قلم

فصل‌نامهٔ ادبی فرهنگی

شمارهٔ ۱۳، بهار ۱۳۹۹

محسن احمدوندی. بهروز الیاسی. مجتبی تجلی. محمدمهدی حاتمی.
سعید کریمی قره بابا. منوچهر فروزنده فرد. مسعود محمدی.
آرش محمودی. سیدحاتم نیکیار.

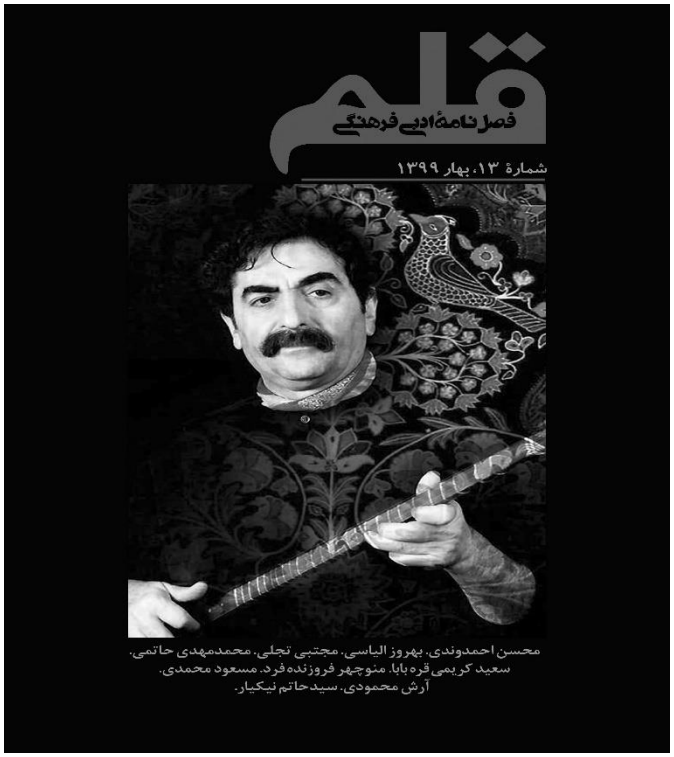
صاحب امتیاز: گروه آموزشی زبان و ادبیّات فارسی
متوسطهٔ اوّل استان کرمانشاه

مدیر مسئول: الهه دارابی
سردبیر: محسن احمدوندی
طراح جلد و صفحه‌آرا: مریم دارابی

مقالات ارسالی به فصل‌نامه بازگردانده نخواهد شد.
فصل‌نامه در ویرایش مطالب آزاد است.
آرای نویسندگان لزوماً دیدگاه فصل‌نامه نیست.

نشانی دفتر فصل‌نامه: کرمانشاه، بلوار شهید بهشتی، بعد از میدان سپاه پاسداران، پژوهشکدهٔ تعلیم و تربیت.

Email: mohsenahmadvandi@yahoo.com



فهرست

۱ **برای استاد شهرام ناظری** | سیدحاتم نیکیار

۲ **بانگِ رومیِ کرماشان** | مجتبی تجلّی

٦ **عموعزیز و جیغ وال‌ها: برای حافظ و شهرام ناظری** | آرش محمودی

۸ **اوراق بادبُرده (٦)** | محسن احمدوندی

۱٦ **مارتین هایدگر** | بهروز الیاسی

۲۲ **نگاهی به مآخذ و ارجاعات چند شعر از حسین منزوی** | سعید کرمی قره‌بابا

۲۹ **پیش‌نهاد یک طرحوارهٔ فلسفی برای مطالعات میان‌رشته‌ای در ادبیات** | محمدمهدی حاتمی

۳۳ **دربارهٔ سروده‌های شیرازی سعدی** | منوچهر فروزنده فرد

۳۹ **برادران کارامازوف، رمانی که همهٔ والدین باید آن را بخوانند** | مسعود محمدی

سخن سردبیر

استاد شهرام ناظری یکی از مفاخر فرهنگ و هنر ایران معاصر است. موسیقی و آواز استاد ناظری حاصل پیوند حماسه و عرفان ایرانی است، بی‌دلیل نیست که ایشان در میان شاعران سنتی بیش از همه به فردوسی و مولوی عنایت داشته‌اند. استاد ناظری اگرچه میراث‌دار و حافظ شعر و موسیقی سنتی‌اند، اما هنرشان محدود به دایرهٔ سنت نمانده است و در عین حال یکی از پیشروترین خوانندگان ایرانی‌ای هستند که کوشیده تا میان شعر نو فارسی و موسیقی سنتی پیوند برقرار کند و الحق‌والانصاف موفقیت‌های چشم‌گیری نیز کسب کرده‌اند. شمارهٔ سیزدهم فصل‌نامهٔ قلم به پاس نزدیک به نیم‌قرن فعالیت هنری به این استاد فرهیخته و فرهنگ‌پرور کرمانشاهی تقدیم شده است، نامشان بلند و سایه‌شان مستدام باد.

محسن احمدوندی

برای استاد شهرام ناظری

سید حاتم نیکیار

شاعر

نـــام تـــو ذکـــر لـــب تنبورهـــا　　مســـــت از آواز تـــــو انگورهـــــا

ای نفســـت قافیـــه‌پـــرداز عشـــق　　بســته بـــه آواز تـــو اعجـــاز عشـــق

بـــا تـــو مـــرا دغدغـــهٔ مـــرگ نیســـت　　هیچ گلی چون «گل صدبرگ» نیست

بـــا نفـــس تـــو کلمـــه جـــان گرفـــت　　خـــواب تـــو را دیـــدم و بـــاران گرفـــت

ای غـــم جامانـــده از او «یادگـــار»　　مـــونس شـــب‌هـــای دل «بـــی‌قـــرار»

بـــا دم عیســـایی‌ات اعجـــاز کـــن　　پنجـــره‌ای رو بـــه خـــدا بـــاز کـــن

گر تو نخوانی به چه کـس رو کنـیم؟　　با کـه سـفر رو «بـه دگـر سـو» کنـیم؟

«رخ بنمـــا»! مطـــرب «مهتـــاب‌رو»　　هرچـــه در آن پـــرده شـــنیدی بگـــو

تـــازه کـــن انـــدوه دل «ارغـــوان»　　ای بـــه قفـــس دل نســـپرده، بخـــوان

از کـــرم حضـــرت «ســـاقی» بگـــو　　منتظـــرم از مـــی بـــاقی بگـــو

بلبـــل خـــوش‌لهجـــهٔ تحریرهـــا　　لـــرزه فکـــن در تـــن زنجیرهـــا

دور کـــن از مـــا غـــم و تردیـــد را　　تـــازه کـــن اعجـــاز «اســـاتید» را

بـــا دل خـــون بـــا «دل شـــیدا» بگـــو　　عشـق چـه شـد؟ از «غـم زیبـا» بگـو

بـــا تـــو شـــنیدیم غـــم آب را　　شـــکوهٔ تنهـــایی ســـهراب را

بلبـــل دســـتان غـــم مســـتان شـــنو　　بـــاز بخـــوان «ســـاز نـــو آواز نـــو»

بـــا «ســـخنی تـــازه» مـــرا شـــاد کـــن　　روح مـــرا از قفـــس آزاد کـــن

زمزمـــه کـــن «عشـــق جگرخـــوار» را　　آتـــش افتـــاده بـــه «نـــی‌زار» را

همـــنفس عشـــق در ایـــن خانـــه بـــاش　　چشـــمهٔ جوشـــانِ «گلســـتانه» بـــاش

بانگِ رومیِ کرماشان[1]

مجتبی تجلّی

داستان‌نویس و منتقد ادبی

گرگ و میش صبحی از ماه آخر زمستان است. اتوبوس می‌ایستد و میان خواب‌آلودگی و خستگی در میدان آزادی کرمانشاه هستم. آن موقع روز هم حتی میان برف‌ریزان، غوغایی برپاست. مسیر رفتن به پادگان خضر زنده را می‌پرسیم. «مینی‌بوس کامیاران را سوار شوید.» تا چای و لقمه چاشتی بخوریم، صدا و سکوت است که پیاپی به گوش می‌رسد. از جارزدن مسافر که جا نماند تا گفتگوی مردم درگذری که اکثر آن را نمی‌فهمم و گویا لکی است. دلچسب و گیرا و برایمان ناشناخته است. چیزهایی از کرمانشاه می‌دانم. مگر می‌شود اهل خواندن تاریخ باشی و به کرمانشاه که رسیدی میان دغدغهٔ آموزش سربازی، فکرت پیش آن نباشد که چه جاهایی را باید ببینی؟ اما چیزهایی که به گوش می‌رسد و به جان می‌ساید، تنها صدای آنچه می‌بینی نیست. فقط غوغای میدان نیست که به دماغ دل و ذهن می‌رسد. بلندای غرورآلودی که حس می‌شود، تنها در ستیغ سفید کوههای زاگرس نشسته نیست. اینجا چیزهای غریبی دور و برت سحرآمیز و اسطوره‌طور وجود خود را به رخ می‌کشند. صدای تیشهٔ فرهاد و دستور داریوش به حجّاران کتیبه می‌آید. نوای سم اسبان خسروپرویز با بوی خون‌چکان شکارش قاطی است. بی‌قراری آدم به چهِ این شهر وصل است که رخوت خسته، به مستی بی‌امان رسیده است؟ راننده که دنده را جا می‌زند و خُرخُر مینی‌بوس بلند می‌شود به سمت خضر زنده، صدایی در گوشِ جانم در می‌کوبد: «بگذاشتی‌ام غم تو نگذاشت مرا...» چنان سینه‌سوز که یقهٔ عربدهٔ هر مستی را می‌درد. ردِ فکر راسته می‌شود و معلوم می‌گردد که غریبی‌های صدا از کدام حنجرهٔ شهر می‌آید: «حماسهٔ صدای شهرام ناظری است».

دو ماه بودنم در شهر کرمانشاهان و آخر هفته‌هایی که مهمانپذیری می‌گرفتیم و توشهری‌مان را به دیدن و جست‌وجوی آنچه باید می‌گذراندیم، خاطره‌هایی ماندگار شدند. تفرج‌مان همراه پرده برداشتن از راز و رمزها بود. اما بنا نیست که با این نوشته، «کرماشان» را به مخاطب بشناسانم. تصمیم به نوشتن در مورد کسی است که

۱. این یادداشت پیامِ مهرورزی من به کسی است که همیشه خواسته‌ام خطاب به او بگویم: «پخته تویی خام تویی، خام بمگذار مرا». با سپاس از همفکری دوست بزرگوارم، دکتر محسن کمالی که ایامی را با استاد ناظری گذرانده و خاطراتش را با من به اشتراک گذاشت.

گفتن از اویِ اسطوره‌ای‌اش دستانم را به لرزش و قلبم را به تپیدن می‌اندازد. چرا که از حماسه گفتن، داشتن رطلی گران در کف می‌طلبد. داریوش صفوت در مورد شهرام ناظری چه خوب گفته بود: «او لحن حماسی‌ای را که در آواز ایرانی وجود داشته و در حال از بین رفتن بود احیا خواهد کرد.» پیشگویی‌ای که جامه عمل پوشید. در صدای اساطیری او لنگرها، دندانه‌ها و آکسن‌های خاصی وجود داشت که با توصیه استاد صفوت که «مبادا آن را با چیز دیگری بیامیزی» حماسهٔ آواز ایرانی را بار دیگر زنده کرد. «شرام نازری» در بیش از چهل آلبومی که تا کنون از خود بر جای نهاده است، گویا با شاهان بر بلندی‌های کوهها قرار می‌گذارد. شوریدگی و بانگ‌افکنی و زخمه‌زنی صدایش مهر تأییدی بر عظمتِ جاودانهٔ کتیبه بیستون داریوش می‌زند و با خسرو پرویز در طاق بستان، عهد ماندگاری آن سرزمین را می‌بندد. هر کس که اندکی از درک لذت موسیقی و آواز ایرانی بداند و تندیس «هرکول» را دیده باشد که سلوکیان در فتح ایران بر جای گذاشته‌اند، تشر صدای ناظری را بانگ خطاب‌کننده‌ای می‌شنود. گوش می‌کنیم که غیورانه شروع می‌کند که «چون که من از دست شدم، در ره من شیشه منه» و نهیب بعدی صدا را می‌شنویم «گر بنهی پا بنهم هر چه بیابم شکنم». انگار که روی سخن دلیرانه با غاصبان این سرزمین است. چونان هشداری که لرزه بر تن می‌اندازد و دوست و دشمن، نفس در سینه حبس می‌مانند. چنین می‌پنداری که پس از گذشت قرن‌ها ناظری به یاری واژگان و کلمات مرادش «مولانا» و با سلاح بی‌بدیل صدایش به فتح جهان می‌رود و در این راه موفق است و مرزها را تا تمامی جهان می‌گستراند. عناوینی که این صدا در عرصه‌های جهانی کسب کرده است کم نیستند. نشان «شوالیه ادب و هنر» که بالاترین نشان فرهنگی فرانسه است، «لژیون دونور» فرانسه، جایزه «بهترین موسیقی عرفانی جهان» در جشنوارهٔ «فاس مراکش»، جایزهٔ «کونکورز» موسیقی فولکلور، جایزهٔ ویژه شهر «اروین» ایالت کالیفرنیای آمریکا و بسیاری عناوین دیگر فقط از موهبت داشتن صدایی با تنالیتهٔ منحصر به فرد نیست. ناظری اگر چه موسیقی سنتی و به‌ویژه آواز و گوشه و کنار آن را در محضر اساتید بزرگی آموخته و نشان و مهر تأیید بسیاری را بر هنر خود زده است، اما تمایز او با هم‌سنخانش را باید جایی دیگر جستجو کرد. مقایسه او با هر خوانندهٔ آواز سنتی، مقایسه مولانا و دیگر شاعرانی است که سروده‌هایشان آبشخور و دست‌مایه موسیقی سنتی و مقامی ایران است. سروده‌های «مولانای رومی» علاوه بر زیبایی و هنر شاعرانگی به زیور دانش، بصیرت، آگاهی و البته شوریده‌طبعی آراییده است. این‌چنین است که خواندن آنچه از جانی متعالی بر زبان جاری شده است از حد شعر فراتر می‌رود و به گنجینه‌ای از آگاهی، فلسفه و حکمت بدل می‌شود. به عنوان مثال، این خصلت با همهٔ احترامی که برای غنای هنری «حافظ» باید قائل بود، در او اگر نه غایب، که بسیار کم‌رنگ‌وروتر از مولاناست. این خصلت ناب آگاهی آمیخته با شوریدگی و پاکبازی مولانا در مریدش جای محکم به امانت گرفته، و از سینهٔ آکنده از آن بر حنجره‌ای پرسوز

و گداز جاری می‌شود و هر شنونده‌ای را مسحور می‌کند. دلباختگی ناظری به «رومی» سبب‌ساز آن شده است که عمدهٔ آثار او بر پایه و محوریت اندیشهٔ عرفان ـ حکمت و بهره‌مند از شعر اوست. مولوی اگر چه خدای ناظری نیست، اما در مقام، نزد او کم از خدایی ندارد. چنین است که قونیه، کعبهٔ او شده است و «عبدالستار» به او شهروند افتخاری قونیه داده است و «چلبی» نوادهٔ مولانا هرساله در روز گرامیداشتش میزبان او می‌شود. هوای قونیه برای ناظری هنوز هم به قول خودش بوی مولانا می‌دهد. اشعار مرادِ ندیده‌اش را در ایام بزرگداشت مولانا (روز عُرس) بر مزار او با کوک مولانایی می‌خواند. این بزم بی‌مثال، صرفاً یک کنسرت هنری نیست. در این اجتماع جهانی گویی به یاری هم‌پوشانی عشق و شور و هنر، کوه در رقص می‌آید و هندو و ترک، هم‌زبان، به سماع و مدهوشی فرو می‌روند. بزم عارفانه‌ای که به لطف سخاوت استاد، برای ورود رایگان است و صدای دف آن از گلویی عاشق بیرون می‌جهد تا تعبیری باشد بر گفته مولانایش که: «میا بی دف بر گور من برادر ... که در بزم خدا غمگین نشاید»

ناظری اگر چه با انتخاب ارجح اشعار مولانا و ملموس کردن آنها برای مخاطب، به‌ویژه در دو آلبوم «گل صد برگ» و «یادگار دوست» که به مناسبت هشتصدمین زاد روز او منتشر شد، حق شاگردی و ارادت را ادا می‌کند اما اجازهٔ آن را نداده است تا آنچه از سروده‌ها لیاقت بر آواز او رفتن را داشته باشد، بی‌بهره بمانند. به تعبیر پوریا پورناظمی می‌توانست سجاده‌نشین با اعتباری باقی بماند اما روحِ بر بلندای آگاهی و شور رفته‌اش او را وا نمی‌گذارد و در ساحت موسیقی سنتی دست به نوآوری‌های بی‌مانندی می‌زند. تصنیف «کاروان شهید» با ضربی شوشتری و ترانه هوشنگ ابتهاج وجهی حماسی و تراژیک، آشنا و مأنوس گوش هر ایرانی هنردوست است. جایی دیگر ادای دینی می‌کند و با استفاده از موسیقی مقامی به اجرای بی‌نقصی از اشعار شاهنامه می‌پردازد که ورود به آن در شجاعت هر خواننده‌ای نیست. از همین نمونه به اجرای اشعار نو و از جمله سهراب سپهری باید یاد کرد که او را در معرض اعتراض عده‌ای قرار می‌دهد. آنانی که معتقدند که صدا و لحن آوازی خاص ناظری متناسب با این مقام و یا اشعار نیست. البته که باید پاسخ آنان را به خود ناظری واگذاشت. آنجا که شعر هوشنگ ابتهاج را می‌خواند: «من چه کنم که از درون دست تو می‌کشد کمان؟» اهتمام ناظری به بدیع بودن در همین پروژه «سمفونی رومی» که مصرعی خوانده شده از آن را آوردم مثال‌زدنی است. مجموعه‌ای که پیوند موسیقی غرب و شرق است. شرق و روحیهٔ عارفانهٔ شرقی را در این مجموعه ناظری، پسرش «حافظ» و مرادش «رومی» نمایندگی می‌کنند و البته با همهٔ هم‌نوایی با هارمونی موسیقی غرب، اصالت و گوهر ایرانی خود را حفظ می‌کند.

اجراهای کردی شوالیهٔ آواز کرمانشاهی به بخشی از طبع و روح او باز می‌گردد. غیرت‌ورزی و تعلق خاطر به زادگاه، زبان مادری و اصالت خویش، جنبه‌ای از یک روح آتشین و در همان حال متواضع است. به اجرای کنسرت مشترک با ارکستر ارمنستان به رهبری لوریس چکناوریان باید نگاهی چندوجهی داشت. وجه اول آن در همان همکاری صمیمانه با موسیقی‌دان آشنای بین‌المللی است. این خود بیان ارزش صدا و هنر اوست که چنین زمینه‌ای را فراهم می‌آورد و اثری بی‌همتا را برای موسیقی جهان به یادگار می‌گذارد. پرداختن ناظری به موسیقی محلی کردی و اشتیاق او در خواندن ترانه‌های سرزمین مادری در این اجرا، سخن گفتن و شیرین‌زبانی کودکی را در بیان مشتاقانهٔ واژگان به مادر و سرزمین خویش، به شنونده متبادر می‌کند. این شوق گویی نهیب می‌زند که باید کردی را دانست تا بتوان به دنیای هنر او ورودی جامع داشت. در همان برنامه تصنیف «شیدا شدم» و قطعهٔ «زین دو هزاران من و ما» حکایت دیگری را فرا روی می‌آورد. با دیدن و شنیدن آن اگر شوری در سر باشد، انتظار برای درک یک شیدایی ناب به پایان می‌رسد. وجد بالارونده و و فراز صدایی که از «شیشه گذاشتن در ره» ش برحذرمان می‌دارد با تأنی تحریرهایی که آرام‌آرام به رخوت می‌کشاند و به انتظار می‌گذارد، علاوه بر آنکه دوگانه‌ی حماسی ـ عرفانی هنر او را به یاد می‌آورد، وجهی تاریخمند را به همراه خود می‌کشد. بازگویی فراز و فرود تاریخی این سرزمین و به تبع آن موسیقی‌اش، در این قطعه نهفته است. ناظری به مدد شعر عارفانهٔ مولایش مولوی، گاهی اوج شکوه و عظمت ایران زمین را می‌سراید و بعد آهسته ما را بر جای رخوت می‌نشاند و «انتظار»، این وجه روحی همیشه همراه ایرانی، را به روح شنونده می‌دواند، تا باز با فرازی دیگر شعف و شوق او را به اوج برساند. گویی تاریخ پر از بالا و پائین این سرزمین است که گاه با عظمت‌ها و گاهی با جبرهای تاریخیِ بر آن تحمیل شده، سروده می‌شود.

چند دهه آموختن، کار و هنرورزی بی‌وقفه و عاشقانه و نوع‌آوری پیاپی شهرام ناظری در موسیقی سنتی ایران و جهان، اگر چه برای‌مان گنجینه‌ای به یادگار گذاشته است اما برای سینه‌ای که دمادم آتش عشق و شوق از آن صادر شده و همچنان در انتظار صدورهای دیگر است، ارمغانی بدشگون داشته است. استاد شهرام ناظری علاوه‌بر رنج بردن از ناملایمات روحی که زخم روح هر هنرمندی است، اکنون با مشکل جدی قلبی دست و پنجه نرم می‌کند. نگارنده صرفاً به عنوان یک علاقه‌مند به هنر و موسیقی سنتی و به خاطر ارادتی که همیشهٔ ایام به این استاد با اخلاق و منش داشته است، ضمن ادای احترام به این مرد بزرگ، برایش آرزوی سلامتی و بهروزی دارد. هدف این نوشته یاد کردن از مردی بود که وظیفهٔ همهٔ ما گرامی داشتن، معرفی و ارج نهادن اوست. با امید بودن همیشگی سایهٔ هنرش بر سر ما!

عموعزیز و جیغ وال‌ها
برای حافظ و شهرام ناظری

آرش محمودی

داستان‌نویس

هر روز جیم می‌شدیم و می‌رفتیم پشت مدرسهٔ شرف. از آنجا خانهٔ عموعزیز را نشان می‌کردیم و درِ گاراژ شکلاتی‌رنگ‌شان را به توپ می‌بستیم. گاراژ رنگ‌ورورفته‌ای که زمانی بقالیِ سرحالی بود. یعنی تا وقتی که عموعزیز حوصله‌اش نگرفته بود و دل و دماغی داشت. یکی را می‌گذاشتیم توی چهارچوب شکلاتی و «تهران ـ اهواز» بازی می‌کردیم. از آن بازی‌های خَرَکی بود که یک دروازه بیشتر نداشت و دو تیم باید به همان یک دروازه گل می‌زدند. دروازه‌بان چشمش را می‌بست و توپ را می‌انداخت وسط جمعیت. بعد ما هم گاراژ را به توپ می‌بستیم. وقتی صوفی، کیوان یا سالار می‌شوتیدند توی در، درست مثل این بود که یک وال تنها از عمق اقیانوس جیغ بکشد. صدای عجیبی درمی‌آمد و پیچ و تاب می‌خورد توی کوچه. همهٔ همساده‌ها عاصی و شاکی شده بودند، الا خودِ عموعزیز که لام تا کام نمی‌گفت. نه شکایتی، نه اعتراضی، نه حتی فحشی...آرام در را باز می‌کرد، چهارپایه‌اش را می‌برد گوشهٔ دیوار و تسبیح می‌چرخاند و خیره می‌شد به نقطه‌ای دور. یک‌جایی طرفای قلهٔ پرآو که از میان کوچه پیدا بود. قله‌ای که کله‌اش زیر خرواری از برف مدفون شده بود و غروب‌ها که خورشید می‌رمبید پشت تپه‌ها، رنگ پرآو بنفش می‌شد. این طرف ما بودیم که نعره می‌زدیم و عموعزیز و سکوتش را به حساب نمی‌آوردیم...اما یک روز کریم داستانی گفت و ما دوقرانی‌مان افتاد. یک روزی که به‌عکس همهٔ روزها دیر نشده بود، فهمیدیم عموعزیز گاهی که می‌رود توی خودش گم می‌شود، گاهی که به نوک آن قلهٔ مدفون‌شده در برف مات می‌ماند، برای دوری است. دوری نوه. اسمش حافظ بود. پسرِشهرام. و عموعزیز شاید ما را مثل حافظ می‌دید که یکهو نُطقش کور می‌شد و هیچ نمی‌گفت. همان حافظی که سال‌ها بود با پدرش هم‌رکاب شده و برای همیشه قید مامان و عموعزیز و تپهٔ فتحعلی‌خان را زده بودند. حالا دیگر شهرام شوالیه آواز شده بود و حافظ در سایه‌اش می‌تاخت. همهٔ این حرف‌ها را پدرِ کریم گفته بود و پدران ما هم تأیید کرده بودند. وقتی این‌ها را فهمیدیم، کارِ زیادی ازمان برنیامد. فقط حرمت گرفتیم و دیگر گاراژ عموعزیز را به توپ نبستیم. کمی پایین‌تر رفتیم وگاراژ دیگری پیدا کردیم. گاراژی چسبیده به یک حیاط دَرَندشت که پیره خرمالوی کهنسالی وسط حیاطش جولان می‌داد. هیچ‌کس هم نبود که خرمالوها را به وقتش بچیند. نه پسرک شیطانی، نه دخترک گیس‌بریده‌ای. حیاط خلوت بود وگاهی صدای کلاغی می‌آمد، صدای

خش‌خشِ بی‌جانِ قدم‌های پیرمردی که تا پای خرمالو می‌رفت و برمی‌گشت. ممد که از رو آسریِ دیوار تو خانه را دیده بود گفت «کسی غلط می‌کند از آقاجانش چیزی راجع به این پیری بپرسد»

حمید گفت: «بچه ها بیاین! این روبه‌رو هم یک پیرمرد یال‌قوز هست!» رفتیم و سرک کشیدیم. پیرمردی بود، تنها، لم داده بود در سایهٔ درخت شاتوت. زیر پایش پر بود از توت‌های مشکی غلتیده در خون. ممد دوباره گفت: «کسی غلط می‌کند ها...!» ترسیده بودیم. ازاین‌که همهٔ دروازه‌ها را محض حرمت گرفتن از دست بدهیم. پس هیچ‌وقت سعی نکردیم راز سکوت خرمالوها و شاتوت‌ها و آدم‌هایش را بدانیم. فقط عموعزیز را دیدیم از دور، که باد می‌زد به کلاه پشمی روسی‌اش و ما سرخوشانه و بی‌قید گاراژهای جدید را به توپ می‌بستیم و صدایی مهیب درآوردیم ازشان. صدایی شبیه به جیغ وال‌ها.

اوراق بادبرده (٦)

محسن احمدوندی

دکتری زبان و ادبیات فارسی

۱. تفسیر مارکسیستیِ تصوف ایرانی

در یک‌صد سال اخیر پژوهش‌های فراوانی دربارهٔ عرفان و تصوف اسلامی ـ ایرانی انجام شده است. از آنجا که این قلمرو از یک سو با دین و از سویی دیگر با ادبیات همپوشانی دارد، هر کدام از پژوهشگران حوزه‌های دین و ادبیات به اظهارنظر دربارهٔ چونی و چرایی آن پرداخته‌اند و هر یک از دیدگاهی خاص، این پدیدهٔ واحد را تأویل و تفسیر کرده‌اند؛ گویی عرفان و تصوف اسلامی ـ ایرانی با تمام گسترهٔ خود در قالب متنی درآمده که تن به تفسیرهای متنوع و متعدد داده است. ما در این یادداشت کوتاه بر آن نیستیم که این دیدگاه‌ها را که صدالبته کم هم نیستند، یکی یکی برشماریم و ارزش‌گذاری و داوری کنیم. این کار مجالی بسیار وسیع‌تر می‌طلبد، قصد ما در اینجا این است که نشان دهیم چگونه ایدئولوژی حاکم بر ذهن پژوهشگر می‌تواند در تفسیر و تأویلش از یک جریان خاص اجتماعی، دینی، ادبی، سیاسی و... تأثیر بگذارد. برای این منظور تنها به بررسی دیدگاه یکی از پژوهشگران حوزهٔ عرفان و تصوف اسلامی ـ ایرانی یعنی زنده‌یاد سعید نفیسی خواهیم پرداخت.

سعید نفیسی یکی از پژوهشگران پُرکار در حوزهٔ فرهنگ و ادبیات است. او در بسیاری از عرصه‌های فرهنگی و ادبی قلم زده است و آثار ارزنده‌ای را هم از خود به یادگار گذاشته است. یکی از زمینه‌های پژوهشی نفیسی عرفان و تصوف است، او کتابی کوچک و کم‌حجم با نام «سرچشمهٔ تصوف در ایران» دارد که در آن دیدگاه خود دربارهٔ شکل‌گیری عرفان و تصوف در فرهنگ ایرانی را بیان کرده است. آنچه بیش و پیش از هر چیز در این کتاب توجه مخاطب را به خود جلب می‌کند تفسیر و تأویل مارکسیستی ـ ناسیونالیستی نفیسی از تصوف ایرانی است. او عرفان و تصوف ایرانی را از یک سو به تأثیر از احساسات ناسیونالیستی خود یادگار ایران باستان و تعلیمات مانی می‌داند و از سویی دیگر متأثر از اندیشه‌های مارکسیستی‌اش آیین مانی و به تبع آن عرفان و تصوف ایرانی را واکنشی در جهت نفی امتیازات طبقاتی می‌داند:

> تصوف ایران اساساً یادگار دوره‌ای است که ایرانیان از امتیازات طبقاتی و دگماتیسم جان‌آزار زمان ساسانیان به تنگ آمده بودند و در همان آغاز دورهٔ ساسانی تعلیمات مانی خود مقدمه‌ای برای نفی این امتیازات بود [...] در صدر اسلام نیز پیش از آن‌که تازیان برتری نژادی برای خود قائل شوند و مردم

کشورهایی را که گشاده‌اند موالی و ممالیک خود بدانند همین آزادمنشی در میان بود و اصل کلی اسلام را «إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللهَ أَتْقَاكُمْ» می‌دانستند و به همین جهت به اصطلاح رایج «سید قرشی و غلام حبشی» با هم مساوی بودند. اما در دستگاه خلافت انتخابی خلفای راشدین که به سلطنت موروثی بنی‌امیه و بنی‌عباس تبدیل شد این اصل آزادمنشی و برابری مطلق از میان رفت. تفرقه‌گرایی و شعوبیه و مخصوصاً تصوف ایران که اساس آن نفی امتیازات نژادی و طبقاتی و حتی دینی بود، واکنش و پاسخ مردانه‌ای دربرابر برتری‌جویی و برتری‌پسندی تازیان بوده است (نفیسی، ۱۳۸۸: ۵۴).

دیدگاه ناسیونالیستی نفیسی همان دیدگاه روشنفکران عصر مشروطه و دورهٔ پهلوی اوّل است، دیدگاهی که در آن ایران آرمانی، ایران پیش از اسلام است و ایران بعد از اسلام وطنی نیست که بشود به آن فخر ورزید. دیدگاه مارکسیستی او نیز برگرفته از جملهٔ نخست مانیفست کمونیست است: «تاریخ همهٔ جوامع تا این زمان تاریخ مبارزهٔ طبقاتی بوده است» (مارکس و انگلس، ۱۳۸۵: ۲۶). نفیسی در جایی دیگر از کتاب خود همین سخنان را تکرار می‌کند:

محرک عمدهٔ ظهور آیین مانی امتیازات طبقاتی و برتری‌های نژادی در دورهٔ ساسانیان بوده است و دین مانی پرخاشی است از سوی مردم ناکام و تحقیرشده در برابر کسانی که خود را نجیب‌تر و شریف‌تر می‌دانستند، به همین جهت در شریعت مانوی برتری تنها بسته به عبادت و ریاضت و ارتقاء در درجات روحانی و اخلاقی است و هر کسی از درجهٔ پست‌تر در نتیجهٔ این شایستگی می‌تواند به درجهٔ بالاتر و والاتر برود. شارع اسلامی یکی از مهم‌ترین کارهایی که کرد همین برابری طبقات و نژادها و لغو این امتیازها بود. خلفای راشدین نیز این اصل مهم را رعایت می‌کردند، اما امویان به محض این‌که به خلافت رسیدند این برابری را از میان بردند و عرب را بر مردمی که عرب نبودند برتری دادند و کسانی را که از نژاد عرب نبودند مملوک و مولی و زیردست و دست‌نشاندهٔ تازیان کردند. بنی‌عباس نیز این دعوی را دنبال کردند. ناچار در ایران این امتیازی که خلفا بدعت گذاشتند گران آمد و تصوف نیز مانند آیین مانی مهم‌ترین کاری که کرد این بود که امتیاز نژادی و صنفی و طبقاتی را برداشت و حتی امتیاز دینی را هم به چیزی نشمرد و جهود و ترسا و مغ و بت‌پرست و مسلمان و کافر همه در خانقاه و در برابر شیخ و مرشد یکسان و برابر شدند و گدا و شاه را در کنار یکدیگر نشاندند (نفیسی، ۱۳۸۸: ۱۰۰).

این دیدگاه مارکسیستی ـ ناسیونالیستی نفیسی فقط دربارهٔ تصوف نیست، بلکه او جنبش فتیان و آیین فتوت را هم به همین شکل توجیه و تفسیر می‌کند، یعنی هم پیشینهٔ آن را به پیش از اسلام برمی‌گرداند و هم دلیل شکل‌گیری آن را امتیازات و تبعیض‌های طبقاتی برمی‌شمارد:

> یکی از مباحث بسیار جالب تصوف ایران مسلک جوانمردی است که به زبان تازی آن را «فتوت» ترجمه کرده‌اند. از جنبه‌های بسیار مهم تاریخ اجتماعی ایران رواج آیین جوانمردی و تشکیل جمعیت‌های جوانمردی یا فتیان است. دلایلی هست که می‌رساند بنیاد این آیین و مسلک اجتماعی در ایران پیش از اسلام گذاشته شده است و یادگار دوره‌ای است که امتیازات طبقاتی بر مردم ایران سخت گران می‌آمده و کسانی که ناکامی می‌کشیده‌اند این راه را پیش گرفته‌اند که از طبقات ممتاز با مردم سازگارتر و مهربان‌تر و گرامی‌تر باشند. دلیلی دیگر این‌که این مسلک پیش از اسلام در ایران پیدا شده این است که بسیاری از افکار مانویان در آن راه یافته است. وانگهی در اواسط قرن دوم هجری که ایرانیان در گوشه و کنار و مخصوصاً در مشرق ایران و بیشتر در سیستان و خراسان در برابر بیدادگری‌ها و تعصب‌های نژادی امویان و دست‌نشاندگانشان برخاستند راهنمای این جنبش‌های مردانهٔ ملّی بیشتر جوانمردان بوده‌اند (نفیسی، ۱۳۸۸: ۱۲۵ـ ۱۲۶).

نفیسی حتی گام را از این هم فراتر می‌نهد و در جایی دیگر به پیروی از مارکس تمام جنبش‌های دینی و اجتماعی ایرانیان را در طول تاریخ به واکنشی خشم‌آلود نسبت به امتیازها و تبعیض‌های طبقاتی و نژادی در این سرزمین تقلیل می‌دهد:

> جنبش‌های دینی و اجتماعی که از آغاز تاریخ پی‌درپی در ایران روی داده همه ناشی از خشمی بوده است که ایرانیان در قرن‌های متوالی نسبت به امتیازات طبقاتی و نژادی داشته‌اند و یکی از آنها نهضت صوفیه بوده است. جنبش مانویان در اوایل قرن سوم میلادی نیز از همین جا بوده است (نفیسی، ۱۳۸۸: ۸۱).

ما در این یادداشت بر آن نبوده‌ایم که دیدگاه نفیسی دربارهٔ عرفان و تصوف را نقد و داوری کنیم، هدف از این یادداشت کوتاه صرفاً این بود که نشان دهیم ایدئولوژی حاکم بر ذهن پژوهشگر چگونه می‌تواند بر نحوهٔ مواجههٔ او با موضوع مورد پژوهشش اثر بگذارد و بی‌طرف بودن او را منتفی سازد.

۲. خشونت پنهان در برخی تصاویر شعر فارسی

یکی از مباحث مطرح‌شده در دانش نشانه‌شناسی، مبحث معانی صریح و ضمنی متن است. معنای صریح متن همان معنایی است که به صورت سرراست و مستقیم در آن به ودیعه نهاده شده است و در خواندن نخست دستگیر خواننده می‌شود و معانی ضمنی متن آن معانی‌ای هستند که در لایه‌های زیرین متن پنهان شده‌اند و درک و دریافت آنها نیاز به درنگ و تأمّل بیشتر دارد. بازخوانی متون ادبی از منظر معانی ضمنی آنها، می‌تواند نگاه و نگرش ما نسبت به متون ادبی را تغییر دهد و ناگفته‌هایی از فرهنگ و ادبیات را برای ما بازگو کند که پیش از این یا عموماً از آنها بی‌خبر بوده‌ایم و یا به آنها توجه چندانی نداشته‌ایم. بگذارید با آوردن دو مثال این مطلب را روشن‌تر کنیم.

یکی از نمونه‌های شعر کهن فارسی خمریه یا باده‌سرایی است. خمریه شعری است که شاعر در آن چگونگی چیدن انگور، به خمره انداختن و تولید شراب را روایت می‌کند و در آن به توصیف شراب و مجالس شراب‌خواری می‌پردازد. از نمونه‌های کهن این نوع شعر می‌توان به خمریه‌های رودکی، بَشّار مَرغَزی و منوچهری دامغانی اشاره کرد. پژوهشگران عموماً خمریه‌ها را در زمرهٔ شادترین شعرهای زبان فارسی به شمار می‌آورند، اما وقتی در معانی ضمنی این اشعار تأمّل می‌کنیم روی دیگر آنها بر ما برملا می‌شود، روی دیگری که تلخ و تکان‌دهنده است و نه تنها شاد نیست، بلکه متأثرکننده و آزاردهنده نیز هست. این روی دیگر آن چیزی نیست که شاعر می‌خواسته به ما بگوید، اما ما در لوای کلامش آن را درمی‌یابیم. در اینجا ابیاتی از خمریّهٔ بَشّار مَرغَزی را نقل می‌کنیم و در ادامه به تحلیل معانی ضمنی آن می‌پردازیم:

روزی شدم به رز، به نظاره دو چشم من — خیره شد از عجایب الوان که بنگرید
دیدم سیاهرویْ عروسانِ سبزپوش — کز غم دلم به دیدن ایشان بیارمید
گفتی که شاه زنگ یکی سبز چادری — بر دختران خویش به عمدا بگسترید
ویشان معلّق از هر حالی و هر یکی — آویخته ز مادر پستان همی‌مَزید
من دست هر زمان به یکی کردمی و شاد — بودم بدانچه دست بدیشان همی‌رسید
آگه نبودم ایچ که دهقان مرا ز دور — با آن بزرگوار عروسان همی‌بدید
با من ز شرم جنگ نیارست کرد هیچ — وز بهر نام و ننگ یکی تیغ برکشید
آن گردن لطیفْ عروسان همی‌گرفت — پیوندشان به تیغ بُرنده همی‌برید
زان جامه‌های سبز جدا کردشان به خشم — بر جایگاه کشتنشان بر بخوابنید
زیر لگد به جمله همی‌کشتشان به زور — از بس که‌شان ز تن به لگدکوب خون دوید

انـدر میـان سـنگ نهـان کـرد خونشـان　　دهقـان، و لـب ز خشـم بـه دنـدان همی‌گزیـد
وان سـنگ را ز سـنگ یکـی مُهـر برنهـاد　　شـد چنـدگاه صـابری و خامُشـی گزیـد

(دبیرسیاقی، ۱۳۵۱: ۱۶۳ـ۱۶۴)

بَشّار مَرغَزی از شاعران قرن چهارم هجری است. او اهل مرو بوده است و تنها همین قصیده از او به جای مانده است. بعید نیست که وی در سرودن این قصیده از خمریهٔ مشهور رودکی اثر پذیرفته باشد و بر شیوهٔ خمریه‌سرایی منوچهری اثر گذاشته باشد. بَشّار مَرغَزی در ابیات فوق، روایت‌گر چیدن انگور، له کردن، به خمره انداختن و پنهان کردن خمره در دل خاک برای رسیدن شراب است. آنچه ما در مواجههٔ نخست با این متن درمی‌یابیم همین است و قصد اصلی گوینده از این ابیات نیز همین بوده است، حال برگردیم و یک بار دیگر متن را با دقت بخوانیم تا ببینیم لایه‌های زیرین متن به ما چه می‌گویند. شاعر یک روز به باغ رفته است و خوشه‌های انگور را که چون عروسانی سیاه‌روی و دخترانی سبزپوش بوده‌اند، بر شاخه‌های درخت تاک دیده است، به آنها دست‌درازی کرده و از آنها چیده و خورده است، غافل از این‌که باغبان از دور او را می‌پاید و زیر نظر دارد. باغبان هم چون با شاعر رودربایستی و شرم داشته است، تقاص این تجاوز و دست‌درازی را نه از متجاوز بلکه از شخص مورد تجاوز گرفته است. او از سر خشم گردن انگورها را زده است، جامه‌های سبز را از تنشان به در کرده، آنها را زیر لگد له کرده، خونشان را ریخته و به خاکشان سپرده است. سخن من در اینجا ناظر به مشبه‌ها نیست، بلکه با مشبه‌به‌ها کار دارم، سخن بر سر انگورها نیست، بلکه بر سر دخترانی است که بی‌آنکه جرمی مرتکب شوند، به بدترین شکل ممکن شکنجه و کشته شده‌اند. در ظاهر متن با مراسم شراب‌گیری روبه‌روییم و در باطن متن با ستمی تاریخی که جامعهٔ مردسالار بر زنان تحمیل کرده است. این تصاویر که در ظاهر سرشار از شادی و شادخواری‌اند در پس خود دنیایی پر از خشم و خشونت و خونریزی نسبت به زنان را به تصویر می‌کشند. فکر نکنید این مجازات‌های بی‌دلیل و ناعادلانه متعلّق به هزار سال پیش بوده است، نه، در همین ایران امروز هم نمونه‌های این مسئله فراوان است و هر یک از شماها نمونه‌هایی از این ستم و ستمگری را دیده یا شنیده‌اید.

اجازه بدهید نمونهٔ دیگری را در این زمینه بررسی کنیم. به این تصویر زیبا که رودکی از زلف یار ارائه می‌دهد دقت کنید:

مـن و زلفـین او نگونسـاریم　　او چرا بر گل است و من بر خـار؟

(نفیسی، ۱۳۸۲: ۵۰۱)

در این بیت در ظاهر با یک تصویر شاعرانه مواجهیم که اگر بخواهیم از اصطلاحات علم بدیع برای توضیح آن استفاده کنیم باید بگوییم شاعر از صنعت جمع و تفریق بهره برده است، یعنی ابتدا خودش و زلف یار را در صفت مشترک نگونسار بودن جمع بسته است و سپس با اشاره به تفاوتِ این دو، آنها را از هم جدا و تفریق کرده است و گله‌مند شده است که چرا زلف یار باید بر صورت همچون گل او نگونسار باشد و شاعر بیچاره بر خار هجران نگونسار. تصویر بسیار شاعرانه و زیباست، اما معنای متن به همین جا ختم نمی‌شود. در پس این زیبایی شاعرانه، از شیوه‌ای شکنجه در جامعهٔ آن روز هم پرده برداشته می‌شود و زیباییِ تصویر، رنگی از خشونت به خود می‌گیرد. گویا با پا به دار کشیدن و نگونسار کردن افراد یکی از شیوه‌های شکنجه در روزگار رودکی بوده است ـ چنانکه در روزگار ما نیز هست ـ و در تصویر بالا بازتاب یافته است اما خیلی کم پیش می‌آید که ما به خشونت نهفته در این تصویر دقت کنیم. بیان شاعرانهٔ رودکی ما را مسحور خود می‌کند و چنان غرق در زیبایی تصویر می‌شویم که از درک معنای پنهان آن غفلت می‌ورزیم. در بیتی دیگر از عنصری هم به این شیوه از شکنجه اشاره شده است:

بـر زلـف مگـر تهمـت نـاحق داری زیـرا کـه بـر آتشـش معلّـق داری

(عنصری، ۱۳۴۱: ۱۹۶)

از کلام عنصری چنین برمی‌آید که این شیوهٔ شکنجه را برای کسانی به کار می‌برده‌اند که مورد اتهام قرار می‌گرفته‌اند و با این شیوه قصد داشته‌اند آنها را به حرف وادارند و از آنها اعتراف بگیرند تا صدق و کذب اتهامی که به آنها زده شده است مشخص گردد. نکتهٔ دیگری که از شعر عنصری برمی‌آید این است که گاهی افراد متهم را بر روی آتش نگونسار می‌کردند تا با رسیدن حرارت به سر و تنشان بتوانند سریع‌تر از آنها اعتراف بگیرند. آیا خارهایی که رودکی در شعر خود از آنها سخن گفته، ممکن است اشاره به این داشته باشد که گاهی به جای آتش از خار هم استفاده می‌کرده‌اند و مثلاً با پایین آوردن فرد خاطی و رسیدن خارها به سر و صورتش و زخم و زیلی کردنش او را شکنجه کرده باشند؟ برای اثبات این مدعا نیاز به نمونه‌های بیشتری هست.

قصدم از نوشتن این یادداشت کوتاه این بود تا یکی از مباحث مغفول‌مانده در ادبیات فارسی، یعنی خشونت آمیخته با برخی تصاویر زیبای شاعرانه را مطرح کرده باشم، خشونتی که اغلب مواقع در زیر پرده‌ای از آرایش و بزک از چشم ما دور می‌ماند. باید دقت کرد که متن ادبی همیشه با ما به صراحت سخن نمی‌گوید، چه بسا معانی تلویحی و ضمنی یک متن از معنای صریح و مستقیم آن مهم‌تر باشد. گاهی آنچه متن دربارهٔ آن سکوت می‌کند یا بی‌اعتنایی از کنار آن می‌گذرد مهم‌تر از آن چیزی است که درباره‌اش سخن می‌گوید. درک و دریافت معانی

ضمنی متن ادبی نیازمند درنگ و تفکّر در لایه‌های زیرین آن است. این یادداشت را با سخنی از پِیر ماچِری[1] به پایان می‌برم، او عقیده دارد: «هنر از طریق آنچه نمی‌گوید به ایدئولوژی مربوط است نه از طریق آنچه می‌گوید. در سکوت‌ها و مکث‌ها و فقدان‌های متن است که باید ایدئولوژی را جست. کار منتقد به حرف واداشتن این سکوت‌هاست» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۲۹۸).

۳. صراحی می صاف و سفینهٔ غزل

در باب چهارم مرزبان‌نامه آمده است که روزی دوستی مهمانِ خانهٔ مردی مهمان‌نواز و جوانمردپیشه می‌شود. میزبان بعد از خوردن غذا، مهمان را به نوشیدن شراب دعوت کرد و در ضمن برشمردن مزایای شراب، این‌گونه از بی‌وفایی و بی‌بقایی حریفان و هم‌پیالگان خود شکایت می‌کند:

> شک نیست که آیینهٔ زنگارخوردهٔ عیش را صیقلی چون شراب نیست و طبع مستوحش را میان حریفانِ وقت که بقای صحبت ایشان را همه جای به شیشهٔ شراب شاید خواند و وفای عهد ایشان را به سفینهٔ مجلس، از مکارهِ زمانه مونسی از او به‌نشین‌تر نه (ورامینی، ۱۳۸۸: ۲۲۶ـ ۲۲۷).

این عبارات از مرزبان‌نامه حاوی دو نکته است:

۱) در مجلس می‌خواران، صراحی و سفینه همراه و ملازم بوده‌اند و در کنار جام‌های سرخ شراب، سفینه‌های شعر ناب هم وجود داشته است و باده‌نوشان در حین مستی ابیاتی از آنها را می‌خوانده‌اند و وقتشان خوش می‌شده است.

۲) میزبان با بیانی شکوه‌آمیز صحبت حریفان را به شیشهٔ شراب و عهد ایشان را به سفینهٔ مجلس تشبیه کرده است که از فحوای کلام او می‌توان وجه‌شبهِ این دو تشبیه را بی‌بقایی و بی‌وفایی دانست. خطیب رهبر در تعلیقاتش بر *مرزبان‌نامه* دربارهٔ این دو تشبیه نوشته است: «در میان هم‌پیالگان بزم که دوام همنشینی آنان را در هر جا به مینای می مانند توان کرد (که به اندک زمان تهی گردد) و پیمان به سر بردن آنان را چون دفتر شعری توان شمرد (که از آن ترانه‌ای برخوانند و پس از آن به کناری افکنده شود) برای آرام بخشیدن به دل اندوهگین در برابر پیشامدهای ناخوشایند روزگار همدمی از باده خوش‌حریف‌تر و آمیزگارتر یافت نشود» (ورامینی، ۱۳۸۸: ۲۲۷). به این سخنان خطیب رهبر این نکته را هم می‌توان اضافه کرد که وجه شبه «صحبت یاران» و «شیشهٔ شراب» می‌تواند «شکنندگی» هم باشد.

1. Pierre Macherey

قصد ما در اینجا روشن‌کردن تمام جوانب این عبارت نیست، بلکه می‌خواهیم از این عبارات مرزبان‌نامه به آن بیت معروف حافظ گریزی بزنیم که می‌گوید:

در این زمانه رفیقی که خالی از خلل است صراحی می صاف و سفینهٔ غزل است

(حافظ، ۱۳۶۲: ۱۰۸)

گذشته از این‌که مضمون این بیت بسیار شبیه به عباراتی است که از مرزبان‌نامه نقل کردیم. عبارات مرزبان‌نامه می‌تواند ما را به طنز تلخِ پنهان در پس این بیت حافظ آگاه کند. اگر با استناد به این عبارات مرزبان‌نامه بپذیریم که صراحی می و سفینهٔ مجلس بی‌بقا و بی‌وفا هستند و خلل دارند و آن کس که در زمانه‌ای ناسازگار تنها مانده و رفیقی خالی از خلل نیافته است، از سر ناچاری این دو را به همنشینی برگزیده است، باید بپذیریم که خواجهٔ شیراز نیز در این بیت ضمن تمجید و تعریف از شراب و شعر، به ما می‌گوید که او از بد روزگار و به این دلیل که رفیق بی‌خللی نیافته به این دو پناه برده است و البته می‌داند که این هر دو نیز خلل و نقصان دارند و چه خلل و نقصانی از این بیش که بی‌بقا و بی‌وفایند.

منابع

ـ چندلر، دانیل. (۱۳۹۴). *مبانی نشانه‌شناسی*. ترجمهٔ مهدی پارسا. چاپ پنجم. تهران: سورهٔ مهر.

ـ حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۶۲). *دیوان حافظ*. به‌تصحیح پرویز ناتل خانلری. جلد اول. چاپ دوم. تهران: خوارزمی.

ـ دبیرسیاقی، محمد. (۱۳۷۴). *پیشاهنگان شعر پارسی*. چاپ چهارم. تهران: علمی و فرهنگی.

ـ شمیسا، سیروس. (۱۳۸۸). *نقد ادبی*. چاپ سوم از ویرایش دوم. تهران: نشر میترا.

ـ عنصری، حسن‌بن احمد. (۱۳۴۱). *دیوان ابوالقاسم حسن بن احمد عنصری*. با مقدمه و حواشی و تعلیقات یحیی قریب. چاپ دوم. تهران: ابن‌سینا.

ـ مارکس، کارل و فردریش انگلس. (۱۳۸۵). *مانیفست حزب کمونیست*. ترجمهٔ محمّد پورهرمزان. چاپ دوم. بی‌جا: حزب تودهٔ ایران.

ـ نفیسی، سعید. (۱۳۸۲). *محیط زندگی و احوال و اشعار رودکی*. چاپ چهارم. تهران: امیرکبیر.

ـ نفیسی، سعید. (۱۳۸۸). *سرچشمهٔ تصوف در ایران*. چاپ اول. تهران: کتاب پارسه.

ـ وراوینی، سعدالدین (۱۳۸۸). *مرزبان‌نامه*. به‌کوشش خلیل خطیب رهبر. چاپ چهاردهم. تهران: صفی‌علی‌شاه.

مارتین هیدگر[1]
فرانکوئیس داستر

مترجم: بهروز الیاسی

دکتری فلسفهٔ هنر

هنر در *وجود و زمان* (۱۹۲۷) مهم‌ترین اثر هیدگر بازتابی ندارد. اما او در میانهٔ دههٔ ۱۹۳۰ با هولدرلین آشنا شد و پدیدارشناسی در هنر و شعر را آغاز کرد. تصوّر او از هنر [در مواجهه] با زیباشناسی فرومی‌پاشد که در آن هنر و زیبایی به شیوهٔ سوبژکتیویستی فهم می‌شود و بخشی از متافیزیک مدرنِ سوبژه‌محور است. او در درسگفتارش *ارادهٔ معطوف به قدرت چونان هنر* (۱۹۳۶ـ۱۹۳۷) به تبیین ذاتِ زیباشناسی و جایگاه آن در اندیشهٔ غربی پرداخت و نیز نسبت آن را با تاریخ روشن ساخت. پس از یادآوری تأثیر واژهٔ aesthetics در تاریخ هنر و زیبایی، به شش واقعیت بنیادی در تاریخِ هنر از قرن هیجده به بعد اشاره‌ای می‌کند.

۱) هنر بزرگ در یونان نیازی به شناخت و زیباشناسی نداشت.

۲) زیباشناسی تنها هنگامی آغاز شد که هنر بزرگ و فلسفهٔ بزرگ در زمان افلاطون و ارسطو به پایان خود رسید.

۳) در دوران مدرن، هنگامی‌که همهٔ اتکاء و اطمینان بر پایهٔ خودـآگاهی انسان گذاشته شد، تأثیر این اعتماد در هنر و زیبایی در رابطه با احساس، در جهتِ aisthesis آشکار شد که با افول هنر بزرگ همزمان شد.

۴) بزرگ‌ترین دستاورد در زیباشناسی با اقرار هگل به پایان یافتن هنر بزرگ همراه است.

۵) همراه با تلاش ناموفق واگنر برای متحد ساختن انواع هنرها در هنر جمعی[2] است که نقش محوری به موسیقی و درگیر کردن احساس در انفعال محض داده می‌شود؛ در چنین شرایطی تاریخ هنر سر بر می‌آورد و زیباشناسی به بخشی از علم تحصلیِ روانشناسی مبدل می‌شود.

---

۱. این مقاله ترجمه‌ای است با عنوان Martin Heidegger، به قلم Francoise Duster مندرج در کتابِ:

HandBook of Phenomenological Aesthetics, Volume 59,(1987), edited by: Hans Rainer Seep & Lester Embree, Springer, New York. PP: 137_139.

2. collective art

۶) آنچه هگل دربارهٔ پایان هنر گفت، توسط نیچه به تمام سطوح ارزش‌های عالی مانند دین، اخلاق و فلسفه تسرّی یافت. زیباشناسی تحت سیطرهٔ کامل علوم طبیعی زوال یافت و به فیزیولوژی تبدیل شد. در نزد هیدگر، هنر و زیبایی‌شناسی با هم سر سازش ندارند و زیبایی‌شناسی تنها هنگامی شکوفا می‌شود که هنر بزرگ انحطاط می‌یابد.

هیدگر مفهوم هنر را در سه نسخهٔ متفاوت از خطابه‌ای با عنوان *سرآغاز کار هنری*[1] **۱۹۳۵** و **۱۹۳۶** روشن ساخت. او در آخرین نسخه که در *راه‌های جنگلی*[2] (۱۹۵۰) منتشر شد، با نشان دادن این مسئله آغاز کرد که کار هنری؛ شیء و فرآورده نیست. و نیز کار هنری نباید چونان وحدت صورت (فرم) و محتوا، ترکیب مادهٔ محسوس و معنای غیرمادی فهمیده شود. او می‌خواست با ارجاع به تابلوی نقاشیِ کفش‌های [زن کشاورز]، اثرِ ون‌گوک نشان دهد که کار هنری تنها محاکاتِ (تقلیدِ) چیزی از پیش موجود نیست، بلکه کار هنری، آشکارسازی عالمِ ویژهٔ برون‌ایستایی[3] آدمی ـ در این مورد عالمِ زنِ کشاورز و پوشندهٔ آن جفت کفش ـ است. کار هنری به خاطر فرآوری و ساختن کار نمی‌شود، بلکه بدان سبب کار می‌شود که وجود[4] را به آشکارگی می‌آورد. بنابراین کار هنری دیگر نباید چونان دنباله‌روی طبیعت فهمیده شود، بلکه برخلاف این، هنر چونان سرآغاز گشودگی عالم است.

از آنجایی‌که پرسش هیدگر دربارهٔ سرآغاز کار هنری است، به عنوان مثال دربارهٔ آنچه که امکان و ضرورت را پدید می‌آورد، هنرمندان، علّتِ کار هنری‌اند. هیدگر با انتخاب مثالِ غیرِ بازنمایانهٔ دیگری ـ یک معبد یونانی ـ نشان می‌دهد که سرآغاز کار هنری گشودگیِ روشنی‌گاهی است که در آن اگزیستنس (برون ـ خویشی) آدمی می‌تواند ناپوشیده گردد. بنابراین هنر می‌تواند چونان خود ـ را ـ در ـ کار نشاندنِ ـ حقیقت بیان شود. راه‌های دیگری نیز در کنار هنر وجود دارد که حقیقت خود را بنیاد بگذارد. آن‌گونه که در کار بنیادگذاری امر سیاسی و پرسش اندیشمند نیز حقیقت بنیاد گذاشته می‌شود. هیدگر در هنر یک وجهِ ویژهٔ آلتئیا[5] در معنای یونانیِ آن می‌بیند، که بیرون آمدن از پوشیدگی[6]، از فراموشی و انحلال است. بنابراین خودِ کار هنری محل پیکارِ میانِ گشودگی و فروبستگیِ عالم و زمین در نظر می‌آید. عالم برای هیدگر دربرگیرندهٔ مجموع همهٔ چیزهای ممکن

1. Der ursprung des kunstwerk
2. Holzwege
3. existence
4. Being
5. aletheia
6. lethe

نیست. اما به وسیلهٔ تصمیم‌های بنیادی یک قوم، فضای بازی گشوده می‌شود که در آن، عالم به صراحت در یک چشم‌انداز ویژهٔ تاریخی به صورت دائمی قرار دارد. به همین ترتیب، زمین که در آن عالم تاریخی برافراشته می‌شود، آنی است که پوشیدگی آن پابرجاست و به شیوه‌ای تاریخی در هر دورهٔ تاریخی به طور ویژه، مجزا می‌گردد.

هیدگر بیان می‌کند که هنر به مثابه شدن و رویدادِ حقیقت، در ذاتش شاعرانه[1] است. اما این سخن به معنای برتریِ تفویض شده به شعر[2] به‌عنوان گونه‌ای ویژه از هنر نیست. شاعرانگی در معنای موسع کلمه در این‌جا به معنایِ به هم پیوستگی با زبان و واژه است؛ خودِ زبان نیز در معنای حداقلیِ ارتباط در نظر گرفته نمی‌شود، بلکه چونان چیزی به دید می‌آید که موجودات را به مثابه موجودات برای نخستین بار گشوده می‌دارد. هنر می‌تواند چونان درافکنی شاعرانهٔ حقیقت بیان شود.

هیدگر تأکید می‌کند که به هر حال امروزه کار هنری به ساحت فرادهش و نگهداری از آن تعلّق دارد و کار هنری به کالای تجارتِ هنر تبدیل شده بنابراین آثار هنری، توان بنیاد نهادن عالم را از دست داده‌اند. اما آیا آن‌گونه که هگل می‌گفت می‌توان گفت: «هنر برای ما امری در گذشته (متعلق به گذشته) است؟» در نامه‌ای که هیدگر در ۲۵ آوریل ۱۹۶۰ برای رُودُلف کرامر باردونی نوشته بود شرح می‌دهد که هنگامی او این نقل‌قول را از هگل در خطابه‌اش آورد، منظورش آن نبود که بگوید هنر پایان یافته است، بلکه به جای آن منظورش این بود که ذات هنر برای ما قابل پرسش شده است. این پرسش وابسته به جایگاهی است که هیدگر به هنر مدرن می‌دهد. ردلف کرامر باردونی «حیثِ التفاتیِ چشم‌اندازِ» هیدگر را در دورهٔ هنر انتزاعی مورد توجه قرار می‌دهد. هیدگر در نامهٔ یادشده پاسخ می‌دهد که هنر انتزاعی [چنان که باید] واکاوی نشده است، زیرا مادامی‌که ذاتِ تکنولوژی و ذاتِ حقیقت به طور صریح به اندازهٔ کافی روشن نشده باشد، نمی‌توان هیچ چیز دربارهٔ آن گفت.

هیدگر با فهم خود از هنر با سه روش به مواجهه با مفهوم متافیزیکی آن پرداخت:

۱) با باریک‌بینی، آفرینش هنری را از فراوردهٔ دستی (صنایع دستی) متمایز ساخت.
۲) روشن ساخت کار هنری، انگیزش احساس به وسیلهٔ حضور اشیاء هنری نیست، بلکه معرفتِ حقیقت در کار هنر بنیاد گذاشته می‌شود
۳) با نشان دادنِ بنیادگذاریِ حقیقت و این‌که کار هنری بازنمایی نیست، ذات کار هنر نمایان می‌شود.

1. Dichten
2. Poesie

رسالهٔ *سرآغاز کارِ هنری* هیدگر مورد نقدهای متعددی قرار گرفت، از جمله با ارجاع به مفهوم هنر در نزد هگل(Taminiaux 1995)، با رجوع به تاریخ هنر مدرن (Granel 1995)، با توجه به زمینه‌های سیاسی (Lacoue-Labarth 1987, Bernasconi 1999) با تأمل در نسخه‌های متفاوتِ خطابهٔ [سرآغاز کار هنری](Dastur 1999) و به همان نحو با ارجاع به منابعی با چشم‌اندازهای نو در هنر (Haar 1994). تا کنون نقدهای متعددی به کار هیدگر وارد شده است، آن‌گونه که میر شاپیرو نسبت به استفاده از اثر ون‌گوک در *سرآغاز کار هنری* واکنش نشان می‌دهد (Shapiro 1968). ژاک دریدا، در *حقیقت در نقاشی*[1] دربارهٔ مواضعِ اتخاذ شده توسط هیدگر و شاپیرو بحث می‌کند، که هر دو کفش‌ها [ی نقاشی شده توسط ون‌گوک] را به کسانی نسبت می‌دهند (هیدگر کفش‌ها را به زن کشاورز نسبت می‌دهد و شاپیرو آن‌ها را از آنِ خود ون‌گوک می‌داند). دریدا سپس پرسش‌هایی دربارهٔ امکان اعادهٔ تجربهٔ واقعیِ هنر مطرح می‌کند.

در میان نظریه‌های زیباشناسیِ قرن بیستم که نسبتی با اندیشهٔ هیدگر دارند، زیبایی‌شناسی موریس مرلوپونتی را در می‌یابیم که بر نقش بدن [در زیباشناسی] تأکید دارد. از وجههٔ نظر مرلوپونتی، نقاش از طریق بدن در تماس با قلمرو انضمامی قرار می‌گیرد، در چنین موقعیتی آدمی عالم را در اصالت بیشتری از زندگی هرروزینه تجربه می‌کند. *پدیدارشناسی هنرِ* هنری مالدینی بر پایهٔ این ایده بنا شده است که «هنر حقیقت احساس است» (Maldiney, 1973: 153). این سخن بدان معناست که کار هنری، حقیقتِ آن‌چه را در کنش دریافتن کتمان شده، آشکار می‌کند.

از آن‌جایی که مرلوپونتی و مالدینی، تجربهٔ زیبایی‌شناسی را چونان تجربهٔ ابتداییِ عالم پیشامعرفت و ادراک تشریح می‌کنند، هانس گئورگ گادامر در *حقیقت و روش*[2] (۱۹۶۰)، اندیشهٔ هیدگر را تبیین می‌کند که هنرْ پدیداری هستی‌شناسانه[3] است. برای او آگاهی زیباشناسی پدیده‌ای برساخته در قرن هیجده است، چیزی است که باید واسازی شود، برای آن‌که دیگربار درک مناسب‌تری از هنر بدست آید. وی نشان داد که پیش از این هنر به وسیلهٔ کانت تبدیل به موضوعی برای تجربهٔ سوبژکتیو شده بود، سپس هنر و واقعیت به طور کامل توسط شیلر در مقابل هم قرار گرفتند. گادامر برای فرایند انتزاع از هر چیزی که به کار هنری در محیط فرهنگی مربوط است از اصطلاح «تمایز زیباشناختی» استفاده می‌کند. هنر برای گادامر و هیدگر، نوعی معرفت است که صرفاً

1. La verite en peinture
2. Warheit und Methode
3. ontoligical

مرتبط به تجربهٔ حسی نیست. تجربهٔ هنرمندانه نه تنها یک تجربهٔ حسی بلکه تجربهٔ فهمیدن است که خودش را در پدیدارشناسیِ هرمنوتیکی شکل می‌بخشد.

مفهوم هنر و زیبایی تا آنجایی‌که به هیدگر مرتبط است به وسیلهٔ شخصیت‌های پیشروِ مکتب فرانکفورت یعنی والتر بنیامین و تئودور آدورنو گسترش یافت، که تأکیدشان بر شرایطِ جامعه‌شناسیِ تاریخی بود. بنیامین با اندیشیدن در وضعیت هنرِ معاصر، بر موضوعی متمرکز است که همزمان به عبارت دیگری در *سرآغاز کارِ هنری* تبیین شده است. موضوع یادشده این است که هنر هالهٔ مقدس‌اش[1] را از دست داده است. سرچشمهٔ درخشندگی حاصل از کار هنری از طریق اگزیستنس (برون‌خویشی) هنرمندان نقطه‌ای جدا افتاده در یک فضا و زمان است (Benjamin, 1935). هنر به وسیلهٔ تکنولوژی مدرن دگرگون شده است که به هر دو شکل بازتولیدپذیریِ پایان‌ناپذیر کارهای هنریِ گذشته و پدیدار شدن صورت‌های تازهٔ هنر مانندِ عکاسی و سینماتوگراف به وسیلهٔ ذات بازتولیدپذیرشان مجال بروز می‌یابند. برای آدورنو چشم‌گیرترین نمایش‌گری نظریهٔ انتقادی این است که باور به خودآیینیِ پدیدهٔ هنر، توهمی بیش نیست که تنها به وسیلهٔ شرایط جامعه‌شناسیِ تاریخی در پایان قرن هیجده می‌توان آن را شرح و تبیین کرد (Adorno 1970). او منتقد چیزی است که «صنعت فرهنگِ هنر»[2] نامیده می‌شود. اما گذشته از این به هنر شأنِ سیاسی و اجتماعی می‌بخشد و در کار واقعیِ هنر اعتراض علیهِ واقعیت را می‌بیند که می‌تواند مشارکتی باشد و به احیای جامعه کمک کند.

امکانِ تداوم پرسش هیدگر دربارهٔ ذاتِ هنر، در جلوه‌گاهِ هنر معاصر به چشم می‌آید، زیرا امروزه تعریف هنر پیچیده شده است و هیچ‌کس نمی‌تواند با اطمینان بگوید که هنر چه چیزی هست و چه چیزی نیست. با تأثیرپذیری از فلسفهٔ ویتگنشتاینِ متأخر، دیگر پرسش این نیست که «هنر چیست؟» بلکه تنها می‌توانیم بپرسیم که «ما چه استفاده‌ای از واژهٔ هنر می‌بریم؟» بنابراین زیباشناسان معاصر بر مواجهه با نقد هیدگر و گادامر از تجربهٔ زیبایی‌شناسی متمرکز شده‌اند و معتقدند که هیچ ابژهٔ زیباشناسی این‌چنینی وجود ندارد؛ غیر از ابژه‌هایی که از طریق رویکردِ زیباشناختی پذیرفته شده توسط آنها تبدیل به ابژه‌های زیباشناختی شده است. زیباشناسی مجدداً در پایان قرن بیستم، در طریقی متفاوت از طریق هیدگر مورد پرسش قرار می‌گیرد. آیا نباید شرایط جامعه‌شناختی هنر را در شمار آوریم؟ (Bourdieu 1979) آیا یک گفتمان متافیزیکی نسبت به هنر باید وجود

1. Aura
2. cultural industry of art

داشته باشد؟ گفتمان متافیزیکی دربارهٔ هنر از خود آثار آغاز نمی‌شود بلکه تنها از این عقیدهٔ عام برمی‌خیزد که هنر چه باید باشد؟(Schaeffer 2000)

نگاهی به مآخذ و ارجاعات چند شعر از حسین منزوی

سعید کریمی قره‌بابا

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور

حسین منزوی پشتوانهٔ فرهنگی وسیعی دارد. شعر او پر از تلمیح و تضمین و اقتباس است که خود به منبع برخی از آنها در پاورقی اشعارش اشاره کرده‌است. حوزهٔ تلمیحات وی قلمرو گسترده‌ای از ایران باستان تا دوره معاصر را دربرمی‌گیرد. تلمیحات فرنگی و گاه بودایی نیز در شعرش به چشم می‌خورد. او همچنین در مجموعه اشعارش به کتاب‌های مقدس (یهودی، مسیحی و اسلامی)، اساطیر یونانی، ادبیات کهن ایران و افسانه‌های ترکی اشاراتِ بسیاری دارد و از این حیث در میان معاصران و همتایان خود ممتاز است. برای نشان دادن تنوع تلمیحات منزوی چند مورد از آنها را در اینجا نقل می‌کنیم:

بر سر چاهش ای پری! تهمتن ار نیاوری　　سنگ چه افکنی دگر بر سر بیژن این مکن

(منزوی، ۱۳۸۸: ۱۷۳)

ملول دیو و ددم، با چراغ دل در کف　　به جست‌وجوی تو انسان‌فرشته آمده‌ام

(همان: ۱۶۴)

باری به روی دوش زمین تو نیستم　　من اطلسم که بار جهانم به گُرده‌است

(همان: ۳۹۸)

و کلمه بود و جهان در مسیر تکوین بود　　و دوست داشتن آن کلمه نخستین بود

(همان: ۲۲۷)

چاه دیگر نه همان محرم اسرار علی است　　چاه مرگی است که پنهان به ره تهمتن است

(همان: ۳۴۴)

تقدیرم این‌گونه است کار گل به جای کار دل، آری　　اینک منم تکرار سعدی در طرابلس‌های بیکاری

(همان: ۵۰۳)

چرا باید برای گالیله اشک بریزم؟// خورشید مرکز جهان باشد یا نباشد// زمین بچرخد یا نچرخد// برای من چه فرق می‌کند؟ (همان: ۹۲۸)

محققان در چندین مقاله مضامین، تلمیحات و اشارات منزوی را بررسی کرده و در جست‌وجوی ریشه‌ها و پیشینه‌های برخی بن‌مایه‌های شعر وی برآمده‌اند (برای نمونه بنگرید: رهبریان، ۱۳۹۲). ما در این مقالهٔ کوتاه به تحلیل مآخذ و منابع چند شعر از منزوی پرداخته‌ایم. این ارجاعات گاه چنان پنهان است که تشخیص آن در خوانش نخست امکان‌پذیر نیست.

۱) منزوی غزلی دارد با مطلع:

آن گل که اسیر تندبادی بود از حافظه بهار یادی بود

(منزوی، ۱۳۸۸: ۱۶۹)

که به تصریح خودِ ایشان، آن را در سوگ غلام‌حسین ساعدی نویسندهٔ دل‌آگاه و درددیدهٔ این دیار و این روزگار سروده‌است. او در این غزل مقام والای ساعدی را در ادبیات می‌ستاید و از وی با عنوان «فرزند قلم» یاد می‌کند. غزل با این بیت به پایان می‌رسد:

بر گردن ابلهی که ایام است آن گمشده «گوهر مرادی» بود

(همان: ۱۷۰)

منزوی در این بیت به اسم مستعار غلام‌حسین ساعدی اشاره کرده‌است. می‌دانیم که نام هنری ساعدی «گوهر مراد» بود. او بسیاری از داستان‌ها و به ویژه نمایش‌نامه‌هایش را با این نام منتشر کرد. ساعدی دربارهٔ انتخاب این نام گفته‌است که در پشت خانه مسکونی‌مان در تبریز، گورستانی متروک بود و من گاه ساعت‌ها در این گورستان قدم می‌زدم، در یکی از دفعات که توی قبرستان می‌چرخیدم، چشمم به سنگ قبری خورد که گود افتاده بود و روی آن پر از خاک و گل بوده، آن را تمیز کردم. رویش نوشته بود: «گوهر دختر مراد» و از این جا بود که نام گوهر مراد را برای نمایش‌نامه‌نویسی انتخاب کردم» (مهرور، ۱۳۸۱: ۱۶۱) به گمان نگارندهٔ این سطور، منزوی در آن بیت، با درج کلمهٔ «گوهر مراد»، علاوه بر نام مستعارِ ساعدی به شعر دیگری نیز نظر داشته‌است. ابتدا آن شعر را در اینجا نقل می‌کنیم و سپس درباره شاعر آن، توضیح مختصری ارائه می‌دهیم:

یکی ابلهی شب چراغی بجست که بی او نشد عقد پروین درست
خری داشت آن ابله کوردل به جان خودش جان خر متصل
چنان شب چراغی که ناید به دست به خواری بر آن گردن خر ببست

من آن شب چراغ شهنشاهی‌ام　　که روشن کن ماه تا ماهی‌ام
مرا لیکن این بخت ابله‌شعار　　چنان بسته بر گردن روزگار

(نصرآبادی، ۱۳۱۷: ۲۴۴ـ ۲۴۵)

مصراع اول بیت مورد بحث، «بر گردن ابلهی که ایام است» ظنّ ما را در بهره‌گیری منزوی از این شعر تقویت می‌کند. منزوی با نیم‌نگاهی به این شعر خواسته است تا بر این موضوع تأکید کند که قدر ساعدی در زمانه او شناخته نشد. شعر یاد شده از شاعری به نام مُلّا زَمانی است که از اهالی یزد و هم عصر شاه عباس صفوی بوده‌است. در تذکره نصرآبادی درباره او چنین آمده‌است: «ملا زمانی یزدی شاعر زبردستی بود اگر چه دیوان او دیده نشد، اما از اشعار او ظاهر می‌شود که خیلی قدرت داشته. مشهور است که دیوان خواجه حافظ را جواب گفته، به خدمت شاه عباس برده، گفت: دیوان خواجه حافظ را جواب گفته‌ام. شاه فرمود که جواب خدا را چه خواهی گفت!» (همان) نصرآبادی سپس برای نمونه، همین شعرِ یادشده را از او ذکر کرده‌است. این شعر، بعدها به اشتباه، به فردوسی نیز نسبت داده‌شده که کاملاً نادرست است. منزوی با یک اشارهٔ ظریف، ذهن خوانندگان را به شعر ملا زمانی سوق می‌دهد.

۲) منزوی شعری دارد با عنوان «دیوانه» که در قالب سپید سروده‌شده‌است. ابتدا شعر را بخوانید:

«بی‌شک// کنار خانه‌های شما// جایی برای خمرهٔ من نیست// این‌سان که// با ادب،// منظم// حتی درستکار!// اسناد مالکیت خود را// در چنگ می‌فشارید// اسناد مالکیت// بر// فرزند// دین// دارایی// اخلاق// زن// و اندکی وطن!// اما خبر ندارید// که قامت درشت شما// دیری است// در بین خمرهٔ من// و آفتاب// دیوار می‌کشد» (منزوی، ۱۳۸۸: ۷۸۳).

در این شعر تلمیحی است به گفت‌وگوی دیوژن کلبی (Diogenes) با اسکندر مقدونی. دیوژن یا دیوجانس (مرگ: ۳۲۷ م.) از فیلسوفان یونانی پیرو مکتب کلبی است. وی ثروت را تحقیر می‌کرد و از مقررات اجتماعی بیزار بود و چنان‌که مشهور است در میان خمره‌ای مسکن داشت و در نهایت قناعت زندگی می‌کرد (فرهنگ معین). شخصیت او در ادب فارسی با بُقراط و افلاطون درآمیخته‌است. برای مثال، حافظ آن حکیم خم‌نشین را افلاطون پنداشته‌است:

جز فلاطون خم‌نشین شراب　　سرّ حکمت به ما که گوید باز؟

(حافظ، ۱۳۸۵: ۲۲۷)

حکایات بسیاری از رفتار و گفتار او نقل کرده‌اند؛ از جمله آن‌که روزی اسکندر مقدونی در قرنطش (کرنت) از او پرسید: «به چیزی نیاز دارد؟» وی پاسخ داد: «آری این‌که تو خود را از برابر آفتابی که بر من می‌تابد، کنار کشی». سنایی غزنوی در حدیقه‌الحقیقه (باب نهم: التمثیل فی القناعه و ترک الحاجه) این حکایت را نقل کرده و آن را به بُقراط نسبت داده‌است:

بود بُقراط را خُمی مسکن — بودش آن خُم به جای پیراهن
روزی از اتفاق سرما یافت — از سوی خم به سوی دشت شتافت
پادشاه زمان برو بگذشت — دیدش او را چنان برهنه به دشت
شد برِ او فراز و گفت ای تن — گر بخواهی سبک سه حاجه ز من
هر سه حالی روا کنم تو بخواه — که منم بر زمانه شاهنشاه
گفت بقراط حاجت اوّل — عمام هست یک به یک به خلل
گنهم محو کن بیامرزم — کز گرانی چو کوه البرزم
گفت ویحک خدای بتواند — مزد بدهد گناه بستاند
گفت برگوی حاجت دومین — که منم پادشاه روی زمین
گفت پیرم مرا جوان گردان — عجز و ضعف از نهاد من بستان
گفت این از خدای باید خواست — از من این خواستن نیاید راست
زود پیش آر حاجت سومین — از من این آرزو مخواه چنین
گفت روزی من فزون گردان — جانم از چنگ مرگ باز رهان
گفت این نیز کرد نتوانم — مَلِکم بر جهان نه یزدانم
گفت برتر شو از برِ خورشید — که رطب خیره بار نارد بید
حاجت از کردگار خواهم من — وز تو حالی بدو پناهم من
تو چو من عاجزی و مجبوری — وز بزرگی و برتری دوری
برتری مر خدای را زیباست — که به ملکت همیشه بی‌همتاست
یارب ای سیّدی به حق رسول — دور گردان دل مرا ز فضول
ای خداوند فرد بی‌همتا — جسم را همچو اسم بخش سنا

(سنایی غزنوی، ۱۳۷۷: ۶۸۹ـ۶۹۰)

شعر منزوی را می‌توان برداشتی آزاد از همین حکایت دانست که با بیانی تازه و البته از زبان دیوژن شکل گرفته‌است. فحوای شعر با روحیهٔ حماسی و آزاده‌وار منزوی که در پاره‌ای از مفاخره‌هایش بازتاب یافته، هماهنگ و هم‌سوست.

۳) در بیت دهم از غزل ۳۲۲ نیز اقتباس دیگری فرادید می‌آید:

نـهـادم آیـنه‌ای پیـش روی آیـنه‌ات جهان پر از تو و من شد، پر از خدا که تویی

(منزوی، ۱۳۸۸: ۴۱۷)

بهروز منزوی که مجموعه اشعار برادرش با توضیحات او منتشر شده، در پاورقی اذعان می‌کند که این بیت با نگاهی به شعر شاملو در دفتر باغ آینه سروده‌شده‌است:

آینه‌ای برابر آینه‌ات می‌گذارم

تا از تو

ابدیتی بساز

(شاملو، ۱۳۸۲: ۳۹۰)

منزوی بیت دیگری نیز شبیه به همین مضمون دارد:

شبی ز صورت محدود خود برآیم اگر به بی‌نهایتِ آیینه‌خانه‌ات برسم

(منزوی، ۱۳۸۸: ۵۳۸)

و نیز سیمین بهبهانی راست:

آمد موازی در ازل آیینه‌هایت تصویربازی می‌رود تا بی‌نهایت

(بهبهانی، ۱۳۸۴: ۹۶۰)

هوشنگ ابتهاج نیز شبیه به همین مضمون را در شعرش کوک کرده‌است:

پرتو دیدار خوشش تافته در دیدهٔ من آینه در آینه شد، دیدمش و دید مرا

(سایه، ۱۳۷۸: ۱۰۶)

به احتمال زیاد، همهٔ شاعران معاصر، این مضمون را از شاملو گرفته‌اند. با آن که این مضمون جدید به نظر می‌رسد و ظاهراً مبتنی بر داده‌های علم فیزیک است اما باید گفت دانشمندان مسلمان از این مسئله آگاه بودند که اگر شیئی را میان دو آینه بگذارند، تصویر آن شیئ در دو آینه تا بی‌نهایت تکثیر می‌شود. در حکایتی از کتاب نفحات الانس بازتاب این قضیه را بعینه می‌توان ملاحظه کرد:

«روزی وی را گفتند که: سرّ توحید را به مثالی روشن کن! گفت: دو آینه و سیبی. یکی از فضلا حاضر بود، این معنی را به نظم آورد و گفت:

شیخ کامل نجیب دین پیر کهن این حرف نو آورد به صحرای سخن

گفتا که ز وحدت ار مثالی خواهی سیبی و دو آیـــنه؛ تصوّر می‌کن»

(جامی، ۱۳۸۶: ۴۷۵)

آیا شاملو و دیگرانی که این مضمون را خلق کرده‌اند، به این حکایت جامی توجه داشتند؟ و آن را از نظر گذرانده‌اند؟ و یا شباهت این دو تصویر، علی‌رغمِ فاصلهٔ زیادِ زمانی از مقولهٔ توارد بوده‌است؟

۴) منزوی را در غزل ۴۳۰، بیتِ دیگری است:

از موی و میان پر است شهر اما از «آن» تهی و ز «شاهدان» خالی است

(منزوی، ۱۳۸۸: ۵۴۲)

منزوی خود در پاورقی گفته‌است که این بیت را باید در پیوند با آن بیت حافظ خواند:

شهر خالی است ز عشاق بود کز طرفی مردی از خویش برون آید و کاری بکند؟

(حافظ، ۱۳۸۵: ۱۸۹)

حال آن که این ادعا چندان صحیح نمی‌نماید. بیت نقل شده از منزوی، بیشتر ناظرِ بر این بیت از حافظ است:

شاهد آن نیست که مویی و میانی دارد بنده طلعت آن باش که «آنی» دارد

(حافظ، ۱۳۸۵: ۱۵۶)

منابع

ـ بهبهانی، سیمین. (۱۳۸۴). *مجموعه اشعار*. چاپ دوم. تهران: نگاه.

ـ جامی، عبدالرحمن‌بن احمد. (۱۳۸۶). *نفحات الانس*. چاپ پنجم. تهران: سخن.

ـ حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۸۵). *دیوان حافظ*. چاپ چهارم. تهران: ققنوس.

ـ رهبریان، محمدرضا. (۱۳۹۲). تلمیحات و تأثیرات شعر فرنگی در شعر حسین منزوی. *مجله کتاب ماه ادبیات*. ش ۱۸۹. صص ۲۷ـ ۳۷.

ـ سایه، ه. الف. (۱۳۷۸). *سیاه مشق*. چاپ دوم. تهران: کارنامه.

ـ سنایی غزنوی، ابوالمجد مجدودبن آدم .(۱۳۷۷). *حدیقةالحقیقه و شریعةالطریقه*. چاپ پنجم. تهران: دانشگاه تهران.

ـ شاملو، احمد .(۱۳۸۲). *مجموعه آثار؛ دفتر یکم: شعرها*. چاپ چهارم. تهران: نگاه.

ـ فرهنگ معین.

ـ منزوی، حسین. (۱۳۸۸). *مجموعه اشعار*. چاپ اول. تهران: نگاه و آفرینش.

ـ مهرور، زکریا. (۱۳۸۱). *بررسی داستان امروز (از دیدگاه سبک و ساختار)*. چاپ دوم. تهران: تیرگان.

ـ نصرآبادی اصفهانی، میرزا محمدطاهر. (۱۳۱۷). *تذکرهٔ نصرآبادی*. چاپ اول. تهران: ارمغان.

پیش‌نهاد یک طرحوارهٔ فلسفی برای مطالعات میان‌رشته‌ای در ادبیات

محمدمهدی حاتمی

دکتری فلسفهٔ غرب

میان‌رشتگی یک اصطلاح جدید است که در قرن بیستم میلادی رایج شده است و امروزه خود را به عنوان یکی از اصطلاحاتِ پربسامد در سپهرهای گفتمانی علوم از فیزیک تا جامعه‌شناسی تثبیت کرده‌است. ادبیات نیز به عنوان یکی از رشته‌های مطالعاتِ فرهنگی ـ تاریخی، از دست‌یاختِ نمایندگانِ انسانی این اصطلاح، مصون نمانده‌است. پاره‌ای از دست‌یاخت‌ها، برکت‌زا و پاره‌ای آفت‌زا بوده‌اند. به تعبیرِ دیگر، برخی از شیوه‌های مطالعاتِ میان‌رشته‌ای چیز یا چیزهایی بر مطالعات ادبی افزوده‌اند؛ و برخی دیگر، یا به تکرار و وراجی افتاده‌اند یا چسب و قیچی برداشته و هر رطب و یابسی را به هم بافته‌اند. نگاشتهٔ پیش‌رو، بدونِ رجوع موردی به نمونه‌های مرغوب و معیوبِ مطالعات میان‌رشته‌ای در ادبیات، به راه دیگری می‌رود. این راه، جست‌وجوی یک سامانِ فلسفی برای مطالعاتِ میان‌رشته‌ای در ادبیات است.

فلسفهٔ معاصر از دورهٔ ایمانوئل کانت تا امروز، یک تمایزِ سه‌گانهٔ مهم را برای صورت‌بندی مباحث و مسائلِ فلسفی پذیرفته است. این تمایز، تمایزِ میانِ ابژه‌ها (هستی‌شناسی)، نظریه‌ها(معرفت‌شناسی) و ارزش‌ها (نظریهٔ ارزش) است. در کنارِ این سه، باید به بحث روش و رویکرد نیز توجه کرد که برسازندهٔ روش‌شناسی است که توسط فلاسفهٔ علم در قرن بیستم برجستگی یافت. این چهار بُعد، می‌توانند به مثابه چارچوب فلسفی مطالعاتِ میان‌رشته‌ای در ادبیات و چه بسا در هر شکلی از مطالعاتِ میان‌رشته‌ای تلقی گردند.

یک مطالعهٔ میان‌رشته‌ای در حوزهٔ ادبیات، می‌تواند به ابژه‌های ادبی [= بُعدِ هستی‌شناختی مطالعات میان‌رشته‌ای در ادبیات] ناظر باشد. در این بُعد از مطالعاتِ میان‌رشته‌ای به هستنده‌هایی پرداخته می‌شود که در ادبیات مطرح می‌شوند. ابژه‌های مانند زبان، زیبایی، روایت، و... در زمرهٔ ابژه‌های ادبیات قرار می‌گیرند و هستی‌شناسی ادبیات را می‌سازند. توضیح آن‌که ما گاهی با ابژه‌های فیزیکی و گاهی با ابژه‌های غیرفیزیکی روبه‌رو هستیم. ابژه‌های فیزیکی در سپهرگفتمانی علوم طبیعی پژوهیده می‌شوند؛ و ابژه‌های غیرفیزیکی در سپهر گفتمانیِ علوم فرهنگی ـ تاریخی. ابژه‌های ادبی در دایرهٔ ابژه‌های غیرفیزیکی قراردارند. از این حیث می‌توان میان علومی که ناظر به چنین ابژه‌هایی پژوهش می‌کنند؛ مطالعات مشترکِ معقول را سامان داد. در این بُعد از مطالعاتِ میان‌رشته‌ای ادبیات،

به دانش، روش یا مسائل پرداخته نمی‌شود؛ بلکه به واقعیات ادبی ـ به معنای ابژه‌های ادبی ـ پرداخته می‌شود که برسازندهٔ هستی‌شناسی ادبیات هستند. در چنین سطحی، فرض می‌شود جهان Wای وجود دارد که حاوی هویات ادبی است. سپس فرض می‌شود جهانِ *Wای وجود دارد؛ که حاوی هویات رشته‌ای است که قرار است با ادبیات، در یک مطالعهٔ میان‌رشته‌ای تلفیق شود یا تعامل یابد. مقایسهٔ جهان‌های W و *W می‌تواند؛ هویات مشترک را نمایان سازد. این هویات مشترک، که دو یا چند رشتهٔ ناظر به آن‌ها وجود دارد؛ می‌تواند به مثابه هستی‌شناسی مطالعات میان‌رشته‌ای ادبیات ملحوظ گردند. وجودِ هویاتِ مشترک که ابیات و رشته‌های دیگر به آن می‌پردازند؛ می‌تواند در سطحِ هستی‌شناختی، توجیه‌گر مطالعاتِ میان‌رشته‌ای در ادبیات باشد.

طبق پیشنهادهٔ پیش‌رو، دومین بُعد از ابعاد چهارگانهٔ مطالعات میان‌رشته‌ای در ادبیات، بُعد معرفت‌شناختی است. این بُعد حولِ دانش، نظریه و مفاهیم سامان می‌یابد و ابژه‌ها، روش‌ها و ارزش‌ها را دست‌کم در گام‌های نخستین، وامی‌نهد. در چنین بُعدی، به جست‌وجوی دانش‌ها، نظریه‌ها و مفاهیمی پرداخته می‌شود که می‌تواند علی‌الاصول به صورتی مناسب برخی از معضلات و مسائل حوزهٔ مطالعات ادبی را حل کند. فی‌المثل با این پرسش روبه‌رو هستیم که شمس تبریزی چرا و چگونه مولانا را به لحاظ روان‌شناختی متحول کرد؟ به‌نظر می‌رسد مناسب‌ترین راه برای پاسخ‌گفتن به چنین پرسشی، استمداد از نظریه‌های شخصیت در روان‌شناسی معاصر است. ابتدا باید سنخ روانی شمس تبریزی و سپس سنخ روانی مولانا را با توجه به آثار به جامانده از آن‌دو، معلوم ساخت. سپس نحوهٔ ارتباط این دو سنخ روانی و شیوهٔ تأثیر و تأثرشان را با شواهد موجود در آثارِ مولانا و شمس، تحلیل کرد. این‌کار نیاز به تسلط بالا در روان‌شناسی شخصیت و ادبیات عرفانی بویژه آثار شمس و مولانا دارد. انتخاب یک نظریهٔ اشتباه، چنان‌که در بسیاری از پژوهش‌هایی از این دست به چشم می‌آید، می‌تواند کل فرآیند تحقیق را به اشتباه بنیادین دچار کند. ضعف در شناخت و تفسیر درست ادبیات عرفانی به‌ویژه آثارِ شمس و مولانا نیز می‌تواند به حذف، تحریف، و تغییر شواهد اساسی منجر گردد؛ که به‌نوبهٔ خود به کاهش ارزش تحقیقی مطالعهٔ میان‌رشته‌ای یادشده خواهد انجامید. نمونه‌های دیگری را می‌توان در حیطه‌های جامعه‌شناسی و ادبیات، اقتصاد و ادبیات، دین‌شناسی و ادبیات و... باز شمرد؛ که در آن به کمک یک دانش، نظریه، مفهوم از یک رشتهٔ غیرادبی، به حل مسئله‌ای در مطالعات ادبی پرداخت. آنچه در این بعد از مطالعات میان‌رشته‌ای ادبیات اهمیت دارد، تسلط نسبتاً کافی به هر دو حیطه، انتخاب دانش، نظریه و مفهوم معتبر و متناسب، و توجه به وزن و کثرت شواهد در موضوع موردپژوهش است. درواقع مطالعات میان‌رشته‌ای در بُعد معرفت‌شناختی، انتقال دانش‌ها، نظریه‌ها، و مفاهیم از یک یا چند رشتهٔ غیر ادبی، به مطالعات ادبی تحت شرایط خاص به منظور یک حل مسئله است.

سومین بُعد، بُعدِ روش‌شناختی در مطالعاتِ میان‌رشته‌ای در حوزهٔ پژوهش‌های ادبی است. روش‌شناسی ناظر به شیوه‌های تولیدِ دانش، سازوکارهای پژوهش و کنش‌های مجاز و معتبر دانش‌پژوهان تعریف می‌شود. به تعبیر دیگر، بحث اصلی روش‌شناسی، بحث از شیوه‌های ممکن و مجازِ کشف، صورت‌بندی و اعتباربخشی در دانش‌های مختلف است. در این سطح می‌توان به این پرسش پرداخت که چه روش‌های ممکن و مجازی می‌توانند مبنای مطالعات میان‌رشته‌ای ادبی باشند؟ و این روش‌های ممکن و مجاز چه دستاوردها و چه محدودیت‌هایی برای مطالعهٔ متون ادبی فراهم می‌کنند؟ آیا روشِ مشترکی میان ادبیات و سایر رشته‌ها وجود دارد یا خیر؟ و... . چشم‌اندازِ چنین بُعدی از مطالعه، در نگاه نخست ممکن است بسیار عادی جلوه کند، اما درواقع پیچیدگی فراوانی دارد. فرض کنید می‌خواهیم از روش‌شناسی پوزیتیویستی،که زمانی پنداشته می‌شد روش مطالعهٔ علوم فیزیکی است، برای فهم متون عرفانی سود ببریم. آنگاه باید بپرسیم آیا انتقالِ روش‌شناختی از حیطهٔ علوم فیزیکی به حیطهٔ علوم ادبی، اساساً ممکن است؛ و اگر ممکن است آیا مجاز هم هست؟ و اگر مجاز است آیا دستاوردهای مفیدی دارد یا خیر؟ سایرِ روش‌ها چطور؟ در مطالعات ادبی تا کجا مجازیم که روش‌های سایر علوم را وام بگیریم؟ بهترین روش‌ها، برای مطالعاتِ ادبی میان‌رشته‌ای روش‌های پوزیتیویستی است؛ پراگماتیستی؛ یا ابطال‌گرایانه؛ یا تحلیلِ منطقی زبانی؟ یا کل‌گرایانه؟ یا هرمنوتیکی؟ یا پدیدارشناختی و یا....؟ انتخاب یک روش مناسب و انتقال از یک زمینهٔ غیرادبی به یک زمینهٔ ادبی کاری حساس است؛ زیرا روش پژوهش وابسته به زمینه است و تغییر زمینه می‌تواند روش را غیرمفید یا حتی مخرّب کند. فی‌المثل رویکردِ احمد کسروی به متون عرفانی را می‌توان در دستهٔ رویکردهای پوزیتویستی و رویکردِ هانری کُربَن را در دستهٔ روبکردهای پدیدارشناختی دسته‌بندی کرد. رویکردِ نخست به یاوه بودن متون عرفانی حکم می‌کند و رویکرد دوم به خاموشی عقلِ انتقادی در برابر چنین متونی می‌رسد. امّا پرسش اساسی این است که کدام‌یک از روش‌ها مناسب‌ترند و آیا روش‌های متعادل‌تر و با تناسب بیشتری می‌توان یافت یا خیر؟ و این روش‌ها را بهتر است از چه رشته‌هایی و با کدام قیدها اخذ کرد؟ و یا در صورت امکان چگونه ابداع و اعتباربخشی کرد؟ مخلصِ کلام آنکه در بُعدِ روش‌شناختی مطالعات میان‌رشته‌ای ادبی، یک پژوهشگر به تحلیل و بررسی امکان، اعتبار و فایده‌مندی روش‌های رشته‌های دیگر در مطالعات ادبی می‌پردازد. و در صورت خوب دانستنِ آن روش‌ها، آن‌ها را برای سامان‌مندی مطالعات ادبی پیشنهاد می‌دهد. دست‌یافتن به چنین روش‌های مشترک و مفیدی، امکانِ پژوهش‌های مشترک بین دو یا چند رشته را نیز افزایش می‌دهد.

چهارمین سطح بر مسئلهٔ ارزش‌ها متمرکز است. همان‌گونه که کانت استدلال می‌کند ما نه تنها ساکنِ جهانِ علت‌ها؛ بلکه ساکن جهان ارزش‌ها نیز هستیم. کارهایمان را به منظور تحقق ارزش‌های خاصی سامان می‌دهیم و چیزها را بر اساس ارزش‌هایی که برایمان مهم‌اند، درجه‌بندی می‌کنیم. ارزش‌ها را در مقام توجیه و تقبیحِ رفتارها به کار می‌بریم. و خلاصه آن‌ها را مهم و قابل‌اعتنا می‌شماریم. ما در زیست‌جهان طبیعی با علت‌ها سر و کار داریم و در زیست‌جهانِ فرهنگی ـ تاریخی با ارزش‌ها. ادبیات نیز به مثابه یکی از مؤلفه‌های زیست‌جهان فرهنگی ـ تاریخی، حاوی ارزش‌هاست. از این حیث، پژوهش در ارزش‌هایی که بین ادبیات و سایر مؤلفه‌های برسازندهٔ زیست‌جهان فرهنگی ـ تاریخی، مشترک است می‌تواند عامل مهمی برای مطالعات میان‌رشته‌ای ادبی باشد. ادبیات، در کنارِ دین، اسطوره، موسیقی و... مؤلفه‌های سازندهٔ زیست‌جهان فرهنگی ـ تاریخی‌اند و این زیست‌جهان بر سامانهٔ ارزشی نسبتاً مشترکی دست‌کم برای دوره‌های زمانی خاص تشکیل شده است. با کشف و صورت‌بندی این ارزش‌ها، می‌توان مطالعات میان‌رشته‌ای مهمی فی‌المثل بین ادبیات و اسطوره‌پژوهی یا ادبیات و دین‌پژوهی به انجام رسانید. اینکه ارزش‌های دینی چگونه ارزش‌های ادبی را تحول می‌بخشند و یا نقش ارزش‌های اسطوره‌ای در روایت‌های ادبی و... موضوعات مهمی است که می‌تواند در بُعدِ چهارم مطالعات میان‌رشته‌ای ادبی، یعنی بُعدِ ارزش‌شناسی مطمح نظر قرار بگیرد. بنابراین ارزش‌ها می‌توانند یکی از حیطه‌هایی باشند که مطالعاتِ میان‌رشته‌ای ادبی قابل اعتنایی حول آنها انجام بگیرد.

مخلص کلام آنکه به منظورِ جلوگیری از هدررفتِ مطالعات میان‌رشته‌ای ادبی و بهینه‌سازی پژوهش‌های آن، می‌توان یک طرح‌وارهٔ فلسفی پیش‌نهاد داد. این طرح‌واره بر تمایزِ هستی‌شناسی، معرفت‌شناسی، روش‌شناسی و ارزش‌شناسی مبتنی است. یک پژوهشِ مناسبِ در مطالعات میان‌رشته‌ای ادبی بهتر است خود را حول یکی از امورِ چهارگانهٔ هستی، معرفت، روش و ارزش صورت‌بندی کند. و از این طریق مبنای قابل اتکایی برای مطالعات خود بیابد.

دربارهٔ سروده‌های شیرازی سعدی

به مناسبت روز بزرگداشت شیخ شیراز

منوچهر فروزنده فرد

دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد فرهنگ و زبان‌های باستانی[۱]

مقدمه

اهالی ادبیاتْ زبان قدیم شیراز را بیشتر با «پر هفطائله»ی *گلستان* می‌شناسند. البته خوانندگان «کم‌خوانده‌های سعدی»[۲] لابد «مثلثات» شیخ را هم ملاحظه فرموده‌اند. سروده‌های شیرازی سعدی در کنار غزل مثلث حافظ (به مطلع «سبت سلمی بصدغیها فؤادی»)[۳] جزو مشهورترین نمونه‌های بازمانده از شیرازی قدیم به شمارند[۴] و از این رو تاکنون موضوع پژوهش‌های گوناگونی بوده‌اند. در این میان بی‌گمان دقیق‌ترین پژوهش‌ها بر دست توانای استاد علی‌اشرف صادقی انجام گرفته‌است (نک. صادقی، ۱۳۹۰؛ همو، ۱۳۹۱). از آنجا که از این پس هر نوشته‌ای در این زمینه به‌مثابهٔ حاشیه‌ای بر پژوهش‌های استاد خواهد بود نگارنده نیز نکته‌هایی بر حاشیهٔ مقالات ایشان قلمی می‌کند و امیدوار است گام نهادنش در این وادی به از نشستن باطل باشد[۵].

نخست) بر حاشیهٔ مقالهٔ «**بیت شیرازی سعدی در گلستان**» (صادقی، ۱۳۹۰)

۱ـ پر/ پیر: صورت «پر» در نسخه‌های قدیم‌تر آمده و صورت «پیر» در دو نسخهٔ نسبتاً متأخرتر (نک. سعدی، ۱۳۸۱: ۶۶۹). با وجود این، صورت «پیر» نیز می‌تواند به اعتباری درست باشد. واژهٔ «پیر» (فارسی میانه و دری: pīr) در شیرازی قدیم به صورت pēr به کار می‌رفته‌است. مؤید تلفظ این واژه با یای مجهول قافیه شدن آن با «دیر» (dēr)، «سیر (صفت)» (sēr) و «دلیر» (dilēr) در شعر شاه داعی است (نک. واجد شیرازی، ۱۳۵۳: ۸۲ و ۸۳). پس اگر ضبط دو نسخهٔ متأخر *گلستان* را بپذیریم، می‌توان واژهٔ «پیر» را به صورت pēr واج‌نگاری کرد.

---

۱. manouchehr_forouzandeh@yahoo.com

۲ـ تعبیر استاد بهاءالدین خرمشاهی است برای اطلاق بر آثار سعدی جز *بوستان* و *گلستان* و غزل‌ها.

۳ـ غزل مثلث حافظ ان‌شاءالله موضوع یادداشت آیندهٔ نگارنده خواهد بود.

۴ـ برای آگاهی از آثار بازمانده از شیرازی قدیم و پژوهش‌های انجام‌شده دربارهٔ آنها نک. فروزنده فرد، ۱۳۹۷.

۵ـ سپاسداری از لطف همیشگی استاد بر نگارنده بایسته است. «به بندگیّ و صغیری گرت قبول کند/ سپاس دار که فضلی بوَد کبیر از دوست»

ضمن اینکه به لحاظ عروضی نیز مجازیم در آغاز مصراع به جای فعلاتن از فاعلاتن استفاده کنیم. واژهٔ «پیر» البته می‌تواند به صورت per نیز تلفظ شود که در این صورت دقیقاً به لحاظ آوایی معادل «پر» خواهد بود. کافی است در نظر داشته باشیم که در شیرازی واژهٔ «نیک» (فارسی میانه و دری: nēk) با همین رسم‌الخط به صورت nek تلفظ می‌شود (برای نمونه‌ای از شاه داعی نک. همان: سه گفتار، ص ۱۸ «نیک» nek و ص ۵۶ «نیکی» nek-i؛ و برای نمونه‌هایی از شمس پس ناصر نک. ماهیار نوابی، ۱۳۵۷: ۱ «نیکی» nek-i و ۹ «نیک» nek). همچنین واژهٔ «نیهکو» در برخی نسخه‌های حافظ با همین رسم‌الخط به صورت nehku تلفظ می‌شود که درست‌تر و اصیل‌تر از رسم‌الخط «نهکو» می‌نماید[1]. همچنین رسم‌الخط «کیهان» در شاه داعی به صورت gehān تلفظ می‌شود (برای نمونه نک. واجد شیرازی، ۱۳۵۳: سه گفتار، ص ۱۴). بر این قیاس می‌توان «پیر» را نیز per واج‌نگاری کرد.

ـ استاد در توضیح واژهٔ پیر در بیت گلستان نگاشته‌اند: «کلمهٔ پیر باآنکه با یاء معلوم، یعنی pīr، تلفظ می‌شده اما ī بلند آن به e، در مرحلهٔ قدیم‌تر i، کوتاه شده‌است» (صادقی، ۱۳۹۰: ۳۹۴).

با توجه بدانچه گفته‌شد به نظر می‌رسد نخست صورت pīr به pēr و سپس صورت اخیر به per تبدیل شده‌باشد. یا اینکه اساساً می‌توان فرض کرد که صورت شیرازی میانه یا باستانِ این واژه متفاوت با صورت میانه یا باستان واژهٔ فارسی «پیر» بوده است. البته تبدیل ī به i و بعداً e نیز در فارسی و شیرازی قدیم سابقه دارد و نمونهٔ مشهورش تبدیل نشانهٔ اضافهٔ ī به نشانهٔ اضافهٔ e= است (دربارهٔ این تحول آوایی همچنین نک. توضیحات نگارنده ذیل واژهٔ «نادنه» در بیت ۱۲ از مثلثات سعدی در ادامهٔ نوشتار حاضر).

۲ـ هفتا/ هفطا: ضبط قدیم‌ترین نسخه و اکثر چاپ‌ها از جمله یوسفی «هفطا»ست. گرچه نگارنده نیز مانند استاد معتقد است «املای "هفطا" [...] معرف تلفظ خاصی نیست» اما احتیاط حکم می‌کند که ضبط قدیم‌تر و دشوارتر را برگزینیم.

۳ـ جوُنی: استاد این کلمه را به‌صورت Ĵuni واج‌نگاری کرده‌اند اما چنان‌که نگارنده پیش‌تر اشاره کرده‌است صورت ǰvon-i صحیح است (نک. فروزنده فرد، ۱۳۹۵: ۸۱).

۱ـ از میان چاپ‌های معتبر حافظ، نیساری رسم‌الخط اصیل‌تر «نیهکو» را در متن آورده‌است (نک. حافظ، ۱۳۸۷: ۵۰۴). قدیم‌ترین نسخهٔ شناخته‌شدهٔ حافظ مکتوب به سال ۸۰۱ هجری نیز در همین بیت صورت «نیکی» neko=y را با «ی» نوشته‌است (نک. همو، ۱۳۹۴: ۶۷).

٤ـ کنْد/ کانْد: استاد نوشته‌اند (ص۳۹۴): «در مثلثات سعدی نیز دو بار «کُنَد» به شکل «کُنْد» و در بعضی نسخه‌ها به شکل «کانْد» به کار رفته‌است.»

می‌توان افزود که در همین بیت *گلستان* نیز برخی از نسخه‌ها (یعنی نسخه‌های «مل» و «ب» از میان نسخ مورداستفادهٔ یوسفی، یک *کلیات* خطی که قریب در حاشیهٔ چاپش از آن یاد کرده، و یکی از نسخه‌های مورد استفاده در چاپ علی‌یف [به نشانهٔ «خ»]) واژه را به‌صورت «کاند» ضبط کرده‌اند (نک. سعدی، ۱۳۸۱: ۶۶۹ و ۶۷۰). در اشعار شاه داعی نیز «کانْد» کاربرد دارد و مثلاً با «دانْد» قافیه شده‌است:

هرکه نه اِنگُه خُه مکلّف ندانْد/ پیرویِ شرعِ محمّد نکانْد (واجد شیرازی، ۱۳۵۳، سه گفتار، ص ۱۰)

ترجمه: هرکه در اینجا خود [را] مکلف نداند/ پیروی شرع محمد نکُند

صورت‌های دیگری مانند «بکان» (= بکُن) نیز در شاه داعی وجود دارد:

ذکر بکان فکر بکان هاده نان ... (همان، ص ۳۰)

ترجمه: ذکر بکُن، فکر بکُن، نان بده.

در قصیدهٔ مثلث ناصرالدین خطیب شفعوی نیز صورتِ «کاندن» به معنی «کُنَد» به کار رفته‌است (نک. فروزنده فرد، ۱۳۹۵: ۸۶-۸۷). همچنین در اشعار شیرازی شمس پس ناصر (برای نمونه، نک. ماهیار نوابی، ۱۳۷۵: ۳۸، بیت ۴۵) و در بیتی از کاتب دیوان او (نک. همو، ۱۳۷۴: ۳۷، بیت ۷).

۵ـ عشغ: با توجه به قاعده‌ای که نگارنده پیش‌تر بدان اشاره کرده‌است (نک. فروزنده فرد، ۱۳۹۵: ۸۴) نیز می‌توان نظر استاد را - در مقابل نظر کسانی که معتقد به خواندن «عشغ» به سکون غین هستند - تأیید کرد. مطابق این قاعده در شیرازی قدیم صورت‌های فشردهٔ مختوم به «غ/خ» همواره باید با کسرهٔ اضافه خوانده شوند.

اما اینکه نوشته‌اند «عشغ به دلیل داشتن «ع» مسلماً یک کلمهٔ عربی است» هم محل بحث است؛ زیرا کلمهٔ «عُینَه» (= آینه) نیز با اینکه عربی نیست در شیرازی با عین نوشته می‌شود.

٦ـ مقری: نوشته‌اند (ص۳۹۶): «در مثلثات می‌بینیم که کلمات فارسی و عربی مختوم به های غیرملفوظ در شیرازی با a پایانی تلفظ می‌شده‌اند نه با e که بتواند به i بدل شود.»

به نظر می‌رسد کاربرد «قبلی» به معنی «قبله» در قصیدهٔ مثلث خطیب شفعوی (صادقی، ۱۳۹۳: ۱۲۲) ناقض این نظر استاد باشد. البته امکان دارد که این تحول آوایی پس از روزگار سعدی رخ داده باشد.

۷ـ فـ: صورتی از این حرف اضافه که در برخی نسخ با فای عجمی آمده صورت دشوارتر و برتر به نظر می‌رسد؛ سنج. «فسعدی» در مثلثات (صادقی، ۱۳۹۱: ۳۵).

۸ـ خُی: به نظر نگارنده این صورت احتمالا از xwē «خواب» فارسی میانه است (نک. آموزگار و تفضلی، ۱۳۸۷: ۱۲۲).

۹ـ بنی: این کلمه می‌تواند فعل التزامی در معنای امر باشد. در شاه داعی نیز به این معنی به کار رفته‌است (نک. واجد شیرازی، ۱۳۵۳: خاتمه، ۷۹).

۱۰ـ روشت (rōšt یا rušt؟): به نظر می‌رسد استاد این بیت شیرازی را خارج از بافت متن در نظر گرفته‌اند که حکم به تلفظ rušt داده‌اند (ص۳۹۸)، حال آنکه اگر به بیت فارسی پس از آن که قافیه‌اش «گوشت /gōšt/» است توجه شود، احتمال واج‌نگاری rōšt تقویت می‌گردد.

۱۱ـ معنی بیت: ظاهراً می‌توان «چش روشت» را ایهامی در نظر گرفت: ۱- چشم روشن ۲- (کنایه از) معشوق. در این صورت «عشغ» قرینه‌ای برای معنای دوم و «مقری» قرینه‌ای برای معنای اول خواهد بود.

با توجه به نکاتی که مطرح شد واج‌نگاری و ترجمهٔ پیشنهادی نگارنده برای بیت شیرازی *گلستان* چنین است:

pĕr=e haftā-θal-a ǰvon-ī mē-kå̊n-d/ ʔašɣ(/x)=e moɣ(/q)rī ßa xoy ben-ē češ=e rōšt

پیرِ هفتادساله جوانی می‌کُنَد / عاشقِ مُقری (=کور) به خواب بینی (/ ببین) چشمِ روشن [را].

***

دوم) بر حاشیهٔ مقالهٔ «ابیات شیرازی سعدی در مثلثات» (صادقی، ۱۳۹۱)

۱ـ درویش (ص۱۴): به نظر می‌رسد بر اساس اشعار شاه داعی تلفظ این واژه به کسر دال باشد: derviš (نک. واجد شیرازی، ۱۳۵۳: ۱۲۹). همچنین صورت جمع آن dervešān است (همان: ۱۰۰) و صفت نسبی آن dervešona (همان: سه گفتار، ص ۶).

۲ـ هاجه (ص۲۳): به نظر نگارنده این کلمه به معنی «بدهی» (فعل مضارع التزامی دوم‌شخص مفرد) است؛ سنج. «هاجم: بدهم» در شاه داعی (همان: خاتمه، ۱۴۱). واجد «هاجه» را در مثلثات به صورت «بده» (فعل امر) معنی کرده که به لحاظ دستوری درست نمی‌نماید.

۳ـ نادنه (ص۲۸): فرموده‌اند: «تبدیل ī به e در این گویش بی‌سابقه است» اما به نظر می‌رسد کاربرد per به جای pīr در بیت شیرازی *گلستان* ناقض این نظر استاد باشد (نک. توضیحات بخش نخست یادداشت حاضر، شمارهٔ ۱).

٤ـ قافیه (ص۲۹): فرموده‌اند «قافیه شدن "خو" و "چه" از سوی سعدی شگفت‌آور است». البته یک احتمال دیگر نیز می‌توان در نظر گرفت و آن اختلاف معنای «واکند» در دو مصراع است. در آن صورت این دو واژه

قافیه می‌شوند و نیازی نیست «خو» و «چه» را به لحاظ آوایی توجیه کنیم. البته این تنها در حد گمان است و نگارنده عجالتاً نتوانست اختلاف معنایی بیابد.

۵ـ میان (ص۲۹): واج‌نگاری استاد myân است اما شاید mân نیز بتوان خواند؛ چنان‌که در اشعار داعی «میان» به صورت mān، «بیار» به صورت bār و ... خوانده می‌شود (برای نمونه نک. واجد شیرازی، ۱۳۵۳: ۱۰ و ۱۳).

٦ـ خهتر (ص۳۲): «خه» به معنی «به، بهتر» ظاهراً در بیت کهن «از شاش ته بهی/ همیشه ته خهی» نیز به کار رفته‌است (اگرچه استاد در *تکوین زبان فارسی* (صادقی، ۱۳۵۷: ۹۲) نوشته‌اند که نمی‌تواند به این معنی باشد، اما آیا این دو بیت نمی‌توانند به هر حال یکدیگر را تأیید کنند؟).

۷ـ کُذَک مِی دی (ص۳۴): واج‌نگاری استاد koδak mē di است که آن را با توجیهاتی به معنی «کودکی را می‌دیدم» گرفته‌اند. به نظر نگارنده تقطیع تکواژی koδak=m=i di «کودکی دیدم» صحیح است. می‌دانیم که در شیرازی قدیم ضمیر متصل (در اینجا m= که عامل ساخت کُنایی است) می‌تواند بر نشانهٔ نکره مقدم شود (برای نمونه، نک. فروزنده فرد، ۱۳۹۵: ۸۱-۸۲). ضمن اینکه به قرینهٔ «جونی»، «کذک» نیز بهتر است نکره باشد، چنان‌که استاد نیز در ترجمهٔ فارسی آن را نکره در نظر گرفته‌اند.

منابع

ـ آموزگار، ژاله و احمد تفضلی. (۱۳۸۷). *زبان پهلوی، ادبیات و دستور آن*. چ۶. تهران: معین.

ـ حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۸۷). *دیوان حافظ بر اساس نسخه‌های خطی سدهٔ نهم*. به کوشش سلیم نیساری. چ۲ (ناشر). تهران: سخن.

ـ حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۹۴). *دیوان حافظ شیرازی: کهن‌ترین نسخهٔ شناخته‌شدهٔ کامل کتابت ۸۰۱ هجری با دیباچهٔ محمد گلندام (جامع دیوان حافظ)*. نسخه‌برگردان دستنویس شمارهٔ ۵۱۹۴ کتابخانهٔ نورعثمانیه (استانبول). به کوشش بهروز ایمانی. تهران: میراث مکتوب.

ـ سعدی، مصلح بن عبدالله. (۱۳۸۱). *گلستان سعدی*. تصحیح و توضیح: غلامحسین یوسفی. چ۶. تهران: خوارزمی.

ـ صادقی، علی‌اشرف. [۱۳۵۷]. *تکوین زبان فارسی*. تهران: دانشگاه آزاد ایران.

ـ صادقی، علی‌اشرف. (۱۳۹۰). «بیت شیرازی سعدی در گلستان: پیشنهادی تازه برای قرائت و معنی آن». *جشن‌نامهٔ استاد دکتر سلیم نیساری*. زیر نظر غلامعلی حداد عادل. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی. ص۳۹۳ـ۳۹۹.

ـ صادقی، علی‌اشرف. (۱۳۹۱). «ابیات شیرازی سعدی در مثلثات». *زبان‌ها و گویش‌های ایرانی*، ش۱، ص۵ـ۳۷.

ـ صادقی، علی‌اشرف. (۱۳۹۳). «غزلی ملمّع از ناصرالدین خطیب شفعوی به سه زبان عربی، فارسی و شیرازی». *زبان‌ها و گویش‌های ایرانی*، ش۴، ص۱۱۷ـ۱۲۷.

ـ فروزنده فرد، منوچهر. (۱۳۹۵). «نگاهی انتقادی به ابیات شیرازی قصیدهٔ مثلث ناصرالدین خطیب شفعوی». *گزارش میراث*، دورهٔ ۳، س۱، ش۱ـ۲ (پیاپی ۷۴ـ۷۵)، ص۷۹ـ۹۱.

ـ فروزنده فرد، منوچهر. (۱۳۹۷). توصیف زبان‌شناختی گویش قدیم شیراز با تکیه بر کتاب‌های "کان ملاحت" و "سه گفتار" شاه داعی شیرازی. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد به راهنمایی محمد مطلبی و مشاورهٔ محمود مدبری. دانشگاه شهید باهنر کرمان. چاپ‌نشده.

ـ ماهیار نوابی، یحیی. (۱۳۵۷). «دو غزل دیگر از شمس پس ناصر». *پژوهش‌نامهٔ بخش زبان‌شناسی مؤسسهٔ آسیایی*، س۴، ش۲ـ۴، ص۱ـ۱۵.

ـ ماهیار نوابی، یحیی. (۱۳۷۴). «چند غزل از شمس پس ناصر». *نامهٔ فرهنگستان*، س۱، ش۴ (پیاپی ۴)، ص۲۷ـ۳۸.

ـ ماهیار نوابی، یحیی. (۱۳۷۵). «قصیده‌ای و غزلی از شمس پس ناصر به گویش کهن شیراز». *نامهٔ فرهنگستان*، س۲، ش۱ (پیاپی ۵)، ص۳۶ـ۵۲.

ـ واجد [شیرازی]، محمدجعفر. (۱۳۵۳). *نوید دیدار (در شرح کتاب "کان ملاحت" و مثنوی "سه گفتار" به زبان محلی شیرازی)*. شیراز: ادارهٔ کلّ فرهنگ و هنر فارس.

برادران کارامازوف، رمانی که همهٔ والدین باید آن را بخوانند

مسعود محمدی

منتقد ادبی

برادران کارامازوف دنیای گسترده‌ای است و پرداختن به تمامیت آن تحت لوای یک دیدگاه یا دغدغهٔ کلی شاید شدنی باشد، اما پرداختن به تمامی جزییات این اثر عظیم و ارزشمند بسیار دشوار است و شاید حجمی برابر با حجم خود رمان را بطلبد. داستایوفسکی برادران *کارامازوف* را به گونه‌ای تقسیم‌بندی کرده که شامل چهار بخش و دوازده کتاب می‌شود. هر کتاب نیز چندین فصل را دربرمی‌گیرد. هر کدام از فصل‌های *برادران کارامازوف* در کتاب‌های مختلف دنیایی از موضوعات و دیالوگ‌های مهم است، به گونه‌ای که در عین پیوستگی با اصل ماجرا می‌توانند خواننده را به دنیایی مجزا از کلیت رمان وارد کنند و به تفکر وادارند.

مرکز ثقل رمان *برادران کارامازوف* آزادی انسان است. در چند جا برخی از شخصیت‌های رمان به نحوی این جمله را تکرار می‌کنند: «اگر خدا نباشد، همه چیز آزاد (مجاز) است.» جمله‌ای بسیار مشهور که سارتر آن را سنگ اول بنای اگزیستانسیالیسم می‌خواند. درواقع اگر خدا نباشد، انسان دیگر راهنمایی ماوراءالطبیعی برای اعمالش نخواهد داشت. دیگر به واسطهٔ فرامین الهی نمی‌توان عملی را توجیه کرد. خوب و بد معنای فرازمینی خود را از دست می‌دهند. خلاصه این‌که انسان دارای حق انتخاب می‌شود و این قدرت انتخاب البته بار سنگینی است. چراکه آزادیِ انتخابِ بیشتر مساوی است با مسئولیت بیشتر. اما نکته این است که در *برادران کارامازوف* تمام انسان‌ها مسئول اعمالشان هستند. مسئله این نیست که خدا وجود دارد یا نه. انسان‌ها می‌توانند خداباور و یا ملحد باشند. اما نمی‌توانند از زیر بار چیزی که سارتر آن را «دلهره» می‌نامد رهایی یابند. در هر صورت پیامد انتخاب گریبان انسان‌ها را خواهد گرفت. از این زاویه می‌توان گفت *برادران کارامازوف* داستان عقوبت انتخاب‌هاست. داستایوفسکی نشان می‌دهد که انسان بدون آن‌که شخصاً خون بریزد، و بدون آنکه حتی آگاهانه خواهان قتل باشد، می‌تواند مسئول اصلی قتل یک انسان باشد. بلی، شاید کمی سختگیرانه باشد، اما انسان به خاطر ناخودآگاه و میل درونی‌ای که ممکن است از آن بی‌خبر باشد هم می‌تواند مسئول جنایتی پر سر و صدا باشد.

در این یادداشت به یک مسئله بیشتر پرداخته می‌شود و آن پدرکشی است. برداشت نگارنده از رمان *برادران کارامازوف* نه تأیید پدرکشی به عنوان یک اصل است و نه رد آن. چراکه مسئله کشتنِ پدر و خوبی یا بدی این امر نیست. مسئله باز هم حول محور آزادی انسان و مسئولیت این آزادی می‌گردد. و از همین رو است که در

برادران کارامازوف مهم‌ترین نکته اهمیت مسئولیت در رابطه پدر و فرزند/ فرزندان است. سؤال این است که فرزند به خاطر به دنیا آمدن وامدار پدرش است، یا پدر به خاطر به دنیا آوردن او مسئول فرزند؟ این رمان حجیم شخصیت‌های مهم و فراوانی دارد، اما شخصیت‌هایی که سؤال بالا با آنان بیشتر مرتبط است عبارتند از: فیودور پاولوویچ کارامازوف، آدلایدا ایوانا، سوفیا ایوا، لیزاوتا، اسمردیاکف، دیمیتری، ایوان و آلیوشا فیودوروویچ کارامازوف.

فیودور علت وجود تمامی شخصیت‌های دیگر در ماجرا است. او دو بار ازدواج کرده است. همسر اولش آدلایدا از خانواده‌ای اشرافی و متمول است. فیودور «طبعی شهوی داشته و حاضریراق بوده که به دیدن اندک روی خوش دنبال هر شلیته‌پوشی بدود.» اما «انگار آدلایدا تنها زنی بوده که با مذاق شهوانی او جور درنمی‌آمده.» دلیل ازدواج فیودور با آدلایدا این است که «خودش را به خانواده‌ای خوشنام ببندد و جهیزیه‌ای به دست بیاورد.» فیودور بلافاصله پس از ازدواج کل پول همسرش آدلایدا را بالا می‌کشد. اخبار درگیری‌های فیزیکی این زن و شوهر به گوش همگان می‌رسد. نهایتاً آدلایدا «ترک خان‌ومان می‌کند و با طلبهٔ خانه‌به‌دوشی درمی‌رود و میتیای (دیمیتری) سه‌ساله را روی دست شوهرش می‌گذارد. فیودور پاولوویچ هم بدون معطلی خانه‌اش را حرمسرا می‌کند.» آدلایدای بیچاره چندی بعد بر اثر بیماری از دنیا می‌رود. فیودور پس از مدتی دوباره ازدواج می‌کند. زن دوم زیبا و جوان است و سوفیا ایوا نام دارد. فیودور پس از ازدواج دوم هم تغییر نمی‌کند. او «زنان بی‌بندوبار را در خانه‌اش جمع می‌کند و در حضور زنش به فسق و فجور می‌پردازد.» سوفیا ایوا مدت زیادی از شوهرش هرزگی و بدرفتاری می‌بیند. عاقبت این زن بیچاره هشت‌سال پس از ازدواج با فیودور بر اثر بیماری عصبی می‌میرد. پیش از مرگ اما دو پسر برای فیودور باقی می‌گذارد. ایوان و آلیوشا از زن دوم روی دستان فیودور می‌مانند.

فیودور پاولوویچ که نام کوچکش با خالق رمان یکی است، در حقیقت قاتل مادران است. تا اینجا فیودور دو زن مشروع خود را با بدرفتاری و بی‌مسئولیتی نسبت به آنها به صورت غیرمستقیم به کام مرگ فرستاده است. اما این تمام ماجرا نیست. فیودور یک پسر دیگر نیز دارد. پسری نامشروع که اسمردیاکوف نام دارد. مادر این پسر زنی بوده به نام لیزاوتا. لیزاوتا چون «ناقص عقل بود و از این رو عزیزکردهٔ خدا»، تمام مردم شهر آماده بودند که از او مراقبت کنند. «همگی در حقش مهربانی می‌کردند و چیزی میدادندش.» اما فیودور به این زن بیست‌سالهٔ دیوانه هم رحم نمی‌کند. او در همان روزی که خبر مرگ زن اولش را می‌شنود، لیزاوتا را حامله می‌کند. لیزاوتای دیوانه اما بی‌آزار، بعد از به دنیا آوردن اسمردیاکوف از دنیا می‌رود. تا همین‌جا خون سه مادر روی دستان

فیودور پاولوویچ کارامازوف است. شاید هر کدام از فرزندان به همین بهانه به خود حق بدهند که روزی خون پدرِ هرزه را بریزند. اما دینِ این سه زن تنها چیزی نیست که بر گردن فیودور سنگینی می‌کند. گناه دیگر او شاید بزرگتر از جفایش نسبت به آن سه مادر بیچاره باشد. و این گناه چیزی نیست جز بی‌مسئولیتی فیودور در قامت یک پدر نسبت به فرزندانش.

هر کدام از این چهار برادر دارای خصوصیات ویژه‌ای هستند. آنقدر با هم فرق دارند که بین آنها بیشتر تنش احساس می‌شود تا حس صمیمیتِ ناشی از برادری. اما آنچه که این چهار برادر از سه زن مختلف را به هم پیوند می‌دهد، ظلمی است که پدر به تمامی آن‌ها و مادرانشان روا داشته. فیودور پاولوویچ هر کدام از سه پسر مشروع خود را به گونه‌ای رها می‌کند که گویی اصلاً پدر نداشته‌اند. راوی داستان می‌گوید: «به سادگی می‌توانید در نظر بیاورید چنان آدمی در صورت پدر شدن چگونه پدری از آب درمی‌آید و فرزندانش چگونه بار می‌آیند. در کسوت پدری، رفتارش ذره‌های بر خلاف انتظار نبوده. بچه‌ای را که از آدلایدا ایوانا داشته (دیمیتری)، به امان خدا می‌سپارد، آن هم نه از روی شرارت یا داغداری، بلکه به این سبب که وجودش را پاک از یاد می‌برد... اگر گریگوری به این بچه نمی‌رسیده، کسی نبوده که حتی پیراهن او را هم عوض کند.» پس از مرگ سوفیا ایوا نیز «بر سر دو پسر کوچک همان می‌آید که بر میتیا، برادر بزرگشان. پدر آنها را هم به کلی از یاد می‌برد و به خود وامی‌نهد.»

«گریگوری به بچه‌ها علاقه داشت، آن را پنهان نمی‌کرد، یعنی از نشان دادنش شرمگین نبود. پس از فرار آدلایدا ایوانا، دیمیتری فیودوروویچ را، که آن وقت‌ها سه‌ساله بود، پیش خودش آورد، مویش را شانه می‌کرد، با دستهای خودش در طشت می‌شست، و یک سالی از او نگهداری کرد. بعدها از ایوان فیودوروویچ و آلیوشا هم مواظبت کرده بود.» این گریگوریِ خدمتکار است که سه کودک بی‌مادر را تروخشک می‌کند. سه کودکی که همگی از سوی پدرشان رها شده‌اند. بعد از گریگوری هم قوم و خویشان هستند که پسرهای مشروع را می‌پذیرند و بزرگ می‌کنند. بنابراین فیودور؛ دیمیتری، ایوان و آلیوشا را در دنیایی تاریک و خشن رها می‌کند.

اما وضع اسمردیاکوف که پسر نامشروع فیودور است حتی بدتر از پسران مشروع است. چراکه همه می‌دانند او حاصل تجاوز فیودور به لیزاوتای دیوانه است، اما هیچ‌کس به طور مستقیم او را فرزند فیودور نمی‌داند، حتی خود فیودور پاولوویچ! با این حال اسمردیاکوف تنها پسری است که در بزرگسالی به صورت دائمی نزد پدرش فیودور پاولوویچ زندگی می‌کند. البته اسمردیاکوف نه در خانهٔ بزرگ و خوش‌نمای پدر، که در اتاق سرپداری و در کنار گریگوری و همسرِ گریگوری زندگی می‌کند. چون اسمردیاکوف هم مانند این دو بینوا خدمتکار

پدرش است. اسمردیاکف از کودکی دچار بیماری می‌شود. او به طور متوسط ماهی یک‌بار غش می‌کند. «غش‌کردن‌هایش بر حسب شدت هم فرق می‌کرد، بعضی سبک بود و بعضی بسیار سخت.» فیودور، اسمردیاکفِ نوجوان را برای کارآموزی آشپزی به مسکو می‌فرستد. «اسمردیاکف چند سالی را آنجا گذراند. و با سر و وضع تغییریافته‌ای بازگشت. نسبت به سنش فوق‌العاده پیر می‌نمود. چهره‌اش پر چین و چروک و زرد شده بود و عجیب هم خواجه‌وار... او آشپزی درجه یک از آب درآمد.» فیودور پسر نامشروعش را به خاطر همین آشپز درجه یک بودن نیاز دارد. دست بر قضا در میان پسرانش فیودور به اسمردیاکف اعتماد کامل دارد و از او خوشش هم می‌آید. اما در نهایت همین فرزند نامشروع است که پدر را می‌کشد. هرچند گویی هدف او از کشتن فیودور گرفتن انتقام نبوده است. نکته این است که اسمردیاکف به‌تنهایی مرتکب این قتل نمی‌شود. درست است که در بین تمامی پسران، این اسمردیاکف است که ضربات را بر سر پدر فرود می‌آورد و او را در جا می‌کشد. اما دست‌کم دو پسر دیگر نیز در قتل پدرشان با اسمردیاکوف شریک هستند. اگر ایوان شهر را ترک نمی‌کرد و اگر دیمیتری در شب قتل تا پای کشتن پدر پیش نمی‌رفت (هر چند که در نهایت این کار را نکرد)، اسمردیاکف نیز پدر را به قتل نمی‌رساند. اما چه چیزی سبب می‌شود که پسران مستقیم و غیرمستقیم خواهان مرگ پدر باشند؟ در اینجا باید به رابطهٔ آزادی انسان و بار مسئولیت این آزادی بازگردیم. بر این اساس، این خود فیودور پاولوویچ است که مرحله به مرحله مرگ خود را رقم می‌زند. او کسی است که ذره‌ای از مفهوم پدر بویی نبرده. بودن یا نبودن فرزندانی که پایشان را به این دنیا باز کرده برایش ذره‌ای اهمیت ندارد. در رفتارش هیچ علاقهٔ بی‌غرضی نسبت به پسرانش مشاهده نمی‌شود و بدتر از همه او حتی می‌خواهد پسر ارشدش دیمیتری را راهی زندان کند. چرا؟ چون دیمیتری رقیب پدرش در به دست آوردن تن زنی به نام گروشنکا است. آیا اگر در رفتار این پدر با فرزندانش ذره‌ای مهر صادقانه و مسئولیت‌پذیری وجود می‌داشت، فرزندان مرگ پدر را رقم می‌زدند؟

البته فیودور تنها کسی نیست که در این بین به سبب اعمالش مجازات می‌شود. تمامی پسران او نیز هر کدام به طریقی دچار عقوبت می‌گردند. اسمردیاکوف مجری قتل پدر، هرچند که به صورت قانونی محاکمه نمی‌شود، اما در نهایت خود را حلق‌آویز می‌کند و به زندگی فارغ از معنایش پایان می‌بخشد. ایوان که روشنفکری پر از شک و تردید است و ناخودآگاه قاتل اصلی پدر (چون بر اساس سخن و عمل ایوان است که اسمردیاکف مجوز قتل پدر را می‌گیرد)، به مرز دیوانگی می‌رسد. ایوان همچنین در دادگاه شهادت می‌دهد که خود قاتل اصلی پدرش فیودور پاولوویچ است و این‌گونه شاید حتی آبرویی هم برای خود باقی نمی‌گذارد. دیمیتری

اگرچه قاتل پدر نیست، اما در دادگاه به قتل پدر محکوم می‌شود. زجری که دیمیتری در فرایند بازجویی‌ها و پیش از برگزاری دادگاه متحمل می‌شود، شاید هم‌پای حکم محکومیتش موجب آزار و مجازاتش می‌شود. آلیوشا نیز که معصوم‌ترین شخصیت خانواده است، در نهایت تصمیم می‌گیرد از دیارش برود و شاید خود را به تبعیدی خودخواسته محکوم می‌کند. اما نکته این است که اگر فیودور از مسئولیت خود آگاه بوده و وظایف پدری را به جای می‌آورد، هیچ‌کدام از این جنایت و اتفاق‌ها رخ نمی‌دادند. فیودور را بر این اساس حتی نمی‌توان پدر نامید. گواه این نتیجه جملهٔ وکیل دیمیتری در دادگاه است: «به صراحت بگوییم: پدر آن نیست که بچه را به وجود می‌آورد، بلکه کسی است که بچه را به وجود می‌آورد و در کنار آن وظیفه‌اش را انجام می‌دهد.»

حال به پرسش ابتدای متن باز می‌گردیم: فرزند به خاطر به دنیا آمدن وامدار پدر است، یا پدر به خاطر به دنیا آوردن او مسئول فرزند؟ پرواضح است که سؤال را می‌توان به مادر نیز تعمیم داد. و پاسخ برآمده از رمان *برادران کارامازوف* این است که در رابطهٔ بین فرزندان و والدین، قطعاً فرزندان هم نسبت به والدین مسئول هستند، اما در مرحلهٔ اول این والدین هستند که باید با تمام وجود متوجه فرزندان خود باشند. بر همین اساس، *برادران کارامازوف* رمانی است که تمامی والدین پیش از رسیدن به قطعیت درمورد فرزندآوری، باید آن را بخوانند. نه برای آن‌که از کشته شدن توسط فرزندانشان بترسند، بلکه برای این‌که بفهمند در دنیای امروز که بسیار تاریک‌تر و بی‌رحم‌تر از دنیای داستایوفسکی است، خلق یک کودک آسان‌ترین مرحله است و مرحلهٔ دشوارتر، تربیت صحیح و نثار محبت کافی به فرزند است. والدین باید بدانند که امروزه هر لحظه ممکن است با این سؤال و خواست از طرف فرزندانشان روبه‌رو شوند: «چرا باید دوستت داشته باشم؟ به من بنما که باید دوستت داشته باشم.»