یاری خدا و همت اولیا هم کاراکتر می‌نویسم هم کاراکتر لایرویر را ترجمه می‌کنم تا این‌قدر تو سرکوفت فضلائی فرنگ را به سر ما نزنی. (ش ۲۳، ص ۲-۴)

نمونه ۵

گفت وگو با ژنرال اسکبلف در عالم خیال

اتفاقاً در یکی از شب‌ها در عرصه خیال سیر می‌کردم ناگاه دیدم سفیدپوشی روبه بنده منزل

می‌آید گفتم کیستی گفت شیر سفید یا اسگُلب... به‌به خیلی خوب بفرمایید قدم‌رنجه کنید شما کجا اینجا کجا... می‌دانی امشب چرا آمدم اینجا و اسباب بیکاری تو شدم... تعارف به کنار از تو قدری دلتنگی داشتم روزنامه بیست و دوم تربیت را دیدم در آنجا اشارتی به حال تراکمه کرده بودی... به چه جهت از من رنجیده بودید ژنرال؟... به جهت اینکه تو در روزنامه نوشته بودی «وحشی‌ها از نزدیک آدم را با شمشیر می‌کشند و تربیت‌شده‌ها از دور با توپ» کنایه این حرف بیشتر به من بود و ژنرال ولسلی... من هرگز چنین عرضی نکرده‌ام روزنامه‌های فرنگ نوشته بودند من نقل قول نمودم نه اظهار عقیده... عقیده تو درباره من چیست... بگو تا ببینم راست است یا ماست مالی. من می‌گویم شک نیست شما روز فتح گگ‌تپه اقلاده‌هزار نفر از زن و مرد و بچه و بزرگ را کشتید و گگ‌تپه را قزل‌تپه کردید اما مثل شما مثل آن بوستان‌بان است که علف‌های هرزه مرز خود را می‌کند تا میوه‌های شیرین قوت گیرد و به کمال رسد... بارک‌الله، دیگر؟... دیگر تمام آن مقتولین به یک پول سیاه نمی‌ارزیدند همه مفطور به دزدی و غارتگری بودند شما از آن ضریت نوع آنها را متنبه ساختید فهمیدند بعد از این اگر دست از پا خطا کنند همین آتش است و همین کاسه... براوو خدا نگه دار... تشریف می‌برید ژنرال؟... بلی... دیگر کی خدمت شما می‌رسیم... خدا می‌داند. اما چون ژنرال ولسلی هم از شما گله‌مند است ازین دوسه شب یک شب او را می‌فرستم با شما ملاقات کند و صحبت نماید و بداند تو آدم نفهمیده‌ای نیستی و نسنجیده پشت سر مردم بد نمی‌گویی. (ش ۲۷، ص ۳-۴)

نمونه ۶

حمایت از تولیدات ملی

آیا ملتفت می‌شوید که چه عرض می‌کنم؟ ای برادران ایرانی روی سخن به شماست وصف استعداد شماست داستان قابلیت و هنر شماست الف لیله نمی‌خوانم بلکه از اصل افسانه نمی‌دانم برای اینکه رفیق باتوفیق من باز نگوید (آن مصر مملکت که تو دیدی خراب شد) یک نظر مختصر هم به حال صنعت زمان حال می‌نماییم... اگر اظهار دارم شالباف‌های کرمان در صورت تشویق و تأیید از استادان کشمیر گوی سبقت می‌ربایند می‌خندید، اگر مخمل‌های کاشان و بزک‌های خراسان را بر بافته‌های سایر ممالک ترجیح دهم مرا سفیه می‌خوانید یا مغرض می‌دانید. بخوانید و بدانید (باید که سلامت تو باشد سهل است ملامتی که بر ماست). باری به هر جهت اینها که صنایع کسبی است و چندان نقلی ندارد یک کلمه هم از صنایع مستظرفه عرض کنم اگرچه گروهی را دلخور می‌نمایم در عوض تا روز پنجشنبه دیگر نفسم می‌گیرد و از صدا می‌افتم. در میان صنایع مستظرفه بالاتر از نقاشی نداریم بیایید یک ساعت اغراض باطله را بر کنار گذاریم و نظری به پرده‌های نقاشی کار جناب

میرزا محمدخان کمال‌الملک نقاش‌باشی مخصوص حضور همایون نماییم و بینیم ایران هم
 رفائیل پرورده یا نه. (ش ۱۸، ص ۲-۳)

نمونه ۷

بر اکثر مطالعه‌کنندگان پوشیده نیست که ما امروز برای حصول و تحصیل کمالات و مقالات و ترقی و تکمیل و پیشرفت کار اصلاً و مطلقاً مانعی درپیش نداریم و می‌توانم عرض کنم که از هر جهت اسباب کار جمع است... در چنین وقت و زمانی این دست را روی آن دست گذاشتن و بی‌کار نشستن آیا خسران مبین و زیان عظیم و غبن فاحش نیست. عبارت تلخ و تند است و هر تلخ و تندى البته ناگوار باشد اما حکم دوا دارد و دوا نادر افتد که به مذاق شیرین و خوشگوار آید باید به مرارت صبر سقوطی و سنای مکی تن در داد و از زحمت اخلاط فاسده و درد و ناخوشی رست این چشم‌های من که امروز بحمدالله تعالی به دیدار شما عزیزان و برادران روشن است کور باد از زیارت لقای احباً محروم و مهجور مانم اگر به کزات درنگارش سطور تربیت با سوز جگر و درد دل نگریسته باشم آیا باور می‌کنید ملتی که از سایر ملل عقب مانده باشد آیا می‌تواند آسوده و بی‌خیال سر جای خود بنشیند؟ آیا شنیدن و تحمل شماتت کار آسانی است یا قبول ذلت و مذلت شوخی است؟ اگر کسی در روی ما بگوید مسلمان‌ها یا ایرانی‌ها بی‌کاره‌اند چه حالی پیدا می‌کنید... ما خود را به کوچه علی‌چپ می‌زنیم... به جان خواجه و حق قدیم و عهد درست که این بنده می‌ترسم دست به روزنامه‌های خارجه بزنم... وقتی که من می‌بینم روزنامه می‌گوید دیگران با راه‌آهن در صراط ترقی طی مسافت می‌کنند و شما دور هم نشست بی‌خیال حرف مفت می‌زنید بلکه اگر اهل دلی دالت خیر کرده باشد برای او مضمون کوک می‌کنید جا ندارد که از روزنامه‌ها بترسم؟ در این نمره خوب است دیگر از این مقوله چیزی عرض نکنم زیرا که پر مشتعل شده‌ام. (ش ۷۰، ص ۱-۳)

نمونه ۸

استعداد علمی مردم ایران

نگارنده را در این موقع لطیفه‌ایست می‌گوید برادران اعیانی ما که از این کشور بار سفر بستند و رفتند میراث و مال پدری ما را که علم و تربیت باشد با خود بردند ما را در وطن غریب و تهی‌دست گذاشتند بلی رسم سرای درشت این است چندی بر پشت زین خودنمایی کردیم مدتی هم باید زین به پشت بگردیم تا قدر عافیت را بدانیم چشم‌های خود را باز کنیم و دست‌های طلب را دراز آنچه را از دست داده‌ایم دوباره به چنگ آریم و وجود مبارک او را عزیز و گرامی شماریم پس به سلیقه من بهتر است که غم نخوریم و راه نو میدی نسپریم قدری

به مجاهدت پردازیم و کاری بسازیم و اگر همت و غیرت باشد شک نیست که خوب می‌شود یوسف گمگشته باز به کنعان می‌آید و کلبه احزان را گلستان می‌نماید و آخرالامر بلبل عاشق ما هزارستان می‌شود و به همین دلیل که چنان نماند چنین نیز نمی‌ماند. (ش ۱۵، ص ۲)

نمونه ۹

زبان فارسی و ادبیات آن

مدار کار ترقی و هرچه بهبودی است بر تفهیم و تفهم و به هیجان آوردن غیرت و وادار نمودن مردم به کار مسابقت است و کلید این کار زبان باشد و کمال زبان به تکمیل ادبیات و ارکان کلام هرچه صحیح‌تر اثر آن بیشتر و ما را در این باب صد کتاب حرف است ولی در این ابتدای کار گفت وگوهای اهم و فوری راه به مطالب دیگر نمی‌دهد همین قدر نمونه و یادآوری را عرض می‌کند اگر ما فردوسی و سعدی و از این قبیل گویندگان نداشتیم این زبان ناقص را هم که در ادای تمام مقاصد علمیّه قاصر است و سر و دست حکمت و معقول بلکه نقل و منقول را بلامضایقه می‌شکند از دست داده بودیم و به زبان بی‌زبانی گفت وگو می‌نمودیم. پس نظم و نشر اساتید قدر و قیمت دارد. (ش ۴۴، ص ۴)

منابع

[بی‌نام]، «فاجعه ادبی»، صوراسرافیل، ش ۱۵، چهارشنبه ۲۹ رمضان ۱۳۲۵ ق، ص ۴-۶.
زرقانی، مهدی، تاریخ ادبیات ایران، ج ۴، فاطمی، تهران ۱۳۹۵.
فروغی (ذکاءالملک)، محمدحسین، روزنامه تربیت (نخستین نشریه و روزنامه غیردولتی ایران)، ج ۱، شماره‌های ۱-۱۱۲، کتابخانه ملی ایران با همکاری سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی وزارت آموزش و پرورش، تهران ۱۳۷۶.





کتاب

تاریخ ادبیات ایران (با رویکرد ژانری)، مهدی زرقانی، فاطمی، تهران، جلد اول، ۱۳۹۴، ۳۳۰ صفحه؛ جلد چهارم، ۱۳۹۵، ۲۹۰ صفحه.

با وجود کتب متعددی که تاکنون با موضوع تاریخ ادبیات ایران نوشته شده است جریان تاریخ ادبیات نگاری در ایران نارسایی‌هایی دارد. احمد سمیعی گیلانی، در هفتمین نشست مشترک فرهنگستان زبان و ادب فارسی با بنیاد ایران‌شناسی، به تاریخ بیست و هشتم آبان ۱۳۸۶، در سخنرانی خود با عنوان «نارسایی‌ها در تدوین تاریخ ادبیات فارسی و ضرورت اصلاح و رفع آنها» به تفصیل به این موضوع پرداخته و نقایص این حوزه را نشئت گرفته از عوامل متعددی دانسته است. زرقانی، در مجموعه چهارجلدی تاریخ ادبیات ایران (با رویکرد ژانری)، که تاکنون مجلد اول (۱۳۹۴) و چهارم (۱۳۹۵) آن منتشر شده، کوشیده است تا حدودی این نارسایی‌ها را رفع کند.

نویسنده، در مقدمه جلد اول، یادآور شده که صورت تفصیلی مباحث این کتاب و پاره‌ای مبانی

نظری تاریخ ادبیات نگاری، پیش از این در دو کتاب دیگر او: تاریخ ادبی ایران و قلمرو زبان فارسی؛ تطور و دگردیسی ژانرها تا میانه قرن پنجم (۱۳۹۰) و نظریه ژانر (۱۳۹۴) مطرح شده است. در واقع، جلد اول تاریخ ادبیات ایران خلاصه و بازنویسی مطالب تاریخ ادبی ایران و قلمرو زبان فارسی او در هیئت و ساختار کتابی درسی است که مخاطبان اصلی آن دانشجویان مقطع کارشناسی رشته زبان و ادبیات فارسی‌اند.

جلد اول تاریخ ادبیات ایران (با رویکرد ژانری) مشتمل بر دو بخش اصلی است: نویسنده، در بخش اول طی هشت درس، چگونگی شکل‌گیری ژانرها در دوره پیش از اسلام را واکاوی کرده و به بررسی فرامتن‌های جغرافیایی، تاریخی، زبانی، و مسلکی هر دوره که در شکل‌گیری و تحول ژانرها مؤثر بوده‌اند پرداخته است. بخش دوم، به تطور ژانرهای ادبی یا، به تعبیر نویسنده، «دگردیسی ژانرها، از ظهور اسلام تا میانه قرن پنجم» اختصاص یافته و، طی هفت درس، از تحول ژانرها در سه قرن اول اسلامی، اوضاع کانون‌های ادبی منطقه شرقی ایران در دوره

طاهریان، صفاریان، سامانیان، غزنویان همچنین کانون‌های ادبی نواحی مرکزی و غربی و شمالی ایران سخن رفته است.

در جلد چهارم، مؤلف ژانرهای ادبی در آثار قرن‌های سیزده و چهاردهم هجری قمری زبان فارسی مقارن با دوره حکومت سلسله‌های افشاریه و زندیه و قاجاریه، بررسی کرده و به این نتیجه رسیده که جنب و جوش ادبی در دوران حکومت دو سلسله افشاریه و زندیه خفیف بوده اما تنوع ژانرها در دوره حکومت حدود صد و سی ساله قاجاریه نظرگیر و در تاریخ ادبیات زبان فارسی شاخص است و متأسفانه از دیدرس محققان و تاریخ ادبیات‌نگاران دور مانده است. به نظر زرقانی، درخشش ادبیات دوره قاجار را نه در شعر بازگشتی که در ژانرهای منثور باید جست‌وجو کرد. در ادبیات منظوم نیز، جریان شعر عامیانه این دوره است که سرشار از خلّاقیت و نوآوری است.

جلد چهارم تاریخ ادبیات ایران در یازده فصل تدوین شده است. در فصل اول با عنوان «بررسی‌های فرامتنی»، از مجموعه متغیرهای سیاسی-اجتماعی، اقتصادی، و فرهنگی-عقیدتی دوره موضوع بحث که با متن ادبی تعامل دارند گفت‌وگو شده است. در فصل دوم به نهضت بازگشت ادبی و از فصل سوم تا یازدهم، به ترتیب ژانرهای تاریخی، ژورنالیستی، نمایشی، تذکره‌ای، عامیانه، سفرنامه‌ای، رساله، و منشآت مطرح شده‌اند.

در مجموع، زرقانی کوشیده رابطه میان فرامتن‌های تاریخی، جغرافیایی، عقیدتی، و نظایر آنها را با متون ادبی هر دوره روشن سازد و، با

فاصله گرفتن از ارزیابی‌های ذوقی و بهره‌جویی از نظریه‌های نوین تاریخ ادبیات‌نگاری، به رده‌بندی ژانری آثار ادبی مبادرت ورزد.

مهسا رون

حیات در کلمات، مهدی سالاری‌نسب، انتشارات نگاه معاصر، تهران ۱۳۹۶، ۱۵۶ صفحه.

حیات در کلمات با عنوان فرعی «نگاهی به سلوک روحی و میراث معنوی هنری مولانا از دریچه برخی کلمات» مشتمل است بر یک پیشگفتار، مقدمه، و هفت فصل. مراجع کتاب در دو دسته فهرست شده است.

در پیشگفتار، نویسنده چکیده مطالب را آورده، هدف خود از تألیف کتاب را بیان کرده، و نتایج بررسی خود را گنجانده است. مقدمه نسبتاً مفصل کتاب در ده بند با عناوین زیر مدوّن شده است: ارتباط حقیقت و هنر؛ ارتباط زندگی هر شخص با واژگان اصلی مورد استفاده او؛ طرز استفاده مولانا از کلمات؛ اشاره به کلمات هفتگانه بررسی شده در کتاب؛ چگونگی سیر مضامین در ادبیات، از وقت کشف و بکری تا زمان کلیشه شدن؛ مقایسه مولانا با شعرای پیش از او از جهت کاربرد کلمات؛ آغاز تحوّل صوری و معنایی کلمات در زبان صوفیه و اشاره به نقش اساسی عطار؛ بحثی درباره طرز تعیین و تعریف اصطلاحات الصوفیه؛ سخنی در اهمیت تحقیقات مقایسه‌ای و نتایج حاصل از آن؛ ذکر پیشینه‌های این تحقیق.

نویسنده، در پیشگفتار، نتایجی را که

از بررسی‌های خود گرفته ذکر می‌کند به این شرح که

شعر مولانا بیان خالص تجربه روحانی اوست. مضامین شعر مولانا از رهگذر تجربه عاشقانه‌اش به شعر او راه یافته‌اند و نشان و رد پای شمس در آنها دیده می‌شود.

شماری از کلمات هفتگانه کلیدی هریک دوره‌ای از ادوار زندگی مولانا را آیینگی می‌کنند. مثلاً «ناگهان» بیشتر نشان دوران حضور شمس و رفت و آمدهای او را با خود دارد و «خنده» نشان دوران پختگی مولانا و نهاییات الوصال او را.

حیات و طراوت این کلمات و ترکیبات در زبان شعرا و نویسندگان پیش از مولانا هرگز به اندازه این محاسن آنها در اشعار مولانا نیست.

نقش و تأثیر عطار در تحوّل بار معنایی کلمات، برخی از کلمات انتخابی را، با توجه به کاربردشان در آثار مولانا، می‌توانیم در شمار اصطلاحات الصوفیه بیاوریم یا دست کم از اصطلاحات عرفانی مولانا بدانیم.

در بخشی از پیشگفتار، عنوان و جانمایه هفت فصل کتاب موجز گزارش شده که نقل آن خالی از فایده نیست: روح مولانا در «جست و جو»ی «روزنه»‌ای به سوی حق بوده است. در این سیر و انتظار، واقعه‌ای «ناگهان» برایش پیش آمده و او را یکباره «زیر و زبر» کرده. خودش گاهی این پیشامد را به «سیل» تعبیر می‌کند همچنین می‌گوید از عشقی که به او رو کرده بار گرفته و «حامله» شده است. آخر الامر آنکه از این واقعه و نتایج آن رضایت دارد و خود را بختیار و کامکار می‌یابد و

این وضع و حال خود را مکرراً «خنده» می‌خواند. القصّه این هفت کلمه در زبان مولانا نقش و جایگاه خاصی یافته‌اند.

عناوین فصول هفتگانه کتاب «ناگهان، جست و جو، روزنه، سیل، زیر و زبر، حامله، خنده» است. فصول با ساختاری مشابه نوشته شده‌اند، به این ترتیب که ابتدا معنای لغوی یا اصطلاحی کلمه ذکر می‌شود. سپس کاربردهای این کلمات از آغاز شعر فارسی تا زمان مولانا اجمالاً مرور می‌شود. سعی بر آن است که، در این مرور، اصلی‌ترین انگیزش‌های هنری کلمه نشان داده شود سپس نوبت به مولانا می‌رسد و خواننده، با توجه به آنچه درباره پیشینه کارکرد هنری و معنایی واژه در دوره‌های پیش از مولانا خوانده، به راحتی می‌تواند ساختار شکنی‌ها و تازه کاری‌های مولانا را دریابد. نویسنده، با مرور آثار پیش از مولانا و سپس شرح اصلی‌ترین معانی هر کلمه در اشعار مولانا، می‌خواهد نشان دهد که مولانا چگونه از حدود معمول فراتر می‌رود و، در دورانی که ادبیات فارسی آخرین دستاوردهای ارزشمند خود را تولید می‌کند و آنگاه رو به انحطاط می‌نهد، نوآوری را به گسترده‌ترین و اعلاترین حد می‌رساند و بر میراث ادبی و عرفانی و هنری زبان فارسی بسی می‌افزاید. طرفه آنکه کلمات انتخابی، چنانکه نویسنده متذکر شده، عادی و ساده یا مستهلک و مستعمل و کلیشه شده‌اند که مولانا به آنها رنگ و شکلی دیگر داده و زندگی تازه بخشیده است.

علی جعفری

نشریات ادواری

ایران‌شهر امروز، دو ماهنامه.

ایران‌شهر امروز مجله «دو ماهنامه» ای است ویژه مطالعات ایرانی و نقد کتاب که انتشار آن از فروردین سال ۱۳۹۵ آغاز شد و تاکنون شش شماره آن منتشر شده است.

مندرجات این نشریه به مباحث ایران‌شناسی و جریان‌های فکری جهان نو و نقد کتاب اختصاص دارد و، از حیث محتویات، بیش از همه، در خط آینه پژوهش و راهنمای کتاب همچنین مجلاتی همچون سخن و یغما و نشر دانش پیش می‌رود.

نقد و بررسی کتاب، مطالعات و تحقیقات ایرانی، اندیشه و فرهنگ در جهان، اقتصاد و حقوق، فرهنگ مردم، نوشته‌های پیشینیان، اسناد و نسخه‌های خطی، جهان دانش و هنر، و سرانجام معرفی کتاب‌های تازه و یاد درگذشتگان بخش‌های اصلی ایران‌شهر امروزند. بنا بر آن است که از شیوه راهنمای کتاب در نقد کتاب، سخن در توجه به فرهنگ و ادبیات جهان، و یغما در انعکاس مطالعات ایرانی پیروی شود.

شماره‌های این مجله به سردبیری سیدعلی آل داود پژوهشگر سرشناس و همکاری مستمر گروهی از پژوهشگران علوم انسانی وابسته به دایرةالمعارف بزرگ اسلامی پدید می‌آید. نگاهی اجمالی به نویسندگان مقاله‌ها نشان می‌دهد که اصحاب این دانشنامه، در آن، حضوری چشمگیر دارند ضمن آنکه یارانی کارآمد از دیگر نهادها نیز

آنان را همراهی می‌کنند. از جمله این همکاران مستمر قلمی‌اند: علی بلوکباشی در عرصه فرهنگ عامه، علی اشرف صادقی در زبان‌شناسی، عبدالحسین آذرنگ در نشر و ویرایش، صادق سجادی در تاریخ و جغرافیای سرزمین‌های اسلامی، امید طیب‌زاده در وزن شعر و عروض و نقد کتاب در عرصه فرهنگ‌نویسی، ناصرالدین پروین و فرید قاسمی در تاریخ مطبوعات و رسانه. از فرهنگستان زبان و ادب فارسی نیز محققانی همچون احمد سمیعی (گیلانی) در حوزه اندیشه و فرهنگ در جهان؛ حسن میرعابدینی در نشر ادبیات داستانی؛ مرزده دقیقی در ادبیات معاصر، شرکت مداوم دارند. دو مطلب کوتاه و بدیع و هوشمندانه از پژوهشگر وقّاد، شادروان محسن جعفری مذهب با عناوین «نگاه روسی به خورشید ایرانی: تجربه‌ای سکه‌شناختی» و «بانک میراث ناپایدار ایران‌شناسی» در شماره‌های ۱ و ۵ ایران‌شهر امروز به یادگار مانده که یادآور فقدان و مرگ نابهنگام و اسف‌انگیز این مورخ دقیق و مبتکر است.

ایران‌شهر امروز با کارهای گرافیکی حرفه‌ای به صورتی زیبا و با حروف‌نگاری چشم‌نواز و تصاویر متناسب با محتوای مقالات عرضه می‌شود. در آن، غلط‌های مطبعی معدودی راه یافته که انتظار می‌رود با نمونه‌خوانی دقیق‌تر از این حیث اصلاح گردد.

معرفی کوتاه برخی از نویسندگان و کسانی که

در مقالات از آنان نام برده می‌شود نیز مقتضی
به نظر می‌رسد. ایرانشهر امروز با اوصاف مذکور، در جمع
نشریات وزین فارسی این سال‌ها هنوز جز عمر
چند ماهه‌ای از آن نگذشته، جایگاه ارزشمندی
یافته که امید است، به اهتمام گردانندگان و درپرتو
همکاری مؤثر اهل قلم و تحقیق محفوظ بماند.
افسانه منفرد



به یاد پروفیسور ولادیمیر آرنوویچ لیووشیتس دانشمند و سغدی‌شناس

۱۰ ژوئیه ۲۰۱۷، انستیتوی دستنویس‌های شرقی فرهنگستان علوم روسیه در سن‌پترزبورگ، در اندوه درگذشت ولادیمیر آرنوویچ لیووشیتس^۱ در سن نود و چهار سالگی، به سوگ نشست. وی یکی از قدیم‌ترین همکاران آن انستیتو، ایران‌شناس، فیلولوگ، عضو فرهنگستان‌های علوم روسیه و بریتانیا و تاجیکستان و برنده جایزه آل‌دین‌بورگ بود.

ولادیمیر آرنوویچ در ۱۹۲۳ در سن‌پترزبورگ متولد شد؛ در سال ۱۹۴۰ به گروه ایران‌شناسی دانشکده فیلولوژی دانشگاه دولتی لنینگراد پیوست. اما پس از یک سال، جنگ آغاز شد. او، پس از گذراندن یک ترم، به خدمت ارتش درآمد و تا سال ۱۹۴۵، با دریافت چندین مدال و درجه و نشان جنگ میهنی، از خدمت نظام مرخص شد و تحصیل را از سر گرفت. وی، در سال ۱۹۵۲، با راهنمایی فریمن^۲ یکی از بنیانگذاران مطالعات ایران‌شناسی در روسیه و عضو فرهنگستان علوم، از رساله کاندیدای علوم (معادل دکتری در فارسی) خود، «ضمیر در زبان پراچی»، دفاع کرد. بخش نسبتاً حجیمی از این رساله چاپ نشد اما بسیاری از دانشجویان و همکاران او، به‌ویژه گرونبرگ در اثر خود

1) Livshits, V. A

2) FRIMAN, A. A

دستور زبان پشتو^۳ از آن استفاده کردند.

لیوشیتس، در سال ۱۹۵۸، با سمت‌های دبیر علمی، رئیس گروه زبان تاجیکی، و پژوهشگر ارشد در انستیتوی زبان و ادبیات فرهنگستان علوم تاجیکستان شوروی در استالین‌آباد (دوشنبه) مشغول کار شد و، همزمان با تدریس در کالج، به عنوان دستیار پروفسور، دوره تاریخ زبان‌های فارسی و تاجیکی و دستور تطبیقی-تاریخی زبان‌های ایرانی را نیز گذراند. او، برای متن‌های یغناپی^۴ -گوش چند هزار تن از ساکنان کوه‌های تاجیکستان و یکی از گونه‌های بازمانده زبان سغدی، که پژوهندگان زبده‌ای مانند آندریف گردآوری و تحقیق کرده بودند- واژه‌نامه ریشه‌شناختی یغناپی- روسی را تدوین کرد. این اثر، در جنب اثر مرگستیرنه^۵، فرهنگ ریشه‌شناسی زبان‌های افغانی و پامیری، از مهم‌ترین آثار است که تاکنون به ریشه‌شناسی زبان‌های معاصر ایرانی اختصاص یافته است.

ولادیمیر آرنویچ، در سال ۱۹۵۸ به هنگام بازگشت از تاجیکستان، در شعبه لنینگراد انستیتوی شرق‌شناسی فرهنگستان علوم شوروی به کار پژوهشی پرداخت و، تا سال ۲۰۱۶، در مقام مشاور فرهنگستان علوم روسیه در سن پترزبورگ، همکاری کرد. وی، درباره فیلولوژی تطبیقی-تاریخی ایرانی و زبان‌های ایرانی نو و کهن، مقاله‌های بسیار باارزشی نوشته است. او بیش از دویست اثر در شاخه‌های متعدد زبان‌های ایرانی منتشر کرده که بیشتر آنها به زبان سغدی اختصاص دارد.

در سال ۱۹۳۲، در ویرانه‌ای بالای کوه مُغ مربوط به قرن‌های هفتم و هشتم میلادی در پنجکند سغد بالای مسیر رود زرافشان در شمال تاجیکستان اسناد بسیار مهمی به زبان سغدی، به همّت فریمن و درخود سرزمین سغد کشف شد. لیوشیتس، از پیشاهنگان قرائت اسناد سغدی، بخش مهمی از رمزگشایی اسناد سغدی کوه مغ را بر عهده داشت و مطالعاتش در اسناد حقوقی این مجموعه به دریافت دکتری او در سال ۱۹۶۵ از انستیتوی شرقی مسکو منجر شد. لیوشیتس با دقتی کم‌نظیر نزدیک به شصت

3) GRUNBERG, A. L. *Ocherk grammatika afganskogo yazyk*, Leningrad, 1987.

4) M. S. ANDREEV I E. M. PESHCHEVA. *Yaghnobskie teksty s prilozheniem yaghnobsko-russkogo slovary, sostavlennogo M. S. ANDREEVYM, V. A. LIVSHITSEM i A. k. PISARCHIK*. Moskwa-Leningrad, 1957.

5) MORGENTHAU, G

متن از این مجموعه را خواند و تفسیر کرد، که متعاقباً با عنوان «نامه‌ها و اسناد حقوقی» در مجموعه سه جلدی اسناد کوه مغ نیز منتشر شد. قرائت و معنی کردن و تفسیر این متن‌ها زوایای تاریک و پنهان حمله و غلبه اعراب بر آسیای مرکزی را در اوایل قرن هشتم روشن ساخت. در این اسناد، از شاهزاده‌ای به نام دیواشتیچ سخن رفته که دلیرانه در برابر اعراب مقاومت کرده سپس به قلعه‌ای در کوهستان مغ پناه برده اما سرانجام تسلیم و کشته شده است. ظاهراً او موفق شده این اسناد شامل نامه‌های سیاسی و اداری و صورت حساب‌های مالیاتی و اسناد حقوقی را در آن قلعه پنهان کند. کشف این اسناد اطلاعات بسیار مهمی درباره فرهنگ و رخداد‌های سیاسی-اجتماعی آن دوره به دست می‌دهد. متأسفانه، با گذشت بیش از نیم قرن، هنوز مجموعه اسناد کوه مغ به زبان فارسی ترجمه نشده است. لیوشیتس، در سال ۲۰۰۸، اسناد کوه مغ را تصحیح و تکمیل و همراه با طرح‌هایی از کتیبه‌های «کوتاه» سغدی منتشر کرد که جایزه کتاب در سال ۲۰۱۰ یرشاطر به آن تعلق گرفت. خوشبختانه متن کامل این رساله در جنب ده مقاله مهم و اصلی لیوشیتس زیر نظر سیمز ویلیامز به انگلیسی ترجمه و، در سال ۲۰۱۵، در دو جلد منتشر شده است^۶ که یک جلد آن به اسناد کوه مغ و جلد دیگر به ده مقاله او با تمرکز بر کتیبه‌های سغدی اختصاص دارد. انتشار این مجموعه همراه با یادداشت‌های سیمز ویلیامز به زبان انگلیسی به احتمال بسیار راه را برای ترجمه اسناد سغدی کوه مغ به زبان فارسی هموار خواهد ساخت.

لیوشیتس هنوز دانشجوی بود که برادران دیاکائف^۷، شرق‌شناسان برجسته روس، او را برای همکاری در خواندن کتیبه‌های پارتی، که به تازگی در نسا، جنوب ترکمنستان کشف شده بود، دعوت کردند. او نخست با همکاری آنها سپس مستقل در این متن‌ها به تحقیق همت گماشت و مقاله‌های متعددی درباره آنها منتشر کرد. متن این کتیبه‌ها (بیشتر از دوهزار

6) Livshits, Vladimir A. 2015, *Sogdian epigraphy of Central Asia and Semirech'e*, (Ed.) Nicholas Sims-Williams. (Trans.) Tom Stableford, (Corpus Inscriptionum Iranicarum, Part II Inscriptions of the Seleucid and Parthian Periods and of Eastern Iran and Central Asia Vol. III. Sogdian), London: School of Oriental and African Studies.
 7) M. M. & I. M. D'yakonov

متن) در مجموعه آثار معتبر و بین‌المللی «پیکره دست‌نویس‌های ایرانی»^۸ در لندن منتشر شد. در سال ۲۰۱۰، لیوشیتس فرهنگ نام‌شناسی پارتی^۹ را نیز منتشر کرد. در این کتاب، نام‌های پارتی متعلق به اشخاص و خدایان و اقوام معنی و ریشه‌شناسی شده است. این نام‌ها متعلق است به قرن دوم پیش از میلاد تا قرن پنجم میلادی و در کتیبه‌های عصر اشکانیان به خط پارتی و در آثار ادبی غیر دینی پارتی، سروده‌های گوسان‌ها، همچنین داستان حماسی ایدگار زیربان و مناظره درخت آسوریک باز آمده است.

ولادیمیر آرنوویچ متخصص شناخته شده در حوزه کتیبه‌های ایرانی است که، در زبان‌های پارتی و سغدی، و دیگر زبان‌های دوره میانه (فارسی میانه، سغدی، بلخی، ختنی-سکایی، خوارزمی)، دست به تحقیقات گسترده زده است. او چندین مقاله درباره عناصر ایرانی در متن‌های آرامی و بابلی نو نوشته است. شکل‌گیری و تحول زبان فارسی، گویش‌شناسی تاجیکی، بررسی ساختار اجتماعی اوستا، و باستان‌شناسی آسیای مرکزی نیز از دیگر حوزه‌های تخصصی و علاقه‌مندی‌های او بوده است.

این پژوهشگر نستوه، در آثار خود، صرفاً به فیلولوژی محدود نمانده و، برای کشف رموز تاریخی و فرهنگی سغد، بارها در عملیات حفاری باستان‌شناسان شرکت جسته و به سرزمین‌های تاریخی سغد، تاجیکستان، ازبکستان، و قرقیزستان سفر کرده است. هنینگ، ایران‌شناس نامور آلمانی، درباره رمزگشایی لیوشیتس از اسناد خوارزمی، گفته است: به نظر من کار او تنها ماهرانه نیست بلکه، علاوه بر آن، منبع الهام است. هنگامی که آثارش را به دقت بیشتری مطالعه کردم، شایستگی تقدیر از آنها را بیشتر احساس کردم.

لیوشیتس، در سال ۱۹۷۲، به دریافت عنوان پروفسور در زبان فارسی نایل گردید. وی، در سال ۱۹۷۷، به عضویت فرهنگستان علوم بریتانیا برگزیده شد، در سال ۱۹۸۶ به عضویت جامعه ایران‌شناسی اروپا و، در سال ۱۹۸۹، به عضویت افتخاری انستیتوی خاور میانه و خاور دور ایتالیا پذیرفته شد. او عضو کمیته بین‌المللی پیکره دست‌نویس‌های آکادمی علوم روسیه و انجمن جغرافیائی روسیه و کمیته بین‌المللی

8) Corpus Inscriptionum Iranicarum

۹) *Parthian onomastics* این اثر به قلم نگارنده در دست ترجمه است.

«پیکره دست‌نویس‌های زبان‌های ایرانی» درلندن نیز بود. در سال ۲۰۰۶، جایزه آلدنبورگ در رشته علوم انسانی از سوی حکومت فدرال سن‌پترزبورگ و مرکز علمی سن‌پترزبورگ فرهنگستان علوم روسیه به او اهدا شد. لیوشیتس آثار متعددی با همکاران جوان‌تر خود نیز منتشر ساخته است. به راهنمایی او هجده دانشجوی دوره کاندیدایی علوم و سه دانشجو دوره دکتری فارغ‌التحصیل شدند، که بسیاری از آنها در مراکز علمی ایران‌شناسی مشغول به کار پژوهشی‌اند.

همکاران لیوشیتس، پس از درگذشت او، روی وبگاه فرهنگستان علوم روسیه در سن‌پترزبورگ نوشته‌ای به یادش گذاشته‌اند که، در آن، به خصایص اخلاقی او اشاره شده است به این مضمون که

لیوشیتس رفتار مهربان و شفاف داشت. او پیش‌نویس مقاله‌ها و پایان‌نامه‌ها را به دقت تمام تصحیح می‌کرد؛ نسخه منحصر به فرد برخی از کتاب‌ها را از کتابخانه شخصی خود به امانت می‌داد؛ کلاس‌های زبان را گاه در خانه تشکیل می‌داد؛ حتی پس از آنکه رسماً تدریس را کنار گذاشته بود، همواره جمعی از جوان‌های علاقمند به مطالعات ایرانی به گردش حلقه می‌زدند. او دانش خود را سخاوتمندانه با دیگران سهیم می‌شد؛ تا واپسین روزهای عمر روحیه فعال خود را حفظ کرده بود، و درباره کتبه‌های خوارزمی تحقیق می‌کرد. وی سرزنده و صمیمی و دوست‌داشتنی و دارای روحیه‌ای جمعی بود که دیگران را جلب می‌کرد؛ در خانه‌اش بر روی مهمان باز بود و پیوسته با همکارانش مراوده داشت.

دریاد من، دانشجوی خارجی که از ایران به دیدن او رفته بود، پروفسور لیوشیتس حتی صمیمانه‌تر از توصیفات همکارانش در ذهنم حک شده است:

روزی که، در سن‌پترزبورگ، بلوار یوشکی و رود نوایخ زده بود و دروازه قدیم فرهنگستان علوم – درست در برابر نوایخ زده – را به زحمت به جلو هل دادم؛ از دالانی با سقف بسیار بلند گذشتم و سراغ پروفسور لیوشیتس را گرفتم. مرا به اتاقی راهنمایی کردند. همکار ایشان به گرمی به پیشوازم آمد. چند دقیقه زودتر از قرار رسیده بودم. روی میز قهوه داغ و شیرینی گذاشته شده بود. با لبخند ناگهانی آن خانم به پشت سرم نگاه کردم؛ مردی مسن و نه‌چندان بلند قد با یک دسته گل و لبخندی گرم، بی‌نشانی از سرمای سن‌پترزبورگ در او، وارد اتاق شد که پر از بوی قهوه بود و من پروفسور لیوشیتس را برای نخستین بار دیدم. این دیدار را که، در آن، زبان سغدی برایم دلنشین و گرامی شد هرگز از یاد نمی‌برم.

لیلا عسگری

سی و سومین «همایش خاورشناسان آلمان»

شهر ینا^۱ در مشرق آلمان، از ۱۸ تا ۲۲ سپتامبر ۲۰۱۷ (۲۷ تا ۳۱ شهریورماه ۱۳۹۶)، میزبان سی و سومین «همایش خاورشناسان آلمان»^۲ بود. این همایش، که سابقه دیرینه دارد، از مهم‌ترین گردهمائی‌های شرقشناسان در جهان است. دامنه گسترده مباحث علمی در آن، سراسر تاریخ خاور نزدیک، شمال آفریقا، و آسیای شرقی را دربر می‌گیرد. بانی همایش‌های خاورشناسان آلمان، که اولین آن به سال ۱۹۲۱ در شهر لایپتسیگ^۳ برگزار شد، انجمن شرقی آلمان^۴ است. این انجمن همایش را در فواصل سه تا پنج ساله برگزار می‌کند و هر بار از همکاری یکی از دانشگاه‌های آلمان که رشته‌های مربوط به مطالعات شرقشناسی در آنها وجود دارد برخوردار می‌شود. این بار همایش با همکاری دانشگاه فریدریش شیلر ینا^۵ برپا شد و مسئولیت علمی آن را پتر شتاین^۶ از دانشکده الهیات آن دانشگاه بر عهده داشت.

همایش شعار «آسیا، آفریقا و اروپا» را بر سرلوحه داشت که مقصود از آن اشاره به دو محور اصلی مباحث و سخنرانی‌ها بود: نخست تبادل علمی مشرق‌زمین و مغرب‌زمین و پیریزی فرهنگ غرب در دوران باستان و قرون وسطی به موازات آن تبادل؛ دیگر تاریخ مطالعات شرقی در اروپای عصر جدید و افزایش علاقه دانشمندان اروپایی به مشرق‌زمین. البته برگزارکنندگان، در فراخوان همایش، تصریح کرده بودند که مایل‌اند مباحث دیگر نیز مطرح شود و مهمانان در انتخاب موضوع سخنرانی خود کاملاً مختارند.

مراسم افتتاحیه همایش پیش از ظهر روز دوشنبه، ۱۸ سپتامبر (۲۷ شهریورماه)، در سالن اجتماعات دانشگاه فریدریش شیلر برگزار شد. در این مراسم، بانو پروفیسور

1) Jena

2) Deutscher Orientalistentag

3) Leipzig

4) Deutsche Morgenländische Gesellschaft

5) Friedrich-Schiller-Universität Jena

6) Peter Stein

مضاوی الرشید از مدرسه علوم اقتصادی و سیاسی لندن^۷، با عنوان «شناخت در دوران بحران: اروپا و خاور میانه»، سخنرانی کرد. شب همان روز نیز، شهردار پنا، در ساختمان قدیم شهرداری، میزبان شرکت‌کنندگان در همایش بود.

برنامه اصلی (سخنرانی‌های علمی) از ساعت چهارده روز دوشنبه آغاز شد. سخنرانی‌ها در بیست و یک بخش، هریک مختص یکی از شاخه‌های بیش و کم کلاسیک شرق‌شناسی، به شرح زیر ایراد شد: «مصرشناسی»، «مطالعات افریقایی»، «خاور نزدیک در عهد باستان»، «زبان و ادبیات عربی»، «شرق مسیحی»، «مطالعات هند و اروپایی»، «مطالعات هند و جنوب آسیا»، «ایران‌شناسی»، «علوم اسلامی»، «ژاپن‌شناسی»، «مطالعات یهودی، عبری و عهد عتیق»، «مطالعات قفقازی»، «گره‌شناسی»، «فرهنگ مادی، تاریخ هنر و باستان‌شناسی»، «فلسفه»، «سیاست، اقتصاد و جامعه در خاور میانه»، «مطالعات سامی»، «چین‌شناسی»، «مطالعات جنوب شرقی آسیا»، «مطالعات ترکی و عثمانی»، «مطالعات آسیای مرکزی». در درون اغلب بخش‌ها، زیربخش‌هایی نیز سازمان داده بودند که شماری از سخنرانی‌ها را تخصصی‌تر دسته‌بندی می‌کرد. سرانجام بیست و پنج میزگرد مستقل از بخش‌های بیست و یک‌گانه همایش به عنوان «میزگردهای بینارشته‌ای» تشکیل شد. از آن جمله، می‌توان به «ستارگان، خدایان و رنگین‌کمان‌ها: اهمیت مشاهدات تاریخی»، «اسلام و مسلمانان در چین و ژاپن»، «گشایش امپراتوری‌های شرقی»، و «موسیقی و رای مرزهای فرهنگی» اشاره کرد. زبان همایش آلمانی و انگلیسی بود.

سعید رضوانی، پژوهشگر گروه ادب معاصر فرهنگستان زبان و ادب فارسی، روز ۲۱ سپتامبر (۳۰ شهریورماه)، با عنوان «طرح بررسی و بازخوانی دست‌نوشته‌های نیما یوشیج» در ایران‌شناسی سخنرانی کرد. سخنرانی وی، در سه بخش با عناوین «معرفی آرشیو دست‌نوشته‌های نیما یوشیج در فرهنگستان زبان و ادب فارسی»، «معرفی مجموعه اشعار صدسال دگر»، «معرفی دستاوردهای طرح بررسی و بازخوانی دست‌نوشته‌های نیما یوشیج» ایراد شد. او، در پایان، به پرسش‌های حاضران در جلسه پاسخ داد.

در سی و سومین «همایش خاورشناسان آلمان»، ایرانیان دیگری نیز شرکت و سخنرانی کردند، از جمله علی حاجی‌حسینی با عنوان «ادبیات یهودی-فارسی: تورات لندن»؛ فرهاد

7) London School of Economics and Political Science.

رضایی «ایران و عربستان سعودی: نزاع بر سر برتری در منطقه»؛ پریسا فرهادی «غول هسته‌ای»؛ سعید ضرابی‌زاده «تطور تصویر تصوّف در اروپا و آمریکا از اواخر قرن هجدهم»؛ و عبّاس پویا «اخلاق خرّدمحور ابوالحسن المواردی».

در جنب برنامه رسمی همایش، شب‌ها نیز مهمانانی که اغلب استادان دانشگاه‌های آلمان بودند، در زمینه مطالعات شرقی، سخنرانی ایراد کردند. همچنین میزگردهای متعدّد با شرکت شرقشناسان از سراسر جهان برگزار شد. افزون بر اینها، برنامه‌های تفریحی گوناگونی، از جمله کنسرت و بازدید از دیدنی‌های پنا و شهرهای نزدیک به آن، برای مهمانان تدارک دیده شده بود.

سعید رضوانی

(عضو هیئت علمی دانشگاه شهیدبهشتی)

SUMMARY OF ARTICLES

Essays

Abbreviations in Persian

A. GOLKAR

In most of the studies conducted on abbreviations in Persian, two types of abbreviations are often confused with each other. This paper argues that there is a significant difference between the graphic abbreviations (a written abbreviation of a word intended to be read as the full word) and the abbreviations that are pronounced as they are spelled, and, practically, form new independent words. The remainder of this paper provides a new classification of the two types of abbreviations and to list their most common usage.

Deconstruction in the Lyrics of Hâfez

R. GHANNADAN

Deconstruction has a subtle meaning to Derrida, the contemporary French philosopher. As argued by Derrida, deconstruction occurs when the poet's subconscious, involuntarily, intrudes into his thoughts which results in the collapse of the textual cohesion of the text and the transformation of the atmosphere. Meanwhile, precise reading intervenes to try to trace and identify the unity in the geno-text, the underlying layer of the text.

The Realm of Criminal Justice in *Siyar al-Muluk*

F. NOORI

A. SHAKERI

Siyar al-Muluk (literally 'Manners of the Kings') or *Siyâsat-nâma* (literally 'The Book of Statecraft'/'A Manual for Statecraft') is the most significant composition and compilation of Hasan ibn Ali of Tus entitled 'Nizâm al-Mulk', the all-powerful grand vizier of the Saljuqs. This book, generally known as *The Book of*

Government or Rule for Kings, contains materials on the path of good government and the ways and manners of kings for just rule.

The term “Siyâsat”, here, denotes punishment or retribution and “Siyâsat-nâma” refers To Criminal Law or Criminal Code. This valuable and genuine prose work in Persian provides new ideas and alternative visions about Criminal Justice, with focus on the faults of high-ranking officials and reprimanding offenders; it also investigates the cause of the trouble, where the faults lay, and how they could be avoided.

This article is an attempt to clarify the doctrine of Criminal Justice based on content analysis method within the framework of a classic 11th-century Persian literary work.

Seydnâme-ye Khâni (Book of Hunting) by Mowlâ Mohammad-Salim Râzi:
An Overview

M. MOSLEMI-ZADEH

S. MAKVANDI

From the earliest times Iranians have been interested in hunting both for food and for sport. Meanwhile, with careful study of animal behavior, they could obtain new useful facts about animals and improve their knowledge of animal science. Undoubtedly, Iranians were one of the earliest nations that wrote on the practice of hunting animals.

Mohammad-Salim Râzi's *Seydnâme-ye Khâni (Book of Hunting)*, copied in 1068 AH by Najaf-Ali Hosseini Darjazini, is an informative Persian manuscript on hunting and the related issues. Unfortunately this book has so far been neglected and mistaken for another similar treatise by the same author. This article will attempt to take an overview of the informative contents of the book about more than three hundred animal species and elaborate the Sharia law approaches to hunting and prey in this manuscript.

Iranian Studies

Why Was the Legend of Ârash-e Kamângir (Ârash the Archer) Absent from the *Shâhnâme*h?

A. KHARIBI

In Iranian mythology, Ârash-e Kamângir (Ârash the Archer) shot his arrow from a mountain-top in Ruyân and, it landed the banks of the Oxus (Jayhun) River and

marked the boundary between Iran and Turan. However, the absence of this fascinating Iranian epic in the *Shâhnâme* has always been a subject of controversy among the scholars of Iranian mythology and national epics. After a careful scrutiny of the Avestan and Middle Persian texts and the Arabic resources relating to the ancient story of Ârash, the author of this paper came to the conclusion that the story should have been excluded from the main source of Ferdowsi's *Shâhnâme*, the prose *Shâhnâme* of Abu-Mansur.

Four 'Shahnamehs' from the 6th and 7th Centuries AH

S. Aydenloo

Long before Ferdowsi, some literary epics about the kings and heroes of ancient Persia existed in prose and poetry. After the *Shâhnâme*, the Persian literary masterpiece of Ferdowsi, a number of other works similar in nature surfaced over the centuries within the sphere of the Persian literature.

This paper aims to familiarize readers with four little-known literary works, entitled '*Shâhnâme*', from the sixth and seventh centuries:

1. *Shâhnâmajfi Târikh al-Furs*, in *Dastur al-Monajjemîn* (c. 556 AH), it seems to have been the Great *Shâhnâme* of Abu al-Mu'ayyad; 2. The *Shâhnâme* of Majd al-Din Basvâ, in *Majma' al-Âdâb* (versified in c. 656-c. 643 AH, Baghdâd) which seems to be the retelling of the stories of the *Shâhnâme*; 3. The *Shâhnâme* of Abolfazl Bonjir Kâzeruni (660 AH), as before, in *Majma' al-Âdâb*; this book is apparently a new versification of the legends of the *Shâhnâme*, dedicated to Hulagu-Khân; 4. The *Shâhnâme* of Kamâl al-Din Ahmad Bakri Zanjâni, concerning Mongol rulers and their conquests, for Mahmoud Ghâzân (Ghâzân-Khân), the seventh Ilkhanid ruler of Persia.

TABLE OF CONTENTS

Editorial

<i>Nâme-ye Farhangestân: A Critical View</i>	Editor	2
--	--------	---

Essays

The Impact of Geopoetic Seclusion on the Narrative Structure of <i>A Tale of a Town</i>	K. SHAHPAR-RAD & A. HOSSEIN-ZADEH (K. Šahpar-rād & A. Hoseyn-zāde)	14
Abbreviations in Persian	A. GOLKAR (A. Golkār)	39
Deconstruction in the Lyrics of Hâfêz	R. GHANNADAN (R. Qannâdân)	48
The Realm of Criminal Justice in <i>Siyar al-Muhuk</i>	F. NOORI & A. SHAKERI (F. Nuri & A. Šakeri)	63
<i>Seydnâme-ye Khâni (Book of Hunting)</i> by Mowlâ Mohammad-Salim Râzi: An Overview	M. MOSLEMI-ZADEH & S. MAKVANDI (M. Moslemi-zāde & S. Makvandi)	77
Sa'di's Poetic Language in His Persian Odes (Qasâ'id)	N. DORRI & K. KAMALI SARVESTANI (N. Dorii & K. Kamâli Sarvestâni)	87
A Study of Postmodern Narrative Components in the Novel, <i>I'm Afraid of Your Eyes</i>	S. NEJATI ROODPOSHI & S. SHAMISA (S. Nežâti Rudpošti & S. Šamisâ)	96
The Persian Language and Literature in Kazakhstan	M. B. KAMAELEDDINI (M. B. Kamâleddini)	111
Translation and the Timber-toe of "Faithfulness"	M. HADDADI (M. Haddâdi)	122

Reviews

<i>Bâng-e Ney (The Outcry of the Reed)</i>	S. REZVANI (S. Rezvâni)	132
"Sekke-ye Sâheb'ayâr"	M. FIROOZIAN (M. Firuziyân)	138

Iranian Studies

Why Was the Legend of Ârash-e Kamângir (Ârash the Archer) Absent from the <i>Shâhnâmeh</i> ?	A. KHATIBI (A. Xatibi)	143
Four 'Shahnamehs' from the 6th and 7th Centuries AH	S. AYDENLOO (S. Âydenlu)	162
The Role of Folklore of Kerman in Enriching the Children's & Juvenile Literature	GH. HEYDARI ABKENAR & M. ASADIAN (Gh. Heydari Âbkenâr & M. Asadiyân)	179

Selections from the Past

Mohammad-Hossein Forooghi's Journalistic Motifs in the <i>Tarbiat</i> Newspaper	M. RON (M. Ron)	186
---	--------------------	-----

New Releases

a) Books: *Tārīḫ-e Adabīyyāt-e Irân* (bâ Ruykard-e Jânri) (*A Literary History of Iran: A Genre-Based Approach*); *Hayât dar Kalamât* (*Life in Words*) 200

b) Periodicals: *Irânshahr-e Emrooz* 203
(prepared by M. Ron, A. Ja'fari, and A. Monfared)

News

In Memory of Vladimir Aronovich Livshits (1923-2017) L. **Askari** 205
(L. Askari)

33rd German Oriental Studies Conference S. **Rezvani** 210
(S. Rezvâni)

Summary of Articles in English A. **Mesrian** 3
(A. Mesriyân)

ISSN 1025-0832

Vol. XVI, No. 1 (Ser. No. 61)

Autumn 2017

Rated as a
Scientific and Research Journal
by the Ministry of Science,
Research and Technology

President: Gh.A. Haddad Adel

Editorial board: M. Dabir-Moghaddam, K. Fani,
Gh.A. Haddad Adel, M.R. Nasiri,
M.T. Rashed Mohassel, A.A. Sadeghi,
A. Samiee (Gilani), M.R. Torki

Editor: A. Samiee (Gilani)

Nāme-ye Farhangestān

The Academy of Persian Language and Literature
Academies Complex, Haghani Expressway,
Tehran-Iran

Postcode: 15 38 63 31 11

P.O. Box: 15 875-6 394

Phone: (+98 21) 8864 2339 -48, Fax: 88 64 25 00

e-mail: namehfarhangestan@gmail.com

www.persianacademy.ir

This Journal is indexed in the Scientific Information Database:
www.SID.ir

Printed in the Islamic Republic of Iran