بنیاد مطالعات ایران

ایران نامه

مجلهٔ تحقیقات ایران شناسی

مقاله ها:

علی قیصری	نقد ادب ایدئولوژیک
شاهرخ مسکوب	میرزا حسین‌خان دیوانسالار و عشق زیبای شهرآشوب
حورا یاوری	دو متن، دو انسان، دوجهان
خسرو جعفرزاده	تجدّد و تجدّدطلبی در موسیقی ایرانی
گذری و نظری:	مصاحبهٔ رامین جهانبگلو با داریوش شایگان
نقد و بررسی کتاب:	
حبیب برجیان	دانشنامهٔ ایران
یرواند آبراهامیان	نگاهی دیگر بر انقلاب ایران
سعید امیر ارجمند	ایدئولوژی و انقلاب اسلامی
علی کیافر	فضا، زمان، مذهب
کامبیز محمودی	داستان غربت

سال دوازدهم، شمارهٔ ۲، بهار ۱۳۷۳

ایران نامه

مجلهٔ تحقیقات ایران شناسی
از انتشارات بنیاد مطالعات ایران

دبیران دورهٔ دوازدهم:
شاهرخ مسکوب،
احمد کریمی حکّاک،
علی بنوعزیزی و جهانگیر آموزگار
دبیر نقد و بررسی کتاب:
احمد کریمی حکاک
مدیر:
هرمز حکمت

گروه مشاوران:
گیتی آذرپی، دانشگاه کالیفرنیا ـ برکلی
پیتر چلکوسکی، دانشگاه نیویورک
راجر سیوری، دانشگاه تورنتو
ریچارد فرای، دانشگاه هاروارد
محمدجعفر محجوب
سیدحسین نصر، دانشگاه جورج واشینگتن

بنیاد مطالعات ایران که در سال ۱۳۶۰ (۱۹۸۱ م) بر طبق قوانین ایالت نیویورک تشکیل شده و به ثبت رسیده، مؤسسه‌ای است غیرانتفاعی و غیرسیاسی برای پژوهش دربارهٔ میراث فرهنگی و شناساندن جلوه‌های عالی هنر، ادب، تاریخ و تمدن ایران.
این بنیاد مشمول قوانین «معافیت مالیاتی» ایالات متحدهٔ آمریکاست.

مقالات معرف آراء نویسندگان آنهاست.

نقل مطالب «ایران نامه» با ذکر مأخذ مجازست. برای تجدید چاپ تمام یا بخشی از هریك از مقالات موافقت کتبی مجله لازم است.

نامه‌ها به‌عنوان سردبیر مجله به نشانی زیر فرستاده شود:

Editor, Iran Nameh
4343 Montgomery Ave., Suite 200
Bethesda, MD 20814, U.S.A.
تلفن: ۱۹۹۰-۶۵۷(۳۰۱)

بهای اشتراك
در ایالات متحدهٔ امریکا، با احتساب هزینهٔ پست:
سالانه (چهار شماره) ۳۵ دلار، برای دانشجویان ۲۰ دلار، برای مؤسسات ۶۵ دلار
برای سایر کشورها هزینهٔ پست به‌شرح زیر افزوده می شود:
با پست عادی ۶/۸۰ دلار
با پست هوایی: کانادا ۱۲ دلار، اروپا ۲۲ دلار، آسیا و آفریقا ۲۹/۵ دلار

فهرست

سال دوازدهم، شمارهٔ ۴، پاییز ۱۳۷۳

با همکاری

علی بنوعزیزی

مقاله ها:

تاریخ پردازی و ایران آرایی — **محمد توکلی طرقی** — ۵۸۳

هویّت ملّی تاجیکان — **موریل اتکین** — ۶۲۹

چگونه می توان بیرون از وطن ایرانی بود؟ — **نسرین رحیمیه** — ۶۴۱

حفّاری های زاغه، هفت تپّه، مارلیک — **عزت الله نگهبان** — ۶۴۹

مباحثه (نقد ادبی):

گفتار در بارهٔ بعضی مستفرنگان و فرنگان — **محمد جعفر محجوب** — ۶۷۳

آموزگاران ما: آموخته ها و نیاموخته های ما — **احمد کریمی حکّاک** — ۷۱۵

گزیده:

«شارستان چمن» — **بهرام ابن فرهاد** — ۷۳۵

نقد و بررسی کتاب:

«تحولات اجتماعی در افغانستان، ایران، و پاکستان»

(به ویرایش **علی بنوعزیزی** ، **مایرون وینر**) — **سیّد ولی رضا نصر** — ۷۴۱

«سرگذشت سینمای ایران» (**شاهرخ گلستان**) — **پرویز دوائی** — ۷۴۹

یاد رفتگان:

علی اکبر سعیدی سیرجانی — ۷۵۳

مهرداد بهار — ۷۵۵

کتاب ها و نشریات رسیده — ۷۵۶

فهرست سال دوازدهم — ۷۵۸

ترجمهٔ خلاصهٔ مقاله ها به انگلیسی

اثری که باید در خانه هر ایرانی فرهنگ دوستی موجود باشد

ENCYCLOPAEDIA IRANICA

دانشنامه ایرانیکا

جلد هفتم

Volume VII

Fascicle 1: DĀRĀ(B)I- *Dastūr al-Afāżel*

منتشر شد

Mazda Publishers
P. O. Box 2603
Costa Mesa, CA 92626
U. S.A.
Tel: (714) 751-5252

ایران نامه

مجلهٔ تحقیقات ایران شناسی

سال دوازدهم، شمارهٔ ۲ بهار ۱۳۷۳ (۱۹۹٤)

نقد ادب ایدئولوژیک

مروری بر ادبیات روشنفکری و مکتبی ایران

تاریخ ادبی ایران طیّ دویست سال گذشته چند دگرگونی مهم به خود دیده است. نخستین نشانه های این تحوّل ادبی را می توان از حدود اوائل دورهٔ قاجاریه به بعد پی جوئی کرد.[۱] بسیاری از این نشانه‌ها بیشتر درمتون دورهٔ مشروطه آشکار شدند. پیش از آن انجمن های ادبی دورهٔ فتحعلی‌شاه، تدوین و چاپ آثاری مانند *نامهٔ دانشوران*[۲] در دورهٔ ناصری و گسترش روز افزون نگارش متونی که با مسائل سیاسی و اجتماعی سر و کار داشتند همگی زمینه ساز دگرگونی بنیادینی در ادبیات بودند.

مقارن نفوذ نسبی فرنگی مآبی و نیز همزمان با آگاه شدن ایرانیان نسبت به مقام ایران در روابط سیاسی اش با دیگران، وضع خاصی در شیوهٔ نگارش پدیدار گشت که عبارت بود از غم مسائل سیاسی و اجتماعی را داشتن و امر نگارش را

---

* استاد جامعه شناسی در دانشگاه کالیفرنیا، سان دیاگو.

معطوف به آن ملاحظات کردن. در پیوند با همین وضع، تأکید بر عنصر ملیّت ایرانی در نوشتار افزایش یافت، و پس از آن که تتبّعات تاریخی جدید سیمای ایران پیش از اسلام را قدری روشن‌تر ساخت، باز هم بیش‌تر شد. یکی ازبازتاب‌های این تأکید پافشاری در فارسی سره نویسی بود و پیراستن زبان از واژگان "بیگانه" و بویژه عربی.[۳] دراین باب برخی از مکاتیب یغمای جندقی،[۴] و، پس از او، پیشنهادهای میرزا فتحعلی آخوند زاده[۵] و میرزا آقاخان کرمانی شناخته شده و مشهورند. همچنین می توان از کارهائی چون **پروز نگارش پارسی**[۶] از میرزا رضا افشار، که نوعی دستور العمل فارسی نویسی بود، و از **نامهٔ خسروان** از جلال الدین میرزا قاجار، که روایاتی از پادشاهان ایران پیش از اسلام را در بر می‌گرفت،[۷] به عنوان نمونه های دیگری از این جریان یاد کرد. در ادبیّات این دوره به موازات گرایشی ضمنی و غبطه آمیز به غرب از یک‌سو، و تکیه بر عنصر ملیّت (با توسّل به وجوه بعضاً تاریخی و بعضاً خیالی تمدّن پیش از اسلام) از سوی دیگر، یک حیث التفاتی (intentionality) یا وجه سیاسی دیگری نیز وجود داشت که مستقیماً بر اندیشهٔ اصلاح طلبی استوار بود.

عدالت خواهی و نفی مطلقیت سیاسی خلاصهٔ این حیث التفاتی بود. در این میان رفته رفته نوعی بازبینی انتقادی و بی سابقه نیز نسبت به عنصر پدرسالاری در فرهنگ پیدا شد که بدواً متوجهٔ فرهنگ سیاسی بود و حالتی کلّی داشت ولی به‌تدریج مشخّص تر شد و موضوع مقام و حقوق زن در جامعه را پیش کشید و در حدّ خود معایب مردسالاری کور را بر شمرد. امّا نمونه‌های برجستهٔ مبحث اخیر در آثار منتشر شدهٔ آن دوره کمتر از نوشته های سیاسی بود و مدّتی گذشت تا برخی از وجوه و مواردش، آن هم پس از گذشتن از صافی ملاحظه‌کاری های مردانه، دراشعار و رمان های تاریخی و اجتماعی دورهٔ بعد نمایان شود.

از سوی دیگر، تأثیر جنبش مشروطه خواهی تا آنجا بود که انگیزندهٔ بعضی از علما شد و شماری از آنان در پشتیبانی از آن پیشقدم شدند،[۸] هرچند که شماری دیگر در مخالفت با آن مصرّ بودند.[۹] وجود یک بُعد عرفی (secular) را نیز، همراه خصوصیات یاد شده، می‌توان در این دوران تشخیص داد؛ نشانه هایی از این بُعد به روشنی در مطبوعات شکوفای آن دوره دیده می شود.[۱۰] درواقع حتّی اگر به مخالفان روحانی نهضت مشروطه‌خواهی نیز نگاه کنیم در می یابیم که نگرانی آن ها بیشتر یا متوّجهٔ حفظ سنّت‌ها بود و از تجدّد واهمه داشتند و آن را تضعیف کنندهٔ سنّت‌ها می دانستند، یا محرّکشان مصالح شخصی و رقابت با

دیگر روحانیان بود، و یا اصلاً آمیزه‌ای بود از هردوی این ملاحظات. پشتیبانی آن ها هم از حکومت استبدادی از همین رو بود. به عبارت دیگر پشتیبانی از محمدعلی شاه را نمی توان ناشی از آرزوی علمای مخالف مشروطه در برقراری یک حکومت الهی دانست. مورد شیخ فضل‌الله نوری شاید بهترین و شناخته شده ترین مثال دراین زمینه باشد، به‌خصوص با توجّه به اینکه همو در ابتدا مشروطیّت را تأئید کرده بود.

ویژگی‌های ادبیّات دوران مشروطه را چنان که گذشت در مصادیق سیاسی-اجتماعی آن (از جمله ابراز موجودیت در برابر غرب، و پی‌گیری اندیشهٔ عدالت خواهی و اصلاح طلبی) و در بُعد وطن خواهی -که به صورت دلبستگی به مواریث باستانی و گرایش به فارسی سره‌نویسی متجلّی می‌شد- می‌توان خلاصه کرد. ادبیّات بعد از مشروطه نیز به ویژه تحت تأثیر مفاهیمی از این دست شکل گرفت و در آن تحوّل جالبی به وجود آمد که عبارت بود از نگارش رمان توسّط نویسندگان ایرانی به عنوان یک گونهٔ ادبی مشخّص و ممتاز. مقدّمات چنین تحوّلی به صورت ترجمهٔ برخی از رمان ها و نمایشنامه های اروپائی کمابیش در دورهٔ ناصری شروع شده بود. نویسندگان این دوره برای بیان اندیشه های خود رمان را، به خاطر نفوذ کلامی که معمولاً در میان خوانندگانش داشت، شکل ادبی کارآمدی می‌دانستند. گونهٔ ادبی رمان از همان نخست آگاهانه مروّج و مبلّغ تجدّد بود و همچون وسیله ای برای آگاهی دادن تصور می‌شد تا آن‌جا که رمان‌های اوّلیه حتّی گاه حالت موعظه پیدا می کردند. نخستین خوانندگان کارهای ادبی جدید (اعّم از شعر، نثر، "تیاتر"، رساله و شبنامه) در دورهٔ مشروطه خواهی اصلاح طلبان و متجدّدها بودند اما به تدریج از دیگر قشرهای جامعه نیز به این‌گونه آثار روی آوردند. بسیاری از خوانندگان رمان مایل بودند تا هم از نظر ذهنی و هم در اطوار متجدّد جلوه کنند.

جریان اصلی رمان نویسی در دورهٔ بعد از مشروطه و در اوائل دورهٔ پهلوی ادامهٔ همان سنّت اوّلیه بود. گونهٔ غالب و رایج دراین مرحله عبارت بود از رمان تاریخی و سپس رمان اجتماعی.[۱۱] امّا در دورهٔ پهلوی دو تحوّل اساسی یکی در شعر و دیگری در نثر پیدا شد. آثار این تحوّل تا امروز هم ادامه دارد و تکوین ادبیّات روشنفکری معاصر را بطور کلّی می توان نتیجهٔ آن دانست. به عنوان نمونه، نیما در شعر و جمال زاده و هدایت در نثر متمایل به گرایشی بودند که به زودی به یک جریان بسیار مشخّص ادبیّات ایران در عصر حاضر تبدیل شد؛[۱۲] جریانی که هرچند زائیدهٔ نهضت ادبی مشروطه بود ولی به نوبهٔ خود نیز

انقلابی ادبی بود با دامنه ای گسترده. نوآوری ها و دگرگونی های شکلی ادبیات جدید کمابیش دانسته است. از جمله ویژگی های ماهوی این گونه ادبیّات یکی امکان بخشیدن به تبلور عنصر روشنفکری بود. این عنصر روشنفکری خود دارای کیفیاتی ویژه بود از جمله: تجدّدنمایی، اظهار گرایش دمکراتیک، نقد وجوهی از فرهنگ سنّتی (مانند پدرسالاری و امتیازات موروثی)، جهت گیری انتقادی در برابر نظام سیاسی جامعه و در برابر غرب و، تا آنجا که به زمینهٔ کلّی تخیّل و کار ادبی مربوط می‌گردید، پیدایش گونه ای تساهل و رواداری ضمنی که بر اساس آن داشتن پایه و مایه در ادب کلاسیک دیگر شرط لازم ورود به ادب جدید دانسته نمی‌شد. در زمینهٔ بسط و ترویج عنصر روشنفکری، می‌توان به تأثیری که حزب توده و فعالیت های سیاسی و فرهنگی آن، به‌خصوص در دههٔ ۱۳۲۰، بر روشنفکران داشت اشاره کرد. آثار مثبت یا ایجابی آن فعّالیت‌ها (از قبیل ترویج عنصر روشنفکری، تبلیغ شعارهای سوسیالیسیتی، جهت گیری انتقادی در مقابل حکومت و هم در مقابل غرب، و اظهار اطمینان به تحقّق فرجام امور "تاریخی" منطبق با پیش فرض‌ها و پیشگوئی‌های مشخّص) کمابیش آشکار است. امّا آنچه که شاید بتوان تأثیر منفی یا سلبی حزب توده دانست، و مانند نوعی آئینهٔ عبرت عمل می‌کرد، عبارت بود از نفی طرفداری و دنباله روی از یک قدرت خارجی، صرفنظر از دلبستگی های آرمانی- خواه آن قدرت "اردوگاه جهانی پرولتاریا"» و"سوسیالیزم مادر" باشد خواه هر چیز دیگر.[۱۳] گرچه متعاقب کودتای مرداد ۱۳۳۲، و گاه نیز از سر واکنش به تبلیغات حکومت درسال های بعد، تصریح وجوه ناسیونالیستی در ادبیّات روشنفکری قدری فروکش کرد، امّا تجلّی عواطف وطن خواهانه و عشق به استقلال در آثار نویسندگان این دوره نیز همچنان ادامه داشت.

در ادبیات جدید ایران، دهه های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ بر رویهم دورهٔ مهّمی است. آثاری که در این دوره در ادب جدید به وجود آمدند -همپای روند پیوسته اما متحوّل ترجمهٔ آثار ادبی خارجی به فارسی- آن را ازنظر سبک و محتوا متنوع‌تر کردند. همراه چنین تحوّلی، از اوائل ۱۳۴۰ به بعد میان نسل جوان از یک طرف با حکومت و از طرف دیگر با "اپوزیسیون سنّتی" بیش از پیش فاصله افتاد. روشنفکران جوانتر از "اپوزیسیون سنّتی" خرده می‌گرفتند چون ظاهراً نتوانسته بود "تحلیل مشخّص" و رأی قاطعی درمورد اصلاحات دولت ارائه کند. امّا بسیاری از همین روشنفکران خود دربارهٔ جزئیات مسائل ایران دانش نسبتاً اندکی داشتند[۱۴] و در نتیجه به کلّی‌گوئی روی آورده بودند. برخی نیز، با نوعی

تبختر "علمی"، خود را از تحقیقات "آمپریک" بی نیاز می‌دیدند و صرفاً به "کار تئوریک" بسنده می‌کردند. در همین دوره، گرایش‌های افراطی درمیان نسل جوان روشنفکر ناراضی و گمنام قوّت گرفت و در موارد بسیار سرانجام به "قهر انقلابی" و ایدئولوژی "مبارزهٔ مسلّحانه" منتهی شد.[۱۵] این گرایش‌ها، که تا انقلاب و مدتی پس از آن هم ادامه داشت، تأثیری انکارناپذیر برادبیّات معاصر برجای‌نهاد. برخی از شعرا و نویسندگان معاصر هرچند خود درسازمان های پیرو "مشی قهرآمیز" حضور و یا شرکت مستقیم نداشتند ولی گه‌گاه در پشتیبانی از گرایش این گونه سازمان ها و بیان ادبی و هنری نمادهای آنان دست به قلم می‌بردند.[۱۶] کسانی هم چون خسرو گلسرخی و سعید سلطانپور که عملاً وارد این راه شدند دیر یا زود جان باختند.[۱۷]

از انقلاب تاکنون آثار ادبی بسیار با کیفیّت های گوناگون انتشار یافته است. برای سهولت بررسی این آثار می‌توان آنها را دستکم به سه دسته تقسیم کرد. یکی نوشته های متأثّر از جریان اصلی روشنفکری، دیگر آثار مرتبط با آنچه "ادبیّات مکتبی" نام گرفته، و سوّم آثار ادبی منتشر شده درخارج از ایران. دراین جا نخست به اختصار به چند جنبهٔ سیاسی ادبیّات روشنفکری درآستانهٔ انقلاب، و سپس به برخی از وجوه ایدئولوژیک جریان "مکتبی" اشاره می کنیم. معرّفی و بحث بیشتر در بارهٔ جزئیات آثار انتشار یافته در سال های بعد از انقلاب و نیز بررسی فعّالیت های ادبی در خارج از ایران نیازمند فرصت دیگری است.

* * *

درمورد جریان ادبیّات روشنفکری نخست باید به‌یاد داشت که روشنفکران درمتن رویدادهای انقلاب شرکت مؤثّر داشتند و در پدید آوردن آن فعّال بودند. توضیح آن که یکی از خصوصیّات جریان روشنفکری، صرفنظر از نوآوری های ادبی و حضور فرهنگی‌اش، بی اعتبار دانستن نظام سیاسی حاکم بود. هرچند که قشرها و طبقات دیگر جامعه نیز چندان شیفتهٔ حکومت نبودند، ولی فرهنگ روشنفکری درعین حال بیان موجز و متبلور مخالفت سیاسی هم بود. از نظر واقعه نگاری، برگزاری "ده شب" کانون نویسندگان در انستیتو گوته تهران (مهرماه ۱۳۵۶) را می توان تجلّی فرهنگ سیاسی و هنری بسیاری از روشنفکران دانست در رو در روئی‌شان با نظامی که خود را مخالف آن تصوّر می‌کردند ـ تصوّری که هویّت گروهی و فردی بسیاری از روشنفکران در پرتو آن

شکل گرفته بود. دراین ده شب- که در آن هر شب بر شمار حضّار افزوده می‌شد- گروهی از نویسندگان و شعرا با گرایش های ایدئولوژیک مختلف سخنرانی کردند و اشعار و قطعات و بیانیه های اعتراض آمیز خود را خواندند که جملگی بر نوار ضبط شد. مجموعهٔ سخنرانی های این شب‌ها نیز سپس چاپ و منتشر گردید.[۱۸] این مجموعه در واقع می تواند نقطهٔ شروعی باشد برای بررسی وجه سیاسی و ایدئولوریک ادبیّات روشنفکری ایران در آستانهٔ انقلاب و بعد از آن. درآن ده شب جمعاً ۵۹ نفر از اعضای کانون نویسندگان سخن گفتند. تأکید اصلی سخن‌رانی‌ها بر مسئلهٔ آزادی سیاسی و سرکوب آن در ایران بود، یعنی بر وجود سانسور، فشارهای سیاسی، و مداخلهٔ حکومت درکار نویسندگان. از این لحاظ مطلب جدیدی که کسی ندانسته باشد عنوان نشد بلکه آنچه همه می‌دانستند ولی رسماً و در جمع بر زبان نمی آمد با صدای بلند بر زبان آمد. سخنرانان -از هواداران حزب توده گرفته تا پیروان گروه های چریکی و نویسندگان مستقل و "خط میانه"- معرّف طیف ایدئولوژیک روشنفکران آن روز ایران بودند و برخی از آنان نیز به تصریح موضع ایدئولوژیک خود اصرار داشتند. گوئی درآن هنگام همگی زبان یکدیگر را بهتر و آسانتر می فهمیدند و تفاهمی درمیان بود. همه چیز در اتحّاد بر سرمخالفت با شاه و حکومت خلاصه می‌شد و اختلاف ها، دستکم درسطح نمود، تحت‌الشعاع چنین اتحّاد و اتفّاقی قرار می گرفت و چندان مجال بروز نمی یافت.[۱۹]

برای ارزیابی مشارکت نویسندگان در انقلاب، و بررسی ادبیّات روشنفکری بعد از آن، چند جریان و رویداد را باید درنظر داشت، از آن جمله تشکیل کانون نویسندگان،[۲۰] نامه های اعتراض‌آمیز کانون به دولت، برگزاری "ده شب" شعر، شرکت مستقیم نویسندگان در فعّالیت های مطبوعاتی (از مقاله نویسی گرفته تا شرکت در اعتصاب مطبوعات)، و نیز فعالّیت‌های نویسندگان بعد از انقلاب. هرچند که وجود کانونی برای نویسندگان، دستکم از نظر ایجاد ارتباط بین آن ها مفید بود، ولی کانون نتوانست تأثیر چندانی بر نحوهٔ سانسور مطبوعات درکشور داشته باشد. امّا در اواخر دورهٔ نخست وزیری هویدا و در دورهٔ نخست وزیری آموزگار نامه های سرگشادهٔ کانون نویسندگان به دولت و نیز صدور اعلامیه های معترضانهٔ دیگر (مثلاً از سوی کانون وکلای دادگستری) به تدریج بازتاب های اجتماعی گسترده تری پیدا کردند. به عنوان نمونه، حضور نویسندگان و روشنفکران را در وقایعی که منجر به سقوط سلطنت گردید می توان از راه بررسی مطبوعات دوران انقلاب بخوبی دید. دراین

دوره تنوّع ایدئولوژیک موجود به‌تدریج انعکاس مشخّص تری در میان نویسندگان پیدا کرد. برای مثال، حزب توده که در این زمان از نظر تبلیغ مسلکی فعّال گردیده بود، به دلایل تاکتیکی و سیاسی، از رهبری علما جانبداری می‌کرد.[۲۱]

باید توجه داشت که در ابتدای انقلاب روشنفکران از طرفی خشنود از این بودند که یک نهضت سیاسی به سرعت روز افزونی در جامعه به جریان افتاده است، امّا از سوی دیگر، چون با بسیاری از مظاهر آن نهضت احساس بیگانگی می‌کردند و کنترل اوضاع هم از اختیارشان خارج بود، نسبت به آینده نگران بودند. ولی این نگرانی ها در شرایط انقلابی روز مجال بروز به صورتی که منشأ تأثیری باشد نمی‌یافت.[۲۲] این دوگانگی دیدگاه به ویژه درآن بخش از ادبیّات روشنفکری بعد از انقلاب به چشم می‌خورد که در آن آرمان سیاسی زمامدار محتوای ادبی بود.

* * *

و امّا جریان "مکتبی" را به‌طور کلّی می توان جلوهٔ ادبی ایدئولوژی بخش مهمّی از نیروهای جوانی دانست که در انقلاب و بخصوص در وقایع سال های بعد از آن شرکتی فعّال داشتند. در این جا مراد از "مکتب" درواقع تصریح بر تفسیری سیاسی و جهت دار (doctrinaire) از اسلام است. به سخن دیگر، تفسیری که اسلام را نه تنها به صورت یک آئین عبادی و یک نظام ارزشی بلکه همچنین به صورت یک ایدئولوژی و مسلک سیاسی و انقلابی تمام عیار در نظر می آورد. بنابراین، وجه ایدئولوژیک جهان بینی مکتبی سایر وجوه ذهنیّت و فرهنگ مذهبی فرد را تحت الشعاع قرار می‌دهد و در واقع آن ها را از نو تعریف می‌کند و شکل می‌بخشد. تصوّر ادب مکتبی بدون درنظر گرفتن ایدئولوژی پشتوانهٔ آن میسّر نیست. به عبارت دیگر مفهوم ادب مکتبی درگرو خصلت ایدئولوژیک آن است. مفاهیم بکار رفته در ادب مکتبی قرابت بیشتری با ویژگی‌های ایدئولوژیک ادب متعهّد(engage) روشنفکری دارند تا با شیوهٔ مرسوم در گفتار سنتّی و عرف دینی.

این گونه تفسیر از اسلام دارای ساختار جدیدی است و سابقهٔ آن مثلاً می‌توان در نوشته‌ها و گفته های علی شریعتی جستجو کرد.[۲۳] امّا پس از انقلاب، برخی از چنین ترکیب دین و مکتب، به صورتی که گفته شد، خشنود نبودند و آن را مایهٔ تنزّل شأن روح دینی و، از آن گذشته، تأویلی خودسرانه و

التقاطی می دانستند. به عنوان نمونه، به اعتقاد احمد فردید، که مؤکّد مصادیق ما بعد التاریخی (meta-historical) در وقایع سیاسی بود، چنین تفسیری "دین حنیف" را به سطح یک "دکترین سیاسی" تقلیل می‌دهد و خود از جمله علامات عدیدهٔ "خود بنیادی" در تفکّر است- عارضه‌ای که به گفتهٔ فردید از تفکّر غربی نشأت گرفته است.[۲۴] در همین باره، بعضی نیز معتقد به وجود توطئه‌ای بودند که ظاهراً از خارج حوزهٔ فکری و سیاسی جهان اسلامی راهبری می‌شد و هدفش این بود که انقلاب ایران را از مسیر تحقّق معانی مکنون خود منحرف کند.[۲۵] در این خصوص دستکم بر وجود دو کانون عمدهٔ توطئه تأکید می‌شد: یکی حوزهٔ فرانسه و متفکرّان یهودی آن اعم از چپ و راست، و دیگر مشرب انگلیسی اصالت تجربه و جریان موسوم به پوزیتیویزم منطقی بطور کلّی (علیرغم تفاوت‌هایی که بین آن دو وجود دارد). امّا اگر بتوان متغیّرهای تاریخ عقاید را به سادگی در پیوندی علّی، آنی، و بلاواسطه با تاریخ وقایع قرارداد، آن وقت دیگر همان قدر می‌توان تحصیل کردگان فرانسه و انگلیس را، که شماری از آنان هم احیاناً مصدر برخی امور شده بودند، گماشتگان فکری و یا سیاسی مثلاً ژرژ گورویچ و کارل پاپر قلمداد کرد که مخالفانشان را مظهر ایده آل های ناب اسلامی دانست. وانگهی آنانی هم که از سر صدق خود را "مکتبی" می‌خواندند از صفت "خودبنیادی" یکسره تبرّی می‌جستند و آن را عصارهٔ غربزدگی و استکبار می‌شمردند. پس شاید بی مناسبت نباشد تا برای فهم این کارزار شبه‌فلسفی به‌جای تمرکز بر جریان های فکری اصولی به اهمیّت تأثیر و نقش متغیّرهای عرضی (مثلاً تیپولوژیک) بپردازیم، چون غالباً تعیین کنندهٔ مفهوم یک تعبیر حامل آن است و نه مضمونش. این نکته را که چگونه بخش قابل ملاحظه ای از جوانان مکتبی از شخصیّت هایی به ظاهر سنتّی پیروی کردند و از نظر ایدئولوژیک موافق رأی و تفسیر آنان گردیدند، و نیز این را که چگونه کسانی از گروه های سنّی بالاتر گرایشی مکتبی یافتند، باید از راه بررسی دقیق تر تنوّع موجود در میان پیروان گرایش مکتبی و ذهنیّت خاص هر یک از آنان توضیح داد که خود نیاز به بحث جداگانه‌ای دارد.

در بررسی "ادبیات مکتبی" چند نکته شایان توّجه است. یکی این که دردوران انقلاب ایران نوشتار اهمیّت تازه‌ای یافت. توّجه به امر نوشتن و به‌خصوص بهره جویی از ایدئولوژی درمتن ادبی یا انتقادی که یک سنّت روشنفکری بود در این دوران گسترده تر از همیشه رواج یافت و تبدیل به نوعی فعل سیاسی گشت. یکی از شواهد این گرایش روز افزون به نوشتن را می توان

در شمار بی‌سابقهٔ نویسندگان جوانی یافت که توسّل به قالبی ادبی را جهت بیان هیجانات و ترسیم آرمان های سیاسی خود محملی موّجه بلکه ضروری فرض می‌کردند -فرضی که مشخّصاً از جریان روشنفکری ادبیّات جدید سرچشمه می‌گرفت.[۲۶] یکی از ویژگی های ضمنی این گرایش پافشاری بر ارائهٔ تصویری "روشنفکرانه" از جهان بود، البتّه از دیدگاهی مکتبی. این پافشاری با شتابزدگی، رسمیّت و جدیّتی ظاهری، با ساده سازی محتوا و فرجام‌گرائی سیاسی در تخیّل و به‌خصوص در نگارش ادبی همراه بود -یعنی با اوصافی ایدئولوژیک که در نوشته های بسیاری از نویسندگان ادبیّات جدید هم به چشم می‌خورد. از این رو، به‌گمان بسیاری، از نویسنده گرفته تا ناشر و خواننده، صرف تمهیدات ذهنی (که در مجموع به تعهّد آرمانی تعبیر می‌شد) شرط لازم، اگر نه کافی، برای نویسندگی بود. به سخن دیگر، نویسندگی کاری سیاسی شمرده می‌شد که می توانست نهایتاً در راستای تحقّق خواست های آرمانی اثر بخش باشد.

بدین سان، آموختن فن نویسندگی و ممارست در آن، به عنوان شرط لازم تبحّر در این کار چندان جدّی گرفته نمی‌شد. به‌جای آن، گونه‌ای بسیج و تهییج معنوی که خاستگاه و نیّتی سیاسی داشت انگیزندهٔ نویسنده می‌شد و به او اعتماد به نفس می‌داد. نویسندگان مکتبی نسل جوان با توسّل به نیروی ایدئولوژی کوشیده‌اند تا آن رنگ ملایمی را که در آثار نویسندگان مذهبی پیش از آن ها و یا معاصر با آن ها به چشم می خورد بزدایند و آثار خود را آشکارا بسوی جهتی سیاسی و هدف‌مند بکشانند. از این نظر مثلاً شاید بتوان آثار مکتبی یاد شده در پانویس اخیر را با داستان های محمّد محلاتی[۲۷] و امیر عبّاس حیدری[۲۸] و موسی فرهنگ[۲۹] از نسل های گذشته، که تمایل مذهبی داشتند ولی دارای ستیزه جویی ایدئولوژیک نبودند، مقایسه کرد.

دیگر این که در ادبیّات مکتبی، به موازات پافشاری ناپخته اش بر ارائهٔ تصویری "روشنفکرانه" از جهان، گرایش دیگری وجود دارد که هم ضمنی است و هم التفاتی و آشکار، و آن عبارت است از گونه ای تلاش برای آشنا ساختن مجدّد جهان با خود. این آشناسازی، یا تخصیص (privatization)، قدمی اساسی در تکوین ادبیّات مکتبی است. در بسیاری از موارد چه بسا این گونه آشناساختن مجدّد جهان با خود زمینه ساز تصویر "روشنفکرانه" از جهان در ذهنیّت مکتبی باشد و به آن اطمینان خاطر بدهد. البته در راه تحقّق این هدف، ادبِ مکتبی از پشتیبانی دولت نیز -چه از نظر معنوی و

ایدئولوژیک و چه از نظر مادّی و فراهم ساختن تسهیلات لازم بهره مند گردیده است.[۳۰] این جریان تخصیص و آشنا ساختن مجدّد جهان و جامعه از ابتدای انقلاب تبدیل گردید به شکل رسمی ایدئولوژی مکتبی و حکومت به‌طور کلّی[۳۱] (به عنوان نمونه، در دورهٔ نخست وزیری محمّدعلی رجائی که خود نیز می‌کوشید مظهری از این جریان باشد).

درحالی که ادب مکتبی از نظر واژه شناسی و سبک نگارش از سنّت روشنفکری، که بعضی از خصایص آن را پیشتر برشمردیم، تأثیر گرفته است، ولی علناً از آن تبرّی می جوید. توضیح آن که ایدئولوژی مکتبی، از یک‌سو، بر مذهب اسلام تأکید دارد و با این تأکید برای خود سابقه و تاریخی فراهم می‌آورد. دراین ارتباط گاه ستایش های مبالغه آمیزی هم از روحانیّت شیعه در ایران صورت می‌گیرد، و نیز پیوسته برتصویری خودساخته از صدر اسلام و مظاهر و معانی متصوّرهٔ آن، که بعضاً فرآورده‌های ذهنی جدیدی هستند، تأکید می‌شود. چنین است که مثلاً گاه در این قبیل نوشته ها و گفتارها حوزهٔ علمیّهٔ قم به صدر اسلام تخیّلی متّصل می‌شود و، از نظر پاسداری از مشعل حقایق، ادامهٔ تاریخی و مصداق کنونی آن قلمداد می‌گردد.[۳۲] تعمیم و تحمیل چنین تفسیری نیز گاه با اصرار، آن هم اصراری پرخاش گرانه، برکلیّت فرهنگ جامعه، یا دستکم بر حیطه هایی از آن که دارای "اولویّت" تشخیص داده شده اند، و حتّی برآن بخش‌هائی از فرهنگ مذهبی که با چنین تعمیمی سازگار نبوده اند، پی‌گیری می‌شود. از سوی دیگر، ایدئولوژی مکتبی در جنگ تبلیغاتی‌اش چهره‌ای مظلوم به‌خود می‌گیرد. در این گونه تبلیغ مایه ای از آنچه که گاه در فارسی اصطلاحاً "شهیدنمائی" خوانده می‌شود به چشم می خورد که البتّه در سنّت فرهنگی ما بی‌سابقه نیست. در این مورد معمولاً تکیهٔ کلام بر این است که از زمان مشروطه به این سو روشنفکران مستمراً مذهبیّون را مورد آزار و سرزنش قرار داده اند. به عنوان نمونه، به شیخ فضل الله نوری به کرّات اشاره می‌شود و تصویر دراماتیک سرنوشت او در اشعار و نمایشنامه‌های مکتبی عرضه می‌گردد.[۳۳]

مقولات و مفاهیمی چون "عدالت اجتماعی"، "غربزدگی"، و "تعهّد" را می‌توان از جمله مقولات و مفاهیمی دانست که براساس آن ایدئولوژی و ادب مکتبی ایدئولوژی و ادب روشنفکری را نقد و نفی می‌کند. در زمینهٔ عدالت اجتماعی، ایدئولوژی مکتبی سنّت روشنفکری را متّهم به انزوا از تودهٔ مردم و گرایش به زندگی مصرفی می‌سازد. در واقع، سابقهٔ بیان ایدئولوژیک این اتهام را در دوران

اخیر می‌توان عمدتاً درگرایش‌های چپ همان فرهنگ روشنفکری دید. به عنوان نمونه، تعبیری نظیر "زندگی مصرفی"، که در دههٔ پیش از انقلاب وجه رایج گفتار انتقادی روشنفکران شده بود، پس از انقلاب نیز توسّط مکتبیّون برای حمله بر همهٔ اقشار و گروه‌های متجدّد و مرفّه و نیز در انتقاد از خود روشنفکران به‌کار گرفته شد. دراین جا نکته ای که جلب نظر می‌کند این است که در این دیدگاه جهت‌گیری سیاسی به سطح یک تیپولوژی اجتماعی و فرهنگی ارتقا و یا تعمیم داده شده است. البته از یک دیدگاه جزمی مارکسیستی می‌توان ادعّا کرد که تیپولوژی اجتماعی و فرهنگی در تحلیل نهائی چیزی جز بازتاب اختلافات طبقاتی نیست و بنابراین هرگونه استنتاجی هم که براین پایه یا به این بهانه صورت گیرد از نظر استراتژی کلّی نبرد طبقاتی معتبر است. به هر حال، این گونه تفسیر "پوپولیستی" میراث دیگری بود که چپ ایران به ایدئولوژی مکتبی ارزانی بخشید و سپس به نوبهٔ خود قربانی آن گردید. این گونه تفسیرها و دیدگاه ها، که یاد آور برخی شعارهای زمان انقلاب فرهنگی درچین بود، به خود فریبی برخی از سازمان های چپ (مانند گروه پیکار) انجامید و اعضا و "هواداران" آن ها را به ورود و فعّالیت در نهادهای انقلابی ترغیب کرد، هرچند دیری نپائید که خود اینان نیز آماج "پاکسازی" شدند. نکتهٔ دیگر این که ضابطهٔ اصلی زیبا شناختی در این سبکِ استنتاج ایدئولوژیک (از چپ گرفته تا مکتبی) غالباً به صورت شعار از میان بردن اختلافات طبقاتی جلوه‌گر می شود، که در عمل توجیهی برای پایین آوردن سطح زندگی اقلیّت مرفّه است و نه انگیزه‌ای برای بالابردن سطح زندگی اکثریت فقیر.

در دورهٔ انقلاب شمول و سیطرهٔ ایدئولوژی انقلابی چنان بود که امکان توفیق برای روش های معتدل باقی نگذاشت. علاوه بر تفاسیر انقلابی، و به ظاهر ریشه‌ای، از عدالت اجتماعی، تعابیر دیگری چون "افشاگری"، "مصادره"، "امپریالیسم جهانخوار"، "لیبرال و لیبرالیسم" (به عنوان ناسزا)، و حتّی "ناسیونالیسم" (یا ترجمهٔ مضحکی از آن تحت عنوان "ملّی گرائی")، "جوّسازی"، "خط کشی"، "موضع گیری" (و ایضاً، "اصلاح موضع")، از جمله واژگان، مفاهیم و تعابیر مصطلح در گفتمان جریان چپ بودکه نهایتاً در محاورات سیاسی جامعهٔ انقلابی ایران رواج یافت و بر سر زبان‌ها افتاد. مکتبیّون هم این تعابیر را به تدریج به کار بردند، بلکه آن‌ها را از آن خود ساختند، و برعلیه همان چپ به کار گرفتند. گذشته از زبان ایدئولوژیک مجاهدین، که کمابیش از آغاز تحت تأثیر واژگان و مفاهیم چپ قرار داشت، استفاده از این گونه تعابیر در سنّت

گفتار مذهبی آشکارا امری تازه و حاکی از تغییر حال بود.

مقولهٔ دیگری که ایدئولوژی مکتبی در عیب جویی خود ازسنّت روشنفکری به آن متشبّث می شود مقولهٔ "غرب زدگی" است. از زمان مشروطیّت، بلکه پیشتر از آن، حساسیّتی نسبت به وجوه گوناگون تمدّن غرب همراه با پیچیدگی های ذهنی و عاطفی بسیار در میان ایرانیان، اعّم از سنّت‌گرا یا تجدّدطلب، وجود داشته است. پرداختن به این مطلب از حوصلهٔ گفتار حاضر خارج است و به تنهائی نیازمند یک بررسی مبسوط تاریخی و فرهنگی است.[۳۴] اما آنچه ارتباطی مستقیم با مباحث طرح شده در این نوشته دارد نفس اصطلاح "غربزدگی" است. این اصطلاح را، که نخست احمد فردید با تعبیری فلسفی پیش نهاده بود، جلال آل احمد در نوشته ای تحت همین عنوان در بحث کلّی خود در بارهٔ فرهنگ و جامعه وارد ساخت.[۳۵] دیری نگذشت که این اصطلاح درمیان روشنفکران غیرمذهبی، و سپس بعضاً مذهبی، رواج یافت و درسال های دههٔ ۱۳۴۰ و دههٔ ۱۳۵۰ بر دیدگاه‌های نقد فرهنگی (و نقد سیاسی) در ایران تأثیر گذاشت. همین اصطلاح به خصوص درتکوین آنچه به عنوان شعار "بازگشت به خویش" می‌شناسیم اثری مستقیم داشت. طُرفه آن که پس از انقلاب مکتبیّون روشنفکران را به جرم غرب‌زدگی، یعنی با توسّل به یکی از تعابیر اصلی که خود برای نقد جامعه وفرهنگ "مصرفی" زمان‌شاه به‌کار می‌بردند، متهّم و بلکه محکوم ساختند.

"تعهّد" نیز از همان گروه واژگان و مضامینی است که ایدئولوژی مکتبی با توسّل به آن از فرهنگ روشنفکری ایراد می‌گیرد. این مضمون، و در کنار آن "مسئولیّت"، که از مضامین مهّم فرهنگ روشنفکری است، در واقع تعیین کنندهٔ آن خصیصه یا کیفیتّی است که به آن عنصر یا بُعد روشنفکری می‌گوئیم. ایدئولوژی مکتبی عنوان "تعهّد" را در مقابل " تخصّص" قرار می‌دهد و درمجموع تصویر آن بُعد روشنفکری اصلی و اوّلیه را نفی می‌کند. ایدئولوژی مکتبی مدّعی است که روشنفکران تخصّص را بر تعهّد ترجیح می‌دهند و تعهّد را امری ثانوی می‌شناسند و در سلسله مراتب ارزشگذاری های خود آن را در ردهٔ پائین تری جای می‌دهند. در این ادعّا دستکم دوسوء تعبیر وجود دارد:

سوء تعبیر نخستین ناشی از برداشتی نادرست از بار تاریخی مفهوم تعهّد است. به سخن دیگر، در فرهنگ روشنفکری ایران مفهوم "تعهّد" دارای یک بار ارزشی و تاریخی است که ایدئولوژی مکتبی این بار مفهومی را نادیده می‌گیرد. مفهوم تعهّد به‌طور کلّی، و نه الزاماً تحت همین عنوان، ریشه در سنّت ادبیّات

مشروطه دارد. این مفهوم پس از ورود جسته گریختهٔ اندیشه های سوسیالیستی به ایران رنگ مشخّص تری پیدا کرد و از جمله مفاهیمی شد که می توان آن‌ها را پشتوانهٔ ادبیّات جهت دار دانست. تفسیر صوری این مفهوم، به معنی مسئولیّت اجتماعی و سیاسی روشنفکر، روشن است و نیازی به توضیح ندارد. امّا بنیاد نظری آن را می‌توان در دیدویژه‌ای از تاریخ و مفهوم "تاریخی" جست که در عصر جدید به‌صورت منظّم مثلاً در سنّت ایده آلیسم آلمان (به ویژه فلسفهٔ هگل) مطرح شد و سپس توسّط مارکس و جریان مارکسیسم در بحث عمومی تحلیل تاریخ سیاسی جوامع و افکار تمرکز پیدا کرد. بنابراین می‌توان گفت که مفهوم تعهّد درفرهنگ روشنفکری دنیای جدید، و به خصوص در دیدگاهی که به جریان چپ موسوم شده است، با مفهوم " تاریخیّت" افکار و طبقات اجتماعی آمیخته است. درصورتی که در ایدئولوژی مکتبی تعهّد اغلب به صورت طرد تجدّد، یا دستکم به صورت ابراز واکنش منفی نسبت به آن در عالم ظواهر و اطوار، تصوّر می‌شود. از این رو در نقد ایدئولوژی مکتبی از فرهنگ روشنفکری نوعی استنباط صوری، و نه ماهوی، از تعهّد و هم از تجدّد وجود دارد. این گونه استنباط، به ویژه هنگام رویاروئی با تجدّد و تلاش برای درک آن، از فراهم آوردن سرمایهٔ فکری لازم برای ذهنیّت مکتبی ناتوان بوده است. ذهنیّت مکتبی در جبران این نارسائی همواره کوشیده است تا واکنش صوری خود را به سطح یک حجیّت تاریخی بالا کشد و بدین وسیله آن واکنش صوری را توجیه کند. از جمله عوارض چنین تفسیری یکی این بوده است که اغلب به جای تحولاّت فکری شاهد واکنش‌های سیاسی یومیّه بوده ایم ـوضعیتی که شاید بتوان از آن تحت عنوان کلّی"سیاست زدگی" یادکرد. این سیاست زدگی نقطهٔ مقابل تکوین و تحوّل فلسفهٔ سیاسی است و اغلب در غیاب آن صورت می‌بندد.[۳۶] ایدئولوژی مکتبی تنها آن بخش از مظاهر ادّعائی فرهنگ عوام را که با واکنش های صوری و ظاهری خود سازگار می‌بیند تأئید و تقویت می‌کند و آن ها را بمنزلهٔ اشکال مقبول فرهنگ جامعه به رسمیّت می‌شناسد.

امّا سوء تعبیر دوّم ایدئولوژی مکتبی ـدر مورد تقابلی که میان تعهّد و تخصّص در فرهنگ روشنفکری قایل است ـ از نادیده‌گرفتن انتقادهای خودِ روشنفکران از قشر"تکنوکرات" و از "تکنوکراسی" به طور کلّی ناشی می‌شود. این انتقادها به ویژه هنگامی شدّت یافت که در دههٔ پیش از انقلاب که تکنوکرات‌های ازفرنگ (و به خصوص از آمریکا)[۳۷] برگشته، به ایران بازگشتند و به‌تدریج درمشاغل بالای دولتی قرار گرفتند. ولی ایدئولوژی

مکـــتبی چنین سابقه‌ای را نادیده می‌گیرد و به آسانی رقبای واقعی و خیالی خود را در یک رده جای می‌دهد. از این روســـت که گاه مجموعه‌ای از برخی اوصاف، چون "کمونیست"، "فراماسون"، "فئودال"، "ساواکی"، "سلطنت طلب"، "سرمایه دار"، "مستکبر"، "غربزده"، " متخصّص"، "لیبرال"، "روشنفکر"، و "ملی گرا"، بی توجه به تضـــادی که میان آن‌ها وجـــود دارد، به فرد یا گروهـــی خاص اطلاق می‌شود. یگانه دانستن نامشروط روشنفکر و متخصّص، به عنوان پیش‌فرض یا امری مسلّم، از مصادیق این گونه اطلاق‌ها و جلوه‌ای از ساده انگاری ایدئولوژی مکتبی است.

البته باید توجّه داشت که واژه نامهٔ ادبیّات مکتبی تنها شامل تعابیر عاریتی نیست بلکه تعابیر مختص به خود را هم در بر می‌گیرد. برخی از این‌ها تعابیر نوآورده‌ای هستند و برخی دیگر از میان واژگان سنّتی احضا شده‌اند (به ویژه تعابیر برگرفته از قرآن) منتها با نیّت و نگرشی جدید. به عنوان مثال، می توان از مفاهیمی چون "مستضعفین"، "حزب الله"، "یوم الله"، "مفسد فی‌الارض"، "محارب باخدا"، "باغی"، "بازی خوردن"، " طاغوت"، "ناکثین"، و "مارقین" یاد کرد که در مجموع بخشی از فضای بیرونی فرهنگ جامعهٔ ایران در سال های پس از انقلاب ازآن‌ناکنده بود. از این نظر، ادب مکتبی، به پیروی از شیوهٔ مرسوم ادبیّات ایدئولوژیک، در عین حال معرّف محاوره‌ای سیاسی (و بیان‌گر بار مفهومی و عاطفی برخاسته از همان محاوره) است که از آغاز پشتوانهٔ و الهام بخش آن بوده. به این ترتیب، در متون ادبی مکتبی، نویسنده معترف و ملتزم به پذیرفتن و تبلیغ نوعی مسئولیت اخلاقی و وجدان سیاسی است، التزامی که در عمل به این صورت در می آید که نویسنده بایست همواره دربارهٔ مسائلی که سیاست روز با آن ها سر و کار دارد به تحلیل و نگارش پردازد. بدین سان است که در این گونه نوشته ها برخی از موضوعات و مضامین پیوسته تکرار می‌شوند. به عنوان نمونه، می‌توان به آثار بسیاری که در دوران جنگ باعراق نوشته شده‌اند اشاره کرد. در بسیاری از این آثار "شهادت" به عنوان موضوع (تم) اصلی به چشم می‌خورد، و بسی نمایشنـــامه یا داستان که تکرار درس شهـــادت است و ترغیب خواننده به استحکام اخلاقی و "خودسازی انقلابی" بر پایهٔ این درس. بر این روال، بازآفرینی و تکرار ارزش‌های مقبول و قواعد زیباشناختی رسمی به گونه‌ای آسان، مطمئن و بی خطـــر انجام می‌گیرد ـچه، برای نویسنده همان کافی است که از نظر "درست اندیشی" ایرادی برکارش وارد نیاید. به این ترتیب، نویسنده (و ناشر و ویراستار این گونه آثار نیز) دیگرالزاماً نگرانی و پروای نارسائی‌های زبانی و فنّی

را به خود راه نمی‌دهد و در نتیجه داشتن سرمایهٔ ادبی اگر یک‌سره جزء تجمّلات و پیرایه های ذهنی محسوب نگردد فرع بر صواب اخلاقی و اخلاص سیاسی شمرده می‌شود.

بدینسان، سرانجام آنچه در غربال نقد می‌ماند همین خلوص نیّت است. در این ادب، همانند ایدئولوژی پشتوانهٔ آن، نوعی پرهیزکاری یا دستکم احتیاط نسبت به جنبه‌های ایجابی تجربهٔ زیباشناسی وجود دارد، آن‌گونه که غالباً تظاهر به شادخواری ناروا دانسته می شودو به جای آن در ملأ عام (و برای ملأعام) اظهار دردمندی و عرضهٔ دژم رویی ارجحیّت می یابد، به‌ویژه هنگام رویارویی با جریان بیگانه قلمداد گشتهٔ تجدّد. از همین رو، ظاهر سوگوار نه تنها به منزلهٔ فضیلتی اخلاقی بلکه همچون یک سبک زیبا شناسی و روش التذاذ شمرده می‌شود که برازندهٔ وجه عینی رفتار ما است.[۳۸] بی عنایتی به چنین فضیلتی نشانی از فراموشکاری فرد و نوعی خروج از خاطرهٔ جمعی به‌شمار می‌آید. تردید نیست که، از دید رفتار شناسی سیاسی، ترغیب جامعه به پذیرفتن چنین گرایشی کار تبلیغ ایدئولوژی را تسهیل می‌کند. به یک اعتبار آنچه معمولاً از مفهوم سیاسی" وحدت کلمه" مراد می‌شود مصداق اجتماعی همین گرایش است.

از دکتر احمد کریمی حکّاک که از سر لطف دست نوشتهٔ این مقاله را خواند سپاسگزارم. البتّه مسئولیّت همهٔ کاستی‌های مقاله با نگارنده است. ع. ق.

پانویس ها:

۱. دربارهٔ تحولات ادبی در ایران در این دوره ن.ک. به: محمّد تقی بهار (ملک‌الشعراء)، ***سبک شناسی***، جلد سوم، چاپ دوم، تهران، ۱۳۳۷؛ ـــــ، "بازگشت ادبی"، در ***بهار و ادب فارسی***، به کوشش محمّد گلبن، جلد اول، چاپ دوم، تهران، ۱۳۵۵، صص ۴۳-۶۶)؛ یحیی آرین پور، ***از صبا تا نیما***؛ ***تاریخ ۱۵۰ سال ادب فارسی***، جلد اوّل، چاپ چهارم، تهران، ۱۳۵۴؛ و سیّد احمد دیوان بیگی شیرازی، ***حدیقة الشعراء***، به کوشش عبدالحسین نوائی، جلد اوّل، تهران، ۱۳۶۴.

۲. نخستین چاپ جلد اوّل ***نامهٔ دانشوران*** درتاریخ ۱۲۹۶ هـ.ق. (۱۸۷۹م) صورت گرفت و کلاً به هفت مجلّد رسید. این مجموعه سپس با مقدّمه ای به قلم سیّد رضا صدر در ۹ جلد در ۱۳۳۸ در قم تجدید چاپ شد. برای آگاهی بیشتر دربارهٔ این مجموعه ن. .ک. به: آرین پور، ***همان***، صص ۱۰۹-۲۰۰.

۳. ن. .ک. به: ***مجموعهٔ آثار یغمای جندقی***، تصحیح و تدوین و توضیح سیّد علی آل داود، جلد

دوّم (مکاتیب و منشآت)، تهران، ۱۳۶۲. در بارهٔ یغمای جندقی همچنین ن. ک. به: آرین پور، **همان**، صص ۱۰۹-۱۱۲؛ و به:

E. G. Browne, *A literary History of Persia*, Vol. IV, reprinted, Cambridge, 1959, pp. 337-344.

۴. ن. ک. به: فریدون آدمیّت ، ***اندیشه های میرزا فتح علی آخوندزاده***، چاپ اوّل، تهران، ۱۳۴۹.

۵. ن. ک. به: فریدون آدمیّت، ***اندیشه های میرزا آقاخان کرمانی***، چاپ اوّل، تهران، ۱۳۴۶.

۶. میرزا رضا خان افشار بکشلو غزوینی، ***پروز نگارش پارسی***، استانبول، ۱۳۰۰ هـ. ق. (۱۸۸۳م). این نوشته نیز مانند اثر دیگر نویسنده‌اش، ***الفبای بهروزی***، تحت تأثیر تعابیر و تجویزات بعضاً جعلی و نا استوار ***دساتیر*** قرار داشت.

۷. جلال الدین میرزا قاجار، ***نامهٔ خسروان***، سه جلد، تهران، ۱۲۸۵ تا ۱۲۸۸ هـ.ق. (۱۸۶۸ تا ۱۸۷۱ م). برای شرح حال جلال الدین میرزا ن. ک. به: مهدی بامداد، ***شرح حال رجال ایران***، جلد اوّل ، تجدید چاپ، تهران، ۱۳۵۷، صص ۲۵۴-۲۵۵؛ و جلد ششم، چاپ دوّم، تهران، ۱۳۵۷، صص ۶۹-۷۱.

۸. برای نمونه ن. ک. به: میرزا محمّد حسین نائینی، ***تنبیه الامه و تنزیه المله***. . . ، چاپ سوّم، تهران، ۱۳۷۴ هـ.ق. (۱۹۵۵م). برای بحث بیشتر در بارهٔ نائینی ن. ک. به: فریدون آدمیّت، ***ایدئولوژی نهضت مشروطیت ایران***، تهران، ۲۵۳۵ (۱۳۵۵)، صص ۲۲۹-۲۴۹؛ و نیز به:

A. H. Hairi, *Shi' ism and Constitutionalism in Iran; A Study of the Role Played by the Persian Residents of Iraq in Iranian Politics*, Leiden,1977.

۹. دراین مورد به عنوان مثال می توان از مخالفت شیخ فضل الله نوری با مشروطّیت یاد کرد. ن. ک. به: فریدون آدمیّت، «عقاید و آرای شیخ فضل‌الله نوری»، ***کتاب جمعه***، سال اول، شماره ۳۱، تهران، فروردین ۱۳۵۹، صص ۵۲-۶۱؛ همچین ن. ک. به:

A. H. Hairi, "Shaykh Fazl Allah Nuri's Refutation of the Idea of Constitutionalism," *Middle Eastern Studies*, Vol.13, No 3, 1977, pp. 327-339; V. A. Martin, "The Anti- Constitutionalist Arguments of Shaikh Fazlallah Nuri, " Middle Eastern Studies,Vol. 22, No. 1, January 1986, pp. 181- 196.

۱۰. برای بررسی مطبوعات این دوره ن. ک. به:

E.G. Browne, The Press and Poetry of Modern Perisa, Cambridge, 1914.

۱۱. دربارهٔ رمان های تاریخی و اجتماعی، مثلاً ن. ک. به:

Hasan Kamshad, *Modern Persian Prose Literature*, Cambridge, 1966.

فصل vi این کتاب به رمان تاریخی اختصاص دارد و درفصول viii, vii و ix برخی از داستان‌های اجتماعی و انتقادی دورهٔ رضا شاه بررسی شده اند. همچنین ن. ک. به: آرین پور، **همان**، جلد دوّم، صص ۲۳۵-۲۷۷؛ و شاهرخ مسکوب، « قصّهٔ پر غصّه یا رمان حقیقی»، ***ایران نامه***، سال یازدهم، شمارهٔ ۳، تابستان ۱۳۷۲، صص ۴۵۱-۴۸۰.

۱۲. درمورد تأثیر نیما یوشیج بر شعر معاصر فارسی، ن. ک. به: مهدی اخوان ثالث، ***بدعت ها و بدایع نیما یوشیج***، تهران ۱۳۵۷؛ و مهدی اخوان ثالث، ***عطا و لقای نیما یوشیج***، تهران، ۱۳۶۱. در

مورد نیما همچنین ن. ک. به:

Ahmad Karimi-Hakkak, "Poetic Signs, Critical Frames: Nima Yushij as a Theoretician of Poetry," *Critique* (Journal of Critical Studies of Iran & the Middle East), No.4, Spring 1994, pp. 35-50.

در بارهٔ جمال‌زاده و هدایت، ن. ک. به: Kamshad, *op, cit.* ، فصل های xiv تا xxii. درمورد هدایت همچنین ن. ک. به:

Homa Katouzian, *Sadeq Hedayat ; The Life and Legend of an Iranian Writer*, London, 1992.

۱۳. برای نقدی از تأثیرات مارکسیزم روسی درایران، ن. ک. به: چنگیز پهلوان، "لنینیسم درایران"، *آرش*، دورهٔ پنجم، شماره۷، مهرماه ۱۳۶۰، صص ۲۵-۴۹.

۱۴. به عنوان مثال می توان اشاره کرد که در بارهٔ وضعیّت اراضی کشاورزی و جامعهٔ روستائی ایران کتاب زیر و بخصوص ترجمهٔ فارسی آن تا سال ها برای بسیاری یکی از مراجع اصلی بود، بدون آن که مشابهش را خود ایرانیان تالیف کرده باشند.

A. K. S. Lambton, *Landlord and Peasant in Persia*, Oxford, 1953.

ا. ک. س. لمتون، ***مالک و زارع در ایران***، ترجمه منوچهر امیری، چاپ اوّل، تهران، ۱۳۳۹.

۱۵. در این مورد ن. ک. به: مقدّمهٔ سازمان چریک های فدائی خلق ایران برکتاب خاطرات زندان اشرف دهقانی تحت عنوان ***حماسهٔ مقاومت***، تجدید چاپ، انتشارات جنبش، [تهران] ،۱۳۵۷، صص ۹-۱۵.

۱۶. مثلاً ن. ک. به: احمد شاملو، ***کاشفان فروتن شوکران***. اشعار این مجموعه همچنین با صدای خود شاملو و موسیقی فریدون شهبازیان برنوار کاست ضبط و به وسیلهٔ سازمان ابتکار در تهران منتشر گردید. تقریباً نیمی از اشعار این مجموعه مربوط می‌شود به اعدام برخی از مبارزان سیاسی در سال های دههٔ ۱۳۴۰ و دههٔ ۳۵۰ (از جمله گروه سیاهکل، گروه حنیف نژاد، مهدی رضائی، احمد زیبرم و خسرو گلسرخی). پیشتر این اشعار در آثار قبلی شاملو چاپ شده بود بی آن‌که، شاید با توجه به شرایط زمان، در آن چاپ ها به انگیزه یا مناسبت سرودن این اشعار به تصریح اشاره‌ای شده باشد.

۱۷. دربارهٔ سلطانپور و شعر او ن. ک. به: سعید یوسف، ***نوعی از نقد برنوعی از شعر؛ بررسی شعر دوران سیاهکل و شعر سعید سلطانپور***، چاپ اول، انتشارات نوید، آلمان غربی، اسفند ۱۳۶۵ (مارس ۱۹۸۷).

۱۸. ***ده شب***، کانون نویسندگان ایران، به کوشش ناصر مؤذن، تهران، ۱۳۵۷.

۱۹. این گرایش دامنهٔ شمول وسیع‌تری هم داشت. بعدها در ایّام انقلاب درمحوّطهٔ دانشگاه تهران، که از جمله اماکن تجمّع سیاسی بود، هنگامی که عدّه ای برسر موضوعی بحث می‌کردند به‌کرّات جماعت دیگری ناگهان به میان آن ها می‌زد و گفتگویشان را می‌برید و می فرمود که: «بحث نکنید، بحث بعد از مرگ شاه !» بسیاری نیز تلویحاً رضایت می‌دادند که «بگذارید فعلاً شاه برود، بعد درست می‌شود»، یا مطلبی شبیه به آن.

۲۰. کانون نویسندگان ایران در بهار ۱۳۴۷ با صدور اساسنامه ای رسماً اعلان موجودیّت کرد. دراین اساسنامه دو اصل به عنوان پایهٔ فعالیت های کانون معرّفی شده بود: یکی "دفاع از

آزادی بیان"، و دیگری "دفاع از منافع صنفی اهل قلم براساس قانون یا قوانینی که ـدرحال یا آینده ـ روابط میان مؤلّف و ناشر و سازمان های عاملهٔ کشور را بنحوی عادلانه معیّن و منظّم کند." ن. ک. به: رضا براهنی، *ظل الله*، تهران، صص ۲۸ و ۲۹. هیئت مؤسّس کانون سی نفر بودند و عدهٔ اعضای آن کلاً به ۸۶ الی ۹۰ نفر می رسید. نادر ابراهیمی قاجار، احمدرضا احمدی، داریوش آشوری، جلال آل احمد، شمس آل احمد، رضا براهنی، محمود اعتمادزاده (م.ا. به آذین)، فریدون تنکابنی، سیمین دانشور، مصطفی رحیمی، یدالله رؤیائی، غلامحسین ساعدی، محمدعلی سپانلو، اسماعیل شاهرودی (آینده)، اسلام کاظمیه، سیاوش کسرائی، جعفر کوش آبادی، نادر نادرپور، اسماعیل نوری علاء (پیام)، هوشنگ وزیری . . . از جمله نخستین اعضای کانون بودند. دربارهٔ کانون نویسندگان، ن. ک. به:

Ahmad Karimi-Hakkak,"Protest and Perish: A History of the Writers' Association of Iran," *Iranian Studies*, vol. XVIII, Nos. 2-4, Spring-Autumn 1985, pp. 189-229.

۲۱. موضع سیاسی حزب توده و نتایج و آثار آن عامل مهمی بود درتعلیق عضویت پنج نفر از اعضای کانون نویسندگان (در جلسهٔ مورخ ۱۱ دیماه ۱۳۵۸) که هوادار آن حزب بودند و با آن رابطه داشتند: محمد اعتماد زاده، سیاوش کسرائی، فریدون تنکابنی، هوشنگ ابتهاج، و محمد تقی برومند. اما چندی بعد این افراد با نویسندگان دیگری که دیدگاه مشابهی داشتند «شورای نویسندگان و هنرمندان ایران» را در مقابل کانون نویسندگان ایران تأسیس کردند. برای تفصیل این مطلب ن. ک. به: باقر پرهام، «حزب توده و کانون نویسندگان»، *کتاب جمعه*، تهران، شماره‌های ۲۵ تا ۳۰ (۱۱ بهمن ۱۳۵۸ تا ۲۳ اسفند ۱۳۵۸).

۲۲. به عنوان نمونه، هنگامی که آیت الله خمینی در شرف بازگشت به ایران بود عدّه ای تصویری رؤیائی و ایده آل از او ترسیم می‌کردند. مثلاً ن. ک. به شعر بلندی تحت عنوان « نامهٔ مردم ایران به امام خمینی» سرودهٔ نعمت میرزا زاده (م. آزرم) که در روزنامهٔ اطلاعات شمارهٔ معروف "شاه رفت" (۲۶ دی ۱۳۵۷) چاپ شد با مطلع زیر:

سوی پاریس شو ای پیک سبکبال سحر
نامهٔ مردم ایران سوی آن رهبر بر

البته همو پیشتر اشعاری درمدح آیت الله خمینی گفته بود، مانند "به نام تو سوگند" (شهریور ۱۳۴۳) و "رهبر برگزیده" (تیرماه ۱۳۴۹). همچنین می‌توان از شعر مشهور زیر به قلم هوشنگ ابتهاج (هـ. ا. سایه) یاد کرد که در صفحهٔ اوّل روزنامهٔ *کیهان* (تهران، ۱۳ بهمن ۱۳۵۷) در کنار خبر ورود آیت الله خمینی به ایران چاپ شده بود:

دربگشائید
شمع بیارید
عود بسوزید

پرده به یک سو زنید از رخ مهتاب
شاید که این از غبار راه رسیده
آن سفری همنشین گمشده باشد.

ولی پس ازرفتن شاه دیری نگذشت که باز نگرانی از آینده پیدا شد. در این مورد ن. ک. به شعری از احمد شاملو تحت عنوان "دراین بن بست" (۳۱ تیرماه ۱۳۵۸) که در *نامهٔ کانون نویسندگان ایران*، (شمارهٔ ۲، تهران، ۱۳۵۸، صص ۹-۱۰) به چاپ رسید:

دهانت را می بویند
مبادا که گفته باشی "دوستت می دارم"
دست را می بویند
روزگار غریبی است، نازنین!

و عشق را
کنار تیرک راهبند
تازیانه می زنند
عشق را در پستوی خانه نهان باید کرد.
در این بن بست کج و پیچ سرما
آتش را
به سوختبار سرود و شعر
فروزان می دارند.
به اندیشیدن خطر مکن
روزگار غریبی است، نازنین!

آن که بر در می کوید شباهنگام
به کشتن چراغ آمده است
نور را در پستوی خانه نهان باید کرد
آنک قصابانند
برگذرگاه ها
مستقر
با کنده و ساطوری خونا لود
روزگار غریبی است، نازنین!
و تبسم را بر لب ها جراحی می‌کنند
وترانه را

بردهان
شوق را در پستوی خان نهان باید کرد
کباب قناری
برآتش سوسن و یاس
روزگار غریبی است، نازنین!
ابلیس پیروز مست
سور عزای ما را بر سفره نشسته است
خدا را در پستوی خانه نهان باید کرد.

۲۳. مثلاً ن. ک. به: علی شریعتی، ***اسلام شناسی(۱)***، "درس های ارشاد"، **مجموعهٔ آثار(۱۶)**، تهران، ۱۳۶۰، صص ۵-۱۴. برای تجزیه و تحلیلی از ساختار نظری، زبانی و استعاری برخی از این گونه تفاسیر(از جمله تفسیر شریعتی)، ن. ک. به:
H. E. Chehabi, *Iranian Politics and Religious Modernism; The Liberation Movement of Iran Under the Shah and Khomeini*, Ithaca &London, 1990, pp. 42-85.

برای بررسی جریان تجدد در آراء سیاسی شیعه همچنین ن. ک. به:
Hamid Enayat, *Modern Islamic Political Thought; The Response of the Shi'i and Sunni Muslims to the Twentieth Century*, London, 1982, pp. 160-194.

۲۴. به نقل از گفتگوی نگارنده با دکتر احمد فردید، تهران، دی‌ماه ۱۳۵۸.

۲۵. مثلاً ن. ک. به: مرتضی محمودی، ***مکتب گرایی و گرایش های انحرافی***، تهران، انتشارات رسالت قم، خرداد ۱۳۶۱؛ و علی محمد نقوی، ***اسلام و ملی گرایی یا ناسیونالیسم از دیدگاه اسلام***، تهران، دفتر نشر فرهنگ اسلامی، زمستان ۱۳۶۰. در سرآغاز کتاب اخیر آمده است:

> کیش"کمونیسم" و "ناسیونالیسم" دو مکتب زندهٔ غرب معاصر می‌باشند. امروز اسلام با "بت‌پرستی"، "مسیحیّت" و دین زردشت مواجه نیست بلکه با کمونیسم و ناسیونالیسم درگیر است . . . از این جهت وظیفهٔ انقلابی مسلمانان است که با ایدئولوژی های زهرآگین مزبور مبارزهٔ ایدئولوژیک و سیاسی بی امان نمایند ولی این مبارزه باید "آگاهانه" و از پشتوانهٔ محکم فکری و عقیدتی برخوردار باشد و علل مخالفت ما با ملّی گرایی باید برای خودی و بیگانه روشن باشد. (صص۷-۹)
>
> . . . . در نظام اسلامی و جامعهٔ توحیدی جای پایی برای "ناسیونالیسم" و "مارکسیسم" نیست و از نظر اجتماعی و سیاسی تنها مکتب پذیرفته شده و حاکم اسلام است . . . ملی از نظر اعتقادات شخصی، هر کس از آزادی اندیشه و اظهار نظر برخوردار است و تحمیل و زور روا نیست. (ص ۱۰)

همچنین ن. ک. به: علی محمد نقوی، *جامعه شناسی غرب گرایی*، ج۱ (*تاریخ و عوامل غرب گرایی در کشورهای اسلامی*)، تهران، ۱۳۶۱، و ج ۲ (*پیامدهای غرب گرایی در قلمرو اجتماع، سیاست، فرهنگ و اقتصاد*)، تهران، ۱۳۶۳.

از این سنخ ارزیابی ها که به تازگی انتشار یافته اند می توان به نمونهٔ زیر اشاره کرد: محمد مددپور، *خودآگاهی تاریخی* (مجموعهٔ مقالات)، تهران، حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی، ۱۳۷۲. در سرآغاز این اثر آمده‌است که مجموعهٔ مقالات کتاب «در طلب جمع میان حکمت انس اسلامی و با سنّت شرقی و تفکّر آماده‌گراست تا تمهیدی باشد جهت آمادگی و احیای احساس انتظار که آغاز رهایی از تاریخ اکنون‌زدهٔ غربی ملل اسلامی و رقی و ورود به دوران ماجرایی و تاریخی ماست.» اسلوب و زبان این عبارت بی شباهت به سبک خاص فردید نیست. راجع به انواع تئوری های توطئه در روان‌شناسی اجتماعی و فرهنگ سیاسی ایران ن. ک. به:

Ahmad Ashraf, "Cospiracy Theories," *Encyclopaedia Iranica*, ed. Ehsan Yarshater, Vol. VI, Mazda Publishers, Costa Mesa, Califomia, 1993, pp. 138-147.

برای بحث بیشتر در این باره ن. ک. به:

Ervand Abrahamian, *Khomeinism; Essays on the Islamic Republic*, Berkeley & London, 1993, pp. 111-131.

۲۶. این نکته را به خوبی می توان در سبک های به کار رفته در ادبیّات مکتبی، ی اعّم از شعر و نثر تمیز داد. درمورد استفاده از قوالب شعر نو در ادب مکتبی ن. ک. به: *مسابقهٔ شعر، جنگ*، مجموعهٔ اشعار به مناسبت دومین سالگرد جنگ، تهران، وزارت ارشاد اسلامی،۱۳۶۱؛ اکبر اکسیر، *درسوک سپیداران*، تهران، ۱۳۶۱؛ و نیز ن. ک. به شماره های متعدد جنگ ادبی *سوره*، تهران، حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی (حوزهٔ اندیشه و هنر اسلامی).

در مورد نمایشنامه ن. ک. به مجموعه‌ای از نمایشنامه های کوتاه به مناسبت پنجمین سال انقلاب که از طرف وزارت ارشاد اسلامی در زمستان ۱۳۶۳ درتهران به چاپ رسید- از این میان می توان به نمونه های زیر اشاره کرد: رضا صابری، *مظلوم پنجم*؛ اسماعیل سلطانیان، *خون سبز*؛ حسین مختاری، *ابادر*؛ و مرتضی صادق کار، *دادگاه*. درمورد داستان های کوتاه ن. ک. به: رضا رهگذر، *اصیل آباد*، تهران، دفتر نشر فرهنگ اسلامی، بی تاریخ؛ محسن سلیمانی، *آشنای پنهان*، مجموعهٔ داستان‌های کوتاه، تهران، حوزهٔ اندیشه و هنر اسلامی، ۱۳۶۱؛ و محسن مخملباف، *باغ بلور*؛داستان بلند، تهران، ۱۳۶۵. داستان ها و نمایشنامه های دیگری نیز در شماره های جنگ *سوره* به چاپ رسیده اند. درمورد مانیفست های زیبا شناسی مکتبی بویژه ن. ک. به: محسن مخملباف، *یادداشت هائی دربارهٔ قصه نویسی و نمایشنامه نویسی*، تهران، واحد انتشارات حوزهٔ اندیشه و هنر اسلامی،۱۳۶۰؛ و محسن مخـملباف، *مقدمه ای برهنر اسلامی*، تهران، واحد انتشارات حوزهٔ اندیشه و هنر اسلامی، ۱۳۶۱. آثار یاد شده از مخملباف را شاید بتوان متعلّق به دورهٔ پیش از "برش معرفت شناسی" *(coupure epistemologique)* او دانست .

۲۷. محمّد محلّاتی ، *گفتار خوش یارقلی*، تجدید چاپ، تهران، ۱۳۴۳.

۲۸. امیر عبّاس حیدری، *گلبانگ توحید*، تهران، ۱۳۴۶.

۲۹. موسی فرهنگ، ***خونی که هرگز خشک نمی‌شود***، چاپ اوّل، تهران ۱۳۴۳. در ابتدای چاپ دوّم (تهران ۱۳۴۴ ، صص ۴ و۵) نامه ای از علی موسوی گرمارودی به انضمام قطعه شعری از همو درستایش کتاب آمده است. از جمله تألیفات دیگر اوست: ***نوری که درتاریکی درخشید؛ چراغی که هرگز خاموشی ندارد؛ شیری از قفس گریخت؛*** و ***زینب شجاع در عاشورای حسینی***.

۳۰. به عنوان نمونه، در آگهی که از طرف مرکز هنرهای نمایش (وزارت ارشاد اسلامی) دربارهٔ مسابقهٔ نمایشنامه نویسی منتشر شد(***اطلاعات***، شنبه ۲۳ مردادماه ۱۳۶۱، شماره ۱۶۷۹۴، ص ۱۶) چنین آمده است:

وزارت ارشاد اسلامی بمنظور رشد و اعتلای هنر نمایشنامه نویسی متعهدو نیز ادای دین به انقلاب پرشکوه اسلامی یک دوره مسابقهٔ نمایشنامه نویسی برگزار می‌کند، تا علاوه بر اشاعه و ترویج این فن که از ارکان اساسی هنر تآتر به شمار می‌رود درایجاد آشتی و تفاهم هرچه بیشتر بین تئاتر و مسائل انقلاب، نیز گامی بسزا بردارد. . . .

نمایشنامه ها فقط درباره موضوعات زیر باید تحریر شود ولاغیر:

الف- داستان های مذهبی. ب- مسائل تاریخی. ج- مسائل و موضوعات انسانی، اجتماعی. د- داستانی در ارتباط با آثار جنگ تحمیلی. . . .

- سه نمایشنامهٔ برگزیدهٔ اوّل تاسوّم هر کدام در تیراژ پنج هزارجلد از سوی وزارت ارشاد اسلامی چاپ و منتشر خواهد شد. . . .

۳۱. به عنوان نمونه می توان به «حوزه اندیشه و هنر اسلامی» درتهران اشاره کرد. محّل واگذار شده به این مرکز در خیابان حافظ سابقاً "حضیرة القدس" بهائیان بود. درسال های نخست پس از انقلاب بخش قابل ملاحظه ای از ادبیات مکتبی(اعّم از نمایشنامه، شعر، و داستان) توّسط این مرکز انتشار یافت و بسیاری از نمایشنامه های نویسندگان جوان درهمین محّل به نمایش درآمد. ازنظر بهره گیری از مکان همچنین می توان بسیاری از راه پیمائی های پس از انقلاب را به‌ویژه در قسمت های نسبتاً "مُدرن تر" تهران مورد بررسی قرارداد. مراسم نماز جمعه نیز در خیابان های اطراف دانشگاه تهران -با جمیع ضمایم آن از گلاب پاشی و آب پاشی گرفته تا توزیع تنقّلات و پخش پیام های کتبی و شفاهی سیاسی روز -که آمیزه ای بود از صرف اوقات فراغت در اماکن تازه به تصرّف درآمدهٔ شهر همراه با نوعی بسیج معنوی. برهمین روال، در نظر موافقین و هم مخالفین رژیم، تسلط انجمن های اسلامی جدیدالتأسیس بر برخی از ادارات و وزارتخانه ها "فتح" آن اداره یا وزارتخانه شمرده می‌شد. از اشغال سفارت آمریکا نیز به عنوان "*تسخیر لانهٔ جاسوسی*" یاد می‌شد. ضلع جنوبی این سفارت‌خانه، یعنی خیابان تخت جمشید (طالقانی)، نیز به یکی از مراکز دایمی تجمّع و تظاهرات سیاسی در تهران تبدیل گردید.

۳۲. به عنوان نمونه ن. ک. به: علی دوانی، ***نهضت روحانیون ایران***، ۱۰ جلد، تهران، بنیاد فرهنگی امام رضا(ع)، ۱۳۶۰. برای مثال، در جلد اوّل، صفحهٔ ۱۲، این کتاب آمده است:

امتیاز روحانیّت شیعه نسبت به سایر مقامات روحانی مسلمین و ملل غیر اسلامی به این است

که هیچ‌گاه متکی به دولت‌ها و زمام داران وقت نبوده و نیست . . . به شهادت تاریخ، روحانیّت شیعه در غالب انقلابات و تحوّلات و نهضت های ملی و دینی که در قرون متمادی، در ممالک اسلامی روی داده همواره پیشرو و مشعلدار آن بوده است . . .

همچنین ن. ک. به: محمود افتخارزاده، ***فلسفهٔ تاریخ***، دفتر اوّل، چاپ اوّل، قم، انتشارات آزادی، زمستان ۱۳۶۰. در صفحات پایانی این اثر (صص۹۱-۹۲) در وصف قم آمده است:

قم، خاستگاه نور، که در ستیغ انتظار و در مطلع فجر، رهایی را فریاد می کند مرکز ثقل مؤمنین و محور زمین است. قم، مکان قدس اهورایی بندگان مؤمن خداوند است که منتظران محمّد علیه‌السلام در آن گرد هم می‌آیند تا شفاعت‌اش را در یوم‌الدین دریابند و در رکابش آن چه از طاغوتیان به آنان رسد غمض عین نموده و به قلع و قمعشان پردازند. قم، مکان مقدّسی است که خداوند به آن بر دیگر مکان ها اتمام حجّت نموده با ساکنین قم که مؤمنین شایسته و بندگان صالح خداونداند بر دیگر بشریت موجود در شرق و غرب حتی بر جن و انس نیز اتمام حجّت ٠نموده است . . . تا کنون هر جبّار جنایت‌کاری قصد سویی نسبت به قم داشته خداوند او را در هم شکسته. اینک عصر انتظار است و قرن ۱۴ هجری. این جهان و این هم قم و این پیشگویی مبتنی بر وحی که نه علم قادر است نه مغزهای کامپیوتری این گونه امید را به ارمغان آورد. . . .

قم شهر قیام و شهادت نام می‌گیرد و نزدیک به ۲ میلیون گلوله در طی ۶ ماه در قم شلیک می‌شود. قم پیشوا و مقتدای دیگر شهرها می‌گردد. آغاز حرکت در قم صورت می‌گیرد. رسانه های خبری جهان واژهٔ (The Holy City) (شهر مقدّس قم) را با میلیون ها تیراژ و عکس به جهانیان می رسانند تا جایی که مقر انقلاب و مرکز ایدئولوژیک انقلاب جهانی اسلام نام می‌گیرد. رجال انقلاب از قم برمی‌خیزند. تمام تئوری های سیاسی نظامی ـروزهای حسّاس انقلاب در قم طرح می‌گردد. و بدین سان قم- بر اهل عالم حجّت می‌شود. . . .

۳۳. به عنوان نمونه ن. ک. به: محسن مخملباف، ***شیخ شهید؛ نمایشی از نهضت مشروطه***، تهران، حوزهٔ اندیشه و هنر اسلامی (سوره- نمایشنامه ـ دفتر پنجم)، چاپ اوّل، دی ماه ۱۳۶۰؛ عبدالامیر فولاد زاده، ***شهید آیت الله شیخ فضل الله نوری؛ سرگذشت شهدای اسلام از روحانیت شیعه برای کودکان و نوجوانان***، تهران، انتشارات اعلمی، بی تاریخ ، ۴۰ صص. همچنین ن. ک. به: مصاحبهٔ روزنامهٔ ***اطلاعات*** با نویسندهٔ جوان، سینا واحد، (قسمت اوّل، شماره ۱۶۷۸۴، ۱۱ مرداد ۱۳۶۱، ص ۱۱؛ و قسمت دوّم، شماره ۱۶۷۸۵، ۱۲ مرداد ۱۳۶۱، ص ۱۰)؛ مضامین اصلی این مصاحبه را می‌توان در قطعه ای از همو تحت عنوان «جنایت بزرگ حزب لیبرال» که پیشتر در روزنامهٔ ***اطلاعات*** (شماره ۱۶۷۱۴، ۱۶ اردیبهشت ۱۲،۱۳۶۱ رجب ۱۴۰۲، ص ۲) چاپ شده بود دید:

جنایت بزرگ
حزب لیبرال

بیاد آیت ا. . . شهید شیخ فضل ا . . . نوری

درغروب پهناور سیزده رجب
نخستین حزب لیبرال
نخستین خنجر تجدد را
فرود آورد
و گلوی سید مشروعه را
گرداگرد
برید
و آنگاه
بر روی خون مقدس مشروعه
نخستین حزب لیبرال
نخستین پیروزی را
جشن گرفت
وادوارد براون
ازلندن قهقهه سرداد
وزارت امورخارجه انگلیس
از حزب لیبرال
رسما سپاسگزاری کرد
هرتصل
خانه صهیونیسم را
آذین بست
و وثوق الدوله
با تقی زاده
مست کردند
و بدینسان
در التهاب مشترک دیپلماتهای روس و انگلیس
و هیئت تحریریه‌ی روزنامه های «صوراسرافیل» و
"میزان" پرچم غریزدگی
برافراشته شد:
مشروطهٔ دوم!
مادر کودتای ۱۲۹۹
و اختناق و سیاهی
و فساد و تباهی سازمان یافته
و کوروش پرستی
و . . . شاهنامه بوسی

***

باری، ای عزیز
درغروب اندوهبار سیزده رجب
حزب لیبرال
اولین اعلامیه خویش را
بر روی نعش بلند نورانی پرهیبت مشروعه
باحقارتی پنهان
برای مردم تهران
چنین خواند:
« مردم غیور!
« عصر مشروعه گذشت
« عصر جدید، عصر مشروطه است
« زنده باد خسرو
«زنده باد اردشیر
« زنده باد کوروش
« زنده باد باستان
« زنده باد کتاب مقدس جدید ـشاهنامه
« مرگ بر مفاتیح الجنان»!

***

حزب لیبرال
صبح روز بعد
دومین اعلامیه خویش را
چنین خواند:
« مردم غیور!
« عصر مشروعه گذشت
« عصر جدید، عصر مشروطه است

«برفراز خانه تان، شیرو خورشید نصب کنید
« شامگاهان، بنام یزدگرد بخوابید
«صبحگاهان، بنام کوروش برخیزید
« آتش را بستائید

***

حزب لیبرال
صبح روز بعد بعد
سومین اعلامیه خویش را
چنین خواند:
« مردم غیور!
« عصر مشروعه گذشت
« عصر جدید، عصر مشروطه است
«مردان،همه ریش را باید بتراشند
« زنان، همه چادر را باید بسوزانند
« تسبیح ها و سجاده ها را دور بریزید
« و روضه خوانی را برچینید
« عصر ترقی آغاز گشته است..

***

حزب لیبرال
صبح روز بعد بعد بعد
بر ارتفاع سرنیزه های سیاه
چهارمین اعلامیه خویش را
چنین خواند:
«مردم غیور!
«عصر مشروعه گذشت
« عصر ترقی آغاز گشته است
« اینک،
« قهرمان بزرگ میهن باستانی
« ظهور می کند!
رضا خان

***

افسوس
که هنوز هم
شاعران میراث خوار آخوندف
از روی این همه نعش شهید
عبور می‌کنند
و وقیحانه می‌سرایند
که شیخ مشروعه
میل به استبداد داشت
و در لغتنامه بزرگ چندین جلدی
می‌نویسند: زندگیش، آلوده به استبداد بود و . . .

***

هفتاد سال
پس از جنایت های مکرر حزب لیبرال
طلوع خورشید ولایت
از میان حجم تجدد و توطئه
آیا
نشانه‌ی ریشه‌ی مشروعه
در ابدیت
و حقیقت
نیست ؟
و آیا زینة الله را
می‌توان
حلق آویز کرد؟

۳۴. دربارهٔ بررسی برخی از وجوه مسئلهٔ تجدّد در ایران ن. ک. به: ***ایران نامه***، سال یازدهم، شمارهٔ ۲، بهار ۱۳۷۲ (ویژهٔ تجدّد در ایران)؛ و به:

Darius M. Rejali, *Torture and Modernity: Self, Society, and State in Modern Iran*, New York & Oxford, 1994.

۳۵. جلال آل احمد، ***غربزدگی***، چاپ اوّل، تهران، ۱۳۴۱.

۳۶. برای بحثی دربارهٔ سوابق تاریخی تعطیل فلسفهٔ سیاسی در ایران ن. ک. به: سیّد جواد طباطبائی، ***درآمدی فلسفی بر تاریخ اندیشهٔ سیاسی درایران***، تهران، ۱۳۶۷.

۳۷. به عنوان مثال می توان از اصطلاح "ماساچوستی‌ها" یاد کرد ـطعنه یا تعبیری که صرفاً به فارغ التحصیلان ام. آی. تی (M.I.T) یا هاروارد محدود نبود و اغلب مصداق کلی تری نیز از آن افاده می‌شد.

۳۸. این نقل قول مشهور از آیت‌الله خمینی که: «ما با روضه زنده هستیم،» ناظر بر همین معنی است.

شاهرخ مسکوب

میرزا حسین خان دیوانسالار و عشق «زیبا»ی شهرآشوب

احساسات «طبیعی» و اخلاق اجتماعی*

پس از جنگ جهانی اول و بازپس رفتن نیروهای انگلیس و روس و عثمانی گروهی از سیاستمداران میهن دوست پیش از هر چیز در آرزوی آن بودند تا کشوری تکّه پاره از خودسری گردنکشان داخلی و آسیب دیده و نیمه جان از دشمنان خارجی را سر و سامان دهند. رسیدن به این هدف نیازمند دولت مرکزی یکپارچه و نیرومند بود و چنین دولتی بدون ارتش مجهّز، سازمان مالی و اداری کارآمد و خلاصه دیوانسالاری جدید امکان پذیر نبود.

نخستین کوشش‌ها برای سازماندهی نیروهای انتظامی (ژاندارمری، قزاق، نظمیّه) و مالیّه و گمرکات به یاری مستشاران خارجی به سالهای پیش از جنگ بازمی‌گشت. اندکی بعد از کودتای ۱۲۹۹ رضاخان میرپنج، که به سرکردگی نیروهای قزّاق وارد تهران شده بود، وزارت جنگ یعنی سکّان اصلی قدرت داخلی را به‌دست آورد و سپس در دوران رئیس‌الوزرائی، پس از مبـارزه با دربار

---

* بخشی از کتابی است که نگارنده در دست نوشتن دارد. سه بخش دیگر این کتاب در شماره‌های پاییز ۱۳۷۱ ، بهار و تابستان ۱۳۷۲ *ایران نامه* منتشر شده است.

و گروههای سیاسی مخالف، فرماندهی کل قوا را نیز از آنِ خود کرد و سردار سپه شد؛ رضاخان سردار سپه.

وی پس از رسیدن به پادشاهی به همان روال و با شتاب و شدّتی افزونتر نظام آموزش، دادگستری، دارائی و در یک کلام سازمان لشکری و کشوری را دگرگون ساخت و دستگاه اداری نوینی به وجود آورد. دفتر و دستک دیوانی گذشته برچیده و دیوانسالاری تازه پی افکنده شد. در حقیقت دستگیری و زندانی کردن گروهی از درباریان و رجال و اعیان در اوان کودتا اگرچه دیر نپائید ولی چون ضربه‌ای هشدار دهنده، پایان حکومت دوله‌ها و سلطنه‌ها و آغاز راه و رسمی دیگر را خبر می‌داد. در زمانی کوتاه ارتش نوین از بازماندهٔ صاحب منصبان قزاق و ژاندارمری که، زد و خوردها و جنگ و گریزهای داخلی را آزموده اما از آیین سپاهی‌گری و سربازی بی‌خبر بودند، فراهم آمد. وزارت جلیلهٔ معارف با گروهی از باسوادان و اهل ادب و چند تنی آشنا به آموزش جدید سامان یافت و عدلیه به دست فقها و آشنایان به علوم قدیمه. بر همین اساس مالیّه و سازمان‌های دیگر آمیزهٔ ناگزیری بود از سنّت و تجدد و کوششی در راه کاستن از وابستگان به سنّت پیشین و برکشیدن نیروها و روش‌های نو، البتّه با پشتیبانی و به زور شاه که قدرت تصمیم گیری را به انحصار خود در آورده بود.

رمان *زیبای* حجازی که در نیمهٔ پادشاهی و اوج قدرت بی‌چون و چرای رضاشاه (۱۳۱۲) منتشر شد داستان این دیوانسالاری و انتقال روش حکومت «ایلی-روستائی» به دولت متمرکز سراسری است. نویسنده در همان آغاز می‌گوید «این کتاب شرح حوادثی است که در سالهای پیش از ۱۲۹۹ به شیخ حسین گذشته.» و بدون چنین تذکّری چگونه می‌توانست در چنان دوره‌ای رمانی در انتقاد شدید از سازمان اداری کشور بنویسد. اگرچه شخصیت‌ها و نام و نشان‌ها و پاره‌ای حوادث حکایت از آخرین روزهای قاجاریه دارد ولی تقسیم بندی دائره‌ها و اداره‌ها، شیوهٔ اداره، تشکیل کمیسیون‌ها و تقسیم کار و غیره از روزهای انتشار کتاب به دور نیست. اینست که باید گفت *زیبا* بجز روزگار گذشته، که با عمر سلسلهٔ پیشین به سر رسید، بخشی از خصوصیّات دیوانسالاری همان دههٔ انتشار خود را نیز در بر دارد.

دیوانسالاری، و بیش از همه سازمانهای بنیادی آن چون ارتش و دارائی، استخوان‌بندی و بازوی حاکمیّت دولت مرکزی است که همهٔ نیروهای مالی، قضائی، فرهنگی، و مانند آن را، در پایتخت یعنی در یک شهر گرد می‌آورد تا

از آنجا بر تمامی کشور فرمان براند، دولت (یا شاه) را بر گردنکشان محلّی و شهر را بر ده مسلّط کند. و تسلّط شهر بر ده یعنی دگرگونی اخلاق و رفتار و پیوندهای اجتماعی، تغییر حسّیات (احساسات و عواطف) و روحیّات و دگرگونی پرتلاطم راه و رسم زندگی. به یاد آوریم که در دوران‌های گذشته تفاوت ذاتی میان فرهنگ شهر و ده وجود نداشت. باورهای دینی و در نتیجه اخلاق و رفتار و نیز احساسات و عواطف رویهم‌رفته از یک سرچشمه سیراب می‌شد، نگرش روستائیان و شهریان به خود و برداشت آنان از زندگی و جهان کمابیش همانند بود و اختلافی اگر بود در ماهیت نبود، در مراحل و درجات بود.

اما در دوران جدید، شهر آورندهٔ فرهنگ و تمدن دیگری است که با سنّت دیرپای گذشته سر جنگ دارد، از آن نیرومندتر است و سرانجام ویرانش می‌کند. در این حال تحوّلی که از این پدیدهٔ تازهٔ اجتماعی یعنی تسلط شهر بر ده به وجود می‌آید دردناک و سرشار از کشش و تنش بین گروههای اجتماعی، کشمکش روانی شهروندان و سردرگمی اخلاقی و عاطفی آنهاست. صفای روستائی و اخلاق و حسّیات دیرین ـکه چون سنّتی است، آشنا، پسندیده و پذیرفتنی است ـ جا تهی می‌کند و راه و رسم جدید شهری ـکه چون تازه است ناآشنا، ناپسند و نپذیرفتنی است ـ خواه ناخواه جای آنرا می‌گیرد. به‌ویژه که شهر مرکز قدرت نیز هست و قدرت به خودی خود زایندهٔ فساد است.

انتقال از ده به شهر و افتادن در دامگاه پر حادثهٔ فساد را ـتا آنجا که آیینه‌ای بدنما و شکسته بسته نشان می‌دهد ـ در سرگذشت شیخ حسین می‌توان دید. بچّهٔ بلندپرواز، شرور و ریاست‌جوی رعیّتی ساده به سرنوشت بی‌شکوه پدر قناعت نمی‌کند، در آرزوی پیشنمازی و سروری ده را پشت سر می‌گذارد و به شهر می‌آید، نخست به سبزوار و پس از هشت سال به پایتخت و مرکز کشور. در تهران بر اثر آشنائی با زنی فاحشه و به راهنمائی و پشتیبانی او عبا و عمامه را کنار می‌گذارد و کلاهی و اداری می‌شود و در زمانی کوتاه به ریاست ادارهٔ احصائیه وزارت خانه‌ای می‌رسد بی آنکه تا پایان در جلد تازهٔ خود جا بیفتد.

سردرگمی و خود باختگی شیخ حسین از همان نخستین برخورد با تهران آغاز می‌شود:

> از عظمت شهر چنان کوچک شدم که رشتهٔ افکارم از دست رفت. وسعت میدان مشق و دسته‌های قزاق که با توپ و تفنگ به هر طرف می‌دویدند و حمله می‌کردند مبهوتم کرده بود. . . همه چیز در نظرم بزرگ می‌نمود، پهنا و درازای خیابان و بازار، دیوارهای بلند و

سردرهای آجری. . . حتی ضخامت و وسعت گرد و خاکی که در معابر زمین را به آسمان وصل می‌کرد در نظرم شکوه و جلوه‌ای داشت. . . . با اینهمه گاهی دلم از غصه می‌گرفت زیرا می‌دیدم مردم به عجله و شتاب در اطراف من می‌آیند و می‌روند و هیچ کس احوالی از من نمی‌پرسد سهل است نسبت به یکدیگر هم اعتنائی ندارند، گوئی دشمن به شهر نزدیک شده، همه در فکر جمع‌آوری و نجات خویشند... خودم را در میان جمعیّتی مضطرب و وحشت‌زده غریب و بیکس دیدم. چیزی که به این حال اندکی تخفیف می‌داد، دیدن قطار شتر و حمار بود که در میان این آشفتگی با همان[1] آرامش و سکوتِ مزینان و سبزوار می‌رفتند و آن راحت و آسودگی خیال را به یاد می‌آوردند.

شهری عظیم با مردمی شتابزده، بی‌آرام و دشمن‌خو و بیگانه از هم، و دهاتی تازه رسیده‌ای غریب و بیکس که آرامی گمشده‌اش را نه در میان آدمها بلکه در رفتار شتر و حمار باز می‌شناسد. جمعیّت هر چه بیشتر او تنهاتر و غریب‌تر!

بریدن از ده و سنّت و کارِ دین، پیوستن به شهر و تجدّد و کارِ دولت شیخ حسین را میرزا حسین خان قیاس‌الدوله می‌کند و این میرزا حسین خان یک تنه خود گرهگاه تناقض‌های شَهر و ده، سنت و تجدد و درهمی و پریشانی اخلاق و احساسات دوران تحوّلی است که ارزش‌های کهن در سراشیب زوال و ارزش‌های نورسیده هنوز بیگانه و لرزان و از استواری به دورند. این روستائی شهری شده نیمی از اینجا و نیمی از آنجا نه اینجائیست و نه آنجائی. هر چه بیشتر با دروغ، پشت هم‌اندازی و رشوه در دستگاه اداری پیشرفت می‌کند بیشتر اسیر همان دستگاه و بیشتر از حقیقت خود دور می‌شود و از خود می‌پرسد:

نمی‌دانم چرا هر قدر درونم از دروغ و گناه سیاه‌تر می‌شود به جلوهٔ ظاهرم می‌افزاید. حس می‌کردم که دو نفر شده‌ام یکی خودم و دیگری آن صورت ظاهر که باید آراسته و بزک کرده به چشم دیگران بکشم. دیدم از بدبختی[2] به این صورت ظاهر بیشتر علاقمند شده‌ام و فریب دادن مردم را وظیفهٔ خود می‌دانم.

اینک میرزا حسین خان، کارمند وزارت‌خانه شخصیتی دوپاره است؛ یکی «خود»ی که از ده با خود آورده و یکی «صورتِ ظاهر فریب دهنده»ای که از برکت شغل جدید در شهر به دست آورده. شرط پیشرفت که هیچ، حتی ماندن در اداره دروغ و سیاهی گناه است که هم از آن بیزار و هم به آن دلبسته است چونکه زن و پول و قدرت (مقام، ریاست) هر سه در اداره است و او در دام دلربای این هر سه گرفتار.

میرزا حسین خان در چرخ آسیاب دیوانسالاری، برای آنکه چون دانه‌ای خرد نشود و غبارش را بیرون نریزند، خود را دانا به چیزها و کارهائی که نمی‌داند وانماید، دروغ می‌گوید، دوروئی می‌ورزد، در برابر زیردستان متکبّر و بی‌رحم و در برابر زبردستان سربه زیر و چاپلوس است، و دزد و رذل و زن به مزد! با آدم‌کشان مجاهدنما و هوچیان روزنامه‌نگار و سیاست‌بازان همه فن حریف هم‌دست می‌شود با دشمنان روباهانه دوستی می‌کند و به دوستان از پشت خنجر می‌زند[۳]. او خود در صحبت از پرویز خان، جوانی کاردان، خدمتگذار و صمیمی به زیبا می‌گوید:

خدمت وزارتخانه شایستهٔ همچو روح پاکی نیست، اینجا زندانی است که جمعی گدایان بیعرضه و تنبل، جمع شده لاشی را در میان گرفته‌اند و از وجود او ارتزاق می‌کنند، بر سر هم میزنند و بناخن و چنگال، روی همدیگر را می‌خراشند، چشمشان بسته بدست یکدیگر است که مبادا یکی زیادتر برباید. اسباب نبرد و مردانگیشان، تملق، دوروئی، دروغ، حیله، صبر و تحمل است. مثل گداها همه بی‌مصرف و زائدند، وجود هیچکدام لازم نیست باین دلیل که آنها در عقب کار میدوند، نه کار بدنبال آنها. هر کدام از بین بروند، روح اجتماع، نفسی بآسایش میکشد. مردمی که در ادارات ارتزاق میکنند، بندگان شکمند آزادی روزانه و شان حریت و فضیلت ابتکار و شخصیت را بیک لقمه نان فروخته‌اند، میگویند، ما بیچاره و بی‌دست و پائیم، بخودی خود کاری از ما نمیآید، این گردن ما و این شما.[۴]

میرزا حسین خان این‌ها را می‌داند و افزون بر این هر بار با گرفتاری تازه‌ای روبرو می‌شود که باید با نیرنگ و تردستی از دام آن بجهد. خیال می‌کنند زبان خارجی، آمار، حسابداری یا کارهای اداری دیگر می‌داند. ولی او از همهٔ اینها چنان بی‌خبر بود که وقتی می شنید کمیسیون در جریان است «بی‌اختیار حالت سکون و احترامی به او دست می‌داد مثل اینکه انجمنی از ملائکه در مقدرات بشر به شور نشسته باشند.»[۵]

او در تاریکی و ترس گام بر می‌دارد و زندگی اداریش تکرار یک نگرانی و ندانم کاری دائمی است و نمی‌تواند از آن دل بکند، چون با وجود زنبارگی اعتراف می‌کند که:

ذوق ریاست در من از شور عشق سخت‌تر است. . . شیرینی ریاست و حکمفرمائی که احتیاج به آن در نهاد من سرشتهٔ گفته‌های دلرا چاشنی می‌داد. زمزمهٔ احترام و تعظیمی که در اطراف وجود خود هر دم بلندتر به گوشم می‌رسید سخت‌تر از چشمان فتّان زیبا مرا به

زنجیر می‌بست. برتری و ریاست بر اهل تهران ذوق دیگری داشت. . . . آری باعث اقامت من در این شهر پرآشوب تنها دلدادگی به زیبا نشد، لذت مبارزه و زورآزمائی با اهل تهران و هر روز غلبه بر آنها وبال گردن و قید پای سعادت من شد. ای کاش در کُشتی اول زمین خورده و رفته بودم.[۶]

ریاست موجب دارندگی و برازندگی و مایه بزرگی و سروری و مهم‌تر از همهٔ این‌ها، ریاست قدرت است.

اگر ریاست با قدرت توأم نبود اینهمه جانبازی و سوز و گداز مردم برای جاه و مقام برای چه بود. اجزاء یک اداره در حقیقت حکم اثاثیه را دارند جای هر اسباب و تشخیص اینکه زائد یا لازم است بسته به نظر و ارادهٔ رئیس است.[۷] . . . رئیس می‌تواند اعضاء را مانند اشیاء به اداره بگذارد و بردارد بنوازد یا بیندازد.[۸] . . .

ولی این قدرت شمشیری چوبین است در غلافی پوک. رئیس در یک لحظه به خود می‌آید و می‌گوید «خیال می‌کردم من بر محاسبات رئیسم. . . لیکن فهمیدم محاسبات بر وجود من رئیس ظالم و حکمفرمای جابر است.»[۹]

قدرت واقعی از آن دستگاهی است که هر وقت بخواهد رئیس و مرئوس را با تهمت و پاپوشی بیرون می‌اندازد،[۱۰] دستگاهی که افراد را در چرخهایش می‌گرداند کمی را دستچین و بیشتری را تفاله کرده دور می‌ریزد و دست آخر همه‌را به شکلی که می‌خواهد به قالب می‌زند و اگر مردی شریف، خوشباور و دلسوز مانند پرویز خان روزی به تصادف در آن راه پیدا کند ناچار روزی دیگر باید از آن بگریزد.

شیخ حسین دیروز را ملیحهٔ اصفهانی دیروز و زیبای امروز در دستگاه اداری وارد می‌کند و شیخ دهاتی، میرزا و شهری و حتّی صاحب قلب قیاس‌الدوله می‌شود. اما در عوض زیبا به او می‌گوید «تو را من آدم کردم باید تا زنده‌ای خدمتگذار من باشی.»[۱۱] زیبا نه تنها با میرزا حسین بلکه با «غامض‌الدوله» و کارکنان دیگر، با وزیر و وکیل سروسّری دارد و از گردانندگان دستگاه اداری است و این دستگاه مرکز دزدی، پارتی بازی، زنبارگی، بیکارگی، ندانم کاری و تلف کردن جان و مال مردم است. به‌ویژه آنکه دیوان‌سالاری نودمیده در حال شکل گرفتن است و هنوز قانون، سلسله مراتب و سنّت خود را ندارد تا کارها و پیشرفت کارکنان (علی‌رغم بی‌عدالتی و اعمال نفوذی که در همه جا هست) بنا بر قرار و آیینی باشد. با بهانه‌ای، دستاویزی و یا حتّی

بدون این‌ها، فقط به دلخواه می‌توان یکی را آورد و یکی را برد. ولی با وجود همهٔ این‌ها برای برقراری حاکمیّت دولت جز همین دیوانسالاری ستمکار هیچ وسیلهٔ دیگری وجود نداشت.

در چنین دستگاهی فحشاء پنهان و آشکار نیز مانند اندازهٔ پول و پارتی در گردش کارها و آورد و برد آدم‌ها اثر داشت.[۱۲] دیوانسالاری و فحشاء[۱۳] دو پدیدهٔ جدید، در هم تنیده و بهم بسته‌اند. دیوانسالاری لازمهٔ دولت سراسری مرکزی است که خود حاصل انقلاب مشروطه و برچیده شدن شیوهٔ حکومت ایلی پیشین و واکنش هرج و مرج سیاسی سال‌های نخستین جنگ جهانی است. و فحشاء اخلاقی در زمینهٔ اجتماعی چهرهٔ دیگر (alter ego) و جفتِ بدیُمن آزادی سقط شده و ناکام انقلاب مشروطیت است. بعد از انقلاب مشروطه سرانجام دولتی مرکزی و نیرومند جای استبداد مندرس قجری را گرفت. اما برقراری آزادی فردی (و دموکراسی) نیازمند فرهنگ ویژهٔ خود، تمرین و آموزش است که با انقلابی نیم‌بند در زمانی کوتاه به دست نمی‌آید، همچنان‌که نیامد. برعکس در سیاست و روزنامه‌نگاری، وکالت و وزارت و مقام‌های عمومی و دولتی، و در تلاش برای رسیدن به قدرت (پول و مقام)، نوعی فحشاء اخلاقی در زمینهٔ اجتماعی حکمفرما شد که در همین داستان «وزین‌الملک و میرزا باقر و قدیم‌السادات» از نمایندگان آنند. اوّلی کارچاق کن و تعزیه گردان سیاسی و بندوبست‌چی رجال و صاحب دولتان است و دیگری به نام مجاهد آدم کشی را نیز به همهٔ آن «فضیلت»ها افزوده است. و سرانجام آخری روزنامه‌نگاری است که به کمک آن «مجاهد» آمده، پنجاه تومان می‌خواهد تا یک شماره را راه بیندازد. وقتی می‌پرسند خرج شمارهٔ دوم چه می‌شود جواب می‌دهد:

> مولا خرجش را میرساند، آخر این دهان ما را که از گچ قالب نگرفته‌اند، چانه را میجنبانیم و یکی دو سه تا آدم پولدار بیزبانرا میگیریم بباد حمله، اگر همه‌شان نیایند لااقل یکی میآید و خرج شمارهٔ دوم را میدهد. تو پنجاه تومان بده و کارت نباشد، من آدمش را دارم که بفحش اول مثل بید بلرزد و بیاید خر کریم را نعل کند.[۱۴]

این فاحشه‌های سیاسی برای پول از هیچ کاری و از جمله کشتن آدم‌ها روگردان نیستند. حال زار وطن، بیدار کردن ملت، نجات مملکت، جانفشانی در راه آزادی بهانه و دستاویز آدم‌کشی و زبان حال همه همان کلمهٔ قصاری است که زیبا

به میرزا حسین خان گفت: «از آتش عشق من یک جرقه کم نشده تو پول پیدا کن.»[۱۵] او «پول لازم دارد که مثل ریگ خرج کند.»[۱۶] همه همین‌اند، همهٔ این سیاست‌بازان به درد زیبا گرفتارند.

نویسنده علی‌رغم معدود سیاستمداران شریف، کاریکاتوری از سیاست بازان ترسیم می‌کند که نشانهٔ سرخوردگی از شکست آرمانهای مشروطیت و از سوی دیگر نمودار اخلاق و رفتار روسپی‌وار بعضی کارداران آن روزگار است. در این میان یکی چون مصطفای جوان از ساده لوحی صادق و پاک‌باخته درمی‌آید وگرنه بقیّه همه شیاد و هَفت خطّاند و به چیزی اعتقاد ندارند مگر چپاول در بازار آشفتهٔ دزدان. باری، هرج و مرج و فحشاء همزادهای دیوگونهٔ آزادی ناتمامی هستند که در زمینهٔ اجتماعی و فردی شکست خورده و به ضد خود بدل شده. بی موجبی نیست که زنی فتنه‌انگیز، شهرآشوب و هرجائی همه کاره باشد. او دیگر اشرف یا عفّت (فاحشه‌های بی‌گناه *تهران مخوف*) نیست که دیگران به روز سیاه نشانده باشندش، او زنی مختار و «آزاد» است که به میل خود بازی‌گوشانه زندگی می‌کند. زنی که پیشترها از راه دسیسه‌های حرمسرا، جادو جنبل و فال و طالع و سرکتاب و نذر و نیاز و دخیل کار خود را به پیش می‌برد «آزاد» شده، به زندگی اجتماعی راه پیدا کرده و چون گرگی در گلّه جانوران گرسنه افتاده. زیرا برای آزادی خود مرزی نمی شناسد و همین که از مرز خود آنسوتر رفت یعنی به آزادی دیگران تجاوز کرد، آزادی خودسر و مرز ناپذیر از راه‌ها و در چهره‌های گوناگون به ضدّ آزادی تبدیل می‌شود. در اینجا زیبا با اعمال نفوذ در دستگاه دولت شرایط را به سود خود و زیان دیگران زیر و رو می‌کند و برابری را که شرط آزادی اجتماعی است از میان می‌برد و بدین‌گونه آزادی او موجب بندگی دیگران می‌گردد. اندیشهٔ این آزادی نیامده در مهین *(تهران مخوف)* مایهٔ مرگ، و پیدایش واژگونهٔ آن در زیبا مایهٔ خودفروشی است. فحشاء زیبا وجه ظلمانی و چهرهٔ اهریمنی آزادی زن اجتماعی است.

در *تهران مخوف* زن بازیچهٔ دست مرد است و در «زیبا» مرد بازیچهٔ دست زن. در آنجا مرد آزاد و زن اسیر بود. در اینجا زن و مرد آزادان اسیرند، چونکه در حصار بستهٔ دیوانسالاری که تجسم پول و قدرت است همه «آزادانه» به جان هم افتاده‌اند. گوئی مشتی کور حریص در تاریکی به هم دشنه می‌زنند، تصویری از هرج و مرج اجتماعی که نویسنده خود زمانی آنرا زیسته و پی‌آیند ناگزیرش دیکتاتوری را به چشم دیده.

میرزا حسین خان یکی از این «اسیر-آزاد»هاست که با وجود ریاست و

ترقی اداری «نه در غربت دلش شاد و نه روئی در وطن دارد.» عشق زیبا که زمانی به وی بال و پری داده بود کم‌کم زائل می شود و میرزا رفته رفته نسبت به او نیز مانند شهر تهران و دستگاه اداری احساسات درهم و متناقضی پیدا می‌کند. این طلبهٔ محروم تا مدتها هم تن و بدن شهوت‌انگیز و همدستی «پربرکت» زن را می‌خواهد و هم از تاوانی که در عوض باید پرداخت به ستوه می‌آید. او که جویای نعمت بی‌زحمت بود بهره‌ای جز معصیت بی‌لذت نمی‌برد، زیرا گذشته از خطرهای اداری گریبانگیر، عشق فاحشه‌ای هوسباز که هر روز دامی برای دیگری می‌گسترد مایهٔ پریشانی و دل مشغولی و خشم عاشق سودجوی «غیرتمند»ی است که میان دوستی و دشمنی و وفاداری و خیانت سرگردان مانده است. آن دوگانگی که در «سه تابلو» عشقی میان ده و شهر، مریم و جوانک فکلی بروز کرده بود اینجا مانند بادی هرزه‌گرد در یک تن تنها افتاده است. میرزا حسین خان گره کور است. خاطرهٔ سادگی و آرامش ده هنوز از یادش نرفته اما چه کند که در بستر گرم زیبا زمینگیر شده. مانند شناگری خسته اما شیفتهٔ آب ـگر چه یاد ساحل آرام در خاطرش خلجانی دارد ـ بی‌اختیار به گردابهای دورتر می‌شتابد. می‌خواهد امّا می‌داند که نمی‌تواند به ده برگردد. «جنبش‌های واپسین که از شیخ حسین محتضر بروز می‌کرد دیگر قوتی نداشت. شهر تهران همچو عنکبوت وجودش را هر روز به رشته‌ای تازه از هوای نفس بسته و جان پاکش را تا نفَس آخر مکیده بود.»[۱۷] شیخ دهاتی میرزای شهری شده و شهر با زیبا و وزارتخانه توام و هر سه با همند.

عشق که باید مایه پیوند جان و تن باشد در شهر چنان آمیخته به پستی، سودجوئی و دوروئی است که بدل به زندان روح می‌شود. «عشق ما زنجیر آهنینی بود که دو نفر محبوس را بهم بسته باشد زیرا آرزوی ما هر دو آن بود که یکدیگر را دوست نداشته و از قید هم آزاد باشیم. فغان از عشق که روزهای خوب زندگیم را به حرمان و هدر برگزار کرد.»[۱۸] در این گرگ آشتی روباهان، عشق ـمانند مقام اداری و شهرـ برای میرزا حسین خان به صورت گودالی بی‌گریزگاه در می‌آید. «عشق زیبا پیکان‌وار در دلم نشسته، بیرون کشیدنش از ماندن دردناکتر است.»[۱۹]

با چنین عشق ویرانگر و بدفرجامی «عاشق» در عین وصل در آرزوی فرار و فراق است.

گرچه تنگ در بغل زیبا خوابیده بودم ولی جان ودلم پیش زینب بود، بدین معنی که روحم با

روان زینب و بدنم با جسم زیبا تماس داشت. خلقت یکی و خُلق دیگری را دوست داشتم. . . از وسائل سعادت جز بدن بیروح زیبا چیزی نداشتم. باقی اسباب دنیا همه آلات شکنجهٔ جانم شده بود.[۲۰]

تن بی‌روح زیبا، با شهر جلوه فروش و تمدّن و تجدّد تغییر پذیرش سازگاری دارد و مهر و صبوری زینب، نامزد دوران کودکی با وفاداری روستای تغییرناپذیر و پای‌بند سنّت. اما روستا در برابر هجوم بیرحمانهٔ شَهر از پا در می‌آید: زینب پس از چند ماه گریه و زاری، در جستجوی میرزا از ده فرار می‌کند و یک‌روز او را آبستن و گدا و از دست رفته در دامغان پیدا می‌کنند. مادر میرزا نیز از دوری فرزند دیوانه می‌شود. میرزا این دو شبح ستمدیده، دو پریشان پایمال سرنوشت، دو روح سرگردان ده را به شهر می‌آورد تا پس از چندی در نومیدی، فراموشی و رنج مانند سایه‌ای در تاریکی عدم محو شوند.[۲۱]

باری، جسم و روح میرزاحسین خان از هم دور افتاده و از یکدیگر بیگانه شده‌اند. روح، تشنهٔ مهربانی زلال، کنار نامزدِ آن روزها، درهوای پاک ده پرواز می‌کند و جسم در شهر و تنگاتنگ با لذتی پشیمان، وامانده است. اینک او مردی است با خویشتنی دوپاره یکی «راستین» و بازماندهٔ گذشته و دیگری «دروغین» و اکنونی. او در جائی دیگر نیز گفته است که حس می‌کند دو نفر شده، یکی خود و دیگر ظاهر این خود که با هم نمی‌سازند ولی در یک وجود گنجیده‌اند.[۲۲] خودِ نخستین زاده و پروردهٔ ده است: «تا زمانی که در هوا و عادات و افکار سادهٔ مزینانی به سر می‌بردم کمال سیاست و تنها رمز نجاح را در علم و تقوا می‌دانستم و باز تازه این زندگی خالی از رنج و مقرون به عافیت و نشاط را مقدمهٔ سعادت جاودانی و بهشت ابدی می‌پنداشتم.»[۲۳]

میرزا حسین خان با بیرون آمدن از ده نه فقط دنیا که آخرتش را هم از دست می‌دهد. در آنجا هر دو دنیا را داشت و در اینجا هیچکدام را. برای همین از بهشت مزینان و دوزخ تهران یاد می‌کند و به‌زیبا می‌گوید «تو مرا از راه بهشت دربردی و به سرازیری جهنّم انداختی، برای رضای تو از صبح تا غروب کارم دروغ و دوروئی است. فرصت ندارم یک دقیقه خودم باشم. دائم به بازیگری مشغولم.»[۲۴] حیف که نمی‌تواند «بار سفر را ببندد و زنجیر اسارت را بدرد و به سوی مزینان فرار کند» این روان پریشان آسودگی روزگار گذشته را مگر در خواب و آنهم خوابی آشفته ببیند:

چشمم بهم رفت، بهشت مزینانرا دیدم که زینب و حسین همدیگر را مثل دو قمری دوست دارند، روی شاخه‌ها آواز می‌خوانند و شادی می‌کنند. عفریتی به صورت زیبا با یک تیر زهرآگین هر دو را زخمی کرد و انداخت، قمریها به خاک تپیدند و جان دادند، همان عفریت بر سرشان نشست به زخمشان مرهم می‌گذاشت.[۲۵]

هر تلاش میرزا حسین خان برای بازپیوستن به خویشتن هدر و تباه است. او حتی وقتی که در خواب از جلد واقعیت کنونی خود به درآمده و به پاکی گذشته پناه می‌برد تا شاید در مهر کودکانهٔ زینب دمی آن خویشتن گمشده را دریابد، تیر زیبا را می‌بیند و به‌خاک افتادن دلدادگان را. و طرفه آنکه باز هم اوست که بر زخمهای افتادگان مرهم می‌نهد. زیبا شکارگری سنگدل و نیز پرستار شکار زخمدیده است، یا شاید «شکار» آرزو می‌کند که چنین باشد. او حتی در خواب هم از زیبا- عفریت شهر-رهایی ندارد؛ عفریتی که ویرا از میان به دو نیم می‌کند و سپس دو پارهٔ ناساز این وجود رنجور را چون وصله‌های ناجور بهم می‌دوزد و آنگاه «در قعر جهنم» به هیأت ماری او را در آغوش می‌کشد.[۲۶]

***

درد بی‌درمان میرزا حسین خان دو پارگی شخصیتی است که در خود جا نمی‌افتد. در سوئی احساسات ساده و «طبیعی» کسی که از ده بیرون آمده و در سوئی دیگر عقل خودپسند و زیرکسار کسی که در پیچ و خم زندگی «ساختگی» شهر افتاده. ناسازگاری ایندو در ماجرای پرویز خان و حاجی محمدحسین به روشنی نمودار می‌شود. پرویز خان در کار اداری بی‌ریا و صادقانه در حق میرزا دوستی می‌کند. و میرزا دوستی را با دشمنی و ریا جواب می‌دهد و کاری می‌کند تا پرویز -بی‌آنکه بفهمد چه کسی برایش پاپوش دوخته- از دستگاه اداری و سر راه او برداشته شود، ولی در دل از دوروئی با پرویز شرمنده است و به خود می‌گوید:

آه پرویز جانم! تو جوانی مستعد و زحمت‌کش و وطن‌دوست و پاکدامن، از من بی‌اطلاع فاسق خودنما و کذّاب، استدعا و استرحام می‌کردی! تف بر تو ای دنیای آشفتهٔ ما!

قلبم بزاری افتاد و استغاثه کرد که با اعتراف بگناه خودت، حقیقت را بچشم این ساده‌لوح نابینا روشن کن که لااقل بعد از این دچار دیگری مثل تو نشود! عقلم نهیب زد و دل را خاموش کرد.

از این لغزش‌های فکری و سستی اراده همیشه برای من دست میداد و برای نگاهداشتن خود

از خطر افتادن، گرفتار اضطراب درونی و زحمتم میکرد. نمیدانم دیگرانهم مثل من در عمر اداری خود دچار زاری‌های دل میشوند یا آنکه بی‌دردسر و بی‌تزلزل از نردبان تعالی و ترقی بالا میروند و شک و تردید را بخود راه نمیدهند؟ خوش بحال اینگونه اشخاص زیرا دلی که تحمل دیدن رشادتها و قصابیهای عقل را نداشته باشد دشمنی است خانگی، باید بیرونش کشید و دورش انداخت![۲۷]

«زاری دل»، «نهیب عقل»! تزلزل میان عقل و دل و «سستی اراده» در داستان حاجی محمدحسین آشکارتر است. خیال می‌کنند حاجی مال و منالی دارد برایش پرونده‌ای ساخته‌اند تا بدوشندش. پول می‌خواهند و هرچه حاجی بیچاره سوگند می‌خورد و زاری می‌کند که آه در بساط ندارد باور نمی‌کنند و مرد بینوای درمانده را سر می‌دوانند. سرانجام، در بده بستان‌های اداری غنیمت نصیبَ میرزا حسین خان می‌شود و این‌بار اوست که، با همان شگردِ همکاران، دندان تیز کرده که تکه‌ای از حاجی بکند اما او چیزی ندارد که بدهد و گرهِ کارش بسته می‌ماند تا آنکه از بیماری و بی‌نوائی جان می‌دهد. میرزا اتفاقاً دم آخر شاهد مرگ او و درماندگی خانوادهٔ اوست:

حاجی روی حصیر و در رختخوابی که وصفش شرم‌آور است در وسط اتاق خوابیده بود، چند طفل بکهنه پیچیده، در گوشهٔ اتاق تپیده بودند. از ورود من، چشمهای حاجی دو سه بار در حدقه غلتید و دهانش کمی باز شد، از تشنج عضلات صورت و حرکت خفیف لبها پیدا بود که میخواهد چیزی بگوید، اماصدایش شنیده نمیشد. از زحمت این کوشش جانش بلب آمد و درگذشت. . . منتظر بودم فغان و فریاد زن و فرزند، گوشم را پاره کند، لیکن در کمال حیرت، زن را دیدم که پیش آمد و وحشیانه مرده را بهر طرف [جنبانید] و با صِدائی گرفته و سهمناک گفت بچه‌ها پدرتان مرد!. . . بی‌اختیار از آن منظره رو گرداندم اما دیدم چشمهای میت، خیره و پر از کینه بمن نگاه میکنند! در آن یک لحظه هزار پیام تهدید و عقاب از آن دنیا بمن رسید، موی بر بدنم راست شد، زانوهایم چنان میلرزید که قدرت فرار نداشتم، زبانم در دهان نمیگردید. چشم را بیک نقطهٔ دیوار دوختم و از وحشت، جرئت مژه بهمزدن نمیکردم. فریاد مادر بخودم آورد که مردکه، دیگر از جانم چه میخواهی! شوهرم را که کشتی، بچه‌هایم را یتیم کردی، دیگر چه خیال داری! الهی آن صد تومان به تنت صد زخم کوفت بشود! ای بی‌رحم خدانشناس صد تومان را میخواستی بچه دردت بزنی که ما را مجبور کردی قالی زیر پا و لحاف و تشک بچه‌هامان را بفروشیم! برو، برو که خدا زن و بچه‌ات را بروز ما بیندازد! برو که خدا مثل ما بنان گدائی محتاجت بکند!

با دستی لرزان بیست تومانی را که از پول حاجی در جیبم مانده بود جلو مادر گذاشتم، گفتم اگر نسبت بشما تقصیری شده گناه من نیست. آن صد تومان را رئیس پیش از من گرفته، من تازه آمده‌ام، من همانم که با حاجی همراهی میکردم و شما سر سفره بمن دعا میکردید.[۲۸]

این حال میرزا حسین است از پریشانی و پشیمانی. با وجود این بی‌اختیار و «از سر صدق» دروغ می‌گوید. آن صد تومان را کسی از او نگرفته بود او خود آن را «زود در جیب بغل پنهان کرده و با مسرّت تمام به پهلو می‌فشرد.»[۲۹] چنین آدمی چه بگوید اگر دروغ نگوید، مگر آنکه شرمنده و تنها، در خود بگرید. «وقتی در کوچه تنها شدم اشکم مثل باران میریخت. عذاب مرگ و عقاب آخرت را. . . عیان می‌دیدم و به روزگار تباه خویش می‌گریستم.»[۳۰] با وجود همهٔ اینها پس از تقلّایی سرسری و بی‌ثمر برای نجات بازماندگان حاجی، وا می‌دهد و آنها را به دست لاشخورهای حریص و به امان خدا رها می‌کند و بار وظیفه را به گفتهٔ خودش هنوز برنداشته به زمین می‌گذارد و فرار را بر قرار ترجیح می‌دهد.[۳۱]

او از فریفتن مردم، از دلاّلی مظلمه، ربودن بیت‌المال، فسق و فجور و عیاشی، از این‌که آخرتش را به دنیا و دنیا را به هیچ و پوچ فروخته ناراحت است.[۳۲] ولی امان از «لغزش‌های فکری و سستی اراده» که نمی‌گذارد میرزا به ندای دلی که هنوز ارزش‌های اخلاقی و انسانی در آن کورسوئی می‌زنند، گوش فرا دهد. وجدان او نه تنها نمرده بلکه سخت آزارش می‌دهد و چون زخمی در جانش نشسته، چنانکه از خود می‌پرسد آیا «صاحبان حکم و ریاست همه مثل من گرفتار آزار وجدانند یا همین من دچار عقاب و زجر این همنشین ناسازگارم؟ وای به روزگارشان اگر پیوسته در تمام عمر بدین درد بی‌درمان مبتلا باشند. حکمداری جهان به *این* زخم درونی نمی‌ارزد.»[۳۳]

با این وجدان مزاحم، چون «ناسازگار» است، نمی‌توان همدست شد، و چون همخانه است نمی‌توان از او جدا شد، درد بی‌درمانی است که از باورهای دینی و اخلاقی پیشین، از تربیت کودکی و نوجوانی و محیط روستا و سنّت‌هایش سرچشمه می‌گیرد[۳۴] و مایه و شالودهٔ حسّیات اوست و به تعبیر خودش در دلی که «دشمن خانگی» است جا دارد، زیرا در برابر عقل جاه طلب حسابگر و بی‌پروا که فقط به خواست زیانکار خود می‌اندیشد، خار راه است و از شتاب «عاقل عجول» می‌کاهد. ولی با اینهمه هر بار که احساسات میرزا در برابر نفع

شخصی و مصلحت اداری وی قرار می‌گیرد، از برکت وجود «عقل»، اوّلی پایمال دوّمی می‌شود و وجدان «سست اراده» نفس راحتی می‌کشد.[۳۵] مثلاً برای ربودن زیبای آنچنانی از چنگ پرویز می‌گوید «نیّت خود را با موازین اخلاقی سنجیدم و حق را به خود دادم که به هر وسیله باشد نگذارم یار عزیز مرا یک جوان بی‌عرضه و بی‌لیاقتی که همه‌گونه مدیون من است از خانه‌ام به خیانت ببرد.»[۳۶] بدین ترتیب با «رشادت‌ها و قصّابی‌های عقل» "پرویزجان، جوان زحمت‌کش وطن‌دوست و پاکدامن،»[۳۷] بی‌عرضه و بی‌لیاقت وخائن می‌شود، «ملیحهٔ معروفه. . . که همچو عنکبوت در پس پردهٔ مکر و فریب برای مکیدن خون شکار. . . چنگ و دندان باز می‌کرد»[۳۸] عزیز می‌شود و میرزائی که خود را مدیون پرویز می‌دانست اکنون او را مدیون خود می‌بیند.

ولی کار وجدان را به این سادگی‌ها نمی‌توان ساخت. این «درد بی‌درمان» مانند اصل روستائی میرزا سخت جان‌تر از آنست که در نظر می‌آید. گاه و بیگاه در خواب که آزمندیهای روزانه سستی می‌گیرد و اسب خیال جولانی می‌یابد، می‌توان دریافت که میرزا حسین خان قیاس‌الدوله چه تقلاّی بی‌ثمری می‌کند تا اعتقادهای اخلاقی گذشته را سرکوب کند و در کُنه خاطر به خاک سپارد.

پس از آن داوری ظالمانه در حق پرویز برای تصاحب زیبای هوسباز، کابوس وجدان با چهره‌ای هول‌انگیز سر می‌رسد. میرزا «رویای صادقه» خود را چنین حکایت می‌کند:

> گویا نزدیک صبح خوابم برد یک وقت از ناله و فریاد خودم بیدار شدم. از وحشت به خود می‌لرزیدم. خواب دیده بودم در صحرای مزینان با زینب بدنبال گوسفندها میرویم و با هم ماچ و بوسه میکنیم. ناگهان صورت و هیبت گربه بخود گرفت و در من افتاد و بدنم را بچنگال و دندان میدرید. دو میمون پیر و جوان بر شاخ درختی نشسته بودند و با دمهای بلندشان بتن مجروح من شلاق میزدند.
>
> من بعالم رویا معتقدم از اینجهت که اغلب آنچه را در خواب میبینم بنوعی واقع میشود ولی این بار سعی میکردم که بضعف نفس خودم بخندم و بافکار پریشان مغزی که بدون ارادهٔ من در حرکت و سیر است، اهمیتی ندهم.[۳۹]

مغز میرزا تابوت بسته‌ایست که در غفلت خواب باز می‌شود و افکار پریشان مانند گورزادهای سرگردان بیرون می‌ریزند. تجسّم این وجدان شبح‌وار را تنها

یکی دو بار در شخص شیخ شهاب می‌بینیم که برقی می‌زند و به تندی شهابی در تاریکی ناپدید می‌شود. میرزا حسین خان وقتی که از خانهٔ حاجی بیرون می‌آید از فرط پریشانی بی‌اختیار به سراغ شیخ شهاب که ساکن حجرهٔ سابق میرزاست می‌رود. و این شیخ مردی است «بلند قامت، درشت استخوان با گونه‌های سرخ و ریش سیاه تُنُک و چهره‌ای همچو گل شکفته باز از یک تبسم دائمی که با وجود کمال قدرت و نیروی بدنی و نهایتَ متانت و طاقت روحی، بسان دوشیزه‌ای والانژاد، شرمدار و کم‌رو»[۴۰] و دانشمند و عارفی بی‌مانند است بی‌آنکه دم از درویشی و صوفی‌گری بزند. گوئی میرزا خویشتن آرمانی خود را در وجود جانشینش بازیافته بود. چون می‌گفت «شیخ را در ضمیر به استادی و ارشاد پذیرفته بودم اما نه آنکه خیال کرده باشم مثل او بشوم می‌دانستم شایستگی آن سعادت را ندارم.»[۴۱]

میرزا به دست و پای شیخ می‌افتد و تمنای ارشاد و راه نجات دارد. اما این «وجدان جانشین» ـکه گوئی به جای حجره، لحظه‌ای در خانهٔ خراب جان میرزا نشستهـ خاموش است و به کسی که «نهادش با عشق مال و مقام و ریاست عجین شده»[۴۲] راهی نشان نمی‌دهد. وجدان میرزا در خواب بیدار و در بیداری خواب‌زده و در همه حال ناتوان است. زیرا اراده‌ای که باید وجدان را هستی بخشد و اعتقاد اخلاقی را به رفتار درآورد، در برابر سودای «عقل»، عاجز است و سرانجام با همه چیز می‌سازد و در نتیجه رفتار به ضد احساسات و اخلاق در می‌آید. به خلاف این، در پرویز صاف و ساده و پرسوز و گداز که بدخواهانش را «برادران عزیز»[۴۳] می‌داند، تا آخر عنان رفتار در دست اخلاق است. «وای بر کسی که برای رسیدن به سعادت فرضی وجدان را زیر پا بگذارد.»[۴۴] و چون خود نمی‌گذارد چون جسمی خارجی از دستگاه اداری بیرون می‌اندازندش.

اینها دو نمونه از تحقّق بی‌واسطهٔ اخلاقند[۴۵] وگرنه در سراسر داستانی آموزشی، گروهی سودجو که در تجاوز به هیچ چیز و هیچ کس هیچ مرزی نمی‌شناسند، کفتارصفت به جان هم افتاده‌اند. بی‌اخلاقی آنها به واسطه و در آیینهٔ دیگری پیوسته اخلاق و نیک و بد رفتار را در منظر چشم خواننده می‌گسترد.

باری میرزا حسین خان از آنهاست که «برای رسیدن به سعادت فرضی وجدان را زیر پا می‌گذارد.» و همین میان او و شیخ شهاب چنان جدائی انداخته که پیوستن یکی به دیگری محال می‌نماید. میرزا گمان می‌کند که اشکال همه در

«لغزش‌های فکری و سستی اراده» است غافل از آنکه دشواری ژرف‌تر از این‌ها، و از فکر و ارادهٔ او فراتر است. جوهر وجودی شیخ شهاب متعلّق به عالمی است که میرزا از آن بریده و اگر هنوز شیخ را چون سرمشقی شریف و باسعادت می‌نگرد برای آنست که خود یک‌چند در هوای همان اقلیم نفس کشیده. حالا دیگر میرزا شهری و متجدّد شده بی‌آنکه به راستی هیچیک از ایندو شده باشد بلکه گیج و گنگ در شهر و در دستگاهی ناتمام‌تر از خود و در آشفته‌بازاری که همه چیز آن ناشناخته و در حال شدن است، افتاده و افتان و خیزان در مسیل پرگل و لای تجدد رانده می‌شود. شهر هنوز شهر نشده و آگاهی اجتماعیش را به‌دست نیاورده تا همشهریان نیز فرهنگ، اخلاق و رفتار تازهٔ خود را ـخوب یا بدـ بیابند و سامان دهند.

در چنین زمانه‌ای که جامعه دارد پوست می‌اندازد و با خنجر از درون و بیرون شکافته می‌شود، احساسات و اخلاق همگان علیل و وجدانشان سردرگم است. زیرا هر کسی یا خود میرزا حسین خانی در حسرت شیخ شهاب است یا چون اویی در خانه و خانواده و میان دوستان و آشنایان دارد ویا در کوی و برزن می‌شناسد. زنان بی‌گناه جوانمرگ، زنده به گور یا سر به نیست می‌شوند،[۴۶] مردان شریف حاشیه نشین[۴۷] و شاعرانی چون عشقی و فرخی و عارف در آتش احساسات تند و اخلاق و رفتار انقلابی می‌سوزند. همه از دست خود یا دیگران (اجتماع) به تفاوت از همان «درد بی‌درمان و زخم درونی» میرزا حسین خان در عذابند و چاره را در اصلاح اجتماع از راه احساسات بشردوستانه و اخلاق درست می‌دانند. ادبیات این دوره آموزشی و لبریز از احساسات و اخلاق است.

* * *

فعّال است، فقط صحنهٔ کارپذیر احساسات نیست جای ساخت و پرداخت آن‌ها نیز هست. طبیعت پرورنده احساسات است.[۵۳] در شیرین کُلا عاشقان روستائیند نه شاهزاده، و مأوای عشق، کشتزار ده است نه عالم اثیری رؤیا، و زیبائی در جنگل و رود و کوه و گل و گیاهِ خودروست نه در باغهای آراستهٔ خیال. ادبیات از فراز اندیشهٔ بالانگر و ذوق نازک‌بین به سوی خاکِ ده و روستائی و گاو و گوسفندش فرود می‌آید. و گاوِ رفیق روستائی در کار عشق جای بلبل باغ بزرگان را می‌گیرد.

چندسالی پیشتر همین توجه را در شعر نیما می‌بینیم که نعرهٔ طرب‌آور گاو را می‌شنود و در خطابی دوستانه می‌گوید نگاه دهقان به تو نگاه پدر به فرزند است. باشد که از برکت بهار تن‌آباد و پروار شوی و خانه‌ای را که در آنی آبادان کنی. با برآمدن گل و سوسن و سبزه:

بانگ برداری زی ما از دور — که پس خانه بماندن تا چند
ما برآریم سوی وی آوا — از در آید بر ما چون دلبند
ای طرب‌آور ای نعرهٔ گاو — از ره دهکدهٔ دور بلند

نیما و حجازی هر کدام به شیوه و در حد توانائی هنری خود گاو خیامی را از آسمان به زمین می‌آورند:

گاوی است بر آسمان قرین پروین — گاوی است دگر نهفته در زیر زمین
گربینائی چشم حقیقت بگشا — زیر و زبر دو گاو مشتی خر بین

ادبیات این گاو نجومی و افسانه‌ای شاعران پیشین را از بام آسمان و زیر زمین، از فراسوی مرزهای طبیعت بیرون می‌کشد و در جایگاه طبیعیش می‌نهد. این گاو نه صورت فلکی است، نه زمین بر شاخش قرار گرفته و نه مانند گاو کلیله راه و رسم زندگی، حکمت عملی و رنگ و نیرنگ به خوانندگان می‌آموزد بلکه همان حیوان مفید ده است که در زمستان لاغر و پژمرده و در بهار پروار می‌شود، علف می‌خورد و نشخوار می‌کند و شیر می‌دهد.

نویسندهٔ روزگار نو نه فقط پیوند گاو را با عالم ماوراء طبیعت می‌بُرد بلکه حسّیات و آرزوهای خود را نیز در او حلول می‌دهد. گاوی عاشق (انگار «رستم» یا «مراد» گاوها) گره‌گشای عشق و احساسات عاشقان است: رستم و

مراد هر دو پسر عمو و رقیب و هر دو یکسان خاطرخواه لیلااند و چند بار بر سر او با هم جنگیده‌اند. معشوق نیز در این میان دودل مانده است زیرا عاشقان در نیرو و مردانگی و عاشقی، در همه چیز، همانند و یکسان‌اند. سرانجام گاو که در صحنه‌ای پیشتر دارای عشقی آدمی‌وار بود در اینجا مشکل‌گشای عاشقان می‌شود. عاشقان قرار می‌گذارند گاوهایشان را جنگ بیندازند و صاحب گاو برنده در عشق نیز برنده و همسر لیلا شود. قرعهٔ فال عشق آدم را به نام گاو می‌زنند. اما این هنوز پایان کار نیست: «رستم راهِ رَاست نمی‌رود» زیرا با گاوش نیم ساعتی پیشتر وارد میدان می‌شود و گاو آنجا «وطن می‌کند [و] گاوی که جائی افتاد و آنجا را وطن کرد، آنوقت برای حفظ وطن زورش ده مقابل می‌شود و دیگر هیچ گاوی نمی‌تواند او را بزند.»

آنگاه راوی درسی را که از این حکایت بانتیجه گرفته اینطور پس می‌دهد: «گوئی تاریکی زندگی برایم روشن شده باشد، از شک و تردید آزاد شده‌ام، می‌فهمم چرا وطن را دوست دارم. . . خوب فهمیدم چرا افلاطون می‌گوید مهم‌ترین علقهٔ زندگی مهر وطن است یا چرا امروز مردم دنیا برای وطن اینهمه جانفشانی می‌کنند.» در این داستان عشق و میهن دوستی، دو احساس زیبا و چاره ناپذیر جائی سزاوارتر از دامن نگارین طبیعت ندارند همچنانکه برای زشت و زیبای اخلاق و رفتار آدمی نیز جائی مناسب‌تر از اجتماع بی‌بند و بار نابکار نمی‌توان یافت.

***

در نوشته‌های حجازی پیوند این احساسات با رویهٔ بهم بسته و جدانشدنی دیگرش، اخلاق، بهتر از هر جای دیگر در «صبح و شب» و «باباکوهی» دیده می‌شود.[۵۴] نخستین، قطعهٔ ادبی کوتاهی است که این‌گونه آغاز می‌شود:

به. چه صبح قشنگی است! تمام شب را ماه جلوه فروخته و طنازی کرده. اکنون شرمنده از گوشهٔ میدان بدر می‌رود. نصف صورتش پیداست. . . شاه جهان از آرامگاه بیرون می‌آید. موجودات همه با شور و ذوق منتظر و نگرانند.[۵۵]

در این قطعه «افکار روشن صبح» و احوال شبانهٔ تاریکیِ روح پیاپی آمده است و درونمایه‌های زیر را می‌توان در آن برشمرد:

ـحیرت از زیبائی طبیعتی که به رویائی در عالم خواب مانندتر است تا

به دنیای ما؛

ـزیبائی موسیقی که چون ناله‌ای از نفس روزگار برمی‌آید و انسان را محو جمال خود می‌کند؛

ـنشاط مست کنندهٔ آهنگ طبیعت آنچنانکه «آرزوهای نشدنی و سوزناک» انجام شده و خوشبختی بی‌پایان به نظر می‌آید؛

ـطبیعت مایهٔ صفای باطن، سلامت نفس، شادی روح، همدمی با فرشتگان و بخشندگی بی‌دریغ است؛

ـدر قبال چنین طبیعتی آدمی ناگزیر می‌گوید: «من عاشق بُستانم، معشوقم مهربان و با وفاست. . . تنها معشوق نیست، آموزگار دانا و روح پرور است؛»

ـعشق به طبیعت رفته رفته به یگانگی شیفته‌وار با پدیده‌های طبیعت و بی‌اعتنائی به مرگ می‌انجامد: «من از مرگ چه می‌ترسم از کجا که گل نشوم؛»

ـگل از ما بهتر و بلبل از ما برتر است. گل نیکی بیدریغ می‌کند. کار ما درندگی و آزار است و عشق بلبل شوریدگی و آزادگی؛

ـطبیعت بازتاب بهشت است بر زمین، زیبائی آن به وصف در نمی‌آید؛

ـاین زیبائی جای آرامش و سعادتِ آسوده است باید در برابر شاهکارِ عجیب آن محو و تسلیم بود و در این دریا غرق گشت تا سیراب شد؛

ـاما به محض بیرون آمدن از این بهشت و پانهادن در اجتماع نقش دلفریب طبیعت در آئینه احساسات نیست می‌شود و دنیای ددمنش بی‌اخلاق سر بر می‌کشد.

و آنگاه می‌بینیم که «همچشمی و رقابت جانستان» هر روزه دنیا را. . . به هزار صورت زشت در می‌آورد و انسان را «از باغ خاطرَ بیرون می‌کشد و جان و تنش را از هم جدا [می‌کند]. . . در هیچ گوشهٔ عالم یک نقطهٔ روشن نیست. . . آه که زندگی در تاریکی چقدر سهمناک است.»[۵۶] سیل خصلت‌های ضد اخلاقی «حرص، حسد، شهوت، خودبینی، ترس، تنبلی [مانند]. . . حیوانات وحشت‌انگیز با ناخنها و دندانهای جانگداز» به جانمان می‌افتند و روز روشنمان شب سیاه می‌شود. همهٔ خوشبختی هدیه طبیعت به دست و به سبب رفتار آدمی سر به بدبختی می‌زند. در اینَ قطعه که طبیعت از فرط زیبائی «غیر طبیعی» است، احساسات چون روز و روشنائی آمیخته با زیبائی طبیعت است. برعکس اخلاقِ

بداندیش و بدرفتار آلوده به زشتی زندگی اجتماعی (دنیا) است، شب و تاریکی است و احساسات و اخلاق چون روز و شب دو چهره ناسازگار ولی توأمان وجودی یگانه‌اند.

در «صبح و شب» طبیعت از زیبائی بسیار ـ و نه به موجبی دیگر ـ «بهشت» است، وگرنه بستگی یا پیوندی با مَابعد طبیعت و عالم بالا ندارد، دارای سرشت اینجهانی است نه مینوی و قدسی. از همین رو با قدرت و «معرفت کردگار» سنجیده نمی‌شود بلکه در آیینهٔ حسّیات (زیباشناسی) نگریسته و با آگاهی انسانی (دانش) دانسته می‌شود و در همه حال سروکارش با شناخت، سود و زیان و رفتار نیک و بد (اخلاق) انسان است که ناگزیر اثرش را در احساسات به جا می‌گذارد.

* * *

در «باباکوهی» نیز همین بستگی احساسات و اخلاق را می‌بینیم که اوّلی به صورت عشقی پاک و فداکار بروز می‌کند و از برکت اخلاق متعالی به پایگاه معنوی گذشت و ایثار عارفانه می‌رسد. داستان نخست با زبانی سوزناک از طبیعت عشق‌انگیز که باید ما را از شور و مستی به زیباترین چشم‌انداز آسمانیِ جان برساند آغاز می‌شود:

> باز بهار آمد و معنی زندگی عوض شد. چشم و گوشم دنیا را بشعر ترجمه میکنند و بآواز میخوانند، در خاطرم غوغاست: یادگارها بیدار شده لبخندزنان زمزمه میکنند و اشک میریزند، دلم از لذت غم در سینه جا نمی‌گیرد، چون تنها برای خودم غم نمیخورم، برای هرچه عاشق در عالم بوده میسوزم، برای آنها که مرده‌اند گریه میکنم. بدرماندگی هر که یار ندارد مینالم، از اینهمه هوس و غصه که در دلهاست درد میکشم. غمی که بخاطر دیگری باشد لذّت دارد.
>
> نالهٔ ذرات وجود که تا یک لحظه با هم انس گرفتند باید از هم جدائی کنند، بیتابم میکند، غم بهار از اینهاست. هر که از این غم سرشار شد، زبان کوه و دشت و آب و آسمانرا میفهمد، سعدی و حافظ سر بگوشش میگذارند و رمز سخن را بدلش میگویند. تا در خاطری بهار نباشد بوستان شعر، برگ و گل نمیکند، بلبل نمینالد، نسیم نمیزارد، دخترکان ژولیدهٔ مهر و محبت، مستی و شوریدگی نمیکنند. . . کسیکه شعر نفهمد، در خاطرش زمستان است.[۵۷]

از همین اولین نگاه کارگاه طبیعتی را می‌بینیم که فقط شاعرانه نیست بلکه

شاعرپرور نیز هست و نگرندهٔ صاحبدل را غم پرست و عاشق‌نواز و غمگسار بیدلان تنها می‌کند، رمز زبان خود را به او می‌آموزد بذر محبت را در دل و بهار رَا، هم‌راه با فهم شعر، در خاطرش می‌نشاند. زبان طبیعت زبان شعر است «و کسی که شعر نفهمد در خاطرش زمستان است.» همهٔ این‌ها زمینه‌سازی و پیش درآمد حکایت عشق پاک عاشق فداکار و ستم‌دیده و سنگدلی معشوق ستم‌کار است، ستمی که از خلق و خوی دلداران بر احساسات دلدادگان می‌رود.

داستان بسیار بد سرهم‌بندی شده و به خودی خود دارای ارزشی نیست جز آنکه نشان از وسواس فکری اجتماعی می‌دهد که در تار احساسات و اخلاقیات خود می‌تَنَد و نویسندهٔ پرسوز و گدازش در حسرت طبیعت و عشق و زیبائی. . . به کوه می‌رود تا «چشم و ابروی ماه را ببوسدو به تخت آسمانش بنشاند.»

در داستان «باباکوهی» درویش علی ملاّئی سخت و سنگدل است. او در خانهٔ شیرازی «محتشمی، که در لباس توانگری پیشهٔ درویشی دارد و می‌داند که بر سر سفرهٔ خدا مهمان است»، پنج شش نفر شاگرد دارد و با آنها به شدت و خشونت رفتار می‌کند، مخصوصاً با اختر سیزده ساله. چونکه او جورکش همه است. ملاّ هر که را می‌زند اختر دردش می‌گیرد و داوطلب است که او را به جای خطاکار بزنند و مجازات کنند! ملاّ از این حال به صاحب‌خانه شکایت می‌کند و می‌خواهد تا دختر را که پیشرفتی در درس ندارد از مکتب بردارند. مرد می‌گوید برعکس باید از او درس محبّت آموخت. ملاّ دگرگون می‌شود. شب خواب می‌بیند که اختر با انگشتهای ظریف زنجیرهای دور سینهٔ او را باز می‌کند و دختر زیبائی (عشق؟) از این قفس آزاد می‌گردد. دل پرمهر (احساسات) اختر اخلاق و رفتار ملاّ را دگرگون و او را شیفتهٔ دختر می‌کند، اهل عشق و طریقت می‌شود و از درس و بحث روی می‌گرداند. «از صفای محبت مکتب بهشت شده، مثل مرغان مست که بر سر شاخها بخوانند، می‌خوانند و ذوقی دارند.» و اما روند داستان:

اختر فداکار عاشق پسر عمویش احمد است. احمد از اختر بیزار است و از هیچ درشتی و رفتار زشت ناپسند در حق او خودداری نمی‌ورزد. حسین پسرخالهٔ اختر و عاشق اوست. اختر عشق او را نمی‌پذیرد. حسین از غم عشق می‌میرد. احمد اسیر عشق دختری سنگدل است. اختر برای آنکه دل معشوق (و رقیب) را به احمد نرم کند حتّی به کلفتی به خانهٔ آن دختر می‌رود. احمد از

فداکاری اختر آگاه می‌شود، اما خیلی دیر، وقتی‌که اختر ناکام در بستر بیماری افتاده و دارد می‌میرد. سالی نمی‌گذرد که احمد هم از غصه می‌میرد. هر سه عاشق مرده را در کنار هم به خاک می‌سپارند.

سرگذشت عاشقان در این‌جا به آخر می‌رسد و درویش گریان شوریده‌ای که بر سر خاک آنها نشسته به نویسنده می‌گوید «من از برکت عشّاق گریه می‌کنم. از این اشک می‌ریزم که چرا عاشق نبوده‌ام، چرا به جای یکی از این سه عاشق زیر خاک نیستم.»

در این رمانتیسم پراشک و آه که احساسات و اخلاق بیمارگونه بهم گره خورده‌اند، خوشبختی در خودفراموشی و پرداختن به دیگری، در «شیوهٔ نیستی اختیار کردن» است. صفای آسمانی عشق انسان را به ترک خود و مقامی از ترک تعلق می‌رساند که لذّت هستی او در پیوستن به عاشقانِ رفته و در نیستی به سر بردن است.[۵۸]

* * *

این رابطهٔ عاطفی شورانگیز با طبیعت و تأثیرش در دگرگونی روان و رفتار پدیده‌ای تازه است که از نخستین سال‌های این قرن در اثر آشنائی با رمانتیسم فرانسه پیدا شد. جنبش رمانتیسم (در آلمان و فرانسه) خود واکنشی بود در برابر عصر روشنگری و فرمانروائی بی‌چون و چرای خرد (و دانش) و ارزش یگانهٔ معیار عقل در همهٔ زمینه‌های مادی و معنوی جهان و هستی انسان. پی‌آمد منطقی چنین دریافتی ناچیز انگاشتن حسّیات و حال‌های نفسانی آدمی و در عوض مبالغه در ارزش و اعتبار شرایط زیستی، تاریخی یا اجتماعی (شرایط مادی، عقلانی، شناختنی) بود که آنها را به وجود می‌آورند و زایل می‌کنند.

رمانتیسم، بعکس، برتری عواطف بر شعور، بیزاری از خرد سنجشگر پرمدّعا، بزرگداشت و ستایش احساسات و ارزش والای «دل» روشن‌بین را در برابر خردورزی انسان اندیشنده تبلیغ می‌کرد. این ادبیاتَ مستقیم یا از راه ترجمه‌های شکسته بستهٔ آثار سرآمدانش، چون شاتوبریان[۵۹]، لامارتین و ویکتور هوگو، همزمان با پایان نخستین جنگ جهانی و در نومیدی از آرمانهای مشروطه، در دوره‌ای که دولت مرکزی و دیوانسالاری جدید داشت نطفه می‌بست، به ایران رسید و یک‌چند به دل مردم اهل درد و اصلاح‌طلبان حسّاس که سخت از نابسامانی‌های اجتماعی سرخورده بودند، نشست و بابِ روز شد، زیرا آنها را از

فسادِ دنیای بیرون به خلوت امن درون، از هیاهوی فاسد شهر و تمدّن به صفای ساکت طبیعت و مردم «طبیعی» راه می‌نمود و در مأوای امن دل پناه می‌داد.[۶۰] از این گذشته، شیوهٔ نگرش و برخورد رمانتیسم با جهان زیباشناسی تازه‌ای (مفهوم و ادراک دیگری از زیبائی توام با لذّت فکری و حسّی حاصل از آن) را وارد دنیای ادب می‌کرد و به آن رنگ و روی تازه و دامنهٔ گسترده‌تری می‌بخشید، چشم‌اندازهای دلپذیر به روی حسّیات دوستداران نوآوری که از تکرار مکرّر علوم بلاغی و معانی بیان دل‌زده بودند، می‌گشود. در این مکتب پدیده‌های روانی چون عشق، غم و شادی، باهمی و تنهائی، رابطهٔ با خود و طبیعت، پوست می انداخت و جان تازه می‌گرفت، و در حال‌هایی درون‌گرا و احساساتی افق‌های بدیع و ناشناخته درَ منظر روح گشوده می شد. ولی از همه مهم‌تر آنکه به جای آزادی پایمال‌شدهٔ اجتماعی، آزادی دیگر و از گوهری «والاتر»، آزادی جان زیبا را نوید می‌داد، پرده‌های گردگرفتهٔ قدیمی را از جلو چشم دل بر می‌داشت و به کام تشنهٔ اهل ذوق آبی گوارا می‌ریخت.

افزون بر این‌ها، با توجّه به سنّت درون‌گرائی، طرد عقل مزاحم و پروردن احساسات نوازشگر در غزل عاشقانه و نیز نفی دنیای دون و ستایش سرچشمهٔ صافی دل در عرفان ایرانی، از پیش زمینهٔ آماده‌ای برای پذیرش این شیوهٔ ادبی بیگانه فراهم بودَ. آن‌گونه که قصیده سرای سخندان و ادیب سنّت‌گرائی چون بهار از خواندن «باباکوهی» چنان به وجد می‌آید که در مقاله‌ای مفصّل آنرا «شعری شیرین در صورت نثر» می‌داند و «یک رشته حقایقی. . . در جهانی که جز عدم حقیقت و هیچ و پوچی عمیق چیزی در آن نیست.» و آنگاه از حجازی می‌پرسدَ:

> چرا شب و روز و گاه و بیگاه نمی‌نویسی. . . چرا هر شب و هر روز باباکوهی نمی‌نویسی چرا هر روز و هر ساعت هزار اختر و احمد از مریمکدهٔ خاطر یوسف‌زای خویش بیرون نمی‌آوری [!]. . . سخنان تو ایدوست. . . به درد زندگی این دنیا نمی‌خورد، اما مثل اینست که از این دنیا بزرگتر است و از این سبب خواننده را به دنیای دیگری که اگر هم حقیقت نداشته باشد بسی زیبا و دلچسب است می‌برد و لذتی که بالاترین لذتهاست (اما نه برای هر کس) به خواننده از خواندن آن دست می‌دهد.[۶۱]

گذشته از شیفتگی، در همین آغاز مقالهٔ بهار دو نکتهٔ اساسی می‌توان یافت؛ یکی آنکه این سخن تازه از جهان بی‌حقیقتی که در آنیم بزرگتر است، پس خواننده را

از «هیچ و پوچی عمیق» این دنیا آزاد می‌کند. و دیگر آنکه از برکت وجود زیبائی لذّتی بیمانند نصیب ما برگزیدگان ـ و نه هرکس ـ می‌کند.

گریز از تنگنای بی‌حقیقت و زشتی که در آن افتاده‌ایم، دل خوش داشتن به زیبائی جهانی از این بزرگتر، جان پناهی است برای جان‌های آزرده که از تلخی سرنوشت ترشروی خود به جان آمده‌اند. داوری ملک‌الشعرا، سرآمد شاعران زمان، نشانه‌ایست از دریافت جویندگان تشنه از ادبیات رمانتیک، از پسند و ذوق و نیاز آنان به این زبان احساساتی تازه.[۶۲] برای همین ملاحظات حجازی نیز مقالهٔ او را با قید «استاد سخن» در کتابش گنجانده است.

امّا حیف، از آنجا که این شیوهٔ ادبی جدید به خودی خود و از تحوّل درونی اجتماع و فرهنگ ایران برنیامده و کالائی وارداتی است، اکثراً خامی و ساختگی بودن آن به چشم می‌خورد. طبیعت به جان آزموده نیست، احساساتی‌نماست و نویسنده برای نشان دادن احساسات ظریف و نازکش طبیعت (ودل) را دستاویز می‌کند تا سیل سخن پرسوز و آه را به روی خواننده بریزد.[۶۳]

باری در سالهای ۱۳۰۰ تا ۱۳۳۰ نوعی رمانتیسم محلی، اشک‌آلود و شورافکن، باب روز بود. گروهی از نویسندگان، مترجمان، روزنامه‌نگاران و اهل ادب به این سبک نگارش روی آوردند.[۶۴] در این ادبیات، دل که پادشاه عقل و روح است طبعاً زمام رفتار وکردار آدمی را به دست دارد و آن‌را به راه‌های دلخواه خود می‌راند. احساسات فرمانروای اخلاق و بستگی فرمانبر به فرمانروا ناگزیر است. نیک و بد اخلاق از بلندی و پستی احساسات سرچشمه می‌گیرد. در سرمشق‌های اروپائی نیز، آنها که احساسات ژرف و «آسمانی» دارند (چون ورتر، رنه، آتالا، ژان‌والژان) در عمل بزرگترین اخلاقیانند[۶۵] اما به خلافِ علمای «علم اخلاق» به اصل‌های نظری و عقلی آن اعتنائی ندارندو در این باب داد سخن نمی‌دهند.

ولی نویسندگان میان‌مایهٔ آن عصر که داعیهٔ راهنمائی خوانندگان را در سر می‌پرورند و خود را مربّی اجتماع می‌دانند ـ با کوله بار هزارسالهٔ ادب آموزشی ـ در مقام ناصرخسرو و سعدی، گوئی در نصیحت و موعظه شتاب‌زده‌اند. غافل از آنکه چنین رفتاری با ترکیب زندهٔ رمان سازگار نیست، استخوان‌بندی آنرا بهم می‌ریزد و از هم می‌پاشد و به صورت پوسته‌ای خشکیده در می‌آورد.[۶۶] حتی در رمانهای آموزشی نویسنده مستقیماً چیزی به کسی یاد نمی‌دهد بلکه قهرمان داستان در جریان آزمونِ واقعیت زندگی را می‌آموزد و،

خوب یا بد، دگرگون می‌شود. خواننده با کشف این آموزش و دگرگونی، آنرا از آن خود می‌کند. ولی در رمان‌های این دورهٔ ما ـمانند ادبیات ایدئولوژیک و تبلیغاتیـ همیشه یک یا چند تن در حال تدریس پندار و گفتار و کردار نیک هستند. در میان این ناصحان، نویسندهٔ ناکام، جهانگیر جلیلی، پرسوزترین آنهاست. در **منهم گریه کرده‌ام** دو شخصیت اصلی داستان (راوی و زنیَ فاحشه)، هر دو با احساساتی لجام گسیخته و غیرواقعی، هر دو ادیب، جامعه شناس، کارشناس آموزش و پرورش دائم در حال درس اخلاق، راهنمائی به جامعه و جوانان و نطقَ و خطابه‌های سوزناک و دلخراش‌اند[۶۷]. در نزد جلیلی مانند محمد مسعودِ آتش‌خوی شورشی و دیگران، کارگاه اخلاق صحنهٔ اجتماع است.

حجازی نیز دَر راه همین هدف، بویژه در **آئینه** و **اندیشه**، به موضوع‌های اجتماعی رو می‌آورد. این هر دو اثر جُنگی است از مقاله، روایت و حکایت، گفتار و گزارش و توصیف با ارزش هنری ناچیز دربارهٔ چیزهائی از این دست در **آئینه**: فایدهٔ مذهب برای آسایش زندگی و عفیف و مقید بار آوردن زن؛ یکرنگی و صفای زندانیان و کوردلی قانون؛ فداکاری و صداقت در راه خدمت به میهن و زیان شیادی و نابکاری و خودخواهی؛ انتقاد رفتار اداری، دروغ و پشت هم اندازی زیردستان به امید لفت و لیس و پیشرفت؛ بیهودگی خودکامی و سروری و بیچارگی در برابر بازی سرنوشت؛ و بالاخره، زیان تبلیغات، بی‌وفائی در عشق، فوائد و محاسن خنده، مضار عیب‌جوئی، معایب طمع، تا برسد به « پول سفید » که از خواندن آن نتیجه می‌گیریم: کمک به زیردستان بهتر از جمع کردن مال است. **اندیشه** نیز چیزی نیست مگر دستورهائی از همانگونه. مثلاً: « چگونه در معاشرت و آمیزش با دیگران کامیاب شویم؟ مزایای کوشش و پشتکار، سودمندی امید و غیره که به سفارش وزارت فرهنگ (آموزش و پرورش) و برای آموزشِ انشاء به دانش آموزان نوشته شده.[۶۸]

***

نویسندگان و سرایندگان دورهٔ رضاشاهی وجدان آزرده و بینش اجتماعی سردرگمی دارند. درد را حس می‌کنند و ریشه‌های آنرا نیز در اجتماع می‌جویند نه در گردش افلاک. آنان که صاحب دید و برداشت « سیاسیـ انقلابی »اند، چون عشقی، لاهوتی، فرخی، ساخت و سازمان اجتماع و رهبران آنرا نشانه می‌گیرند و درمان را در سرنگونی و دگرگونی آنها می‌دانند

و دیگران بهبود و اصلاح اخلاق و رفتار افراد را موعظه می‌کنند و یکی چون محمد مسعود در ویرانی و بهم ریختن همه چیز شتاب دارد.

استقرار دیکتاتوری رضاشاه دهان گروه اول را بست. او در راه تمرکز و نو کردن کشور چهار اسبه می‌تاخت و در این شتاب هر مانعی زیر سم اسبان تازنده خاک و خرد می‌شد. سخن بر سر ارزشداوری و خوب و بد نیست، که پس از آن بی‌بند و باری داخلی، در آن شرایط جهانی و با امکانات ایران آنروزگار آیا راهی بهتر از این برای ادارهٔ کشور و سامان دادن به کارها بود یا نبود و اگر بود چه بود. که این خود داستان دیگری است. در این‌جا سخن فقط بر سر امر واقعی یعنی وجود وضعی است که در آن هرگونه چون و چرا و حرف زدن از سیاست ـ به‌جز آن‌چه دستگاه حاکم می‌خواست ـ ممنوع بود، تا چه رسد به بحث در اندیشهٔ سیاسی و یا انتقاد روش کشورداری. بنابراین در برخورد با اجتماع رویاروی نویسندگان آرمانخواه تنها چشم‌انداز اصلاحات فردی باز بود آنهم تنها از راه آموزش احساسات و اخلاق. آنها سرنوشت عشقی و فرّخی، لاهوتی و بهار، مرگ، فرار یا خاموشی را دیده و ترس را آزموده بودند. ترس از زندان، ترس از مرگ مهم‌ترین انگیزهٔ دوری از سیاست و تسلّط سکوت بود. اما برای «گریز از آزادی» بی‌گمان علّت‌های دیگر هم وجودداشت. آرزوی مشروطیت برای بدست آوردن آزادی به شکست انجامیده بود. بدتر از آن، در سال‌های جنگ و پس از آن همه از هرج ومرج و ناامنی به جان آمده بودند. کوشش سیاستگران شریف و مردم وطن دوست حاصلی جز ناکامی نداشت. کسانی از تلاش سیاسی دلسرد و نومید شده بودند و در کسانی دیگر نومیدی سر به بیزاری زده بود. زیرا انحطاط اجتماعی و فساد اخلاقی ما بارزتر و زننده‌تر از همه جا در سیاست، در رابطهٔ زمامداران و صاحبان قدرت با ملت خود و دولتهای بیگانه و در حکومت ظالمانهٔ فرمانروایان جلوه می‌کند. آنچه در سراسر قرن نوزدهم و نخستین سالهای پس از مشروطیت در ایران گذشت مردم را عمیقاً به آمیختگی دروغ، دوروئی، فریب و خیانت با سیاست (پلتیک) مؤمن کرده بود. نفرت و سرخوردگی ما از «مشتی فرومایه» نه عجیب است و نه تازه.

حجازی در مقاله‌های گوناگون بارها به «سیاست و سیاست‌باز»ها پرداخته و بیزاری و خشم خود را بیرون ریخته است. به اعتقاد او «سیاستمداران علناً برای اغفال حریف دروغ می‌گویند و حیله می‌کنند زیرا اصول جنگ و سیاست، فنّ فریب و دروغ است.»[۶۹] و سیاست‌باز برای رسیدن به‌هدف ننگین خود «از هزار ناکس

تملّق می‌گوید، با هزار لوطی زیر و رو می‌شود. . . بدمی‌شنود، بد می‌گوید، می‌زند، می‌خورد.»[۷۰] این دروغ هر چیز پسندیده را فاسد می‌کند و به ضدّ خود بر می‌گرداند تا آنجا که پزشک سیاست‌باز بجای درمان درد بیماران جلاّد و آدمکش از آب در می‌آید.[۷۱]

در نوشته‌های حجازی از این‌گونه داوری‌ها دربارهٔ سیاستمداران کم نیست. اما شاید سخت‌تر از همه را در «قاموس چینی» بتوان دید. نویسنده معنای «سیاست و سیاسی» را در لغت‌نامهٔ چینی اینگونه یافته است:

سیاست (به معنی اول) = کشورداری + تدبیر امور مملکت.
(به معنی دوم) = زرنگی + پشت هم اندازی. . .
سیاسی=(بمعنی اول) شخص خردمند و وطن دوستی که بامور سیاست اشتغال دارد.
(بمعنی دوم) شخص بیحوصله و شتابزده که میخواهد خیلی زودتر از دیگران برسد، کسیکه دلباختهٔ عنوان و شهرت و عاشق قدرت و مال و منال است و مثل همهٔ عشاق طاقت صبر ندارد. میخواهد پیوسته اسمش بر زبانها جاری باشد و نور وجودش در دلها بتابد، همگی از نیش زبان و قلمش همچو از مار و عقرب بترسند، دانشمند و پرهیزکار و مهربان و هم شداد و منتقم و اهل زدوبندش بدانند، هر چه هوس و اراده کند دولت بیچون و چرا بپذیرد و همسایه و خویش و بیگانه اطاعت کند. . . .[۷۲]
عاشق سیاست برای رسیدن بمقصود از دوست و رفیق و برادر و همه کس میگذرد، هر چه از مهر و اخلاق انسانیت و تمدن و ایمان در دل دارد فدا میکند تا جائیکه از شرارهٔ این عشق کر و کور میشود و وطن را هم میفروشد یعنی خانه‌ایرا که در آن باید زندگی کند و بزرگ بشود بر سر خود خراب میکند![۷۳]

اینها که آمد بس نیست و دل نویسنده رضا نمی‌دهد که رها کند ولی چون ناچار باید مقاله را به آخر رساند می‌گوید: «در قاموس چینی در معنی سیاست هنوز ده صفحهٔ دیگر هست که من ترجمه نمی‌کنم.» این نوشته‌ها از آن زمانی است که دیکتاتوری رفته و ترس از آن دیگر وجود ندارد اما نفرت بی‌قیاس از سیاست که بارها در «زیبا» دیده‌ایم همچنان وجود دارد و به نهایت می‌رسد.[۷۴]

باری، به علّت‌های اجتماعی و روانی که گفته شد در دورهٔ بیست ساله ادبیات راهی به حریم سیاست ندارد. و خاموشی مایهٔ بی‌خبری است. نبودِ شعور و آگاهی «سیاسی-اجتماعی» در ادب این دوره آشکار است. حجازی در همهٔ کارهایش سرچشمهٔ نابسامانی‌های اجتماعی را در تباهی اخلاق فردی می‌داند. خواننده در طرح و پیشرفت داستان *زیبا* اثر فساد اجتماع را در ویران

کردن شالودهٔ اخلاق میرزا حسین خان می‌بینند. اما فساد نهادهای اجتماعی ـوزارت خانه‌ها، و اداره‌هاـ فقط از بدی اخلاق افراد زاده می شود و به‌جز اصلاح یکایک آنها راهی به نظر نمی‌آید. در ***تهران مخوف*** و ***منهم گریه کرده‌ام*** نیز مگر از همین روزن تنگ انفرادی نور لرزان امیدی بتابد وگرنه راه دیگری در چشم‌انداز نیست. دَر مسعود حتی این هم نیست. او در دشمنی با اجتماع فریادهای گوشخراش می‌کشد و خودش را به در و دیوار می‌زند یاگاه به زورِ بی‌خیالی و خوشباشی می‌خواهد درد را به روی خود نیاورد (***در تلاش معاش***).

در هیچیک از این نویسندگان دورنمائی که نشان از نوعی «دانش» سیاسی‌ـاجتماعی و بینش سازمند (organique) جامعه شناختی بدهد و منطقی در خود سازگار اجزاء آنرا بهم بپیوندد دیده نمی‌شود.[۷۵] امّا، از سوی دیگر این ادبیّات ـهمان‌گونه که پیشتر گفته شدـ هم موضوع خود را از اجتماع می‌گیرد و هم کاربردی اجتماعی دارد. حال اگر چنین ادبیّاتی نتواند نهادها و دستگاه‌های فرمانروا، ساختار اجتماع و گردانندگان آنرا با دید و دریافتی سنجشگر بنگرد و بکاود، برای دردهای همگانی چیزی جز داروی اخلاقیات فردی و برای ذوق و حال کاری جز پرورش احساسات در گلگشت طبیعت باقی نمی‌ماند. راه آزادی‌های اجتماعی که بسته شد راه رستگاری فردی باز می شود. و در نبودِ مابعد طبیعت و عرفان، رستگاری فردی در طبیعت و عشق جسمانی تجلّی می‌کند. امّا با توجه به «زیبا»ی شهوت‌انگیز و فحشاء اخلاقی اجتماع این عشق باید هر چه بیشتر پاک و بی شَائبه باشد تا عاشق را از فساد دنیای بسته و بدسرشتِ بیرون برکَند و رهائی او را ممکن سازد.

نمونهٔ آرمانی این عشق خوش اخلاق را در قطعهٔ ادبی «آرزوی من» (***آئینه***) می‌توان یافت:

> آرزوی من یاری است که از سفیدی چهره‌اش دلم روشن شود و از تماشای سرو قدش فکرم بلندی بگیرد، ابروانش نازک و از هم دور، صورتش کشیده، چشمهایش شوخ و گیرنده باشد. فربهی را نمی‌پسندم اما دوست دارم مزاجش سالم و اعضایش درشت و توانا باشد تا از دیدنش بجانم قوت بیاید. . . .
>
> پیش از آمدن به خانه بار غم و کسالت را بیرون می‌گذارم و شاد و خرم به خانه می‌آیم، میل و هوس‌های خود را ساکت می‌کنم و به هر چه معشوق دوست دارد می‌پردازم و پیوسته مترصد اجرای خواهش دل او می‌شوم. یک خط از طرق ادب و محبت بیرون نمی‌روم . . .
>
> از همه مهمتر آنکه بهیچ صورتی جز به معشوق خود نگاه نمی‌کنم و آستان دیگری را

نمی‌بوسم، مانند بت‌پرست متعصب غیر از معبود خود بر هر چه صنم است چشم می‌بندم و همه را باطل میخوانم . . .
از خلق خوش و دل مهربان روزگارش را بهار جاوید می‌سازم و با فکر درست و عقل روشن‌بین، چون آفتاب بر بهار روزگارش می‌تابم.

همسری، عاشقی، دوست و مردی از این مهربانتر و رفتاری از این دلگرم کننده‌تر آیا می‌توان در نظر آورد؟ چه عشق اخلاقی بی‌مانند و فرشته خصالی!

امّا، همین عاشق صادق که بر بال احساسات تا آن‌سوی چمن‌زارهای خرّم خیال پرواز کرده بود ناگهان به خود می‌آید، به یاد دنیای بیرون می‌افتد «زار می‌گرید» و به معشوق می‌گوید:

مرا از کینهٔ روزگار نگاه دار، بدن سرد مرا در آغوش بگیر، روح ناتوانم را تسلی بده، من از دنیا می‌ترسم . . . خودم را گدائی می‌بینم که بر خوان مرده‌ای چشم دوخته‌ام، از گدایان دشنام و نفرین می‌شنوم، پایم را لگد می‌کنند و بر سر و رویم مشت می‌زنند. مرا از گدائی نجات بده.»

امّا چه سود که «نجات دهنده» خود نیز «مسخ شده و به شکل شیطان» درآمده است. آنگاه نویسنده از نومیدی و پریشانی می‌گوید:

وای که من هم دیوانه شده‌ام... من ترسو و محجوبم، از دنیا و از آدمها می‌ترسم و فراریم، فکرم ضعیف و گرفتارِ هوس جانکاه است، از نوک دماغم دورتر نمی‌بینم . . . پس از شنیدن این اقرار، معشوق بحقارت نظری بمن میکند و از کنارم می‌رود و مرا بغم و اندوه می‌سپرد . . . نه، چنین نیست، معشوق من رحم دلست، مرا در بازوان گرم خود پناه خواهد داد. . .

این کیست که سرخورده از عشق و معشوق، این‌گونه میان امید و نومیدی دست و پا می‌زند؟ که با وجود آن همه احساسات دلفریب تا پردهٔ غفلت کنار می‌رود معشوق را به صورت ابلیس می‌بیند؟ تا چه رسد به دیگران!

این که آرزوهای دور و درازش چنین ارزان و آسان دود و هدر می‌شود کیست؟ این محمّد حجازی، مطیع‌الدوله، نویسندهٔ معروف، مرد موفق و مطیع دولت دورهٔ بیست ساله است یا میرزا حسین خان دیوانسالار؟ آن میرزائی که نویسنده در جلدش رسوخ کرده بود، آیا اکنون خود در جلد سازنده‌اش افتاده؟ چرا این‌ها همه دست آخر ناکام و ناامیدند؟ این کجاست، چه واقعیت شوم، چه بیداری بدشگونی است که هر خواب خوشی را بدل به کابوس می‌کند؟

آیا این همان اجتماعی است که میرزای دیوانسالار و مطیع‌الدولهٔ نویسنده زاده و پروردهٔ آنند؟ همان اجتماعی که هوای روز و روزگاری نو در سر داشت، به پشتگرمی افتخارهای باستانی، رو به گذشته در راه آینده می‌دوید و سرانجام یکروز با سنگینی ضربتی بیرونی، از درون فرو ریخت و امیدش ناامید شد؟

پانویس‌ها:

۱. محمّد حجازی، *زیبا*، انتشارات ابن سینا، چاپ یازدهم، تهران، ۱۳۵۲، صص ۱۹.

۲. *همان*، ص ۶۷

۳. میرزا حسین خان خصوصیات ریاست را در خود پرورش می‌داد:

اتفاقاً بختم یاری کرد و از حقارت عضویت بجلال ریاست رسیدم، از همانروز آهنگ صدا را عوض کردم، مات و پر از تکبر و تحقیر در چشم دیگران مینگریستم و بیک نگاه از سر تا پاشانرا اندازه میگرفتم. گاهی رو ترش میکردم باینمعنی که گوینده مطلب را آنقدر ناقص می‌گوید که قابل فهم نیست. گاه حرف مخاطب را بریده، میفهماندم که بیک اشاره تا آخر فهمیدم، احتیاج به پرگوئی و تصدیع نیست! با هزاران ادا خود را از زیادی کار و هجوم افکار خسته و گرفتار نشان می‌دادم. هیچوقت در حضور اشخاص بحال طبیعی نمی‌نشستم، همیشه یادم بود که رئیسم، کوشش داشتم غیر از خودم و مردم عادی باشم! اول جوابی که بهر سئوال و تمنا میدادم منفی بود. متاثر شدن از پریشانی و آشفتگی حاجتمندان را دون مقام خود میدانستم، زودباوری و رقت قلب را بخود راه نمیدادم و در خانهٔ خراب دلها داخل نمی‌شدم و هرگز یک پله از قصرِ بلند و باشکوه قانون پائین نمیآمدم. *همان*، ص ۱۳۲.

۴. *همان*، صص ۲۶۷.

۵. *همان*، ص ۷۴.

۶. *همان*، صص ۱۰۲ و ۹۳.

۷. *همان*، صص ۱۰۹ و ۱۱۴.

۸. *همان*، ص ۱۳۵.

۹. *همانجا*.

۱۰. *همان*، ص۷۰.

۱۱. *همان*، ص ۱۳۶.

۱۲. اتّفاقاً همزمان با نگارش و انتشار زیبا، مقتدرترین رجل کشور پس از شاه، زن‌دوست‌ترین آنها بود. او در وزارتخانه‌ها بیشترین نفوذ را داشت و زیبارویان در او.

۱۳. دربارهٔ فحشاء نه از دیدگاهی اخلاقی بلکه به عنوان حرفه و پدیده‌ای جدید پیش از

این بحث کرده‌ایم. ن. ک. به: شاهرخ مسکوب، «قصه پر غصه یا رمان حقیقی،» *ایران نامه*، سال یازدهم، شمارهٔ ۳، تابستان ۱۳۷۲، صص ۴۵۱-۴۸۰.

۱۴. حجازی، *همان*، ص ۳۴۳.

۱۵. *همان*، ص ۹۹.

۱۶. *همان*، ص ۱۰۶. غامض‌الدوله به میرزا حسین خان، عاشق دلخسته می‌گوید: «ای بیچاره جوان صاف و ساده گرفتار چه گرگی شده‌ای،» *همان*، ص ۱۰۵.

۱۷. *همان*، ص ۱۳۶.

۱۸. *همان*، ص ۷۲.

۱۹. *همانجا*.

۲۰. *همانجا*.

۲۱. نمونهٔ دیگری از فساد و شهوترانی شهریان، ظلم دستگاه اداری، تجاوز به زنان روستائی را می‌توان در ماجرای بدبختی صغرای هشت ساله، خودکشی لیلا و سرگذشت مردم ده «کشار بالا» دید، *همان*، صص ۲۳۴.

۲۲. *همان* ص ۶۷.

۲۳. *همان*، ص ۸۶.

۲۴. *همان*، ص ۷۱.

۲۵. *همان*، ص ۳۷۹.

۲۶. *همان*، ص ۱۵۰.

۲۷. *همان*، ص ۸۹.

۲۸. *همان*، ص ۱۵۴.

۲۹. *همان*، ص ۱۴۰.

۳۰. *همان* ص ۱۵۶.

۳۱. *همان*، ص ۱۸۶.

۳۲. *همان*، صص ۳۵۱ و ۱۷۶.

۳۳. *همان*، ص ۱۸۷.

۳۴ . بر همین اساس در عالم خیال پرویز خوب و زیبای بد را این‌گونه می‌بینند:

در ضمن این تفکر، بلااراده پرده‌هائی از خاطرات دیرین و تعالیم مذهبی و اخلاقی که در زمان تحصیل در ذهنم رسوخ یافته بود، از نظرم گذشت، پرویز را دیدم که هاله‌ای از نور، گرد صورتش دمیده! مولوی زرین کوچکی بسر و جامه طلائی رنگ درازی بتن دارد. با زهاد و عباد معروف بر طرف حوض کوثر، در سایهٔ درخت طوبی نشسته، مناظره و مباحثه می‌کند، حوریان سیم پیکر، پیوسته بر آنان شراب خوشگوار و اطعمهٔ بهشتی میخورانند. . . و من در قعر جهنم با ماری که سر آن شبیه بزیباست هم‌آغوشم! *همان*، ص ۱۵۰.

۳۵. از جمله در مقایسهٔ خود با دیگران، **همان**، ص ۱۰۰.

۳۶. **همان**، ص ۲۲۲.

۳۷. **همان**، ص ۸۹.

۳۸. **همان**، ص ۱۲۰.

۳۹ . **همان**، صص ۲۲۲.

۴۰. **همان**، ص ۱۵۷.

۴۱. **همان**، ص ۱۵۸.

۴۲. **همان**، ص ۱۵۹.

۴۳. **همان**، ص ۲۶۶.

۴۴. **همان**، ص ۲۶۶.

۴۵. در این متن منظور ما از اخلاق همه جا اخلاق کاربردی، تحقق اخلاق در رفتار است نه اخلاق نظری یا دانش اخلاق (ethics) و به همین سبب گاه اخلاق و رفتار با هم می‌آیند.

۴۶. مریم و مهین در «سه تابلو» عشقی و *تهرانِ مخوف*»، شمس کسمائی یا همسر و معشوقهٔ عارف. . .

۴۷. مانند فرّخ و پرویز خان در *تهران مخوف* و *زیبا*.

۴۸. **همان**، صص ۳۵۸.

۴۹. برای نقد کلاسیک «زیبا» و حجازی نگاه کنید به:

H. Kamshad, *Modern Persian Prose Literature*, Cambridge University Press, 1966.

۵۰. اگر چه بعضی از آثار حجازی، دشتی، مسعود، نفیسی و چند تن دیگر پس از شهریور ۱۳۲۰ نوشته و منتشر شد ولی این‌ها بیشتر جزء نویسندگان دوران بیست سالهٔ رضاشاهی هستند زیرا پرورش حرفه‌ای، محتوای اندیشه و کارمایه و دید و دریافتشان در اساس به همان روزگار تعلق دارد.

۵۱. حجازی، *آئینه*، ابن سینا، تهران، چاپ نهم، ۱۳۳۸، ص ۱.

در مورد داستانهای کوتاه و قطعه های ادبی **آئینه** و **اندیشه**، پس از رجوع دادن به آن‌ها ـ که یافتنشان در کتاب دشوار نیست ـ هر بار همهٔ مشخّصات دیگر را نمی‌آوریم.

۵۲. **همان**، «شیرین کلا».

۵۳. در رمانتیسم آلمان و نمونهٔ پیش‌رس آن *رنج های ورتر جوان* اثر گوته یا در **ستایش شب** اثر نووالیس ـ به خلاف فلسفهٔ روشنگر فرانسه ـ انسانیتِ انسان به خرد او نیست به حسّیات (احساسات و عواطف) اوست که در طبیعت جوانه می‌زند، می‌بالد و برومند می شود. بدینسان طبعاً عشق که ژرفترین سرچشمهٔ جوشان هستی در نزد رمانیتک‌هاست با طبیعت پیوندیِ هماغوش و جدانشدنی دارد.

۵۴. در «شیرین کلا» شخصیت‌ها از گاو تا آدم با اخلاق کاری ندارند ولی رفتار راوی به شدت اخلاقی است و تا می‌فهمد که دو پسرعمو هر دو عاشق لیلا هستند بدون این‌که به او مربوط باشد بی‌درنگ دست به کار می‌شود: «گفتم بگو لیلا بیاید صحبت کنیم بلکه بفهمیم

کدامیک از عشاق را بیشتر دوست دارد یا لااقل بهتر می‌پسندد. . . باید عروسی را با آنکه بیشتر دوست دارد راه انداخت و این سه نفر جوان را از این محنت جانسوز خلاص کرد.»

۵۵. *آئینه*، ص ۲۱۷.

۵۶. در «باباکوهی» نیز در برابر زیبائی و صفای طبیعت زندگی «دیو عبوس» است. *همان*، ص ۳۵۷.

۵۷. *همان*، ص ۳۵۷.

۵۸. حجازی در *زیبا* واقع‌گرا و در دیگر آثار یاد شده رمانتیک است و در آثاری مانند *پریچهر* یا پاره‌ای قطعه‌های ادبی، هیچ‌کدام؛ به شرط آن‌که دادن چنین عنوان‌هائی به نوشته‌های او اساساً پذیرفتنی باشد.

۵۹. شاتوبریان پیشاهنگ نویسندگان رمانتیک فرانسوی خود از *ورتر* گوته اثر پذیرفته بود ولی روشنفکران و مترجمان فارسی از رمانتیسم آلمان بی‌خبر بودند و نمایندگان آن (مانند شلینگ، نووالیس، و برادران شلگل) را نمی‌شناختند. باید دانست که ارزش فرهنگی، ادبی و اجتماعی *ورتر* با آثاری چون *رنه* ، *آتالا* ی شاتوبریان یا اشعار لامارتین، متفاوت است. از آنجا که مقایسهٔ آنها برای خوانندگان کنجکاو شاید بیهوده نباشد، بخشی از یادداشت‌هایم را که پس از خواندن *ورتر*، در ژوئیهٔ ۱۹۹۳، نوشته بودم نقل می‌کنم:

ورتر، (Die leiden des jungen werther) را تمام کردم. یک وقتی در جوانی ترجمه‌ای از آنرا خوانده بودم و چندان چیزی دستگیرم نشده بود . . . عجب داستانی است و عجب نویسنده‌ای که در بیست‌وچهار سالگی نه فقط احساس عاشقانهٔ دردناکِ شدید (که طبیعیِ سرشت جوانی است)، بلکه چنین شناخت عمیقی از عشق دارد که گاه حیرت‌آور است و از کسی می‌توان انتظار داشت، از هوشمندِ حساس و تیزبینی که عمری عشق ورزیده باشد. (مثلاً نامه‌های ۱۳، ۲۴، ۳۰ ژوئیه، ۸ اوت ۱۷۷۱ و ۱۰ و ۲۷ اکتبر یا ۳ و ۳۰ نوامبر ۱۷۷۲). . . . یگانگی فرخنده و متعالی آگاهی و احساس در این اثر صورتمند شده‌اند؛ صاحب صورت یعنی دارای جسم، گوشت و گرمای تن و نبض تپنده!

همهٔ درونمایه‌های رمانتیسم بعدی، شیفتگی به طبیعت، صفای روستائی و کودکی، بیزاری از دولتمندان شهری، ارزش والای قلب و حسّ در برابر جاه طلبی عقل زیرکسار، آرزوی آزادی از بندهای اجتماعی و. . . همه را در ورتر می‌توان دید. طبیعتی که در اینجا می‌آید فقط زیبا نیست ـ هرچند که توصیف زیبائی آن، مثلاً در نامه ۱۸ اوت ۱۷۷۱، گاه بی‌نظیر است ـ مکمّل و تمام کننده آدمی است، به وجود او معنی می‌دهد، گوئی بدون آن روح انسان در تُهی، در هیچ گم می‌شود. همان‌طور که انسان در طبیعت جا دارد، طبیعت نیز ـ اگر پیش از این ناآگاهانه بود ـ اینک در آگاهیِ ما محسوس و جای‌گیر می‌شود؛ پیوند، یا بیش از آن، یگانگیِ توام با همدلی و همدردی (نامهٔ ۱۸ اوت ۱۷۷۱).

ولی به خلاف «رنه»، «آتالا» یا مقلّدان رمانتیکِ «ورتر» در فرانسه یا آلمان، این عشق به طبیعت مایه فراموشی و غیبتِ واقعیت اجتماعی نیست. ورتر را در متن زندگی اجتماعی و در رابطه

با آن نیز می‌بینیم و در این رابطه اجتماع را می‌شناسیم و مانند ورتر از دستگاه آزادی کُش و احمق پرور حاکم، خودپسندی اشرافیت بیمایه و فرمانروا، بیهودگی پرملال اداری و. . . بیزار می‌شویم و به زندگی، کار و صفای مردم ساده که در دامن طبیعت و با آن به‌سر می‌برند دل می‌بندیم (نهایت بیزاری ورتر را از آئین و آداب حاکم بر اجتماع در نامه‌های ۱۷ فوریه و ۱۶ مارس ۱۷۷۲ می‌توان دریافت) همین رابطهٔ اجتماعی رُمان را به واقعیت سخت گره می‌زند و آنرا از پرسهٔ سرگردان در فضای بی‌بندوبار احساسات رمانتیک باز می‌دارد. شاید تفاوت بنیادی «رمانتیسم» واقع‌گرای گوته، شاعر و نویسندهٔ کلاسیک، با شاتوبریان در همین باشد. . . طبیعت شاتوبریان بیگانه از زندگی روزانهٔ بشری، دست نخورده و بیرون از دسترس، طبیعت اولیّه امریکای شمالی آخرهای قرن ۱۸ است (مثل نویسنده که از انقلاب فرانسه فراری است). در نزد او طبیعت باید بتواند جای اجتماع -آدمها- را بگیرد؛ که نمی‌تواند. ورتر فرزند «پیشرو» اجتماع خود است. زندگی در آنرا می‌آزماید و راه و رسم حاکم بر آنرا نمی‌پذیرد. نسبت به آن دیدی انتقادی دارد. در ضمن هرچه رنه مردم‌گریز و «طبیعت‌پناه» است برعکس ورتر با طبیعت برخوردی «رنسانسی» دارد (مثل خود گوته) و در آرزوی آنست که چون پرنده‌ای بر فراز ساحل بی‌پایان دریاها پرواز کند (در فاوستِ اول هم صحنه‌ای همانند، آرزوی همسفری با آفتاب تکرار می‌شود)، از جام پرجوش زندگیِ سرشار از شادی بنوشد و در حد گنجایش ناچیز سینهٔ خود قطره‌ای از سعادت آن هستی سرمدی که همه را در خود و به خود می‌آفریند، بچشد (نامهٔ ۱۸ اوت ۷۱) طبیعت در اینجا دستمایهٔ آگاهی، احساس و زیبائی است و شناخت و دمسازی با آن دمی از شادی ابدیت فرخنده را در جان انسان می‌دمد. تفاوت گوته، در ورتر، با رمانتیک‌های دیگر بویژه در فرانسه بسیار است.

و اما زیبائی نامه ۳۰ نوامبر ۷۲ یا مثلاً تمثیل گویای نامه ۲۶ ژوئیه ۱۷۷۱ و خلاصه سراسر کتاب هنوز تازه، امروزی و در حد کمال است. شگردهای نویسندگی -بی‌خودنمائی و جلوه‌فروشی- که دیگر گفتن ندارد. فقط به عنوان یک نمونه فصل colma از Ossian که ورتر برای Lotte می‌خواند بیان حال نامستقیم عاشق، گفتن سرّ دلبران است از زبان دیگران.

خود نام Werther از «واقع‌گرائی» نویسنده نشانی دارد: Wert Werter و شکل کهن‌تر آن Werther: حقیقی‌تر، ارزنده‌تر، پربهاتر.

۶۰. نظام وفا، استادِ نیما، یکی از نخستین کسانی بود که گوشهٔ چشمی به رمانتیسم اروپائی داشت. **پیوند دل** ، و **حدیث دل** از نامه‌ائی است که بر دفترهای شعر خود نهاده است. به گفتهٔ او «غزل نالهٔ دلهای سوخته و شکسته است. دل آنرا می‌گوید و دل آنرا گوش می‌کند. اگر غزل واقعی امروز گفته نمی‌شود برای اینست، گِلی را که از آن دل می‌ساختند تمام شده و خداوند از تجدید این خلقت عجیب که اغلب زیر دست و پا شکسته و نابود می‌گردد صرفنظر فرموده است،» **حدیث دل**، تهران، بدون ناشر، ۱۳۳۸، ص۲۰. شعار نظام وفا روی جلد کتاب **حدیث دل**:

نظام وفا را دل ار روشن است — به مهر خـــدا و شه و میهن است
همه آنچه گوید حدیث دل است — که حرفی که نبود ز دل باطل است

۶۱. «باباکوهیِ حجازی»، به قلم استاد سخن مرحوم محمد تقی بهار، *آئینه*، ص ۴۲۹.

۶۲. رمان **فرنگیس** (۱۳۱۱) اثر سعید نفیسی نویسنده و ادیب مشهور نمونهٔ گویای دیگری است از زبانِ شورانگیز عاشقانه و احساسات دردناک رمانتیک در ادبیات دوران بیست ساله.

۶۳. از میان نمونه‌های بسیار می‌توان نگاه کرد به قطعهٔ «شعر» در *آئینه* که دو تکّه کوتاه آنرا در زیر می‌بینید. دریافت نویسنده از شعر و شاعری، و تفاوت آن با همین امر در ادب کلاسیک ما، قابل توجه است:

آنکه در سپیدهٔ صبح دل پاکان و روی خوبانرا می‌بیند، آنکه از وزش نسیم صحبت دور افتادگانرا میشنود و از دیدن گل، آرزوهای خواب رفته‌اش بیدار میشود، صاحب حالیکه از افتادن برگ درخت دگرگون میگردد، آنکه از غصهٔ محبت و نیکی و فداکاری گلویش از ذوق میگیرد و از ظلم و بیداد و بیحیائی اشکش در دل میریزد، مثل همه نیست، شاعر است . . .

آری شاعر میسوزد و روشن میکند اما این سوختن بنعمت دیدن زیبائی‌ها میارزد. بی‌نصیب کسیکه اگر خود نسوزد، از این پرتو گرم و نورانی نشود. آنکه انکار شعر میکند گلرا هم دوست ندارد یا کسی است که نمیداند اگر پرواز عقل بعلم است، پرواز دل بشعر است و عقل همیشه فرمانبردار دل خواهد بود. علم جز برآوردن خواهشها و هوسهای دل مصرفی ندارد، دلست که میخواهد و عقلست که بجستجو میرود. دلست که بر بالهای شعر دایم در اعماق زمین و اوج آسمانها پرواز می‌کند و بخوبی‌ها و خواهشها و هوسهائیکه می‌بیند اسم میگذارد و عقل است که باین اسمها جسم می‌دهد و بخدمت دل میگمارد.

۶۴. جمال‌زاده، نیما و هدایت از این جریان همه‌گیر برکنار بودند.

۶۵. اخلاق اینان غیر اجتماعی و گاه ضداجتماعی است (ژان‌والژان) و آیینی دیگر دارد.

۶۶. مثلاً «سالهای کارآموزی ویلهلم مایستر» یا «آموزش احساسات» و «سیدارتا» به ترتیب اثر گوته، فلوبر و هرمان هسه.

۶۷. بهترین انتقاد پر از طنز این ادبیات را می‌توان در کتاب **وغ وغ ساهاب** دید، مخصوصاً در قضیه‌های تیارت طوفان عشق خون‌آلود، مرثیهٔ شاعر، تق‌ریز نومچه، داستان باستانی یا رمان تاریخی، عشق پاک و نیز قضیه اختلاط نومچه.

۶۸. *اندیشه* رویهمرفته ۵۷ موضوع انشاء است. حجازی در مقدمه می‌گوید: «بر ما و بر آیندگان است که این مایهٔ لفظ و معنی یعنی چکیدهٔ روح بشری را به نوبهٔ خود بورزیم و در آرزوی کمال آنرا به صورت خیال خویش درآوریم. از آنجمله این وظیفهٔ سنگین را وزارت فرهنگ بر دوش ناتوان بنده گذارده . . .» و سپس می‌افزاید: «این گردآورده را به منظور تحریک ایشان [جوانان] فراهم آورده و مادهٔ آنرا از مشهودات روزانه گرفته[ام].» محمد حجازی، *اندیشه*، چاپخانهٔ مظاهری ۱۳۲۲، مقدمه.

۶۹. *آئینه*، «تبلیغات».

۷۰. *همان*، «مناجات».

۷۱. *همانجا*.

۷۲. همان، «قاموس چینی».

۷۳. همانجا.

۷۴. در مقالهٔ «سیاست و اعصاب» (آئینه)، حجازی برای «ثابت کردن» زیانهای سیاست، دست به دامن دانش پزشکی می‌شود و شرح می‌دهد که چگونه سیاست اعصاب را می‌ساید و می‌فرساید و فرسودگی اعصاب مایه ضعف تنفس و بی‌ترتیبی ضربان قلب و غیره است. . . تا برسد به آنجا که:

> در این زمان انقلاب و هرج و مرج. . . هرکس توانست به قصد چپاول وارد می‌شود و هر چه توانست می‌رباید . . . از این جهت است که ملاّ و طبیب و برزگر و بازرگان و پیشه‌ور و کارچاق‌کن و ولگرد و بیمار و طبقات دیگر به قصد ریاست و ثروت» پا به میدان سیاست می‌گذارد. «با سیاست‌بازان معاشرت کنید و. . . ببینید با چه مریض‌های بزرگی روبه‌رو شده‌اید.

برای انتقاد سنجیده از سیاست بازان آن زمان می‌توان به داستان «رجل سیاسی» در **یکی بود یکی نبود** جمال زاده مراجعه کرد.

۷۵. حتّی چند شاعر یا ادیب انگشت شماری که به انقلاب اکتبر دل بسته بودند، از مارکسیسم و نظریه‌های انقلابی چیزی چندان نمی‌دانستند و بیشتر به انگیزهٔ احساسات بشردوستانه در آرزوی واژگونی و آوردن آیینی تازه بودند.

حورا یاوری*

دو متن، دو انسان، دو جهان
از بهرام گور تا راوی بوف کور

بر این جان پریشان رحمت آرید
که روزی کاردان قابلی بود
حافظ

آیا می‌توان از منظر روانشناختی به متن ادبی نگریست و بستر فرهنگی و تاریخی آن متن را از راه بازتاب ساختارهای جمعی روان در متن بازشناخت؟ رابطهٔ میان لایه‌های جمعی روان با تاریخ و فرهنگ چگونه است؟ و اگر واژه‌ها را از نقد ادبی وام بگیریم میان ساختارهای جمعی روان و ساختارهای فرهنگی و تاریخی و روائی چه پیوندی هست؟ آیا دگرگونی‌های فرهنگی و اجتماعی می‌توانند ساختِ ناخودآگاه روان و فرآیندهای ساختارساز آن را دگرگون کنند و آیا می‌توان از راه بازشناسی این ساختارها دوره‌های گوناگون تاریخی و فرهنگی را از هم بازشناخت؟

این نوشته، با عنایت خاص به چنین پرسش ها، حاصل نگاهی است بر **هفت پیکر** نظامی و **بوف کور** هدایت، یکی به شعر و دیگری به نثر اما باساختاری شعرگونه، و با هفتصد و پنجاه سال فاصله از یکدیگر. در این نوشته رابطهٔ میان بستر فرهنگی و تاریخی این دو متن با ساختارهای روائی آن‌ها، از یک سو،

---

* کتاب حورا یاوری در بارهٔ نقد روانشناختی در ایران، که این نوشته بخشی از آن است، به‌زودی از سوی نشر تاریخ در تهران منتشر خواهد شد.

و بازتاب ساختارهای جمعی روان در هر دو، از سوئی دیگر، بررسی می‌شوند. هدف این نوشته تأملّی در این پرسش بنیانی در نقد روانشناختی فرهنگی است که بر لایه‌های عمقی روان جمعی ما در فاصلهٔ تاریخی میان این دو متن چه گذشته است؟ و چرا با اینکه نظامی و هدایت، هر دو، از دو دورهٔ پرآشوب تاریخ ما سر بر می‌کشند، روایتی این چنین متفاوت از زمان خود به دست می‌دهند؟ میان جهانی که نظامی در **هفت پیکر** در آن می‌زید ـ و جولانگاه چپاولگران و کوردلان و کژاندیشان است ـ و جهانی که نظامی می‌آفریند ـ که گوشه و کنار آن از عشق و هماهنگی و همدلی سرشار است ـ چه پیوندی هست؟ بر ما و بر لایه‌های عمقی روان جمعی ما چه گذشته است که راوی **بوف کور** چون در آن می‌نگرد جز ویرانی نمی‌بیند و جز ویرانه نمی‌آفریند؟ چرا آفرینش جهانی به موزونی جهان **هفت پیکر** در زمانهٔ هدایت ممکن نیست و چرا **بوف کور** بیش از هر داستان معاصر دیگر ـ چه داستان‌های خود هدایت و چه نویسندگانی که پس از او زیسته‌اند ـ با ما و در ما زندگی می‌کند؟

* * *

فروید، به اعتبار نخستین رساله‌هایش، کارکردهای آغازین قلمرو ناخودآگاه روان را در بیرون از قلمرو تاریخ قرار می‌دهد و لایه های دور دست و همگانی آن را در برابر دگرگونی ها و تحوّلات فرهنگی و تاریخی مقاوم و تغییر ناپذیر می‌داند. امّا نوشته‌های بعدی خود فروید، دستاوردهای درخشان کارورزان نقد روانشناسی فرهنگیَ و بازخوانی‌های یونگ (C. G. Jung) و لاکان (J. Lacan) از روانکاوی فروید، تعریف ناخودآگاهیَ را از مفهوم لامارکی حافظهٔ نژادی (racial memory) بسی فراتر می‌برد و بر سویه‌های فرهنگی و اجتماعی آن پا می‌فشارد. لانسلو ال. وایت (Lancelot L. Whyte) درکتاب ***ناخود آگاهی پیش از فروید*** *[The Unconscious Before Freud]* دانش روانکاوی را در بستر تاریخی و فرهنگی آن قرار می‌دهد و تعریف فروید را از مفهوم ناخودآگاهی به‌طور کلّی اروپایی می‌خواند؛ آن هم نه اروپائی به معنای سراسر قارهٔ اروپا، بلکه امپراتوری اتریش در سال‌های فروپاشی، و بازهم نه سراسر قلمرو امپراتوری، که تنها وین یعنی شهری غرق در شراب و مستی و افسردگی و اندوه و خودکشی که، در سال‌های پایانی قرن نوزدهم، فروریختن نظامی کهن را نظاره می‌کند و در آرزوی بردمیدن بامدادی دیگر آه می‌کشد. ذهن و روان فرزندان برگزیدهٔ

امپراتوری هابسبورگ ـفروید و کلیمت(Klimt) موزیل (Musil) و ویتگنشتناین (Wittgenstein)ـ آیینه‌دار این پریشیدگی و آوردگاه نیروهائی است که از نظام‌های ناهمخوان و ستیزهای پایان ناپذیر-اگر چه پنهان- در سرزمین‌هائی نشان می‌دهد که همه نام امپراتوری اتریش را بر خود دارند، امّا هیچیک همسایهٔ خود را برنمی‌تابد و هر یک- اگرچه در نهان- از پای درآمدن آن دیگری را آرزو می‌کند. فروید به اعتبار کلام وایت -همین انگاره را بر نقشهٔ تازه‌ای که از قلمرو روان می‌کشد می‌گستراند و از سرزمین و ناحیه و کارگزار سخن می‌گوید. روان را به دوسویهٔ خودآگاه و ناخودآگاه بخش می‌کند، نهاد(id) و فراخود(super ego) را در جنگی پایان ناپذیر رو در روی هم قرار می‌دهد و خود(ego) را به میانجیگری آن دو می‌گمارد.[۱] اگرچه تاریخمند بودن ناخودآگاهی و دگرگونی ساختارهای عمقی و همگی روانی، در واکنش به تحوّلات عمیق فرهنگی و تاریخی، از زمینه‌های مهم بحث و بررسی در بسیاری از مکتب های روانکاوی است، امّا این مباحث در روانشناسی تحلیلی یونگ ـکه ناخودآگاهی جمعی از مفاهیم بنیادی آن است ـ اهمیّتی ویژه دارد.

در روانشناسی تحلیلی یونگ، که در ادامهٔ سنّت فکری اندیشمندانی چون افلاتون و کانت قرار دارد و ناخودآگاهی جمعی از مفاهیم بنیادی آن است، روان در هنگام تولّد لوحی سپید و نانبشته نیست، بلکه حامل الگوها و انگاره‌هائی است که یونگ با توجه به کهن بودن آنها و این‌که همهٔ آدمیان در آن شریک‌اند به آن‌ها نام ***آرکی تایپ*** (archetype) یا کهن الگو می‌دهد. این الگوهای کهن که ساختار ناخودآگاهی جمعی را شکل می‌دهند، چیزی نیستند جز توان و استعدادی بالقوّه که در پاسخ به انگیزه‌های بیرونی فعّال می‌شوند و به صورت‌های گوناگون در رؤیا و آفرینش‌های هنری بازتاب می یابند. یونگ آثار هنری و ادبی را از نظر پیوند آن‌ها با جریان‌های بزرگ فرهنگی و تاریخی، از یک‌سو، و بازتاباندن ساختارهای همگانی روان، از سوئی دیگر، در سه گروه قرار می‌دهد. در گروه نخست به آثاری برمی‌خوریم که محصول زیستن هنرمند در درون گروه‌های خاص اجتماعی است، کنش‌ها و واکنش‌های درون گروهی و برون گروهی را منعکس می کند و زبان گروه است.

دومین گروه از آثار هنری و ادبی، اگر چه هم‌چنان پذیرای گزینش‌ها و ارزش‌های گروه باقی می‌ماند، امّا نیازها و خواست‌های گروه را در انگاره‌ها وتصویرهای کلّی‌تری منعکس می‌کند. تنها در گروه سوّم است که کار هنری

نسبت به سرزمین و فرهنگی که از آن برمی‌خیزد جنبهٔ جبران کننده (compensational) می‌یابد و صورت‌های آرمانی و آرزوئی زیستن در آن سرزمین و فرهنگ را در ساختار و زبان خود باز می‌تاباند. خاستگاه آثاری از این دست، به گمان یونگ، لایه‌های عمقی ناخودآگاهی جمعی است که نه تنها فرد را به جامعه و افرادِ هم‌روزگار او می‌پیوندد بلکه او را با آنان که بسیار پیش از او می‌زیسته‌اند یگانه می‌کند.[۲] آفرینندهٔ اثر هنری، برای برگذشتن از نیازهای فردی و گروهی و رسیدن به تمامیّت و کلیّتی که در آن هنرمند هم جهان درون خود را به کمال می‌شناسد و هم با تمامیّت جهان و همهٔ آنان که در گذشته‌های دور زیسته‌اند و در آینده خواهند زیست پیوسته و یگانه می‌شود، راهی دراز پشت سر می‌گذارد. هنرمندی که درگیر چنین آفرینشی است رفته‌رفته از زمان خود دورتر و دورتر می‌شود، بر نادیده ها و نادیدنی ها چشم می‌گشاید، قد می‌کشد، به هستی و جهان در کلیّت و تمامیّت آن از نو می‌نگرد، این کلیّت را در خود منعکس می‌کند، آن را از ریشه و بنیان از نو می‌اندیشد و سرانجام این هستی از نو اندیشیده را در اثری که می‌آفریند ـ همانگونه که در بررسی **هفت پیکر** و **بوف کور** خواهیم دید ـ به‌تماشا می‌گذارد. برگذشتن هنرمند از نیازها و آرزوهای فردی، پیوستن او به همهٔ جهان و یگانه شدنش با نیروهای کیهانی ـ که با مراحل سه گانه و سیر تحول خودشناسی و فردگردی (individuation) در روانشناسی یونگ همخوان است ـ هنرمند را با انگارهٔ انسان کلّی نزدیک و کار هنری را زمینهٔ بازتاب این انگاره می‌کند.[۳] انگارهٔ انسان کلّی یا آرکی تایپ "خود"(self)، که در روانشناسی تحلیلی یونگ از بنیانی‌ترین آرکی تایپ‌هاست، هم در تصویری که از بهرام گور در **هفت پیکر** می‌بینیم به روشنی منعکس است و هم در انگارهٔ شخصیت راوی **بوف کور**، که به معنای دقیق کلمه بازتابندهٔ کلیّت جهانی است که راوی در آن زندگی می‌کند. سیر زندگی بهرام گور در **هفت پیکر** با مراحل سه‌گانه خودشناسی و فردگردی در روانشناسی، یعنی سازگاری با خود، پیوستگی با جهان و یگانگی با کیهان، به تمام و کمال منطبق است و در واقع داستان سیر و سلوک اوست برای به‌فرمان درآوردن دو جهان درون و بیرون و دستیابی به همان آگاهی رهاننده‌ای که، در زبان کنائی کیمیاگری، مس وجود را زر می‌کند. بهرام در این سیر تحوّلی نخست دنیای درون خود و در پی آن جهان بیرون را می‌شناسد و در سال‌های انجامین زندگی خویش به تمامیّت و کلیّتی، که آخرین مرحلهٔ خودشناسی و کسب هویّت از طریق آن به معنا می‌رسد،

دست می‌یابد و به نیروهای کیهانی می‌پیوندد و آن چنان با خود و جهان و کیهان سازگار و یگانه می‌شود که زبان گورخری را که بر سر راهش قرار گرفته است تا «راه مینو» را بر او آشکار کند به یک اشاره می‌فهمد، آرام و آگاه، به دنبال گورخر، به درون غار می‌رود و آن چنان که می‌دانیم دیگر نشانی از او -به جز دودی که از غار به آسمان برمی‌خیزد- به جای نمی‌ماند:[۴]

شاه دانست کان فرشته پـناه سوی مینوش مـی‌نماید راه
گور در غار شد روان و دلیر شاه دنبال او گرفته چو شیر[۵]

در **بوف کور** نیز -که چهره و پیکر انسان نقش یافته در آن با آن‌چه در **هفت پیکر** می‌بینیم کلاً متفاوت است- این سیر تحوّلی یعنی برگذشتن از خواست‌ها و نیازهای فردی، پیوستن به جامعه و جهان و سرانجام همدل شدن با نیروهای طبیعی بازتابی روشن دارد. راوی **بوف کور**، «صدای رویش گیاهان را می‌شنود» (ص۲۴)، با «پروندگان رهگذر خواب می‌بینند» (ص۲۴)، «گذشته و آیندهٔ دور و نزدیک با زندگی احساساتی او توأم و شریک می‌شود»، «میان او و دنیا و حرکت موجودات و طبیعت . . . بوسیله رشته های نامرئی جریان اضطرابی برقرار می‌شود» (ص ۲۱) و «در گردش زمین و افلاک، در نشو و نمای رستنی‌ها و جنبش جانوران شرکت می‌کند.» (ص ۲۲)

از نکات عمده در روانشناسی یونگ -از منظر این نوشته- خطی است که یونگ میان کهن الگو و صور کهن الگوئی (archetypal images)، به معنای بازتاب نیروهای بالقوّه در هر کهن الگو، می‌کشد که خود ناشی از توجّه عمیق او به عوامل فرهنگی و اجتماعی است. صور کهن الگوئی، برخلاف خود کهن الگوها که اندام های روان پیش از تاریخ ما هستند، به آن گروه از ادراکات حسّی متعلّق‌اندکه دست کم بخشی از آن ها به ساحت خودآگاه روان راه می‌یابد، میان آن ها و شرایط محیطی و فرهنگی جریان مستمر و مداومی از تأثیر و تأثّر برقرار است و از تجربه های ساحتِ خود آگاه روان انباشته اند. یکی از هدف های نقد روانشناختی یونگی تعیین و تشخیص درون‌مایه‌های این انگاره‌های کهن از راه کنار هم نهادن و سنجیدن صور کهن الگوئی درآثاری است که، به اعتبار کلام یونگ، از اقیانوس بیکران ناخود آگاهی جمعی سر بر می‌کشند و درون‌مایه های آن را باز می تابند. یونگ که وقوع مکرّر و همانند کهن الگوها را در سرزمین‌ها و فرهنگ‌های گوناگون از بنیانی‌ترین ویژگی‌های آنان می‌داند

معتقد است که دگرگون شدن آن‌ها از دگرگونی‌های بنیانی‌تری نشان دارد که همانا برهم خوردن نظم ساختاری لایه‌های عمقی روان جمعی در پیوند با توفان‌ها و آشوب‌های دگرگونساز فرهنگی و تاریخی است. برهم خوردن این لایه‌های ته‌نشسته در اعماق روان جمعی، درست مثل حرکت کوه‌ها و دریاها آهسته و کند است، نه در زمانی کوتاه که در گذر از قرن‌های متمادی به شکل و معنا می‌رسد و مهم‌تر اینکه شکل امروز آن‌ها معنای دیروزهای بسیار دور آن ها را باز می‌گوید. به سخن دیگر، کهن الگوها، و به خصوص کهن الگوی "خود" ـکه مورد نظر این نوشته است ـ در دوره های پُر تلاطم تاریخی و در پاسخ به جریان های دگرگون‌ساز فرهنگی و تاریخی ـو نه نیازها و خواسته‌های فردی ـ فعّال می‌شوند و درخواب و آن گروه از آفرینش های ادبی و هنری، که نسبت به ناهمواری ها ونژندی های زمانه حالت ترمیمی و جبران کننده دارند، باز می‌تابند. اگر هنوز یادی و نشانی از جهانی موزون و برجای خود، و از انسانی سازگار و همدل با این جهان بر لایه های عمقی روان جمعی نَقش باشد، بازتاب صور کهن الگوئی در آثار هنری و ادبی ـ همانگونه که در **هفت پیکر** می‌بینیم ـ به آفرینش جهانی آرزوئی و برکنار از تند بادهای زمانه راه می‌گشاید ـحتّی اگر جهان بیرون، هم چنان که در دوران نظامی، سرناسازگاری داشته باشد. امّا اگر زندگی و روزگار در گذر از قرون پی‌درپی هم‌چنان بر مردمان سخت بگیرد و یادها و نشانه‌های کهن هم جز به تلخی‌ها و نامرادی‌ها اشاره نکنند، بازتاب ساختارهای عمقی روان جز از گسستگی و پریشانی نشان نخواهد داد و اثر هنری ـهم‌چنان که در **بوف کور** خواهیم دید ـ جز سوگی برجهان آرمانی از دست رفته نخواهد بود و نقش جبران کنندهٔ آن به نسبت ناهمواری‌هایَ زمانه نیز در همین سوگواری به معنا خواهد رسید.

* * *

گزینش **هفت پیکر** و **بوف کور** برای این بررسی از این روست که این دو متن، با وجود حدود ۷۵۰ سال فاصله از یکدیگر، گذشته از همسانی های ساختاری و زبانی ـکه به آن ها اشاره‌ای خواهیم داشت ـ در چند ویژگی بنیانی نیز مشترک‌اند. نخست این که کهن الگوی "خود"، یا انگارهٔ کلّی انسان در هر دو متن ـیکی در پیکرهٔ بهرام گور و آن دیگری در قامت راوی داستان ـ بازتابی روشن یافته است و از همین‌رو سنجش همسانی ها و ناهمسانی های این دوصورتِ

کهن الگوئی می تواند راهی بگشاید به بازشناسی دگرگونی هائی، که در گذر از این دو هزاره‌ای که بهرام‌گور پنجمین پادشاه ساسانی را از راوی **بوف کور** جدا می‌کند، در لایه‌های ژرف روان جمعی ما روی داده است. دیگر این که در هر دو متن، که به دو دورهٔ آشوب زدهٔ تاریخ ما تعلّق دارند، نمادها و استعاره هائی که به دوسویهٔ هستی تاریخی ما ـپیش و پس از اسلامـ اشاره می کنند بازتابی آشکار دارند. امّا، با این تفاوت بنیانی، که روزگار نظامی، قرن ششم هجری، تازه سرآغاز ویرانی های عمیق در روان جمعی ماست. با آن که در این روزگار از رویاروئی ایرانیان و اعراب، زیر و رَوشدن همهٔ قراردادهای اجتماعی و فرهنگی و دینی، فرو شدن خدائی و برآمدن خدائی دیگر، پیش از پنج قرن می‌گذرد، امّا هنوز استوار و برجای خودیم، هنوز میان زمین و آسمانمان پیوندی هست و با آن که جهانمان از بیرون دستخوش تاخت و تاز و غارت و چپاولگری است، امّا هنوز انگارهٔ جهانی بسامان و برجای خود براعماق روانمان نقش است. امّا **۷۵۰** سال که می‌گذرد به هدایت که می‌رسیم دیگر از درون و بیرون هردو ویرانیم؛ تباهی و شکست در ژرف‌ترین لایه‌های وجودمان رسوب کرده و از دیروز و امروزمان ـکه راوی **بوف کور** در کنار هم می‌گذارد و می‌سنجدـ جز ویرانه‌ای که بوفی کور بر آن می‌گرید چیزی به جای نمانده است. **هفت پیکر** و **بوف کور**، هر دو، هم آیینه‌دار نگرانی‌ها واضطراب‌های زمانهٔ خویشند و هم چون آیینه‌ای شفّاف لایه‌های ژرف روان جمعی انسان همزمان خود را در زبان و ساختار روائی خود باز می‌تابند. در هر دوی آن‌ها شناخت دنیای درون سرآغاز راهی است که شناخت جهان بیرون را در پی دارد. به سخن دیگر، **بوف کور** و **هفت پیکر**، هر دو، سفرنامه‌اند و گزارش رودررروئی بهرام گور و راوی با لایه‌های جمعی ناخودآگاه ما. امّا داستانی که این دو مسافر از اعماق روان جمعی ما برایمان باز می‌گویند ـو بازتاب آن را در ساختار و زبان هر دو متن خواهیم دیدـ به هم نمی‌ماند و ناهمسانی‌های آن‌ها به شکاف‌ها و گسست‌های ژرف و پرناشدنی در لایه‌های عمیق روان جمعی ما اشاره می‌کند و قصّه پر آب چشم گذر ما را از تنگناهای سهمناک تاریخمان باز می‌گوید.

نظامی و هدایت ـهمانطور که اشاره شدـ هر دو از زمانه‌ای پرآشوب و توفانی برمی‌خیزند. ذبیح‌الله صفا دربارهٔ وضع سیاسی ایران در دوره‌ای که نظامی در آن می‌زید چنین می‌نویسد:

دوره‌ای که اکنون شروع به مطالعهٔ آن می‌کنیم دورهٔ پراضطرابی است که از برافتادن حکومت غزنوی در خراسان و حکومت‌های ایرانی در عراق و فارس و کرمان و گرگان و طبرستان آغاز می‌شود و با تسلطهای پیاپی قبایل و غلامان ترک بر ایران و تشکیل سلسله‌هائی از رؤسای قبایل بزرگ و کوچک زردپوست و غلامان و سرداران آن‌ها. . . همراه است. . . . *حکومت همین سلسله‌های ترک است که ایرانیان را از اندیشه‌های بلند پیشین که دربارهٔ* استقلال و ملیت خود داشتند دور و برای اطاعت از هر قوم، چه وحشی و چه متمدن، و هرکس چه غلام فرومایه و چه شاهزادهٔ بلندپایه *آماده کرد و به حالتی از حالات روحی انداخت که حملهٔ مغول را بر ایران امری بدیع و غریب ندانستند.*

زمانهٔ هدایت را همهٔ ما کم و بیش زیسته‌ایم، زمانه‌ای که دشواری‌ها و پیامدهای اجتماعی و فرهنگی برخاسته از برخورد ذهن خواب زدهٔ ایرانی را با مدرنیته تجربه می‌کند و میان سنّتی که از فرط پوسیدگی نخ‌نما شده و تجدّدی که بر این سنّت فرسوده وصله‌ای ناجور بیش نیست دست و پا می‌زند. در روزگار هدایت نیز، هم‌چنان که در دوران نظامی، چشم‌انداز جهان تیره و تار است، مرزهای انسان و جهان بهم ریخته است و آدمیان از ادراک و دریافت جایگاه خویش در جهان عاجز و ناتوانند. در چنین شرایطی است که، به کلام یونگ، ناخودآگاهی جمعی که از بخش‌های دیگر روان پیرتر و روزگاردیده‌تر است زنگ‌های خطر را به صدا در می‌آورد، پیام‌های خود را به گوش‌های شنوا و چشمان بینا می‌رساند، در رؤیاهای ژرف و آفرینش‌های والای هنری بازتاب می‌یابد و به آفرینش آثاری از شمار **هفت پیکر** و **بوف کور** راه می‌گشاید که اگرچه خاستگاه هر دو لایه‌های ژرف ناخودآگاهی جمعی است، امّا دو تصویر کُلاً متفاوت از آن به‌دست می‌دهند. دل آزردگی نظامی از زمانه و دورانی که در آن می‌زید و کاوش او در ژرفنای روان ما، برای دستیابی به ریشه‌های این نابسامانی، به پی‌افکَنی جهانی آرزوئی در **هفت پیکر** راه می‌گشاید که هیچ چیز آن به زمانهٔ آشفته و پریشان نظامی نمی‌ماند و نسبت به کاستی‌ها و نژندی‌های آن حالت جبران‌کننده دارد. انسانی که در این جهان می‌زید، بهرام گور، انسان توانمند و به آگاهی رسیده‌ای است که نه تنها جهان درون و دنیای بیرون را در فرمان دارد، بلکه آسمان را نیز، که تقدیر در آن رقم می‌خورد در انگارهٔ هفت گنبد رنگین بر زمین می‌نشاند و در روزهای انجامین زندگی خویش آن چنان با خود و جهان و کیهان یگانه می‌شود که مرگش نه پایان زندگی که گام نهادنی خودخواسته به ساحتی دیگر است. امّا روایتی که راوی از ساختار روان جمعی

ما به دست می‌دهد، و ساختار آن را برساختار جهانی که می‌آفریند نیز می‌گستراند، سراسر گسست و ویرانی است و انسانی که در این جهان می‌زید، پیرمرد خنزر پنزری، در آوار این ویرانی‌ها از پای درآمده است و بر این ویرانه‌ها، هم‌چنان که خود هدایت، می‌گرید. نکتهٔ بنیانی در گزینش **هفت پیکر** و **بوف کور**، گذشته از بازتاب درونمایه‌های ناخودآگاهی جمعی در هر دو متن، همخوانی شگفتی‌آور زبان و ساختار روائی هریک با ساختار روان شخصیّت‌های داستان- بهرام و راوی- است که در یکی به یکپارچگی و یگانگی اشاره می‌کند و در دیگری از شکست و ویرانی می‌گوید.

* * *

ساختار هر دو متن از دو نیمهٔ همانند و قرینه ساخته شده و آیینه‌ای است. ساختار آیینه‌ای را می‌توان، از منظر نقد روانشناختی، استعاره‌ای از انگارهٔ روان و دوسویهٔ خودآگاه و ناخودآگاه آن در نظر گرفت. نیمهٔ نخستین **هفت پیکر** داستان نوجوانی بهرام و سیر او از خامی به برنائی و دانائی است. این نیمه با یک مقدمه (دلایل سرودن داستان و چگونگی بهره‌گیری نظامی از منابعی که در دست است)، کودکی بهرام، دستیابی او به تاج شاهی، نخستین دیدارش با گورخر، رفتن او به غار، دستیابی‌اش به گنج، نخستین حملهٔ خاقان چین و سرانجام بخش هفت گنبد، تصویر آیینه‌ای بخش دوم، یا داستان سال‌های پختگی و بیداردلی بهرام است که با داستان هفت مظلوم آغاز می‌شود و با دوّمین حملهٔ خاقان چین به ایران، دیدار انجامین بهرام با گورخر، پای نهادن دوباره‌اش به غار، بخشیدن هستیِ گنج‌وارش به غار و سرانجام مؤخّره‌ای که نظامی بر داستان سروده است پایان می‌یابد. اگر چه ساختار روائی در این دو نیمه همسان است و رویدادها به هم می‌مانند و تکرار می‌شوند، امّا بهرام با رویدادهای همسان دو نیمهٔ داستان -که دو نیمه از زندگی او را نشان می‌دهند- برخوردی ناهمانند دارد و همین ناهمانندی‌هاست که به دگرگونی‌های ساختاری روان او اشاره می‌کند و گذر او را از دورانی که با دو جهان بیرون و درون در کشاکش و زد و خورد است به روزگاری که با خود و جهان و کیهان به آشتی و سازگاری و همدلی می‌رسد نشان می‌دهد.[۷]

ساختار آیینه‌ای هفت پیکر و سیر رویدادهای زندگی بهرام و همخوانی آن با مراحل خویشتن یابی در روانشناسی یونگ

مرحلهٔ نخستین: از چند پارگی روانی به سوی تمامیت فردی:

۱	تولد و کودکی بهرام
۲	دیدار بهرام با گورخر، کشتن اژدها و دستیابی به گنج
۳	دیدن تصویر هفت شاهزاده خانم در کاخ خورق
۴	مرگ یزدگرد و ربودن تاج شاهی بوسیلهٔ بهرام از میان دوشیر
۵	خشکسالی در ایران و چاره‌جوئی و بخشندگی بهرام
۶	لشکرکشی خاقان چین به ایران و جنگ بهرام و شکست دادن خاقان
۷	آغاز سفر بهرام به درون گنبدها و سیر بهرام از سیاهی به سپیدی، از ناخودآگاهی به خودآگاهی و دیدار و آمیزش او با «نور» در گنبد هفتم

مرحلهٔ دوم: از تمامیت فردی تا پیوستگی به جهان:

۱	آگاهی بهرام از دوّمین لشکرکشی خاقان چین به ایران
۲	دیدار بهرام با شبان و پی بردن او به خیانت و نیرنگ راست روشن وزیر
۳	دادگستری بهرام
۴	داستان هفت مظلوم

مرحلهٔ سوم: از پیوستگی با جهان تا یگانگی با کیهان:

۵	آتشگاه کردن گنبدها
۶	دوّمین دیدار بهرام با گورخر
۷	پا نهادن بهرام به درون غار و ورود ارادی او به عالم دیگر

نمودار ۱

امّا در **بوف کور** که راوی آن دیروز و امروز خود را بی‌فردا و درون و بیرون خود را ویران می‌بیند، این ساختار آیینه‌ای به گونه‌ای دیگر عمل می‌کند. نیمهٔ اول **بوف کور** پیری راوی و امروز ماست و نیمهٔ دوّم آن جوانی او و دیروز ما. راوی در آئینهٔ دیروز و لایه‌های ژرف روان ما می‌نگرد تا ریشه دردها و گرفتاری‌های امروزمان را بشناسد و در همین معناست که دو مفهوم بیداری و خواب در کاربرد روانشناسی این دو واژه، و با تکیه بر این اصل که ما در خواب بسیار بیشتر از بیداری از خود آگاهیم و خودمان را می‌شناسیم، در کتاب به‌کار آمده‌اند و آن را به دو نیمهٔ بیداری/ناآگاهی از خود و خواب/آگاهی از خود بخش می‌کنند. در نیمهٔ نخست که روزگار پیری راوی و داستان امروز ماست و ناگزیر از نظر زمانی مؤخر بر بخش دوم است، که جوانی و دیروز راوی را نشان می‌دهد، راوی پیرمرد قوز کرده‌ای است که اگر چه بیدار است، امّا، «خودش را نمی‌شناسد» و چون می‌ترسد که «فردا بمیرد و هنوز خودش را نشناخته باشد»، «هرچه تریاک و شراب که در خانه دارد» مصرف می‌کند، «به خواب خیلی عمیقی فرو می‌رود»، «پرده‌های محو و پاک شده پی در پی جلوی چشمانش نقش می‌بندد» و «در دنیای جدیدی بیدار می‌شود که به نظرش حقیقی‌تر می‌آید». تصویرها و شخصیت‌های این دو نیمه به هم می‌مانند و آئینهٔ یکدیگرند، با این تفاوت بنیانی که در بخش نخست که راوی خودش را نمی‌شناسد دور و اثیری‌اند و در بخش خواب ـ که راوی گذشته‌های دورش را در برابر چشمانش می‌بیند و با ریشه و بنیان هستیِ امروزینش روبرو می‌شود ـ ملموس و عینی. در همین بخش است که راوی از پدرَ و مادرش حرف می‌زند، به ریشهٔ خاطره‌ها و خواب‌هایش می‌رسد و سیمای واقعی دختر اثیری را ـ که روزی گمان می‌کرد «اگر آب معمولی به رویش بزند صورتش می‌پلاسد» ـ در چهرهٔ زن لکّاته‌اش باز می‌شناسد که بر روی صورتش «جای دندان‌های کرم خورده و زرد» پیرمرد خنزر پنزری باقی مانده است.

ساختار آیینه ای بوف کور

نیمهٔ اول (امروز)	نیمهٔ دوم (دیروز)
بیداری	**خواب**
شخصیت ها اثیری، دورو و غیر زمینی	شخصیت ها ملموس و عینی
راوی «پیر، قوزکرده و شالمه بسته»	راوی «جوان و ناخوش»
دختر اثیری	زن لکاته
عمو	پدر و پدر زن
مرد گورکن و نعش کش	پیرمرد خنزر پنزری، مرد قصاب

نمودار ۲

در هر دو متن شناختِ خود از دیـــدار با سایه (shadow) -که از مهـم‌ترین کهن الگوها در روانشناسی یونگ و مجموعهٔ همهٔ چیزهایی است که نمی‌خواهیم دربارهٔ خودمان بدانیم- آغاز می‌شود و رفته‌رفته به لایه‌های ژرف‌تر روان می‌رسد. بهرام سفر به درون گنبدها را که در زبان استعاری نیمهٔ نخست **هفت پیکر** نماد دنیای درون او هستند در فصل زمستان و از گنبد سیاه آغاز می‌کند و در روز اول بهار و گنبد سپید که گنبد هفتم یا گنبد تمامیّت و کمال است به انجام می‌رساند. در **بوف کور** هم راوی می‌خواهد خودش را به سایه‌اش بشناساند امّا سفر خودشناسی راوی -درست برخلاف سفر **هفت‌پیکر** که از سال‌های نوجوانی بهرام و ایّامی که «جز می و شکار کاری ندارد» آغاز می‌شود- نقطهٔ پایان زندگی او هم هست و راوی می‌خواهد داستان زندگی به پایان رسیده خود را و یا قصهٔ «دردهایی را که به کسی نمی‌تواند بگوید» برای سایه‌اش بنویسد. پای نهادن بهرام به گنبد هفتم، و آمیختن او با «بخت» که شاهزاده خانم این گنبد است، هم چرخشگاه زندگی خود اوست و هم خطّی است که **هفت پیکر** را گذشته از روساخت در ژرف‌ساخت نیز به دو نیمه می‌کند.

در نیمه دوّم **هفت پیکر** دیگر از بهرام نیمهٔ نخست -یا همان شاهی که کاری جز می و شکار ندارد- نشانی نمی‌بینیم. اگر نیمهٔ نخست **هفت پیکر** داستان سفر بهرام به دنیای تاریک درون باشد، نیمهٔ دوّم آن داستان تلاش اوست برای شناخت و به سامان رساندن نابسامانی‌ها و ناهنجاری‌های دنیای بیرون. به سخن دیگر، بهرام در نیمهٔ نخست به آگاهی می‌رسد و در نیمهٔ دوّم روشنائی آگاهی را بر سرزمین‌های قلمرو فرمانروائیش باز می‌تاباند و نابسامانی‌ها را به روشندلی و کاردانی چاره می‌کند. در این بخش از **هفت پیکر** که هفت مظلوم برای بهرام داستـــان بیدادی را که بر آنان رفته است باز مـــی‌گویند، دیگر از شب و زمستان نشانـــی نیست. هوا گرم است و روز روشن، گویندگان قصه‌ها همه مردند و مخاطَـب آنان ساحت آگاهی و ذهن هشیار بهرام. این دادخواهان همه به زبان عقل مفهومی -و نه به زبان عاطفی قصه- وسیلهٔ بیان مفاهیم جهان بیرون می‌شوند. در این نیمـه از **هفت پیکر**، برخلاف نیمهٔ نخست که در آن واژه‌ها و تصویرها در مفاهیم رمـزی و استعاری به کـار آمده‌اند، دیگـــر از زبان استعاری نشانی نیست و واژه‌ها برابر دقیق و آشکار معنائی می‌شوند که بدان اشاره می‌کنند. در این نیمه است که بهرام داستـــان مظلومان را می شنود و نامردمان را کیفـر می‌دهد. جهان بیرون نیز -همچنان که دنیای درون

بهرام- به نظم و سامان و هنجار می‌رسد و جهانی آرزوئی، یعنی همان جهانی که انگارهٔ کهن آن بر لایه‌های ژرف روان نظامی نقش است، پا به هستی می‌گذارد.

امّا در زمانی که هدایت به دیدار لایه‌های عمقی روان جمعی ما می‌نشیند از این انگارهٔ کهن جز خطوطی درهم و نقوشی شکسته چیزی به جای نمانده است. راوی پیش از آنکه نوشتن را -یعنی شناساندن خودش را به سایه‌اش- آغاز کند «گرداب مهیب» بیرون و درون خویش را دیده، «راز هستی» را خوانده، «همهٔ بدبختی‌های زندگی خودش را شناخته» و می‌داند که «وزن مرده‌ای بر سینه‌اش سنگینی می‌کند». شناخت راوی از خودش نوشداروی پس از مرگ است.

در هر دو متن، گذشته از شناخت سایه، دیدار با آنیما(anima) یا فرشتهٔ دگرگونساز درونی که آزمون خودشناسی یا تجربهٔ فردیت پذیری در روانشناسی یونگ بدون شناخت آن ممکن نیست، اهمیتی بنیانی دارد. در هفت گنبد که گوشه و کنار آن از عشق و آشتی سرشار است در درون هر گنبد شاهزاده خانمی است که یک چهره از آنیما یا حوّای درون بهرام را نشان می‌دهد و آرزومند دیدار اوست. بهرام از همان آغاز با دنیائی که به درون آن پا می‌گذارد و با دلداری که به دیدارش می‌رود همرنگ است و به نشانهٔ این همرنگی و همدلی لباسی به رنگ آن گنبد و لباس شاهزاده خانم آن گنبد به تن می‌کند. شاهزاده بانوی هر گنبد- درست مثل شهرزاد قصه‌گوی هزار و یکشب- به جادوی سخن و واژه آیینه‌ای در برابر بهرام می‌گیرد. بهرام، که زبان دنیای درون خود را می‌داند و با زیر و بم‌هایش آشناست، با این آیینه‌های سخنگو به گفتگو می‌نشیند و در قالب قهرمانان قصّه‌ها از لایه‌های بهم پیچیدهٔ داستان‌هائی که هر یک به سویه‌ای از روان او اشاره می‌کنند گذر می‌کند، از خود دور می‌شود و برخود از نو می‌نگرد.

دستاورد این بر خودنگری و خوداندیشی انسان کامل و تمامی است که از راه همزبانی با دنیای درون خویش به سازگاری با جهان و یگانگی با کیهان می‌رسد. همزبانی و همدلی بهرام با دنیای درونش در ساختار تک تک قصّه‌هائی که شاهزاده خانم ها برای بهرام می گویند به چشم می‌خورد. گفتگوی بهرام با همزادان مادینه اش، که گاه صدها بیت از داستان را در بر می‌گیرد، همیشه سر آغاز راه درازی است که پایان آن- درست مانند آن چه درعشق و آمیزش آئینی و جادوئی می‌گذرد- یگانگی و یکپارچگی درون و بیرون است. این

معنا به روشنی تمام در نسبت مجموع ابیات هرقصه بر یکی دوبیتی نیز که در پایان آن به آمیزش و یگانگی بهرام با شاهزاده خانم قصه‌گو اشاره می کند باز تابیده است.[۸]

امّا آنیمای **بوف کور** ـدرست برخلاف آنیمای **هفت پیکر** که در درون گنبدی سرشار از عشق و گرما و مستی و رنگ به دیدار بهرام می‌رود ـهرگز جز سیاه بر تن ندارد، در بیابان پشت خانهٔ راوی بر او ظاهر می‌شود، جز در دَم مرگ به او نمی‌نگرد و جز تن مرده‌اش را به او نمی‌سپارد. میان او و پیرمردی که زیر درخت سرو نشسته است (چهره‌ای از خود راوی) جویباری است که برگذشتن از آن ممکن نیست. در **بوف کور**، بر خلاف **هفت پیکر** که در آن کلام و گفتگو در درون گنبدها دمی از جوشش نمی‌افتد، میان راوی و حوّای درونش «یک دیوار سنگین، یک سدّ نمناکِ بدون روزنه به سنگینی سرب کشیده شده است» (ص ۱۶) و لحظه‌های کوتاه دیدار آنها از جادوی نگاه و افسون سخن و واژه تهی است. راوی نه در بخش نخست با دختر اثیری و نه در بخش دوم با زن لکّاته ـکه هر دو به مرگی بی‌واژه می‌میرند[۹]ـ هیچ کلامی رد و بدل نمی‌کند و هرگز اسم آن‌ها را بزبان نمی‌آورد.

نه اسم او را نخواهیم برد. . . نه، اسم او نباید به این چیزهای زمینی آلوده شود.
(ص۱۱، بخش یکم)

اسمش را لکّاته گذاشتم. چون هیچ اسمی به این خوبی رویش نمی افتاد.
(ص۵۱، بخش دوم)[۱۰]

راوی اگرچه این همزاد مادینه را در سویهٔ اثیریش به «التماس و زاری از سنگ و ماه و درخت» باز می‌خواهد و در سویهٔ لکّاته‌اش «تمام ذرّات تنش ذرّات تن او را آرزو» می‌کند، امّا همه کشش و اشتیاقش برای یگانه شدن با این حوّای درون ـ چه در خواب و چه در بیداری، چه در ناخودآگاهی و چه در خودآگاهی ـ به مرگ و تکّه تکّه شدن پایان می‌یابد. به سخن دیگر راوی **بوف کور**، اگر چه برای یک لحظهٔ کوتاه بخت و نور را می‌بیند ـ یعنی همان شاهزاده خانمی که بهرام در گنبد هفتم برای همیشه در آغوش می‌گیرد ـ امّا از آمیزش با آن تلخکام می‌ماند، به جای زندگی به مرگ می‌رسد، به جای یگانه شدن هزار پاره می‌شود و از هم می‌پاشد و بعد روبروی سایه‌اش ـکه مثل جغد روی دیوار افتاده است ـ می‌نشیند

و داستان آن کسی را که در درون او هیچ کسی نیست برایش روایت می‌کند. در روایت راوی که ساختار آن از ساختار روان از هم گسسته‌اش پیروی می‌کند آدم‌ها از خود نامی ندارند. راوی همه را چون برگردانی از خویش می‌آفریند و نام و هویت را از آنان دریغ می‌کند. پدر و عموی راوی، لکّاته و برادرش، کالسکه‌ران و گورکن، پیرمرد خنزر پنزری، مرد قصاب و دختر اثیری همه با ویژگی‌های یکسان تصویر می‌شوند، هر یک پاره‌ای از "خود" هزار پارهٔ راوی را نشان می‌دهند و با صفتی که راوی به جای نام برایشان بر می‌گزیند به سویه‌های گوناگون شخصیت او اشاره می‌کنند.

به سخن دیگر، راوی خود را چه در بخش بیداری ـکه خودش را نمی‌شناسدـ و چه در بخش خواب ـکه بنیان دردها و گرفتاری‌هایش را به چشم دیده استـ نخست چون یک تمامیت و کلیّت در نظر می‌گیرد و سپس به همهٔ عناصر و عوامل سازندهٔ این کلیّت تقسیم و تجزیه می‌کند. به سخن دیگر، روان راوی ـهم چنان که یونگ اشاره می کندـ از محدودیت‌های یک روان فردی در می‌گذرد، ابعادی همگانی می‌یابد، با ساختار جهانی که راوی در آن می‌زید یکی می‌شود و چون آینه‌ای دیروز و امروز یک نسل، یک قوم و بشریت را در تمامیت و کلیّت آن بازمی‌تاباند. **بوف کور** به دلیل پیروی دقیق ساختار روائی و شیوه های داستان پردازی آن از روان راوی ـکه به جامعه و جهان پیوسته و با آن یگانه استـ در حکم یک سند دقیق تاریخی و اجتماعی است و در آن خودشناسی، به مفهوم دقیق کلمه، با شناخت جهانی که این هستی همگانی از آن سر برکشیده است یکی می‌شود.

بوف کور از منظر نقد روانشناختی فرهنگی و با توجه به اشاره‌ها و نشانه‌های گوناگونی که گواه رو در رو شدن آفرینندهٔ آن با لایه‌های عمقی ناخودآگاهی جمعی است داستان انسان ایرانی همزمان راوی است. انسانی که در پهنهٔ زمین پناهی نمی‌بیند، پیوندی با آسمان ندارد، زندگی تباه و تنهای امروزش ـدر نگاه موشکاف و شامهٔ تیز هدایتـ فساد و پوسیدگی تاریخی‌اش را گواهی می‌کند و جستجویش برای رسیدن به «خویشتن تاریخی» به آگاهی‌اش بر «بی‌خویشتنی» رسیده است. راوی که امروزِ مه گرفته و تاریک (بخش اول کتاب) را بر نمی‌تابد، در جستجوی ریشه‌های این نابسامانی به دیروز باز پس می‌گردد، لایه‌های ژرف روان جمعی ما را می‌کاود، همهٔ گذشته خود، سرزمین خود و مردمی را که از میانشان برخاسته است با چشمانی تیز و شکافنده از نو می‌نگرد

و از آن چه می‌بیند به لرزه می‌افتد.

> هرکس دیروز مرا دیده جوان شکستهٔ ناخوشی دیده است، ولی امروز پیرمرد قوزی می‌بیند که موهای سفید، چشم‌های واسوخته و لب شکری دارد. (ص ۳۹)

راوی آن دیروز و این امروز را در برابر هم می‌نشاند، آن جوان شکسته ناخوش را در چهرهٔ مفلوک و قامت شکسته پیرمرد قوزی امروز باز می‌شناسد، و در جستجوی خودش به سراغ آیینه می‌رود و از این شاهد راستگوی تاریخ نشان می‌پرسد. آیینه نیز او را و همهٔ مردمی را که به او می‌مانند، هم‌چنان که هستند، در پیکر و سیمای پیرمرد خنزر پنزری نشانش می‌دهد. راوی در خود می‌نگرد و بر خود می‌گرید. **بوف کور** شعر زیبا و حدیث تلخ این سوگواری است.

میان آن کسی که راوی دیدارش را در آیینه آرزو می‌کند و آن چهره‌ای که در آیینه باز می‌تابد، گودالی است که همه آرزوهای راوی و قومی که راوی از میانشان برمی‌خیزد برای پی‌افکنی جهانی آرزوئی و برای زیستنی هموار و همدلانه با این جهان برای همیشه خاک شده است. در جهان پریشانی که از روان راوی **بوف کور** گرته بر می‌گیرد ـدرست برخلاف **هفت پیکر** که انگارهٔ آن روان بهرام است و یک‌پارچه و استوار می‌نماید ـ آدم‌ها بی‌نام و نشان در مه و میغ سرگردانند. جهانشان از درون و بیرون ویران است و یادها و نشانه‌هائی که بر ژرف‌ترین لایه‌های روانشان نقش است جز از ویرانی‌های عمیق و شکاف‌های پرناشدنی نمی‌گویند.

هستیِ راوی در تداوم تاریخی‌اش پیرمردی خنزر پنزری است که هم به نشانه‌ها وَ اشاره‌های بسیاری، که در **بوف کور** به روشنی بازتافته است، به پارهٔ آریائی هویت ما پیوند می‌خورد و هم از لای دندان‌های زرد و پوسیده‌اش آیه‌های عربی بیرون می‌آید. در این سو و آن سوی نهر سورن ـکه به اعتباری پیش از اسلام و پس از اسلام ما را در **بوف کور** از هم جدا می‌کند ـ بیابانی است که در آن جز ویرانی و پوسیدگی و فرتوتی به چشم نمی‌آید. هولناکی این برهوت است که راوی را از پای در می‌آورد و پیر و قوزی‌اش می‌کند. پایان **بوف کور** نیز مانند **هفت پیکر**، که پایان راه خودشناسی بهرام و سرانجام زندگی تمام و کامل اوست، نقطهٔ پایانی است که راوی بر روایتی که می‌نویسد ـو یا بر تصویری که از هستی

ما به دست می‌دهد- می‌گذارد. در دستان خالی و خونین راوی **بوف کور** که وحشت‌زده و از پا درآمده، پیر و خسته و وازده از کاوش عمیق‌ترین لایه‌های هستی تاریخی ما باز می‌گردد، جز یک دستغاله، یک نعل. . . یک گزلیک و گلدان لعابی شکسته‌ای، که گرد و غبار رسوب کرده بر آن از چهرهٔ در غبارِ زمان فرورفتهٔ ما نشان می‌دهد، چیزی نیست. راوی سیمای خود و همهٔ همروزگاران خود را در چهرهٔ مفلوک و قامت شکسته پیرمرد خنزر پنزری به جا می‌آورد و به تماشا می‌گذارد:

> کمی دورتر، زیر یک طاق، پیرمرد عجیبی نشسته که جلویش بساطـــی پهن است. توی سفرهٔ او یک دستغاله، دو تا نعل، چند جور مهرهٔ رنگین، یک گزلیک . . . یک بیلچه و یک کوزهٔ لعابی هست که رویش یک دستمال چرک انداخته. . . . همیشه با شال گردن چرک، عبای ششتری. . . به یک حالت نشسته است. فقط شبهای جمعه با دندان‌های زرد و افتاده‌اش قرآن می‌خواند. (ص ۴۰)

آیا امروز، همهٔ ما خود را در سیمائی که هدایت پنجاه سال پیش از ما به دست داد به جا نمی‌آوریم و هدایت را به این خاطر دوست نداریم که در **بوف کور** همهٔ فرهنگ و تاریخ و هویت ما را از صافی نقدی ژرف و همه‌سویه گذراند و با باریک‌بینی بی‌مانندی ریشه‌های تباهی و پوسیدگی ما را در داستانی که نوشت نشان داد؟ و آیا به این دلیل ستایشش نمی‌کنیم که، بر خلاف بسیاری از همروزگارانش، به خود چون تافته‌ای جدا بافته نگاه نکرد، قصاب و گورکن و قاری و رجّاله و لکّاته و خنزر پنزری را در درون خویش باز شناخت و دانست که همه سروته یک کرباسیم و کابوس دیرپای تاریخمان، نه از ظاهر و سطح رفتار و هنجارمان، که از فسادی فراگیر و هستی شناسانه ریشه می‌گیرد؟ آیا هم او نبود که در کژفهمی دیرپای آنانی که گمان می‌بردند می‌توان در هویت ایرانی دست به گزینش زد، پاره‌ای از آن را گرفت و پاره‌ای دیگر را فرو گذاشت، باقی نماند، این سو و آن سوی نهر سورن را از هم جدا نکرد و پاسخ گسست‌ها و ویرانی‌های لایه‌های ژرف ناخودآگاهی ما را نه در خودآگاهی دروغین ناسیونالیست‌های ساده‌اندیش جستجو کرد و نه در تلاش‌های پاکیزگی‌جویانهٔ آنانی که ما را به سویهٔ دیگری از تاریخمان حوالت می‌دادند؟ آیا **بوف کور** خیلی بیشتر از مقدمه‌ای که هدایت بر ***ترانه‌های خیام*** می‌نویسد رگه‌های همانندی و

نزدیکی او را به خیّام و اندیشه‌هایش نشان نمی‌دهد و به ویرانی های آبادی‌ناپذیر روان و فرهنگ ما اشاره نمی کند؟ و سرانجام، آیا گزارش هدایت از اعماق ذهن و روان ما در **بوف کور** آسان تر و دقیق تر و ژرف تر از نوشته های دیگرش ما را با اعماق ذهن و روان او آشنا نمی کند و ریشهٔ دردهایش را ـهمان دردهائی را که نمی توانست به کسی بگوید در برابر چشمانمان نمی گذارد؟ او را به ما و ما را به خودمان نمی شناساند؟ و ما را نیز چون خود او سوگوار این جان پریشان نمی کند؟

سفر ما از بهرام به راوی **بوف کور** ـاز نظر بازتاب ساختارهای ژرف ناخودآگاهی جمعی در **هفت پیکر** و **بوف کور**ـ سفر اندوهباری است. داستان گذر ماست از رنگ و موسیقی و طنین واژه‌ها به سیاهی و مرگ‌های بی‌واژه، از آسمانی یگانه با زمین و آشتی با زمینیان به آسمانی عبوس و دور از دست، از ضیافت رنگین شب‌های درخشان روح بهرام به کابوس‌های پایان‌ناپذیر و شب‌های ابدی متراکمی که راوی درآن دست و پا می‌زند. داستان زندگی بهرام، استعارهٔ پیکارَ انسان با فرمانروایان ناشناخته و گمنامی است که بیرون و درون او را در فرمان دارند، انسانی که تقدیرش آگاهی است و با همین آگاهی آسمان، یا جائی را که تقدیر در آن رقم می‌خورد، به زمین می‌آورد و در جهانی نفس می‌کشد که مرگ در آن مبشّر جاودانگی است. داستان بهرام حماسهٔ پیروزی انسان بر جهان است و **بوف کور** داستان شکست و از پا درآمدن این انسان را روایت می‌کند. انسان از دیروز بریده و بی‌فردای **بوف کور** بی‌خویشتن، آشفته و بی‌آرام است، زندگیش به مرگ می‌ماند، جهانَش از درون و بیرون ویران است و ناله‌هائی را که در گلویش گیر کرده است، دردهائی را که نمی‌تواند به کسی بگوید به شکل لکّه‌های خون به بیرون تف می‌کند.

پانویس ها:

1. Steven Marcus, *Freud and the Culture of Psychoanalysis*, W.W. Norton & Company, New York, 1984 PP. 165-191

2. Jungian Literary Criticism; Ed Richard P. Sugg, Northwestem University Press, Evastin, Illinois, 1990, pp. 54-59.

۳. خویشتن‌یابی و فردگردی از بنیانی‌ترین مفاهیم در ژرفناشناسی روانی یونگ است و در بسیاری از نوشته‌های او به تفصیل مورد بحث قرار گرفته است. برای نمونه ن. ک. به:
Jung, C.G., "Alchemical Studies", Bollingen Series xx, *The Collected Works*, Volume 13, by Sir H. Read, M. Fordham, G. Adler. Trans. by R. F. G. Hull. Princeton University Press, (1953-1979).

۴. **هفت پیکر** نظامی از نظر بازتاب آرکی تایپ «خود»، که در روانشناسی یونگ به «ماندالا» معروف است، نمونه‌ای یگانه و درخشان به‌دست می‌دهد. یونگ برای نخستین بار در سال ۱۹۳۶ در مقالهٔ «نمادهای خواب در فرآیند خویشتن‌یابی» که بر پایهٔ بررسی چهارصد رویای یکی از بیمارانش نوشته شده بود، از ماندالا ـ که در شرق و به ویژه در آئین بودای تانتری(Tantric) به عنوان تمثیلی از عالم و کالبد انسان کاربرد دیرینه دارد ـ به عنوان خود کامل و به تمامیت رسیده سخن گفت و بروز آن را در خواب و آفرینش‌های هنری سرآغاز یک فرآیند دگرگونساز روانی دانست. ماندالاها که در حالت‌های پریشانی و سرگشتگی روانی ظاهر می‌شوند، به پراکندگی برخاسته از آشفتگی روانی در درون دایره‌های خود سر و سامان می‌دهند. بدین ترتیب، ماندالا در روانشناسی یونگ، یعنی مرکز یک تمامیت روانی، یعنی خود به فردیت رسیده و بخش ناپذیر که بر پایهٔ سازگاری دوسویهٔ خودآگاه و ناخودآگاه روان شکل می‌گیرد و در یک سیر تحّولی به سازگاری با جهان و پیوستن به کیهان راه می‌گشاید. برای آشنائی با بروز طرح‌های ماندالائی در **هفت پیکر** نگاه کنید به: حورا یاوری، «آسمان بر زمین، بازتاب نمادین کهن الگو تمامیت و کمال، ماندالا، در ساختار درونی و بیرونی **هفت پیکر**» ***ایران شناسی***، سال سوم، شمارهٔ ۳، پائیز ۱۳۷۰، ص ۵۴۸-۵۶۶.

۵. حکیم نظامی گنجوی، **هفت پیکر**، با حواشی و شرح لغات، وحید دستگردی، مطبعهٔ ارمغان تهران، ۱۳۱۵، ص ۳۵۰.

۶. ذبیح‌آله صفا، ***تاریخ ادبیات در ایران***، جلد دوّم، انتشارات امیر کبیر، تهران، ۱۳۶۳، چاپ ششم، ص ۳.

۷. برای نمونه‌ای از برخورد ناهمانند بهرام با رویدادهای همانند می‌توان به دیدار او با گورخر، که نماد دنیای درون اوست، اشاره کرد. برخورد بهرام با گورخر در نیمهٔ نخست داستان همه جنگ است و گریز، دیدار است و پرهیز. بهرام که هنوز خود را نمی‌شناسد از فهم زبان گورخر ناتوان است. بیش از ۵۰ بیت از نیمهٔ اول **هفت پیکر** به کشاکش گورخر و بهرام اختصاص یافته است. امّا در انجامین روز زندگی بهرام ـ پایان نیمهٔ دوم ـ میان بهرام و گورخر فاصله‌ها همه از میان برخاسته است و میان بیتی که به گذر گورخر از کنارهٔ دشت اشاره می‌کند و بیتی که آشکار شدن «راه‌مینو» را بر بهرام نشان می‌دهد هیچ فاصله‌ای نیست. حملهٔ خاقان چین به ایران نیز که در هر نیمهٔ داستان تکرار می‌شود از همین انگاره پیروی می‌کند.

۸. نسبت ابیات هر قصّه بر یکی دو بیت پایانی آن که به آمیزش و یگانگی بهرام با قصه‌گویان اشاره می‌کند این چنین است:

شه بر آن گفته آفرین‌ها گفت در کنارش گرفت و شاد بخفت
گنبد سیاه؛ کل ابیات ۵۲۲

شه چو این داستان شنید تمام در کنارش گرفت و خفت بکام
گنبد زرد؛ کل ابیات ۲۳۱

قصه چون گفت ماه بزم آرای شه در آغوش خویش کردش جای
گنبد سبز؛ کل ابیات ۲۴۴

چون بپایان شد این حکایت نغز گشت پر سرخ گل هوا را مغز
روی بهرام از آن گل افشانی سرخ شد چون رحیق ریحانی
دست بر سرخ گل کشید دراز در کنارش گرفت و خفت به ناز
گنبد سرخ؛ کل ابیات ۳۰۹

قصه چون گفت ماه زیبا چهر در کنارش گرفت شاه به مهر
گنبد پیروزه؛ کل ابیات ۴۳۹

تُرک‌چینی چون این‌حکایت‌چُست بزبان شکسته کرد درست
شاه جای در میان کردش یعنی از چشم بد نهان کردش
گنبد صندلی؛ کل ابیات ۴۳۹

چون سمن سینه‌زین سخن‌پرداخت شه‌درآغوش‌خویش جایش ساخت
وین چنین شب بسی به ناز و نشاط سوی هر گنبدی کشید بساط
بر وِی این آسمان گنبد ساز کرده درهای هفت گنبد باز
گنبد سپید؛ کل ابیات ۱۲

مجموع ابیات منظومه در بخش هفت ـگنبد: ۲۵۰۶ بیت
مجموع پایانه‌های قصه‌ها: ۱۲ بیت
نسبت ابیات منظومه در بخش **هفت پیکر** بر مجموع بیت‌های پایانی هفت قصه: ۱ بیت
۲۰۹ بیت

۹. در **بوف کور** همیشه یکی از طرفین گفتگو غایب است و تنها سخنان یکی از دو طرف مکالمه در متن می‌آید. پدر راوی و دختر اثیری بدون حرف به خانهٔ او می‌آیند و کالسکه‌چی و گورکن پیش از آنکه راوی به زبان بیاید و حرفی بزند حرف‌های خودشان را می‌گویند. تنها یک بار زن لکّاته با طعنه از او می‌پرسد که «حالت چطوره؟» و راوی هم جواب می‌دهد «آیا تو آزاد

نیستی، آیا هر چی دلت می‌خواد نمی‌کنی- به‌سلامتی من چکار داری؟» (ص ۷۶)

۱۰. صادق هدایت، **بوف کور**، چاپ اوّل، بمبئی، چاپ خانه محمدحسن علمی، ۱۳۱۵. چاپ جدید، ۲۵۳۶.

خسرو جعفرزاده*

تجدّد و تجدّد طلبی
در
موسیقی ایرانی

موسیقی و ادبیّات، درنقش تار و پود بخش مهمی از بافت فرهنگی هر جامعه ای باید به هم وابسته، از هم متأثّر، و با هم آمیخته و همدم و همراه باشند. اگر درجامعه ای بین این هنر به جای آنچه که بر شمردم، جدائی و بیگانگی نشسته باشد، نشانی است از یک وضعیت ناهنجار و بحرانی. درجامعهٔ کنونی ایران چنین نشانه ای مشاهده میشود.[1]

مشکل به خصوص ازطرف اهل قلم چنین مطرح می‌شود که شعر و نثر فارسی، همراه با جنبش آزادیخواهی و تجدّد طلبی که در تاریخ ما به جنبش مشروطه معروف است، تحوّل یافته و پوسته‌ی چند صد سالهٔ "سنّتی" خود را انداخته و به قافلهٔ تمدّن و تجدّد جهانی پیوسته است. درحالی که موسیقی نه تنها پوست نینداخته و به قافلهٔ تجدّد نپیوسته بلکه چنین می‌نماید که اگر

---

* پژوهشگر و متخصص تئوری موسیقی ایرانی، مقیم وین.

حرکتی هم می‌کند به دورِ همان منزلگاه سنّتی و چند صد سالهٔ خود می‌چرخد و از آن اقامت گاه قدیمی دل نمی کند. هدف من در این مقاله نشان دادن ویژگی های این وضعیت است تا شاید بتوان با شناخت علّت ها، راهی برای بهبود و ترمیم آن یافت.

مقدّمه

می‌دانیم که جنبش تجدّدخواهی در ادبیّات فارسی، اندکی بعد از جنبش آزادیخواهی و مشروطه طلبی، در حدود سال ۱۳۰۰ هـ. ش. شکل گرفت. در دو دههٔ اوّل سدهٔ چهاردهم (۱۳۲۰-۱۳۰۰) بود که "شعر نو" و "نثرجدید" نیز در زبان فارسی جای ویژهٔ خود را یافت: محمّدعلی جمال زاده مجموعهٔ داستان های کوتاه **یکی بود یکی نبود** را در برلین منتشر کرد (۱۳۰۰ ش) و نیما یوشیج "افسانه" را سرود (۱۳۰۱).

درهمین دوره، درموسیقی هم مانند بخش های دیگر فرهنگی و هنری جامعهٔ ایران حرکت های جدیدی آغاز شد:

ـ اولین کنسرت های موسیقی برای عموم، با محتواهای تازه توسط ابوالقاسم عارف و غلامحسین درویش در سالن گراند هتل تهران برگزار شد؛ و

ـ علینقی وزیری درسال ۱۳۰۰ در برلین ***دستور تار*** را به چاپ رسانید و پس از بازگشت به ایران درسال ۱۳۰۲ اوّلین مدرسهٔ موسیقی ایرانی به سبک جدید (اروپائی) را در ایران تأسیس کرد.

اصطلاح «موسیقی نوین و علمی» نیز محصول همین دوره است. امّا "موسیقی نوین" مانند "شعر نو" و "نثرجدید" در فرهنگ جامعه ریشه ندوانید و امروز، نه در عمل هم پا و هم پایهٔ نثر جدید و شعرنو است و نه تعریف و شناختِ دقیق و قابل استفاده ای از آن در دست است. پرسش های اصلی در این زمینه این است که چرا موسیقی نتوانست پا به پای شعر و نثر تحوّل یابد؟ و دیگر این که آیا تحوّل یا تجدّد درموسیقی، آن‌طور که در شعر و نثر روی داد، ممکن یا اصولاً ضروری است و اگر ممکن است چه نشانه هائی از آن به چشم می خورد؟

دورهٔ تاریخی‌ای که مدّ نظر ما است، دوره ای است که در اروپا به زمان بین دو جنگ (جهانی) مشهور است (۱۹۳۸-۱۹۱۸) و در ایران تقریباً با دو دههٔ اوّل قرن چهاردهم هـ. ش. (۱۳۲۰-۱۳۰۰) مطابق است و زمانی است که مشروطه‌طلبی و آزادی‌خواهی در عرصهٔ سیاست به بن بست رسیده و انتظاراتِ

آزادی‌خواهان برآورده نشده است. هرچند که انقلاب مشروطه، نظام سیاسی موجود رامتزلزل کرده بود، امّا نظام جدید پارلمانی و دمکراسی نیز، به دلایل گوناگون، به قدرت نرسید. در همین دوره بود که جنبش های مختلف محلی سر برافراشتند ودیری نگذشت که حرکت آزادی‌خواهی و مشروطه طلبی به حکومت "مرد مقتدر" و "ناجی" یعنی رضا شاه پهلوی ختم شد.

از نظر مکانی باید دراین دوره علاوه بر ایران و تهران به اروپا و به‌خصوص به برلین توجه داشت. چرا که هم نهال هنر مُدرن اروپائی بیشتر در شهرهای برلین، پاریس و وین کاشته شده بود و هم هنرمندان و ادبای ایرانی در پاریس و به ویژه در برلین با فرهنگ و هنر اروپا آشنا و شیفتهٔ آن شده بودند و از همین رو قصد داشتند که آن را با فرهنگ و هنر ایران پیوند دهند.

جوامع اروپایی در اواخر قرن ۱۹ و شروع قرن ۲۰، تحت تأثیر صنعت و دانش جدید، دچار دگرگونی های بنیادی در بسیاری از ابعاد زندگی اقتصادی و اجتماعی خود شده بودند. جنگ اوّل جهانی حکومت های چند صدسالهٔ سلطنتی و سنّتی (امپراطوری های اطریش، آلمان عثمانی و روسیه تزاری) را که با چنین دگرگونی هایی مناسبت نداشتند از میان برداشت. در اروپای غربی، برعکس ایران، پارلمانتاریسم و دمکراسی استقرار یافت و به جای حکومت های خودکامَه نشست، چرا که زمینهٔ این تغییرات از مدّت ها قبل ـبعد از انقلاب فرانسهـ ایجاد شده بود.

ثبات نسبی ۲۰ ساله بین دو جنگ جهانی، همراه با غلیان افکار و ایده های متجدّد و مُدرن که متأثّر از تغییرات اساسی و عمده درجامعه بود، شکل فرهنگ و هنر را در دنیا تغییر داد. واهٔ "مدرنیّت" را می توان به این تغییر وضعیت فرهنگی درجهان اطلاق کرد. مفهوم "مُدرن" و "متجدّد" یا "مدرنیته" و "تجدّد" مفاهیمی هستند که تعریف و شناخت آن ها برای درک بهتری از موضوع مورد بحث لازم است. "مدرنیته" را که مفهومی است مرتبطه با فرهنگ اروپائی، باید از مفهوم "تجدّد" که در مورد فرهنگ ایران مورد استفاده است، تفکیک کرد. در واقع، تفاوت میان دو وضعیّت مختلف فرهنگی در اروپا و در ایران، در این مقطع زمانی، نشان دهندهٔ آثار دو مفهوم مختلف "تجدّد" و "مدرنیته" است.

مدرنیت در اروپا

در لغت، "مدرن" به معنای "نو"، "تازه" یا "جدید" است، معرّف آن چه «متعلّق به

زمان معاصر» یا "این زمانی" است. هنر مُدرن در اروپا، هنری است که خود را متعلّق به زمانی می‌داند که صنعت و دانش جدید، همراه با بیداری توده ها، نظام های کهنه را برانداختند و ضابطه و معیارهای جدید به وجود آوردند. به عبارت دیگر هنر مُدرن، هنری است متعلّق به عصر جدید، عصری که خود محصول رنسانس و روشنگری در اروپا است.

همراه با شکست نیروهای ارتجاعی درجنگ اول فرهیختگان و هنرمندان اروپائی، به خصوص در برلین، پاریس و وین، با امیدواری و خوشبینی به آینده ای چشم دوخته بودند که ملّت های رها شده از سلطهٔ حکومت‌های خودکامه، با استفاده از دانش و صنعت پیش رفته، یک «نظام جدید جهانی» را که از ایده‌های دمکراسی و سوسیالیزم بهره یافته باشد، به وجود آورند. در این زمان، انگیزه و موضوع فعّالیّت های هنری یکسره دگرگون شده بود. برنامهٔ "جهان نو" و "انسان نو" در دستور کار هنرمندان قرارداشت. درگیری و رویاروئی هنرمندان با ضابطه ها و معیارهای جدید، آن ها را در پی شیوه های تازهٔ بیان به جستجو وا داشته بود. در تمام رشته های هنری به یک باره مکتب های مختلف و متنوّع هنری، با برداشت‌هایی جدید و "مُدرن" به وجود آمدند:

در نقّاشی، اکسپرسیونیسم، کوبیسم، فوتوریسم، ابستراکسیون، دادائیسم و سوررئالیسم، همه تجربه‌های مختلف و "مدرنی" بودند در نفی نقّاشی سنّتی. ابستراکسیون خود به تنهایی فصل جدیدی در تاریخ نقّاشی گشود.

در معماری، مکتب باهاوس(Bauhaus) توسّط والتر گروپیوس(W. Gropius) معمـــار آلمانی، لوکوربوزیه، معمار سوئیسی-فرانسوی، و آدلف لوز، معمار اطریشی، با تأثیر پذیری از بناهای صنعتی و مهندسی خاص آن زمان (مانند پل ها و برج معـــروف مهندس ایفل) و همچنین مکتـــب شیکاگو، "معماری مُدرن" و "سبک بین‌المللی" را به وجـــود آوردند و به تمام تجربیّاتی که معماری سنّتی اروپا تا آن زمان در دانشکده های مختلف معماری جمع آوری کرده بود، پشت پا زدند.

در موسیقی، آرنولد شونبرگ اطریشی، که در برلین استاد موسیقی بود، موسیقی دوازده صوتی را بنیان گذاری کرد و درنتیجه شیوه های سنّتی آهنگ سازی اروپا با گام های ماژور و مینور که از زمان باخ، با حدود دویست سال سابقه، چندین مکتب مختلف آهنگ سازی را همراهی کرده و به عنوان مصالح کلاسیک و غیرقابل تردید، جا افتاده بود، دگرگون شد. و سرانجام، در

ادبیّات، نویسندگانی چون فرانتس کافکا، برتولت برشت، توماس مان، و جیمز جویس تغییرات بنیادی درجامعه و درجهان را موضوع کار خود قرار دادند و "ادبیّات مُدرن" اروپا را به وجود آوردند.

ویژگی های "هنر مدرن" در اروپا

برنامهٔ "هنرمدرن" پا به پای ایدئولوژی های جدید، آزاد کردن هنر از قیدهای تاریخی، سنّتی، بومی، دینی و طبقاتی و قابل استفاده کردن آن برای عموم مردم دنیا، یا همگانی کردن آن بدون تفکیک های نژادی، قومی، دینی و طبقه ای، بود. به سخن دیگر، دو ویژگی مهم هنر مُدرن، یکی "جهانی بودن" هنر و دیگری "همگانی بودن" آن در عمق جامعه بود. ویژگی سوّم و مهم "هنر مُدرن" را می‌توان "پیراسته بودن" آن نامید. در آلمان، ادبیات مُدرن به مکتب ناتورالیسم موسوم شد یعنی تعریف و توصیف هرچیز، به خصوص انسان، آنطور که "هست". درمعماری مُدرن، تزئینات و نقش ونگارهائی که "ساختمان" یک بنا را می‌پوشانَد و به آن جلوه ای غیر از آن چه که "هست" می‌دهد به کنار گذاشته شد. درنقاشی نه موضوع نقش و رنگ بلکه خود "نقش و رنگ" سوژهٔ اصلی شد. در موسیقی، سلسله مراتب صداها- متّکی به گام های دیاتونیک از میان برداشته شد و تمام دوازده صوت گام کروماتیک، هم ارزش و یکسان، مورداستفاده قرار گرفت. به عبارت دیگر، هنر مُدرن در صدد بود که از کوله بارهای تاریخی و از زوائد و مناسبات دیگر غیر هنری پیراسته شود تا به جوهر هنر، و به آن هنرنابی که در زیر پوسته های مختلف و متفاوتِ بومی، طبقاتی، دینی و تاریخی، گمان برده می‌شد، دست یابد.

لازم به یادآوری است که "هنر مُدرن" شکافی عمیق در فرهنگ اروپا به وجود آورد که در یک طرف آن نوآوران و مُدرنیست ها و در طرف دیگر محافظه‌کاران و سنّت گرایان قرار داشتند. درمحافل کلیسا برای پیوند دادن مسیحیت با مُدرنیّت حرکتی به نام "مدرنیسم" به وجود آمد که مورد مخالفت شدید پاپ قرار گرفت و به دو دستگی در کلیسا انجامید.

برنامهٔ "هنرمدرن" در اروپا، در سال های بین دو جنگ اوّل و دوّم جهانی، با فعّالیّت وسیع و پشتکار هنرمندانی با تجربه های مختلف و متفاوت، تا حدود زیادی تحقّق یافت. امّا این حرکت عظیم و امیدوار کننده، هنوز برای بخش‌های مهمّی از لایه های مختلف اجتماعی اروپای آن زمان، به خصوص درشرایط مشکل

و اسفناک اقتصادی بعد از جنگ اوّل قابل هضم نبود. واپس گرایان و محافظه کاران به وحشت افتادند. در بخشی از اروپای غربی فاشیسم، و در روسیهٔ شوروی استالینیسم، بر جامعه چیره شدند و بساط مدرنیّت را به یک باره برچیدند. و چنین بودکه بخش های مهمّی از حرکت "هنرمدرن" به آمریکا منتقل شد و در آن‌جا در شرایط اقتصادی مناسب تری رشد کرد.

"تجدّد" در ایران

"تجدّد" در فرهنگ ایران فقط به معنای "نو آوری" است و آن ویژگی‌های "مدرنیّت" را، که مرتبط با آثار صنعت و دانش تحول و تکامل یافته، و تغییرات ناشی از آن درجامعه است، ندارد. هر متاعی، حتی اگر محصول دویست سال پیش اروپا هم باشد، وقتی برای اولین بار به فرهنگ ایران "وارد" شود، رنگ "تازگی" و "تجدّد" به خود می گیرد.

در واقع، تجدّد در ایران با برنامهٔ «اخذ تمدّن فرنگی» آغاز شد. و این در همان حال بود که جامعه ایران در درون و در فرهنگ خود، عامل تغییردهنده‌ای مانند دانش و صنعت در اروپا را نداشت. شک نیست که در ارتباط و تماس برخی از ایرانیان با جوامع اروپایی، و به ویژه همراه با جنبش آزادیخواهی، نیازهای تازه‌ای در ایران نشو و نما کرده بود. امّا برای برآوردن این نیازها نه راهی از درون جامعه که تنها با راه ها و نسخه‌های فرنگی در دسترس بود. انتخاب نسخه های فرنگی و تطبیق دادن آن ها با شرایط فرهنگی ایران کار آسانی نبود امّا روشنفکران ایرانی در آن زمان به اشکالات این نوع غرب‌گرائی توجّه نداشتند و چنین می‌پنداشتند که می توان کلّ فرهنگ اروپائی را اخذ کرد و در ایران ترویج داد. البتّه محتمل آن است که هنرمندان و روشنفکران ایرانی که تمدّن اروپائی را تجویز می‌کردند، با هنر مُدرن آن زمان اروپا یا عمیقاً آشنا نبوده اند و یا آشنائی آن ها به بعضی از جنبه های هنرِ اروپائی محدود بوده است، به‌خصوص از آن رو که، در این دوره، اوضاع فرهنگی و هنری اروپا همچنان در معرض دگرگونی قرار داشت و ضوابط و میزان های قدیمی کما بیش بی اعتبار یا کم اعتبار شده و سبک ها و ملاک های تازه و "مدرن" هم هنوز کاملاً مقبول نیفتاده بودند.[۲]

به هرحال، امروز که در حدود یک قرن از آغاز حرکت ایران به سوی تجدّد می گذرد پرسش این است که آیا از تجدّدی که در ادبیّات، هم شعر و هم نثر-

راه یافت و ما را صاحب "شعر نو" و "نثرجدید" کرد، موسیقی ایرانی هم بهره گرفت؟ امّا، پیش از پرداختن به این پرسش باید به این نکته توجّه داشت که در ادبیّات جدید فارسی جنبه های مهم "هنرمُدرن"، شناخته و مؤثر واقع شده اند. به سخن دیگر، در ادبیّات هم جنبهٔ "همگانی" بودن و هم ویژگی "پیراسته" بودن هنر، که ازمشخصّات هنر مدرن شمرده می شود، راه یافته است.

مجموعهٔ داستان های **یکی بود یکی نبود** جمال‌زاده، تقلید از «نوعی از هنر اروپائی» ـمانند کارهای کمال الملک در نقّاشی یا علینقی وزیری در موسیقی (که بعداً به آن خواهیم پرداخت)ـ نیست. این اثر بخشی از "ادبیّات مُدرن" آن زمان است، که به زبان فارسی نوشته شده و وجود مهم ترین عنصر هنر مدرن یعنی عنصر "جهانی بودن" در آن قابل تردید نیست. "جهانی شدن" نه به معنای «تقلید از یک الگوی متعلّق به فرهنگی دیگر» و در غایت، «سر و ته یک کرباس» شدن، بلکه به معنای حضور یافتن است، با لباس و هیئت فرهنگی خود در عرصهٔ بین المللی و مزیّن کردن بخشی و ایوانی از بنای فرهنگ جهانی. در حقیقت، جمال زاده در نویسندگی و نیما یوشیج در شاعری با "زبان" خود آثاری به وجود آوردند که شایستگی نمایندگی فرهنگ ایران در جهان را داشت.

پیشگامان و معتقدان به ادبیّات متجدّد نمی خواستند "زبان دیگری" به‌وجود آورند و حتّی ـبرخلاف بعضی دیگرـ در فکر تغییر خطّ فارسی هم نبودند. آنان، بر خلاف ادّعای برخی کسان، به دشمنی با ادبیّات سنّتی هم برنخاسته بودند. استثنای عمده در این میان احمد کسروی بود که او هم بیشتر مورّخ بود تا ادیب و "زبان پاک"ش هم سرنوشتی مانند «موسیقی نوین و علمی» پیدا کرد.

به این ترتیب، ادبیات متجدّد با تعهّد به حفظ زبان فارسی، با یک سنّت هزار ساله در ارتباط بود و از آن تغذیه می‌کرد. منقدّان "شعر نو" نیمائی، همه به این نکته اشاره دارند که "نوآوری" او بدون رابطه با سنّت شعر فارسی، امکان نمی‌داشت. ادبیّات متجدّد، شاخهٔ تازه ای بود که در شرایط جدیدـ هنگام ارتباط فرهنگ ایران با فرهنگ جهانـ بردرخت کهنسال ادبیات فارسی روئید و توانست، با سیراب شدن از ریشه های آن نشو و نما کند و میوه های تازه و بدیع و "مدرن" به بار آورد. امّا در موسیقی وضع اساساً از نوعی دیگر بود.

تجدّد درموسیقی ایرانی

تجدّد درموسیقی با یک حرکت همه جانبه شروع نشد و درنتیجه تداوم هم نیافت. سه نوع تجدّد طلبی مختلف، امّا هم‌زمان، را می توان در موسیقی ایران از هم باز شناخت:

۱. تجدّد متّکی به موسیقی سنّتی: ابوالقاسم عارف قزوینی و غلامحسین درویش ملقّب به درویش خان؛

۲. تجدّد وابسته به موسیقی غربی تحت عنوان "موسیقی بین المللی" و "موسیقی علمی": مین باشیان ها، پرویز محمود و ربرت گرگوریان؛

۳. تجدّد از راه تلفیق و ادغام موسیقی ایرانی و موسیقی غربی تحت عنوان «موسیقی علمی و نوین ایران»: علینقی وزیری.

ابوالقاسم عارف و درویش خان

این دو هنرمند موسیقی سنّتی ایران اوّلین موسیقی سازانی هستند که فرم متجدّد "کنسرت موسیقی" را در ایران ارائه دادند. موسیقی قبل از کنسرت همیشه فرعی از یک جریان و اتّفاق اصلی بود: مجلس جشن و سرور یا تعزیه، یا مراسم نظامی یا مجلس سماع که موسیقی چاشنی آن ها می‌شد. کنسرت موسیقی تنها برای شنیدن موسیقی برگزار می شد و غیر از پخش و شنیدن نوای موسیقی اتّفاق دیگری در آن رخ نمی داد. از همین رو، کنسرت، که در آن توجّه بیشتر و دقیق تری به موسیقی می‌شد، انتظارات مستمعین را نسبت به موسیقی افزایش می‌داد. موسیقی سازان برای تهیهٔ برنامه کنسرت و پاسخ به انتظارات مردم به سوی نوآوری کشیده می‌شدند. عارف، افزون بر تصنیف های تغزّلی، نوع متعالی از تصنیف، با محتوای سیاسی-اجتماعی و مربوط به مسائل روز را، و درویش خان فرم جدید "پیش درآمد" و برداشت جدیدی از "دستگاه" موسیقی ایرانی را برای اجرا در کنسرت ابداع کردند و ارائه دادند. قبل از عارف ، تصنیف های موسیقی سنّتی از نوع تغزّلی بودند، و همزمان با او، علی اکبر شیدا همچنان تصنیف های تغزّلی زیبا و تازه می ساخت.

نوع مبتذل تصنیف های سیاسی-اجتماعی را مردم و مطرب ها می ساختند و خود عارف در دیوانش با ذکر نمونه هائی به این سنّت اشاره کرده است:

نه تنها فراموشم نخواهد شد بلکه معاصرین دورهٔ انقلاب نیز هیچ وقت از خاطر دور نخواهند

داشت که وقتی که من شروع به تصنیف ساختن و سرودهای ملی و وطنی کردم، مردم خیال می‌کردند که باید تصنیف برای جنده های دربار؛ یا "ببری خان" گربه شاه شهید مانند (گربه دارم الجه، میرود بالای باجه، میارد کله پاچه، گربهٔ مرا پیشتش مکن بدش میاد) یا تصنیفی از زبان گناهکاری، به گناهکاری، درمضمون (شه زاده ظلّ السلطانم چشم و چراغ ایرانم شاه بابا گناه من چه بود) که از یک نفر خطاکارتر از خود می‌پرسد گناه من چه بود . . . الخ گفته شود. همچنین تصنیف های معمولی دیگر. . .

روح الله خالقی در این باره می نویسد:

اما عارف درحدود بیست تصنیف ساخته که اشعارش شامل یک دورهٔ تاریخ گویای چهارده سال اول مشروطیت ایران است. . . . همین که عارف تصنیفی راجع به وضع اجتماعی روز می‌ساخت و در یکی دو محل می خواند، دهان به دهان می‌گشت و به همه جا می‌رسید. حتی شهر به شهر می‌رفت.

تصنیف های عارف در اعتلای سطح فرهنگ جامعه مؤثّر بودند. امّا علاقهٔ خاص او به مسائل و رویدادهای سیاسی روز و لحن تند و انتقادی اش نسبت به حکومت‌های وقت باعث انزوا و تبعید او شد. بعد از عارف، این نوع تصنیف سازی مدّت کوتاهی توسّط ملک الشعرا بهار، به عنوان شاعر، و درویش خان و شاگرد او مرتضی نی داود، به عنوان آهنگ ساز، ادامه یافت (تصنیف های "ز من نگارم" و "مرغ سحر").

فرم "پیش درآمد" که توسّط درویش‌خان و همکار دیگر او رکن الدین مختاری در این دوره ابداع شد، اهمیّت ویژه ای در تاریخ موسیقی ایرانی دارد. قبلاً اشاره شد که موسیقی همیشه فرعی از یک اتّفاق اصلی بود و اوّلین بار در "کنسرت" به عنوان اتّفاق اصلی مطرح شد. علاوه برآن موسیقی ایرانی در سنّت اجرائی خودش هم فرعی بود بر شعر و سخن. مهم ترین فرم موسیقی ایرانی، که هنوز هم غالباً قسمت اصلی هر برنامهٔ موسیقائی را تشکیل می دهد، "آواز" نام دارد که فرمی است برای خواندن شعر در اوزان عروضی، و با ساز تنها هم اجرا می‌شود.[۵] تصنیف هم اساسش بر شعر و سخن استوار است، و همینطور قطعات "ضربی" در دستگاه ها. "رنگ" هم فرمی است که در اصل برای همراهی رقص ساخته شده است. امّا، "پیش درآمد" اولین فرمی است که فقط مختصّ موسیقی است و شعر و رقص در ساختمان و اجرای آن نقشی ندارند. بنابر این،

"پیش‌درآمد" به اهمیّت موسیقی به عنوان "اتّفاق اصلی" می‌افزاید وقدم مهمّی در راه "تجدّد" در موسیقی ایرانی محسوب می‌شود . از این رو است که "کنسرت" و "پیش‌درآمد" مکمّل یکدیگرند. علاوه براین، در کنسرت های درویش خان فرم پیوستهٔ "دستگاه" شامل پیش درآمد، درآمد، چهار مضراب، آواز، تصنیف و رنگ، جا افتاد. هنوز هم در کنسرت موسیقی سنّتی کم و بیش از این فرم پیروی می‌شود.

درویش خان در سال ۱۳۰۵ در اثر تصادف درشکه اش با اتومبیل در سن ۵۴ سالگی فوت شد. بعد از فوت او و تبعید عارف ، این شاخه از تجدّد در موسیقی نشو و نما نکرد، بلکه پژمرده هم شد. گرچه درویش خان شاگردان خوبی داشت و ساختن "پیش درآمد" بعد از او ادامه یافت، امّا هیچ‌یک از آن ها قدمی بیش از استاد، در راه او برنداشتند و درهمان مرحله به تکرار پرداختند.

این گروه از شاگردان درویش، مانند مرتضی خان نی‌داود درعمل از "تجدّد طلبی" فاصله گرفتند و به گروه نوازندگان سنّتی (آقاحسین قلی و میرزا عبدالله) پیوستند. بعضی از شاگردان درویش، مانند ابوالحسن صبا، هم به حرکت تجدّد طلبی وزیری گرویدند.

علّت دیگر و مهم تر رشد نکردن این شاخه از تجدّد، بی اعتنائی به ضرورت برگزاری کنسرت بود. اگر اجرای کنسرت در ایران ادامه می یافت و معمول می‌شد و همراه با آن "نقد موسیقی" هم پا می‌گرفت مسلماً موسیقی ایران با نوسازی بیشتر به اعتلای مطلوب می‌رسید. امّا برگزاری کنسرت که بدون برنامهٔ مستمر گاه به گاه اتّفاق می افتاد، آنطور که لازم است معمول نشد و مسئولین امور فرهنگی به این شاخهٔ مهم فرهنگ در جامعه توجّه لازم را نکردند. در ایران سالن های سینما و تآتر و حتّی اپرا ساخته شد، امّا سالن کنسرت به شکل ویژهٔ آن بنا نشد، با آن‌که کنسرت مهم ترین وسیلهٔ ارتباط جمعی در عالم موسیقی است و استماع و درک عمیق موسیقی تنها در کنسرت، که فرصت و امکان هیچ فعالیت جنبی دیگر برای شنونده وجود ندارد، ممکن می شود. با شروع کار رادیو و تلویزیون در ایران، وظیفهٔ ارائهٔ موسیقی برای عموم به آنان واگذار شد. امّا آنان در اجرای این وظیفه بیشتر راه ابتذال پیمودند.

"موسیقی بین المللی" و "موسیقی علمی"

این بخش از موسیقی در بدو پیدایش هیچ گونه ربطی با مسائل و مقولات تجدّد

نداشت و اساسش بر یک "هوس شاهانه" که در سفر فرنگ به خاطر مبارک ناصرالدین شاه راه یافته بود قرار داشت. او در فرنگ دسته جات موزیک چی نظامی مرتّب و منظّم را دیده و شنیده و خواهان ایجاد چنین دسته‌هایی در ممالک محروسه هم شده بود. از همین رو، در دارالفنون یک شعبهٔ موزیک به ریاست مسیو لومر فرانسوی دایر شد. در این شعبه سازهای بادی و کوبه‌ای همراه با تئوری مقدّماتی موسیقی اروپائی برای نواختن موسیقی نظامی تدریس می‌شد. درویش‌خان هم در عنفوان جوانی در این مدرسه نواختن طبل و خط نت موسیقی را یاد گرفت.

ترجمهٔ درس های لومر به فارسی در سال ۱۲۶۱ در چاپخانهٔ دارالفنون به چاپ رسید. این نوشته اوّلین، و تامدّت ها تنها، منبع شناخت تئوری موسیقی به زبان فارسی بود و باعث شد که نام فرانسوی نت ها در ایران معمول گردد، و گام های ماژور و مینور شناخته شوند. فارغ التحصیل ایرانی شعبهٔ موزیک دارالفنـــون که به تدریج صاحب اسم و رسم شدند، با اطلاع و شناختی که از موسیقی اروپائی داشتند، و با در نظرگرفتن جوّ فرهنگی آن زمان ـیعنی همگام بودن آزادی‌خواهی و مشروطه طلبی با تجدّد خواهی و فرنگی مابیـ و با توجه به برنامهٔ "اخذ تمدّن فرنگی"، برداشت خودشان از موسیقی اروپایی را "موسیقی علمی" و یا "موسیقی بین‌المللی" لقب دادند و به اشاعهٔ آن کوشیدند. به تدریج این شاخه از موسیقی، جزئی از برنامهٔ "تجدّدخواهی" شد.

درسال ۱۲۹۷، شعبهٔ موزیک از دارالفنون جدا شد و به نام "مدرسهٔ موزیک" به ریاست برجسته‌ترین شاگرد لومر، غلامرضا مین باشیان، ملقّب به سالارمعزّز، برای «تعلیم موسیقی با روش علمی غربی در ایران» تأسیس گردید.[۶] کنسرواتور یا هنرستان عالی موسیقی و ارکستر سمفونیک تهران، ثمره‌های این شاخه از تجدد در موسیقی اند. از نتایج رشد این شاخه از موسیقی این بود که شمار قابل توجهی از صاحبان استعداد در زمینهٔ موسیقی ایرانی، متخصّص و آهنگ ساز و نوازندهٔ موسیقی اروپائی شوند و عملاً از جرگه و حرکت موسیقی ایرانی حذف گردند. طرفداران "موسیقی بین المللی" بر این باور بودند که موسیقی اصولاً یک زبان بین المللی است و نوع اروپائی آن ـمانند فنون و صنایع دیگرـ نوع تکامل یافته و "علمی" آن است. پندار" بین المللی بودن" زبان موسیقی را باید نتیجهٔ این فرض دانست که محدودهٔ فرهنگی زبان موسیقی از محدودهٔ فرهنگی زبان محاوره ای بزرگ تر است.

زبان موسیقی اروپائی یا غربی، بخشی از فرهنگی است که تحت تأثیر و همراه با مسیحیت شکل یافته و طبیعتاً در این دایرهٔ بزرگ فرهنگ به صورت یک زبان بین المللی در آمده‌است. امّا محدودهٔ فرهنگی دیگری نیز تحت تأثیر اسلام قابل شناسائی است. در این محدودهٔ بزرگ، که شامل ملّت ها و اقوام عرب، ترک، فارس، کرد، لُر و غیره است، زبان بین المللی دیگری ـیعنی زبان موسیقی شرقیـوجوددارد. امّا دردورانی که ما از آن سخن می گوییم "شرق" و "فرهنگ شرق" یا مطرح نبود یا یارای مقابله با شیفتگی سرآمدان جامعه به غرب را نداشت.

موسیقی نوین و علمی ایران: علینقی وزیری

علینقی وزیری در ۱۲۶۶ در تهران متولّد شد و در جوانی، ضمن خدمت در ارتش و داشتن مشاغل و پست های نظامی و اداری، شاگرد تار آقای حسین قلی و از بهترین تارنوازهای زمان خودش بود. خط نت موسیقی را هم نزد یک کشیش فرانسوی که معلّم مدرسه سن لوئی بود ـهمان مدرسه ای که نیما هم در آن جا زبان فرانسوی آموخت ـیادگرفت و اولین کسی است که ردیف استادش آقای حسین قلی را به خط نت فرنگی نوشت. او اوّلین نوازندهٔ ایرانی تار است که، درسال ۱۲۹۷ در سن ۳۱ سالگی، برای تحصیل موسیقی به اروپا رفت. وزیری سه سال در پاریس و دو سال در برلن، در جمع روشنفکران مجلّهٔ ***کاوه***، به تحصیل موسیقی مشغول بود و در سال ۱۳۰۲ با کتاب ***دستور تار*** به ایران برگشت و درکنار مدرسهٔ موزیک دولتی، که از دارالفنون جدا شده و فقط موسیقی اروپائی و نظامی تدریس می‌کرد، یک مدرسهٔ موسیقی خصوصی برای آموزش موسیقی ایرانی و سازهای تار و ویلن ـبا روش علمی و غربیـ ایجاد کرد. او ضمن تدریس در مدرسه، با تأسیس "کلوپ موزیکال" فعّالیتش را با برگزاری کنسرت و، برای اوّلین بار، با ایراد سخنرانی و خطابه برای شناساندن شاخهٔ جدیدی از تجدّدخواهی در موسیقی، یعنی «موسیقی نوین و علمی ایرانی»، در سطح وسیع‌تری گسترش داد. فعّالیت های وزیری بعد از پنج سال به ثمر رسید و در زمان نخست وزیری مخبر السّلطنه هدایت ریاست مدرسهٔ موزیک به او محوّل شد.

دستور تار اوّلین کتاب تئوری موسیقی نوین و علمی ایران است. با بررسی آن می‌توان به علّت عدم موفقیّت مکتب وزیری که با امیدواری زیادی شروع شده

بود، پی برد. یک اشکال اساسی درهمان مقدّمه ای که او بر **دستور *تار*** نوشته آشکار می شود:

منظور از نشر این دستور مخصوص "تار" با این انشاء ساده به این مناسبت است که "تار" سازی است عمومی در ایران و بعضی ممالک اسلامی و کلید خوبی است برای نشر خط موزیک. بدین وسیله موزیسین سواد پیدا کرده و تحریرات موسیقی را می تواند کم و بیش موافق درجهٔ قوه اش خوانده یا بنوازد.

ضمناً باید ملاحظه کرد که موزیک در تمام عالم بهمین خط نوشته می‌شود و این خطی است بین المللی و صنعتگر این رشته بدون هر معلومات خارجی در هر نقطه‌ای از عالم با همان زبان مادری خود تغنّم نموده و احساسات ملل مختلفه را با این زبان (خط موسیقی) می‌تواند بخوبی ترجمه نماید، و این آرزوئی است که سال ها است در ممالک مختلفهٔ روی زمین تعقیب می‌شود که شاید روزی مثل خط موسیقی زبان معمولی عالم را هم یکی نمایند که انسان همانطور که یک شکل خلق شده است یک زبان هم تکلم نماید ما از حال تقدیس می‌نمائیم روزی را که این زحمت بزرگ بی نتیجهٔ عمومی مرتفع و یگانه عامل اتحاد و امتزاج ملل برقرار شود.[۷]

مسئله چنین مطرح می‌شود که آیا "خط موسیقی" که در اروپا تکامل یافته و برای آموزش و پراتیک موسیقی در ایران مفید یا لازم تشخیص داده شده، الزاماً حامل یک "زبان موسیقی" هم هست؟ و آیا اصولاً یک "زبان بین المللی" موسیقی مثل «خط بین المللی موسیقی» وجود دارد؟ البته وزیری از این حد هم جلوتر رفته و به‌طور ضمنی آرزو کرده است که شاید روزی هم مثل "خط موسیقی"، «زبان معمولی عالم را هم یکی نمایند». به عبارت دیگر، او بین مفهوم "خط" و "زبان" تفکیک قائل نشده و این یک اشکال اساسی است. و از این جا است که راه‌های تجدّد در ادبیّات و موسیقی از هم جدا می‌شوند. برنامهٔ "تجدّد ادبی"، همانطورکه اشاره شد، متوجه فرم و محتوای آثار ادبی بود باحفظ جنبه ارتباط با سنت و «اهتمام بلیغ در حفظ زبان و ادبیات فارسی».

وزیری، در تئوری پردازی های خود، با نظریهٔ طرفداران "موسیقی بین‌المللی" با شیوهٔ کج‌دار و مریز برخورد می‌کرد و درصدد بود که با توجیه موسیقی ایرانی بر پایهٔ قواعد گام های موسیقی غربی، موسیقی ایرانی را هم بخشی از همان "موسیقی علمی" قلمداد کند. در واقع، هم او است که شایع کرد "دستگاه ماهور" همان "گام ماژور" غربی است. در **دستور *تار*** اوّلین تعریف از موسیقی

ایرانی درمورد آواز ماهور است:

عیناً بدون کم و زیاد گام کبیر است. تغییر مدهائی در ضمن آواز ماهور هست که خارج از گام کبیر می‌شود، ولی اساس همان گام کبیر است که همیشه در آنجا خاتمه پیدا می کند. معمولاً در تار در چهارتن می‌زنند "د" "فا" "سی" یا "سل". مسلم است در تمام گام های کبیر هم می توانید ماهور را بزنید در این جا فقط چند سطری (برای این که طرز نوشتن آواز بی ضرب را نشان بدهیم) بیشتر ننوشته زیرا تفصیل آوازها از حد این دستور زیادتر است و باید تحصیل آن را از روی جزوه های آواز نمود. ولی موزیسین پس از آن که تسلط به ساز خود پیدا کرده معلومات علمی او هم مکفی و خط سیر هر آوازی را دانست خود را مقید نخواهد کرد به تعقیب طابق النعل باالنعل ردیف یک استاد یا یک ترتیب ثابتی را! بلکه (بداهه گو) خواهد شد یعنی موافق موقع و وقت موسیقی در مغز او تولید شده و از دست و پنجهٔ او خارج خواهد شد. امّا اشتباه نشود که برای این عمل گذشته از لیاقت تسلط به ساز و دانائی، یک مقدار ذوق طبیعی لازم است که امیدواریم در شاگرد موزیسین که تا این حد زحمت کشیده بقدر کفایت وجود داشته باشد.

عموم آوازهای ایرانی معمولاً یک نت دارند که شاهد آن آواز و تکیه گاه اوست و در آخر هرگوشه‌ئی باید یک قدری روی آن نت راحت کرد ـ اغلب آن نت خود نمایان است زیرا طویل تر از همه است و مکرّر می‌شنوید ـ گاهی آن نت تنیک گام است و گاهی هم نت دیگری است که بیش از تنیک اهمیت گرفته. این نت را (شاهد) نامیده و در ضمن گام های آتیه به توسط این علامت تعیین می‌شوند.[۸]

جملهٔ اوّل و دوّم این تعریف متناقض یکدیگرند. اگر تغییر مدهائی در ضمن آواز ماهور باشد که از گام کبیر (ماژور) خارج گردد، جملهٔ اوّل درست نیست و آواز ماهور نمی تواند «عیناً و بدون کم وزیاد» گام کبیر باشد.

وزیری، درضمن تعریف آواز ماهور به‌طور جنبی به دو مطلب که برای موسیقی ایرانی مطالب مهمی هستند اشاره می‌کند: یکی "بداهه نوازی" و دیگری "نت شاهد". درمورد اوّل، توانائی بداهه نوازی را مرتبط می‌داند با لیاقت، تسلّط به ساز، دانائی و یک مقدار ذوق طبیعی. اما او توضیح نمی دهد که دانائی به چه؟ و معلوم نیست که آیا بداهه نوازی اصول و قواعدی می تواند داشته باشد یا نه؟ درحالی که یکی از مباحث علم موسیقی ایرانی شناخت و تعیین قواعدی است برای بداهه نوازی. امّا، وزیری، در برخورد با پدیدهٔ بداهه نوازی، تلویحاً همان روش "سینه به سینهٔ" سنّتی را تجویز می کند و می نویسدکه "موزیسین" وقتی بداهه گو خواهد شد که «تعقیب طابق النعل بالنعل ردیف یک استاد» را ترک

کند، چرا که آن چیزی نیست غیر از آموختن ردیف با روش سینه به سینه نزد یک استاد سنّتی. در حالی که در برنامهٔ کار وزیری نواختن هر آهنگی بر اساس نت قرار دارد نه ردیف اساتید.

درمورد نت "شاهد" به یکی از اشکالات اساسی تئوری وزیری برمی خوریم، به اشکالی که، پس از او در کار خالقی هم به چشم می خورد و باعث سردرگمی‌های زیادی در شناخت موسیقی ایرانی گشته است. این اشکال ناشی از آمیختن دو سیستم مختلف با هم است، یکی سیستم گام‌های ماژور و مینور اروپائی و خواص هارمونیک فواصل این گام ها و نام‌هائی که این فواصل دارند و دیگری سیستم مقام های موسیقی ایرانی که براساس خواص ملودیک صداها شکل یافته اند. "نمایان" و "تنیک" مربوطند به خواص هارمونیک، درحالی که "شاهد" و "ایست" به خواص ملودیک صداها ربط دارند. این دو سیستم مختلف را نمی تواند بدون برنامه ریزی درهم ادغام کرد. گامی که درآن نت دیگری "بیش از تنیک"، یعنی اساس و پایهٔ گام، اهمیّت داشته باشد، "گام"، بنا بر تعریفی که در موسیقی اروپائی دارد، نمی تواند باشد.

مکتب وزیری به علّت این نوع تئوری پردازی غیر علمی، امکان ادامه حیات نداشت و ادامه پیدا نکرد. هیچ یک از شاگردانش بعد از او راه او را دنبال نکردند. روح الله خالقی در تئوری گام های ایرانی تغییراتی داد تا آن ها را به عمل موسیقی ایرانی نزدیک تر کند،[۹] امّا اشکال اساسی این تئوری برطرف نشد و تا به امروز هم گرچه به نحوی خلاء موجود درعلم موسیقی ایرانی را پُر کرده، به جایی نرسیده است.

ابوالحسن صبا، بهترین و مهم ترین شاگرد وزیری ـکه قبلاً در مکتب درویش خان تار و سه تار و اساس موسیقی سنّتی را آموخته بودـ به مکتب درویش و موسیقی سنّتی برگشت. آثار موسیقائی او به چهار مضراب ها، قطعات ضربی و اضافه کردن گوشه هائی به ردیف موسیقی سنّتی محدود شد و درعمل به قطب سنّتی پیوست و نمایندهٔ تیپ باسواد (نت دان) و نوازندهٔ زبردست موسیقی سنّتی با ابزار فرنگی (ویلون) شد.

مقایسهٔ سیر تاریخی ادبیّات و موسیقی

از مقایسهٔ سیر تاریخی تجدّدطلبی در ادبیات و در موسیقی به نتایج زیر می‌توان رسید:

ـ در ادبیّات نیروهای متجدّد و نو آور در کنار هم با سنّت‌گرایان و کهنه پرستان در تعارض و کشاکش بودند. این کشاکش لازمهٔ راه گشائی به سوی تجدد بود، چرا که از طرفی باعث اتّحاد نیروهای تجدّدطلب و نوآور می‌شد و از طرف دیگر آن ها را به جدیّت و تکاپوی بیشتری وا می‌داشت تا کیفیت نوآوری را اعتلا دهند و لزوم آن را بر همگان آشکار سازند. در واقع، رویاروئی نو و کهنه و تجدّد و سنّت، در شرایط مناسب اجتماعی خود یک نیروی بارور و یک عامل سازندهٔ فرهنگی است. چنین شرایطی در زمینهٔ ادبیات موجود بود.[۱۰]

در موسیقی تعارض اصلی بین کهنه و نو نبود. این تعارض بیشتر بین مدّعیان گوناگون نوآوری و تجدّدطلبی وجود داشت و درعمل باعث تضعیف جبههٔ تجدّدطلبی شد. تجدّد طلبان موسیقی با همکاری و همفکری و هم راهی به تکاپو و پویائی برای راه گشائی به سوی تجدد نپرداختند، بلکه هرکدام در معارضه با دیگری، بر رأی و سلیقهٔ خود پافشردند و سرانجام در مجموع راه به جائی نبردند.

بین وزیری و مین باشیان ها سال ها رقابت و کشمکش بر سر ریاست و برنامهٔ مدرسهٔ موزیک ـکه در این گیرو دارها نام های مختلفی هم پیدا کرد و سرانجام هنرستان عالی موسیقی نام یافتـ وجود داشت (هنرستان موسیقی ملی بعد از وزیری در سال ۱۳۲۸ توسط روح الله خالقی تأسیس شد). وزیری و مین‌باشیان متناوباً هر ۵ تا ۷ سال، ریاست مدرسه را به دست می‌آوردند و برنامهٔ آن را کلاً تغییر می‌دادند و به این ترتیب تداومی که لازمهٔ هر پیشرفتی است از میان می‌رفت.

از سوی دیگر، بین وزیری و عارف بر سر نوع موسیقی ایرانی درگیری شدید وجود داشت.[۱۱] تنها درویش خان تاحدودی با وزیری تفاهم داشت و برای شنیدن کنسرت ها و خطابه های او به مدرسهٔ خصوصی اش می‌رفت.[۱۲] امّا قبل از این که این رابطه و تفاهم ثمری به بار آورد ـو قبل از ریاست اوّل وزیری در مدرسهٔ موزیک (۱۳۰۷ش)، درویش خان فوت شد (۱۳۰۵). بعد از فوت او تجدّدطلبی به کشمکش بین وزیری و مین باشیان ها یا «موسیقی نوین و علمی ایرانی» با «موسیقی بین المللی و علمی» محدود ماند.

ـ هیچ شاعر نو پرداز یا نویسندهٔ متجدّدی نبود که به غزلیّات حافظ یا گلستان سعدی بی توجّه باشد، یا از آن ها هیچ گونه شناختی نداشته باشد. درمیان متجدّدین ادبی حتّی صحبت تغییر زبان به مثلاً فرانسوی یا اسپرانتو قابل

تصوّر نبود. امّا، تغییر موسیقی ایرانی به اروپائی درسال ۱۳۱۷ جزء برنامهٔ رسمی دولت قرار گرفت.[۱۳] آن دسته از "متجددان" که خواهان تغییر موسیقی ایرانی و بنیان گذاری آن براساس گام های موسیقی غربی بودند، در حقیقت "نوآور" نبودند بلکه مروّج موسیقی کلاسیک سنّتی اروپائی بودند که حدود دویست سال سابقه داشت. جالب این که، درست درهمان زمان که این "متجدّدان" گام‌های "ماژور" و "مینور" را برای پیوستن موسیقی ایران به قافلهٔ تمدن تجویز می‌کردند، در مرکز تمدّن اروپایی، برلین، آرنولد شونبرگ درصدد بود که با موسیقی دوازده صوتی موسیقی مُدرن را بنیان گذارد و آن را از قید گام‌های ماژور و مینور آزاد سازد.

دراین جاست که دقیقاً آشکار می‌شود تا چه حد"مدرنیت" در اروپا با "تجدّد" در ایران متفاوت بود و چگونه موزیسین های "متجدّد" ایرانی از موسیقی مُدرن در اروپا بی اطلاع بودند و به آن توجهی نداشتند با آن که اغلب آنان تحصیل‌کردهٔ اروپا و فارغ التحصیل کنسرواتورهای غربی بودند.

- در ادبیّات، بسیاری از جوانان با استعداد و علاقمندِ به نو آوری به سوی قطب ادبیّات جدید ایرانی کشیده شدند. شاعران و نویسندگان متجدّد و نو آور بعد از نیما و جمال زاده، سال به سال فزونی یافتند و طیفی وسیع را به وجود آوردند. امّا در موسیقی اغلب جوانان با استعداد و علاقمند به تجدّد، به موسیقی اروپائی رو آوردند. باید توجه داشت که در موسیقی هم، مانند هنرهای دیگر، شمار افرادِ با استعداد و پرمایه چندان نیست. این نوع استعدادها، به خصوص در موسیقی، باید از دوران کودکی شناخته شود و در جریان تعلیم قرار گیرد تا موزیسینی خلاّق به وجود آید. درتاریخ موسیقی ـچه در ایران و چه در اروپاـ به خاندان های نامدار در موسیقی بر می‌خوریم که در آن ها فرزندان هم از والدین خود استعداد را به ارث می‌برند و هم از کودکی تحت شرایط مناسب تعلیم می‌یابند(مانند باخ و موزارت در اروپا یا شهنازی و سماعی در ایران). در دوران سر درگمی در تجدّد طلبی، به دلیل امکانات بیشتر و بهتری که موسیقی اروپائی درایران داشت، در خاندان های موسیقی، نسل بعدی موزیسین ها، به موسیقی اروپائی روی آوردند (مانند سنجری، معروفی، خالقی و فروغ). به این ترتیب موسیقی ایرانی دچار کمبود استعدادی شد که برای تحوّل و تکامل آن از ضروریات اوّلیه است.

- خوانندگان شعر و نثر فارسی، اگرهم با آثار نویسندگان اروپائی، چه

مستقیم چه از راه ترجمه، آشنا شده و تحت تأثیر آن ها قرار گرفته باشند، همچنان به نویسندگان و شاعران فارسی زبان علاقمندند. چرا که بسیاری از این نویسندگان و شاعران دست کمی از همکاران اروپائی خود نداشته اند. امّا در موسیقی، بسیاری از روشنفکران ایرانی که علاقمند به موسیقی معاصراند شنونده و طرفدار موسیقی اروپائی شدند و از جریان تحوّل و اوضاع موسیقی ایرانی به دور و بی اطلاع ماندند و در نهایت امر به این موسیقی و امکانات تکامل آن در عمل بی توجّه و بی علاقه شدند.

سرنوشت تجدد در موسیقی معاصر ایران

درکشمکش بین جبهه های مختلف تجدّدطلبی در موسیقی، موفقیت بیشتر نصیب طرفداران موسیقی غربی شد. آن ها موفّق شدند که سر انجام از مدرسهٔ موزیک یک کنسرواتوار غربی به نام "هنرستان عالی موسیقی" بسازند که از "هنرستان موسیقی ملی"، که بعد ها در سال ۱۳۲۸ توسط روح الله خالقی بنیان گذاری شد، وجهه ای بهتر و بیشتر داشت. همین وجهه باعث شد که در هنرستان موسیقی ملی هم گرایش های شدید به موسیقی اروپائی به وجود آید و رشتهٔ موسیقی غربی هنرستان به اصطلاح "ملّی" از رشته های موسیقی ایرانی آن نیز مهم ترشود. افزون براین علاقمندان به موسیقی غربی توانستند یک ارکستر سمفونیک در تهران به وجود آورند که هنوز هم تنها ارکستر نسبتاً مرتّب دولتی در ایران است.

به این ترتیب موسیقی ایرانی بین سال های ۱۳۲۰ تا ۱۳۵۰ در سایهٔ موسیقی غربی قرار گرفت و دچار رکود شد. در این دوره، ارائه موسیقی برای مردم تقریباً به‌طور انحصاری به عهدهٔ تشکیلات دولتی رادیو و، سپس، تلویزیون قرار داشت که بیشتر در راه ابتذال قدم برمی‌داشتند. در این دوران، بهترین نوع موسیقی ایرانی در رادیو، در برنامه هائی به اسم "گل ها"، با انواع مختلف "رنگارنگ" و "جاویدان" و غیره پخش می شد و معرّف نوعی از موسیقی "عرفانی" بود و، مطابق با اوضاع زمانه، آمیخته به رنگی از یأس و بدبینی و گله و شکایت از روزگار و یار جفاکار.

نوازندگان مهم سازهای ایرانی این برنامه ها احمد عبادی، فرزند میرزا عبدالله (سه تار)، حسن کسائی (نی)، فرهنگ شریف و جلیل شهناز(تار) بودند. ساز اروپائی ویلن که از راه مدرسهٔ موسیقی وزیری و ابوالحسن صبا، مطابق با

برنامهٔ تجدّد طلبی در ایران رایج شده بود در رادیو هم نقش اصلی را به عهده داشت و نوازندگان ویلن سرپرست گروه های موسیقی رادیو بودند.

دراین دوره موسیقی سازان و موسیقی نوازان جبههٔ موسیقی "بین المللی و علمی" برخی آثار موسیقی براساس تئوری و به زبان موسیقی اروپائی به‌وجود آوردند که اشاره به ایرانی بودن آنها دارد. ترانه های محلی تنظیم ربرت گرگوریان با آهنگ های پرویز محمود، مانند "سوئیت ایرانی"، از این گونه اند. امّا این آثار درجامعهٔ ایران همانند پیش درآمدهای درویش یا تصنیف های عارف جائی برای خود باز نکردند و درصحنهٔ بین المللی هم نتوانستند، چون آثار خاچاطوریان، معرّف بخشی از موسیقی شرق شوند.

مقدّمات تغییراتی که در اوضاع فرهنگی و سپس سیاسی ایران در دههٔ ۱۳۵۰ پدید آمد و نهایتاً به انقلاب سال ۵۷ رسید، از دههٔ ۱۳۴۰ (حدود دههٔ ۶۰ میلادی) با حرکت های جدید در غرب ایجاد شد. دراین زمان در محافل دانشگاهی و مراکز فرهنگی غربی یک جبههٔ وسیع انتقادی از فرهنگ غرب به‌طور اعم و به خصوص سیاست های استعمارگرانهٔ غربی به‌جود آمد و نغمهٔ "مسائل جهان سوم" از یک طرف و مسئله "بیگانگی" درجهان صنعتی و سرمایه‌داری غربی، از طرف دیگر، ساز شد آن‌گونه که روشنفکران شرقی و ایرانی در غرب هم به انتقاد از غرب و پدیده های غربی برخوردند. به این ترتیب، هواداری از فرهنگ غرب حتّی برای روشنفکرانی که آشنائی بیشتری با آن داشتند دیگر چندان آسان نبود. در ایران، انتقاد روشنفکران از مظاهر فرهنگ غربی، که با پخش کتاب **غرب زدگی** آل احمد شدّت گرفته بود، به تدریج سیاست های کلّی فرهنگی دولت را نیز در این دوران تحت تأثیر قرار داد و برخی نهادهای دولتی را به جستجوی "فرهنگ ملّی" و "وحدت ملّی" کشید، جستجویی که چندان جدّی و صمیمانه به نظر نمی رسید.

در چنین شرایط داخلی و بین المللی، موسیقی ملّی و سنّتی که زندگی نیمه جانی را می‌گذراند نفس تازه ای کشید. درسال ۱۳۴۷ «مرکز حفظ و اشاعهٔ موسیقی ایرانی» وابسته به رادیو تلویزیون، در تهران تشکیل شد. این مرکز منشأ یک حرکت تازه درموسیقی ایرانی شد؛ حرکتی که در وحلهٔ نخست، به علّت اغتشاشی که "تجدّد" درموسیقی ایرانی به بار آورده بود، رو به سوی گذشته داشت. دراین مرکز، موزیسین های جوان و علاقمند به موسیقی اصیل ایرانی، که اغلب فارغ التحصیل هنرستان ملّی موسیقی بودند ـ و به همین دلیل آشنا با

کمبودهائی که درمورد شناخت موسیقی ایرانی وجود داشت- گرد هم آمدند و به بازسازی وتفحّص در موسیقی سنّتی ایرانی در دوران ماقبل "تجدّد طلبی" پرداختند. استادان موسیقی این مرکز -از جمله نورعلی برومند، سعید هرمزی، یوسف فروتن، و عبدالله دوامی- از موسیقی سازان قطب سنّتی و از شاگردان میرزا عبدالله و درویش خان، بی اعتنا به جنجال «تجدّد طلبی در موسیقی» و با همان روش سنّتی "سینه به سینه" به کار و تدریس خصوصی ادامه داده و خوشبختانه هنوز در قید حیات بودند. این استادان سنّتی توانستند نسل جوان موسیقی ساز ایرانی را در آخر دههٔ ۱۳۴۰ با موسیقی سنّتی قبل از تجدّد طلبی، یعنی موسیقی حدود نیم قرن قبل از آن تاریخ، آشنا کنند و تداومی که لازمهٔ حرکت و تحوّل است به وجود آورند. هنرجویان "مرکز حفظ و اشاعه" با تشکیل گروه شیدا درسال ۱۳۵۴، به سرپرستی محمّد رضا لطفی، و گروه عارف درسال ۱۳۵۵، به سرپرستی حسین علیزاده و پرویز مشکاتیان، حرکت جدیدی در موسیقی ایرانی را آغاز کردند.

گروه شیدا در درجهٔ اوّل به بازسازی موسیقی سنّتی دوران درویش و قبل از آن پرداخت و مشتاقان موسیقی ایرانی را با فرهنگ و هنری ناب و زیبا و غنی که می‌رفت تا به فراموشی سپرده شود آشنا کرد و به آن زندگی دوباره بخشید. گروه عارف، به خصوص حسین علیزاده، بعد از سیر درگذشته، مصمم شد که حرکت "تجدّدطلبی" در موسیقی‌را از دوران درویش خان، با جهت گیری تازه و با کوله بار موسیقی سنّتی، ادامه دهد. این گروه موفّق شدکه آثار با ارزشی مانند قطعه های "سواران دشت امید" و "حصار" که نمایندهٔ تجدّد نوینی درموسیقی ایرانی بود عرضه کند.

مقارن با این تحوّلات نوار کاست نیز در ایران رایج شد و به عنوان یک وسیلهٔ ارتباط جمعی جدید و مستقل از تشکیلات دولتی در اشاعهٔ موسیقی سنّتی و اصیل بین مردم نقش مهمی بازی کرد. دو گروه شیدا و عارف نیز خود نوارهای موسیقی اصیل را با کیفیت بسیار خوب به بازار عرضه کردند. در سال‌های نخستین پس از انقلاب گروه های موسیقی سنّتی کنسرت هایی با مایه‌های سیاسی و اجتماعی ترتیب دادند که با استقبال مردم به‌خصوص گروه‌های دانشجویی روبرو شد. در این میان، کنسرت های گروه شیدا با آهنگ‌های محمدرضا لطفی (بشارت و سپیده) و پرویز مشکاتیان (ایرانی) همراه با اشعار هوشنگ ابتهاج (ه .ا. سایه) و آواز محمدرضا شجریان، خاطرهٔ درویش

خان، ملک الشعرا بهار و سید حسین طاهر زاده را زنده می‌کرد.

این دوره شکوفائی موسیقی ایرانی متأسفانه کوتاه بود و دیری نپایید که با محدودکردن هنر در چهارچوب ایدئولوژی فعالیّت این گروه‌ها، به ویژه در مایه‌های سیاسی و اجتماعی غیرممکن شد و به آن‌جا رسید که موسیقی دوباره به‌دامان عرفان پناه برد تا بتواند زنده بماند. هنرمندان ایرانی مهاجرت کرده نیز درخارج از ایران از امکانات هنری، مالی و سازمانی لازم برخوردار نبوده‌اند و فعّالیت چندانی ندارند. گاه گاه کنسرتی با یک گروه چند نفری برگزار می‌کنند که معمولاً معرّف کارهای تازه ای نیست. زیرا، به عنوان نمونه، برای اجرای آهنگی مانند "حصار"، ساختهٔ حسین علی زاده، گروه بزرگی از نوازندگان زبردست سازهای ملی لازم است که فعلاً درخارج و در داخل وجود ندارند. بدین سان، برای هنرمندانی مانند حسین علی‌زاده چاره ای جز برگزاری کنسرت‌های تک نوازی وجود نداشته است. گرایش موسیقی ایرانی ـکه به غلط به عنوان موسیقی تک‌صدائی معرّفی و شناخته شده ـ به تک‌نوازی ناشی از عوامل اجتماعی و سیاسی است و گرنه نیاز این موسیقی را به ارکستر بزرگ سازهای ملی نمی توان نادیده گرفت.

در حال حاضر، گرایش‌ها و گروه های مختلف زیر در موسیقی ایرانی را می‌توان از هم باز شناخت:

۱. موسیقی سنّتی ناب

کارهای گروه معتقد به موسیقی سنّتی ناب را باید بسیار مهم و با ارزش شمرد، چرا که حفظ و حراست میراث گذشتگان لازمهٔ شناخت سیر تاریخی و رابطهٔ پدیده های هنری با ریشه‌های فرهنگی‌ـاجتماعی جامعه است. تنها اشکال این گروه دراین است که موسیقی ایرانی را محدود به دایرهٔ تفکّر و سلیقهٔ خود می‌پندارد و هرنوع نو آوری و تجدد طلبی را تخطئه می‌کند.[۱۴] امّا، کهنه و نو خوب و بد نیستند که دافع یکدیگر باشند. هنر نو اگر هنر باشد، در کنار هنر کهنه جایی دارد و می‌تواند بر غنای فرهنگ جامعه بیفزاید. نمونه های این گونه موسیقی را می توان در کارهای مجید کیانی (ردیف میرزا عبدالله، راست پنج‌گاه و سه گاه) و داریوش طلائی(ردیف میرزا عبدالله، شور و ماهور) یافت.

۲. موسیقی سنّتی تحول یافته

این نوع موسیقی پاسخ گوی اصلی طرفداران موسیقی سنّتی است که آثار جدید هنری ندارند و فقط با "میراث" گذشتگان مشغول اند. گروه معتقد به موسیقی سنّتی تحوّل یافته به تولید آثار جدید امّا با روال سنّتی می‌پردازند و از میان آن‌ها آثار فرامرز پایور، محمّد رضا لطفی، پرویز مشکاتیان، دارای سبک و کیفیت خاص می‌باشد. نوارهای "دل شیدا" از گروه اساتید موسیقی ایرانی به سرپرستی فرامرز پایور، "به یاد عارف" اثر محمّد رضا لطفی و "دستان- چهارگاه" اثر پرویز مشکاتیان، معرّف این گونه موسیقی اند.

موسیقی سمفونیک ایرانی

این نوع موسیقی، هرچند که آوای مدرن و جهانی دارد و در میان طرفداران موسیقی متجدّد هم مورد توجه است، تا کنون از حدّ تقلید از موسیقی سمفونیک غربی تجاوز نکرده و کیفیتی خاص عرضه ننموده است و در سطح جهانی در برنامهٔ هیچ ارکستر سمفونیک دیگری وارد نشده. آثار حسین دهلوی را می‌توان معرّف این گونه موسیقی دانست.

موسیقی متجدّد ایرانی

این نوع موسیقی که در سال های قبل از انقلاب با آثار حسین علیزاده شروع شد ("سواران دشت امید" و قطعهٔ "حصار")، درعین حال که ریشه در موسیقی سنّتی ایرانی و محلّی دارد، امّا از هرنوع گرایش ایدئولوژی می پرهیزد، جستجوگر و پویا است و به همین دلیل هم تا کنون آثار متنوّعی را عرضه کرده است. این نوع موسیقی متأثّر از اوضاع زمانه و تغییرات اجتماعی است و باید آن را نمایندهٔ نوعی از هنر "مدرن" ایرانی شمرد.[۱۵] "نی نوا" و "آوای مهر" (حسین علی‌زاده)، "هم نوائی" (حسین علیزاده و ارشد طهماسبی) و "نوشه" (حمید متبسم) از آثار این نوع موسیقی اند.

پانویس ها:

۱. نشانه‌ای بارز از این وضعیت ناهنجار و عدم تفاهم، در جدل احمد شاملو با موسیقی و موسیقی سازان سنتی به چشم می‌خورد؛ ن . ک. به: مجله *آدینه* شمارهٔ ۵۲، آذر ۱۳۶۹، صص ۴۸-۵۱.

۲. اوّلین کنسرت آرنولد شونبرگ با موسیقی دوازده صوتی در وین با اعتراض و پرخاش روبرو شد و در نتیجه ارکستر نتوانست تمام قطعه را بنوازد.

۳. ابوالقاسم عارف قزوینی، ***کلیات دیوان***، بدون ناشر، بدون تاریخ، ص ۳۳۱.

۴. روح‌الله خالقی، ***سرگذشت موسیقی***، ج اوّل، ص ۴۱۷.

۵. ن. ک. به: مقالهٔ نگارنده، «ریتم و وزن درموسیقی ایرانی».

۶. عزیز شعبانی، ***تاریخ موسیقی***، بدون ناشر، ۱۳۵۲، ص ۴۱.

۷. علینقی وزیری، ***دستور تار***، برلن ، ۱۳۰۰، ص ۵.

۸. ***همان***، ص ۹۵.

۹. ن. ک. به: خسرو جعفرزاده، «ماهور= راست پنجگاه= گام بزرگ؟»، ***کتاب ماهور***، ج ۳، تهران، مؤسسهٔ هنری‌فرهنگی ماهور، ۱۳۷۲، صص ۱۶۰-۱۸۹.

۱۰. ن. ک. به: یحیی آرین پور، ***از صبا تا نیما***، ج ۲، تهران، امیر کبیر، ص ۴۳۶ .

۱۱. ن. ک. به مقالهٔ عارف، «فتوای من»(روزنامهٔ ***ناهید***، شماره پنجم، سال اول، تیرماه ۱۳۰۴) به نقل از باستانی پاریزی، ***نای هفت بند***، چاپ پنجم، تهران، مؤسسهٔ مطبوعاتی عطائی، ۱۳۶۹، صص ۲۴۴-۲۴۹. این مقاله هم درگیری های جبهه های تجدّد طلبی را نشان می‌دهد و هم نشان دهندهٔ طرز برخورد غیر اصولی و احساساتی عارف است، که شایستهٔ "نقد" نیست. عارف در این مقاله می نویسد:

> . . . آقای پروفسور علینقی خان، علاقه مندی من به شعائر ملی که بزرگترین آن ها موسیقی است مرا وادار کرد به اینکه به رنجش خاطر و کدورت شما و طرفداران شما اهمیت نداده سرکار را مُخاطب کرده، بگویم: موسیقی مشخّص و مُعرّف قومیّت، مربّی و مُهیّج روح ملی است و هرملتی که دارای این روح روان بخش نباشَد حق حیَات ندارد. پس « این دُم شیر است به بازی مگیر». شما قبل از این که اروپائی شوید مرحوم میرزا عبدالله را- که شایسته است معلم اول قرن بیست خوانده شود- گول زده اسامی آوازهای ایرانی را به دستور او مرتب کرده یک دورَه هم پیش او مشق کردید به این عنوان که هرگاه کتابی راجع به موسیقی ایران نوشته اید عکس او را در آنجا گراور کرده اید برای این که اسم او را این ملت فراموشکار فراموش نکنند. حالا چه شد که یک مرتبه عبا را "یک شاخ" انداخته اساساً می‌خواهید موسیقی ایران را محو و فراموش کرده، اشخاص بزرگ از قبیل او و مرحوم میرزا حسین قلی را تمسخر کنید؟

جالب این که عارف برای "کوبیدن" وزیری حتی از غلامرضا مین باشیان (سالار معزّز) و پسرش نصرالله‌خان که مخالف با هرگونه موسیقی ایرانی بودند، نیز کمک می‌گیرد تا روشن کند که موسیقی ایرانی "حزن آور" نیست. در این میان عارف ابعضی از خرده حساب های مانده با استادان دیگر را نیز تصفیه می‌کند:

> اگرکسی پیدا شد جمع و تفریق راست و دروغ کرده به حرف حسابی و ناحساب گوش دهد من

حاضرم بطور محسوس ثابت کنم موسیقی ایران حزن آور نیست.

از برای رسیدگی به این حساب، آقای غلامرضاخان موزیک ـ که شاید معلوماتشان از آن معلّمی که شما را "طاوس علیین شده" نموده و دیپلم خوانندگی داده است ـ کمتر نباشد با آقای نصرالله خان پسرش، باید حضور داشته باشند، آقای ابراهیم خان موزیک که در قسمت اروپائی و ایرانی هردو تحصیلاتشان کامل است باید باشند، آقای مشیر همایون که در قسمت ایرانی پیانو تاکنون نظیر نداشته اند باید تشریف داشته باشند. ای کاش "سماع حضور" نیز حضور می‌داشت، آقای درویش خان ـ اگر چه با من بی مهر و من نیز ارادتم نسبت به ایشان بحال سابق نیست (ولی این کار مربوط به من و ایشان نیست)، کاری است ملّی و عمومی خودِ او بیشتَر از من حق مداخله دارد، منکر نیستم، ذوق سرشار ایشان، سلیقه تصرفات، تراوشات مضراب ، ترشحات فکری دماغ درویش خان تاکنون در ایران سابقه نداشته است ـ کاشکی این همه زحمت فکر که صرف پیش درآمدهای مکرر شد صرفِ یک مدرسه یا یک اپرا شده بود تا سال‌ها یادگار بزرگترین آثار ایشان باقی می‌ماند.

آقای «حسین خان اسماعیل زاده کمانچه» که در تعریف او همین بس اگر روزی مرد، این ساز قدیم ایران مثل سازهای دیگر خواهد مُرد ولی او قبل از مُردن خود کمانچه را مسموم کرد برای این که اقلاً دو هزار شاگردِ ویالون تربیت کرد ولی دونفر شاگردِ کمانچه تربیت نکرد که بعدها این سازِ کهن باید از بین برود.

۱۲. روح الّه خالقی، **همان**، ج دوّم، ص ۲۰۸.

۱۳. عزیز شعبانی، **همان**، ص ۵۵.

۱۴. ن. ک. به: خسرو جعفرزاده، «نقدی بر **هفت دستگاه موسیقی ایرانی** مجید کیانی»، **کتاب ماهور**، ج ۱، تهران، مؤسّسهٔ هنری ـ فرهنگی ماهور، ۱۳۷۰.ی

۱۵. ن. ک. به: خسرو جعفرزاده، «همنوائی: گزارش از کنسرت حسین علی زاده و. . . »، **کلک**، شمارهٔ ۳۹، خرداد ۱۳۷۲، ص ۲۱۸.

مصاحبهٔ رامین جهانبگلو با داریوش شایگان*

فضای ایرانی: پنج اقلیم حضور ایرانی

رامین جهانبگلو: *اکنون از مقاله‌ای که با همکاری شاهرخ مسکوب نوشته‌اید سخن بگوئید. در این مقاله پنج شاعر ایرانی ـ مولانا جلال‌الدین رومی، فردوسی، خیام، حافظ و سعدی ـ را بررسی کرده و هر یک را نمایندهٔ یک اقلیم حضور ایرانی دانسته‌اید. چرا این پنج شاعر را برگزیده‌اید؟*

داریوش شایگان: من کوشیده‌ام ارتباط خاصی را که انسان ایرانی با شاعران بزرگش دارد دریابم. این شاعران بر روح ایرانی چنان تسلطی دارند که تقریباً از موقعیتی اسطوره‌ای بهره‌مند گردیده‌اند. از میان صدها شاعری که در ایران برآمده‌اند، ایرانیان پنج یا شش شاعر را به گونهٔ بارزترین نمایندهٔ بینش شاعرانهٔ خود برگزیده‌اند. این شاعران چون جریان‌هایی هستند که جهان درونی ایرانیان

---

* بخشی‌هایی از ترجمهٔ فارسی مصاحبهٔ رامین جهانبگلو با داریوش شایگان در فرانسه (مصاحبه‌های هفتم و نهم) که با عنوان زیر در پاریس منتشر شده است:

Daryush Shayegan, *Sous les ciels du monde, Entretiens avec Ramin Jahanbegloo*, Paris 1992.

را آبیاری می‌کنند. همچون سفره‌های آب‌های زیرزمینی هستند که ایرانی از آن‌ها خود را سیراب می‌کند. همچنین، آماج‌گاه‌هایی هستند که تبارشناسی تفکّر را عرضه می‌کنند. برای ایرانی، اینکه خیّام از نظر تاریخی بعد از فردوسی بوده است، و خیّام قبل از مولانا و مولانا پیش از حافظ می‌زیسته است، اهمیّتی ندارد. زمان تقویمی هیچ نقشی بازی نمی‌کند. آنچه مهم است، مجموعه‌ای است که بر گرد یک حلقهٔ جاودانه بالا می‌رود و ایرانی با آن رابطهٔ زمانی مستقیم دارد، زمانی که من آن را «زمان حضور» می‌نامم.

همچنین می‌توان آنان را به گونهٔ الحان یک نغمهٔ موسیقی دانست که در مقام‌های متعدّد نواخته می‌شوند. این زمان‌های حضور بنا برمضمون عاطفی شاعر از هم متفاوت‌اند. نزد فردوسی زمان حماسی است و در سعدی زمان اجتماعی انسان فرهیخته، در خیّام زمان لحظه‌ای بارقه‌های حضور است و در مولانا، بویژه در دیوان کبیر، زمان واکَندن‌ها وَ برجهیدَن‌های سرمستانه و بی‌خودانه که در آن شاعر خود را بَه دست جریان‌های توفانی خلجان‌های روح می‌سپارد. از سوی دیگر، ایرانی این شاعران را ستارگان خوش درخشیده امّا گذشته و رفته نمی‌داند، بلکه آنان را چونان مخاطبانی حاضر می‌شناسد که هر دم می‌تواند با آنان به هم‌دمی و هم‌سخنی بنشیند. از همین روست که خود را به دست لحن قهرمانی فردوسی می‌سپارد، یا با اوزان پرشور مولوی به سرمستی و بی خودی می‌رسد، یا با دیالکتیک ظریف حافظ سر به‌مراقبه و اندیشه در خود فرو می‌برد، و بالاخره در کنار خیّام با نگاهی افسون‌زدا به تماشای رقص گیج‌آور ذرّات می‌نشیند. من دریافته‌ام که از شاعری به شاعر دیگر از یک حال و هوا به حال و هوایی دیگر می‌رسیم، و این حال‌ها همواره حضور دارند و در دسترس مستقیم و آنی ما قرار دارند.

ـ بنابراین، امروز، ایرانی بودن، مستلزم آزمون این پنج شاعر در درون خویش است.

ـ تا کنون چنین بوده است. امّا نمی‌دانم که آیا از این پس نیز چنین خواهد بود. اما هر چه هست رابطه‌ای بسیار خاص و ویژهٔ ایران است که در جای دیگر برای آن نمی‌توان معادلی یافت. اینکه ایرانیان شاعران خود را تا بدین پایه عزیز می‌دارند امری شگفت‌آور است. کافی است به مزار حافظ یا آرامگاه سعدی در

شیراز بروید تا ببینید که چگونه مردم، از کاسب بازاری و روستایی تا ادیب و روشنفکر برای تأمّل و مراقبه در آنجا حضور دارند. حتّی بی‌سوادان از جادوی لفظی این شاعران سرمست می‌شوند.

ـامّا آیا پیام‌های این پنج شاعر با یکدیگر در تضاد نیست؟

ـنه لزوماً. هر چند که خیّام موردی جداگانه است. او را باید حاشیه‌ای شمرد، زیرا به نظر من جهان افلاطونی را به هم ریخته است. از نظر او بالا و پست وجود ندارد. حال آنکه نزد اکثر شاعران دیگر همان دردهای عاشقانه و همان نمادهای عشق عرفانی را باز می‌یابیم.

ـبنابراین شعر به گونهٔ آخرین مأوای روحانیِ خاطرهٔ ایرانی است؟

ـیقیناً چنین است. زیرا همهٔ ظرافت‌ها و اعتلاهای روح ایران در شاعران بزرگش تبلور یافته است.

ـاز همین روست که در مقاله‌ای که تحت عنوان «آفاق بصیرت حافظ شیراز» در مجلّهٔ «دفترهای دانشگاه سن ژان دو ژروزالم»، انتشار داده‌اید، می‌نویسید: «هر ایرانی در حافظ کُنج نامکشوفی از حافظهٔ خود را کشف می‌کند.»

ـفکر می‌کنم که علّت این امر آنست که حافظ آخرین شاعر بزرگ ایران است. جای او در تبـاری والاست. او مبشّر اوج و ضرورتاً افول شعر والاست. حافـظ تجسّم عصارهٔ تمامی پرداخت‌های عالی روح ایرانی است. در حافظ چیره‌دستی‌تام گوهرگران، هنر ظریف منبّت‌کاران، بازتابِ درخشان مینیاتور نگاران وَ گلزار چشم نواز قالی را می‌توان یافت. در حافظ تمامی ظرافت هنر و اندیشهٔ ایرانی، که موزائیکی از تصاویر ظریفی است که در درون یکدیگر جا گرفته‌اند، بازیافتنی است. نادرند شاعرانی که توانسته باشند چون او تا به این‌پایه میان شکل و مضمون ظرافت و تعادل عاقلانه و سالم بوجود آورند. این‌است عنصر منحصر به‌فرد حافظ: شکل در نهایت تراشیدگی است و محتوا در حد غنا.

ـ آیا یک انسان غربی نیز از خواندن اشعار بلیک، یا رونسار، یا دانته چنین از خود بی‌خود می‌شود؟

ـ گمان نمی‌کنم. زیرا شاعر در غرب آن نقش رهبر جان و درون را ندارد. زیرا حافظ تنها شاعر نیست، مُرادی نادیدنی است، لسان‌الغیب است. از همین رو، در عطف‌گاه‌های بزرگ و مهم زندگی، حتی در مورد یک رویداد، از او نظر می‌جویند. بدین سان او نقش پیش‌بین را دارد، گوئی که جام جهان بین را در اختیار دارد. و بدین گونه، میان شاعر و خواننده هم پشتی‌ای پنهان وجود دارد.

هنر و تفکّر

ـ اندکی از مینیاتور ایرانی سخن بگوئید. در مقالهٔ «تقدیر ایرانی و گذشتهٔ فرهنگی» می‌گوئید که در مینیاتورهای ایرانی تصاویر در "ناکجا آباد" قرار دارند ـ واژه‌ای که از سهروردی گرفته‌اید.

ـ در واقع من در هنر ایرانی تخصّص و خبرگی ندارم. بلکه چون هر هنردوست دیگر، و نیز به عنوان یک متفکّر به هنر علاقه دارم. اما آنچه در هنر ایرانی برایم جالب است آنست که علی‌رغم تفاوتی که میان هنر و تفکّر وجود دارد، بی شک روابط زنده و حیاتی میان این دو برقرار است. به نظر من میان پدیدهٔ تأویل یا «کشف محجوب» ـ که گذار از ظاهر به باطن است ـ و پدیدهٔ «تعدّد سطوح» که در هنر قالی و مینیاتور ملاحظه می‌شود، نوعی توازی وجود دارد. گویی که این دو، دو جنبه و شیوهٔ رخنه در ذات چیزها می‌باشند. مثلاً به گفتهٔ یک متخصّص بزرگ هنر ایرانی، در بعضی قالی‌های بافت اردبیل متعلّق به قرن نهم هجری نماهایی در عمق مشاهده می‌شود که با تضادها و غافلگیری‌ها و سطوح مختلف در طرح‌های متعدّد همراه است.

در مورد تفکّر نیز، این هم‌نوازی سطوح متعدد را در این امر که هر معرفت واقعی گذاری از یک سطح هشیاری به سطحی دیگر است، باز می‌یابیم. اهمیّت تأویل یا تفسیر باطنی، که این تغییر جهت و این بازگشت را در دیگر مقام‌های وجود ممکن می‌سازد، دقیقاً از همین جا بر می‌خیزد. به گمان من، این مسیر موازی و این هم‌خوانی و تطابقی که میان هنر و تفکّر ایرانی وجود

دارد، روح فرهنگ ایرانی را تشکیل می‌دهد. اما در مورد سطوح متعدّد که قبلاً از آن‌ها سخن گفتم آن‌ها را در ساخت‌های گچ بری‌هایی که محراب‌های قرن پنجم هجری را زینت می‌دهند، در طرح‌های هندسی و به‌ویژه در معماری دوران سلجوقی می‌توان مشاهده کرد. فراموش نکنیم که در پشت همهٔ این وفور اَشکال، طرح یک صورت ازلی بنیادی وجود دارد که به عبارتی ساخت بنیادگذار روح ایرانی است. و آن تصویر بهشت است. نمادی که احتمالاً به قدمت جهان است و به مبادی جهان ایرانی می‌رسد. توجّه به این نکته جالب است که در متون کهن پهلوی، رویت بهشت به خودی خود نوعی استحالهٔ جهان است (فراشکرت).

ـ *آیا می‌توان از تأویل به گونهٔ مدار زیبایی شناسی ایرانی سخن گفت؟*

ـ خیر، لغزیدن در تحلیل‌هایی از این دست کاری بسیار خطرناک است. زیرا چیزهایی که من می‌گویم بسیار نظرپردازانه است. من می‌گویم که میان فنّ تأویل و تعدّد سطوح در هنر ایرانی نوعی شباهت وجود دارد. اما نمی‌دانم که این شباهت آگاهانه یا ناآگاهانه است. این شباهت می‌تواند به‌کلی در سطح ناخودآگاه رخ داده باشد. هنگام گفت و گو از زیبایی شناسی ایرانی باید دو پدیده را در نظر گرفت: یکی پدیدهٔ سطوح متفاوت ادراک، و دیگر پدیدهٔ مشارکت. وقتی که مثلاً به تأمّل در سطوح مختلف تصاویر در مینیاتور می‌پردازید، خودتان در آن شرکت می‌جوئید. به طرزی کیفی از فضایی به فضای دیگر می‌روید و خود را با مضمون‌های هم‌زمان آن یکی می‌کنید.

مثلاً یک مینیاتور قرن هشتم مکتب تبریز را در نظر بگیرید. به طور هم‌زمان سه رویداد جداگانه در زمان و در مکان و بدون هیچگونه ربط منطقی در آن مشاهده می‌شود. مثلاً صحنه‌ای که در آن موسی مچ پای اوج (uj دیو را با نیزه‌اش سوراخ می‌کند، صحنه‌ای که حضرت محمّد، علی را به بارگاه خود می‌پذیرد، و صحنه‌ای که مریم مقدّس کودک ـ خدا را در آغوش گرفته است، مظاهری هستند که سه سنّت ابراهیمی را نشان می‌دهند. از این رو فضاهایی که در مینیاتورها ترسیم شده و یا از طریق تخیّل نمایان گردیده‌اند، فضاهای کیفی هستند که بر حسب رویدادی که رخ می‌دهد، از هم متفاوت می‌شوند. در مینیاتور با فضاهای مختلف و ناهمگنی سر و کار داریم که حالات گوناگون

هستی را به هم مربوط می سازند.

ـ علّت فقدان پرسپکتیو در مینیاتورهای ایرانی همین است؟

ـ دقیقاً. هیچ دورنمایی وجود ندارد. فضایی بی‌سایه است.

ـ با این‌همه به گفتهٔ شما نقاط مشترکی میان نقّاشی ایرانی و نقّاشی رنسانس وجود دارد. زیرا شما در مقاله‌تان دربارهٔ «ضرباهنگ بنیان‌گذار فضای ایرانی» می‌گویید که «همان‌گونه که در هنر رنسانس تولّد مسیح، درد مریم، و ستایش بزرگان یهود از مسیح، درون مایه‌های دائمی‌اند در هنر ایران نیز صحنه‌های نمونه‌وار تکرار می‌شوند؛ مانند: ربودن زال از آشیانهٔ سیمرغ، کشتن سهراب به‌دست رستم، نگاه دزدانهٔ خسرو به شیرین، فرهاد کوه کن در حال کندن کوه بیستون، بلعیده شدن یونس توسط ماهی، ورود اسکندر به وادی ظلمات در جست و جوی آب حیات.»

ـ این مقایسه را احسان یارشاطر کرده است نه من. او می‌خواهد نشان دهد که در نقّاشی ایرانی نیز مانند رنسانس نمونه‌هایی وجود دارند که تکرار می‌شوند. اما مقصود آن نیست که این دو با هم در یک فضا قرار دارند. اگر بخواهید فضای مینیاتور را با فضای معادلش در هنر غربی مقایسه کنید باید آن را با فضای هنر شمایل‌نگاری بیزانسی بسنجید. در این صورت، با فضایی دو بعدی روبرو می‌شوید. مک لوهان در کتاب خود به نام **منظومهٔ گوتنبرگ** به خوبی نشان می‌دهد که با ورود مدرنیته، و به مناسبت ظهور صنعت چاپ، قوّهٔ بینایی به ضرر حواس دیگر تقویت می‌شود. و علّت اهمیّت چاپ و تکرار شکل‌های خطی و متوالی در همین است. این تحوّل بی‌سابقهٔ بینایی، فضای سه بعدی را در اختیار هنرمند نهاد. حال آنکه در فضای نقاشی بیزانسی یا ایرانی غیبت بعد سوم شرکت حواس دیگر، حتّی حس لامسه، را ممکن می‌سازد.

ـ آیا در جمال شناسی ایرانی، انسان در جهش دوگانه‌ای که در زیبایی شناسی مدرن، هم از سوی هنرمند و هم از سوی تماشاگر یافت می‌شود، شرکت دارد؟ یعنی آن‌که آیا در آن واحد دو مفهوم «ذوق» و «زیبایی» در آن پدیدار

می‌شوند؟

ـ به گمان من لوک فری (Luc Ferry) به‌درستی می‌گوید که، از یک سو، زیبایی شناسی بر محور بینشی الهی ـ اسطوره‌ای قرار دارد که در خارج از وجود انسان است و، از سوی دیگر، زیبایی شناسی استادان بزرگ را داریم که در آن‌ها انسان بنیان‌گذار فضای هنری است و نظریه‌های مربوط به ذوق و نبوغ از همین جا می‌آیند. امّا به گمان من اگر بخواهیم از هنر ایرانی سخن بگوئیم، باید آن را در معنی اوّل قرار دهیم. بدین معنی که هنر ایرانی، هنری غالباً بی امضا است که ذوق و نبوغ فرد در آن اهمیّتی ندارد، بلکه فرد در برابر رویت تصویر ازلی محو می‌شود، حال آنکه با گسست مدرنیته اوضاع برعکس می‌شود. یعنی دیگر فرد است که نبوغ خاص خود را بر اثرش توشیح و حک می‌کند، و ظهور نام‌های پرافتخار هنر رنسانس از همین جا مایه می‌گیرد.

ـ *بنابراین، دیگر سخن از کشف زیبایی نیست، بلکه از اختراع آن است.*

ـ دقیقاً چنین است.

یادآوری فضاهای گم شده

ـ *تفاوت میان زیبایی شناسی مدرن و جمال شناسی ایرانی همچنین در پیکربندی بافت شهری محسوس است. زیرا بافت شهر، در ایران قدیم، درست برعکس آن در غرب است.*

ـ برای درک بهتر این تفاوت خواندن کتاب زیبای هانری استیرلین (Henri Stierlin) نویسندهٔ سویسی به نام «اصفهان، تصویر بهشت» [*Ispahan, image du paradis*] بسیار مفید است. نویسنده تحلیل بسیار هشیارانه‌ای از سطوح مختلف بافت شهری در اصفهان به‌دست می‌دهد. هنگامی که به سیاحت شهری چون اصفهان می‌روید، در نگاه نخست نوعی خاک مصنوعی چشمتان را می‌گیرد که بام‌ها و آجرهای همه بناهای شهر از آن به‌وجود آمده است. امّا هیچ‌گاه در این سطح نخست توقّف نمی‌کنیم. گوئی که شهر بر روی سطح دوّمی که به تپّه ماهور شنی می‌ماند، بنا شده است. از

این‌جا، با برآمدگی‌ها و فرورفتگی‌ها روبرو می‌شویم. برآمدگی‌های مناره‌ها و گنبدها و فرورفتگی حیاطها و باغ‌های خانه‌ها و مدرسه‌ها. در این‌جا نیز با پدیدهٔ تعدّد سطوح روبروایم، سطح مصنوعی، برآمدگی ها، و فرورفتگی ها که به نظر می‌رسد به نوعی بیانگر قوس صعودی و نزولی است یا حتّی حکایت از اوج و فرود دارد. از طرفی، در شهری چون اصفهان، انسان همیشه احساس محصور بودن دارد: از فضایی بسته به فضای بستهٔ دیگر می‌رود. گویی در هزار توی فضاهایی قرار دارد که هر چه بیشتر در خود فرو رفته‌اند. بر عکس آنچه در غرب می‌بینیم، در بافت شهرهای ایرانی این فضاهای خالی‌اند که به جزیره‌ها شکل می‌دهند، نه فضاهای پُر بناها. این فضاهای خالی، این جزیره‌ها و این سطوح گوناگون، تأثیرات غافل‌گیرانه و انتقال‌های عاطفی نامنتظری به بار می‌آورند. سایه‌سار خنک حریمی امن، بازی شعاع‌های نور در پنجره‌های مشبّک، ظهور ناگهانی یک گنبد آبی که به منظره‌ای افسونی می‌ماند، همه و همه این فضاهایی که آگاهانه بکار گرفته شده‌اند «حال»های متنوّعی می‌آفرینند که از فضای شهری، گونه‌ای اِشراف بر حضورهای مختلف وجود پدید می‌آورد.

-حال که سخن از حال و هوا به میان آمد، تصوّر می‌کنم بد نیست اگر به مقایسه‌ای که میان دو شهر اصفهان و پاریس در مقالهٔ «در جست و جوی فضاهای گمشده» کرده‌اید، بپردازیم. در این مقاله می‌گویید «اگر بودلر، والاترین شاعر پاریس قرن نوزده است، شاعر شهری چون اصفهان نمی‌تواند کسی جز به استادی و احاطهٔ حافظ باشد.»

-من در این مقاله از ایدهٔ از دست رفتن هاله، که والتر بنیامین به آن علاقهٔ فراوان دارد، الهام گرفته‌ام. چیزها، از طریق شیئی شدن، (réification) بُعد عبادی و آیینی و هالهٔ خود را از دست می‌دهند و به اشیایی برای عرضه و نمایش بدل می شوند. بدین سان بودلر شاعر چنین جهانی است. یعنی جهان پاریس نیمهٔ دوّم قرن نوزده که سرمایه‌داری وحشی امپراتوری دوّم آن را به پایتخت قرن نوزدهم بدل کرده است: به مرکز مدرنیته، مرکز از خود بیگانگی، مرکز شیئی کردن چیزها که به کالا بدل شده‌اند. بودلر شاعری است که با تحمّل ضربهٔ ناشی از چنین جهانی -یعنی از دست دادن هاله- می‌کوشد با گریز زدن به تمثیل (allegorie) چیزها را دوباره به حال اوّل برگرداند. پدیدهٔ تمثیلی کردن

نزد بودلر اهمیّت بسیار دارد. بودلر با تمثیل سازی از چیزها آن‌ها را انسان می‌کند، آنها را باز می‌یابد، به آنها «مکان‌های وجود» می‌دهد. به همین جهت است که تمثیل‌های مهمّ بودلری با حرف درشت نوشته می شوند: مانند فحشاء، ملال و سودا، که این‌ها خود معبد تازهٔ مدرنیته را تشکیل می‌دهند. در عوض، شهری چون اصفهان ـ من از اصفهان به گونهٔ «شهر» بی‌زمان سخن می‌گویم ـ هنوز هالهٔ خود را از دست نداده است. شهری است که در آن اشیاء قوّهٔ بازتاباندن تصاویری را که از پرده‌های دیگر بوجود می‌آیند، حفظ کرده‌اند. از این روست که به نظر من نزدیک‌ترین شاعر به چنین حال و روحیه‌ای بودلر نیست، بلکه شاعری حافظ‌وار است. البته حافظ با اصفهان ـ که در قرون نهم و دهم هجری به اوج شکوه و جلال خود رسید ـ معاصر نیست. امّا دید شاعرانهٔ حافظ‌وار با فضای شهری چون اصفهان به‌خوبی هم‌ساز است. به علاوه، من همواره تصوّر می‌کنم که بین روح و فضاهای پیدا و مدفون شهرها تطابقی وجود دارد. نوشتهٔ زیبایی ازفروید، «نابسامانی درتمدّن» [*Malaise dans la civilization*]، مرا در این باره به تأمّل واداشته است. در این مقالهٔ ارزنده، فروید رگه‌های نفس را با لایه‌های باستان شناختی شهر روم مقایسه می‌کند.

زیرا، همان‌گونه که لایه‌های باستان شناختی نابود نمی‌شوند بلکه در زیر بناهای تازه‌تر مستور و پنهان می‌گردند، رگه‌های مختلف روح انسان نیز، هرچند که توسّط سطوح ته نشین شدهٔ دیگر به واپس رانده شده‌اند، در جایی زنده می‌مانند. با این‌همه در اینجا یک تفاوت وجود دارد. زیرا اگر بخواهیم توالی تاریخی آثار معماری را بر حسب فضا بیان کنیم، با در نظر گرفتن این واقعیّت که یک واحد فضایی نمی‌تواند در آن واحد دو مضمون جداگانه و متفاوت را در خود گرد آورد، ناگزیر باید چیزها را به طرزی فضایی در یکدیگر قرار دهد. آنچه ظاهراً در نظام محسوس ناممکن به نظر می‌رسد، در سطح روح امکان پذیر است. نفس یا روح، به مثابه فضای رؤیا، می‌تواند آشتی‌ناپذیرها را با هم مطابق سازد، ناسازگارها را گرد آورد، علیّت را متعالی سازد، و ما را به فضاهای لطیف‌تر ـ از آن گونه که شاعران بر ما مکشوف می‌سازند ـ دسترسی دهد. بنابراین، این فضاهای مدفون، از میان نرفته‌اند، بلکه در جایی وجود دارند و لایه‌های باستان شناختی روح انسان را می‌سازند.

ـبه عبارت دیگر، تغییراتی که در طی قرون در سطح معماری شرقی رخ داده، بر روح شرقی نیز تأثیر نهاده و برعکس.

ـشاید. اگر از بنارس به اصفهان، و از پاریس به لوس آنجلس بروید، فقط از فضاهای مختلف عبور نکرده‌اید. بلکه از حالت‌هایی از بودن پر می شوید که غالباً با یکدیگر ناسازگارند. مثلاً اگر در نخستین شعاع‌های سحرگاهی با قایق از رود گنگ در بنارس بگذریم، و بر رویدادهایی که بر ساحل آن واقع شده غور کنیم، احساس می‌کنیم که در آن واحد به‌طرزی هم‌زمان همه مراحل زندگی را ـ که چون دید سینمایی سامسارا در برابر چشممان رژه می‌رود ـ شاهدیم. در اصفهان دیدگان‌مان بر منظر جادویی گنبدهای فیروزه‌گون که گویی در حالت تصعیداند، گشوده می‌شود. در پاریس، شاهد سفر سفینهٔ (اودیسه) روح در تاریخ و تجسّدهای متوالی آنیم. در لوس آنجلس، برعکس با سطح افقی تکرار مکرّر هم سطح می‌شویم. بنابراین همهٔ این جهان‌های متفاوت نمایندهٔ فضاهای متفاوت درون انسان‌اند. فضا ما را برسطوح متعدّد روح انسان مشرف می‌سازد.

وضعیت هنر دوران بینابین

ـعبور از این فضاهای گمشده و پیکرپردازی هایی که این فضاها نصیب روح انسانی می‌کنند ما را به گفت و گو دربارهٔ رابطهٔ هنر و عالم قدس باز می‌آورد. آیا تصور می‌کنید که هنوز می‌توان از وجود هنر مقدّس در شرق سخن گفت؟

ـهنگامی که از شرق دم می‌زنیم، دیگر نه با شرقی اصیل، بلکه با شرقی بی‌نهایت آلوده سروکار داریم. هنر مقدّس به گذشتهٔ این تمدن‌ها تعلّق دارد. البته در سطح صنایع دستی، هنوز همان شکل‌ها تقلید و تولید می‌شوند، تولیداتی که شکل‌های بی‌روح انگاره‌های باستانی‌اند. همه جا با از شکل افتادگی صنایع دستی روبروایم. نه تنها شکل‌ها بی‌قواره می‌شوند، بلکه مواد اوّلیهٔ اعلا نیز ازمیان می‌روند. پلاستیک و مواد صنعتی جدید بیداد می‌کنند. این آلودگی، ذهنی نیز هست. تخیّل شرقی‌ها مستعمرهٔ شکل‌های تازه‌ای، که مدرنیته بر آن‌ها تحمیل می‌کند، گردیده است.

از میان نمونه‌های فراوانی که وجود دارد یکی را ذکر کنم. در سالهای سی به ناگهان پدیده‌ای به نام «کوبیسم» در ایران ظهور کردکه هیچ ربطی به کوبیسم

واقعی نداشت. بلکه ملغمه‌ای بی‌قاعده و آشفته و بی‌تناسب از زشت‌ترین و زننده‌ترین رنگها بود که نه تنها توی ذوق و حس جمال شناسی آدم‌های صادق می‌زد، بلکه تمامی فضای شهری را نیز آلوده می‌کرد. برعکس، آنچه هنر سنّتی را مشخّص می‌کند، استمرار خاطره است که ساخت‌های ذهن را ذخیره و حفظ می‌کند و مجموعهٔ آن‌ها همان است که «نظام فرهنگی»اش می‌خوانند. این نظام فرهنگی بیرون از انسان قرار دارد و زرادخانهٔ سنّتی‌ای را تشکیل می‌دهد که صنعت‌گران از آن استفاده می‌کنند و از آن شکل‌ها والگوهایی را استخراج می‌کنند که سنّت بر آن‌ها صحه نهاده است، شکل‌هایی که به طرزی یک‌نواخت و یک‌سان تکرار می‌شوند وبه مدد خلاقیّت شخصی صنعت‌گر تجدید و باز تجدید می‌شوند.

این تجدید تجربهٔ شخصی هنرمند که مدل‌های یک‌سان را تولید می‌کند نوعی وفـاداری به خاطره است. این وفاداری به گونهٔ محو شدن فردیت هنرمند در کلیّتی که از هنرمنـد فراتر می‌رود، بیان می‌گردد. آن پردهٔ گمنامی‌ای که بر گرد آفرینش‌هـای هنری عظیم آسیا کشیده اسـت از همین جـا، و البتّه اهمیّت آفرینش معنوی انسان نیز در همین جاست. زیرا هر آفرینشی در عین حال نوعی آشنایی و اِشراف به اسرار جان است. راه گشودن به جهان، بدین سان، به نگرشی که هنرمند از واقعیت دارد، مربوط می‌شود و به گونه یک شیء معیّن و معلوم شکفته نمی‌شود، برعکس، خودِ شیء همان شکفتن است. مانند گنبدی مینایی که بر حاشیهٔ کویر در تلألو است، یا گلی که چون نیلوفر بر سطح آب‌های کائنات باز می‌شود، یا خنده‌ای رازآلود که بر لبان یک بودا نقش بسته است.

ـ *بنابراین در هنر سنّتی شرق همیشه رابطه‌ای میان امر زمان‌مند و ابدیّت وجود دارد.*

ـ این گفته در مورد هنر سنّتی صادق است، امّا در مورد هنر کنونی صدق نمی‌کند، زیرا هنر کنونی هنر «بینابین» است که نه غربی و نه شرقی است. ما میان دو جهان ناهمساز که متقابلاً به هم برمی‌خورند و یکدیگر را بی‌اندام می‌کنند گرفتاریم.

-این ساخت آغازین باغ بهشت که به آن اشاره کردید و در باغ‌ها، در قالی‌ها، در مینیاتورها و در مسجدهای ایرانی پدیدار می‌شود، آیا در تخیّل و آثار هنرمندان ایرانی وجود دارد؟

-ممکن است گه گاه، و به طرزی ناخودآگاه این‌جا و آن‌جا ظاهر شود. مثلاً معماری معاصر ایران فاجعه‌ای واقعی است. به علاوه، پاشیدگی فضای شهری، بیان‌گر واقعیّتی جدّی‌تر و وخیم‌تر است، یعنی از پاشیدگی فضای ذهنی حکایت دارد. به عبارت دیگر، بی‌قواره شدن هنر، قلب و هستهٔ دید جمال‌شناختی ایرانی- یعنی حسّ فضایی آن- را آماج حملهٔ خود می‌کند.

-مقصودتان از هنر «بینابین» چیست؟

-به طور اجمال می‌توانم بگویم که همان گونه که ما در سطح تفکّر، در ضیافت تغییرات و در گسست‌های عظیم مدرنیته، شرکت نداشته‌ایم، در بعد هنر نیز، هنرمندان ما در نهضت‌های نفی و درهم‌شکنی قالب‌ها که ویژگی پیدایش هنرهای اَوان‌گارد، چون کوبیسم، سوررئالیسم و غیره است، دخالتی نداشته‌اند. از این رو هنرمندان ما نه از جنون مقدّس وان‌گوگ بهره دارند و نه از آرامش جاودانهٔ مینیاتورنگاران گذشته خودمان برخوردارند. یا صورت‌های گذشته را، بی‌آنکه به روح آنها نفوذ کرده باشند، تقلید می‌کنند، و یا ادای شکل‌های اَوان‌گارد غربی را در می‌آورند، حال آنکه هیچ روزنی به سوی آنها نگشوده‌اند. بنابراین، همه چیز باید از نو انجام شود، از نو ساخته شود، باید به همه چیز از نو اندیشید. به‌علاوه، فراموش نکنیم که هنر اَوان‌گارد تکان می‌دهد، ضربه می‌زند، وزخمی می‌کند. آفرینش‌های اَوان‌گاردی باله‌های دیاگلیف در تئاتر شاتله در پاریس اوائل قرن را در نظر آورید. بالهٔ "تقدیس بهار" در آن دوران رسوایی بزرگی بَه بار آورد.

-بنابراین برای مدرن شدن باید رسوایی‌های بزرگ را پشت سر بگذاریم؟

-آری. زیرا مدرنیته گستاخی است، جهش است، رسوایی است. امّا در عین حال جراحت نیز هست. هیچ چیز بی‌جراحت زاده نمی‌شود. ما، برعکس،

دوستدار امنیت و حمایت بیش از حد سنّت، دوستدار وضع موجود دائمی هستیم. چیزهای پیش‌از این دیده، چیزهای پیش از این دانسته، و وضعیات پیش‌بینی‌پذیر را دوست داریم. اما ماجراجویی روح، ماجراجویی‌ای تنهاست. در برابرمان ناشناخته قرار دارد، و ما آن را به دشواری برمی‌تابیم.

کدام پایان قرن؟
علم و فلسفه: آیا اتّحادی نو میسر است؟

ـامروز، در آخرین فصل کتاب، میل دارم با شما درباره قرن‌مان، که تا چند سال دیگر به پایان می‌رسد، مصاحبه کنم. شما به این پایان قرن، در مقام یک متفکّر، چگونه می‌نگرید؟

ـمن در این باره تخصّصی ندارم، اما مثل همه اندکی به آن اندیشیده‌ام. اوّل آن‌که به گمان من برای سخن گفتن از پایان قرن باید از همه مراحلی که بر مدرنیته مهر نهاده‌اند، سخن گفت. مدرنیته مفهومی بسیار پیچیده است که نمی‌توان آن را به نحو کامل احاطه کرد. هم مدافعانی آتشین و هم منتقدانی افشاگر داشته است. مثلاً می‌دانیم که بخش وسیعی از فلسفهٔ معاصر آلمان سخت کوشیده است تا ساخت عقلی این مدرنیته را بگشاید. گیرم این کار توسط نقد هایدگری از تکنیک انجام شده و یا از طریق نقد حادتر مکتب فرانکفورت صورت پذیرفته باشد.

فروید نیز به نوبهٔ خود از سه ضربهٔ مدرنیته که به آگاهی انسان مدرن شکل داده است، سخن می‌گوید که عبارت‌اند از: ضربهٔ کیهانی، که در آن انسان مرکزیت خود را از دست می‌دهد و دیگر مرکز جهان نیست، ضربهٔ زیست‌شناختی، که سبب شد انسان کشف کند که از عالم خدایان هبوط نکرده بلکه از پشت میمون‌های آدم‌نماست، و ضربهٔ روان شناختی که به انسان نشان داد که خرد(logos) وی ـکه این‌همه به آن می‌نازیدـ جزیره‌ای شناور بر اقیانوس نیروهای ناخودآگاه است. به این‌ها می‌توان ضربهٔ چهارمی را افزود که ویژگی این «پایان قرن» پرآشوب است، و آن ضربهٔ انفورماتیک است.

آلوینَ تافلر(Alvin Toffler) ، نویسندهٔ امریکایی در کتاب خود به نام موج سوّم

(La troisième vague) تغییرات مهمی را که در سطح تولید، روابط اجتماعی، رسانه‌ها و خود مفهوم فرد عمل می‌کنند، به خوبی توصیف می‌کند. از این رو ما در نوعی توده‌زدایی، نوعی تمرکز زدایی از قدرت که در سطوح متعدّد بروز می‌کند، شرکت داریم. ارکان مهم این «موج سوّم» تکنیک‌های پیشرفته‌اند: تکنیک‌های فضایی، انفورماتیک و بیوتکنولوژی. تأثیر آن چنان است که همهٔ انگاره‌های عصر کلاسیک صنعتی یکی پس از دیگری در برابرش فرو می‌ریزند. به جای فرهنگ توده‌پرور، فرهنگ توده‌زدا می‌نشیند، جای رسانه‌های همگانی را رسانه های کامپیوتری می گیرد، دولت همه‌جاگستر پر قدرت جای خود را به گرایش ضد دولت تمرکز زده می‌دهد، و تمرکز گرایَی در شهرهای اختاپوسی (مانند شهرهای بزرگ جهان سوّمی) جای به شیوه‌های زندگی جمعی در دهکده‌های الکترونیکی می سپارد. البتّه همهٔ این گرایش‌ها در کشورهای برخوردار از تکنولوژی بسیار پیشرفته بروز می‌کنند.

حال، مسأله‌ای که مطرح می‌شود، آن‌است که دریابیم کشورهای جهان‌سوّمی در برابر این زیروزبرگَردی‌های عظیم که در همهٔ سطوح عمل می‌کنند، چه موضعی خواهند داشت. ما از یک سو در پدیدهٔ هم‌سطح سازی شرکت داریم که می‌کوشد همهٔ فرهنگ‌های سیّاره را از طریق گنجاندن آنها در شبکهٔ خود هم‌ترازسازد و از سوی دیگر با نوعی گرایش از پیرامون به مرکز روبروایم که به گونهٔ نوعی ایدئولوژی آلوده کردن تعریف می شود. اما در قلمرو صنعتی کردن نیز نوعی فاصله میان پیرامون و مرکز وجود دارد، و نیز فاصله‌ای عظیم‌تر میان جهش‌های تکنولوژی و این تمدّن‌های پیرامونی در کار است. طبعاً، شاهد برآمدن جهانی ناهمگون‌ایم که در آن همه ذهنیّت‌های تاریخی، خواه پیش‌صنعتی، صنعتی یا پس از صنعتی بر هم سوار می‌شوند و از جلو به هم می‌خورند و گردبادهای پرتضادی را در این جامعه به بار می آورند.

از سوی دیگر، مک‌لوهان به ما نشان می‌دهد که ما به پایان «کهکشان گوتنبرگ» رسیده و به جهان الکترونیک ارتباطات وارد می‌شویم. و این ارتباطات از نوع حروف چاپی که در «کهکشان گوتنبرگ» گسترش یافته، نیست. بلکه جهان دریافت‌های حسّی هم‌زمان است که در همهٔ جهات ملموس‌اند و از بعضی جنبه‌ها، به دوران پیش صنعتی شباهت دارند. این انقلاب تکنولوژیکِ پایانِ قرنی دارد جهان ما را از پای تا به سر تغییر می‌دهد، و همین خود می‌تواند فرصت‌هایی برای تجدید و ترمیم در اختیار ما بگذارد. از سوی دیگر،

ساخت‌های زیستی مشابه با بافت اجتماعی دوران پیش از صنعت را ـ از آن گونه که درکشورهای ما وجود دارد ـ پدیدار می‌سازد. اگر این شیوهٔ رفتاری دو پهلوی ما نسبت به مدرنیته در کار نبود، این تغییر وضع بی شک به ما فرصت می‌داد که تجربهٔ موج دوّم صنعتی شدن را دور زده و خود را به غرب پیشرفته برسانیم. باری، نه تنها جهان اسلامی روزنی به این افق جدید نمی‌گشاید بلکه همچنان و همواره به ایدئولوژی‌های ابتدایی عصری به‌سررسیده چسبیده است.

ـ آیا به نظر شما اتّحادی تازه میان علم و فلسفه امکان پذیر است؟

ـ ما در غرب شاهد کوششی جدّی برای یافتن پل‌هایی میان دانش‌های تقسیم شده می‌باشیم. میشل سر ما را به تدوین دائرةالمعارف معرفت اندرز می‌دهد. او می‌خواهد که قلمروهای جدا شدهٔ دانش بتوانند در ترکیبی عظیم‌تر جا بیفتند و نقش فیلسوف این بازاندیشی برای آشتی دادن رابطهٔ فلسفه و علم است، رابطه‌ای که به سبب تخصّصی شدن اغراق آمیز ناشی از تکنولوژی سخت مختل شده بود. و احتمالاً ادگار مورن، درَ کتاب‌هایی که دربارهٔ روش و معرفت نوشته همین را جست و جو می‌کند.

من همچنین به لِویناس (Levinas) می‌اندیشم که می‌کوشد تورات را در افق فلسفه توضیح دهد: یعنی فلسفه و مذهب را با هم تلفیق کند. گیرم که زبان ارتباطی برای او یونانی است. زیرا از آنجا که تفکّر فلسفی به یونانی است، پس باید برای توضیح تورات از این صافی گذشت. من همچنین به کوشش‌های فراوان دریدا در یافتن این ردپای مشترک میان فلسفه و ادبیّات و گذشتن از خطوط فاصل برای بازیافتن ویژگی و فردیّت این ردپا می‌اندیشم. از این رو ما نه تنها به سوی نوعی اتّحاد میان فلسفه و علم می‌پوئیم، بلکه به سوی روزنه ای وسیع‌تر به مذهب نیز پیش می‌رویم، زیرا اگر چه زبان فلسفه به علم بسیار نزدیک است (و زمینهٔ تفاهم نیز در آنجا آماده‌تر و آسان‌تر) مذهب، خود، از چنان ویژگی و فرّ و تشخّصی برخوردار است که به آسانی زیر بار زبان مفهومی فلسفه یا روش تجربی علم نمی‌رود. از این روست که به نظر من باید کلیدهای مختلفی برای دانش داشت، باید از شیوه‌های مختلفی برای تعبیر واقعیّت بهره گرفت. بدین معنی که کلیدی که باب معنویت را می‌گشاید همان نیست که درهای جهان‌های علم و فلسفه را بر ما باز می‌کند. جایی میان

این دو، نوعی جهش کیفی، نوعی گسست وجود دارد. این گسست لزوماً بریدگی‌ای در درون وجود نیست، بلکه می‌توان آن را از طریق یافتن دید دیگری به جهان یعنی از طریق این واقعیت، که می‌توان در عین حال در سطوح متعدّد حضور زیست، پر کرد.

-این مرا به یاد نیدهام(Needham) و کتاب «غرب و علم چینی» [La science chinoise et l'Occident] او می‌اندازد که می‌گوید: « طلیعه‌های علم غربی از هم‌سازی ذهن عرفانی و ذهن تجربی و ایستادگی‌شان در برابر نظام‌های عظیم عقلانی‌سازی قرون وسطی زاده شد.» شاید امروز نیز لازم باشد که شرایط گفت و گو میان خردی نقّاد و مداراگر و ارزش‌های معنوی را به‌وجود آورد. نظر شما چیست؟

-بی‌تردید. زیرا همان قدر که علم خنثی است، همان قدر که در شناخت سردش نسبت به اشیاء بی‌عاطفه است، همان قدر انسان به پناهنگاه‌های دیگر، به اقلیم‌های دیگر وجود، نیاز دارد. اما اقلیم چیست؟ اقلیم شیوه‌ای از هستی است که به فضاهای پشت سر، به افق‌های دور باز می شود، به عواطف، به احساسات، به درد گفت و گو با نادیدنی نیاز دارد. پیوند میان این دو قلمرو شناخت (علم و معنویت) امری است لازم، وگرنه به اسکیزوفرنی در تمام قلمروها مبتلا خواهیم شد. قطعه قطعه شدن دانش‌ها انسان‌هایی به‌کلّی تکّه پاره می‌آفریند.

-به عبارت دیگر، در برابر موج نوی مسائلی که جهان امروز آفریده است، به استراتژی ذهنی و فکری نوینی نیاز داریم.

-به عقیدهٔ من همین طور است. به‌ویژه به نظر من نباید جنبهٔ مثبت این تناسخ اخیر مدرنیته را از چشم دور بداریم. قطعه‌بندی و متنوّع سازی فضا و زمان به انسان امکان می‌دهد تا از یک فضای فرهنگی به فضای دیگر برود، و در اقلیم‌های دیگر وجود پناه گیرد. این نیز خود فرصت‌های تازه‌ای برای گفت‌وگو در اختیار می‌گذارد، به شرط آنکه بر آن آگاهی داشته باشیم.

-یکی از مسائل اصلی قرن بیستم رویارویی میان انسان و تکنیک است.

با این همه، توسعهٔ تکنولوژی، چه آن‌جا که به محیط زیست طبیعی انسان مربوط می‌شود و چه آن‌جا که با ابعاد دیگر زندگی انسان، مانند تولّد و مرگ، سروکار دارد، مسائل اخلاقی هولناکی را به میان می‌آورد. اما آیا تصوّر می‌کنید که انسان قرن بیست‌ویکم خواهد توانست خود را از سلطهٔ انقیادآور تکنیک برهاند؟

ـ می‌دانید که تکنیک مراتب گونه‌گون دارد. وقتی که چکّشی را به‌دست می‌گیرید، بر امکانات بازوی خود میفزایید. وقتی یک ماشین مکانیکی، مثل آسیای بادی، در اختیار دارید، به قدرت مکانیکی ماهیچه‌هاتان افزوده‌اید. در عصر نوین الکترونیک، تکنیک با قوای ذهنی سروکار دارد گیرم که این تنها در زمینهٔ انفورماتیک و روبوتیک باشد. بنابراین از یک جنبه انسان را آزادتر می‌سازد. یعنی همان گونه که ماشین‌ها کارهای ملالت بار را بر عهده می‌گیرند، کامپیوترها نیز تکالیف شاق را انجام می‌دهند. اینها همه بسیار مثبت است. اما مشکل اصلی تکنیک این نیست. بلکه منطق کور تولید است که در پشتِ آن قرار دارد. این منطق انقیادآور است که، از آنجا که وسائل خود به هدف تبدیل شده‌اند، به طرزی افسارگسیخته شتاب می‌گیرد و به سائقه‌ای غیرعقلانی تغییر شکل می‌دهد. تولید به کلی امری غیرعقلانی شده است. معلوم نیست چرا این‌همه تولید می‌شود، معلوم نیست این‌همه مصرف از چه روست. کسی به اینهمه فرآورده که بر بساط سوپرمارکت‌ها گسترده‌اند، نیاز ندارد. به عقیدهٔ من تولید خود به ماشین خودمختاری بدل شده که دیگر هیچکس زمام آن را در دست ندارد، هر چند که به رفاه اجتماعی مربوط باشد، که بی‌کاری را تخفیف دهد، و به رشد امکان بخشد. و رشد، خود امری چنان حیاتی گردیده است که نمی‌توان کشوری را بدون آن مجسم کرد. در کشور صنعتی بزرگی چون ایالات متحده رکود سبب می‌شود تا یأس جهانی مسلط گردد. زیرا اقتصاد کشورهای پس ازصنعتی چنان به هم وابسته‌اند که وقتی کسی در وال استریت عطسه می‌کند، در لندن سرما می‌خورند.

ـ یعنی امروز عقل گرایی از امور خردمندانه جدا شده است؟

ـ کاملاً چنین است. زیرا انگیزه و محرّک این تولید، خردمندانه نیست

بلکه امیال و گرایش‌هاست. امروز امیال و سوائق‌اند که در لباس عقل‌گرایی سیّاره را تسخیر کرده‌اند. این امیال در واقع کدام‌اند؟- قدرت طلبی، منفعت جوئی، سوداندیشی، و خلاصه همهٔ آنچه که منطق و ابتکارات پشت پردهٔ سرمایه‌داری را تشکیل می‌دهد. و آن سو نیز اقتصاد دولتی است که مدام دارد در مرداب راکدی فرو می‌رود که در آن کارگران به حقوق بگیران بی‌نوای سازمان‌های کمک‌های اجتماعی بدل می‌شوند و در کسی شوق اقدام به عملی وجود ندارد. یک پیشخدمت کافهٔ شوروی سابق در صورتی به شما سرویس می‌داد که انعام قابلی به ارز خارجی به او می‌دادید. به‌علاوه، هوش شیطانی سرمایه‌داری را از همین جا می‌توان دریافت: زیرا سرمایه‌داری نظریهٔ "انسان گرگ انسانی" است را قبول دارد و او را در چهارچوبی که بتواند کم و بیش امیال طبیعی خود را برآورده سازد، قرار می‌دهد.

-اما آیا این علم گرایی ایدئولوژیک است که انسان را به سوی نوعی غیرعقلانی گرایی عرفانی-منطقی می‌راند؟

-این واقعیتی ادراک شدنی است زیرا ما در جامعه‌ای زندگی می‌کنیم که همه قلمروهای آن را ارزش‌های همگن و هم‌سطح‌ساز احاطه کرده‌اند، جامعه‌ای که در آن، زیر فشار تقلیل دهندهٔ ارزش‌هایی که انسان‌ها را -با ریشه کن کردن برجستگی‌های دیگر وجود- به ابتدایی‌ترین سطح خود فرو کوفته است، مسطّح و هم سطح شده‌ایم. بنابراین طبیعی است که به دیگر «سرزمین‌های وجودی» پناه بریم که می‌تواند فرقه‌ها، مذاهب، یا آئین‌های شرقی باشد. به‌خصوص که مسیحیّت جامعه شناسی‌زده شده و محتوای مقدّس اساطیر اوّلین (Mythes fondateurs) عظیم خود را از دست داده است.

بازگشت مذهب

-و بازگشت مذهب به نظر شما نوعی پدیدهٔ گذراست یا گرایشی است که هنوز تا مدّت‌های مدید ادامه خواهد داشت؟

-به نظر من، بازگشت مذهب پدیدهٔ مهمّی است زیرا در جوامع غربی که به‌کلّی غیرمذهبی شده‌اند و تمامی فضاهای مراقبه در آنها رفته رفته تخلیه

شده‌اند، نیازی اصیل و واقعی به مذهب وجود دارد. امّا آن‌چه در جوامع غربی امتیازی به‌شمار می‌رود، در کشورهای شرقی که مذهب در آن‌ها هنوز بسیار فعّال و زنده است، یک نقطهٔ ضعف است. در این کشورها، پدیدهٔ بازگشت مذهب برعکس آنچه در غرب مشاهده می‌کنیم عمل می‌کند. آن‌چه در غرب به انسان‌ها غنا و سرشاری می‌بخشد در کشورهای ما مایهٔ عقب افتادگی محض است زیرا در شرق، مذهب هنوز آتشفشانی فعّال است و عقلانیت در آن‌جا هنوز به اندازهٔ کافی در اذهان ریشه ندوانده است، و زمام‌گسیختگی‌ها و تلاش‌های ابدی برای بازگشت به عقب، و شکست‌های محتومی که متعاقب آن می‌آیند، از همین روست.

ـ *به نظر می‌رسد که شما با یونگ هم عقیده‌اید که می‌گوید «روح انسان طبیعتاً مذهبی است.»*

ـ من با او کاملاً موافقم. به گمان من روح در این معنا که زبان خودش را دارد، و در این معنا که این زبان، زبان عقل و زبان علم نیست، مذهبی است. این زبان، زبان اساطیر باستانی، زبان ساخت‌های باستانی پیش از صنعت است که به گفته لوی استراوس در «ژنتیک فرهنگی انسان» ریشه دارد.

ـ *از جمله مسائل پایان قرن بیستم، مسئلهٔ حق است. گمان می‌کنم که بشریّت هرگز این‌همه از حق سخن نگفته است: حقوق بشر، حقوق کودکان، حقوق زنان، حقوق پناهندگان، و غیره، و با این‌همه امروز مشکل می‌توان از «مدنیت» (civilité) واقعی سخن گفت.*

ـ پدیده حق بسیار مهم است. زیرا این امر با انسان به عنوان فرد و نه به عنوان رعیتِ زیردست و مطیع جامعه سروکار دارد. از آنجا که انسان موضوع حق است، پس بنیادگذار ارزش‌های خویش نیز هست. به‌ویژه که در روزگار ما، دوران‌پس‌از مدرنیته به انسان فردیّت و ویژگی (singularisation) می‌بخشد. انسان‌ها بیش از پیش به فردیّت خود آگاه می‌شوند و هر کس خود را چون جهان اصغری خود بنیاد (auto fondateur) می‌بینند. در این زمینه، حق فضای خصوصی انسان می‌شود. کوشش‌های وقفه‌ناپذیر اعتراض و دموکراسی برای آن‌که انسان در مقابل نیروهای ستمگر، خواه مذهبی و خواه نظامی ایستادگی

کند، از همین جا ناشی می‌شود. از همین روست که نفوذ ورخنهٔ حق در تمدن‌هایی که تشخص حقوقی انسان را به رسمیت نشناخته‌اند و انسان هنوز در برابر نیروهای غیبی، در برابر خدا، در برابر سلطان وغیره جزبنده و رعیت به شمار نمی‌آید، اینهمه دشوار است.

ـ آیا حق و مدنیّت از نظر شما با هم ی‌کجا گرد می‌آیند؟

ـ البتّه در نوع خاصی از مدنیّت، آری.

ـ زیرا غالباً در غرب فراموش می‌کنند که وجه جنوبی‌ای از مدنیت وجود دارد که می‌تواند نقشی مثبت در حفظ عوامل تشکیل‌دهندهٔ دموکراسی در جهان داشته باشد. من در این‌جا به‌خصوص به نقش خانواده در کشورهای شرقی نظر دارم.

ـ درست است که تأکید فزاینده بر حقّ فرد و شدّت بخشیدن به جنبهٔ فردیّت انسان سبب می‌شود که رابطهٔ عاطفی‌ای که او را به جامعه مربوط می‌کند یعنی آن رفاقت و همدمی زندگی با دیگران از میان برود. چرا که این خاص کردن در نهایت از انسان یک اتم جدا و منزوی، یک وجود تنها می‌سازد. همه چیز بد و خوب را در خود جمع دارد و یافتن جایگاهی که خالی از خلل باشد کاری بس مشکل است.

دربارهٔ خواست‌های دموکراتیک

ـ زیر و زبر شدن‌های عظیم پایان قرن، و به‌ویژه وقایع اخیر در شوروی سابق و در کشورهای اروپای شرقی، ما را از نو بر سر مسألهٔ قدیم دموکراسی می‌آورد. آیا گمان می‌کنید که حیثیت تازه‌ای که الگوی دولت غربی در زمینهٔ حق و دموکراسی در اروپای شرقی و در امریکای لاتین یافته است، برای جوامع عرب‌ـ مسلمان امروزی نیز معتبر خواهد بود؟

ـ من همواره، در سخن گفتن از دموکراسی، میل دارم یک چیز را بگویم: که دموکراسی دیگر یک امر زینتی نیست، بلکه یک نیاز است. برای ورود به مدار

جهانی به شرط لازم بدل گشته است. و برعکس، فکر می‌کنم که رژیم‌های تمام‌خواه در روزگار ما به تجمّلاتی بدل شده‌اند که دیگر کسی آن‌ها را نمی‌پذیرد. زیرا از نظر اقتصادی و انسانی بسیار گران تمام می‌شوند. گفتهٔ کاستوریادیس دربارهٔ دولت‌سالاری(statocracie) که در کتاب وی به‌نام «در برابر جنگ» آمده کاملاً درست است: حکومت دولت‌سالار چنان عمل کرد که میان نظامیان ممتاز و جامعهٔ مدنی شکافی عمیق و گران بوجود آمد. جامعهٔ مدنی عقب افتاد. و این را ما بعدها به مدد پرسترویکا دریافتیم.

ـ دقیقاً برای هم جهت شدن با گفتهٔ متفکّری چون کاستوریادیس، آن‌جا که از «تسلیم عمومیت یافته» یعنی از فقدان مسؤولیت دمکراتیک در جوامع غربی امروز سخن می‌گوید، در واقع می‌بینیم که افراد بیشتر ـ به نقل از بنژامن کنستان ـ به «حق لذت بردن» خود توجّه دارند تا آن‌که بخواهند به عنوان شهروندان مسؤول از حق دخالت خود در امور سیاسی یا اموری که مستقیماً به آن‌ها مربوط می‌شود، استفاده کنند. من در این جا نوعی تضاد می‌بینم.

ـ در واقع در این‌جا نوعی تضاد هم وجود دارد. زیرا ما در برابر جوامعی قرار داریم که در آنها فراوانی نعمت و نوعی عیش و عشرت برقرار است. از سوی دیگر، مردم دیگر علاقه‌ای به سیاست ندارند زیرا سیاست می‌خواهد تک و تنها پیش رود، و در فضای خصوصی زندگی روزگذر دخالتی ندارد. در کشورهایی چون ایران، دموکراسی مسألهٔ مرگ و زندگی است. امّا در غرب، دموکراسی واقعیّتی تحصیل حاصل شده است. چنان در زندگی مردم عجین است که تصوّرِ گونهٔ دیگری از آن غیرممکن است. با این‌همه، دموکراسی هرگز واقعاً تحصیل نشده است، باید مدام از آن مواظبت کرد، باید آن را با دقّت و احتیاط کاشت، به‌ویژه در این دوران بحرانی که با بالاگرفتن انواع نئوفاشیسم روبروئیم.

دیگر آن‌که، شکاف میان ایدئولوژی‌های راست و چپ چنان پر شده است که مردم دیگر نمی‌توانند خودشان را با یک خط رهنمود دقیق یکسان سازند. من میان برنامهٔ میتران و شیراک تفاوت اساسی‌ای نمی‌یابم. هنگامی که چپ در فرانسه بر سر قدرت آمد، برای آن‌که این انتخاب برچسب ایدئولوژیک خود را داشته باشد، همه چیز دولتی شد، اما پس از چرخش به راست، دارند کوتاه

می‌آیند. آنچه کاستوریادیس دربارهٔ «تسلیم عمومیت یافته» می‌گوید به‌ویژه به جوامع غربی مربوط می‌شود. گفتهٔ پاسکال را دربارهٔ حقیقت فراموش نکنیم: «حقیقت، این سوی کوه‌های پیرنه است و مَجاز آن سو» یعنی آنچه در این‌جا مسأله به نظر می‌رسد لزوماً در کشورهای دیگر که گرفتاری‌های دیگری دارند، مسألهٔ مهمی به نظر نمی‌رسد.

-امّا به نظر شما چگونه می‌توان این خواست دموکراسی را احیاء کرد و در ضمن به فرو رفتن در این اعتیاد به دمکراسی که به گونهٔ نوعی آسان گیری و بی‌اعتنائی شهروندی جلوه می‌کند پایان داد؟

-می‌دانید، تاریخ دمکراسی، تاریخ نبردی دائم با قدرت بوده است. آن‌جا که این نبرد بی‌معنی شود و دیگر نیاز به جنگیدن نباشد این نتیجهٔ غلط گرفته می‌شود که بازی تمام شده، که دیگر کاری از پیش نمی‌رود. طرز فکر جوانان سال‌های هشتاد را با جوانان دههٔ شصت مقایسه کنید. در سال‌های شصت هنوز آرمان‌شهر وجود داشت، می‌خواستند جهان را عوض کنند. اما، در سال‌های هشتاد آن‌چه بیش از هر چیز مقبول و مطلوب است، به‌دست آوردن مقام و موفّقیت است. رویای شیرین جوانان رسیدن به ریاست یک مؤسسه است. همین امر را در بحرانی که به مدارس عالی رسیده است نیز می‌توان دید. مثلاً "مدرسهٔ عالی تربیت استاد" فرانسه که در گذشته نهالستان نخبگان و به عبارت دیگر معبد دانش بود، اکنون گرفتار بحرانی شدید شده است. زیرا درآمد یک فارغ‌التحصیل فلسفه در مقایسه با کسانی که به سوداگری و دنیاداری می‌پردازند، هیچ است. اعتبار دنیامردان (Hommes d'affaires) اکنون جای حیثیت گذشتهٔ روشنفکران فارغ التحصیل مدرسهٔ تربیت استاد را گرفته است. امروز، مسأله، مسألهٔ پول درآوردن و به رفاه گذراندن است. استعداد و قریحه سارترها و آرون‌ها در برابر قدرت کارآمد برنارد تاپی‌ها (Bernard Tapie) زیر سؤال قرار گرفته است. کارآیی موفّقیت جانشین اجر معنوی معرفت گردیده است. از این رو ما در دوران انتقالی هستیم که هیچ چیز در آن معین نیست، که همه چیز در حالت آبستنی است، و این امر می‌تواند هم خوب باشد، و هم بد.

-پس نقش فیلسوف در برابر این بحران چیست؟ آیا می‌تواند در برابر کفهٔ

قدرت، سنگ دیگر ترازو شود تا فضای عمومی را به گونهٔ مکان برخورد و بحث درباره ارزش‌ها از نو معتبر سازد؟

ـ به گمان من میشل سر، تا حدی حق دارد که می‌گوید: «ما وارد دوران پس از سارتری شده‌ایم.» یعنی که روشنفکر دیگر نقش معترض خود را از دست داده است. امروز، وظیفهٔ روشنفکر آن‌است که در ترکیب معرفت‌ها شرکت و همکاری کند. به‌ویژه باید از تناقض‌های عظیم زمان ما پرده بردارد، و در عین حال بکوشد به همهٔ این دانش‌های تقسیم شده که از چپ به راست در نوسان‌اند، اندکی سامان دهد. در میان قلمروهای مختلف دانش آنقدر تیغه‌های نفوذناپذیر کشیده شده که دیگر میان رشته‌های مختلف دانش جریانی برقرار نمی‌شود. دیگر کسی رابطهٔ میان بیوتکنولوژی و حسّ حیات را در نمی‌یابد. و قلمروهای علمی آنقدر تخصّصی شده‌اند که عوام‌الناس دیگر چیزی از آن در نمی‌یابند. به علاوه، همان طور که قبلاً گفته‌ام، انسان‌های سیّاره از نظر تاریخی با هم معاصر نیستند. توانایی برقرار کردن ارتباط با دیگران در سطوح دیگر آگاهی و زمان بندی، در نفس خود تجربه‌ای غنابخش است به شرط آن‌که تفاهم متقابل جانشین نفی دیگری گردد. کسی چه می‌داند، شاید روزی فرا رسد که انسان‌ها و فرهنگ‌ها در منظری قرار گیرند که هر یک جا و منزلت خود را داشته باشند.

من، تا کنون بخصوص به تنش‌های فرهنگی پرداخته‌ام که پیرامون را در تقابل با فرهنگ قرار می‌دهد اما می‌دانم که مرکز دیگر نمی‌تواند بدون پیرامون وجود داشته باشد، و پیرامون نیز به مرکز نیاز دارد. این وضعیت تکمیل کننده سرانجام در تمامی سطوح معرفت و فرهنگ گسترش خواهد یافت. غرب متأسفانه هنوز بسیار قوم پرست(Ethno-centrique) است و به فرهنگ‌های غیرغربی هنوز به گونهٔ عجایب و غرایب می‌نگرد و آن‌ها را در مدارس السنهٔ شرقی می‌آموزد. مطالعهٔ تمدّن‌های بزرگ شرقی جزو لایتجزای برنامهٔ درسی رسمی علوم انسانی نیست. مثلاً آموزش فلسفه همواره در فلسفهٔ غرب خلاصه می‌شود. با فلسفهٔ یونان آغاز می‌شود، و با نظام‌های فلسفی بزرگ قرن نوزدهم و بیستم پایان می‌یابد. حال آنکه قاره‌های دیگر فرهنگ، از تفکر هندی، چینی، تا اسلامی، در حاشیه تدریس می‌شوند، زیرا بخشی از میراث انسان مدرن نیستند. روزی که تفکّر چینی و هندی در برنامهٔ تحصیلات رسمی پذیرفته شوند، آن روز

می‌توان از نوعی جهان شمولی سخن گفت.

-بنابراین به نظر من چنین می‌رسد که از نظر شما، رویای دائرةالمعارفی قرن هجدهم هنوز به قوت خود باقی است.

-آن‌چه امروز کم داریم، آن اومانیست‌ها و روحیات رنسانسی است. بدیهی است که در گذشته علوم چنین پیشرفته نبودند. حال آنکه در روزگار ما احاطه داشتن بر تمامی علوم بسیار دشوار است. با این‌همه، مهم آنست که بتوان علم را از نو در میراث فرهنگی بشریّت جای داد. متفکّران برای گشودن باب گفت‌وگو میان علم و فلسفه به تلاش‌های بسیار دست زده‌اند و کسانی چون هایدگر، اوپن‌هایمر، بوهم، و بسیاری دیگر از آن زمره‌اند. اما این کافی نیست. علم باید با همان مرتبهٔ فلسفه و ادبیّات وارد فرهنگ انسان مدرن شود.

-من احساس می‌کنم که عقاید عمومی غرب همچنان نسبت به مصائبی که دامنگیر جهان سوم است بی‌اعتناست. این که از لزوم دخالت در امور مربوط به پناهندگان کرد سخن می‌گویند به معنی آن نیست که غرب به وجدان انسان‌دوستانهٔ نوینی دست یافته است. به نظر شما آیا هنوز می‌توان از وجدان جهانی غرب روشنفکر پس از پایان عصر ایدئولوژی‌ها سخن گفت؟

-ابتدا بگذارید یک نکته را روشن سازم. من احساس می‌کنم که جامعهٔ غربی در همین برخورداری از رفاه و نعمت مادی، جامعه‌ای آسیب پذیر و شکننده است. هر قدر که امتیاز بیشتری به‌دست می‌آورد، بیشتر به ترس از باختن گرفتار می‌شود. من در زمان جنگ خلیج فارس به این شکنندگی پی بردم. سراسر جهان وحشت زده بود. این هول یافتن و از دست دادن دارایی، انسان را بی‌نهایت شکننده می‌سازد. شکنندگی‌هایی که به خودباختگی می‌انجامد و خودباختگی این جامعه مرا سخت به شگفت آورده بود. همچنین به گمان من عواطف والا، مانند حس آبرو و شرف، حس بخشندگی و کرامت، حس گذشت و فداکاری در این میان از دست رفته‌اند. انسان‌ها چنان به اتومبیل کوچک، به خانهٔ خُرد و به حقوق حقیرشان وابسته‌اند که اگر روزی آن‌ها را از دستشان بگیرند احساس می‌کنند که همه چیزشان را از دست داده‌اند.

دون‌طبعی جامعهٔ غربی، و در عین حال شکنندگی آن، از همین جا برمی‌خیزد. با این‌همه، به موازات این فقیر شدن انسان، من نوعی حسّاسیّت به حقوق بشر و به عسرت وضعیّت بشری را تشخیص می‌دهم. چه بسیار کسانی که از راندن کردها متأثر شدند و چه بسیار کمک‌هایی که برای آنان گرد آمد و چه بسیار جوانانی که برای کمک به آنان دامن همّت به کمر زدند. اما این تأثیرات و احساسات تنها به مدد تأثیر تصاویر تلویزیون برانگیخته می‌شوند. و این تصاویر همواره در آنجا که باید، نیستند. علی‌رغم همه این مشکلات، شاهد ظهور و بالاگرفتن نوعی وجدان سیّاره‌ای هستیم که گر چه کم جرأت، اما صمیمی است، و در دهه‌هایی که به انتظار ماست، رشد خواهد یافت. من خود احساس می‌کنم که سوای خانواده و کشورم، به این سیّارهٔ زمین که به‌اعتباری مادر همهٔ ماست تعلّق دارم.

ـمن می‌خواهم این کتاب را با یادآوری جمله‌ای از استفان تسوایگ پایان دهیم که می‌گوید: «قرن بیستم نگاه خود را به جهانی بی راز فرود می‌آورد.» آیا به نظر شما در قرن بیستم با ردّ ریشه‌ای همهٔ شکل‌های تعالی و رازوارگی سروکار خواهیم داشت؟

ـبه گمان من استفان تسوایگ به یک معنا درست می‌گوید. مگر نه آنکه خود او قربانی نیمهٔ اول قرن بیستم است که چنان طالع نحسی را بر جبین داشت؟ آن معنایی که او از راز مراد می‌کند، خود از فقدان راز زاده خواهد شد. به گفتهٔ مارتین بوبر (Martin Buber) غیبت خدا بشارت دهندهٔ آمدن الوهیتی تازه است. نباید اعتمادمان را از دست بدهیم، زیرا دراین صورت جز خودکشی راه حلّی برایمان باقی نمی‌ماند.

ـبنابراین شما نسبت به سرنوشت قرن بیستم خوش‌بین‌اید؟

ـآری. این جملهٔ بارهاگفتهٔ مالرو همواره مرا منقلب کرده است: «قرن بیستم، یا مذهبی خواهد بود، و یا وجود نخواهد داشت.» و من آن را چنین می‌گویم: «قرن بیستم یا دارای معنویّت خواهد بود و یا وجود نخواهد داشت.» و من بر تفاوت میان «امر مذهبی» و «معنویّت» تأکید بسیار دارم.

برای خاتمه، باید بگویم که وقتی به این جنگ‌ها و به این خصومت‌هایی می‌نگرم که انسان‌ها را در برابر یکدیگر قرار می‌دهند، به این یقه‌درانی‌ها، به این واپس‌گرایی‌ها، به این وحشت‌های از همه نوع، که سیّارهٔ بیچارهٔ ما را از هم می‌درند، می‌نگرم از خود می‌پرسم که آیا به‌راستی به آن بلوغ و فرزانگی دست یافته‌ایم که به تماشای لعبت بازی بازیگوشانه‌ای بنشینیم که روزی جهان ما عرصهٔ نمایش آن خواهد بود؟ و آن‌گاه این بیت حافظ بر دلم می‌گذرد:

جنگ هفتاد و دو ملّت همه را عذر بنه　　چون ندیدند حقیقت ره افسانه زدند.

حبیب برجیان*

دانشنامهٔ ایران

Encyclopaedia Iranica
Edited by Ehsan Yarshater
Mazda Publishers, Costa Mesa, Cal.

با انتشار آخرین جزء از جلد ششم ***دانشنامهٔ ایران***، در حدود ثلث کار تدوین این دایرة المعارف عظیم به‌سر رسید. انتشار این گنجینهٔ گرانبها و ماندگار که به‌درستی شناسنامهٔ ایرانیان نامیده شده، زیر نظر استاد احسان یارشاطر، رئیس مرکز ایران شناسی دانشگاه کلمبیای نیویورک، از سال ۱۹۸۲ آغاز شد. تاکنون چهل و هفت جزء صدو دوازده صفحه ای ***دانشنامه*** (تا حرف D) در شش جلد کامل در قطع بزرگ به‌طور مرتّب منتشر شده است.

---

* محقّق و مؤلّف چند مقالهٔ تحقیقی در بارهٔ آسیای مرکزی و قفقاز.

دانشنامهٔ ایران مجموعه ای است از مقالات بلند و کوتاه، به زبان انگلیسی و به ترتیب الفبائی، دربارهٔ تاریخ و فرهنگ ایران، اقوام ایرانی‌زبان و قسمت هایی از خاورمیانه و آسیا که با ایران پیوند نزدیک داشته‌اند. در تألیف این مقاله ها صدها تن محقّق و متخصّص طراز اول از سراسر جهان با ***دانشنامه*** همکاری می‌کنند. تدوین و تنظیم و تصحیح مقاله ها به اهتمام یک هیأت ویراستار در دفتر دانشنامه و با کمک بیست و چهار تن ویراستار مشاور که هریک در رشته‌ای تخصّص دارند انجام می‌شود. نام همهٔ همکاران دانشنامه در آغاز هرجلد آمده است. درج نام شش دانشمند نامدار با عنوان هیأت مشاور بین المللی دانشنامه، از شش کشور آلمان و آمریکاو انگلستان و ایتالیاو روسیه و فرانسه یادآور سهم این کشورها در پیش‌بُرد دانش ایران شناسی است.

دانشنامهٔ ایران مبتنی بر دو قرن پژوهش ایران شناسی است و حاصل و چکیدهٔ کلیهٔ اطلاعات پراکنده در هزاران کتاب و نشریه را، با ذکر مأخذ، یک جا دراختیار خواننده می‌گذارد. در حقیقت، مقصود از تدوین یک دایرة المعارف همان گردآوری و ترتیب و تنظیم و طبع اطلاعات موجود است. امّا ***دانشنامهٔ ایران*** درعمل از این معنی بسی فراتر رفته و چون تدوین دایرة المعارف جامع دربارهٔ ایران بی سابقه است، لازم آمده تا همگام با انتشار دانشنامهٔ ایران در زمینه‌های بکر به تحقیق تازه مبادرت شود و تتبّعات پیشین نیز تکمیل یا تجدید نظر گردد. این ابتکار به خصوص در زمینهٔ تاریخ و فرهنگ معاصر ایران مشهود است. بنابراین می‌توان گفت که ***دانشنامهٔ ایران*** نه تنها جامع دانش ایران شناسی است، بلکه خود سبب توسعه و تعمیق این دانش شده است و خواهد شد.

آنچه در رشته های گوناگون تحقیقی ـ تاریخ و جغرافیا و دین و فلسفه و هنر و ادبیات زبان شناسی و علوم و فولکلور و مردم شناسی ـ با ایران ارتباط دارد در ***دانشنامه*** مورد بحث است. مقالات ناظر بر مباحث عمومی درچند بخش نوشته شده و طول هریک تا ده ها صفحه می‌رسد. به عنوان مثال در هریک از هشت بخش مقالهٔ «Architecture» یکی از دوره های معماری ایران، به ترتیب زمانی، مورد بحث قرار گرفته است. «پل» و «ستون» و«آجر» عنوان مقاله های کوتاه تری راجع به معماری است و هریک از آثار برجستهٔ معماری ایران مقاله ای جداگانه دارد.

برخی مقاله‌ها شامل چند بحث مختلف در زمانی معین است. مثال آن مقالهٔ

چهل و چهار صفحه‌ای «**ابن سینا**»ست که در سیزده بخش تنظیم شده و در آن گذشته از شرح حال این دانشمند، نظریّات وی در منطق و الهیّات و عرفان و روان شناسی و حکمت عملی و ریاضیّات و موسیقی و طب و زیست شناسی، هریک به قلم محقّقی صاحب تخصّص مشروح شده و در بخش دیگری صحّت انتساب نُه کتاب و رسالهٔ فارسی و تعدادی شعر فارسی به ابوعلی سینا مورد تجزیه و تحلیل قرارگرفته و در دو بخش آخر مقاله، تأثیر آثار فلسفی و طبّی او در اروپا توضیح داده شده است.

در اعلام تاریخی، علاوه بر جنگ‌ها و پیمان‌ها و سرگذشت دوره‌های سلطنت و امارت و وزارت، به جوانبی از تاریخ ایران که تاکنون کمتر مورد اعتنا بوده، توجه شایان شده است. مقاله های «بیگاری» و «بیستگانی» و «بُنیچه» و «عوارض» (انواع مالیات) و «عیّار» و «گدایی» در این زمره‌اند. درمقالهٔ جامع "Army" سپاه و سپاهی‌گری و ترکیب قومی قشون‌های ملّی و محلّی در لشکرکشی‌ها از کهن ترین ایّام تا انقراض سلطنت در ایران و کودتاهای اخیر افغانستان، ذکر شده است.

گذشته از تاریخ تحقیقی، ***دانشنامهٔ ایران*** کلیدی است بر گنجینهٔ تاریخ ملّی ایران و آشنایی با سیمای قهرمانان آن. «بیژن» عنوان مقاله ای است به‌قلم جلال خالقی مطلق، مشاور ***دانشنامه*** درموضوع ***شاهنامه*** و نویسندهٔ بسیاری از مقاله‌های ***دانشنامه*** در بارهٔ ادبیّات داستانی ایران. در این مقاله پس از معرّفی بیژن در ***شاهنامه***، از حضور او در ***بیژن نامه*** و ***فرامرز نامه*** یاد می‌شود و آراء مختلف در باب اصل تاریخی داستان بیژن و منیژه به‌دست داده می‌شود. «آرش» موضوع مقالهٔ دیگری است که در آن ابتدا به نام و نشان این "شیواتیر" ایرانی در ***اوستا*** اشاره می‌شود و سپس ردّ پای داستان آرش کمانگیر در منابع مختلف پهلوی و عربی و فارسی پی گرفته می‌شود. اختلاف این منابع در تلفّظ نام آرش و این که وی درعهد کدام پادشاه کیانی، درچه روز و ماهی از سال، و از کجا تیر سرنوشت را افکند و خود دچار چه سرنوشتی شد و آن تیر را چه نیرویی بر فراز پهندشت خراسان بال پرواز داد و آن گردو بن تناور که تیر بر او فرو نشست در کدامین سامان دور دست بود، همه یک به یک در بخش اول مقاله (به‌قلم احمد تفضلی) گردآوری شده است. در بخش دوم مقالهٔ «آرش» (از W. L. Hanaway, Jr) معلوم می‌گردد که نخست بار چه کسی در سال ۱۳۳۶ شمسی غبار فراموشی هزارساله را از اندام این اسطورهٔ کهن سترد و این

داستان دلکش را دگر باره وارد ادبیات فارسی نمود و سپس کدام شاعران و نویسندگان معاصر و با چه انگیزه‌ای داستان آرش را دستمایهٔ آفرینش ادبی خود قرار دادند.

ادیان و مذاهب از مباحث عمدهٔ **دانشنامهٔ ایران** است. بذل توجّه شایان به تشیّع و مذاهب منشعب از آن برای آن است که سایر مراجع معتبر تحقیقی به‌طور کافی و وافی به جزئیات این موضوع نپرداخته‌اند. تصوّف و عرفان ایرانی و ادیان قدیم ایران نیز جای شایستهٔ خود را در **دانشنامهٔ ایران** دارند. دیانت بودایی به مناسبت رواجش در حدود شرقی حوزهٔ اقوام ایرانی زبان و آثاری که به زبان های متروک ایرانی خُتَنی و سغدی از پیروان این آئین هندی باقی مانده، و مسیحیّت به اعتبار حضور مستمرش در ایران، درمقاله های مختلف مطرح شده‌اند. به عنوان مثال، در مقالهٔ مبسوط "Bible"، پس از بررسی این کتاب به عنوان مأخذی برتاریخ ماد و هخامنشی و معرّفی عناصر ایرانی دخیل درآن، کمّ و کیف ده‌ها ترجمهٔ **تورات** و **انجیل** به زبان های ایرانی پهلوی و سغدی و فارسی و پشتو و بلوچی و کُردی و آسی به‌دست داده شده و ترجمه های متعدّد یهودیان ایرانی از این کتاب به زبان فارسی و خط عبری نیز یکایک بر شمرده شده است.

اگر بخواهیم به ارزش علمی **دانشنامهٔ ایران** به درستی پی ببریم باید آن را با تألیفات نظیر بسنجیم. تألیفی که هم از لحاظ روش کار و هم از نظر موضوع با **دانشنامهٔ ایران** تا اندازه‌ای وجه اشتراک دارد **دایرة المعارف اسلام** [Encyclopedia of Islam] است. این دایرةالمعارف بزرگ حاصل کوشش گروهی خاورشناسان اروپایی است و طبع دوّم آن از سال ۱۹۵۴ آغاز شد، و با پیشرفتی کُند، تدوین آن اکنون در آغاز جلد هشتم به حرف R رسیده است. از لحاظ کیفیّت تحقیق این دو دایرة المعارف باهم برابرند و مقاله‌های **دانشنامهٔ ایران** همچون مقاله‌های **دایرة المعارف اسلام** عموماً درحدّ اعلای صحّت و اعتباراست. بنابراین همان گونه که **دایرة المعارف اسلام** برای دانشجویان و محقّقان به عنوان معتبرترین مرجع اسلام شناسی شناخته شده و برای استفادهٔ عام تر به‌دست دانشمندان کشورهای اسلامی به زبان های عربی و ترکی و اردو ترجمه شده است، **دانشنامهٔ ایران** نیز برای کسانی که با ایران شناسی سر و کار دارند مستند ترین مرجع خواهد بود. جغرافیای **دانشنامهٔ ایران** طبعاً محدود تر از حیطهٔ **دایرة المعارف اسلام** است و تمام سرزمین های اسلامی را، از اسپانیا تا اندونزی در برنمی‌گیرد. با این حال در

دانشنامهٔ ایران بخش شرقی خاور میانهٔ اسلامی که در آن ایران مرکزیّت دارد به تفصیلی چند برابر تفصیل ***دایرة المعارف اسلام*** آمده است. با توجّه به این که اکثریت چشم‌گیر مشاهیر مذاهب اسلام از جمله علما و عرفا و فقها و محدّثین و متکلّمین و بدعَت گذاران درهمین بخش شرقی خاور میانه می‌زیسته‌اند، و در واقع ایران مرکز ثقل تمدّنی است که به تمدّن اسلامی خاور میانه مشهور شده، می‌توان گفت که در مباحث تاریخی اسلام ***دانشنامهٔ ایران*** خواننده را در بسیاری موارد از مراجعه به ***دایرة المعارف اسلام*** بی نیاز می‌سازد.

تفاوت دیگر این دو دایرة المعارف درچهارچوب تمدّن اسلامی این است که ***دانشنامهٔ ایران*** از میزان های معمول شرق شناسی پافراتر نهاده و از محدودهٔ مباحث مرسوم آن درگذشته و به خاورمیانه نه به عنوان یک موزهٔ تمدّن قرون وسطایی بلکه به منزلهٔ مجموعه ای از جوامع زنده و پویا، که وارثان این تمدّن‌اند، می‌نگرد و در مقالاتی که عموماً تحلیلی تر و خواندتی تر و متنوّع تر از مقالات ***دایرةالمعارف*** اسلام است به فرهنگ معاصر و جاری ایران و همسایگانش همان اندازه اعتبار می‌دهد که به تاریخ تمدّن دوره های پیشین آن‌ها.

به عنوان مثال، به‌جای پرداختن به احوال هر شاعر درجهٔ چهارم و پنجمی- که عدد آنان را با اعداد چهار رقمی باید محاسبه کرد- مقاله ای جامع به غلامحسین بنان (از M.Caton) اختصاص داده شده که درآن علاوه بر شرح تعلیم و تربیت و مراحل زندگی هنری و حرفه ای او و امتیاز سبک این استاد فقید آواز ایران در بیان شعر فارسی، اطلاعات مختصر و مفیدی دربارهٔ یکایک آوازها و ترانه ها و تصنیف های پُرشمار بنان در برنامه‌های گوناگون رادیویی او، در هفت صفحه، در اختیار خواننده قرار گرفته‌است. و یا به‌جای درج طول و عرض جغرافیایی هرعلی آباد و دولت آبادی (که برای آگاهی از آن ها به فرهنگ های جغرافیایی می‌توان رجوع کرد) به محصولات زراعی روستاها و عشایر ایران توجه شده و مثلاً در مقاله های «Churns» و «Cheese» دربارهٔ اهمیّت فرآورده های دامی در تغذیهٔ مردم فلات ایران و طرز تهیهٔ انواع کره و پنیر اطلاعات سودمندی با کمک جدول و تصویر به‌دست داده شده است.

وسعت دایرهٔ شمول ***دانشنامه*** در مباحث مدنی و اقتصادی دوران معاصر درمقاله‌هایی چون «بیمه»، «بانکداری»، «بهداری»، «برق»، «بنگاه حمایت مادران و کودکان»، «بنیاد پهلوی»، «بنیاد شهید»، «بنیاد مستضعفان» و «انجمن تبلیغات اسلامی» نمودار است. اهمیّت سیاسی و اجتماعی بازار در ۲۷ ستون یکی از پنج

بخش مقالهٔ «بازار» را تشکیل می‌دهد و «بازاری» خود عنوان مقالهٔ جداگانه ای است. دربارهٔ «سانسور» و سابقهٔ آن در ایران مقالهٔ ارزنده ای درج شده و دخالت های سازمان اطلاعات آمریکا در امور ایران چه از راه همکاری با دولت ایران و چه جاسوسی، از کودتای ۲۸ مرداد گرفته تا ماجرای اخیر "کانترا"، تاحدّی که تحصیل اسناد و مدارک میسر بوده در مقالهٔ "Central Intelligence Agency" ضبط شده است.

اصولاً روابط گوناگون ایران با کشورها و فرهنگ های دیگر مورد بحث ***دانشنامه*** است. اگر مقالهٔ «روابط بلژیک و ایران» ناظر بر مناسبات این دو کشور در دوران معاصر است، «روابط چین و ایران» (شامل ۱۲ بخش) تأثیر متقابل دو تمدّن کهن را در ادوار گوناگون در برمی‌گیرد. «ارمنستان و ایران» از داد و ستد دیرین فرهنگ های همجواری بحث می‌کند که گاه به آسانی از یکدیگر تفکیک پذیر نیستند و «تماس زبان های ترکی و ایرانی» در هریک از مقالات «ترکستان چین» و «آسیای مرکزی» و «آذربایجان» یکی از عناوین فرعی است.

جهان ایرانی ***دانشنامه*** نیز حدّ و مرز نمی‌شناسد، زیرا فرهنگ و تمدّنی که ایرانی نامیده می‌شود و تاریخی که به ایران منسوب است و زبان ها و اقوام خویشاوندی که درعلم زبانشناسی ایرانی خوانده می‌شوند هیچ یک درمرزهای امروزی ایران محصور نبوده اند. سرزمین‌هایی که در شمال سرحدات فلات ایران واقع است و روزگاری مسکن اقوام ایرانی زبان بوده و بعدها به تملک یا تصرف اقوام و ملت های اسلاو و ترک درآمد، مورد بحث مقاله‌های مختلف ***دانشنامه*** قراردارد. درمقالهٔ «اسب» بخشی به اسب های سکائی اختصاص یافته، عاملی که در فرمانروایی قوم ایرانی زبان سکا بر سرزمینی که امروز کشور اوکرائین است، و در استیلای آنان بر اروپای شرقی، بی تأثیر نبوده است. پوشاک سکاها و همسایگان آن ها، سَرمَت‌ها، موضوع یکی از بیست و هشت مقالهٔ مصور "Clothing" است. ذیل عنوان «آلان» بخشی از بازماندگان سَرمَت‌ها شناسانده شده‌اند که روزگاری در شمال سلسله جبال قفقاز مسکون بودند و امروز بقایای آنان هنوز به زبان ایرانی آسی سخن می‌گویند و در جمهوری خودمختار "ایرستان" در روسیه بسر می‌برند. «قفقاز» و «داغستان» و «آسیای مرکزی» و «بخارا» هریک عنوان مقاله ای جامع است و مقاله های «آلبانیا» و «اران» و «باکو» مربوط به سرزمین های آن سوی اَرس است که در دوره های گوناگون تاریخی تحت شعاع فرهنگ ایران بودند.

تاکنون رسم غالب درعلوم اجتماعی و انسانی بر این بوده که تاریخ دویست سالهٔ اقوام آسیایی مغلوب روسیه از زاویهٔ اسلاو شناسی و شوروی شناسی مورد مطالعه قرار گیرد. این شیوه نادرست نیست و با توجّه به استیلای طولانی روسیه و ترویج فرهنگ و زبان روسی در سرزمین های آسیایی از آن گریزی نمی‌تواند باشد. امّا، غالباً ضعف اطلاع محقّقان روس شناس از پیشینه و بنیهٔ فرهنگی مردمان آسیایی و گرایش های زمان پسند و سیاست زدهٔ پنهان و آشکاری که بر بسیاری از این تحقیقات سایه افکنده، موجب شده که این مطالعات تاحدی به بی‌راهه کشیده شود و شناخت علمی مطلوب از آن حاصل نگردد. درکتاب‌ها و مقاله های کثیری که در باب جمهوری های نو استقلال شوروی سابق در ایام اخیر نوشته می‌شود و به وسیلهٔ انتشارات دانشگاهی آمریکا و اروپا به طبع می‌رسد، مؤلّفان غالباً از پیوند تاریخی و فرهنگی این سرزمین ها با ایران یا پاک بی خبر اند و یا از آوردن حقایق اکراه دارند و جایی که ناگزیر بحث ایران پیش می‌آید، به جای ایران از دولت های ساسانی یا صفوی یا قاجار، آن هم به عنوان حکومت های غاصب، نام می‌برند.

از همین رو، پیداست که ***دانشنامهٔ ایران*** با طرح تاریخ آسیای مرکزی و قفقاز درجایگاه ایرانی آن چه کمبودی را در این زمینه جبران می‌کند و برای پژوهندگان چه ارزشی دارد. باید این نکته را هم اضافه کرد که اعتبار ***دانشنامهٔ ایران***، گذشته از صلاحیّت و اعتبار علمی نویسندگان و گردآورندگانش، در این نیز هست که بر تمامیّت آن نیز انصاف علمی حاکم است؛ بدین معنی که در تدوین ***دانشنامه*** مصلحت بینی به چشم نمی‌خورد و در طرح کلی آن خشنودی هیچ فرد یا ملتی مورد نظر نبوده و به خصوص نسبت به ایران از هرگونه خودستایی و ارفاقی پرهیز شده است. غیر ایرانی بودن اکثر مؤلّفان به اعتبار ***دانشنامه*** افزوده و نیز دقت شده تا مقاله های حسّاس حتّی المقدور به مؤلّفانی داده شود که از هر لحاظ بی طرف باشند و این نکته ای است که خواننده به آسانی به آن پی می‌برد و با خاطری آسوده از ***دانشنامهٔ ایران*** بهره می جوید.

البتّه مانند هر تألیف معتبر دیگر ***دانشنامهٔ ایران*** از نقص خالی نیست و در میان چند هزار مقاله ای که در چند صد هزار سطر تاکنون به چاپ رسیده می‌توان مقالاتی یافت که درآن ها نارسایی هایی راه یافته و یا در حدّ کمال نوشته نشده‌اند. در زیر چند مورد از این کاستی‌ها در مقالات مربوط به آسیای مرکزی و قفقاز یادآوری می‌شود.

مقالهٔ راجع به صدرالدین عینی (از K. Hitchins) شاید دقیق ترین و مستندترین مقاله‌ای باشد که دربارهٔ بنیان گذار ادبیّات نوین تاجیکستان و راوی شیرین سخن تاریخ بخارا نوشته شده است. دراین مقالهٔ ده ستونی مراحل مختلف فعالیت ادبی و تحقیقی عینی درچهارچوب زمان به درستی معرفی و رُمان‌های رئالیستی وی به خوبی بررسی شده است. مطلبی که کمتر مورد اعتنا واقع گشته مرحلهٔ اخیر زندگی عینی و حاصل آن یعنی کتاب ***یادداشت ها*** است، که بی تردید پخته ترین و ماندگارترین اثر او و از شاهکارهای نثر فارسی است. این کتاب، برخلاف آثار دیگر عینی، با معیارهای متعارف شناخت ادبیات شوروی قابل سنجش و ارزیابی نیست، بلکه خود از جنس دیگر و محتاج بررسی جداگانه است. این بررسی تنها از عهدهٔ کسی ساخته است که با زبان و ادب فارسی و فرهنگ قدیم ایران آشنایی کافی داشته باشد. خوشبختانه در فهرست جامعی از مآخذ که در آخر مقاله به دست داده شده مقدمهٔ فاضلانهٔ سعیدی سیرجانی برکتاب ***یادداشت های*** *عینی (چاپ ایران) از قلم نیفتاده و خواننده می‌تواند با* مراجعهٔ به آن با صدرالدین عینی دیگری آشنا گردد که پروردهٔ مکتب خانه‌ها و آموختهٔ حوزه‌های علمی بخارای صد سال پیش است و ***یادداشت‌های*** او خاطراتش را از همین دورهٔ کودکی و جوانی در بردارد.

درمقالهٔ خواندنی «آخوند زاده» حامد الگار (مشاور ***دانشنامه*** درموضوع تصوّف) با قلم توانای خود تصویر بسیار دقیقی از سایه روشن های چهرهٔ این نمایشنامه نویس و منادی تجدّد قرن نوزدهم قفقاز ترسیم نموده و تأثیر آثار و افکار او را در ایران با کمال استادی توضیح داده است. در این مقالهٔ نُه ستونی، نکتهٔ قابل ایراد ـو نه بی اهمیّتـ این است که گرایش آخوندزاده به ایران و ستایش او از کیش زردشتی تنها به علت ضدیّت او با اسلام و تبار ایرانی او (پدر بزرگش رشتی بوده) قلمداد شده است. حال آن که اگر به افکار عموم معاصران قفقازی آخوندزاده مراجعه کنیم خواهیم دید که آنان نیز، همچون آخوندزاده، سیروس و دارا و جم و همهٔ صنادید عجم را از مفاخر خود می‌دانستند و تاریخی به جز تاریخ ایران برای خود قائل نبودند. احمد آقایف، تجدّدخواه سرشناس دیگر قفقاز، نمونهٔ خوبی از معاصران آخوند زاده‌است. چرا که برخلاف آخوندزادهٔ دهری بی‌اعتنا به مرام های اجتماعی، آقایف هم "پان‌اسلامیست" و هم سوسیالیست مشرب بود، امّا همچون آخوندزاده ایران را می‌ستود و تازیان را قومی متجاوز به‌شمار می‌آورد. از این گذشته، مگر

آخوندزادهٔ قفقازی پیش از عقد عهدنامهٔ گلستان و در قلمرو مملکت ایران زاده نشده بود؟ مقصود آن که تحوّلات فکری روشنفکران قرن نوزدهم قفقاز را نمی‌توان تنها در معارضهٔ اسلام با غرب (یا روسیه) خلاصه کرد. از این نکته نیز نباید غافل بود که مفاهیم "آذربایجان" و "ترک" تا اواخر قرن نوزدهم اصلاً به معنای امروزی این کلمات مطرح نبود. تنها در دو دههٔ اول قرن بیستم است که، در معرض تند باد چند جریان نیرومند بنیان کن (استیلای روس و شرکت های نفتی و انقلابات کارگری و کشمکش با ارامنه و جاذبهٔ ترکیه و نهضت تاتارهای روس و سستی گرفتن اعتقادات مذهبی)، شرایط خروج مسلمانان قفقاز از مدار فرهنگی ایرانی از هر لحاظ فراهم می‌آید و عنوان ترک و آذربایجانی (که در مقالهٔ مورد بحث بارها مورد رجوع قرار گرفته) درسال ۱۹۱۹ به جمهوری نوظهور اطلاق می‌گردد.

مقالهٔ سودمند «ابخاز» (تألیف جمشید گیوناشویلی از آکادمی علوم(سابق) گرجستان شوروی) نسبت به مقالهٔ همنامش در ***دایرة المعارف اسلام*** این امتیاز را دارد که از ذکر سنوات و اسامی امراء و حُکّام فراتر رفته و به فعل و انفعالات درونی این منطقه نیز اعتنا کرده است. با این حال، این نوشته، در تحلیل وقایع اجتماعی، از روش معمول تاریخ نگاری در اتحاد جماهیرشوروی سابق برکنار نیست. در بیان مزایای سلطهٔ روسیه بر ابخاز نیز اثری از مسامحه مشهود است، هرچند این ادعا با زبانی ملایم‌تر از زبان عموم محقّقان شوروی بیان شده است. از رواج دین اسلام در میان بخش قابل توجهی از ابخازیان نیز سخنی در این مقاله نرفته است.

بخش شانزدهم مقالهٔ «آسیای مرکزی» را والترفیلدمن درباب موسیقی این ناحیه عالمانه و درنهایت ایجاز نوشته است و سیر موسیقی رسمی ماوراء النهر را از ابونصر فارابی (که اشتغال وی به موسیقی نشانهٔ اشتراک ترکان در موسیقی نظری خاور میانه دانسته شده) تا زمان حاضر به‌اجمال بررسی و خصایص موسیقی محلی نواحی مختلف را نیز بیان کرده است. امّا ظاهراً حجم مقاله (دوصفحه) وفا نکرده تا دربارهٔ موسیقی شهری اوزبکستان و تاجیکستان و موضوع آواز و اشعار این موسیقی و تناسب آن با رقصی که آسیای مرکزی بدان مشهور است و نیز حافظان دوره گرد و زبدهٔ گروه‌های شش مقام خوان و سبک هریک و استفادهٔ از موسیقی اصیل در هنرهای نمایشی و تطبیق مقامات موسیقی آسیای مرکزی با قسمت های موسیقی ایران نیز چیزی نوشته شود. در

سرتاسر مقاله از تار ـ ساز اصلی شش مقام ـ ذکری نیست. از این گذشته، تقسیم موسیقی محلی به اوزبک (درمحدودهٔ اوزبکستان) و تاجیک (درمحدودهٔ تاجیکستان) تقسیم رسایی نیست و مؤلّف خود به این معنی اشاره کرده. موسیقی تاجیکان و اوزبکان مانند سایر وجوه فرهنگ این دو قوم چنان درهم آمیخته که جز به تصنّع تمایز آن ها ممکن نیست. حتّی زبان ترکی اوزبکان شهرنشین ـ چنان که در بخش چهاردهم مقالهٔ «آسیای مرکزی» آمده ـ با لهجهٔ تاجیکی ادا می‌شود و خصوصیات آوایی آن با فارسی تاجیکی همسان است.

درجستجوی اطلاعات بیشتر دربارهٔ موسیقی آسیای مرکزی اگر به سراغ مقالهٔ «بخارا» هم برویم باز به جایی نخواهیم رسید. جای تعجب است که در بخش هفتم این مقاله، «یهودیان بخارا» (تألیف میخائیل زند، مشاور *دانشنامه* در ادبیات تاجیک،) که در موشکافی و جامعیت تحسین برمی‌انگیزد و فهرست مآخذ آن به تنهایی نُه ستون را شامل می‌شود، با این که پیشه‌های عمدهٔ یهودیان آسیای مرکزی در دوره‌های مختلف مورد توجه قرار گرفته، از اشتغال نمایان آنان به موسیقی و از آوازهٔ صاحبان یهودی این فن سخنی نیست. هم چنین هیچ یک از دو مقالهٔ مذکور به اهمیّت مهاجرت انبوه یهودیان از ایران صفوی به آسیای مرکزی در نقل و اشاعهٔ موسیقی اشارت ندارد. با این همه نمی توان گفت که این مطالب در *دانشنامه* فراموش شده است؛ بسا که در جلدهای آیندهٔ آن بیاید. تا *دانشنامهٔ ایران* به پایان نرسد و فهرست جامعی از اعلام آن منتشر نشود، از کم و کاستی ها نمی توان با اطمینان سخن گفت.

مطلب دیگر آوانویسی (یعنی نقل حرف به حرف صامت ها و مصوّت های کلمات و عبارات از زبان های مختلف به خط لاتینی) است که در این مورد *دانشنامهٔ ایران* سنّت دیرین را شکسته و روش ویژه‌ای برای آوانویسی فارسی برگزیده است که باقرائت فارسی سازگار تر است و بی تردید سرمشق تألیفات دیگر قرار خواهد گرفت. در آوانویسی همچون سایر جنبه های فنی *دانشنامه* کمال دقّت به کار رفته و موارد سهو و لغزش شاذ و نادر بلکه نایاب است. تنها موردی که شایدگفتنی باشد آوانویسی حرف اضافهٔ "به" ی فارسی است که گاه بصورت ba و گاه be نقل شده. صورت اخیر هرچند با قواعد آوانویسی مندرج در مقدمهٔ *دانشنامه* منطبق نیست (و مخصوص باء تأکید افعال است)، امّا با کلمهٔ دیگری اشتباه نمی‌شود و از این نظر نقل "به" به دوصورت حائز اهمیت نیست. تنها در یافتن عنوان هایی چون «به سوی آینده» و «سربداران» ممکن است ایجاد

اشکالی جزئی کند.

آنچه از ایرادات گفته شد بیشتر از نوع خرده بینی است و خود دلیلی بر بی مقدار بودن سهوها در برابر سلامت علمی مقاله ها است و از ارزش و فایدهٔ اقیانوس دانشی که در ***دانشنامه*** نهفته است البته نمی‌کاهد. به راستی، به‌دست دادن تصویری درست از ***دانشنامهٔ ایران*** تنها با اشاره ای گذرا به چند مقالهٔ آن کاری است نشدنی. در یک کلام باید گفت که ***دانشنامهٔ ایران*** همان ایران است با درازای تاریخ و پهنای جغرافیا و ژرفای فرهنگش که در قالب دایرة المعارفی عظیم ریخته شده و با تکیه بر عالی ترین روش تحقیقات زمان و صرف سال‌ها در تهیهٔ مقدمات و فراهم آوردن همهٔ ابزار کار و برنامه ریزی دقیق و سنجیده به این مرتبه از توفیق نائل آمده است.

انتشار ***دانشنامهٔ ایران*** در نظر اول قدری غیرمنتظره جلوه می‌کند و انتساب آن به ضرورت و نیاز زمان به آسانی قابل توجیه نیست. شگفت می‌نماید که کشور ما، که هنوز در تدوین یک دایرة المعارف فارسی جامع و معتبر برای توسعهٔ معلومات عموم ایرانیان توفیقی نیافته و در این عرصه از کشورهای هم‌طراز خود سال‌ها عقب مانده، حال صاحب دایرة المعارفی تحقیقی و اختصاصی بشود که ایران را به درستی و بی کم و کاست به خویش و بیگانه بشناساند و تألیفی محتشم و آبرومند به زبان جهانگیر انگلیسی شناخته شود که به‌جز تعداد انگشت شماری از کشورهای مقتدر باقی از داشتن آن بی بهره‌اند. از سوی دیگر انتشار ***دانشنامهٔ ایران*** را نمی‌توان معلول اشتیاق اهل تحقیق مغرب زمین به شناختن ایران و تصمیم جمعی آنان به تدوین چنین اثری دانست؛ زیرا به رغم فزونی گرفتن تحقیقات راجع به ایران در اروپا و آمریکا در ده پانزده سال اخیر، موضوع بسیاری از این تحقیقات با آنچه مورد بحث ***دانشنامهٔ ایران*** است همخوانی چندان ندارد و بیشتر در گرو حوادث گذرای زمان است.

تنها درصورتی تدوین ***دانشنامهٔ ایران*** سر زده و بی مقدّمه به نظر نخواهد آمد که سابقهٔ خدمات فرهنگی مؤسّس و مدیر آن را به یاد آوریم. ***دانشنامهٔ ایران*** نخستین کوششی نیست که استاد یارشاطر در طی سال های پُربار اقامت خود در آمریکا وجههٔ همت خود ساخته است. به ابتکار و سرپرستی استاد در سی سال اخیر ده‌ها کتاب در بارهٔ تاریخ و فرهنگ و هنر ایران و زبان و ادبیات اقوام ایرانی زبان (از ترجمهٔ سی‌ونه جلدی تاریخ طبری به انگلیسی گرفته تا آثار نویسندگان معاصر ایران) درکمال دقّت و صحّت و نفاست با توضیح و تحشیهٔ

وافی تدوین و تألیف و یا از فارسی و عربی به انگلیسی و زبان های دیگر ترجمه شده و در سلسله انتشارات گوناگون در اختیار اهل دانش و پژوهش قرار گرفته است. ***دانشنامهٔ ایران و اسلام*** را نیز نباید از یاد برد که به ابتکار و مدیریت استاد یارشاطر هشت دفتر از آن به زبان فارسی در ایران تا وقوع انقلاب منتشر شد. پیشینهٔ ***دانشنامهٔ ایران*** را در این کوشش ها باید جُست و یافت. راستی اگر معلومات جامع و ذوق سلیم همراه با همّت و حسن تدبیر و آشنایی با احوال روزگار، همه یک جا در فردی از نسل ادیبان ایرانی جمع نبود، آیا ایران به داشتن چنین گنج شایگانی کامیاب می‌شد؟

یرواند آبراهامیان*

نگاهی دیگر بر انقلاب ایران

Tim McDaniel,
Autocracy, Modernaization, and Revolutionin in Russia and Iran
Princeton, Princeton University Press, 1991.

خمینی به یقین لنینی با ریش بلند نبود، گرچه با او شباهت های بسیار داشت: هردو انقلاب هایی را برانگیختند که جهان را به لرزه در آورد؛ هردو در ریشه کن ساختن نظام های پیش از انقلاب قاطعانه پافشردند؛ و هر دو سلطنت‌هایی کهن را برانداختند، یکی سلسلهٔ ششصد سالهٔ رومانف ها و دیگری پادشاهی دوهزار و پانصد سالهٔ ایران را. افزون براین، انقلاب هایی که این دو رهبری کردند درجوامعی روی داد که از پیشرفت ها و نو آوری های چشم گیر اجتماعی و اقتصادی در دهه‌های پیش از انقلاب برخوردار شده بودند. انقلاب‌های روسیه و ایران نه در جوامع ایستاو رو به زوال بلکه برعکس در جوامعی پویا و متحوّل روی دادند.

کتاب تیم مک دنیل به ویژه بر این ویژگی آخر این دو انقلاب تکیه می‌کند. او که استاد جامعه شناسی است، و قبلاً کتابی به نام «استبداد، سرمایه داری و

---

* استاد تاریخ در کالج باروک، دانشگاه شهر نیویورک.

انقلاب روسیه» (*Autocracy, Capitalism and Revolution in Russia*) نوشته، به سبکی خواندنی و موشکافانه به بررسی این پرسش می‌پردازد که چرا شاه ایران و تزار روسیه مقهور انقلاب شدند درحالی که رهبران عصر پیشرفت و تجدّد- به ویژه در زمینهٔ گسترش صنعت و شهرنشینی و آموزش و پرورش- در کشورهای خود بودند. پاسخ او این است که در همین روند تجدّد و پیشرفت است که باید به جستجوی کلید شکست آنان بود.

به استدلال مک دنیل شاه و تزار هردو حاکمان مقتدری بودند که قدرت و سلطنت خود را ناشی از موهبت الهی می‌دانستند و از همین رو مشارکت جامعهٔ مدنی، نهادهای مستقل اجتماعی و اقتصادی و سنّتی، را در این قدرت برنمی تابیدند. به اعتقاد مؤلّف شاه و تزار هردو ناخواسته هنگامی پایه های قدرت خود را سست کردند که در راه نوگرایی و پیشرفت، در راه صنعتی کردن و توسعهٔ شهرنشینی در کشورهای خود به شتاب گام برداشتند و در نتیجه صف روشنفکران و تحصیل‌کردگان از سویی و کارگران و مزدبگیران، از سویی دیگر، را طولانی و فشرده کردند.

این تحوّلات و دگرگونی ها، در باور مک دنیل، به معضلی انجامید که پیش روی همهٔ رهبران مقتدر و ترقی خواه قرار داشته است: چگونه می‌توان پایه های سنتّی قدرت شخصی را حفظ کرد و درهمان حال نیاز روز افزون جامعه را برای مشارکت در کار حکومت برآورد، نهادهای حکومتی را تثبیت کرد، استقلال گروه های فشار را پذیرفت و امکان گفتگوی دوسویه را میان دولت و مردم فراهم آورد؟ حکمرانان مستبد یا باید اهرم ها و پایگاه های سنتّی قدرت فردی خود را حفظ کنند و در نتیجه شهروندان را به گونه ای روز افزون بر خود بشورانند و یا با برآوردن خواست ها و نیازهای مردم اقتدار و اختیارات خود را به تدریج از دست دهند.

شگفت آور نیست اگر شاه و تزار هردو راه نخست را برگزیدند و بر حفظ پایه های اقتدار فردی خود پا فشردند و بدین گونه راه را بر سقوط نظام های پادشاهی هموار کردند. مک دنیل، در بخشی از کتاب خود، دربارهٔ حزب رستاخیز در ایران نیز به بحثی دقیق و روشنگرانه پرداخته است و در این باره می‌گوید گرچه این حزب به هدف پُرکردن شکاف میان دولت و جامعه ایجاد شد سرانجامی جز شکست نمی توانست داشته باشد.

در پانزده سال گذشته بحث ها و گمان پروری ها دربارهٔ انقلاب در ایران

همچنان ادامه داشته است. در این میان پرسش اصلی این بوده است که آیا انقلاب رخ می‌داد اگر درسال های بلافاصله قبل از آن چنین یا چنان اتفاقی صورت می‌گرفت، اگر شاه سیاستی جز آنچه داشت دنبال می‌کرد، اگر بیمار نمی‌شد، اگر وزرایش به هنگام به او هشدار داده بودند، یا اگر کارتر به جای فلان سخن سخنی دیگر می گفت؟ چنین گمان پروری ها همانند این استدلال است که کوه آتشفشانی نمی کرد اگر سنگ ها و صخره های درون آن به گونه‌ای دیگر بر روی هم قرار گرفته بودند. موقّعیت کار مک دنیل در این کتاب این است که توجّه خود را نه به علل تصادفی و بلافاصلهٔ انقلاب ـ که همانند ماشه ها و چاشنی های انفجارند ـ بلکه بر عوامل ژرف ساختاری و دیرینهٔ بحران معطوف کرده است.

با این همه، این کتاب، گرچه یکی از بهترین نوشته ها دربارهٔ انقلاب ایران است، دچار دو نارسایی است که هر دو را می توان ناشی از تمرکز مؤلف بر منابع دست دوّم و نه بر منابع دست اوّل فارسی دانست. نارسایی نخست در این اعتقاد اوست که رهبران مذهبی شیعه در ایران همگی رهبرانی یکپارچه سنّت‌گرا بودند و لجوجانه با هر جنبه ای از روند پیشرفت و نوگرایی می‌ستیزیدند.

دراین مورد وی رهبران روحانی انقلاب ایران را با روحانیون روسی (که سلطنت طلبانی افراطی بودند) مقایسه می‌کند. در چنین مقایسه ها، مک دنیل این واقعیّت اساسی را نادیده می‌گیرد که شخص خمینی عقاید و آراء سنّتی روحانیت شیعه را دربارهٔ سیاست، جامعه، و دولت ـو در آن میان پادشاهی ـ از ریشه دگرگون کرد و به تفسیری نو از همهٔ این مقولات پرداخت. آنچه خمینی عرضه کرد بیشتر از آن که با آراء مجتهدان و روحانیون شیعهٔ نسل های پیشین سازگار باشد با شعارها و خواست های جنبش های مردم فریبانه (populist) در جهان سوّم همسویی داشت.

نارسایی دوم کتاب در این اعتقاد مؤلّف است که در ایران، برخلاف روسیه، منافع طبقاتی در انقلاب نقشی نداشت. امّا سخنان و گفته های خمینی، به ویژه در سه سال پیش از انقلاب، چنین اعتقادی را از اعتبار ساقط می‌کند. در این سال های کلیدی، خمینی به تحریک و تحریض "مستضعفین" ("زاغه نشینان"، "گرسنگان"، "محرومان"، "ناتوانان"، "مظلومان"، "زحمتکشان") برخاسته بود و آنان را به قیام علیه "مستکبرین" ("کاخ نشینان"، " استعمارگران"، "مفت خوران"،

"ظالمان"، "زورمندان"، "مالکان" و "سرمایه داران") فرا می خواند. اگر این زبان طبقاتی نیست پس آن زبان کدام است؟

رسیدن خمینی به مسند قدرت نه از راه تفسیر عالمانهٔ قرآن و احادیث و اخبار مذهبی، بلکه از راه بهره جویی پی‌گیرانه از نارضایتی های عمیق طبقاتی در جامعهٔ ایران بود.

این نوشته ترجمه ای است از متن نقد به زبان انگلیسی.

سعید امیر ارجمند*

ایدئولوژی و انقلاب اسلامی

Hamid Dabashi,
Theology of Discontent. The Ideological Foundation of the Islamic Revolution in Iran.
New York, New York University press, 1993.

از مفاهیم فرنگی که در ربع قرن قبل از انقلاب در ایران مصطلح گردید آن که شاید بیشتر از همه مورد پسند جناح های مختلف اسلامیون قرار گرفت و بین آنان شدیداً رواج یافت لغت "ایدئولوژی" بود. در اثر ارزندهٔ مورد نقد، دکتر حمید دباشی ریشه های فکری انقلاب اسلامی را در ایران معاصر توصیف و تحلیل می‌کند و، با ارائهٔ تصویر کاملی از عقاید هشت تن از سازندگان اصلی آن، نشان می‌دهد که ایدئولوژی اسلامی چگونه به تدریج شکل گرفت و از آل‌احمد تا خمینی قدم به قدم اسلامی‌تر و انقلابی تر گردید.

دباشی برخورد باغرب را انگیزهٔ اصلی نهضت فکری اسلامیون ایران معاصر می‌شمرد و ایدئولوژی اسلامی را زادهٔ ازدواج ناخواستهٔ "اسلام و غرب" می‌داند (ص۴۹۹). به نظر او جریان های فکری مختلف و احیاناً متناقضی، که ناشی از برخورد ایران با غرب بعد از جنگ جهانی دوم بود، به تدریج در دو دههٔ ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ به‌هم پیوست و سیل ایدئولوژی اسلامی را که منجر به انقلاب بهمن ۱۳۵۷ گردید روان کرد. داستان با نسل شتاب زدهٔ جلال آل احمد و اثر عمیق حزب توده بر روشنفکران آن نسل شروع می‌شود. آل احمد از دو نظر در شروع این جریان فکری مهم است. اول این که توصیف رابطهٔ فرهنگی ایران و غرب تحت عنوان "غربزدگی" جهت بعدی این حرکت فکری را تعیین کرد. دوم این

---

* استاد جامعه شناسی در دانشگاه شیکاگو.

که در اواخر عمر، آل احمد برای یافتن راه رهائی از دردهای فرهنگی ایران معاصر به اسلام روی آورد و آن را وسیلهٔ نجات از غربزدگی شناخت.

سازندهٔ دوم ایدئولوژی اسلامی علی شریعتی است. او هم مانند آل احمد روشنفکری بود ازخانوادهٔ مذهبی و مانند آل احمد و بلکه بیشتر از او تحت نفوذ مارکسیسم و به خصوص مارکسیسم جهان سوّمی فانون(Franz Fanon). درچهارچوبهٔ این گونه مارکسیسم، که زائیده دورهٔ استقلال مستعمرات آسیائی و افریقائی بود، شریعتی اسلام را وسیلهٔ بیداری خلق مستضعف ایران و رهائی آنان از سلطهٔ امپریالیسم دانست. دباشی، با ذکر شواهد بسیار، تأکید می‌کند که اساس فکر شریعتی کاملاً مبتنی برمارکسیسم بوده است. اگر چنین باشد یکی از آخرین آثار او ***انسان، مارکسیسم، اسلام*** را (که تحت عنوان: *On Marxism and other Western Fallacies* به انگلیسی ترجمه شده) باید اتوکریتیک او شمرد و در بازنگری اندیشهٔ او مورد نظر قرار داد.

سه چهرهٔ بعدی که در این اثر به عنوان سازندگان ایدئولوژی اسلامی معرفی می‌شوند هرسه از روحانیون هستند. دباشی ابتدا مرتضی مطهّری، و جنگ او را بر ضد مادی‌گری، درمقابل شریعتی قرار می‌دهد و سپس می‌پردازد به ارائهٔ افکار سید محمود طالقانی و علاّمهٔ طباطبائی که یک نسل نسبت به مطهّری ارشدیت داشتند. جالب است که مطهّری درفلسفه از شاگردان علاّمهٔ طباطبائی و آیةالله خمینی بوده است. او، همراه با آیة الله منتظری و سید محمد بهشتی، ابن‌سینا را نزد علاّمه‌طباطبائی خواند و ***اسفار اربعه*** ملا صدرا را، همراه با منتظری و حاج آقا مهدی حائری، نزد آیة الله خمینی. توجّه این گروه به فلسفه در اولویت به فقه و تکیه به آن برای مقابله با مادی‌گری بُعد مهمی از نهضت اسلامی را نمایان می کند (البته جا داشت که در این بخش اطلاعات بیشتری در بارهٔ آیة الله منتظری به خواننده داده شود). دو فصل بعدی کتاب به ترتیب دربارهٔ بازرگان و بنی صدر و فصل آخر آن دربارهٔ آیة الله روح الله خمینی و به ثمر رسیدن فکر انقلابی اسلامی است.

شرح آثار و عقاید این هشت چهرهٔ منتخب دراین کتاب جامع به نظر می‌رسد و در آن هم وجود مشترک و هم اختلاف بین نظریات آنان به چشم می‌خورد. دباشی اقتصاد اسلامی طالقانی و بنی صدر را متأثر از مارکسیسم می‌داند. در ***مالکیت در اسلام***، طالقانی ترمینولوژی مارکسیسم را رنگ اسلامی داد (ص ۲۲۵) و بنی‌صدر به نوبهٔ خود مفاهیم مارکسیستی را به اقتصاد

توحیدی تبدیل کرد (ص ۳۸۷). شرح سیستم سازی خشک ولی خنده آور بنی‌صدر، همراه با شماری از موازنه های مثبت و منفی و اعتقاد او به لزوم وجود امام به عنوان نماینده اجرائی خدا، در سیستم روابط خدا ـ جامعه ـ فرد، برای تعیین حد بین مالکیت خصوصی و عمومی و به‌خصوص برای رهبری انقلاب یا قیامت دایمی برای برقرار نمودن اقتصاد توحیدی (صص ۶-۳۸۵) از جالب‌ترین قسمت های این کتاب است. البته این ادعا که بنی صدر اولین کسی است که آیة‌الله خمینی را "امام" خطاب نمود (ص ۳۸۵) صحیح نیست. نگارنده این سطور مواردی قدیمی تری از اطلاق لفظ "امام" به آیة الله خمینی و قبل از او به آیة الله خالصی زاده در عراق را ارائه نموده است.[۱]

به‌طور کلی باید گفت چهارچوبهٔ صرفاً ایرانی دباشی در مورد اهمیت اقامت روحانیون و طلاّب درعراق و تماس آنان با جریانات فکری جهان مسلمان نارساست و جا دارد درتأثیر تفکّر اخوان المسلمین و به‌خصوص نوشته های محمد باقر صدر بر روحانیانی چون مطهّری و بهشتی مطالعه و مداقه شود. در تاریخ زندگی سیاسی شخصیت های منتخب نیز نارسائی هائی به چشم می‌خورد. به عنوان نمونه، در بارهٔ فعّالیّت های خمینی در زمان آیة الله بروجردی بحثی نمی شود و فعالیت ها و مشاغل مهم سیاسی بازرگان در دوران نخست وزیری دکتر مصدق و ملی شدن نفت، به‌خصوص ریاست وی در هیئت مدیرهٔ موقت شرکت جدیدالتأسیس ملی نفت ایران (که بازرگان آن را بعد از استخاره در مسجد هدایت طالقانی قبول کرد.)[۲] نیز از قلم افتاده اند. درعوض، شرح آراء و فعالیت های خمینی بعد از تبعید به عراق نکات جالبی را در بردارد، منجمله اختیار دادن به مطهّری برای صرف سهم امام برای کمک به زندانیان سیاسی درسال ۱۳۵۰ و برای چاپ نشریات سیاسی اسلامی در۱۳۵۴ (صص ۴۵۴ و ۴۷۱)، تعبیر انقلابی خمینی ازجهاد اکبر و عصمت و بعضی دیگر از مفاهیم مذهبی شیعه (صص ۶-۴۶۳) و استفادهٔ دقیق از فرائض مذهبی به عنوان وسیله ای برای برانداختن رژیم سلطنتی مانند تحریم حزب رستاخیز در اسفندماه ۱۳۵۳ به عنوان نهی از منکر (۴۶۹).

وقوع انقلاب اسلامی به خودی خود تجانس هشت چهرهٔ منتخب را اثبات نمی‌کند. در انقلابی بودن بازرگان و ایدئولوگ بودن خمینی جای تأمل است. حتی فکر سیاسی شخصیت های روحانی مورد نظر یک دست نیست و اختلافات اساسی دارد. دکتر دباشی با یک بررسی دقیق در: ***بحثی در بارهٔ***

مرجعیت و روحانیت (۱۳۴۱) این اختلاف را به خوبی نشان می‌دهد. نظریهٔ سیاسی طالقانی درآن مجموعه علیه مرجعیت بود (ص ۲۶۵)، حال آن که مطهّری پیشنهاد تجزیه مرجعیت را ارائه کرد و امور سیاسی را یکی از حوزه‌های تخصّصی آن دانست. درکتاب **ولاء و ولایت‌ها** مطهّری امانت داری را وظیفهٔ اصلی حاکم شمرد و ظاهراً از ولایت فقیه خمینی کاملاً بی‌خبر بود (صص ۱۸۲ و ۱۹۲). پیشنهاد ولایت فقیه در مقالهٔ "ولایت و زعامت" علاّمه طباطبائی درآن مجموعه با تفسیر خود او از آیهٔ اولوالامر (النساء-۵۹) متناقض است. (صص ۱۲-۳۱۱ و ۳۲۱).

درخاتمه برگردیم به نظریهٔ اساسی دکتر دباشی که ایدئولوژی اسلامی عکس‌العمل دو نسل متفکرین مسلمان ایرانی بود درمقابل غرب. او در تأیید این نظریه تأثیر **غربزدگی** آل احمد را برخمینی نشان می‌دهد (ص ۴۳۱) و همچنین می‌نویسد که برای بنی صدر و دیگر سازندگان ایدئولوژی اسلامی غرب از بزرگترین "توهّمات" بود؛ توهّمی که باعث شد خود را انقلابی تعریف کنند و در تلهٔ تصوّر انقلابی بودن بیندازند (ص ۳۹۵). دراین که خمینی و سایر رهبران روحانی انقلاب اسلامی همانقدر مسحور غرب بوده اند که شریعتی و بنی صدر جای تأمّل است. به خاطر دارم یکی دوسالی قبل از انقلاب اسلامی در صحبتی از مرحوم مطهّری درمورد تأثیر غرب در اندیشهٔ روحانیون معاصر سؤال کردم. بعداز مدّتی تأمّل جواب داد «آنچه به اصطلاح شما [روشنفکرها] تأثیر غرب است. . . .» ولی صرفنظر از نیّات وسلیقه و روحیهٔ رهبران روحانی نهضت اسلامی مشارکت آنان در ساختن ایدئولوژی باعث شد خواه ناخواه در روندی بیفتند که جهت آن در مقابلهٔ باغرب معین شد. از این جهت آنچه دباشی درمورد آل‌احمد می نویسد درمورد نهضت اسلامی نیز به‌طور کلّی صادق است. در واقع باید گفت که سرانجام «ایدئولوژی اسلامی عمیق ترین و مؤثرترین شکل غربزدگی» از آب درآمد. (ص ۷۵)

پانویس ها:

۱. ن. ک. به:

Hamid Dabashi, "Ideological Revolution in Shi'ism," in *Authority and Political Culture in Shi'ism*, SUNY press, 1988.

۲. دراین مورد ن. ک. به:

H.E. Chehabi, *Iranian Politics and Religious Modernism*, Cornell University press, 1990, p126.

علی کیافر*

فضا، زمان، مذهب

حسین سلطان زاده، **مقدمه‌ای بر تاریخ شهر و شهر نشینی در ایران**، تهران، نشر آبی، ۱۳۶۵، ۴۰۱ صفحه.

Masoud Kheirabadi, *The Iranian Cities. Formation and Developmt* Austin, University of Texas Press, 1991.

شهرهای قدیمی ایران، همچون شهرهای قدیمی بسیاری از جوامع، به‌ویژه در منطقهٔ خاورمیانه، حاصل روند تاریخی و مشخّص تغییرپذیری و دگرگونی هستند. در طول این روند، به تبع تغییر و تحوّلات کل جامعه، بسیاری از زیستگاه‌های بشری در ایران از مراکز سادهٔ تمرکز قبیله‌ای و بدوی، با تعداد اندکی سازهٔ با اهمیت یا قابل تمیز، به شهرهای وسیع با سازمان پیچیدهٔ اقتصادی، سیاسی و فرهنگی که در برگیرنده بناها و بافت‌های کالبدی ارزشمند و با هویّتی بودند تکامل پیدا کرده‌اند. پاره‌ای از این شهرها از منزلگاه‌های کوچک، با بازار محلی و کشش اقتصادی محدود، به کانونهای قدرت اقتصادی منطقه با شبکهٔ ارتباطی وسیع توسعه یافتند، برخی از مراکز کم جمعیت به کلان شهرهائی با ساختار اجتماعی چندگانه بدل گردیدند و بسیاری از محیطهای زیستی با تشکیلات اداری و سیاسی ناچیز پایتخت‌های قدرت‌های سیاسی شدند.

روند تغییر پذیری شهرهای قدیمی ایران، امّا، همواره در راستای رشد و توسعه نبوده است. تعداد قابل ملاحظه‌ای از شهرهای ایران، پس از دوران

---

* پژوهشگر در رشتهٔ برنامه‌ریزی و شهرسازی در خاورمیانه.

گسترش کمّی و کیفی، به‌دلائل گوناگون و بیشتر در ارتباط با گسستگی تاریخی نیروهای سیاسی حاکم و ناپیوستگی توسعهٔ اجتماعی-اقتصادی، رو به افول نهادند و ارزش اقتصادی، سیاسی یا اجتماعی خود را از دست دادند. این فراز و نشیب تاریخی، که به دفعات در مقاطع زمانی مختلف در جامعهٔ ایران روی داده است، بیشترین تأثیر را بر ساخت و هویّت کالبدی (فیزیکی) شهرها گذاشته است.

تک بناها و بافتهای محلّه‌ای، یعنی مجموعهٔ فضاهای کالبدی یک شهر، شاخص‌ترین نماد ملموس دگرگونی جامعه هستند. این فضاها همواره در راستای تغییر و تحوّلات زیربناهای اقتصادی و اجتماعی دگرگون می‌شوند، چرا که کالبد شهر پاسخگوی عملکردهای آن است. ابعاد تازهٔ اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی و سیاسی جامعه نیاز به فضاهائی در خور کارکردهای نوین دارند. در یک جامعهٔ دگرگون شده فضاهای موجود کاربردهای قبلی خود را از دست می‌دهند و در زمانی کوتاه یا بلند جای خود را به فضاهای نوین می‌دهند یا تغییر شکل و ماهیت داده کاربردی جدید می‌یابند. همچنین، در یک جامعهٔ در حال اُفت، رشد و دگرگونی کالبدی گسسته میشود و فضاها ماهیتی ایستا می‌یابند. و نیز، طبیعتاً، چنانچه شهر مورد تهاجم نیروی نظامی قرار گیرد، و به‌ویژه اگر مقهور شود، ساختمان‌ها و بافت‌های آن ویران می‌شوند. از این روست که، از یکسو، روند نغییرپذیری فضای کالبدی تابعی از روند دگرگونی جامعه است و از سوی دیگر ویژگی‌های فضاهای زیستی، آیینهٔ زمان خود. بازتاب تغییرات جامعه را در ویژگی‌های فضاهای معماری و شهری می‌توان جست و با شناخت تاریخ تحول جامعه می‌توان به بنیان‌های دگرگونی کالبد شهر دست یافت. بر این اساس، برای شناخت شهر، به‌ویژه روند تغییر در آن، باید به درستی تاریخ را شناخت. از سوی دیگر، با شناخت ویژگی‌های بنیانیِ فضای کالبدی، می‌توان گوشه‌های ناشناخته تاریخ جامعه را روشن کرد.

روند تغییرپذیری شهرهای قدیمی ایران، ناگزیر، به قدمت تاریخ شهرنشینی در این سرزمین می‌رسد و، با تمام فراز و نشیب‌های تاریخی خود، تا روزگار کنونی تداوم می‌یابد. دگرگونی کالبدی شهرها را در دوران‌های مختلف تاریخی، و در مقاطع زمانی گوناگون، می‌توان و، به دلایل گوناگون، باید بررسی کرد. امّا، معمولاً، برای بسیاری از پژوهشگران، ساده‌ترین راهِ تقسیم‌بندی تاریخی شهری در ایران، سه دورهٔ بسیار طولانی، و در عین حال ناهمگون، قبل از اسلام،

اسلامی، و دوران نوین است. این شیوه ریشه در مطالعات شهرشناسی و شهرنشینی شرق شناسان دارد، و تاکیدی که آنان بر اهمیت نقش اسلام در شکل پذیری و گسترش کالبدی شهر در کشورهای اسلامی گذاشته‌اند. منابع بررسی جوامع اسلامی تا سالهای ۱۹۷۰ میلادی آکنده از گفتگو دربارهٔ «شهر اسلامی» و «معماری اسلامی» است. تنها در دو دههٔ اخیر وجود و واقعیت چنین پدیده‌هائی مورد پرسش پاره‌ای از پژوهشگران مسائل شهر و معماری جوامعی که اسلام دین غالب آنان است، قرار گرفته است.

تقسیم بندی تاریخی بر اساس دوران قبل از اسلام، اسلام و بعد از اسلام همچنین بر این اساس است که شهرهای خاورمیانه، مانند بسیاری از شهرهای جوامع دیگر ـ به عنوان نمونه در مناطق گوناگون اروپا ـ یکی از چشم‌گیرترین دوران شکل گیری، رشد و دگرگونی خود را طی قرون وسطی تجربه کردند، یعنی کمابیش در دورانی که اسلام، به‌عنوان یک نظام فرهنگی‌ـسیاسی مسلّط بر کشورهای منطقه، تأثیر مشخّص خود را بر شکل و نهادهای شهری باقی گذاشت. با این همه، تمام ویژگی‌های کالبدی شهر، حتی بخش غالب آن، ناشی از تأثیر یا نیاز اسلام نبود. پس از انقلاب صنعتی و جهانی شدن روابط اقتصادی ـ اجتماعی، اصول و بنیان‌های شهری و شهرسازی دگرگون شد و رشد و گسترش شهرها، در تمامی جوامع بشری ـ هرچند با فاصله‌های زمانی گوناگون ـ ابعاد جدید و متفاوتی از گذشته یافت و مسایل کاملاً تازه‌ای در شهرها نمودار شد، و این خود دوران نوینی را در تاریخ شهر و شهرنشینی به‌وجود آورد. با این همه، دوران میانی، و به‌ویژه جستجوی نقش اسلام در نمادهای رشد و توسعهٔ شهری، جای خاصی در بخش عمده‌ای از بررسی های شهر و شهرنشینی می‌یابد. نوشته های مربوط به شهر و معماری در ایران از این ویژگی مستثنی نیستند.

دو کتاب مورد بررسی در این مقاله از چارچوب بالا چندان فراتر نمی‌روند. سلطان زاده در کتاب خود، ***مقدمه ای بر تاریخ شهر و شهر نشینی***، تمام تاریخ ایران را به دورهٔ ایران باستان و ایران پس از اسلام تقسیم می‌کندو به بررسی رابطهٔ تغییرات اقتصادی-اجتماعی با شهرنشینی در هر دوره می‌نشیند. کتاب از دو مقدمه، پنج فصل و دو پیوست تشکیل شده است. فصل اول به شهر و شهر نشینی در ایران باستان و مقدّماتی چون روند تحولات اقتصادی ـ اجتماعی و توسعهٔ شهرنشینی، ساخت اجتماعی جامعهٔ ایران، برخی از عوامل مؤثّر در

پیدایش شهرها و جایگاه شهر در تشکیلات کشوری، حقوق شهروندان، و عناصر و بافت شهری می‌پردازد. با بررسی متون تاریخی، ابتدا به شروع و شکل گیری شهرهای قدیمی ایران در دوران هخامنشی، اسکندر مقدونی، سلوکی‌ها و پارتیان اشاره می‌شود که در طول هر یک برای کنترل کشور و ادارهٔ سرزمین‌های تسخیر شده، از یک‌سو، و توسعهٔ بازرگانی و صنعت از سوی دیگر، شبکه‌ای از شهرهای تازه در نقاط مهم و در جنب جاده‌های حیاتی پدید می‌آیند. در دوران ساسانیان گسترش شهرهای موجود چشم‌گیرتر از به‌وجود آمدن شهرهای جدید است، به ویژه که شهرها از مهم‌ترین مراکز تولید محصول می‌شوند. در این دوره، به موازات رشد تجارت دریائی، تعدادی بندر در حاشیهٔ خلیج فارس احداث می‌شود. نویسندهٔ کتاب از جمله عوامل مهم در پیدایش شهرها در ایران باستان را، در وهلهٔ اول، نیاز به شهرهای اداری- سیاسی که منجر به پیدایش «شهرهای شاهی» شدند، و در مرحلهٔ بعد، عوامل نظامی (برای تثبیت مرزها)، تجاری (به دنبال گسترش کشاورزی و ارتباط بازرگانی)، و مذهبی (برای انجام مراسم خاص) می‌داند (صص ۴۰-۵۷). از عناصر مهم در ساختار شهر در این دوره، کهن‌دژ (سکونتگاه پادشاه)، شارستان (سکونتگاه و جایگاه دیوانیان، اشراف و سپاهیان)، و سواد (حومهٔ شهر برای اقامت کشاورزان و گاه پیشه‌وران) است که هر یک ویژگی‌های خود را دارد. میدان بیشتر یک فضای اداری-سیاسی است تا یک فضای اجتماعی، و بازار به‌عنوان عنصر مهم شهری برای داد و ستد و تولید کالا در تمام طول سال شناخته می‌شود.

فصل دوم کتاب دربارهٔ شهر و شهر نشینی در ایران پس از اسلام است. نویسنده ابتدا به تحولات اقتصادی و وضع عمومی شهرها -از جمله شهرهای غیر ایرانی همچون کوفه و بصره و بغداد- از قرن اول تا قرن هفتم هجری می‌پردازد و تعداد و چگونگی قرار گرفتن بناهای مهم این شهرها، به‌خصوص نیشابور و شیراز و اصفهان را، که هر یک گسترش زیربنائی و اهمیت سیاسی و اقتصادی خاصی در این دوره یافتند، توضیح می‌دهد. نویسنده سپس آثار یورش مغول، به ویژه ویرانی ناگهانی شهرهای معتبری چون نیشابور، مرو، هرات و ری، را بررسی می کند. اکثر این شهرها به سبب وسعت ویرانی و بی ثباتی نظام‌های سیاسی و اداری ایران هیچگاه مقام و موقعیت پیشین خود را باز نیافتند. در همین فصل، پس از اشاره به سیاست آبادسازی شهرها در دوران غازان خان و جانشین او الجایتو، از یورش تیمور سخن می‌رود. این یورش، از

یک سو، سبب خرابی و سقوط تعداد بیشتری از شهرها و آبادی‌های کشور، منجمله اصفهان و خوارزم، شد و ، از سوی دیگر، به رشد و آبادی پاره‌ای نقاط همچون سمرقند (و بویژه ساختمان بازار این شهر) انجامید، و نمونهٔ دیگری از تکرار تسلسل رشد و سقوط شهرها را در تاریخ ایران بر جای گذاشت. در همین فصل تحوّلات اقتصادی و اجتماعی کشور از قرن دهم تا قرن چهاردهم هجری مورد بحث قرار می‌گیرد که مهم‌ترین آن‌ها بهبود وضع اقتصادی و افزایش تجارت و روابط بازرگانی بین‌المللی در چند دوره، از آن جمله در زمان شاه عباس صفوی، است. از مشخّصات این چهار سده، توسعه و عمران شهرها به‌ویژه اصفهان، تبریز و قزوین و شیراز و مشهد از زمان شاه عباس به بعد و سقوط برخی از آنان، منجمله اصفهان و تبریز، در زمان شاه طهماسب صفوی است. در این فصل به ادامهٔ افول یا رشد دوبارهٔ این شهرها (مثال اصفهان در مورد اول و تبریز در مورد دوّم) در دوران شاهان بعدی، و به انتخاب تهران به عنوان پایتخت در زمان اولین شاه قاجار و گسترش چشمگیر آن در زمان فتحعلیشاه و ناصرالدین شاه قاجار نیز اشاره شده است.

بخش آخر فصل دوم به تحوّلات اقتصادی و شهر نشینی در دو دورهٔ نیمهٔ اول قرن چهاردهم هجری ـ۱۲۹۹ تا ۱۳۲۰ شمسی و ۱۳۲۰ تا ۱۳۵۵ـ اختصاص دارد. در این بخش بیشتر به گزارش افزایش راه‌ها، توسعهٔ کارخانه‌ها و کارگاه‌ها، احداث خیابان‌ها، رشد سرمایه‌گذاری و برنامه‌های هفت سالهٔ عمرانی، و رشد جمعیت نقاط شهری پرداخته شده، اما بررسی قابل ملاحظه‌ای از تغییرات کالبدی یا ساختار اجتماعی- اقتصادی شهرها ارائه نگردیده است.

عنوان فصل سوم کتاب «برخی از ویژگی‌های شهر نشینی در ایران پس از اسلام» است. در ابتدای این فصل اجمالاً به طبقه بندی‌های اجتماعی، گروه‌های مذهبی، انجمن‌های صنفی، موقعیت زنان و بردگان، بدون توضیح دقیق هر یک یا روابط بین آنها، اشاره می‌شود. سپس نحوهٔ ادارهٔ شهر و عمّال مهم دیوانی همچون حاکم، کلانتر، کدخدا و محتسب، عسس و داروغه و قاضی مورد بررسی قرار می‌گیرد. همچنین برخی از قواعد و مقررات شهری چون تسهیلات و امتیازات مالی در دوران غازان خان برای کسانی که زمین و املاک بایر را آباد می‌کردند، یا مقررات حفظ و رعایت نکات بهداشتی (مانند جلوگیری از کشتار حیوانات در معابر عمومی)، مجازات گرانفروشان (شامل بریدن گوش و بینی و حتی زبان متخلّفین)، جواز خروج از شهر، وضعیت عبور و مرور در شب به ویژه در بازار

توضیح داده می‌شود. بخش آخر این فصل به رابطهٔ میان شهر و روستا در این دوران می‌پردازد.

در فصل چهارم کتاب، عناصر و اجزای اصلی شهر مورد بررسی قرار می‌گیرند. از جمله نکات مهم در این فصل، اشاره به این است که پیش از اسلام عوامل اقتصادی-اجتماعی بطور عمده تعیین کنندهٔ مرزبندی محلّه‌های مسکونی و روابط داخلی و خارجی آنها بودند حال آنکه پس از اسلام مرزبندی محلّه‌ای بر پایهٔ پیوندهای طایفه‌ای و قبیله‌ای، و در مورد مهاجران بر اساس مبدأ مشترک آن‌ها، قرار می‌گیرد. پس از قرن سوم در شهرهائی که پیروان مذاهب مختلف سکونت داشتند عامل مذهب نیز در تعیین مرزبندی محلات مسکونی نقش داشت و از همین رو نوسان هایی را در مرزبندی‌های اقتصادی و طبقاتی به وجود آورد. در مورد خصوصیات فضای کالبدی در این فصل به عوامل بسیاری اشاره می‌شود از آن جمله به ویژگی‌های جغرافیائی و اقلیمی، دسترسی به منبع آب مورد نیاز، اقتصاد و جمعیت شهر، پایگاه شهر در تشکیلات اداری، وضع اقتصادی-اجتماعی ساکنان شهر، و وجود مرکز محله که حداقل از یک مسجد و حمام، چند مغازهٔ تجاری (بازارچه) و احیاناً آب انبار عمومی برخوردار بود و علاوه بر تأمین نیازهای روزمرهٔ اهالی، همواره به عنوان فضای تجمّع و گذران اوقات فراغت هم مور استفاده قرار می‌گرفت.

بخشی از این فصل به روند شکل گیری فضای کالبدی بازار و عناصر اصلی آن (مانند کاروانسرا، چهارسوق، راسته و حجره)، مسجد و کارکردها و عناصر تشکیل دهندهٔ آن (ایوان، شبستان، گنبد و مغازه)، مدرسه و کارکردهای اجتماعی و موقعیت آن در شهر، و سایر عوامل کالبدی در شهر چون میدان و ارگ و غیره و توضیح خصوصیات آنها می‌پردازد.

فصل پنجم کتاب به توضیح بیشتر برخی از ویژگی‌های شهر، مانند موقعیت بخش‌های مهم چون کهن‌دژ، شارستان و بازار، بافت پیوستهٔ شهر و امکاناتی که این ویژگی بوجود می‌آورد (جلوگیری از آزار آفتاب و گرما و سرما، بی‌نظمی ظاهری خارج فضاهای کالبدی و نظم هندسی داخل آنان)، تضاد سیمای داخلی شهر و سیمای خارجی آن، و چگونگی بافت شهرهای قدیم اختصاص یافته است.

کتاب مقدمه‌ای بر تاریخ شهر و شهرنشینی در ایران اساساً بر مبنای استفاده از منابع تاریخی به زبان فارسی، اعم از تألیف و ترجمه، نوشته شده است. در مقابل ۳۳۹ مرجع به زبان فارسی تنها از ۱۳ مرجع انگلیسی زبان یاد شده است که

اغلب آنها قدیمی (تازه‌ترین این مراجع به تاریخ ۱۹۸۰) است و از متون ابتدائی مربوط به شهر و شهرنشینی در خاورمیانه هستند. این کتاب، با آنکه تمام تاریخ ایران تا زمان حال را در بر میگیرد، تنها به بررسی و شناسائی بافت‌های قدیمی شهرهای ایران می پردازد، و نه به همهٔ بافت های شهرهای قدیمی و جدید ایران. به سخن دیگر، این کتاب تنها کالبدهائی را زیر نگاه می‌گیرد که در دوران گذشتهٔ تاریخی به وجود آمده و تغییر یافته‌اند، حال آنکه بررسی تمام بخش‌های شهر ضروری است، چه آن بخشی که در قدیم شکل گرفته و چه آن پاره ای که در دوران جدید، در هم آمیخته، یا گسسته از بافت قدیم شکل گرفته و رشد یافته است. این خود از کمبودهای عمدهٔ کتاب است. در مقولهٔ مطالعهٔ شهر و شهر نشینی نمی‌شود و نباید که تنها به بررسی باقت قدیمی شهرها و عوامل بوجود آمدن و رشد یا افول آنان ـ در یک دوران بلند تاریخی ـ پرداخت و آنگاه که به دوران نوین و به‌خصوص زمان معاصر رسید به سادگی و تنها به بیانی مختصر از این قبیل بسنده کرد که: «ورود تکنولوژی مدرن، تغییر هنجارهای اجتماعی و عدم آگاهی و کفایت طرّاحان و برنامه ریزان . . . توانائی همآهنگی با تغییرات را در بافت شهرهای قدیمی از بین برده است.» (مقدّمه، صص ۸-۹). دوران نوین، با وجودکوتاهی نسبی خود، بخشی از عمده ترین تغییرات اقتصادی-اجتماعی و، به تبع آن، کالبدی تمامی تاریخ را به همراه داشته است. بافتهای قدیمی، هرچند مهم، تنها بخشی از کالبد شهرهای ایران اند و تمام شهرهای ایران نیز قدیمی نیستند. بدون شناخت بخشهای جدید، شناخت کامل «شهرهای ایران» و «شهر و شهرنشینی در ایران» ممکن نخواهد بود. تنها پرداختن به بافت قدیمی شهرها، به نوعی حاکی از دیدگاهی حسرت آلود و تجددگریز است، یا دستکم نشان عدم وجود ابزار درست برای آگاهی از روابط علّت و معلولی در درون شهر و میان شهر و جامعه.

اشکال دیگر کتاب یک‌دست نبودن بررسی بخش‌های گوناگون تاریخ ایران است. به‌عنوان مثال، مؤلّف برخی از دوره های تاریخی، منجمله دوران مغول، را مهم می‌شمرد، ولی از تمام دوران معاصر (از ۱۲۹۹ شمسی به بعد) خیلی کوتاه و شتابزده درمی‌گذرد. توضیحات ارائه شده در مورد اصلاحات زمان غازان‌خان (صص ۱۰۳-۱۰۸) و «برخی از اقدامات خواجه رشیدالدین» (صص ۱۰۸-۱۱۴)، به‌ویژه در مقایسه با سایر افراد و دوره‌های تاریخی، بسیار مفصّل و گاه نالازم است، به خصوص از این نظر که اثرات این اصلاحات، در دوران غازان

خان، بر شکل گیری، رشد یا تغییر شهرهای ایران هرگز آشکار نمی‌گردد در طول این صفحات تنها به یک بخش شهری در تبریز که توسط خواجه رشیدالدین احداث شد و یک محلّه که توسط غازان خان در نزدیک همین شهر ساخته شد پرداخته می‌شود و تغییرات آنها در حدود پنج صفحهٔ کتاب را (صص ۱۱۱-۱۱۶) در برمی‌گیرد. همچنین، در بخش دیگر کتاب، از خصوصیات اخلاقی و خصلت‌های فردی شاهان و شاهزادگان ایران (مثلاً ضعف شخصیت شاه سلطان حسین) یا فشارهای اقتصادی و ستم‌های آنان بر مردم مفصلاً گفتگو می شود (صص ۱۱۴-۱۳۷) بی‌آنکه رابطهٔ مستقیم این توضیحات با روند شهر و شهرنشینی مشخّص گردد. همچنین، در بخش هایی از کتاب ربط یک قسمت، مثلاً تغییرات اجتماعی در یک دورهٔ تاریخی مشخّص، به بخش دیگر، مثلاً شکل و عناصر شهری و ویژگی‌های شهرنشینی در همان دوره مفهوم و مشخّص نیست. در فصل دوم نیز که به دوران پس از اسلام اختصاص یافته -که خود بدین معناست که نویسنده اسلام را نقطهٔ عطفی در تاریخ اجتماعی ایران به شمار آورده است- بررسی دقیقی از تأثیر اسلام بر ویژگی‌های شهری و کالبدی به عمل نیامده و تنها به ایجاد بناهای مختلف در شهر و گسترش کمّی آنها اشاره شده است. همچنین به مراسم عزاداری شیعیان برای پیشوایان مذهبی خویش توجه شده است، بدون آنکه روابط بین طبقات و گروه‌های مختلف مردم، بین مردم با حکومت، نوع معیشت و شیوهٔ زندگی، تأثیر گسترش ارتباط بازرگانی و تجارت بر روابط بین شهر و روستا و بین شهرها، یا حتی ارتباط فردی-اجتماعی مردم با محیط کالبدی و تأثیری که هریک می‌توانسته بر دیگری داشته باشد، بررسی و شناخته شوند. نیز، یک بخش از همین فصل، که به روند تاریخی شکل گیری فضای آموزشی پرداخته است، می توانست حذف شود زیرا چنین مبحثی در مورد سایر فضاهای مهم شهر مطرح نشده و به هر حال در کتاب جداگانه‌ای از همین نویسنده بطور مفصل بررسی شده است. در حقیقت، کل این فصل می‌توانست با توجهی یک‌سان به تمام دوران‌های تاریخی در فاصلهٔ قرن هفتم میلادی تا زمان حال، همراه با بررسی تأثیر تغییرات اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و فرهنگی در این دوران بر روند شهرنشینی و شهرسازی، در چند صفحه مطرح شود.

خصوصیت مهم و ارزندهٔ کتاب ***مقدمه ای بر تاریخ شهر و شهر نشینی در ایران***، اما، این است که در شناخت ویژگی‌های شهرنشینی در ایران، هرچند ناکامل و ناهمگون، تنها یک بر یک عامل (مذهب) تأکید نشده و سعی بر آن بوده است

که رابطه و تأثیر عوامل گوناگون همچون مسائل اقلیمی، جغرافیائی، مسیر راه‌های مهم بازرگانی، تصمیم‌های سیاسی و فردی حکمرانان بر شکل و گسترش و تغییرات شهر شناخته شود. و این هدف اساسی کتاب «شهرهای ایران» نوشتهٔ مسعود خیرآبادی است.

نویسندهٔ کتاب اخیر، چه در پیشگفتار که فصل اول کتاب را تشکیل می‌دهد و چه در طول بخش‌های مختلف، توضیح می‌دهد که شهرهای ایران حاصل مجموعه‌ای از عوامل محیطی، بازرگانی، تاریخی، مذهبی، اجتماعی و سیاسی‌اند. از عوامل مهم محیطی به وجود آب و هوائی ناسازگار، کمبود آب و موقعیت خاص جغرافیائی فلات ایران اشاره و به دفعات تأکید می‌شود که «با وجود آنکه شکل اجتماعی شهر ایرانی با خواست‌های اسلام مطابقت دارد، شکل گیری کالبدی آن پاسخ منطقی به مختصات محیط طبیعی ایران به ویژه پستی و بلندی‌های زمین، تغییرات آب و هوا و خصوصیات جغرافیائی است» (صص ۴، ۵، ۱۸ و ۱۹).

فصل دوم کتاب «شهرهای ایران»، که فقط به شهرهای سنّتی تا قبل از شروع دوران صنعتی شدن جامعهٔ ایران، یعنی به گفتهٔ نویسنده «حداکثر تا قبل از جنگ جهانی دوم»، می‌پردازد به رابطهٔ محیط طبیعی و شهر اختصاص دارد. در این فصل، نقش کمبود آب درتوزیع جغرافیائی شهرها در سراسر کشور، اهمیّت قنات در شکل گیری و توسعهٔ شهرها، ارتباط شکل کالبدی شهر سنّتی با ویژگی‌های اقلیمی فلات ایران، رابطه بین شکل خیابانها با پستی و بلندی طبیعی شهر و جریان آب، و رابطهٔ بین طرح و نقشهٔ خانه‌های سنّتی با عوامل آب و هوائی چون درجهٔ حرارت، باد و میزان رطوبت بررسی شده است. در این همه، تأکید بر آن است که چون در ایران اکثر شهرها در مناطقی قرار دارند که میزان بارندگی و رطوبت سالانه در آن‌ها به حدّی نیست که پاسخ‌گوی تولید کشاورزی باشد، یا اصولاً رودخانه‌ای در آن‌ها وجود ندارد، شبکهٔ آبرسانی قنات است که منبع آب لازم را فراهم می‌کند. به همین دلیل، توزیع جمعیت و آبادی، به‌ویژه در حاشیهٔ کویر، با شبکهٔ قنات ارتباطی مستقیم داشته است. به عبارت دیگر، شهرهای فلات ایران در اکثر موارد کمربند قنات دور منطقهٔ کویر را تعقیب می‌کنند و فقط آنجا که قنات می توانسته وجود داشته باشد، شهر و آبادی بوجود آمده است. از عوامل مهم دیگر در نبودن شهرها در بسیاری از نقاط کشور، وجود روزهای بسیار گرم و شب‌های بسیار سرد، باتلاق و نیز بادهائی است که شن و گرد و غبار را با خود حمل می‌کنند، به محصول و دام

آسیب می‌رسانند و خانه‌ها و جاده‌ها را می‌پوشانند. با این همه، نویسنده تکرار می‌کند که در جایگیری مکانی شهرها در ایران نمی‌توان منکر عوامل دیگر چون وجود راه‌های عمدهٔ تجارت، نیازهای نظامی و احتیاجات مذهبی و سیاسی شد. مناسب‌ترین پاسخ به عوامل محدود کننده و نامساعد طبیعی در این شرایط، شهر متراکم ـ هم از نظر جمعیت هم از نظر ساختمان ـ است که شرایط سخت آب و هوائی را تعدیل می‌کند، سطوح خارجی ساختمان‌ها را که در معرض تابش مستقیم خورشید و یا وزش بادهای گرم و سرد هستند می‌کاهد و امکان حرکت پیاده از یک نقطه به نقطهٔ دیگر را آسان می‌کند. در چنین شهری، دو نوع فضای کالبدی وجود دارد: فضای عمومی که نماد آن بازار و عناصر ساختمانی وابسته به آن است که در مجموع مرکز زندگی جمعی شهر را تشکیل می‌دهد، و فضای خصوصی که خانه و محلّهٔ مسکونی نمونه مشخّص آن هستند. این دو بخش، با وجود تمایزهای خود، در ارتباط نزدیک با یکدیگراند و به‌خصوص از نظر جایگیری مکانی به‌صورت یک‌پارچه عمل می‌کنند.

بخش دیگر همین فصل به توضیح مصالح به‌کار رفته در ساختمان‌ها (گل و خشت)، شکل کوچه و خیابان (تنگ، غیر مستقیم و پیچ و خم‌دار) و وجود سلسله مراتب در شبکهٔ رفت و آمد شهری (بازار، گذر، کوچه، بن‌بست و هشتی) می‌پردازد:

> بازارها خطوط ارتباطی اصلی شهر را تشکیل میدهند که از درون شهر می‌گذرند و دروازه‌های آنرا به هم وصل میکنند. بازار مهمترین و شلوغترین خیابان شهر است... گذر و راسته خیابان‌های اصلی شهر هستند که از بازار منشعب می‌شوند و درون مناطق مسکونی حرکت می‌کنند و معمولاً به مراکز محله‌ها منتهی می‌شوند... کوچه‌ها راه‌های ارتباطی درجهٔ دوّم هستند. (ص ۲۸)

فصل سوّم کتاب «شهرهای ایران» به رابطهٔ تجارت، وقایع تاریخی و شهر می‌پردازد. نویسنده در این بخش کوشیده است که نقش راه‌های بازرگانی و پادشاهان و سایر قدرت‌مندان را در شکل گیری و رشد شهرهای ایران، چگونگی تبدیل آبادی‌های کوچک کشاورزی به شهرهای تجاری، رشد بازار و تبدیل آن به مرکز شهر، و همچنین عملکرد بازار درون شهر سنّتی را بررسی کند و توضیح دهد. در مورد گسترش شهر و نقش بازار اشاره می‌شود که فعالیت‌های تجاری به وجود شبکهٔ توزیع که توسّط کاروان‌ها ایجاد می‌شد نیاز

داشتند. برای استراحت کاروان‌ها و حفظ کالاهای تجاری، کاروانسراها به‌وجود آمدند. کاروانسراها به نوبهٔ خود شمار بیشتری از تاجران و کارگران را از نقاط مجاور جلب می‌کردند. خیابان اصلی که در جوار کاروانسرا ساخته شده بود به بازار اصلی و مرکز تجارت شهر تبدیل می‌شد، سپس چند بنای عمومی به این مکان اضافه می‌گردید تا جواب‌گوی سایر احتیاجات کاروانیان باشد. با افزوده شدن مغازه‌ها و حجره‌ها در طول این خیابان، این مکان به هستهٔ اصلی شهر و مرکز اصلی تجارت آن و به تدریج به یک بازار خطّی تبدیل می‌شد. برای جلوگیری از آزار گرما و سرما و باران ابتدا بخشی از بازار و سپس تمام آن سرپوشیده شد و سرانجام با جذب بازرگانان بیشتر، کاروانسراهای بیشتری در طول بازار ساخته شد و بدین ترتیب رشد و گسترش بازار، و به تبع آن خود شهر، تداوم پیدا کرد.

«مذهب، ساختارهای اجتماعی-سیاسی و شهر» عنوان فصل چهارم است که نگاهی کلی به مذاهب قبل از اسلام در ایران و تأثیر آنان بر ساختار کالبدی شهر می‌اندازد و سپس به بررسی نفوذ اسلام در شکل گیری شهر، جایگاه، شکل و عملکرد مسجد بمثابه عنصر اصلی شهر ایرانی و نیز مقتضیات اسلام شیعی و شکل‌های فضاهای درون شهر می‌پردازد. در این فصل همچنین به‌طور خلاصه تأثیر ساختار اجتماعی-سیاسی ایران بر شکل شهر، ساختمان‌های آن و بر تقسیم مناطق مسکونی به محله‌های مجزا مورد بحث قرار میگیرد. نویسنده اعتقاد دارد که اسلام اثرات قابل ملاحظه‌ای بر شکل و ساختار سکونت‌گاه‌های شهری ایران گذاشته است. ساختمان‌های مذهبی اسلامی بعضی از مهم‌ترین بناهای شهرهای ایران را تشکیل می‌دهند. مسجد نماد شهر است و احداث مساجد -در بسیاری موارد بر جای آتشکده‌ها- مهمترین تغییر کالبدی در شهر ایرانی بود. خیرآبادی با تأکید بر نقش مسجد، و به‌ویژه مسجد جامع، به‌عنوان کانون اصلی در بازار، توضیحات مفصلی دربارهٔ دلایل نزدیکی مسجد به بازار، تردّد فراوان بازاریان به مسجد در طول روز و عملکرد آن برای گردهم‌آئی ساکنان محلّه و حل مشکلات آنان ارائه می‌کند. بخش عمده ای از این فصل نیز به توصیف سایر بناهای مذهبی مانند امامزاده، حسینیه و حرم، و علل وجودی و موقعیت مکانی آنها در شهرهای ایران اختصاص می‌یابد.

کتاب «شهرهای ایران»، که ۱۲ سال پس از انتشار کتاب دیگری به همین نام، نوشتهٔ هاینز گابه (Heinz Gaube)، انتشار یافته است، اولین کتاب به زبان انگلیسی

است که توسط یک پژوهشگر ایرانی نوشته شده و به بررسی و شناخت عوامل شکل‌گیری، رشد و جزئیات شهرهای سنتی در ایران می‌پردازد. نویسنده، با استفاده از منابع گوناگون موجود و نیز تحقیق محلی، اطلاعات مفصلی راجع به خصوصیات آب و هوا در ایران (کمبود آب، میزان بارندگی و رطوبت در نقاط مختلف، نیاز به شبکهٔ آبرسانی قنات)، ساختار و شکل شهر (طرح همگون و متمرکز، شبکهٔ رفت و آمد باریک و پیچ در پیچ، وجود فضای بیرونی و درونی در خانه و محله)، عوامل تأثیرگذارنده بر شکل و مکان جغرافیائی شهرها (ویژگی‌های اقلیمی، راه‌های بازرگانی، مذهب، ساختار اجتماعی-سیاسی) و نیز جزئیات مربوط به عناصر عمدهٔ تشکیل دهندهٔ کالبد شهر (بازار، مسجد و محلّه) در اختیار خواننده قرار می‌دهد. برای خوانندهٔ ناآشنا به نوشتار مربوط به مقدمات شهر و شهرنشینی در ایران این اطلاعات می‌تواند بسیار مفید باشد. در حقیقت این کتاب می‌تواند به عنوان مرجع برای دروس پایهٔ رشته‌های شهرسازی و شهرشناسی در خاورمیانه بطور اعم و ایران بطور اخص مورد استفاده قرار گیرد.

با وجود نکات مثبت کتاب، باید اشاره شود که بخش قابل ملاحظه‌ای از اطّلاعات آمده در آن قبلاً در منابع مختلف انتشار یافته اند. علاوه بر این، شیوهٔ نگارش بیشتر توصیفی است و کمتر تحلیلی. بسیاری از مطالب بارها در طول کتاب یا حتی در یک فصل تکرار می‌شوند. نمونهٔ این گونه تکرار تاکید نویسنده بر لزوم شناخت تأثیر عوامل مختلف، و نه یک عامل اصلی، بر شکل گیری شهر اسلامی است که به کرّات (حداقل در صفحات ۴، ۱۸، ۲۰، ۴۰، ۴۳، ۸۵، ۸۶، و ۸۷) مورد بحث قرار گرفته است. نمونهٔ دیگر تکرار مطلب واحد است که ابتدا در سرفصل کتاب به صورت خلاصه، سپس در خود فصل و سرانجام در قسمت نتیجه‌گیری تکرار می‌شود. (فرم متراکم شهری در صفحات ۲۱، ۲۲، و ۲۳ و مطلب راجع به کوچه در صفحات ۲۷، ۲۸ و ۳۰). این شیوهٔ تکرار و توصیف بیش از حد لازم، یک‌بار دیگر در انتهای کتاب به‌صورت سه پیوست خود را نشان می‌دهد. در حقیقت بخش پیوست، که ۱۵ صفحه یعنی یک ششم مطالب اصلی کتاب را در بر میگیرد، توضیح گسترده برخی از مطالب متن کتاب است. این اشکال در کتاب **مقدمه‌ای بر شهر و شهرنشینی** نیز وجود دارد. در هر دو مورد به نظر می‌رسد که نویسندگان در طول جمع آوری مطلب برای کتاب خود یا در پیش نویس‌های اولیه بخش‌هائی را داشته‌اند که در شکل نهائی

نمی‌توانسته‌اند ـ به هر دلیل و احیاناً بخاطر تطویل کلام ـ در متن کتاب قرار بگیرند و به ناچار در قسمت پیوست جای گرفته‌اند. اشکال دیگر در همین زمینه، کاربرد بسیار زیاد واژگان فارسی در متن انگلیسی است. آوردن برخی از واژگان خاص زبان های دیگر، به صورت اصلی آن‌ها، در متون ادبی غربی سنّتی شناخته شده و در بسیاری موارد ضروری است. نمونهٔ این واژگان، در زمینهٔ مسائل شهری، ارگ، چهارسو (چهارسوق)، قنات و هشتی اند که معمولاً با تلفظ بومی خود در متن غربی آورده می‌شوند. اما، در کتاب «شهرهای ایران» واژه‌های فارسی بیش از اندازه به چشم می‌خورند و نمونه‌هائی چون انبار کالا، دکان، جوب (که تلفظ عامیانه و نادرست واژه جوی است)، کارگاه، کارخانه، کوچه و طرح جامع را نیز در بر می‌گیرد. لزوم و ارزش این کار روشن نیست، به ویژه آنگاه که واژه یک‌بار دیگر به‌زبان انگلیسی نیز ترجمه شود یا گهگاه واژه‌هائی را در بر گیرد که خود غربی هستند، چون واژهٔ "بولوار" که ی‌کبار با تلفظ فارسی آن و بلافاصله درون پرانتز با ترجمهٔ انگلیسی آن آورده شده است (ص ۴۹). با توجه به این نکات، و اشکالات دیگر (مثلاً طرح‌های ناپخته، صص ۱۸، ۴۸، و ۵۵)، کتاب می‌توانست خیلی خلاصه‌تر و با نثر ویراسته شده و دقیق‌تری نوشته شود. با این‌همه، کمبود اصلی کتاب «شهرهای ایران: شکل گیری و رشد» همانند کتاب ***مقدمه ای بر تاریخ شهر و شهرنشینی در ایران***، نپرداختن به بافت‌های غیرسنّتی شهرهای گوناگون ایران است. به دلیل گسترش و توسعهٔ شهری در طی یک قرن گذشته، به‌ویژه در دهه‌های اخیر، بافت‌های قدیم تنها بخشی از کالبد و فضای شهرهای ایران را تشکیل میدهند. حتّی در بسیاری از شهرهای سنّتی، محله‌ها و سازه‌های قدیمی در کم‌تر از نیمی از شهر گسترده قرار گرفته‌اند (اصفهان، کاشان، مشهد). بررسی و شناخت شهرهای ایران، حتی فقط شهرهای سنّتی آن، نیازمند مطالعهٔ جامع بخش‌های جدیدتر آن ها از زوایای گوناگون است، از آن جمله: شکل، سازمان شهری، ارتباط یا عدم ارتباط با بافت‌های قدیمی، شبکهٔ رفت و آمد، تراکم جمعیت و تراکم زیربنائی، مصالح و نحوهٔ ساختمان، عناصر تشکیل دهنده و تطابق با نیازهای زندگی نوین. با توجه به نحوهٔ پرداخت به مطالب و موضوعات گوناگونی که در هر دو کتاب مورد بحث قرار گرفته‌اند، جای بررسی و شناخت مختصات شهرهای جدید ایران و هم‌چنین بافت‌های نوین شهرهای قدیم هنوز خالی است.

مجموعه ای از انتشارات سازمان زنان ایران

(۱)

حقوق زن در ایران

(۱۳۵۷-۱۳٤٦)

بررسی های حقوقی و تطبیقی و متون قوانین

با

مقدمه ای در بارهٔ سازمان زنان ایران

به کوشش

مهناز افخمی

از انتشارات مرکز زنان

بنیاد مطالعات ایران

۱۹۹٤/۱۳۷۳

کامبیز محمودی*

هما سرشار، درکوچه پس کوچه های غربت

دو جلد، شرکت کتاب، لوس انجلس، کالیفرنیا

بهار ۱۳۷۲ خورشیدی

نویسندهٔ کتاب در پیش گفتار خود می‌نویسد: «**در کوچه پس کوچه‌های غربت** نام سلسله نوشته‌هائی است که از ده‌سال پیش به صورت سرمقاله . . . و برنامه های رادیوئی پخش می گردید.» آنان که تجربهٔ بیشتری در ساخت برنامه‌های رادیوئی دارند می‌دانند که نوشتن برای پخش در رسانه ای همگانی چون رادیو تفاوت های فراوان با نوشتنی دارد که برای چاپ تهیه شده است. امّا خواننده باید بسیار کنجکاو و تیزبین باشد تا بتواند تفاوت این دو نوع نوشته را که برای چاپ و یا برای خواندن و پخش از رادیو تهیه شده بوده‌اند در این دو جلد کتاب از یک دیگر تشخیص دهد.

این که نویسندهٔ این اثر یک زن است، و آن هم زنی از دنیای شرق، در همهٔ آنچه در این دو مُجلدِ مفصّل، که مجموع برگ های آن از ۷۳۰ افزون است، نوشته شده به روشنی نمایان است. داستان ها و تفسیرهای او بازتابندهٔ احساسات و عواطف زنی است که، به گفتهٔ خودش، آزرده کرد کژدمِ غربت جگر "ورا".

بن مایهٔ مطالب این دومجلّد، افزون بر نوشته های پراکندهٔ نویسنده که به مناسبت‌های مختلف به رشتهٔ تحـــریر در آمده اند، شامل سرمقاله‌های او برای ماهنامهٔ **شوفار** و، در دوره‌ای دیگر، نوشته هائی است که در برنامهٔ هفتگی رادیو امید در لوس انجلس پخش شده. زبان **در کوچه پس کوچه های غربت** از زبان ادبی دوران تبعید ایرانیان نشأت گرفته اَست، زبانی برای تشریح و ترسیم فضایی

---

* پژوهشگر، نویسنده و مشاور در رشتهٔ رسانه های همگانی.

آکنده از احساسات و برداشت های پیچیده و عواطف ژرف انسان بریده از جهان آشنا. هما سرشار، به اقتضای سابقهٔ خود در کار با رسانه های همگانی، آشکاراً به برداشت و عکس العمل خوانندهٔ خود حسّاس است امّا می کوشد تا در داوری‌های خود جانب عینیت و اعتدال را، که نشان کار روزنامه نگاران آزموده و پر مایه است، از کف ننهد. او در این کوشش، با یکی دو استثنا، کاملاً موفق بوده است.

در آنجا که به پیامدهای انقلاب می پردازد، گوئی با خود نیز هنوز کنار نیامده است و مطمئن نیست که چه شد و چرا شد و چه گونه شد. می‌نویسد:

> انقلابی که در ایران رخ داد گرچه برای همهٔ ما بسیار گران تمام شد ولی این امکان را هم به وجود آورد که . . . بفهمیم چه بسیار نقش ها که برآب می زدیم و چه بی خیال تکیه برباد داده بودیم. همهٔ این فیل هائی که به‌دست خود هوا کرده بودیم، چه آگاهانه و چه ناخود آگاه، هیبت فیل داشتند و ارزش باد. تلنگری کافی بود که چوب حباب نابود گردند. گوئی همه انسان ها دروغین بودند و دوستی ها پوشالی. پیوندهای خانوادگی به سرموئی بسته بود و اعتبارها و آبروها در بند مقام و رتبه ها آبکی. چه آسان به همهٔ آن ها پشت پا زدیم و چه آسان همه چیز را فراموش کردیم. (ج۱، ص ۲۶)

در بارهٔ چگونگی برخورد با تنشی که میان فرهنگ و هویت ایرانیان مهاجر از سویی و ارزش های فرهنگ میزبان، از سوی دیگر برخاسته است، دلسوزانه سخن می‌گوید:

> . . . در این سرزمین اگر مهاجران هویّت و فرهنگ خود را فراموش کنند دچار سردرگمی خواهند شد و سپس با اشاره انتقاد آمیزی به آن گروه از ایرانیان که جذب فرهنگ میزبان شده اند و گذشته و هویّت خود را از یاد برده اند، صحبت‌خودم را با بیت معروف خواجهٔ شیراز: «سال ها دل طلب جام جم از ما می‌کرد/ آنچه خود داشت زبیگانه تمنا می کرد،» شروع کرده بودم و با نصیحت مشهور سعدی، «کهن جامهٔ خویش پیراستن/ به از جامهٔ عاریت خواستن» به پایان رسانیدم.(ج۲، ص ۲۸۵)

و اثر کوچیدن از ایران را بر روانی قلمش چنین شرح می دهد:

> رابطهٔ من و قلمم رابطهٔ بسیار ویژه ای است. ما دو با هم عالمی داریم، گاه با هم آشتی هستیم، گاه قهر می کنیم، گاه سرسازش داریم و گاه ناسازگار می‌شویم. گاه من قلم را کنار می‌گذارم، گاه او از من فرمان نمی برد. . . . در ایران قبل از انقلاب من و قلمم این بازی را

کمتر داشتیم. قلم می‌دانست که در ازای دستمزد باید چیزی روی کاغذ تراوش کند و تا نکند چک آخرماه پرداخت نمی شود، در نتیجه زیاد ناز که نداشت هیچ، سربزیر و فرمانبردار هم بود، امّا دراین سرزمین میزبان، قلم ناز وادای بیشتری پیدا کرده است به راحتی و همیشه در دسترس نیست.(ج ۲، ص ۱)

بسیاری از نوشته های کتاب، نه صورت خاطراتی به هم پیوسته دارند و نه شکل حکایت و تخیّل های داستان‌وار. نویسنده در اغلب این نوشته ها، و در قالب مقوله‌هایی چون زادگاه و دوستی و رویدادهای گوناگون اجتماعی، پرسش هایی تفکّربرانگیز را به پیش می‌کشد، امّا بیشترین آن ها را نیز بی‌پاسخ می‌گذارد؛ سبکی که خود هم بر تشنگی خواننده می افزاید و هم بر خشنودی او از آشنایی با نویسنده ای که هنوز بیشتر مشتاق طرح پرسش است تا ارائهٔ پاسخ و به هر حال ادّعایی در داشتن همهٔ پاسخ ها در آستین ندارد.

این پرسش نیز، امّا، که آیا سلسله مقالات و یا گفتارهای تهیه شده برای رسانه‌های گروهی فارسی زبان در غرب آمریکا ـآن هم آکنده از آن همه احساس که از آزردگی غربت جوانه زده و از قلم انسانی در تبعید تراوش کرده‌ـ می‌تواند گویای واقعیّت های پیچیده و هزارخم زندگی ایرانیان کوچیده و تبعیدی باشد پرسش آسانی نیست. و نیز این پرسش که آیا روزگاری پژوهشگری قادر خواهد بود در بررسی وضع ایرانیان مهاجر به کالیفرنیای جنوبی، از آنچه که در این نوشته ها آمده، با همهٔ آن سایه روشن های احساسی و عاطفی، بهره‌جویی کند؟

پاسخ این پرسش ها هرچه باشد، مهارت هما سرشار در ساده نویسی و در به‌کاربردن ظرافت های شیرین سبک روزنامه نگاری سال های آخرین قبل از انقلاب در نوشتن این کتاب، با چنان صمیمیّت و صداقتی همراه است که خواننده خود را بی اختیار با همهٔ آراء و احساسات باز تابیده در نوشته ها آشنا و موافق می بیند. اگر قلم شیرین و روان نویسنده چنین بر کتاب چیره نبود و این گونه خواننده را فریفتهٔ جادوی خود نمی ساخت و بربال‌های عواطف لطیف به آن سو که می‌خواهد نمی‌کشاند، شاید که خواننده درنگ می‌کرد و در برابر برخی از ارزش گذاری ها و داوری‌های نویسنده احساس تردید به خود راه می‌داد و چه بسا برانگیخته می‌شد. این بدان معنا نیست که هما سرشار از واقعیت ها به‌دور افتاده و یا نادرست به داوری نشسته. بلکه در تأکید این نکته است که احساس یک نویسندهٔ زن مهاجر و یا تبعیدی ایرانی بقدری نزدیک به

عواطف و احساسات اکثر مهاجران ایرانی در این گوشه از جهان به نظر می‌رسد که خواننده تحت تأثیر آنچه می خواند و با جان و دل حس می کند دیگر خود را از ضرورت تردید در برخی داوری ها بی نیاز می بیند و به پرسش نمی‌نشیند.

در یادداشت مربوط به روز شنبه ۳ نوامبر ۱۹۸۳، سرشارچنین می‌نویسد:

درطول هفته بیش از ده روزنامه و مجلّهٔ فارسی زبان که در خارج کشور چاپ و منتشر می‌شود به دستم می رسد. دراین نشریات گذشته از غلط های فاحش املایی و انشایی و چاپی و تصویری، به دلیل طرز تفکّر نویسندگان، مطالبشان نیز خواننده را عصبانی و کلافه می کند. صدبار با خویش عهد می‌کنم که دیگر آن ها را نخوانم ولی حریف خودم نمی‌شوم. هربار به امید این که مطلبی آگاه کننده، نوشته ای روان و کم غلط، تفسیری صحیح و منطقی، بدون جبهه‌گیری و خودسانسوری بیابم، به سراغشان می روم ولی کمتر می‌یابم. در گذشته ما روزنامه نگاران همیشه یک بهانه درآستین داشتیم و آن هم سانسور بود و ساواک، حال چه صابون این سانسور به تنمان خورده بود، چه نخورده بود. در مقابل انتقاد دیگران که چرا مطالب اساسی نمی نویسید؟ یک بهانه پیش می‌کشیدیم، نمی گذارند آقا، سانسور می‌کنند. خوب، حالا چطور؟ آیا امروز هم کسی سانسور می کند و نمی گذارد من و شما حرفمان را بزنیم؟ (ج ۱، ص ۱۸۴)

نمونه‌ای از روانی کلام و نکته‌بینی نویسنده را درتصویر زیر می‌توان دید:

تعمیر کار فر برقی آشپزخانه، درحالی که با سیم و پیچ های فر وَر می‌رود، گهگاه با لهجهٔ غلیظ اروپای شرقی خود چیزی می گوید. جوان، خوش قد و بالا و مرتّب است. از او می‌پرسم، وقتی اجاق تعمیر نمی کنی چه می‌کنی؟ گوئی می‌دانم برای این کار ساخته نشده است و مثل بسیاری از اهالی لوس انجلس موقتاً این کار را انجام می دهد تا اقبالش از راه برسد. بالبخند می پرسد، منظورتان این است که آیا هنرپیشه هستم؟ سپس پاسخ می‌دهد نه هنرپیشه نیستم. سناریو می نویسم. می پرسم چه سناریوهایی؟

ـداستان های پلیسی و جنائی و آشغال . . . !

خنده ام می گیرد ولی با اشتیاق به ادامه صحبت هایش گوش می دهم.

ـ . . . هرچه این آدم ها دوست داشته باشند می نویسم. آنچه مردم اینجا می‌خواهند آشغال است. . . . من دنبال آن رفته ام. من برای پول کار می کنم. تنها چیزی که دوست دارم. اگر یک سناریو بفروشم راحت دویست هزار دلار به جیب زده ام. اگر می خواستم

داستایفسکی بشوم می رفتم کتاب می نوشتم و با فقر هم می ساختم. ولی من پول می خواهم و بخاطر همین هم به آمریکا آمده ام. . . . می پرسم اگر پولدار بشوی چکار می کنی؟ می گوید: «سؤال خوبی است . . . سؤال خوبی است . . . نمی دانم! ولی نگران نباشید وقتی پول آمد راه خرج کردنش هم از راه می رسد!» همچنان با ناشیگری ، با فر آشپزخانه ور می رود. حالا می فهمم چرا زیاد به کارش مسلّط نیست. او نیز چون بسیاری از مهاجران تازه وارد از هول حلیم توی دیگ افتاده است و در انتظار روزی که باید فرا برسد، سر خود را با رویای شیرین آمریکائی یعنی پولدار شدن گرم می‌کند. (ج ۲، صص ۲۱۰-۲۱۱)

آنان که با نوشته ها و برنامه های رادیوئی هما سرشار آشنائی داشته‌اند صدای **در کوچه پس کوچه های غربت** را صدایی گرم و آشنا خواهند یافت. و آنان که آثار او را نمی شناسند، در صفحات این کتاب ـ که چاپی زیبا دارد و فهرستی از نام ها و مکان های یاد شده در نوشته ها ـ با حال و روزگار ایرانیان مهاجر از دیدگاه یک نویسندهٔ زن ایرانی آشنا خواهند شد که خود نیز در دیار غربت روزگاری دیگر دیده است.

ماهنامهٔ

از انتشارات بنیاد فرهنگی پر

زیرنظر هیأت مدیره:

محمد خجندی

علی سجادی

محمد شریف ـ کاشانی

محمود گودرزی

حسین مشاری

امیرحسین معنوی

بیژن نامور

کوروش همایون پور

ماهنامهٔ پر از آغاز سال ۱۹۸۵ تا کنون
هر ماه، بدون وقفه و بهنگام منتشر شده است

«انتشار پر تلاشی ابیت بخاطر: ایجاد فضایی مناسب برای طرح، بحث و روشن کردن مفاهیم استقلال، آزادی و عدالت اجتماعی (مفاهیمی که کج اندیشی دربارهٔ آنها باعث این همه کشمکشهای سیاسی و مرامی و قومی شده است) و کوشش برای تبدیل این مفاهیم به‌باورهای استوار فرهنگی.»

بهای اشتراک:

ایالات متحده: یکساله ۲۰دلار امریکایی

خارج از ایالات متحده: یکساله ۳۲دلار امریکایی

PAR Monthly Journal
P.O.Box 11735
Washington, D.C. 20008
Tel: (703) 533-1727

نامه ها

در بارهٔ تجدد و مشروطیت:

- در نام بردن از میرزا آقاخان کرمانی و شیخ احمد روحی، نام سومین نفری که با آن دو همفکر بود و به همان عاقبت شومی رسید که آن دو نفر رسیدند یعنی به دستور محمدعلی شاه در تبریز کشته شدند از قلم افتاده است و آن شخص نامش حسن خبیرالملک عضو سفارت ایران بود (*ایران‌نامه*، سال یازدهم، شمارهٔ ۲، صص ۲۷۴ و ۲۷۷).

- بجز سفرنامهٔ ابراهیم بیگ کتاب مهم سیاسی دیگری که در هند چاپ شد و همیشه باید از آن در کنار *حبل‌المتین* و انتشارات دیگر سیاسی مؤثر در تغییر افکار نام برد *مکالمهٔ سیاح ایرانی با شخص هندی است* که در نسبت تألیف آن به شخص مؤیدالاسلام نمی‌توان تردید کرد. مؤیدالاسلام درین متن مناظره مانند دقایقی را مطرح کرده است که هرچند یکبار در زمینهٔ مسائل اجتماعی و تفکری ایران مطرح می‌تواند باشد (*همان*، ص ۲۷۷).

.- انجمن سعادت ایرانیان در دورهٔ استبداد صغیر فعالیت عمده داشت یعنی سالهای ۱۹۰۸-۱۹۱۲ در حالی که کمیتهٔ ملیون ایرانی به زعامت سید حسن تقی‌زاده از سال ۱۹۱۴ در برلین به کار سیاسی پرداخت. اگر هم بقایائی از اعضای انجمن سعادت در استانبول می‌بودند ظاهراً ارتباطشان با کمیتهٔ برلین بیشتر مرتبط به علاق آنها بود (*همان*، ص ۲۷۸).

- *تاریخ هجده سالهٔ آذربایجان* را باید مکمّل تاریخ مشروطهٔ ایران دانست نه بالعکس.

- اینکه تقی‌زاده و احتشام السلطنه «دربارهٔ بسیار مسایل و وقایع مشروطه سکوت اختیار کرده یا از ذکر برخی حقایق طفره رفته‌اند «نکته‌ای است استحسانی ومقصود از «حقایق» بطورمشخص چیست؟ (*ایران نامه*، سال یازدهم، شمارهٔ ۳، ص ۳۷۴).

- اینکه نوشته‌اند «در ایران عملاً رسم بر آن قرار گرفت که پس از تمایل شاه به انتصاب رئیس‌الوزراء مجلس به کابینهٔ او رأی اعتماد دهد و این یکی از دلایل تغییر و ترمیم سریع کابینه‌ها و ضعف دولتها بود.» قطعاً تا استقرار اسلوبی که رضا شاه پیش گرفت ترتیب دیگری در میان بود و آن توجه به تمایل مجلس و افکار عمومی بود. مخصوصاً تا روزگاری که احمدشاه تاج گذاری نکرده بود (۱۳۳۲ قمری) هر وقت مجلس وجود داشت قدرت مجلس و افکار عامه نادیده گرفته نمی‌شد. پس از آن هم شاه در نصب رئیس‌الوزراء نظرش به آراء مجلس و اعتقاد مردم متوجه بود مگر در مورد سپهدار و سید ضیاء. البته پس از ریاست وزرایی سردار سپه و سپس انتقال سلطنت به او مدار و اسلوب تعیین رئیس‌الوزراء دگرگونی یافت ولی پس از شهریور ۱۳۲۰ تا ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ باز اصل تمایل مجلس بیشتر مناط کار بود (*همان*، ص ۳۷۷).

- *چرند و پرند* که اغلب در نوشته‌ها عنوان طنزهای علی اکبر دهخدا مندرج در *صور اسرافیل* نوشته می‌شود ناشی از تداول

این اصطلاح در افواه عمومی است ورنه مرحوم دهخدا خود آن را «چرند پرند» می‌نوشته است (همان، صص۳۸۴و۳۸۶).

- نام گرد آورندهٔ کتاب شهید راه آزادی اقبال یغمائی است نه حبیب یغمائی کما اینکه همان شماره در یادداشتهای مربوط به مقالهٔ اصغر فتحی (ص۵۲۵) به صورت صحیح آمده است (همان، ص۳۹۷).

- نام درست مجتهد تبریزی، حاج میرزا حسن مجتهدست. نامبرده با عنوان شیخ مخاطب نمی‌شده است (همان، ص۴۰۱).

- آذریها به جای قفقازیها اصطلاح درستی نیست (همان، صص۴۱۷، ۴۱۹ و ۴۲۴).

- لقب مؤلف رساله در معنی سلطنت مشروطه عمادالاسلام است نه عمادالعلماء. مقدمهٔ قانون قزوینی صفحات ۲۴ و ۶۳ دیده شود (همان، ص ۵۲۷).

- تذکره‌الغافل و ارشادالجاهل تألیف شیخ فضل‌الله نوری دانسته شده و چنین شهرت یافته است ولی در میان اوراق مستشارالدوله عکس یا نامه‌ای به دست آمده که در کنار آن تصدیقی به خط شیخ فضل‌الله دیده می‌شود دایر بر اینکه رسالهٔ مذکور نگاشتهٔ میرزا علی اصفهانی است. (قانون قزوینی حاشیهٔ مربوط به شمارهٔ ۴۳ دیده شود).

ایرج افشار، لس آنجلس

در بارهٔ واژهٔ "قفقازی":

استفاده از واژه "قفقازی" در مواردی که به مبارزین این ناحیه، علیرغم قومیت، اشاره شود البته کلاً صحیح است. امّا در میان قفقازی‌هائی که به ایران آمدند مسلمانان آذری، ارامنه، و گرجیان هر سه فعالیت داشتند. از این رو در مواردی که قومیت افراد شخصاً مطرح می‌شد از واژهٔ "آذری قفقازی" یا "آذری" استفاده کرده‌ام. مثلاً درمکاتبات چلنگریان، مرکز سوسیال دموکراسی قفقاز به این مطلب اشاره می‌شود که مبارزین آذری (مسلمان) باید به ایران فرستاده شوند چرا که آن ها قادر خواهند بود تبلیغات مؤثرتری برای سوسیال دموکراسی انجام دهند تا مثلاً گرجی ها و یا ارامنه.

ژانت آقاری
۲۱ مه ۱۹۹۴

در بارهٔ قانون اساسی مشروطه:

هدف از این نوشته دفاع از قانون اساسی سابق ایران در کل آن نیست. بلکه روشن شدن پاره ای از نکته هائی است که در مقالهٔ خانم اتحادیه (ایران نامه، سال یازدهم، شمارهٔ ۳، تابستان ۱۳۷۲) در مورد قانون اساسی‌سابق‌ایران و یامتمّم ان دیده می‌شود.

- خانم اتحادیه نوشته اند: «امّا نکته هائی که در آثار مربوط به جنبش مشروطه کمتر مورد بحث قرار گرفته نارسائی مواد قانون اساسی و متمّم آن در برخورد با اوضاع و شرایط مذهبی و اجتماعی و ذهنیت مردم بود که از آغاز درمجلس مشکلات متعددی را ببار آورد» در صورتی که بنظر می‌رسد علت کمتر مورد بحث قرارگرفتن این به اصطلاح نارسائی ها تنها این است که در مقام مقایسه با دیگر قوانین اساسی، قانون اساسی ایران و متمّم آن با توجه به فرهنگ و تاریخ ایران وضع شده است.

آنچه راکه خانم اتحادیه درمورد قانون اساسی

۱۸۳۱ بلژیک نوشته اند به این عبارت «امّا در واقع بیشتر مواد آن از قانون اساسی بلژیک گرفته شده بوده» درست نیست. با مقایسه هائی گذرا می‌توان ملاحظه کرد که فقط در متمّم قانون اساسی آن هم فقط در باب حقوق سلطنت به قانون اساسی بلژیک توجه شده است. . .

- نمایندگان قبل از تنظیم متمّم قانون اساسی به تنظیم قانون انجمن های ایالتی و ولایتی پرداختند و این قانون در ۲۷ صفر ۱۳۲۵ (مه ۱۹۰۷) به تصویب رسید.

پدران بنیانگذار قانون اساسی ایران با توجه به طبیعت ممالک محروسهٔ ایران که در آن همواره نوعی عدم تمرکز وجود داشته است و با توجه به نقش انجمن ها در اخذ فرمان مشروطیت و با توجه به نظارتی که آن ها در انتخابات داشتند ابتدا به تصویب این قانون پرداختند . . .

بنابراین ملاحظه می‌شود که برعکس نوشته خانم اتحادیه که مرقوم داشته‌اند: «در ایران نویسندگان قانون اساسی فقط به ظواهر این قوانین توجه داشتند و احتمالاً از چگونگی اجرای آن ها و از این که بسیاری از مواد آن‌ها با اوضاع دینی و اجتماعی و سیاسی ایران هماهنگی نداشت بی خبر بودند» نمایندگان دوره اول مجلس، تنها به ظاهر قوانین توجه نکردند بلکه تا آنجا که مقدور بود به‌وضع قوانینی پرداختند که هنوز نیز در مقام مقایسه پیشرفته است.

خانم اتحادیه می‌نویسند: « اصل تفکیک قوای مقننه، مجریه و قضائیه و ایجاد موازنه میان آن ها که اساساً تفکری غربی است در قانون اساسی ایران چندان مورد توجه قرار نگرفت و در متمم آن عمداً به حدود مسئولیت و اختیارات این قوا پرداخته نشد.» حال آن که شاهکار قانونگذاری ایران در همین قسمت است که در متمّم قانون اساسی زیر عنوان "قوای مملکت" مشخص شده است و اصل ۲۶ این قوا را ناشی‌از ملت می‌داند. در اصول ۲۷ تا ۲۹ بطور منجز و مشخص و با جملاتی ایجازی که بقولی باید مانند الماس وزن گردند، حدود اختیارات و وظایف هریک از سه قوه مشخص شده است. . .

-اصل های ۳۴ و ۳۵ متمم قانون اساسی آنطور که خانم اتحادیه نوشته اند مربوط به موهبت الهی بودن سلطنت نیست بلکه اولی مربوط به مبّرا بودن شاه از مسئولیت است و دومی عدم اجرای دستخط های شاه است که بدون امضای وزیران ارزش اجرائی ندارد. این اصل ۳۵ متمم قانون اساسی است که سلطنت را ودیعه می‌داند که به موهبت الهی از طرف ملت به شاه تفویض می‌شود. فرق است بین ودیعه و- تملک و فرق است بین به موهبت الهی واگذار کردن با موهبت الهی بودن سلطنت. اولی به معنای لطفی است که از طرف خداوند به کسی شده است تا ودیعه و امانتی را از طرف ملتی در اختیار گیرد و دومی یعنی آنطور که خانم اتحادیه و نویسندگان دیگر نیز به اشتباه نوشته اند این است که خود سلطنت موهبتی است الهی. این گونه تعبیر و تفسیر ناشی از عدم توجه کافی به اصل ۳۵ متمم قانون اساسی است.

م. مینوچهر

پاسخ به نقد:

. . . مقصـــود من از آن چه نوشتم، نادیده

انگاشتن و یا حتی کم ارزش دانستن نهضت مشروطیت و یا اولین قانون اساسی ایران و متمم آن نبوده است بلکه برآن بوده‌ام تا نکاتی را که به عقیده بنده در بررسی های اجتماعی و سیاسی انقلاب مشروطیت کمتر محل توجه بوده مورد بررسی قرار دهم. از جملهٔ این نکات بررسی نارسائی هایی است که به دلایل گوناگون در اولین قانون اساسی ایران و متمم آن وجود داشته و قهراً به هنگام اجرا، بطور مستقیم و یا غیرمستقیم مشکلاتی قانونی بوجود آورد، و بر برخی نابسامانی های اجرایی پس از پیروزی مشروطه افزوده است.

به هرحال باز در این جا تاکید می کنم که قانون اساسی ایران و متمم آن از قانون اساسی سال ۱۸۳۱م بلژیک اقتباس شده امّا از قوانین کشورهای دیگر و نیز قانون سال ۱۸۷۵م فرانسه نیز برای تدوین آن استفاده کرده‌اند. بررسی دقیق این قوانین مؤید همین نظر است، و نشان می‌دهد که نارسائی های قانون اساسی بلژیک به قانون . . . . اقتباس قانون اساسی ایران و متمم آن از قانون بلژیک برخلاف نظر م. مینوچهر محدود به حقوق سلطنت نبود. مثلاً اصل مربوط به حقوق ملت در قانون‌اساسی ایران است برابر است بااصول مربوط به حقوق مردم در قانون بلژیک؛ اصول اقتدار محاکمات در قانون ایران منطبق است با اصول مربوط به قدرت حقوقی در قانون بلژیک؛ و یا اصول مربوط به انجمن های ایالتی و ولایتی، مالیه و قشون نیز برابر است با اصول مربوط به تشکیلات بلژیک. . .

وقتی سخن از ناهماهنگی بعضی از مواد قانون اساسی ایران و متمم آن با اوضاع دینی، اجتماعی و سیاسی ایران به میان می‌آید، بی گمان بایدبسیاری از مظاهر دینی و اخلاقی و سیاسی ایران آن روزگار را شناخت و درنظر داشت. بی‌سوادی عمومی، وجود ایلات مسلح، قدرت نامحدود و مستبدانه خوانین و ملاکین، ضعف دولت مرکزی، اتکای مردم به رهبران مذهبی، تسلط دو قدرت بزرگ استعماری و امتیازات متعددی که درایران داشتند، و نیز ارتباطات ابتدایی که اجرای قانون را با مشکلات بسیار روبرو می‌کرد، بخشی از انبوه مسائلی بود که ایران بدان دچار بود. دراین جا به ذکر [مثال‌هایی] دراین باره که نشان دهنده این ناهماهنگی است اکتفا می‌شود. ضعف مالی دولت و مخالفت عده‌ای از مردم و روحانیان با تحصیلات جدید، باعث شد که اصل ۱۹ متم قانون اساسی دربارهٔ تحصیلات اجباری رایگان مسکوت بماند و دولت عملاً تا سال ۱۳۲۹هـ ق. نتواند مدرسهٔ پسرانه تأسیس کند. مدارس دخترانه مشکلات بیشتری داشت و مدتی بعد، درسال ۱۲۹۷ شمسی/۱۳۳۶ هـ ق دولت بالاخره توانست، ۱۰ مدرسه دخترانه در تهران تاسیس کند. اصول ۱۰۴ تا ۱۰۷ همین قانون دربارهٔ ارتش نیز بسیار مبهم و شاید با جرأت بتوان گفت بی معنی بود، و مسئله نظام وظیفه در ایران تا دوره رضا شاه حل نشد.

منصوره اتحادیه (نظام مافی)

کتاب‌ها و نشریات رسیده

- علی بنوعزیزی، **در گفتگو با شاهرخ مسکوب دربارهٔ سیاست و فرهنگ**، پاریس، انتشارات خاوران، ۱۳۷۳ (۱۹۹۴).
- شاهرخ مسکوب، **خواب و خاموشی**، لندن، دفتر خاک، ۱۹۹۴.
- ناهید کبیری، **غروبی ها**، شیراز، انتشارات نوید، ۱۳۷۲.
- جمشید شیرانی و الف مازیار، **پیمانه‌ی زرّین**، ترجمهٔ گزیده‌ای از اشعار گئورک تراکل، واشنگتن، کتابفروشی ایران، ۱۹۹۴.
- علی اوحدی، **آن بهشت گم شده** (کلیفورد اودتس)، کپنهاگ، کانون فرهنگ ایران، ۱۹۹۳.
- نیلوفر سمنانی، **بهتر زیستن در آمریکا**، لوس آنجلس، ۱۳۷۳.
- معین‌الدین محرابی، **معرفی کتاب** (مجموعهٔ دوم) کتابشناسی کتاب‌های فارسی منتشره در خارج کشور (۱۳۷۵-۱۳۷۲)، کلن، ۱۳۷۳.

* * *

- **آینده**، شماره‌های ۷-۹، سال نوزدهم، مهر- آذر ۱۳۷۲، تهران.
- **گفتگو**، سال اول، شمارهٔ ۳، فروردین ۱۳۷۳، تهران.
- **نامهٔ فرهنگ**، شمارهٔ چهارم، سال سوّم، زمستان ۱۳۷۲، تهران.
- **پـر**، شمارهٔ ۱۰۰، سال نهم، اردیبهشت ۱۳۷۳، واشنگتن.
- **صوفی**، شمارهٔ ۲۲، بهار ۱۳۷۳، لندن.
- **کلـک**، شمارهٔ ۴۰، تیر ۱۳۷۲، تهران.
- **کبود**، شمارهٔ ۸، شهریور ۱۳۷۲، هانور.
- **نامهٔ پارسی**، شمارهٔ سوم، سال هفتم، پاییز ۱۳۷۰.
- **علم و جامعه**، شمارهٔ ۱۱۷، سال پانزدهم، اردیبهشت ۱۳۷۳، واشنگتن.
- **دفتر هنر**، شمارهٔ ۱، سال اوّل، زمستان ۱۳۷۲، کلیفتون، نیوجرزی.
- **پژواک**، شمارهٔ ۳۶، خرداد ۱۳۷۳، کلمبوس.
- **نشر دانش**، شمارهٔ سوم، سال چهاردهم، فروردین و اردیبهشت ۱۳۷۳،

تهران.
- **شوفار**، نشریهٔ فدراسیون یهودیان ایرانی، شمارهٔ ۸۲، سال دوازدهم، اردیبهشت ۱۳۷۲، لس آنجلس.
- **کلک**، شمارهٔ ۴۷-۴۸، بهمن و اسفند ۱۳۷۲، تهران.
- **کنکاش**، دفتر دهم، پاییز ۱۳۷۲، نیویورک.
- **روزگار نو**، شمارهٔ ۱۴۷، سال سیزدهم، اردیبهشت ۱۳۷۳، پاریس.
- **افسانه**، شمارهٔ هشتم، پاییز ۱۳۷۲، آپسالا.

* * *

- Myron Weiner and Ali Banuazizi, eds., *The Politics of Soical Transformation in Afghanistan,* Iran, and Pakistan, Syracuse, Syracuse University Press, 1994.

- Suzanne Pinckney Stetkevych, ed., *Reorientations/Arabic and Persian Poetry*, Bloomington, Indiana Universtiy Press, 1994.

- *Studia Iranica*, tome 22, fascicules 1-2, 1993.

- *Hamdard Islamicus*, Vol. XVI, No. 4, Winter 1993.

-*Central Asian Survey*, Vol. 12, No. 3, 1993.

-*The Middle East Journal*, Vol. 47, No. 3, Summer 1993.

Contents

Iran Nameh
Vol. XII, No. 2, Spring 1994

Persian:

Articles
Book Reviews
Selected Texts
Letters to the Editor

English:

Critique of Ideological Literature: A Review of Intellectual and Doctrinaire Writings in Iran
Ali Gheissari

Mirza Hossein Khan Divansalar: Literature, and Social Ethics
Shahrokh Meskoob

The Text, the World, the Self: From Bahram-e Gur to the Narrator of the *Blind Owl*
Houra Yavari

Modernity and Modernization in Iranian Music
Khosrow Djafar-zadeh

CALENDAR CONVERSION TABLES

Hijri Shamsi (Solar)-Hijri Qamari (Lunar)-A.D. Gregorian
Shamsi 1250-1400/Qamari 1288-1443/A.D. 1871-2020

With a Supplement
Hijri Qamari (Lunar)-Gregorian
Hijra 1-1288/A.D 622-1871

BY

Ibrahim V. Pourhadi

New Edition

Foundation for Iranian Studies

1993

Critique of Ideological Literature: A Review of Intellectual and Doctrinaire Writings in Iran*

Ali Gheissari

The Iranian revolution has resulted in a considerable increase in the rate of literary publications and has therefor ushered in a period that may be regarded as both a creative period in modern Persian literature and a significant stage in the transformation of literary consciousness in the society. It now seems appropriate to make a preliminary assessment of the literature produced since the onset of the revolution and offer some analysis on different strands and tendencies that have contributed to its obvious diversity.

The entire crop of the post-revolutionary Persian literature can be divided into several distinct trends including: The mainstream intellectual literature; a seemingly new trend with explicitly manifested religious and anti-intellectual zeal; and the trend characterized by the Persian literary publications outside Iran.

This article is basically concerned with some of the ideological imports of the first two trends. It looks, therefore, more closely at the interplay between different ideological preoccupations among contemporary Persian writers. In a wider social context, the article also examines major aspects of the currently evolving political discourse and the use of metaphors in a broad array of published material. By drawing on the notion of "intentionality," the article attempts to explain the development of modernist literature in contemporary Iran. Finally, the article also attempts to portray the ideological components of the *Maktabi* aesthetics in its expressions of self-image and in its challenge to What it conceives as the Iranian intellectual legacy.

* Abstracts have been prepared by the authors.

Mirza Hossein Khan Divansalar: Literature and Social Ethics

Shahrokh Meskoob

With the establishment of a powerful central government in Iran following the end of the First World War and Reza Shah's ascendance to power, the foundations for the creation of a modern bureaucratic system were laid. The newly established bureaucracy, which was clearly a prerequisite for the introduction of the processes of urbanization and modernization in the Iranian society, was from the outset burdened by a degree of unethical and otherwise dysfunctional practices.

The Iranian writers in the inter-war period, wary about direct treatment of political issues, depicted the failures and foibles of the bureaucracy in terms of the cultural attitudes of the Iranians at large and their psychological traits. Mohammad Hejazi's novel *ziba* may be considered as the most typical of this literary genre in this period. His novel describes in detail how Mirza Hossein, semi-illiterate and of humble rural origins, migrated to Tehran and, with the help of his scheming and beguiling wife, ziba, managed in short order to gain access to undeserved power and privilege in the bureaucratic hierarchy. The novel depicts the plight of Mirza Hossein Khan Divansalar basically in terms of the constant and painful clash between his grieving conscience and the lure of corruption and venality. He years to return to the simple and rarified life of his native village and to search for pure and innocent love. However, the pull of the life in the city, with all its tainted glamour and ruthless immorality, is too compelling to resist.

More than anything else, it is the "morality lessons" in the story of Mirza Hossein that underline the basic literary style of this and other romanticist writings of the period. By and large, Mohammad Hejazi and a number of other similar writers, who seem to have been at a loss in the midst of the clashing forces of tradition and modernity sought to describe and analyze this period's social malaise in terms of inherent weaknesses in the individual's moral fibre.

The Text, The World, The Self
From Bahram Gur to the Narrator of the *Blind Owl*

Houra Yavari

Does cultural change affect us in a sense that is registered by inferable and describable alterations in the institutions of our unconscious mind? Can we ascribe a significant historical existence to unconscious mental structures? Or, in simpler words, does the psyche have a history? If we consult Freud we find ourselves in a bewilderment bred out of the profusion and complexity of the relevant materials as they distribute themselves throughout his work. In his earlier writings, he regarded the unconscious in its more distant regions and in its primal workings as outside of time and, therefore, resistant to change. Throughout the latter part of his career, however, Freud did indeed observe the notion of a collective and transpersonal super ego that has undergone and will undergo transformations in response to cultural developments.

This concept was further developed by C. G. Jung, the Swiss psychoanalyst, whose psychology evolves around the existence of a collective layer in the human psyche, as the unconscious inherited wisdom of mankind. Jung sees the collective unconscious as accounting for the presence of recurring symbols and images in dreams, as well as art and literature, and inhabited by the archetypes. The archetypes are inherited and have effects which make their visualization possible (known as archetypal images).

One of the objectives of Jungian criticism is to understand how archetypes operate culturally, why certain periods of history or some cultural climates are conducive to the manifestation of the archetypal patterns and symbols, and, more importantly, how we could distinguish different periods of history on the basis of these images.

Based upon these analytical concepts, the article discusses the drastic alterations in the deepest layers of the Iranian collective unconscious as represented in the *Haft Peykar* of Nizami and the *Blind Owl* of Hedayat as two major literary works of their times. These two texts, similar in a number of significant properties, lend themselves to the kind of analysis which is based on the archetypal patterns and symbols.

Modernity and Modernization in Iranian Music

Khosrow Jafarzadeh

In the Iranian culture *tajaddod* has an "avant-gardist" connotation, which differentiates it from the European notion of "modernity." Modernity, in its European sense, may be understood only in relation with an evolving science and technology that affect and change the society. Goods, when they first are imported into the Iranian culture, however, are billed as "avant-garde" even if they were produced some 200 years ago in Europe. Only Iranian writers and poets were able to establish an authentic relationship with that notion of modernity that is understood as the beginning of a new era in world culture.

"Modern literature" in Iran grew as a fledgling branch on the old and solid trunk of Persian literature, receiving nourishment from it as, at the same time, it was inspired by the new evolving contacts between Iranian culture and the outside world. This literature produced new, authentic, and "modern" fruits.

Tajaddod in music did not begin as an encompassing movement related to modernity. Rather, there were three simultaneous and contradictory modernist propensities. 1) *tajaddod* based on traditional music, exemplified by the work of Abolqasem 'Aref and Gholam Hossein Darvish; 2) Western music, known as "international music" and "scientific music," exemplified by the work of Minbashian, Gregorian, and Parviz Mahmud; and 3) *tajaddod* as an amalgamation of Iranian and Western music under the title of "new and scientific Iranian music," as exemplified by Ali Naqi Vaziri's work.

Of the three movements, only the Western alternative was able to fill the modern music vacuum in Iran. The other two did not have much success. 1970s saw a new movement at the Center for Preservation and Promotion of Iranian Music that was in fact a continuation of the steps taken by Arif and Darvish. Because of the confusion created in Iranian music by the "*tajaddod*" movement, the new effort focused on the rehabilitation of Iranian traditional music and thus provided a foundation for a new music. Within this framework, some musicians remained loyal to the traditional heritage, whereas others, under Hossein Alizadeh's leadership, sought new musical forms, building on the experience

derived from solo, duet, and orchestral compositions. "Hisar," a musical piece by Alizadeh, was the beginning of a new experience in *tajaddod* in Iranian music that was also related with modernity. Unfortunately, the Revolution introduced many impediments in the way of this movement--impediments that still persist.

THE ORAL HISTORY COLLECTION

OF THE

FOUNDATION FOR IRANIAN STUDIES

Edited by Gholam Reza Afkhami
and Seyyed Vali Reza Nasr

With a Foreword by
Elizabeth B. Mason

FOUNDATION FOR IRANIAN STUDIES
1991

Iran Nameh

A Persian Journal of Iranian Studies
Published by
The Foundation for Iranian Studies

Editorial Board (Vol. XII):
Shahrokh Meskoob,
Ahmad Karimi-Hakkak,
Ali Banu Azizi and Jahangir Amuzegar

Book Review Editor:

Ahmad Karimi Hakkak

Managing Editor:

Hormoz Hekmat

Advisory Board:

Guitty Azarpay, University of California, Berkeley
Peter J. Chelkowski, New York University
Richard N. Frye, Harvard University
M. Dj. Mahdjoub
S. H. Nasr, George Washington University
Roger M. Savory, University of Toronto

The Foundation for Iranian Studies is a non-profit, non-political, educational and research center, dedicated to the study, promotion and dissemination of the cultural heritage of Iran.

The Foundation is classified as a Section (501) (c) (3) organization under the Internal Revenue Service Code.

The views expressed in the articles are those of the authors and do not necessarily reflect the views of the Journal.

All contributions and correspondence should be addressed to:
Editor, Iran Nameh
4343 Montgomery Ave., Suite 200
Bethesda, MD 20814, U.S.A.
Telephone: (301)657-1990

Iran Nameh is copyrighted 1992
by the Foundation for Iranian Studies
Requests for permission to reprint
more than short quotations
should be addressed to the Editor

Annual subscription rates (4 issues) are $35.00 for individuals, $20.00 for students, and $55.00 for institutions.

The price includes postage in the U.S. For foreign mailing add $6.80 for surface mail. For airmail add $12.00 for Canada, $22.00 for Europe, and $29.50 for Asia and Africa.

FOUNDATION FOR IRANIAN STUDIES

Iran Nameh

A Persian Journal of Iranian Studies

Critique of Ideological Literature: A Review of Intellectual and Doctrinaire Writings in Iran
Ali Gheissari

Mirzā Hossein Khān Divānsālār: Literature and Social Ethics
Shahrokh Meskoob

The Text, the World, the Self: From Bahrām-e Gūr to the Narrator of the *Blind Owl*
Houra Yavari

Modernity and Modernization in Iranian Music
Khosrow Djafar-zadeh

Vol. XII, No. 2, Spring 1994