

پیرامون ادبیات (۱)
شعر و ادبیات
(مجموعه مقالات)

آرچیبالد مکلیش - محمدرضا شفیعی کدکنی - سی. ام. پورا - نادر ابراهیمی - رضا ثقفی - آدلف داوریل
جهانگیر کویاجی - و. مینورسکی - قاسم صنعوی - داریوش آشوری - عبدالمحمد آیتی - محمد خوانساری

ترجمه: د. آ. - احمد میرعلایی - جلال ستاری - جلیل دوستخواه - ایرج علی آبادی



گزیده مقالات مجله فرهنگ و زندگی
(۱۳۴۸ - ۱۳۵۶)

On Literature (1)

Poetry and Literature

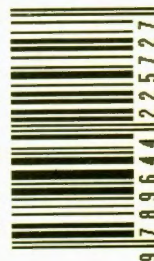
A Collection of Articles

کتاب حاضر یکی از کتاب‌های مجموعه چندین جلدی مقالات فرهنگ و زندگی، رودکی و هنر و مردم است که طی سال‌های ۱۳۴۱ تا ۱۳۵۸ منتشر می‌شده است. مقالات این مجلات در شاخه‌های مختلف علوم انسانی، از جمله هنر، سیاست، فرهنگ، تاریخ، ادبیات، علوم اجتماعی و ... به صورت موضوعی و در قالب کتاب در اختیار پژوهندگان و علاقه‌مندان به این گونه مباحث قرار خواهد گرفت. هدف از انتشار دوباره این مقالات آشنایی نسل جوان با افکار و نظرات نویسندگان معاصر ایران و جهان در حوزه فرهنگ و هنر است.

کتاب پیرامون ادبیات (۱)؛ شعر و ادبیات، شامل سیزده مقاله از اندیشمندان ایرانی و خارجی است که بین سال‌های ۱۳۴۸ تا ۱۳۵۴ در مجله فرهنگ و زندگی به چاپ رسیده است. در این کتاب گفتارها و پژوهش‌هایی چون شاعر و زمانه، شعر و سنت، شعر معاصر از عمق انسانی تهی است، نگاهی به ادبیات امروز آمریکای لاتین، ادبیات معاصر ایرلند، مفاهیم فرهنگ در ادبیات فارسی، افسانه‌های شاهنامه و مشابه چینی آن، زنان در حماسه ایرانی، خودگرایی در جهان چون شمس نیست و ... آمده است.

۱۱۰۰۰ ریال

(نوره) 964-422-574-0
ISBN 964-422-572-4



سالمات چاپ و انتشارات
وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
WWW.PPOIR.COM



پیرامون ادبیات (۱) شعر و ادبیات (مجموعه مقالات)



ب.ا.ج.



سازمان چاپ و انتشارات
وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی



LITERATURE

پیرامون ادبیات (۱) - شعر و ادبیات (مجموعه مقالات) / آرچیبالد مکلیش، ... [و دیگران]؛ ترجمه د. آ. ... [و دیگران]. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی؛ سازمان چاپ و انتشارات، ۱۳۸۱. ۱۹۲ ص. (مقالات فرهنگ و زندگی؛ ۱۰)

فهرست نویسی براساس اطلاعات فیبا. (ج ۱) ISBN 964-422-572-4

(دوره) ISBN 964-422-574-0

On Literature (1) - Poetry and Literature
(A Collection of Articles)

پشت جلد به انگلیسی:

مقالات این کتاب از مجله فرهنگ و زندگی، شماره های ۱، ۲، ۴، ۵، ۶، ۷، ۹، ۱۳، ۱۴، ۱۹ و ۲۰، سال های ۱۳۴۸ تا ۱۳۵۴ نقل شده است.

۱. شعر فارسی - تاریخ و نقد. ۲. شعر فارسی - مقاله ها و خطابه ها. ۳. شعر - تاریخ و نقد. ۴. شعر - مقاله ها و خطابه ها. الف. مکلیش، آرچیبالد فلمینگ، ۱۹۱۱ - م. ب. د. آ. مترجم. ج. ایران. وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی؛ سازمان چاپ و انتشارات.

۸۱/۰۰۹

PIR3548/ش ۶۶

۱۳۸۱

۸۱-۳۴۴۲۸ م

کتابخانه ملی ایران

پیرامون ادبیات (۱)

شعر و ادبیات

(مجموعه مقالات)

On Literature (1) Poetry and Literature (A Collection of Articles)

نویسندگان: آرچیبالد مکلیش - محمد رضا شفیعی کدکنی - سی. ام. بورا - نادر ابراهیمی
رضا ثقفی - آدلف داوویل - جهانگیر کویاجی - و. مینورسکی - قاسم صنعوی
داریوش آشوری - عبدالمحمد آیتی - محمد خوانساری
مترجمان: د. آ. - احمد میرعلایی - جلال ستاری - جلیل دوستخواه - ایرج علی آبادی



سازمان چاپ و انتشارات
وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

پیرامون ادبیات (۱) - شعر و ادبیات (مجموعه مقالات)

On Literature(1) - Poetry and Literature (A Collection of Articles)

نویسندگان: آرچیبالد مکلیش - محمدرضا شفیعی کدکنی - سی.ام. بورا - نادر ابراهیمی
رضا ثقفی - آدلف داوریل - جهانگیر کویاجی - و. مینورسکی - قاسم صنعوی
داریوش آشوری - عبدالمحمد آیتی - محمد خوانساری
مترجمان: د.آ. - احمد میرعلایی - جلال ستاری - جلیل دوستخواه - ایرج علی آبادی

نسخه پرداز: جهانگیر منصور
حروفچینی، صفحه آرایی و نمونه خوانی: کارگاه ادب (شهاب منصور، مریم نصیری آذر)
طرح روی جلد: لاله سلطان محمدی
قلم‌های استفاده شده: لوتوس، وز، میترا، تایمز
کاغذ مورد استفاده: ۷۰ گرمی تحریر خارجی

ناظر چاپ: علی فرازنده خالیدی
لیتوگرافی، چاپ و صحافی: [شماره] سازمان چاپ و انتشارات
وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

چاپ اول: پاییز ۱۳۸۱
شمارگان: ۲۰۰۰ نسخه

© تمامی حقوق چاپ و نشر این اثر در انحصار
سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی است.
هرگونه استفاده از این اثر به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم ممنوع است.

شابک (ج) ۹۶۴-۴۲۲-۵۷۲-۴
ISBN (vol. 1) 964-422-572-4
شابک (دوره) ۹۶۴-۴۲۲-۵۷۴-۰
ISBN (set) 964-422-574-0

چاپخانه، انتشارات و توزیع:

کیلومتر ۴ جاده مخصوص کرج - نبش سه‌راه شیشه مینا - تهران ۱۳۹۷۸ ۱۵۳۱۱
تلفن: (چهار خط) ۴۵۱۳۰۰۲ - ۴۵۱۴۴۲۵ - نمابر: ۴۵۱۴۴۲۵
انتشارات: ۴۵۲۵۴۹۵ - توزیع: ۴۵۲۹۶۰۱ - نمابر توزیع: ۴۵۲۹۶۰۰

فروشگاه شماره یک:

خیابان امام خمینی - نبش خیابان شهید میردامادی (استخر) - تهران ۱۱۳۷۹ ۱۳۱۴۵
تلفن: ۶۷۰ ۲۶۰۶

فروشگاه شماره دو:

نشر زلال - خیابان انقلاب - خیابان ۱۶ آذر - تهران ۱۴۱۷۹ ۳۵۸۱۴
تلفن: ۶۴۱۹۷۷۸

نشانی سایت اینترنتی:

WWW.PPOIR.COM

فهرست

۷	» مقدمه
۹	» شاعر و زمانه
۲۱	» نگاهی به ادبیات امروز ملل (آمریکای لاتین)
۲۹	» شعر معاصر از عمق انسانی تهی است
۳۳	» شعر و سنت
۴۹	» بازیابی کلمات
۶۹	» نقدی بر مقاله بازیابی کلمات
۷۴	» خودغریبی در جهان چون شمس نیست
۸۶	» مفاهیم فرهنگ در ادبیات فارسی
۹۴	» رابعه، سوخته عشق و درد
۱۰۳	» زنان در حماسه ایرانی
۱۱۰	» افسانه‌های شاهنامه و مشابه چینی آنها
۱۱۲	داستان رستم و سهراب
۱۱۴	اکوان دیو
۱۱۹	نبرد رستم و اسفندیار
۱۲۳	دیو سفید
۱۲۴	افسانه‌های تولد زال و رستم
۱۲۵	نبرد رستم و پیل سپید
۱۲۶	داستان گر شاسب
۱۲۸	داستان سودابه
۱۳۸	داستان هفتواد
۱۴۴	جستجوی گیاه جاودانگی
۱۴۸	» ارتباط قصه‌های حماسی ایران و ادبیات توده‌ای روس
۱۶۵	» ادبیات معاصر ایران
۱۷۱	۱- بزرگترها
۱۸۸	۲- نسل بعد از جنگ و امروز

فصلنامه فرهنگ و زندگی از نشریاتی است که پیش از پیروزی انقلاب اسلامی از سوی دبیرخانه شورای عالی فرهنگ و هنر با هدف جستجوی راه‌ها و شیوه‌هایی که جامعه را هرچه بیشتر و بهتر با «خود» و جهان پیرامون خویش آشنا کند، منتشر می‌شد.

اولین شماره این نشریه در دی‌ماه ۱۳۴۸ جامه طبع برپوشید و تا سال ۱۳۵۶، در مجموع ۲۶ شماره از آن، دربرگیرنده ده‌ها مقاله در موضوعات گوناگون فرهنگی، به قلم روشنفکران، نویسندگان و اندیشمندان ایرانی و خارجی منتشر شد. گفتنی است که حقوق و امتیاز این نشریه متعلق به دبیرخانه شورای عالی فرهنگ و هنر (دبیرخانه شورای فرهنگ عمومی فعلی) است. به هر تقدیر، به دلیل برخی از مقالات ارزشمند در این مجموعه — که به صورت کتاب در نیامده و به صورت دیگری نیز تجدید چاپ نشده‌اند — و همچنین برای آشنایی نسل جوان با سیر تفکر نویسندگان و ارباب قلم و بررسی تحولات فکری و تاریخ معاصر ایران، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی اقدام به بررسی دوره کامل این نشریه کرده است. در نتیجه این بررسی، مقالات به چهار گروه تقسیم شده‌اند:

۱ — مقالاتی که تنها براساس مسائل روز و با توجه به پیشرفت‌های علمی آن زمان نوشته شده‌اند، مانند مقالاتی در مورد سیستم‌های صوتی تصویری یا رایانه‌های آن زمان. بدیهی است اینگونه مقالات فایده یا ارزش خاصی برای تجدید چاپ ندارند.

۲ — مقالاتی — البته معدود — که اغلب از دیدگاه خاص سیاسی فرهنگی حاکم در حکومت گذشته به رشته تحریر درآمده‌اند. و بامبانی عقیدتی و سیاسی مردم ایران هماهنگی ندارند و از اینرو، انتشار دوباره آنها نیز فایده و ضرورتی ندارد.

۳- برخی از مقالات که با وجود ارزشمند بودن، بعدها با تکمیل و اضافه شدن مطالب دیگر به صورت کتاب مستقل منتشر شده‌اند. بدین ترتیب، تجدید چاپ آن مقالات افزون بر تضييع حقوق مؤلف و ناشر، باعث افزایش حجم مجموعه حاضر می‌شود. از جمله این مقالات می‌توان از «شعر کودک در ایران» نام برد که به صورت کتاب بارها تجدید چاپ شده است. بنابراین، از آوردن اینگونه مقالات نیز خودداری شد.

۴- و سرانجام، مقالات مفید و ارزشمندی که هیچ یک از موانع یاد شده را برای چاپ نداشتند، انتخاب و براساس نزدیکی موضوع و محتوای مقالات، در چند عنوان طبقه‌بندی شدند که البته به تدریج منتشر خواهند شد. در پایان یادآوری چند نکته ضروری است:

۱) مجموعه حاضر تنها براساس متن مقالات منتشر شده در نشریه فرهنگ و زندگی فراهم آمده و هیچگونه ویرایش یا تغییر محتوایی در آن صورت نگرفته است. از مهم‌ترین دلایل این شیوه آن بود که اولاً دسترسی به همه مؤلفان مقالات ممکن نیست و ثانیاً برخی از نویسندگان این مقالات به هر دلیل و دست کم به خاطر گذشت زمان در افکار و اندیشه‌های خود تجدیدنظر کرده‌اند. تغییر در محتوای این مقالات، در عمل یکی از اهداف ناشر را که آشنایی با چگونه اندیشیدن در آن زمان است، مخدوش می‌سازد؛ بنابراین، مجموعه حاضر دقیقاً براساس همان مقالات و تنها با حداقل تغییر در رسم الخط منتشر شده است.

۲) در برخی از مقالات یک یا چند مورد مغایر با اهداف و مبانی موردنظر در انتشار این مجموعه وجود داشته که چون اینگونه موارد اندک هستند و از طرفی نکات ارزشمند مقالات بیشتر است، ضمن انتشار متن کامل مقاله، به آن نکات در جای خود توجه داده شده است.

۳) از موارد بالا روشن می‌شود که ضمن تأکید بر مفید بودن انتشار این مقالات، در هر حال مسئولیت صحت مطالب هر مقاله بر عهده نویسنده آن است. در پایان، از همه خوانندگان دعوت می‌شود تا با ارائه آرای خود، ناشر را در ارائه خدمات فرهنگی یاری دهند. ان شاء الله.

دیر شورای علمی
علیرضا مختارپور

شاعر و زمانه

گفتگویی با آرچیبالد مکلیش

ترجمه د. آ.

رابطه شعر و سیاست موضوعی است که آرچیبالد مکلیش می‌تواند صاحب‌نظرانه درباره آن سخن گوید. او شاعری است که به خاطر شعر روایتی خود به نام «کنکيستادور»^۱ (۱۹۳۲)، که درباره فتح مکزیک به دست اسپانیایی‌ها سروده شده، و به خاطر مجموعه اشعارش (۱۹۵۸)، که تحت تأثیر داستان ایوب در «عهد عتیق» سروده شده، به دریافت جوایز بزرگ نایل آمده است. خدمات دولتی او، بخصوص در دوره جنگ جهانی دوم، عبارت بوده است از تصدی ریاست کتابخانه کنگره و معاونت وزارت خارجه. از آن پس استاد دانشگاه هاروارد شد و پس از راپرت فرامست، کرسی درس شعر جدید را در کالج امرست^۲ ماساچوست به عهده داشت.

مکلیش در جوانی به شهرهای پاریس، نیویورک و واشنگتن کشیده شد. اکنون در نزدیکی امرست در یک خانه روستایی کهن بر روی تپه‌ای جنگلی زندگی می‌کند، جایی که در سکوت پاییزی آن می‌توان صدای مرغابی‌هایی را که از کانادا به جنوب پرواز می‌کنند، شنید. مکلیش در ۷۶ سالگی نیز اغلب برای خواندن شعرهایش و سخنرانی کردن و درس دادن به دنیای پر غوغا پا می‌گذارد و در حضور جمع شعرهایی از کتاب شعر تازه خود به نام پیرمرد وحشی شریو^۳ می‌خواند. اخیراً دبیر مجله دیالوگ^۴ گفتگویی داشته است با مکلیش درباره وظیفه شعر و شاعر در جامعه جدید که ترجمه آن در اینجا نقل می‌شود:

... آقای مکلیش، شما چند سال پیش با لحنی تحقیرآمیز نوشتید که هنرمند آمریکائی حتی برای دفاع از خود و آزادی خود به عنوان هنرمند نیز به سیاست نمی‌پردازد. فکر می‌کنید که این حرف هنوز حقیقت دارد؟

... در سی - سی و پنج سال گذشته من احساس کرده‌ام که در یک عصر

1. Conquistador

2. Amherst

3. The Whild Old Wicked Man

4. Dialogue

اساساً سیاسی، از سیاست نمی‌توان گریخت. امروزه، برخلاف سنتی که در دهه سوم قرن وجود داشت، در نقد ادبی آمریکا کوششی می‌شود که میان هنر شعر و واقعیت‌های سیاسی دیواری کشیده شود. به شدت احساس می‌کنم که این تلاشی است بر خطا که هم نشدنی است و هم نباید بشود. شعر باید بتواند با هر تجربه انسانی سروکار داشته باشد، و تجربه سیاسی به یقین تجربه‌ای انسانی است و هر انسانی که به زندگی جامعه خود علاقمند باشد - که شاعر هم باید باشد - نمی‌تواند آن را فراموش کند.

- شاعر به عنوان شاعر، چه می‌تواند بکند؟ آیا این حرف موضوع قدیمی هنر در برابر شعار را مطرح نمی‌کند؟

- مقصود شما این عقیده است که شعری که زیاد با سیاست - که به ناچار پر از کشمکش‌ها و مخالفت‌هاست - سروکار داشته باشد، ناگزیر شعار می‌شود. این بستگی دارد به خوبی شاعر. ییتس^۱، همچنان که مک‌نیس^۲ گفته است، درست از زمانی شاعر بزرگی شد که استفاده از زبان انگلیسی را جدی گرفت - و این درست همان زمانی است که او فعالانه وارد سیاست ایرلند شد و نه تنها خود را در برابر آن متعهد کرد بلکه در آن شرکت کرد و از شعر هایش، مانند شعر «مسئولیت‌ها»^۳ به عنوان سلاح استفاده کرد. من هرگز نشنیده‌ام که کسی شعر «مسئولیت‌ها» را شعار بداند. فکر می‌کنم که این موضوع در دوره‌های اخیرتر هم صادق باشد. در مورد شعر پل الوار^۴ هم صادق است که مدام با جوش و خروش‌های سیاسی فرانسه درگیر بوده است. به گمان من، دست زدن به هرکاری در این باب به احساس مسئولیت شخص بستگی دارد، یعنی احساس مسئولیت برای وضع گرفتن، پیدا کردن آنچه واقعاً شخص به آن اعتقاد دارد، و متقدم ساختن اعتقاد شخصی بر مد روز. چیزی که در سال‌های اخیر مرا از

1. Yeats

2. Mac Neice

3. Responsibilities

4. Paul Eluard

جریان ادبیات در این ملک عصبانی می‌کند این است که نویسندگان تابع مد روز شده‌اند و گوسفندوار از آن پیروی می‌کنند و اسمش را «در جهت درست مسائل قرار گرفتن» می‌گذارند. در حالی که اگر شخصاً این نویسنده‌ها را بشناسید، می‌دانید که اینها گوسفند نیستند. آنها تقریباً بی‌چون و چرا و فکر نکرده این نظریه را که زندگی «فاجعه» است و «پوچ» می‌پذیرند. آنها می‌گویند: «واقعیت این است، این یک نوع جدی نگاه کردن به قضایاست که مردم قبلاً در مورد آن مردد بودند.» این حرف‌ها را از کسانی می‌شنوید که ابتدا اینطور احساس نمی‌کنند. اگر آنها را از نزدیک بشناسید می‌بینید که واقعاً اعتقاد ندارند که زندگی پوچ است و اینطور عمل نمی‌کنند. آنها واقعاً اعتقاد ندارند که زندگی فاجعه‌ای چاره‌ناپذیر است. آنها اصلاً به این حرف‌ها اعتقاد ندارند. با اینهمه، به عنوان نویسنده آن را قبول می‌کنند و از آن آغاز می‌کنند. آندره مالرو نمونه خوب خلاف آن است. مالرو هرگز اهل مد روز نبوده است، اگرچه زمانی عقاید ضدفاشیسم او با کمونیسم مد روز فرانسه تناسب داشت. به یاد دارید که او گفته است که دوره «مقاومت» با فرانسه «ازدواج» کرده است. در ذهن او فرانسه مقدم بر هر چیز است و او برای عمل کردن در راه این اعتقاد تردید نکرده است و می‌بینید که ضد خاطرات^۱ خود را براساس این اعتقاد می‌نویسد. دلم می‌خواست چند تا مالروی دیگر هم در این مملکت بودند.

— آیا نظایر مالرو در ایالات متحده پیدا می‌شود؟ البته من به خود شما فکر می‌کنم...

— نه، نه، من هرگز مثل او فعالانه با قضایا سروکار نداشته‌ام. من در راه‌های دیگری فعال بوده‌ام. اما او مردی بود که خودش را در دهان خطر انداخت. شاید نزدیک‌ترین کس به او در میان ما ارنست همینگوی باشد،

1. Anti-mémoire

اگرچه «درگیری» همینگوی بیشتر ماجراجویانه بود تا سیاسی. وقتی جنگ داخلی اسپانیا در گرفت، همینگوی و جان دوس پاسس^۱ و من، فیلمی درباره جنگ ساختیم که کارگردان آن یوریس ایونز^۲ هلندی بود. اسم فیلم را گذاشتیم «خاک اسپانیا»^۳. همینگوی برای نوشتن داستان فیلم به اسپانیا رفت، اما کاری که کرد بیش از نوشتن بود. او آنجا هم تیر خورد و هم تیر انداخت. در جنگ دوم هم پس از پیاده شدن متفقین در نورماندی، به عنوان خبرنگار، در آنجا بود و باز خود را با شاخ گاو در انداخت. می شود گفت که او «شرکت کرد» اما از سر ماجراجویی، نه مثل مالرو از روی اعتقاد.

برگردم سر اصل مطلب - اگر لزومی داشته باشد که جامعه‌یی دریافته شود، به معنایی که در شعر، چیزی فهمیده می شود، همین جامعه ماست. این مملکت سخت نیازمند آن است که دوباره به خود ایمان پیدا کند و در خود احساس شرف کند. اما در ادبیات کنونی باید خیلی چشم بیندازید تا چیزی که به این مقصود کمک کند، ببینید.

- ولی نویسنده‌ها همیشه در صف مخالفین بوده‌اند. شما خودتان نوشته بودید که نویسنده همیشه بازمانه خود در کشمکش است. در این باب، مثلاً، میان دهه ۱۹۳۰ با دهه ۱۹۶۰ فرقی هست؟

- البته در دهه ۱۹۳۰ تعداد زیادی نوشته‌های طنزآمیز وجود داشت که حاکی از ناخشنودی خطرناکی از سرمایه‌داری آمریکا بود - و مقدار زیادی از آن خشن و با قدرت بود. ولی، در عین حال، همراه با آن، اعتقادی به مردم آمریکا به عنوان مردم، وجود داشت - یا اگر دوست دارید می‌گویم به پرولتاریا (اگرچه در واقع، چیزی به عنوان پرولتاریای آمریکایی وجود ندارد). مثلاً مردم، آری^۴ اثر کارل سندبرگ^۵ حاوی این اعتقاد است. و ثانیاً،

1. Dos Passos

2. Yoris Ivens

3. The Spanish Earth

4. People, Yes

5. Carl Sandburg

آنها در مورد آن فروریختگی اجتماعی - یعنی رکود بزرگ - نه تنها اعتقاد داشتند که کاری می‌شود کرد بلکه فرض اساسی این بود. همان طور که برای نیودیل^۱ این امکان بود که برای سیستم اقتصادی کاری بکند و آن را از نو بسازد و اقتصاد تازه‌ای بنا کند - همان طور برای یک شاعر، یک نویسنده، یک هنرمند هم ممکن بود که به جای جامعه معیوب پیرامون خود جامعه‌یی خوب تصور کند.

اما آن دوره گذشته است. این روزها حتی این سؤال هم مطرح نمی‌شود که «آیا کاری برای آن می‌شود کرد یا نه»، ولی پاسخ آن به نظر می‌رسد این باشد که «فعلاً این یکی را زمین بزنیم و بعد دنبال آن یکی بگردیم».

- پس شما فکر می‌کنید که هنرمند موظف است که دید مثبت داشته باشد؟
- نمی‌دانم که «موظف» است یا نه، ولی این را هم نمی‌دانم که چطور می‌تواند از آن پرهیز کند. بالاخره، سروکار او با وضع انسانی است، یعنی همان چیزی که ذهن او متوجه آن است.
به گمان من، عصری که در آن زندگی می‌کنیم به دو دلیل یکی از مهم‌ترین اعصار تاریخ مکتوب است:

یکی اینکه، جامعه انسانی - نه تنها در این کشور، بلکه در سراسر جهان - در کار نوعی تغییر اساسی است که می‌توانیم از آن حرف بزنیم ولی نمی‌توانیم آن را تعریف کنیم. در عین حال، در هیچ دوره‌ای انسان مثل امروز خود آگاه نبوده است. ما خود را مدام در آینه تماشا می‌کنیم، در روح خود جستجو می‌کنیم و زخم‌ها را بیرون می‌کشیم. ما به خود مشغولیم. حال، از این طریق می‌توانیم گفت که زمانه ما بیش از هر زمانه دیگر به هنر نیاز دارد، به شعر نیاز دارد (شعر به معنی همه هنرها). نیاز دارد که خود را ببیند - و بجز هنر، در کجا و در چه چیز است که می‌توانید خود را ببینید؟ - نزد روانپزشکان؟

پیش روانپزشک هم که بروید می بینید او هم به شعر رجوع می کند.

— شاعر چگونه این کار را می کند: از راه شعرش یا از راه شرکت مستقیم در سیاست؟ اگر او وارد امور دولتی شود آیا میان نقش رسمی و هنرش کشاکشی نخواهد بود؟ شاید بتوانید از تجربه های خودتان در این مورد شاهد بیاورید.

— خوب، می دانید، من وقتی ۴۵ ساله بودم، کتابدار کنگره شدم و بعد تقریباً در پنجاه سالگی، معاون وزارت خارجه. بقیه دوره خدمت من در وزارت خارجه از پنجاه تا شصت سالگی من بود. ولی در آن سن، شخصیت آدم قوام یافته است و همانی است که هست. آن موقع من فکر نمی کردم که دو کلاه یا دو دست لباس دارم: برای من فقط یک راه برای عمل وجود داشت. قسمت عمده دوران خدمت دولتی من در سال های بحرانی پیش از جنگ، در دوره جنگ و بعد از آن گذشت. در آن دوره مسائل از جهت انسانی مطرح بود — یعنی از نظر عاطفی — و من هرگز کوشش نکردم که با آنها جز از همان جهتی که به طور طبیعی برای من مطرح می شد، سروکار داشته باشم، یعنی از جهت عواطف انسانی. من به عنوان معاون وزارت خارجه مسئول آماده کردن کنفرانس سانفرانسیسکو در ۱۹۴۵ بودم که سازمان ملل بر اثر آن تشکیل شد. تنها عاملی که مرا با فکر پیشنهاد تشکیل سازمان ملل، همراه می ساخت امید بزرگی بود که برای بشریت در حال تکوین بود. بدون اینکه دعا کنیم که این یک فکر عالی بود. به هر حال اکنون بهتر است از واقعیات، از واقعیات عملی مانورهای سیاسی صحبت کنیم. من حالا دیگر نمی توانم آن کار را بکنم و آن زمان هم نمی دانستم که چگونه باید انجامش داد. بنابراین، در من کشاکش یا تضادی میان هنرمند و مأمور اداری نبود. من فکر می کنم که آدم چه در کار دولتی باشد و چه در اینجا در خانه ای بر روی تپه کانوی^۱ نشسته باشد،

باید با دنیا همان طور که برای او طبیعی است سروکار داشته باشد - که جهت کار هر هنرمند و هر هنری است و هنرمند طور دیگری نمی تواند با آن سروکار داشته باشد. و این ما را به این سؤال شما برمی گرداند که شاعر چطور وارد مسائل سیاسی می شود! فکر نمی کنید که در هنر همیشه سروکار شما با فرد است؟ در هنر با توده های انسانی جز به این صورت کاری ندارید که هر یک از آنها، به عنوان فرد، با وضعیت های بشری درگیر است. سروکار شما با همان چیزی است که اجداد ما اسمش را روح انسانی می گذاشتند، و این یک پدیده فردی است. و اگر بخواهید با روح انسانی با دید آماري طرف شوید، یا با دید جامعه شناسی، از آنچه کار اصلی شماست بریده اید - و اینجا است که تصور می کنم که تبلیغات چی شده اید.

- هیچ فورم خاصی هست که، به نظر شما، بخصوص برای تشریح شاعرانه این عصر متناسب باشد؟ مثلاً، به نظر می رسد که درام منظوم فورمی است که شما به آن اقبال می کنید. در واقع، شما جزء آدم های معدودی هستید که هنوز این کار را می کنند.

- به نظر من، تناسب آن فورم در واقع خارج از محدوده عصر و مد است. باید میان تئاتر و درام فرق گذاشت. دامنه تئاتر می تواند از سرگرمی، که تئاتر معمولی است، تا حوزه نوول کشیده شود: یعنی تا حوزه اوضاع داخلی مردم و روابط خاصی که میان آنها هست. تئاتر به زمانه خود تعلق دارد و باید هم داشته باشد. تئاتر باید مطابق مقتضای روز باشد و آلا نه شرح اوضاع اجتماعی می تواند بوده سرگرمی.

اما درام چیز دیگری است. درام مثل شعر بیرون از محدوده زمانه قرار دارد. درام مد روز همانقدر تصور نکردنی است که شعر مد روز. درام در اساس همان شعر است؛ شعر متجسم، متظاهر، و فعال. و برای رسیدن به هدف خود به شعر نیاز دارد.

من نمی توانم زمانه ای را تصور کنم که در آن درام منظوم مفید یا

ضروری نباشد. درام‌نویسی که واقعاً درام می‌نویسد ناگزیر شعر می‌سراید، صرف‌نظر از صورت وزنی شعر. مردم از شعر در نمایشنامه‌های تنسی و یلیامز حرف می‌زنند و مقصودشان نوعی تغزل است. در واقع درام‌های خوب همیشه به معنی حقیقی کلمه شاعرانه بوده‌اند. همچنین است مرگ یک دوره گرد، اثر آرتور میلر، که در سطح شعر روی آن کار شده است: یعنی سطح تقدیر.

اما اجازه بدهید به قسمت اول سؤال شما برگردیم. به نظر من، هنوز مقدار زیادی از امکانات استفاده از وسایل الکترونیک کشف نشده است و اینها فرصتی بسیار مهم به شاعر عرضه می‌کنند. در دهه ۱۹۳۰، وقتی که شروع به نوشتن نمایشنامه‌های منظوم برای رادیو کردم، این قضیه سخت مرا گرفت. اینکه واسطه‌ای در کار بود که سراسر تنها با کلمات رابطه برقرار می‌کرد. در رادیو شما چیزی نمی‌بینید و کلمات همه کاره‌اند. کلمات صحنه را تصویر می‌کنند، اشخاص بازی را معرفی می‌کنند، و با وزن خود شما را به هیجان می‌آورند. چه در انگلستان و چه در اینجا، تازه داشتیم مقدار بسیار بسیار قابل توجهی ادبیات به فورم درام منظوم رادیویی جمع و جور می‌کردیم که تلویزیون به میدان آمد و امیدها را کشت. زیرا اگر قرار باشد که آدم چیزی را ببیند، هیچ کس نمی‌خواهد از دیدن صرف‌نظر کند و فقط گوش بدهد. بدین ترتیب، کلمات از صحنه متعلق به خود رانده شدند.

ولی تلویزیون مطمئناً امکاناتی دارد که کشف نشده است. به نظر من، هنوز هیچ کس نمایشنامه تلویزیونی ننوشته است و کسی باید که فورم آن را ابداع کند. آنچه شما امروزه در تلویزیون می‌بینید تقلیدی است یا از سینما یا از تئاتر. ولی باید یک نمایشنامه تلویزیونی در کار باشد، نمایشنامه‌ای که فقط برای تلویزیون نوشته شده باشد و فقط تلویزیون بتواند آن را اجرا کند. و چون پرده تلویزیون خیلی کوچک است - زیرا زاویه دید چشم خیلی بزرگ است - در اینجا هم کلمه پا باز می‌کند، اما نه

اینکه مثل رادیو مرکز صحنه را اشغال کند، بلکه در نمایش نقش بسیار بزرگ تری پیدا خواهد کرد.

– در اینجا شما با مسئله فرهنگ توده‌ای مخالفت نمی‌کنید؟ یا اصلاً آن را مسئله‌ای می‌دانید؟

– اگر درباره ماهیت نمایشنامه تلویزیونی فکر کنید به این نکته می‌رسید که نمایشنامه تلویزیونی چه باید باشد که نمایش صحنه‌ای یا سینما نیست؟ اگر ذهنتان را از همه پیشداوری‌ها خالی کنید و از نو به قضیه فکر کنید، به نظر من، ناچار اول به این نتیجه خواهید رسید که نمایش تلویزیونی، برخلاف نمایش روی صحنه یا سینما، «تماشاگران» ندارد، بلکه خطاب آن به همان یک نفری است که در خانه روی صندلی نشسته و نگاه می‌کند. ممکن است در اطاق دو یا سه نفر باشند، ولی با هم بده بستان ندارند. اینها را نمی‌شود «تماشاگران» حساب کرد.

وقتی شما نمایش را در صحنه اجرا می‌کنید، معجزه آن چیزی است که پای صحنه روی می‌دهد، یعنی درگیری تماشاگران با هم (این قضیه سرش به زمان ارسطو می‌رسد، و چیزی نیست که هواداران کنونی «درگیری» که می‌خواهند تماشاگران را در بازی شرکت دهند، ابداع کرده باشند). ولی برای نمایش تلویزیونی «تماشاگران»ی در کار نیستند و دو یا سه نفری که در یک اطاق نشسته‌اند، با هم رابطه برقرار نمی‌کنند. زیرا تعدادشان آنقدر نیست که نمایش پژواک عاطفی داشته باشد. در کار تلویزیون شما فقط با یک نفر سروکار دارید. و اینکه میلیون‌ها نفر در آن واحد برنامه را تماشا می‌کنند این واقعیت را عوض نمی‌کند که نمایش میان صحنه‌ای در آنجا و یک نفر که در اینجا روی صندلی نشسته است جریان دارد.

معنی آن این است که تلویزیون نمی‌تواند با ارزش‌های توده‌ای سروکار داشته باشد. نمی‌تواند خود را با عکس‌العمل‌های توده‌ای و

مسائل توده‌ای مربوط کند، سروکار آن با یک نفر است؛ یک نفر در این نوع جامعه، بلکه فقط یک نفر. به گمان من، تا آنجا که به تلویزیون مربوط است پاسخ واقعی این است.

— شما جریان «شعر عامیانه»^۱ را که در سال‌های اخیر شایع شده است — یعنی ترانه‌های باب دیلان^۲، ریچی هاونز^۳، و امثال آنها را هیچ دنبال کرده‌اید؟
— نه، نکرده‌ام. شنیده‌ام که مردم درباره آن حرف می‌زنند، ولی آنطور که باید نشنیده‌ام، یعنی با گیتار و غیره نشنیده‌ام. این شعرها روی کاغذ که هستند پرت‌اند. ولی کاملاً باور دارم که موقع اجرا چیز دیگری می‌شوند. از همه اینها گذشته، اگر شعرهای ترانه‌های بیتل‌ها را بخوانید، اگر تغزلات آن صفحات را روی کاغذ بخوانید، خوب، خیلی بیمزه است، ولی وقتی به آن گوش بدهید قدرت تعالی دهنده دارد: خودتان را بالا کشیده شده احساس می‌کنید.

— تا حال آیا کسی نمایشنامه J.B. شما را نوعی بیانیه هیپی تعبیر کرده است؟ مقصودم این عقیده شماست که در این جهان تنها چیزی که برای ما می‌ماند خودمان هستیم و عشق ما به هم.

— من نسبت به این «بچه‌های گل» و شهامت‌شان خیلی احساس ستایش حتی بالاتر از ستایش — احساس احترام و شگفتی دارم.

مقصودم از شجاعت آنها تنها در برابر پلیس و یا غیرعادی بودن لباس و کردارشان نیست، بلکه مقصودم شجاعت آنها در اظهار صریح مطالبی است که در جامعه ما، بخصوص در بخش آنگلو — ساکسن جامعه امریکایی، پیش از این بر زبان نیامده است. یعنی خواست آنها به متعهد کردن خود در برابر محبت. (شما می‌توانید پیش خودتان اصلاً شک کنید

که آنها معنی محبت را می فهمند یا نه، ولی این شک هم خود در معرض سؤال قرار می گیرد - زیرا آنها برای آن فداکاری می کنند).
من هرگز خیال نمی کنم که نظرات بچه های گل با J.B. ربطی داشته باشد، زیرا J.B. کم و بیش نظرگاهی رواقی دارد.

پایان آن مانند پایان کتاب ایوب است که کشیش ها همیشه از آن طفره می روند. ایوب بالاخره همه چیز را از نو به دست می آورد. شاید به یاد داشته باشید که خدا به او همه چیز می دهد؛ دو برابر شتر، دو برابر گاو، یک خاندان تازه از بچه ها، دخترانی که زیباترین دختران یهودا خوانده شده اند. آری، معجزه این است که ایوب بعد از به سر بردن وحشت و عذاب خود - که آن را از دست خدای پذیرد - باز به زندگی بر می گردد. این نخستین چیزی بود که مرا به طرف کتاب ایوب کشید، زیرا حقیقتی است درباره بشریت. دو جنگ عظیم، فساد وسیع ارزش ها در دوره رکود و این زمان، و چندین جنگ کوچک - که اگر در اعصار گذشته اتفاق می افتاد جنگ هایی بزرگ شمرده می شدند - به رغم همه اینها و به رغم همه تلفات، قتل عام ها نابود کردن ها، ما همچنان داریم ادامه می دهیم.

ما زندگی را به رغم زندگی دوست داریم. و این خصیصه این زمانه نیست، خصیصه ای بشری است. به نظر من، این قسمتی از نظرگاه هیپی ها نیست. گمان نمی کنم که جنبه رواقی آن خوشایند آنها باشد.

و اینها، به علت اینکه می خواهند محبت را به عنوان ارزش اولین در جهان به کرسی بنشانند... وجه اشتراک شان با مسیحیان اولیه تنها موی دراز شان نیست.

- این طور که معلوم است شما، برخلاف بعضی، چندان درباره نسل جوان نگران نیستید؟

- من فکر می کنم که این حرف های کنونی درباره «شکاف نسل ها» و خصومت میان نسل ها پرت و پلاگویی است. این قضیه آن قدر که هست، به

هیچ وجه خاص زمان ما نیست. خصوصیتی که تحت آن عنوان از آن صحبت می‌شود، از آغاز وجود داشته است. از زمان اودیپوس (و خیلی پیش از آن) پدران به دست پسران کشته شده‌اند. دشمنی پدر و پسر و مادر و دختر در همه ادبیات‌ها موضوع کهن‌ترین کمدهای بوده است.

این درست نیست که آن را پدیده‌ای خاص زمان خود خیال کنیم. و باید نحوه حرف زدن را درباره آن عوض کنیم.

آنچه باید بدانیم این واقعیت است که این نسل جوان ما به شهادت همه کسانی که آنها را تعلیم داده‌اند، برجسته‌ترین نسلی است که تاکنون پدید آمده است. اینها فوق‌العاده باهوشند، و بسیار بیش از آنچه ما با یکدیگر صديق بودیم، با هم یکرنگ و یکدلند. فکر می‌کنم که بعضی از جنبه‌های کردار سیاسی آنها بچگانه است؛ خود را انقلابی نامیدن بدون اینکه آدم بدانند که برای چه خواهان انقلاب است نه تنها لفاظی است بلکه بد به سرخود آوردن است. کودخانه است. مثل این است که بچه‌ای ظرف چینی را پرت کند و بشکند. خیلی ارزش فکر کردن ندارد.

ولی این جوان‌ها حق دارند که درباره ریاکاری بزرگ‌ترها حرف بزنند، زیرا با خود صديق هستند. به دلایلی که همه می‌دانیم، آنها دارند پایه جهنم یک عصر می‌گذارند. مقصودم دلایل آشکار مثل کشاکش‌های نژادی و چیزهای دیگر در این مملکت نیست، آنها پایه دنیایی می‌گذارند که در آن وضع انسان به عنوان انسان در مخاطره افتاده است. دنیایی که در آن ناراحتند و احساس تردید می‌کنند. این جوان‌ها دچار مشکلاتند و صلاهی آنها برای جلب محبت است و اینکه آنها را بفهمند.

نگاهی به ادبیات امروز ملل

آمریکای لاتین

ترجمه احمد میرعلایی

یکی از حوادث جالب عصر ما رشد و تجلی بی‌سابقه ادبیات در آمریکای لاتین است. این ادبیات در سرزمین‌های گوناگون رواج یافته و نشریات بزرگ، آن را ستوده‌اند. مایه این رونق، تنوع و فراوانی آثاری است که تقریباً در همه جای آمریکای جنوبی پدید می‌آید. هرچند گونه‌های متفاوت این ادبیات شاید در گوشه‌های مختلف این قاره برای خود مراکزی یافته باشند (چون مکزیک، کوبا، برزیل و آرژانتین برای رمان، شیلی و ونزوئلا برای شعر و اروگوئه برای نقد ادبی) امروزه آمریکای لاتین می‌تواند حجمی از نوشته‌های سه یا چهار نسل نویسنده را عرضه کند که گرچه از آثار افراد بسیار سرشناس نیست، لکن در نوع خود ادبیاتی شکل گرفته است.

در مرحله کنونی ادبیات آمریکای لاتین، آنچه بیش از هر چیز به چشم می‌خورد نوعی هماهنگی است، که تقسیمات این قاره به مناطق نفوذ ایدئولوژی‌های متفاوت و رژیم‌های نامتجانس و خصایص ملی و سنت‌های فرهنگی متنافر، که حاصل این تقسیم‌بندی است، آن را خدشه‌دار نمی‌سازد.

اکتاوئیو پاز با صراحت همیشگی خود یادآور شده است که برای وجود ادبیات باید راه‌های ارتباط و گفتگو هم وجود داشته باشد و نقد ادبی خوب می‌تواند این راه‌ها را بگشاید. در آمریکای لاتین این منابع ارتباط، در اختیار صاحبان قدرت و در معرض خطر زلزله‌های فرهنگی است که

گاهگاه این نواحی را به تباهی می‌کشاند. با این حال هر روز آشکارتر می‌شود که در بعضی دوران‌های پرثمر، این قاره از سنت نقد ادبی مورد نیاز، برخوردار است. اکنون در امریکای لاتین مکتب نقدی وجود دارد که تنها به توزیع جوایز و پاداش‌ها نمی‌پردازد، بلکه کمک می‌کند تا حدود این نهضت فرهنگی تعیین گردد و هدف‌های پوشیده آن آشکار شود. این مکتب، عرصه‌های تازه‌ای از تخیل و صراحت را نوید می‌دهد. در مکزیکو و مونتویدئو، در کاراکاس و پاریس این شیوه نقد تازه راه‌هایی را نوید می‌دهد که نویسندگان تازه می‌کوشند آن را بگشایند و توسعه دهند.

جسارت بسیاری از نویسندگان جدید امریکای لاتین، طبیعت تجربی و خشم‌آگین بعضی از کارهایشان و جوانی آشکار اغلب این قانونگذاران جدید نباید موجب شود فراموش کنیم که ریشه‌های این نهضت در گذشته بلافصل فرهنگ امریکای لاتین نهفته است و اینکه، اصولاً حاصل حادثه نیست، برعکس، حاصل پویشی است که بعضی عوامل آشکار در آن خبر از مطالعات عمیق جامعه‌شناسان، اقتصاددانان، تاریخ عقیده‌نویسان و ناقدان ادبی می‌دهد. برای تعریف این سنت ادبی باید اندکی به عقب برگردیم و ببینیم در حدود سال ۱۹۴۰ چه اتفاقاتی در امریکای لاتین افتاد. این تاریخ بی‌جهت انتخاب نشده است. جنگ داخلی اسپانیا تازه با پیروزی ژنرال فرانکو پایان یافته بود و جنگ دوم جهانی تازه با پیروزی‌های هیتلر شروع شده بود. جنگ داخلی، برخی از روشنفکران بنام شبه‌جزیره را وادار به مهاجرت به امریکای لاتین - به ویژه مکزیک و آرژانتین - کرد. جنگ دوم جهانی به دلایلی متفاوت، اثری مشابه داشت. جنگ، جریان مجلات و کتابهای اروپایی را که همیشه در کشورهای امریکای لاتین، تسکین‌دهنده احساس غربت و کشش به سوی سطح ظریف‌تری از تمدن بود، قطع کرد و روشنفکران امریکای لاتین مجبور به پر کردن این خلأ شدند. مهاجرت از اسپانیا همراه با عدم ارتباط با اروپا باعث تأسیس مجلات، مؤسسات انتشاراتی، انجمن‌های فرهنگی،

کتابخانه‌ها و موزه‌هایی در دنیای جدید شد و به آنهایی که قبلاً وجود داشتند رونق بیشتری داد. و مهم‌تر آنکه این عوامل باعث حرفه‌ای شدن نویسندگان امریکای لاتین گردید.

سال ۱۹۴۰ سرآغاز نهضتی بود که در طی دو دهه، فرهنگ امریکای لاتین را در هریک از کشورهای این قاره اسپانیایی زبان، به کلی تغییر داد. اندک‌اندک جماعت خواننده‌ای پدید آمد، که گرچه در ابتدا مرکب از نخبگان بود (ما از وجود میلیون‌ها بی‌سواد که به گفته پابلو نرودا، امریکای لاتین چون نعشی آن را به پشت می‌کشد، آگاهیم) با گذشت سال‌ها اخلاف بسیاری یافت. به این جهت در فاصله سال‌های ۱۹۴۰-۱۹۷۰ می‌توان از دو یا سه نسل سخن گفت. افراد نسل اول هنوز بیش از ادبیات بومی، به ادبیات اسپانیا و فرانسه نظر داشتند. در این سال‌ها بود که یک کتاب برنده جایزه گنکور بیش از کتابی به قلم بورخس و کتابی از گراهام گرین یا آلبرتو مورایا بیش از کتابی به قلم آستوریاس یا کارپنتیه خوانده می‌شد و اشعار الیوت و والری خیلی بیشتر از اشعار نو نرودا خوانده داشت. اما در همین احوال نسل دومی از خوانندگان دست به اکتشاف ادبیات بومی زده بودند و از گریز به دنیای خارج دل‌خوشی نداشتند. این دوران، عصر مقاله‌نویسان بزرگ بود که روی مباحثی چون مکزیکی بودن و یا آرژانتینی بودن بحث می‌کردند و می‌کوشیدند به نوعی هویت امریکایی شکل بدهند. آنان غم تمام قاره را می‌خوردند همچنان که اونا مونو غم اسپانیای خویش را می‌خورد.

نسل سوم - نسل کنونی - نه وقت خواندن چیزهای غیر امریکای لاتینی را دارد، نه حوصله و نه حتی کنجکاوی آن را. امروز تنها معدودی گرین یا آخرین برنده جایزه گنکور را می‌خوانند. لیکن اگر تأثیر مهاجران اسپانیایی همراه با انسداد سرچشمه‌های اروپایی عمیقاً فضای فرهنگی را تغییر داد و نویسندگان امریکای لاتین را واداشت تا بیش از آنکه مصرف کنندگان فرهنگی باشند خود تولیدکننده باشند، این تغییر بدون تراکم

جمعیت در شهرها - که بیست سال شهرهای قاره را از مردم گوشه و کنار ممالک انباشت - میسر نمی شد. نسل دوم و حتی سوم خوانندگان، بیش از هر چیز محصول این تراکم جمعیت اند و این موضوع را با دل‌بستگی کاملی که به آمریکای لاتین دارند منعکس می سازند. آنان گروهی را تشکیل می دهند که تقریباً فارغ از سنت‌های اروپایی است و به طور عمده با زبان مادری اش - اسپانیایی یا پرتغالی - سروکار دارد و نسبت به آنچه به جهان او مربوط نیست کنجکاوی چندانی ندارد. خواه این جهان، جهان سوم باشد یا جهان‌های دیگر، این زیاد مهم نیست، آنچه مهم است آن است که این جهان، جهان او باشد. در نظر این موج تازه خوانندگان، نویسنده بومی کلید تمامی مسائل آنان را به دست دارد. به این جهت در او به چشم همدست می نگرند و از او می خواهند که کاملاً با مسائل درگیر شود. عجیب اینکه برخلاف تصور، این ارتباط نزدیک بین نویسنده و خواننده در آمریکای لاتین تنها به قلمرو رمان محدود نشده است. البته رمان در همگانی کردن بسیاری از مسائل و زمینه‌هایی که ارزش ملی یا قاره‌یی دارد سهم بسزایی داشته است اما قسمت عمده کار آماده‌سازی، به عهده دو قالب دیگر ادبی - شعر و مقاله - بود؛ گرچه خواننده کمتری داشتند و تأثیرشان چندان گسترده نبود. اوج آگاهی را در آمریکای لاتین، مقاله‌نویسانی سبب شدند که با شور و شوقی روزافزون در دو زمینه مجزای ملی و قاره‌یی به تکاپو پرداختند.

در این زمینه، بللیو^۱، سارمینتو^۲، مارتی^۳ و هوستوس^۴ از پیش‌گامانند اما بیش از اینان رودو^۵ بود که در حدود سال ۱۹۰۰ با مجموعه مقالات خود به نام آریل^۶ سبک فخیم و دید قاره‌ای را باب کرد. آنچه به ابتکار او به آرامی از گرایش‌های بین‌المللی رها شد، در آثار پدرو هنریکوئس اورنیا^۷، آلفونسو

1. Bellio

2. Sarmiento

3. Marti

4. Hostos

5. Rodo

6. Ariel

7. Pedro Henriquez Urena

ریس^۱، خوزه کارلوس ماریاتگویی^۲ و ازکیل مارتینس استرادا^۳ به مایه‌ای زنده، صریح و بحث‌انگیز بدل شد. اینان استادانی هستند که دست به اکتشاف سنت‌هایی پایدار زدند و جستجویی تحلیلی در جنبه‌های گوناگون واقعیت خویش کردند. کار سازندگی و تباه‌سازی آنها نه تنها موطن آنان را شامل می‌شد، بلکه همه تضادها و امیدهای تمامی قاره را دربرمی‌گرفت.

کار این آفرینندگان و بسیاری از همکاران آنان، که از عقاید آنان پشتیبانی کرده یا آنها را رد کرده‌اند، به نسل دوم خوانندگان کمک کرد تا به هویتی ماورای ملی دست یابند که قدرت‌های بزرگ استعماری از آنان فرو گرفته بودند. برای اینکه کسی به عنوان نویسنده آمریکای لاتین در اروپا و ایالات متحده پذیرفته شود، راهی جز این نبود که فولکلور بنویسد. آنچه از یک چک (مثلاً کافکا) خواسته نمی‌شد از یک مکزیکی (مثلاً رییس) خواسته می‌شد. حتی امروز نیز سازمان‌های بزرگی هستند - از جمله آکادمی سوئد - که آستوریاس را بیش از بورخس لاتین آمریکایی می‌دانند. این حقیقت که بورخس چندزبانه و جهان وطنی است تنها بازتابی از واقعیت اصلی شهری است که او در آن متولد شده، شهری که مانند نیویورک، جهانی و چندزبانه است. این دقیقاً از میان نوشته‌های ضد و نقیض بورخس است که ادبیات رودخانه پلاته (بوئنوس آیرس به جای خود) توانست هویت آمیخته خود را کشف کند.

برای نسل سوم، دیگر جستجوی هویت مسئله نیست، نیاز و عادت است. انسان دیگر نمی‌تواند از آنان همان سنوالی را بکند که در فرانسه قرن هیجدهم از ایرانیان منتسکیو شد: «ولی چگونه می‌توان ایرانی بود؟» مردم آمریکای لاتین دریافته‌اند که راه حل مسئله هویت ملی یا قاره‌ای نمی‌تواند از بیرون، چون توجیهی تحمیل شود بلکه باید به صورت

1. Alfonso Reyes

2. José Carlos Mariategui

3. Ezequiel Martínez Estrada

کندوکاوی از درون پدید آید. در آثار مقاله‌نویسان پیشین، این کندوکاو پرثمر بوده است؛ و این منحصر به کار مقاله‌نویسان نیست. شاعران هم در این جریان کندوکاو و اکتشاف سهم بسزایی داشته‌اند. مشخص‌ترین نمونه آن بی‌شک پابلو نرودا است، کسی که *Canto general* را سرود و آن را به امریکای لاتین تقدیم کرد و همچنین هزاران شعر دیگر که در آنها جوهر امریکا در تمامی جنبه‌هایش بررسی شده است. اگرچه نرودا به حق، به علت زیبایی و قدرتی که در اشعار بلندش می‌درخشد نامدارترین شاعر این خطه است، گروهی دیگر از شاعران هم هستند که همراه با او یا در خلاف جهت او جنبه‌های برجسته شعر امریکایی را توسعه داده‌اند: پابلو دوروکها^۱، خورخه سالامه^۲، خورخه کاررا آندرا^۳، ارنستو کاردنال^۴، نیکولاس گیلی^۵ و خوان کونها^۶. شعر این شاعران تمام قسمت‌های امریکا را دربرگرفته است. شاعران دیگری نیز هستند که فضای شعرشان کمتر جهانی و بیشتر منطقه‌ای است. به همت خلاق همه اینها، شعر این قاره، لحن و رنگ مستقلی به خود گرفته است.



شعر پس از نرودا به دنبال بعدی درون‌گراتر و لحنی خصوصی‌تر بوده است. در این زمینه، همعصران نرودا (چون گابریلا میسترال^۷، وینسنته هویدوبرو^۸، سزار والی یخو^۹ از پیشگامانند. به علت تأثیر این گروه است که امروز شعر معاصر امریکای لاتین به گفتار و محاوره گرایش دارد، این جریان گاه و بی‌گاه نیروی بیشتری می‌یابد تا چیزی را رد کند یا ظرافت بیشتر و کیفیتی غنایی داشته باشد. در این زمینه استاد مسلم هنوز بورخس است (که شعر او صدای مردی است که به منطقی کردن قلق‌های خویش

1. Pablo de Rokha

2. Jorge Zalamea

3. Jorge Carrera Andrade

4. Ernesto Cardenal

5. Nicolas Guillén

6. Juan Concha

7. Gabriela Mistral

8. Vicente Huidobro

9. César Vallejo

می‌پردازد) و مخصوصاً اکتاویوپاز، که شعرش کیفیتی کاملاً غنایی دارد، و وظیفهٔ اکتشاف عالم را در چهارچوبی فردی و مشخص به عهده می‌گیرد. آنچه سرانجام در همهٔ شاعران این قاره مشترک است، تصویر روشنی است از لاتین امریکایی بودن، تصویری که روشنی آن نتیجهٔ هیچ مکتب فکری یا مشرب سیاسی نیست بلکه منبعث از احساس درگیری عمیق با همهٔ جنبه‌های واقعیات کنونی است. عواملی که در بالا از آنها سخن گفتیم بی‌شک در رونق مقاله‌نویسی و شعر غنایی مؤثر بوده است اما این عوامل بیش از هر چیز، گندمی شد برای آسیای رمان جدید امریکای لاتین. چون رمان (مانند نمایش) قالبی است که احتیاج به تمرکز شهری، خوانندگان بسیار و توزیع وسیع دارد. اعتلای رمان در اروپا با پیدایش بورژوازی مربوط است. در امریکای لاتین علیرغم این حقیقت که رمان در دوران استعماری وجود داشت و تعدادی رمان‌نویس برجسته در اواسط قرن نوزدهم پیدا شدند، نمی‌توان از رمان - به معنی تام آن - تا آغاز قرن حاضر سخنی گفت. و به معنی خاص کلمه، رمان از ۱۹۴۰ به بعد وجود داشته است، البته این سال به عنوان تاریخی سمبولیک برگزیده شده و نباید آن را مبنایی دقیق پنداشت.

هنگامی که رمان‌نویس دههٔ ۱۹۴۰ شروع به نوشتن کرد، نه تنها از سنت اخیر رمان روستایی و نمونه‌های محدود رمان شهری الهام می‌گرفت بلکه می‌توانست از ترجمه‌ها و از بازسازی‌های بعضی نویسندگان بزرگ چون ری‌یس و بورخس و نیز از رمان اروپایی و امریکای شمالی این قرن هم بهره گیرد. آثار و شیوه‌های ادبی نویسندگانی چون جویس، کافکا، فالتکتر، سارتر و دیگران مورد بهره‌برداری کسانی قرار گرفت که پس از ۱۹۴۰ شروع به نوشتن و انتشار آثار خود کردند.

لکن آفرینندگان رمان جدید، تنها کافکا و فالتکتر نمی‌خواندند. با وسواس و اغلب با مشکلات زیاد نوشته‌های تمام قاره را مطالعه می‌کردند، و اندک‌اندک از این سو و آن سو شروع به شناختن یکدیگر

کردند. این فرایند در ابتدا خیلی کند بود ولی اکنون به آنچنان سرعت و شدتی رسیده است که می‌توان از زبانی بین‌المللی در رمان امریکای لاتین سخن گفت. امروز پیوندهای استواری نویسندگان نامدار این قاره را به هم نزدیک کرده است. بدین سان جریانی که در سال ۱۹۴۰ آغاز شد به ارتباط ادبی کاملی انجامید.

امروز رمان جدید، با زبانی آتشین راه خود را از این سو تا آن سوی دنیای اسپانیایی زبان باز می‌کند و این تنها منحصر به یک سوی اقیانوس اطلس نیست. شکوفایی ادبیات امریکای لاتین را بیش از هر چیز می‌توان در شکوفایی رمان مطالعه کرد.

ادبیات امریکای لاتین، در گردونهٔ رمان، به همه جای دنیا سفر می‌کند. در اروپا و ایالات متحده تعداد ترجمه‌ها افزون می‌شود، نظر ناقدان بیش از پیش به سوی آثار ادبی این سرزمین‌ها جلب می‌شود، سرزمین‌هایی که سالیان دراز، تنها به خاطر عصیان‌ها و کشمکش‌ها یا مناظر زیبای‌شان شناخته می‌شدند. در دانشگاه‌های دنیای غرب دیگر برابر نهادن ادبیات اسپانیا با ادبیات مستعمرات قبلی‌اش سروصدا بر نمی‌انگیزد. همهٔ این چیزها که سالیان سال در ذهن مردم امریکای لاتین جریان داشته، برای مردم دنیای کهنه، تازه است. حالا دیگر نابوکوف و جان بارث، میشل فوکو و جان چیوراز بورخس نقل قول می‌کنند. نرودا در لندن و نیویورک دوستان شعر را به هیجان می‌آورد. آستوریاس جایزه نوبل می‌گیرد... ادبیات امریکای لاتین دیگر به ادبیات اسپانیایی تعلق ندارد، به ادبیات جهانی متعلق است و مدت‌ها پیش از این، بایستی چنین می‌شد.

شعر معاصر از عمق انسانی تهی است

محمد رضا شفیعی کدکنی

اولین مشکل، تعریف نابسامانی است، چون ممکن است چیزی که در نظر شما نابسامانی است در نظر دیگری بسامانی باشد و نیز برعکس. مشکل دوم مسئله نسبی بودن قضایاست، در سنجش باکجا و کی باید این نابسامانی را بررسی کرد؟ مشکل دیگر حوزه مفهومی فرهنگ است که عناصر سازنده آن شاید در یک حد و مرز قرار نگیرند. با این همه، در حدود برداشتی که من از مفهوم نابسامانی دارم، و در قیاس با گذشته خودمان و با توجه به بخشی از مفهوم بومی فرهنگ، چند نکته را یادآوری می‌کنم. عمده‌ترین نشانه نابسامانی انقطاع از گذشته و نپیوستن به اکنون است. بگذارید از حوزه کار خودم، شعر و شاعری، مثال بزنم. پنجاه سال سابقه تجدید شعری داریم، بیست سال اخیر همه‌اش تجربه به دنبال تجربه بوده است، با وضعی که اگر از چند نفر محدود صرف نظر کنیم، انقطاع از گذشته در تمام آثار شعری ما محسوس است، حال اگر بعضی از همین حضرات تجربه گر، گاهی، نیم مصراعی از ابو حفص سغدی یا پاره‌ای از گاتاها را در شعرشان بیاورند، این دلیل پیوند با گذشته نیست، خودش یکی از تظاهرات همان نابسامانی است که وقتی ژرفای آن را بنگری نداشته‌ایم عمق عاطفی انسانی است. شعر معاصر ما عمق انسانی ندارد (کم دارد، بعضی استثناها را کنار بگذاریم) شعر که دیگر از مقوله رادار و علوم فضایی نیست که در این سرزمین نورسته باشد، قرن‌ها سابقه دارد، با قله‌هایی که می‌دانید و می‌شناسید. می‌گویند در قرون اخیر شعر فرسوده شده بود و نیازی به تجدید نظر داشت، بسیار خوب، نیما کرد و خوب هم

از عهده بر آمد. حالا نوبت آن است که زمینه انسانی و بشری این شعر را ژرفای بیشتری بدهیم. چه کار کرده‌ایم؟ نمی‌گوییم عمق انسانی مولوی، نمی‌گوییم ژرفی عواطف حافظ و خیام و ... نه، در حد همین روزگار خودمان؛ از محمد اقبال لاهوری مثال می‌زنم. در مجموعه کارهای «تجربه گران» ما، یک صدم آن عمق انسانی که در آثار اقبال دیده می‌شود آیا هست؟ در این لحظه به طرز تفکر اجتماعی او کاری ندارم، شاید اگر معاصر مولوی هم بودیم طرز تفکر اجتماعی او را در بسیاری مسائل نمی‌پسندیدیم. اما آنچه امروز از کار او می‌پسندیم زمینه انسانی کار اوست؛ پیوندی است که با زندگی داشته. شعر معاصر ما می‌خواست پیوندی با زندگی برقرار کند، از مشروطه آغاز شد و در سطح مسائل روز جریان پیدا کرد بعد هم در بستر آرام تجربه‌های جماعتی بیکار و جنجالی، فروکش کرد. شاعر روزگار ماقبل از آنکه به زندگی و انسانیت بیانده به این می‌اندیشد که در تاریخ ادبیات آیا کدام تجربه را به نام او ثبت خواهند کرد، مثلاً در آینده خواهند نوشت که او برای نخستین بار کلمه دو چرخه را در شعرش به کار برده است یا ایماژ علمی و عمیق و حیران کننده «اسیدسولفوریک بوسه‌های تو» را که نوعی تجدد شیمیایی در حوزه شعر است، به کار برده. تقریباً در همین حدود همه جنجال‌ها قابل تصویر است و هر روز هم ماشاءالله در تزیاید.

قدمای ما از یک سلسله عواطف سرشار بوده‌اند، یعنی از نوعی اعتقاد و عشق و ایمان (متعلق این ایمان در اینجا هیچ مهم نیست) که آنها را از نوع این شوخی‌های معاصر برکنار می‌داشته، آن نیرو امروز در ما نیست. چون از گذشته انقطاع حاصل کرده‌ایم و «اکنون» هم چیزی در آن عوالم به ما نبخشیده. این تهی بودن از آن نیرو است که کار را به تفنن‌های روزه‌مره می‌کشد و همین چیزهایی که ما گرفتارش هستیم. آن نیرو ناصر خسرو می‌ساخت یا ابوریحان بیرونی و جلال‌الدین مولوی، چون مسائل فرهنگ عصرشان برای آنها متعلق ایمان‌شان بود. طرز درس خواندن و درس

دادن شان هم در قلمرو همان ایمان بود. خودمانیم از میان ما، کیست که اگر حقوق تمام وقت استادی را نگیرد حاضر شود دو ساعت مجانی در مدرسه ای تدریس کند؟ اول مسائل مادی، بعدش خدمت به میهن عزیز و گرامی. ببینید بنده از دو حوزه نزدیک به خودم خبر دارم، گویا در دیگر جوانب فرهنگ ما نیز این قضایا صادق است و بیهوده نیست اگر تمام نابسامانی ها را نتیجه عدم ایمان بدانیم. گذشتگان ما ایمان مذهبی داشتند و در بعضی لحظه ها ایمان اجتماعی که سرشارشان می کرد. ما از خودمان و «من» هامان سرشاریم و این «من» های مصرف کننده مجالی برای ایمان باقی نمی گذارد.

دانشجو مثل استاد، استاد مثل دانشجو. اگر استاد به خاطر پول و حقوق تمام وقت درس می دهد دانشجو هم به خاطر «نمره الف» درس می خواند و حق لیسانس در اداره فلان. اما در قدیم این طور نبود. من با همین عمر کوتاهم، زمانی که در مدارس قدیم خراسان درس می خواندم صبح وقت طلوع آفتاب در زمستان و راه دور می رفتم از خانه مان به مدرسه، به محضر درس استاد ادیب نیشابوری، روی آن فرش حصیری هر روز چهار ساعت دو زانو می نشستم که دو یا سه درس او را استفاده می کردم و او هم پنجاه سال کارش این بود که صبح با طلوع آفتاب از خانه اش بیاید و روی همان حصیر بنشیند و تا ظهر درس بگوید. آنچه او را طی پنجاه سال به این کار می کشید چه بود؟ ایمان بود. من نیز در آن وقت که به آن رشته تحصیلات پرداختم از نوعی ایمان بی بهره نبودم. بعد که به دانشگاه رفتم اول نمره برایم مطرح شد و بعد لیسانس و بعد دکتری و بعد شغل و بعد متفرعات روزافزون شغل و در مرحله چندم، چند ساعت هم درس دادن ... شاگرد من هم که می آمد سر کلاس به همان اندازه من ایمان دارد.

همه جا صحبت از تلاش و جنبش در مسائل زندگی اجتماعی است، اما تمام این تلاش ها نوعی رفع تکلیف است نه حاصل نیروی ایمان. نمی دانم با چه نیرویی می توان مردم را به آن ایمان از دست رفته، به قول

فروغ، آن کبوتری که از سینه‌ها گریخته، باز گردانید.

کمبود خلاقیت هنری و فرهنگی نیز حاصل فقدان ایمان است. شاعر یا هنرمند به جای آنکه از نیروی ایمان سرشار شود، از خودش و «من» خودش سرشار است و طبیعی است که قبل از آنکه به تأثیر شعرش در اجتماع بیندیشد و به حرکتی که شعرش ایجاد می‌کند، به این می‌اندیشد که وقتی در فلان تریا یا تلویزیون، «من» این شعر را می‌خوانم چه کسانی مرا خواهند دید یا عکسی که از «من» همراه نشر این دیوان در مجلات چاپ خواهد شد در کدام صفحه آن مجله قرار خواهد گرفت؟ عنوانی که خواهند نوشت چه خواهد بود؟ آیا «شاعر خوب» یا «شاعر بزرگ» یا «شاعر نسل» خواهد بود؟

بر روی هم فقدان آن نیرو، عامل اصلی تمام ضعف‌ها در جوانب مختلف فرهنگ و ادب روزگار ماست و راه خروج از این نابسامانی، ایجاد همان نیرو است.

عمق انسانی، همیشه با اوج فرهنگ و هنر ما همراه بوده است. در طول تاریخ، همواره شاهد این نکته بوده‌ایم که قله‌های ادب ما کسانی بوده‌اند که عمق انسانی کارشان جلب نظر می‌کند و من در شعر معاصر، در جستجوی همان عمق انسانی هستم، و اگر شعر معاصر با مردم هنوز پیوندی استوار برقرار نکرده، در مرحله همین کمبود عمق انسانی است و اصولاً ارتباطی مستقیم هست میان عمق انسانی یک اثر و گسترش آن در میان مردم.

شعر و سنت

سی.ام. بورا^۱

ترجمه احمد میرعلانی

شعر از پیشرفت تمدن مادی چندان طرفی نبسته است. رشد شهرهای بزرگ پیوند صمیمانه انسان را با طبیعت گسسته است، پیوندی که در گذشته برای شعر مضمون‌های بی‌شمار فراهم می‌آورد؛ گسترش آموزش و پرورش یکسان همیشه به اصالت و استقلال که برای کار خلاقه لازم است میدان نمی‌دهد؛ فشار متراکم جمعیت رفتارهایی قراردادی را پرورش می‌دهد که خصم سیلان آزاد غریزه متخیل‌اند، تخصصی شدن زندگی روشنفکرانه نه تنها میل به سرودن شعر بلکه استعداد التذاذ از آن را هم کاهش می‌دهد. شواهد بسیار نشان می‌دهد که شعر در اروپای غربی و ایالات متحد آمریکا، در مقایسه با کشورهای چینی یا هند، که تمدن مادی‌شان از پیشرفت کمتری برخوردار است اما قریحه‌ای سنتی را برای درک زیبایی کلمات حفظ کرده‌اند، رواج بسیار کمتری دارد. در جوامعی که شرایط هنوز بسیار ابتدائی و زندگی واقعاً دشوار است، شعر شاید تنها وسیله گذران فراغت و تسلاهی اقوامی چون تاتارهای آسیا، یا ارمنی‌ها، یا اینوهای ژاپن باشد، در میان همه آنها شعر در واقع هنری ملی است که با مهارت تام بدان می‌پردازند و همه از آن لذت می‌برند. در مقایسه با چنین جوامعی، جهان ماشینی و شهری ما در نحوه تلقی خود از هنری که در گذشته شکوه و جلال بسیار داشته اما دیر نیست که به مشغله

پنهانی محافل و گروه‌هایی خاص بدل گردد، واقعاً ضعیف و متزلزل است. وضع شاید از این هم بدتر باشد. برخی از پیامبران نامدار دوران ما زمانی را بشارت می‌دهند که شعر به سبب کمبود خواستار تقریباً از میان رفته باشد، یا دست بالا مانند شطرنج به وسیله تفریح متخصصان یا چون اخترشناسی به خرافه‌ای عتیق بدل شده باشد، فرض بر این است که روحیه علمی و تحلیلی، که این همه اندیشه‌های نو به ما ارائه می‌کند، جانشین روحیه قدیمی شاعرانه و مخیّل خواهد شد، روحیه‌ای که در پی ایجاد ترکیبی از تجربه است و می‌خواهد هر موقعیتی را به عنوان یک کل انضمامی عرضه کند. این هشدارهای غمبار را تاریخ معاصر شعر تا حدی تأیید می‌کند. شعر در کوشش خود در جهت صمیمی شدن و دشوار شدن هرچه بیشتر، برخی از خواستاران خود را پراکنده و هنوز قشر مخاطب تازه‌ای تربیت نکرده است تا جای آنان را بگیرند. شعر می‌خواهد حرکت‌های ظریف‌تر و گریزنده‌تر ذهنی را القا کند و در این راه از مضامین گسترده‌تری که در گذشته غالباً بدان نیرو می‌بخشید می‌پرهیزد و بر جنبه‌هایی از تجربه تکیه می‌کند که گاه آنقدر ویژه‌اند که به غیر از شاعران فقط تعداد اندکی آنها را تماماً درمی‌یابند. شعر با ترک بخش عمده‌ای از قلمرو کهن خود و تفویض آن به علم یا تاریخ یا الهیات، خود را حتی برای آنان که آرزو دارند از آن لذت برند دور از دسترس می‌سازد. این تضاد شعر درخور توجهی جدی است. دستکم می‌توانیم دریغاگوی هنری باشیم که قرن‌های بی‌شمار به مردم بی‌شمار لذت بخشیده و اکنون بخش اعظم نیروی خود را از کف داده است و جانشینی لایق نمی‌یابد؛ زیرا اندکند آنان که مدعی باشند رمان یا نمایشنامه یا سینما بتوانند کار شعر را بکنند، یا به نحوی جای آن را بگیرند. شعر اگر واقعاً در حال زوال باشد، حق داریم افسوس خوریم که لذتی عظیم از ما گرفته می‌شود و هنر زندگی هم همپای آن به افلاس می‌گراید. اما البته خسران از این هم عظیم‌تر خواهد بود. شعر از سرچشمه لذت، حتی از منبع حظّ

هنری به والاترین و پاک‌ترین مفهوم آن خیلی بالاتر است، شعر عنصری ضرور در تمدن است و برای نگاهداری و روح بخشیدن به آن کارها می‌کند. از آنجا که هر تمدنی، که شایسته نام تمدن باشد، چیزی خیلی بیشتر از کاربرد فنی کشفیات علمی است و تا زمانی که زندگی معنوی ما را غنی‌تر نکرده ارزش و اهمیتی ندارد، از دست نهادن شعر یا حتی کاستن از نفوذ آن خطرناک است. جهانی بدون شعر کاملاً متصور است، اما ارزش زیستن ندارد. این جهان نه تنها غمبار و سترون، بلکه فاقد آن کیفیات ارزشمند هم هست که همیشه به شعر نسبت نمی‌دهیم لیکن شعر کشف می‌کند، زنده نگاه می‌دارد، و آنها را برای سرشاری و گوناگونی زندگی عناصری ضرور می‌سازد.

حیات شعر به سنت بسته است. نه تنها آگاهی بر طبیعت خود و کارکرد خود بلکه بخش اعظم صنعت و ظاهر خود را از گذشته می‌گیرد. در این رهگذر نه تنها اکتشافات بزرگی را که در عالم روح شده زنده نگاه می‌دارد بلکه به کشفیاتی از همان دست برای دوران خود دست می‌زند. سنت شعر مانند سنت سلوک زنده و سازگاری‌پذیر است. با ابزاری آزموده با مسائل تازه روبرو می‌شود و از آنها نتایجی تازه می‌گیرد. هرچند هرگز نمی‌تواند دقیقاً آنچه را که در گذشته انجام شده تکرار کند، زیرا در شعر، چون در همه هنرها، نفس تکرار محکوم به بی‌ثمری و مرگ است، می‌تواند به شیوه‌ای نو همان کاری را بکند که اغلب انجام شده است، و پیروزی آن در برخورد تازه و بینش تازه‌ای نهفته که با آن در زمینه‌ای معین و شناخته شده به تک‌تک رویدادها می‌پردازد. سنت شعر، مانند همه سنت‌های واقعی، از صحنه‌ای مورد نظر، چیزی با اهمیت را برمی‌گزیند و آن را برای آیندگان حفظ می‌کند، و هرگاه فرصت یابد همچنان به گزینشی مشابه ادامه می‌دهد. لیکن سنت‌ها دستگاه‌هایی زنده و ظریفند، و اگر با خشونت بیش از حد با آنها رفتار شود دیگر وظیفه اصلی خود را انجام نمی‌دهند. از این رو شعر اگر با سرسختی از گذشته بگسلد و با روحیه‌ای افراطی و

بی پروا به تجربه دست زند، بی شک به خود زیان زده است. خودداری از این فکر که چیزی این چنین در زمان ما روی داده به راستی دشوار است، چیزی که بی شک از لحاظ استعداد غنی بوده اما شعر مطلوب یا شایسته شرایط دوران ما را کاملاً به وجود نیاورده است. این احتمال به کنار، آنچه حقیقت دارد این است که حیات شعر به سنت بستگی دارد و این سنت علاوه بر شعر برای هر چیزی که بتوان آن را به حق تمدن خواند اهمیت دارد.

یکی از ادعاهای عمده شعر در مقام تأثیری تمدن ساز این است که اکتشافاتی را که انسان درباره خود و شرایط خود کرده است؛ اکتشافاتی در مورد امکانات و اهمیت رویدادهایی که با بینشی غیبگویانه و هیجانی پرحدت دیده شده اند، در قالبی ماندگار و اغواگر عرضه می کند. شاعرانی که آثارشان از فرسایش زمان در امان می ماند چیزی چنان پراهمیت را بیان می کنند که جزئی از وجود ما می شود، حتی اگر قرن های بسیار میان ما و شعر فاصله انداخته باشد. در چنین فراگردی البته اتلاف بسیار است. به ازاء هر شعری که دوام می یابد، هزاران هزار شعر از میان می روند، و حتی در کار شاعران بزرگ شاید بسیاری از آنچه به یاد می مانند به یمن هم نشینان خوبی است که دارند. این فراگرد علاوه بر آنکه ضعف و قدرت شاعران را در بیان بایسته چیزی شایسته می نمایاند، تعیین کننده ارزش نهائی دستاورد آنان نیز هست. چون زمان و نسل های متوالی آن را محک می زنند و می آزمایند. کارگزینش ادامه می یابد تا فقط آنچه عاری از نقص باقی بماند، لیکن این را ارزشی بی حد و حصر است و بخشی اصلی از تاریخ زنده را می سازد.

با یک نظر بر برخی از آثار بزرگ می توان دریافت که شعر چگونه تجربه ای را برمیگزیند و حفظ می کند، در این آثار شاعر به آنچه در عالم واقع یا در عالم افسانه و ایمان بیش از هر چیز بر او اثر گذاشته و تکانش داده است زندگی می بخشد و به آن چنان جاذبه ای می دهد که ورای محیط

روزمره اوست و به جهانی تقریباً بی‌زمان می‌رسد. فی‌المثل، ایلید، آخرین سخن درباره جهان قهرمانی یونان باستان است. تصور قهرمانی، یعنی این فکر که عمر باید وقف نمایش دلاوری و کسب افتخار شود، موضوع اصلی و زمینه‌اساسی آن را تشکیل می‌دهد. آشیل قهرمانی است تقریباً بی‌همانند. زیگورث^۱ شاید در دلیری همپای او باشد اما در مردمی از او فروتر است، رولاند^۲ شاید به همان اندازه تراژیک باشد اما مسلماً این چنین ملموس نیست. در آشیل شیوه قهرمانی زندگی با همه مفاهیم آن، ذائقه عمل و شعور شخصیت‌ها، رفتارهای پرشکوه و پایان دردناک محتوم عرضه شده است. وقتی هومر ایلید را تصنیف کرد هیچ شعر دیگری نمی‌توانست در چنین مضمونی امید برابری با آن را داشته باشد. این نقطه اوج جامعه قهرمانی یونان است و می‌بایست هنگامی تصنیف شود که آن جامعه به چیز دیگری بدل می‌گشت. اما درست به همین دلیل، این اثر نماینده آن چیزهایی است که در چنین جهانی بیشترین اهمیت را داشت، و تناقض‌نمایی شگفت‌آور در اینجا است که با وجود آنکه اعصار قهرمانی را پشت سر گذاشته‌ایم، جهان هومر هنوز برایمان کاملاً واقعیت دارد، نه تنها به این مفهوم که وضوح و حضور دارد بلکه بدان مفهوم که نسبت به قهرمانانش به ما همان احساسی را می‌دهد که احتمالاً نسبت به دوستان و آشنایان خود داریم. تنها با این تفاوت که احساس ما نسبت به آنان واضح‌تر و مشخص‌تر از احساس ما نسبت به مردمان معمولی است. هنر شعرگزینش خود را نه تنها از داستان که از طبیعت پیچیده بشری کرده و آنچه را که پرهیجان‌ترین و تکان‌دهنده‌ترین می‌داند در آن یافته است. هومر درست به این دلیل که به جهانی که برای ما ناشناخته است می‌پردازد به ما چیزی می‌دهد که ارزشی برای آن متصور نیست، و با این همه، چون آن را عرضه می‌کند، آن را سخت صمیمی و آشنا می‌یابیم.

آنچه هومر برای یونان قهرمانی کرد، دانت به شیوه ممتاز خود برای قرون وسطی انجام داد. در کمدی الهی علاوه بر علم، فلسفه، الهیات و نقد ادبی زمان خود، داوری شدیداً فردی خود را نسبت به انسان‌ها و اشیاء بیان کرد. تمام تاریخ را آنچنان که از طریق کتاب مقدس، تاریخ‌نویسان رومی و وقایع‌نویسان آشنا می‌شناخت بررسی کرد، دستاوردهای آن را با ذهن نقاد و قوه تشخیص خویش به داوری کشید و به نیروی بینش شاعرانه خود به آنها جان داد، و نتیجه آن شد که با وجود منابع عظیم دانشی که در اختیار داریم، به دشواری می‌توانیم قهرمانان را به شیوه‌ای سوای آنچه که دانت دیده است ببینیم. دانت تصویرهایی نهائی از مردانی چون فاریناتا^۱ یا پیترو دل وینه^۲ به دست داده، و علاوه بر آن با هنر خویش تصویری منسجم از زندگی عرضه کرده است که مردم این زمان هم آن را مربوط می‌یابند. حتی اگر مفروضات اصلی او را نپذیریم، باز احساس می‌کنیم که نقطه نظر او حائز ارزش مطلق است، و اگر آن را خوب جذب کنیم زندگی را بهتر از آن که هم اکنون در می‌یابیم می‌فهمیم و بر چیزهائی آگاه می‌شویم که عادتاً از آنها غفلت می‌کنیم. البته کمدی الهی اثر نابغه‌ای تقریباً بی‌همتاست، اما بخشی از قدرت خود را از جهانی می‌گیرد که دانت در آن زندگی می‌کرد و آن را با ادراک ژرف خویش چنان به محک کشید که چیزهای پراهمیت آن هنوز برای ما زنده و ملموسند.

اگر شعر با تحویل پراهمیت‌ترین اکتشافات خود به نسل‌های بعدی تداوم تمدن را حفظ می‌کند، به همین طریق با توجه به مسیر گرایش‌هایی که هنوز مجهول و عموماً نامشخص‌اند و دستاوردهای احتمالی آنها به آینده شکل می‌دهد. سخنی به گزاف نگفته‌ایم اگر ادعا کنیم که همچنان که هومر از آشیل مظهری برای شهامت قهرمانی ساخت، در قالب هکتور قهرمان شهر خودمختار را آفرید که در آن زمان هنوز عملاً پدید نیامده

1. Farinata

2. Pietro delle Vigne

بود، اما از آن پس قرن‌ها صحنه یونانی را زیر سلطه داشت. اگر دانه توجه بسیار به خصوصیات تک‌تک شهرهای ایتالیا داشت، تصویری هم از ایتالیای متحد در سر می‌پرورد که پس از او قرن‌ها بر تخیل مردم حاکم بود تا سرانجام عملاً تحقق یافت. برخی شاعران از این هم پیشتر می‌روند. با چشم دل دور دست را می‌کاوند و صورت‌هایی را می‌بینند که حتی خود آنان شاید به درستی درک نکنند و ارج نهند، اما به واسطه معرفت ایشان به مرور زمان به وجود بیایند. ویرژیل اگرچه از بدایت رم سخن می‌گفت چشم به آینده‌ای مشحون از نظم و صلح دوخته بود، که در واقع به مدت دو قرن بر جهان رومی حاکم بود، و فراسوی آن، با قاطعیت کمتر و صمیمیت بیشتر، تردیدها و هراس‌هایی را در مورد موقع انسان در عالم می‌دید که بعدها مایه در دسر مارکوس ورلیوس^۱ شد و در پیروزی کلیسای مسیحی بسیار مؤثر بود. به این مفهوم شعر در واقع نوعی پیامبری است. اما پیشگویی آن در مورد حوادث نیست، بلکه درباره حرکت‌های روح است: ظهور آتی نیروهای ناشناخته اراده و هوش، تکان‌های دل که بافت زندگی بشری را تغییر خواهد داد و دورنماهای گسترده‌ای از تخیل و علایق خواهد گشود.

این قدرت حفظ گذشته و پیش‌بینی آینده به مقدار زیاد به شکسپیر تعلق داشت و این اعتقاد ساده و از اعتبار نیفتاده را توجیه می‌کرد که در قلمرو دانش آنچه به داشتن می‌ارزید او داشت. از یک سو می‌بینیم که ظهورش مصادف با پایان دورانی عظیم بود، دورانی که همه سرشاری و حیات معنوی‌اش را او عرضه کرد. شکسپیر در واقع شاعر رنسانس انگلستان است، که خود از بسیاری جهات اوج قرون وسطای انگلستان بود. درست همان‌طور که در نمایشنامه‌های تاریخی، تاریخ انگلستان را از ریچارد دوم تا هنری ششم ارائه می‌داد، در اندیشه خویش دامنه وسیعی از

تفکرات را در بر می‌گرفت، که از یک سو به افسانه‌های بی‌زمان ملتش پهلوی می‌زد و از سوی دیگر به تأملات خطیر زمان خودش می‌رسید. بیشترین مضمون را برای نمایشنامه‌های شکسپیر توده متراکمی تأمین می‌کرد که او با روشن‌بینی جدا می‌ساخت و مشخص می‌کرد، اما در عین حال بسیاری سرنخ‌های ناپیدا را در وجود خود و آشنایانش دنبال می‌کرد تا مضمون‌هایی را پرورش دهد که برای دنیای او تازه بودند و هنوز هم تازگی‌شان را از دست نداده‌اند، اگرچه واقعاً بر مسیر تاریخ اثر گذاشته و انواع جدیدی از انسان آفریده‌اند. فی‌المثل، هاملت شاید حاوی بسیاری چیزها باشد که شکسپیر در خود می‌شناخت، اما بسیاری از مردم نسل‌های بعدی به یاری آن توانستند خود را با وضوح بیشتر ببینند و بیماری‌های خود را تشخیص دهند. اگر شکسپیر نبود شاید مقدار زیادی از ادبیات فرانسوی و روسی قرن نوزدهم به وجود نمی‌آمد، و در واقع خود نوع هاملت در شناخت و درک ما از هم‌نوعان مان تثبیت شده است. اما بینش پیامبرانه شکسپیر البته سخت عظیم‌تر از آن است که گزینش قهرمانی واحد بتواند نشان دهنده آن باشد. از طریق او، خیلی بیشتر از هر کس دیگری، بی‌آنکه خود آگاه باشیم، به فلسفه‌ای انسانی که مبنای فکری ماست، شکل داده‌ایم، فلسفه‌ای که تنها بررسی راستین از ارزش انسانی را فقط از طریق تجربه انسان در مواجهه با مسائلش میسر می‌داند.

آنچه این چهره‌های بزرگ با توفیق بسیار و در سطحی گسترده کرده‌اند، هر شاعر قابل‌ذکری کم و بیش انجام داده است. هر شعری که بتواند اثری هنری، واقعاً فردی و در نوع خود یگانه باشد چیزی را حفظ می‌کند که به حفظ کردن می‌ارزد و آن را بر میراث مشترک انسان می‌افزاید. شعر با هنر زندگی سر و کار دارد و به یاری آن می‌توان سرشارتر و غنی‌تر زیست. شعر با دستاوردهایش در هر نسل به‌طور مداوم وجدان مخیل ما را گسترش می‌دهد و از این راه به کل بینش ما وسعت می‌بخشد. شعر شاید به‌طور اخص به «درست» و «نادرست» نظر نداشته باشد، اما به کل جهان

ارزش‌ها می‌پردازد و آنها را در تجربه انسانی کشف می‌کند. یک سنت شاعرانه از عادت‌ی برای شعر گفتن، از سندی مکتوب از اندیشه‌ها و احساس‌های انسان‌ها، حتی از آگاهی روشن و متمرکزی بر کل صحنه زندگی انسان خیلی بیشتر است؛ شعر نیرویی زنده و خلاق است که به دید ما وسعت می‌بخشد، حساسیت‌های ما را تشدید می‌کند، و با درهم شکستن محدودیت‌های معمول اندیشه و احساس ما، چون پادزهری قوی با تخصصی شدن و بخش‌بخش شدن که زندگی سازمان یافته چنان بدان مبتلاست مقابله می‌کند. چنین سنتی معمولاً در محدوده زبانی واحد عمل می‌کند، زیرا هر شاعر هنر خویش را از آنانی که در کاربرد زبان بر او مقدم بوده‌اند می‌آموزد. این بدان معنی است که شعر او معمولاً به یک کشور یا یک منطقه جغرافیایی محدود می‌شود، نه فقط به این دلیل که چنین منطقه‌ای قلمرو معمول یک زبان است بلکه بدان سبب که هر کشور در طی تاریخ خود نظامی از تجربه‌های مشترک دارد که شاعر می‌گیرد و از آنها در آثاری که به هموطنانش می‌دهد سود می‌جوید. بنابراین، هر چقدر که سنت شعری امریکای جنوبی و مرکزی غنی باشد به اسپانیا دین بسیار دارد، هر کشوری سنت‌های ملی و ویژه خود را دارد که ناگزیر بر شعرش اثر می‌گذارد و بدان مشخصه‌ای فردی می‌دهد، حال آنکه ورای این مشخصه فضای «دنیای جدید» قرار دارد که از دسترس اسپانیا به دور است اما به مستعمرات پیشین آن تعلق دارد زیرا این مستعمرات در محیط دیگر و اوضاع زندگی متفاوت قرار گرفته‌اند. از سوی دیگر، یک واحد سیاسی یگانه، که ملت‌هایی با زبان‌های گوناگون را در بر می‌گیرد، احتمالاً چندین سنت شعری می‌پرورد که هر یک عادات زبانی خود را دنبال می‌کنند و شاید کاملاً از یکدیگر متفاوت باشند. بدین سبب امپراتوری کهن اطیش و مجارستان نتوانست شعری پدید آورد که نماینده همه آن قلمرو باشد، اما به جای آن مکتب‌ها و سنت‌های گوناگونی در زبان‌های آلمانی، مجار، چک، و شاخه‌های گوناگون اسلاوی جنوبی به وجود آورد. اگر

شباهت‌هایی میان شعر رمانتیک اطریشی‌های آلمانی و چک‌ها وجود داشته باشد، هیچ‌یک وجه اشتراکی با سرودهای قهرمانی صرب‌ها یا حتی با شعر نیرومند و پراحساس مجارها ندارند. آنچه که بیش از هر چیز اهمیت دارد سنت فردی است که شاعر در حیطه آن کار می‌کند. این سنت را به‌طور عمده اوضاع محلی تعیین می‌کند اما در اصل کیفیات ادبی زبان و استفاده‌هایی که نسل‌های پیشین از این کیفیات کرده‌اند آن را حفظ می‌کند و بدان تداوم می‌بخشد.

سنتی شعری که بر چنین خطوطی حرکت کند بیش از هر سندی از تاریخ ظاهری یک ملت، ماهیت واقعی آن را روشن می‌کند. مطالعه آن، دستکم، آنچه را که به‌طور سطحی می‌دانیم اما کنه آن را در نمی‌یابیم روشن و مؤکد می‌سازد. ظرافت و نظم زندگی فرانسوی در شعر فرانسه به تشخیص تازه می‌رسد، مابعدالطبیعه گسترده آلمانی در شعر معادلی دارد که تکیه بسیار بر *Sehnsucht*^۱ می‌کند و اغلب در طلب نوعی *Jenceits*^۲ است، فردیت ریشه‌دار زبان چینی در شعری ظاهر می‌شود که در برخورد با روابط شخصی ظرافت و دقتی ویژه دارد، سبک و تنوع زندگی اسپانیایی به شعری تحقق می‌بخشد که خصوصیات بارز آن شور و وقار است. شاید شعر در چنین مواردی جز تأکید بر آنچه خود می‌دانیم نکند، اما نحوه نگاه کردن ما را تغییر می‌دهد. آنچه از برون دیده‌ایم ماهیت ذاتی و سرچشمه‌های رفتار خود را آشکار می‌کند. به جای مثال‌های انتزاعی نمونه‌های ملموس را می‌بینیم، که با جاذبه زنده خود، خیلی بیش از هر مجموعه از عقاید کلی، مطلب عایده‌مان می‌کند. بهترین سرنخ برای فهم شخصیت هر ملت در شعر آن ملت نهفته است، زیرا آنچه را که در اثر تجربه فراهم آمده و این شعر در حفظ آن می‌کوشد منعکس می‌سازد. اهمیت چنین مطالعه‌ای وقتی آشکار می‌شود که شعر ملتی تضادی

۱. اشتیاق. ۲. فراسو.

چشمگیر را با عقاید پیش ساخته درباره شخصیت ملی آن پیش آورد. به هیچ وجه نباید چنین عقایدی را به عنوان پیشداوری‌های ابلهانه رد کرد، این عقاید معمولاً بر دانشی از واقعیات مبتنی هستند. این تناقض، فی‌المثل، بهت‌آور است که انگلستان، سرزمین سوداگران و پیروان سرسخت عقل سلیم، که به عشق به ورزش و عشق به تجارت شهرت دارند، و بدنانان ظن بی‌فرهنگی ذاتی می‌رود، و توجه مفرط به راحتی بی‌چون و چند دارند، سنت شعری مداومی را از قرن چهاردهم تا کنون حفظ کرده است. و این شعر آنچنان نیست که شاید از ملتی متشکل از سوداگران ماجراجو و رهبران مستعمراتی انتظار داشته باشیم. صمیمی و منزوی است، لطیف و ظریف است. حتی چنان که باید و شاید، جزیره‌ای نیست. همیشه مترصد است تا از خارج بیاموزد و ابداعات اروپایی را با زبان محلی وفق دهد. حتی عشق جنجالی انگلیسیان به قراردادهای دست و پاگیر آنها نمی‌شود. در واقع قوانینی بر آن حکومت می‌کنند، که بخشی از سبک تحسین‌انگیز آنهاست. اما این شعر از لحاظ تفاهم و همدلی فوق‌العاده سخی است. اگر کسی که تاریخ انگلستان را مطالعه کرده باشد به شعر انگلیسی رو آورد، مسلماً از آنچه که می‌یابد در شگفت می‌شود و مجبور است اذعان کند که در اینجا چیزی بوده که تصور کلی او را از شخصیت انگلیسی تغییر داده است.

در آتن باستان متناقض‌نمایی دیگری می‌توان دید. شاید آتن را بیش از حد از خلال ادبیاتش ببینیم و از نظری که دیگر شهرهای یونان نسبت به آن داشته‌اند غافل بمانیم. آتنی‌ها پرحرارت‌ترین، بیباک‌ترین و ماجراجوترین ملت‌ها بودند، همیشه دست به آزمون‌ها می‌زدند یا می‌کوشیدند اراده خود را به دیگران تحمیل کنند یا از طریق لشکرکشی‌های پرخرج شهرت جاویدان بیابند، حتی اگر این اعمال به قیمت برانگیختن نفرت عالمی تمام می‌شد. با این همه در شعر منادی میانه‌روی و تعادل بودند و بر اهمیت بسیار آن تکیه می‌کردند. به رغم

اشتهای سیری ناپذیرشان به زندگی، ناگهان می‌گفتند که انسان سایه‌ای بیش نیست از رویایی و همه آرزوهایش خاک می‌شود. این تضمین ساده‌ای در برابر خشم خدایان بوالهوس نبود، ستایشی متعارف به حرمت نظامی نامشخص یا پرگناه نبود. بخشی از طبیعت آتنی بود و زمینه لازم را پدید می‌آورد تا بر آن غرور و بی‌باکی خود را به نمایش گذارند. علاوه بر آنکه تراژدی آتنی از این جدال با نفس زاده شد و آن را در نمایش شخصیت‌های ابر انسانی که به سرنوشت‌های دردناک و سهمناک می‌رسیدند متجلی کرد، بهترین زمینه را به دست ما داد تا بفهمیم که این مردان در زمان حیات چگونه بودند، چه جریان‌های تندی در خونشان می‌گذشت و چگونه، خواه ناخواه می‌کوشیدند بر آنها لجام زنند.

اگرچه هر سنت شعری اصولاً ملی است و بیشتر نیروی خود را از این خصلت می‌گیرد، گاه ممکن است بین‌المللی شده و در میان ملت‌ها انجام وظیفه کند. هنر یک کشور گاه به بیرون از مرزها نفوذ می‌کند و از طریق ترجمه و اقتباس بر هزاران مردمی که شیوه زندگی‌شان با آن مغایر است تأثیر می‌گذارد، این مردم آن را جذب می‌کنند و درمی‌یابند که شیوه نگرشان نسبت به جهان تغییر کرده زیرا هنر جدید بر چیزی در وجودشان دست انداخته که تاکنون برای خودشان ناشناخته بوده، یا زمینه‌های تازه و جالبی از حساسیت را به روی‌شان گشوده است. در آسیا، ایران قرن‌ها مرکز چنین نفوذی بود، که نه تنها به ملل مسلمان و هندوهای شبه قاره بلکه به کوه‌نشینان دوردست و شبانان کوچگرد گرجستان، ارمنستان و بلخ می‌رسید. در اروپا چندین کشور چنین نقشی را داشته‌اند. تولد دوباره شعر غنائی بیشتر کار پرووانس^۱ بود. شعری سخت تخصصی که در قرن دوازدهم در دربارهای لانک دوک^۲ و اکیتن^۳ زاده شد نفوذ خود را بر شمال فرانسه، آلمان، پرتغال، سیسیلی، ایتالیا و انگلستان گسترده.

1. Provence

2. Languedoc

3. Aquitaine

شاعران محلی مضامین و بحور پرووانسی را گرفتند و بازبان‌های خود سازگار ساختند. اگرچه وحدتی واقعی چه از لحاظ صنعت و چه از لحاظ روح میان تصنیف‌های گیوم اکیتنی^۱ و اشعاری چون آلیسون^۲ انگلیسی یا لئونور تا^۳ی پرتغالی یا سرودهای سحرگاهی و سرودهای بهاری هنریش فون مورونگن^۴ و والتر فون درفولگ وایده^۵ وجود دارد به هیچ‌یک از این موارد ظن تقلید یا اقتباس محض در قالب زبانی محلی نمی‌رود. در هر مورد، بذر پرووانسی بر زمینی بارور و تقریباً مستعد فرو افتاد، و سنت‌های بومی ترانه‌سرایی به هریک از این مردم آموخته بود که شعر چیست و آنها را برای پذیرش این صورت‌های تازه آماده ساخته بود. مکتب‌های شعری نیروی تازه‌ای از خارج می‌گیرند اما در این کار فقط رنگ محلی خود را از دست می‌دهند.

آنچه پرووانس برای قرون وسطی کرد، ایتالیا برای رنسانس، آلمان و انگلستان برای عصر رمانتیک و فرانسه برای پایان قرن نوزدهم انجام داد. در قرن شانزدهم فرانسه، انگلستان، اسپانیا و پرتغال در جستجوی قالب‌های شعری و مضمون‌های اصلی برای شعر خود به ایتالیا چشم دوخته بودند، اما وقتی اشعار پر خون و عواطف گوناگون را در شعر هریک از این کشورها می‌بینیم الگوهای ایتالیایی را فراموش می‌کنیم. در دوران رمانتیک، ابتدا گوته و سپس بایرون نوع شعری خاص خود را به همه اروپا پراکندند، تا آنجا که در فرانسه یا روسیه یا اسپانیا کمتر چیزی یافت می‌شد که نتوان با یکی از آن دو ارتباط داد. در سال‌های اول قرن بیستم سمبولیست‌های فرانسه، و به ویژه مالارمه، بینش تازه‌ای از شعر ناب را بپا کردند که در همه جا به شاعران جوان منتقل گشت و ملهم دستاوردهای والای یک نسل شد. در بیشترین این موارد، البته، اگر مردانی با نوآوری فوق‌العاده ابتکار عمل را به دست نمی‌گرفتند چنین تغییرات

1. Guillaume of Aquitaine

2. Alison

3. Leonoreta

4. Heinrich von Morungen

5. Walther von der Vogelweide

گسترده‌ای صورت نمی‌گرفت، و اگر این مردان به چیزهایی که در اکثر سرزمین‌های اروپایی نهفته بود و با قوت تمام به شیوه‌های تازه بیانی پاسخ می‌داد دست نمی‌انداختند هیچ‌گاه چنین تأثیر شگرفی به جا نمی‌گذاشتند. در چنین موقعیت‌هایی نفوذهای ملی و اروپایی فراهم آمدند تا نتیجه‌ای چشمگیر عاید کنند. این امر حکایت از آن دارد که تقسیم‌بندی کشورها شباهت‌های بزرگ انسان‌ها را پنهان می‌سازد و بر عهده هنر است که این تقسیمات را نادیده انگارد و به کشف شباهت‌ها بپردازد. اگرچه شعر هیچ‌گاه نمی‌تواند بدان حد از جهانی بودن، که موسیقی و نقاشی راست، برسد، می‌تواند به مردمان سرزمین‌های گوناگون آگاهی دهد که بسیار چیزها باید از یکدیگر بیاموزند زیرا در اصل همه از یک گل ساخته شده و روحی واحد در آنها زندگی دمیده است. هر نظام سیاسی که اصل جهانی بودن هنر را منکر شود و آن را نوعی بدعت بداند، سرانجام مسلماً شعر خود را فقیر می‌سازد و بسیار چیزها را که هر نظام حکومتی معقول مغتنم می‌شمارد از کف می‌دهد.

مطالعه شعر عنصر مهمی در مطالعه تمدن است، درست همچنان که سرودن شعر به خودی خود نیروی بزرگ تمدن‌ساز است. در چنین مطالعه‌ای نباید دو صنعت را که شاید چندان پراهمیت به نظر نرسند اما بی‌بدیل‌اند به چشم کم‌بگیریم. نخستین از این دو، ترجمه است. اگرچه هیچ‌گاه نمی‌تواند جانشین مناسبی برای کلمات اصلی باشد، با این حال در پراکندن بینش‌ها و عقاید تازه، در نشان دادن چگونگی شعر یک ملت دیگر و ثمرهایی که از به کار بستن صنعتی تازه می‌تواند عاید شود، تأثیری بارور دارد. در مورد شعر روم باستان می‌توان گفت که پختگی خود را تقریباً از هنگامی آغاز کرد که لیویوس آندرونیکوس^۱ اودیسه را از یونانی به لاتینی ترجمه کرد و نشان داد که چگونه شعر می‌تواند داستانی

1. Livius Andronicus

پیچیده را در سطحی گسترده بازگو کند. برای مردمی که به چیزی جز ترانه‌های کوتاه در باره اعمال اجدادشان خو نکرده بودند، این مکاشفه‌ای واقعی بود و سلسله‌ای از حماسه‌ها را به دنبال آورد که یکی از افتخارات ادبیات رومی است. تأثیری که شکسپیر در سرزمین‌های غیر از موطن خود داشته است کمتر به چشم می‌آید اما اهمیت فراوان دارد. ترجمه‌های اشعار او به زبان‌های آلمانی و روسی نمونه‌هایی واقعی از شعر نابند، و در نتیجه شکسپیر در آلمان و روسیه کاملاً جا افتاده است، حال آنکه در فرانسه و ایتالیا که ترجمه اشعارش با موفقیت کمتری قرین بوده، شهرت و نفوذش به نسبت کمتر است. قرن ما به کاربرد ترجمه‌ها و استفاده‌های بزرگ از آنها تحقق بخشیده است. فی‌المثل، بخش عمده تلقی تازه از تمدن چینی را مردانی پرفریجه ساخته‌اند که زیبایی و لطافت شعر چینی را در زبان خود وارد کرده‌اند. صورت آن را تقریباً نمی‌توان در هیچ‌یک از زبان‌های چند هجایی از قبیل انگلیسی و فرانسه بازسازی کرد، اما درونمایه آن، که آشکارا چنین از شعر ما متفاوت، با این همه چنین دوستانه و در نهایت چنین آشناست، به درون تجربه ما منتقل شده و نه تنها بر شعر ما بلکه بر زندگی ما تأثیر گذاشته است.

ابزار مهم دیگر گلچین است، به ویژه اگر واقعاً نماینده سنتی ملی از شعر باشد. گلچین وسیله صحیح را برای مطالعه این سنت در اختیار می‌گذارد، زیرا از طریق آن می‌توان درباره تجربه پیچیده و تا حدی یکسان که در کار ساختن یک ملت مؤثر بوده است نظر پیدا کرد. این سخن به همان اندازه که در مورد سنتی کهن و غنی چون سنت انگلیسی یا ایتالیایی صدق می‌کند در مورد سنتی نسبتاً جدید چون سنت امریکایی صادق است. در هر دو مورد نگاهی به طومار شعر نشان می‌دهد که آن ملت در طی انقلاب‌های تاریخ خود چه دیده و حس کرده و چه خصوصیات را پرورش داده است. چنین تصویری از گونه‌گون شدن یک تمدن و واکنش‌های آن نسبت به مسائل تازه نمی‌تواند کنجکاوای ما را

تحریک نکند و توجه مان را مشغول ندارد. از این رهگذر هم از نمایشی تاریخی لذت برده ایم هم فصل‌هایی از تجربه‌ای معنوی را مرور کرده ایم که رنگ خاص خود دارد، با این همه با بیشتر آنچه در خود می‌شناسیم پیوسته است. پس در مورد کشوری چون مکزیک، که برای اکثر اروپائیان و حتی مردمان امریکای شمالی سرزمینی ناآشناست، می‌بینیم که چگونه در آن سرزمین، در دنیای جدید، فرهنگی درخشان و متنوع رشد یافته که در واقع هم مکزیکی و هم آمریکای مرکزی است و همچنین با فرهنگ ما خویشاوندی دارد. این فرهنگ درست به این دلیل که از برخی جهات با فرهنگ ما تفاوت دارد، توجه ما را به خود جلب می‌کند و در عین حال وادارمان می‌کند که با دیدی تازه به سنت خودمان نگاه کنیم. هر کس معتقد باشد که باید هنر زندگی را تا حد امکان زنده و تازه نگاه داشت. و برای این منظور شعر وسیله‌ای بی‌همتا است، این دید تازه را می‌طلبد.^۱

۱. مقاله حاضر مقدمه‌ای است که استاد انگلیسی C. M. Bowra بر کتاب *Mexican Poetry* نوشته است. این کتاب برگزیده‌ای از شعر مکزیک است که اکتاویو پاز آن را فراهم آورده و ساموئل بکت آن را به انگلیسی ترجمه کرده است.

بازیابی کلمات

نادر ابراهیمی

آب حیوان خوان، مخوان این را سخن
جان نو بین در تن حرف کهن
«مولوی»

از فریفتن خویش کمترین بهره‌ای نمی‌بریم. بسیاری از متن‌های قدیمی ما - و حتی برخی از بهترین‌شان - فقط به این درد می‌خورند که در آنها جستجویی شود - به دقت، تا نظام بعضی جمله‌ها، و هم کلمات نو، رسا، و سودمندشان برگزیده شود، تا در زبان حال به کار رود. فکر، موضوع و محتوای این آثار چیزی نیست که انسان امروز را به کار آید. و یا دست کم کیفیت محتوای آنها با زمانی که بایستی صرف به دست آوردن این محتوا شود تناسبی ندارد. هیچ کس هزار صفحه کتاب را به خاطر چند پند اخلاقی، زیر و رو نمی‌کند. مردم روزگار ما واجباتی قطعی‌تر از خواندن «نزهة القلوب» دارند. خواندن چنین متن‌هایی از مستحبات هم نیست، اما نیرو بخشیدن به زبان، برای رسیدن به تفاهم و درک متقابل و خلق زبان محرمی، از جمله وظایف است. و این‌گونه آثار را می‌توان کارمایه به انجام رساندن چنین وظیفه‌ای شناخت.

بازیابی واژه‌های جاندار، که پویایی و حیات خود را از کف نداده‌اند، واژه‌هایی با کاربردهای متعدد و لازم، کاری است همچون باستان‌شناسی^۱. واژه‌ها، تعبیرات، اصطلاحات و ترکیبات زبانی آفریده

۱. مقصود ریشه‌جویی واژه‌ها نیست بلکه گزینش واژه‌های در غبار مانده است.

می شوند، دیگرگون می شوند، و به علت هایی کم و بیش متشابه همان علل که آثار ساخته شده به دست بشر را به زیر خاک می برد، ویران می سازد و یا از میان برمی دارد، این اجزاء زبان نیز می میرند و یا متروک می شوند. شباهتی آشکار هست میان یک بنا - و یا یک کوزه ساخته شده به دست بشر - و یک واژه. هر دو ظرفی برای محتوای معینی هستند، هر دو در زمان خاصی براساس یک نوع احتیاج به وجود آمده اند، هر دو مورد مصرفی دارند، محصول تکامل یا تداوم منطقی شکل ابتدایی خود هستند، و هر دو در پیچ و خم زمان گرفتار می آیند؛ یا منهدم می شوند و متروک، و یا باز هم برای مدتی - عطف به حضور احتیاج - جان سالم به در می برند، یا لاقبل به عنوان ابزاری برای ساختمان تازه ای به کار می آیند. برخی بناهای قدیمی که متروک اند و یا فقط تماشاگاه خلق، ما را به شناخت یک معماری عظیم رهبری می کنند، و برخی واژه ها و تعبیرها به معماری مستحکم زبان. این آثار را نایستی مرده پنداشت، چرا که شناخت هر دوی آنها به آفرینش یک معماری نو می انجامد.

پس می توان آثار کهن را به دو گروه مشخص تقسیم کرد: آنها که کارشان تمام است و اشیاء عتیقه اند (و یا افکار و واژه های عتیقه)، بی آنکه سودبخشی خاصی داشته باشند؛ و آنها که به دلایلی متروک شده اند اما تهی از سودبخشی نیستند. آنها که فرم یا محتوای باطلی دارند، آنها که فرم یا محتوای شان، به هر حال به کار آمدنی است. برخی، دکان عتیقه فروش را زینده اند و مرد دولتمند را (و یا کتابخانه ادیب و محقق ثابت قدم را) و بعضی، همه مردمان را - از راه نوتوانی بخشیدن به ناتوانی ها. تفکیک و تشخیص این از آن، کاری است که ما را به انتخاب صحیح می رساند. مردگان، به هیچ کار نمی آیند، همچنان که واژه های مرده و تعبیرهای فنا شده. و نباید از یاد برد که زمان، هیچ چیز را بی گزندى برجای نمی نهد و هیچ چیز را به قدرت نخستین، نگاه نمی دارد.

فردوسی گفته: «من کاخی پی افکنده ام از نظم، که باد و باران بر آن

گزندی نمی‌رساند.» فردوسی دقیقاً متوجه شباهت زبان و بنا بوده است، اما در سخن او - از دیدگاه منطقی - خطای کوچکی هست، و این خطا از آنجا برخاسته که کلمات «کاخ» و «پی افکندن»، فردوسی را از مفهوم کنایی و استعاره «باد و باران» دور کرده است، حال آنکه این بنای رفیع، باد و باران خاص خویش را دارد - یعنی عواملی که به زبان صدمه می‌زنند، و چنین عواملی کاخ بلند فردوسی را نیز برکنار نداشته‌اند. مشاهده شاهنامه - با چاپ‌های متعدد - در کتاب‌فروشی‌ها و کتابخانه‌ها، یا مطالعه آن وسیله گروهی بزرگ، کافی نیست برای آنکه اثبات شود جمیع ابزارهایی که فردوسی کاخ خود را با آنها ساخته، جاندار مانده و گزندی ندیده. برخی از اشیاء عتیقه، زنده نیستند. در مردگی است که وجود دارند، و خواهند و بها. بدیهی است که شاهنامه از آن بناهایی است که در موارد بسیار، هنوز هم پایدار و پرزندگی است، اما نه به‌طور کامل. عناصر زندگی، چه در یک بنا، چه در یک شعر و چه در هر چیز تاریخی، پویایی آن است و مورد نیاز بودن آن، و قدرت کاربرد و عملکرد آن، و ارزش‌های تأثیربخشی آن. فکر شاهنامه، در آنجا که نوعی ایران‌دوستی را تبلیغ می‌کند زنده است و در آنجا که نوعی اخلاق پاک، جوانمردی و انسانیت را، و از کلمات، تعبیرات و ترکیبات زبانی شاهنامه آن گروهی زنده‌اند که امروز بالفعل مصرفی دارند و یا بالقوه می‌توانند داشته باشند. به بیان دیگر، آنهایی زنده‌اند که زندگی می‌کنند و یا حق زندگی دارند. باقی همه اشیاء عتیقه‌اند، بی‌مصرف اما ناگزیر نگه‌داشتنی، همچون تخت جمشید و آتشکده آذرگشسب. (و این دو نیز در برخی موارد، برانگیزنده‌اند - و از این روی، زنده.)

به هر حال، فردوسی را به دو طریق می‌توان به میان مردم آورده و تجدید حیات واقعی بخشید. نخست فشرده کردن شاهنامه، آن قدر که در فشرده‌گی زمان حال بگنجد، و دیگر، عصا زدن فردوسی را در دسترس همگان - و به ویژه نویسندگان - قرار دادن، چه از نظر واژه‌ها و ترکیبات، و چه از نظر ساختمان جمله‌ها و جای‌گیری کلمات در جمله. این دو عمل،

شاهنامه را بار دیگر، کتاب روز می‌کند، و در این گفتگو نظر ما متوجه طریق دوم است، یعنی بازیابی واژه‌ها و تعبیرات.

از فردوسی بگذریم که از اعظم ادب ماست. بسیاری از مردم ما فردوسی را «دریست» دوست دارند، بی آنکه به راستی فرصت خواندن آن را یافته باشند، و به همین دلیل، گفتگو بر سر بیش و کمی ارزش‌های دینامیک آن، خشم‌انگیز خواهد بود، و ما را از محور سخن دور خواهد کرد.

کتب قدیمی بسیاری را می‌توان نام برد که هیچ خاصیتی مگر پاسداری زبان و دوام بخشیدن به آن نداشته‌اند و ندارند. از جانب دیگر، بحث ما بالاخص بر سر باستان‌شناسی و ارزیابی واژه‌هاست، و از آنجا به اینجا کشانده شدیم که می‌گفتیم بسیاری از واژه‌ها، تعبیرات و... (افکار) در امتداد زمان می‌میرند؛ اما برخی نمرده گرفتار هجرت می‌شوند: زنده‌اند و در حبس خاک، در حبس کتابخانه‌ها و اسیر دست طلاب معدود ادب قدیم - که علت و معلول، برای ایشان یکی شده است، و راه و منزلگاه یکی، و چرایی خواندن را از یاد برده‌اند. در یک کاوش باستان‌شناسی ادبی، مجموع این کلمات را بایستی بیرون کشید، و ارزش عملی آنها را نمود.

امروز، ما اگر متعصبانه مصر باشیم که برخی واژه‌های مرده پارسی را به کار گیریم، یا برخی ترکیبات عربی را که خدایان زبان - مولوی، سعدی، حافظ و... - به نیکوترین وجهی به کار برده‌اند، مسلماً جایی برای مصرف آنها نخواهیم یافت. و این نیز بسیار مضحک است که ما به اصرار جایی باز کنیم، به خاطر اینکه واژه مرده‌ای را به کار ببریم. و این کاری است که برخی از کهنه‌نویسان می‌کنند. انگار که بخواهند از استخوان پوسیده مرده، جان طلب کنند. زبان‌شان مهجور، فهم‌ناشدنی و مطرود است. و چنین خواهد ماند.

اما واژه‌ها و تعبیرهایی که زنده و جاندار هستند و به دلایل تاریخی، اجتماعی و اقتصادی برای مدتی روی پنهان کرده‌اند، بی‌شک به کار نوسازی زبان می‌آیند و در همه جهت به گستردگی و بازدامنی زبان کمک می‌کنند.

در اینجا باید برای واژه یا تعبیر و ترکیب زنده، تعریفی محدود ارائه داد تا تفاوت میان این گونه کلمات و واژه‌های مرده آشکار شود. کلمات زنده آن گونه کلماتی هستند که عملاً مورد مصرف و کاربردی داشته باشند. مورد احتیاج و نیاز قطعی نویسنده باشند. از نظر بیانی و تلفظ، نرم و آسان باشند. با حرکت کلی زبان هماهنگی نشان بدهند. ذهن، در تقلای یافتن واژه‌هایی برای بیان مقصود به مفهوم آنها دست یابد و به جستجوی کلمه یا کلماتی که این مقصود را برآورده کند برخیزد. واژه‌های مرده قابلیت به کارگیری پیوسته خود را از دست می‌دهند، به دلیل نارسایی، پیچیدگی، غیرقابل تلفظ بودن یا تلفظ مشکل داشتن، بی‌موضوع ماندن و یا داشتن جانشینی با خصوصیات مطلوب و مقبول‌تر. واژه‌های نو مانده از این معایب دورند.

چندی پیش، کتاب «فرخ‌نامه» تألیف ابوبکر مطهر جمالی یزدی (۵۸۰ هجری) به کوشش آقای ایرج افشار منتشر شد. اگر این کتاب، نویسنده تاریخ علم در ایران را به کار آید، هیچ کس دیگر را به کار نخواهد آمد مگر به سبب کلمات و اصطلاحات جاندار آن. افشار خود بر این نکته به خوبی واقف است که در مقدمه می‌گوید: «به هر حال در خلال عبارات این کتاب اصطلاحات و کلمات و تعبیر بسیاری به کار رفته است که هر یک امروزه برای ما با ارزش است، و محتملاً آنها را می‌توان در موارد خاص استعمال کرد و زبان علم و صنعت کنونی را با اصطلاحات بازمانده قدیم دامنه بخشید ... و نیز ورود لغات فرنگی را حتی المقدور محدود ساخت» آقای افشار، واژه‌های سودمند کتاب را هم کم و بیش گردآوری کرده‌اند.

و این، دقیقاً همان کاری است که باید با همه متن‌های قدیمی کرد. البته روشن است که مقصود ما تهیه لغت‌نامه نیست، چرا که در لغت‌نامه واژه‌های مرده و بی‌مصرف در کنار واژه‌های جاندار جای می‌گیرند، و هم‌سطحی واژه‌ها مانع از آن می‌شود که عمل انتخاب و به

کارگیری تعبیرها و کلمات نو صورت پذیرد.

نوشتن لغت‌نامه، بی‌تردید، کاری است بسیار ارزنده و مفید، اما هیچ ارتباطی با گزینش واژه‌ها، تعبیرها، و ترکیبات و اصطلاحات نو مانده ندارد. شاید بتوان واژه‌نامه خاصی به این منظور تدوین کرد.

در مورد مثنوی مولوی، آقای دکتر صادق گوهرین - که از استادان مسلم زبان فارسی است - کاری بزرگ کرده است. او فرهنگ عظیمی از لغات و تعبیرات مثنوی فراهم آورده، لکن، هدف ما، این نیز نیست. دانستن معنای کلمه «سغبه» یا کلماتی مانند «سغراق»، «سیئه»، «سیس» برای درست خواندن مثنوی بسیار مفید است؛ اما مستقیماً به زبان امروز مردم ما خدمتی نمی‌کند.

پس، مقصود، به تمامی آشکار است:

گردآوری واژه‌ها، تعبیرها، ترکیب‌ها و اصطلاحات نو مانده، ارائه کاربرد قدیمی آنها، و در صورت لزوم، به کار گرفتن شان در یک جمله تازه. در اینجا، البته نباید از این هراسید که گاهی به کلمه‌ای معنایی بدهیم مختصری سوای آنچه در اصل داشته؛ چرا که این دگرگونی خواه ناخواه، در مفهوم کلمات پیش می‌آید. نوع برداشت حسی ما از مفهوم کلمات، در طول زمان، در معنای آنها اثر می‌گذارد. هدف ما فقط این است که زبان از تنگنای کنونی بیرون کشیده شود و این عجز زاده غرب‌زدگی که در زمینه زبان فارسی پیش آمده تا حد ممکن از میان برود.

آنچه به دنبال می‌آید، برای نمونه، کلمه‌ها و تعبیرها و ترکیباتی است که من در جلد اول و دوم مثنوی مولوی یافته‌ام. در گردآوری این واژه‌ها و یافتن معانی آنها از همکاری دوستانه ابراهیمی برخوردار بوده‌ام.

من به اتفاق گروه کوچکی از دوستانم، و براساس همین روش - که هنوز ابتدایی و ناقص است - در کار گردآوری مجموع واژه‌های نو مانده و زنده مثنوی مولوی، پنج گنج نظامی، تاریخ بیهقی، و برخی دیگر از متن‌های قدیمی هستیم. و امید که این خدمتی کوچک به زبان بهشتی و شکوهمند فارسی به شمار آید.

۱- گمان انگیز

این ترکیب به معنی آنچه که تردیدپذیر است و جای شک و بحث دارد، به کار رفته است. «گمان انگیز» به دقت جانشین کلمه مشکوک نمی شود، چرا که «مشکوک» بار منفی یافته است. و همچنین مترادف «خیال انگیز» و «وهم انگیز» نیست، گرچه به ظاهر تشابه معنایی دارند. می توان گفت که در زبان فارسی امروز هیچ کلمه ای که معادل «گمان انگیز» باشد وجود ندارد. نمونه از مولوی:

آن گمان انگیز را سازد یقین
مهرها انگیزد از اسباب کین

۲- بیهوده تاز

«بیهوده تاز» به معنی «آنکه جهد بی علت کند» یا «پی باد دوان» باشد. مولوی می گوید:

بس کن ای بیهوده تازان آفتاب
آتشی ناید، به یک باره بتاب

۳- برونشو

«برونشو» در مولوی به معنای «رهايي» و «شکستن محدودیت» به کار رفته است. این کلمه را می توان هم معنای «خلاصی» دانست، اما زیباتر و مصروف پذیرتر.

کز فلک، راه برونشو دیده بود
در نظر، چون مردمک پیچیده بود

و نیز:

او مجال راز دل گفتن ندید
زو برونشو کرد و در لاغش کشید

۴- شیراندازی

از این واژه مرکب می‌توان به‌طور کلی مفهوم «ساقط کردن قدرت برتر» را استنباط کرد، گو اینکه مولوی آن را در موارد خاصی به کار برده که «عملاً» حرف از فروافکندن شیر به میان چاه در میان است. این واژه در زبان امروز می‌تواند، گهگاه، رسایی فوق‌العاده‌ای داشته باشد، فی‌المثل زمانی که سخن از مبارزه یا جنگ دو نیروی به ظاهر ناهم‌سنگ در میان است. (البته با توجه به آن قصه‌مثنوی که واژه «شیراندازی» در آن به کار رفته است.)

رو تو روبه بازی خرگوش بین
مکر و شیراندازی خرگوش بین

(«شیرگیری» در شعر حافظ به این مفهوم نزدیک است، یعنی سخن از برخورد دو نیرو و غلبه‌باورنکردنی یکی از آنها در میان است:

بده تا روم بر فلک شیرگیر
به هم بر زنم دام این گرگ پیر)

۵- غوطه دادن

ما فعل مرکب «غوطه خوردن» را مصرف می‌کنیم، اما جای فعل «غوطه دادن» در زبان امروز کاملاً خالی است. (غلتاندن، فرو بردن و چرخاندن... و امثال اینها، هیچ کدام - در موارد معینی - کفایت نمی‌کنند.)

آب نتواند مر او را غوطه داد
کش دل از نفحة الهی گشت شاد

۶- زبان محرمی

واژه «همدلی» با اینکه به این مفهوم نزدیک است، تا حدودی ساییدگی

پیدا کرده است و گوشه‌های خود را از دست داده، یعنی قدرت تأثیر بخشی آن کم شده.

نمونه «زبان محرمی» و «همدلی» در مثنوی:

پس زبان محرمی، خود دیگر است
همدلی از همزبانی بهتر است

۷- خورشید پوش

واژه «خورشید پوش» را که زیبایی و تازگی تردیدناپذیری دارد، می‌توان به صورت صفت برای نیرویی که پنهان کننده و پنهان دارنده حقیقت است، و نیرویی که میل به سرکوب کردن مسلمات و بدیهیات دارد، و یا آفریننده ظلمت و تاریکی موقت و گذراست به کار گرفت، گرچه مولوی، در شعری که از او می‌آورم، اهمیت را به ابر داده است و نه به خورشید.

این قضا ابری بود خورشید پوش
شیر و اژدرها شود زو همچو موش

(ما در زمان حاضر به کمک واژه «پوش»، کلمات ترکیبی بسیاری ساخته‌ایم که همگی مورد مصرف فراوان دارند، مانند: روپوش، تن‌پوش، پاپوش...

به گمان من، کلمه «دستپوش» مناسب‌تر از «دستکش» است.
واژه «رهپوش» را هم می‌توان مترادف «اسفالت» دانست (و البته نه جانشین آن)، چنان‌که واژه «کف‌پوش» را بر همین قیاس به معنای فرش ساخته‌اند و کاملاً جا افتاده است.)

۸- حبس خاک

«حبس خاک» اصطلاح زیبایی است که مولوی توانایی عملکرد و

تأثیر بخشی آن را در بیت زیر نشان داده است:

شاخ و برگ از حبس خاک آزاد شد
سر برآورد و حریف باد شد

(«حبس تن» را بر همین قیاس می توان به کار برد - به معنای «تخته بند تن» و گرفتار و اسیر جسم بودن.
حافظ:

چگونه طوف کنم در فضای عالم قدس
که در سراجۀ ترکیب، تخته بند تنم)

۹- شیرنوش - شیرنوشی

کودک اول چون بزاید، شیرنوش
مدتی خامش بود او جمله گوش

فعل «خوردن» به معنی اخص آن شامل مایعات نمی شود. اگر ما اصطلاح «دوران شیرخوارگی» را که شامل سال های نخستین زندگی کودک می شود به «دوران شیرنوشی» تبدیل کنیم، واژه «خوردن» را که به شکلی غیراخص به کار رفته، آزاد کرده ایم تا در مکان خاص خود بنشیند: دوران شیرنوشی، و دوران خوراک خواری. برای نمونه می توانیم بگوییم: پس از دوران شیرنوشی، و در ابتدای دوران خوراک خواری، باید متوجه بود که طفل ...

۱۰- مردگی

با اینکه ما واژه های مرکبی مانند «موش مردگی» و «دل مردگی» را به کار می بریم، در برابر واژه «زندگی»، کلمه «مردگی» را قرار نمی دهیم، حال آنکه در بسیاری موارد می تواند کلمه ای جامع و رساننده مقصود باشد.

ای حیات عاشقان در مردگی
دل نیایی جز که در دلبردگی

(در این بیت، به واژه «دلبردگی» نیز باید توجه داشت).

۱۱- خیال اندیش

«خیال اندیش» را مولوی به مفهوم «خیال‌باف»، «بدگمان»، «دور از حقیقت» و یا «موجودی که در ذهنیات خود غرق شده است» به کار می‌برد:

هر درونی که خیال اندیش شد
چون دلیل آری خیالش بیش شد

۱۲- نازک مغز

«نازک مغز» را مولوی به معنی کم عقل آورده است؛ و در موارد تخصصی می‌توان به معنی کم هوش، نزدیک به ابله و کند ذهن به کار گرفت. و نیز می‌توان برای آن در طبقه‌بندی هوش افراد، جایی مشخص کرد.

ما غالباً کلماتی از این دست را نابجا مصرف می‌کنیم، یعنی سلسله مراتبی را برای هوشمندی در نظر نمی‌گیریم. و به این ترتیب، احتیاج به چندین کلمه از این گونه داریم، تا برای بیان خصوصیات فکری یک آدم، ناگهان او را به مرحله «ابله» ساقط نکنیم.

منکران، همچون جُعَل، زان بوی گل
یا چو نازک مغز از بانگ دهل

(ضمناً این کلمه می‌تواند در برابر «نازک اندیش» هم قرار بگیرد. این صفت شامل آدم‌های زیرک، دقیق، باریک‌بین و حساس می‌شود).

۱۳- کژ

مولوی به کمک واژه «کژ»، کلمات مرکب بسیاری ساخته است؛ کلماتی که کاربردهای متعدد و گوناگون دارند، ولی در زبان امروز دیده نمی‌شوند. مولوی، همچنین، از واژه «کژ» به عنوان صفت، بسیار استفاده می‌کند.

دستشان کژ پایشان کژ چشم کژ
مهرشان کژ صلحشان کژ خشم کژ

با استفاده از مفهوم «کژ» در شعر مولوی و بالاخص بیت بالا، می‌توان کلمات مرکب «کژ مهر»، «کژ صلح» و «کژ خشم» را ساخت. (مولوی نیز این‌گونه کلمات را به کار برده است.)

«کژ مهر» به عنوان صفت برای کسی که در مهرورزی متقلب است. «کژ صلح» به عنوان صفت برای شخص یا گروه یا حکومتی که ریاکارانه تن به صلح می‌دهد و در صلحش نیز تزویر و نادرستی هست. با توجه به مصرع زیر که از مولوی نقل می‌شود، آیا نمی‌توان واژه «کژخوانی» را به معنای «خارج خواندن» که در زمان حاضر هیچ کلمه مستقلی هم برای آن وجود ندارد به کار برد؟

کژ مخوان، ای راست خواننده مبین

(از نقل مصرع دوم که تماماً عربی است چشم پوشیدم). در صورتی که این کلمه به معنی «خارج خواندن» پذیرفته شود، به آسانی می‌توان واژه «کژخوان» را هم در مورد خواننده‌ای که خارج می‌خواند به کار برد - و بر همین قیاس، واژه‌های «کژنواز» و «کژنوازی» را ...

«کژگویی» نیز واژه‌ای است که به معنای «تهمت زدن» و «درباره کسی به ناروایی سخن گفتن» می‌تواند به کار رود.

کژ نگویم آن نکواندیش را
متهم دارم وجود خویش را

و «وعده کژ» به معنای «بدقول» و کسی که به وعده وفا نمی‌کند:

گفت روزی حاکمش ای وعده کژ
پیش آور کار ما واپس مغژ

و «کژ باز» به معنی «متقلب»:

این چنین کژ بازی ای در جفت و تاق
با نبی می‌باختند اهل نفاق

۱۴- افسوسیان

واژه افسوسیان را که جمع است می‌توان به مفهوم «انسان‌های حسرت‌خور، در مانده، باطل، کژاندیش، مأیوس، پوچ‌گرای و شیفته گذشته» به کار برد، و نیز در مورد کسانی که به جای عمل و اقدام، افسوس خوردن بر گذشته‌ها را انتخاب کرده‌اند.

عقل می‌گفتش که این گریه ز چیست؟
بر چنان افسوسیان شاید گریست
بر چه می‌گریی؟ بگو بر فعلشان
بر سپاه کینه بد نعلشان
بر دل تاریک پر زنگارشان
بر زبانِ زهرِ همچون مارشان
بر دم و دندان سگسارانه^۱ شان
بر دهان و چشم کژدم خانه‌شان

۱. مولوی از پسوند «سار» که پسوند شباهت و مکان است بسیار سود جسته است، مانند

۱۵ - تشنه غیر

«تشنه غیر» را با برداشتی ویژه از شعر مولوی، می‌توان به مفهوم «بیگانه‌پرست»، «شیفته چیزی متعلق به غیر» به کار برد.

لیک درویشی که تشنه غیر شد
او حقیر و ابله و بی‌خبر شد

۱۶ - ظلمت سوز

«ظلمت سوز» ترکیبی است زنده، اما متروک. و به روش قیاسی - با کمک واژه «سوز» و مانند آن - می‌توان کلمات قابل استفاده بسیار ساخت.

در شب تاریک، جوی آن روز را
پیش کن^۱ آن عقل ظلمت سوز را

و نیز:

غیر تو هر چه خوش است و ناخوش است
آدمی سوز است و عین آتش است

و باز:

وہ کہ چون دلدار ما غم سوز شد
خلوت شب در گذشت و روز شد

حافظ نیز از واژه «سوز» به همین گونه استفاده کرده است:

→ «سگسار» که در بیت بالا به کار برده، و «زیرک سار» به معنی «زیرک صفت» که در بیت زیر:

طوطی من مرغ زیرک سار من ترجمان فکرت و اسرار من

۱. نکته جالبی است که ما واژه «پیش کردن» را که به معنی «راندن»، «دور کردن»، «بستن» و «بیرون کردن» است تنها در زبان محاوره‌ای امروز، و آن هم زمانی که خواهش راندن گریه‌ای را داریم به کار می‌بریم و می‌گوییم: «پیش کن برو» و به همین صورت، در مورد بستن در، یا پنجره. و هیچ استفاده نوشتنی از آن نمی‌کنیم.

بیا ساقی آن آب اندیشه سوز
که گر شیر نوشد شود بیشه سوز

و نظامی گنجوی در لیلی و مجنون:

صفرای تو گر مشام سوزاست
لطف ز پی کدام روز است؟

۱۷- پخته خوار

«پخته خوار» کسی است که همه چیز را حاضر و آماده می‌خواهد، کسی که از کوشش و سازندگی دیگران بهره می‌گیرد، کسی که لقمه را باید گرد کرد و در دهانش گذاشت. این کلمه را می‌توان به مفهوم «تن‌پرور»، «کاهل»، «مفت‌خور» و «استعمارگر» به کار برد.

از برای پخته خواران کرم
رحمتش افراخت در عالم علم

(مولوی این کلمه را در مورد پیروان موسی به کار می‌برد که از خدای او خوراک آماده می‌خواستند و خداوند نیز آن قدر کرم کرد تا سرانجام پشیمان شد!)

۱۸- خشم شکستن

فعل مرکب «خشم شکستن» به معنای «غلبه کردن بر خشم» است. و بی‌شک از «فرو دادن خشم» که امروزه کم و بیش به کار می‌رود، محکم‌تر و مؤثرتر است.

خشم خود بشکن، تو مشکن تیر را
چشم خشم‌ت خون نماید شیر را

۱۹- بدرنجور

واژه «بدرنجور» را می‌توان در مورد کسانی به کار برد که بدنشان در برابر بیماری‌ها تاب مقاومت ندارد، و هنگامی که بیمار می‌شوند سخت محنت می‌کشند. فی‌المثل یک سرماخوردگی ساده آنها را از پا می‌اندازد و تمام وجودشان به چنگ درد می‌افتد. همچنین می‌توان «بدرنجور» را به معنای «بسیار حساس»، «زودرنج»، و «نازک نارنجی» به کار برد.

نقص عقل است آنکه بدرنجوری است
موجب لعنت، سزای دوری است

۲۰- پی بریده

واژه «پی بریده» را می‌توان هم معنای «غیر مداوم»، «منقطع»، «متناوب» و یا «بی‌دوام» دانست.

نورهای برق ببریده پی است
آن چو لاشرقی و لاغربی کی است

۲۱- بسته

مولوی این کلمه را به معنای «محدود»، «ناتوان»، «دربند» و «اسیر» آورده است - که به این مفهوم، در زبان امروز یا به کار نمی‌رود، یا ندرتاً به کار می‌رود. به عنوان مثال می‌توان جمله‌ای ساخت:
انسان بسته عصر ماناگزیر است بر ضد بستگی خویش برخیزد، و برای این اقدام نیاز به وابستگی‌های گروهی و ملی دارد.
(کلمه «بستگی» را به مدد مفهوم کلمه «بسته» به دست آوردم، لکن کلمه «وابسته» به معنای متداول و امروزی آن به کار رفته است.)

نقش باشد پیش نقاش و قلم
عاجز و بسته چو کودک در شکم

«بسته کردن» را هم مولوی به معنای «ناتوان و محدود کردن» به کار برده است:

مکرهای جبریانم بسته کرد
تیغ چوبین شان تنم را خسته کرد

۲۲- جسمانه

در شعر مولوی «جسمانه» به معنی «به طور جسمی» و «عینی» به کار رفته است. در زبان امروز ما این کلمه مصرف نمی شود، و واژه مستقلی هم که دقیقاً جای آن را پر کند وجود ندارد. (از این کلمه گهگاه می توان مفاهیم «به طور سطحی» و «بدون تعمق» را هم استنباط کرد).

چشم، جسمانه تواند دیدنت
در خیال آرد غم و خندیدنت



ذکر جسمانه، خیال ناقص است
وصف شاهانه از آنها خالص است

۲۳- سبکداری

«سبکداری» واژه ای است به مفهوم «بی اهمیت تلقی کردن» و «دست کم گرفتن» که در مسائل اجتماعی - سیاسی کاربرد فراوان دارد.

وز سبکداری فرمان های او
وز فراغت از غم فردای او

واژه «سبکدار» را هم می توان به معنای «وظیفه ناشناس»، «خودخواه» و «بی قید» به کار برد. (حافظ، واژه «سبکبار» را به مفهوم «کسی که قدرت

درک عمیق و توانایی و تمایل به همدردی ندارد، و همدل و یاریگر نیست به کار برده است. به این ترتیب واژه‌های «سبکبار» و «سبکدار» از نظر وسعت بخشیدن به زبان، خویشی سودمندی می‌یابند.
حافظ:

شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هایل
کجا دانند حال ما سبکباران ساحل‌ها

بدیهی است که واژه «سبکبار» به معنای «کسی که وجدان آسوده‌ای دارد» نیز به کار می‌رود)
ترکیبات و واژه‌های نو و جاندار دیگری نیز در جلد اول و دوم مثنوی مولوی هست، که کم و بیش متروکند اما به کار گرفتنی؛ و من به اشاره از آنها یاد می‌کنم:

۲۴- نقش پرده = بی‌اثر، ناسودمند.

و آن که جز این دوست او خود مرده است
او بر این در نیست، نقش پرده است

۲۵- بد پیوند = دیرجوش.

۲۶- بدرگ = عصبی، تند و تلخ.

چون گرسنه می‌شوی سگ می‌شوی
تند و بد پیوند و بدرگ می‌شوی

۲۷- جنایت جو = طالب جنایت، مایل به جنایت و کار خلاف.

لطف شه، جان را جنایت جو کند
زان که شه هر زشت را نیکو کند

۲۸- لقمه جو = گرسنه، به اشتها آمده.

او چنین خوش می خورد کز ذوق او
طبع ها شد مشتهی و لقمه جو

۲۹- نان رُبا = آنکه از بینوایان و فقیران بدزدد.

بی نوایی، بد ادایی، بی وفا
نان ربایی، نر گدایی، بی حیا

۳۰- نومرید = کسی که تازه ارادت پیشه کرده است.

خانه نو ساخت روزی نو مرید
پیر آمد خانه او را بدید

۳۱- تن کاستن = لاغر کردن خود.

گفت نه مستوره صالح خواستم
قحبه گشتند و ز غم تن کاستم

۳۲- شیشه دل = نازک دل، کم صبر، کم تحمل، زودشکن.

تو چه دانی ذوقِ صبر ای شیشه دل
خاصه صبر از بهر آن شوخ چگل

۳۳- برکار = آماده، شاغل

باری ار دوری ز خدمت، یار باش
در ندامت، چابک و برکار باش

★

چشم من خفته، دلم بیدار دان
شکل بیکار مرا بر کار دان

۳۴- پسرو = مرید، دنباله‌رو، مطیع، مرتجع (در مقابل پیشرو).

ورنه باشی هیچ هیچ از هیچیان
پسرو هر دیو باشی مستهان

۳۵- ناپذیر = تأثیر ناپذیر، سخت بدون انعطاف.

قوم دیگر ناپذیرا، ترش و خام
ناقصان سرمدی، تم‌الکلام

نقدی بر مقاله بازبایی کلمات

داریوش آشوری

دوست عزیز

شماره چهار و پنج مجله شما به دستم رسید و از اینکه در کار انتشار شماره‌ای دیگر از این مجله توفیق یافته‌اید به شما تبریک می‌گویم و خوب می‌دانم که در کار انتشار یک مجله شسته و رفته چه دشواری‌ها در پیش است. به هر حال، توفیق بیشتر شما را آرزو مندَم.

ولی آنچه سبب تحریر این سطور شد، خواندن مقاله‌ای تحت عنوان بازبایی کلمات از دوست گرامی و نویسنده صاحب قریحه، آقای نادر ابراهیمی بود که در شماره اخیر درج شده است. و این مقاله بخشی است از شماره مخصوص شما تحت عنوان سنت و میراث. در این مقاله نکاتی بود که اشاراتی به آن ضرور می‌نماید.

نخستین نکته اظهار نظری است که آقای ابراهیمی در صدر مقاله، درباره آثار گذشتگان کرده‌اند. ایشان گفته‌اند که «از فریفتن خویش کمترین بهره‌ای نمی‌بریم، بسیاری از متن‌های قدیمی ما - و حتی برخی از بهترین‌شان - فقط به این درد می‌خورد که در آنها جستجویی شود - به دقت تا نظام بعضی جمله‌ها و هم کلمات نو، رسا، و سودمندشان برگزیده شود، تا در زبان حال به کار رود. فکر، موضوع، محتوای این آثار چیزی نیست که انسان امروز را به کار آید.»

تردید نیست که نوشتن این چند سطر برای تعیین تکلیف همه آثار گذشتگان ما، در صدر مقاله‌ای که فقط قصدش معرفی چند ترکیب و لغت

از یکی از آن آثارست، نه تنها ضروری نیست، بلکه زاید است؛ چون بلافاصله این سؤال پیش می‌آید که نویسنده این چند سطر به اتکای کدام احاطه و صلاحیت به اثبات رسیده‌ای خود را به اظهار چنین نظری مجاز می‌شناسد؟ ایشان چه مقدار از این آثار را در زمینه‌های مختلف خوانده و به خوبی درک کرده‌اند که چنین قضاوتی را روا می‌دانند؟ البته این حرف اگر به صرف ادعا گفته شود، از جمله حرف‌های پیش پا افتاده است که خودبینی هر کارمند اداره باکاسبکار «عصر اتم» و «عصر فضا» به او جرأت اظهارش را می‌دهد، ولی جاری شدن چنین عبارتی از قلم یک نویسنده سرشناس که شایستگی خود را در یک زمینه نشان داده، نه تنها ناروا بلکه ناسزا است، زیرا اگر هر مرد عامی امروزی که از مزایای «تعلیم و تربیت همگانی» امروز برخوردار شده بای اعتنائی شانه‌هایش را بالا بیندازد و با همان دانش و آگاهی «همگانی» خود بر میراث گذشته ما - بی آنکه حتی بتواند آنها را از رو بخواند - نگاهی به تحقیر بیفکند، بر او خرده نمی‌توان گرفت، زیرا او و آن آثار را چنان دره‌ای از هم جدا می‌کند که تمام بیل‌های مکانیکی و بولدورهای زمانه هم قادر به پر کردن آن نخواهند بود. اما یک نویسنده، و بخصوص نویسنده‌ای «مسئول» مثل آقای ابراهیمی چه؟ آیا این احساس «مسئولیت» نباید نخست از آنجا آغاز شود که میان آنچه می‌دانیم و آنچه نمی‌دانیم فرق بگذاریم؟ و در مورد مجله شما چه باید گفت؟ درست است که «مجله مسئول عقاید و افکار نویسندگان نیست» ولی زیر این عنوان هم نمی‌شود هر خطای فاحشی را به ریش نگرفت، چون این «عدم مسئولیت» نسبی است؛ بخصوص در جایی که شما کمر به احیاء «سنت و میراث» بسته‌اید، چگونه تمامی آن را بدون ارزیابی و انتقاد درست لوٹ می‌توانید کرد؟ وقتی که حتی «بعضی از بهترین» آثار بازمانده از گذشتگان را تنها در حد یافتن کلمات «نو» (!) قابل اعتنا بدانیم، از این «سنت و میراث» جز مشتی لغت چه باز می‌ماند؟

لابد یکی از «بهترین» این آثار که مورد عنایت آقای ابراهیمی، فقط

برای یافتن لغت، واقع شده کتاب مثنوی جلال‌الدین مولوی است. وقتی یکی از بزرگ‌ترین آثار ادبی و عرفانی و فلسفی ما تا آن حد پست شده باشد که تنها بتوان مثنوی لغت و تعبیر و ترکیب و اصطلاح از آن بیرون کشید، دریغ بر ما که چنین بی‌پشت و پشتوانه‌ایم، یا وای بر آنها که چنین آثاری آفریده‌اند. و یا دریغ بر این «میراث» بی‌وارث! آقای ابراهیمی در کار یافتن همین کلمات و تعبیرات و ترکیبات رنجی بی‌اجر بر خود هموار کرده‌اند، زیرا پیش از ایشان فرهنگ نویسان گذشته و کنونی این کار را با دقت و وسعت و درستی بیشتر کرده‌اند و کسی راضی به زحمت مکرر ایشان نبود، بخصوص که در کار ایشان چنان لغزش‌های آشکاری هست که سخت نومید‌کننده است و اگر این چند لغت و ترکیب، مثنوی از خرواری باشد که ایشان فراهم کرده‌اند، باید ایشان را از ادامه این کار برحذر داشت، زیرا در جایی که مردی چون سید محمد صادق گوهرین کمر به این کار بسته، کسانی چون بنده و ایشان بهتر است کشک خود را بسایند و کارهای دیگر را به کار دانانش واگذارند.

ایشان واژه «افسوسیان» را - که در این بیت مولوی آمده است:

عقل می‌گفتش که این گریه ز چیست

بر چنان افسوسیان باید گریست

چنین معنی کرده‌اند: «واژه افسوسیان را که جمع است می‌توان به مفهوم انسان‌های حسرت‌خور، درمانده، باطل، کژاندیش، مأیوس، پوچ‌گرای، و شیفته گذشته به کار برد و نیز در مورد کسانی که به جای عمل و اقدام افسوس خوردن بر گذشته‌ها را انتخاب کرده‌اند»، حال آنکه مراد مولوی از این کلمه کسانی‌اند که چیزی را به جد نمی‌گیرند و مسخره می‌کنند.

«افسوس کردن» به معنای تمسخر کردن و خنده زدن بر چیزی بوده است و نه «افسوس خوردن». چنان که حافظ می‌گوید: آمد افسوس کنان مغبجه باده فروش - گفت... و مولوی هم در چند بیت پائین‌تر از همان بیت فوق‌الذکر می‌گوید:

بر ستیز و تسخر و افسوسشان
شکر کن، چون کرد حق محبوسشان

ایشان تعبیرات مثنوی را اغلب به تصورات و احساسات سیاسی امروزی تبدیل کرده و سپس معنی فرموده‌اند و حال آنکه در این آثار باید لغات و تعبیرات را در متن اندیشه خود آنها تعبیر کرد و اگر قرار است معانی خود ساخته (اگر نگوییم «من درآورده») به آنها بدهیم، بهتر است آنها را بدون استناد به آن آثار در «آثار» خود به کار گیریم. از این شمار باید به ترکیب «پخته خوار» اشاره کرد که ایشان آن را «تن پرور، کاهل، مفت خور، استثمارگر» معنی کرده‌اند، حال آنکه در این بیت:

از برای پخته خواران کرم
رحمتش افراخت در عالم علم

مراد مولوی کسانی‌اند که با برخورداری از رحمت و فیض الهی نیازی به کار و زحمت ندارند و نه کسانی که، به اصطلاح امروز، خون مثلاً طبقه کارگر را در شیشه می‌کنند.

ایشان «تن کاستن» را به معنی لاغر کردن خود گرفته‌اند، به استناد این بیت:

گفت نه مستوره صالح خواستم
قحبه گشتند و ز غم تن کاستم

که معنی آن این است که «از غصه لاغر شدم» و ایشان آن را به معنای «رژیم گرفتن» متداول امروزی تصور کرده‌اند.

ایشان مدعی شده‌اند که «نازک مغز را مولوی به معنی کم عقل آورده است، و در موارد تخصصی می‌توان به معنی کم‌هوش نزدیک به ابله و کُندذهن به کار گرفت. و نیز می‌توان برای آن در طبقه‌بندی هوش افراد، جایی مشخص کرد.» حال آنکه «نازک» در تمام ترکیبات به معنای حساس و ظریف و باریک آمده است

مانند: نازک اندیش، نازک طبع، نازک آرای، نازک میان، و غیره. و در این بیت:

منکران همچون جعل زان بوی گل
یا چو نازک مغز از بانگ دهل

مراد کسی است که مغزش تاب شنیدن صدای دهل را ندارد و از آن دوری می‌کند و معلوم نیست که چرا به زعم ایشان آدم «کم‌هوش، نزدیک به ابله و کُندذهن» باید از بانگ دهل دوری کند!

ایشان پیشنهاد کرده‌اند که می‌توان از «واژه مرکب شیراندازی به طور کلی مفهوم ساقط کردن قدرت برتر را استنباط کرد»، ولی خود اضافه کرده‌اند: «گواینکه مولوی آن را در موارد خاص به کار برده که عملاً حرف از فروافکندن شیر (توسط خرگوش) به میان چاه در میان است.» مولوی می‌گوید:

رو تو روبه بازی خرگوش بین
مکر و شیراندازی خرگوش بین

بنده برای تکمیل این پیشنهاد، ترکیب «خرگوش اندازی» را نیز به معنای «ساقط کردن قدرت فروتر» پیشنهاد می‌کنم و می‌توان این دو ترکیب را مثلاً در چنین عبارتی به کار برد: «ترکان می‌خواستند ایرانیان را شیراندازی کنند، ولی موفق نشدند و ایرانیان آنها را خرگوش اندازی کردند.»

بیش از این مطلب را طول نمی‌دهم، اگرچه موارد به همین‌ها ختم نمی‌شود، و اگر جسارت نوشتن این چند سطر را هم به خود داده‌ام به علت ارادتی است که به آقای ابراهیمی و علاقه‌ای است که به کارهای خوب ایشان دارم، و الاً من در این زمینه، در بی‌خبری از ایشان دستکم ندارم.

با درود فراوان
داریوش آشوری

خودغریبی در جهان چون شمس نیست

به مناسبت هفتمین سال مرگ مولوی

عبدالمحمد آیتی

اگر بهاءالدین ولد او را علوم شریعت آموخت و برهان‌الدین محقق ترمذی رسم طریقت، شمس‌الدین تبریزی خرمن هستیش را به آتش کشید، تا از او خاکستری بیش نماند، و از میان آن خاکستر ققنسی سر بر کرد که هزار آوا در نای داشت و هر آوایی راهی به جایی. در سال ۶۴۲ که شمس به قونیه آمد، او ۳۶ سال داشت و ۱۵ سال بود که پدرش روی در نقاب خاک کشیده بود و پنج سال بود که استادش نیز - آن صوفی وارسته - از این خاکدان رخت به زیر سدره برده بود. و او در این پنج سال در مدرسه پدر، چراغ هدایت افروخته و به درس و بحث نشسته بود، که در بامداد روز شنبه بیست و ششم جمادی‌الآخر سال ۶۴۲ پیری روشن ضمیر که شصت بار نوروز را پذیره شده بود، در خان شکر فروشان نزول کرد و چنان که شیوه او بود، شکسته کوزه‌اش را در کنجی نهاد و حصیر پاره‌اش را در گوشه‌ای پهن کرد و خشتی به جای بالش بر حصیر نهاد، قفل بر در زد و کلید به گوشه دستار بست و چون بازرگانان قدم به کوی و برزن نهاد، و به جانب مدرسه پنبه فروشان به راه افتاد.

او بر استری سوار در میان انبوه شاگردان و مریدان می آمد. درویش پیر پیاده، راه به پیرزاده سوار گرفت و پرسید: «بایزید بزرگتر است یا محمد؟» از این سئوال غلغله در جمع موکب روان افتاد و سوار، که چون افسون شده‌ای افسار استر به دست در او می نگرست، پرسید که «ای درویش این چه سخن است؟ ختم پیغامبران آن بهتر و مهم تر خلق را با بویزید چه

نسبت؟» درویش گفت: «پس چرا محمد گفت: ما عرفناک حق معرفتک و بویزد گفت: سبحانی ما اعظم شأنی؟» جلال‌الدین از هوش برفت، و چون به هوش آمد دست شمس بگرفت و به حجره مدرسه برد و تا چهل روز در به روی کسی نگشود.

این درویش که بود؟ او شمس‌الدین محمد بن علی بن ملک داد تبریزی بود. پیر مرادش عارفی بود که به دسترنج خود زندگی می‌کرد، زنبیل می‌بافت. و به شیخ ابوبکر زنبیل‌باف یا سلّه‌باف اشتها داشت. این مرد زنبیل‌باف هم از مردم تبریز بود. شمس در آغاز هر چه یافت از او یافت. اما او آرام نمی‌یافت. همواره در پی آن بود که به سرچشمه فیاض دیگری دست یابد. از این رو در یک جا نمی‌ماند و هر چند گاه چون پرندگان مهاجر از شهری و دیاری سر برمی‌آورد، تا آنجا که به شمس پرنده موسوم شد. و چون به دیار روم قدم نهاد پیش از آنکه به قونیه بیاید گویا چندی در ارزروم معلمی کرده بود. ولی گاه در برابر تعلیم یا هر کار دیگر که می‌کرده، اجرتی نمی‌گرفته. یعنی می‌گفته است که وام‌دار است، مزد را نزد خود نگاه دارند تا جمع شود و وام خود بدهد. ولی بامدادی که آفتاب برمی‌آمده او غروب می‌کرده و راه دیار غریب پیش می‌گرفته است. گاه نیز در شهری چهارده ماه نمد سیاه می‌پوشیده و در سرای از خروج و دخول می‌بسته و به ریاضیت می‌پرداخته است.

پیش از آنکه به قونیه رسد و آن آتش برافروزد در بغداد بود. در آنجا او را با اوحدالدین کرمانی از مشایخ خانقاه‌های بغداد اتفاق ملاقات افتاد. اوحدالدین کرمانی که می‌گفت:

زان می‌نگرم به چشم سر در صورت
زیرا که ز معنی است اثر در صورت
این عالم صورت است و مادر صوریم
معنی نتوان دید مگر در صورت

از این رو به دیدار شاهدان شوقی تمام داشت، چنان که بدان شهره شده بود. شمس از او پرسید: «در چیستی؟» گفت: «ماه را در آب طشت می بینم» یعنی جمال واقعی و مطلق را در افراد انسانی که مظهر آن جمال مطلق هستند می نگرم. شمس گفت: «اگر در گردن دُمیل نداری چرا در آسمان نمی بینی؟» یعنی اگر ریگی به کفش خود نداری چرا به عین حقیقت نمی پردازی؟ گویند اوحالدین چون این سخن بشنید از شمس درخواست کرد که در حلقه ارادت او درآید و همراه وی باشد. شمس گفت: «تو را تاب مصاحبت ما نیست.» زیرا او هنوز در بند تعلقات بود و شمس وارسته از هر تعلقی. این بود که گفت: «در صورتی تو را به مصاحبت می پذیرم که در ملاء عام در بازار بغداد با من نبید نویسی.» اوحالدین گفت: «نتوانم.» شمس گفت: «اگر خوردن نمی توانی برای من نبید بیاور.» اوحالدین از این کار هم سرباز زد. و به راستی چگونه مردی که سال ها زیب محراب و زینت خانقاه بوده می توانست قدم به مصطفی باده فروشی نهد و در زیر خرقه ای که از دست مشایخ گرفته است قرابه نبید کشد و سنگ به جام نام و ننگ زند؟ شمس گفت: «من نبید می نوشم و تو در کنار من بنشین.» اوحالدین گفت که اینکار هم از او ساخته نیست. شمس بر او بانگ زد که: «از پیش مردان دور شو!» آری مردی که با دیدار او سر هستی و کبریا و رعونت به زیر پای نهد و پای بر سر هستی گذارد، در انتظار او بود و او به دیدار چنین مردی از بغداد بیرون آمده بود. مردی که او را به مرتبه خدایی برساند:

پیر من و مرید من، درد من و دواى من
فاش بگفتم این سخن، شمس من و خدای من
از تو به حق رسیده ام، ای حق حَقگزار من
شکرت و را ستاده ام، شمس من و خدای من
مات شوم ز عشق تو، زانکه شه دو عالمی
تا تو مرا نظر کنی، شمس من و خدای من

محو شوم به پیش تو، تا که اثر نماندم
 شرط ادب چنین بود، شمس من و خدای من
 شهر جبرئیل را، طاقت آن کجا بود
 کز تو نشان دهد مرا، شمس من و خدای من
 حاتم طی کجا که تا بوسه دهد رکاب را
 وقت سخا و بخششت، شمس من و خدای من
 عیسی مرده زنده کرد، دید فنای خویشتن
 زنده جاودان تویی، شمس من و خدای من
 ابر بیا و آب زن مشرق و مغرب جهان
 صور بدم که می رسد، شمس من و خدای من
 حور قصور را بگورخت برون بر از بهشت
 تخت بنه که می رسد، شمس من و خدای من
 کعبه من کنشت من، دوزخ من بهشت من
 مونس روزگار من، شمس من و خدای من
 برق اگر هزار سال چرخ زند به شرق و غرب
 از تو نشان کی آورد، شمس من و خدای من
 نعره هوی و های من از در روم تا به بلخ
 اصل کجا خطا کند شمس من و خدای من
 از در مصر تا به چین، گفته و های و هوی من
 گفته شمس دین بخوان، شمس من و خدای من

خداوندگار جلال الدین محمد پسر بهاء الدین ولد که سال ها
 مسندافروز طریقت و شریعت بود، برای چهار صد طالب علم که در حلقه
 درسش گرد آمده بودند نه دیگر مجلس می گفت و نه گوهر معارف
 می سفت. چون خلوتی که با شمس داشت به پایان آمد چنان شیفته و شیدا
 و بی خویشتن شده بود، که نه تنها مکروه و مستحب بل ننگ و نام هم

نمی شناخت. و مردی که هر سه روز یکبار روزه گشادی و شب تا به روز در ذکر و مناجات و قیام و قعود بود، به سماع در آمد، رقصیدن و چرخیدن و گوش به بانگ قوال سپردن آغاز کرد و قول و غزل و تصنیف و ترانه ساخت.

بیا بیا دلدار من، دلدار من،
درآ درآ در کار من، در کار من
تویی تویی گلزار من، گلزار من
بگوییگو، اسرار من، اسرار من

هر جا روم با من روی، با من روی
هر منزلی محرم شوی، محرم شوی
روز و شبم مونس تویی، مونس تویی

دائم مرا خوش آهوی، خوش آهوی
ای شمع من بس روشنی، بس روشنی
در خانه ام چون روزنی، چون روزنی
تیر بلا چون در رسد، چون در رسد
هم اسپری هم جوشنی، هم جوشنی...

هین دف بزن، هیف کف بزن کاقبال خواهی یافتن
مردانه باش و غم مخور، ای غمگسار مرد و زن
گر آبرو کمتر شود، صد آبرو محکم شود
جان زنده گردد و ارهد از ننگ گور و گور کن

امروز سرمست آمدی، ناموس را برهم زدی
هین شعله زن ای شمع جان، ای فارغ از ننگ لگن
در سوختم این دلق را، رد و قبول خلق را
گو سرد شو این بوالعلا، گو خشم گیر آن بوالحسن
صد جان فدای یار من، او تاج و او دستار من
جنت زمن غیرت برد، گر در روم در گو لخن

آنان که از سر عشق بی خبر بودند زبان ملامت گشودند، و سر به انکار برداشتند، و بانگ و هیاهو راه انداختند تا آن پیر افسونکار را مجبور به ترک شهر کردند. شمس پس از چهارده ماه که در قونیه بود، با آنکه بارها مولانا به الحاح از او خواسته بود که ترک سفر کند، ناپدید شد و تا یک ماه کس ندانست که به کجا پریده است. او به شام رفته بود. در این مدت مولانا پنج شش نامه برای او فرستاد و در این نامه ها او را نوردل، غایت وجد و مراد، سلیمان، عشق، معشوق، ظریف جهان، هم درد و هم دوا، روح، فوآد، بحر اکرام، خواند و در یکی از نامه ها چنین نوشت:

... که از آن دم که تو سفر کردی
از حلاوت جدا شدم چون موم
همه شب از فراق می سوزم
ز آتش جفت و زانگبین محروم
در فراق جمال تو ما را
جسم ویران و جان ازو چون بوم
بی حضورت سماع نیست حلال
همچو شیطان طرب شده مرجوم
یک غزل بی تو هیچ گفته نشد
تا رسید آن مشرفه مفهوم

پس به ذوق سماع نامه تو
غزلی پنج و شش بشد منظوم
شامم از تو چو صبح روشن باد
ای به تو فخر شام و ارمن و روم.

چرا شمس رفته بود؟ چه چیز خشم مریدان مولانا را برانگیخته بود، و آنها چه کرده بودند که اکنون (به قول سلطان ولد) لابه کنان از مراد خود بخشایش می خواستند که:

توبه ها می کنیم رحمت کن
گر دگر این کنیم لعنت کن
توبه ما بکن ز لطف قبول
گرچه کردیم جرم ها ز فصول

یا آنکه شمس چه کرده بود یا چه گفته بود، که آنها چون در نیافته بودند بر تافته بودند.

شمس با علوم ظاهر مخالف بود و می گفت: «تعلم حجاب بزرگ است. مردم در آن فرو می روند گویی در چاهی یا خندقی...» چه، حقایق معانی به بحث و استدلال حاصل نمی شود، از این رو در ضمن گفتارهای خود شاید گفتارهایی که در همان مدت چهارده پانزده ماه بر زبان آورد، بسیاری از حکما و علما را تشنیه زده و تقبیح کرده است - از افلاطون گرفته تا شهاب الدین و فخر رازی، چنان که گوید:

اگر این معنی ها به تعلیم و بحث بشایستی ادراک کردن، پس خاک عالم بر سر ببایستی کردن ابایزید و جنید را از حسرت فخر رازی که صد شاگردی فخر رازی بایستی کردن. گویند هزار تا کاغذ تصنیف کرده است فخر رازی در تفسیر قرآن، بعضی گویند پانصد کاغذ. و صد هزار فخر رازی در گرد راه ابایزید نرسد. چون حلقه بر در باشد، بر آن در خاص

خانه نی، بلکه حلقه آن در بیرون. و در جای دیگر فخر رازی را که آن روزگار صیت اشتهاش تا اقصای شرق و غرب اسلامی پیچیده بود، با تمثیلی سخت به ریشخند می گیرد. بدین مضمون که: «گروهی ترسان و لرزان گفتند در شهر ازدهایی هست که همه عالم را یک لقمه می کند، و کس را یارای مقابله با او نیست. من دلیری کردم و پیشتر رفتم دری آهنین بود به وزن پانصد من و قفل بر نهاده. گفتند ازدهای هفت سر پشت آن در است. من قفل را درهم شکستم و در آمدم، کرمی دیدم آن را زیر پای فرو مالیدم و بکشتم. زیرا فیلسوف می گوید که من معقول می گویم و از عقل ربانی بویی ندارد. و در یک جا به نقل خودش کلمه دانا را از عنوان سهروردی که می گفته اند «فیلسوف دانا» حذف کرده است. کسی درباره خیام از او می پرسد که اگر خیام رسیده است، سرگردانی از او چیست؟ در جواب می گوید: «آری صفت حال خود می گوید. او سرگردان بود. باری بر فلک می نهد تهمت را؛ باری بر روزگار، باری بر بخت، باری به حضرت حق، باری نفی می کند و انکار می کند، باری اثبات می کند، باری اگر می گوید سخن هایی درهم و تاریک می گوید.» و درباره مفسران معتقد است که اینان نه تنها به بطن و کنه قرآن پی نبرده اند، بلکه معانی ظاهری کتاب خدا را هم نمی دانند. زیرا این معانی به نور ایمان دریافت می شود.

«معنی ظاهر قرآن را هم راست نمی گویند، این ائمه. زیرا معنی ظاهر قرآن را نیز به نور ایمان توان دانستن و توان دیدن، نه به نار هوا. ایشان را اگر نور ایمان بودی که چندین هزار دادندی قضا و منصب بستند.»

او با هر گونه تقلید کورکورانه ای مخالف است، زیرا: «هر فساد که در عالم افتاد، ازین افتاد که یکی یکی را معتقد شد به تقلید یا منکر شد به تقلید. کی روا باشد مقلد را مسلمان داشتن.» بنابراین آنچه او به ذوق و حال دریافت، یا در آن به مرحله یقین رسیده است، به هیچ وجه به تقلید سخن این حکیم یا آن فقیه یا آن کلامی نقض نشود:

«خدای را گفت موجب بالذات است، مختار نیست. اگر همه انبیاء این

گفتندی من که قبول نکردمی. گفتمی من نخواهم این خدا را. خدایی را
خواهم که فاعل مختار باشد آن خدا را طلب می‌کنم. النار ولا العار. و او را
بگویم تا این خدا را برهم زند که تویی.»

او حتی با خانقاهیان میانه‌خوشی نداشت. چنان که بعدها فقیهان را از
سر خشم بر آنان ترجیح نهاد: «اول با فقیهان نمی‌نشستم با درویشان
می‌نشستم می‌گفتم اینها از درویشی بیگانه‌اند چون دانستم که درویشی
چیست و ایشان کجایند، اکنون رغبت مجالست فقیهان بیش دارم ازین
درویشان. زیرا فقیهان باری رنج برده‌اند. اینها می‌لافند که درویشیم آخر
درویشی کو؟»

حتی بر منصور حلاج که در نظر دیگران مثل اعلی و فرد اکمل این
جماعت است، می‌ستیزد که چرا انا الحق گفت:

«منصور راهنوز روح تمام جمال ننموده بود، و اگر نه انا الحق چگونه
گوید؟ حق کجا و انا کجا؟ این انا چیست؟ آخر این حرف چیست؟» شمس
حتی به خود هم معتقد نیست و از اینکه مولانا به او دلبسته است سخت در
شگفت است:

«ورای این مشایخ ظاهر که میان خلق مشهورند و بر منبرها و محفل‌ها
ذکر ایشان می‌رود، بندگان پنهانی از مشهوران تمام‌تر هست... گمان مولانا
آن است که آن منم، اما اعتقاد من این نیست اگر مطلوب نیم طالب هستم.»
نه در مدرسه جایی برای او هست و نه در خانقاه: «در آن کنج
کاروانسرای می‌باشیدم، آن فلان گفت به خانقاه نیایی؟ گفتم من خود را
مستحق خانقاه نمی‌بینم و نمی‌دانم. خانقاه جهت آن قویم کرده‌اند که
ایشان را پروای پختن و حاصل کردن نباشد، روزگار ایشان عزیز باشد. به
آن نرسند. من آن نیستم. گفتند مدرسه نیایی؟ گفتم من آن نیستم که بحث
توانم کردن... اگر به زبان خود بحث کنم بخندند و تکفیر کنند و به کفر
نسبت کنند. من غریب و غریب را کاروان سرا.» پس باید او را کجا یافت؟
این بی‌قراری و نابسامانی، نستوهی و ستیزه‌کاری را از اوان کودکی به

همراه داشت: چون پدر نگران حال او شد گفت: «یک سخن از من بشنو. تو با من چنانی که خایهٔ بط را زیر مرغ خانگی نهادند، پرورد و بط بچگان برون آورد. بط بچگان کلان تر شدند. با مادر به لب جو آمدند. در آب در آمدند. مادرشان مرغ خانگی است لب لب جو رود. امکان در آب در آمدن نه. اکنون ای پدر من دریا می بینم مرکب من شده است. وظن و حال من این است. اگر تو از منی یا من از تو درآ در این آب دریا. و اگر نه برو بر مرغان خانگی... گفت: با دوست چنین کنی به دشمن چه کنی؟»

شمس بر مرثیان و عوام فریبان می ستیزد، که عبادت جز به اخلاص نیست. حاجیان اگر چه روی به قبله دارند ولی دلشان جای دیگر است. «پیغامبر را دید صلوات الله بعد از دو ماه و ده سال گفت با رسول الله هر شب آدینه خود را به من می نمودی، درین مدت مرا چو ماهی بی آب رها کردی. گفت: به تغریب مشغول بودم. گفت، چه تغریب؟ گفت: تغریب امت خود که در این دوازده سال هفت کس را روی به قبله بود لاغیر. همه را روی از قبله گردیده بود.»

و بر آنها که به عنوان استحباب ماهی را بر ماه دیگر و جایی را بر جای دیگر جهت عبادت فضیلت می دهند، چنین جواب می دهد:

«اکنون خدای تعالی در این ماه حاضر است و ناظر و ماه‌هایی دیگر غافل است و غایب. کدام ماه حاضر است تا یادش کنیم؟ زهی مشتی احمق، اما متابعت واجب است.» هیچ چیز جز حقیقت او را خوشنود نمی‌کند: «اگر تو را صد هزار درم و دینار و این قلعه پر زر باشد تو به من نثار کنی من درین پیشانی تو بنگرم، اگر در آن پیشانی نوری نبینم و در سینهٔ او نیازی نبینم، پیش من آن همان باشد و تل سرگین همان.»

پس باید به درون نگریست زیرا کسی را که درون ناپاک باشد از ظاهر آراسته و سخن خوش چه فایده؟

«قطره‌ای از چرک اندرون آن کند که صد هزار چرک بیرون نکند، آن چرک اندرون را کدام آب پاک کند؟ سه چهار مشک از آب دیده. نه هر آب

دیده، الا آب دیده‌ای که از آن صدق خیزد.»

شمس افزون از این تلخ گفتاری‌ها، گاه نیز سخنانی می‌گفت که دستاویز معاندان می‌شد و آنها که از جای دیگر از او به خشم بودند، اینک در پس حصار شریعت به مبارزتش بر می‌خاستند: «آن را که خشوعی باشد چون با من دوستی کند، باید که آن خشوع و آن تعبد افزون کند، در جانب معصیت. اگر تا اکنون از حرام پرهیز می‌کردی، می‌باید که بعد از این از حلال پرهیز کنی.» یا این سخن که در آن سماع را چیزی در حد نماز و روزه آورده است: «سماعی است که فریضه است و آن سماع اهل حال است که آن فرض عین است. چنان که پنج نماز و روزه رمضان و چنان که آب و نان خوردن به وقت ضرورت فرض عین است اصحاب حال را، زیرا حیلت ایشان است.»

یا آنجا که گوید:

«لحظه‌ای برویم به خرابات، بیچارگان را ببینیم. آن عورتکان را خدا آفریده است، اگر بدند یا نیک‌اند در ایشان بنگریم. در کلیسا هم برویم ایشان را بنگریم. طاقت کار من کسی ندارد. آنچ من کنم مقلد را نشاید که بدان اقتدا کند.» و با این همه درباره مولانا چنین می‌گفت «مولانا این ساعت در ربع مسکون مثل او نباشد در همه فنون خواه اصول، خواه فقه و خواه نحو. و در منطق. با ارباب آن به قوت معنی سخن گوید به از ایشان و با ذوق‌تر از ایشان و خوب‌تر از ایشان، اگرش ببايد و دلش بخواهد، و ملالتش مانع نیاید، و بی‌مزگی. اگر من از سر خرد شوم و صد سال بکوشم ده یک علم و هنر او حاصل نتوانم کردن و آن را نادانسته انگاشته است و چنان می‌پندارد خود را پیش من وقت استماع (که شرم است نمی‌توانم گفتن) که بچه دو ساله پیش پدر، یا همچو نو مسلمان که هیچ از مسلمانی نشنیده باشد. سحرگاه تقریر آن معنی می‌کردم، می‌گفت که تا این گوش بوده است هرگز این نشنیده است.»

باری شمس در حالی که سلطان ولد در رکاب او بود به قونیه باز آمد.

چندی نبود تا بار دیگر فتنه‌ها برخاست. گویند در غوغایی کشته شد. و گویند که شبی از بیرون صدایش کردند. او از خانه بیرون آمد، گروهی کارد کشیده در میانش گرفتند و او چنان نعره زد که آنان بیهوش شدند و چون به هوش آمدند از او نشانی ندیدند. چند قطره خون بر زمین ریخته بود. کس ندانست که پایان زندگی آن غریب چه بود. در پایان مقال سخنی از نفحات الانس می‌آوریم تا معلوم شود که درباره آن همه غزل‌های پرشور که به نام شمس تبریزی دیوان کبیر را پر کرده است دیگران را چه پندارهایی بوده است. به روایت جامی اینکه به قونیه آمد گویا موجب استعجاب دعای پیری بوده در حق او. که: «در آن وقت که مولانا شمس‌الدین در صحبت باباکمال (باباکمال جندی از خلفای نجم‌الدین کبری) بوده، شیخ فخرالدین عراقی نیز به موجب فرموده شیخ بهاء‌الدین زکریا آنجا بوده است و هر فتحی و کشفی که شیخ فخرالدین عراقی را روی نموده آن در لباس نظم و شعر اظهار می‌کرد و به نظر باباکمال می‌رسانید و شیخ شمس‌الدین از آن هیچ اظهار نمی‌کرد. روزی باباکمال وی را گفت: فرزند شمس‌الدین از آن اسرار و حقایق که فرزند فخرالدین عراقی ظاهر می‌کند بر تو هیچ لایح نمی‌شود؟ گفت: بیش از آن مشاهده می‌افتد اما به واسطه آنکه وی بعضی مصطلحات ورزیده می‌تواند که آنها را در لباس نیکو جلوه دهد و مرا آن قوت نیست. باباکمال فرمود که حق سبحانه و تعالی تو را مصاحبی روزی کند که معارف اولین و آخرین را به نام تو اظهار کند و ینابیع حکم از دل او بر زبانش جاری شود و به لباس حرف و صوت درآید، طراز آن لباس نام تو باشد.»

مفاهیم فرهنگ در ادبیات فارسی

رضا ثقفی

کلمه فرهنگ از دیر باز در آثار مکتوب زبان و ادب پارسی به کار رفته و مفهوم و مدلول آن مورد توجه و اعتنای کامل همه مردم بوده است. حتی سابقه آن در بعضی از رساله‌ها که از زبان پهلوی به جای مانده است مشاهده می‌شود.^۱ با نگاهی اجمالی به دیوان‌ها و منظومه‌های شعرای ایران و نیز کتابها و رساله‌های متثور ادبیات ایران به خوبی می‌توان دریافت که در تمامی ادوار تاریخی، شاعران و نویسندگان این مرز و بوم در آثار خویش این کلمه یا مشتقات و ترکیبات آن را به کار برده‌اند چنانکه می‌توان از مجموع آنها استنباط مردم را در دوران‌های مختلف نسبت به موضوع و معنای این کلمه به روشنی دریافت. برای یافتن مفهوم درست یک کلمه ظاهراً بهترین راه آن است که ببینیم صاحبان زبانی که آن کلمه در میان ایشان رایج است آن را چگونه و در کجا و با چه وضعی به کار برده‌اند. البته کتابهای لغت و مجموعه‌هایی که به شکل واژه‌نامه فراهم شده راهنمای بسیار خوبی در این مورد هستند لیکن از آنجا که شاعران و نویسندگان و دانشمندان هر قوم کمابیش نماینده افکار عصر خویش‌اند یا لااقل فرد شاخص زبان در زمان خود محسوب می‌گردند، برای آگاهی درست از معنای دقیق کلمه فرهنگ باید ابتدا به آثار مکتوب زبان فارسی (اعم از نظم و نثر) مراجعه کنیم و به دقت در آنها به بررسی بپردازیم،

۱. نگاه کنید به فرهنگ ایران باستان تألیف شادروان پورداوود مقاله فرهنگستان و نیز متون پهلوی کارنامه اردشیر بابکان و مینو خرد و اندرز آذرباد مهرسپندان.

سپس کتابهای لغت و آثار به اصطلاح دست دوم را مورد ملاحظه و مذاقه قرار دهیم. اهمیت و ارزش این ترتیب در این است که گذشته از آنکه ما را به مفهوم صحیح و درست این کلمه و مصادیق و شقوق مختلف آن رهبری می‌کند تلقی مردم را در اعصار مختلف قرون متمادی از این کلمه نشان می‌دهد. به ویژه با توجه به اینکه غالب کتابهای لغت ما را خارجیان و بیشتر هندیان تهیه کرده‌اند، اهمیت این طرز بهتر آشکار می‌گردد. ما در این بررسی اجمالی، ابتدا از دیوان‌های شعرای پارسی‌گوی مدد گرفتیم و بیش از سی کتاب شعر را از زمان رودکی تا قرن دوازدهم در مطالعه آوردیم و به این نتیجه رسیدیم که هر دسته از آنها فرهنگ را به مفهومی خاص (و البته بسیار نزدیک به هم) به کار برده‌اند. عده‌ای آن را مرادف رای و هوش و عقل و خرد و عده دیگر به معنای حکمت و علم و دانش و ادب و تربیت درست و برخی به جای هنر و معرفت و آگاهی و نیروی سنجش و قوه تمیز بد از خوب و در حدی وسیع‌تر، شناختن حد هر چیز و بعضی در مفهوم فضیلت اخلاقی و مجموع صفات پسندیده و فضایل روحی و معنوی و آنچه در دایره اخلاق و رفتار و گفتار و فکر خوب قرار می‌گیرد آورده و از آن استفاده کرده‌اند. و نیز با تشبیهات و استعاراتی که به کار برده‌اند از آن به «آرایش جان» و «مایه آراستگی روح»^۱ «موجب سروری»^۲ و «سالاری»^۳، «سودمندی و بی‌آزاری»^۴ و «مایه نیکنامی»^۵ و «تندرستی روان»^۶ و «مایه زنده‌دلی» و «فروزش دل» و صدها ترکیب از این نوع تعبیر کرده‌اند. همچنین آن را در ردیف فضایل و محامد^۷ و برتر از گوهر^۸ و بزرگی و جاه و مقام و بهتر از گنج^۹ و مرادف وقار و بزرگواری و شرف و مایه فخر^{۱۰} و اساس استقامت و بردباری^{۱۱} و مایه شادی و اقبال^{۱۲} و معیار وزن و قدر و اعتبار^{۱۳} و معادل

۱ و ۴ و ۵ و ۶ و ۸. فردوسی. ۲. کسایی. ۳ و ۷. فرخی.
۹. فخرالدین اسعد گرگانی و رودکی. ۱۰. ناصر خسرو و سعدی.
۱۱. مسعود سعد سلمان. ۱۲. امیر معزی. ۱۳. سنایی.

ذکا و فطنت^۱ و فرّ و شکوه و جلال^۲ و اندیشه درست^۳ و خردمندی و درایت^۴ و هشیاری و دیانت^۵ و «رای زرین»^۶ در آثار خود ذکر کرده‌اند. از مجموع معانی گوناگون که برای کلمه «فرهنگ» در آثار شعرای ایران آمده است می‌توان چنین نتیجه گرفت که «فرهنگ» در نزد مردم کشور ما مفهوم وسیع و پیرامنه‌ای داشته که عبارت بوده است از مجموعه‌ای از فضایل و هنرها و آداب و دانش‌ها و معارف و کلیه نیروهای اخلاقی و روحی که بشر را از حالت بدوی خارج ساخته به سوی کمال معنوی سوق می‌دهد - به عبارت دیگر کلمه فرهنگ را مردم در کلیه مفاهیمی که ذکر شد به کار می‌برده‌اند.

اینک ببینیم در کتب نثر فارسی چه نشانه‌هایی از این کلمه می‌توان جستجو کرد و یافت.

در مقدمه شاهنامه ابومنصوری چنین آمده است:

«و این را نام شاهنامه نهادند تا خداوندان دانش اندرین نگاه کنند و فرهنگ شاهان و مهتران و فرزنانگان و کار و سازپادشاهی و نهاد و رفتار ایشان و آیین‌های نیکو و داد و داوری و... این همه را بدین نامه اندر بیابند».^۷

امام محمد غزالی در کتاب نصیحة الملوك آورده است:

«و آن آزار در دل می‌داشتند تا رشید امیری ارمنیه به عبدالله داد و او را آنجا فرستاد، مردی از مردمان عراق خداوند ادب و فرهنگ را دست تنگ شد و حال بر وی بگشت...»^۸

و ظهیرالدین نیشابوری در کتاب سلجوق نامه گفته است:

«و امروز وقع و شکوه تو در دل‌های خاص و عام بیش از آن است که از

۱. سوزنی سمرقندی. ۲. انوری. ۳. خاقانی. ۴. سعدی.

۵. مولانا جلال‌الدین مولوی. ۶. سلمان ساوجی.

۷. نقل از هزاره فردوسی، ص ۱۳۷.

۸. نصیحة الملوك، غزالی متوفی ۵۰۵، به کوشش جلال همایی، چاپ تهران، ص ۱۱۵.

آن این ملکان و از ایشان به همه هنر و فرهنگ‌ها افزونی، لشکر و رعیت همه مطیع و منقاد تواند»^۱
و نیز در کتاب مرزبان‌نامه آمده است:

«... اما این رفتن بر من سخت آسان می‌نماید که چون شما فرزندان شایسته و بایسته و هنرنمای و فرهنگی و دانش‌پژوه و مقبل نهاد یادگار می‌گذارم».^۲

امیرعنصرالمعالی در کتاب قابوس‌نامه به فرزند خویش چنین پند می‌دهد:
«و تن خویش را بعث کن به فرهنگ و هنر آموختن و این تو را به دو چیز حاصل شود: یا به کار بستن چیزی که دانی یا به آموختن آن چیز که ندانی».^۳ از این عبارت چنین نتیجه می‌شود که در نظر عنصرالمعالی «فرهنگ» تنها آموختن یعنی تحصیل دانش نیست بلکه به کار بستن آن و تعلیم دادن آن نیز از شئون فرهنگ است و به تعبیر دیگر او کسی را صاحب فرهنگ می‌شناسد که دانش‌ها و هنرهای خود را به کار بندد و از آن برای راهنمایی و ارشاد خلق و تعلیم دادن به ایشان، بهره جوید. و باز در جای دیگر از همان کتاب گوید: «بر مردم واجب است، چه بر بزرگان و چه بر فروتران، هنر و فرهنگ آموختن که فزونی بر همسران خویش به فضل و هنر توان یافت...» و از این عبارت نیز چنین بر می‌آید که مؤلف کتاب فرهنگ را مرادف «فضل» می‌دانسته و فضل را مایه فزونی و برتری بر همسران و چون در جای دیگر آورده است که: «و چون مرد عاقل بیند که وی را فزونی نهادند بر همسران وی، به فضلی و هنری، جهد کند تا فاضل‌تر و بهره‌مندتر شود... و دانش جستن برتری جستن باشد بر همسران و مانندان خویش...». می‌توان نتیجه گرفت که او دانش و هنر و

۱. سلجوق‌نامه تألیف خواجه امام‌ظہیرالدین نیشابوری متوفی حدود ۵۸۲ - چاپ تهران کلاله خاور ص ۳۷.

۲. مرزبان‌نامه به تصحیح و تحشیه محمد قزوینی، ۱۳۱۰ تهران ص ۳۴.

۳. قابوس‌نامه به اهتمام و تصحیح دکتر غلامحسین یوسفی، ۱۳۴۵ صص ۳۳ و ۳۴.

فضل را معادل «فرهنگ» می‌شناخته و آنها را مایه و اساس فضیلت و برتری معنوی و روحی می‌دانسته است و اصولاً «فرهنگ» در نظر او عبارت بوده است از کوششی که انسان برای بالا بردن و ترقی دادن دانش و معرفت خویش به کار می‌برده است.

اما تعبیراتی که افضل‌الدین کاشانی دانشمند و شاعر نامدار^۱ کشور ما از کلمه «فرهنگ» آورده و شرح و بیانی را که درباره آن در آثار خویش کرده است ظاهراً کامل‌ترین تعبیری است که از این کلمه در آثار مکتوب و قدیم زبان فارسی می‌توان یافت. او در رساله مدارج الکمال^۲ چنین آورده است: «بشنو ای شنونده امیدوار که از مردم آنکه به وی امید بهی توان داشت آن است که خاصیت مردی‌اش بر خواص سبعی و بهیمی فرمانده و مستولی بود...» و پس از برشمردن خصایص این طبقه می‌گوید: «و صنفی دیگر باشد که بهره‌شان تمام‌تر و کارشان شریف‌تر و عمل‌شان لطیف‌تر از آن اهل مرتبه پیشین بود و طبیعت و قوف خود را پاک و زدوده دارد... چون زهاد مردم و عباد و اهل کوشش و روش در کارهای خیر و راه‌های صواب و نیکوکاران و فرهنگ‌جویان و آنکه به حق و پروردگار خود نیکوگمان بود...» پس او کسانی را که اعمال‌شان شریف و حاکمی از بزرگی است و طبیعت خود را از آلودگی‌ها پاک و منزّه نگاه می‌دارند در عداد «فرهنگ‌جویان» می‌داند و با توجه به قسمت اخیر نوشته او دانسته می‌شود که از نظر او فرهنگ جستن تنها تخلق به صفات نیکو نیست بلکه فرهنگ‌جو کسی است که اهل کوشش و مجاهدت در کارهای خیر و راه‌های صواب و از حیث حق‌پرستی مصداق کامل «پندار نیک» به شمار

۱. افضل‌الدین محمد بن حسن مرقی کاشانی مشهور به بابا افضل، عالمی حکیم و عارفی شاعر و نویسنده‌ای زبردست بوده و بیشتر دوران زندگی خویش را در سده ششم هجری گذرانده و در اوایل قرن هفتم وفات یافته است.

۲. مصنفات افضل‌الدین... کاشانی به تصحیح و اهتمام مجتبی مینوی و یحیی مهدوی صص ۳۵ و ۳۶.

آید و نیز در رساله‌ای دیگر^۱ آنجا که از خاصیت‌های نهانی لغوی که موجب کمال انسان است سخن می‌گوید این چنین نظر خویش را بیان می‌کند: «چون خاصیت خود، مردم را از قوه به فعل آید جمله قوت‌های حیوانی و نباتی و طبیعی خود را به تدبیر و کارسازی خود بسامان دارد و سامان و تدبیر کار هر قوتی که به خود یافته شود، ادب و فرهنگ خوانند چون خورد و خفت و کرد خردمند و فضیلت‌های خلقی چون کرم و جود و راستی و ثبات چون به تدبیر خرد اندوخته شود نشان قدرت و قوت عقل بود» و باز در جای دیگر گوید^۲: «و شناختن مکارم اخلاق و رذایل اخلاق و طریق رسیدن به مکارم و پاک شدن از رذایل را ادب خوانند و فرهنگ...».

و نیز چنین گوید: «اصل و مایه همه خوبی‌ها خرد است^۳ و چگونه نبود که خوب و ناخوب را جز خرد از هم جدا ندارد و چون خرد در جان گویا درنگی شد خوبی‌ها فراوان شوند و زشتی‌های اخلاق باز نیکویی کردند... و تهور و ناپاکی، شجاعت و پردلی شود و درستی و عقوبت کردن، ادب و فرهنگ دادن...» و بالاخره در گفتار سوم^۴ که «اندرنایان پادشاه» بحث می‌کند چنین می‌آورد: «... طریق آسان‌تر در تدبیر و کارسازی مردم آن است که در خود و احوال جسد و قوت‌های نفسانی خویش اندیشه کند و صلاح و فساد هریک را بنگرد که از چیست و... قوت فرهنگ خود را که کارساز و مدبر و به صلاح آرنده این اخلاق است با علمای شرع و اهل تقوا و خداوندان مکارم اخلاق رعیت برابر کند و همچنان که به دانش^۵ خود

۱. رساله ساز و پیرایه شاهان پرمایه. مجموعه مصنفات، ص ۹۵.

۲. همان کتاب، ص ۹۶.

۳. ن.ک: به لغت نامه دهخدا ذیل کلمه فرهنگ به معنای عقل و خرد، ص ۲۲۸ حرف «ف».

۴. مجموعه مصنفات، ج ۱، ص ۱۰۴.

۵. رک به شواهد کلمه فرهنگ در معنای علم و دانش از لغت نامه دهخدا ص ۲۲۷ حرف «ف» و فرهنگ معین و برهان قاطع ذیل کلمه فرهنگ و فرهنگ.

مملکت نفس خویشتن را به صلاح همی دارد به دانا آن رعیت کار رعیت و مملکت به صلاح دارد...».

از مجموع این عبارات که از افضل الدین کاشانی نقل کردیم به خوبی روشن می‌شود که فرهنگ در نزد مردم و به ویژه دانشمندان و حکما عبارت بوده است از نیرویی که کارساز و مدبّر و به صلاح آرنده کلیه اخلاقیات مردم باشد. باز شناختن فضایل از رذایل اخلاقی و تمیز میان آنها به وسیله قوه‌ای است که از آن به نیرو و قدرت فرهنگی تعبیر می‌شود. کسی صاحب فرهنگ یا فرهنگ جو شناخته می‌شود که رفتارها و گفتارها و پندارهایش همه بر مبنای شرافت و بزرگواری و تقوا و درستی و خردبنا نهاده شود و آنگاه بر دیگران فضیلت دارد که اعمال خویش را از روی فرهنگ و عقل و دانش انجام داده باشد و بتواند از کلیه خصال زشت بپرهیزد و دوری گزیند. کسی که موفق می‌شود کلیه امور مربوط به خویش را از طریق سنجش براساس خرد سر و سامان دهد و هیچ گاه از جاده صواب خارج نگردد صاحب فرهنگ است. توجه کامل انسانی به اخلاق و علم و هنر و دین و آراسته شدن به کمالات انسانی و فضایل اخلاقی و روحی همگی ناشی از نیرویی است که به طور اختصار می‌توان آن را در کلمه «فرهنگ» جُست و نیز با توجه به اینکه گفته‌اند:

فرهنگ عبارت است از «عقل و ادب»^۱ و نگاه داشتن حدّ و اندازه هر چیز^۲، می‌توان به عظمت و وسعت اهمیت مفهوم این کلمه تا حدّی آشنایی یافت.

در خاتمه این نکته افزودنی است که از آنچه شعرا و نویسندگان در آثارشان معادل کلمه «فرهنگ» آورده‌اند می‌توان علت توسعه یافتن مفهوم این کلمه و شمول آن را بر کتاب لغت یا «واژه‌نامه» یا «دایرةالمعارف» آشکارا دریافت. در حقیقت «فرهنگ» به معنای «کتاب

۱. مقدمه‌الادب زمخشری. ۲. فرهنگ رشیدی.

لغت» مجموعهٔ مکتوبی است که می‌تواند تعریف (تعیین حدّ و رسم) هر چیز را (که در اینجا باید مجموع کلمات و اصطلاحات و ترکیبات یک زبان را از آن اراده کرد) به خوبی نشان دهد و دیدیم که فرهنگ و ادب و شناختن حدّ هر چیز، هر سه مفهومی مرادف و معادل یکدیگر دارند. در نتیجه اگر مجموعه‌ای فراهم شود که انسان را در شناختن هر چیز کمک و یاری دهد، طبیعی است که نامی مناسب‌تر از «فرهنگ» نخواهد یافت.

رابعه، سوخته عشق و درد

محمد خوانساری

چهارمین دختر خانواده بود و از همین روی نام رابعه بر او نهادند. خانواده‌اش در شهر بصره سخت تنگدست بودند تا آنجا که در شب ولادت او نه قطره روغنی در خانه بود که ناف او را چرب کنند، نه چراغی که در روشنایی آن روی او را ببینند، و نه حتی قطعه پارچه‌ای که کودک را در آن بپیچند.

پدرش اسماعیل و مادرش هر دو به زودی در گذشتند، و شیخ هولناک قحط و خشکسالی بر بصره سایه افکند. حال خاندانی بدان فقر و مسکنت در چنان قحط و گرانی خود معلوم است. خواهران رابعه همه پراکنده شدند و خود او را مردی ستمگر به قهر به چنگ آورد و به درمی چند فروخت. بدین سان کنیزی و اسارت هم به درد یتیمی و بی‌خانمانی او افزوده شد.

در خانه خداوندگار خود به خدمت و بندگی اشتغال ورزید اما دلش در گرو عبادت خداوند بود. در عین پرداختن به مهمات خانه روز را روزه می‌داشت و شب را به نماز و شب زنده‌داری به سر می‌برد. شبی خواجه از روزن حجره رابعه به درون نگریست. رابعه را دید که در حال سجده است و به درگاه کبریایی حق در راز و نیاز. ناله دردناک او را شنید که می‌گفت: «الهی تو دانی که هوای دل من در موافقت فرمان توست، و روشنایی چشم من در خدمت درگاه توست. اگر کار به دست منستی یک ساعت از خدمت نیاسایمی. ولیکن هم تو مرا زیر دست مخلوقی

کرده‌ای». دل خواجه از این مناجات به درد آمد. فردا او را خواست و در راه خدا آزاد کرد. رابعه ابتدا به خرابه‌ای رفت و خویشتن خویش را بر عبادت و خداپرستی وقف کرد. پس از آن صومعه‌ای گرفت و در آن سرگرم عبادت شد و دمی از عبادت و بندگی حق نیاورد. ریاضت‌های شاق در پیش گرفت و در تصوّف به درجات والا نایل شد. عارفی شد روشن ضمیر و وارسته، از همه چیز گذشته و به خدا پیوسته.

چند مرتبه به شوق زیارت کعبه، به مکه معظمه رفت و در هر سفر اطوار و حالات عجیب از او مشاهده شد و سخنان تکان دهنده او در آن سفر همه جا را پر کرد. در یک سفر خود را با مشقت و سختی بسیار به مکه رساند. وقتی خواست داخل حرم شود، عادت زنانه بر او عارض شد. دلش بسیار به درد آمد. «تافته شد. گفت خداوند مرا در خانه خود می‌نگذاری و نه در خانه خویشم می‌گذاری. یا مرا در خانه‌ام بگذار یا در مکه به خانه خودم آر. سر به خانه (یعنی به خانه کعبه) فرو نمی‌آوردم، تو را می‌خواستم. اکنون شایستگی خانه تو ندارم. این بگفت و باز گشت». و به طاعت و عبادت افزود.

رابعه با همان شیوه‌ای که زنان راهبه مسیحی به سر می‌بردند، به سر می‌برد، و جز به دوست به چیزی نمی‌اندیشید و جز او چیزی از او نمی‌خواست. چنان از هوی‌های نفسانی پاک شده بود که حسن بصری گفت یک شبانه روز در نزد رابعه بودم. هرگز به ذهن من نیامد که من مردی هستم و او زنی. چون از پیش او برخاستم خود را مفلسی دیدم و او را مخلصی.

با وجود این حسن بصری روزی از او خواستگاری کرد.

رابعه چنان فانی در حق بود که گفت عقد نکاح به موجودی تعلق می‌گیرد و اینجا دیگر موجودی باقی نمانده است. من از خود نیست شده‌ام و به او هست شده‌ام. همه از آن او هستم و در حکم او. اجازه خواستگاری از او باید خواست نه از من.

ابن الجوزی در کتاب صفوة الصفوة به اسناد خود از عبده دختر ابی شوال

خادمه رابعه نقل می‌کند که رابعه در همه زندگی تمامی شب را به عبادت برمی‌خاست، پس از برآمدن فجر اندکی می‌آسود و سپس ناگهان برمی‌جست و می‌گفت ای نفس چه اندازه می‌خسبی، و تاکی می‌خسبی؟ آنگاه عبادت روزانه خود را آغاز می‌کرد.

چون مرگ او فرا رسید مرا پیش خود خواند و گفت در مرگ من کسی را خبر مکن و مرا در همین جامه‌ای که پوشیده‌ام و در آن خدا را عبادت کرده‌ام به خاک بسپار. او درگذشت و من چنان کردم که او خود گفته بود. شیخ عطار در خاتمه احوال او، سرگذشتش را از قول بزرگان در دو سه سطر چنین خلاصه می‌کنند: «بزرگان چنین گفتند که رابعه به دنیا درآمد و به آخرت رفت و هرگز با حق گستاخی نکرد و هیچ نخواست و نگفت که مرا چنین دار و چنین کن، تا بدان چه رسد که از خلق چیزی خواستی».

ابن خلکان در جلد دوم وفیات الاعیان وفات او را به نقل از شذورالعقود ابن جوزی به سال ۱۳۵ هـ. یاد کرده و به قول دیگران به سال ۱۸۵، و می‌گوید قبرش زیارتگاه است در ظاهر قدس بر سر کوهی به نام طور.

یافعی در مرآة الجنان در ذیل وقایع سال ۱۳۵، پس از نقل گفته ابن خلکان می‌گوید: از برخی از اهالی بیت المقدس شنیدم قبری که در کوه طور به نام رابعه است، از آن رابعه دیگری است غیر از رابعه عدویه بصریه. و در ذیل وقایع سال ۱۸۰ گفته سابق خود را مبنی بر درگذشت رابعه در سال ۱۳۵ اصلاح می‌کند و وفات او را به سال ۱۸۰ می‌داند. بدین ترتیب در سال وفات او سه قول است: ۱۳۵ و ۱۸۰ و ۱۸۵، که باید با نقد دقیق تاریخی، تاریخ درست درگذشت او معلوم شود.

دیگر از سرگذشت مادی و زندگی خصوصیش چیز قابل ذکری نمی‌دانیم و می‌پردازیم به بیان احوال و مقامات و سخنان او.^۱

۱. با استفاده از کتابهای صفوة الصفوة ابن جوزی، و وفیات الاعیان ابن خلکان، و مرآة الجنان یافعی، و مخصوصاً تذکرة الاولیای شیخ عطار.

شیخ عطار در تذکرة الاولیا او را با این صفات یاد می‌کند: «آن مخدّره خدر خاص، آن مستوره ستر اخلاص، آن سوخته عشق و اشتیاق، آن شیفته قرب و احتراق، آن گمشده وصال، آن مقبول الرجال، ثانیة مریم صغیه، رابعه العدویه».

و نیز می‌گوید: «در معاملت و معرفت مثل نداشت. و معتبر جمله بزرگان عهد خویش بود. و بر اهل روزگار حجتی قاطع بود».

حسن بصری زاهد و عارف نام‌دار در هفته یک روز مجلس وعظ داشت و اگر رابعه حاضر نبود شور سخن در او می‌فسرد و مجلس را ترک می‌کرد و وعظ نمی‌گفت. به او می‌گفتند چندین بزرگ و محتشم و خواجه جمع آمده‌اند اگر مقنعه بر سری نباشد چه باک؟ و او جواب می‌داد شربت‌ی که ما برای پیلان ساخته‌ایم در حوصله موران نمی‌گنجد!! و گاه که گرم سخن می‌شد با وجود مقام و منزلتی که خود در عرفان داشت رو به سوی رابعه می‌کرد و می‌گفت: این هم جرقه‌ای است از آتش دل تو.

صالح مزی بسیار می‌گفت که چون در خانه‌ای را بنزید بر شما باز خواهد شد و مقصودش در خانه خدا بود. وقتی رابعه این سخن از صالح شنید گفت: در خانه خدا کی بسته باشد تا باز دن باز شود؟ صالح گفت عجباً مردی جاهل و زنی دانا.

«وقتی در فصل بهار در خانه شد و سر فرو برد. خادمه گفت یا سیده بیرون آی تا صانع بینی، رابعه گفت تو باری در آی تا صانع بینی!!»

در استغنائی طبع و بی‌نیازی از خلق چنان بود که هرگز از کسی چیزی نمی‌خواست و چشمش به دست کسی نبود. همه در علو طبع و بلند همتی و توکل او مبهور بودند:

روزی بزرگی او را در جامه‌ای ژنده دید. گفت اگر فلان کس از حال تو آگاه شود، البته از قطعه جامه‌ای در حق تو دریغ نمی‌ورزد. رابعه گفت من

شرم دارم از خداوند که همه عالم ملک اوست چیزی بخواهم. چگونه از کسی که دنیا در دست او عاریت است تقاضایی کنم. آن بزرگ گفت: «اینست بلند همتی پیرزنی بنگر که او را چگونه بدین بالا برکشیده‌اند، که دریغ می‌آیدش که وقت خویش مشغول کند به ستوالی از او».

نیز گفته‌اند که وقتی رابعه را بیماری سخت عارض شد. حسن بصری به عیادتش آمد. در آستانه صومعه یکی از توانگران بصره را دید که کیسه‌ای زر پیش نهاده و می‌گریست. حسن بصری بدو گفت: «چرا می‌گری؟» گفت: «از برای این زاهده زمان که اگر برکات او از میانه خلق برود، خلق هلاک شود. اینک چیزی آورده‌ام برای تعهد او و می‌ترسم آن را نپذیرد. تو شفاعت کن تا قبول کند». حسن داخل شد و پیام توانگر را گزارد. «رابعه به گوشه چشم به او نگریست و گفت: هو یرزق من یسبه، فلا یرزق من یحبّه؟ یعنی خدا کسی را که دشنامش می‌دهد روزی می‌رساند. آیا آن را که دوستش دارد محروم می‌گزارد؟ و به تعبیر زیبای عطار کسی که او را ناسزا می‌گوید روزی از او باز نمی‌گیرد. کسی که جانش جوش محبت او می‌زند رزق از او چگونه باز گیرد. که تا من او را شناخته‌ام پشت در خلق آورده‌ام. مال کسی که نمی‌دانم حلال است یا حرام چون بستانم؟

★ ★

رابعه مخصوصاً در اخلاص عمل دقتی خاص داشت و همچنان که بعضی در نجاست و طهارت جامه و بدن و سواس می‌ورزند، یا در بهداشت و دچار شدن به بیماری، وی در اخلاص عمل توجه و نگرانی خاص داشت. از اینکه عملی از روی ریا و شمه باشد سخت هراسان بود. می‌گفت: «عمل نیکی را که خلق از آن آگاه شوند من به چیزی نمی‌گیرم» و نیز می‌فرمود: «همچنان که گناهان خود را از خلق می‌پوشانید، عبادت‌ها را نیز بپوشانید». اما اخلاص حقیقی در نظر رابعه به مراتب از این مرحله فراتر می‌رود. این نخستین منزل است، و منازل صعب‌تر در پیش. حقیقت

اخلاص تنها این نیست که محرک عمل روی و ریا و خودنمایی نباشد، بلکه این است که عمل از هر گونه محرک شهوی و از هر نوع خودخواهی و خودپرستی منزّه باشد. پاک و بی شائبه و خالی از هر گونه غرض و منفعت جویی. رابعه خود مثل اعلای چنین اخلاصی بود. مطلب را کمی بازتر کنیم: یک وقت بنده‌ای نسبت به خواجه خود مطیع و منقاد است. فرمان‌های او را می‌شنود و موبه موبه کار می‌بندد. اما در دل کراهتی دارد و چون و چرایی. یک وقت بنده تسلیم است و آنچه را می‌کند وظیفه خود می‌داند و شکوه و شکایتی ندارد، و به سرنوشت خود راضی است. اما یک وقت بنده اساساً عاشق و شیفته مولای خویش است و محو و فریفته او. او را می‌خواهد نه چیز دیگر را. اگر آزارش کند نمی‌رنجد، اگر آزادش کند به جای دیگر نمی‌رود، و به کس دیگر روی نمی‌آورد. نعمت و محنت خواجه در نزد او یکسان است. و عبادت رابعه از این گونه بوده.

او تنها نمازگزار و روزه‌دار نبود، عاشقی بود دل‌باخته و جان‌سوخته، از سر همه چیز برخاسته، شیدا و واله و سر از پا نشناس، بی تاب و بی قرار، سوخته جان و مشتعل.

عبادتش از روی دوستی و محبت بود، نه به امید مزد یا ترس از عقوبت. در حقیقت همان اصلی را که از حضرت علی بن ابی طالب نقل شده به کار می‌بست که الهی ماعبدتک خوفاً من نارک ولاطمعاً فی جنتک، بل وجدتک اهلاً للعبادة فعبدتک. و همان اخلاص عمل désintéressement که کانت در عمل اخلاقی قائل بود، وی در پرستش خداوند به کار می‌برد. درباره اخلاص سخنان عجیب و آتشین از او نقل شده است:

آورده‌اند که جماعتی از بزرگان نزد رابعه رفته بودند. رابعه از یکی از ایشان پرسید تو خدای را چرا پرستی؟ گفت هفت طبقه دوزخ در نزد من هیبتی دارد. از بیم دوزخ خدای را می‌پرستم. رابعه به دیگری رو کرد و گفت تو چرا پرستی؟ گفت نعمت‌ها و شادمانی‌های بهشت جاذبه‌ای دارد و مرا به خود می‌کشد. از این روی خدا را می‌پرستم. رابعه گفت: بد بنده‌ای

است کسی که خدای را از روی بیم و خوف عبادت کند یا از روی طمع و چشم داشت. ایشان گفتند پس تو خدای را از چه روی عبادت می کنی؟ رابعه گفت آیا اگر بهشتی نبود و جهنمی نبود خدای را نمی باید پرستید؟ آیا خدا شایسته آن نیست که بی واسطه عبادت شود؟

و در مناجات خود می گفت «خداوندا اگر تو را از بیم دوزخ می پرستم در دوزخم بسوز. و اگر به امید بهشت می پرستم بر من حرام گردان. و اگر برای تو می پرستم جمال باقی دریغ مدار».

و نیز می گفت «الهی کار من و آرزوی من در دنیا از جمله دنیا یاد توست، و در آخرت از جمله آخرت لقای توست».

★ ★

تصوُّف رابعه تنها تصوُّف زاهدانه نبود، بلکه تصوُّفی بود عاشقانه. تنها به نماز و طاعت سرگرم نبود دلش در گرو او بود، به یاد او بود، زنده به او بود. در عشق او می سوخت و می گداخت. پس با ظهور رابعه تصوُّف راهی خاص در پیش گرفت: راه عشق و محبت و رضا و فنا. احوال او و کلمات او همه نمایانگر همین شور و شیدایی است:

شیخ عطار در تذکرة الاولیا روایتی درباره او می آورد بسیار پرمعنی درباره نشان صدق بنده در دعوی عشق و بندگی بدین مضمون:

رابعه رنجور شد. حسن بصری و شقیق بلخی و مالک دینار به عیادتش رفتند. حسن گفت کسی که بر ضرب خواجه خود صبر نکند، در دعوی خود صادق نیست. رابعه گفت از این سخن بوی منی می آید. شقیق گفت کسی که در برابر ضرب خواجه خود شکر نکند، صادق نیست.

رابعه سخن او را نیز نپسندید و گفت از این بهتر باید. مالک دینار گفت هر که از ضرب مولای خود احساس لذت نکند صادق نیست.

باز رابعه گفت از این هم بهتر باید.

گفتند تو خود بگو. گفت: در دعوی خود صادق نیست کسی که اساساً درد ضرب را در مشاهده مولای خود فراموش نکند. آنگاه افزود که زنان مصر در مشاهده جمال مخلوقی از بریدن دست خود بی خبر ماندند. اگر کسی در مشاهده طلعت حق هیچ دردی را نیابد عجب نباشد. وقتی از او پرسیدند که بنده کی به مقام رضا می‌رسد؟ گفت: وقتی که از محنت هم مانند نعمت شاد شود. و این یادآور شعر مولانا است که می‌گوید:

ای جفا که تو کنی در خشم و جنگ
با طرب‌تر از سماع و بانگ چنگ
ای جفای تو ز دولت خوب‌تر
و انتقام تو ز جان محبوب‌تر

و چون از او پرسیدند چرا پیوسته لرزان و نگرانی؟ گفت: من با او خوار شده‌ام. از آن ترسم که دم واپسین ندا آید که تو ما را نمی‌شایی!!
نه تنها به آنچه در دست مردم است بی‌اعتنا بود، بلکه چنان در حق گم بود که حتی به نعمت‌های الهی نیز التفاتی نداشت. منعم را می‌دید نه نعمت را. از او چیزی نمی‌خواست جز خود او را و از آنها بود که مولوی درباره‌ی ایشان گفته:

می‌شناسم من گروهی ز اولیا
که دهانشان بسته بودی از دعا

شیخ شهاب الدین سهروردی در عوارف المعارف این دو بیت عاشقانه‌ی پر شور و حال را از او نقل کرده است:

انسی جعلتک فی الفؤاد محدثی
و أبحت جسمی من أراد جلوسی

فالجسم منی للجلیس مؤانس
و حبیب قلبی فی الفواد أنیس

یعنی من تو را در دل همدم خود قرار داده‌ام و تن خود را به آنکه می‌خواهد با من بنشیند بخشیده‌ام.

تن من همراه همنشین است، در حالی که معشوق دل من انیس من است. یعنی من با دیگران به تن حاضرم و با او به دل و جان. و به عبارت کوتاه‌تر دلم با اوست و تنم با دیگران.

نیز گفته است: راه به حق نه از راه چشم است، نه از راه گوش، نه از راه زبان. تنها راه، راه دل است «بکوشید تا دل را بیدار دارید که چون دل بیدار شد او را به یار حاجت نیست. یعنی دل بیدار آن است که گم شده است در حق و هر که گم شد یار چه کند؟ الفناء فی الله آنجا بود».

و باز از گفته‌های اوست: «عارف آن بود که دلی خواهد از خدای. چون خدای دل دهدش در حال دل به خدای باز دهد، تا در قبضه او محفوظ بود، و در ستر او از خلق محجوب بود».

★ ★

در باره توبه هم سخنان زیبا دارد. می‌گوید: استغفار باید به دل باشد و «استغفار به زبان کار دروغ‌زنان است».

و باز از اوست: «استغفارنا هذا یحتاج الی استغفار». یعنی توبه ما خود گناهی است و محتاج توبه دیگری است. شاعر گفته است:

در دل هوس گناه و بر لب توبه
زین توبه نادرست یارب توبه

اما سخن رابعه از این دقیق‌تر است و لطیف‌تر. و مرادش این است که «اگر ما به خود توبه کنیم به توبه دیگر محتاج باشیم». یعنی توبه هم باید به کشش و تأیید او باشد و از آن سری باشد نه از این سری.

زنان در حماسه ایرانی^۱

آدلف داوریل

ترجمه جلال ستاری

شاید تحقیقی قابل اعتنا تر و بارور تر از تحقیق در زمینه ادبیات تطبیقی نباشد. تحقیقات مربوط به ادبیات تطبیقی روح ادبی را در اروپا زنده و احیا کرد.

این حکم خاصه در مورد حماسه‌ها صادق است. حسن اتفاق را انتشار و اشاعه حماسه‌های بزرگ هند و ایران با نشر نسخ خطی گرانمایی که منظومه‌های پهلوانی، به موجب فرمان بوآلو (Boileau) در آنها مدفون شده و محبوس مانده بود، مصادف شد و درست هنگامی که رامنا، کریشنا، ارجونا و رستم را شناختیم، توانستیم به حریم انس و خلوت و پرده راز آنان را از نزدیک بشناسیم؛ و این کاری به موقع بود زیرا حصر توجه به مطالعه و بررسی در متون یونانی و رومی، سرانجام افق دید ما را در زمینه ادب و هنر سخت محدود کرده بود.

تنها در مورد آسیا باید بگوییم که رامایانه و نیمی از مهابهارته دیر زمانی است که به زبان‌های مختلف کم و بیش به خوبی ترجمه شده و در دسترس همگان قرار گرفته است، و سرانجام دانشمند Mohl در پایان

1. *Les Femmes dans l'épopée iranienne*, par Adolphe d'Avril, Paris, Ernest Leroux, Editeur, 1888.

این مقاله ترجمه بخش‌هایی از این کتاب است که ظاهراً در ایران ناشناخته مانده است.

عمری کار و کوشش، چاپ حماسه بزرگ ایران باستان را به پایان برده و علاوه بر چاپ رسمی شاهنامه، چاپ دیگری از آن که در عین حال زیبا و دست یاب و آسان تر قابل استفاده است انتشار یافته است.

من خاصه به شاهنامه خواهم پرداخت، زیرا به نظرم چنین می نماید که از میان حماسه های بزرگ شرق، تا کنون کمتر در شاهنامه غور و تعمیق شده است و ضمناً دریافت درست اثری که منحصرأ مجموعه ای از سنن و روایات مردمی از آغاز شاهنشاهی ایران تا استیلای اعراب است، دشوار تر است.

میدان تحقیقات و مطالعات تطبیقی درباره حماسه وسیع است. نخستین مسئله بزرگی که در این پهنه مطرح می شود، مسئله اساطیر است و چون این مسئله اساطیرشناسی خطرترین و مهم ترین مسئله نیز هست، در فرانسه و انگلستان و آلمان به یاری زبانشناسی، مجدانه مورد مطالعه قرار گرفته است و من قصد ندارم به دنبال کسانی که از من صلاحیت بیشتر دارند، در اینجا آن را به میان آورم. قصد من آفتابی کردن احساسات و عواطف و خلقیات مشابه میان آدم های آسیا و اروپاست. این شباهت ها به اندازه ای نمایان و چشمگیر است که بعضی که به آن پی برده بودند، به غلط چنین نتیجه گرفتند که اروپا فتوت و جوانمردی (Chevalerie) را از آسیا به وام گرفته است.

این همانندی ها اساساً مربوط به روحیه جوانمردانه و عادات جوانمردی، معتقدات فتودالی، علاقه به گردآوری غنائم جنگی و به ویژه خلقیات زنان و نحوه سلوک با آنهاست؛ و من امروزه می خواهم تنها به این شباهت اخیر پردازم.

برای درک این همانندی باید همه قهرمانان زن حماسه های مغرب زمین از Signrdriفا تا Berthe de Rossillon را به عنوان یک طرف مقایسه، در مد نظر داشت. اما برعکس رمان های میزگرد، قصه ها و Fabliau ها را که منشأ و ریشه دیگری دارند، نباید به حساب آورد.

همچنین چون سخن از شرق در میان است، باید قدمت دور و دراز سنن و روایات ایرانی را به یاد داشته باشیم و در نتیجه فراموش کنیم که اسلام و به هم آمیختگی نژادها بعدها چه بر سر بهترین نیمه نوع بشر آورد.^۱

۱

من در اینجا همه مشخصات بارزی را که در شاهنامه درباره زنان آمده است گرد می آورم و نخست خصایص و صفاتی را که ایرانیان به آنان نسبت می داده اند و یا شاعر برای سخن گفتن از زنان به کار می برد، بی آنکه بخواهم میان آنها رشته ارتباطی که البته همیشه فرضی و خیالی خواهد بود، برقرار سازم، ذکر می کنم. این تصویر به درک عواطف و احساساتی کمک خواهد کرد که طی حوادثی که بعداً تجزیه و تحلیل خواهند شد و یا منتخباتی از آنها خواهد آمد، جلوه گر می شوند.

اینک یک رشته صفات و خصایل را که از سراسر کتاب، برحسب سیر تاریخی داستان، فراهم آمده، ذکر می کنیم و آن قسمت از خصایص و مشخصات را که ضمن نقل چند روایت خواهد آمد، در اینجا نمی آوریم. - خسرو به مادر چنین می گوید:

با مادر چنین گفت پس شهریار
که ای در جهان از پدر یادگار
بهر نیک و بدها پناهم تویی
منم چون کنارنگ و شاهم تویی^۲

1. Dr. Perron, *Femmes arabes avant et après l'islamisme*, Paris, librairie nouvelle, 1858.

۲. نویسنده از شاهنامه ترجمه Jules Mohl (۱۸۷۶ - ۱۸۷۸) در هفت مجلد نقل می کند و مترجم از شاهنامه چاپ سازمان کتابهای جیبی که تجدید چاپ نسخه چاپ شده به همت ژول مول است، ج ۳، ص ۳۴.

- چو ماه^۱ اندر آمد به مشکوی شاه
 سکندر بدو کرد چندی نگاه
 بدان برز بالا و آن خوب چهر
 تو گفתי خرد پروریدش به مهر
 چو مادرش بر تخت زرین نشاند
 سکندر برو بر همی جان فشاند
 نشسته به یک هفته با او به هم
 همی رای زد شاه بر بیش و کم
 ازو جز بزرگی و آهستگی
 خردمندی و شرم و شایستگی
 نگه کرد بیدار و چیزی ندید
 دلش مهر و پیوند او برگزید^۲
 - وز آن پس فرستاده را شاه^۳ گفت
 که من دختری دارم اندر نهفت
 که گر بیندش آفتاب بلند
 شود تیره از روی آن ارجمند
 کمندست گیسوش هم رنگ قیر
 همی آید از دو لبش بوی شیر
 خم آرد ز بالای او سرو بن
 در افشان کند گر سراید سخن
 ز دیدار و چهرش خرد بگذرد
 همی دانش او خرد پرورد
 چو خامش بود جان شرمست و بس
 چنو در زمانه ندیدست کس

۱. روشنگ دختر دارا. ۲. جلد ۵، ص ۵۶. ۳. کید هندی به فرستاده اسکندر.

سپهبد نژادست و یزدان پرست
دل شرم و پرهیز دارد به دست^۱

— خسرو پرویز

وز آن روی سوی عماری کشید
به پرده درون روی مریم بدید
بپرسید و بر دست او بوسه داد
ز دیدار آن خوبرخ گشت شاد^۲

— فرستاد بند وی را شهریار^۳
به نزد نیا طوس باده سوار
همان نیز مریم زن هوشمند
که بودی لبانش همیشه به پند
بدو گفت رو با برادر پدر
بگوی ای بد اندیشه پر خاشاخر

.....
.....

چو بشنید مریم بیامد چو باد
برو بر چنین داستان کرد یاد
ز مریم نیا طوس پذیرفت پند
نیامدش گفتار او ناپسند^۴
سوی گردیه نامه بد جدا
که ای پاکدامن زن پارسا^۵

۱. جلد ۵، ص ۶۴. ۲. ج ۷، ص ۷۰. ۳. خسرو پرویز.
۴. ج ۷، ص ۹۳. ۵. ج ۷، ص ۱۲۰.

- پس آن نامه پنهان به خواهرش^۱ داد
 سخن‌های خاقان همه کرد یاد

 ز پاکسی و از پارسایی زن
 که هم غمگسار است و هم رای زن^۲

۲

منتخباتی که نقل شد روشنگر تصور و نظری است که قهرمانان ایران
 باستان از زنان خود داشتند و نحوهٔ سلوک‌شان با آنان. حال باید دید که این
 زنان شایستهٔ عاطفه و احترام و ستایشی که برمی‌انگیختند بودند یا نه؟
 بدین منظور من آنان را حین عمل و سرگرم کار در حماسهٔ فردوسی
 نشان خواهم داد، یعنی از حوادثی که طی آن توانسته‌اند استعدادهای
 نادری از خود بروز دهند: هوشیاری، رازداری، پشتکار و تاب پایداری به
 هنگام، حس ابتکار، سخن‌دانی و نیز روحیهٔ فداکاری و جان‌نثاری، که
 فطری جنس آنان است، اما در اینجا به حد قهرمانی رسیده و به شیوهٔ
 آریایی نمودار شده، یاد خواهم کرد.

در این مورد نیز سیر تحول تاریخی را مدّ نظر و مرعی خواهیم داشت:
 شاهنشاهی ایران از جمشید تا یزدگرد آن‌قدر شرایط و احوال کاملاً مختلف
 داشته است که تصور و نقش زن بی‌گمان باید از آن تأثیراتی پذیرفته باشد، اما
 این مسئله‌ای سخت ظریف و حساس است. چگونه می‌توان به روشنی
 تشخیص داد که انقلابات سیاسی و اجتماعی تا چه اندازه و در کدام جهت در
 تخیل عامه که شاعر همهٔ مواد و عناصر خود را از آن گرفته، مؤثر افتاده است؟
 همچنین چگونه می‌توان دانست که فردوسی خود چه تصور آرمانی از زن

داشته، مردی که سخت در کشاکش بوده، و با مذهب شیعی رسماً زیر حکم سلطانی سنی می‌زیسته، و به ظن قوی قلباً و روحاً گبر بوده و اظهار تقیه می‌کرده است، همان گونه که هنوز هم در ایران معمول است؟

(در اینجا نویسنده سرگذشت این بانوان نام‌دار را به اختصار نقل می‌کند: سیندخت همسر مهرباب کابلی که سام را از جنگ با مهرباب باز می‌دارد، و دختر خویش رودابه را به عقد ازدواج زال پسر سام در می‌آورد، سودابه دختر شاه هاماوران و همسر کاووس، گردآفرید، کتایون دختر قیصر روم و همسر گشتاسپ، همسر جمهور، گردیه خواهر بهرام، شیرین، منیژه و نتیجه می‌گیرد:)

... شاید خواننده اروپایی از دل‌باختگی سریع و معجل منیژه به بیژن در شگفت شود. این موضوعی است که آقای Edelestand Dumeril در مقدمه‌اش بر *Floire et Blancheflor* مطرح ساخته و بحث در آن باب ما را از موضوع این تحقیق دور خواهد کرد، تنها به ذکر این نکته بسنده می‌کنم که در خانه نگاه داشتن زن و رسم چند زنی، امری را که در این قصه خلاف عرف و عادت ماست، توجیه و تبیین تواند کرد.

ذکر این ملاحظه نیز ضروری است که رومئو و ژولیت با همان شتابزدگی منیژه و بیژن به یکدیگر دل می‌بندند و زناشویی می‌کنند. شاید باید بدبختی‌هایی را که در هر دو قصه پس از زناشویی عشاق روی می‌دهد، به حساب نوعی تقاص دادن آنان گذاشت. بدین گونه این دو هنرمند والا یعنی شکسپیر و فردوسی که هر دو بازگو کننده سنن و روایات عامه هستند، به هم می‌رسند.

به هر حال منیژه زن آرمانی در دوره‌های جوانمردی و شوالیه‌گری است و نکته جالب توجه و شایان اعتنا اینکه، از خود گذشتگی و فداکاریش، طبیعی و بی‌پیرایه است. منیژه از صمیم قلب به تیمار زندانی خویش می‌پردازد و با همان صفا و صمیمیتی که Berthe به هنگامی که Girart de Rossillon هیزم‌گرد می‌آورد، جوراب وصله پینه می‌کند، از بیژن پرستاری و مواظبت می‌کند.

افسانه‌های شاهنامه و مشابه چینی آنها

جهانگیر کویاجی

ترجمه جلیل دوستخواه

در بخش بزرگی از شاهنامه، نوعی آمیختگی میان افسانه‌های پهلوانی ایران و سکستان (سیستان) به چشم می‌خورد و فردوسی در حماسه بزرگ خود، جای ممتازی به اساطیر سکها داده است. البته چنین کاری لازم بود زیرا به سبب محیط خاص زندگی و موقع جغرافیایی موطن وی و شرایط و نفوذهایی که او در زیر تأثیر آنها کار خود را به انجام رسانید، ممکن بود که بخش عمده افسانه‌های پهلوانی سیستان از میان برود و این فقدان عظیم می‌بود، چرا که اساطیر سکایی مربوط به رستم و خاندان او، دارای مشخصات منحصری است و در سلسله افسانه‌های جهان مقامی ارجمند دارد.

مقصود از این نوشته، بررسی همانندی افسانه‌های سکایی بازمانده در شاهنامه و سنجش آنها با برخی از افسانه‌های چینی است. این نکته که کدام یک از این دو رشته افسانه در دیگری تأثیر بیشتری بر جانها، امری است که در حال حاضر نمی‌توان درباره آن با قطعیت گفت و گو کرد و تا زمانی که کارشناسان، پژوهشی اصولی در افسانه‌های چینی و همانندی‌های آنها با افسانه‌های سیستان و ایران به عمل نیاورند، تعیین چگونگی این تأثیر دشوار خواهد بود. شاید برخی از کسان با توجه به عظمت فرهنگی چین باستان، تأثیر افسانه‌های چینی را در افسانه‌های سکایی و ایرانی بیشتر محتمل بدانند، اما باید توجه داشت که سکها - که قرن‌ها بر سرزمین‌های آسیای میانه تسلط داشتند - بدون شک تأثیر عمیق

و وسیعی در چین و ایران و هند بر جای نهاده‌اند، و چون افسانه‌های آنها تا این اندازه بر افسانه‌های ایرانی تأثیر گذاشته محتمل است که اساطیر چین هم به طرز محسوسی از گنجینه افسانه‌های سکایی بهره‌برداری کرده باشد. لائوفو در کتاب خود به نام الماس مدلل کرده است که ادبیات عامیانه چین در برابر نفوذهای بیگانه، بسیار تأثیرپذیر بوده و از دیرگاه شطی از ادبیات عامیانه بیگانه در دره‌های چین روان بوده است. وی بر این امر تأکید ورزیده است که فرهنگ و معتقدات چینیان نتیجه نفوذهای فرهنگی تعدادی از طوایف است که سکاهای به سبب اهمیت و گستردگی حوزه تسلط خود، بزرگ‌ترین آنها به شمار می‌آیند.

پارکر می‌نویسد: «امپراتور چین و شاهان فرمان‌بردار او در دوره‌های مختلف با شاهزادگان طوایف چادر نشین، رابطه خویشاوندی برقرار می‌کردند.» بدیهی است که چنین پیوندهایی به تبادل عقاید و افسانه‌ها کمک فراوان می‌کرد. موقع جغرافیایی ویژه سکاهای - که در میان ایران و چین زندگی می‌کردند - هم برای رواج افسانه‌های آنها در این دو کشور مناسب بود و هم برای نقل و انتقال افسانه‌های این سرزمین‌ها به یکدیگر. در هر حال ما در صفحات آینده به این نکته پی خواهیم برد که به ویژه افسانه‌های سکایی شاهنامه در افسانه‌های چینی، همانندهای چشم‌گیری دارد.

مطالعه تطبیقی داستان‌های شاهنامه، نشان می‌دهد که فردوسی حتی هنگامی که به موضوع داستان دلبستگی چندانی نداشته، کار خود را صادقانه دنبال کرده است. مثلاً در پایان افسانه «اکوان دیو» از اینکه چنین افسانه‌های شگفتی‌انگیز را در اثری که به نظر خود او تاریخی است می‌گنجاند، صریحاً ابراز بی‌زاری می‌کند:

خرد کو بدین گفته‌ها نگرود
مگر نیک معنیش می‌نشود

تو مر دیو را مردم بد شناس
کسی کو ندارد ز یزدان سپاس

حماسه سرای بزرگ، به خوبی احساس می کرد که چنین عجایی نباید در کتابش راه یابد و آگاه بود که این گونه موارد، بدگمانی درباریان غزنین را نسبت بدو برخواهد انگیزخت و آنان را به استهزاء کار عظیم او وخواهد داشت. اما به رغم همه این دورباش ها، او ترتیب اصلی کار را فرو نگذاشت و با وفاداری هر چه تمامتر به نظم شاهنامه پرداخت.

شک نیست که شاهنامه به عنوان یک شاهکار هنری از اقبال همگانی برخوردار است ولی بسیاری از خوانندگان شاهنامه آرزو می کنند که کاش فردوسی قدرتی کمتر به رستم می بخشید تا رقیبان و مخالفان او توانایی و فرصت مقابله با او را داشته باشند. اگر فردوسی چنین می کرد، بی تردید شاهنامه ارزش هنری بیشتری می یافت. اما وقتی از دیدگاه تطبیق به مطالعه افسانه های شاهنامه روی می آوریم، متوجه می شویم که فردوسی نمی توانسته است در زمینه تنظیم و ترتیب داستان ها، جز این عمل کند، زیرا رستم در شاهنامه دارای دو چهره است: از یک سو نمایشگر درگیری های سکاهاست با اقوام چینی، کوشانی و طوایف دیگر و از سوی دیگر یک نیمه خداست که به نام های گوناگون در سرزمین های بسیار دور از سیستان مورد پرستش قرار می گرفته است.

با توجه به آنچه گذشت، اکنون می خواهیم به بررسی افسانه های مشترک و قابل تطبیق ایران و چین بپردازیم و شناسایی عمیق تری در این زمینه حاصل کنیم.

داستان رستم و سهراب

داستان رستم و سهراب را خوانندگان شاهنامه به خوبی می شناسند. در چین نیز، این داستان به صورت جنگ میان لی چینگ و پسرش نو - جابه

همین اندازه مشهور است. سنجش این دو داستان به ما امکان می‌دهد تا دریابیم که تنها یک همانندی ساده در میان نیست زیرا که روایت چینی به ماکمک می‌کند که جای پاره‌ای از حوادث را که در افسانه ایرانی نیست، پر کنیم و نیز بدانیم که صورت چینی آن در گذشته رنگ مذهبی داشته ولی در شاهنامه به یک داستان معمولی غنایی و حماسی تبدیل شده است.

نخستین نکته قابل ملاحظه در این تطبیق، این است که در شاهنامه، سهراب پسر رستم است که در سرزمین سمنگان از یک عشق ساده و پیوند زمینی میان رستم و تهمنه چشم به جهان می‌گشاید، حال آنکه در افسانه چینی از همان آغاز به نشانه‌های مذهبی و آسمانی برمی‌خوریم و می‌بینیم که نو - جا فرزند آسمانی حکیمی به نام «مروارید هوشیار» است.

نکته دیگری که در این پژوهش بدان می‌رسیم، این است که در هر دو داستان، کودک نو خاسته به صورت پهلوانی نیرومند درمی‌آید. تن و توش سهراب در یک ماهگی همچون کودک یک ساله است و هنگامی که به ده سالگی می‌رسد، هیچ کس تاب درآویختن با وی را ندارد. نو - جا نیز در هفت سالگی، اندامی به بلندی بیش از یک متر و هشتاد سانتیمتر دارد و پهلوانی شایسته است.

موضوع بازوبند پهلوان جوان نیز در هر دو داستان شایان دقت است. در شاهنامه، رستم گوهری را که زیور بازوی اوست به همسر خویش می‌سپارد تا به بازوی فرزند آینده‌اش ببندد اما نو - جا خود با بازوبند معجز‌آسایی که «افق آسمان و زمین» نام دارد، پا به جهان می‌گذارد و این بازوبند به منزله رزم‌افزاری سحرآمیز است که نو - جا بارها در نبردهای گوناگون بر ضد دشمنان غلبه ناپذیرش با موفقیت به کار می‌برد. این یک دگرگونی بزرگ است که در شاهنامه، بازوبند سهراب به هیچ کاری جز یک شناسایی دیر هنگام و اندوهبار، نمی‌آید. اما باید توجه داشته باشیم که فردوسی داستان خود را برای قومی می‌پرداخت که از ادراکی طبیعی برخوردار بود و اعتقاد چندانی به رویدادهای اعجاز‌آمیز نداشت.

همان گونه که انتظار می رود، داستان چینی نیز مشابه موضوع دلپذیر عشق سهراب و گردآفرید را در بردارد. نو - جا در نبرد با جنگاور دلیر دنگ - جیو - گونگ پیروز می شود و بازوی چپ همآورد خود را در هم می شکند و در این هنگام دختر پهلوان مغلوب، برای رهایی پدر به میدان می شتابد و پیکاری دلیرانه و سزاوار بانو - جا می کند.

موضوع جنگ میان پدر و پسر، در دو روایت ایرانی و چینی مشترک است و همانندی دیگری نیز وجود دارد که رستم از سوی کاووس به میدان می رود، همچنان که پهلوان قرینه چینی اولی جینگ نیز از جانب جو، امپراتور چین، به رزمگاه می شتابد. لی جینگ نیز مانند رستم در نخستین نبرد با پسر خود شکست می خورد و از کارزار می گریزد. در هر دو روایت، پدر (رستم و لی جینگ) به نیروهای آسمانی پناه می برند. در شاهنامه رستم به نیایش یزدان می ایستد و نیروی بدنی بیشتری می خواهد، اما در روایت چینی لی جینگ بر اثر دخالت یک پیشوای دائو که شمشیری جادویی با خود دارد، رهایی می یابد.

بدین سان می بینیم که دو روایت ایرانی و چینی بسیار شبیه یکدیگر است، اگرچه افسانه چینی بافت بهتر و هماهنگ تری دارد. روایت چینی برای رفتار ناسزاوار نو - جا در جنگ با پدر، حاوی توجیه و دفاعیه ای اخلاقی است. همچنین افسانه چینی از آنجا که نو - جا (برخلاف سهراب) جاودانه است، ناچار پایانی اندوهبار ندارد. در شاهنامه، فرامرز (پسر دیگر رستم) در جنگ رستم و سهراب هیچ نقشی بر عهده ندارد (هر چند در برزنامه، فرامرز به طرز مؤثری در جنگ رستم با برزو پسر سهراب دخالت می کند) در حالی که در روایت چینی، موجا برادر نو - جا کوشش می کند تا به پدر خود یاری برساند، ولی از نو - جا شکست می خورد.

اکوان دیو

اگر داستان رستم و سهراب، در هر یک از مراحل، یادآور داستان چینی

لی جینگ و نو - جا است، افسانه اکوان دیو آشکارا از یک سرچشمه چینی مایه گرفته است. به سخن دیگر، این افسانه همان افسانه چینی دیو باد است.

داستان اکوان دیو در شاهنامه بسیار کوتاه است و به آسانی خلاصه می‌شود. گوزن نر شگفتی‌انگیزی در میان اسبان کیخسرو پدیدار می‌شود و آنها را به خاک هلاک می‌افکند.^۱ چنان‌که در هر هنگامه دشواری معمول است، رستم برای از پای درآوردن این جانور شگفت گسیل می‌گردد، اما هنگام روبرو شدن با گوزن عجیب، درمی‌یابد که شمشیر و تیر در او کارگر نمی‌افتد، زیرا او می‌تواند خود را به دلخواه تبدیل به باد کند. پهلوان خسته و ناکام در خواب فرو می‌رود و اکوان دیو پیکر او را برمی‌گیرد و به هوا می‌برد و از آنجا به دریا پرتاب می‌کند. رستم، شناکنان خود را به کرانه دریا می‌رساند و بار دیگر به نبرد اکوان دیو می‌شتابد.

اکنون به بررسی همانندی‌های این داستان با افسانه چینی دیو باد می‌پردازیم:

الف - چگونگی ظاهر و دیگر اوصاف اکوان دیو، همانندی دارد با آنچه در افسانه‌های چین درباره فئی‌لین (دیو باد) گفته شده است که پیکر گوزن نر دارد و جثه او تقریباً همچند یک پلنگ است. فئی‌لین می‌تواند باد را به دلخواه به وزش درآورد. او دُمی همچون دم مار دارد و هنگامی که به پیکر پیرمردی درمی‌آید، خرقه زرد رنگی تن‌پوش اوست و چون صورت کیسه‌ای به خود می‌گیرد که باد از آن بیرون می‌آید، رنگ وی سفید و زرد می‌شود. فردوسی تمام این ویژگی‌ها را به دقت در توصیف اکوان دیو مورد توجه و تأکید قرار می‌دهد.

وی دو بار از رنگ زرد یا طلایی اکوان دیو و نقطه‌ها یا خط‌هایی بر

۱. در نسخه‌های چاپی کنونی شاهنامه، سخنی از گوزن یا آهوی نر در میان نیست و اکوان دیو به پیکر گوری درمی‌آید. خود مؤلف هم در سطور بعد که خواهد آمد، از گور سخن می‌گوید. بنابراین معلوم نیست ذکر گوزن و آهوی نر چه دلیلی دارد. - م.

روی پوست او سخن می‌گوید:

همان رنگ خورشید دارد درست

سپهرش به زر آب گویی بشست

یکی بر کشیده خط از یال اوی

ز مشک سیه تا به دنبال اوی^۱

درخشنده زرین یکی باره بود

به چرم اندرون زشت پتیاره بود^۲

نشانه‌های ویژه‌ی مار هم در این توصیف فراموش نشده است:

برون آمد از پوست مانند مار

کز و هر کسی خواستی زینهار^۳

شایان توجه است که در اساطیر چین، دیو باد به پیکر یک گوزن نر درمی‌آید و در افسانه‌های کهن هندی وایو (خدای باد) بر پشت یک بز کوهی سوار می‌شود. بنابراین گوزن در شاهنامه و گوزن نر در اساطیر چین و بز کوهی در افسانه‌های هند، همه کنایه از «باد» است، زیرا هیچ جانوری بهتر از اینها نمی‌تواند شتاب و جنبش شدید باد را تجسم بخشد.

ب - هنگامی که اکوان دیو در تنگنا می‌افتد، به صورت باد درمی‌آید و بدیهی است که تنها یک باد سهمگین می‌تواند پیکر پهلوان پیلتن ایران را از زمین برگرد و به دریا افکند. بنابراین جای هیچ‌گونه پرسشی در مورد هویت اکوان دیو و رابطه‌ی او با دیو باد، باقی نمی‌ماند. اما فردوسی باز هم بر این امر تأکید می‌ورزد و در طی چند صفحه، پی در پی به باد اشاره می‌کند:

۱ و ۲. ج ۴، صص ۱۰۵۰-۱۰۵۲-۱۰۵۳-۱۰۵۴.

۳. این بیت در هیچ‌یک از دو نسخه چاپ بروخیم و فرهنگستان شوروی و حتی در بخش ملحقات و نسخه بدل‌های پاورقی نیامده است - م.

چهارم بدیدش گرازان به دشت
چو باد شمالی بر او برگذشت
چو باد از خم خام رستم بجست
بخایید رستم همی پشت دست
جز اکوان دیو این نشاید بدن
بسبایدش از باد تیغی زدن
چو اکوانش از دور خفته بدید
یکی باد شد تا بدو در رسید^۱

پ - علاوه بر آنچه گذشت، فردوسی کاملاً آگاه است که یک افسانه چینی را روایت می‌کند و برای توصیف ویژگی‌های روانی اکوان دیو، گفتار یک فیلسوف چینی را نقل می‌کند:

چنین داد پاسخ که دانای چین
یکی داستانی زده است اندرین

در پایان داستان، شاعر ژرف‌نگری بیشتری می‌کند و خواننده را آگاه می‌سازد که نام واقعی دیو «اکوان» نبوده بلکه «کوآن» یا «کوان» بوده و در زبان پهلوی چنین خوانده می‌شده است:

کوان خوان و اکوان دیوش مخوان
ابر پهلوانی بگردان زبان

نام کوآن یا کوان که فردوسی بر آن تأکید می‌ورزد^۲، ما را به یاد نام‌های

۱. ج ۴، صص ۱۰۵۰-۱۰۵۲-۱۰۵۳-۱۰۵۴.

۲. معلوم نیست مؤلف تفاوت تلفظ «کوآن» و «کوان» را که در شاهنامه تنها به صورت «کوان» نوشته شده، از کجا دریافته است. - م.

ایزدان چینی نظیر گوان‌دی یا گوان‌یو (ایزد جنگ) و گوان‌یین (ایزد بانوی بخشایش) می‌اندازد.

همچنین ممکن است اکوان بازمانده‌ای از ترکیب چینی گوی‌ونگ یا گوئی‌انگ باشد که معنی آن «خدای روح» است.

هر چند نسبت اکوان دیو با دیو باد آشکار است، تعدادی افسانه‌های کهن چینی به نام «آدم گوزن شده» و «آدم آهو شده» نیز هست که با داستان اکوان دیو شباهت بسیار دارد. «آدم آهو شده» ای که در تاریخ چین شهرت فراوان کسب کرده است، در روزگار بنیانگذار سلسله وئی پدیدار می‌شود و بهت و حیرت عظیمی ایجاد می‌کند، همچنان که اکوان دیو در دربار کیخسرو باعث چنین تعجبی می‌گردد.

جنگاوران دربار وئی برای گرفتار ساختن «آدم آهو شده» دچار سراسیمگی می‌شوند و اندکی بعد، آن موجود به درون گله‌ای از بزبان می‌گریزد و به جادویی خود را به پیکر آنان درمی‌آورد.

لی‌جینگ پس از درگیری نهایی با پسرش به اوج شهرت و قدرت می‌رسد و سپاهسالار بیست و شش تن از فرمانروایان آسمانی و سردار بزرگ آسمان‌ها و نگاهبان دروازه بهشت می‌شود. بنابراین در افسانه چینی (و شاید در روایت اصلی سکایی) لی‌جینگ (یا رستم) نه یک پهلوان ساده زمینی بلکه یک نیمه خدا به شمار می‌رود و کشمکش میان او و پسرش، نبرد غولان است. در شاهنامه، رستم با گریزی شگفت و بزرگ به رزم هماوران خود می‌شتابد، در حالی که لی‌جینگ در معابد بودایی به صورت پهلوانی اساطیری که ساختمان یک معبد را در دست دارد، به نمایش درآمده است. آیا می‌توان تصور کرد که افسانه کهن سکایی تحت تأثیر آیین بودا به صورت یک داستان مذهبی با اشارات اخلاقی دگرگون شده باشد؟

مطالعه برخی از بیت‌های داستان رستم و سهراب، این توهم را پیش می‌آورد که فردوسی به‌طور مبهمی نسبت به هماندها و سرچشمه‌های داستانی که روایت می‌کرد، آگاه بوده است. وقتی سهراب برای شناختن

رستم از هجیر پرشش می‌کند، هجیر با اشاره به رستم، او را یک پهلوان چینی می‌خواند:

بدو گفت کز چین یکی نیک‌خواه
به نوئی بیامد به نزدیک شاه
گمانم که آن چینی این پهلواست
که هرگونه ساز و سلاحش نواست

این نکته قابل تأمل است که فردوسی در بسیاری از افسانه‌ها که همانند چینی دارد، در یک یا دو بیت، اشاره‌ای به چین می‌کند.

نبرد رستم و اسفندیار

می‌دانیم که رستم وقتی در جنگ با اسفندیار، به‌طور هولناکی کوفته و زخمی می‌شود، به «سیمرغ» پرنده افسانه‌ای پناه می‌برد و سیمرغ یک شبه رستم را به نزدیک درختی تنومند و شگفت در کرانه دریای چین می‌رساند^۱ و بدو یاد می‌دهد که چگونه از یکی از شاخه‌های آن درخت، تیری برای پرتاب کردن به چشم اسفندیار بسازد. این پرنده شگفت، در طول یک شب، هم زخم‌های هولناک رستم را درمان می‌کند و هم راز پیروزی بر اسفندیار را بدو می‌آموزد.

این داستان شامل بخش‌هایی است که در اساطیر چین می‌توان همانندهای چشم‌گیری برای آنها باز جست:

الف - در بسیاری از افسانه‌های چینی، اعتقاد به وجود درخت‌های جادویی و معجزه‌گر در کرانه‌های دریای چین، به چشم می‌خورد. در این

۱. در متن شاهنامه بروخیم و فرهنگستان شوروی، سخنی از رفتن رستم به کرانه دریای چین به میان نیامده و تنها گفته شده است «همی راند تا پیش دریا رسید»؛ اما در بیت‌های الحاقی مندرج در زیر نویس نسخه بروخیم آمده است «وز ایدر برو سوی دریای چین» که ظاهراً مستند مؤلف همین مصراع بوده است. - م.

افسانه‌ها، درخت‌هایی که در کرانه‌ها یا جزیره‌های دریای خاوری روییده‌اند، زندگی، نیرو، تندرستی، طول عمر و حتی جاودانگی می‌بخشند. ما از میان این افسانه‌ها، تنها به یادآوری دو افسانه که بارویداد برخوردار رستم با درخت گز، همانندی دارد، بسنده می‌کنیم.

پهلوان ژاپنی سینتارو هنگامی که خطر مرگ تهدیدش می‌کند، از یکی از جاودانگان یاری می‌جوید و آن جاودانه مرد، دُرناپی را فرا می‌خواند که پهلوان را یک‌شبه از پهنهٔ اقیانوس می‌گذراند و به درخت‌های زندگی بخش می‌رساند و باز می‌گرداند.

دِگروت^۱ افسانهٔ مردی را نقل می‌کند که بر اثر نیاز و خستگی در آستانهٔ مرگ است و با خوردن گیاه زندگی‌بخش، جوانی و نیروی زندگی خویش را باز می‌یابد. نظریهٔ من، مبنی بر اینکه اکوان دیو نماد دیگری از دیو باد است، وقتی بیشتر تأیید می‌شود که پی می‌بریم رستم تنها پهلوان سکایی نیست که نبرد با دیو باد و چیرگی بر او به وی نسبت داده شده است. در واقع این کار، مانند یک سنت در خاندان رستم پیشینه داشته است، زیرا در دینکرت (کتاب نهم، بخش پانزدهم، بند دوم) دربارهٔ «گرشاسب» نیای بزرگ رستم، می‌خوانیم که بادِ نیرومند به نیروی او فرو نشست و از آسیب رساندن به جهان بازماند و به سودآفریدگان به کار گماشته شد. به علاوه، این امر منحصر به پهلوانان سیستان نبوده است، چه دربارهٔ کیخسرو (یک پهلوان صرفاً ایرانی) گفته شده است که باد را به پیکر شتری درآورد و بر آن سوار شد. (دینکرت، کتاب نهم، بخش بیست و سوم). نتیجه آنکه ما در نمایش چیرگی رستم بر دیو باد (به شکل اکوان دیو) سنت‌های پیشین و اعتقادات ناشی از افسانه‌های ایرانی و سکایی را دنبال می‌کنیم.

اگر داستان سهراب و اکوان شباهت کامل به افسانه‌های چینی دارند، برخی از داستان‌های دیگر شاهنامه تنها از جهاتی همانند اصل چینی‌اند.

اکنون پاره‌ای از آنها را نشان می‌دهیم.

درست یک چنین امکان تجدید جوانی و نیروی زندگی بود که رستم پیر و زخم‌خورده پس از درگیری با اسفندیار، بدان نیاز داشت و از این رو ممکن است تصور کنیم که در روایت‌های کهن، رستم با خوردن میوه درخت گز درمان می‌شده و نیروی خویش را باز می‌یافته است. این احتمال وقتی بیشتر می‌شود که بدانیم در چین نیایش ویژه درخت کاسیا^۱ معمول بوده و می‌پنداشته‌اند که خوردن میوه آن درخت، زندگی را باز می‌گرداند. واژه «گز» در شاهنامه، احتمالاً یادآور «کاسیا» در زبان چینی است.

من تصور می‌کنم که نوعی درآمیختگی اساطیری در افسانه رستم و اسفندیار وجود دارد. افسانه اصلی سکایی، احتمالاً چنین بوده که رستم با پناه بردن به درخت گز، زخم‌های خویش را درمان می‌کند. اما از سوی دیگر در افسانه‌های ایرانی، مالیدن پره‌های مرغ معجزه‌گر بر روی زخم‌ها، آنها را درمان می‌بخشد^۲. روایت شاهنامه، آمیزه‌ای است از این هر دو شیوه درمان.

ب - رابطه سیمرغ با درخت گز که در شاهنامه از آن سخن به میان می‌آید، در اساطیر چین همانند کاملی دارد. چینیان نیز دُرنا را با درخت‌های درمانگر و زندگی‌بخش پیوسته می‌دانند. یکی از همین دُرناهاست که پهلوان ستارو را به نزد درخت درمان‌بخش می‌برد و باز می‌گرداند. چینیان همچنین معتقد بودند که دُرناها روان درختان زندگی‌بخش و درمان‌گرند و در شاخسار این درخت‌ها آشیان دارند. در افسانه‌های چین آمده است که برخی از این درختان تا سه هزار متر بلندی دارند. این اعتقاد، بی‌درنگ ما را متوجه توصیف فردوسی از درخت گز می‌کند:

1. Cassia

۲. نگا. بهرام یشت، بند سی و پنجم. - م.

گزی دید بر خاک، سر بر هوا
نشست از برش مرغ فرمانروا^۱

پ - می توان درباره شکل شاخه درخت گز که سیمرخ تیر ساختن از آن را به رستم می آموزد، نیز سخن گفت. دگروت می گوید شکل های شگفتی که گاهی قسمتی از گیاهان پیدا می کنند، باعث رواج عقیده «جان داری» این گیاهان در چین شده بود. سیمرخ نیز به رستم یاد می دهد که درازترین و راست ترین شاخه درخت گز را برگزیند و تیر خود را از آن بسازد:

بدو گفت شاخی گزین راست تر
سرش برتر و تنش برکاست تر^۲

بدیهی است که داستان سرایان سکایی با آگاهی از عقیده جان داری گیاهان در نزد چینیان، این نتیجه منطقی را هم در نظر داشته اند که تیرهای ساخته از درخت گز، باید هر چه بیشتر خطرناک و مؤثر باشد و در حیاتی ترین اندام تن دشمن کارگر افتد.

ت - فردوسی از آیین ویژه درخت گز سخن می گوید و به مردمی اشاره می کند که این درخت را می پرستیده اند یا به آیین پرستش آن باور داشته اند:

ابر چشم او راست کن هر دو دست
چنان چون بود مردم گزپرست^۳

این نکته، کسی را که بداند اسطوره های ویژه کاسیا، صنوبر، کاج و دیگر درختان زندگی بخش، چه مقام بزرگی در ادبیات چین احراز کرده است، دچار حیرت نخواهد کرد. در واقع چین شناسان، همان گونه از آیین کاسیا، و «آیین درخت» سخن می گویند که فردوسی از «آیین گز».

۱. ج ۶، ص ۱۷۰۶. ۲ و ۳. ج ۶، صص ۱۷۰۶ و ۱۷۰۷.

از آنچه گذشت، می‌توان نتیجه گرفت که داستان رستم و اسفندیار تعدادی از قرینه‌های گیاهان اساطیری چین را در بردارد.

دیو سفید

یکی دیگر از داستان‌های رستم که یادآور اساطیر کهن چین است، داستان نبرد با دیو سفید است. وقتی رستم دیو سفید را می‌کشد، جگر او را از سینه بیرون می‌آورد و با چکانیدن خون آن در چشمان کاووس و همراهانش، بینایی را به آنان باز می‌گرداند:

ز پهلوش بیرون کشیدم جگر
چه فرمان دهد شاه پیروزگر؟
کنون خونش آور تو در چشم من
همان نیز در چشم این انجمن
مگر باز بینیم دیدار تو
که بادا جهان آفرین یار تو^۱

در شاهنامه توضیح داده نشده است که چرا خون جگر دیو سفید برای باز گردانیدن بینایی مفید واقع می‌شود، حتی اگر کوری بر اثر جادو ایجاد شده باشد. برای آگاهی از چگونگی این امر ناچار به اساطیر کهن چین رجوع می‌کنیم. در متن‌های دینی دائویی، از این اعتقاد کهن چینی سخن رفته که هر یک از شش اندام درونی، شامل تمام یا بخشی از روان آدمی است که شن^۲ نامیده می‌شود. شن جگر، لونگ - ین یا «دود اژدها» نام دارد و ملقب است به هن مینگ یعنی «کسی که روشنایی در فک خود دارد». این توضیح، به خودی خود، علت کار رستم را روشن می‌کند، زیرا

۱. ج ۲، ص ۳۵۶.

2. Shen

وقتی جگر دیو سفید - بنابر اعتقاد پیروان دائو - دارای روشنائی باشد، طبعاً چکانیدن خون آن در چشمان کاووس و همراهانش، سبب باز گردانیدن بینایی از دست رفته آنان می شود.

افسانه های تولد زال و رستم

در شاهنامه آمده است که زال پدر رستم با موی سفید چشم به جهان گشود و این امر، سام، پدر وی را، چندان دل آزوده ساخت که کودک نوزاد را بر سر راه گذاشت و تنها مهربانی سیمرغ پرندۀ افسانه ای که او را برگرفت و به آشیانه خود برد، باعث رهایی وی از مرگ شد.

در اساطیر چین، یک افسانه بسیار همانند این داستان درباره هائو - گی آمده است. هائو - گی نخستین پسر یک خانواده است که هنگام تولد پیکری همچون بره دارد. (شاید اشاره به موی سفید کرک مانند تن او باشد). پدر هائو - گی از این رویداد، سخت ناخشنود می شود و کودک نوزاد را بر سر راه می گذارد که تلف شود. اما گوسفندان و گاو، کودکی را با خود می برند و از او نگهداری می کنند. چندی بعد هیزم شکنان در جنگلی به کودک بر می خورند و می بینند که روی یخ جای دارد و پرندۀ ای با بال های خود حفظ و حمایت او را بر عهده گرفته است.

درست است که ما قصه هایی مشابه این درباره رمولوس و دیگران خوانده ایم، اما افسانه های چینی و سکایی از لحاظ اشتراک در سفید موی بودن کودک و کوشش هوشمندانه یک پرندۀ برای حفظ تندرستی و زندگی کودک، بسیار به یکدیگر نزدیک است.

درباره تولد یکی از شخصیت های تاریخی مشهور چین، افسانه ای پرداخته شده که ترکیبی از افسانه های شگفت تولد زال و رستم است. گفتیم که بنابر روایت شاهنامه، زال به هنگام تولد، سفید موی است. همچنین خوانده ایم که برای تولد رستم عملی که امروز سزارین می نامیم ضرورت پیدا کرد. در افسانه چینی آمده است که لائودزو حکیم بنیان گذار

آیین دائو، هفتاد و دو سال در زهدان مادر خود ماند و سرانجام هنگامی متولد شد که موهایش سفید شده بود. در واقع نام لائودزو، خود به معنی «کودک پیر» است و بسیار احتمال می‌رود که «زال» نام پهلوان سیستانی نیز همین معنی را دربر داشته باشد.^۱

نبرد رستم و پیل سپید

در شاهنامه، نخستین کار پهلوانی رستم - یعنی در آویختن با «پیل سپید» و از پای در آوردن آن جانور نیرومند - هنگامی صورت می‌گیرد که وی هنوز کودکی بیش نیست. اهمیت این داستان در مطالعه تطبیقی وقتی آشکار می‌شود که می‌بینیم در اساطیر چین نیز جنگ بزرگی میان «پیل سپید» و همدستانش از یک سو و بچه دیو سرخ و یاورانش از سوی دیگر در می‌گیرد و در پایان این کار، پیل سپید و همدستانش مغلوب می‌شوند. در شاهنامه نیز رستم در ست مانند یک «بچه سرخ» وصف شده است، زیرا هنگام تولد، روی و موی سرخ دارد و دستانش پر از خون است.^۲

در نظر اول، شگفت می‌نماید که کارهای پهلوانی مانند رستم تا بدین پایه در داستان‌های اخلاقی اساطیر بودایی راه یافته باشد. اما ناگزیر باید این امر را به حساب استادی و هوشیاری داستان‌سرایان بودایی گذاشت که توانسته‌اند از موضوعی ناچیز، قصه‌ای شگفت بسازند. و به علاوه بدیهی

۱. حدس مؤلف در این باره تقریباً مقرون به صحت است و «زال» و «زر» (که هر دو به پدر رستم اطلاق گردیده است) معنی پیر و سفید موی می‌دهد. نگا. دهخدا و معین. - م.
۲. موضوع سرخ‌مویی و سرخ‌رویی رستم را مؤلف از دو بیت زیر که به صورت الحاقی در زیرنویس چاپ بروخیم آمده است، اقتباس کرده:

همه موی سر سرخ و رویش چو خون
چو خورشید رخسندۀ آمد برون
دو دستش پر از خون ز مادر بزاد
ندارد کسی این چنین بچه یاد - م.

است که پیروان پیامبر بزرگ سکیا^۱ از قصه‌های سردار بزرگ سکاه‌ها، بهره‌مند شوند.

پیش از این گفتیم که رستم با چیرگی بر اکوان دیو، در واقع دیو باد را مقهور می‌سازد. در این داستان نیز پهلوان بزرگ بر دیو آب پیروز می‌شود، زیرا بنابر اشاره دُره^۲ «پیل سپید» صورت دگرگون شده «روان آب» است. بدین سان به اندیشه اصلی افسانه‌های سکایی و چینی پی می‌بریم که پهلوانان خود را در پیکار با عناصر طبیعت نشان می‌دهند. البته به طور قطع نمی‌توان گفت که ریشه اصلی این افسانه در کدام یک از دو سرزمین است. ممکن است که سکاه‌ها داستان نبرد میان یک پیل سپید و یک کودک خردسال را پسندیده و سپس در زندگی پهلوان قومی‌شان تجسم بخشیده باشند. یا آنکه بودایی‌های چین، از افسانه کهن سکایی برای پندآموزی استفاده کرده باشند.

داستان گرشاسب

افسانه‌های گرشاسب و رستم با اسطوره‌های شین - یی، کماندار خدایی، در روایت‌های چینی، همانندی فراوان دارد. گرشاسب، مرغ غول‌آسای کمک را - که بر سراسر زمین سایه افکنده و مانع از ریزش باران و باعث خشکی رودخانه‌ها می‌شود - فرود می‌آورد و می‌کشد. یی نیز پرندگان شگفتی را که آتش برون می‌دهند و سبب خشکسالی می‌شوند فرو می‌کوبد و نابود می‌سازد. گرشاسب، ازدهایی به نام سروور^۳ را - که اسبان و مردان را می‌بلعد - مغلوب می‌کند و می‌کشد یی نیز در نزدیکی دریاچه دونگ دینگ ازدهایی را که هزار گام درازی دارد و آدمیان را می‌بلعد، می‌کشد. گرشاسب، گرگ غول‌پیکری به نام کپد را نابود می‌کند و

۱. منظور «بودا» است که در «قبیله سکیا» زاده شد. - م.

2. Dore

۳. در اوستا Sruvara به معنی شاخدار است. - م.

بر اثر این کار به سختی به وی آسیب می‌رسد. بی نیز روباهی بزرگ را از پای درمی‌آورد و می‌کشد.

مایه شگفتی است که هر دو پهلوان - گرشاسب و بی - علاوه بر صفات نیک و والا، خصایص شرم‌آور و ناروا هم دارند و همانندی آنها از این نظر نیز مشهود است. بی را غالباً «تیرانداز بد» می‌خوانند، زیرا اولاً بسیار شکمباره است، ثانیاً پیه جانورانی را که شکار کرده است به بارگاه خداوندی پیشکش می‌کند - پیشکشی که سزاوار عظمت مقام الوهیت نیست - ثالثاً بافتو - فئی ایزد بانوی رودخانه - که شخصیتی هرزه دارد - زناشویی می‌کند. گرشاسب نیز مورد نکوهش قرار می‌گیرد. زیرا اولاً مانند دیگر پهلوانان سکایی در شاهنامه به عنوان شکمباره توصیف می‌شود. ثانیاً روانی ناآرام دارد و نیز ایزد «آذر» را به سختی رنجانده است، ثالثاً به افسون یک پری به نام خنه‌ثیتی از پای درمی‌آورد.

باید خاطر نشان ساخت که همانند بسیاری از ماجراها و درگیری‌های بزرگ گرشاسب، در اساطیر چین به لی‌نو - جا (قرینه سهراب نبیره گرشاسب) نسبت داده شده است. در اوستا و متن‌های پهلوی آمده است که گرشاسب با هیولایی دریایی به نام گندرو - که در دریای واوروکش^۱ جای داشت و جهانی را دچار بیم و هراس کرده بود - درآویخت و دیر زمانی جنگید تا توانست پوستش را از تن برکند. در افسانه‌های چین نیز نو - جا ازدهایی را که «شاه آب‌ها» ست (درست همان چیزی که در متن اوستا درباره «گندرو» گفته شده است) و در دریاچه‌ای در نواحی باختری زیست می‌کند، سرکوب می‌نماید و در زیر پای خویش فرو می‌کوبد و پوستش را از هم می‌درد.

تنها در مورد افسانه‌های شاهنامه نیست که در اساطیر چین همانندهایی به چشم می‌خورند. افسانه‌های گرشاسب‌نامه نیز - که تصور

۱. Vourukasha (یا صورت پهلوی آن «فراخ کرت») نام دریاچه‌ای است اساطیری در منتهای کهن ایرانی که برخی کوشیده‌اند آن را با دریای مازندران کنونی تطبیق دهند. - م.

می‌رود دربارهٔ سرگذشت گرشاسب باشد - در داستان‌های کهن چینی گزینه‌هایی دارد. در گرشاسب‌نامه آمده است که گرشاسب به سفری طولانی می‌رود و با مردمانی از نژادهای عجیب و غریب برمی‌خورد: مردم بی‌سر، مردمی بادیست‌ها و پاهای دراز، مردمی با گوش‌های فیل‌آسا و غیره. تقریباً تمام این موجودات شگفت را در کتاب کهن چینی به نام شان - هائی - جینگ می‌بینیم.

چنان‌که پیشتر هم اشاره رفت، بیشتر افسانه‌های شاهنامه و دیگر کتابهای ایرانی که با اساطیر و افسانه‌های چینی قابل تطبیق است، به پهلوانان سیستان اختصاص دارد. البته انتظاری جز این نمی‌رود، زیرا که اقوام سکایی بر اثر مهاجرت‌ها و اقامت‌های طولانی در سرزمین‌های آسیای میانه، با مردم چین ارتباط یافتند. سکاها خود نیز به پیوند با چین باور داشتند و بهترین دلیل این مدعا افسانه‌های ایشان است که بنابر آنها، رستم بزرگ‌ترین پهلوان سکایی نبیره «سیندخت» (دختر چینی) شمرده می‌شود. اما در قبال افسانه‌های سکایی، افسانه‌های اندک‌شماری از روایت‌های ویژه ایرانی نیز هست که آشکارا با اساطیر چین درهم آمیخته یا تحت تأثیر آنها قرار گرفته است.

داستان سودابه

شباهت میان سرگذشت سودابه همسر کاووس و شاهزاده خانم چینی دا - جی چشم‌گیر و قابل تأمل است. خوانندگان شاهنامه می‌دانند که سودابه دختر شاه هاماوران است و کاووس او را به همسری برمی‌گزیند. بعدها سودابه عاشق ناپسری خود سیاوش می‌شود و چون سیاوش به خواست وی گردن نمی‌نهد، می‌کوشد تا بدو تهمت بزند و روزگارش را تباہ گرداند. سودابه دو جنین سقط شده یک زن جادوگر را به سیاوش نسبت می‌دهد و چنین وانمود می‌سازد که آنها بر اثر بدرفتاری سیاوش

سقط شده‌اند.^۱ هر چند سیاوش از همه این تهمت‌های ناروا پاکدامن و سربلند بیرون می‌آید همچنان مورد بدگمانی پدر و آزار و دسیسه نامادر قرار می‌گیرد و سرانجام ناچار زاد بوم خود را رها می‌کند و به دست دشمنی سنگدل و کین‌توز به قتل می‌رسد. رستم به کین‌توزی رفتار بیدادگرانه‌ای که سودابه نسبت به سیاوش روا داشته بود، او را می‌کشد.

دا - جی، سوگلی محبوب جو - وانگ پادشاه چین، نیز دلبستگی به شاهزاده پاکدامن بو - بی - گااو پیدا می‌کند و به نیرنگ‌های گوناگون دست می‌یازد تا مگر کام دل از او برگیرد. اما رفتار شاهزاده به کلی غیر قابل سرزنش است و دا - جی که از خونسردی و بی‌پروایی وی به جان می‌آید، کوشش می‌کند تا بدو تهمت بزند و روزگار او را تباه سازد. تهمت او در وهله نخست نتیجه مطلوب را نمی‌دهد و جو - وانگ پس از بررسی و پی‌جویی، بی‌گناهی شاهزاده بو - بی - گااو را می‌پذیرد.

مقایسه دو روایت ایرانی و چینی تا اینجا کامل است و تنها وجه اختلاف این است که دا - جی سبب می‌شود شاهزاده بو - بی - گااو را در داخل کاخ شاهی به قتل برسانند. در روایت چینی نیز موضوع دو نوزاد هیولا وجود دارد. اما این دو نوزاد منسوب به شاهزاده دیگری هستند که دا - جی او را مورد شکنجه قرار داده است. وقتی دائی - سوئی پسر جو - وانگ چشم به جهان می‌گشاید، مانند تکه گوشتی بی‌شکل است و دا - جی به شاه دهان‌بین و زودباور خبر می‌دهد که هیولا در کاخ پادشاهی زاده شده است. پس به فرمان شاه، دائی - سوئی نوزاد را از کاخ بیرون می‌برند و در خارج از شهر رها می‌کنند. اما زاهدی او را با خود می‌برد و پرورش می‌دهد و دائی - سوئی هنگامی که به سن بلوغ می‌رسد، انتقام مادرش را باز می‌گیرد. بدیهی است که فردوسی، رفتار شریرانه‌ای را که دا - جی سنگدل نسبت به چند تن از قربانیانش اعمال می‌کند، در شکنجه و آزار سودابه

۱. از متن شاهنامه ظاهراً چنین برمی‌آید که سودابه وانمود می‌سازد که دو جنین سقط شده از آن کاووس است که بر اثر بدرفتاری سیاوش سقط شده‌اند. - م.

نسبت به سیاوش جمع کرده است.

یکی دیگر از موضوعاتی که در اینجا باید مورد سنجش و بررسی قرار گیرد، آیین یادبود و بزرگداشتی است که در ایران باستان همه ساله برای سیاوش برگزار می‌شده است و شاید این مراسم سالیانه، منشأ آیین سوگواری سالیانه امام حسن و امام حسین (ع) در ایران دوره اسلامی باشد.^۱

در چین نیز دائی - سوئی و بو - یی - گاو، قربانیان جوان دا - جی، پس از مرگشان در شمار مقدسان درآمده و همواره مورد ستایش بوده‌اند.

می‌توان داستان سودابه را از اساطیر سکایی دانست. زیرا همان‌طور که در شاهنامه آمده است، سودابه دختر شاه هاماوران بود و ما پیوستگی دراز مدت سکاهارا با هاماوران می‌شناسیم. مارکوارت^۲ می‌نویسد که سکاهای هئوم ورگه از سکاهای تیگره خئوده که در آن سوی جیحون مسکن داشتند، متمایز بودند. وی نتیجه می‌گیرد که سکاهای هاماوران قرن‌ها در نواحی میان بلخ و قندهار زندگی می‌کردند. بنابراین بسیار محتمل است که سودابه یک شاهزاده خانم سکایی بوده باشد^۳ نظر به این احتمال قوی، حدس یوستی^۴ مبنی بر اینکه نام سودابه در اصل یک نام عربی یعنی سغدی

۱. ابوبکر محمدبن جعفر النرشخی، صاحب «تاریخ بخارا» می‌نویسد: «مردمان بخارا را در کشتن سیاوش نوحه‌هاست چنان‌که در همه ولایت‌ها معروف است و مطربان آنرا سرود ساخته‌اند و قوالان آنرا گریستن مغان خوانند و این سخن زیادت از سه هزار سال است.» باستان‌شناس روسی الکساندر مون گیت در حوالی سمرقند، سنگ نگاره‌ای مربوط به سه هزار سال پیش از میلاد به دست آورده که آیین سوگواری بر مرگ سیاوش، به روشنی بر آن نقش شده است. خانم دکتر سیمین دانشور، در کتاب «سووشون» آیین سوگواری سیاوش را که تاروزگار ما در میان قشقائی‌ها رواج دارد، توصیف می‌کند. - م.

2. Marquart

۳. این فرض مؤلف براساس شباهت ظاهری میان هئوم ورگه و هاماوران قرار دارد و حجتی قوی در پی آن نیست. - م.

4. Justi

بوده و از روی شکل رودابه دگرگون شده است، نمی‌تواند اساس چندان محکمی داشته باشد. اگر سودابه دختر شاه هاماوران باشد، شباهت نام او با نام رودابه - شاهزاده خانم دیگر سکایی - مایهٔ تعجب نیست. همچنین گزارش فردوسی مبنی بر زناشویی کاووس با شاهزاده خانمی از سرزمین هاماوران، بیش از روایت مسعودی و یاقوت که می‌نویسند کاووس در جستجوی همسر به سرزمین یمن رفت، می‌تواند مطابق با واقع باشد. یوستی حدس خود را بر پایهٔ روایت مسعودی و یاقوت بنا نهاده است.

به عنوان نتیجهٔ این بحث، می‌توان گفت که موضوع ابراز تنفر یا عشق‌ورزی نامادری به ناپسری امری کاملاً عادی است، اما آنچه افسانه‌های سودابه و دا - جی را از داستان‌های همانند آنها متمایز می‌کند و نشان می‌دهد که این دو داستان یا سرچشمهٔ مشترکی دارند، یا یکی از آنها از دیگری تقلید شده، تولد هیولا و رسم بزرگداشت ناپسری ستمدیده است. یکی دیگر از داستان‌های شاهنامه که میان موضوع آن با اعتقادات کهن چینیان و اعتقادات بازماندگان سکاها (مردم کنونی سیستان) شباهت قابل ملاحظه‌ای به چشم می‌خورد، داستان سرو کاشمر است. در شاهنامه آمده است که پیامبر «زرتشت» درخت سرو شگفتی که سرشتی مینوی و اندازه‌ای بسیار بزرگ داشت، در ناحیهٔ کاشمر بر در آتشکدهٔ «برزین مهر» بر زمین نشاند:

بهشتیش خوان ار ندانی همی
چرا سرو کاشمرش خوانی همی؟
چرا کش نخوانی نهال بهشت
که چون سرو کاشمر به گیتی که کشت؟^۱

در متن‌های تاریخی پس از اسلام، به نام سرو عظیمی بر می‌خوریم که با زرتشت پیوستگی دارد و تا اواسط قرن نهم میلادی برپا بوده است و

سرانجام در سال ۸۴۶ میلادی به فرمان «متوکل» خلیفه عباسی آن را بریدند و فرو افکندند.^۱

چینیان دوران کهن نیز آیین‌های ویژه‌ای درباره درخت سرو داشته‌اند. دگروت، کتاب گه هونگ را نام می‌برد که در آن چنین آمده است:

«در میان درختان بزرگ کوهستانی، درخت‌هایی هستند که می‌توانند سخن بگویند. اما این خود درخت‌ها نیستند که از این موهبت برخوردارند، بلکه روان^۲ آنهاست که سخن می‌گوید. روان این درختان «یون‌یانگ» نام دارد و هر کس این نام را بر زبان آورد، خوشبخت خواهد شد... فرورفته‌ترین ریشه‌های درختان سرو، هزار سال قدمت دارد و به شکل یک عروسک نشسته خیمه شب‌بازی به بلندی هیجده سانتیمتر است.

وقتی در این ریشه‌ها بریدگی ایجاد شود، شیرهای از آنها بیرون می‌تراود که اگر کسی آن را به کف پای خود بمالد، می‌تواند روی آب راه برود و اگر کسی آن را به بینی خود بمالد و در دریا رود آب از پیش او کنار می‌رود و خواهد توانست در ژرفای آب ثابت بماند و اگر کسی آن را بر تن خویش بمالد، نامرئی می‌شود و چون آن را از تن پاک کند، دیگر باره مرئی خواهد شد. این ریشه‌های عروسک‌وار، بیماری‌ها را نیز درمان می‌کند. برای شفای دردهای درونی بیمار، درون شکم عروسک را می‌تراشند و از

۱. بنا به گفته ابوالحسن علی بن زید بیهقی، صاحب تاریخ بیهق، سرو کاشمر در سال ۲۳۲ ه. ق. بریده شد. اما استاد فقید من دکتر محمد معین، در کتاب ارزشمند مزدینا و تأثیر آن در ادب پارسی (صص ۴۲-۳۳۹) خاطر نشان می‌سازد که این تاریخ اشتباه است، زیرا بیهقی خود می‌گوید که متوکل در همان سال قطع درخت کشته شد و می‌دانیم که سال وفات متوکل ۲۴۷ بود. بنابراین اگر سال ۲۴۷ را سال بریدن سرو کاشمر بدانیم با محاسبه اختلاف سنوات قمری و شمسی با سال‌های ۸۶۲ و ۸۶۳ میلادی برابر می‌شود و پیداست که مؤلف همان سال ۲۳۲ را برای این واقعه در نظر داشته که برابر میلادی آن ۸۴۶ را ذکر می‌کنند. - م.

۲. این «روان» در زبان چینی «شن» (Shen) خوانده می‌شود. نگا. گفتار درباره دیو سفید در صفحات گذشته. - م.

گرد تراشیده بدان اندازه که بر نوک چاقویی جای گیرد به بیمار می‌خورانند. برای درمان درد و ورم بیرونی شکم، گرد تراشیده از شکم عروسک را بر شکم شخص دردمند می‌مالند و برای رفع درد پا، اندکی از همان پای عروسک (چپ یا راست) را می‌تراشند و روی پا می‌مالند. همچنین اگر کسی اندکی از تراشیده پیکر عروسک را با سایر چیزها درآمیزد و در مشعلی بریزد، خواهد توانست با شعله آن مشعل سراسر زمین را در هنگام تاریکی، روشن سازد. آنگاه اگر طلا یا یشم سبز یا هر گونه گوهر گرانبه‌ای دیگری در خاک نهان باشد، روشنایی آن مشعل به رنگ آبی خواهد گرایید و به سوی زمین خم خواهد شد، به طوری که اگر آن نقطه از زمین را بکنند، آن گوهر را به دست خواهند آورد. هرگاه کسی نزدیک پنج کیلوگرم از گرد کوبیده این عروسک‌ها را فرو بلعد، خواهد توانست هزار سال زندگی کند.»

چنین است قصه‌های شگفتی که در میان چینیان روزگاران کهن درباره سرو رواج داشت. در سرزمین سکاه‌ها (سیستان امروز) نیز هنوز نشانه‌هایی از اعتقادات کهن مردم نسبت به درخت سرو یافت می‌شود. در کتاب ارزشمند سیستان اثر ج. پ. تیت^۱ چنین آمده است:

«هنوز در سیستان سه یادگار دیگر، که محققاً قدمت آنها به روزگار رواج آیین زرتشت می‌رسد، باقی است. این یادگارها عبارت است از درختان سروی که در حدود سه کیلومتری شمال دهکده نوبنیاد درگ در ناحیه هوکت^۲ و بیست و پنج کیلومتری پایین شهر جوین قرار دارد. بر طبق روایت‌های سنتی، این سروها در روزگار خسرو اول ساسانی (انوشیروان) کاشته شده است. می‌دانیم که سرو به کندی می‌بالد و بنابراین

1. G.P. Tate

۲. نام‌های Darg و Hokat در فرهنگ‌ها و مآخذی که در دسترس من بود، یافت نشد. اما در فرهنگ جغرافیایی ارتش نام‌دیه‌هایی به صورت Darak و Derog و Hutak در ناحیه جیرفت و چاه‌بهار هست که شاید نام‌های متن، تحریفی از آنها باشد. - م.

سروهای مورد بحث، برای رسیدن به تنومندی کنونی، نباید کمتر از هزار و پانصد سال - که روایت سنتی حاکی از آن است - عمر داشته باشد و بسیار محتمل است که قدمت آنها به دوره کهن تری برسد. با توجه مجدد به زندگی و آموزش های زرتشت، درمی یابیم که در آیین او اهمیت ویژه ای به این نوع رستنی ها داده شده است.

من سروهای درگ سیستان را به دقت اندازه گیری کرده ام. نخست آنها را با چنار اشتباه کردم، اما همین که نزدیک تر شدم، رنگ گرفته و تیره شاخ و برگ آنها، مرا به خطای خود واقف ساخت. بلندترین این سروها با آنکه سر شاخه هایش شکسته است، نزدیک بیست متر ارتفاع دارد و در ارتفاع دو متری، محیط دایره آن بالغ بر پنج متر است. برگ های این درخت به خوبی سرسبز است و از ریشه آن، درخت دیگری رویده که بلندی و تنومندی آن به نیمی از درخت اصلی هم نمی رسد. محیط دایره درخت فرعی در ارتفاع دو متری، بیش از سه متر و نیم است. در حدود دویست متر دورتر از این درخت، کهن ترین این درختان قرار دارد که درخت ناقصی است و بیش از هفت متر ارتفاع دارد و در ارتفاع یک متر و نیمی، محیط دایره آن کمی بیش از هفت متر است. درخت اخیر در کنار شهری متروک قرار دارد و ریشه هایش با خاک کنار نهر هم سطح است. احتمالاً این نهر در طول قرون متمادی مورد استفاده بوده و درخت های کنونی باید اصلاً در کنار آن کاشته شده باشد.

روستاییان درگ به من گفتند که این نوع از سرو را می توان با قلمه زدن تکثیر کرد. بنابراین می توان احتمال داد که سروهای درگ در سیستان و سروهای سنگون و سرحد^۱ هر دو از قلمه های سرو مشهور کاشمر باشد و شاید کاشتن این سروها برای نگاهداری خاطره یک رویداد مربوط به

۱. سرحد و سنگون نام دو دهکده است در شهرستان های بیرجند و نیشابور. به نقل فرهنگ جغرافیایی ارتش. - م.

آیین زرتشت بوده که در نواحی سرحد و سیستان اتفاق افتاده است. یک سرو کوتاه‌تر و ناقص‌تر نیز در طرف غربی پارویون^۱ در سیستان وجود دارد که گفته می‌شود از قلمه‌های سروهای درگ بوده است.

اگر نتوانیم بگوییم مردم سیستان این درختان را می‌پرستیده‌اند، می‌توانیم به‌طور قطع باور کنیم که آنها را مورد توجه و احترام فراوان قرار می‌داده‌اند، زیرا همین مردم اقسام مختلف درخت گز را نیز گرامی می‌داشته‌اند. بیشه‌ای از این درختان بر گرداگرد یک مزار (که اکنون آرامگاه یک پیشوای مسلمان است) وجود دارد و درختان متعدد و بزرگی در آن هست. می‌گویند هر گاه یکی از این درخت‌ها فرو افتد، نشانه آن است که بلایی بر دهکده فرود خواهد آمد و از این رو مردم ده چیزهایی به عنوان نذر بدان مزار می‌برند تا بلا را بگردانند یا از شدت آن بکاهند. این زیارتگاه و بیشه دورادور آن در ناحیه کلای‌کاه^۲ واقع شده است.»

آیین سروکاشمر، دشواری و پیچیدگی ویژه‌ای دارد. زیرا از یک سو با اساطیر چینیان و افسانه‌ها و اعتقادات مردم سیستان و نواحی شمال خاوری ایران درباره سرو قابل تطبیق است و از سوی دیگر با یکی از افسانه‌های مهم سرزمین دورافتاده مصر قرابت و همانندی دارد. در شاهنامه می‌خوانیم که گشتاسب گرداگرد سروکاشمر، تالار عظیمی برپا کرد و زرتشت، دیو را در این تالار به بند کشید^۳. همچنین بدین نکته بر می‌خوریم که بر هر یک از برگ‌های سروکاشمر، نام شاه

۱. نام این محل در فرهنگ‌ها و مآخذ موجود پیدا نشد. - م.

۲. بنا به نقل فرهنگ جغرافیایی ارتش، دهی به نام «کلگان» و ده دیگری به نام «کلاک» در شهرستان ایرانشهر وجود دارد که شاید نام Kala-i kah تحریفی از آنها باشد.

۳. موضوع به بند کشیدن دیو را مؤلف از این بیت اقتباس کرده است: «پرستشکده گشت از ایشان بهشت □ بیست اندرو دیو را زرد هشت»، اما ظاهراً معنی بیت این است که پیروزی آیین زرتشت و برپا شدن آن تالار و آتشکده بزرگ، باعث کوتاه دستی دیوان که دشمنان آیین وی بودند، گردید. - م.

گشتاسب نگاشته شده و اندرزی برای پشتیبانی از دین، خطاب بدو آمده است.

شایان توجه است که تمام جزئیات توصیف تالار یا معبد گرداگرد سرو کاشمر با توصیف معبد آفتاب در هلیوپولیس مصر مطابقت دارد:

الف - تالار کاشمر، دورادور سروی که زرتشت کاشته بود، ساخته شد. در مصر نیز، محراب مرکزی هر خانه یک درخت داشت و در معبد هلیوپولیس، موقع این درخت مرکزی را درخت مشهور پرسه آشغال کرد.

ب - روی هر یک از برگ‌های سرو کاشمر، نام گشتاسب و اندرزی خطاب بدو نقش شده بود. آمن خدای مصری نیز عیناً به همین گونه نام شاهان مصر را روی برگ‌های درخت پرسه‌آ در معبد هلیوپولیس ثبت کرده بود. گاهی مصری‌ها از این حد نیز فراتر رفته و گفته‌اند که خدایان، خود شاه را در وجود آن درخت آسمانی تجسم بخشیده‌اند.

پ - زرتشت، دیو را در تالار کاشمر به بند می‌کشد. در مصر نیز مار غول آسایی به نام آپه‌پی یا آپوفیس در پای درخت پرسه‌آ به زنجیر کشیده می‌شود و یا به قتل می‌رسد. این مار دشمن بزرگ خدای آفتاب به شمار می‌رفت.

ت - به فرمان گشتاسب، بر روی دیوارهای تالار کاشمر، نقش برجسته شاهان ایران را کنده بودند. در محراب‌ها و معبد‌های مصر نیز، پیکره‌ها و نقش‌های برجسته شاهان وجود داشت.

موضوع همانندی کامل تالار کاشمر با معبد هلیوپولیس مصر، از لحاظ تاریخی نیز قابل تأمل است. من در زمره کسانی نیستم که معتقدند زرتشت در قرن ششم پیش از میلاد می‌زیسته است، اما ناچارم بگویم که شباهت فراوان میان تالار کاشمر و معبد هلیوپولیس، به اثبات فرضیه

فلویگل^۱ که گشتاسب پدر داریوش را با شاه گشتاسب شاهنامه یکی شمرده است، کمک می‌کند.

می‌دانیم که داریوش هنگام فتح مجدد مصر، مدت زمانی در آن سرزمین به سربرد و با کاهنان آنجا آشنا شد و به گفت و گو نشست و علوم دینی و خط آنان را فرا گرفت. او نه تنها معبد پته را در ممفیس تعمیر کرد، بلکه خود معبدی بزرگ برای آمن، خدای مصری، بنا نهاد که ویرانه‌های آن تا کنون برجاست. بنابراین، شگفت نیست اگر داریوش با داشتن چنین تمرین و سابقه‌ای در کار معماری معابد مصری، در بازگشت به ایران، معبدی به شیوه معابد مشهور مصر در ایران ساخته باشد. بدیهی است که داریوش از میان تمام آیین‌های مصریان، به آیین پرستش خدای آفتاب بیش از همه دل‌بستگی داشت و این به سبب توجه ویژه ایرانیان به خورشید بود. از این رو معبد آفتاب در هلیوپولیس، مورد توجه فراوان داریوش بود، زیرا نموداری از دیگر معابد آفتاب در مصر بود و نیز هیچ گونه پیکره مذهبی نداشت.

در چنین وضعی، چه چیز طبیعی‌تر از این بود که داریوش معبد آفتاب هلیوپولیس را نمودار یکی از معابد نوساز ایران قرار دهد؟ آیا نمی‌توان پنداشت که این کار خود یک راه بسیار طبیعی برای حفظ خاطره پیروزی داریوش بر سرزمین مصر بوده است؟ من دلایل بالا را قطعی نمی‌شمارم، اما یقیناً آنچه گفته شد، تا حدودی، فرضیه‌های فلویگل و هرتل^۲ را تأیید می‌کند.

اگر موضوع پیچیده زمان زرتشت را کنار بگذاریم، می‌توانیم نتیجه بگیریم که توصیف تالار کاشمر در شاهنامه، یادگاری از چیرگی داریوش بر سرزمین مصر است. ما مدارک قانع‌کننده‌ای در دست داریم که ارتباط میان ایران و مصر را - خواه پیش از فتح مصر و خواه پس از آن - به اثبات

1. Floigl

2. Hertel

می‌رساند و تأثیر این روابط را حتی در معماری کاخ‌های داریوش - کهن‌ترین بخش تخت جمشید - مشاهده می‌کنیم. تصویر مشهوری که در پاسارگاد هست و برخی آن را تصویر کورش^۱ و گروهی نقش یکی از مقدسان می‌دانند، دستاری مصری بر سر دارد. کاوَنیاک^۲ می‌گوید ایرانیان پس از فتح مصر، تقویم خود را بر مبنای تقویم مصریان، اصلاح کردند.

من از وجود درخت یا درختانی در تبت خبر دارم که در معبد «زربن بام» در کومبون^۳ قرار دارد و مردم می‌پندارند که نام برخی از بزرگان تبت بر برگ‌های آنها نگاشته شده است. از نیمه قرن گذشته که هوک^۴ و گابه^۵ به این موضوع اشاره کردند، بسیاری از مسافران تبت نیز در نوشته‌هایشان متذکر این مطلب شده‌اند و سرانجام در اثر مهم فیلشنر^۶ این موضوع به طور کامل مورد بحث قرار گرفته است.

اما مقایسه‌ای که من میان معبد هلیوپولیس و تالار کاشمر به عمل آوردم، نمایشگر برخی از کیفیت‌هاست که در سایر روایت‌ها دیده نمی‌شود به احتمال قوی مبین یک رابطه تاریخی میان این دو معبد است.

داستان هفتواد

فردوسی در گزارش رویدادهای دوران پادشاهی اردشیر، سر سلسله ساسانیان، افسانه شگفتی را درباره هفتواد - هم‌آورد اردشیر و فرمانروای کرمان - نقل می‌کند. در این افسانه می‌خوانیم که هفتواد نخست مردی بینوا بود و درآمد ناچیزش از راه صنعتگری دخترانش که به کار رشتن و بافتن اشتغال داشتند، تأمین می‌شد. روزی یکی از دختران وی، هنگام خوردن یک سیب، کرمی در آن یافت و آن را به فال نیک گرفت و به عنوان

۱. در این باره، نگا. کتاب ارزشمند «ذوالقرنین یا کورش کبیر»، نوشته ابوالکلام آزاد، ترجمه دکتر محمد ابراهیم پاستانی پاریزی. - م.

2. Cavaignac

3. Kumbun

4. Huc

5. Gabet

6. Filchner

تعویذ در داخل چرخ نخ‌ریسی خود جای داد. نتیجه این کار، بسیار شگفت و غیر منتظره بود و دختر از آن هنگام به بعد، توانست بیش از پیش نخ بریسد و سرانجام تأثیر معجز‌آسای این کرم در پیشبرد کار چنان بود که برای همه خاندان هفتواد، بهروزی به بار آورد و توانایی هفتواد بدان پایه رسید که خود را برای پادشاهی سزاوار دانست.

طبیعی است که هفتواد پس از رویداد، پرستش کرم را آغاز کرد و به پرورش آن و قربانی کردن برای آن همت گماشت، زیرا به پشتیبانی نیروی معجز‌آسای این کرم توانست هم‌آورد خود اردشیر را به لب پرتگاه نیستی بکشانند و این پیروزی چیره‌دستی هفتواد و خاندان او، تا بدان هنگام ادامه داشت که اردشیر توانست به کرمان درآید و با به کار بستن یک نیرنگ جنگی کرم را هلاک سازد.

این داستان نیز، چون بسیاری از داستان‌های دیگر شاهنامه، خواننده را در آغاز دچار حیرت و شگفتی می‌کند. اما با توجه به اساطیر چین، می‌توان معمای این افسانه را نیز گشود. چینی‌ها همواره به وجود تعویذی به نام «کرم طلایی درخت» که برای خانواده مبشر فال نیک و متضمن خیر و برکت است، معتقد بوده‌اند. این اعتقاد به هیچ وجه فراموش نشده است و تا روزگار ما نیز رواج دارد. دِگروت می‌نویسد که اعتقادات چینیان را در این باره نه تنها در متن‌های کهن دیده، بلکه از زبان زنان خانه‌دار ناحیه آموی و سرزمین‌های اطراف آن نیز شنیده است. بنابراین اعتقادات، کرم طلایی درخت که یک همه‌کاره واقعی است، می‌تواند بریسد، ببافد، بدوزد، شخم بزند، بذر بپاشد و درو کند. خلاصه کلام آنکه این کرم می‌تواند با مهارت و چیرگی حیرت‌انگیزی از عهده هر کاری برآید. در خانه‌ای که چنین کرمی نگاهداری شود، زنان می‌توانند تنها چند تار ریسمان بر کارگاه بافندگی بکشند و پیش از دمیدن بامداد روز دیگر، پارچه‌ای کامل به دست آورند. (شباهت کامل این اعتقادات با افسانه کرم هفتواد قابل تأمل است) دِگروت همچنین خاطر نشان می‌سازد که بنابر

اعتقادات چینیان، اگر کشاورزی کرم طلایی درخت را نگاهداری کند، کافی است که یکی دوبار بیل خود را در زمین فرو کند تا تمام مزرعه وی شخم بخورد و آماده بذر افشانی شود. بدین سان مرد یا زنی که این کرم را در اختیار داشته باشد، به زودی به ثروت و مکنّت فراوان دست خواهد یافت.

بنابراین، چگونگی دست یافتن هفتواد را بر ثروت و قدرت روزافزون، با توجه به اعتقادات اساطیری چینیان درباره «کرم طلایی درخت» می توان دریافت. اما در شاهنامه آمده است که هفتواد کرم معجزه گر خود را با دقت و دلسوزی تغذیه می کرد و پرورش می داد و آئین ویژه ای در ستایش و پرستش آن کرم به جای می آورد و قربانی هایی پیشکش آن می کرد. حتی هم آورد او اردشیر نیز ناگزیر بود و انمود کند که در برابر آن کرم نیایش می کند و قربانی نثار آن می دارد، تا بدین وسیله بتواند در پایان کار بر آن جانور چیره شود و آن را به هلاکت برساند.

این نکته نیز در اعتقادات چینیان به چشم می خورد و ما در کتاب *دگروت می خوانیم* که نگاهدارنده کرم باید آن را تغذیه کند و با دقت و دلسوزی پرورش بدهد. در واقع در چین نیز گهگاه قربانی های انسانی پیشکش «کرم طلایی درخت» می شده، زیرا این اعتقادات حاکی از آن است که گاه کرم خواستار یک قربانی انسانی می شود و صاحب کرم آن را آزاد می گذارد تا به قربانی خود حمله کند.

در حقیقت، پرستش کرم طلایی درخت، رشته ای از اعتقادات چینیان به کارهای جادویی به شمار می رفته و احتمالاً افسانه قدرت یافتن و قیام ناگهانی هفتواد ناظر بر این گونه اعتقادات و نشانه برتری اخلاقی اردشیر بر هم آورد خود بوده است. در هر حال پیش از آنکه چنین اعتقادات و افسانه هایی نمایشگر یک موضوع سیاسی باشد، مسلماً از دیر باز در میان مردم ایران راه یافته بوده و رواج داشته است.

شیوه دست یافتن بر کرم نیز در افسانه ایرانی و افسانه های چینی بسیار همانند است. دختر هفتواد کرم را از درون یک سیب پیدا می کند. در

روایت‌های چینی نیز، مردی سنگ ریزه‌گردی پیدا می‌کند و آن را صیقل می‌دهد و درمی‌یابد که آن سنگ ریزه از دو لایه تشکیل یافته و حشره‌ای چون کرم (که در واقع همان کرم طلایی درخت است) در داخل آن جای دارد.

ه. ی. فنگ^۱ و ج. گ. شرایوگ^۲ در مقاله‌ای که در ماه مارس ۱۹۳۵ در مجله انجمن خاورشناسی امریکا منتشر شده است، موضوع جادوی سیاه چینی - جادوگری با کمک دیوان و اهریمنان - کو^۳ را (که کرم طلایی درخت نیز نوعی از آن است) مورد بحث قرار داده‌اند. با توجه به مندرجات این مقاله سودمند می‌توان یک مطالعه تطبیقی در افسانه هفتواد به عمل آورد.

در افسانه هفتواد، پیدا کردن کرم و استفاده از آن برای افزودن ثروت و مکنت، به زنان خاندان هفتواد نسبت داده شده است. در مقاله مذکور نیز می‌خوانیم که زنانی کرم کورا نگاهداری می‌کنند و از این راه ثروت چشم‌گیری به دست می‌آورند. همچنین با همراه داشتن کرم کوکه در میان گلابی جای دارد، بر دارایی خود می‌افزایند. کرم کو در میان میوه‌هایی چون خربزه و گلابی یافت می‌شود. در همین مقاله آمده است که اگر خانواده‌ای روان زهر آگین کورا پاس دارد و پرستش کند و دیگر خدایان را از یاد ببرد، به ثروت و مکنت فراوان دست خواهد یافت.

علاوه بر همه این اعتقادات، در افسانه شاهنامه آمده است که کرم هفتواد در جعبه‌ای سیاه نگاهداری می‌شد. در مقایسه با این نکته، بسیار جالب توجه است که در خط چینی که خط تصویر نگاری است، کلمه کو حشرات و کرم‌ها و مارها را در یک ظرف نشان می‌دهد. سرانجام در مقاله یاد شده بدین نکته برمی‌خوریم که کورا با شمشیر یا آتش نمی‌توان کشت

1. H.Y. Feng

2. J.K. Shryok

۳. Ku در زبان چینی اصلاً به معنی «زهر» است و توسعاً به معنی زهر جانوران که در ظرف خوراک ریخته شده باشد، به کار می‌رود. - م.

و این امر، حیلۀ جنگی اردشیر را برای کشتن کرم هفتواد روشن می‌سازد. افسانۀ هفتواد مثال خوبی برای ارزیابی مطالعه‌ای است که ما در کار سنجش افسانه‌های کهن ایران و چین به عمل آورده‌ایم. گزارشگران پیشین شاهنامه در کار گشودن معمای این افسانه، در مانده بودند و از این رو حدس‌های غریبی در این باره زده‌اند. مثلاً نولدکه معتقد است که داستان هفتواد گونه‌ای از اسطوره‌کهن آپولو و هیدرا و یا وریتره بوده است. همچنین م. مول^۱ خاطر نشان می‌سازد که ممکن است این داستان صورت جرح و تعدیل شدۀ همان اسطوره باشد، با اشاره‌ای تلویحی به رواج پرورش کرم ابریشم در ایران. یوستی هم در نامنامۀ خود این نظرات را مورد تأکید قرار می‌دهد. اما همان‌گونه که دارمستتر به درستی یادآوری می‌کند، مشکل عمده آن است که نشان بدهیم چرا چنین اسطوره‌ای در تاریخ دوران اردشیر راه یافته است. با این حال خود دارمستتر نیز حدس می‌زند که کرم در داستان هفتواد، اشاره‌ای تلویحی باشد به ازدهای موسوم به «اژی دهاک».

نظریۀ لی برشت^۲ در این باره کمتر از همه، مایۀ گمراهی است. او افسانۀ هفتواد را با اسطوره‌اسکاندیناویایی راگنار^۳ و ثورا^۴ مقایسه می‌کند. در این اسطوره کنت هراودر^۵ ماری را که از درون تخم کرکس یافته است، به دختر زیبای خود ثورا می‌سپارد. دختر از داشتن آن مار خشنود می‌شود و در جعبه‌ای نفیس نگاهش می‌دارد. اما آن مار پیوسته رشد می‌کند تا همه جعبه را پر می‌کند و کنت با وحشت از این ماجرا اعلام می‌دارد که هر کس آن مار را بکشد، ثورا از آن وی خواهد شد. راگنا جانور را می‌کشد و پاداش خود را می‌گیرد. اما این نظریه نیز خالی از اشکال نیست و من نیز با دارمستتر در مخالفت با این توضیح درباره‌ی افسانۀ هفتواد همداستانم. افسانۀ اسکاندیناویایی فقط در طرح کلی با افسانۀ ایرانی شباهت دارد که

عبارت است از رشد حیرت‌انگیز کرم. اما این دو افسانه هیچ‌گونه وجه مشترک دیگری ندارد و با این توضیح نیز می‌توان دریافت که چرا چنین اسطوره‌ای در تاریخ دوران اردشیر راه یافته است. در حالی که اسطوره‌ها و اعتقادات چینی - که بیش از این بدان‌ها اشاره رفت - از هر حیث با افسانه ایرانی همانندی دارد و برای داخل شدن چنین اسطوره‌ای در تاریخ روزگار اردشیر می‌توان توجه کرد که هفتواد متهم به جادوگری است و همین امر علت قدرت یافتن ناگهانی وی به شمار می‌رود.

باز هم ممکن است این پرسش پیش آید که چگونه افسانه‌ای از کرانه‌های دریای چین، در جنوبی‌ترین نقاط ایران (فارس و کرمان) چنین مشهور و رایج گردیده است. در پاسخ این سؤال می‌توان به روابط دریایی دراز مدت میان سواحل دریای چین و کرانه‌های خلیج فارس توجه کرد. م. گابریل فران^۱ در مقاله ارزشمندی که در مجله ژورنال آسیاتیک (آوریل - ژوئن ۱۹۲۳) منتشر شده ثابت می‌کند که در طی قرون متمادی، کشتی‌های متعددی از بنادر خلیج فارس به اقیانوس هند و دریای چین رفت و آمد داشته‌اند. در این مقاله کوشش شده است که خلاصه‌ای از تاریخ بندر سیراف و دیگر بنادر خلیج فارس در طول دوران تماس با خاور دور نشان داده می‌شود.

حقیقت این است که بنادر خلیج فارس در قرن سوم هجری، رونق دیرین خود را از دست داده بود. اما پیش از آن نیز قرن‌ها فعالیت آنها ادامه یافته بود و در نتیجه این رفت و آمدهای دریایی چینیان معتقد بودند بسیاری چیزها که از هندوچین، سیلان، هندوستان، عربستان و حتی آفریقا به سرزمین ایشان می‌رسد، ساخته و پرداخته دست ایرانیان است. در پرتو یک چنین روابط تجاری دائم، می‌توان باور کرد که افسانه‌ها و اساطیر چینی در ایران راه یافته باشد و جالب توجه است که فردوسی می‌گوید

1. M. Gabriel Ferrand

هفتواد در اصل اهل بندری به نام «کجاران» در کرانه دریای پارس بوده است:

ز شهر کجاران به دریای پارس
چو گوید ز بالا و پهنای پارس^۱

همچنین در تاریخ استخری آمده است که در ولایت اردشیر خوره (که شهرت آن منسوب به اردشیر است) بندری بود که در بازرگانی و کشتیرانی آوازه‌ای بسزا داشت.

بدین‌سان، معمای چگونگی راه یافتن یک اسطوره چینی به تاریخ جنگ اردشیر و هفتواد - که دارمستتر آن را مطرح ساخته بود - گشوده می‌شود.

جستجوی گیاه جاودانگی

گزارش شاهنامه درباره مأموریت «برزوی» پزشک که به فرمان خسرو اول انوشیروان به جست و جوی گیاه جاودانگی به هند می‌رود، بسیار شبیه است به کوشش امپراتور چینی وودی از دودمان هان (در گذشته به سال ۸۷ ق. م.) برای به دست آوردن میوه زندگی بخش. پیش از دوران وودی نیز، دیگر امپراتوران چین کسانی را به جست و جوی گیاه جاودانگی فرستاده بودند.

برای بررسی این گزارش‌ها، باید اجزاء آنها را با یکدیگر تطبیق کنیم. همان‌گونه که انوشیروان برزوی را به جست و جوی گیاه جاودانگی می‌فرستد، امپراتور چینی وودی، نیز حکیمی به نام سوفورا در پی این مهم روانه می‌دارد. سوفو در این راه چندان می‌کوشد که موفق می‌شود محصول تازه گیاه بی‌مرگی را ببیند. او نیز مانند برزوی، دارایی فراوان همراه می‌برد، اما سرانجام درمی‌یابد که گیاه جاودانگی بهای بسیار گزافی دارد و خدا او را آگاه می‌سازد که پیشکش‌های وی در برابر بهای آن گیاه شگفت، ناچیز

است. نتیجه آنکه سوفو یک برگ از آن گیاه را نیز برای آوردن به چین، پیدا نمی‌کند. در واقع خوشبختی برزوی و سوفو در آن بود که توانستند پس از این جست و جو دیگر باره به سرزمین‌های آشنا باز گردند. زیرا یکی دیگر از حکیمان دربار وودی که به چنین مأموریتی رفته بود، هرگز باز نگشت. بسیار جالب توجه است که شاهنامه و منابع چینی، نظرات یکسانی برای شیوه بهره‌برداری از گیاه جاودانگی (اگر به دست آید) ارائه می‌دهند. در نظر اول ممکن است تصور شود که گیاه جاودانگی را می‌خورده‌اند و یا شیر آن را به درون بدن تزریق می‌کرده‌اند. اما چنین شیوه‌ای معمول نبوده است و ما در گزارش‌های چینی می‌خوانیم که روزگاری برگ‌های این گیاه را کلاغان از یکی از جزایر چین می‌آورده‌اند و بر چهره جنگاوران کشته می‌انداخته‌اند و جنگاورانی که سه روز از مرگ آنها گذشته بود، بر اثر این کار، زندگی از دست رفته را باز می‌یافتند.

در شاهنامه نیز برزوی، درست همین شیوه را به کار می‌بندد:

گیاهان ز خشک و ز تر برگزید
 ز پژمرده و هر چه رخشنده دید
 ز هر گونه‌ای سود از آن خشک و تر
 همین بر پراکند بر مرده بر
 یکی مرده زنده نگشت از گیا
 همانا که سست آمد آن کیمیا^۱

۱. ص ۲۵۰۲، شیوه عمل برزوی همان است که در روایت چینی می‌خوانیم اما نتیجه آن ظاهرأ به کلی وارونه است، زیرا در این مورد، مرده زنده نشده و کیمیا سست از کار در آمده است.

مؤلف اشاره نکرده است که در داستان شاهنامه، گیاه جاودانگی رمزی است برای کتاب «کليلة و دمنه» که برزوی از هند به ایران آورد و فردوسی نیز متذکر می‌شود که «به رمز آن گیا، این کليلة است و بس». نصرالله منشی، مترجم و نگارنده کليلة و دمنه فارسی

ما این مقایسه بسیار جالب توجه میان افسانه‌های چینی و سکایی را در همین جا پایان می‌بخشیم. برای مطالعات تفصیلی و قابل اعتمادتر درباره این موضوع، باید به آثار ایران شناسان و چین شناسان بزرگی چون لائوفر^۱ و سوسور^۲ که صفحات تازه‌ای در برابر باستان شناسان گشوده‌اند، مراجعه کرد. در واقع این نوشته در حد نهایی خود، ممکن است فصلی از یکی از نوشته‌های لائوفر به شمار آید. تعیین تاریخ قطعی برای دوره نقل و انتقال و تأثیر و تأثر افسانه‌های چینی و سکایی، در حد دانشمندانی چون لائوفر است. اما من می‌خواهم در این جا به عنوان یک پژوهشگر علاقه‌مند، حدس بزنم که زمان اصلی چنین اعمال نفوذهایی دوران فرمانروایی سلسله جوبوده که از سال ۱۲۴۹ تا ۱۱۲۲ ق.م. در چین پادشاهی می‌کرده و محتملاً بعضی یا تمام افراد آن در اصل از سکاها به شمار می‌رفته‌اند. یک چنین سلسله‌ای می‌توانست زمینه مناسبی برای راه یافتن افسانه‌های سکایی به چین فراهم آورد و این نکته بسیار پر معنی است که افسانه‌های لی‌جینگ و نو - جا و دا - جی و جز آن، در این دوران اتفاق افتاده است.

در بسیاری از منابع معتبر بدین مطلب برخورده‌ایم که وو - وانگ بنیان‌گذار سلسله جو طوایف مختلفی را در مرزهای باختری چین گرد هم آورد تا در به دست آوردن تخت پادشاهی، پشتیبان وی باشند. همان‌طور که هیرث^۳ استدلال می‌کند، این امر به‌طور تلویحی نشانه آن است که تسلط وو - وانگ بر چین، عملاً به یاری سپاهیان بیگانه صورت پذیرفته است.

→

هم متذکر این نکته شده و در دیباچه کتاب خود آورده است: «می‌گویند به جانب هندوستان کوه‌هاست و در وی داروها روید که مرده بدان زنده شود ... این سخن از اشارات و رمز متقدمان است و از کوه‌ها علما را خواسته‌اند و از داروها سخن ایشان را و از مردگان، جاهلان را که به سماع آن زنده گردند و به سمت علم حیات ابد یابند و این سخنان را مجموعه‌ای است که آن را کلیله و دمنه خوانند ...»

— نگا. کلیله و دمنه، مصحح مجتبی مینوی، صص ۱۸ و ۱۹. — م.

1. Laufer

2. Saussure

3. Hirth

بنابراین هیچ یک از قبایل چینی در روی کار آوردن سلسله جو نقش عمده‌ای بازی نکرده‌اند و نفوذ این طوایف بیگانه در عرصه تاریخ و اساطیر چین بسیار با اهمیت بوده است.

در پایان این بحث، بیت‌هایی از شاهنامه را که اشاره‌ای به چین دارد و فردوسی در افسانه‌های قابل تطبیق با افسانه‌های چین آورده است، نقل می‌کنیم:

بدو گفت کز چین یکی نیکخواه
به نَوی بی‌آمد به نزدیک شاه^۱

در افسانه اکوان دیو:

چنین داد پاسخ که دانای چین
یکی داستانی زده است اندر این^۲

در افسانه رستم و اسفندیار:

همی خوان تو بر کردگار آفرین
وز ایدر برو سوی دریای چین^۳

و در داستان هفتواد:

ز دریای چین تا به کرمان رسید
همه روی کشور سپه گسترد^{۴ و ۵}

۱. ج ۲، ص ۴۸۰. ۲. ج ۴، ص ۱۰۵۴.

۳. ج ۴، ص ۱۷۰۶، نگا. زیر نویس ص ۱۶. ۴. ج ۷، ص ۱۹۵۱.

۵. نقل از فصل اول کتاب: *Cults & Legends of Ancient Iran & China*.

ارتباط قصه‌های حماسی ایران و ادبیات توده‌ای روس^۱

و. مینورسکی^۲

ترجمه ایرج علی آبادی

هر ملتی از اینکه آثار متفکران و شعرائش مورد تحسین و تقلید دیگر کشورها قرار گیرد احساس غرور می‌کند. ولی غروری که از تأثیر افسانه‌ها و داستان‌های حماسی - که آفریده ذهن توده مردم و تراوشات فکری مستقیم هر ملتی است - بر دیگر ملل حاصل می‌گردد، از آن هم بیشتر است. از طرف دیگر هیچ فکر و عقیده‌ای از سرزمینی به سرزمین دیگر نمی‌رود مگر اینکه زمینه پذیرفتن آنها کاملاً مساعد باشد. موفقیت آثاری نظیر افسانه‌های حماسی ایرانی که عمیقاً به نبوغ یک ملت خاص بستگی دارد معلول خصیصه جهانی آنهاست. به طور کلی وادار کردن همسایگان به قبول و ستایش قهرمانان ملت همسایه کار دشواری است، ولی وقتی عناصر کاملاً شخصی و انفرادی هم در این ستایش وارد می‌شوند قبولاندن آن تقریباً ناممکن می‌گردد. با این مقدمه وقتی می‌بینیم که معنویت ایرانی تصور و تخیلات ملل دور و نزدیک را این چنین تحت تأثیر قرار داده است دچار شگفتی می‌شویم.

افسانه‌های حماسی ایرانی تنها در میان اقوام ایرانی، مانند سغدی‌ها در شرق و کردها در غرب، نفوذ نیافته است، بلکه ملل مسلمان دیگر هم مانند اعراب و ترک‌ها، با ترجمه شاهنامه به زبان‌های خود، ستایش و تحسین

۱. از کتاب ایرانیکا - شامل مقالات تحقیقی مربوط به مطالعات ایرانی - چاپ لندن

۱۹۶۴.

خویش را نسبت به این اثر ابراز داشته‌اند.

در ارمنستان مسیحی، مورخ معروف موسی خورنی^۱ دو قرن قبل از تصنیف شاهنامه از رستم سگزی - سگچیک رستم - نام برده بود و تا این اواخر اشعار و سرودهایی زیبا به زبانی آمیخته از کردی و ارمنی در وصف قهرمانان شاهنامه در دره‌های وحشی نزدیک دریاچه وان رواج داشت. در مناطق دورتر شمالی، گرجیان دلیر آثار شاعر طوس را به نثر و شعر ترجمه کرده بودند و اهالی مناطق کوهستانی، نظیر چرکس‌ها^۲ و پشاوها^۳ دلاوری‌های رستم و بیژن را بازگو می‌کردند.

در مقاله حاضر ما فقط به تأثیرات و نفوذ حماسه‌های ایرانی و بالاخص شاهنامه در ادبیات توده‌ای روس اشاره می‌کنیم و مطلقاً با ترجمه‌های مستقیم و غیرمستقیم شاهنامه که به وسیله مترجمین زبردست صورت گرفته، کاری نداریم.

افسانه‌های روس از بیلین (داستان)‌های متعددی تشکیل می‌شود که همه درباره دلاوری‌های باگاتیرهای^۴ روسی است و مهم‌ترین آنها بیلین‌های مربوط به کیف و شرح اعمال و دلاوری‌های پهلوانان دربار ولادیمیر ملقب به خورشید سرخ است. شخصیت تاریخی که این نام به آن مربوط می‌شود شاهزاده معروفی است (۹۷۲-۱۰۱۵) که موجب شد

۱. موسی خورنی - (Mouses Khorenatzi) به عنوان پدر ادبیات ارمنی معروف است. از زندگی او چیزی معلوم نیست، حتی تاریخ زندگیش را به تفاوت بین قرن پنجم و نهم میلادی دانسته‌اند. «تاریخ ارمنستان» او معروف است. (دائرةالمعارف بریتانیا، ج ۱۵، ص ۳۳۹ - م.)

۲. چرکس‌ها - گروهی از قبایل مسلمان (حنفی مذهب) قفقاز شمالی که حالیه در ناحیه بین جبال قفقاز، رودکوبان، و دریای سیاه و نیز در خاک ترکیه، زندگی می‌کنند. چرکس‌ها خود را آدیغه (روسی: آدیگه) می‌خوانند. (دائرةالمعارف فارسی، ص ۷۹۸) - م.

۳. پشاوها، Pchavs، متأسفانه در منابعی که در دسترس بود توضیحی در مورد این قوم به دست نیامد.

۴. در روسی کلمه «باگاتیر» که از ریشه مغولی است، معادل بهادر فارسی است.

روس‌ها به دین مسیح بگروند.

بنابراین زمانی که بیلین‌ها بالاخره به رشته تحریر درآمد باید بعد از قرن دهم میلادی باشد^۱، ولی این امر مانع از آن نیست که تصور کنیم مضامین آنها خیلی قدیمتر از این زمان بوده و بعدها آنها را به عهد و دوره امیری مورد توجه و علاقه عموم، نسبت داده باشند.

بیلین‌های کیف در آثار و نوشته‌های متعدد مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته‌اند ولی باید گفت که هنوز تمام مسائل مربوط به آنها روشن نشده است. یکی از مهم‌ترین این مسائل تأثیرات و نفوذ شرق، بخصوص ایرانیان، در این بیلین‌هاست. در این مورد باید به سه نکته توجه داشت:

۱- در روزگاران کهن اقوام ایرانی ساکن نواحی جنوبی روسیه بوده‌اند و این نکته نه فقط از آثار و نوشته‌های مورخین مستفاد می‌گردد، بلکه اسامی شهرها و دیه‌هایی که هنوز هم به جای مانده است از این مطلب حکایت می‌کند^۲ به این ترتیب بعید نیست ایرانیانی که در این منطقه ساکن بوده‌اند و با اسلاوها تماس مستقیم داشته‌اند سنن خود را نیز به مانند اسامی و لغات مجزا به اسلاوها منتقل کرده باشند.

اسلاوها و ایرانیان تنها اقوام هند و اروپایی هستند که برای «خدا» کلمه مشابهی دارند: پارس باستان *بغ* و اسلاو *بگ*.

۲- از طرف دیگر تصور می‌رود که ملل ترک و بخصوص *کومان‌ها* (پالاوی یتس‌ها)^۳ در قرون یازدهم و دوازدهم هم نقش واسطه را در

۱. در آثار قرن سیزدهم میلادی در ادبیات غرب اشاراتی مربوط به «ایلیا» دیده می‌شود.

۲. مشخص‌ترین نمونه، نام رودخانه «دن» است که از همان ریشه آسی «دن» و اوستایی «دانو» به معنای آب گرفته شده است. در این مورد مراجعه شود به تحقیق مستند و ارزشمند M. Wasmer تحت عنوان *Die Iranier in Sudrussland* - چاپ لپزیک ۱۹۲۳.

۳. کومان‌ها یا قبیچاق‌ها - قوم ترک که به روسی پولووتسی (جمع پالاوی یتس) می‌نامند. در حدود قرن یازدهم میلادی در دشت‌های شمال دریای سیاه مستقر شدند. در این زمان عده‌ای از ایشان بت‌پرست و عده‌ای مسلمان بودند. به تدریج به مجارستان و برخی از

انتقال سنن شرق به غرب ایفا کرده باشند.

۳- بالاخره و به احتمال بیشتر ممکن است ملل مسیحی قفقاز، نظیر اسی‌ها^۱ و گرجی‌ها و حتی چرکس‌ها، که روابط نزدیک‌تری با همکیشان کیفی و مسکوی خود داشتند موجب انتقال این سنن و تأثیرات شده باشند.

به هر حال، در بیلین‌های روس و افسانه‌های حماسی ایرانی به مضامین مشابهی برمی‌خوریم که نمی‌توانیم آنها را نتیجه تصادف محض بدانیم.

نخستین کسی که مسئله نفوذ شرق را مورد مطالعه قرار داد دانشمند ادیبی بود به نام و. و. استاسف (۱۸۶۸) که وجوه تشابهی در ادبیات حماسی روسیه و ایران کشف کرد و در بحث نام‌هانشان داد که مثلاً پروسلان همان رستم افسانه‌های فارسی است، ولی در همان زمان نیز قسمتی از زیاده‌روی‌های او در این زمینه مورد انتقاد قرار گرفت.

این نظریه را بعدها پروفیسور ف. میلر که به تاریخ و ادبیات زبان‌های ایرانی احاطه کامل داشت، با دانش و احتیاط بیشتری دنبال کرد. نتیجه‌گیری‌های او نیز مباحثات مطولی پیش آورد ولی به هر حال کار او به عنوان گنجینه‌ای از مطالب مربوط به این مقوله ارزش فراوان دارد. من نیز در این مقاله راه استاد فقیدم را می‌روم ولی نکاتی را که اکنون مورد اختلاف است مورد بحث قرار نمی‌دهم.

قهرمان اصلی بیلین کیف، ایلای موروم (Ilya de Morom) است. البته تصور کلی ما از این پهلوان با تصویری که از رستم داریم، یعنی یک

→ کشورهای دیگر اروپای مرکزی مهاجرت و حمله کردند و در این کشورها مستقر شدند و در آنها تأثیراتی به جای گذاشتند. (دائرة المعارف بریتانیا، ج ۶، ص ۸۵۹) - م.
۱. آسی‌ها یا آلانی‌ها یا اوستی‌ها - قوم ایرانی ساکن قفقاز (در آسیای امروز واقع در گرجستان). زبان آنها نیز از زبان‌های ایرانی است. - م.

شهسوار فتودال، متفاوت است. رستم با قهرمانان اوستا شباهتی ندارد و متعلق به تیره خاص پهلوانان سیستان است که بعدها، با وجود اشکالاتی که از جهت طرح کلی افسانه‌های حماسی ایران به وجود آورد، در روایات شاهان بزرگ ایرانی جای گرفت. از طرف دیگر ایلیا یک شخصیت کاملاً توده‌ای، دهقان زاده و یک «کهنه‌قزاق» است. اما با وجود این تفاوت، در اعمال هر دو قهرمان شباهت‌های جالبی هست.

نخست آنکه رفتار شهریار ولادیمیر با ایلیا نظیر عمل کیکاوس با رستم است و البته رفتار هیچیک از آن دو در خور ستایش و تحسین نیست. رستم کیکاوس را از خطرات و خوان‌های فراوان که حماقت و نادانیش برای او به بار آورده نجات می‌دهد. خدماتی هم که ایلیا برای ارباب خوشگذران^۱ انجام می‌دهد کم نیست. هر دو پادشاه با سرداران خود ناعادلانه رفتار می‌کنند ولی در پایان به خواری تن در می‌دهند و از آنان کمک می‌طلبند. دو ملکه ایرانی و روسی، سودابه و آپراکسیا، گرفتار عشقی شومند. کارهایی که سودابه برای جلب توجه سیاوش انجام می‌دهد و اتهامات بی پایه‌ای که به منظور بدنام کردن شاهزاده جوان به او نسبت می‌دهد عیناً در رفتار آپراکسیا نسبت به کاسیان زائر جوان دیده می‌شود.

تشابهات فرعی دیگری نیز وجود دارد که به نوبه خود بسیار پرمعناست. هر دو پهلوان از چنان قدرتی برخوردارند که یکی - رستم - از خدا می‌طلبد تا از قدرتش بکاهد و دیگری - ایلیا - قبول نمی‌کند که زور بازویی بیش از حد داشته باشد.^۲ معذالک در لحظه حساس خداوند به آنان قدرت می‌بخشد. جلوه‌های زورآوری نیز در هر دو پهلوان به هم

۱. میلر نشان می‌دهد که اختلاف بین ولادیمیر تاریخی و ولادیمیر افسانه‌ای درست به سبب نفوذ اصل ایرانی آن است ولی در عین حال خاطره نقاط ضعف ولادیمیر، علیرغم برداشت تاریخی رسمی از قدیم‌ترین ایام در اذهان باقی مانده بود.

۲. هنگامی که در اثر نفس سویتاگور (Sviatagor) پهلوان (ارشد)، در او نیروی بیشتری دمیده می‌شود.

شباهت دارد. هر دو رقبای خود را در هوا بلند می‌کنند و بر زمین می‌زنند و از دشمن به عنوان گرز بر ضد دشمن دیگر استفاده می‌کنند درخت‌ها را به آسانی از ریشه می‌کنند، در غذا خوردن نیز هر دو به هم شباهت دارند، پرهیزگارند و به ثروت و مال بی‌اعتنا. صفت مشخصه آنها عمر دراز است و به صورت پهلوانان پیر تجلی می‌کنند و در نظریاران خود مقام استادی و پیشکسوتی دارند. هر دو با دشمنان وطن مبارزه می‌کنند، رستم با تورانیان و ایلیا با تاتارها.

پس از ذکر این تشابهات، میلر به شباهت میان کارهای آنها می‌پردازد و لشکرکشی رستم را به مازندران برای نجات کیقباد با جنگ‌های ایلیا و شهریار کالین مقایسه می‌کند و موارد مشابه زیر را به دست می‌دهد:

- ۱- وضع نابسامان کشور.
 - ۲- رسیدن پهلوان ناجی نزد پادشاه.
 - ۳- پهلوان، همراه سلطان می‌رود ولی شاه در جنگ شرکت نمی‌جوید.
 - ۴- پهلوان (رستم، ایلیا) به تنهایی علیه لشکری می‌جنگد.
 - ۵- پهلوان یکی از دشمنان را بلند می‌کند، او را دور سر می‌گرداند و به صف دشمن حمله می‌برد و راه برای خود باز می‌کند.
 - ۶- اسامی سران دشمنان نیز تشابه جالبی دارد: قالون Qalun [قارن؟] و کالین. وجوه تشابه دیگری نیز در سیر حماسه و هفت‌خوان رستم و تاخت و تازهای ایلیا دیده می‌شود.
- این نکته را نیز اضافه کنیم که هفت‌خوان اسفندیار در راه رویین دژ شبیه هفت‌خوان رستم در مازندران است و با آنکه رستم و اسفندیار اغلب در مقابل یکدیگر قرار می‌گیرند می‌توان گفت که اصولاً اسفندیار «جنبه دیگر» پهلوان پیر است.
- به این ترتیب حوادث خاص زندگی رستم و اسفندیار ممکن است بر یکدیگر اثر گذاشته باشد و سرگذشت ایلیا نیز از این «دوگانگی» تأثیر گرفته باشد.

ایلیا هم مانند قهرمانان ایرانی برای رسیدن به کیف کوتاه‌ترین راه را انتخاب می‌کند که پر از موانع طبیعی و بخصوص دشمن سهمگینی نظیر **سالاولی** راهزن است، که شخصیت معمایی او پژوهندگان فرهنگ اسلاو را دچار اشکال کرده است. **سالاولی** در روسی به معنای بلبل است و این راهزن گاه به صورت انسانی که پدر هفت پسر و یک دختر است و در قصری زیبا سکونت دارد ظاهر می‌گردد، و گاه به صورت پرنده وحشت‌آوری که بر چند بلوط آشیانه ساخته^۱. قدرت سالاولی در این است که می‌تواند صدای سهمگین حیوانات را تقلید کند و با نعره‌ها و زوزه‌های خود دشمن را بترساند. طبیعت سالاولی بی‌شبهه ترکیبی است و احتمالاً همان **سیمرغ** است که اسفندیار را هلاک می‌سازد. از طرف دیگر سالاولی که ایلیا اسیرش می‌کند و با طنابی به اسب خود می‌بندد، شباهت زیادی دارد به **اولاد** که رستم با کمندش می‌گیرد و **کرگسر** (سرکرگدن) تورانی که اسفندیار اسیرش می‌کند. علاوه بر اینها از جهت اینکه سالاولی هم یک غول است و هم یک جادوگر، می‌توان او را نظیر دیوهای مازندران و بخصوص دیو سفید^۲ شاهنامه دانست.

نکته جالب دیگری نیز وجود دارد. پیکانی که ایلیا از چوب بید به منظور کور کردن سالاولی به کار می‌برد عیناً همان تیری است که رستم به توصیفه **سیمرغ** از چوب گز برای کور کردن اسفندیار می‌سازد. و نظر پروفیسور **میلر** بسیار معقول است که می‌گوید: «از آنجا که در حماسه

۱. سالاولی را بعضی با سلیمان بدانگونه که در افسانه‌های روسی تصویر شده است مقایسه کرده‌اند. در این افسانه‌ها سلیمان به مانند شاهبازی پرواز می‌کند، در کاخی بر شاخسار درختان به هم بافته خانه می‌کند و به دیدار کشور هند می‌رود. این نکته آخر وجه تسمیه سالاولی را که به روسی «پرنده رهمانی» نامیده می‌شود توجیه می‌کند. **رهمان** تغییر شکلی از کلمه **برهمن** است.

۲. لغت «دیو» در ادبیات کهن روس ناشناخته نیست. در «قصه شاهزاده ایگور» (اواخر قرن دوازدهم) به این جمله برمی‌خوریم: «دیو بر فراز درخت ندا داد». شاید این نکته بتواند ابهام خانه سالاولی را که بالای هفت بلوط است روشن سازد.

ایرانی چشم را نشانه گرفتن به سستی متکی است در خالی که در افسانه روسی بیگانه و نابجاست، باید قبول کنیم که جزئیات این افسانه ایرانی برحسب اتفاق و بی‌مورد وارد داستان روسی شده است.^۱ شاید به‌طور مبهم در خاطره‌ها مانده بود که: «اصل و نمونه شرقی ایلیا، یعنی رستم، چشم کسی را با پیکانی جادویی کور کرده و این جریان به نحوی با پرنده‌ای غول‌پیکر (سیمرغ) ارتباط داشته است.»

داستان ایلیا و پولنیتسای Polenitsa زیبا هم که قصد جان ایلیا را دارد کمابیش شبیه سرگذشت جادوگری است که سر راه رستم در مازندران قرار می‌گیرد.^۱

در قسمت حمله کالین، اسب ایلیا او را از خطر گودال‌هایی که تاتارها کنده و از نیزه و شمشیر آکنده بودند آگاه می‌سازد ولی ایلیا توجهی نمی‌کند و بدین ترتیب اسیر دست دشمنان می‌گردد. رستم نیز به همین ترتیب به دام می‌افتد.

داستان نبرد شگفت پدر و پسر یعنی رستم و سهراب در بسیاری از افسانه‌های ملل دیگر وجود دارد. افسانه هیلدبراند Hildebrand و آلبراند Alebrand در ادب اقوام ژرمنی و کلسامور Cléssammor و کارتون Carthon در ادب اقوام سلتی نمونه‌ای از آن است. افسانه مشابهی در میان اقوام فنلاندی (کیوی - آل Kivvi-Al) و قرقیزها (غالی و فرزندش ساید یلدا) نیز وجود دارد.

در داستان ایلیا به اشکال گوناگونی از این ماجرا برمی‌خوریم. نام پسر پهلوان روسی گاهی زبوت بوریس Zbut-Boris، گاه «بازیار جوان» (Sokolnik) و نام مادرش گاه «ملکه آن‌سوی رودخانه دن» و زمانی «زن سنگدل و درنده» است. (Latygorka, Latymirka, Semi-gorka) در شاهنامه

۱. در روایت دیگری از همین داستان جادوگر به صورت دختر سالوی ظاهر می‌شود. از طرف دیگر دختر سالوی «قایقران» خوانده می‌شود، چنان‌که گویی خانه پدرش در میان آب بوده است. این امر دریاچه‌ای را که رویین‌دژ در میان آن قرار داشت به یاد می‌آورد.

فردوسی داستان رستم و ته‌مینه به نحوی بسیار لطیف و با خامه‌ای پاک و حاکی از عفت سروده شده است. به دیدار شبانه شاهزاده خانم سمنگان و رستم پیلتن، بعداً موبدان جنبه قانونی و رسمی می‌دهند، و البته این نکته موجب شگفتی می‌شود که سهراب نام پدرش را نمی‌داند. میلر تصور می‌کند که این مورد اخیر دنباله خاطره‌ای کهن از افسانه‌ای خشن‌تر است و نام ته‌مینه^۱ را تجزیه می‌کند و می‌گوید که این اسم برای یک «شیرزن» مناسب است.

در بیلین روسی ایلیا نخست با زن سنگدل و درنده که در داستان به صورت سوارکار بی‌باکی نموده شده است می‌جنگد، و این نکته ما را به فکر می‌اندازد که شاید افسانه ایرانی ابتدایی‌تری از شاهنامه الهام‌بخش بیلین روسی بوده است.

همان‌طور که رستم برای ته‌مینه «مهره‌ای» به جای می‌گذارد تا وسیله شناسایی فرزند آینده‌اش باشد، ایلیا نیز به همین منظور یک انگشتی به همسرش می‌دهد. هر چند در اغلب افسانه‌های روسی فرزند به انتقام مادر با پدر می‌جنگد معذالک صوری هم وجود دارد که مادر به فرزند ۱۲ ساله‌اش توصیه می‌کند که در صورت ملاقات احترام و سپاس پدر را نگه دارد.^۲

قبل از درگیر شدن با رستم، سهراب همه پهلوانان را تارومار می‌کند. ایلیا نیز پهلوان دبری‌نیا Dobrynia را مغلوب می‌سازد و در هر دو مورد جنگ تن به تن سه روز به طول می‌انجامد که طی آن پدر و پسر با انواع سلاح‌ها مانند نیزه، شمشیر و گرز برای رسیدن به هدف غم‌انگیز خود

۱. ریشه کلمه ته‌مینه و ته‌متن یکی و از کلمه «تهم» (تخم) به معنای نیرومند و قوی است.

۲. به نظر می‌رسد که حتی داستان جنگ سهراب و گردآفرید نیز بر افسانه‌های روسی (بیلین)‌ها تأثیر گذاشته باشد. با این تفاوت که در بیلین، ایلیا در شب قبل از دیدار فرزند، با زنی به هیأت قزاقان در استپ روبرو می‌شود.

دست به نبرد می‌زنند، با این تفاوت که در سراسر افسانه ایرانی جنبه قهرمانی و نیز جبر و تقدیر حفظ می‌شود، در حالی که در بیلین روسی حالت تردید بین دو نوع پایان شاد و غم‌انگیز وجود دارد و آخر هم با توجیهی اخلاقی مرگ پسر به دست پدر روی می‌دهد. ایلیا قبل از وارد کردن ضربه مرگبار، فرزند خود را می‌شناسد و از اینرو خوشحال می‌شود و در بعضی روایات حتی او را رها می‌کند تا به نزد مادر باز گردد، ولی در رایج‌ترین روایات، پسر که از اوضاع و احوال تولد خود آگاه شده است در خواب به پدر حمله می‌کند اما صلیبی که ایلیا بر سینه دارد ضربه را خنثی می‌کند و آنگاه پدر فرزند نابکار خود را به قتل می‌رساند. در بیلین مسئله جنبه اخلاقی به خود می‌گیرد و پدر برای اعاده حیثیت خود فرزند را فدا می‌کند.

اما از میان تمام روایات حماسی گوناگون، بیلین روسی با وجود اختلاف جزئیات بیش از همه به شاهنامه شباهت دارد، نه فقط از جهت جزئیاتی که به آنها اشاره شد، بلکه به سبب اینکه تمام داستان در اطراف قهرمان اصلی دور می‌زند.

از میان سایر افسانه‌های مشابه، داستان هیلدبراند را می‌توان به شاهنامه نزدیک دانست که در آن هم هیلدبراند نقش درجه دومی در مقایسه با دیتیش برن دارد. هیلدبراند پس از دوری سی ساله از برن به میل خود قصد مراجعت به آنجا را می‌کند و حتی فرزندش آلبراند را هم با خود به نزد مادر می‌آورد.^۱

شاید بتوان تصور کرد که قطعه مورد بحث در بیلین روسی ساخته و پرداخته افسانه سرایان روسی باشد، ولی تشابه در جزئیات با داستان رستم به اندازه‌ای است که احتمال چنین فرضیه‌ای را تضعیف می‌کند.

۱. H. Kerbes, Firdusi and the old High German lay of Hildebrand. مجله آکادمی شماره ۱۹

آوریل ۱۸۹۰، صفحه ۲۹۶.

بدیهی است افسانه‌ای که شفاهاً و سینه به سینه نقل شده در روسیه مستقلاً تنظیم شده است و میلر معتقد است که در این ماجرا ملل ترک واسطه بوده‌اند و خود او نشان می‌دهد که داستان‌های مربوط به رستم تا چه اندازه در میان ملل قفقاز شایع بوده است. در این صورت نباید روابط مستقیم روس‌ها و قفقازی‌ها را که در بالا به آن اشاره کردیم در این ماجرا نادیده گرفت.

با اینکه تأثیر افسانه‌ی ایرانی بر بیلین‌های روسی فقط در جزئیات دیده می‌شود و با اینکه در بیلین‌های روسی گاه به نکاتی برمی‌خوریم که با شاهنامه^۱ متفاوت است و بالاخره با اینکه نحوه‌ی نفوذ افسانه‌های ایرانی در روسیه جنوبی تاریک و مبهم به نظر می‌رسد، در افسانه‌ی روسی دیگری که مازیداً به آن اشاره خواهیم کرد، و در پیوستگی آن با شاهنامه بحثی نیست، حدود این تأثیر را روشن‌تر می‌توان یافت. یک ضرب المثل روسی می‌گوید: «قصه، ابداعی است ولی سرودهای پهلوانی، یادگار گذاشته‌اند». بیلین‌های روسی سرودهای قهرمانی هستند که به منظور تغنی ساخته شده و دارای وزن و قافیه‌اند. بالعکس افسانه‌های عامیانه، خاصه انواع تخیلی آن، جنبه‌ی ملی کمتری دارند و چون به نثر تنظیم شده‌اند با سهولت بیشتری مضامین شاد را از منابع گوناگون اقتباس می‌کنند. قصه‌ها هم مانند بیلین‌ها جزو گروه ادبیات شفاهی هستند، ولی از قرن‌ها پیش محققین علاقمند، به ثبت و ضبط آنها اقدام نمودند و ضمن این کار، قصه‌های نادر و آموزنده‌ای را که در جاهای دیگر خوانده یا شنیده بودند با آنها آمیخته‌اند.

قصه یروسلان (اوروسلان) لازارویچ به دو روایت (P و U) به دست ما رسیده است و هر دو روایت مربوط به قرن هفدهم است. در هر حال این داستان شباهت زیادی به داستان حسین‌گرد دارد.

۱. به نحوه‌ی تولد فرزند ایلیا در فوق مراجعه شود.

نام قهرمان قصه، در منابع و مأخذ اصلی قصه شکی به جای نمی‌گذارد. در یک نسخه (U) سلطانِ کرکائوس، کرکودانویچ، عموی زالازار و پسر عموی زالازار و اوروسلان زالازارویچ^۱ نامیده می‌شوند که عیناً همان کیکاوس، زال‌زو و رستم هستند. اسب اوروسلان آراش نام دارد که همان رخس است. در شکل روسی شده اسامی، قصد هزل و مسخرگی دیده می‌شود و هجای «اوس» برای یک نفر روس صدای ناهنجار دارد. پدر پادشاه کرکدان نام دارد که کلمه‌ای است از ریشه شرقی و در روسی قدیم به معنی همان کرگدن^۲ است. زال زر عاقبت در این زبان به صورت لازار در می‌آید. از خلال این تحریفات حتی می‌توان برخی کلمات را که به شیوه ترکی تغییر شکل پذیرفته نیز تشخیص داد؛ زیرا در زبان ترکی هیچ کلمه‌ای با ر شروع نمی‌شود و همین امر نشان می‌دهد که به چه علت اسامی مزبور به صورت «اوروسلان» و «آراش» درآمده است. بهمین ترتیب نام اوروسلان (رستم) شاید تحت تأثیر اسامی ترکی نظیر ارسلان و اروس به این صورت درآمده باشد. متن روسی (به‌خصوص در نسخه U) اسامی ترکی الاصل فراوان دارد.

این نکات نشان می‌دهد که موضوع داستان‌های شاهنامه از طریق ترک‌ها وارد زبان روسی شده و از آنجا که قصه روسی از منبع ادبی، یعنی اثر فردوسی، مایه می‌گیرد احتمال دارد که به وسیله ادیب مسلمانی برای روس‌ها نقل شده باشد. شاید ساده‌ترین توجیه این باشد که این کار به دست تاتارهای قازان، که سالیان متمادی کار مترجمی را برای صاحب منصبان و تجار روسی انجام می‌دادند، صورت گرفته باشد.

داستان اوروسلان ساختمان درهمی دارد. پروفیسور میلر این قصه را

۱. در نسخه P اسامی بدین قرار است: کارتائوس، کارتائوسویچ، لازار لازارویچ، و یروسلان لازارویچ.

۲. در سندی مربوط به سال ۱۵۰۳ کلمه «کرگردن» ذکر شده است که همان کرگدن فارسی است.

به هفت فصل تقسیم می‌کند. در اینجا خلاصه قصه را نقل می‌کنیم تا سیر داستان بر خواننده روشن شود:

۱- زالazar که عموی سلطان کرکائوس است، پسری دارد بنام اوروسلان که در سن ده سالگی از نیروی بدنی خارق‌العاده‌ای برخوردار است، به‌طوری که هنگام بازی، همبازی‌هایش را ناقص می‌کند. اشراف از او به شاه شکایت می‌کنند و شاه او را به کنار دریا تبعید می‌کند اوروسلان در آنجا به شکار می‌پردازد و تنها غمش نداشتن اسبی چنان قوی است که تاب حملش را داشته باشد. تا آنکه روزی به پیرمردی برمی‌خورد بنام ایواشکو(ژان) که مهتر زالazar است. ایواشکو از کره‌ای که نامش آراش است، تعریف می‌کند، اوروسلان آن‌را می‌گیرد و رامش می‌کند. و آنگاه به لشکری که پدرش برای جنگ با دانیلوی سفید (افراسیاب؟) تدارک دیده بود می‌پیوندد و دانیلو را منهزم می‌سازد و از او قول می‌گیرد که اقدامی علیه کرکائوس نکند. در نتیجه شاه او را می‌بخشد و می‌خواهد پاداشی به او بدهد که اوروسلان قبول نمی‌کند و به دنبال ماجراهای تازه به راه می‌افتد.

۲- در ضمن این ماجراها، اوروسلان بر پهلوان روس، ایوان پیروز می‌شود با او سوگند برادری می‌خواند و دختر تئودول اژدها را برای او می‌گیرد. تئودول یک غول دریایی است، سوار بر اسبی آبی بنام کوتاس که برادر کوچک آراش است.

۳- وقتی اوروسلان به کشورش بازمی‌گردد می‌بیند که دانیلوی سفید آنجا را ویران کرده و پادشاه و پدرش را به اسارت برده است. اوروسلان به زندان شاه، که اکنون کور شده، راه می‌یابد. تنها داروی شفابخش درد شاه جگر سلطان سبز است که سپری از آتش و نیزه‌ای از شعله دارد (دیوسفید).

۴- اوروسلان در جستجوی این دارو به راه می‌افتد و به «پرنندگان خندان» برمی‌خورد که به صورت دختران جوان درمی‌آیند. اوروسلان یکی از آنها را می‌گیرد، و هم‌اوست که وی را نزد سلطان سبز می‌برد. در راه

سر دیوی^۱ را می‌بیند که پنندهای سودمند به وی می‌دهد و موجب می‌شود او شمشیری را که نزد دختر پنهان است پیدا کند. اوروسلان با این شمشیر سلطان سبز را می‌کشد و شاه کرکائوس را شفا می‌بخشد.^۲

۵- اوروسلان با دو شاهدخت روبرو می‌شود که یکی از آنها به او می‌گوید: «ایواشکوی دلیر و سفید» که از مرز هندوستان پاسداری می‌کند از او دلیرتر است. اوروسلان دختر را می‌کشد و عازم سرزمین هند می‌شود.

۶- اوروسلان، ایواشکو را به قتل می‌رساند و نزد سلطان هند می‌رود. پادشاه بسیار اندوهگین است، زیرا غولی که در دریاچه مسکن دارد، هر روز برای غذا یک قربانی می‌خواهد و فردا نوبت دختر پادشاه است. هر چند که غول، اوروسلان را به داخل دریاچه می‌کشانند، ولی بالاخره اوروسلان موفق می‌شود سه سر غول را ببرد و از اعماق دریاچه، سنگی شگفت بیرون آورد. شاهزاده با وی زناشویی می‌کند ولی می‌گوید که دختر شاه «شهرزیرخورشید» از او زیباتر است. اوروسلان به جستجوی این دختر می‌شتابد و آن سنگ عجیب را به عنوان نشانه، برای کودکی که زنش به دنیا خواهد آورد، به جای می‌گذارد. عاقبت زیباترین شاهزاده خانم‌ها را می‌یابد و با او به خوشی زندگی می‌کند بی آنکه از زن پیشین خود یادی بکند.

۷- زن او پسری به دنیا می‌آورد که نامش را اوروسلان اوروسلانویچ می‌گذارند. این پسر مثل پدرش به سرعت رشد می‌کند و همبازی‌های خود را آزار می‌دهد و آنها نیز وی را به علت آنکه هویت پدرش بر کسی

۱. در نسخه P نام غول روسلانی است که تحریفی از کلمه رستم است.

۲. در شاهنامه، کیکاوس از رستم می‌خواهد که از خون دیو سفید در چشمش بریزد:

به چشمش چو اندر کشیدند خون

شد آن دیده تیره خورشیدگون

ولی جگر دیو را رستم به اولاد می‌دهد.

معلوم نیست مسخره می‌کنند. دلاور جوان، مادرش را سؤال پیچ می‌کند تا آنکه از جای پدر خود آگاه می‌شود. بعد، از اصطبل پدربزرگش اسبی برمی‌گزیند و به سوی کشور «زیرخورشید» به راه می‌افتد، وقتی به شهر نزدیک می‌شود پدرش صدای سوت او را می‌شنود و به مقابله‌اش می‌شتابد. در آغاز چیزی نمانده بود که پسر، او را از اسب فرود آورد ولی بالاخره پدر بر زمینش می‌زند. پسر نیزه‌ای را که پدرش به جانب او نشانه گرفته می‌رباید و در این هنگام سنگ بازوبندش پدیدار می‌شود. پدر و فرزند یکدیگر را باز می‌شناسند و پسر پدر را متقاعد می‌کند که نزد زن شرعی‌اش - که مادر اوست - بازگردد. سلطان هند (زابلستان) نیمی از کشورش را به اوروسلان می‌بخشد و وی به خوشی و خوبی زندگی می‌کند.

آشکار است که این داستان آمیخته‌ای از مضامین گوناگون است و اقتباسات آن از منابع ایران محدود است. می‌توان گفت که از منابع ایرانی در مورد ماجراهایی استفاده شده که در افسانه ایلای موروم به خوبی جذب شده بوده است، از قبیل سرگذشت رستم در مازندران و نبرد پسر و پدر. داستان اوروسلان در اینجا پایان می‌پذیرد و داستان فتوحات پسرش آغاز می‌گردد.

جزئیاتی که در ابتدای داستان از افسانه ایرانی اقتباس شده است عبارت است از:

کودکی اوروسلان، رانده شدنش از دربار، انتخاب اسب، نخستین نبرد با دانیلوی سفید (افراسیاب)، شکست کرکائوس از دانیلو، قتل سلطان سبز (دیو سفید) که جگرش برای شفای کرکائوس (کیکائوس) لازم است. و در انتهای داستان، نبرد اوروسلان و پسرش، بدون پیروی کامل از اصل، به صورتی بیان شده که داستان پایان خوشی داشته باشد.

قسمت میانه داستان ارتباط مستقیمی با منابع ایرانی ندارد. قتل وحشیانه و بی دلیل یکی از دو شاهزاده خانم را شاید بتوان با ماجرای

جادوگری مربوط ساخت که رستم در راه مازندران ملاقات می‌کند. اما از طرف دیگر در این قسمت شباهت‌های فراوانی با داستان‌های قفقاز و بخصوص آسی‌ها (که باز ایرانی هستند) به چشم می‌خورد. ماجرای برخورد با تئودول ازدها نظیر ماجراهای کائوریک آسی با دن - باتیر (Don-Battyr) الهه دریایی است که دشمن «اسلام» یعنی عموی کائوریک است. جزئیات مربوط به سر غول آسا و شمشیر در داستان کائوریک که شمشیر را از سر پدر بزرگش بیرون می‌کشد تا انتقام مرگ او را بستاند، بهتر بیان شده است.

اگرچه برای روس‌های درس خوانده قصه‌آور و روسلان - یروسلان چیزی شبیه حسین کرد است برای ایرانیان تحصیل کرده، نباید فراموش کرد که قصه‌این همزاد رستم، در میان عامه مردم روسیه از شهرت و اعتبار فراوانی برخوردار بوده است. در روسیه در تمام بازارهای موسمی صدها نسخه از قصه یروسلان به فروش می‌رفت و در نور ضعیف شمع در روستاهای دورافتاده خوانده می‌شد. نسل‌های پیاپی این قصه را از زبان پیرزنان شنیده‌اند. شاعر بزرگ روس، پوشکین، نیز از این جمله است، و هنگامی که با تجدید حیات ادبیات روسی، شعر آن از عرش به زمین بازگشت و در دسترس عموم قرار گرفت، پوشکین داستان معروف خود روسلان و لودمیل را براساس این افسانه به شعر درآورد. البته پوشکین عین قصه را بازگو نکرد بلکه اصل آن را گرفت و جزئیات تازه‌ای به آن افزود. معذالک در این شعر و افسانه کاملاً روسی، جنبه‌ها و رنگ‌های ایرانی کاملاً آشکار است. مؤسس مکتب خاص موسیقی روسی یعنی گلینکا این نکته را بسیار خوب دریافت، زیرا در اپرای خود که بر اساس منظومه پوشکین است، در صحنه قصر جادوئی از یک مایه کاملاً ایرانی برای موسیقی زمینه استفاده کرد و با آهنگ پردازی‌های هنرمندانه و حداکثر استفاده از قدرت سازها توانست حالات شگفتی‌انگیز محیط و داستان را در شنونده بیدار کند.

به این ترتیب می‌بینیم که تصویر نیرومند رستم از قدیم‌ترین ایام بر ادبیات روس سایه افکنده است. پهلوان زابلستان بی‌شک از ایلها قدیم‌تر است و هنگامی که به شباهت‌هایی بین این دو قهرمان برمی‌خوریم درمی‌یابیم که تا چه حد این دلاور ایرانی افسانه قزاقان پیر روسی را تحت تأثیر قرار داده است. بعدها داستان‌های عامیانه، مردم روسیه را با اسامی پهلوانان ایرانی آشنا ساخت و ایشان از میان آنها قهرمانانی را برگزیدند که از طریق بیلین‌های کیف با آنها آشنایی داشتند و در این صورت تازه، رستم آنچنان در اذهان عموم رسوخ کرد که شعرا و موسیقیدانان نتوانستند وجود او را نادیده بگیرند. پس از آن همه دگرگونی و تغییر صورت، رستم حیات تازه‌ای یافته بود و این بار با عفريت «چرنومور» (دریای سیاه) ریش‌دراز که می‌خواست او را از شاهزاده خانم محبوبش جدا کند به جنگ برمی‌خاست. البته محیط داستان فلات‌های آفتابی و مرتفع شاهنامه نیست ولی با این همه ما می‌توانیم در این مورد با مولوی هم زبان شویم و بگوییم:

دیده‌ای باید که باشد شه‌شناس
تا شناسد شاه را در هر لباس

ادبیات ملل
ادبیات معاصر ایرلند
قاسم صنعوی

در یکی از متون قدیمی ایرلند که عمرش به ششصد سال و شاید بیشتر می‌رسد چنین می‌خوانیم:

«... این را به خاطر داشته باش: اگر به هنگام غیبت از این سرزمین یک‌بار از اسب به زیر آئی، هیچگاه باز نخواهی گشت... این را برای بار سوم می‌گویم، که اگر از اسب به زیر آئی پیرمردی نابینا و پژمرده خواهی شد، بدون زندگی و بدون شادمانی، بدون قدرت دویدن یا جهیدن؛ و این برایم دردی سخت است که تو به ایرلند بازگردی، زیرا که آنجا دیگر آن‌گونه نیست که بود. تو دیگر در آنجا، «فین» و یاران او را نخواهی دید؛ در آنجا فقط کشیش بنیانگذار فرقه‌های مذهبی است و سپاهی است از قدیس‌ها. و اینک بوسه من برای تو... زیرا که تو دیگر هیچگاه به سرزمین جوانی^۱ باز نخواهی گشت...»

و در نوشته‌ای که از آن امروز ایرلند است این چنین:

«... هنگامی که او در میدان کوچک آشکار شد «موزر» خود را در سر مردی که او را مجروح کرده بود خالی کرد. سپس بر زمین افتاد. هنگامی که برمی‌خاست، چندین سرباز دیگر شلیک کردند؛ سه گلوله به او اصابت کرد. او دوبار، بدون نتیجه، شلیک کرد، و بار

۱. سرزمینی جادویی که آدمی همواره در آن جوان می‌ماند. - م.

دیگر بر زمین افتاد. هنگامی که کوشید دوباره برخیزد، پی برد که پاهایش از او فرمان نمی‌برند. از روی زمین به تیراندازی ادامه داد تا آنکه گلوله‌ای سرش را سوراخ کرد. آن وقت سربازها نزدیک شدند. دور تا دور میدان کوچک، مردمی که بر درها و کنار پنجره‌ها ایستاده بودند، خاموش، جسدی را نظاره می‌کردند که بر زمین افتاده بود با تفنگی افتاده بر پشت و تپانچه‌ای فشرده در هر یک از دو مشت منقبض...»

اثر اول از آن یکی از سرایندگان و خوانندگان دوره گرد عهد کهن است که نامی از او باقی نیست و در این اثر خود از قهرمانی یاد می‌کند که هر چند در سرزمین جوانی، از سعادت و شادی بهره‌مند است می‌خواهد یک‌بار دیگر دیار و زادگاه خود را ببیند. دیار او از سیصد سال پیش که او ترکش کرده بسیار تغییر کرده: دیگر «فین» افسانه‌ای و یارانش نیستند که بر ایرلند حکومت کنند، حال دوران کشیشان و قدیسان است. قهرمان ماجرا آنچنان که در سرزمین جوانی برایش مقدر شده، به سبب حادثه‌ای از اسب فرو می‌افتد و سنگینی بار سیصد ساله را بر دوش خود احساس می‌کند. بازگشت او به دیار جوانی و سعادت امکان‌ناپذیر می‌شود. این حادثه که فرجامی ناگوار دارد آیا سرنوشت ایرلند است که به افسانه درآمیخته و از پس قرن‌ها به دست ما می‌رسد؟...

اثر دوم از آن او فلاهرتی^۱ است که در سال ۱۹۵۰ انتشار یافت و ماجرائی از طغیان سال ۱۹۱۶ را که در روزهای عید فصیح اتفاق افتاد باز می‌گوید. قهرمان این اثر، یعنی «بارتلی مدن» کارگری است به شورشیان پیوسته و در یک لحظه خشم و خروش، به انتقام خون رئیسش که کشته شده، خود را به روی سربازان می‌افکند و از پای درمی‌آید. این نیز داستان دیگری است که فرجامی ناگوار دارد. آیا این‌گونه سیاه دیدن حاصل تصادف

1. O'Flaherty

محض است یا وضع اجتماعی این خطه در ایجاد حالاتی از این‌گونه در روح نویسندگانش دخالت دارد؟

در فاصلهٔ ایجاد این دو اثر (که باید گفت از اثر اول مدارکی به زبان گائلیک وجود دارد که به قرن هفتم میلادی می‌رسد) ماجراهایی از این دست بر ایرلند گذشته: مسیحیت بیش از پیش در این سرزمین «سلتی» ریشه دوانده، وایکینگ‌ها آن را مسخر کرده‌اند، نورمن‌ها آمده‌اند، انگلیسی‌ها هجوم آورده‌اند، قحطی و گرسنگی، مهاجرت‌ها، طغیان‌های پیوسته سرکوب شده علیه اشغال خارجی و عقب افتادگی اقتصادی در آن اتفاق افتاده‌اند؛ زبان انگلیسی به گونه‌ای جبران‌ناپذیر جای زبان گائلیک را گرفته است (و این بخصوص مسئله‌ای است که هنوز هم ادامه دارد و قابل طرح است).

ایرلندی‌ها، این قصه سرایان بزرگ و کم‌نظیر، گوئی برای دفع بلایای تاریخ، به افسانه‌ها توسل جسته‌اند: شخصیت‌های بزرگ تاریخی، چه محبوب چه منفور، در پایان کار از نظر ایرلندی‌ها به شخصیت‌های افسانه‌ای مبدل می‌شوند. آیا تاریخ است که نوعی حالت روحی خاص ایجاد می‌کند یا نوعی حالت روحی است که تاریخ را پدید می‌آورد؟ شورش سال ۱۹۱۶ ایرلند، با آنکه مانند همهٔ طغیان‌های پیشین ایرلند، به شکست می‌انجامد، به قسمتی از این خطه آزادی می‌دهد. از آن هنگام نوعی احساس تلخ به وجود آمده که ملت ایرلند فقط سه چهارم یک ملت واحد است، نه یک ملت کامل.

جان مونتاق^۱، نویسندهٔ معاصر ایرلندی، در مصاحبهٔ امسال خود وضع دیارش را چنین بیان می‌کند:

«ایرلند همیشه تیره است. «گینس»، نوشابهٔ محلی، سیاه است.

از زمانی که در قرن دوازدهم نورمن‌ها آمدند همه چیز پیوسته سیاه

1. Montague

بوده. اما از بیست سال پیش کمتر سیاه است...»

و آرمان خود و افراد نسل خویش را چنین آشکار می‌کند:

«و عادی بودن در آخرین ربع قرن بیستم، ورود به بازار
مشترک است. ایرلند کشوری خواهد شد نه خیلی ثروتمند، ولی
خیلی راحت‌تر، و در آن، مرزهای پوچ بین «شمال» و «جنوب»
محو خواهند شد و نیز همه این نزاع‌هایی که به نظر تان این قدر
عجیب می‌رسد...»

★ ★ ★

یکی از مهم‌ترین مسائلی که برای اندیشمندان ایرلند مطرح است - و
به موضوع استقلال و ملیت آنان مربوط می‌شود - مسئله زبان است. سنت
ملی چه به صورت آشکار و چه به صورت پنهان در آثار ایرلندی وجود
دارد، هر چند که زبان گائلیک جای خود را به زبان انگلیسی داده است.
غالباً ایرلندی‌ها و بخصوص نویسندگان‌شان تأسف می‌خورند که چرا
زبان اصلی خود را از دست داده‌اند، اما آنها به خوبی می‌دانند که در جهان
تنها نیستند، پیش از آنها پرووانسی‌ها، برتون‌ها، پیکاردی‌ها، باسک‌ها،
این تأسف را داشته‌اند، زیرا آنان هم از جمله مللی هستند که می‌بینند دیگر
مالک زبان خود نیستند.

برندان بهان^۱ در اثری موسوم به دوبلین من نوشته است:

«ما مطمئناً زبانی دیگر داریم و این چیزی است که انگلیسی‌ها
میل دارند با نظر بدی به آن بنگرند، هر چند که در حکم خاری در
پیکر آنان نباشد. من هوادار آنم که آموختن زبان ایرلندی در
مدارس اجباری شود...»

1. Brendan Behan

در ایرلند، جسته و گریخته، لطیفه‌هایی که دربارهٔ زبان انگلیسی ساخته‌اند شنیده می‌شود، و چنان که افراد آگاه می‌گویند کنایه‌هایی که متوجه زبان انگلیسی است بیشتر زیر تأثیر احساس‌های نامساعدی است که مردم ایرلند به زادگاه این زبان پیدا کرده‌اند. گزینش زبان «گائلیک»، زبان واقعی ایرلندی، تقریباً دارای معنای سیاسی - ملی ضد انگلیسی است. ایرلند از آغاز استقرار جمهوری، رسماً دارای دو زبان است. ولی نکتهٔ مهم این است که ایرلند نمی‌تواند مانند بلژیک باشد. کوشش‌های زیادی در ایرلند به کار رفته، بخصوص در مدارس، که زبان گائلیک بار دیگر رواج یابد و بیش از یک چهارم ساکنان جمهوری هم این زبان را می‌دانند ولی این مسئله مطرح است که آیا فقط برای نیمی از این یک چهارم، زبانی که آموخته‌اند می‌تواند در حکم زبانی سودمند باشد یا نه؟ دلبستگی عاطفی به این زبان کاملاً قابل درک است، علتش هم این است که از سرمایهٔ اصلی فرهنگی ایرلند حکایت می‌کند، و به همین جهت بسیاری از روشنفکران هم اصولاً به آن دل بسته‌اند. اما اینکه ایرلندی‌ها نتوانند زبان خود را جانشین زبان انگلیسی کنند به خودی خود نه امری غم‌انگیز است و نه شادی‌بخش. این واقعیتی است، واقعیتی که سالیان درازی بر آن گذشته و آن را مشمول مرور زمان کرده و بر فرهنگ ایرلند هم اثر نمی‌گذارد.

زمانی پیش از این یکی از متفکران بر این نکته تأکید می‌کرد که:

«ایرلندی هنگامی بیشتر ایرلندی خواهد بود که به تدریج زبان انگلیسی فرا بگیرد و زبان ملی خود را از یاد ببرد...»

ییتز^۱ در نامهٔ سرگشوده‌ای که دربارهٔ «انگلیسی‌زدائی ایرلند» نوشته بود در ابتدای قرن حاضر می‌گفت: «آیا ما نخواهیم توانست سنتی ملی، ادبیاتی ملی پدید آوریم که روحاً کاملاً ایرلندی باشد ولی به زبان انگلیسی بیان شود؟»

یکی از بهترین پاسخ‌هایی که به این سؤال داده شد، همان طور که خواهیم دید، از جانب سینج^۱ نمایشنامه‌نویس بود. توصیهٔ یتز به بهترین صورت در کار او مؤثر افتاد.

گفتیم که در ایرلند دو زبان وجود دارد: یکی زبانی زنده است و دیگری زبانی که در شرایط کنونی به طور کم و بیش تصنعی، زندگی می‌کند. این تضاد را با مطالعهٔ آثار ایرلندی‌ها - مطالعهٔ آثار هر دو زبان - می‌توان دریافت. نویسندگان معاصر ایرلند بر آن آگاهی کامل دارند.

تامس کینسلا^۲ در جایی می‌نویسد:

«از چه رو نمی‌توانم با این میراث، با گذشتهٔ خاص خودم، تماس زنده داشته باشم؟ دیگران توانسته‌اند این تماس را داشته باشند؛ از این رو است که گمان می‌کنم باید خود را به زبان گائلیک مقید کنم، به زبان ایرلندی بنویسم نه انگلیسی. و این کار شاید به معنای این باشد که با زمان حاضر خاص خودم تماسم را قطع کنم، از زبانی که با آن بزرگ شده‌ام به خاطر زبانی که فکر می‌کنم مردنی است دست بشویم. شاید هم به معنای این باشد که از ظرفیت احتمالی زبان صرف‌نظر کنم: زبان انگلیسی، اگر بتوانم از آن استفاده کنم، ظرفیت بیشتری دارد تا زبان ایرلندی که قادر نیست همهٔ مسائل مربوط به زندگی جاری را بیان کند. از این رو متعهد شدن در برابر زبان ایرلندی، تماس کامل با سنت دیرین به نظر من غیر ممکن می‌شود...

نمی‌توان گفت که این نویسنده نسبت به سنت دیرین گائلیک دلبستگی اندکی در خود سراغ دارد، زیرا او ست که اخیراً مفصل‌ترین حماسهٔ ادبیات گائلیک قدیمی را ترجمه کرده است. او خود آشکارا می‌گوید:

«بعضی از بهترین نویسندگان زبان گائلیک اکنون فکر می‌کنند که

زبان‌شان محکوم است و مردم آن را طرد کرده‌اند. آنها بدبین هستند ولی من فکر می‌کنم که حق با آنهاست. و در این صورت به سوی کسانی گرایش می‌یابم که به زبان انگلیسی می‌نویسند...»

باگذشتن از این مقدمه می‌توان به چهره‌هائی پرداخت که ایرلند در قرن حاضر عرضه کرده است:

۱- بزرگ‌ترها

هنگامی که از ادبیات امروزیین صحبت به میان می‌آید یکی از اصلی‌ترین شخصیت‌های ادبی ایرلند، ویلیام باتلر ییتز به خاطر می‌آید. این نویسنده و شاعر برجسته به سال ۱۸۶۵ متولد شد و به سال ۱۹۳۹ درگذشت. در سال ۱۹۲۳ جایزه نوبل ادبی را دریافت کرد. آثار متعدد و فراوان او هنوز به طور کامل انتشار نیافته است. در سال ۱۹۷۲ مؤسسه مک میلان، جلد مهمی از «خاطرات» او را منتشر کرد. نظری که درباره او داده شده حاکی از این است که این «شاعر» نمایشنامه‌نویس، مقاله‌نویس، ناشر، سناتور، چه به عنوان نویسنده و چه به عنوان یک فرد انسانی پیچیده و خیره‌کننده است.»

او فرزند یک نقاش صورت ساز است، در بیست و دو سالگی عازم لندن می‌شود، نمایشنامه‌هائی منظوم می‌آفریند که یکی از آنها، کنتس کاتلین است (۱۸۹۲) و دیگری سرزمین میل قلبی (۱۸۹۴). نخستین نمایشنامه منشور او کاتلین درهولیهان (Houlihan) است که در سال ۱۹۰۲ چاپ می‌شود. در این فاصله اشعاری فلسفی می‌سراید که درک معنای آنها آسان نیست. در سال ۱۸۹۹ در دوبلین تئاتر ادبی ایرلند را بنیاد می‌نهد که از سال ۱۹۰۴ در «تئاتر صومعه» استقرار می‌یابد و مدیریت آن را نیز خود برعهده می‌گیرد. همه کوشش او این است که در ایرلند یک تئاتر ملی پدید آورد،

گرایش او به سنت خاص ایرلندی و آنچه رنگ و بوی دیارش را دارد چندان شدید است که حتی اقدام به نشر چند مجموعه افسانه ایرلندی می‌کند. اندیشهٔ یتیز و گسترش‌های شاعرانه‌ای که او به آن می‌بخشد، همه نشانی از یک روح «سلتی» دارند که در آن تصویرهای جدید مسیحی با افسانه‌های کهن ایرلندی درهم می‌آمیزند. فضائی که او می‌آفریند - شاید هم به سبب همین الهام‌پذیری‌ها و گرایش‌ها جادوئی به نظر می‌رسد. برای نمونه، یکی از نمایشنامه‌های او را برمی‌گزینیم. فضای این نمایشنامه چنین است: «صحنه‌ای خالی و برهنه، زمان نامعین. مردی بسیار سالخورده که ظاهر یکی از شخصیت‌های اساطیری را دارد». پیرمرد برای آن برگزیده شده که نمایشنامه‌ای دربارهٔ زندگی و مرگ شخصیتی تاریخی و افسانه‌ای اجرا کند: «مرا برای آن برگزیده‌اند که به اندازهٔ داستان قدیمی رومانتیکی که موضوع از آن گرفته شده، قدیمی و نامتناسب برای زمانم. به اندازه‌ای پیرم که نام پدر و نام مادرم را از یاد برده‌ام، مگر اینکه - آنچنان که می‌گویم - پسر «تالما» باشم - و او به اندازه‌ای سالخورده بود که دوستان و آشنایانش هنوز آثار ویرژیل و هومر می‌خواندند...»

قاصدی از همسر قهرمان اثر به نزد او می‌آید. سخنان قاصد چنین است:

«در این جابیش از این درنگ مکن...

خانه‌ات... غرق در آتش است

از خطر چه باک،

و اگر قرار بر مردن باشد چه باک،

اسب خود را بردار و برو.

صحنه بر جای است، خارج شو، و عازم نبرد شو.»

در دست قاصد نامه‌ای هم هست که خود از آن خبر ندارد. وقتی

قهرمان جو یا می شود که در دست او چه چیز است، قاصد می گوید: «هیچ ندارم» و به دنبال آن:

– «تو چیزی به دست داری؟

– نه.

– این نامه ای است که به دست داری؟

– نمی دانم چگونه به دستم رسیده.»

و ماجرا هنگامی بیشتر مرموز می شود که مضمون نامه با پیام شفاهی قاصد کاملاً مغایرت پیدا می کند:

«این نامه از «نه مر» می آید،

و کاملاً چیزی دیگر می گوید:

تا فردا صبح نباید از جا تکان بخورم، زیرا اگر اکنون حرکت کنم با

خطر هائی روبرو خواهم شد که انسان نمی تواند زنده بماند...»

این جادوئی بودن فضا به همین یک جا محدود نمی شود. جائی دیگر

هست که الهه جنگ (موریگین Morrigan) میان شخصیت های حاضر در

صحنه قدمی افرازد:

– «... این جا کسی یا چیزی است،

اما کسی که نمی بینم

– هیچ کس نیست.

– کدامیک از خدایان هوا و آسمان

سر یک پرنده دارد؟

– موریگین سر کلاغ دارد.

– موریگین؛ الهه جنگ بین ما حائل است.

بال سیاهش شانهام را لمس کرده است

و همه چیز برایم روشن می شود...

و سرانجام صحنه‌ای که الهه جنگ سر بریده قهرمان را به روی زمین می‌گذارد و همسر قهرمان به رقص می‌پردازد در رقص خود خشم خود را نسبت به کسانی که همسرش را زخمی کرده‌اند آشکار می‌کند، منظره‌ای فراموش نشدنی است.

آثار ییتز چنان دامن‌دار، چنان پیچیده است که نمی‌توان در بحثی چنین مختصر، اندیشه‌ای کلی از آن به دست داد. اما سخنی که نباید فراموش کرد این است که توجه به سنت ایرلند برای او امری همیشگی است. قهرمان اثری که در بالا از آن سخن رفت، در آثار دیگر نویسنده هم رخ می‌نماید. این شخصیت کم و بیش به عنوان نماد شورش ۱۹۱۶ در آثار ییتز به کار برده شده است. با وجود توجه فراوان به سنت ایرلند، ییتز در همین اثر از تئاتر «نو»^{۱۷} ژاپنی الهام گرفته، و این نیز به سبب علاقه‌ای بوده که او به آئین و آنچه به آن مربوط می‌شود داشته است.

با گذشت زمان از اهمیت و ارزش ییتز نه تنها اندکی کاسته نشده، آشکارا می‌توان گفت که مقام او به گونه‌ای روزافزون بیشتر می‌شود. کشورهای انگلو - ساکسون این زمان بیش از گذشته برای او اهمیت قائل می‌شوند. در انگلستان در این اواخر آثار چاپ نشده‌ای از او پیدا شده است. گذشته از آثار چاپ نشده، عنایت به آثاری از او هم که پیش از این انتشار یافته، درخور ذکر است. مثلاً دو جلد «خودزندگینامه» او که حاوی نظرات و افکار او دربارهٔ زیبایی‌شناسی و خاطرات شخصی است، در عین حال تصاویری بسیار هیجان‌آور و جالب از معاصرانش (مثلاً ویلیام موریس - اسکار وایلد - اولیری انقلابی) نیز عرضه می‌کند. به تازگی به این اثر بار دیگر توجه شده و نخستین روایت این اثر (یعنی به همان نخستین شکلی که بود، نه آنچنان که بعداً چاپ شد) در اختیار دوستداران این ادیب قرار گرفته است. به دنبال این خاطرات مقدار زیادی یادداشت

هم آورده شده که به سال‌های ۱۹۰۸ تا ۱۹۳۰ مربوط می‌شود.

وقتی که از ییتز صحبت به میان می‌آید بلافاصله سیمانی دیگر در نظر مجسم می‌شود که از آن جان میلینگتون سینج است. سینج به سال ۱۸۷۱ تولد یافت و زندگی‌اش در سال ۱۹۰۹ به پایان رسید. او مدتی دراز در کشورهای اروپائی و بخصوص فرانسه زندگی کرد و پس از بازگشت به ایرلند در جزایر «آران» مستقر شد (۱۸۹۸) و همان‌طور که ییتز به او سفارش کرده بود، مایه الهام خود را در نمایش زندگی ایرلند می‌جست و در این کارتن به هیچ مصالحه‌ای نمی‌داد. در این حال سینج از فرهنگ شعری که به فولکلور سرزمینش جان می‌دهد نیز الهام می‌پذیرد. سبکی می‌آفریند که منظور از آن، بیان به خالص‌ترین نوع زبان انگلیسی و در همان حال حفظ روح ایرلندی لازمه آن است. آثاری که می‌آفریند به شدت مردم را خیره می‌کند و حتی بر آنها ضربه وارد می‌آورد. دوبلین از شعر و واقعگرایی تئاتر او یکه می‌خورد. واقعگرایی‌ای که او برای نمایش زندگی ایرلندی به کار می‌گیرد با نوعی شگفتی درآمیخته است.

او در همان حال که شاگرد ییتز است، بیش از استاد خود ایرلندی و «سلت» است، هر چند که ایرلند در زمان حیات هنرمند نمی‌تواند او را بپذیرد. ایرلند او را به سبب کوران «چاه قدیس‌ها» (۱۹۰۵) که به گونه‌ای معجزه‌آسا بینا می‌شوند ولی جهان را به صورتی جز آنچه می‌اندیشیده‌اند می‌بینند، نمی‌تواند ببخشد. کوران بینا شده، علاج خود را به هیچ می‌گیرند و برای اینکه به سعادت پیشین خود بازگردند ندیدن را برمی‌گزینند.

ییتز هنگامی که سینج را، که هنوز نامی ندارد، می‌بیند چنان تحت تأثیر روحیه او قرار می‌گیرد که چند روز بعد با اشاره به شخصیت او می‌گوید: «بعد از ما، خدای وحشی». هنگامی که ییتز تئاتر ملی خود را بنیاد می‌نهد سینج بهترین پیرو او می‌شود. ییتز در «خود زندگینامه» خود درباره او

می‌نویسد: «او هیچگاه کلمه‌ای که کسی را برنجاند بر زبان نمی‌آورد، رفتار ستودنی داشت، ولی هنرش باید خیابان‌ها را پر از افراد شورشی می‌کرد و برای عزیزترین دوستانش دشمنانی فراهم می‌آورد که شاید آنها را تا واپسین روزهای زندگی شان دنبال می‌کردند.» سینج که این چنین شخصاً آرام است و به خلاف استادش بیتز به سیاست هیچ توجهی ندارد و در امور مربوط به آن به دخالت نمی‌پردازد، با وجود این خرابکار دانسته می‌شود، زیرا که در نمایشنامه‌هایش نشان می‌دهد که در پسر ممکن است میل پدرکشی برانگیخته شود، یا زن‌های نجیب و با شرافت ممکن است از شرافت خود چشم‌پوشند و کشیش‌ها هم غالباً اشخاص کودن بی‌احساس و سنگدلی هستند. تماشاگران ایرلندی نارضائی خود را پنهان نمی‌کنند، تا آنجا که در نخستین اجرای «بازیگر دنیای غرب» شورش درمی‌گیرد. در این اثر، از شخصی به علت آدمکشی تجلیل می‌شود ولی هنگامی که آشکار می‌شود قتلی در میان نیست، افتخار قهرمان هم نابود می‌شود. آنچه سبب می‌شود مردم ایرلند اینچنین سربلند کنند همان چیزی است که تظاهر به پاکی نام دارد. این ماجرا تنها به سینج مربوط نمی‌شود: رسم کلی بر این پایه است که کسی اگر بر مردم ایرلند ضربه وارد آورد، مجازات خواهد شد. به همین جهت است که می‌بینیم خود بیتز نمایشنامه «کتس کاتلین» خود را با حمایت پلیس به روی صحنه می‌آورد و شون اوکیسی (که به او نیز خواهیم پرداخت)، خسته از مخالفتی که مردم ایرلند با بیشتر نمایشنامه‌های او نشان می‌دهند، به جلای وطن تن در می‌دهد.

به سینج برگردیم، او نمایشنامه «زمانی که ماه غرب کند» را در سال ۱۹۰۳ تمام می‌کند ولی به علت وضع اجتماعی دیارش نه می‌تواند آن را چاپ کند و نه قادر است آن را به روی صحنه بیاورد. در سال ۱۹۶۸ است که در سومین جلد مجموعه آثار سینج این اثر به چاپ می‌رسد. ملت ایرلند که در برابر «بازیگر دنیای غرب» به شورش برمی‌خیزد، وقتی ببیند

که زنی آشکارا در روی صحنه تئاتر از پیراهن زیرش صحبت می‌کند چه خواهد کرد؟ یا وقتی ببیند که راهبه‌ای لباس سینه بازی به تن می‌کند چه واکنشی از خود نشان می‌دهد؟ با این ترتیب ارائه نکردن «وقتی که ماه غروب کند» از سوی سینج رفتاری عاقلانه به نظر می‌رسد. به قیمت کوتاهی از این اثر مراجعه می‌کنیم. خواهر روحانی، راهبه‌ای که برای پرستاری بیماری به خانه‌ای بیلاقی در شرق ایرلند آمده، پس از مرگ بیمار به سخنان برادرزاده مرده گوش می‌کند و وقتی تاریکی فرا می‌رسد، خواهر روحانی شمع روشن می‌کند و یگانه واکنش‌اش این است که از مرد جوان که به او اظهار عشق می‌کند بخواهد که در را باز کند. راهبه خود را ملامت می‌کند که چرا اجازه داده جوان با او از این مقوله سخن گوید و امیدواری‌اش این است که روز بعد به راه واقعی خود باز خواهد گشت و استغفار خواهد کرد. ولی دم گرم مرد در ایمان مذهبی خواهر روحانی اثر می‌کند و جامه سبزی را که جوان به او می‌دهد می‌گیرد و از اتاق بیرون می‌رود و در همان اتاقی که مرد مرده غنوده است لباس راهبه‌ها را از تن بیرون می‌آورد و پیراهن سینه باز سبز را می‌پوشد. این قسمتی از پایان اثر است و گفت و گوئی است میان این دو قهرمان:

— «نمی‌دانم چه کنم... شما ناراحت می‌کنید؛ با وجود این...
 — این هم نخستین آواز پرنده‌ها... وقتی که در این ساحل
 خورشید طلوع کند از شما تقاضا خواهم کرد زن من بشوید...
 نمی‌توانید رد کنید. درخت‌ها نمی‌توانند از سبز شدن و معطر شدن
 در ماه مه سر باز بزنند یا پرنده‌ها به هنگام سر زدن آفتاب،
 نمی‌توانند نخوانند... این هم چکاوک‌ها... نیم ساعت وقت دارید...
 سعی نخواهم کرد شما را قانع کنم. کاملاً بی‌فایده است. زندگی
 است که شما را قانع خواهد کرد... یک ربع ساعت وقت دارید.
 بروید و این پیراهن را به تن کنید. خلق و خوی کفر گفتن ندارم...

(راهبه چند لحظه بعد با پیراهن سینه باز ابریشمی سبز باز می‌گردد. هنگامی که روشنائی سرخ صبحگاهی وارد اتاق می‌شود او به کنار مرد جوان می‌رود و می‌گوید:)

- کولم، به سوی شما برگشتم،

- شما بی‌نهایت زیبا هستید و کار شایسته‌ای هم کردید.

زیبائی قلب شماست که شما را رهانیده، و رهائی شما شیرین‌تر از رهائی کسانی است که از عقل رها شده‌اند. شما نمی‌توانید به من بگوئید که چرا تغییر کرده‌اید. درخششی دارید. مانند پروانه‌ای که در دنیای تازه‌ای از رایحه و رنگ و پرواز متولد شود، شما برای زندگی کردن در دنیای تازه‌ای از عشق و زیبایی زاده می‌شوید... به سروصدائی که پرنده‌ها در میان درخت‌ها راه می‌اندازند گوش کنید. این موسیقی زفاف ماست. بی‌عشق، این دنیا فقط توده شنی هولناک خواهد بود و جای بی‌عشق به چیزی بیش از این نمی‌ارزد... با من حرف بزن. می‌خواهم صدایت را بشنوم؛ از امروز صدایت آهنگی دیگر خواهد داشت.

- لباسم را در اتاقی گذاشته‌ام که عمویتان آرمیده...

به نظرم می‌رسد در دنیائی زندگی می‌کنم که از من پیشی می‌گیرد.

امیدوارم خداوند مرا ببخشد. دیگر به هیچ کاری قادر نیستم.

- چه بسیار کسان که خواسته‌اند ملکوتی‌ترین لحظه زندگی‌شان بخشیده شود! عاقل‌تر از این باشیم. (یکی از انگشتی‌هایش را به دست می‌گیرد) این حلقه‌ای است که میراث دردناک عمویم بود. دستت را به من بده. من، من که قدرت مردانه‌ام، تو را که روح زودباور و پرشور روحانیان را داری، تسخیر کرده‌ام. از اختلاف هماهنگ ما، توافق‌های تازه‌ای زاده خواهد شد. در پایان ما هر دو همانند یکدیگر و ساده و سالخورده خواهیم شد. ما در قالب

خدائی فرورفته‌ایم و در جهان سهم جسته‌ایم، همین کافی است
(دست راهبه را به دست می‌گیرد) به نام تابستان و خورشید و
زندگی کامل، تو را به زنی اختیار می‌کنم (انگشتر را به انگشتش
می‌کند).»

این اثر پرشور که طلب و آرزوی زندگی از سوی هنرمند را می‌رساند
در همین جا به پایان می‌رسد. ولی در همان جایی که راهبه، کلاه سه گوشه
و زنار و پیراهن راهبه‌ای را در اتاق مرده و در کنار او می‌گذارد، نشان داده
می‌شود که دختر جوان به زندگی باز می‌گردد و مرحله‌ای از زندگیش را که
به گذشته تعلق می‌پذیرد، همراه با مردی به دست فراموشی سپرده است.

سیمای دیگری که بر ادبیات معاصر ایرلند سایه افکنده از آن جرج
برنارد شاواست که در فاصله ۱۸۵۶ تا ۱۹۵۰ زندگی کرد ولی از بس درباره
او سخن گفته شده نیازی نمی‌بینیم که در این جا به تفصیل از او یاد کنیم.
فقط می‌گوئیم که او در سال ۱۸۷۶، هنگامی که بیست ساله بود از دوبلین
خود چشم می‌شوید و عازم لندن می‌شود و در پایتخت انگلستان به زودی
خود را به عنوان یکی از فرزندان غیرعادی ادبیات انگلیسی زبان آشکار
می‌کند. سه ربع قرن بعد، او صاحب ریشی سپید است ولی صحنه‌های
تئاتر را همچنان در اختیار دارد. او مأموریت خود را این می‌داند که روح
لندن و حتی اگر ممکن باشد روح کشور و حتی دنیا را عوض کند. او بعدها
درونمایه کلی سراسر زندگی و آثارش را چنین توجیه می‌کند:

«اگر من دارای عقل سخیف هستم، باید بقیه مردم دنیا را زنجیری
دانست، زیرا ممکن نیست که ما، هر دو دسته، اشیاء را آنچنان که در
واقع هستند ببینیم.»

مردم انگلستان وجود کسانی را که هرچه می‌خواهند به صدای بلند می‌گویند ولی حرف‌های خود را با خنده توأم می‌کنند به راحتی تحمل می‌کنند و از این رو است که برای شاو زمینه‌ای فراهم می‌شود که در سال ۱۹۲۵ جایزه نوبل ادبی را تصاحب کند.

اگر از برناردشاو چنین زود می‌گذریم، در مورد شون اوکیسی نمی‌توان به چنین کاری دست زد.

شون اوکیسی به سال ۱۸۸۰ در دوبلین زاده می‌شود، پدرش را در خردسالی از دست می‌دهد، ناگزیر می‌شود از کودکی به کارهای مختلف بپردازد. مدتی به مدرسه می‌رود ولی رفتار کشیشان معلم چنان او را به هراس می‌افکند که از تحصیل چشم می‌پوشد و به آنچه از مادر می‌آموزد اکتفا می‌کند. نمایشنامه‌نویسی را با خواندن آثار گذشتگان و نیز تعمق در زندگی مردم کوچه و بازار می‌آموزد. سرانجام در روزنامه‌های ایرلند چیزهایی چاپ می‌کند. از محافل روشنفکری که، هر چند می‌خواهند ایرلند را از یوغ زبان انگلیسی برهانند، به کارگران توجهی ندارند روی برمی‌گرداند و به رهبر کارگران استقلال‌طلب ایرلند می‌پیوندد و دستیار او می‌شود. پس از ماجرای معروف ۱۹۱۶ به زندان می‌افتد. آثاری که می‌نویسد و برای بیتز می‌فرستد مورد توجه قرار نمی‌گیرد و برگردانده می‌شود. بیتز به او می‌گوید: «از زندگی که می‌شناسی بنویس». این اندرز به کار می‌آید و شون اوکیسی نخستین نمایشنامه‌اش را می‌نویسد. یکی از دوستان او حکایت می‌کند که اوکیسی تا روزی که این اثرش به روی صحنه می‌آید فقط دوبار - از آغاز زندگی‌اش تا آن زمان - به تئاتر قدم گذاشته بود. در این هنگام ۴۳ سال از عمرش می‌گذرد و هنوز کارگر راه‌آهن است. نخستین اثر او سایه مجاهد نام دارد (که اسماعیل خوئی آن را زیر عنوان در پوست شیر به فارسی برگردانده است). ماجرای این اثر مربوط به سال ۱۹۲۰ میلادی است که به ایرلند حتی همان شبه استقلال هم هنوز داده نشده و در کوی و برزن، در به در به دنبال افراد شورشی می‌گردند.

شاعری که گوشه‌امنی می‌جوید تا شعرهای بی‌رمق خود را به هم ببافد آرامش خود را با یک کیف دستی پر از بمب از دست می‌دهد. هنگامی که می‌خواهند خانه را بگردند دختری که فریب ظاهر شاعر شبیه به مجاهد را خورده کیف را به اتاق خودش می‌برد و با فدا کردن جان خودش «سایه مجاهد» را نجات می‌دهد. آن وقت است که شاعر کلماتی بر زبان می‌راند که برای نخستین بار ارزش یک شعر باشکوه را پیدا می‌کند:

«وای بر من! افسوس! رنج، رنج، همیشه، تا جاودان!... آه دائل
داورن، اکنون سهم تو هیچ نیست جز شرم، تا آنگاه که تار سیمین
بگسلد. جام زرین بشکند. آه داورن، دائل داورن، شاعر و بزدل،
بزدل و شاعر!...»

پس از «سایه مجاهد» آثار متعدد دیگری از شون اوکیسی انتشار می‌یابد و یا به روی صحنه می‌آید. ماجرای جونو و طامس که در سال ۱۹۲۴ به روی صحنه می‌آید مربوط به زمانی است که ایرلند نیمه استقلالی یافته ولی جنگ داخلی در گرفته است. اما واقعیت این است که آنچه اوکیسی می‌نویسد در محیط پر تعصب ایرلند پذیرفتنی نیست. او ناگزیر تن به جلای وطن می‌دهد، و هر چند باز هم درباره ایرلند می‌نویسد، ولی راهی را در پیش می‌گیرد که جویس گرفت، یعنی دیگر به زادگاه خود باز نمی‌گردد و بی‌آنکه هیچگاه از شدت بخشیدن به طنز سیاه خود دست بشوید تا سال ۱۹۶۴ به کوشش می‌پردازد و در این سال جهان را بدرود می‌گوید.

بیتز، هر چند بنیانگذار ادبیات مدرن ایرلند است، نمی‌توان منکر تأثیر مصیبت‌بار وی بخصوص بر شعر و تئاتر این سرزمین شد. اعتباری که وی به دست آورده سبب شده است که جانشینان بلافاصله او زیر تأثیر او

قرار بگیرند. از این دسته بهترین فرد هیگینز^۱ است و بدترین نمونه هم کالم^۲. از این گروه جانشین که در حوزه نفوذ و تأثیر بیتز قرار می‌گیرند، امروزه کسی نیست که فراموش نشده باشد. این جا باید اضافه کرد که تأثیر بعد از مرگ بیتز هم اندک نیست، به نحوی که در سر مقاله مجله *The Lace Curtain* در سال ۱۹۷۲، «اسلوب ساده کردن نامطبوع که نسل ناقدان آکادمیک» تحمیل می‌کند مورد انتقاد قرار گرفت. زیرا این کار «نه فقط برای تحکیم وضع بیتز به عنوان پدر همه شاعرانی که دارای گذرنامه ایرلندی هستند به کار می‌آید، بل سبب می‌شود که افرادی چون کالم، جیمز استیفنس و هیگینز هم به عنوان چراغ‌های ادبی دوران‌های خود که درخور احترام باشند استقرار پیدا کنند». فقط رمان‌نویس‌ها و داستان‌نویس‌ها هستند که از نفوذ بیتز می‌گریزند. برای اینان، حدفاصل دو جنگ اول و دوم جهانی مرحله‌ای شوم است. از این گروه افرادی چون لیام افلاهرتی، فرانک اوکانر، شون دوفائولین، فلان اوبراین (و البته قبل از همه آنها جیمز جویس) قابل ذکرند.

جیمز جویس به سال ۱۸۸۲ در دوبلین زاده شد. در هجده سالگی مقاله‌ای از او در یکی از مجله‌های لندن به چاپ رسید که او را به نویسنده شدن امیدوارتر کرد. مدتی هوس کرد پزشک شود، ولی زود از این تصمیم دست کشید. زمانی معلم شد و گاهی به عنوان کارمند بانک زندگی می‌کرد. کوشش وافر او برای انتشار یولیس چندبار به ناکامی انجامید. و عاقبت در سال ۱۹۲۲ پاریس راه را برای انتشار آن هموار کرد. اما زندگی نویسنده (که در ابتدای کار، گاهی شعر هم می‌سراید) بیش از همه وقت قرین ناکامی بود. ناراحتی چشم عذابش می‌داد. در مدت زندگی چندین بار به عمل جراحی چشم تن داد. تا آنکه در سال ۱۹۴۱ در عین ناراحتی ناشی از عدم اقبال مردم به اثر آخرش، در شهر زوریخ درگذشت. بهترین گفته

در باره جویس این است که او «آواره‌ای تنها» است. او زادگاهش، دوبلین، و نیز ایرلند را در بیست و دو سالگی ترک کرد و دیگر هیچگاه به آن جا باز نگشت، مگر برای توقف‌هایی کوتاه که آخرین آنها هم مربوط به سال ۱۹۱۲ است. اگر او جسم خود را به این سو و آن سو می‌کشید روحش را در دوبلین باقی گذاشت. خود او می‌گوید که هیچگاه دوبلین را، دوبلین دلخواه را، زمان از دست رفته و هیچگاه باز نیافته را که در روحش باز آفریده شده، هرگز ترک نکرده است.

آثار جویس به همراه این تنهایی و انزوا، تحول یافته است. «دوبلینی‌ها» (۱۹۱۴) مجموعه‌ای از داستان‌های کوتاه و واقع‌گرایانه‌ای است که در آنها افراد تصویر شده‌اند و فضا باز آفریده شده است. «ده دالوس» که تصویری از خود هنرمند است، خود زندگی‌نامه‌ای است درباره یک دوبلینی که همان خود نویسنده است. «یولیسز» (۱۹۲۲) فرسکی، تابلویی عظیم است فاقد ماجرائی بزرگ و درخور اهمیت که می‌کوشد زندگی جهانی، داخلی و خارجی چند شخصیت را در طول یک روز ثابت نگه دارد و در این راه از کلیه شیوه‌ها و اسلوب‌های ادبی روایت شخصی و غیرشخصی، گفتگو، تک‌گویی درونی و غیره - استفاده می‌کند. بیداری فینیکان (۱۹۳۳) او تابلوی عظیم دیگری است که زندگی ناخودآگاه را تصویر می‌کند.

همه ناقدان در بیان این نکته هماهنگند که «ده دالوس» در «دوبلینی‌ها» است، و «یولیسز» در «ده دالوس» و «فینیکان» در «یولیسز». بدین ترتیب می‌توان گفت که «یولیسز» عبارت است از مطالعه در باب اعماق ناآشکار، جنبش‌های روانی هم مرز با خودآگاه و ناخودآگاهی است که هر لحظه به بار می‌آیند، ولی انسان طبیعی و عادی فقط یک قسمت از آنها را درمی‌یابد و در وجدان خود دیگرگون‌شان می‌کند.

پس از انتشار یولیسز یک ناقد انگلیسی گفت: «خیلی می‌ترسم که شما به اندازه کافی در خود اغتشاش و در هم ریختگی نداشته باشید که دنیائی بسازید».

اما آثار بعدی جویس ثابت می‌کند که او ابداً میلی به ساختن یک دنیا ندارد و به عکس بیشتر میل دارد در اغتشاش و به هم ریختگی غوطه‌ور شود. اینجاست که فلان او بر این می‌گوید: جویس هنرمند بود. این اعتراف خود اوست. او خود اعلام کرده است که وظیفه خود را به عنوان خود هنرمند دنبال خواهد کرد حتی اگر آنچه او به سوش می‌رود به اندازه خود ابدیت دور باشد.

از سال‌های حدفاصل دو جنگ جهانی اول و دوم نمی‌توان گذشت مگر آنکه از افرادی جدا افتاده از یکدیگر چون پاتریک مک دانا Ewart Milne, Mac Donogh, Charies Donnelly (که در جنگ‌های داخلی اسپانیا جزو بریگاد بین‌المللی می‌جنگید و سرانجام هم جان خود را بر سر این کار گذارد) و پاتریک کاواناگ^۱ نام نبرد. شخص اخیر بخصوص از این جهت شهرت یافته که علیه روشنفکری‌گرایی و اسطوره‌شناسی سلطنتی یتز به مخالفت برمی‌خیزد. پاتریک کاواناگ کسی است که در سال ۱۹۳۶ در سخنی که، چه شعر تلقی شود چه نثر، می‌گوید:

زن را به روی توده‌ای آشغال می‌دیدم

که چیزهائی می‌جست

یک جفت کفش کهنه یا مچ‌پیچ...

و این سال‌ها، همان دورانی است که زندگی برای روشنفکران ایرلندی راحت و ساده نیست. مروین وال^۲ رمان‌نویس، در مقاله‌ای که به تازگی در *The Lace Curtain* نوشته است ضمن اشاره به همین سال‌هائی که طی آنها کاواناگ با روشنفکری‌گرایی یتز به مبارزه برمی‌خیزد می‌گوید: «در

سال‌های دهه ۱۹۳۰ آخرین مجسمه برهنه‌ای که تا آن زمان در معرض تماشا قرار داشت با موافقت کمیته هنرهای زیبا از موزه شهرداری بیرون برده شد زیرا چیزی فاقد نزاکت بود. در همان زمان خبر رسید که فرانک اوکانر نتوانسته در هتلی اتاق بگیرد زیرا کتاب عاری از نزاکتی نوشته که اسمش «قدیس و مری کیت» است. مردم عادی غالباً مخالفتی سخت با نویسندگان از خود نشان می‌دادند. «علت بیشتر مهاجرت‌های نویسندگان و روشنفکران ایرلند به خارج از این سرزمین را در همین نحوه رفتار می‌توان جست. اما دیگر این گروه مانند اسکار وایلد و برنارد شاو عازم انگلستان نشدند، بل به سوی پاریس رفتند که جویس هم در آن‌جا زندگی می‌کرد. مروین وال در جای دیگر می‌نویسد: «دنیس دیولین^۱ از انگلیسی‌ها نفرت داشت بی‌آنکه کینه تعصب‌آلود تامس مک‌گری وی^۲ را نسبت به آنها داشته باشد، و با وجود این پاریس محلی بود که هر دو چشم به آن داشتند. من حدس می‌زنم که به همین ترتیب، بریان کافی^۳، ساموئل بکت، مایکل فارل^۴ و شاید جرج ری وی^۵ هم احساس می‌کردند که پاریس محلی موافق با روح آنها است.»

به همین جهت در سال‌های ۱۹۳۰ گروهی کوچک از نویسندگان ایرلندی در فرانسه به وجود آمد. در میان امضاکنندگان بیانیۀ «شعر عمودی است»، که در آن روزگار منتشر شد، ایرلندی‌ها اکثریت داشتند. یکی از این افراد تامس مک‌گری وی بود که بخصوص ناقد ادبی به شمار می‌آمد و شعرهای زیادی نداشت. اما بکت در مقاله‌ای که در سال ۱۹۳۴ نوشت او را یکی از کسانی دانست که در قلمرو شعر بعد از جنگ اهمیت فراوان دارند. ممکن است چنین باشد. شعرهای مک‌گری وی امروزه فضای سال‌های ۱۹۳۰ را تداعی می‌کنند و بلافاصله هم قابل شناخت هستند. تأثیر الیوت و لافورگ و فلسفه جهان‌وطنی در آنها انکارناپذیر است.

1. Denis Devlin

2. Th. Mac Greevy

3. B. Coffey

4. M. Farrell

5. Reavey

اشعار دنیس دیولین و بریان کافی، از نظری دیگر، گیرا هستند. هر دو اشعار خود را در سال ۱۹۳۰ در مجموعه‌ای واحد با نام ساده «اشعار» منتشر کردند. بکت در همان مقاله سال ۱۹۳۴ خود درباره این دو می‌نویسد: «آقای دنیس دیولین و آقای بریان کافی بی‌تردید جالب‌ترین شاعران نسل جوان ایرلند هستند.» به عقیده بکت این امر ناشی از آن است که این دو زیر تأثیر کوربیر، رمبو، لافورگ، شاعران فرانسوی، و سوررالیست‌ها و الیوت و شاید هم تحت تأثیر پاوند قرار گرفته‌اند؛ اما نتیجه‌ای که از این امر عاید شد این است که هسته شعری زنده در ایرلند به وجود آمد. دیولین که در سال ۱۹۳۲ در پاریس زندگی می‌کرد پای بیانیۀ «شعر عمودی است» را صحنه نگذاشت و این امر ایجاد شگفتی کرد. از میان شاعران انگلیسی یا ایرلندی آن روزگار، اوست که بیش از هر کس به سوررالیست‌های فرانسوی نزدیک است. اما نوعی ابهام که در شعرش وجود دارد، شاعران متافیزیک انگلیسی را به خاطر می‌آورد. دیولین شاعری نوآور است، مانند سن ژون پرس فرانسوی دیپلمات است و در سال ۱۹۴۵ هم «تبعید» سن ژون پرس را ترجمه کرده است. نشانه‌های نوآوری او را به کرات می‌توان در آثارش باز یافت. اما توجه به او اندک است و فقط پس از مرگ اوست که گروهی نه چندان بزرگ اندک اندک به شعر او روی می‌آورند.

در پایان این بخش که به بزرگترهای ادبیات معاصر ایرلند اختصاص دارد به درستی نمی‌توان تصمیم گرفت که آیا باید از بکت هم نام برد یا او را به مرحله بعدی کشاند. هرچه باشد، واقعیت این است که امروزه هیچ کتابی درباره ادبیات ایرلند وجود ندارد که با غرور تمام نخواهد نام بکت را در کنار بیتز و جویس قرار دهد. مایکل اسمیت به تازگی در جایی بکت را «بزرگ‌ترین نویسنده انگلیسی زبان امروز» می‌خواند. ولی در مورد نویسندگان فرانسوی زبان هم باید برای بکت مقامی ارزنده قائل شد. بنابه

گفته سرژفوشرو^۱ در زبان فرانسه کدام نویسنده را - هانری میشو^۲ به کنار - می‌توان با او مقایسه کرد؟ اما طرح مسئله‌ای چون نویسنده ایرلندی یا فرانسوی سودی در بر ندارد «هنرمندی که نقش خود را ایفا می‌کند به هیچ جا تعلق ندارد.» به عقیده همین نویسنده اصطلاح «ایرلندی بین‌المللی» که سازنده آن هم رابین اسکلتون^۳ است و برای مشخص کردن چند تن از نویسندگان ایرلندی، از شاو گرفته تا بکت، به کار می‌رود قابل قبول نیست. به هر حال، بکت را به هر دوره‌ای که متعلق بدانیم باید در درجه اول از بزرگی شأن او در دنیای ادب امروز یاد کنیم. زندگی او در سال ۱۹۰۶ در نقطه‌ای موسوم به Fox Rock در نزدیکی دوبلین، آغاز شد. در سال ۱۹۲۶ برای نخستین بار به فرانسه سفر کرد. طی سال‌های دهه ۱۹۳۰ گاه در فرانسه، گاه در انگلستان و گاه در ایرلند روزگار می‌گذراند. آثار او چه به صورت کتاب و چه در مجله‌ها در فرانسه و انگلستان منتشر می‌شد - در مجله‌های ایرلندی به ندرت آثار او به چاپ می‌رسد. هنگامی که جنگ جهانی دوم آغاز شد بکت به طور قطع در فرانسه سکونت گزید و در سال ۱۹۶۹ جایزه نوبل ادبی به او اعطا شد.

سرانجام از چند شخصیت دیگر که به این مرحله تعلق دارند، هر چند ممکن است نامشان پیش از این به میان آمده باشد، باید یاد کنیم: اوستین کلارک^۴ به سال ۱۸۹۶ در دوبلین متولد. در طول سال‌های دهه ۱۹۳۰ به بعد در لندن زندگی کرد. در سال ۱۹۳۷ به دوبلین بازگشت. ابتدا مجموعه‌ای از اشعارش در ۱۹۳۶ به چاپ رسید و «اشعار بعدی» او در سال ۱۹۶۱. او دارای آثار نمایشی هم هست که مجموعه آنها در سال ۱۹۶۳ به چاپ رسید. دو رمان معروف او عبارتند از *The Bright*

1. Faucherau

2. Michaux

3. R. Skelton

4. Austin, Clarke

Temptation, The singing men at cashel در فاصله سال‌های ۱۹۶۸ تا ۱۹۷۰ هم سه کتاب دیگر از او انتشار یافت.

فلان‌اوبرین^۱ به سال ۱۹۱۱ متولد شد و در سال ۱۹۶۶ درگذشت. رمان‌ها و داستان‌های متعددی از او باقی است. مدت‌ها با نام مستعار در روزنامه آیریش تایمز یک ستون خاص مطالب طنزآمیز و هجوآمیز دارد. باتریک کاواناگ که شعری هم از او در این صفحات آورده‌ایم به سال ۱۹۰۵ زاده شد و در سال ۱۹۶۷ زندگی را بدرود گفت. او در فاصله سال‌های ۱۹۵۰ تا ۱۹۶۰ یکی از چهره‌های درخشان زندگی ادبی دوبلین بود. چند مجموعه شعر، یک خودزندگینامه، و یک رمان از جمله آثار او است.

تامس مک‌گری وی در سال ۱۸۹۳ متولد شد و در سال ۱۹۶۷ درگذشت. او با بیتز، الیوت، استیونس و بکت دوستی به هم رساند. مدیر گالری «نشنال دوبلین» شد و انتقادهای هنری او جلب توجه فراوان کرد. در سال ۱۹۲۹ مقدمه بر متد لئونارد وینچی، اثر پل والری، را ترجمه کرد. دنیس دولین هم که به کرات از او نام برده شد، به سال ۱۹۰۸ متولد شد و در سال ۱۹۵۹ چشم از جهان فرو بست. او به هنگام مرگ سفیر کبیر ایرلند در ایتالیا بود. گذشته از کتاب سن ژون پرس، او آثاری از پل الوار، رنه شار و پل والری هم ترجمه کرده است.

۲- نسل بعد از جنگ و امروز

سال‌های اولیه بعد از مرگ بیتز برای روشنفکران ایرلند، سال‌های دلگرفتگی بود - و نیز سال‌های سیر قهقرائی: نویسندگان جوان یا به زندگی روستائی روی آوردند یا به غروب تمدن سلتی بی طراوت و مه گرفته توجه یافتند. وضع داستان‌نویسی و تئاتر غم‌انگیز بود و وضع شعر

1. Flann o'Brien

غم‌انگیزتر. جوان‌ها شعرهائی در ستایش وطن می‌سراییدند یا می‌کوشیدند از بیتز تقلید کنند، و بزرگترها مرده بودند و یا سکوت پیشه کرده بودند. مثلاً کلارک در فاصله سال‌های ۱۹۳۸ تا ۱۹۵۵ هیچ دفتری منتشر نکرد. والانتین ایرمونگر^۱ در یکی از نادرترین کتابهای درخور توجه که در سال ۱۹۵۰ انتشار یافت می‌گوید: «آری، مرگ را در می‌یافتیم؛ نوعی رابطه، با سن و فساد...»

اما دیری نگذشت که در شعر تجدید حیاتی صورت می‌گیرد که برای نخستین بار درخور ملاحظه است. در حدود دهه ۱۹۵۰ نسلی از شاعران پدید آمدند: ریچارد مورفی^۲، تامس کینسلا^۳، جان مونتگ، ریچارد کل^۴، پیرز هاجینسن^۵ و اینها، همه، در فاصله سال‌های ۱۹۲۷ تا ۱۹۲۹ تولد یافته‌اند. از اینها جوان‌تر دسموند اوگریدی^۶ و ریچارد ویر^۷ بودند ولی زودتر از دیگران دفتری از آثار خود منتشر کردند.

باید متذکر شد که در همین زمان‌ها بود که عده کمی از نویسندگانی آشکار شدند که آثارشان را به زبان گائلیک می‌نوشتند: میرتین اوکادهین^۸ رمان‌نویس، که کتاب خاک گورستان را نوشت؛ شون اوتواما^۹، مقاله‌نویس، و چند نفر دیگر، مارتین اودایرین^{۱۰} و شون رایوردین^{۱۱}، از این جمله‌اند. نویسندگان انگشت شماری چون پیرز هاجینسن وجود داشتند که آثار خود را هم به زبان انگلیسی می‌نوشتند و هم به زبان گائلیک.

نخستین مجموعه‌های شعر سه سراینده بزرگ این سال‌ها را یک مؤسسه انتشاراتی که به دنبال شهرت جهانی بود و در سال ۱۹۵۰ تأسیس شده چاپ کرد. این آثار به ترتیب عبارتند از: باستانشناسی عشق (۱۹۵۵) اثر مورفی - اشعار (۱۹۵۶) اثر کینسلا - شکل‌های تبعید (۱۹۵۸) اثر مونتگ. تامس کینسلا و ریچارد مورفی نخستین افرادی بودند که استعدادی

1. Iremonger 2. Murphy 3. Kinsella 4. Kell 5. Hutchinson
6. O'Grady 7. Weber 8. Mairtin o'Cadhain 9. o'Tuama
10. o'Dirain 11. o'Rioradain

نشان دادند و نفر اول تقریباً به همان صورتی که امروز هم هست خود را نمایاند؛ ولی هر یک از این گروه راهی خاص خود و سبکی فردی دارند. راهی تازه در شعر ایرلند گشوده شد. شعر پر حرارت و کاملی که ابهامی آشکار دارد نشان کینسلای امروزی است. ریچارد مورفی، اشعاری بلند و روایتی آفرید و در آنها از هرگونه تصویرسازی و تغزل‌گرایی پرهیز کرد. موضوع شعرش گاه سرگذشت یک کشتی است یا داستان یا غرق شدن. در مورد شعر کینسلا و مورفی می‌توان گفت که دنیای خارج بر آن تأثیر ندارد، شاعر در درون خود به جستجو می‌پردازد. اما جان مونتگ که از این دو جوان‌تر است، طبیعت واقعی خود را بهتر آشکار کرد. شعر او در ابتدا کاملاً ایرلندی است ولی اندک اندک تحت تأثیر فرهنگ پیشروی آمریکائی و فرانسوی (او مدت‌ها در فرانسه اقامت داشته و بارها به آمریکا رفته) قرار گرفته است.

تحولی که جان مونتگ با آن مواجه شد بی‌شبهت به تحول ایدان هیگینز^۱ رمان‌نویس نیست. نویسنده اخیر کار خود را با انتشار داستان‌هایی که بیشتر کلاسیک هستند آغاز کرد. این آثار در سال ۱۹۶۰ چاپ شدند اما خوانندگان آثار او در سال ۱۹۶۶ شاهد اثر غیرعادی ("Go Down") او بودند که از غرق شدن سه پیر دختر ایرلندی حکایت می‌کند. رمان بالکن اروپای او (یعنی ایرلند) از اثر قبلی او پیشی گرفت. موضوع این کتاب شرح دیدار یک ایرلندی و یک یهودی آمریکائی در اسپانیا است.

بریان مور^۲ با کندی بیشتری از رمان سنتی دورافتاده، با این همه رمان برجسته او "The lonely, passion, of Judith Hearne" در سال ۱۹۵۵ منتشر شد. وضع این نویسنده اندکی با وضع دیگران متفاوت است؛ او در بیست و هفت سالگی ایرلند را ترک کرد و اینک تابعیت کانادا را دارد. این نکته هم نیز در مورد او شگفت به نظر می‌رسد که با آنکه آثارش را به زبان انگلیسی

1. Higgins

2. B. Moore

می‌نویسد از «جبهه آزادیبخش کبک» حمایت می‌کند، و این حمایت بخصوص در کتاب *"The Revolution Scrit"* او دیده می‌شود. اما این نکته در صورتی عجیب می‌نماید که توجه نداشته باشیم او قلباً ایرلندی باقی مانده است و در آنچه بر کانادا می‌گذرد، ماجراهایی را که بر ایرلند گذشته به خاطر می‌آورد. او در سال ۱۹۷۰ به ایرلند بازگشت و آثاری به وجود آورد که شدت آنها را نمی‌توان نادیده گرفت.

تقریباً از سال ۱۹۶۵ به بعد است که موجی جدید فرارسید که نویسندگانی دیگر با خود آورد. این ماجرا به دنبال تحول‌هایی، که در سال‌های ۱۹۵۵ و ۱۹۶۰ صورت گرفت، روی داد. با رسیدن این عده ادبیات ایرلندگوئی همچون واکنشی در برابر ناراحتی‌های روزافزون، در ادبیات انگلیسی زبان جای با اهمیتی اشغال کرد. با این همه زبان گائلیک رها شدنی نبود و به خاطر زبان انگلیسی، که در دنیا آشنا است، فراموش نشد. متون قدیمی را به زبان گائلیک برمی‌گردانند.

ابتدا در ایرلند شمالی بود که در نویسندگان نشانه دگرگونی‌هایی آشکار شد. این تغییر رفتار را در بعضی از اسلاف بلافصل آنها هم می‌توان حس کرد.

جان مونتگ در سال ۱۹۷۰ در یکی از مجله‌های بلفاست نوشت: «اغتشاشی که در سال‌های اخیر در ادبیات پیدا شد، مولود یک حادثه نبوده؛ از نظر روحی بستگی به تغییر وضع سیاسی داشت (حتی چند سال جلوتر از آن بود). آنچه در این میان اهمیت دارد این است که از این موضوع، آنچنان که شیوه نسل‌های گذشته بوده، بی‌خبر نماییم. این زمان نویسنده‌ای در «اولستر» بودن، به یک معنی، یعنی نویسنده‌ای انقلابی بودن.»

از نویسندگان واقعاً امروزی ایرلندی به سادگی نمی‌توان تصویری ارائه داد زیرا هیچ یک از آنان هنوز بیش از یک یا دو کتاب ندارد و به ندرت نویسنده‌ای یافت می‌شود که آثارش به سه جلد رسیده باشد؛ به این

ترتیب رسیدن به فکر واقعی و قطعی آنان به سادگی امکان‌پذیر نیست. مشهورترین فرد این نسل سیموس هی‌نی است. با نخستین کتابش که مجموعه شعری است و در سال ۱۹۶۶ انتشار یافته، شهرت به سراغ او آمد. نام بردن از یک گروه نویسنده و شاعر که تصویری دقیق نتوان از آنان ارائه داد، کاری است بی‌حاصل. فقط در این میان باید از همکاران مجله *"The Honest Ulster Man"* نام برد که بسیار پرخاشگرتر از سیموس هی‌نی هستند: جیمز سیمونس^۱، مایکل فالی^۲ و فرانک اورمسی^۳ از این گروه‌اند.

در جنوب ایرلند هم مجله *"The Lace Curtain"* وجود دارد که هر چند رفتاری دوپهلوی دارد ولی از خطاهایی که نویسندگان تندرو شمال مرتکب می‌شوند به دور است.

اما تغییر رفتاری که بر اثر تغییر نسل پدید آمده، بیشتر مربوط به شاعران است و در کار رمان‌نویسان کمتر محسوس است. فقط نویسندگانی چون جان مک‌گاهرن، جیمز پلانکت، تامس کیلروی، کیوین کازی، ادنا اوبراین را باید مستثنی دانست زیرا که در آثار آنان این تغییر کاملاً محسوس است.

نتیجه کلی که در پایان این گفتار باید گرفت این است که وضع آشفته ایرلند امروز با ادبیات این خطه رابطه جدی برقرار کرده است و کلام آخر را درباره ادبیات امروز ایرلند زمانی می‌توان ادا کرد که سرنوشت مردم این دیار روشن شده باشد و نویسندگان آن هم، جز روزهای سیاهی که در برابر خود دارند، موضوعی دیگر برای پرداختن بدان نداشته باشند - حتی اگر این موضوع، راهنمایی برای ساختن آینده باشد.