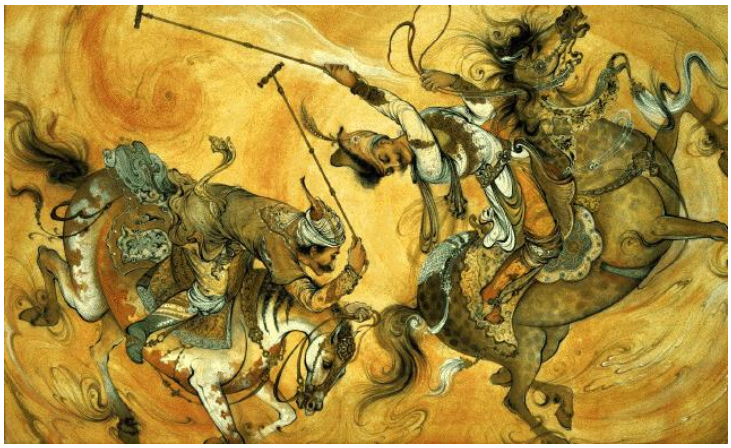
خردنامه

جلد پنجم: نوشتارهایی درباره‌ی ادبیات

شروین وکیلی



شیوه‌نامه

کتابی که در دست دارید هدیه‌ایست از نویسنده به مخاطب. هدف غایی از نوشته شدن و انتشار این اثر آن است که محتوایش خوانده و اندیشیده شود. این نسخه هدیه‌ای رایگان است، بازپخش آن هیچ ایرادی ندارد و هرنوع استفاده‌ی غیرسودجویانه از محتوای آن با ارجاع به متن آزاد است. در صورتی که تمایل دارید از روند تولید و انتشار کتابهای این نویسنده پشتیبانی کنید، یا به انتشار کاغذی این کتاب و پخش غیرانتفاعی آن یاری رسانید، مبلغ مورد نظرتان را حساب زیر واریز کنید و در پیامی تلگرامی (به نشانی @sherwin_vakili) اعلام نمایید که مایل هستید این سرمایه صرف انتشار (کاغذی یا الکترونیکی) چه کتاب یا چه رده‌ای از کتابها شود.

شماره کارت: 6104 3378 9449 8383

شماره حساب نزد بانک ملت شعبه دانشگاه تهران: 4027460349

شماره شبا: IR30 0120 0100 0000 4027 4603 49

به نام: شروین وکیلی

همچنین برای دریافت نوشتارهای دیگر این نویسنده و فایل صوتی و تصویری کلاسها و سخنرانی‌هایشان می‌توانید تارنمای شخصی یا کانال تلگرام‌شان را در این نشانی‌ها دنبال کنید:

www.soshians.ir

(https://telegram.me/sherwin_vakili)

شماره ثبت کتابخانه‌ی ملی: ۱۱۰۰۹و-۸۷/٤٧٤٥و/۳٦

از مجموعه انتشارات داخلی موسسه‌ی فرهنگی-هنری خورشید راگا، نوروز ۱۳۹۵

بهره‌برداری از مطالب این کتاب با ذکر مرجع آزاد است.

فهرست

صفحه

مقاله‌ها

نقد داستان «سیدارته» ۵

اندر روابط جوان، چشم و دگرگونی ۱۳

پاشنه‌ی آشیل ۲۷

در ستایش شاهنامه ۸۳

دین فردوسی ۱۲۲

نمادپردازی زبانهای ایرانی با مفهوم پرنده ۱۷۷

یادداشتها

نمادهای اساطیری در اشعار هتفیلد/ اولریش ۲۱۱

آلیاژ آزادی ۲۲۵

فهرست

صفحه

یادداشتها

پندهای نوشتن ۲۴۲

دو کلید ماندگاری حافظ ۲۵۴

انسان کامل، مهر و مولانا ۲۵۸

در باب ترجیح شعر کهن ۲۶۲

ادبیات علمی-تخیلی اساطیری: بایدها و شایدها ۲۷۷

فراخوانی برای بازاندیشی ادبیات ۲۸۴

سرنمون گیاه و انسان کامل مولوی ۲۹۱

شایست و ناشایست در سره نویسی ۳۰۰

اندر درست نوشتن گفتارنویس‌ها ۳۱۰

گفتگوها

رسانه و قصه ۳۲۵

فردوسی و هویت ملی ۳۳۵

دیباچه

نوشتارهای جلد پنجم از خردنامه شش مقاله و سیزده یادداشت و دو مصاحبه را در بر می‌گیرد که به حوزه‌ی ادبیات مربوط می‌شوند. برخی‌شان مانند مقاله‌هایی که درباره‌ی فردوسی و مولانا و بیدل و حافظ نوشته شده، متونی به نسبت تخصصی و دانشگاهی هستند که در همایش‌های بین‌المللی یا مجله‌ها و کتابها به چاپ رسیده‌اند. برخی دیگر یادداشت‌هایی کوتاه و پراکنده هستند که در روزنامه‌ها یا نشریه‌های کم حجم‌تر و پر مخاطب‌تر انتشار یافته‌اند. برخی از نوشتارهای قدیمی‌ام که به حوزه‌ی ادبیات مربوط می‌شد را با وجود بافت جوانانه و ساختار به نسبت خامی که داشت در این مجموعه گنجاندم، چون از سویی ایده‌ای را در خود داشت که شاید همچنان برای مخاطب جذاب باشد و از سوی دیگر برای دوستانی که به پیگیری سیر تحول اندیشه‌هایم در زمینه‌ی ادبیات علاقه‌دارند، می‌توانست سودمند باشد. دو یادداشت کوتاه درباره‌ی تحلیل اشعا گروه متالیکا یا متنی که زمانی در مرکز گفتگوی تمدنها به شکل فی‌البداهه درباره‌ی چشم اسفندیار نوشتم از این زمره‌اند.

برخی از این مقاله‌ها و یادداشت‌ها (از جمله همان قطعه‌ی ادبی درباره‌ی چشم) با اقبال عجیبی روبرو شدند و بارها و بارها در گوشه و کنار بازنشر شدند. برخی دیگر هم مانند پژوهش دین فردوسی سر و صدا جنجالی آفریدند و در رسانه‌هایی سانسور و به جبران آن در رسانه‌های نامنتظره‌ی دیگری بازپخش شدند.

نقدی بر کتاب «سیدارته» از هرمان هسه

تابستان ۱۳۷۳

وقتی که برای نخستین بار این داستان را خواندم، کمی ناراحت شدم، که چرا خودم زودتر از هسه این داستان را ننوشته بودم! به این دلیل اندکی به حال این عارف–نویسنده‌ی معاصر غبطه خوردم. سیدارته (که نمی‌دانم چرا عنوانش در ایران به سیذارتا ترجمه شده!) داستانی است که هر نویسنده‌ای خواهان نگاشتن آن است.

اگر بخواهم به شیوه‌ی خسته کننده‌ی نقد نویسان امروزی چیز بنویسم، باید با تذکراتی تکراری و مبرهن آغاز کنم. که بله، نام اصلی این داستان برخلاف آنچه که نخستین مترجم کتاب آقای پرویز داریوش نوشته، «سیذارتا» نبوده و سیدارتَه بوده، که سیدَرتَه به سانسکریت همان نام خانوادگی بودا بوده، و این که نویسنده برخی از مفاهیم تاریخی بودایی‌گری را دستکاری کرده و آنچه را که خواسته در آن گنجانده، و چنین بوده که چنان بوده!

اما من در اینجا سر آن ندارم تا تحلیلی انتقادی، به این شیوه از این داستان ارائه دهم. تنها می‌خواهم برخی از نکات جالبی را که در هنگام خواندنش به ذهنم خطور می‌کرد، با نظمی نه چندان اندیشیده و سنجیده، بیان کنم.

سیدارته، به قول عده‌ای داستان زندگی خود هرمان هسه است. قهرمان داستان چهار دوران پیاپی را در روند پیشرفت قصه تجربه می‌کند. نخست برهمنی است موفق و پایبند به قراردادهای سنتی و مذهبی، سپس به شمن‌ها و ریاضت‌کشان می‌پیوندند و از ایشان آنقدر می‌آموزد که به صورت جانشین قابل‌انتظار استادش درمی‌آید. بعد به ریاضت پشت پا می‌زند و در قالب یک بازرگان به لذات بدنی می‌پردازد، و در نهایت هم به خود آمده و بار دیگر در مسیر سلوک، شاگرد زورق‌بانی به ظاهر عامی و نادان می‌شود.

به این ترتیب چهار مرحله‌ی برهمن- شمن- بازرگان- و زورق‌بان در داستان قابل‌تشخیص است. من با ناقدانی که این داستان را سرگذشت خود هسه دانسته‌اند موافقم و این چهار دوره را نمادهای چهار بخش از زندگی نگارنده‌اش می‌دانم. اما زیر و بم زندگینامه‌ی هسه برایم در اینجا اهمیتی کمتر از خود سیدارته دارد. این چهار مرحله، به گمان من نماد چیزی فراتر از یک خودزندگینامه‌ی کنایه‌آمیز هستند.

در سراسر مسیر عبور از این چهار مرحله، روندی در متن تبلور می‌یابد، که همان تمایز فرد است. سیدارتهیی که ابتدا در قالب یک فرزند برهمن خودرا وابسته به قبیله‌ای نامدار و آیینی دقیق و مطلق می‌دید، کم‌کم در راهی گام می‌گذارد که نهایتش جدا شدن از محیط، و بازیافتن خود است.

سیدارته، هنگامی که به شمنان می‌پیوندن، می‌کوشد تا خود را از راه کف نفس و ریاضت، محو کند و از بین ببرد. او با نخستین برخوردش با «خود» آنقدر ترسیده که تنها راه نجات را فراموش کردن این خود درونی، و حل شدن در زیر بار درد و رنج می‌بیند. اما خود، جز از مفهومی نیرومندتر شکست نمی‌خورد. و به این ترتیب است که در نهایت سیدارته به نادانی خود در مورد معمای خویشتن آگاه می‌شود.

او با برخورد با بودا –یعنی نخستین معنا کننده‌ی مفهوم رنج– درمی‌یابد که خود ارزشی بیشتر از آن دارد که به زور فراموش شود. بودا –که همراه با زورق‌بان– عمیقترین سخنگوی کتاب است،– راهی می‌جوید تا رنج را از میان بردارد و خود را نجات بخشد. پس از برخورد با این معلم یگانه، امکان اینکه خود را در زیر وزنه‌های رنج مدفون کنیم وجود ندارد. پس سیدارته به نادرستی راه شمنان اقرار می‌کند و در ادامه‌ی روند تفرد، بدن خود را کشف می‌کند. در این مرحله، محیط او را نه جنگل و نه معبد، که شهری عادی تشکیل می‌دهد. استاد این مدرسه، نه بودا یا جادوگری افسونگر، که روسپی‌ای عادی است. و به این ترتیب سیدارته خود را می‌پذیرد.

او تا وقتی که در قالب جدیدش فرو نرفته، هنوز موفق محسوب می‌شود. مردم را می‌بیند و بدیشان خوبی می‌کند. پول و مال را بی‌ارزش می‌پندارد و زندگی ساده و سالم گذشته‌ی خود را در شهر ادامه می‌دهد. او در این زمان گذار، که هنوز به صورت بازرگانی فرتوت و پول‌زده در نیامده، اما هنوز هم سه فن مخصوص شمنان (روزه‌گیری، صبر و اندیشه) را به یاد دارد. او در این مرحله خوب می‌خورد و خوب می‌پوشد و با کامالای روسپی نرد عشق می‌بازد. اما به تدریج قالب زندگی شهری به صورت کاواسوامی او را مسخ می‌کند، و اسیر قالب معتاد روزمره می‌شود.

به این ترتیب، بار دیگر سیدارته طغیان می‌کند. اینبار استاد تازه‌اش مردی ساده و به ظاهر پست است. قایقرانی که یکبار او را به زندگی شهری راهنمایی کرده، و همان هنگام به او وعده‌ی بازدیدنش را داده. به این ترتیب، بار دیگر سیدارته دگرگون می‌شود.

او با گریز از شهر و روی آوردن به رودخانه –که شاید استعاره‌ای از زندگی باشد– می‌آموزد تا به نوای دانش‌افزای رود گوش بسپارد. این بار نه پیروزی در نبرد با خود (مرحله‌ی شمنی)، یا بر دیگران (مرحله‌ی بازرگانی)، که «صلح» مورد نظر اوست. اما اینجا هم سرمنزل نهایی نیست. زورق‌بان پیری که سمت

استادی او را در این مرحله بر عهده دارد، به او فن شنیدن را می‌آموزد، اما در نهایت او را به دام همان چهارچوبی می‌اندازد که در تمام کتاب نکوهیده می‌شود. سیدارته آنقدر در نزد زورق‌بان می‌ماند تا مرگ زندگی شهری خویش را –در قالب مرگ کامالا– به چشم ببیند، اما در نهایت در نمی‌یابد که هنوز درگیر امور یکنواخت و همیشگی زندگی است. او که امید رهایی داشت، هنوز خویش را پایبند می‌بیند، و این بار پایبندی در چهره‌ی پسرش بر او ظاهر می‌شود. پسری که در آخر پس از رها کردنش، به نیروانا می‌رسد، و پیام نهادین زورق‌بان را درک می‌کند.

مسیر سیدارته، مسیری است که از قالبهای گوناگون می‌گذرد. او باید بیاموزد که همه‌ی چهارچوب‌ها و سنن دور و برش، دامهایی سهمگینند. باید به این جمله برسد که حقیقت‌را با معلم نمی‌توان آموخت. او برای درک این مفهوم، بسیار خطا می‌کند. با وجود اینکه در سراسر کتاب بر تکروی و بیزاریش از نظام پوسیده‌ی استاد و شاگردی تأکید می‌کند، اما همواره در چرخه‌ای معیوب از همین زمینه حرکت می‌کند. در تمام بخشهای داستان، مگر انتهای آن، سیدارته استادی دارد. ابتدا پدر و معلمان برهمنش، بعد شمنی پیر، بعد کامالای زیبا، و در نهایت زورق‌بان استادان او هستند.

او در کام مرداب سنت آنقدر فرو می‌رود که در سودای استادِ پسرِ خود شدن، او را نیز با نیکی خویش می‌آزارد. اما پسرش سیدارتهی دیگری است که حق زیستن در تنهایی و با میل و اندیشه‌ی خود را دارد، و به همین دلیل هم سیدارته در تلاش خویش برای تبدیل پسرش به شاگردش، شکست می‌خورد. چنانکه در ابتدای داستان، پدرش چنین سرنوشتی یافت.

سیدارته در مسیر خویش، می‌کوشد تا با جهشهایی هرچند کوتاه و موقت از زمینه‌ی سنت و قراردادهای معتاد محیطش بگریزد. اما هربار در تار ریزبافت هنجار شدن گیر می‌افتد و مدتی طول می‌کشد تا با دست و پا زدن خود را نجات دهد. در آخر، آنجا که نیروانای حقیقت او را در چنگال خویش می‌گیرد، درمی‌یابد که

تمام این روی آوردن‌های ناخودآگاهش به سیستم منظم استاد و شاگردی، خطایی مهیب بوده. و از همین‌روست که در صفحات آخر کتاب اینقدر مصرانه گووِیندا را از این موضوع زنهار می‌دهد.

دانش را می‌توان به دیگران رساند، اما خرد را نمی‌توان. می‌توان آن را یافت، می‌توان در آن زیست. می‌توان با آن و در آن نیرومند شد، می‌توان با آن کارهای شگفت کرد، اما نمی‌توان آن را به دیگری رساند، یا آموخت.

ایراد اصلی نظام مدرسی، این است که درس، باید خواه ناخواه توسط واژگان منتقل شود، و واژگان ابزارهایی غیرقابل اعتمادند. سیدارته، آنگاه که در فرجام داستان، گووِیندا را پند می‌دهد، جان کلام ذن را در چند جمله بیان می‌کند. در هر حقیقتی برابر آن و در دیگر سوی نیز حقیقت است. هرچیر که به زبان درآید و با واژگان بیان شود یک‌پهلوست و ناگزیر نیمی از حقیقت است. اما خود جهان که در ماست، هرگز یک‌پهلو نیست. هرگز یک تن آدمی گناهکار گناهکار یا پاک‌پاک نیست. این گفتار چقدر به ظرافت اشعار چوانگ‌تسه و خرد نهفته در جملات دائو دِجینگ می‌ماند! مگر لائوتسه نگفته که هرکه گفت نمی‌داند، هرکه می‌داند نمی‌گوید؟ و مگر این زبانزد ذن را نشنیده‌اید که «اگر ذهن هیچ تمایزی قائل نشود، همه‌چیز چنان می‌شود که در واقع هست.»

اما این مسیر، چندان هم آسان نیست. فرد نخست باید اندیشه و گفتار و واژه و همه‌ی این مفاهیم دوپهلو را درست دریابد و هضم کند و تازه پس از آن به ناکارآ بودن و نارساییش پی برد. رسیدن به این سخنان، تا زمانی که فرد راهش را طی نکرده باشد، جز فریب نیست. تنها کسی می‌تواند از خرد و واژه و عقل مدرسی بنالد که در آن مکتب استاد شده باشد. و به همین سیاق است که سیدارته در روند پیشرفت خود ناگزیر است تا در هر چهار مکتب استاد گردد.

این اوجگیری در آسمانی که در نهایت پوچی افقش آشکار می‌شود، کاری ساده نیست. هر گام زمانی می‌بلعد و توانی می‌طلبد که جز در سالکان واقعی یافت نمی‌شود، و به این دلیل است که سیدارته در مسیر پیشرفت خویش، مانند نهنگی زخمی، ردی از خون در پی خویش برجای می‌گذارد. او در مرحله‌ی برهمنی، پدرش را، در مرحله‌ی شمنی گووِیندا را، در مرحله‌ی بازرگانی کامالا را، و در مرحله‌ی زورق‌بانی پسرش را به عنوان محور توجه و علاقه در کنار خود دارد، و آخر سر هم ناچار می‌شود با هر گام جدید، یکی از آنها را از یاد ببرد. این چهار فرد، ردپاهای خون‌آلود سیدارته بر سرزمین سیر وسلوک هستند. ردهایی که هریک نماد چیزی و بیانگر مفهومی هستند.

همه‌چیز در این کتاب به چرخه‌هایی پایان‌ناپذیر می‌ماند. چرخه‌ی کارما، با وجود اینکه هرگز مورد اشاره‌ی هسه قرار نمی‌گیرد، در هر گام از داستان به چشم می‌خورد. سیدارته برای این از نزد پدرش می‌گریزد تا روزی گریز پسرش را از نزد خویش شاهد باشد. او از زمینه‌ی سنت و قرارداد اجتماعی برهمنی بیرون می‌زند تا تفرد را تجربه کند و در نهایت بار دیگر به دامن طبیعت باز گردد.

فردیتی که در تمام چهار مرحله با سیدارته همراه است، همان گوهر ارزشمندی است که رایگان به نادانان فروخته شده است. و به همین دلیل هم تنها حاصل آن خودبرتربینی بیهوده‌ی سالک، و فاصله‌اش با جهان و دیگران است. سیدارته از آن هنگام که از قالب برهمنی درسخوان خارج می‌شود و بر وجود خویش آگاه می‌شود، خواستن را تجربه می‌کند. او به دنبال مفهومی مطلق و مبهم است. نیروانا، احاطه بر سامسارا، رسیدن به حقیقت، و... عناوینی پوچی است که او را در این راه دلخوش می‌کند و در هر مرحله خودبرتربینیش نسبت به ازطرافیان را ارضا می‌کند. او با شتاب خواستنش است که به پیش می‌تازد. چون کسی در جستجو باشد، بسا چنین می‌شود که تنها آنچه را که می‌جوید می‌بیند. دیگر نمی‌تواند چیزی را بیابد و نمی‌تواند چیزی را در خود بکشد. زیرا که آماجی دارد. زیرا که خود زبون و گرفتار آن آماج شده است.

گریز از این هدفجویی دروغ‌آمیز، همان است که سالک را به سرمنزل درک عمیقتری از جهان می‌رساند. درک واقعیت یکسانی همه چیز. درک اینکه خواستن یک چیز و ترجیح آن بر دیگری، به دلیل عدم تمایز واقعی آنها، بی‌معنا و کودکانه است. فهم اینکه سیدارته و سنگ و درخت و مردمی که از رود می‌گذرند، همه گوهری یگانه‌اند. این کوان ذن را به یاد بیاورید که، ذهن هست، چون چیزها هستند. چیزها هستند چون ذهن است.

تقارن محض، مقصد سلوک است. به همین دلیل است که سیدارته در واپسین گام خود در راه فریبی به نام کمال، با کل هستی احساس یگانگی میکند. برای بار اول مردم پیرامون خود را درک می‌کند، و به احساسات و نگرش خاص آنها به زندگی با احترام می‌نگرد. او دیگر شاگرد زورق‌بان یا رود نیست، سنگ و درخت و آسمان هم استادانش محسوب می‌شوند، چرا که هیچ چیز از چیزهای دیگر جدا نیست. به این ترتیب، فردیت او در نقطه‌ی اوج، در آنگاه که بر همه‌ی موانع غلبه کرده است، معنای خود را از دست می‌دهد، و شخصیت سیدارته در جهانی که احاطه‌اش کرده‌اند، حل می‌شود. این بازگشت به مرجع اولیه، و این نشیب موج موقتی فردیت، همان چرخه‌ای است که حرفش بود. این همان زادن و مردن مسلسلی است که بازمردش می‌خوانند، و قانون کارما را بر آن حاکم می‌پندارند.

مسیر سیدارته با دو نفر تقاطع دارد. نخست زورق‌بان، و دوم گووِیندا. گووِیندا نمادی از سنت‌زدگی و قراردادگرایی است. او همیشه رتبه‌ی دوم را کسب می‌کند. آنگاه که برهمن است، به دست فرد برتر از خود نگاه می‌کند، و در نزد شمنان نیز سکون خود را حفظ می‌کند. در برخورد با بودا، که کاملترینِ معلمان است، مانند همیشه رفتار می‌کند و چهارچوبی را برمی‌گزیند که تا زمان پیری حد و مرزش را تعیین می‌کند. تنها ابتکاری که گووِیندا در کل داستان از خود نشان می‌دهد، میل به ترک شمنان و پیوستن به بوداست، که آن هم تنها یک تغییر پیراهن است و نه دگردیسی تن. او مکتبی ناقصتر را به سودای پیروی از مکتبی کاملتر وا می‌نهد، و در آخر آنچه که برایش باقی می‌ماند، پیروی است و بازهم پیروی.

با این همه، گووینده‌ای قراردادپذیر، نیکوکار است. چرا که نادانسته سیدارته را به هنگام خواب پاسداری می‌کند. او حتی ابله یا نادان هم نیست. تا روزگار پیری هم شوق خود برای پیشرفت را حفظ می‌کند، و برای پند گرفتن از زورق‌بانی که کسی جز دوست قدیمیش سیدارته نیست، پای در راه می‌گذارد. با این همه، شوق او به کار نمی‌آید. چرا که اندرزهای بودا را از درون روزنه‌ی تنگ دیدگاهش درنمی‌یابد، و تنها بوسیدن پیشانی حقیقت در قالب سیدارتهست که نوری بر او می‌افکند. با این همه، واپسین جمله‌ی کتاب، شرح بندگی دوباره‌ی اوست. او در برابر سیدارته سر بر زمین می‌ساید. یعنی راه او را دنبال نمی‌کند. تنها ترجیح می‌دهد تا در راه بن‌بست خود بنشیند، و از قشنگی راه دوست دیرینش تعریف کند. اینها نشانه‌ی کم‌هوشی یا جهل نیست، تنها نماد تنبلی، و هراس از آزادی است.

گووینداا، با همین هیئت ساکن و تکراری، چند بار با سیدارته برخورد می‌کند، و هربار ابتدا سیدارتهست که اورا به جا می‌آورد. گووینداا، از بازشناسی دوستی که همواره در تغییر و دگرگونی و پیشرفت است، در می‌ماند، اما سیدارته مشکلی در یادآوری چهره‌ی تکراری او ندارد. تنها تغییری که سیدارته در او می‌بیند، این است که بسیار پیر شده است.

در برابر او، زورق‌بان قرار دارد. او نقطه‌ی نشیب زرق و برقی است که استادان سیدارته را تزیین می‌کند. برهمن نخستین با اصل و نسب نژاده و چهره‌ی روحانیش، شمن پیر با توانایی فراطبیعی و افسونگرانه‌اش، و کامالای زیبا و توانگر با کشش جنسی‌اش، همه کنار می‌روند تا پیرمردی بی‌سواد و ساده راهنمایی شاگرد برجسته‌شان را به دست گیرد. با طی هر مرحله، استاد سیدارته ظاهری پست‌تر و عادی‌تر پیدا می‌کند، تا اینکه در نهایت به رودی عادی تنزل می‌یابد. و زورق‌بان آخرین گام در این پلکان سرازیر است.

او نیز یکبار در برابر شخصیت پویای سیدارته شه‌مات می‌شود و بازرگان را با شمنی که سیدارته بود مربوط نمی‌داند. اما پویایی خود او از سیدارته بیشتر است. سیدارته در برخورد با او به طور متناوب به چهار شناخت برمی‌خورد. گویا زورق‌بان مانند استاد خود، رودی است که همواره در تکاپوست و هرلحظه به چهره‌ای تازه درمی‌آید.

سیدارته که با دید لوله تفنگی خود تنها در پی حقیقت، و نه چیزی فروتنانه‌تر از آن است، ابتدا او را مردی عادی و نادان می‌بیند که نیکوکارانه مزد خود را به آینده‌ای دور موکول می‌کند. و سیدارته هم هرگز به هنگام توانگری برای جبران محبتش سری به او نمی‌زند. بار دوم، او در هیئت این قایقران پیرمردی عامی و نادان را می‌بیند که مهمترین ویژگیش توانایی خوب گوش فرا دادن، و شنیدن گفتار رود است. سپس این چهره هم محو می‌شود تا از خاکستر آن سالکی خردمند مانند سیمرغ سر برکشد. زورق‌بانی که در روزگار واپسین به چشم سیدارته جلوه می‌کند، رهرویی است که به شیوه‌ی خردمندان ذن از گفتار گریزان است و بدون کلام تعالیم خود را منتقل می‌کند. او کسی است که بازیچه بودن همه‌ی دلبستگی‌های سیدارته را به او گوشزد می‌کند و عشق او به پسرش را چهره‌ی دیگری از سامسارا می‌یابد. و در نهایت، آخرین جلوه‌ی زورق‌بان، خردمندی است که به روشن شدگی رسیده و غرقه در نیروانا، می‌رود تا در جنگل به اتحاد با طبیعت دست یابد. او که همانند سیدارته روزی مرگ دلبستگی‌هایش را –در قالب زنش– دیده، می‌رود تا مانند عقاب خانلری در اوج بمیرد.

در مورد سیدارته، بسیار می‌توان نوشت، چنان که در مورد بودا نیز، و در مورد ذن نیز. اما مگر تمام پند و اندرز این هر سه، بی‌فایده بودن نوشتن نیست؟ شاید بهتر باشد همینجا به یاد اندرزی بیفتیم که سیدارته پس از روشن‌شدگی به گووِیندا داد: شاید بیش از آنچه که باید، می‌جویی و پیامد آن افزون‌جویی، همین نیافتن است.

اندر روابط جوان، چشم و دگرگونی

فرهنگ وگفتگو(فصلنامه ی ادبیات و هنر مرکز بین المللی گفتگوی تمدنها)

شماره-۱، تابستان ۱۳۷۹. ص: ۷۷-۸۷.

قصد من از نوشتن این نوشتار، تنها و تنها پرداختن به کالبدشناسی چشم جوانان است. و پیش از هرچیز می خواهم در مورد چشم یک جوان خاص – یعنی اسفندیار – بنویسم.

اسفندیار، تا جایی که به یاد دارم، در هنگام نبرد با رستم جوان – ولی بی تردید سرد و گرم چشیده- بوده است. جوانی که از مقدسان دین زرتشتی محسوب می شده، ولیعهد پادشاهی با شخصیت ضد و نقیضِ اوستایی/ شاهنامه -ای گشتاسپ[1] بوده و هفت خوان خود را نیز پشت سر گذاشته ، باید انسانی نیرومند و گرگی باران دیده باشد. با این وجود، بر مبنای گفتگویی که پیش از نبردش با رستم از او نقل شده، فکر می کنم که سن و سال چندانی نداشته واز آن جوانهای پر شر وشور قدیمی بوده است.

---

۱) گشتاسپ در اوستا ادشاهی خردمند و دادگر و در شاهنامه مردی تنگ نظر و جاه طلب تصویر شده است.

سرنوشتی که این جوان در اساطیر ما پیدا می کند بسیار آموزنده است. دلاوری که از نظر همه – از جمله از دید دشمنش رستم- عزیز و مقدس است و رویین تنی و پاکدینی را یکجا دارد، به ظاهر می باید بختی بلند و سرنوشتی درخشان داشته باشد. اما داستانی که در پیش روی ماست، این انتظار را برآورده نمی کند. این عصاره ی غرور و شکوهمندی، در پی فرمانبری از پدری ناسپاس و در جریان نبردی که به اندازه ی زیبا بودنش بی معناست، به دست رستم –ابرمردی که تبلور اوج شکوه روح ایرانی است،- و با تیری گزین و بی ارج از اسب سرنگون می- شود و عمر حماسه زایی اش بیگاه به پایان می رسد.

در داستان اسفندیار درسی شگفت وجود دارد. اسفندیار جوان است و سرکش، و هم چنین جویای افتخار. او به دستور پدری که چشم دیدنش را ندارد به جنگ رستم می رود. پدری که این نبرد را دستمایه ی خلاص کردن تخت سلطنت خویش از شر تهدید نام آوری پسر کرده است. اسفندیار، که از نامش نیز تقدس و نیکی می بارد [۲]، درگیر جنگی چنین بی معنا می شود و چون چشمانش را در برابر تیر رستم نمی بندد، از پای در می آید.

به گمان من، اسطوره ی مرگ اسفندیار یکی از زیباترین نمادهای ادبیات ما را در خود دارد. نشانه هایی معنادار مانند جوانی، سرافرازی، رویین تنی، که در برابر نمادهای دیگری همچونپدر، پادشاه، و فرمان او قرار گرفته اند، به نتیجه ی زیبایی چون دیالکتیکِ چشم وتیر انجامیده است. اینشاه بیتِ اساطیر ایرانی، علاوه بر زیبایی هنری، معنای عمیقی هم دارد. معنایی که خطرات ناشی از گشودن چشم جوانان را به سرکشان گوشزد می کند. فردوسی، که به پیشگویی افسانه ای شباهت دارد، در بخشهایی مهم از شاهنامه ساختار تاریخی جامعه

---

۲) اسم اسفندیار به اوستایی سپنتَه یودات است که مقدس معنا می دهد.

ی ایرانی و پویایی حاکم بر آن را تصویر کرده است. رمزگانِ غنی استادِ طوس، آنگاه که با دستگاه نشانه شناسی امروزین ما واگشایی شود، شگفتی لازم و کافی برای باز نگهداشتن دهان هر مدعی را فراهم می کند، و داستان اسفندیار یکی از همین اوجهای معناشناختی شاهنامه است.

جوان را به هزاران شکل گوناگون می توان تعریف کرد. جوان می تواند جانوری در سن بلوغ، کارگری آموزش پذیر، یا سرمایه ای ملی دانسته شود. جوان را می توان به عنوان ماده ی خامی برای چرخ گوشتِ هنجارسازِ جامعه ی ما نیز در نظر گرفت. یا گوشتی که بتواند در برابر لوله ی توپ دشمنان قرار بگیرد. در این قصابی بزرگ- که شاید بتوان نام فاخرِ آکادمی جوان شناسی را به آن داد- یک چیز درمورد جوانان همواره نادیده گرفته می شود و آن هم چشم شان است.

چشم، به نظر من، مهمترین عضو بدن یک جوان است، و هر عصب شناس علاقه مند به استعاره ای خوب می داند که مغز نیز چیزی جز رگ و ریشه ی چشم در داخل کاسه ی سر نیست. بی تردید اگر لوریا و شرینگتون کمی ذوق ادبی داشتند، مغز را همچون ریشه ی گیاهی می دیدند که چشم، گلهای آن است. جوان، به آن دلیل جوان است که چشمهایی جوان دارد، و می تواند جوانانه بنگرد. جوانانه نگریستن لزوما به معنای خامی و نادانی و منطقا به معنای ضدهنجار و عصیانگر بودن نیست، چنان که در مورد اسفندیار نبود.

چشم جوان، چشمی است که بتواند فارغ از پیش داشته ها و پیش داوری ها بنگرد و جدای از دلهره های شخصی و چشمداشتهای خوشایند فردی، ببیند. فهمیدن پدیدارها، فارغ از آلودگی هایی که پیشینه ی ذهنی ما از آنرا تیره و کدر می کند، هنر جوان است. جوان کسی است که با چشمانی تازه می بیند.

اما جوان بودن و با چنین چشمانی نگریستن خطرناک است. مگر نه این که اسفندیار به کیفر نگریستن شکست خورد و مگر نه این که ازوپ شهریار چشمان خود را به بادافره ی آنچه که می دید از دست داد؟ چشم، نخستین خسارت بینندگان است و این به ویژه در مورد جوانان مصداق دارد.

در ایران، بر خلاف ازوپ که پدر خویش را از پای درآورد، با سهرابهایی روبرو می شویم که به دست پدر خویش کشته می شوند. گویا در این سرزمین، جوان بودن به بهایی گرانتر از آنچه که در تِبِس معامله می شد، داد و ستد شده است. به هم آمیختن خرد پیرانه سری که طریقه ی حفاظت از چشمان را آموزش می دهد و جسارت جوانی که چشمانی گشوده و کاوشگردارد، فنی دشوار است که در نسل ما هنوز به خوبی آموخته نشده است. یادگیری درست دیدن، در کنار معمای بقا، مهمترین چالش جوان امروز است.

و اما دگرگونی...

دگرگونی را در دو معنا می فهمم. دگرگون ساختن و دگرگون دیدن. نخستین، همواره به حضور چشمانی تازه و گناهِ نخستینِ پیش داوری مدیون است، و دومی به چشمی که چنین باشد. به این ترتیب، سه گانه ی پرافتخارِ چوان، چشم و دگرگونی تشکیل می شود. مثلثی که انگار سه فضیلت افلاطونی شجاعت، حکمت و اعتدال را تصویر می کند. مگر نه این که چهارمین فضیلت وی –عدالت– از هماهنگی هر سه صفت یاد شده پدید می آمد، و مگر نه این که در حضور هم زمانِ جوان، چشم و دگرگونی است که معجزه ی پیشرفت ممکن می شود؟

دگرگون دیدن، دیباچه ی تغییر است. چشمی که جسارت "جور دیگر دیدن" را دارد، چشم جوان است و این جور دیگر دیدن سرچشمه ی ورجاوند کلیدواژگان برجسته ایست که مانند رشته کوه البرز، بر دامنه ی پهناور شناختِ عصر ما تکیه زده،و افق مناظر روزمره ی پیرامون مان را در خود حل کرده اند. این کلید واژگانِ بزرگ، بسیار ساده اند. چرا؟ و چرا نه؟ رمزهای صعود به این چکاد سربلندند.

و دگرگون ساختن، فرجام این داستان است. نقطه ی پایانی است که بر جماسه ی چشم نهاده می شود، و تداوم اثر آن را در جهان رقم می زند. اگر جهان را به شکلی دیگر – جدای از روش مرسوم– ببینی

و به شکلی دیگر آرزوش کنی، اگر در خود توانایی شگرفت تبدیل کردن آنچه هست به آنچه باید باشد را حس کنی، و اگر جهان را دگرگون نمایی، آن گاه جوان هستی.

به این ترتیب جوانی روندی است که از چشم آغاز می شود، و هم عنان با خطری که اسفندیار را از پا در آورد، تا مرز دگرگون ساختن جهان ادامه می یابد. و جوانی در این چارچوب از پیچیده ترین پدیدارهای موجود در جهانِ غریبِ ماست.

جوان امروز چه می بیند؟

گویا نخست چشمان جوانان دیگر را ببیند. چشمانی که در پی یک انفجار جمعیت بیمارگونه، در توده هایی متراکم بر سطح کف آلود دریای جامعه ی ما پدیدار شده است. آری، جوان پیش از هرچیز، چشمان نگران و سرگشته ی جوانانی دیگر را می بیند که آنان نیز در چشم دیگران جز شگفتی هیچ نمی بینند. معادلات ریاضی دارای مفهوم بی نهایت همواره برای ریاضیدانان مشکل ساز بوده اند و هیچ دردسری وخیم تر از برخورد با بی نهایت ناشی از توازی آیینه ی چشمان با یکدیگر نیست. جوانان امروز در تالاری از آیینه ها زندگی می کنند. جهانی خالی و تکراری که در آن هر دیوار تصویر تهی آیینه های دیوار روبرویی را تا ابد تکرار می کند، و برخورد با این بی- نهایت آغازِ کار چشمان است.

این چهل میلیون چشم، در جنگلی از بی نهایت های سردرگم، به دنبال معنا می گردند. معنایی که تداوم خوشایند و آرامش بخش قدیمی خود را در در جهانی متفاوت با آنچه وعده داده شده بود، از دست داده است. جوانان، مانند هر جاندار دیگری، واقعیات پیرامون خود را بر اساس نشانه هایی که خواندن اش را از کودکی آموخته اند، برای خود بازتولید می کنند. مشکل در اینجاست که این آموخته ها گهگاه کارکرد موعود خود را از دست می دهند.

جهانِ واقعی برای همه ی ما، دستگاهی ساختاریافته و موروثی از نشانه هاست. نشانه هایی که از کودکی تا بزرگسالی، از آغوش مادر تا امنیت قبر، ما را دنبال می کنند و دنبالشان می کنیم. نشانه هایی که جز در موارد استثنایی، در آفرینش و معنادهی به آنها نقشی نداشته ایم، و با این وجود، برای زیستن در واقعیتی مشترک که بالاخره باید به شکلی در میان این همه انسان قرار دادشود، آن را جذب کرده ایم. ما همنگان وارث یاخته های لویاتانی بزرگتر از آنچه هابزا دعا می کرد هستیم. واقعیت در کلیت خود، در انسجام خوشنود کننده و آرامش بخش اش، آفریده ای مصنوعی و تحمیلی است که از زمان تولد در مغزما برنامه ریزی شده است. زبان، هنجارهای اخلاقی و رفتاری، سنن مربوط به سلسله مراتب اجتماعی، و واقعیتهای بدیهی مربوط به تفسیر علمی و غایت انگارانه ی جهان، تنها بخشی از چیزهایی هستند که ما به عنوان یک انسان می آموزیم تا بپذیریم شان.

این مجموعه ی غول آسا از داده ها و اطلاعات، این شبکه ی بغرنج از روابط معنایی و نشانه های قراردادی، نه تنها به جهان پیرامون ما، که به خود ما هم واقعیت می بخشند. هویت فردی ما– خودانگاره هایی که از خود در ذهن داریم،– و جایگاهی که برای خود در این جهان قایل هستیم، همگی توسط این واقعیت آموخته شده و معمولا بازاندیشی نشده تعیین می شوند. و این جهانی است ما می شناسیم، و شیوه ایست که هستیم.

جوان نیز مانند سایرانسانها ناچار است تا برای زیستن به این نمادها و نشانه ها اعتماد کند. ناچار است تا برای پرهیز از بر باد رفتن قواعدی که بقای خویش را بدان وابسته می انگارد، واقعیتی را که محاصره اش کرده به درون راه دهد، و آن را در هر یاخته ی ساده لوح وجودش جذب کند. اما این کار همواره ساده نیست.

گاه این دستگاه نشانه ها در جهانی که روابطی پیچیده تر از پیش بینی های نظامهای نمادین ما دارند، کارکرد خود را از دست می دهند. گاه حضور دستگاه هایی رقیب که هریک مدعی توصیف و تفسیر بهتر واقعیت هستند، هنگامه ای از آشفتگی ایجاد می کند. جوان امروز، با هردوی این آشوبها دست به گریبان است.

دستگاه نشانه هایی که به مدت هزاران سال به صورت میراثی عزیز و گرانبها در تاریخ پرفراز و نشیب این سرزمین دست به دست شده، حالاکه به ما رسیده، کهنه، فرسوده و حقیرانه می نماید. انگارکه مشعل المپیک نامداری را پس از بیست و پنج قرن دست به دست شدن به صورت چوبی نیم سوخته و خاموش در دستان تشنه ی خویش ببینیم. از جمله نگرانی هایی که در چشمان جوان امروز خوانده می شود، هراس از مندرس بودن و فقر میراثی است که انتقال اش را به وی با بوق و کرنای بسیار جار زده اند، اما به ظاهر ارزش چندانی ندارد.

مشکل دیگر، به دهکده ی کوچک جهانی، عصر ارتباطات و نیز امکان رقابت منشهایی با زیستگاه ها و خاستگاه های گوناگون باز می گردد. روزگاری پادشاه ایران به این دلیل که می توانست در سه روز پیامی را از شوش تا ری برساند، صاحب پیچیده ترین و کارآمدترین دستگاه تبادل اطلاعاتی سطح زمین دانسته می شد. اما امروز، شبکه های رایانه ای و ماهواره های بازتابنده ی داده های تلفنی، معجزه ای را آغازکرده اند که داریوش بزرگ درآن روزگاران دور حتی جسارت آرزو کردنش را هم به خود راه نمی داد.

در جهانی منقبض و چروکیده همچون جهان امروزینِ ما، مقایسه ی ارثیه های گوناگونی که در قالب نظامهای تعریف واقعیت به دست فرزندان پراکنده ی آدم رسیده است امکان پذیرتر می نماید. امروزه هر جوان ایرانی انبوهی از فیلمهای جذاب و لذتبخش را در تاریکخانه ی حافظه اش تلنبار کرده است، خزانه ای که الگوهایی کاملا متفاوت از تعریف واقعیت را به نمایش می گذارند. امروز من می توانم به زبان مادری ام،

کتابهای بسیاری را در مورد مکتب های گوناگونِ کارگاه ساخت واقعیت بخوانم. دسترسی به عقاید پرستندگان کوئتزال کوآتل مکزیکی ومردوک بابلی برای من امکان دارد، و می توانم طیفی وسیع از اندیشه ها را – از آرای ویتگنشتاین دوره ی دوم تا عقاید فرقه ی اوم در ژاپن- بر صفحه ی نمایشگر رایانه ام ببینم. امروز، برخلاف گذشته، هراس چندانی از از تفتیش عقایدِ مرسوم در این آب و خاک باقی نمانده است. به همین دلیل نیز می توان موجهای فراوان شگفتی را در برکه ی چشمان جوانان بازجست.

جوان امروز، ساختِ واقعیتی آسیب دیده دارد. نه مانند گذشتگان خود در جهانی بسته، قطعی و نقدناپذیر زندگی می کند و نه مانند جوانان کشورهای پیشرفته تر، ادعای یکه تازی در زمینه ی تولید واقعیت را دارد. جوان امروز، هرم پولادینی را که لایه های سلسله مراتبش به یک کشور، یک کدخدا، یک خان، و یک شاه منتهی می شد درکشسته است، و مانند واسکودوگاما تجربه ی دور زدن کره ی زمین و کروی دیدن آن را دارد. جوان امروز در سیاره ای سبز رنگ زندگی می کند که با نیرومندتر شدن تارهای اطلاعاتی تنیده بر گوشه و کنار آن، روز به روز کوچکتر می شود، و هر لحظه دانستنی ها و شگفتی های جذاب ونوظهوری را در برابر چشمان مان به نمایش می گذارد. جوان امروز سرزمین ما، بدون آن که آمدگی تاریخی اش را داشته باشد، بی پشتوانه ی والدینی توانمند و فهیم، در جهانی به این زیبایی و به این پیچیدگی شناور شده است، و غرق شدن در امواج این هاویه ی اطلاعاتی چندان هم دشوار نیست.

جهان امروز، برای چشمان تشنه ی جوان می تواند بازتابی از یک آرمانشهر باشد. جانی انباشته از چیزهای نو دگرگونیهای تب آلود، و پیاپی، که لذتِ نوخواهی وخوشنودی از یک زندگی هیجان آمیز را – همزمان برای او فراهم می کنند. اما من به آرمانشهرها بدبین هستم. پینوکیو هم در شهر تفریح و شادی آرمانشهر خود را یافت، و بسیاری از آرمانشهرها کارخانه ی تبدیل قهرمانانی مانند پینوکیوها –یعنی امکانات

انسان شدن- به الاغ هستند. افلاطون نیز در جمهور خویش در جستجوی آرمانشهری بود که چیزی جز کاریکاتوری رنجبار از

جامعه ی خشن اسپارتی نبود. آری، آرمانشهرها در تاریخ اندیشه سابقه ی خوبی ندارند.

با این همه، به گمان من دنیای امروز می تواند برای یک جوان، سودمند و خوشایند باشد. این دنیای قشنگ نو، این معرکه ی بازمانده از تخریب اقیانوسیای ۱۹۸۹، امکانات فراوانی را در خود نهفته است. تبدیل شدن به یک سیب زمینی بر مبل، که چشمانی گره خورده بر داده های سطحی و کودکانه ی تلویزیون دارد در این جهان ممکن است. همچنان که آموختن از این جعبه ی شست و شوی مغزی نیز امکان دارد. یک جوان می تواند چشمان کاونده اش را در تمام اوقات روز به نمایشگر رایانه ای بدوزد و fifa ۹۸ بازی کند، یا معناهایی چالش -برانگیز و اطلاعاتی سودمند را جذب کند. جهان امروز، جهانِ امکانات است و بر عهده ی جوان است که بهترین- ها را برای خویشتن برگزینند.

جوان امروز چشمانی خالص و پاک دارد. اما هنوز اراده ی دگرگونی را به دست نیاورده است. ماراتون بزرگی در میان جوانان کشورهای گوناگون برگزار شده، و من نگران آن هستم که جوان ایرانی در این میان با عصایی در زیر بغل ظاهر شود. لاف و گزاف همواره در فرهنگ ما بسیار بوده است، اما به راستی آیا هنگامی که نوبت تیراندازی به ما برسد، آرش مان چشمان خویش را مه گرفته و نابینا نخواهد یافت؟

انتقاد از وضع کنونی جامعه نقل مجالس است و سخن رایج. تبارشناسی مشکلاتِ گریبانگیرمان، نه موضوع این نوشتار است و در در چنین مقالی می گنجد. اما آنچه در این میان به کار من می آید، ارتباط این مشکلات است با سه گوشِ جوان-چشم-دگرگونی.

چشمان جوان ایرانی امروز، چشمانی هذیان زده و بیمار است. ولی این بیماری می تواند سرچشمه ی نوعی مصونیت عمرانه نیز باشد. جوان ایرانی امروز، در واقعیتی زندگی می کند که با نشانه های آموخته

و آشنای آن ارتباط چندانی ندارد. با معانی فراوانی روبروست که نشانه هایی به ازای آنها در اختیار نداردو نشانه هایی را به ذهنش اماله کرده اند که اکنون بی معنا بودنشان آشکار شده است. چشمان جوان، توانایی نظاره ی مناظر چشم نواز ودل فریب بسیاری را دارد، اما برای پرهیز از شیفته ی این نیرنگ نشدن، نخست باید فن دقیق و درست دیدن را از نو بیاموزد. چشمان جوان اگر با این هنر کهنسال رام شود، اراده ی تغییر نیز خود به خود پدید خواهد آمد.

جوان، اسبابی شکسته و ناچیز را از والدین خویش به ارث برده است. اما اگر درست در جست و جو کند، در زیرزمین غبار گرفته ی همین آلونک خجالت آورر نیز گنجینه هایی را باز خواهد یافت. ناخرسندی از آنچه که داریم، –اگرچه به عنوان نوعی خودآگاهی از غرور و خیره سری منکرانِ فقر این ارثیه ارزشمندتر است،– اما کافی نیست. این که چه چیزهایی در مسیر زمان از این بار کج بر زمین ریخته و چه عناصری از آن ارزش نگهداری و بازیابی را دارد، نخستین دگرگونی ایست که چشم جوان بدان نیاز دارد.

آشنایی با گوهرهای درخشانی که از خزانه ی میراث جوانان سایر ملل بیرون آورده شده، گام دوم تغییر است. در عرصه ی فرهنگ این قانون به آب زر نوشته شده است که میراث اندیشه ی ابنای بشرخاک و خون نمی شناسد و تنها شایسته ترین ها هستند که مالک آن خواهند شد. هرکس به قدر همت خویش از این خوان برمی گیرد. اگر اراده ای باشد، بازشناسی، جذب و درونی ساختن هر صخره از این کوه زمردین ممکن است. پس جوان و چشم به تنهایی کافی نیستند. خروج از برهوت بی نهایت های سرگشته ی چشمان موازی، از راه پلکان فرارِ اراده برای دگرگونی ممکن می شود.

آه، خواننده ی عزیز، تو هنوز در مقابل این صفحه ی سپید گنگ نشسته ای؟

درد دل کردن با خود با صدای بلند، گاه آدمی را از دیدِندیگرانی که در کار شنیدن اند باز می دارد. مرا ببخش!

امیدوارم جوان باشی.

نه در سن و سال و نه در الگوی تپش قلب و ترشحات غدد، که در چشمانت. برای جوان بودن اسباب و لوازم بسیاری لازم نیست. این گوهر گرانبها در بازار مکاره ی تاریخِ امروز فراوان و ارزان است. دو چیز برای جوان بودنت کفایت می کند: داشتن چشمی جسور و اراده ای برای دگرگونی. اگر این دو را داری، با من باش و اگر نداری ... افسوس.

من و تو، در اشتراک با بیش از چهل میلیون جوان ایرانی دیگر، در برشی طنزآمیز از تاریخ و جغرافیا زندگی می کنیم. برشی که به زبان علمی، "پویایی آشوبگونه ی سیستم های پیچیده ی در حال تغییر فاز" بر آن حاکم است. به اختصار، یعنی ما در شرایطی بحرانی زندگی می کنیم که هرج و مرج و آشوب بر قواعد حاکم ب رنظم گیتی حاکم است و دگرگونیهایی کوچک در شرایط اولیه ی سیستم/گیتی/ جهان، به بروز تغییراتی بزرگ و کلان در ساخت فرهنگی/ اجتماعی آینده مان منتهی می شود. هریک زا ما می تواند شاپرکی باشد که اثر پروانه –ای مشهور را موجب شود، و با تکان دادن بالهای کوچکش گردبادی را در آن سرِ دنیا ایجاد کند.

دوستِ جوانِ ممن، زمان، زمالن پرداختن به چشمان است و دیدن. ما این بخت را داشته ایم که در بهارِ شکفتنِ این بیشمار چشم، در گلستانی که شاید برهوت بنماید، زاده شویم. کوته فکر و حقیریم اگر سایه ی این هما را که بر سرمان افتاده است، با چتر غفلت از خویش دور کنیم.

ما در شرایطی زندگی می کنیم که ساختهای واقعیت هنجار و مرسوم مان دچار شکست و خدشه شده است. در جهانی که هزاران ساختِ دیگر، ادعای رقابت جویانه ی خود مبنی بر این که تنها راه درست دیدن هستند را در گوشمان فریاد می کنند. جهان فرو ریخته و ویرانه ی نشانه های ما، می تواند آشیانه ی ققنوسی باشد که از دل این خاکستر دیرنه سر بر کشد و با نوای سحر آمیز خود آفرینش جهانی جدید را نوید دهد. گذشتگان

را فراموش کن که خلق آرمانشهری با پتک و شلاق را نوید می دادند، به سرزمین آینده بنگر که من و تو، شهرمان – و نه آرمانشهرمان- را با خشتهایی از واپه و اندیشه در آن بنیان خواهیم نهاد.

بختِ آفریدن نظامی نو از نشانه ها و تفسیری تازه و شخصی از واقعیت، هر روز به دست نمی آید، و من و تو در بردن این قرعه ی افسانه ای با هم شریک هستیم.دنیایی از کار در برابر ماست و چه تفریحی بزرگتر از چنین کاری، که هر قدم پیشروی در آن کشف چیزهای نو و شگفت است و طرح معماهای جذابِ جدید. ما در حصار استوار این گربه ی خفته، تمدنی کهنسال و غنی داریم که زیر لایه های رسوبین قرون واعصار مدفون شده و از یادها رفته است. میراث حقیقی ما در آنجاست. جایی که از دسترس چشمان سرگردان و ناتوان خارج است.

در بیرون از این حصار نیز، جهانی پهناور و غریب برای کشف شدن انتظارمان را می کشد. جهانی انباشته از چشم اندیشمندان، هنرمندان و جوانان دیگری که هریک چیزی برای آموختن به ما دارند. افسوس که بیکن دیگر در میان ما نیست تا ببیند که دیگر نیازی به تسخیر جهان باقی نمانده است. در این جهان نو، برگرفتن هرچه که طاقت حملش را داشته باشیم، خوش آمد گفته می شود. این بازاری است که هرکس به قدر همت خویش از آن سود می برد.

در این بازار، کالاهایی که رایگان به ما بخشیده شود بسیارند. اما دوست من، فراموش نکن که اگر چیزی برای بخشیدن نداشته باشیم، با ننگ گدایی جز گامی فاصله نداریم.

گویا جای امید هنوز باقی باشد. جوانان ایرانی چشمانی دارند که با ضرورت خشن تاریخ معاصرمان تا حد زخم و جراحت شسته شده است. استعداد جور دیگر دیدن، در این چشمان بسیار است، اگر که زیر سیطره ی دردهای اسفندیارانِ گذشته، از دیدن نهراسند و حقِ آنچه را که هستند را به جای آورند.

دوست من، در جمجمه ی هریک از ما، یک و نیم کیلوگرم ماده ی سفید و خاکستری چروکیده وجود دارد. این گردوی متفکر، همان تکیه گاهی است که ارشمیدس قرن ها برای تکان دادن جهان به دنبالش می گشت.

د رجغرافیای اندیشه، از هگل ومارکسِ قدیمی گرفته تا فوکویامای جدید، بزرگان بسیاری پایان تاریخ را اعلام کرده اند.

امروز، من با تکیه بر اهرم سه گانه ی جوان، چشم، و دگرگونی، آغاز تاریخ را اعلام می کنم.

پاشنه‌ی آشیل

(بحثی در جامعه‌شناسی فرهنگی کمیک‌ها)

۱۳۸۱/۱۲/۱۲

(۱) بخش نخست: تاریخچه‌ی کمیک

۱-۱) گفتار نخست: کمیک‌ها در آمریکا

نقطه‌ی شروع مجله‌های کمیک، پاورقیهای کوچک و ساده‌ای بود که در نشریات آخر قرن نوزدهمِ آمریکا، به عنوان تبلیغات یا برای پر کردن فضاهای خالی به کار می‌رفت. این نقاشی‌ها معمولا محتوای معنایی خاصی نداشتند و تنها به تبلیغ کالای خاصی می‌پرداختند. اولین تحول در این زمینه، به یکی از کارمندان موسسه‌ی

جهان[3] منسوب است که دستیار یکی از طراحانِ این نوع نقاشیها بود. این دستیار جوان، ریچارد فلتون آوتکولد[4] نام داشت و در سال ۱۸۹۵م. شروع به کشیدن کارتون‌هایی در یک صفحه از مجله‌ی NewYork Sunday Journal کرد. جوزف پولیتزر[5] که در آن زمان سردبیر این مجله بود استعداد این جوان را دریافت و به او آزادی عمل لازم را داد و به این ترتیب بود که نخستین جوانه‌های کارتون‌های داستان‌دار در این نشریه زده شد. آوتکولد در ابتدا کارش را با کشیدن یک صحنه‌ی کارتونیِ سیاه و سفید در یک صفحه آغاز کرد. نام قهرمانی که در این صفحه ایفای نقش می‌کرد، پسری تاس به نام هوگان بود که فراک بلند می‌پوشید. به همین دلیل هم کل صفحه با نام Hogan's alley Downشهرت یافت. کار این صفحه به زودی چنان بالا گرفت که در ۱۶فوریه‌ی ۱۸۹۶م. قرار شد آن را به صورت رنگی چاپ کنند. بعد از رنگی شدن این صفحه، آوتکولد رنگ زرد را برای فراک قهرمانش برگزید و به این شکل قهرمانش با نام Yellow kidشهرتی بسیار یافت. داستان‌های این قهرمان به صورت ضمیمه‌هایی پنج سنتی به همراه مجله‌ی یاد شده فروخته می‌شد.

موفقیت Yellow kidسایر مجله‌ها را هم به پیروی از این جریان واداشت. در ۱۹۱۰م. جورج هِریمن[6] اولین قهرمان حیوانیِ کمیکها را با نام Krazy Katخلق کرد. این نویسنده بعدها در ۱۹۱۶م. به طور مستقل شروع به کار کرد و برای قهرمانش مجله‌ای اختصاصی منتشر می‌کرد که هر شماره‌اش تا ۴۵۰هزار نسخه فروش داشت. در همان سالها، جوان بیست و پنج ساله‌ای به نام جونز دوینرتون[7] که در مجله‌ی Journal American کار می‌کرد، صفحه‌ای به نام خرسهای کوچک را نقاشی می‌کرد که در ابتدای کار قهرمانانش

---

[3] - The World
[4] -Richard Felton Outcault
[5] -Joseph Politzer
[6]- George Herriman
[7] -Jones Duinerton

چند بچه خرسِ کارتونی بودند، اما به تدریج بچه‌های آدمیزاد و ببر هم به آنها اضافه شدند. یکی از این شخصیتها، که ببری باهوش و ماجراجو بود، بعدها با نام آقای جک شهرت یافت و برای نگارنده‌اش موفقیت بسیاری به ارمغان آورد.

تمام این آثار، با وجود موفقیت و درخششی که داشتند، از یک صفحه‌ی منفرد تشکیل می‌شدند و نگارنده‌شان ناچار بود در همان یک صفحه که توسط سردبیر در اختیارش گذاشته شده بود، همه‌ی حرفهایش را بزند. روش معمول این بود که کل صفحه به یک صحنه‌ی نقاشی آراسته می‌شد و قهرمان داستان در آن چیزهایی می‌گفت و کنشی را انجام می‌داد. هر ماجرا باید در همین یک صحنه پایان می‌یافت و داستانهای دنباله‌دار هم به دلیل ترس از استقبال کمِ مخاطبان رایج نبود. این شکل ایستا و فاقد زمان‌بندی محدودیتهای زیادی را برای خلاقیت داستان‌سرایانه‌ی آفرینندگانش به همراه داشت، و به ترتیب بود که نوآوریهای رودلف دیرک برای رفع این مشکلها خیلی زود فراگیر شد.

دیرک[8]، یکی دیگر از کارمندان American Journalبود. او در ۱۲ دسامبر .۱۸۹۷م صفحه‌ای را در این مجله به خود اختصاص داد و کارتون خود را به نام Katzenjammer kids در آن ارائه کرد. این اثر، اولین کمیک استریپ به معنای امروزینش بود. دیرک صفحه‌اش را به چهار بخش کوچکتر تقسیم کرده بود، به طوری که هر تصویر وضعیت قهرمانانش را در یکی از لحظات متوالی زمانی نشان می‌داد. پیکان‌های کوچکی خواننده را برای ردگیری محور زمان در این بخشها راهنمایی می‌کرد، و گفته‌های قهرمانان در حبابهای کوچکی که با خطی به سرشان متصل می‌شد، جای گرفته بود. به این ترتیب دو محدودیت اصلیِ نقاشان کارتون، یعنی

8 -Rudolph Dirk

محدودیت در نشان دادن رخدادهای دارای زمان و تداخلِ مکالماتِ قهرمانان از میان برداشته شد. ترکیب این عوامل چنان موفقیتی را به دنبال داشت که تا آخرین روزهای قرن نوزدهم، تعداد کمیک استریپ‌های منتشر شده در مجلات ایالات متحده به صد و پنجاه تا بالغ می‌شد. تمام این نقاشیها همچنان به کار تبلیغ کالاها یا نقل شوخی‌ها و جوکها اختصاص داشتند و به تدریج محتوای این آثار بیشتر و بیشتر به لطیفه‌گوییِ محض نزدیک می‌شد.

در سال .۱۹۰۵م سومین گام بزرگ برای تبدیل کمیک به یک شاخه‌ی مستقل انتشاراتی برداشته شد. وینسورمک‌کوی[9] که در آن زمان در NewYork Heraldکار می‌کرد، نخستین کمیک استریپ‌های دارای داستان جدی را تولید کرد. اسم داستان اوLittle Nemo in Sumberland بود. قهرمان این داستان پسربچه‌ای به نام نِمو بود که در رویاهایش ماجراهای گوناگونی را از سر می‌گذراند. داستانهای این قهرمان هیچ ربطی به جوک و شوخی نداشت و امروز می‌توان آن را در رده‌ی داستانهای تخیلی رده‌بندی کرد. مک‌کوی نخستین کسی بود که بر سر محبوبیت قهرمانش قمار کرد و داستانهای طولانی‌ای را به صورت زنجیره‌ای در هفته‌های متوالی منتشر کرد. این کار با نظر مساعد خوانندگان روبرو شد، اما همچنان آنقدر خطرناک می‌نمود که تا دو دهه‌ی بعد تجربه‌ای منحصر به فرد باقی ماند. داستانهای نموی کوچک تا .۱۹۱۱م در این نشریه دوام آورد و چنان محبوبیتی یافت که در .۱۹۰۸م، ویکتور هربرت۱۰ که از خوانندگان پاپِ مشهور آن دوره بود، آهنگی را برایش خواند. در سال .۱۹۱۱م مجله‌ی American Journal موفق شد مک‌کوی را به

---

9 -Winsor McCoy
10 - Victor Herbert

همکاری با خود ترغیب کند و به این ترتیب بقیه‌ی داستانهای نموی کوچک در قالب مجموعه‌ی "در سرزمین رویاهای زیرزمینی" در این مجله منتشر شد و انتشارش تا سه سال بعد ادامه یافت.

راهبرد مک‌کوی به زودی مقلدانی پیدا کرد. در آوریل ۱۹۲٤.م روی کرین[11] که جوانی بیست و دو ساله بود شخصیتی به نام جورج واشینگتن تابزِ دوم را در مجموعه‌ای به همین نام آفرید. این قهرمان نوجوانی بود که برای دستیابی به گنجی ماجراهای زیادی را از سر می‌گذراند. کرین پس از شش ماه، نام قهرمانش را به صورتِ WashTubbsساده کرد و به این ترتیب بر شهرت و محبوبیتش افزوده شد.

با وجود این نوآوری‌ها، صنعت کمیک در ۱۹۰۰تا ۱۹۳۰.م بیشتر بر تبلیغات کالا متمرکز بود. یکی از شخصیتهای عمده‌ای که در این دوره شهرت یافتند، پاپای ملوان[12] بود که با پشتیبانیِ شرکتهای تولید اسفناج خلق شد و حتی در نسخه‌های جدید و جهانی شده‌اش هم همچنان با خوردن اسفناجهای شرکت خاصی قدرت غریب خویش را باز می‌یافت. این قهرمان به قدری شهرت یافت که امروزه تندیسش را در یکی از میدانهای Cristal Cityتگزاس -که مرکز کشت اسفناج در آمریکاست- برافراشته‌اند. پاپای رفیقی به نام J.Wellington داشت که دوستدار همبرگر بود و به ویژه در اروپا شهرت زیادی به دست آورد .

در همین سالهایی که آثار کمیک استریپ به تدریج به صورت یک تخصص در می‌آمد و جای ثابتی را در نشریات به خود اختصاص می‌داد، تحول بزرگی هم در ادبیات آمریکایی ایجاد شد. پیامبرِ این تحول، ادگار رایس بوروز[13] بود. این نویسنده‌ی خلاق و غیرمعمول، در ۱۹۱۲.م نخستین رمان علمی تخیلی پرفروش

---

11 -Roy Crane
12 -Popeye the Sailor
13 - Edgar Rice Burroughs

آمریکایی را به نام "ماههای ناهید۱٤" منتشر کرد. این داستان به زودی با زنجیره‌ای از رمانهای دیگر دنبال شد و در نهایت به نگاشته شدنِ حماسه‌ی ده جلدیِ جنگجوی بهرام۱۵ منتهی شد. در همین سالِ .۱۹۱۲م، بوروز یکی از شخصیتهای به یاد ماندنی دیگرِ خود را خلق کرد: تارزان.

شهرت این قهرمان به زودی فراگیر شد و در .۱۹۵۲م کمپانی C.B.S .یک سریالی تلویزیونی ٦٥ قسمتی – با بخشهای 30دقیقه‌ای– بر مبنای داستان تارزان ساخت.

استقبال چشمگیری که جامعه‌ی پویا و جوان آمریکایی از این نوع داستانها می‌کرد، گروهی از ناشران را به تخصصی شدن در این زمینه تشویق کرد. در نهایت در سال .۱۹۲۷م مجله‌ی داستانهای شگفت‌انگیز[۱٦] منتشر شد و انقلابی را در ادبیات ایالات متحده پدید آورد. این مجله، با نقاشیهای زیاد و تصاویر زیبای روی جلدش، تنها برای چاپ داستانهای تخیلی و علمی تخیلی تخصص یافته بود. انتشار این مجله زمینه‌ای شد برای نویسندگان جوان و خلاق تا اندیشه‌های خود را تکثیر کنند، و به این ترتیب تخصصی شدنِ شاخه‌ی SFاز ادبیات مدرن را ممکن سازند.

در شماره‌ی فوریه‌ی .۱۹۲۸م این مجله، نویسنده‌ای به نام فیلیپ نولان۱۷ داستانی به نام "قیامت ۲٤۱۲ م[۱۸]"

را به چاپ رساند. موفقیت این داستان سرمایه‌گذاری به نام جان فلینت دیل را به فکر فرو برد. او داستان را

---

[14] - The moons of Venus
[15] -Warlord of Mars
[16] -Amazing Stories
[17] Phillip Nowlan
[18] John Flint Dille P P - Armageddon 2412 A.D.

از نولان خرید و نقاشی به نام ریچارد کالکینز[19] را برای تبدیل کردنش به داستانی مصور استخدام کرد. نتیجه‌ی کار، نخستین مجله‌ای بود که نام کمیک را به خود پذیرفت، و با موفقیتی خیره کننده همراه بود. کالکینز در ۷ژانویه‌ی .۱۹۲۹م اثر را منتشر کرد و نام آن را به "باک راجرز در قرن بیست و پنجم میلادی[20]" تغییر داد. داستانی که او مصور کرده بود، ماجرای خلبانی به نام باک راجرز بود که در غاری محبوس می‌شود و به دلیل تنفس در گازی مرموز تا پانصد سال بعد در همانجا منجمد می‌شود. بعد هنگامی بیدار می‌شود که مغولها ایالات متحده را تسخیر کرده‌اند و رهبرشان هابیلِ قاتل[21] بر این کشور حکم می‌راند. کل داستان، ماجرای شورش موفقیت آمیزِ راجرز برای آزاد کردن کشورش بود. ناگفته پیداست که تنشهای میان آمریکا و ژاپن در این دوره و رقابت این دو کشور بر سر بازارهای آسیای جنوب غربی، و ملی گرایی نهفته در داستان ضامن موفقیت آن بود. درست در همان روزی که این اثر منتشر شد، نویسنده‌ای به نام هارولد فاستر[22] هم اولین نسخه‌ی مصور تارزان را منتشر کرد .

در این زمان جایگاه کمیک‌ها به عنوان شکلی جدید از ادبیات و نشریه‌های دارای خواننده‌ی انبوه، کاملا تثبیت شده بود. موفقیت این مجلات منجر به آن شد که در همین سال جورج دلاکورت[23] نخستین مجله‌ی کمیک چهار رنگ را به نام The funniesمنتشر کرد. این مجله در ابتدای کار به صورت هفتگی منتشر می‌شد و ده سنت قیمت داشت، اما چون این بها برایش زیاد بود، از شماره‌ی ۲۵به بعد به بهای پنج سنت عرضه شد. اما با این وجود نخستین پروژه‌ی انتشار کمیک چهار رنگ با موفقیت قرین نشد و این تلاش بلندپروازانه تنهابا

---

[19] Richard Calkins
[20] Buck Rogers in 25th century A.D.
[21] Killer Kane
[22] Harold Foster
[23] George Delacorte

شماره‌ی ۳۹ دوام آورد. در همین حین بود که نخستین زنِ نقاش کمیک –ویکتوریا پازمینو[۲۴]– هم به جرگه‌ی هنرمندان این فن پیوست و راه را برای سایر هنرمندان زن گشود.

نام دیگری که باید در تاریخ‌مان بدان اشاره کنیم، اوب لورکز[۲۵] است که در .۱۹۲۸م میکی ماوس را آفرید و به دلیل فروختن حق فروش آن به والت دیسنی تا بیست سال بعد بدون این که سود زیادی از این شخصیت مشهور عایدش شود، به عنوان کارمند در استخدام تولید کنندگان داستانهای شخصیتش باقی ماند. او در مدت چهل و پنج سال فعالیت حرفه‌ای‌اش، پانزده هزار کمیک استریپ از خود به جای گذاشت.

در اکتبر .۱۹۳۱م، تحول دیگری در داستانهای کمیک رخ داد. در این تاریخ چستر گولد[۲۶] مجله‌ای منتشر کرد که قهرمانش پلیسی با چانه‌ی مربعی و پالتوی بلند فرانسوی بود. این قهرمان در ابتدای کار به نام Plainclothes Tracy خوانده می‌شد، اما به زودی نامش به دیک تریسی[۲۷] تغییر یافت. اسمی که بعدها بارها و بارها برای قهرمانان داستانهای پلیسی به کار گرفته شد. این کمیک برای اولین بار ضد قهرمانی مشابه با قهرمان را هم به خوانندگان معرفی می‌کرد. مجموعه‌ی داستانهای دیک تریسی طیفی وسیع از این ضدقهرمانان را شامل می‌شد، که مهمترینشان عبارت بودند از کله–پهن[۲۸]، مشت[۲۹]، پرون‌فِیس[۳۰]، موش کور[۳۱]،

---

[24] Victoria Pazmino
[25] Ub Lwerks
[26] -Chester Gould
[27] -Dick Tracy
[28] Flattop
[29] The-Punch
[30] Prunfce
[31] Mole

و ابرو[۳۲]. تمام این ضدقهرمانها جانیانی خطرناک یا نازیهایی سادیسمی بودند که شغلی جز دزدی و جنایت نداشتند .

در سال .۱۹۳۲م، روی کرین که مجله‌اش همچنان Wash Tubbs dailyنامیده می‌شد، نشریه‌ی دیگری به نام کاپیتان ایزی[۳۳] را منتشر کرد. اما نبوغ واقعیِ او هنگامی آشکار شد که در .۱۹۳٤م قهرمانی به نام فلاش گوردون[۳٤] را به خوانندگان معرفی کرد. فلاش گوردون فضانوردی از سیاره‌ی بهرام بود که در اثر برخورد شهابی به سفینه‌اش ناچار به فرود اضطراری بر زمین می‌شود و متوجه می‌شود که این تصادف حاصل نقشه‌ی جنایتکارانه‌ی دیکتاتوری وحشی به نام مینگ بوده که قصد تسخیر زمین را داشته است. او در زمین به دانشمندی به نام دکتر زارکوف[۳۵] برخورد که با زور او را به همکاری با خود و مبارزه با مینگ وادار کرد. داستانهای دنباله‌دارِ فلاش گوردون ماجرای نبردهای او با مینگ و تلاشش برای رهایی از دست زارکوف است. داستان فلاش گوردون چنان محبوب شد که در سال ۱۹۳٦کمپانی یونیورسال سریالی تلویزیونی از روی آن ساخت. این سریال اولین محصول تلویزیونی دنباله‌داری بود که از روی داستان کمیک‌ها ساخته می‌شد. این سریال در زمان خودش به عنوان پر خرج‌ترین سریال شناخته شد و بازیگر مشهوری مانند باستر کرابل[۳٦] در آن نقش فلاش گوردون را ایفا کرد .

[32] The Brow
[33] Captain Easy
[34] Captain Easy
[35] Dr. Zarkov
[36] Buster Crabble

در نیمه‌ی دهه‌ی سی، ماکسول گینز[۳۷] که صاحب کمپانیِ Eastern Color Press بود، به ایده‌ی درخشانی رسید. او دریافت که می‌توان با دو بار تا کردن یک ورق کاغذ روزنامه‌ای صفحه‌هایی در ابعاد ۲۲*۳۰سانتی‌متر را ایجاد کند. به این ترتیب اولین کمیک‌های هشت صفحه‌ایِ ارزان قیمت تولید شدند. این شکل و ساختار در کمیک‌های قطع بزرگ امروزی همچنان حفظ شده است. گینز این کتابچه‌ها را Funnies on paroleنامید و اولین شماره‌اش را رایگان منتشر کرد. بعد از اطمینان از گسترده بودن بازارش، نامش را به Famous Funnies تغییر داد و به طور عمده بر انتشار مجدد آثار موفق دیگران متمرکز شد و هر شماره‌اش را ده سنت قیمت گذاشت. او در زمینه‌ی عرضه‌ی کالای خود هم به نوآوریهایی دست زد. تا این زمان کمیک‌ها همواره در فروشگاه‌های زنجیره‌ای فروخته می‌شدند. گینز برای اولین بار کمیک‌هایش را در گیشه‌های روزنامه فروشی فروخت. این کمیک از نظر دیگری هم رکورددار شد، و آن هم اینکه اولین کمیکی بود که به شکل هفتگی منتشر نشد و تناوبش ماهانه بود. این مجله تا شماره‌ی ۲۱۶ادامه یافت، یعنی حدود بیست سال بی وقفه منتشر شد و اوج شمارگانش 400هزار جلد بود.

در ۱۹۳۵م. شرکت National Periodicals اولین کمیک‌هایی را که تمامش از یک داستانِ تازه و بکر تشکیل شده بود را با عنوانِ New Fun Comics منتشر کرد. این داستانها کیفیتی پایین داشت و بسیار سرسری تولید می‌شد، اما به دلیل نوآورانه بودنش، می‌تواند به عنوان اولین نمونه‌ی کمیک مدرن در نظر گرفته شود. در همین زمان گینز اولین کتاب کمیک با بیش از صد صفحه را به نام Century of comics چاپ کرد، که در نوع خودش تجربه‌ای موفق بود.

[37] Maxwell Gaines

بخش عمده‌ی شخصیتهای نقش آفرین در کمیکهای این دوره موجوداتی جانوری و خنده‌دار بودند. دانلد داک در .۱۹۳۸م آفریده شد و موفقیتش گروهی از خلاقترین هنرمندان را به خلق موجوداتی از این دست تشویق کرد. پاول تری[۳۸] موشِ نیرومند[۳۹] را معرفی کرد و والتر لَنز[۴۰] وودی وود پِکِر[۴۱] را آفرید. لوِو[۴۲] تام و جری را خلق کرد. همزمان با این نوآوریها، روند تبدیل قهرمانان کمیک‌ها به ستاره‌های سینمایی، تلویزیونی و رادیویی در ابتدای دهه‌ی .۱۹۴۰م با سرمایه‌گذاری موسسه‌ی Pictures Paramountشکل گرفت. به زودی کمپانی‌های فیلمسازی بزرگ به ساختن کارتونهایی بر مبنای این شخصیتها روی آوردند و در این میان شرکت Warner Bro's با ساختن کارتونهای مشهوری مانند باگز بانی، دافی داک، و رودرانر[۴۳] گوی سبقت را از همگنان ربود.

دهه‌ی سی، علاوه بر پیدایش این صنعت تولید کارتون، دستاوردهای دیگری هم به همراه داشت و دوره‌ای تعیین کننده برای کمیک‌ها بود. فکر و ذکر گروهی از درخشان‌ترین مغزهای نسل جوان ایالات متحده به دنبال راهی برای پول در آوردن از تخیل و داستان بود، و این رقابتی بود که نتایج جالب توجهی را به دنبال داشت. در _۱۹۳۲دو نوجوان به نامهای جری سیگل و جو شوستر[۴۴] که داستانی علمی تخیلی به نام گلادیاتور –نوشته‌ی فیلیپ وایلی[۴۵]– را در مجله‌ی داستانهای شگفت‌انگیز خوانده بودند، به فکر افتادند تا قهرمانی بر مبنای آن بسازند.

---

[38] Paul Terry
[39] Mighty Mouse
[40] Walter Lanz
[41] Woody Woodpecker
[42] Loew
[43] Bugs Bunny, Daffy Duck, Roadrunner
[44] Jerry Siegel & Joe Schuster
[45]

داستان گلادیاتور، بر محور قهرمانی دور می‌زند که قدرتی بیش از آدمیان عادی دارد و به کارهایی عجیب دست می‌زند. آنها بر مبنای این طرح اولیه، داستانی فضایی نوشتند و آن را Superman and Metriopolisنام نهادند. قهرمانی که آنها ابداع کرده بودند، مردی فضایی بود که در زمین بزرگ شده بود و توانمندی‌های غیرعادی زیادی داشت. آنها این داستان را در مجله‌ی محلی خودشان که همسالانشان در آن قلم می‌زدند منتشر کردند. دست کم یکی از این همسالان بعدها نویسنده‌ی مشهوری شد و آن ری بردبری، –خالق فارنهایت –٤٥١بود. این مجله‌ی محلی هواداران زیادی پیدا کرد و دو نوجوان را به فکرِ انداخت تا قهرمانشان را به کمپانی‌های بزرگ انتشار کمیک بفروشند.

ناشران در ابتدای کار با این پیشنهاد برخورد همدلانه‌ای نداشتند. قدرتهای غیرمعمول سوپرمن بیش از تمام چیزهایی بود که تا به حال آزموده شده بود، و این خطر وجود داشت که غرابت داستان مخاطبان را فراری کند. دو نوجوان برای مدت شش سال به این در و آن در زدند تا این که در نهایت هری دونِنفِلد[٤٦] از شرکت National Periodicals متوجه نبوغشان شد و این قهرمان را از آنها خرید. او مجله‌ی موفق Action comicsرا بر همین مبنا بنیان نهاد و بابت اولین فروش داستان سوپرمن ۱۳۰دلار به دو نوجوان پرداخت کرد. بعد از آن هم قرار شد دو خالق سوپرمن به ازای هر ۱۳صفحه‌ای که از قهرمانشان داستان نقاشی کنند، جمعا پانصد دلار دریافت کنند!

اولین شماره‌ی Action comicsکه بر مبنای داستان سوپر من شکل گرفته بود و تصویر او را هم بر جلد خود داشت، در سال .۱۹۳۸م منتشر شد و با انتشارش دوره‌ای که به عصر زرین کمیک‌ها شهرت یافته آغاز

[46] Harry Donenfeld

شد و تا پانزده سال بعد ادامه یافت. معرفی سوپرمن به موفقیتی آنی و درخشان انجامید Action comics .در شماره‌های هفتم، دهم، سیزدهم، پانزدهم و هفدهم خود هم تصویر سوپرمن را بر جلد خود حفظ کرد و فروش هر شماره‌اش به نیم میلیون نسخه رسید. در ۱۶ژوئن .۱۹۳۹م برای اولین بار سر و کله‌ی سوپرمن در پاورقیهای مصور روزنامه‌ها پیدا شد و تا سال .۱۹۴۱م بیش از سیصد روزنامه ماجراهای سوپرمن را به شکل مصور منتشر می‌کردند .

موفقیت این قهرمان جدید، دیگران را هم به خلق قهرمانانی با توانمندیهای غیرعادی تشویق کرد. این روند چنان پرشور بود که تا سال .۱۹۴۱م تعداد این قهرمانان در عمل بیشمار شده بود. نامی که در کمیک‌ها برای این موجودات باب شده بود، خیلی زود بر سر زبانها افتاد، و سوپرمن و موجودات شبیه به او با نام ابرقهرمان[۴۷] برچسب خوردند.

رواج داستانهایی که محورشان ابرقهرمانان بودند، به جدا شدن دو شاخه از ادبیات کمیکی انجامید. گروهی از نویسندگان به داستان‌پردازی بر مبنای قهرمانان انسانی یا جانوری با قدرتهای عادی ادامه دادند و به این ترتیب سنت کمیک استریپ را حفظ کردند، و برخی دیگر به خلق داستانهایی بر مبنای ابرقهرمانان پرداختند و کتابهای کمیک را منتشر کردند. قهرمانان در این شاخه از کمیک‌ها معمولا با پسوندهایی که نشانگر جنس و سنشان است مشخص می‌شوند. عباراتی مانند -kid, -lad, -boy, -man, -woman و -girl از زمره‌ی این پسوندها هستند.

[47] superhero

رونق کار ابرقهرمانان چنان بود که راهبرد عمومی شرکتهای تولید کمیک به تولیدِ کمیِ صرف فروکاسته شده بود. ناشری مانند جو سیمون[48] که در ۱۹۳۹م. مجموعه‌ای از مجلات موفق دارای ابرقهرمانان را منتشر می‌کرد، تعداد بسیار زیادی از مجله‌های رنگارنگ را با نامهای متفاوت منتشر می‌کرد و در هر شماره از این مجلات تعداد زیادی از ابرقهرمانان را به مخاطبانش معرفی می‌کرد. این روش کمیِ تولید ابرقهرمان نقصهای خاص خود را هم داشت، به شکلی که بخش عمده‌ی این مجلات تنها یک شماره منتشر می‌شد و با استقبال زیادی روبرو نمی‌شد. یکی از این مجله‌ها Mystic comicsبود که تنها برای پنج شماره منتشر شد و به خاطر معرفی داکور –اولین قهرمانِ جادوگر– در تاریخ کمیک‌ها اهمیت یافت.

در ۱۹۳۶م. نقاشی به نام باب کین[49] که در ترسیم نقاشیهایی با زوایای سینمایی و سایه‌های زیاد استاد بود، با الهام از نقاشیهای لئونارد داوینچی و داستانی پلیسی با قلمِ بیل فینگر[50]، موجودی را خلق کرد که تا به امروز محبوبیت خود را حفظ کرده است. نامهایی که او در ابتدای کار برای شخصیت خود برگزید بسیار متعدد بودند، Bird-man_ Hawk-man_و eagle-man_اما آنچه که در نهایت به دلش نشست، نامی بود که امروز برای ما بسیار آشناست: بتمن.

بتمن با موفقیتی سریع شهرت یافت و به زودی ضدقهرمانان مشهور خود را نیز پدید آورد. ژوکر توسط دستیار کین –جری رابینسون[51]– خلق شد، و پنگوئن مدتها بعد در سال ۱۹۴۱. معرفی شد. کین بر مبنای این شخصیت Detective comicsرا منتشر کرد که تا امروز همچنان مجله‌ای موفق است .

---

[48] - Joe Simon
[49] Bob Kane
[50] Bill Finger
[51] Jerry Robinson

روند تولیدابرقهرمانان گوناگون در این سالها همچنان ادامه داشت. در پائیز سال ۱۹٤۰م، شخصی به نام کورت دیویس[۵۲] با خلق قهرمانی به نام مشعلِ انسانی[۵۳] شهرت یافت. درباره‌ی این نقاش، قهرمانی که آفریده بود، و مجله‌اش باید چند نکته را گوشزد کرد. نخست آن که کورت دیویس، یکی از نامهای مستعار طراحی یهودی بود که آثار خود را با نامهایی مانند جک کورتیس[۵٤]، گودمن[۵۵]، سیمون[۵٦]، یاکوب کورتزبرگ[۵۷]، و لَنس کِربی[۵۸] امضا می‌کرد. این نقاش با استعداد در نهایت نام جک کِربی[۵۹] را برگزید و با این نام شهرتی افسانه‌ای یافت.

مشعل انسانی، که در ابتدا به عنوان موجودی مصنوعی و فضایی معرفی شده بود و به خاطر ظاهر غریبش جلب توجه می‌کرد، نخستین ابرقهرمانی بود که نامش را به مجله‌اش داد. این موجود به پسری جوان شبیه بود که بدنش در شرایط خطرناک با شعله‌های آتش پوشیده می‌شد و می‌توانست پرواز کند و به دشمنانش گلوله‌های آتشین پرتاب نماید. مجله‌ای که این ابرقهرمان را در خود جای می‌داد Human Torch Comics، نام داشت و به این ترتیب سنت نامیدن کمیک‌ها به نام قهرمان محوری‌شان شروع شد. مشعل انسانی به زودی هواداران بسیاری یافت و به ابرقهرمانی محبوب تبدیل شد. کربی یک همکارِ نوجوان به نام تورو[٦۰] را هم برای قهرمانش در نظر گرفته بود که به خصوص در میان پسر بچه‌ها دوستداران زیادی داشت.

---

[52] Kurt Davies
[53] Human torch
[54] Jack curtiss
[55] - Goodman
[56] Simon
[57] Jacob Kurtzberg
[58] Lance Kirby
[59] Jack Kirby
[60] Toro

در ابتدای دهه‌ی ۱۹٤۰م مجله‌ی دیگری که نام قهرمانش را بر خود داشت، با نام Submariner Comics منتشر شد. شخصیت محوری این مجله موجودی دوزیست به نام نامور[٦١] ملقب به زیردریایی بود که از بازماندگان قوم آتلانت بود و در شهری در زیر اقیانوسها زندگی می‌کرد. در ابتدای کار، زیردریایی موجودی خطرناک بود که به دلیل کشته شدن مردمش به دست آدمیان کینه‌ی آنها را به دل گرفته بود و از نابود کردنشان احساس رضایت می‌کرد. در واقع این موجود ضدقهرمانی بود که مانند فرانکشتاین به سبکی همدلانه تصویر شده بود. زیردریایی موفقیت خیلی زیادی به بار نیاورد و به همین دلیل دچار تحولات زیادی شد. نخستین کار، افزودن همکاری نوجوان به نام سابی[٦٢] بود که باعث می‌شد بخشی از مخاطبان کم سن و سال‌تر هم به مجله علاقمند شوند.

در تابستان سال ۱۹٤۰م، بِرگوس و اِورت [٦٣]دست به نوآوری جالبی زدند. آنها مجله‌ای منتشر کردند که در آن زیردریایی با مشعل انسانی رویارو می‌شد. این کار از سویی جسورانه و از سوی دیگر سودجویانه بود. منطق این تصمیم آن بود که با خلق اثری دورگه هواداران هردو ابرقهرمان را به عنوان خریدار پوشش دهند، و جسارت‌آمیز بودن قضیه به فضای متفاوتِ داستانهای این دو ابرقهرمان مربوط می‌شد. این خلاقیت به سرعت نتیجه داد و استقبال گسترده‌ای که از رویارویی این دو ابرقهرمان شد، راه را برای داستانهای دیگری که دو یا چند ابرقهرمان را در کنار هم گرد می‌آوردند، هموار کرد. این مسیر در نهایت به پیدایش گروه‌ها و سازمانهایی انجامید که از ابرقهرمانان تشکیل شده بود. نخستین گروه از این دست، All Winnersنام داشت که توسط جو سیمون در ابتدای دهه‌ی چهل در مجله‌ای به همین نام منتشر شد و ابرقهرمانانی مانند کاپیتان

---

[61] Namor
[62] Subbie
[63] B.Everett

آمریکا، مشعل انسانی، زیردریایی، باکی، تورو و خانم آمریکا را در قالب سازمانی مخلفی با هم متحد می‌کرد. زیردریایی در این مجله به تدریج هویت منفی و خشن خود را از دست داد و به قهرمانی نیکوکار تبدیل شد.

در آذر ماه ۱۹٤۰م نوآوری دیگری در طراحی کمیک‌ها انجام گرفت. جک کربی در مجله‌ی DaringMysteryComics قهرمانش Visioرا در حالتی کشید که از دستش از مرزهای کادری که برای جای دادنش در نظر گرفته شده بود، بیرون می‌زد. این ابداع به زودی با مجموعه‌ای از کارکردهای شالوده شکنانه‌ی کادرها دنبال شد. ابرقهرمانان از یک کادر به کادر بعدی می‌جهیدند و یا چنان درشت نموده می‌شدند که کادر همچون پنجره‌ای در پشت سرشان دیده می‌شد. این روند به پویا شدن حد و مرز کادرها و پیچیده‌تر شدن الگوی صفحه بندی کمیک‌ها منتهی شد. روند شکوفایی ابرقهرمانان هم در سال ۱۹٤۲م هنگامی که اولین ابرقهرمان زنWonder Woman (- زن شگفت)- هم به عرصه‌ی عمومی راه یافت، تکمیل شد. این ابرقهرمان به زودی در قالب همکار سوپرمن تثبیت شد.

در ابتدای دهه‌ی ۱۹٤۰م دامنه‌ی جنگ جهانی دوم به افکار عمومی آمریکاییان کشیده شد و مردم به دو گروهِ هوادار و مخالفِ ورود به جنگ تقسیم شدند. این صف‌بندی به میان ناشران کمیک‌ها هم رخنه کرد و شرکتهایی مانندAll Winners آشکارا مخالف و شرکتهای دیگری همچون D.C.Comicsبه صراحت موافق ورود آمریکا به جنگ بودند .

در این میان موضع‌گیری شخصی هنرمندان و نویسندگان داستانها هم مؤثر بود. چنان که مثلا جک‌کربی به دلیل یهودی بودنش با نازیها دشمنی شدیدی داشت و پیش از این که ماجرا به این شدت نقل محافل شود، در راستای تخریب چهره‌ی نازیها کوشیده بود. او در دی‌ماه ۱۹۳۹م روی جلدِ شماره‌ی چهارم Marvel Mystery Comicsتصویری از زیردریایی را در حالتی ترسیم کرده بود که داشت با یک زیردریاییِ آلمانی می‌جنگید. در خرداد ۱۹٤۰م هم در شماره‌ی ششم همین مجله، ابرقهرمانش Marvel boyرا به جنگ

دیکتاتور نازی فرستاده بود و برای پرهیز از مشکلات سیاسی اسم او را به Hiller تغییر داده بود. اما شکل و لباس و مدل سبیل و فریادهای هایل هیلری که هواداران موبورش در داستان سر می‌دادند، تردیدی در مورد هویت اصلی این دیکتاتور باقی نمی‌گذاشت. این جبهه‌گیری سیاسی همچنان تداوم یافت، و در شماره‌ی هفدهم این مجله که در دی ماه .۱۹٤۱م منتشر شد، زیردریایی و مشعل انسانی این بار در چهره‌ی دو دوست ظاهر شدند که برای نبرد با نازیها با هم متحد شده بودند .

ماجرای جنگ جهانی دوم و ورود تدریجی آمریکا به میدان نبرد، لزومِ آفرینش ابرقهرمانی با خصوصیات ملی‌گرایانه را گوشزد می‌کرد. کسانی که زودتر از همه به این موضوع پی بردند و توانستند گوی سبقت را از رقبایشان بربایند، کربی و سیمون بودند که در اسفندماه .۱۹٤۱م نخستین شماره از مجله‌ی Captain America Comicsرا منتشر کردند. این مجله داستانِ سربازی نحیف و ناتوان به نام استیو راجرز[٦٤] بود که به دلایل پزشکی از خدمت در ارتش معاف شده بود و با این وجود در اشتیاق رفتن به میدان نبرد می‌سوخت. پس به عنوان داوطلب در آزمایشی شرکت کرد که برای خلق یک سرباز بسیار نیرومند طرح‌ریزی شده بود. دانشمندانی که در استخدام ارتش بودند دارویی را به او تزریق کردند و به این ترتیب راجرز به پهلوانی بسیار نیرومند تغییر ماهیت داد و با پوشیدن لباسی آبی رنگ که نقش پرچم آمریکا را بر خود داشت، در قالب کاپیتان آمریکا به خدمت ارتش در آمد .

انتشار کاپیتان آمریکا موفقتی خیره کننده و غیرمنتظره را به دنبال داشت. در زمانی که شمارگان مجله‌ی تایمز تنها هفتصد هزار نسخه بود، کاپیتان آمریکا یک میلیون نسخه فروش کرد و در قالب یک ابرقهرمان محبوب

[64] Steve Rogers

در فرهنگ آمریکایی تثبیت شد. در سال ۱۹٤٤م کمپانی Republic Picturesفیلمی از زندگی این قهرمان ساخت که در زمان خود فروش قابل توجهی داشت.

کاپیتان آمریکا، با وجود شهرتی که یک شبه به دست آورد، پدیداری نوظهور نبود. پیش از این در کمیک‌های دیگری موجوداتی شبیه به او وجود داشتند. نخستین الگوی قهرمانی از این دست، شخصیتی بود به نام سپر٦٥ که در سال ۱۹۳۹.م توسط ایرْو نوویک[٦٦] خلق شده بود. این قهرمان خصوصیات ملی گرایانه‌ی کاپیتان آمریکا را نداشت، اما مانند او سپری سه گوش با نقش پرچم آمریکا در دست داشت و از آن به عنوان محافظی در برابر شلیکهای دشمنانش استفاده می‌کرد. شرکت MLJکه ناشر این کمیک بود، به دلیل شباهتهای کاپیتان آمریکا به سپر شرکت TimelyPublicationsرا که ناشر آثار کربی بود به یک دعوای حقوقی تهدید کرد. جک کربی که از ابتدا از این سپر سه گوش دل خوشی نداشت، از دومین شماره‌ی کاپیتان آمریکا سپرش را به شکل دایره کشید و به این ترتیب قهرمانش به وضعیت امروزینش رسید. در اینجا گوشزد کردن این نکته خالی از لطف نیست که اقدام شرکت MLJدر تهدید حقوقیِ رقیبش نوآورانه نبود و سابقه‌اش به زمانی بر می‌گشت که شرکت D.C.Comicsبه خاطر گرته‌برداری و استفاده از خصوصیات یکی از قهرمانانش[٦٧] از شرکت Fox Comicsشکایت کرد و برنده شد. ادعای این ناشر این بود که سوپرمن نسخه‌ای تقلید شده از روی قهرمان آنهاست.

موفقیت کربی و سیمون، که با دریافت ۱۰ ٪و ۱۵ ٪از سودِ حاصل از انتشار مجله‌شان ثروتمند شده بودند، سایر نویسندگان و هنرمندان را نیز به انتشار کمیک‌هایی با مضمون ملی‌گرایانه سوق داد. تقریبا همزمان با

---

[65] The shield
[66] Irv Novick
[67] Wonderman

انتشار کاپیتان آمریکا، موریس گوتویرس[۶۸] که به تازگی به آمریکا مهاجرت کرده بود اولین ابرقهرمانِ ملی‌گرای زن را در شماره‌ی۴۲ از مجله‌ی Feature Comicsبه مخاطبانش معرفی کرد. این روند به زودی به ازدحام ابرقهرمانان زن و مرد و کودکی منتهی شد که نمادهای ملی‌گرایانه‌ای مانند پرچم آمریکا را بر لباس و اسلحه‌شان حمل می‌کردند و با جاسوسان و سربازان نازی می‌جنگیدند. پس از واقعه‌ی پرل‌هاربور و ورود ژاپن به میدان نبرد با آمریکا، آماج مبارزه‌های این ابرقهرمانان تغییر کرد و بیشتر بر ژاپنی‌ها و زردپوستهای مرموزِ آسیایی متمرکز شد. مجله‌های مشهوری مانند USA Comicsکه آشکارا مضمونی ناسیونالیستی داشتند هم در همین دوران پدیدار شدند. چرخش در هویت دشمنِ آمریکا در شماره‌ی سیزدهم مجله‌ی کاپیتان آمریکا که در فروردین ۱۹۴۲.م منتشر شد، به خوبی خود را نشان داد. این مجله اولین شماره بعد از واقعه‌ی پرل هاربر بود و داستانی را نقل می‌کرد که همه‌ی شخصیتهای منفی‌اش زردپوست بودند .

مجله‌ی کاپیتان آمریکا زادگاه یکی از هنرمندان نامدار دیگر در زمینه‌ی کمیک‌ها بود. این فرد، برادرزاده‌ی گودمن بود و اسم کوچکش استانلی بود. در ابتدای کار، او به عنوان نقاش زمینه‌ی تصاویر در شرکت Timely Comicsبه کار مشغول شد. اما در شماره‌ی سوم مجله‌ی کاپیتان آمریکا موفق شد ضدقهرمانی به نام جمجمه‌ی سرخ[۶۹] را خلق کند که به زودی در ماجراهای کاپیتان آمریکا نقشی کلیدی یافت و چنان محبوب شد که بعد از انتشار داستان مرگش، ناچار شدند بار دیگر برای جلب خوانندگان مشتاق احیایش کنند. از همین هنگام بود که استانلی آثارش را با نامِ Stan Leeامضا کرد. نامی که به زودی به افسانه‌ای در میان هنرمندان این شاخه تبدیل شد.

---

[68] Maurice Gutwirth
[69] Red Skull

در سال .۱۹٤۱م، کربی و سیمون تصمیم گرفتند نخستین گروه از ابرقهرمانان نوجوان و بچه‌سال را خلق کنند. آنها در این تصمیم از گروهِ Newboy Legionکه توسط D.C.Comicsآفریده شده بود الهام گرفته بودند. گروه اخیر، در میان کودکان محبوبیت داشت، اما ایرادش این بود که کارها و ماجراهایش کاملا زیر نفوذ والدین این بچه‌ها –که خودشان ابرقهرمان بودند– پوشانده می‌شد. کربی و سیمون به این ترتیب نخستین شماره‌ی Young Alliesرا منتشر کردند. مجله‌ای که از گروهی از ابرقهرمانانِ کم سن و سالِ مستقل تشکیل می‌شد، و با کمال تعجب با استقبال اندکی روبرو شد. این گروه از قهرمانانی جا افتاده مانند تورو و باکی تشکیل می‌شد. نکته‌ی مهم در این کمیک، معرفی قهرمانی نوجوان به نام Whitewash بود که با وجود نام عجیبش، اولین قهرمان سیاهپوستِ کمیک‌ها بود.

شکست این مجله سیمون و کربی را دلسرد نکرد و این دو اسفند ماهِ سال بعد مجله‌ی Squad Tough Kidرا منتشر کردند که طرحی مشابه داشت و این بار با موفقیت روبرو شد. این آخرین همکاری سیمون و کربی با شرکت Timely Publicationsبود. این دو هنرمند که احساس می‌کردند سهم کافی از فروش هنگفت کاپیتان آمریکا را دریافت نکرده‌اند، بدون این که به گودمن –مدیر Timely Publications- چیزی بگویند، به Jack Liebowitzمدیر شرکت National Comicsمراجعه کردند و پس از استقبال گرمی که از ایشان به عمل آمد، در برابر هفته‌ای پانصد دلار به کار در آنجا پرداختند. در این میان استانلی از این کار ایشان خبردار شد و عمویش را در جریان گذاشت. گودمن که از این رفتار کارمندانش خشمگین شده بود، هر دو را اخراج کرد و به این ترتیب جا برای فعالیت استانلی باز شد. استانلی به طور همزمان سمت ویراستار و مدیر هنری نشریات موسسه‌ی عمویش را عهده‌دار شد و به این شکل به دومین مقام در این شرکت دست یافت. شرکت گودمن با وجود آسیبی که بعد از رفتنِ کربی و سیمون دید، با مدیریت استانلی بار دیگر احیا شد و در سال .۱۹٤٤م به اوج موفقیت خود رسید. در این سال یازده عنوان مجله توسط این موسسه منتشر

می‌شد، و این در شرایطی بود که کل عناوین سه سال قبلِ Timely Publications تنها به دوازده تا می‌رسید .

در همین دوره خانمِ آمریکا به عنوان اولین ابرقهرمانی که مخاطبش زنان بود آفریده شد و تا پاییز ۱۹٤٤ .مMs.America در قالب Ms.America Magazineبرای خود مجله‌ی مستقلی پیدا کرد. محتوای این مجله به تدریج از ماجراجویی‌های قهرمانانه به موضوعات رمانتیک و بحث درباره‌ی مد لباس و شیوه‌ی آرایش تغییر کرد و طیفی از زنان خانه‌دار را به عنوان مخاطب جلب خود کرد. این سبک از کمیک‌ها همزمان با پایان یافتن جنگ دوم جهانی گسترش بسیار یافت و به پیدایش شخصیتهای داستانی عامیانه و عادی‌ای مانند نلیِ پرستار[۷۰]، پَستی واکر[۷۱] و میلیِ مانکن[۷۲] منتهی شد.

در سال .۱۹٤۳م، به دنبال به هم خوردن توازن نیروهای طرف درگیری در جنگ جهانی دوم و چیرگی تدریجیِ متفقین، علاقه‌ی عمومی به موضوعات غیرجدی و سرگرم کننده بیشتر شد. شرکت Dell Publications هنرمندی به نام والورتون[۷۳] را استخدام کرد و او مجموعه‌ای از شخصیتهای کارتونی و داستانهای خنده‌دار را پدید آورد. به این ترتیب از ابتدای سال .۱۹٤۳م برخی از ناشران به انتشار کمیک‌های خنده‌دار و سرگرم کننده با قهرمانان جانوری روی آوردند. در اسفند .۱۹٤۳م مجله‌ی Comedy Comicsشخصیتی به نام ابرخرگوش[۷٤] را به مخاطبان معرفی کرد. این شخصیت به زودی شهرت بسیاری

[70] Nellie the Nurse
[71] Pasty Walker
[72] Millie the Model
[73] - B.Wolverton
[74] Super Rabbit

یافت و در داستانها و قصه‌های فراوانی ایفای نقش کرد. استفاده از شخصیتهای جانوری برای ارائه‌ی داستانهای خنده‌دار بهترین کیفیت خود را در مجله‌ی Krazy Comics یافت که در همین زمان منتشر شد .

بعد از پایان جنگ جهانی دوم، استقبال از کتابهای کمیک که ماجراهای ابرقهرمانان را در بر می‌گرفت، فروکش کرد. شرایط پس از جنگ، خواستها و تمایلات خاص خود را که همراه آورد، و به این شکل بود که داستانهای سرگرم کننده با شخصیتهای جانوری و ماجراهای عشقی و رمانتیک بر صفحات کمیک‌ها چیره شدند. داستانهای عجیب و غریب که قبلا در قالب نبردهای ابرقهرمانان و دشمنانشان تصویر می‌شد، به موضوعات اجتماعی و جرم و جنایت و مسائل مرموز و داستانهای ترسناک تغییر ماهیت دادند، و به این ترتیب داستانهای ابرقهرمانی در نیمه‌ی دوم دهه‌ی .۱۹٤۰م رو به زوال رفتند. این دو شاخه‌ی متضاد – داستانهای عاشقانه و ترسناک/جنایی– به وضوح برای ارضای سلیقه‌های متمایزِ دو جنس تخصص یافته بودند .

استقبال خوانندگان از این نوع آثار، به زودی اثر منفی خود را به صورت کاهش کمیک‌های ابرقهرمانان به نمایش گذارد. در سال .۱۹٤۷م ماکسول گینز درگذشت و شرکتش را برای پسرش به ارث گذاشت. او مجله‌ی EC Comicsرا به International Crime Patrol تغییر نام داد و در بهار سال بعد مجله‌ی War Against Crimeرا هم بدان افزود. به این ترتیب کمپانی Eastern Colorهم به جرگه‌ی ناشران داستانهای ترسناک مصور پیوست .

شرکت Fox Comicsهم در تابستان .۱۹٤۸م با انتشار مجله‌ی Crime by Womenو .Inc Murderبه این جریان پیوست. مجله‌ی اخیر اولین کمیکی بود که روی جلدش عبارت "فقط برای افراد بالغ" چاپ شده بود. در پائیز همین سال شرکت Americn Comics Groupبا انتشار مجموعه‌ی Adventures in the Unknownاولین مجله‌ی دنباله‌دار داستانهای ترسناک را ارائه کرد .

استقبال از داستانهای ترسناک و پلیسی به زودی چنان بالا گرفت که این نوع داستانها به تدریج جایگزین داستانهای خنده‌دار و جانوری شدند. شرکت Marvelمهمترین موسسه‌ای بود که چنین تحولی را از سر گذراند. در پائیز .۱۹٤۷م مجله‌ی Wacky Duckکه داستانهای سرگرم کننده‌ای با شخصیتهای جانوری را در بر داشت، بعد از شماره‌ی هفتم به Justice Comics تغییر نام داد و در شهریور .۱۹۵۰م چنین حادثه‌ای با تغییر نامِ مجله‌ی Cindy Smithبه Crime can't Win تکرار شد. به فاصله‌ی چند هفته بعد، Willie Comics هم به Crime Cases Comicsتبدیل شد. به این شکل بخش عمده‌ی ادبیات کمیکی توسط داستانهای ترسناک و خشونت‌آمیز قبضه شد.

ناشرانی که از این موج جدید پیروی نکردند و به انتشار ماجراهای ابرقهرمانان ادامه دادند، به زودی به حاشیه‌ی بازار پرسود کمیک‌ها رانده شدند D.C.Comics .تمام ابرقهرمانانش را رها کرد و به انتشار سوپرمن و بتمن و زن‌شگفت بسنده کرد. فاست هم آخرین شماره‌ی کاپیتان مارول)شماره‌ی (۸۹را در دیماه .۱۹۵٤م ارائه کرد و انتشار ماجراهای این ابرقهرمان محبوب تا دهه‌ی هفتاد متوقف شد. کار ابرقهرمانان تا اواخر دهه‌ی چهل چنان زار شد که مجله‌ی مشعل انسانی به ترتیب در اسفند و شهریور .۱۹٤۹م به Love Talesو زیردریایی به Best Loveتغییر نام دادند .

با این وجود، انتشار ماجراهای ابرقهرمانان هم گهگاه با احیای زودگذری روبرو می‌شد. ناشری به نام لِو گلیسون[۷۵] در سال .۱۹٤٦م ابرقهرمان جدیدی به نام شیطانِ دلیر[۷٦] را معرفی کرد که به زودی با موفقیت زیادی روبرو شد. این قهرمان تا به امروز همچنان پرطرفدار است و در سال جاری یکی از پرفروش‌ترین

[75] Lev Gleason
[76] Daredevil

فیلمهای هالیوودی، فیلمی بود که از از روی همین کمیکها ساخته شده است. گلیسون علاوه بر پرداختن به ابرقهرمانان، به بازاریابی برای داستانهای جنایی و ترسناک هم می‌پرداخت. او در همین سال مجله‌ی Crime does not payرا منتشر کرد که بسیار جلب توجه کرد. این مجله به دلیل تصاویر چندش آور و هراس آورِ روی جلدش مشهور بود. مثلا یکی از این تصویرها مرد قاتلی را نشان می‌داد که صورت زنی را به ماهی‌تابه‌ی داغی می‌چسباند و تصاویر دیگری از بدنهای مثله شده و سرهای بریده شده هم بر این جلدها زیاد دیده می‌شد.

سرمشق گلسیون در انتشار کمیک‌های ترسناک به زودی پیروانی یافت. در سال .۱۹٤۷م شرکت Avon Publishingمجله‌ی نافرجام Eerie Comicsرا منتشر کرد که کارش زود به ورشکستگی کشید، اما سال بعد شرکت ACG نشریه‌ی Terror Comicsرا منتشر کرد و با درآمد هنگفتی روبرو شد. بازار این نوع کمیک‌ها به زودی چنان گرم شد که در این سالها هیچ شرکت انتشاراتی معتبری در حوزه‌ی مجلات نبود که کمیک ترسناکی منتشر نکند .

کمیک‌های ترسناک و جنایی بیشتر جوانان و نوجوانان پسر را به خود جلب می‌کردند، و با وجود رونقی که داشتند، تمام مخاطبان کمیک‌ها را پوشش نمی‌دادند. الگوی دیگری که در کمیکها دیده می‌شد، حوزه‌ی روابط جنسی و موضوعات رمانتیک بود که بیشتر برای خوانندگانِ دختر و زن تخصص یافته بود .

جو سیمون و جک کربی یکی از نخستین ارائه کنندگان این نوع داستانها بودند. این دو که در این سالها با موسسه‌ی Hillman Periodicalsکار می‌کردند، در تابستان .۱۹٤۷م اولین کمیکهای تخصصی درباره‌ی ماجراهای عاشقانه را به نام MyDateComicsمنتشر کردند. از این مجله استقبال گسترده‌ای نشد و بیش از چهار شماره دوام نیاورد.

این دو بار دیگر در شهریور ماه همان سال تلاشی مشابه را تکرار کردند و مجله‌ی Young Romanceراپدید آوردند که با استقبال زیادی روبرو شد. این مجله تا شماره‌ی ۲۰۸دوام آورد، یعنی به مدت بیش از بیست سال منتشر می‌شد .

کمیکهایی که با پیروی از سرمشق کربی و سیمون زنان را هدف قرار دادند، در چند اصل با هم اشتراک داشتند. اصولی که بعدها در یک دهه بعد، –وقتی که خوانندگان این کمیک‌ها به زنانی بالغ تبدیل شدند– انقلاب جنسی را در جامعه‌ی آمریکا پدید آورد. به دنبال پیروی نویسندگان کمیک‌ها از سلیقه‌ی عمومیِ سرکوب شده‌ی مردم، تصاویر زنان که تا آخر دهه‌ی چهل از سرمشق محافظه کارانه‌ی زنِ خانه‌دارِ آرام و مطیع پیروی می‌کرد، ناگهان دچار دگردیسی شد و به بازنمایی زنانی نیمه برهنه و سکسی، با باسنها و سینه‌های درشت پرداخت. رفتاری هم که از ایشان نشان داده می‌شد نیز به سمت هرزه‌نگاری[۷۷] گرایش داشت .

علاوه بر کمیکهای ترسناک و رمانتیک، شاخه‌ی سومی از کمیک‌ها هم در این سالها رشد کرد که به نقل داستانهای وسترن و پر زد و خورد مربوط می‌شد. در سال .۱۹٤۸م، فاسِت۷۸ از انتشارات D.C.Comics نخستین کمیکِ با کیفیتِ دارای مضمون وسترن را منتشر کرد. هشت میلیون نسخه از این کتاب در مدتی کوتاه به فروش رفت و راه را برای ناشران دیگری که به این زمینه همچون معدن طلا نگاه می‌کردند، گشود. در دی‌ماه همین سال مجموعه‌ی Western Comicsتوسط این انتشارات عرضه شد و مجله‌ی All American Comics هم به All Western Comics تغییر نام داد .

[77] phornography
[78] Faucett

به این ترتیب در اواخر دهه‌ی چهل، همه چیز نویدبخشِ موفقیت صنعتِ شکوفا و خلاقانه‌ی نشر کمیک‌ها بود .

و درست در همین زمان بود که دوران دشوارِ تاریخ کمیکها آغاز شد.

در آخرین روزهای دهه‌ی چهل، مادری موفق شد مچ پسرش را در حال خواندن کمیکی که تصاویر هرزه‌نگارانه داشت بگیرد. این مادر، همسرِ یکی از پرنفوذترین سناتورهای ایالات متحده بود، و به خانواده‌ای محافظه‌کار و سنتی تعلق داشت. سناتور مزبور، لایحه‌های را به مجلس سنا برد و به دفاع از قانونی پرداخت که می‌بایست انتشار کمیک‌ها را محدود یا ممنوع سازد. این دعوای حقوقی چند سال ادامه یافت و به زودی با اعمال نظر متخصصان بعد دیگری به خود گرفت. فردریک وِرتام[۷۹] که روانشناسی جنجال آفرین بود، در شماره‌ی ۲۶اکتبر ۱۹۵٤از نشریه‌ی Readers Digestمقاله‌ای نوشت و کمیک‌ها را دلیل زوال فرهنگ آمریکا دانست. او این مجلات را به دلیل ترویج و تبلیغ جنایت، دزدی، قتل، تجاوز جنسی، و خشونت محکوم کرد و آن را همچون اعتیادی روانی برای نوجوانان دانست. انتشار این مقاله بازتاب وسیعی در خانواده‌های آمریکایی داشت. گروه‌های زیادی از مردم بزرگسال جشنهای کتاب‌سوزان به راه انداختند و کمیک‌ها را از خانه‌ها گردآوری کرده و نابود کردند. ورتام که در مجامع عمومی به نفع این جنبشها تبلیغ می‌کرد، با انتشار کتابی در بهار همین سال رسالت خود را به سرانجام رساند.

کتاب او، "اغوای به بیگناهان"[۸۰] نام داشت و تحلیلی روانشناختی از محتوای کمیک‌ها بود. او در این متن مجموعه‌ای از دغدغه‌های جدی و علمی را در مورد اثرات روانشناختیِ کمیک‌ها بر ذهن جوانان، با برداشتهایی

---

[79] Fridrick Wertham
[80] Seduction of the Innocents

سطحی و گاه پارانوئیدی از مضمون کمیکها در هم آمیخته بود. مثلا او از این که رابین شلوار کوتاه می‌پوشید و گهگاه توسط ضدقهرمانان به گروگان گرفته می‌شد، نتیجه گرفته بود که رابطه‌ی بتمن و رابین نوعی رابطه‌ی همجنس خواهانه است. او مدعی بود که تنها تفاوت کمیک با هرزه نگاری در آن است که هرزه نگاری مخاطبان منحرف را جلب می‌کند اما کمیک مخاطبان سالم را جذب کرده و آنها را منحرف می‌سازد .

پیامد این هیستری جمعی، در گرفتن بحثهای حقوقی شدید درباره‌ی ممنوعیت انتشار این مجلات بود. برخی از شرکتهای بزرگ انتشاراتی که بیشتر بر انتشار مجله‌های پاکیزه و معصومانه متمرکز شده بودند و مخاطبانی کم سن و سال‌تر را در نظر داشتند، برای این که همراه با این جریانِ ویرانگر فدا نشوند، تصمیم گرفتند خودشان نظامی از سانسور و منع را پیشنهاد کنند. به این ترتیب بود که شرکت Publications Dellبه همراهیِ موسسه‌ی Gilberton Company و چند شرکت دیگر قوانینی اخلاقی را برای انتشار کمیک‌ها وضع کردند. این قانون با نام حقوقیِ CMAA[81]معرفی شد، اما در میان مردم با برچسبِ کدِ کمیک‌ها مشهور شد. بر مبنای این قانون، گفتگوهای شخصیتهای کمیک‌ها باید عاری از Comics Code هر نوع دشنام یا گفتارِ ناشایست باشد، رفتار جنسی شخصیتهای داستانها می‌بایست شایسته و مودبانه به نظر برسد و آشکارا اهمیت ازدواج و خانواده را گوشزد کند، و لباسهای زنان باید پوشیده و موقر باشد، ضدقهرمانان باید در پایان هر داستان به مجازات برسند و هیچ ضدقهرمانی نباید چهره‌ی مثبت و خوشایند داشته باشد .

پیشنهاد کدِ کمیک‌ها بخش مهمی از دعواهای حقوقی در این زمینه را به سرانجام رساند. قانونی در ایالتهای گوناگون تصویب شد که بر مبنای آن انتشار کمیک‌هایی که از این موازین پیروی نمی‌کنند ممنوع

[81] Comic Magazine Allocation of America

می‌شد، و به این ترتیب بخش عمده‌ی ادبیاتی که تا این زمان منتشر می‌شد از گردونه‌ی تولید خارج شد. به این شکل صنعت کمیک‌ها در مدت کوتاهی ورشکست شد و شرکتهای بزرگی مانند Atlasکه پشتیبانِ موسسه‌ی Marvelبود، ورشکست شد. از میان شرکتهای دیگری که نتوانستند از این مهلکه جان سالم به در برند می‌توان به این موسسات اشاره کرد :Fiction House, United Features, Star Publication, Toby Press, Sterling Comics

ناشرانی که باقی ماندند، با روشهایی جبرانی به دفاع از خود پرداختند. گینز با انتشار مجله‌ی خنده‌دارِ Madزیانهای وارده را ترمیم کرد و D.C.Comicsبه انتشار داستانهای سرگرم کننده با شخصیتهای جانوری روی آورد. این ناشر همچنان می‌کوشید سنت داستانهای ابرقهرمانی را هم حفظ کند و به این دلیل هم در سال .۱۹۵۵م سوپربوی را معرفی کرد که با سگ شگفت‌انگیزش Superdogماجراهای زیادی را از سر می‌گذراند. این سگ اولین نمونه از جانوران اهلیِ غیرمعمول در کمیک‌ها بود. با وجود این تلاشها، صنعت کمیک‌ها در نیمه‌ی دهه‌ی پنجاه زیانی مهلک دید و به این ترتیب عصر زرین کمیک‌ها به پایان رسید .

منع استفاده از جنسیت و خشونت در کمیک‌ها، بار دیگر عرصه را برای جولان ابرقهرمانان گشود. زیردریایی و مشعل انسانی در فروردین .۱۹۵٤م بار دیگر بر جلد کمیک‌ها پدیدار شدند. در سال .۱۹۵٦م جولیوس شوارتز[۸۲] که ویراستار شرکت D.C.Comicsبود ابرقهرمانی به نام Flashرا خلق کرد. این قهرمان به دلیل لباس سراپا قرمز و ظاهر جذابش، و ماجراهای شگفتی که از سر می‌گذراند، به سرعت در کانون توجه علاقمندان به کمیک‌ها قرار گرفت. به این ترتیب بار دیگر بازار کمیک‌های ابرقهرمان داغ شد و به این شکل

[82] Julis Schwartz

عصر سیمینِ کمیک‌ها آغاز شد. در سال ۱۹۶۰.م، فانوس سبز۸۳ که از ابرقهرمانان قدیمی و از یاد رفته بود بار دیگر در قالبی سنجیده احیا شد. در همین سال یکی از مشهورترین سازمانهای مخفیِ ابرقهرمانان-- JLA[84]نیز توسط شوارتز آفریده شد .

در همین سالها جنگ کره در گرفت و بار دیگر توجه عمومی به داستانهای جنگی بر انگیخته شد. گینز در تابستان ۱۹۵۲.م مجله‌ی Frontier Combatرا منتشر کرد و D.C.Comicsمجله‌ی جنگیِ Army at War Ourرا تولید کرد. موسسه‌ی Marvelهم با انتشار Battleو Star War Comicsدر این جریان شرکت کرد. اهمیت کمیک‌ها در برانگیختن احساسات ناسیونالیستی مردم چنان آشکار بود که قوانینِ محدود کننده‌ی انتشار این مجلات به زودی مورد تردید قرار گرفت. در نتیجه در سال ۱۹۶۲.م بار دیگر صنعت کمیک احیا شد و به زودی چنان قدرتی یافت که توانست در ۱۹۷۱.م قانون کد کمیک‌ها را تغییر دهد و آن را به موازینی ساده‌گیرتر و آزاداندیشانه‌تر تبدیل نماید .

[83] Green Lantern
[84] Justice League of America

(۲-۱) *کمی‌ک‌ها در اروپا*

فرانسه پیشگام نشر کمیک در اروپا بود. صنعت کمیکِ فرانسه در سال .۱۹۲۹م با فعالیتهای هرژه آغاز شد. این نویسنده و هنرمند قهرمانی به نام تن تن را آفرید و مجموعه‌ای از داستانهای پلیسی و ماجراجویانه را آفرید که تن‌تن و یارانش قهرمانان آن بودند. داستانهای تن‌تن به قدری محبوبیت یافتند که چندین فیلم و سریال از رویشان ساخته شد و حتی در سال جاری (۲۰۰۳.م) نیز شایعاتی به گوش می‌رسد که از ساخته شدن فیلمِ جدیدی با این مضمون به کارگردانیِ استیون اسپیلبرگ خبر می‌دهد. پایداریِ محبوبیت تن تن به قدری زیاد بود که نویسندگان دیگری –مثلا در اروپای شرقیِ زیر سیطره‌ی کمونیست‌ها– که تن تن را مخلوقیِ بورژوایی و مفسده برانگیز می‌دانستند، با نوشتن داستانهایی ایدئولوژیک که قهرمانش همچنان تن‌تن بود، کوشیدند تا با محبوبیت نسخه‌های اصلیِ آن در کشورهای کمونیستی مبارزه کنند. درسال .۱۹٦٤م لوبلوی[85] بلژیکی مجموعه‌ای جدید از کمیک‌های تن‌تن را آفرید که به عنوان تنها امتداد اصیلِ داستانهای تن تن شهرت یافتند. آثار لوبلو چنان با استقبال مواجه شد که ٦۵۰هزار نسخه از یکی از داستانهایش در هفته‌ی اولِ انتشار به فروش رفت .

نویسنده‌ی دیگری که در صنعت اروپایی کمیک اثرساز شد، موریسِ بلژیکی بود که در .۱۹٤۷م قهرمان مشهورش اسپیرو را خلق کرد. اسپیرو جوانی ماجراجو بود که بسیاری از ماجراهایش –به ویژه مهارتش در هفت‌تیرکشی– به لاکی‌لوک– قهرمان آمریکاییِ کمیک‌های وسترن– شباهت داشت. موریس بعد از چند

[85] Lebleue

سال با نقاش دیگری به نام رنه گوسینی[۸۶] که یک ناسیونالیست افراطی و نژادپرست نامدار بود آشنا شد و با او چند اثر مشترک آفرید. گوسینی همان کسی بود که در دهه‌ی چهل داستانهای آستریکس و اوبلیکس[۸۷] را پدید آورده بود و در آن با تمسخر رومیها، به ستایش از گل‌های باستانی پرداخته بود. این داستانها هم تا امروز همچنان محبوب باقی مانده‌اند و به تازگی فیلم مشهوری هم از روی داستان آستریکس و کلئوپاترا ساخته شده است .

بریتانیا، بسیار دیرتر از فرانسه به فکر تولید کمیک‌ها افتاد. اولین کمیک‌های انگلستان در سالهای آخر دهه‌ی ۱۹۳۰.م، درست پیش از آغاز جنگ جهانی دوم منتشر شدند. دو موسسه‌ی D.C.Thompsonو Dundee Firmمهمترین ناشرانی بودند که این مجلات را منتشر می‌کردند، و فعالیت خود را بر مضمونهای خنده‌دار و سرگرم کننده متمرکز کرده بودند. کمیک‌های انگلیسی در این دوره سه مجله‌ی Beacon Dandy,و Magicبودند. به تدریج موسساتی مانند Amalgated و Hulton Pressهم به این صنعت پیوستند و در ابتدای دهه‌ی پنجاه به کمپانی بزرگِ Fleetway Pressتبدیل شدند که خود به شاخه‌ای از غولِ انتشاراتیِ . I.P.C تبدیل گشت. این موسسات در غیاب قوانینی که حق تألیف آفرینندگان اندیشه را محترم بشناسد، هنرمندان و نویسندگان داستانهای کمیک‌ها را استثمار می‌کردند و حتی قراردادی هم با ایشان منعقد نمی‌کردند .

در آلمان، اولین تلاش برای انتشار کمیک‌ها توسط موسسه‌ی Ehapa Verlagانجام گرفت که در سال .۱۹٤۸م به ترجمه‌ی مجله‌های آمریکاییِ سوپرمن دست زد. در دهه‌ی شصت، Kauka Verlag و

[86] Rene Goscinny
[87] Asterix et Obelix

Bastei Verlag هم به این جریان پیوستند و قهرمان جانوریِ مشهور خودشان -Felix the cat- را آفریدند. در ابتدای دهه‌ی هفتاد ۱۲میلیون نسخه کمیک آلمانی در هر ماه به فروش می‌رفت. در میان ناشران کمیک، Ehapa Verlag همچنان مقام اول را حفظ کرده بود و ۵/۳میلیون نسخه از این شمارگان را منتشر می‌کرد Kauka Verlagو Bastei Verlag هم به ترتیب ۸/۲و ٦/۲میلیون نسخه کمیک چاپ می‌کردند. همه‌ی ناشران کمیک در آلمان از پشتیبانی کمپانیِ عظیمU.P.I [88]. برخوردار بودند و به عنوان همکار این کمپانی فعالیت می‌کردند. در آلمان شرقی و کل اروپای شرقیِ کمونیست اوضاع فرق می‌کرد و از سال .۱۹٦۸م ورود و خرید و فروش کمیک‌ها ممنوع شد. حاکمان این کشورها کمیک‌ها را تبلیغات سیاسی و فساد برانگیزِ بورژواهای سرمایه‌دار می‌دانستند .

در ایتالیا، اولین کمیک‌ها در سال .۱۹۳۲م از آمریکا وارد شدند و به همان شکلِ ترجمه نشده دست به دست می‌گشتند. در سال .۱۹۳۸م پیش از آن که موسسات چاپ و نشر فرصتی برای روی آوردن به کمیک‌ها پیدا کنند، فاشیست‌ها قدرت را در دست گرفتند و انتشار هرنوع کمیک را ممنوع کردند. نشر کمیک‌ها بعد از پایان جنگ جهانی دوم بار دیگر آزاد شد و هنرمندان ایتالیایی قهرمانانی مانند Akim, ElCarnea, PecosBill, IlPiccoloSceriffoرا خلق کردند. امروزه صنعت کمیک به طور عمده در شهر میلان متمرکز است. شرکتهای مهم چاپ کمیک در ایتالیا عبارتند از Mondatori Editore Arnoldoو Edizione. Araldoاین ناشر اخیر بیشتر بر تولید کمیک‌های وسترن متمرکز شده است .

[88] United Press International

در یونانِ دهه‌ی پنجاه هم تلاشهایی برای تولید کمیک بر مبنای اساطیر ملی انجام گرفت، اما در سال ۱۹٦۷. هنگامی که حکومت سرهنگان در این کشور آغاز شد و نظامیگری مورد تشویق قرار گرفت، انتشار نسخه‌های ترجمه شده‌ای از کمیک‌های انگلیسی زبان رونق گرفت و مجلات بومی به تدریج از دور رقابت خارج شدند. امروزه ناشر اصلی کمیک در یونان Dragounis-Helm Publication است.

در ابتدای دهه‌ی شصت، بازتاب سانسورها و محدودیتهای قانونیِ کمیک در آمریکا به اروپا هم رسید و به این ترتیب شرکتهای نشر اروپایی هم پیش از این که اعتراضات عمومی آغاز شود، کد کمیک خاص خود را ابداع کردند که به مراتب از قوانین آمریکایی سخت‌گیرانه‌تر بود .

(۳-۱) کمیک‌ها در *ایران*

گذشته از کاریکاتورها و نقاشیهای خنده‌داری که از عصر مشروطه به بعد با اهداف سیاسی توسط مشروطه‌چی‌ها منتشر می‌شد، ترجمه‌ی آثار هرژه در ابتدای دهه‌ی پنجاه خورشیدی را می‌توان نخستین حضور آشکار کمیک در جامعه‌ی ادبی ایران دانست. انتشارات یونیورسال اولین بنگاه نشری بود که این کتابها را با کیفیت خوب و ترجمه‌ی روان و شیوایی منتشر کرد. به زودی انتشارات ونوس هم به این جرگه پیوست. کتابهای تن تن چنان که انتظارش می‌رفت با استقبال زیادی روبرو شد، و ناشر را تشویق کرد تا ترجمه‌هایی از آستریکس و اوبلیکس و لاکی لوک را هم به بازار عرضه کند. کیفیت و ترجمه‌ی تمام این مجلات در سطحی مطلوب بود و معمولا به صورت کتابهای قطع بزرگِ جلد مقوایی منتشر می‌شدند.

از همین مقطع زمانی کمیک‌های چاپ آمریکا هم - بیشتر به صورت قاچاق- به کشور وارد می‌شد و به طور عمده در تهران با قیمتی نازل به فروش می‌رفت. کانون اصلی توزیع این مجلات روزنامه‌فروشی‌ها و کتابفروشی‌هایی بود که در خیابان حافظ، لاله‌زار و بخشهای قدیمی تهران مستقر بودند. با توجه به این که پیش از انقلاب اسلامی بخشی از کارتونهای ابرقهرمانان کمیک‌ها -مثل مرد عنکبوتی و بتمن- در تلویزیون پخش می‌شد، توده‌ی مخاطبان ایرانی به شکلی متفاوت با غربیان با این ابرقهرمانان آشنا شدند و ابتدا بر پرده‌ی تلویزیون و بعدها- به ندرت و در اثر تصادف- بر صفحه‌ی نشریات مشاهده‌شان کردند.

در سالهای آخر دهه‌ی پنجاه که انتشارات در جو انقلابی ایران کاملا آزاد شده بود، مجموعه‌ای از کمیک‌ها به صورت ترجمه منتشر شد و در دسترس جوانان قرار گرفت. چند سری از تن‌تن‌هایی که توسط نویسندگانی غیر از هرژه نگاشته شده بودند، با پیام سیاسی مشخص منتشر شدند، و دست کم هشت کمیک با ترجمه‌هایی نه چندان سلیس با شمارگانی اندک منتشر شدند. از این میان باید به این موارد اشاره کرد: دو

شماره از کمیکِ پیشتازان فضا، دو شماره از کمیکِ "فضا- ۱۹۹۹" یک شماره از سوپرمن، یک کتاب بزرگ که داستان اصلیِ بتمن و سوپرمن را شامل می‌شد، و دو شماره از کمیکی گمنام که قهرمانانش بیشتر آدم آهنی بودند تا انسان، و قهرمانش با لقبِ جنگنده‌ی آدم‌های آهنی برچسب خورده بود، و البته یک مجموعه داستان که ماجرای فرانکشتاینِ ماری شلی را در برداشت.

ترجمه‌ی به نسبت روانی از کمیکِ جنگ ستارگان هم که تازه در آن هنگام به صورت فیلم شهرت یافته بود را می‌توان به این مجموعه افزود. پس از تثبیت فضای فرهنگی که در اثر انقلاب اسلامی دگرگون شده بود، ترجمه و انتشار کتابهای کمیک منسوخ شد. این ممانعت تا حدودی به فضای ایدئولوژیک کشور و بیگانه‌هراسیِ عمومی سازمان‌های متولی فرهنگ بر می‌گشت، و تا حدودی هم به مشکلات زمان جنگ و کمبود کاغذ مربوط بود. داستانهای تن تن به دلیل رویکرد تحقیرآمیزی که نسبت به اعراب داشت، به طور صریح مورد انتقاد قرار گرفت و همچنان تا اواخر دهه‌ی شصت اشاره به هرژه‌ی صهیونیست در رسانه‌های رسمی کشور به گوش می‌خورد. با وجود آن که انتشار متون تخیلی و علمی تخیلی به طور کلی، و کمیک‌ها به طور خاص متوقف شده بود، ترجمه‌های قدیمی کمیک‌ها -به ویژه تن تن- همچنان میان دست‌فروشان دست به دست می‌گشت و هواداران زیادی داشت .

در ابتدای دهه‌ی شصت، دو مجله‌ی مخصوص کودکان در تهران منتشر می‌شد که رگه‌هایی از کمیک‌های بومی را در خود آشکار می‌کرد. اولی کیهان بچه‌ها بود که گاه داستانهای کوتاهی با اهداف تبلیغ دینی -و به ندرت ملی- را منتشر می‌کرد و بیشتر کمیکهایی ساده با کیفیت پایین را در بر می‌گرفت که به نقل روایات مذهبی و گاه داستانهای جنگی می‌پرداخت. دومی مجله‌ی کارتون بود که به دلیل کیفیت رنگ بالا و ترجمه‌ی بخشی از آثار غربی -مانند پینوکیو- کیفیت بهتری داشت. دو صفحه از مجله‌ی کارتون به یک ماجرای سریالی اختصاص یافته بود که به طور ماهانه پیگیری می‌شد. در همین مجله چند کمیک بومی هم منتشر می‌شد که

بهترینشان ماجرای امیر ارسلان نامدار بود. هر صفحه از این داستان چهار نقاشی با کیفیت خوب را در بر می‌گرفت که در زیرش ماجرای داستان امیرارسلان به زبانی سلیس و روان شرح داده شده بود.

داستان دیگری هم در این مجله منتشر می‌شد که به همین سبک چاپ شده بود و شخصیتهایش مجموعه‌ای از جانوران بودند. در سال ۱۳۶۳خورشیدی سازمانی به نام موسسه‌ی فرهنگیِ ابتکار ترجمه‌ای از یک کمیک آموزشی را به نام گروه عملیاتی گلبول سفید منتشر کرد. از نوآوری‌های این ترجمه آن بود که نام قهرمانان را به اسامی فارسی تغییر داده بود و امکان نزدیکی بیشترِ مخاطب با شخصیتهای داستان را فراهم کرده بود. این اثر نمونه‌ی خوبی از کمیک‌های پاکیزه و آموزشی بود که برای فراگیری اصول سیستم ایمنی بدن نوشته شده بود. کیفیت خوب چاپ و شمارگان بالای آن – ۵۰۰۰نسخه– سرمایه‌گذاری زیادی را در زمان جنگ می‌طلبید، و شاید به دلیل گران شدن همین هزینه‌ها بود که این تجربه دیگر تکرار نشد.

پس از پایان جنگ ایران و عراق، بازار سیاه کمیک‌ها حالتی عیانتر به خود گرفت. دست فروشهای مستقر در خیابان انقلاب و محوطه‌ی جلوی دانشگاه تهران به شکلی علنی کتابهای تن تن را خرید و فروش می‌کردند و کمیکهای اصلِ آمریکایی که بیشترشان چاپ اواسط دهه‌ی هفتاد میلادی –دوره‌ی قبل از انقلاب– بودند با وجود کیفیت پایینشان با قیمتی گزاف خرید و فروش می‌شدند. در اواخر دهه‌ی هفتاد، بار دیگر ورود قاچاق کمیک‌های آمریکایی به ایران آغاز شد، و چند محموله‌ی انگشت شمار که چند صد نسخه از کمیکهای از رده خارج شده‌ی اواسط دهه‌ی نود میلادی را شامل می‌شد در روزنامه‌فروشیهای تهران به مشتریان عرضه شد. دست کم یکی از این کمیک‌ها که ابرقهرمانش سوپرمن بود، در سال جاری – ۱۳۸۱خورشیدی– به صورت پاورقی در مجله‌ی دنیای تصویر ترجمه و منتشر شد.

یکی از معدود تلاشهای اصیل برای تولید یک کمیک ایرانی در این دوره، کار یک هنرمند منفرد – مانا نیستانی– بود که کمیک‌استریپِ کابوس را ابتدا به عنوان یک پاورقی موفق در هفته‌نامه‌ای جنجالی منتشر

کرد و بعد هم در پائیز ۱۳۷۹به کمک انتشارات روزنه آن را در قالب کتابی در قطع بزرگ منتشر کرد. این کتاب به دلیل اشاره‌های سیاسی، مضمون جالب و وامگیری خلاقانه‌اش از مجموعه فیلم‌های ترسناکِ کابوس در خیابانِ الم[۸۹]، اثری موفق محسوب می‌شد.

(۲) اقتصاد کمیک‌ها

کمیک‌ها از گره خوردن دو عاملِ تبلیغات و داستانهای سرگرم کننده‌ی تخیل‌آمیز و عنان گسیخته پدید آمده‌اند و به همین دلیل هم به درستی در مقام نماد جامعه‌ی مصرفی آمریکا تثبیت شده‌اند. شاید بتوان کمیک را به عنوان نمادی برای جامعه‌ی مصرفیِ آزاد تلقی کرد. جامعه‌ای که به لحاظ فن‌آوری و ثروت توان انتشار چنین مجموعه‌های به ظاهر غیرضروری‌ای را داشته باشد، و در عین حال تحملِ انتشار آرا و عقایدِ متنوع و غیرقابل کنترل نهفته در آن را نیز کسب کرده باشد. کمیک‌ها، از هر زاویه که نگریسته شوند، صنعتی شکوفا و موفق هستند که گردش مالی عظیمی را موجب می‌شوند و با سایر صنایع –مانند فیلم‌سازی، کارتون‌سازی و اسباب بازی سازی– پیوندی محکم دارند.

سازمان یافتگی هنرمندانی که به خلق اثر در این صنعت می‌پرداختند، خیلی زود آغاز شد. اولین اتحادیه‌ی رسمی هنرمندانی که برای استفاده‌ی عموم نقاشی و طراحی می‌کردند در سال ۱۹۱۳–۱۹۱٤م درآمریکا تاسیس شد و King Features Syndicate نام گرفت. کارکرد این موسسه به قدری موفقیت‌آمیز بود که در دهه‌ی هفتاد ۱۲اتحادیه‌ی بزرگ و بیش از ۲۰۰اتحادیه‌ی مشابه در سطح جهان فعالیت می‌کردند .

[89] Nightmarein Elm Street

از میان سازمانهایی که برای انتشار کمیک‌ها تخصص یافته‌اند، باید به کمپانی‌های غول آسا و بزرگی اشاره کرد که معمولا چند کاره هستند و در زمینه‌ای متنوع از محصولات فرهنگی اثر گذارند. در اینجا به عنوان مثال برخی از مهمترین و مشهورترینِ این سازمانها را نام می‌بریم.

یکی از این سازمانها، شرکتI.P.C[90] -. یکی از بزرگترین موسسات انتشاراتی انگلستان- است، که خود شاخه‌ای ازReed Publishing Holding Ltd . محسوب می‌شود. سرمایه‌ی اسمی این موسسه ۵۰ میلیون پوند است. این سازمان خود شعبه‌ای از Reed International Ltd . است که مالک نیمی از سهام موسسه‌ی Kauka Verlagدر آلمان است و ۱۵۰میلیون پوند سرمایه‌ی در گردش دارد .

یکی از بزرگترین موسسات انتشاراتی دنیا والت دیسنی است که در سال .۱۹۸۰م ۳۱۵میلیون دلار سرمایه‌ی جاری داشت. حجم فروش والت دیسنی در این سال ۷۹۷میلیون دلار بود که ۱۱٤میلیون دلارِ آن سود خالص محسوب می‌شد. این شرکت صاحب مؤسساتی مانند Disney Comics Worldدر فرانسه و ژاپن است و دیسنی‌لندِ کالیفرنیا و دنیای دیسنیِ فلوریدا را پدید آورده است.

غول اقتصادی دیگر، National Periodical Incorporation است که به طور همزمان 63کمیک -با قهرمانانی مانند بتمن، سوپرمن و تارزان- منتشر می‌کند و یکی از زیرشاخه‌هایش Warner Communication Incorporation است که تخصص اصلی‌اش تولید فیلمهای موزیکال و بازیهای رایانه‌ای‌ست. این موسسه سی درصد از فروش خود را در قاره‌ی اروپا انجام می‌دهد و صاحب شرکتهای مشهوری مانند Warner Atlantic Bro's ,Records, Atari Incorporation, N.Y.Cosmos

[90] International Publication Corporation Ltd.

Soccerو Warner Cable Corporationاست. این موسسه در سال .۱۹۷۸م ٤/۱میلیارد دلار فروش داشت که ۱۸٦میلیون دلارِ آن (۱۱ ٪از درآمد) سود بود.

در اینجا باید به شرکتC.B.S . هم اشاره کنیم. این کمپانی صاحب 5کانال تلویزیونی، 4ایستگاه رادیویی، 5کمپانی تولید موسیقی، هشت کارخانه‌ی تولیدِ ساز، دو استریوی فیلم‌برداری، ۱۲شرکت اسباب‌بازی‌سازی، هشت ناشر مجله و چهار ناشر کتاب است. فروش این موسسه در سال .۱۹۷۸م به ۳/۷ میلیارد دلار بالغ می‌شد که ۲۰۱میلیون دلار آن سود بود.

یکی از عوامل مهمی که در ظهور و سقوط شرکتهای نشر کمیک نقش ایفا کرده است، ابرقهرمانانی است که توسط هنرمندان وابسته به آن شرکتها معرفی می‌شده‌اند. به عنوان مثال شرکت Publications Timelyکه در انتهای دهه‌ی .۱۹۳۰م چیزی بیش از یک شرکت نوپا و کوچکِ وابسته به انتشارات All American Nationalنبود، به تدریج با معرفی قهرمانانی مانند Captain Americaو Submarinerبه یک کمپانی بزرگ انتشاراتی دگردیسی یافت و بعد از مدتی به شرکت بزرگComics D.C . تغییر نام داد .

صنعت کمیک، باهر شاخصی که سنجیده شود، بخشی اثرگذار از اقتصاد فرهنگ است. در دهه‌ی چهل میلادی، شمارگان متوسطِ کمیکهای فروخته شده در آمریکا، ماهانه ۱۵میلیون نسخه بود و گهگاه –مثل اواخر سال .۱۹٤۳م،– بیشتر هم می‌شد و به حدود ۲۵میلیون نسخه در ماه می‌رسید. درآمد سالیانه‌ی این صنعت به سی میلیون دلار بالغ می‌شد.

(۳) بخش دوم: کارکرد ابرقهرمان

(۱-۳) کمیک‌ها و ابرقهرمانان

اصالت نظام فرهنگی یک جامعه، در ابرقهرمانان تولید شده در آن جامعه متبلور می‌شود. ساخت اخلاقی، نظام اعتقادی، و چارچوب معنایی هر جامعه، گرانیگاه‌هایی معنایی را به عنوان سرمشق و الگو برای اعضایش پدید می‌آورد، و این گرانیگاه‌ها هستند که با سازمان دادن به رفتار اعضای آن جامعه، و متمایز کردن گزینه‌های رفتاریِ شایسته از ناشایست، هنجارهای رفتاری را تولید و تثبیت می‌کنند. ابرقهرمانان، گرانیگاه‌هایی هستند که تغییرشان نشانه‌ی تحولات عمیق فرهنگی است. هویت ابرقهرمان، به نوعی هویت آرمانیِ جامعه است، و با تحلیل و وارسی ابرقهرمانان یک جامعه می‌توان با دقتی زیاد، شالوده‌ی رفتاریِ مردمان آن جامعه را حدس زد.

غرب و اروپا، همگام به وارد شدن به عصر صنعتی، الگوی خاص خود را از ابرقهرمانان پدید آوردند. ابرقهرمانان جنگاوری که در دوران قرون وسطا به نبردهای صلیبی و جهادهای مذهبی و مبارزه با اژدهاها و دیوها می‌پرداختند، و با همتاهای شرقیِ خود شباهت بسیار داشتند، با حضور نیروهای اجتماعی جدید و فرا رسیدن بامداد مدرنیته به سایه‌های ناخودآگاه مردمان عقب نشینی کردند و بازماندگانشان به موجودات مفلوکی همچون دون کیشوت تبدیل شدند. گذارِ جامعه‌ی غربی به مدرنیته، همراه بود با دگردیسی در ابرقهرمانانشان. وارسی سیر تحولات ابرقهرمانان، موضوعی است که می‌تواند به عنوان یک رویکرد نظری برای تحلیل تاریخیِ

تحولات فرهنگی مورد استفاده واقع شود. آنچه که در اینجا می‌نگاریم تنها مقدمه‌ایست بر بررسی‌های دقیقتر و عمیقترِ بالقوه.

غربِ صنعتی، همزمان با دگرگون شدن ساختهای قدرت در جامعه، و همگام با تحول در نیروهای تولید و دگردیسی در نظامهای توزیع لذت در جامعه، ابرقهرمانان باستانی خود را نیز از دست نهاد و موجوداتی جدید را به عنوان سرمشق و الگو خلق کرد. فائوستوس که به قول برمن سرنمونی از انسان مدرن است، به شخصیتهایی داستانی همچون ژان‌والژان و آرسن لوپن و شرلوک هولمز منتهی شد و در نهایت بازار فرهنگِ نیمه‌ی دوم قرن بیستم به کارخانه‌ای بزرگ تبدیل شد که در کار تولید انبوه ابرقهرمانانِ فراوان برای مشتریان گوناگون بود. به تدریج شخصیتهایی که سویه‌های مثبت و منفی، قانونمند و قانون‌شکن، و هوشمند یا زورمندِ ابرقهرمانان قدیمی را بازنمایی می‌کردند، با گسترشی که طرز فکر رمانتیک در خیالها ایجاد کرد، چنان تناور و بالغ شدند که کارکردهای اساطیری آن ابرقهرمانان باستانی را بر عهده گرفتند، و به این ترتیب بن‌هور پا جای پای زیگفرید گذاشت و شرلوک هلمز جایگزینِ مرلین خردمند گشت.

جامعه‌ی صنعتی غربی، به تدریج دریافت که می‌تواند منشها را نیز به عنوان کالایی فروختنی تولید کند، و از آن هنگام بود که اقتصاد فرهنگ با لایه‌بندی بغرنج و پیچیدگی‌های روزافزونش پای به عرصه نهاد. در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، بسیاری از نویسندگان –مثل کونان دویل– با خلق شخصیتهایی داستانی و قهرمانانی مشهور به ثروت و شهرت دست یافته بودند. رویکرد تمام این نویسندگان به امر خلق ابرقهرمان، کیفی بود. یعنی هر نویسنده در کل عمرش دو یا سه شخصیت اصلی را خلق می‌کرد و آثار فراوانی را برای تکمیل تصویر قهرمانش ارائه می‌کرد. به این ترتیب چهره‌هایی پرداخته و ماندگار را پدید آوردند. یکی از نتایج این راهبرد کیفی، این بود که ابرقهرمان از آفریننده‌اش مشهورتر می‌شد و این یکی از معدود نمونه‌های چیرگی متن بر مولف در این دوره است.

در اوایل قرن بیستم، کمیک‌ها به عنوان پدیده‌ای حاشیه‌ای در روزنامه‌ها و مجلات پدیدار شدند، و در مدتی کوتاه به چند نیاز اصلی پاسخ دادند. پیش از هرچیز، رسانه‌ی کمیک‌ها، بیش از آن که نوشتار باشد، تصویر بود، و به این ترتیب پیش از جا افتادن صنعت سینما و اختراع تلویزیون، کمیک‌ها اولین رسانه‌ای بودند که منشهایی داستانی را از مجرای دیدن و نگاه کردن –و نه خواندن و شنیدن– به مخاطبانشان منتقل می‌کردند. کمیک‌ها را با توجه به شمارگان بالا و اثرگذاری فراوان‌شان، می‌توان یکی از مقدمه‌ها و پیش‌درآمدهای تصویری شدنِ فرهنگ معاصر دانست.

دومین نیازی که کمیک‌ها بدان پاسخ می‌دادند، جنبه‌ای اقتصادی داشت و به تولید و تکثیر انبوه منشها مربوط می‌شد. کمیکها به دلیل حجم اندک، روند تولیدِ ارزان، و استثمار هنرمندان در ابتدای کار، می‌توانستند از شمارگان بالایی برخوردار باشند. در نیمه‌ی قرن بیستم کتابهایی که در کمتر از یک سال بیش از یک میلیون نسخه فروش کنند، اندک بودند، و بخش مهمی از کمیک‌ها چنین امکانی را در دست داشتند. به این ترتیب می‌توان کمیک‌ها را پاسخگوی نیازی اقتصادی به توزیع و تکثیر انبوه منشهایی کوچک تلقی کرد.

کمیک‌ها، به گمان من نوعی از نشریات یا ژانری ادبی نیستند. آنها به دلیل شالوده‌ی ساختاری خاصشان –که غیرنوشتاری و تصویری است،– با نشریات و اصولا ادبیات تفاوت دارند. آنها شکلی مقدماتی از کارتون یا فیلم هستند، که به شکلی گسترده، ثابت و چیده شده در سطوح سازمان یافته‌اند. به بیان دیگر، به گمان من، کمیک نوعی رسانه است.

پیدایش رسانه‌ای با این برد وسیع و موفقیت، خواه ناخواه به زودی امکانِ معرفی ابرقهرمانان را هم پدید می‌آورد. آنچه که در شش دهه‌ی پیش در غرب شاهدش بوده‌ایم، جابجایی رسانه‌ی معرفی کننده‌ی ابرقهرمانان بوده است. در کل قرن نوزدهم و ابتدای قرن بیستم، کتاب مهمترین رسانه‌ی برسازنده‌ی ساختار ابرقهرمانان بود. در ثلث نخستِ قرن بیستم جوامع صنعتی چرخشی را به سوی رسانه‌های تصویری و نمایشی تجربه

کردند. پیشاهنگ این تحول، کمیک‌ها بودند. شاید بدون حلقه‌ی واسطِ کمیک‌ها، جا افتادن صنعت سینما به این سادگی ممکن نمی‌شد، و مقاومتی که هم اکنون نیز از سوی هواداران رسانه‌های نوشتاری در برابر رسانه‌های تصویری وجود دارد، پردامنه‌تر می‌بود.

هنگامی که در اواخر دهه‌ی سی میلادی کمیکِ سوپرمن منتشر شد و عصر زرینِ کمیک‌ها را آغاز کرد، ابرقهرمانان ناگهان مجرایی جدید برای اثرگذاری یافتند. کمیک، به تدریج جایگزین کتاب شد، و ابرقهرمانانِ کمیکی که در ابتدا از کتابها وامگیری می‌شدند، به تدریج توسط سازندگان کمیک خلق شدند و بعدها به کتابها و فیلمها راه یافتند. به گمان من، رسانه‌ی اصلیِ پشتیبان ابرقهرمان‌های آمریکایی در دهه‌های میانی قرن بیستم، –به ویژه از دهه‌ی سی تا پنجاه، کمیک‌ها بوده‌اند. این مرکزیت کمیک‌ها حتی امروز هم حفظ شده است و صنعت سینما بیش از آن که ابرقهرمانانی جدید را معرفی کند، به بازسازی موجوداتی می‌پردازد که همدم و الگوی دورانِ نوجوانیِ کارگردانان بزرگ امروز بوده‌اند. از این روست که در سالهای ابتداییِ هزاره‌ی سوم میلادی همچنان شاهد ساخت فیلمهای پرخرجی از روی مرد عنکبوتی، شیطان دلیر، و مردان ایکس هستیم .

کمیک‌ها، آزمایشگاهی کم هزینه هستند که همه‌ی هنرمندان و افراد خلاق می‌توانند استعداد تعریف ابرقهرمان خود را در آن محک بزنند و بدون صرف نیرو و هزینه‌ی زیاد، ابرقهرمانانی را به فضای عمومی پیشنهاد کنند. انتخاب طبیعیِ فشرده‌ای که در میان این ابرقهرمانان وجود دارد، در نهایت برخی را از سایرین ممتاز می‌کند و به این شکل ابرقهرمانانِ پیروزمند مجال می‌یابند تا به رسانه‌های دیگر نیز راه یابند. نمایشنامه‌های رادیویی و سریالهای تلویزیونی از ماجراهایشان ساخته می‌شود و کاریکاتورها و جوک‌هایی در موردشان ساخته می‌شود، و اگر تمام این تمرینها پاسخی مساعد داد، صنعت پرخرج فیلمسازی پا به میدان می‌گذارد و واقع‌نمایانه‌ترین نسخه از ابرقهرمان را به مخاطبان عرضه می‌کند. به این ترتیب روندی به نسبت

دموکراتیک –و البته سازمان یافته توسط کارتل‌های اقتصادی– پدید می‌آید که منشها و اندیشه‌ها را از سطح جامعه گردآوری می‌کند و آنها را به شکل پرداخته و منظمی در قالب ابرقهرمانان به نوجوانانی که در سن جامعه‌پذیری هستند ارائه می‌کند.

به این ترتیب چند هدف به طور همزمان برآورده می‌شود. از یک سو چرخ اقتصادی بزرگی به نام صنعت کمیکها به چرخ دنده‌های جامعه‌ی صنعتی اضافه می‌شود، و از سوی دیگر روند درونی کردن ارزشهای اجتماعی و اخلاق مدنی در جوانان ممکن می‌گردد .

نگاهی کوتاه به الگوبندیِ شخصیت ابرقهرمانان، نشان می‌دهد که این موجودات بازتابنده‌ی ارزشهای مردان سفیدپوستِ طبقه‌ی متوسط آمریکایی هستند. ابرقهرمانان هرگز در مورد مسائل فلسفی و پیچیده پرسش نمی‌کنند، هرگز در بدیهیات شک نمی‌کنند، دوستدار خانواده و نهادهای مدنی هستند، همواره به پلیس و نظم و قانون احترام می‌گذارند، و ناسیونالیست‌هایی دوآتشه هستند. هیچ اثری از تردیدهای فلسفی، فعالیتهای ذهنی شدید، یا خروج از هنجارهای جامعه‌ی سرمایه‌دارانه در ایشان دیده نمی‌شود. مشارکت سیاسی ایشان تقریبا به دفاع از نهادهای سیاسی موجود منحصر می‌شود، و هیچ اثری از لغزش مذهبی، پرسشهای هستی‌شناختی، و انتقاد به نهادهای اقتدارِ موجود در رفتارشان دیده نمی‌شود. جالب آن است که تمام این عناصر در رفتار ضدقهرمانان وجود دارد. ضدقهرمانان معمول؛ رنگین‌پوست، مربوط به طبقات خیلی بالا یا پایین جامعه، و دارای آرمانهای سیاسی یا دینیِ غیرهنجار هستند.

تمایز بین زن و مرد در کمیک‌ها به خوبی دیده می‌شود. زنان ملایم، مهربان، آرام و خانه‌دار هستند و حتی اگر ابرقهرمان باشند معمولا نقشی حاشیه‌ای را ایفا می‌کنند. وقت ایشان به آرایش و تخیلات رمانتیک و حسادت به یکدیگر می‌گذرد و گریستن یا تظاهرات عاطفی دیگر در میانشان زیاد دیده می‌شود. زنان ابرقهرمان در کمیک‌ها عمری کوتاهتر از مردان دارند و معمولا به گروگان گرفته می‌شوند و شکنجه شده و گاه می‌میرند .

نوجوانانی که مخاطب کمیک‌ها هستند باید بتوانند با ایشان همذات پنداری کنند و این چیزی است که به دلیل تأکید بر هویتهای بزرگسالانه‌ی ابرقهرمانان ممکن نیست. از این روست که بیشتر کمیک‌ها ابرقهرمانانی کودک یا نوجوان را هم به عنوان همکار و وردست برای ابرقهرمانان اصلی تعریف می‌کنند. این‌ها در واقع قلابهایی هستند که اتصال نوجوانان به فضای داستان را ممکن می‌سازند و درونی شدن ارزشهای ارائه شده در کمیک‌ها را آسان می‌سازند.

تلاشهایی که در راستای شکستن این قالب مرسوم انجام شده است، اندک و حاشیه‌ای بوده است. ابرقهرمانان رنگین پوست، زن و فیلسوف‌مآب، گاه توسط نویسندگان و ناشرانی که آرمانهای اجتماعی اصلاح طلبانه داشته‌اند، به مخاطبان معرفی شده‌اند. یکی از پیشگامان در این زمینه مجله‌ی twogunwesternبود که در اواخر دهه‌ی سی قهرمانی به نام Apache kidرا به مخاطبان معرفی کرد. این نخستین قهرمان سرخ‌پوستِ کمیک‌ها بود و به دلیل تصویر کردن چهره‌ای صلحجو و مثبت از سرخپوستان و پرهیز از دامن زدن به درگیری‌های نژادی پیشرو بود.

توجه داشته باشید که در این سالها هنوز مسئله‌ی اسکان سرخپوستان پایان نیافته بود و سیاست کوچاندنِ قبایل سرخپوست به زمینهای بی‌حاصل و سرکوب کردنِ شورشهای گاه و بیگاهشان همچنان تداوم داشت. در این مجله سرخپوستان به عنوان مردمی جنگجو و دلیر و جوانمرد نشان داده شده بودند. تصویری که بعدها –بعد از تکمیلِ کار سرکوب قبایل اصیلِ سرخپوست،– به صورت دستمایه‌ای برای فیلمهای وسترنِ هالیوودی در آمد. با این همه این نوآوری در کمیک‌ها در برابر بخش عمده‌ی کمیکهای وسترن قرار گرفت که به ستایش از سفیدپوستان مهاجم و تخریب چهره‌ی سرخ‌پوستان می‌پرداختند، و تأثیر چندانی در تغییر افکار عمومی نداشت. افکار عمومی آمریکاییان تنها زمانی در مورد سرخ‌پوستان اصلاح شد که تمام زمینهایشان را از چنگشان در آوردند و عملا منقرضشان کردند و از خطرناک نبودنشان اطمینان یافتند .

با این شرح، می‌توان اهمیت کمیک‌ها را در سازماندهی خلق و خوی عمومی مردم در جوامع پیشرفته‌ی صنعتی دریافت. بررسی سیر تحول جنگ‌افزارها، تغییر شکل لباسهای نظامی، و تحول در شکل کلاهخودها و لباس پلیسها نشان می‌دهد که شکل ظاهریِ این نمادهای تعیین کننده‌ی قدرت عریان به شکلی آشکار به سوی سرمشقهای ارائه شده در کمیک‌ها تحول یافته‌اند و این امر را به خوبی می‌توان در نطق بوش بعد از واقعه‌ی بیست شهریور)یازده سپتامبر(مشاهده کرد. عناصر قهرمانی‌ای که بوش بر آنها تأکید می‌کرد همان شاخصهایی بودند که توسط جامعه‌ی غربی از اصول قهرمانیِ یونان باستان وامگیری شده بودند و از صافیِ کیدواژگان و نمادهای کمیک‌ها گذشته بودند .

از تمام آنچه که گذشت، نباید خوب یا بد بودنِ کمیک‌ها را نتیجه گرفت. کمیک، چنان که گذشت، یک رسانه‌ی نیرومند است. یک رسانه‌ی نیرومند در نهایت برای هنجار کردن آدمیان تخصص می‌یابد. بسته به این که این هنجار نیرومند یا ضعیف باشد و ساخت لذت سوژه‌های خود را بسط دهد یا چروکیده سازد، می‌تواند خوب یا بد ارزیابی شود. در کل، چنین می‌نماید که کمیک‌ها در غرب خوب بوده‌اند، چون ساخت اقتدار و نظام توزیع پاداش در آن منطقه را به شکلی که برای بخش عمده‌ی مردم دنیا خوشایند جلوه می‌کند، سازمان داده‌اند.

(۲-۳) ابرقهرمانان در ایران

در ایران، ما از دیرباز با مجموعه‌ای غنی و پیچیده از ابرقهرمانان روبرو بوده‌ایم. تاریخ درازپای کشورمان، جایگاه جغرافیایی‌اش به عنوان محل تلاقی شرق و غرب، و توانمندی‌اش برای زایش اسطوره و دین، ایران را در چشم‌انداز تاریخی به یکی از نقاط داغِ تعریف ابرقهرمانان تبدیل کرده است. ایران کشوری است که از عصر عیلامیها تا به امروز، شبکه‌ای بسیار غنی از منشهای بومی و مهاجم را در نظامی بغرنج، چند

سویه و گاه ناهمساز با هم ترکیب کرده است. فرهنگ ما از نظر دریافت و درونی کردن عناصر اساطیری قابلیتی چشمگیر از خود نشان داده است. از ورود عناصر تراژیکِ یونانی به روایتهای عصر اشکانی و ماجراهای شاهنامه‌ای گرفته تا ترکیب کردنِ اعتقاد به خدای شهید، که زنجیره‌ای از ابرقهرمانان را –از دوموزیِ سومری تا عاشورای شیعی– در بر می‌گیرد. در مورد این ابرقهرمانان و ارتباطاتشان گفتنی بسیار است .ردیابی این ابرقهرمانان و بررسی الگوی تحولشان، خود موضوعی‌ست که می‌تواند به عنوان پژوهشی مجزا طرح شود. آنچه که به طور مشخص در اینجا مورد نظر ماست، سیر تحول ابرقهرمانان در دوران معاصر است، و اثری که کمیک‌ها در این زمینه می‌توانند داشته باشند.

ابرقهرمانان، شحصیتهایی تعریف شده، آشنا، و متعین هستند که می‌توانند واجد یا فاقد هویتی تاریخی باشند. با این مقدمه، ابرقهرمانان ایرانی، چند خصلت مشترک اصلی را دارا هستند؛

الف) مدعی یا صاحب اقتدار حکومتی هستند.

ب) صاحب توانمندی بدنی غیرعادی و زورآور و جنگجو هستند.

پ) به نوعی عصیانگر محسوب می‌شوند، یعنی در برابر قدرتهای برترِ سیاسی یا مذهبی سرکشی نشان می‌دهند.

ت) با امر قدسی پیوند می‌خورند و هویتی دینی و فرهمند دارند.

ث) در نهایت به شکلی تراژیک و در اثر خیانت فرد یا افراد مورد اعتمادشان کشته می‌شوند.

سیر تحول ابرقهرمانان در کشورمان، تابع دگرگونیهای سیاسی، مذهبی و فرهنگی بوده است. ابرقهرمانان عمده‌ای که در مسیر تاریخ در ایران داشته‌ایم را می‌توان در چند گروه تقسیم کرد؛

الف) قهرمانان عصر پیشدادی. مانند کیخسرو، جمشید و کی‌قباد .

ب) قهرمانان پیش از اسلام، که می‌توانند به دو گروهِ دینی (مانند زرتشت، زریر، اسفندیار) یا ملی (مانند آرش، رستم، سورنا و اردشیر بابکان) تقسیم شوند.

پ) قهرمانان عصر اسلامی اولیه، که هنوز مقاومت ایرانیان در مقابل اعراب مهاجم نیرومند بود. مانند بابک خرمدین، مازیار قارن، و در نهایت ابومسلم خراسانی.

ت) قهرمانان عصر اسلامی متأخر. که با ترکیب عناصر ایرانی و اسلامی همراه است و در نهایت به شیعه‌گریِ صفویه منتهی می‌شود. این قهرمانان را می‌توان به دو گروه ملی و مذهبی تقسیم کرد. نقطه‌ی اتصال قهرمانان ملیِ این دوره با دوره‌ی پیشین ابومسلم خراسانی است. نمونه‌هایی از قهرمانان ملی دیگر عبارتند از شاه اسماعیل و شاید نادر شاه افشار. قهرمانان مذهبی در تاریخ شیعه ریشه دارند و مهمترینشان حضرت علی و امام حسین هستند .

ث) قهرمانان عصر آشفتگی، که از دوره‌ی ناصرالدین شاه به بعد ظهور می‌کنند و ترکیبی از قهرمانان غربی و بومی هستند. از این دوره به بعد قهرمانان خصلت سیاسی بارزتری می‌یابند و ویژگیهای فرهمندانه و نیروهای فوق‌طبیعی‌شان را به تدریج از دست می‌دهند. از قهرمانان این دوره می‌توان به ستارخان و کور اوغلی نام برد. قهرمانان غربی مانند آرسن لوپن، شرلوک هلمز، پاردایان‌ها، و ابرقهرمانان کمیک‌ها هم به تدریج از همین دوره به سپهر فرهنگی کشورمان وارد می‌شوند.

اگر به سیر تحول ابرقهرمانان در کشورمان دقیقتر نگاه کنیم، الگویی مشخص از افول توانمندی‌ها و زوال خصلت اسطوره‌ایِ آنها را از عصر مشروطه به بعد می‌بینیم. تحولاتی که ساختار سیاسیِ استبدادیِ عصر قاجاری را سست کرد و جنبش مشروطه را ممکن کرد، در عرصه‌ی فرهنگ نیز بازتاب یافت و پیِ یادبودهای ابرقهرمانان بومی‌مان را نیز لرزاند. یکی از عیان‌ترین نمودهای این سستی را می‌توان در مصاحبه‌ای تلویزیونی یافت که در دوران جنگ پخش شد و در آن دختری اوشین –شخصیت یک سریال ژاپنی– را الگوی خویش

دانسته بود. این امر –یعنی جایگزینی شخصیتی داستانی، غیر بومی، پیش پا افتاده، ولی آشنا– به جای شخصیتهایی فرهمند و دینی که حضورشان در زمینه‌ی مشاهداتی مردم کمرنگ‌تر شده بود، به خوبی در این اعتراف جوانانه آشکار بود. واکنش رسمی به این مصاحبه، که با توبیخ و تنبیه همراه بود، تا حدودی دلایل تداوم این روند از خود بیگانگی را توجیه می‌کند. ما معمولا به جای بازتعریف و توانمندسازی ابرقهرمانان بومی، کوشیده‌ایم تا چهره‌ی ابرقهرمانان وارداتی را مخدوش کنیم و این راهی ناموفق برای پایدار ساختنِ ابرقهرمانان است.

به این ترتیب امروز، ما با الگویی بسیار بیمارگونه از کارکرد ابرقهرمانان در کشورمان رویارو هستیم. این الگو، این عناصر را شامل می‌شود؛

الف) ابرقهرمانان بومی ما، به دلیل اتصال به برنامه‌های سیاست‌زده‌ی ساختارهای حکومتی، تضعیف شده‌اند. ایدئولوژی‌های سیاسی، مانند هر ساخت اجتماعی دیگر، به ابرقهرمانانی نیاز دارند که رفتار پیروانشان را هنجار سازد. ایدئولوژی‌ها، به دلیل رویکرد خاص و تک‌بعدی‌شان معمولا از آفرینش چنین ابرقهرمانان موفقی ناتوانند، و بنابراین با وامگیری ابرقهرمانان موجود، راه ساده ولی ناکارآمد را بر می‌گزینند. استفاده‌ی ابزاریِ فاشیستهای ایتالیایی از رمولوس، سزار و آگوستوس، استفاده‌ی نازیست‌های آلمانی از زیگفرید و تور، استفاده‌ی گلیستها از وِرسین گیتوریکس[۹۱]، سودجویی استالین و . - کمونسیتها از خاطره‌ی الکساندر نِوْسکی در زمان جنگ جهانی دوم، بهره‌گیری محافظه‌کاران انگلیسی از ماجراهای آرتورشاه و دلاوران میزگرد در قرن نوزدهم، و بهره‌گیری سیاسی از تصویر رستم و شخصیتهای دینی در دوران پیش و پس از انقلاب، نمونه‌هایی

[91] قهرمان سلتِ جنگهای میان روم و گل و تنها کسی که ژولیوس سزار را در میدان نبرد شکست داد. او هم مثل بیشتر قهرمانانِ دیگر در نهایت به دلیل خیانت دستگیر و در رم اعدام شد.

از این وامگیری‌ها هستند. در شرایطی که این ایدئولوژی‌ها رادیکال و کوتاه عمر باشند، تصویر ابرقهرمانِ مسخ شده و ابزارمند شده‌ای را هم که به کار گرفته‌اند، همراه با انقراض خود، تضعیف می‌کنند. چنین اتفاقی در ایرانِ امروز رخ داده است.

ب) ابرقهرمانان بومی ما، به دلیل بافت سنت‌گرای حاکم بر جامعه‌مان، از تحول و دگردیسی و سازش یافتن با ملزومات زندگی مدرن محروم شده‌اند. در نتیجه تفسیری که از کردارها و ماجراهایشان وجود دارد، با سلیقه‌ی زمانه و خواستهای اجتماعیِ هنجارخواه همخوانی ندارند. در نتیجه در بسیاری از حوزه‌ها این ابرقهرمانان عرصه‌ی رقابت را به همتاهای غربی‌شان باخته‌اند .

پ) ابرقهرمانان بومیِ ما، به دلیل همین محافظه کاری در امر روایت و تصویرسازی، به شکلی شایسته با صنعتِ رسانه‌های مدرن پیوند نخورده‌اند. شیوه‌ی ظهور ایشان در جهانی که از تنوع رنگ‌ها و ازدحام تصاویر اشباع شده، همچنان قدیمی و کهنسال مانده است. ما هرگز فیلم، کمیک، رمان، یا –به استثنای آرشِ کسراییان– شعر معاصرِ موفقی نداشته‌ایم که ابرقهرمانان را به شکلی به روز و نو بازنمایی کند.

ت) در جهانی که به سوی دمکراتیک شدنِ ابزارهای تولید و مصرفِ اطلاعات پیش می‌رود، جامعه‌ی ما همچنان با بلای انحصارگرایی در امر تعریف ابرقهرمان دست به گریبان است. همواره لایه‌ای خاص از نخبگان فکری سنتی، که امروزه جایگاهشان با لایه‌های مدرن‌ترِ نخبگیِ فکری به چالش کشیده شده، متولی تنظیم تصویر ابرقهرمانان ما بوده‌اند. تنها شاخه‌ی بومیِ غیر نهادمندِ تعریف ابرقهرمان، چیزی است که در بازتعریف –معمولا اغراق آمیز– خصلتهای حضرت علی در فرقه‌های صوفیه داشته‌ایم. بر مبنای مشاهدات شخصی، گمان می‌کنم پویاترین نهاد بومیِ امروزِ کشورمان برای بازتعریف ابرقهرمانان سنتی –به ویژه خودِ حضرت علی– بقایای همین فرقه‌ها باشند. یک نمود از موفقیت این شاخه‌ی غیررسمی از فرهنگ سنتی را می‌توانیم در پدیده‌ی در رشد و شاخه‌زاییِ انفجارگونه‌ی فرقه‌های تصوف جدیدِ ایرانی مشاهده کنیم. با این

وجود، حتی در این فرقه‌ها هم کار تعریف ابرقهرمانان به گروهی از نخبگان فکری منحصر شده که تنها به لحاظ تعداد و تنوع با ساخت سنتیِ رسمی تفاوت دارند.

بر مبنای چهار آسیبِ یاد شده، چنین می‌نماید که کارکرد ابرقهرمانان در کشور ما دچار مشکلاتی جدی باشد. کافی است در خیابانها از جوانان درباره‌ی هدفشان از زیستن پرسش کنید، تا با سکوتی معنادار روبرو شوید. کافی است به الگوی لباس پوشیدن‌شان، حرف زدن‌شان، راهبردشان برای کسب قدرت، و شیوه‌ی لذت بردن‌شان از زندگی دقت کنید، تا موزائیکی ناهمگن و درهم ریخته را بازشناسید. مجموعه‌ای آشفته که عناصری ناهمگون و معمولا سطحی را از سریالهای بی‌مایه)و معمولا باز-کارگردانی شده‌ی خارجی(، فیلمهای سینمایی، و رمانهای جدیدِ خارجی را در بر می‌گیرد، بدون آن که ترکیبی اصیل و منسجم را از پیوند دادنشان ایجاد کند. این نمودهای شناختی/اجتماعی را می‌توان به تهاجم فرهنگی، گسست نسلها یا سرکشی نسل جوان منسوب کرد. اما همواره این پرسش باقی است که چرا فرهنگ بومی ما چنان ناتوان شده که این‌گونه مورد تهاجم واقع شود، و نسلهای پیشین چه کرده‌اند که اینگونه با گسست و سرکشیِ فرزندانشان روبرو شده‌اند؟

اگر بخواهیم خلاصه کنیم، باید بگوییم که وضعیت ابرقهرمانان بومی ما در شرایط تاریخی کنونی، تعریفی ندارد. چنین می‌نماید که در کشورمان دستگاه اجتماعی انباشت معنا بر ابرقهرمانان، از تحولات صنعتی و جامعه‌شناختی عقب مانده باشد.

(۳-۳) کمیک‌ها: راهبردی ترمیمی

مانند بسیاری از محصولات فرهنگی دیگر، تجربه‌ی ایرانیان در زمینه‌ی تولید کمیک‌ها اندک، و در مورد مصرف آن بسیار است. این عرصه در ایران امروز فضایی خالی و تهی است. فضایی که ساکنانِ معدود و استثنایی آن را ترجمه‌هایی قدیمی و تجربه هایی منفرد و بی دنباله تشکیل می‌دهند. این حقیقت که نویسندگان و هنرمندان ایرانی به کمیک‌ها اقبال نشان ندادند و با وجود گرایش جوانان‌شان به مطالعه‌ی این کتابها همواره با بی‌توجهی با آن برخورد کرده‌اند، پرسشی است که می‌تواند موضوع بررسی دیگری قرار گیرد. با این وجود می‌توان حدس زد که ساختار نمادگذاری مفاهیم در فرهنگ عامیانه‌ی کشورمان –که همچنان شفاهی و زبانی و تصویرگریز است– و خطوط قرمزی که حضور ابرقهرمانان را در این عرصه تحریم می‌کردند، مهمترین عوامل پا نگرفتن این رسانه در ایران بوده است. به هر صورت، آنچه که در حال حاضر با آن روبرو هستیم، غیاب این رسانه، و جا نیفتادن این صنعت است.

کمیک‌ها، رسانه‌هایی هستند که به چند دلیل برای درمان دردِ فرهنگی امروزمان کارآمد می‌نمایند. از سویی با پیوند نزدیکشان به صنعت چاپ و نشر و سودآور بودنشان بخت پایداری اقتصادی و کارآفرینی را دارند، و از سوی دیگر جمعیت مخاطب نوجوانشان و پیوندشان با ابرقهرمانان می‌تواند دارویی برای درد بی‌هویتی ما باشد. کمیک‌ها، اگر درست تولید شوند، راهبردی برای ترمیم چهره‌ی مخدوش ابرقهرمانان کشورمان هستند.

کمیک‌ها هم مانند تمام نظامهای اطلاع‌رسانی و منشهای قابل‌فروش، مخاطرات و فواید خاص خود را دارند. بر پا ساختن بنیادِ صنعت کمیک‌ها در کشوری مانند ایران، کاری ظریف و دشوار است که اگر –مثل سایر

وامگیری‌هایمان از غرب- با ندانم‌کاری و شتاب ترکیب شود، فاجعه به بار خواهد آورد. برای روشنتر شدن پیچیدگی مسئله، بد نیست به چند نکته اشاره کنیم:

کمیک‌ها، از چند نظر با فرهنگ بومی ما ناهمخوان هستند:

الف) کمیک‌ها رسانه‌ای تصویری هستند و بیش از آن که بر نوشتار تأکید داشته باشند، شکلی از تصویرگری و نمایش شکلها هستند. در جامعه‌ای مانند ایران که تقدس امر نوشته شده سنتی دیرپاست و برخلاف فرضیات دریدایی، برتری نوشتار بر گفتار پیش فرض گرفته می‌شود، کمیک با مشکلات زیادی برای دستیابی به مشروعیت روبروست. انتشار کمیکی جدی که در مورد مسائل مهم و جهانی اظهار نظر کند و در باب نظامهای شناختی و هنجارهای رفتاریِ مطلوب آموزش دهنده باشد، کاری است کارستان.

ب) به دلیل همین امر، حضور عناصر قدسی و نمادهای مربوط به تعریف ابرقهرمانان در کمیک‌ها کاری مسئله برانگیز و دغدغه برانگیز است. قداست نمادهای ملی و دینی ما چنان است که تکثیر کردنِ انبوه‌شان و دستکاری کردن نسنجیده‌شان خطرِ تزلزل و مخدوش شدنشان را در بر دارد، و این دقیقا چیزی است که در پنجاه سال گذشته با استفاده‌ی سیاسی از ابرقهرمانان رخ داده است. اگر آفرینندگانِ کمیک‌ها در این مورد دقت نکنند، عضو دیگری از خیل ویرانگرانِ فرهنگ ما خواهند بود.

پ) ایران کشوری است که قانون چندانی در حوزه‌ی فرهنگیِ آن جاری نیست. حق ثبت اندیشه و حقوق مولف اصولا اموری انتزاعی و نظری محسوب می‌شوند، و هیچ قانونی جز قید و بندهای دلبخواهانه و سلیقه‌ای برای رده‌بندی و ارزیابی محصولات فرهنگی وجود ندارد. به این ترتیب چند مشکل می‌تواند برای صنعت کمیک‌ها ایجاد شود. مهمترین این مشکلات عبارت است از دزدی ابرقهرمانان موفق و بازاری شدنشان، اعمال سلیقه‌های فردی از مجاری قانونی و مسدود شدن مسیر تولید و توزیع کمیک‌ها، و برگزیده شدن راهِ ساده و تقلید از ابرقهرمانان غربی یا ترجمه‌ی کمیک‌های باکیفیتِ بالای چاپ خارج از ایران. از سوی دیگر

خودِ کمیک‌ها هم در این شرایط می‌توانند مسائلی را به بار آورند. از طرفی، در خلأ قوانینِ کنونی، امکان انتشار انواع و اقسام کمیک‌های دارای اثر مخرب وجود دارد. از کمیک‌هایی بازاری که مروج خشونت و جنایت هستند، تا نمونه‌هایی سیاست زده که با سوءاستفاده از هویت ابرقهرمانان بومی‌مان باقی مانده‌ی اعتبارشان را هم به باد بدهند .

ت) بهره‌گیری از ابرقهرمانان شناخته شده و جا افتاده به دلیل ناپایداری صنعتی نوپا مانند کمیک‌ها کاری مخاطره‌آمیز است. چرا که امکان ناموفق بودن کمیک‌ها می‌رود و در این حالت نسخه‌های معرفی شده از ابرقهرمانان هم به همراه خودِ این نشریات منقرض خواهند شد.

اگر بخواهیم کمیک‌ها را به عنوان راهبردی برای ترمیم خسارت وارده بر ابرقهرمانان بومی‌مان به کار بگیریم، و اگر در فکر بنیاد کردن چنین صنعتی در ایران باشیم، باید به این خطوط کلی توجه کنیم:

الف) تولید کمیک بومی، به معنای استفاده از نمادها، طرحواره‌ها، و سبک و سیاقِ هنریِ بومی است. چنین کاری نیاز به تخصص، خلاقیت، تسلط بر حوزه‌های وابسته‌ی فرهنگی، و تعهد نسبت به محتوای اثر دارد. چنین چیزی به ندرت در گروه‌های هنری و انتشاراتیِ شناخته شده گرد هم آمده‌اند.

ب) به دلیل خطراتی که درباره‌ی ابرقهرمانان شناخته شده وجود داشت و مورد اشاره قرار گرفت، بهتر است ابرقهرمانانی جدید و نوظهور خلق و معرفی شوند. بومی بودن هویت این ابرقهرمانان، باید با ملزومات زمانه‌ی ما، و اساطیر جهان مدرن همخوانی داشته باشد. چنین می‌نماید که ادبیات علمی تخیلی بهترین بسترِ معنایی برای خلق چنین محتوایی باشند .

پ) صنعت چاپ و نشر کمیک‌ها در ایران وجود ندارد. با توجه به امکان ناموفق ماندن این صنعت، لازم است امر بازاریابی و زمینه‌سنجیِ این نوع از رسانه به کمک رسانه‌های دیگر محک بخورد. این کار می‌تواند با استفاده از الگوی آمریکایی با پاورقی‌هایی در مجلات و روزنامه‌ها آغاز شود، و یا به رسانه‌های

جدیدی مانند اینترنت و شبکه‌های رایانه‌ای هم تعمیم یابد. در هر دو حال، خوب است که پس از جا افتادن این رسانه بر زمینه‌ی سایر رسانه‌ها، کمیک‌های خالص تولید شود.

در ستایش شاهنامه

منتشر شده در کتاب «فردوسی‌پژوهی»، دفتر دوم

به کوشش یاسر موحدفرد، انتشارات خانه‌ی کتاب، ۱۳۹۰، ص ۳۵۵–۳۸۵.

نوشته شده در: ۱۳۸۷/۷/۱۵

۱. حماسه، شاید استخوان هویت ملی باشد. جوامعی بسیار گوناگون، با ابعاد و دوام‌هایی بسیار متنوع در هشت هزاره‌ی گذشته بر زمین پدیدار شده‌اند، و شماری بسیار بیشتر از آنها، با تنوع و گسترشی اندک‌تر، پیش از آن نیز وجود داشته‌اند. با این وجود، در میان تمام جوامع یکجانشین با قدمت هشت هزار ساله‌شان، یا جوامع نویسا با دیرپایی پنج هزار ساله‌شان، یک رده از منشهای هویت‌بخش در تمام طول تاریخشان دوام داشته، و آن نیز حماسه است. حماسه، شکلی ادبی و ساختاری روایی است که از چند نظر اهمیت دارد:

نخست آن که مضمون حماسه بر محور جنگ سازمان یافته است. یعنی کردار جنگاورانی که همواره در تمام جوامع وجود داشته‌اند، و شرح دلاوریها و کردارهای بزرگ ایشان، زیربنای معنایی حماسه‌ها را بر می‌سازد.

حماسه به دلیل پیوندی که با مفهوم قدرت عریان و قواعد جنگاوری برقرار می‌سازد، زمینه‌ای مناسب برای پروردن چارچوبی در مورد ابرانسان است. حماسه، کهنترین، کامیاب‌ترین و رایج‌ترین خوشه از منشهای قدرت‌مدار است.

حماسه از معدود ساختارهای روایی‌ایست که تمام اعضای یک جامعه – کودک و بزرگسال، زن و مرد، و فقیرو غنی– می‌توانند در آن سهیم شوند، و به همین ترتیب از معدود منشهایی است که هم در سطح رسمی و عالی و مرتبط با اقتدار سیاسی، و هم در سطح غیررسمی و عامیانه و مردمی، رواجی تمام دارد. این شیوع حماسه در سطوح و لایه‌های مختلف نظام اجتماعی، شاید از آن رو باشد که موضوع حماسه، یعنی کردارهای بزرگ یک جنگجوی بزرگ، الگوی زیربنایی صورتبندی مفهوم ابرانسان است. و ابرانسان عنصری است که همگان در یک نظام اجتماعی بدان نیاز دارند، از آن سرمشق می‌پذیرند، و بر محور آن با هم هویتی مشترک را بر می‌سازند.

از این رو، حماسه با مفهوم هویت جمعی و به ویژه هویت ملی پیوندی کامل دارد. بی‌اغراق می‌توان ادعا کرد که تمام هویتهای ملی شناخته شده‌ی قدیمی و جدید، بر محور روایتهایی اساطیری از جنس حماسه استوار شده‌اند، و دگردیسی‌شان هم با بازخوانی و بازنویسی این حماسه‌ها همراه بوده است. هویت جمعی به طور عام، و هویت ملی به طور خاص، با رخدادهایی سرنوشت‌ساز پیوند خورده است که مرزبندی اعضای یک جامعه -یا یک قلمرو جغرافیایی– را از محیط پیرامونشان ممکن می‌سازد، و این رخدادها معمولا پیامد کردار قهرمانان و پهلوانانی بوده‌اند که نیاکان یا الگوهای اعضای آن جامعه تلقی می‌شوند، و نظام ارزشی و هنجارهای اخلاقی حاکم بر آن جامعه را از مجرای صورتبندی داستانها و روایتهایی پیکربندی می‌کنند. به این ترتیب، حماسه شکلی از روایت است که قواعد اجتماعی، ارزشها و هنجارهای مطلوب را در قالبی زندگینامه-ای، و در شکل یک یا چند زندگینامه‌ی پهلوانی رمزگذاری می‌کند.

سومین ویژی مهم حماسه آن است که محور اصلی آن را سرنوشت انسان تشکیل می‌دهد و نه خدایان، و بر خلاف اساطیر دیرینه‌ای که ماجراهای خدایان را شرح می‌دادند، در اینجا با روایتی از زندگی یک انسان روبرو هستیم که ایزدان را به حاشیه می‌راند و ایشان را به بندهایی فرعی از داستان خویش بدل می‌سازد.

دیگر آن که حماسه به دلیل همین رواج و محبوبیت چشمگیرش، با ساختارهای ویژه‌ی زبانی مانند شعر پیوندی مستحکم برقرار می‌کند. تقریبا تمام حماسه‌های بزرگ و موفق یا از ابتدا قالبی شعرگونه داشته‌اند، و یا در مقاطعی از تاریخ تحول این منش به شعر و آواز تبدیل شده‌اند. این پیوند حماسه با شعر، بدان معناست که در بطن حماسه ارتباطی بین زبان و موسیقی نهفته است و از این رو کنشِ روایت کردن حماسه خود به رفتاری هنرمندانه تبدیل می‌شود و تحت قواعد زیبایی شناسانه قرار می‌گیرد. گوسان‌های عصر اشکانی، خنیاگران عصر اسلامی، تروبادورهای اسپانیایی، و نقالان و شاهنامه‌خوانان نمونه‌هایی از این نمودِ زیبایی-شناسانه‌ی کنشِ روایتِ حماسه را در قالب نقشی اجتماعی به نمایش می‌گذارند.

چهارم آن که حماسه به دلیل نقش کلیدی خویش در پیکربندی هویت جمعی، و پیوندی که با شعر و موسیقی دارد، گرانیگاه و جذب کننده‌ای تاریخی برای مرزبندی و ساختاربندی زبان هم هست. یعنی یکی از دلایل پایداری و ثبات زبان آن است که متنهایی پایه، که می‌توانند به سادگی محبوب یا به پیچیدگی مقدس باشند، الگوی ارتباطی مردمان را در طول زمان مرزبندی می‌کنند و معیارها و عناصری را در آن تثبیت می‌نمایند. حماسه بی‌تردید یکی از مهمترین منشهایی است که معمولا به هر دو دلیلِ مقدس و محبوب بودن، همچون بسترِ جذب زبان عمل می‌کند و مرزهای آن، عناصر پایه‌ی آن، و قواعد زیبایی‌شناختی حاکم بر آن را در طول زمان پایدار و استوار می‌سازد.

بر این مبنا، تمام تمدنهای بزرگ و تمام جوامعی که هویت ملی برجسته و کامیابی را در خود پرورده‌اند، به حماسه یا حماسه‌هایی تکیه کرده‌اند. در این میان تمدن ایرانی به همراه تمدن هند و چین و روم و مصر، بدان دلیل اهمیت دارد که در زمانی بسیار طولانی که چند هزاره را در بر می‌گیرد، نسخه‌هایی متنوع و گاه رقیب از حماسه‌های ملی را در درون خود پدید آورده است. ایران، از جنبه‌ای دیگر در میان این جوامع کهنسال نیز یگانه است و آن هم این که روایتهای حماسی گوناگون آن، گاه با هم تضاد دارند و ساختار معنایی آن شکلی یکدست و همگن ندارد. ساخت حماسه در تمدن ایرانی، به زیرشاخه‌ها و زیرسیستمهایی تقسیم شده است که از این جنبه‌های ویژه است:

الف) شخصیتهایی را در بر می‌گیرد که برخی از آنها (مانند اردشیر بابکان) تاریخی هستند و برخی دیگر (مانند رستم) اساطیری هستند و برخی دیگر (مثل کوروش- ذوالقرنین) از ترکیب این و آن تشکیل شده‌اند. چنین ساختاری را در حماسه‌های چینی هم به خوبی می‌توان دید و روم و هند نیز همتاهایی پرداخته در این مورد دارند.

ب) روایتهایی را در بر می‌گیرد که قهرمانان و ضد قهرمانانی مانند ضحاک و جمشید یا کیکاووس و افراسیاب در آن به یک اندازه نیرومند و بزرگ و تاثیرگذار و پرداخت شده هستند. چنین چیزی را به ندرت در اساطیر سایر تمدنها می‌توان یافت. به عنوان یک قاعده‌ی کلی، همواره قهرمانان از ضدقهرمانان محبوبیت بیشتری دارند و به همین دلیل هم با شدت بیشتری رمزگذاری می‌شوند و تلنباری از روایتها را در اطراف خود پدید می‌آورند، که با روایتهای مقطعی و زودگذرِ مربوط به دشمنانشان - ضدقهرمانان- قابل مقایسه نیست.

پ) روایتهایی را در بر می‌گیرد که در ساختهای رسمی و "دولتی"ِ اقتدار و مشروعیت می‌گنجند، یا با آن مخالفت می‌کنند. مثلا بابک خرمدین و بهرام چوبین و مزدک و المقنع و یعقوب لیث و رئیس علی

دلواری که یاغی و شورشی بودند به همان اندازه مورد احترام هستند که داریوش و کیخسرو و شاه اسماعیل صفوی. این امر جز در تمدنی دیرپا و پهناور مانند چین که سنت حماسی نیرومندی در مورد راهزنان و شورشیان روستایی دارد، در سایر تمدنها نظیر ندارد.

ت) ارزشهای اخلاقی و نظامهایی از جهان‌بینی را تبلیغ می‌کند که گاه ذاتا با هم تعارض دارند. به عنوان مثال، در متنی یگانه مانند شاهنامه، می‌بینیم که پهلوانان بسته به این که مانند سام و زال و رستم به سنت اساطیر سکایی وابسته باشند یا همچون کیخسرو و بهرام و کیکاووس به سنت شاهنشاهی تعلق داشته باشند، از معیارها و هنجارهای اخلاقی گوناگونی پیروی می‌کنند. حتی گاه ممکن است –مانند رستم و اسفندیار، یا بابک و افشین– با هم رویارو هم بشوند. چنین ساختاری نیز به نظرم در سایر تمدنها بی‌نظیر است و معلول تاریخ ویژه‌ایست که بر مردم ایران زمین سپری شده است.

با توجه به فراگیر بودنِ "پدیده‌ی حماسه" و تنوع چشمگیری که بر این سبک ادبی حاکم است، دور از انتظار نیست که اعضای هر تمدن و مردمان وابسته به هر ملیت، حماسه‌های ملی خویش را بزرگ بدارند و آن را بستایند و یگانه و برترش بدانند. در این میان اما، تنها محک و معیاری که شاید بتواند در میان این ادعاهای موازی برای بزرگداشت روایتهای متعلق به خویشتن داوری کند، محکی بیرونی و "سخت" است، که رسیدگی پذیر باشد و در حد امکان از معیارهای سلیقه‌ای و زیبایی‌شناختی فاصله بگیرد. چرا که این معیار دوم چندان قابل بحث و توافق نیست و هرکس می‌تواند در آن باره هر نظری داشته باشد و آن را نیز مصون از نقد بداند. این به ویژه با این عامل تشدید می‌شود که افراد متعلق به هر تمدن، یا بر حماسه‌های سایر تمدنها تسلط ندارند، و یا با محتوای آن ارتباط چندانی برقرار نمی‌کنند و بدان دلبستگی و تعلق خاطر ندارند.

نگارنده که در گام نخست به شکلی ارثی، و در دومین گام دیگر با الگویی انتخابی هویت ایرانی را برگرفته و برگزیده است، طبعا بدان تمایل دارد که بزرگترین حماسه‌ی ملی ایرانی –یعنی شاهنامه– را برتر از

حماسه‌های سایر تمدنها تلقی کند. این تمایل – که بی‌تردید در سطح زیبایی‌شناختی و سلیقه‌ای وجود دارد،– هنگامی قابل طرح و بحث خواهد بود، که با معیارهایی رسیدگی‌پذیر از آن نوعی که گفتیم، همراه گردد، و این متن به همین دلیل نوشته شده است. دعوی این نوشتار آن است که شاهنامه در میان حماسه‌های پدید آمده در تمدنهای انسانی، جایگاهی ویژه دارد، و سراینده‌اش فردوسی نیز شایستگی آن را دارد که از موقعیتی ممتاز و برتر از سایر حماسه پردازان برخوردار شود. این ادعا، اما، برای آن که از مرتبه‌ی اظهار نظری ناشی از تعصب ملی یا علایق سلیقه‌شناسانه رها شود، نیازمند شواهدی روشن و معیارهایی عام برای مقایسه‌ی حماسه‌های تمدنهای گوناگون با هم است. معیارهایی که از نظریه‌ی نگارنده در مورد پویایی فرهنگ (نظریه‌ی منشها) استخراج شده‌اند، و خواهم کوشید د راین نوشتار معرفی‌شان کنم، و در اثبات سخن خویش از آن بهره گیرم.

۲. شاهنامه و فردوسی، از چند نظر به دلایل تاریخی ویژه هستند و در الگوی عامِ حاکم بر حماسه‌های عادی نمی‌گنجند. شاید برای آن که بتوانیم سایر معیارها را دقیقتر دریابیم، بهتر باشد ابتدا این متغیرهای متمایز کننده‌ی شاهنامه از سایر متونِ مشابه را مرور کنیم.

شاهنامه، بر خلاف سایر حماسه‌های بزرگ ملی، در ابتدای زایش یک تمدن پدید نیامده است، و این بزرگترین وجه تمایز آن با سایر حماسه‌های هویت ساز ملی است. حماسه‌هایی مانندِ ادا، رامایانا، بهاگاوادگیتا، ایلیاد و ادیسه همه در زمانی پدیدار شدند که تمدن‌های معرف ایشان هنوز درست صورتبندی نشده بود. به همین دلیل هم دوران تاریخی نگارش حماسه‌های بزرگ معمولا در تاریکی زمانهای پیشاتاریخی و پیشانویسایی تمدنهای میزبانشان پنهان شده است، و نام نگارنده یا نگارندگانشان نامشخص است. تمدن هندی، قرنها پس از نگارش مهابهاراتا ظهور کرد، و یونانیان قرنها پس از ایلیاد و ادیسه به شکلی بسیار ابتدایی

از هویت قومی و زبانی دست یافتند. شکل اولیه‌ی مهابهاراتا احتمالا در قرن ششم یا پنجم پ.م سروده شده، و این حدود دو قرن پیش از آن است که خاندان موراویا نخستین دودمان هندی را در شمال غربی آن سرزمین – در واقع به عنوان بخشی از سپهر فرو پاشیده‌ی هخامنشی– پدید آورد و هویتی مستقل از ایرانیان را به هندیان منسوب سازد. همر نیز ایلیاد را در حدود قرن هفتم و هشتم پ.م سرود و ادیسه نیز تا یک قرن بعد بر همین اساس سروده شد و این در حالی است که نخستین متون نشانگر هویت زبانی و جمعی یونانیان به نویسندگان میلتوس و هرودوت باز می‌گردد که سه یا چهار قرن بعد می‌زیستند. به عبارت دیگر، حماسه در حالت عادی رخدادهای منتهی به هویت‌یابی اجتماعی نوپا را در لحظه‌ی رخ دادن این اتفاقها یا دست کم به فاصله‌ای اندک –و دست بالا چند قرنه– نسبت به آن روایت می‌کنند.

این در حالی است که شاهنامه در زمانی سروده شد که ساکنان ایران زمین، برای مدت پانزده قرن پیش از آن از نظر سیاسی یکپارچه شده بودند، و تازه بیست و پنج قرن پیش از آن نیز به صورت دولتهایی رقیب با شهرنشینی و نویسایی در کنار هم زیسته بودند. یعنی اگر آغازگاه تاریخ ایران زمین را در ابتدای هزاره‌ی سوم پ.م قرار دهیم که نقطه‌ی شروع نویسایی و شهرنشینی در ایلام و میانرودان و دره‌ی سند است، خواهیم دید که تدوین شاهنامه در میانه‌ی عمر این تمدن، و نه در ابتدای آن صورت گرفته است. تاریخ مدون و نوشته شده‌ی مردم ایران زمین، از هزاره‌ی سوم پ.م تا زمان حال، در کل پنج هزار سال را در بر می‌گیرد. برای نیمی از این دوران، مردم ایران زمین در قالب تمدنهایی پراکنده و دولتهایی همسایه در کنار هم می‌زیستند و شبکه‌ای پیوسته و یکدست از ترابری‌های نظامی، تبادلات فرهنگی و فنی، و روابط تجاری و دینی را تشکیل می‌دادند. شواهد بسیاری در مورد حماسه‌های تدوین شده در این دولتهای همسایه، و وامگیری‌های فشرده‌ی میانشان وجود دارد، که نسخه‌های مربوط به جنوب غربی ایران زمین – به دلیل کاوشهای بیشتر باستانشاسان در آن منطقه– شهرت بیشتری دارند.

از قرن ششم پ.م به بعد، ایران زمین در قالب یک کشور یگانه متحد شد و از آن به بعد دوره‌هایی از اتحاد و تجزیه را از سر گذراند، که همچون امواجی سیاسی بر بدنه‌ی فرهنگی ایرانیان حرکت می‌کرد، اما هسته‌ی معنایی این فرهنگ و هویتهای قومی متصل بدان را چندان دگرگون نمی‌ساخت. شاهنامه، در نیمه‌ی این نیمه‌ی دوم پرداخته شده است. فردوسی در قرن چهارم هجری، در حدود سال هزار میلادی، یعنی زمانی که چهار هزار سال از تاریخ ایران زمین، و پانزده قرن از تاریخ کشورِ یگانه‌ی ایران می‌گذشت، شاهنامه را سرود. در زمانی که انبوهی از حماسه‌های قومی باقی مانده از آن دورانِ پیش از یگانگی در گوشه و کنار وجود داشت، و با انبوهی از روایتهای حماسی ملی آفریده شده در پانزده قرن پیش از فردوسی ترکیب شده بود. به این ترتیب، شاهنامه روایتی حماسی است که درست مانند سایر روایتهای حماسی، از مضمون و ساختار و ویژگیهای ادبی خاصی برخوردار است، و از نظر کارکردی هم با توانی نامعمول، هویت ملی ایرانیانِ پس از خود را تعیین کرده است. با این وجود، بی‌سابقه نبوده و در ابتدای عمر یک تمدن هم قرار نداشته، بلکه با اتکا بر حماسه‌های کهنتر، و در یک پنجمِ آخرِ تاریخ این تمدن برساخته شده است.

دیررس بودنِ شاهنامه بدان معناست که محتوای آن گذشته از خلاقیت شگرفی که فردوسی در پرداخت آن به کار بسته است، بر مبنای حماسه‌های کهنتر استوار بوده است، که برخی از آنها –مانند داستان زریر و بستور و زرتشت– در زمان زندگی شاعر بیش از دو هزار سال قدمت داشته‌اند. فردوسی ماجراهایی را روایت نمی‌کرد که به چند قرن پیش از او مربوط باشند یا وقوعشان در خاطره‌ی مردم باقی مانده باشد. او در همان هنگام که به آفرینش شاهنامه دست برد، روایتهایی را در اختیار داشت که در همان لحظه چندین هزار سال قدمت داشتند و به دورانهایی بسیار بسیار دور باز می‌گشتند.

گذشته از این، و بر همین اساس، محتوای شاهنامه روایتی ترکیبی است و به خزانه‌ای معنایی می‌ماند که فردوسی کوشیده تا تمام روایتهای حماسی پیش از خود را در آن بینبارَد. روایتهایی که خاستگاه‌ها، محتواها

و شرایط ظهوری متفاوت داشته‌اند و به مقاطع تاریخی گوناگونی هم تعلق داشته‌اند. فردوسی دست کم دو رده‌ی متفاوت از روایتهای دینی و ملی را، و دو سبک مختلف از داستانهای پهلوانی سکایی و تاریخهای دولتی شاهنشاهی را با هم ترکیب کرده است و به دستاوردی یگانه و منسجم رسیده است، که نظیری برایش در سایر حماسه‌ها نمی‌توان یافت.

۳. ویژگی دیگر شاهنامه، آن است که بر خلاف سایر حماسه‌های کهن، و تا حدودی شبیه به حماسه-های مدرن (مانند سوپرمن و ارباب حلقه‌ها)، آفریننده‌ای یکتا، مشخص، و تاریخی دارد. یعنی ما با قطعیت زیادی می‌دانیم که شاهنامه را حکیمی دهقان به نام فردوسی در فاصله‌ی ۳۷۰ تا حدود ٤٠٥ هجری سروده است. و این گذشته از بیتهای الحاقی بدان است که همواره با اعتبار ارتباطشان با فردوسی بازنویسی و بازخوانی می‌شده‌اند و هم از نظر محتوا و هم ساختار باید افزوده‌هایی بر روایت سترگ او دانسته شوند. این نکته که کل شاهنامه توسط یک تن سروده شده، به تنهایی کافی است تا آن را از سایر حماسه‌های بزرگ متمایز سازد. در میان حماسه‌های بزرگ، می‌دانیم که رامایانا را کسی به نام والمیکی در قرن چهارم تا دوم پ.م – همزمان با شکل‌گیری نخستین دودمانهای هندی– سروده است. ایلیاد نیز به ظاهر سروده یک تن است که باید همان همر افسانه‌ای باشد. با این وجود ساختار این هر دو افسانه در طول زمان بسیار دگرگون شده‌اند. ایلیاد با ادیسه و مجموعه‌ای از متون همری جدیدتر ترکیب شده است و تنها در پیوند با آنها همچون حماسه‌ای هویت ساز عمل کرده است، و رامایانا نیز با اثر سترگ‌تری مانند مهابهاراتا پیوند خورده و بخشهایی بسیار از نویسندگانی ناشناخته به تدریج بر آن افزوده شده است. این افزوده‌ها، با ابیات الحاقی به شاهنامه قابل مقایسه نیستند. چرا که این ابیات الحاقی تنها همچون توضیح یا شاخ و برگ دادن به داستانهای شاهنامه عمل می‌کنند،

اما محتوای مرکزی آن را دگرگون نمی‌کنند. اگر روزی بتوانیم تمام این ابیات افزوده را بشناسیم و آنها را حذف کنیم، خواهیم دید که استخوانبندی مرکزی شاهنامه و بخشهای هویت ساز آن – که بر اساس ارجاعهای خود فردوسی در متن قابل تشخیص هستند، – همه توسط فردوسی آفریده شده‌اند. این در حالی است که ایلیاد – که آن نیز ابیات الحاقی فراوانی دارد– به تنهایی روایتی چندان منسجم نیست و بدون ادیسه و سایر متونِ سروده شده توسط تراژدی نویسان، تنها بخشی بسیار تنک مایه از اساطیر یونانی را پوشش می‌دهد.

در مورد رامایانا هم چنین سخنی را می‌توان تکرار کرد. داستان جنگهای راما که در این متن با آب و تاب بسیار تعریف شده، تنها در پیوند با منظومه‌ی عظیم مهابهاراتا تکمیل می‌شود و به تنهایی از نظر روایی برای تولید هویتی ملی بسنده نیست. اما شاهنامه متنی است که به تنهایی چنین کارکردی را بر عهده می‌گیرد و این کار را با چندان قدرتی انجام می‌دهد که در هزار سال گذشته بخش مهمی از حماسه‌های قدیمی‌تر یا متفاوت را از میدان به در کرده است. چنان که امروز جز متخصصان فن کسی یادگار زریران را نخوانده است و گرشاسپنامه‌ی اسدی طوسی را جز ادیبان نمی‌شناسند. اما هر ایرانی چند بیتی از شاهنامه را در ذهن دارد و بخش مهمی از داستانهای آن را می‌داند.

اینها همه در حالی است که قاعده‌ی عمومی در مورد حماسه‌های کهن و اساطیر ایزدان آن است که نویسنده‌شان معلوم نباشد، و این از سویی به دلیل قدمت زیاد این متون، و از سوی دیگر به دلیل سروده شدنِ تدریجی و افزوده شدن نسل به نسل بر آن است. به این دلیل هم مهابهاراتا، انومالیش، گیلگمش و بئوولف که در زمانی توسط کاتبان و دبیرانی بازنویسی شدند، در زمانی بسیار دورتر توسط فرد یا افرادی ناشناخته سروده شده بودند.

به این ترتیب، شاهنامه به دلیل پیوندِ محکم و استواری که با سراینده‌اش دارد نیز در میان سایر حماسه‌ها شاخص است.

٤. شاهنامه از این نظر نیز ویژه است که ارتباطی با اقتدار سیاسی و نیروهای حاکم بر جامعه ندارد.

این ویژگی، به تنهایی کافی است تا آن را از تمام حماسه‌های بزرگ دیگر متمایز کند.

تمام حماسه‌هایی که می‌شناسیم، رخدادهایی را در چارچوبی هنجارساز روایت می‌کرده‌اند و به این ترتیب با سازمان‌بندی مفهوم هویت جمعی، کارکردی وحدت بخش و در نتیجه سیاسی را بر عهده می‌گرفته‌اند. تمام روایتهای حماسی، در جوامع میزبان خود به عنوان متنی رسمی و درباری مشروعیت یافتند و به نوبه‌ی خود نظام معنایی تثبیت کننده‌ی آن دربارها و ساختارهای دولتی را نیز دوام و قوام بخشیدند. متون همری، تا زمان افلاطون به عنوان متون محوری ضروری برای آموزش کودکان اشرافی در یونان مورد استفاده قرار می‌گرفتند. افلاطون در کتاب جمهور بدان دلیل که معتقد بود نباید این اشعار را به کودکان آموزاند، نگرشی انقلابی را به نظام آموزشی یونانی معرفی کرد، و این چیزی بود که از سوی پیشگامان دموکراسی یونانی –از جمله پیسیستراتوس که امر به گردآوری آثار همر داد،– پذیرفتنی نبود.

مهابهاراتا و به ویژه بخشِ اندرزگونه‌ی آن که بهاگاوادگیتا نام دارد، از دورترین روزگاران تا قرن بیستم بخش اصلی اصلی آموزش کودکان طبقه‌ی بالا را در هند تشکیل می‌داد، و ادا نیز در دربارهای وایکینگ-ها چنین نقشی را بر عهده داشت. در مورد اساطیر حماسی کهنتر نیز می‌توان همین الگو را پذیرفت. کاملترین نسخه‌ی گیلگمش از کتابخانه‌ی سلطنتی آشوربانیپال به دست آمده است و نگارنده و گردآورنده‌ی آن دبیری درباری بوده، و حماسه‌ی اَتراهَسی را نیز در دربار حمورابی نوشتند و تکثیر کردند.

این در حالی است که شاهنامه از ابتدای کار در تعارض و تقابل با نیروهای مستقر سیاسی خلق شد، و در زمینه‌ای از دشمنی و مقاومت سیاسی و مبارزه‌ی دولتی بود که باقی ماند. افسانه‌های مربوط به سرایش

شاهنامه، با شرح درگیری فردوسی و سلطان محمود غزنوی آغاز می‌شود، و از مجرای کشمکشهای بسیار، تا به امروز تداوم می‌یابد. شاهنامه هرگز متنی رام و سودمند برای حکومتهای مسلط بر ایران نبوده است.

نخستین روایتی که از سرایش شاهنامه در دست داریم، به کتاب چهارمقاله‌ی نظامی عروضی مربوط می‌شود که در آن داستان کشمکش فردوسی و سلطان محمود را، و چگونگی هجو شدنِ سلطان را با آب و تاب آورده است و زیربنایی برای افسانه‌های بعدی شده است.

پژوهشهای جدید نشان می‌دهد که درگیری فردوسی با دربار غزنوی بر خلاف باور رایج و مرسوم در متون قدیمی، بر سر پول نبوده است. فردوسی بر اساس سخن خویش، نظم شاهنامه را در حدود ۳۷۰ هجری آغاز کرد، و در این هنگام هنوز سلطان محمود کودکی هشت ساله بود. او در پنجاه و چهار سالگی، یعنی در سال ۳۸٤ هجری نخستین دوره‌ی نظم شاهنامه را به پایان برد، و این را در زمانی انجام داد که سلطان محمود هنوز بیست و دو سال بیشتر نداشت و سردار جوانی در ارتش پدرش سبکتکین بود و نه خودش و نه پدرش در خراسان اقتداری نداشتند. در واقع این پدر و پسر برای نخستین بار در اواخر همین سال به دعوت نوح بن منصور سامانی به رهبری سپاهی از ترکان غزنوی به خراسان آمدند تا با امیران ترکِ خاندان سیمجور که به سرکشی پرداخته بودند، بجنگند. فردوسی در واقع تا سال 395 قصد نداشت اثر سترگ خود را به دربار غزنه بفرستد.

سخن را نگه داشتم سال بیست بدان تا سزاوار این گنج کیست

تازه در این هنگام بود که بنا به فقر و تنگدستی‌ای که در سنین پیری گریبانگیرش شده بود، اندرز دقیقی و حامیان قدیمی خود را به یاد آورد و قصد کرد تا شاهنامه را به دربار غزنه بفرستد. آنگاه او پنج یا شش سال را صرف بازنویسی شاهنامه کرد، و در گوشه و کنار آن مدحهایی برای سلطان محمود نوشت و بیتهایی را برای خوشامد ترکان که سنی بودند، بدان افزود، و تازه در حدود ٤۰۰ هجری بود که آن را به غزنه فرستاد.

احتمالا این کار را با واسطه‌ای انجام داده بوده و خودش به دربار نرفته، و از این روست که در شاهنامه بارها از بدگویان و حسودانی سخن می‌گوید که نامشان معلوم نیست، اما در دربار بر ضد او توطئه می‌کرده‌اند.

در هر حال سببِ بی‌توجهی محمود به شاهنامه، شاید به سادگی بدگویی دشمنان فردوسی نبوده باشد. خودِ محمود شاهی نبود که محتوا و ساختار شاهنامه چندان برای خوشایند باشد. او شاهی ترک نژاد بود که زبان فارسی را در حد محاوره آموخته بود و در دربارش به ترکی سخن می‌گفتند. پس از مرگ پدرش، بر برادرش که ولیعهد قانونی سبکتکین بود حمله برده بود و او را شکست داده و به این ترتیب تاج و تخت را به دست آورده بود. آن هم بعد از آن که بر ولی‌نعمت قدیمی خویش، یعنی آخرین شاه سامانی شوریده بود، و او را شکست داده بود. به این ترتیب، او ترکی بود که پدرش غلام بود و حق حکومت را هم از برادرش، و هم از شاهان سامانی به زور ستانده بود. دشمنانش امیران سامانی بودند که نسب خود را به شاهان ساسانی و کیانی می‌رساندند، و آل بویه که از سویی شیعه و از سوی دیگر مدعی احیای شاهنشاهی ایرانیان بودند.

به این ترتیب، از نظر محتوایی، محمود غزنوی دقیقا در جایگاه تورانیانی قرار می‌گرفت که تاخت و تازشان در ایران و حکومت ستمگرانه‌شان بر این سرزمین در شاهنامه نکوهیده شده است. اساطیر موجود در مورد کشمکشهای ایرانیان با اقوام بیابانگرد آسیای میانه، پیش از تدوین شاهنامه نیز در میان مردم این منطقه رواجی کامل داشت. چنان که قبایلی از ترکان که فرهنگ ایرانی را پذیرفته بودند و به تعبیری ایرانی شده بودند، خود را با تورانیان همانند می‌دانستند و خود را نواده‌ی پهلوانان تورانی می‌دانستند. در حالی که می‌دانیم تورانیان در واقع سکاها و ایرانیانی رمه‌دار و کوچگرد بودند که از دیرباز تا اواخر عصر اشکانی در مرزهای شرقی ایران زندگی می‌کردند و نژاد و زبانی ایرانی داشتند. با این وجود، نخستین دولت ترکِ تشکیل شده در

شرق ایران زمین، که کمی پیش از ظهور سلطان محمود پدیدار گشت، به قبایل قراخانی مربوط می‌شد که رهبرشان بغراخان خود را نواده‌ی افراسیاب می‌دانست و دولت خود را "آل افراسیاب" نام نهاده بود.

به این ترتیب، این نکته که سلطان محمود از محتوای شاهنامه خوشش نیامده و تاکید بر دلاوری‌های رستم را در مقابله با تورانیان ناخوش داشته است، نیاز چندانی به بدگویی حسودان نداشته است و هرکس که می‌توانسته سلطان را به محتوای شاهنامه آگاه کند، به این هدف دست می‌یافته است.

در ضمن، سلطان محمود با وجود آن که در ابتدای کار نقش سیاسی خود را به صورت یکی از همان ترکانِ ایرانی شده آغاز کرد و وزیری دانشمند همچون اسفراینی را به صدارت برکشید و دیوانها را از تازی به فارسی باز گرداند، اما به زودی دریافت که در برابر حکومتهای رقیبی مانند صفاریان و سامانیان و آل بویه که همگی ادعای احیای شاهنشاهی کهن ایرانی را داشتند و نژاد و تباری ایرانی نیز داشتند، بختی برای رقابت ندارد. از این رو در حدود سال ٤٠٠ هجری، یعنی همان زمانی که فردوسی از بخت واژگون تصمیم گرفته بود شاهنامه را به دربارش بفرستد، چرخشی را در سیاست خود نشان داد و اسفراینی را عزل کرد و بعد به قتلش رساند و میمندی را به وزارت برگزید که زاده‌ی غزنه بود و با ادبیات و زبان عربی بیشتر دمخور بود و سنی متعصبی بود که شاه را به اتحاد با خلیفه‌ی عباسی تشویق می‌کرد. به این ترتیب، دیوانها بار دیگر به تازی نگاشته شد، و سلطان محمود "انگشت در دهان کرده بود و قرمطی می‌جست".

در این حال و هوا بود که شاهنامه به دربار غزنه رسید و طبیعی بود که شاه محمود کشورگشای، محتوای آن را خوش ندارد و به دهقان خردمند و تنگدست کمکی نکند. به این ترتیب، از همان آغاز، برخوردِ شاهنامه به عنوان منشی جاری در نظام ارتباطی مردمان، در اصطکاک با دربار و اقتدار سیاسی مستقر قرار گرفت. از اشاره‌های شاعران دربار محمود – به ویژه عنصری و فرخی– به روشنی بر می‌آید که شاعران

درباری و اشراف غزنوی از فراگیر شدنِ شاهنامه دل خوشی نداشته‌اند و به ویژه می‌کوشیده‌اند تا با بزرگنمایی دلاوریهای شاه غزنوی، آوازه‌ی رستم را که در همان زمان و با سرعتی خیره کننده در میان مردم منتشر می‌شد، بی‌اثر سازند. خودِ این نکته که فردوسی آفریننده‌ی افسانه‌ای بوده که مردم در زمان حیاتش در دامنه‌ی جغرافیایی چنین گسترده‌ای به آن دلبستگی داشته‌اند، و شاعران درباری نسبت بدان واکنش نشان می‌داده‌اند، خبر از نیرومندی این منش می‌دهد.

کافی است به اشعارِ شاعرانِ دربارِ محمود که در آن به پهلوانان شاهنامه‌ای اشاره شده، بنگریم تا واکنش نظام حکومتی را به این اسطوره‌ی سترگ ببینیم. مثالها در این مورد فراوان هستند. تنها به عنوان یک نمونه می‌توان به فرخی اشاره کرد که در مدح محمود غزنوی می‌گوید:

شجاعت تو همی بسترد ز دفترها حدیث رستم دستان و سام سوار
ز مردی آنچه تو کردی به اندک سال به سالهای فراوان نکرد رستم زر
تا جنگ بندگانش بدیدند دمان کس در جهان نبرد نام روستم
ز جایی که چون تو ملک مرد خیزد کس آنجا سخن گوید از رستم زر؟
گفتا چند دگر به جهان هیچ شه بود؟ گفتم ز من مپرس به شهنامه کن نگاه
گفتا که شاهنامه دروغ است سر به سر گفتم تو راست گیرو دروغ از میان بکاه
نام تو نام همه شاهان بسترد و ببرد شاهنامه پس از این هیچ ندارد مقدار

5. از آنچه که در بند پیش گذشت، بر می‌آید که محتوای شاهنامه نیز باید ارتباطی خاص با قدرتهای مستقر برقرار کرده باشد. رابطه‌ای متمایز با آنچه متونِ دیگرِ هم دوره‌اش از آن برخوردار بودند. به راستی، اگر شاهنامه به دقت خوانده شود، به روشنی نشانه‌های استقلال از نیروهای سیاسی مستقر در زمانه‌اش را نمایش

می‌دهد. شاهنامه، از نظر محتوا، به بازگویی تاریخ کهن ایران می‌پرداخت و جسورانه این تاریخ را تنها تا ظهور اسلام ادامه می‌داد. شاهنامه پس از شکست خوردن یزدگرد سوم به پایان می‌رسد، و گویی فردوسی نام شاه را تنها برای حاکمان ایرانی پیش از اسلام شایسته می‌دانسته است. این شیوه از نگارش تاریخ شاهان ایرانی، در تقابل کامل با مورخانِ آن عهد قرار می‌گیرد که نوشتن تاریخ ایران را از دورانهای اساطیری سامی یا آریایی آغاز می‌کردند و پس از شرح حال شاهان کهن ایرانی، تاریخ رخدادها را تا زمان خویش روایت می‌کرده‌اند. حتی مورخانی مانند طبری که از نظر حال و هوا و شاید انگیزه با فردوسی پیوند داشته نیز بر همین سبک و سیاق پیش رفته بودند. بنابراین متن فردوسی، که بازنویسی منظوم و هنرمندانه –و در بیشتر موارد بسیار وفادارانه و عالمانه‌ی– تاریخ باستانی ایران بوده، به دلیل نپرداختن به سه چهار قرنِ پیش از فردوسی – که قاعدتا مورد نظر نیروهای سیاسی خواهان مشروعیت بوده،– از سایر متونِ مشابه متمایز است.

گذشته از این، فردوسی خود نیز با دقتی بسیار نشانه‌ها و علایمِ هرنوع وابستگی متن خویش به نیروهای سیاسی مستقر را از شاهنامه زدوده است. ستایش محمود غزنوی، تنها در پنج شش نقطه از شاهنامه، –در آن نقاطی که یک جلد پایان می‌یافته و جلدی دیگر آغاز می‌شده،– ذکر شده است. این هم به روشنی برای آن بوده که وقتی در دربار محمود شاه یا اطرافیانش کتاب را می‌گشایند، به ابیاتی در مدح محمود برخورد کنند و خواسته‌ی مالی او را برآورده کنند. در عین حال، حتی در این ابیات پراکنده و آشکارا الحاقی نیز، لحن چاپلوسانه‌ی مرسوم در دربارها غایب است. فردوسی حتی در این سی چهل بیتی که در گوشه و کنار شاهنامه افزوده و نیاز خویش را تلویحا بیان کرده، از مدح اغراق آمیز شاه خودداری کرده است و لحنش بیشتر به استادی فرهیخته می‌ماند که دارد به شاگردی نوپا و سرکش اندرز می‌دهد:

چنین گفت نوشیروانِ قباد که چون شاه را دل بپیچد ز داد

کند چرخ منشور او را سیاه ستاره نخواند ورا نیز شاه!

و در پایان داستان مهبود و نوشیروان که بار دیگر حرف از مدح محمود پیش می‌آید، به این بیت برمی‌خوریم:

تن خویش را شاه بیدادگر نیارد جز از گور و نفرین به بر

بدیهی است که این ابیات در بافت زبانی و ادبی آن دوران چندان به مدح و ثنا نمی‌مانند و اگر هم محمود شاهنامه را خوانده باشد در این بخشهای افزوده چیزی باب طبع خویش نمی‌یافته است.

۵. شاهنامه را اگر از نظر محتوا بنگریم، از نظر نوع ارتباطش با مفاهیم قدسی نیز یگانه جلوه خواهد کرد. حماسه در کل، روایتی است اساطیری و افسانه‌آمیز که در زمینه‌ای از رخدادهای آسمانی و جادویی ظهور می‌کند و کارِ بازافسون‌سازی جهان را به انجام می‌رساند. از این روست که حماسه‌ها در کل تمدنهای شناخته شده، از نظر بافت و ساختار اشاره‌ها و ارجاعاتشان به امور قدسی وضعیتی محافظه‌کار دارند. نقطه‌ی ارجاع حماسه گذشته‌های دوری است که رخدادهای بزرگ و پهلوانان سترگ بدان تعلق داشته‌اند، و این دورانهای دور درست همان مقاطعی بوده که ارتباط آدمیان و خدایان بیشینه بوده و ظهور معجزه‌ها و رخدادهای فراطبیعی در آن به اوج خود می‌رسیده است. از این روست که حماسه در کل با نوعی نوستالژی نسبت به ارتباط انسان با امر قدسی همراه است، که شایسته است در متنی دیگر بدان بپردازم.

با این وجودآن که شاهنامه تمام این ویژگیها را دارد و به گذشته‌های دور و پهلوانان بزرگ و کردارهای ماندگارشان ارجاع می‌دهد، اما از این یادکردِ محافظه‌کارانه‌ی نمادهای مقدس باستانی بی‌بهره است. خواننده اگر به مطالعه‌ی حماسه‌های بزرگ خو گرفته باشد، انتظار دارد و در بیتهای شاهنامه ردپایی از خدایان باستانی ایرانی، یا دست کم خدایان و فرشتگان عصر اسلامی بیابد.چرا که زمینه‌ی دینی فردوسی را در نهایت این دو لایه از رمزگذاری امور قدسی تشکیل می‌داده‌اند. با این وجود شگفت آنجاست که هردو رده از این رمزگان

در شاهنامه غایب هستند. چنان که در نوشتاری دیگر نشان داده‌ام، فردوسی نه به نشانه‌های اسلامی اشاره می‌کند و نه به واژگان و منظومه‌ی نشانگانی زرتشتی توجه چندانی دارد. کلمه‌ی الله جز در یک بیت که بی‌تردید افزوده است، در سراسر شاهنامه دیده نمی‌شود، و نام فرشتگان مقرب اسلامی، به همراه کلیدواژگانی دینی مانند جهنم و پل صراط و القاب خداوندی در آن یکسره نایاب است. واژگان دینی زرتشتی نیز که در زبان فارسی تنیدگی بیشتری دارد و چارچوب عمومی اشاره به امور قدسی در ایران را تعیین می‌کرده است، به شکلی عقلانی و خاص مورد اشاره واقع شده است و در اینجا نیز اشاره یا تاکیدی بر کلیدواژگان دینی یا نمادهای مذهبی جاری نمی‌بینیم.

از این رو شاهنامه بدان دلیل در میان تمام متون حماسی کهن جایگاهی ویژه دارد، که تقریبا اثری از دین و مذهبی خاص در آن دیده نمی‌شود. پهلوانان شاهنامه تنها رابطه‌ای شخصی و بسیار درونی با خدایی دوردست و انتزاعی برقرار می‌کنند. خدایی که نه قربانی کردن بندگان را نیاز دارد و نه در برابر کردارهای خوب یا بد ایشان واکنشی نشان می‌دهد. در واقع شاهنامه بدان دلیل خاص است که متنی کاملا انسان‌گرایانه است. تمام بازیگران اصلی آن انسان هستند و فردوسی در تمام موارد ذهنیت ایشان و حساب و کتابهایشان را و دلایل انتخابهایشان را توضیح می‌دهد. به شکلی که حتی در تراژدی بزرگی مانند رستم و سهراب نیز اثری از تقدیر و بخت و جبر روزگار دیده نمی‌شود و این انتخابهای درست و نادرست افراد است که سیر داستان را رقم می‌زند.

از این رو، چنان که در مقاله‌ی"دین فردوسی" نشان داده‌ام، فردوسی سراینده‌ای بی‌دین بوده که این بی‌دینی خویش را در اثری سترگ مانند شاهنامه منعکس کرده است و چندان با اقتدار چنین کرده که پس از هزار سال افزوده شدن بیتهای بسیار به شاهنامه، این خصلت آن همچنان پا برجا مانده است و این در تاریخ

فرهنگ تمدنی مانند ایران که ماهیت دینی و پیوند نیروی سیاسی‌اش با دین و امر قدسی زبانزد است، بسیار بسیار غریب می‌نماید.

بر مبنای آنچه که گذشت، شاهنامه از نظر موقعیت بیرونی و ارتباطی که با زمینه‌ی فرهنگی اش برقرار می‌کند، به چند دلیل ویژه و یگانه است.

نخست، بدان دلیل که در زمان پختگی و بلوغ یک تمدن نگاشته شده است و آغازگر هویت ملی قومی تازه وارد و نوپا نبوده است.

دیگر آن که با وجود عظمت و بزرگی‌اش، محصول اندیشه‌ی یک نفر بوده و متن دیگری را سراغ نداریم که با این حجم و تاثیرگذاری و خودبسندگی به دست یک نفر نگاشته شده باشد.

سوم به خاطر آن که از ابتدا ارتباطی نادوستانه با اقتدار سیاسی برقرار کرده، در بیشتر مقاطع تاریخی همچون دستمایه‌ای برای مشروعیت بخشی سیاسی عمل نکرده، و برعکس معمولا مورد نفرت و دشمنی نیروهای مستقر سیاسی بوده است.

و چهارم از آن رو که از ارجاع به امر قدسی تهی است. از سویی به کردارها و اموری اشاره می‌کند و مناسکی (مانند نوشیدن شراب) را می‌ستاید که با دین جاری و مستقر در جامعه در تضاد بوده است، و از سوی دیگر هیچ چارچوب معناداری از مفهوم مذهب را در خود بازنمایی نمی‌کند، چه رسد به آن که آن را بستاید و مشروعیت خود را از آن دریافت کند.

٦. گذشته از این چارچوبهای بیرونی و جامعه شناختی، متغیرهایی درونی را نیز برای شاهنامه می‌توان برشمرد. بد نیست برای تحلیل این متغیرها گریزی به چارچوب نظری پشتیبان تمام این حرفها بزنم.

در نظریه‌ی منشها، هر عنصر فرهنگی سیستمی منسجم و تکاملی است که در سطح نظامهای اجتماعی پراکنده می‌شود و خود را تکثیر می‌کند و الگوی کردار حاملان خود را تغییر می‌دهد و جهش می‌یابد و نسخه‌هایی نو و متمایز را پدید می‌آورد. در زمینه‌ی نظریه‌ی سیستمهای پیچیده، و به کمک نظریه‌ی منشها، می‌توان متغیرهایی را یافت که پویایی یک منش را قابل تحلیل سازد. فرض من آن است که این پویایی است که در ارزیابی منشها اهمیت دارد، و نه متنِ صرف‌شان. چرا که پویایی یک منش در زمینه‌ی اجتماعی‌اش معنای راستین آن را می‌سازد و تاثیر عینی آن را در میان آدمیان ممکن می‌سازد.

هر منش در نظریه‌ی مورد نظر ما، بر مبنای مجموعه‌ای از متغیرهای درونی و بیرونی تعریف می‌شود که عبارتند از ساخت معنایی، دستور، و قلاب.

ساخت معنایی چهار متغیر عمده را شامل می‌شود:

الف) سادگی، در بعدِ درونی عبارت است از طول منش، یعنی حجم و شمار نمادها، تنوع نمادها، پیچیدگی ناشی از ارجاع درونی نمادها به هم، و در بعد بیرونی، همخوانی آن با گفتمان هنجارین و روزانه‌ی اعضای جامعه، و سطح تکراری بودن نمادها و مفاهیم به کار گرفته شده در آن.

ب) همخوانی، در بعد درونی عبارت است از شیوه‌ی چفت و بست شدن زیرسیستم‌های منش با هم. یعنی سطح سازگاری معانی به کار گرفته شده در آن، درجه‌ی همپوشانی نمادها و سیستمهای رمزگذاری جاری در آن، سطح همخوانی قواعد منطقی و سیر رخدادهای مورد اشاره‌ی آن، و انسجام کلی معانی گنجانده شده در آن. در بعد بیرونی، همخوانی به سطح سازگاری محتوای منش با چارچوبهای هنجارین اجتماعی و نظامهای معنایی مستقر در جامعه اشاره می‌کند. یعنی این که محتوای منش تا چه حد در توافق با سرمشقهای نظری و جهان‌بینی‌ها و نظامهای دینی حاکم بر جامعه قرار داشته باشد.

پ) موضوع، یعنی قلمرویی از زیست جهان که منش بدان اشاره می‌کند، و نوع ارتباطی که با آن برقرار می‌کند، خواه این ارتباط توصیفی باشد، یا تجویزی. موضوع جایگاه و طبقه‌ی منش در زمینه‌ی سطح فرهنگی را نیز مشخص می‌کند.

ت) باروری، بدان معناست که منش در واحد زمان با چه احتمالی نسخه‌های تازه از خود را پدید می‌آورد، و چه حجمی از اطلاعات و رمزگان و نمادهای تازه را در خود انبار می‌کند. در بعد بیرونی، باروری به تاثیرگذاری منش بر منشهای دیگر، نیرویی که برای زایش منشهای نو وارد می‌کند، و شاخه‌های منشعب شده از آن اشاره می‌کند. همچنین متغیری به نام ماندگاری هم از آن مشتق می‌شود. ماندگاری یعنی منش مورد نظر پس از گذر چه زمانی نسخه‌هایی رقیب از خود را پدید می‌آورد و دچار شاخه‌زایی می‌شود.

قلاب؛ آن بخشی از منش است که حاملان انسانی را به آن جذب می‌کند. قلاب می‌تواند مثبت یا منفی باشد. یعنی مانند یک مهارت، یک اثر هنری، یا پاره‌ای از دانش، لذتی را در حامل منش ایجاد کند. یا همچون قواعدی اخلاقی، امر و نهی‌هایی هنجارین، یا حرمتهایی دینی از رنجی راستین یا مفروض پیشگیری نماید.

دستور آن الگوی رفتاری‌ایست که منش آن را ترویج می‌کند. دستور می‌تواند به هریک از سه عرصه‌ی زیست جهان تعلق داشته باشد. منشِ مربوط به من، بیشتر خصلتی زیبایی‌شناسانه دارد و از ارتباط من و من بر می‌آید. دستورهای معطوف به دیگری، اخلاقی هستند و ارتباط اجتماعی من و دیگری را تنظیم می‌کنند، و دستورهای مربوط به جهان بیشتر خصلتی علمی/ شناختی دارند و ارتباط من و جهان بیجان را سازماندهی می‌کنند.

حالا، پس از این مرور کوتاه بر بخشی از نظریه‌ی منشها، می‌توانیم دلایل یگانه بودن شاهنامه را کمی دقیقتر وارسی کنیم.

۷. اگر بخواهیم از بخشهای ساده‌تر شروع کنیم، باید آغازگاهمان را قلاب انتخاب کنیم. شاهنامه از نظر رده‌بندی منشها، متنی ادبی است که در طبقه‌ی حماسه‌های ملی می‌گنجد. یعنی از هر مشروعیت و اعتبار متافیزیکی‌ای که آن را تقدس و مشروعیت دینی ببخشد، بی‌بهره است. چنان که گفته شد، تا حدودی معکوس این وضعیت را داشته است و در دورانهای متفاوت تاریخی به دلیل ارجاع به نویسنده‌ای شیعه، ایرانی، ملی‌گرا، یا شعوبی غیردینی و ضددینی هم فرض شده است. بنابراین شاهنامه متنی است که قلاب منفی ندارد، چون لوازم لازم برای زنهار دادن و بنا نهادن ساختارهای حرمت را ندارد.

قلاب شاهنامه آشکارا مثبت است. این مثبت بودن به دو جنبه‌ی مهم این متن باز می‌گردد. از سویی شاهنامه به مهندسی خودانگاره‌ی جمعی ایرانیان مربوط می‌شود، و ایرانیان را با یادآوری عظمت گذشته‌شان، و صورتبندی دقیق و روشنِ عناصر این عظمت شادمان می‌سازد. از سوی دیگر، شعری خیال‌انگیز و نیرومند و انباشته از معانی بلند و رخدادهای رنگین است و خواندنش به تنهایی لذت‌بخش است. اینها همه جدای از ساخت معنایی شاهنامه است، که به زودی بدان خواهم پرداخت. یعنی فعلا محتوای خودانگاره‌ی زیبایی را که شاهنامه به عنوان "منِ ایرانی" معرفی می‌کند و ارج می‌نهد نادیده می‌گیرم، تا تنها به محرک روانشناختی مربوط به آن بسنده کرده باشد.

قلاب شاهنامه یک ویژگی مهم دارد، و آن هم این که – به زبان نظریه‌ی منشها– هم مستقیم و هم غیرمستقیم است. یعنی خواندن شاهنامه به تنهایی و بدون ارجاع به جهان خارج و کارهایی که فرد می‌تواند پس از خواندنش انجام دهد، لذت‌بخش است. این به سازمان یافتگی ادبی شاهنامه و استفاده‌ی استادانه‌ی حکیم توس از زبان فارسی باز می‌گردد. دیگر آن که شاهنامه متنی است که لذتی غیرمستقیم را نیز پدید

می‌آورد و آن از راه دمیدن قواعدی اخلاقی است که تبلیغ می‌کند و شکلی از پیکربندی "من" که توصیه می‌نماید و راهبردی که در این راستا پیش پای خواننده می‌نهد. از این رو شاهنامه را باید متنی دانست که قلابی مثبت را در شکلی ویژه داراست. از سویی قلاب منفی در آن کاملا غایب است و هیچ اثری از تهدید و انذار و ترساندن از رنج در آن دیده نمی‌شود. فردوسی حتی در بافتی اساطیری نیز اشاره‌ای به دوزخ نمی‌کند و تمام تاکیدهایش به اصول اخلاقی، به سودهای رعایت آنها مربوط می‌شود و نه زیانهای مهیبِ برخاسته از زیر پا گذاشتنشان. جالب است که بدترین پیامدهای کردارهای پلید ضدقهرمانان شاهنامه، آن است که از نامی بد برخوردار شوند و یادشان به تلخی در خاطرها بماند.

شاهنامه از نظر قلاب با روایتهایی ابتدایی مانند گیلگمش یا بئوولف شباهت دارد که معمولا در دورانی ابتدایی از سیر تحول جوامع سروده شده‌اند و فاقد چارچوب استوار اخلاقی هستند. با این وجود، تنها قلاب شاهنامه با این متون شباهت دارد و استحکام نظام اخلاقی پیشنهادی شاهنامه نیاز به تاکید ندارد.

در میان حماسه‌های کهن، یک رده از آنها که به دوران جایگیر نشدنِ کاملِ ادیان اخلاقی مربوط می‌شوند، مانند شاهنامه تنها از قلابی مثبت برخوردار بوده‌اند و پراکنده شدنشان تنها به لذتی روایی مربوط می‌شده که از بازگو شدنشان برمی‌خواسته و خودانگاره‌ی جمعی خوشایندی که در مخاطبان ایجاد می‌کرده است. چنان که گفته شد، در کل حماسه‌ها در چنین دورانهایی شکل گرفته‌اند و به همین دلیل هم معمولا نظام اخلاقی یگانه و منسجمی را حمل نمی‌کنند و بر قلاب مثبتی از این دست تاکید می‌کنند. با این وجود شاهنامه به خاطر برخورداری از قواعد اخلاقی محکم و سختی که به شکلی استثنایی در غیاب نظامی دینی و رمزگانی مذهبی شکل گرفته، ویژه و خاص است.

۸. شاهنامه از نظر دستور نیز وضعیتی ویژه دارد. بر خلاف حماسه‌های مشهور و آشنا، شاهنامه به دستورهایی روشن و شفاف و دقیق آراسته است. صفتهایی مانند راستی، جوانمردی، نیکوکاری، پیمان‌داری، قدرشناسی، دوستی، و همانند آن در سراسر شاهنامه بدون استثنا ستوده شده‌اند، و دوقطبی‌های شفاف و روشنی در قلمروی اخلاق مورد تاکید قرار گرفته و به شفاف‌ترین شکل صورتبندی شده است. در واقع اگر بیتهای مربوط به توصیه‌های اخلاقی را از شاهنامه استخراج کنیم و در کتابی جداگانه چاپشان کنیم، به اندرزنامه‌ای کامل و بسیار عقلانی و منسجم دست می‌یابیم. این آشکار و عریان بودنِ دستورهای شاهنامه، اگر در کنار نوع خاص قلابِ آن نگریسته شود، ویژه بودن شاهنامه را بیش از پیش نمودار می‌سازد. چون به عنوان یک قاعده، متون روایی و ادبی تنها در صورتی دارای دستور روشن و مشخص هستند که از پشتیبانی نظامی دینی و متافیزیکی برخوردار باشند. به همین دلیل هم اصولا امر و نهی کردنِ متنهای ادبی به تکیه‌گاهی آسمانی یا فرارونده مربوط می‌شود که لذتهای ناشی از رعایت این قواعد را در کنار عذابهای برخاسته از نقش‌شان گوشزد می‌کنند. به همین دلیل هم در اساطیر ملی چینی و هندی و مسیحی و عبری، ازدحامی چنین نفس‌گیر از خدایان و نیروهای آسمانی را می‌بینیم. چرا که ترویج دستورهایی مانند بندگی مسیحی-یهودی و ارزشهای خانوادگی چینی-هندی بدون پشتوانه‌ی این دستگاه متافیزیکی داوری کننده موفقیتی نمی‌داشته است.

شاهنامه اما، از این نظر یگانه است که از چنین دستگاه پشتیبانی برخوردار نیست. ارجاعهای آن به خداوند و نیروهای قدسی همواره محدود و انتزاعی است و نشانی وجود ندارد که نیروهای آسمانی کسی را به خاطر رعایت نکردن دستورهای اخلاقی مورد نظر فردوسی عذاب کنند یا به او پاداش دهند. مفهوم وعده و انذار و بهشت و دوزخ در شاهنامه بسیار بسیار کمرنگ هستند و اگردر کنار متون دیگر همدورانش نگریسته شوند، می‌شود گفت غایب هستند. به همین دلیل هم دستورهای محکم و صریح شاهنامه، ناجور و نامنتظره

می‌نماید. عجیبتر از همه آن که متنی با این دستورهای روشن، که تنها انسان و اراده‌ی خودمختار او را مورد خطاب قرار می‌دهد، در درازنای تاریخ ایران زمین مخاطبانی چنین پرشمار و پیروانی چنین سربلند و نامدار داشته است. متنی چنین غیردینی، با دستورهایی چنین روشن، بدون ارجاع به رنجهای ناشی از قانون شکنی، و محروم از دستگاه متافیزیکی باور به چنین رنجهایی، شاهنامه از این نظر، به راستی شگفت‌انگیز است.

۹. اما آنچه شاهنامه را به راستی به متنی ویژه و یکتا تبدیل می‌کند، ساخت معنایی آن است. بد نیست برای مقایسه‌ی شاهنامه با سایر رقیبان احتمالی‌اش، فهرستی از حماسه‌های ملی مشهور تمدنهای دیگر را با آن بسنجیم. شاهنامه منشی است که در رده‌بندی منشها در طبقه‌ی حماسه‌های ملی–تاریخهای اساطیری قرار می‌گیرد. در این رده، متون دیگری هم وجود دارند که در تمدنهای دیگر پدید آمده‌اند و نقش هویت بخشی کمابیش مشابه را در جوامع میزبان خویش بر عهده گرفته‌اند. مهمترین متون این طبقه عبارتند از گیلگمش سومری و اتراهسی بابلی، مهابهاراتا به همراه منظومه‌های همراهش: هاریوامسا، ویاسا، و وایسَمپایانا) و رامایانا در هند، آرگونوتیکا و ایلیاد و ادیسه در یونان، و ادا و بئوولف از سرزمینهای اسکاندیناوی.

به این متنها البته می‌توان روایتهای ایرانی دیگری را هم افزود که یا مانند گرشاسپنامه متونی وزین و فاخر و نیرومند هستند و نویسندگان هنرمندشان به برتری فردوسی در آن اعتراف کرده‌اند، و یا متونی فرمایشی و تقریبا مضحک مانند شاهنشاه‌نامه‌ی عصر قاجار را شامل می‌شوند که لاف و گزاف نویسندگانشان قادر به پوشاندن سستی ابیات نیست و در حد رقابت با شاهنامه نمی‌گنجد.

اگر بخواهیم متغیر سادگی را در نظر بگیریم، می‌بینیم که شاهنامه یکی از پیچیده‌ترین متونِ حماسی در تمام تمدنهاست. این ادعا باید بر مبنایی کمی و رسیدگی‌پذیر مبتنی شود، از این رو بد نیست مقایسه‌ای داشته باشیم میان این متن و سایر حماسه‌ها.

ساده‌ترین متغیر برای محک زدن پیچیدگی یک منش، بزرگی و محتوای اطلاعاتی آن است. یعنی به زبان نظریه‌ی اطلاعات، هرچه حجم نشانگان و نمادهای موجود در متن بیشتر باشد، پیچیدگی متن هم (با تعبیری ساده و مقدماتی) بیشتر خواهد بود.

اگر حجم متون را معیار بگیریم، بی‌تردید مهابهاراتای هندی گوی سبقت را از همگان خواهد ربود. این متن در واقع منشی غول‌آساست که در زمانی به درازای نزدیک به یک هزاره توسط صدها نویسنده و سراینده و شارح گوناگون پدید آمده است، و از این رو با شاهنامه‌ای که سروده‌ی یک نفر است متفاوت است. با این وجود بد نیست برای آن که مقیاسی از ابعاد آن در دست داشته باشیم، بدانیم که بدنه‌ی اصلی این متن از هفتاد و چهار هزار بیت تشکیل شده است. این متن با متن مکمل دیگری به نام هاریوامسا همراه است که خود نود هزار بیت را در بر می‌گیرد و دیرتر از مهابهاراتا سروده شده است. این دو، با سه متن دیگر دنبال می‌شوند که به ترتیب تاریخِ نگاشته شدن عبارتند از ویاسا (یا جایا) با هشت هزار و هشتصد بیت، وایسمپایانا (یا بهاراتا) با بیست و چهار هزار بیت، و اوگراسراواس با نود هزار بیت.

هرچند این منظومه‌ی غول‌آسا را به دلیل شکل ثبت و تدوینش باید از مقایسه‌ی کمی‌مان کنار بگذاریم، اما ادبیات هندی شاهکار دیگری نیز دارد که با شاهنامه قابل سنجش است، و آن رامایاناست که به نویسنده‌ای یگانه با سرگذشتی افسانه‌آمیز نسبت داده می‌شود. رامایانا بیست و چهار هزار بیت است که هم‌ارزِ چیزی بین نیم تا یک سوم از حجم شصت هزار بیتی شاهنامه است. اگر از مهابهاراتا و افزوده‌هایش بگذریم، شاهنامه را بدون تردید در جایگاه حجیم‌ترین نوشتار حماسی جهان باستان خواهیم یافت. متون کهن میانرودان مانند

گیلگمش و اتراهسی، حجمهایی بسیار کوچک داشتند که دست بالا بین ده تا بیست لوح را در بر می‌گرفت. ایلیاد پانزده هزار بیت و ادیسه کمی کمتر از این تعداد ابیات را شامل می‌شود، و آرگونوتیکا شش هزار بیت دارد. بئوولف هم تنها کمی بیش از سه هزار بیست را در بر می‌گیرد. یک دلیلِ کم بودنِ حجم متون یاد شده آن است که توسط یک سراینده یا نگارنده پدید آمده‌اند و به عنوان یک قاعده، حدِ پایه‌ی منشهایی از جنس شعر که توسط یک نفر پدید می‌آید، چند هزار بیت است، و نه چند ده هزار بیت. از این رو ایلیاد و رامایانا هم منظومه‌هایی مفصل و بزرگ می‌نمایند و سزاوار بلندآوازه ساختن سرایندگانشان هستند. هرچند یکی از آنها حدود یک سوم، و دیگری یک چهارم شاهنامه اندازه دارد.

اگر متغیرهای دیگرِ مربوط به بزرگی را نیز به حجم بیفزاییم و تراکم روابط میان عناصر داستان را نیز در اندازه‌ی منش ضرب کنیم، به درکی واقع‌بینانه‌تر از سطح پیچیدگی منش دست خواهیم یافت. اگر چنین کنیم، بار دیگر شاهنامه را در موقعیتی کاملا ممتاز خواهیم دید.

تراکم روابط درونی یک منش را با دو گامِ پیاپی می‌توان ارزیابی کرد. نخست باید شمار عناصر پایه‌ی تشکیل دهنده‌ی منش را سنجید و زیرواحدها و خرده روایتهایی که این عناصر را در سطحی میانی با هم ترکیب می‌کنند، تشخیص داد، و بعد روابط میان این زیرواحدها و شیوه‌ی چفت و بست شدنِ عناصر را در درون هر زیر سیستم و در میان زیرسیستمهای موازی ارزیابی کرد. به عنوان مثال، اگر بخواهیم حجم و تراکم روابط را در شاهنامه بر رسیم، باید نخست شمار عناصر پایه (پهلوانان، مکانها، جنگ‌افزارها، کردارها، و...) را تعیین کرد. در این حالت می‌بینیم که پهلوانانی مانند سیاوش و رستم و افراسیاب، مکانهایی مانند ایران و توران و سیاوشگرد، و متغیرهای دیگری از این دست استخراج شده و رده‌بندی می‌شوند. آنگاه باید شیوه‌ی ارتباط این عناصر را در واحدهای کمی بزرگتر (مانند داستان سیاوش و سودابه و گذر سیاوش از میان آتش) وارسی کرد. مثلا در این خرده روایت، عناصری اصلی (سیاوش، سودابه، کیکاووس، ورِ آتش، شهوت، تهمت، بدبینی

شوهرانه، بیگناهی و...) با اتصالاتی محکم به هم مربوط شده‌اند، و در کنار عناصری فرعی‌تر (کوه هیزم، لباس سپید، گرد آمدن مردم، خواهرِ سودابه، شبستانِ کیکاووس و...) قرار گرفته‌اند. این خرده روایت خود بخشی از یک روایت بزرگتر (داستان سیاوش) را تشکیل می‌دهد که خود در ارتباط با سایر روایتها کلیت شاهنامه را بر می‌سازد.

در بسیاری از متون حماسی از جمله مهابهاراتا و ادا که توسط نویسندگانی گوناگون و در زمانی طولانی سروده شده‌اند، انسجام میان خرده روایتهای و روایتهای اصلی کم است و روایتهای اصلی پیوندی سست و گاه در حدِ هیچ را با هم برقرار می‌کنند. حتی در ایلیاد و ادیسه هم پیوند میان حوادث اندک است و کلیت متن به پاره‌هایی از هم گسیخته شبیه است که پیوندی درونی ندارند. این در حالی است که در شاهنامه این گسستگی تنها در مرز دوره‌های متمایز تاریخی دیده می‌شود و برخاسته از ماهیت روایت تاریخی است که دوره‌هایی با شخصیتها و رخدادهای متمایز را ایجاب می‌کند. این در حالی است که حتی در این توالی دورانهای تاریخی نیز پیوستگی به چشم می‌خورد و یادکرد از پهلوانان گذشته و ذکر پیامدهای کردارهای ایشان یا سرمشق بودنشان برای شخصیتهای آینده در سراسر شاهنامه دیده می‌شود.

اگر دو متغیر یاد شده، یعنی حجم نشانگان و بزرگی منش، شمار عناصر و تراکم روابط میانشان را در نظر بگیریم، شاهنامه یکی از پیچیده‌ترین منشها در رده‌ی حماسه‌های تاریخی خواهد بود، اگر نگوییم که پیچیده‌ترین است.

۱۰. از نظر مضمون، شاهنامه از همان محتوایی برخوردار است که در سایر متون حماسی نیز دیده می‌شود. در اینجا نیز پهلوانان و کردار جنگی محور داستانها را تشکیل می‌دهد و اینها را عناصری مانند مبارزه

با نیروهای اهریمنی و دیوها، ماجراهای عاشقانه، کشمکش پهلوانان بزرگ با هم و مضمونهایی مانند وفاداری و دوستی و انتقام و خیانت پیوند می‌خورد. با این وجود، چنان که گفتیم شاهنامه به خاطر آنچه که در آن غایب است از نظر مضمون با سایر حماسه‌ها تفاوت دارد. یعنی غیاب عناصر قدسی و دخالت نکردن نیروهای آسمانی و به طور مشخص خداوند، در آن چیزی است که به چشم می‌زند. جالب آن است که نیروهایی منفی و اهریمنی مانند آنچه که ضحاک را به ماردوشی تباهکار تبدیل می‌کند در شاهنامه حضور دارند، هرچند حضور ایشان نیز کمرنگ و نامحسوس است.

از نظر انسجام درونی، شاهنامه آشکارا موقعیتی ممتاز در میان سایر حماسه‌ها دارد. به ندرت می‌توان متنی به عظمت و حجم شاهنامه را یافت که از ساختاری چنین تراشیده و یکدست برخوردار باشد و در سراسر آن نتوان حتی یک مورد از تعارض و ناسازگاری منطقی یافت. فردوسی از آن رو شایسته‌ی نام بلندش است، که نه تنها ترتیب و ترکیب رخدادها و شخصیت‌پردازی قهرمانانش را به شکلی خیال‌انگیز و دلکش سازماندهی کرده، که به روابط میان ایشان نیز توجه کرده و نظامی یکپارچه و منسجم از قواعد اخلاقی را به همراه سیری منطقی و پذیرفتنی از حوادث در کنار هم نشانده است. در واقع یکی از دلایلی که اساطیر به حضور نیروهای متافیزیکی و حوادث جادویی نیاز می‌یابند، آن است که تعارضها و اختلالهایی از این دست را برطرف کنند. فردوسی اما، این کار را بدون استفاده از این ترفندِ پیش پا افتاده و با تحمیل نظمی منطقی و عقلانیتی روشن به متنش به انجام رسانده است.

در این میان، شگفت‌انگیز از همه، بحثِ سازگاری و همخوانی در شاهنامه است. شاهنامه متنی غریب است که از همخوانی بسیار بالای درونی، و ناهمخوانی زیادِ بیرونی برخوردار است. چنان که گفتیم، مضمون شاهنامه و محتوای آن چارچوبی بسیار استوار و یکپارچه را در بر می‌گیرد، و روایتها و خرده‌روایتهای آن و قواعد منطقی چفت و بست شدن معنا در دایره‌ی متنش به شکلی ستایش برانگیز محکم و خدشه‌ناپذیر است.

این در حالی است که این متن با منشهای رایج و هنجارِ دوران خودش و حتی با نسخه‌های دیگرِ به جا مانده از همین داستانها ناهمخوانی آشکاری دارد. داستان مهمی مانند رستم و اسفندیار، و شخصیت مرکزی‌ای مانند گشتاسپ که نخستین شاهِ مقدس و زرتشتی سنت ایرانِ کهن است، در شاهنامه کاملا واژگونه نموده شده و با تفسیری –از دید زرتشتی– کافرانه بازنموده شده است. رستم که در روایتهای سغدی به جا مانده تنها پهلوانی نیرومند است، به مرتبه‌ی عارفی برکشیده شده که استاد اخلاق و جوانمردی است، و داستانهایی مانند نبرد کیخسرو و افراسیاب و کشته شدن سیاوش به شکلی بازگو شده است که با برخی از روایتهای همزمانِ فردوسی همخوانی ندارد. بنابراین یک جنبه از ناهمخوانی شاهنامه با منشهای پیرامونش، به روایتهای رقیبی مربوط می‌شود که داستانهایی مشابه را بازگو می‌کرده‌اند، و نمونه‌اش را در گرشاسپنامه‌ی اسدی توسی می‌توان یافت، که با وجود پیروی از فردوسی و ستودن او و وام گرفتن بیتهایی از او، داستان گرشاسپ و شخصیت ضحاک و فریدون را به شکلی متمایز تصویر کرده است. شکلی که احتمالا به سنتی دیگر از بیانِ داستان ضحاک مربوط می‌شده است. در گوشزد کردنِ عظمت شاهنامه همین بس که این منش چندان نیرومند بود که امروز جز متخصصان فن از این روایتهای رقیب خبری ندارند و داستان فردوسی چندان نیرومند و کامیاب بوده است که تمام روایتهای دیگر را از میدان به در کرده است.

ناهمخوانی شاهنامه با بومِ منشهای زمانه‌اش تنها به این رقابت محدود نمی‌شود. به ویژه در ارتباط با دو سپهر معنایی سترگ، یعنی سیاست و دین، شاهنامه بی‌تردید در زمانه‌اش منشی تنش برانگیز و مخالف‌خوان بوده است. عصری که فردوسی در آن می‌زیست، دورانی بود که نیروی نظامی ترکان با ایدئولوژی دینی عباسیانِ سنی با هم ترکیب می‌شد و می‌رفت تا نیروی ایرانی هوادار رستاخیز عصر ساسانی را، و تشیع وابسته به آن را از میدان به در کند. در این حال و هوا، روایت کردن داستان کشمکشهای ایرانیان و سکاهایی که در آسیای میانه می‌زیستند، و به روشنی با ترکان شباهتی داشتند، آن هم با هواداری چنین محکم و پرشوری از

ایرانیان، پذیرفتنی نبوده است. این از سویی باعث طرد فردوسی و شاهنامه از دربار سلطان محمود شد، و از سوی دیگر این منش را در دوران سیطره‌ی ترکان غرنوی و سلجوقی و خوارزمشاهی به متنی دغدغه‌برانگیز تبدیل کرد که معمولا مورد شماتت و نفرت دربار و شاعران درباری قرار می‌گرفت. در حوزه‌ی دین نیز ماجرا چنین بود. فردوسی با پرهیز از اشاره کردن به نمادهای دینی، و در واقع با پروراندن داستانی چنین عظیم بدون نقش‌آفرینی خدایان و فرشتگان و نیروهای آشنای وابسته به دین، در عمل روایتی کافرانه و ضددینی از حماسه‌ی ملی ایرانیان را به دست داد، که اتفاقا در ابتدای کار چنین خصلتی نداشت. چرا که کهنترین حماسه‌ی باز مانده از عصر اشکانیان (یادگار زریران) به روشنی ماهیتی دینی دارد و هم چنین است سیمای کیخسروی یشتها در برابر افراسیاب، و ارتباط پهلوانی مانند گرشاسپ با سنن زرتشتی. بنابراین فردوسی با دین زدایی از روایتهای ملی ایرانی، و با تاکید بر عنصر ایرانی در برابر اقوام نو رسیده‌ی ترک و عرب، در واقع داشت بر خلاف جریان رودخانه‌ی توفنده‌ای شنا می‌کرد، که در سطح اجتماعی و سیاسی آرزوهای فردوسی را در کام خود بلعید، اما در سطح زبانی و فرهنگی در نهایت مغلوب آن گشت.

۱۱. به پایان بردن این جستار بدون اشاره به یکی از ویژگیهای کمیاب شاهنامه نارواست،و آن هم خصلت خودارجاعی شاهنامه است.

شاهنامه از معدود متونی است که نویسنده در زمان سرودن آن در مورد خودش، و در مورد چگونگی سرودن این متن توضیح داده است. این امر در کل در جهان باستان کاری نادر بوده و متونی بسیار اندک را سراغ داریم که سراینده در آن حضوری پررنگ داشته باشد، یا روند انجام کار خویش را در میان روایتِ اصلی خویش بازگو کرده باشد.

فردوسی شاید از آن رو برای همه‌ی ما چنین عزیز و آشناست، که با خواندن شاهنامه او را نیز در کنار خویش خواهیم یافت. این حضورِ فردوسی در شاهنامه، دو جنبه‌ی اصلی دارد که به نظرم به این شکل در تمام حماسه‌های بزرگ ملل دیگر، نظیری برایش نمی‌توان یافت.

نخستین ویژگی آن است که فردوسی چنان که از اصول اخلاقی مورد نظرش و قواعد مورد تجویزش بر می‌آید، در ارتباط با سایر نویسندگان و گردآورندگان موقعیتی بسیار بزرگوارانه و به تعبیری "علمی" دارد. برخلاف بیشتر حماسه سرایان و راویانی که معمولا اشاره به رقیبان را تنها در حد شماتت و نکوهش و بر شمردن ضعفها روا می‌دانسته‌اند، فردوسی در کل به شکلی قطعی و بی‌استثنا از ارجاعِ منفی به دیگران خودداری کرده است. حتی در آن هنگام که از بدگویان و دشمنانش در دربار محمود غزنوی یاد می‌کند هم سخن تندی نمی‌گوید و تنها از نامهربانی و ناراستی ایشان گله می‌کند. در واقع عفت کلامی که این سراینده در برابر همگان به کار می‌گیرد، شایسته‌ی توجه و تقلید است.

چنین شهریاری و بخشنده‌یی به گیتی ز شاهان درخشنده‌یی

نکرد اندرین داستانها نگاه ز بدگوی و بخت بد آمد گناه

حسد کرد بدگوی در کار من تبه شد بر شاه بازار من

فردوسی نه تنها نویسندگان پیش از خود را بی‌اعتبار نمی‌سازد، که به تعبیر امروز حق مولف را هم رعایت می‌کند هر جا از کسی حرفی را نقل می‌کند، منبع را نیز مورد اشاره قرار می‌دهد. این را بهتر از همه در سرآغاز هزار بیتِ دقیقی می‌توان یافت:

چنان دید گوینده یک شب به خواب که یک جام می داشتی چون گلاب

دقیقی ز جایی پدید آمدی بر آن جام می داستانها زدی

به فردوسی آواز دادی که می | مخور جز بر آیین کاوس کی
که شاهی ز گیتی گزیدی که بخت | بدو نازد و لشگر و تاج و تخت
شهنشاه محمود گیرنده شهر | ز شادی به هر کس رسانیده بهر
از امروز تا سال هشتاد و پنج | بکاهدش رنج و نکاهدش گنج
ازین پس به چین اندر آرد سپاه | همه مهتران برگشایند راه
نبایدش گفتن کسی را درشت | همه تاج شاهانش آمد به مشت
بدین نامه گر چند بشتافتی | کنون هرچ جستی همه یافتی
ازین باره من پیش گفتم سخن | سخن را نیامد سراسر به بن
ز گشتاسپ و ارجاسپ بیتی هزار | بگفتم سرآمد مرا روزگار
گر آن مایه نزد شهنشه رسد | روان من از خاک بر مه رسد
کنون من بگویم سخن کو بگفت | منم زنده او گشت با خاک جفت

فردوسی در عین حال برداشتی روشن و شفاف از اثر خویش دارد، برداشتی که هم ارزش آن را در چشمش نشان می‌دهد، و هم بیانگر واقع‌بینی و فاصله گرفتنش از غرور بی‌مورد است:

کهن گشته این نامه‌ی باستان | ز گفتار و کردار آن راستان
همی نوکنم گفته‌ها زین سخن | ز گفتار بیدار مرد کهن
بود بیت شش بار بیور هزار | سخنهای شایسته و غمگسار
نبیند کسی نامه‌ی پارسی | نوشته به ابیات صدبار سی
اگر بازجویی درو بیت بد | همانا که کم باشد از پانصد

این اشاره به پیشینیان و همگنان، گاه تا مرتبه‌ی حدیث نفس و درد دل کردن با مخاطب ارتقا می‌یابد. چنان که حتی سرآغاز شاهنامه را و این که فکر اولیه‌ی کار را دوستی در سرش انداخته بود را نوشته است:

دل روشن من چو برگشت ازوی — سوی تخت شاه جهان کرد روی

که این نامه را دست پیش آورم — ز دفتر به گفتار خویش آورم

بپرسیدم از هر کسی بیشمار — بترسیدم از گردش روزگار

مگر خود درنگم نباشد بسی — بباید سپردن به دیگر کسی

و دیگر که گنجم وفادار نیست — همین رنج را کس خریدار نیست

برین گونه یک چند بگذاشتم — سخن را نهفته همی داشتم

سراسر زمانه پر از جنگ بود — به جویندگان بر جهان تنگ بود

ز نیکو سخن به چه اندر جهان — به نزد سخن سنج فرخ مهان

اگر نامدی این سخن از خدای — نبی کی بدی نزد ما رهنمای

به شهرم یکی مهربان دوست بود — تو گفتی که با من به یک پوست بود

مرا گفت خوب آمد این رای تو — به نیکی گراید همی پای تو

نبشته من این نامه‌ی پهلوی — به پیش تو آرم مگر نغنوی

گشتاده زبان و جوانیت هست — سخن گفتن پهلوانیت هست

شو این نامه‌ی خسروان بازگوی — بدین جوی نزد مهان آبروی

چو آورد این نامه نزدیک من — برافروخت این جان تاریک من

و در جایی دیگر شکایت کرده از دوستداران شاهنامه، که به نزدش می‌آمدند و شاهنامه را می‌آموختند و می‌رفتند و از کمک مالی به او خودداری می‌کردند. همچنین در جایی که کسی به نام حسین قتیب قدرشناسی کرده و در برابر ابیات شاهنامه به او یاری رسانده، از او با وقار تمام سپاسگذاری کرده است:

چو بگذشت سال ازبرم شست و پنج — فزون کردم اندیشه‌ی درد و رنج

به تاریخ شاهان نیاز آمدم — به پیش اختر دیرساز آمدم

بزرگان و با دانش آزادگان — نبشتند یکسر همه رایگان

نشسته نظاره من از دورشان — تو گفتی بدم پیش مزدورشان

جز احسنت ازیشان نبد بهره‌ام — به کتف اندر احسنت شان زهره‌ام

سربدره‌های کهن بسته شد — وزان بند روشن دلم خسته شد

ازین نامور نامداران شهر — علی دیلمی بود کوراست بهر

که همواره کارش بخوبی روان — به نزد بزرگان روشن روان

حسین قتیب است از آزادگان — که ازمن نخواهد سخن رایگان

ازویم خور و پوشش و سیم و زر — وزو یافتم جنبش و پای و پر

نیم آگه از اصل و فرع خراج — همی‌غلتم اندر میان دواج

جهاندار اگر نیستی تنگ دست — مرا بر سرگاه بودی نشست

چو سال اندر آمد به هفتاد ویک — همی زیر بیت اندر آرم فلک

همی گاه محمود آباد باد — سرش سبز باد و دلش شاد باد

چنانش ستایم که اندر جهان — سخن باشد از آشکار ونهان

مرا از بزرگان ستایش بود ستایش ورا در فزایش بود

که جاوید باد آن خردمند مرد همیشه به کام دلش کارکرد

هنگامی که در میانه‌ی کار سرودن شاهنامه، پسر فردوسی می‌میرد، حکیم توس سوگنامه‌ای برایش در شاهنامه به یادگار می‌گذارد که با وجود موقعیت حاشیه‌ای و کوتاهی‌اش، همچنان پس از هزار سال تاثربرانگیز است:

مرا سال بگذشت برشست و پنج نه نیکو بود گر بیازم به گنج

مگر بهره بر گیرم از پند خویش بر اندیشم از مرگ فرزند خویش

مرا بود نوبت برفت آن جوان ز دردش منم چون تن بی‌روان

شتابم همی تا مگر یابمش چویابم به بیغاره بشتابمش

که نوبت مرا بود بی‌کام من چرا رفتی و بردی آرام من

ز بدها تو بودی مرا دستگیر چرا چاره جستی ز همراه پیر

مگر همرهان جوان یافتی که از پیش من تیز بشتافتی

جوان راچو شد سال برسی و هفت نه بر آرزو یافت گیتی برفت

همی‌بود همواره با من درشت برآشفت و یکباره بنمود پشت

برفت و غم و رنجش ایدر بماند دل و دیده‌ی من به خون درنشاند

کنون او سوی روشنایی رسید پدر را همی جای خواهد گزید

برآمد چنین روزگار دراز کزان همرهان کس نگشتند باز

همانا مرا چشم دارد همی ز دیر آمدن خشم دارد همی

ورا سال سی بد مرا شصت و هفت　　نپرسید زین پیر و تنها برفت

وی اندر شتاب و من اندر درنگ　　ز کردارها تا چه آید به چنگ

روان تو دارنده روشن کناد　　خرد پیش جان تو جوشن کناد

دومین ویژگی شاهنامه، آن است که فردوسی به روشنی اهداف خویش را از سرودن آن شرح داده و نشان داده که کاری به این بزرگی را با آرمانی بلند و خودآگاهی کم نظیری آغاز کرده و به انجام رسانده است. در واقع دلیل آن که منظومه‌هایی به عظمت شاهنامه وجود ندارند، آن است که در تاریخ جهان اندک بوده‌اند مردمی که تقریبا تمام عمر خویش را صرف پدید آوردن یک شاهکارِ یگانه کنند و رنج و سختی و فقر و تمام ناسازگاری‌های زمانه را تاب بیاورند، بی آن که شاهکار خویش را با خوشامدگویی و چاپلوسی بیالایند و از ارزش آن بکاهند. فردوسی در گوشه‌هایی بسیار از شاهنامه، به خودآگاهی عمیقش بر کار سترگی که در دست داشت، اشاره کرده است.

سخن هر چه گویم همه گفته‌اند　　بر باغ دانش همه رفته‌اند

اگر بر درخت برومند جای　　نیابم که از بر شدن نیست رای

کسی کو شود زیر نخل بلند　　همان سایه زو بازدارد گزند

توانم مگر پایه‌ای ساختن　　بر شاخ آن سرو سایه فکن

کزین نامور نامه‌ی شهریار　　به گیتی بمانم یکی یادگار

تو این را دروغ و فسانه مدان　　به رنگ فسون و بهانه مدان

ازو هر چه اندر خورد با خرد　　دگر بر ره رمز و معنی برد

یکی نامه بود از گه باستان　　فراوان بدو اندرون داستان

پراگنده در دست هر موبدی ازو بهره‌ای نزد هر بخردی

یکی پهلوان بود دهقان نژاد دلیر و بزرگ و خردمند و راد

پژوهنده‌ی روزگار نخست گذشته سخنها همه باز جست

ز هر کشوری موبدی سالخورد بیاورد کاین نامه را یاد کرد

بپرسیدشان از کیان جهان وزان نامداران فرخ مهان

که گیتی به آغاز چون داشتند که ایدون به ما خوار بگذاشتند

چه گونه سرآمد به نیک اختری برایشان همه روز کند آوری

بگفتند پیشش یکایک مهان سخنهای شاهان و گشت جهان

چو بنشیند ازیشان سپهبد سخن یکی نامور نافه افکند بن

چنین یادگاری شد اندر جهان برو آفرین از کهان و مهان

از این روست که سخن فردوسی، امروز همچون هزار سال پیش، راست و درست و حکیمانه می‌نماید که:

بناهای آباد گردد خراب ز باران و از تابش آفتاب

پی افکندم از نظم کاخی بلند که از باد و باران نیابد گزند

نمیرم از این پس که من زنده‌ام که تخم سخن را پراکنده‌ام

کتابنامه

قریب، بدرالزمان، ۱۳۵۷:«رستم در روایات سغدی» شاهنامه شناسی، ج۱، تهران، ٤٤تا ۵۳.

نوری عثمان، محمد، ۱۳۵٤:« خدای نامه ها و شاهنامه های مآخذ فردوسی»، جشن نامۀ محمد پروین گنابادی، زیر نظر محسن ابوالقاسمی، تهران، ۲۸۷تا ۳۳۲.

رستگار فسانی، منصور، بیست و یک گفتار دربارهٔ شاهنامه فردوسی، انتشارات نوید، شیراز، ۱۳٦۹.

دین فردوسی

ارائه شده در همایش هزاره‌ی سرایش شاهنامه، دانشگاه آزاد اسلامی

مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی، ۱۳۹۰/۶/۳۰

چکیده

در این نوشتار باورهای دینی و گرایشهای مذهبی فردوسی بر مبنای متن شاهنامه مورد وارسی قرار گرفته و آرای پژوهندگانی که بر زرتشتی یا مسلمان بودن فردوسی نظر داشته‌اند، نقد می‌شود. بیتهای دال بر باورهای دینی خاص فردوسی مورد واکاوی و تحلیل قرار گرفته و با توجه به زمینه‌ی تاریخی و اجتماعی عصر فردوسی بازخوانی می‌شود و در نهایت این نتیجه به دست می‌آید که فردوسی اندیشمندی یکتاپرست بوده که در هیچ یک از چارچوبهای رسمی دین و مذهب دوران خود نمی‌گنجیده است.

کلیدواژگان: فردوسی، شاهنامه، دین، مذهب، زرتشتی، سنی، شیعه، زیدی، اسماعیلی، یزدان.

Abstract: this research deals with the question of Ferdowsi's religious beliefs, according to Shahname context, and looks critically upon the theories that claim him Islamic or Zarathustrian religious bonds. The verses which have implications due to sacred concepts have been analyzed, and these data are re-interpreted due to his socio-historical background. As a result, it seems that Fersowsi have been a monotheist scholar, with no real affiliation to normative religions and beliefs of his time.

مقدمه

از آن هنگام که فردوسی طوسی کار سترگِ به نظم در آوردن تاریخ باستانی ایرانیان را به انجام رساند، تا امروز که هزار سالی سپری شده است، همواره بحث از آیین و دینِ خودِ فردوسی نقل محافل ادبی بوده است. در عصرِ خود شاعر، او را رافضی می‌دانستند، که گویا با انکارِ خودش روبرو شد. بعد از آن، در عصر سلجوقیانِ سنی مذهب او را سنی سست دینی می‌دانستند، و در عصر صفویان از او شیعه‌ی دوازده امامی تمام عیاری ساختند، تا آن که در دوران جدید، نلدکه و مستشرقان اروپایی که آیین کهنسالتر زرتشتی را بیش از اسلام می‌ستودند، وی را زرتشتی دانستند.

در نهایت، آنچه که روشن است آن که تاثیر فردوسی بر زبان و فرهنگ ایرانی چنان ژرف، و ردپای وی بر اندیشه و هویت مردمان ایران زمین چندان پایدار و برجسته بوده است که تمام نظامهای فکری مستقر ناگزیر شده‌اند فردوسی را نیای خود و از خویش بدانند و این خود نشانه‌ایست از قدرت و شوکت فردوسی در قلمرو معنا. چرا که در این عرصه، تاسیس گرانیگاه‌هایی که آیندگان خویشتن را بدان بیاویزند و خود را بنا به آن تعریف کنند، برترین پیروزی‌هاست.

بهانه‌ی نگاشتن این نوشتار، مطالعه‌ی برداشت نلدکه[۹۲] در مورد زرتشتی بودنِ فردوسی یا دست کم نامسلمان بودنِ وی بود، و پاسخی که محیط طباطبایی[۹۳] و زریاب خویی[۹٤] در دفاع از مسلمان –و زیدی یا اسماعیلی– بودنش پیش کشیده بودند.

بحث در آرای موجود

برای آغاز به سنجیدنِ دین فردوسی، ابتدا باید ببینیم مورخان در این مورد چه گفته‌اند و سخنهایشان تا چه پایه از محک نقد سربلند بیرون می‌آید؟

نخستین تذکره در باب فردوسی را نظامی عروضی سمرقندی در چهارمقاله‌اش به دست داده است، در آن هنگام که ماجرای سفر خویش به طوس را بازگو می‌کند و نشان می‌دهد که اطلاعات خویش درباره‌ی حکیم فردوسی را در شهر زادگاهش و از منابعی دست اول برگرفته است. تقریبا تمام داستانی که امروزه ما درباره‌ی زندگی و مرگ فردوسی می‌دانیم، از این منبع برآمده است. نظامی این کتاب را در ٤٩٥ هجری خورشیدی (برابر با ٥٥١ هجری قمری و ١١١٦ میلادی) نگاشته است. از آنجا که فردوسی به روایت دولتشاه سمرقندی در سال ٤١١ ه.ق. و به روایت دیگری در ٤١٦ ه.ق درگذشته، بنابراین نظامی حدود ٩٥

[92] نلدکه، ١٣٦٩.

[93] محیط طباطبای، ١٣٧٠.

[94] زریاب خویی، ١٣٧٠.

سال پس از مرگ شاعر از زادگاهش دیدن کرده و از کسانی که مادرانشان همسایه و پدرانشان دوست فردوسی بوده‌اند، درباره‌اش اطلاعات به دست آورده است.

بر مبنای گزارش نظامی[۹۵]، فردوسی پس از به پایان رساندن شاهنامه آن را به غزنه برد و پیشکشِ سلطان محمود غزنوی نمود تا صله‌ای گران دریافت کند. اما محمود که خود را بر مبنای اساطیر ایرانی، متعلق به نژاد تورانی می‌دانست، از ستایشهای فردوسی از پهلوانان ایرانی خوشش نیامد و به خصوص زیر تاثیر بدگویی‌های درباریانش که فردوسی را رافضی می‌دانستند، به او مرحمتی نکرد و به جای زری که قرار بود بپردازد، سیم داد و فردوسی هم این پول را به حمامی و آبجوفروشی بخشید و غزنه را ترک کرد. در حالی که خبر بذل و بخشش او و خشمگین شدنش را برای محمود برده بودند و به این ترتیب او را مغضوب دربار غزنوی ساخته بودند. در نتیجه فردوسی دل شکسته در شهرهای گوناگون سرگردان شد و صد بیتِ مشهورش را در هجو محمود غزنوی سرود. آنگاه به دربار اسپهبد شهریار پسر شروین پناه برد، که از نوادگان نجیب زادگان عصر ساسانی بود و در طبرستان حکومتی برای خود داشت.

اسپهبد که از عواقب انتشار این هجونامه برای شاعر دل نگران بود، به صد هزار درهم این ابیات را خرید و باز شست[۹۶] و به این ترتیب خطر را از شاعر برگرداند. به طوری که فردوسی توانست پس از مدتی به زادگاه خویش طوس بازگردد. اما سالهای آخر عمرش را با تنگدستی به سر آورد و در همانجا درگذشت. در این هنگام محمود که با شنیدن بیتِ "اگر جز به کام من آید جواب/ من و گرز و میدان و افراسیاب"، از

[9595] نظامی عروضی،۱۳٤٦: ۷۵ -۸۳.

[96] تذکره‌ی دولتشاه (۱۹۳۹.م: ۲٦-۳۰) نوشته صد و شصت مثقال زر و مجمل فصیحی (۱۳٤۱ :۱۲۹-۱٤۰) صد هزار درم نقره آورده است.

کرده‌ی خویش پ شیمان شده بود، ش صت هزار دینار برای شاعر به طوس فر ستاد، اما کاروان حامل پولها هنگامی از دروازه‌ی طوس وارد شد که گروه ت شییع کننده‌ی ج سد فردو سی را از دروازه‌ی مقابلش بیرون می‌بردند[۹۷]. با وجود احترام زیادی که فردوسی در شهر خویش داشت، از آنجا که به کفر و رفض متهم بود، با دخالت یکی از رهبران دینی شهر طوس، از تدفین او در گورستان مسلمانان ممانعت به عمل آوردند و به این ترتیب او را در باغ خویش به خاک سپردند[۹۸].

چنان که آشکار است، استخوان‌بندی تمام روایتهای دیگری که درباره‌ی فردوسی در دست است، از اثر نظامی و روایتی که نقل شد وام گرفته شده است. روایتی که نظامی عرضه داشته، با توجه به زمان اندکی که بین او و مرگ شاعر فا صله بوده، نزدیکترین نسخه به واقعیت می‌نماید. با این وجود عنا صر ا ساطیری و دا ستانی چندی در آن راه یافته‌اند که بعدها شاخ و برگ هم یافته‌اند. امروز این چند نکته که در زندگینامه‌ی فردوسی وجود داشته و از زمان نظامی عروضی به بعد مورد تاکید قرار گرفته، نادرست می‌نماید.

نخ ست آن که می‌دانیم که فردو سی شاهنامه را بنا به فراخوان محمود غزنوی و برای دریافت صله از او ن سروده ا ست. به دو دلیل: نخ ست آن که محمود غزنوی ترک‌زاده‌ای بود که زبان مادری‌اش ترکی بود و تنها کمی عربی می‌دانسـت و فارسـی را هم – که زبان درباریانش بوده- تنها می‌فهمیده و در حالت عادی به آن سخن نمی‌گفته ا ست. بنابراین چندان شیفته‌ی روایتهای سنگین و حما سی در این زبان نبوده ا ست. گذشته از این، مسلمان سنی متعصبی هم بوده و بعید است به روایتهای شاهان پیش از اسلام علاقه‌مند بوده باشد. چنان که در تذکره‌ها و تاریخها نیز به این صفت‌های وی اشاره شده است. دومین دلیل آن که فردوسی

---

[97] مقدمه‌ی شاهنامه‌ی بایسنقری، ۱۳۵۰: ۷-۲۲.

[9898] نظامی عروضی،۱۳٤٦: ۸۲-۸۳.

سرودن شاهنامه را در بیست و پنجم اسفندماه سال ۳۸۹ خورشیدی به پایان برد و این زمانی بود که سلطان محمود تازه یازدهمین سال سلطنت خود را سپری می‌کرد. فردوسی سرودن شاهنامه را از سی و پنج سال پیش شروع کرده بود و به این ترتیب بخش عمده‌ی دوران سرودن آن – یعنی بیست و چهار سال از سی و پنج سال را– در دوران حکومت سامانیان گذرانده بود. بنابراین ناممکن است که به خاطر فراخوان سلطان محمود که اصولا وجودش بعید می‌نماید، دست به انجام این کار زده باشد.

دوم آن که می‌دانیم که داستان کشمکش فردوسی با سلطان محمود، تعقیب شدنش توسط غزنویان و مکالمه‌ی وی با محمود در دربار غزنه که تاریخ سیستان روایتش کرده و در جریان آن فردوسی رستم را از تمام سپاهیان محمود برتر می‌داند[۹۹]، جعلی است. اینها در واقع داستانهایی عوامانه هستند که مردم عادی در اطراف زندگینامه‌ی مردی که به زندگی ایشان معنا داده بود، تنیده‌اند. چنین می‌نماید که هجونامه‌ی موجود درباره‌ی محمود غزنوی بعدها سروده شده باشد و کارِ خود فردوسی نباشد، چنان که نظامی هم تصریح دارد که اصل هجو نامه به درخواست اسپهبد شهریار فرو شسته و محو شده بود. در ضمن بدیهی است که اگر فردوسی شعری چنین غرا در هجو محمود و مادر و پدرش می سرود، دیگر نمی‌توانست به طوس بازگردد و در آنجا با آرامش به پایان عمر خود برسد، و وجود مقبره‌ی فردوسی در این شهر نشانگر آن است که صورت واقع امر چنین بوده است. از این رو، تقریبا بدیهی است که درگیری فردوسی و دربار غزنه از نوع بی‌توجهی شاهی ترک به شاعری ایرانی بوده است، که به رنجش شاعر منتهی شده است. این که این دو با هم مکالمه‌ای داشته باشند، یا محمود فردوسی را تحت تعقیب قرار داده باشد، یا فردوسی

[99] تاریخ سیستان، ۱۳٦٦: ۷–۸.

هجونامه‌ای چنین تند بر ضد او نو شته با شد، و همچنین این که فردو سی به همین دلیل در پایان عمر خود راهی دراز را تا بغداد پیموده با شد، بی‌شتر به افسانه شبیه ا ست تا واقعیت. در واقع به گمانم باید با مهرداد بهار هم‌آواز شد که اصولا منکر سفر فردوسی به غزنه است.

احتمالا ا صل قضیه این چنین بوده که فردو سی وقتی در پایان عمر به تنگد ستی برخورده، اثر خود را که به سودای بزرگی دیگر سروده شده بود، با بیتهایی جسته و گریخته در ستایش محمود تزیین کرده و آن را به همراه فرد امینی به دربار غزنه فر ستاده ا ست. اما محمود از سویی به خاطر خلق و خوی و تربیت شخصی‌اش، و همچنین به خاطر چرخش سیاستش در آن روزها که با هواداری از بغداد و دوری از ایرانی‌گرایی سامانیان همراه بود، و از سوی دیگر بدان دلیل که شاعر پرآوازه به بددینی متهم بوده، توجهی به این کتاب نکرده و فردو سی را رنجانده ا ست. در شکایتهای فردو سی از این ماجرا رو شن ا ست که هویت بدگویان را نمی‌دانسته و همه جا با ضمایری مبهم ایشان را مورد اشاره قرار می‌دهد.

سوم: در مورد برخی از ریزه‌کاریهای تاریخی دیگر هم می‌دانیم که جعل و تحریفهایی صورت گرفته است. مثلا این روایت نظامی که فردوسی به اسپهبد شهریار بن شروین پناه برد، نادرست است، چون شهریار در ۳۵۵ ه.ق. درگذشت و بنابراین در زمان رنجش فردوسی پسرش بر سریر حکومت طبرستان ن شسته بوده ا ست، و گویا فردو سی به دربار او رفته و کمکی مالی دریافت کرده و بعدها ماجرا به نام پدرِ نامدارتر اسپهبد طبری تمام شده است. همچنین قضیه‌ی پشیمانی محمود و فرستاده شدن کاروانی پر از سیم که در ست همزمان با تدفین فردو سی به دروازه‌های تو سط بر سد، هرچند دا ستانی زیبا و صحنه‌ای دلکش ا ست، اما به احتمال زیاد هرگز رخ نداده و محصول تخیل مردم طوس ا ست که دو ستدار شاعر شهر شان بوده‌اند. در مورد این داستان که فردوسی پس از سفر به طبرستان به خان لنجان –در نزدیکی اصفهان– سفر

کرد و از مهمان‌نوازی احمد بن محمد بن ابی‌بکر خان لنجانی برخوردار شـــد، شـــواهدی کمرنگ در خودِ شاهنامه وجود دارد. با این وجود، بیتهایی که افتادن فردو سی در زاینده رود و نجات یافتنش به د ست پسر خان لنجانی را روایت می‌کنند، شاید افزوده باشند.

با توجه به آنچه که گذشـــت، در روایتهای مربوط به فردوســـی قطعیت چندانی وجود ندارد و نباید بدون نقد، عنصـــری از زندگینامه‌ی وی را پذیرفت. با این وجود، ماجرای بددینی او عنصـــری اســـت که در همه جا تکرار می‌شود و نه تنها بر اساس منابع تاریخی و تذکره‌ها، که با ارجاع به منبعِ غایی ما در این مورد –یعنی خود شـــاهنامه– نیز می‌توان در این مورد داوری کرد. برای بررســـی دقیقتر این موضـــوع، بد نیســـت نخست به روایتهای مربوط به دین فردوسی بپردازیم:

نظامی عروضی سمرقندی، چنان که گفتیم، فردوسی را به رافضی بودن مشهور می‌دانست[۱۰۰] و این نامی بود که در آن زمان به اسماعیلیه یا زیدیه اطلاق می‌شد. می‌گویند سلطان محمود پس از فتح ری (۴۰۷ هجری) مجدالدوله‌ی دیلمی را به خاطر علاقه‌اش به شاهنامه سرزنش کرد[۱۰۱]، و این همان زمانی بود که در این شهر به کشتار فیلسوفان و سوزاندن کتابهای ملحدان و رافضیان فرمان داده بود.

عبدالجلیل قزوینی رازی که مدتی پس از نظامی دســـت به نوشـــتن درباره‌ی فردوســـی برده، او را شاعری شاعی می‌نامد، که منظورش شیعه ا ست که باز در آن هنگام لقب مشهور برای ا سماعیلیه یا زیدیه

[100100] نظامی عروضی،۱۳٤٦: ۸٤.

[101] ریاحی ۱۳۷۵:۱٦۰.

بوده است. قزوینی در کتاب النقض (نوشته‌ی ۵۵۶ ه.ق) فردوسی را قدیمی‌ترین شاعر شیعه‌ی پارسی زبان دانسته[۱۰۲]، که نادرست است، اما به شهرت او در این زمان و گرایش دینی‌اش اشاره دارد.

عطار، در الاهی نامه‌ی خود از زبان شیخی که مانع تدفین او در گورستان مسلمانان می‌شد، فردوسی را کافر می‌داند[۱۰۳]، و چنین می‌گوید که:

چنین گفت او که فردوسی بسی گفت — همه در مدح گبران چون کسی گفت

به مدح گبرکان عمری به سر برد — چو وقت مردن آمد بی خبر مرد

مرا در کار این برگ ریا نیست — نمازم بر چنین شاعر روا نیست

به این ترتیب فردوسی تا زمان عطار به تدریج شهرتی یافته بود که از سویی با شیعه‌گری و از سوی دیگر با گبری و زرتشتی‌گری پیوند خورده بود. جالب آن است که عطار در ادامه‌ی همین ابیات فردوسی را همچون یکی از اولیای مقدس باز می‌نمایاند که شب در خواب بر دیگران ظاهر می‌شود و همچون سروشی آسمانی اندرزشان می‌دهد، بی آن که تهمت گبری را به صراحت رد کند.

چو فردوسی مسکین را ببردند — به زیر خاک تاریکش سپردند

در آن شب شیخ او را دید در خواب — که پیش شیخ آمد دیده پر آب

زمرد رنگ، تاجی سبز بر سر — لباسی سبزتر از سبزه در بر

به پیش شیخ بنشست و چنین گفت — که ای جان تو با نور یقین جفت

نکردی آن نماز از بی نیازی — که می ننگ آیدت زین نانمازی

---

[102] قزوینی رازی، ۱۳۵۸.

[103][103] عطار، ۱۳۳۹: ۲۸۶–۲۸۷.

خدای تو جهانی پر فرشته همه از فیض روحانی سرشته

فرستاد اینت لطف کار سازی که تا کردند بر خاکم نمازی

خطم دادند بر فردوس اعلی که "فردوسی" به فردوس است اعلی

خطاب آمد که ای فردوسی پیر اگر راندت ز پیش، آن طوسی پیر

پذیرفتم منت تا خوش بخفتی بدان یک بیت توحیدم که گفتی

مشو نومید از فضل الهی مده بر فضل ما بخل گواهی

یقین می دان چو هستی مرد اسرار که عاصی اندک است و فضل بسیار

گر آمرزم به یک ره خلق را پاک نیامرزیده باشم جز کفی خاک

خداوندا تو می دانی که عطار همه توحید تو گوید در اشعار

ز نور تو شعاعی می نماید چو فردوسی فقاعی می گشاید

چو "فردوسی" ببخشش رایگان تو به فضل خود به فردوسش رسان تو

به فردوسی که علییش خوانند مقام صدق و قصر دینش خوانند

این روایت به داستان مشابهی می‌ماند که در آن چون سلطان محمود به فردوسی صله‌ای سزاوار نبخشید، رستم در خواب بر او ظاهر شد و نشانی بازوبندی زرین را به او داد که در نبردی غنیمت گرفته و در جایی در خاک نهاده بود و فردوسی فردای آن روز با ملازمان سلطان به آنجا رفت و صله‌اش را به این شیوه از

ر ستم دریافت کرد[۱۰۴]. این دا ستان در قدیم چندان پرآوازه بوده که فخرالدین محمود بن امیریمین م ستوفی فریومدی شعری در شرح آن سروده بود.

در مورد کسی که مانع تدفین فردو سی شده بود هم روایتها بسیار ا ست. احتمالا دقیقترین گزارش، همان ا ست که نظامی عرو ضی در چهار مقاله آورده و او را "متذکری متع صب از اهل طوس" می‌داند. پس از او، نویسندگان و مورخانی که زرق و برقی بیشتر برای شاعر حماسه‌سرای ایرانی می‌پسندیده‌اند، هویتهایی گوناگون را به این متذکرِ طو سی نسبت داده‌اند. ذکریای قزوینی در آثار البلاد خود او را قطب الدین شافعی می‌داند که فقیهی شافعی مذهب و ا ستاد معشوق عارف طو سی بوده ا ست[۱۰۵]. این هویت بی‌تردید نادر ست اســت چون زمان حیات قطب الدین با زمان مرگ فردوســی همخوانی ندارد. عطار در همان بخشــی که از الاهی‌نامه که بیتهایی از آن را بازگو کردیم، او را شــیخ ابوالقاســم علی بن عبدالله گرگانی می‌داند که عارفی نامدار و بزرگ بوده است و ارتباطش با این ماجرا هم بی‌تردید نادر ست است. چون صوفی‌ای وار سته بوده و تساهل و مدارایش شهرت دا شته ا ست و رفتاری شبیه به این از او بعید ا ست. گذ شته از این که از نظر زمانی هم پذیرش دخالت او هنگام فردوســی بعید می‌نماید. چرا که او در ٤٦٩ ه.ق درگذشــته، و بنابراین هنگام مرگ فردوسی کودک یا نوجوانی بیش نبوده است.

در میان نویسندگان متاخرتر، و به ویژه در ع صر صفوی تلا شی شدید برای شیعه‌ی دوازده امامی نمودن فردوسی انجام شده است. قاضی نورالله شوشتری در مجالس المومنین خود با زحمتی بسیار کوشیده

---

[104] مقدمه‌ی شاهنامه‌ی بایسنقری، ۱۳۵۰: ۷-۲۲.

[105] قزوینی، ۱۹٦۰.م: ٤۱٥-٤۱۷.

تا ابیاتی از شاهنامه را که با شیعه بودن فردوسی در تعارض است، از منظری شیعی تفسیر کند[۱۰۶]، و نسخه‌ی شاهنامه‌ی مسکو هم که از عصر صفوی باقی مانده، آشکارا دچار تحریف شده و روی اسامی خلفای ثلاثه را تراشیده‌اند و واژگانی دیگر را روی آن نوشته‌اند تا تهمت سنی بودن را از فردوسی بردارند.

در قرن یازدهم هجری، موبد انوشیروان از پارسیان هند داستانی منظوم را در دویست بیت درباره‌ی روند مغضوب شدنِ فردوسی سرود و دشمنی درباریان محمود با زرتشتیان را دلیل این موضوع دانست، بی آن که در آن بر زرتشتی بودنِ خود فردوسی پافشاری‌ای داشته باشد، و این همان متنی بود که بعدها به دست شرق شناسان اروپایی افتاد و همچون سندی دال بر زرتشتی بودنِ فردوسی تلقی شد.

اگر تمام این شواهد را با هم ترکیب کنیم، به این جمع‌بندی دست می‌یابیم:

الف) ستایشی که فردوسی از پهلوانان و شاهان غیرمسلمان کرده از همان ابتدا تهمت بددینی را متوجه او ساخته است.

ب) فردوسی به رافضی بودن متهم بوده و به همین دلیل با دربار غزنوی دچار مشکل شده است.

پ) فردوسی پس از سرخوردگی از غزنه، احتمالا به امید پشتیبانی مالی به طبرستان رفت که در آن هنگام پادشاهانی زرتشتی یا تازه مسلمان شده مانند اسپهبدان و پادوسبانیان بر آن حکومت می‌کردند و واپسین دژ فرهنگ ساسانی در برابر موج تمدن اسلامی بود. این شاهان او را گرامی داشتند و حمایتش کردند.

ت) متعصبان طوس پس از مرگ فردوسی از دفن شدنش در گورستان مسلمانان جلوگیری کردند.

---

[106] شوشتری، ۱۲۹۹: ۴۹۷-۴۹۸.

برای فهم شرایطی که فردوسی در آن می‌زیست، و زمینه‌ای که این تهمتها و بدگویی‌ها در موردش پدیدار می‌شد و به هدف می‌نشست، باید نگاهی سریع به بافت فرهنگی آن زمانِ خراسان بزرگ که زادگاه فردوسی بود، بیندازیم. فردوسی در ۳۱٤ خورشیدی (۳۲۳ ه. ق. و ۹۳۵ .م) در قریه‌ی طابران در طوس زاده شد. خانواده‌اش به طبقه‌ی دهقانان تعلق داشت، که زمین داران مرفه و ریشه‌دار در آن منطقه بودند. طبقه‌ی دهقانان در دوران ساسانی همچون نوعی طبقه‌ی متوسط مولد عمل می‌کرد، و به دنبال سیاستها و برنامه‌های انوشیروان دادگر پدید آمده بود. این طبقه تا دیرزمانی پس از فردوسی نیز همچنان نگهبان میراث فرهنگی ایران باستان محسوب می‌شد. نقش طبقه‌ی دهقانان ساسانی در شکلگیری آیینهای اعتراضی مردمی در برابر خلفای عرب، همچون نقش بقایای طبقه‌ی اسواران ساسانی در شکل گیری تصوف و فتوت، موضوعی بسیار جذاب و مهم است که باید گشودنش به زمانی دیگر واگذاشته شود. پس تنها در اینجا به این نکته اشاره می‌کنم که دهقانان علاوه بر نمایندگی دست نخورده‌ترین طبقه‌ی اقتصادی و اجتماعی ایرانِ عصر ساسانی، حاملان سنن و مناسک و مراسم ایرانی کهن نیز بودند.

زایش فردوسی در زمانی رخ داد که شاهان سامانی بر خراسان بزرگ فرمان می‌راندند و پس از طاهریان نخستین دودمان ایرانی را در این منطقه تاسیس کرده بودند. شاهان سامانی نسب خود را به بزرگان و اشراف عصر ساسانی می‌رساندند، حامی شعر و ادب پارسی بودند، و گرانیگاهی بودند که پیدایش و تکامل زبان فارسی دری را تسریع و تسهیل کردند. در زمان زندگی فردوسی دو نیروی دیگر در برابر این دودمان خوشنام و فرهنگ پرور سر بر کشیدند. یکی از آنها دیلمیان بودند که برای نخستین بار موفق به

گشودن بغداد شدند و برای نخستین بار لقب شاهنشاه را پس از اسلام احیا کردند. دیگری غزنویان بودند که از غلام زادگان ترک و جنگجویان زیر فرمانشان تشکیل می‌یافت و قلمرو باستانی سغد را زیر فرمان خود داشتند. محمود غزنوی در واقع نخستین شاه راستین از این دودمان بود و بر آمدنش در دو دهه‌ی آخر عمر دراز فردوسی رخ نمود.

در این میان، سامانیان همان رواداری دینی مرسوم در میان ایرانیان را از خود نمودار می‌ساختند. چنان که دقیقی زرتشتی در دربارشان به اندازه‌ی فیلسوفان مشایی و متکلمان مسلمان ارج و قرب داشت. ناگفته نماند که ظهور شعر رسمی به زبان فارسی دری – حرکتی که با شهید بلخی شروع شد و با رودکی رسمیت یافت– در دربار همین شاهان ممکن شده بود. سامانیان به مناسک و آیینهای کهن ایرانی دلبستگی داشتند و زبان و دانشهای باستانی ایرانی را ترویج می‌کردند. با این وجود در ظاهر تابع خلفای عباسی بودند و دین ایشان –یعنی اسلام سنی–را پذیرفته بودند. نامهای ایشان نیز نشانگر همین نکته است. چنان که مثلا نام نوح و منصور – که در میان خاندان عباسی رایج بود– در میان شاهان این دودمان فراوان به چشم می‌خورد.

دیلمیان اما، که در مدتی اندک بر بخش مرکزی و غربی ایران زمین چیره شدند، شیعه بودند و وارث جنبشهای دینی مردمی‌ای بودند که حکومت تازیان و خلیفه‌ها را با بهانه‌ی احقاق حقوق خاندان پیامبر اسلام زیر سوال می‌بردند. دیلمیان وقتی بغداد را گشودند، خلیفه را از کار برکنار نکردند، اما او را به آلت دستی تبدیل کردند و با این دستاویز دودمان آل بویه را با دستاویزی دینی نیز مشروع نمودند. آنان با احیای لقب شاهنشاه و حمله به اسلام سنی که مورد پشتیبانی مسلمانان راست دین بود، نخستین واکنش دینی موفقیت‌آمیز ایرانیان در برابر دین فاتحان عرب را به نمایش گذاشتند. دیلمیان خود را از نژاد کیانیان

می‌دانستند و به ذکر مفاخر ایرانیان می‌پرداختند و در واقع دنباله‌ای سیاسی از جریان شعوبیه بودند که چند قرن جلوتر آغاز شده بود و برتری نژادی و فرهنگی ایرانیان بر تازیان را تبلیغ می‌کرد.

فردوسی در چنین حال و هوایی سرودن شاهنامه را آغاز کرد. یعنی موقعیتی که دو نیروی ایرانی آل سامان و آل بویه بر شرق و غرب ایران زمین حاکم شده بودند و شکلی متعادل و افراطی از مقاومت در برابر خلیفه و فرهنگ تازی را به نمایش می گذاشتند. فردوسی در این معنا، حلقه‌ای از زنجیره‌ی طولانی سرایندگان و زبان‌آورانی بود که مانند رودکی و دقیقی روایتهای باستانی ایرانی –مانند خسرو و شیرین و یادگار زریران– را به فارسی دری بر می‌گرداندند، و انتقال فرهنگ و ادب پهلوی به دری را بر عهده گرفته بودند. ایشان نیز خود دنباله‌ی اندیشمندان بزرگی مانند ابن مقفع بودند که مشابه همین کار را در ابتدای عصر اموی که تساهل نژادی و زبانی بسیار کمتر بود، در عرصه‌ی خودِ زبان عربی به انجام رسانده بودند.

در واقع یک ناظر بی‌طرف از مشاهده‌ی محتوای نخستین منشهای پرورده شده در زبان عربی، در ابتدای زایش ادبیات این زبان دچار شگفتی خواهد شد. زبان عربی از آن هنگامی که به خط تازی جدید نوشته شد – و آن پس از نزول قرآن بود،– در دو قرن اول هجری مجموعه‌ای از اشعار، تاریخها، و متون در زمینه‌ی اخلاق و حکمت و دستور زبان را پدید آورد که سه ویژگی بسیار غیرعادی داشتند: نخست آن که نویسندگان تقریبا تمام آنها ایرانی بودند، و نه عرب. دوم آن که محتوای اطلاعاتی بخش عمده‌ی این متون از زبانهای دیگر –به ویژه پهلوی، سانسکریت و یونانی– به تازی ترجمه شده بود، و سوم آن که موضوع این متون بیشتر فرهنگ و تمدن ایرانی بود، و نه اعراب. این امر تا به حدی شگفت انگیز است که بخش مهمی از اشعار مهم و نمونه‌های ادبی نخستینِ پدید آمده به زبان عربی، – که محصول کار شعوبیه بود– به طور خاص به هجو نژاد و زبان و تاریخ اعراب اختصاص یافته است و محتوایی جز بزرگداشت ایرانیان و

خوارشماری تازیان ندارد. و اینها همه به زبان عربی بیان می‌شد که در آن هنگام زبان رسمی و دولتی امویان بود و رقیب خود – یعنی زبان پهلوی- را با روشهایی خشن از عرصه‌ی فرهنگ رسمی طرد کرده بود.

این و ضعیت تا حدودی به متون بازمانده از سرخپو ستان آمریکا شباهت دارد که به خاطر محروم بودن شان از خط و ادبیات کتبی، نخ ستین نو شتارها در مورد شان به د ست راهبان م سیحی نگا شته شد و محتوایی جز لعن و طعن ایشان و فرهنگشان نداشت. اما تفاوت در اینجا بود که در مورد اعراب، این ماجرا به قومی شکست خورده و ضعیف مربوط نمی‌شد. بلکه فاتحانی را در بر می‌گرفت که از نظر نظامی بر مردم ایران زمین پیروز شده بودند، اما به دلیل برخوردار نبودنشان از سابقه‌ی شهرنشینی تو سعه یافته و مدنیت، ناچار شدند تدوین ادبیات و زبان و معارف خویش به دست اندیشمندان قوم مغلوب را بپذیرند.

به این ترتیب، ایرانیان تا حدودی همان کارِ راهبان مسیحی را انجام دادند و با نگاهی از بیرون، ساختار فرهنگی و من شهای تازیان را نگری ستند، ثبت کردند و نقدش نمودند. با این تفاوت که این بار این فرهنگی که سوژه‌ی شنا سایی نقادانه قرار گرفته بود، به مردمی فاتح و جنگاور تعلق دا شت. به همین دلیل هم بخش عمده‌ی اندی شمندانی که در این میدان خطرناک پا گذا شتند، (مانند ابن مقفع) در نهایت به د ست حاکمان عرب کشته شدند. با این وجود میراثی که از ایشان به یادگار ماند، ادبیات، شعر، فقه، کلام، تفسیر، و معارفی به زبان تازی بود، که از منظری ایرانی نو شته شده بود و به شکلی پنهانی یا صریح بر پ ستی و فروپایگی تازیان نیز تاکید می‌کرد.

در این شرایط، چنین می‌نمود که اعراب هم به همان سرنوشتی دچار شوند که پیش از آن مقدونیان و رومیان شده بودند. یعنی پس از دو سه نسل در زمینه‌ی فرهنگ جوشان ایرانی هضم شوند و با د ستاوردهای تمدنی خویش این شبکه‌ی ناهمگونِ دیرپا را غنی‌تر سازند. با این وجود، ورود نیروی دیگری

به صـــحنه، از این الگوی آشـــنا پیشـــگیری کرد. این نیرو، به عنصـــر نژادی و زبانی ترکی مربوط می‌شـــد و نخستین نمایندگان آن آل افراسیاب، و غزنویان بودند.

غزنویان، در واقع همچون زیرشاخه‌ای نظامی از سامانیان سر بر کشیدند. اما وقتی نوبت به حکومت مستقلِ محمود رسید، پس از درنگی کوتاه، چاره‌ی رویارویی با دشمنانی قوی پنجه مانند دیلمیان را متحد شدن با خلیفه و هواداری از سنی‌گری افراطی دانست. این سیاستی بود که محمود بنیان نهاد و قبایل ترکی که پس از وی به ایران تاختند نیز از آن پیروی کردند. به این ترتیب دودمانهای ترکی که از بیابانهای آسـیای مرکزی می‌آمدند، به زبان ترکی سخن می‌گفتند و به شاخه‌ای ترکیبی از نژاد مغول–سکا تعلق داشتند، با این هواداری افراطی از مذهب سـنی، توانسـتند با خلفای عباسـی در حال انقراض متحد شـوند. به این ترتیب، عنصر ایرانی که ماهیتی بیشتر دیوانسالارانه و کمتر نظامی داشت، توسط اتحادی که میان عنصر نظامی ترکی و عنصر دینی تازی پدید آمده بود، سرکوب شد.

محمود غزنوی نقطه‌ی شـروع این فرآیند بود. او در شـرایطی رشـد کرد و بالید که زبان دیوانی و درباری حاکمان غزنه – به تبعیت از اربابان پیشین سامانی‌شان، فارسی بود و توجه به تاریخ و هویت ایرانی در آن رواج داشت. با این وجود، محمود در ابتدای کار حکومت خود را در زمینه‌ای ایرانی آغاز کرد. پدر او سبکتگین در شهریور ۳۷۶ خورشیدی (شعبان ۳۸۷ ه.ق) درگذشت و حکومت غزنه را برای پسرش به جا گذاشت. محمود تا دو سال بعد خراسان را فتح کرده بود و به این ترتیب وارث قلمرو سامانیان شده بود. در این هنگام وزیر او ابوالعباس فضل بن احمد اسفراینی نام داشت که بلعمی نام وی را در تاریخش جاویدان کرده اسـت. این فضـل بن احمد مردی خراسـانی بود و به ادب و فرهنگ ایرانی دلبسـته بود. فردوسـی در شـاهنامه ابیات زیادی در مدح وی دارد، و شـمار و محتوای این ابیات به شـکلی اسـت که در صـمیمانه

بودنشان تردیدی باقی نمی‌گذارد. به ویژه که در زمان ارائه‌ی شاهنامه، او عزل شده و دشمن بدخواهش به وزارت بر کشیده شده بود.

ماجرای عزل فضل بن احمد آن بود که محمود در ۳۸۹ خورشیدی (۴۰۱ ه.ق) یعنی تقریبا در همان زمانی که فردوسی شاهنامه‌اش را به دربار وی پیشکش می‌کرد، سیاست خود را تغییر داد و کوشید تا در جریان مخالفت با عنصر ایرانی، مشروعیت خلیفه را برای حکومت ترکان بر ایران زمین به دست آورد. او در این هنگام فضل بن احمد را خلع کرد و او را پس از دو سال بکشت. سپهسالار وی که امیر نصر بن سبکتگین نام داشت نیز در جریان این تصفیه کشته شد. به این ترتیب کودتایی در دربار غزنه به دست شاه انجام پذیرفت که در جریان آن نیروهای ایرانی‌گرای سابق از میان رفتند و جای خود را به نخبگان تازه‌ای دادند.

رهبر این نخبگان نوپا، وزیر تازه، خواجه احمد میمندی، یکی از اهالی غزنه بود. خواجه‌ی میمندی در نقطه‌ی مقابل فضل بن احمد قرار داشت و نمونه‌ای از ایرانیانِ هوادار سیطره‌ی اعراب بود. او به زبان عربی عشق می‌ورزید، علاقه‌ی چندانی به فارسی نداشت، و با مردم خراسان و سیاستهایشان سر سازش نداشت. این خواجه در ضمن سنی متعصبی هم بود و گمارده شدنش بر صدر امور به چرخش سیاسی محمود دلالت می‌کرد که از آن پس کوس هواداری از خلیفه را به صدا در آورد و در قلع و قمع اسماعیلیان و زیدیان که بیشتر هوادار رقیبانش یعنی آل بویه بودند، هیچ کوتاهی نکرد. محمود در مدتی کوتاه زبان دیوان را از فارسی به عربی برگرداند و در جلب نظر خلیفه بسیار کوشید.

دست بر قضا فردوسی در همین کشاکش شاهنامه را به دربار غزنه فرستاده بود، و بدیهی است که در آرایش نیروها در این زمان او به کدام اردو تعلق می‌یافت. در چهار مقاله، نظامی چنین آورده که خواجه

احمد میمندی هوادار فردوسی بود[۱۰۷]. اما به تدریج در تاریخها این روایت پدیدار شد که غلام محمود – همان ایازِ مشهور– هوادار فردوسی بوده و خواجه میمندی با او از در مخالفت در آمده است. در تاریخ سیستان نیز چنین روایتی هست، و با وجود ساختگی بودن، احتمالا از محتوای حقیقت بیشتری برخوردار است، تا آن که میمندی را دوستدار فردوسی بدانیم.

روایتهایی که در مورد پناهگاه فردوسی پس از رنجیدنش از دربار غزنه وجود دارد، او را مسافری می‌داند که به طبرستان، قهستان، اصفهان، بغداد، و حتی مولتان هند سفر کرده است. لازم به ذکر است که تمام این مناطق در زمان یاد شده در قلمرو آل بویه یا زیر سلطه‌ی اسماعیلیان قرار داشته است. طبرستان که از دیرباز مرکز جنبش زیدیه و مقاومت حاکمان زرتشتی در برابر حاکمان منتخب خلیفه بوده است. قهستان مرکز جنبش اسماعیلیه بود، و مولتان هند نیز در آن هنگام مردمی اسماعیلی داشت. تنها بغداد و اصفهان در آن هنگام اسماعیلی نبودند، آنان نیز زیر نفوذ امرای دیلمی شیعه قرار داشتند. در ضمن این نکته را هم از یاد نبریم که خودِ شهر طوس که زادگاه فردوسی بود و امروز به مشهد تغییر نام داده نیز از مراکز قدیمی جنبش زیدیه محسوب می‌شد و مردمش به دشمنی با خلیفه و اعراب شهرت داشتند.

به این ترتیب اگر آرایش نیروهای سیاسی و فرهنگی را در عصر فردوسی بازبینی کنیم، به این نتیجه می‌رسیم که حکیم طوس هم از نظر موقعیت جغرافیایی و هم شیوه‌ی کردار و هم دلبستگی محتوایی به معنایی که آفریده است، عضوی از حرکت فرهنگی ایرانیان برای سیطره بر حاکمان عرب محسوب می‌شده است. این همان حرکتی است که در آن هنگام تازه داشت با ورود نیروی تازه‌ی ترکان به صحنه دستخوش

---

[107] نظامی عروضی،۱۳٤٦: ۷۵ –۸۳.

انحطاط می‌شد، و ماجرای درگیری فردوسی با محمود، با هر شدتی که رخ داده باشد، نمادی از این تعارض فرهنگی بوده است.

شواهد درون متنی

با این وجود، اگر بخواهیم به درستی در مورد فردوسی داوری کنیم، باید در نهایت به بزرگترین آفریده‌ی ذهنی وی، یعنی شاهنامه بازگردیم. پیشاپیش باید به این نکته اشاره کنم که دیدگاه من در مورد شاهنامه در مقابل آرای کسانی مانند محیط طباطبایی قرار می‌گیرند که معتقدند فردوسی هنگام سرودن شاهنامه به عقاید خویش هیچ اشاره‌ای نکرده و با امانتی کامل تنها متونِ در دسترس خود را به رشته‌ی نظم کشیده است. البته در این نکته تردیدی وجود ندارد که فردوسی به منابع خود بسیار وفادار بوده و در بسیاری از موارد حتی لحن و واژگانِ موجود در متون مورد استفاده‌اش را عینا به ابیات شاهنامه منتقل کرده، اما نادیده انگاشتن حجم بزرگی از داده‌ها و ماجراهای شاهنامه، که قطعا آفریده‌ی خود فردوسی هستند، قضاوتی نادرست را به بار خواهد آورد. فردوسی به ظاهر در روایت ماجراها به متون در دسترس خود وفادار می‌مانده، و در چارچوب تاریخهای پهلوی، تازی، و دری‌ای که در اختیار داشته، یا روایتهای شفاهی‌ای که می شنیده متن خود را می سروده است. اما در بسیاری از جاها از این چارچوبها بیرون زده تا تعارض میان متون متفاوت را حل کند. یا در بخش عمده‌ی شاهنامه در کل دو نسخه‌ی متفاوت از حماسه‌های دینی- کیانی را که اصل و خاستگاهی زرتشتی و ساسانی دارند را با حماسه‌های پهلوانی – سیستانی در هم آمیخته است که این دومی در زمان اشکانیان تدوین شد و خاستگاهی سکایی داشت. بزرگترین شخصیت شاهنامه –یعنی رستم- به تصریحِ خود فردوسی مخلوق اوست و همچون ابرانسانی

آرمانی نموده شده که کاملا با تصویر ساده‌ی آن پهلوان سکایی که الگوی اولیه‌ی فردوسی بود، متفاوت است. از این رو، به گمان من وفاداری علمی فردوسی به متونِ مورد استفاده‌اش را نباید دستمایه‌ی نادیده انگاشتن خلاقیت وی، یا انعکاس ویژگیهای شخصی‌اش در شاهنامه دانست. چرا که هر منشی، در نهایت ردپایی از آفریننده‌اش را بر خود حمل می‌کند.

داستان پخته و سامان یافته‌ای که نظامی پس از دو نسل در طوس از هم‌شهریان فردوسی شنید، هرچند بخشهای عمده‌ای از آن ساختگی باشد، روایتی است که سیمای مردی را که در میان اهالی طوس می‌زیست و کاری چنین بزرگ کرد را جاویدان می‌ساخته است. این داستان گذشته از محتوای روایی غنی‌اش، به خصوصیاتی مانند سرسختی، راستگویی، دلبستگی فردوسی به اسطوره‌ی رستم، و نجابت و بردباری و کرامت نفسش دلالت می‌کند که ردپاهایش را به روشنی در خود شاهنامه می‌توان یافت. فردوسی بی‌تردید خود شخصیتی برجسته و اثرگذار بوده است. چرا که در مدتی به این کوتاهی، روایتی چنین پرداخته از زندگی‌اش پدید آمد، و شاهنامه‌اش چندان زبانزد شد که تنها چند سال پس از پایان یافتن آن شاه ری هنگام نبرد با سلطان محمود آن را می‌خواند و چهل سال بعد از مرگ شاعرش–در ٤٥٨ ه.ق– اسدی طوسی گرشاسپ نامه‌ی خود را بر اساس آن سرود.

یکی از دلایل تاثیرگذاری شاهنامه، حجم عظیم آن بود، و محتوایی که برای مردمان عزیز و معنادار بود و شالوده‌ای کامل و بی‌نقص را برای پیکربندی هویت اجتماعی‌شان فراهم می‌آورد. فردوسی خود در شاهنامه به این نکته اشاره کرده که تا پیش از او شاعران دست بالا منظومه‌هایی با سه هزار بیت فراهم آورده بودند، و اثر عظیم او با شصت هزار بیت، فقط از نظر حجم بیست برابر آنها اندازه داشت. فردوسی برای خلق چنین اثری، سی و پنج سال – یعنی بخش عمده‌ی عمر فعال خویش– را به کار بر شاهنامه اختصاص

داده بود و به این دلیل هم این نکته که ردپای عقاید و آرای وی و بافت شـــخصـــیتی‌اش در این اثر بزرگ بازتاب یافته اســـت، جای چون و چرای چندانی ندارد. از این رو از دید من بهترین مرجع برای فهم دین فردوسی، اثر فردوسی است.

فردو سی در بندهایی ب سیار از شاهنامه به اعتقادات دینی خود ا شاره می‌کند. این بندها به نظر من بسته به محتوایشان، در چند رده قرار می‌گیرند.

نخست: رده‌ی ارجاعات عام به باورهای دینی است.

فردو سی در شاهنامه از واژگانی که بار دینی دارند ب سیار بهره برده ا ست. واژگانی مانند یزدان، خدا، ایزد و دادار در شاهنامه ب سیار تکرار شده‌اند و دلالت معنایی م شابه و من سجمی را ت شکیل می‌دهند. این واژگان مترادف هم دانسته شده، و در تمام موارد دلالتی یگانه، مثبت و نیک دارند. یعنی آشکار است که فردوسی به خدایی یگانه که آفریننده‌ی نیکی‌ها هم هست، باور داشته است.

در ضمن فردو سی واژه‌ی او ستایی دین را که در ا سلام نیز وارد شده ب سیار به کار گرفته ا ست. همچنین اســت کاربردهایی که برای واژگانی با بار دینی مانند دوزخ، بهشــت، رســتاخیز و آفرینش دارد. از شیوه‌ی استفاده از این واژگان و بسامد بالای تکرارشان بر می‌آید که فردوسی به مفاهیم یاد شده باور داشته ا ست. با این وجود، این ارجاعها نظم و ترتیب خا صی دارند و الگوهایی از میان شان قابل ت شخیص ا ست. الگوهایی که شــاید بتواند تا حدودی جهتگیری عمومی فردوســی به بار معنایی این واژگان را نشــان دهد.

نخ ستین رده از ا سامی که می‌توانند مورد بحث واقع شوند، به خداوند مربوط می شوند. بی شترین واژه‌ای که در این ارتباط در شاهنامه تکرار می‌شود، "یزدان" است. این واژه از ریشه‌ی یسن مشتق شده که در او ستایی پر ستش و خواندنِ سرود نیایش معنا می‌دهد. در زبان فار سی امروز ما واژگانی مانند ج شن و

یزد از این ریشه باقی مانده‌اند، چنان که در زبان پهلوی واژگانی مانند مزدیسن و دیویسن را داشته‌ایم، و از اوستایی هم واژگانی مانند یزدان و یسنا برایمان به ارث رسیده است. نکته‌ی جالب در مورد این نام ان است که بر اساس تحلیل اوستا می‌توان نشان داد که یزدان نام خاصی است که برای اهورامزدا به کار می‌رفته واز نامهای عام خدایان –مانند بغ، یا ایزد که این دومی از همان ریشه‌ی یسن است– متمایز بوده است. فردوسی واژه‌ی ایزد را ۴۳ بار، واژه‌ی خدا/ خدای را ۱۷۴ بار، خداوند را نزدیک به پانصـــد بار و واژه‌ی دادار را نزدیک به هفتاد بار به کار گرفته است. در حالی که یزدان به تنهایی بیش از هزار بار در شاهنامه تکرار شده است. جالب آن که نام الله که حضورش می‌تواند نمادی از مسلمان بودن شاعر باشد، تنها یک بار در اواخر شاهنامه دیده می‌شود، در بیتی که الحاقی بودنش تقریبا قطعی است.

واژه‌ی یزدان با این بسامد بالا، بیشتر در ارتباط با شاهان و شخصیتهایی به کار گرفته شده است که مزداپرست هستند. هنگام پذیرش دین زرتشتی از سوی گشتاسپ، و تاجگذاری اردشیر بابکان اشاره‌های زیادی به این کلمه می‌بینیم. هرچند این واژه در بسیاری از موارد در معنایی عام هم به کار گرفته شده است. این واژه در بخشِ مربوط به دقیقی هم که به شـرح روایات مربوط به برانگیخته شـدن زرتشـت اختصـاص یافته و توسط دقیقی مزداپرست سروده شده نیز بسیار دیده می شود. دومین واژه‌ای که چنین دلالتی دارد، خداوند است. این واژه هم معمولا در مواردی که سخن از پهلوانی مزداپرست است به کار گرفته می شود. جالب آن که در مواردی که فردوسـی گویا از زبان خود سـخن می‌گوید، برای اشـاره به خدا از نام خداوند استفاده می‌کند و این نام همان است که پس از یزدان بیشترین بسامد را در شاهنامه دارد، که البته تنها به نیمی از تکرارِ یزدان بالغ می‌شود. برای مقایسه‌ی کاربردهای این دو واژه به این دو نمونه دقت کنید:

فردوسی در شرح مراسم تاجگذاری اردشیر چنین می‌گوید[108]:

به گیتی ممانید جز نام نیک　　هرآنکس که خواهد سرانجام نیک

ترا روزگار اورمزد آن بود　　که خشنودی پاک یزدان بود

به یزدان گرای و به یزدان گشای　　که دارنده اویست و نیکی فزای

ز هر بد به دادار گیهان پناه　　که او راست بر نیک و بد دستگاه

و در نخستین بیتها از هفت خوان اسفندیار – که پهلوانی زرتشتی و فرزند نخستین شاه زرتشتی – گشتاسپ– است، چنین می‌سراید[109]:

دبیر جهاندیده را پیش خواند　　از آن چاره و چنگ چندی براند

بر تخت بنشست فرخ دبیر　　قلم خواست و قرطاس و مشک و عبیر

نخستین که نوک قلم شد سیاه　　گرفت آفرین بر خداوند ماه

خداوند کیوان و ناهید و هور　　خداوند پیل و خداوند مور

خداوند پیروزی و فرهی　　خداوند دیهیم و شاهنشهی

خداوند جان و خداوند رای　　خداوند نیکی‌ده و رهنمای

[108] شاهنامه مسکو: ۳۲۱۵۷– ۳۲۱۶۰.

[109] شاهنامه مسکو: ۲۵۷۷۹– ۲۵۷۸٤.

حضور اشکال گوناگونی از واژگانِ فارسی نشانگر خداوند، در شرایطی که همتاهای تازی این واژه در کل در شاهنامه دیده نمی شوند، می‌تواند معنادار باشد. فردوسی از واژگان عربی رب و اله در هیچ جای شاهنامه استفاده نکرده و واژه‌ی الله را تنها یکبار در شرح ماجراهای اسکندر می‌بینیم[110]:

ببینیم تا کردگار جهان — بدین آشکارا چه دارد نهان

توی پیش رو گر پناه من اوست — نماینده‌ی رای و راه من اوست

چو لشگر سوی آب حیوان گذشت — خروش آمد الله اکبر ز دشت

چو از منزلی خضر برداشتی — خورشها ز هرگونه بگذاشتی

همی رفت ازین سان دو روز و دو شب — کسی را به خوردن نجنبید لب

سه دیگر به تاریکی اندر دو راه — پدید آمد و گم شد از خضر شاه

پیمبر سوی آب حیوان کشید — سر زندگانی به کیوان کشید

بران آب روشن سر و تن بشست — نگهدار جز پاک یزدان نجست

بخورد و برآسود و برگشت زود — ستایش همی بافرین بر فزود

استاد خالقی مطلق بیت سوم که حاوی عبارت الله اکبر است را بی هیچ توضیحی در تصحیح خویش از شاهنامه گنجانده است[111]. اما این بیت گذشته از سست بودنش، واژه‌ی اکبر را هم به همراه الله در بر می‌گیرد که در کل شاهنامه جز همین جا در مورد دیگر به کار گرفته نشده است. از این رو امکان الحاقی بودن این بیت بسیار است. در ضمن فراموش نکنیم که کل بخشِ اسکندر در برابر سایر بخشهای شاهنامه

---

[110] شاهنامه مسکو: ۳۰۳۷۷-۳۰۳۸۵.

[111] شاهنامه به تصحیح خالقی مطلق، ج.٦: ۹۳.

وصـلهای ناجور می‌نمایند و از نظر محتوا و سـاختار و شـخصـیت پردازی با بقیه‌ی این حماسـه همخوانی ندارد. مثلا در این بخش به شخصیتهایی که مربوط به اساطیر سامی مانند خضر و قتیب اشاره شده که در بقیه‌ی شاهنامه هیچ اشاره‌ای به آنها نیست. جغرافیای ماجراها (مصر، یمن، هند، و...) و داستانها هم پراکنده و ناپرداخته هستند. در آن عناصری عجیب هم وجود دارد که بعید است آفریده‌ی فردوسی باشد، مثلا از انسانهای گراز سر، نرم‌پای، و هیولاهای دیگر نام برده شده، یا اسکندر در آن بعد از ماجراهایی به زیارت کعبه می‌رود که هم از نظر تاریخی و هم روایی سخت ناجور می‌نماید. به همین دلیل هم مهرداد بهار در کل پاره‌ی اسکندرنامه‌ی شاهنامه را افزوده و غیراصیل می‌داند. به تازگی آثاری از پژوهندگان دیگر منتشر شده[۱۱۲] که به همین ترتیب بر افزوده بودنِ این بخش گواهی می‌دهند و من نیز با این برداشت همراه هستم.

واژگانی که فردوسی درمورد دین به کار گرفته است نیز از الگویی مشابه پیروی می‌کند. فردوسی واژه‌ی دین را که در اوستایی و پهلوی مرسوم بوده، بین نهصد تا هزار بار در شاهنامه تکرار کرده است. در حالی که واژگانی مانند مذهب و شریعت در کل شاهنامه دیده نمی شوند. فردوسی همچنین مهمترینِ جمِ اسـلام یعنی مومن/ کافر را نادیده انگاشـته اسـت و این دو واژه را حتی یکبار هم به کار نگرفته اسـت. تنها موردی که از به این جم اشـاره می‌شـود، بیتی از دقیقی اسـت که کلمه‌ی کافر را در آن به کار گرفته و منظورش هم فرد غیرزرتشتی است. فردوسی به همین ترتیب برای اشاره به بهشت و دوزخ نیز از همین واژگان که شکلی کهن و ایرانی/ زرتشتی بوده‌اند بهره جسته و کلمه‌ی فردوس که معرب پردیس فارسی

[112] ابراهیمی، ۱۳۸۷.

است و در متون اسلامی بهشت معنا می‌دهد را تنها سه بار به کار گرفته. جهنم در کل شاهنامه مورد استفاده واقع نشده، و در مقابل دوزخ حدود پنجاه بار به کار گرفته شده است.

فردوسی و اسلام

غیاب کلیدواژگانی که تعبیر اسلامی از حیات اخروی را به دست دهند، به همراه نادیده انگاشتنِ کامل مفاهیم و تعابیری که در سنت اسلامی آن روزگار سابقه داشته‌اند، از دید من دلیلی است بر آن که فردوسی در قالبی اسلامی به دین نمی‌اندیشیده است. این نکته که کسی شصت هزار بیت شعر بگوید و به این ترتیب در حدود ششصد هزار واژه را به کار بگیرد، و در این میان تنها یک بار – با فرض جعلی نبودن بیتِ یاد شده– به کلمه‌ی الله اشاره کند، و از آوردن واژگان مسلمان و مسلم و اسلام در متن خود به کل پرهیز کند، و واژگان دارای بار دینی را تنها در قالب برابرنهادهای ایرانی کهنش به کار بگیرد، نشانگر آن است که فردوسی در زمینه‌ای از معناها و رمزگانِ ایرانی می‌زیسته، و فضای ذهنی‌اش از چنین ساختاری از منشها و نشانگان انباشته بوده است. وگرنه کافی است به اشعار شاعری قدیمی‌تر از او – مانند رودکی یا شهید بلخی– و یا در معاصرانش مانند فرخی و اسدی طوسی بنگریم تا ببینیم که دلالتهای مربوط به دین اسلام در آثار شاعران آن دوران بسامدی بسیار بسیار بیشتر از فردوسی داشته است و او از این نظر استثنایی مهم محسوب می‌شود.

در عین حال، اشاره‌هایی که در شاهنامه وجود دارد و بر مسلمان بودنِ او دلالت دارد را به گمان من به دو دلیل می‌توان نادیده انگاشت. دلیل نخست آن که این اشاره‌ها شماری اندک دارند و در کل تنها چهار

مورد را شامل می شوند. در ضمن، محتوایشان تا حدودی ضد و نقیض است. یعنی در برخی از بیتها – که آغاز و انجامی مشابه دارند، به اعتقادات سنی فردوسی اشاره شده، و در برخی دیگر حضرت علی ستوده شده و به روشنی ردپای عقاید شیعه در آن به چشم می‌خورد. سوم آن که تمام این موارد در جاهایی قرار دارند که احتمالا پایان دفترهای هفت‌گانه‌ی اولیه‌ی شاهنامه – و در نتیجه جلوی چشم- بوده است[۱۱۳].

اگر بخواهیم گفتار نظامی را نادیده بگیریم و تهمت رافضی بودنِ فردوسی را همتای سست دین بودنش – در معنای عام کلمه- بگیریم، به این نتیجه می‌رسیم که ابیاتی بسیار اندک (کمتر از سی بیت) از خودِ شاهنامه، شواهدی را برای مسلمان بودنِ فردوسی به دست می‌دهند، که حدود دو سومِ آن محتوای شیعی آشکاری دارند. اما شمار، تاکید، و بسامد این ابیات کمتر از آن است که از شاعری مسلمان، - چه شیعه و چه سنی- انتظار می‌رود. در ضمن، ساختار این ابیات و جاهایی که در متن شاهنامه قرار گرفته‌اند، خصوصیاتی ویژه دارد که توجه به آنها می‌تواند کارگشا باشد. برای این که درکی عمیق‌تر از اشاره‌های فردوسی به باورهای اسلامی‌اش به دست آوریم، باید تمام موارد ارجاع از این دست را تحلیل کنیم. چنان که شرحش گذشت، در مورد نام الله، تنها یک ارجاع در کل شاهنامه وجود دارد که آن نیز به احتمالا بسیار بالا الحاقی است و سروده‌ی خود فردوسی نبوده است. اسم قرآن هم تنها یک بار در شاهنامه آمده، که آن هم به نامه‌ی سعد وقاص به رستم فرخزاد مربوط می شود و از آن رنگ و بوی مسلمانی به مشام نمی‌رسد. فردوسی در مورد محتوای نامه‌ی سعد وقاص می‌گوید[114]:

---

[113] ریاحی، ۱۳۷۲: ۵۵-۵۶.

[114] شاهنامه مسکو: ۴۸۹۰۵.

ز توحید و قرآن و وعد و وعید ز تایید و از رسمهای جدید

ارجاعهای فردوسی به شخصیتهای دینی اسلامی بیشتر است. فردوسی در چهار جا از حضرت محمد نام می‌برد. این موارد عبارتند از:

نخست: در ابتدای شاهنامه و در سرآغاز سخن، فردوسی چنین می‌گوید[115]:

ترا دانش و دین رهاند درست در رستگاری ببایدت جست

وگر دل نخواهی که باشد نژند نخواهی که دایم بوی مستمند

به گفتار پیغمبرت راه جوی دل از تیرگیها بدین آب شوی

چه گفت آن خداوند تنزیل و وحی خداوند امر و خداوند نهی

که خورشید بعد از رسولان مه نتابید بر کس ز بوبکر به

عمر کرد اسلام را آشکار بیاراست گیتی چو باغ بهار

پس از هر دوان بود عثمان گزین خداوند شرم و خداوند دین

چهارم علی بود جفت بتول که او را به خوبی ستاید رسول

که من شهر علمم علیم در است درست این سخن قول پیغمبرست

گواهی دهم کاین سخنها ز اوست تو گویی دو گوشم پرآواز اوست

علی را چنین گفت و دیگر همین کزیشان قوی شد به هر گونه دین

نبی آفتاب و صحابان چو ماه به هم بسته‌ی یکدگر راست راه

---

[115] شاهنامه مسکو: ۹۰-۱۱٤.

منم بنده‌ی اهل بیت نبی ستاینده‌ی خاک و پای وصی

حکیم این جهان را چو دریا نهاد برانگیخته موج ازو تندباد

چو هفتاد کشتی برو ساخته همه بادبانها برافراخته

یکی پهن کشتی بسان عروس بیاراسته همچو چشم خروس

محمد بدو اندرون با علی همان اهل بیت نبی و ولی

خردمند کز دور دریا بدید کرانه نه پیدا و بن ناپدید

بدانست کو موج خواهد زدن کس از غرق بیرون نخواهد شدن

به دل گفت اگر با نبی و وصی شوم غرقه دارم دو یار وفی

همانا که باشد مرا دستگیر خداوند تاج و لوا و سریر

خداوند جوی می و انگبین همان چشمه‌ی شیر و ماء معین

اگر چشم داری به دیگر سرای به نزد نبی و علی گیر جای

گرت زین بد آید گناه منست چنین است و این دین و راه منست

برین زادم و هم برین بگذرم چنان دان که خاک پی حیدرم

دلت گر به راه خطا مایلست ترا دشمن اندر جهان خود دلست

نباشد جز از بی‌پدر دشمنش که یزدان به آتش بسوزد تنش

هر آنکس که در جانش بغض علی است ازو زارتر در جهان زار کیست

نگر تا نداری به بازی جهان نه برگردی از نیک پی همرهان

همه نیکی ات باید آغاز کرد چو با نیکنامان بوی همنورد

از این در سخن چند رانم همی همانا کرانش ندانم همی

از مرور این ابیات چند چیز روشن می‌شود:

الف: شمار ابیاتِ آن که به حضرت علی ارجاع می‌دهند، بیش از ده برابرِ ابیاتی است که به حضرت محمد اشاره می‌کنند.

ب: در ابتدای کار خلفای سه گانه ستوده شده‌اند و این در امتداد عقاید مر سوم دربار غزنه و مردمِ آن روز خرا سان بوده که معمولا سنی شافعی بوده‌اند. نکته‌ی قابل ذکر این که به هریک از آنها تنها در یک بیت پرداخته شـده، و تقریبا روشـن اسـت که فردوسـی سـرآغاز کتاب خود را برای رعایت حال مخاطبانِ سنی‌اش، با لحنی که زورکی بودنش تقریبا معلوم ا ست، با نام ای شان آرا سته تا خطر برچ سب ارتداد را از خود دور کند.

پ: اما در ادامه‌ی این ابیات که به خلفای سـه گانه اختصـاص دارند، بیسـت بیتِ پیاپی آمده که در آنها ح ضرت علی با تندترین لحنِ ممکن ستوده شده، و حتی در چند بیت به د شمنان او – که منظور لابد سنی‌های متعصب بوده- ناسزا گفته شده است.

از این موارد چنین بر می‌آید که فردوسی برای پرهیز از درگیر شدن با متعصبانِ وقت، کوشیده تا در آغاز شاهنامه – که قاعدتا ابتدا و بیشتر از سایر بخشها خوانده می شده، خود را در حد امکان با عقاید رایج در میان مردم همدل و همراه نشان دهد. اما این اظهار یکرنگی به قدری با صراحت فردوسی و کرامت نفس او و پرهیزش از ریا ناهمخوان بوده، که به سـادگی می‌توان به سـاختگی و مصـنوعی بودنِ ابیاتِ مربوط به خلفای راشدین و غیرصمیمانه بودنش پی برد.

تا اینجای کار، گره‌ی خاصـی در متن وجود ندارد. شـاعری اسـت که گویا عقایدی متمایز از مردم زمانه‌ی خود داشته، و هنگامی که کتاب خود را به دربار شاهی سنی می‌فرستد، برای پرهیز از انگ خوردن،

ابیاتی را به آن می‌افزاید تا خود را همدین و همدل با درباریان وی بنماید، و این کار را به خاطر پرهیزی اخلاقی و عاری که از ریا داشته، تا حدی ناشیانه انجام می‌دهد. نشان به آن نشانی که فردوسی در سراسر شاهنامه، جز همین آغازگاه، دیگر به عثمان اشاره‌ای نمی‌کند، و عمر و ابوبکر را هم فقط یک بار دیگر در انتهای کتابش و در توصیف ظهور اسلام مورد اشاره قرار می‌دهد، که آن هم اشاره‌ای گزنده و طعنه‌آمیز است و نه احترام برانگیز. رستم فرخزاد که ستاره شناسی خبره است، در طالع خویش آینده‌ی ایران را در می‌یابد و در نامه‌ای به برادرش این آینده را چنین وصف می‌کند[116]:

چو با تخت منبر برابر کنند — همه نام بوبکر و عمر کنند

تبه گردد این رنجهای دراز — نشیبی درازست پیش فراز

نه تخت و نه دیهیم بینی نه شهر — ز اختر همه تازیان راست بهر

چو روز اندر آید به روز دراز — شود ناسزا شاه گردن فراز

بپوشد ازیشان گروهی سیاه — ز دیبا نهند از بر سر کلاه

نه تخت ونه تاج و نه زرینه کفش — نه گوهر نه افسر نه بر سر درفش

به رنج یکی دیگری بر خورد — به داد و به بخشش همی‌ننگرد

شب آید یکی چشمه رخشان کند — نهفته کسی را خروشان کند

ستاننده‌ی روزشان دیگرست — کمر بر میان و کله بر سرست

ز پیمان بگردند وز راستی — گرامی شود کژی و راستی

---

[116] شاهنامه مسکو: ٤٨٨١٤– ٤٨٨٢٧.

پیاده شود مردم جنگجوی سوار آنک لاف آرد و گفت وگوی

کشاورز جنگی شود بی‌هنر نژاد و هنر کمتر آید ببر

رباید همی این ازآن آن ازین ز نفرین ندانند باز آفرین

نهان بدتر از آشکارا شود دل شاهشان سنگ خارا شود

بنابراین آشکار است که فردوسی مسلمان سنی به معنای مرسوم کلمه در آن دوران نبوده است. وگرنه اشاره‌ی تعارف‌آمیز به خلفای راشدین – تنها یکبار و در ابتدای کتاب،- و تکرار این اشاره به شکلی عملا توهین‌آمیز در انتهای بحث معنایی نمی‌یابد.

اما گره‌ی اصلی متن پس از این شروع می‌شود. اگر به راستی فردوسی آن سه چهار بیتِ اول را – که اتفاقا اشاره به پیغمبر و خدای تنزیل و وحی هم در آن می‌گنجد- را برای رفع تهمت از خود سروده، پس چرا در بیست بیت بعدی با صراحتی چنین شگفت از عقایدی شیعی دفاع کرده و حتی زبان به ناسزا دادن به کسی که "در جانش بغض علی است"، هم گشوده است. ناگفته پیداست که این ابیاتِ شیعه‌گرایانه‌ی تند، هم آن سه بیت نخست را نفی می‌کنند، و هم اصولا نوشته شدنشان در ابتدای شاهنامه‌ای که قرار بوده به دربار غزنه فرستاده شود، خطرناک و نامعقول بوده است. برای این کارِ فردوسی تنها یک دلیل می‌توان فرض کرد، و آن هم این که شیعه‌ی متعصبی بوده که وقتی زبان به ستایش خلفای راشدین ستوده، به طور ناخودآگاه احساس گناه کرده و بنابراین بلافاصله بعد از آن کوشیده تا با ابراز عقاید شیعی خود، جبران مافات کند. اما این تفسیر، از چند نظر دچار ایراد است، نخست آن که از این روحیه‌ی پرشور شیعی فردوسی در سایر بخشهای شاهنامه نشانی دیده نمی‌شود. نام امام علی در کل شاهنامه تنها در سه جا آورده شده، و هر سه مورد به بخشهایی باز می‌گردند که فردوسی از اعتقاد اسلامی خود سخن می‌گوید. به عبارت دیگر، جز ابیاتی که در همین جا مورد بحث هستند، هیچ اشاره‌ی دیگری به حضرت علی وجود ندارد. این

امر البته از شاعری که آن بیتهای تند را در ستایش حضرت علی، آن هم در ابتدای شاهنامه گنجانده باشد، بسیار بعید است. اگر به راستی فردوسی چندان در شیعه‌گری استوار بوده که خطری بزرگ را به جان بخرد و در ابتدای شاهنامه‌ام، درست پس از اشاره‌ای کوتاه و سرسری به خلفای سه گانه، بیانیه‌ای پرشور از عقاید شیعی خود را ابراز کند، می‌بایست اینقدر هم در این مورد دغدغه‌ی خاطر داشته باشد که در جایی دیگر هم به این موضوع اشاره نماید. از سراینده‌ای که شصت هزار بیت در ستایش آداب جوانمردی و جنگاوری سروده، و اتفاقا به توصیف ابرانسانهای مذهبی و غیرمذهبی نیز خو کرده بوده، کاملا بعید است که به عظمت حضرت علی باور داشته باشد و هیچ اشاره‌ی دیگری به او نکند. بنابراین چنین نمی‌نماید که این ابیات محصولِ اخلاص شیعی فردوسی، و تلاش برای جبرانِ سه بیت اول بوده باشند.

اما اگر چنین نبوده، حضور این ابیات در اینجا چه معنایی دارد؟ به خصوص در ابتدای کتابی که به دربار غزنه فرستاده می شده، و هرچند شاید در آن هنگام فردوسی از تغییر سیاست محمود در نزدیکی به خلیفه آگاه نبوده، اما دست کم ماجرای چندین و چند ساله‌ی کشمکش وی با آل بویه را، و ادعای شیعی این شاهان را می‌دانسته و خبر داشته که محمود غزنوی شیعیان را – که در آن زمان اسماعیلی و رافضی نامیده می‌شدند،– دشمن می‌دارد. در این حال و هوا اگر به راستی این ابیات از ابتدای کار در ابتدای شاهنامه وجود می‌داشت، دیگر نیازی به سعایت این و آن وجود نداشت و سلطان محمود که تا آن هنگام سه بار برای کشتار و غارت اسماعیلیان و شیعیان به مولتان هند لشکر کشیده بود و اندکی بعد مردم ری را به جرم فلسفه دوستی و هواداری از اسماعیلیان کشتار کرد، به سادگی امر به نابودی کتاب و سیاست کردنِ خالقش می‌داد. در واقع، برخورد محمود با شاهنامه، هرچند دلپذیر و خوشامدگویانه نبوده، اما دشمنانه و تهدید کننده هم نبوده است. چنان که فردوسی در نهایت تا پایان عمر در زادگاه خویش در قلمرو محمود زیست و در همانجا مرد و به خاک رفت و مردم نیز بر سر خاکش قبه و بارگاه ساختند. بنابراین فردوسی در زمان

محمود و در نگاه وی یک مبلغ دینی شـــیعه و هوادار نیروهای مذهبی مخالف حکومت تلقی نمی‌شـــده، هرچند بنا به محتوای شـــاهنامه، "دگراندیش" و هوادار رویکردی فرهنگی در تعارض با دربار غزنه بوده است.

به عنوان یک جمع بندی، گمان می‌کنم از نخستین اشاره‌ی فردوسی به پایبندی‌اش به دین اسلام، دو نکته به روشـــنی بر می‌آید: یکی آن که این ابیات را برای ابراز همرنگی با جماعت ســـرهم کرده و می‌خواســـته آغاز کتابش را از دید مخاطبانی درباری مقبول بنماید، و در ذکر زورکی بودنِ این تلاش همین بس که فردوسی بزرگ که چیره دستی‌اش در زبان جای تردید ندارد، در این مورد شکست خورده و حتی امروزه نیز ساختگی بودن لحنش آشکار است. دومین نکته این که بخشی مهم از این اعتقادنامه‌ی اسلامی، اصولا شیعی است که حتی اگر باور قلبی فردوسی در آن زمان هم بوده باشد، نمی‌بایست در سرآغاز کتاب و با چنین لحنی نوشته شود. بر همین مبنا، حدس من آن است که بخش عمده‌ی بیست بیتی که به ستایش حضرت علی اختصاص یافته، الحاقی است و توسط ناسخ یا راوی‌ای که احتمالا در زمانی بسیار نزدیک به فردوسی می‌زیسته به سرآغاز کتاب افزوده شده است.

این بخش قاعدتا در نسخه‌ای که به دربار غزنه فرستاده شده وجود نداشته است، وگرنه آسودگی و امنیت بعدی فردوســـی توجیه ناپذیر می‌شـــود. کســـی که این ابیات را به شـــاهنامه افزوده، احتمالا راوی یا ناســـخی شـــیعه بوده، که با توجه به قدمت زیاد این ابیات در نســـخه‌های موجودِ شـــاهنامه، به احتمال زیاد هم‌شهری شاعر بوده و در عصری نزدیک به او می‌زیسته است. چرا که می‌دانیم مردم طوس در آن هنگام بیشتر اسماعیلی و زیدی بوده‌اند و این دو در ارادت به حضرت علی هم‌آواز هستند و در واقع اشکالِ غالبِ شیعه‌گری در آن دوران محسوب می‌شده‌اند. این سراینده‌ی ابیات یاد شده قاعدتا کسی بوده که عقاید شیعی

تندی داشته و از سه بیتِ فردوسی در نعت خلفای راشدین آزرده شده بوده و کوشیده به این ترتیب اثر آن ابیات خوشامدگویانه و آشتی‌جویانه را بزداید.

یک شاهد دیگر بر الحاقی بودنِ این ابیات، این که ساختار واژه‌بندی‌شان با بقیه‌ی بخشهای شاهنامه تفاوت دارد. در این بیتها کلماتی مانند وصـــی، نبی، بغض، تنزیل، و وحی مورد اســـتفاده قرار گرفته که در سایر بخشهای شاهنامه جز به استثنا وجود ندارند. مثلا وصی تنها یکبار دیگر در بیتی احتمالا الحاقی آورده شـده، و نبی تنها یکبار در ابیاتی مشـابه در ارتباط با حضـرت محمد و علی تکرار شـده، و کلمات تنزیل و بغض و وحی اصولا در سایر بخشهای شاهنامه وجود ندارند. از این رو از دید من آشکار است که این بیتها را خودِ فردوسی نسروده است.

دومین جایی که فردوسـی به عقاید اسـلامی‌اش اشـاره می‌کند، در پایان داسـتان اسـکندر اسـت. فردوسی در ابیاتی پرشور که در آن به شکایت از بخت خویش و گردش روزگار می‌پردازد، ناگهان سخن را با سه بیت پایان می‌دهد که ارتباط محکمی با بیتهای پیشین ندارد. فردوسی ابتدا می‌گوید[117]:

الا ای برآورده چرخ بلند — چه داری به پیری مرا مستمند

چو بودم جوان در برم داشتی — به پیری چرا خوار بگذاشتی

همی زرد گردد گل کامگار — همی پرنیان گردد از رنج خار

دو تا گشت آن سرو نازان به باغ — همان تیره گشت آن گرامی چراغ

پر از برف شد کوهسار سیاه — همی لشکر از شاه بیند گناه

[117] شاهنامه مسکو: ۳۰۹۲۱– ۳۰۹٤۰.

به کردار مادر بدی تاکنون | همی ریخت باید ز رنج تو خون
وفا و خرد نیست نزدیک تو | پر از رنجم از رای تاریک تو
مرا کاچ هرگز نپروردیی | چو پرورده بودی نیازردیی
هرانگه که زین تیرگی بگذرم | بگویم جفای تو با داورم
بنالم ز تو پیش یزدان پاک | خروشان به سربر پراگنده خاک
چنین داد پاسخ سپهر بلند | که ای مرد گوینده‌ی بی‌گزند
چرا بینی از من همی نیک و بد | چنین ناله از دانشی کی سزد
تو از من به هر باره‌یی برتری | روان را به دانش همی پروری
بدین هرچ گفتی مرا راه نیست | خور و ماه زین دانش آگاه نیست
خور و خواب و رای و نشست ترا | به نیک و به بد راه و دست ترا
ازان خواه راهت که راه آفرید | شب و روز و خورشید و ماه آفرید
یکی آنک هستیش را راز نیست | به کاریش فرجام و آغاز نیست
چو گوید بباش آنچ خواهد به دست | کسی کو جزین داند آن بیهده‌ست
من از داد چون تو یکی بنده‌ام | پرستنده‌ی آفریننده‌ام
نگردم همی جز به فرمان اوی | نیارم گذشتن ز پیمان اوی

محتوای ابیات به روشنی بیانگر است. فردوسی از پیری و ناخوش احوالی می‌نالد، و با لحنی تند چرخ و سرنوشت را متهم می‌کند که ثبات و حساب و کتابی ندارد و پروردن و آزردنش قاعده و قانونی ندارد. اما چرخ و سرنوشت در مقام پاسخ، موضوع را به خداوند حواله می‌کند و می‌گوید که مسئول اصلی

این بیداد، اوست. خوب، آشکارا تا اینجای کار لحن و موضوع از سویی انسان مدارانه و خودمدارانه است، و از سوی دیگر بوی سرکشی و طغیان از آن بر می‌خیزد. پس از این بخش است که ناگهان فردوسی با سه بیت سخن خود را پایان می‌دهد[118]:

به یزدان گرای و به یزدان پناه　　براندازه زو هرچ باید بخواه

جز او را مخوان گردگار سپهر　　فروزنده‌ی ماه و ناهید و مهر

وزو بر روان محمد درود　　به یارانش بر هر یکی برفزود

اشاره به حضرت محمد در اینجا به همین مقدار ختم می‌شود، و ظاهرا قضیه این بوده که فردوسی، که در شکایت از روزگار و بازخواست از مشیت الاهی کمی تند رفته، و در ضمن در نقطه‌ی مهمی مانند پایان عصر دودمان کیانی هم قرار داشته، یعنی جایی که احتمالا در پایانِ یکی از شش دفترِ اولیه‌ی شاهنامه بوده، و چشم خیلی‌ها به آن می‌افتاده، کوشیده با این سه بیت مخاطبانی را که شاید بوی کفر و سرکشی از ابیاتش استشمام می‌کرده‌اند را آرام سازد.

سومین اشاره در این مورد، به روایت فردوسی از اندرزهای اردشیر بابکان مربوط می‌شود، شاهی که آشکارا زرتشتی راست کیشی است و از پندنامه‌اش به فرزندش شاپور، که دقیقا در ابیات قبل از این اشاره بازگو شده، ردپای باورهای زرتشتی را به روشنی می‌توان بازیافت. فردوسی پس از شرح مفصل اندرزهای اردشیر به شاپور، چنین می‌گوید[119]:

ز خاشاک ناچیز تا عرش راست　　سراسر به هستی یزدان گواست

---

[118] شاهنامه مسکو: ۳۰۹٤۱-۳۰۹٤۳.

[119] شاهنامه مسکو: ۳۲۳۸٤- ۳۲۳۹۰.

جز او را مخوان کردگار جهان　　شناسنده‌ی آشکار و نهان

ازو بر روان محمد درود　　به یارانش بر هریکی برفزود

سرانجمن بد ز یاران علی　　که خوانند او را علی ولی

همه پاک بودند و پرهیزگار　　سخنهایشان برگذشت از شمار

کنون بر سخنها فزایش کنیم　　جهان‌آفرین را ستایش کنیم

ستاییم تاج شهنشاه را　　که تختش درفشان کند ماه را

بعد از این، در ابیاتی به ســـتایش محمود می‌پردازد و هنرمندانه لحنی مبهم را در پیش می‌گیرد، به طوری که بدون ا شاره به نام محمود، توانمندیها و خردش ستوده می شود، و اینها همه میتواند در عین حال به شاپور هم منسوب شوند.

چهارمین اشـــاره، در انتهای داســـتان انوشـــیروان و بزرگمهر وجود دارد. در آنجا که فردوســـی می‌گوید[120]:

گذشتم ز توقیع نوشین‌روان　　جهان پیر و اندیشه من جوان

مرا طبع نشگفت اگر تیز گشت　　به پیری چنین آتش‌آمیز گشت

ز منبر چومحمود گوید خطیب　　بدین محمد گراید صلیب

همی‌گفتم این نامه را چند گاه　　نهان بد ز خورشید و کیوان و ماه

چو تاج سخن نام محمود گشت　　ستایش به آفاق موجود گشت

[120] شاهنامه مسکو: ٤١٣٥٢– ٤١٣٥٨.

زمانه بنام وی آباد باد سپهر ازسرتاج او شاد باد

جهان بستند از بت پرستان هند بتیغی که دارد چو رومی پرند

تمام اشاره‌های فردوسی که در آن از اعتقاد وی به اسلام سخن رفته، در همین چهار مورد خلاصه می‌شود. مواردی که از چند نظر با هم اشتراک دارند:

تمام این چهار مورد، در نقاطی کلیدی از شاهنامه هستند. یعنی در جایی که بخشی از داستان پایان می‌یابد، یا بخشی مهم آغاز می‌شود. یعنی جاهایی که احتمالا در آغاز یا پایان دفترهای شاهنامه‌ی اولیه بوده، و بیشتر به چشم شاه و اشرافی که آن را تورق می‌کرده‌اند، می‌خورده است[۱۲۱].

تمام این بخشها لحنی رسمی، مختصر، و ساده دارند. به جز ابیاتی که در ستایش از امام علی در ابتدای شاهنامه آمده و به گمان من سروده‌ی فردوسی نیست، هیچ شور و شوقی در این ابیات دیده نمی‌شود. اشاره‌ها بسیار مختصر و حداقلی است، و کاملا روشن است که شاعر برای پرهیز از انگ خوردن وادار شده به کلیدواژگان دینی رایج در دوران خود اشاره‌ای مختصر کند. کوتاه و مختصر بودنِ این ابیات، و پراکندگی معنادارشان در متن، در پیوند با بخشهای مربوط به بند پیشین، نشان می‌دهد که این بخشها به اصطلاح فرمایشی و غیرصادقانه سروده شده‌اند.

به استثنای یکی از این موارد، یعنی سه بیتی که در آخر بخش اسکندر آمده‌اند و جبرانِ ابراز خشم فردوسی بر گردون بوده‌اند، تمام این اشاره‌ها در مواردی انجام گرفته که فردوسی به مدح سلطان محمود می‌پردازد. یعنی اگر توبه‌ی مختصرِ فردوسی پس از شکایتش از چرخ را کنار بگذاریم، فردوسی فقط در

[121] ریاحی، ۱۳۷۲: ۵۵-۵۶.

مواردی به اعتقاد خویش به عناصر دینی اسلامی اشاره کرده، که پیش یا (معمولا) پس از آن به مدح سلطان محمود مشغول بوده است.

نتیجه‌ی این مقایسه‌ی تحلیلی از ابیات شاهنامه به روشنی نشان می‌دهد که اشاره‌های وی به باورش به دین محمدی را نباید چندان جدی گرفت. به احتمال زیاد او این ابیات را در حدود سال ٤٠٠ هجری، زمانی که کتاب را برای پیشکش کردن به سلطان محمود آماده می ساخته، سروده و به اصل کتاب افزوده است. تمام این موارد همچون مقدمه‌ای برای ورود به ثنای سلطان غزنه مورد استفاده قرار گرفته‌اند، و شمار اندکشان گویای آن است که فردوسی جز به عنوان ابزاری برای رفع خطر یا خوشامدگویی به آن نمی‌نگریسته است. در کل، ما هیچ شاعر مسلمانی را سراغ نداریم که حدود شصت هزار بیت شعر بگوید و در آن تنها چهار بار به عقاید اسلامی خود اشاره کند، که تازه یکی از آنها هم دنباله‌ی شکلی از کفرگویی باشد، و بقیه هم پیوندی انداموار با مدح و ثنایی غیرصمیمانه و ساختگی داشته باشد.

گذشته از این غیابِ اشاره به باورِ اسلامی در شاهنامه، اشاره‌های دیگری وجود دارد که به غیابِ این باور دلالت می‌کنند. پیش از این به نامه‌ی رستم فرخزاد و پیشگویی‌اش در مورد ظهور اسلام و پیامدهای چیرگی تازیان بر ایران زمین اشاره کردیم. فردوسی کمی پیش از آن، هنگامی که محتوای نامه‌ی سعد وقاص به سپهسالار ایران را شرح می‌دهد، دعوتِ او به اسلام را چنین توصیف می‌کند[122]:

بتازی یکی نامه پاسخ نوشت　　پدیدار کرد اندرو خوب و زشت

ز جنی سخن گفت وز آدمی　　ز گفتار پیغمبر هاشمی

[122] شاهنامه مسکو: ٤٨٩٠٣– ٤٨٩١٠.

ز توحید و قرآن و وعد و وعید ز تأیید و ز رسمهای جدید

ز قطران و ز آتش و ز مهریر ز فردوس وز حور وز جوی شیر

ز کافور منشور و ماء معین درخت بهشت و می و انگبین

اگر شاه بپذیرد این دین راست دو عالم به شاهی و شادی وراست

همان تاج دارد همان گوشوار همه ساله با بوی و رنگ و نگار

شفیع از گناهش محمد بود تنش چون گلاب مصعد بود

باید پذیرفت که این ابیات در بهترین حالت طعنه‌آمیز هستند، و سرودنشان از شاعری که به اسلام باور داشته باشد بعید است. این را در کنار این حقیقت باید دید که اشاره‌های فردوسی در شاهنامه به تازیان، اشاره‌هایی آشکارا شعوبی است. او تازیان را به خاطر تندخویی و عهدشکنی‌شان ملامت می‌کند، و شخصیتهای منفی کلیدی – مانند سودابه و ضحاک– را که از هر نیرو و فر پهلوانی بی‌بهره‌اند، از این تبار معرفی می‌کند.

این شواهد به ویژه اگر با محتوای اشعار فردوسی سنجیده شوند، معنادارتر می‌نمایند. فردوسی در جای جای شاهنامه به بزمهای پهلوانان حماسه‌اش اشاره کرده و در تمام موارد بر این نکته که پهلوانان و موبدان به شرابخواری و می‌گساری مشغول بوده‌اند، تصریح دارد. این در تعارض آشکار با آرای مسلمانانی است که خوردن شراب را گناه می‌دانند، و همراه با آیینها و باورهای قدیمی ایرانی است که نوشیدن باده را خوش می‌داشته‌اند. به همین ترتیب، چارچوبی که فردوسی از رفتار زنان در شاهنامه ترسیم می‌کند، کاملا با آنچه در سنت اسلامی سابقه دارد در تعارض است. حجاب به روشنی در شاهنامه نادیده انگاشته شده، و رگه‌هایی از زن‌سالاری در کردار پهلوانانی مادینه مانند گردآفرید دیده می‌شود، که در سایر پهنه‌ی ادبیات فارسی نظیر ندارد. به همین ترتیب، استاد طوس که از نظر رعایت اخلاق شعری و عفت کلام نیز یگانه‌ی

دهر است، بر اساس الگویی تکرار شونده و بی‌تردید انتخابی، که بعید است در متون مرجع وی وجود داشته باشـــد، به پیشـــقدم بودنِ زنان در برقراری رابطه‌ی جنســـی تاکید می‌کند. در عمل تمام زنانی که از پهلوانان بزرگ شـــاهنامه بار می‌گیرند، به طور فعال شـــوهر یا جفت خود را انتخاب می‌کنند، در پیشـــنهاد آمیزش به ایشـــان پیشـــقدم می‌شـــوند و در عرصـــه‌ی اجتماعی نقشـــی مهم را برای تعیین جایگاه زوج خویش در نزد خانواده‌ی پدری شان ایفا می‌کنند. تهمینه‌ای که ر ستم را به بـ ستر می‌خواند، پا جای پای رودابه‌ای می‌گذارد که زال را به همســـری برمی‌گزیند و با پدرش و شـــاهنشـــاه ایران منوچهر از در مخالفت در می‌آید. به همین شکل است رابطه‌ی منیژه با بیژن، و فرنگیس با سیاوش، و حتی شخصیتی منفی مانند سودابه با سیاوش.

همچنین نوع کردار پهلوانان شاهنامه‌ای – به ویژه ر ستم– با مسلمانان هیچ شباهتی ندارد. ر ستم بر خلاف هماورد مقدس خویش –یعنی اسفندیار که جنگاور مقدس دین زرتشتی است،– مردی فروتن و تابع اراده‌ی سلسله مراتب آسمانی نیست. او آشکارا موجودی یاغی و خودمدار است که در برابر کسی سر فرود نمی‌آورد و حکم و قاعده‌ای جز آنچه که خود وضع کرده را نمی‌پذیرد:[123]

که گفتت برو دست رستم ببند — نبندد مرا دست چرخ بلند

اگر چرخ گردنده اختر کشد — که هر اختری لشکری برکشد

به گرز گران بشکنم لشکرش — پراکنده سازم به هر کشورش

دلیل برتری و عظمت شـــخصـــیت وی و تمایزش از پهلوانانی ســـبک مغز مانند آخیلس و آژاکس و هرکول و زیگفرید هم آن اســـت که از خرد بهره‌ای بســـیار دارد و ارتباطش با کردگار همچون کنش متقابلی

[123] شاهنامه مسکو: ۲٦٦٤۳– ۲٦٦٤٥.

دو سویه و صمیمانه است که در قالبهای رسمی و سنتهای مستقر نمی‌گنجد. رستم که سرنمون ابرانسان در شاهنامه است، همان کسی است که برترین پهلوان مقدس ایرانی —یعنی اسفندیار– را از پای در می‌آورد و این رویارویی، که بی‌تردید آفریده‌ی تخیل خودِ فردوسی است، جدای از مضمون تراژیک نیرومند وپرداخت بسیار هنرمندانه و جذابی که دارد، مفهومی ژرفتر را هم باز می‌نمایاند و آن هم سرکشی رستم در برابر تمام نیروهای رسمی مقدس و نامقدس است. این نکته که رستم هم کشنده‌ی دیو سپید — نماینده‌ی جادوان و دیوها– در شاهنامه است، و هم اسفندیار را از پای در می‌آورد، نشانگر آن است که فردوسی پهلوان خویش را در موقعیتی "فراسوی نیک و بد" تصویر کرده است و این آشکارا با تصور مسلمانان از پهلوانِ با ایمانِ تسلیم شده در برابر اراده‌ی خداوند و پیامبرش و خلیفه‌ی وی، تفاوت می‌کند.

اخلاقی هم که شاهنامه تبلیغ می‌شود، با اخلاق اسلامی در تعارض است. در شاهنامه اشاره‌ی چندانی به مناسک دینی دیده نمی‌شود، و مراسمی مانند نماز و روزه و زیارت مکانهای مقدس که به هر صورت در ایران پیش از اسلام هم ریشه داشته‌اند، به عمد نادیده انگاشته شده‌اند. پهلوانان جز درخواست کمک از یزدان کاری دیگر نمی‌کنند و از قربانی کردن جانوران، مراسم فشردن هوم، نماز گزاردن به رسم مسلمانان، روزه گرفتن یا خواندن متون دینی —مانند قرآن– خبری نیست. محور اخلاق در شاهنامه، بر خلاف متون اسلامی، دیگری است نه خدا، و ایزد در عمل به موجودی دوردست و منفعل که مرجع معانی نیک و سنجه‌ی کردارهای درست است، فرو کاسته شده است. برخلاف اساطیر یونانی که خدایانی انسان گونه در سیر حوادث آن بسیار دخالت می‌کنند، و اساطیر صوفیانه‌ی دوران اسلامی که باز ردپای دخالت خداوند را در قالب ظهور معجزه‌ها یا نزول بلاهای الاهی می‌توان دید، در شاهنامه خداوند تقریبا بازنشسته است و دخالتی در سیر حوادث ندارد. آسمانی‌ترین موجوداتی که در جریان حوادث مداخله می‌کنند، سیمرغ و دیوها و جادوگران هستند، و گهگاه سروش هم که جایگاه زرتشتی خویش را حفظ کرده و خبری را برای

پهلوانی می‌برد، نقشی جزیی را ایفا می‌کند. در مقابل بارها به نقش ستاره‌شناسان و منجمانی اشاره شده که با دیدن طالع مردمان و زایچه‌ی کودکان و تعبیر رویاها آینده را پیش‌بینی می‌کنند و این بیشتر به برداشت بابلیان و اقوام ایرانی پیشازرتشتی شباهت دارد که ایزدان اختری و نیروهای آسمانی متکثر را بر امور مسلط می‌دیدند.

با توجه به این شواهد، چنین می‌اندیشم که فردوسی بر خلاف نظر استاد محیط طباطبایی، مسلمان نبوده است و از زمینه‌ای فکری بر می‌خاسته که بیشتر در اساطیر و جهان بینی کهن ایرانی ریشه داشته است. دعوا بر سر این که فردوسی شیعه یا سنی بوده است، بر همین اساس از پایه نادرست است. اشاره‌های فردوسی به باورهای شیعه یا سنی در شاهنامه، کمابیش یکسان است، و اگر از آن ابیات ابتدای کتاب بگذریم، همگی در همان قالبِ "مقدمه‌ای بر مدح سلطان محمود" که حتما در دربار خوانده می‌شده، بوده‌اند.

فردوسی و زرتشت

با رد گزینه‌ی مسلمان بودنِ فردوسی، نیرومندترینِ احتمالی که از دید پژوهشگرانی مانند نلدکه باقی می‌ماند، آن است که فردوسی زرتشتی بوده باشد. البته شواهدی چند نیز در این امتداد وجود دارد. نخست آن که فردوسی در اشاره‌هایش به زرتشت و دین زرتشتی احترام و بزرگداشتی بیش از دین اسلام را رعایت کرده، و جز یکی دو بیتِ پراکنده، همه جا از دین بهی و مزدایی با احترام یاد کرده است. دوم آن که در کل اشاره‌هایش به دین زرتشتی بسیار بسیار بیش از عناصر اسلامی است. چنان که اوستا را حدود بیست بار و مفهوم دین بهی را نزدیک به دویست بار به کار برده است. همچنین دریغی که در جریان روایتِ حمله‌ی اعراب به ایران در گفتار حکیم طوس موج می‌زند، تنها به جنبه‌ی ملی انقراض ساسانیان مربوط نمی‌شود و تا حدودی جنبه‌های دینی و اخلاقی چیرگی تازیان را هم در بر می‌گیرد.

با این وجود، در شاهنامه عناصری هم وجود دارد که به زرتشتی نبودنِ فردوسی دلالت می‌کنند. مهمترین و برجسته‌ترین جنبه‌ی این ماجرا، آن است که فردوسی در اثر سترگ خود، تنها یک بخشِ زایش و رسالت زرتشت را خود نسروده و به جای روایت کردنِ آن از هزار بیتِ دقیقی بهره برده است. یعنی فردوسی در برخورد با داستان زرتشت، به شکلی غیرمنتظره رفتار کرده است. در آن زمان و قبل و بعد از آن، و در نزد فردوسی و شاعران دیگر، این که کسی اثری را بیافریند و فصلی از آن را ناگفته بگذارد و اثری از شاعری دیگر را عینا در آن نقل کند، امری نامتعارف و غیرعادی جلوه می‌کرده است. البته پس از فردوسی برخی دست به چنین کاری زدند و مثلا شاعرانی که پس از او شاخه‌هایی از اساطیر شاهنامه‌ای را شرح و بسط می‌دادند، روایت رستم و اسفندیار را عینا از شاهنامه برداشتند و در اثر خویش نقل کردند. اما این کار

تا پیش از فردو سی سابقه نداشته و بعد از او هم تنها به صورت تقلید از او انجام می شده و نامعمول تلقی می‌شده است.

فردو سی اینکار غیرمعمول را، به شکلی ویژه انجام داده. نخست آن که حق مولف را کاملا رعایت کرده، و به پیشگام بودنِ دقیقی در سرودن شاهنامه، و گفتگوی خودش با او، و تاثیر تشویقهای او در سروده شدن شاهنامه، و این که دقیقی پس از مرگ به رویایش آمده و او را به این کار فرا خوانده، با دقت سخن گفته است. فردوسی در ابتدای شاهنامه می‌گوید[124]:

جوانی بیامد گشاده زبان　　سخن گفتن خوب و طبع روان

به شعر آرم این نامه را گفت من　　ازو شادمان شد دل انجمن

جوانیش را خوی بد یار بود　　ابا بد همیشه به پیکار بود

برو تاختن کرد ناگاه مرگ　　نهادش به سر بر یکی تیره ترگ

بدان خوی بد جان شیرین بداد　　نبد از جوانیش یک روز شاد

یکایک ازو بخت برگشته شد　　به دست یکی بنده بر کشته شد

برفت او و این نامه ناگفته ماند　　چنان بخت بیدار او خفته ماند

الهی عفو کن گناه ورا　　بیفزای در حشر جاه ورا

به این ترتیب، فردوسی آشکارا برای دقیقی حق تقدم قایل است و او را –گذشته از خوی بدش، که غلامبارگی بوده و در نهایت منتهی به قتلش شده– به نیکورفتاری و خردمندی می ستاید. ناگفته نماند که در

[124] شاهنامه مسکو: ۱۳۵–۱۴۲.

این بخش بیت آخری، هم به دلیل وزن سستش، و هم به خاطر حضور واژگانی مانند الهی، عفو، و حشر که در سایر بخشهای شاهنامه به کار نرفته‌اند، باید الحاقی باشد و احتمالا توسط کسی به متن اصلی افزوده شده که به دلیلی – حدسِ روانشناسانه شریک بودن در گناه دقیقی، و نه دین اوست!- با او احساس همدلی می‌کرده و به آمرزیده شدنش امید داشته است.

فردوسی بعدها، وقتی می‌خواهد داستانِ گشتاسپ -یعنی بخش سروده شده توسط دقیقی را نقل کند، می‌گوید[125]:

چنان دید گوینده یک شب به خواب — که یک جام می داشتی چون گلاب

دقیقی ز جایی پدید آمدی — بران جام می داستانها زدی

به فردوسی آواز دادی که می — مخور جز بر آیین کاوس کی

که شاهی ز گیتی گزیدی که بخت — بدو نازد و لشگر و تاج و تخت

شهنشاه محمود گیرنده شهر — ز شادی به هر کس رسانیده بهر

از امروز تا سال هشتاد و پنج — بکاهدش رنج و نکاهدش گنج

ازین پس به چین اندر آرد سپاه — همه مهتران برگشایند راه

نبایدش گفتن کسی را درشت — همه تاج شاهانش آمد به مشت

بدین نامه گر چند بشتافتی — کنون هرچ جستی همه یافتی

ازین باره من پیش گفتم سخن — سخن را نیامد سراسر به بن

[125] شاهنامه مسکو: ۲۳۵۰۷– ۲۳۵۱۹.

ز گشتاسپ و ارجاسپ بیتی هزار بگفتم سرآمد مرا روزگار

گر آن مایه نزد شهنشه رسد روان من از خاک بر مه رسد

کنون من بگویم سخن کو بگفت منم زنده او گشت با خاک جفت

در اینجا سخن فردوسی گذشته از دریغ برای دوست از دست رفته‌اش، از تکریمی غیرعادی نیز لبریز است. چرا که دقیقی زرتشتی غلامباره را در نقش یکی از اولیا تصویر کرده که برای اندرز دادن او به رویایش می‌آید و خیزشش را برای سرودن شاهنامه باعث می‌شود.

از این حرفها، چنان که نلدکه اشاره کرده، می‌توان نتیجه گرفت که فردوسی با روایتِ دقیقی در مورد زایش زرتشت و ماجرای تحول دین او همداستان بوده است. این همداستانی بی تردید وجود داشته، و تا حدی زیاد بوده که فردوسی ترجیح داده متن دقیقی را به جای متنی که خود می‌بایست بسراید، نقل کند. با توجه به این که دقیقی زرتشتی سرسختی بوده و در هزار بیتِ گشتاسپ‌نامه‌اش هم بارها به حقانیت دین زرتشتی و بزرگداشت او اشاره کرده، به سادگی می‌توان این حرکت فردوسی را، با توجه به غیرمرسوم و نامعمول بودنش، نشانه‌ای دال بر زرتشتی بودنش دانست. به خصوص اگر تکرار زیادِ واژه‌ی یزدان را نیز در شاهنامه در نظر داشته باشیم.

اما اگر بار دیگر دقیقتر به شاهنامه بنگریم، به تصویری دیگر دست می‌یابیم. فردوسی اگر به راستی زرتشتی می‌بوده، می‌بایست با بسامدی بیشتر به عناصر شاخص دین زرتشتی اشاره کند. هرچند او به اوستا و دین بهی بسیار اشاره کرده، اما شیوه‌ی بیانش به شکلی است که باورِ پایدارش را به آن نتیجه نمی‌دهد. فردوسی در سراسر شاهنامه به واژگان مهمی مانند اهورا، مزدا، هرمز (به معنای نام خدا، و نه شاهی ساسانی)، مزدیسنا، یسنا، یشت، نسک و امشاسپند هیچ اشاره‌ای نکرده است. واژه‌ی کشتی همواره در ترکیبِ کشتی گرفتن، و نه به عنوان نشانه‌ی دینی زرتشیان، به کار گرفته شده و هیچ ارجاعی به کلیدواژگان

دینی زرتشتی، از جمله دعاهای مشهور و مهمِ ایشان در شاهنامه به چشم نمی‌خورد، و این در حالی است که دست بر قضا برخی از آنها (مثل اشم وهو) از نظر آوایی و وزنی با وزن شاهنامه همخوانی بسیار دارند.

همچنین تمام اشاره‌های هجده‌گانه‌ی او به اوستا (که در شاهنامه به ضرورت وزنی به شکل استا آمده)، به جز یک مورد، در ترکیب زند و اوستا خلاصه می‌شود. این در حالی است که زند، تفسیرهای نوشته شده بر اوستا بوده و در زرتشتی‌گری راست دینِ آن دوران تا بدین پایه همتا و همراه با اوستا دانسته نمی شده است. البته تنها یک شاخه از گرایشهای دینی ایرانی بوده که زند –یعنی تفسیر– را همپای خودِ اوستا قرار می‌داده‌اند و آنها هم مزدکیان بودند که همین دلیل زندیک (زندیق) نامیده می‌شدند. بنابراین اشاره‌ی فردوسی به اوستا نیز، اگر بخواهیم موشکافی به خرج دهیم، رنگ و بویی مزدکی دارد. در عین حال فردوسی هنگام روایت ماجرای مزدک به روشنی از انوشیروان دادگر هواداری می‌کند و نشان می‌دهد که مزدکی هم نیست.

اشاره‌های فردوسی به زردشت هم، با وجود شمار بیشتری که نسبت به نام مقدسان اسلامی دارند، از ستایش و تکریمی بیش از حد برخوردار نیست و یک سومِ این موارد به ترکیبی مانند "آتش زردهشت" اشاره می‌کنند. بنابراین به همان ترتیبی که غیابی آشکار در مورد برداشتهای اسلامی فردوسی وجود دارد، به غیابی مشابه در مورد دین زردشتی هم می‌توان اشاره کرد. با این تفاوت که فردوسی اشاره‌هایش به زرتشت و دین مزدیسنا را بر خلاف اشاره‌های کم‌شمارترش به دین اسلام، در ابتدا و انتهای فصلها و نقاطی که سلطان محمود مدح می‌شده، متمرکز نکرده و آن را در سراسر اثر خود پراکنده است. همچنین از لحن طعنه‌آمیز و گزنده‌ای که فردوسی گاه با آن مسلمانان و برخی از عناصر اسلامی را مورد اشاره قرار می‌دهد، در مورد دین زرتشتی نشانی به چشم نمی‌خورد.

با توجه به این نکات، شاید پرهیزِ فردو سی از روایت کردنِ ماجرای زرتـ شت، و واگذار کردنِ این داستان به دقیقی، و نقل سخن وی، ترفندی بوده باشد برای خودداری از پرداختن به موضوعی که تمایلی به سخن گفتن درباره‌اش نداشته است. فردو سی گویا گرایشی دوگانه در مورد دین زرتـشتی داشته است. از سویی احترامی که برای دقیقی قایل است و نقل قول امانتدارانه‌ای که از یک زرتـ شتی در مورد آغازگاه این دین داشته، گرایـ شش به مزدیـ سنی را نـ شان می‌دهد، و از سوی دیگر جـ سته و گریخته و کم شمار بودن اشاره‌های خودش به عناصر این دین پایبند نبودنش به آن را نمایش می‌دهد.

حدس من آن است که فردو سی برای دین ایرانیان باستان، احترامی قلبی قایل بوده، بی آن که به آن باور داشته باشد، و به همین دلیل هم ترجیح داده داستان گـشتاسپ را از زبان شاعری معتقد به این دین بازگو کند. چرا که خود به دلیل معتقد نبودن به آن، نمی‌خواسـته و نمی‌توانسـته چنین روایتی را به دسـت دهد. کوتاه سـخن آن که فردوسـی، به دلیل مسـئله‌برانگیز بودنِ روایت زرتشـت بوده که سـرایش آن را به دیگری واگذار کرده است.

اما جدای از این پرهیز از سـخن گفتن، و ارجاعات اندک، به گمانم دلیل بارز دیگری بر زرتشـتی نبودنِ فردوسی در دست است، و آن محتوای حماسی داستانِ گشتاسپ و اسفندیار است.

چنان که می‌دانیم، گشتاسپ یا ویشتاسپ در اساطیر زرتشتی شاهی مقدس است. او نخستین شاهی است که به آیین زرتـشت می‌گرود، و پیروی راستین برای وی می شود. برادرش زریر، نخـستین شهید دین زرتـشتی است، و پـسرش اسفندیار بزرگترین پهلوان مقدس این دین است. دقیقی، در بخـشی که به گـشتاسپ نامه شـهرت یافته اسـت، کاملا در چارچوبی زرتشـتی به این شـخصـیتها پرداخته و بی‌تردید یکی از مراجع اصلی‌اش یادگار زریران بوده که متنی دینی است.

فردوسی در بخشی از داستان گشتاسپ‌نامه با دقیقی همداستان است. او نیز اسفندیار را همچون پهلوانی مقدس و اخلاقی می ستاید، به پیوند او با زرتشت اشاره می‌کند، و داستان هفت خوان او را بازگو می‌کند. داستانی که در نهایت به رویین تن شدنِ اسنفدیار، و شکست ناپذیری او منتهی می شود. با این وجود، فردوسی دست به ابداعی غیرعادی می‌زند. آن هم این که بزرگترین قهرمان دینی ایرانی –یعنی اسفندیار– را در فرازی دیدنی از شاهنامه، در برابر بزرگترین قهرمان ملی ایرانی – یعنی رستم که آفریده‌ی خودش است– قرار می‌دهد. این درگیری میان ابرپهلوانی دینی و ابرپهلوانی ملی، به این شکل در اساطیر سایر ملل وجود ندارد و پرداخت شاعرانه و نیرومند آن، و محتوای معنایی و ساخت استعاری زیبای آن را بی‌تردید باید یکی از شاهکارهای حماسه در سطحی جهانی دانست.

از دید فردوسی، گشتاسپ شاهی طمعکار و تنگ نظر است، که به توانمندی فرزند خود رشک می‌برد و می‌کوشد تا تاج و تخت را از دسترس او دور نگه دارد. او فرزندش را برای مدتی زندانی می‌کند، و بعد هم با علم به این که کسی از میدان نبرد با رستم زنده خارج نخواهد شد، او را با شرطهایی ناپذیرفتنی روانه‌ی جنگ با تهمتن می‌کند. از این رو کشته شدنِ اسفندیار و رویارویی این دو ابرپهلوان، بر خلاف ماجرای رستم و سهراب که تا همین پایه دلکش است، تنها نتیجه‌ی گردش اختران و تصادف و سرنوشت نیست، که اراده‌ی شاهی بدخواه در پشت پرده‌ی آن به چشم می‌خورد. فردوسی از سویی با تصویر کردنِ گشتاسپ در قالب این شاهِ بدخواه، و از سوی دیگر با چیره ساختن رستم بر اسفندیار، از روایت معمول زرتشتی خارج می‌شود و تا حدودی نقیض آن را به تصویر می‌کشد. ساخت استعاری داستان نبرد رستم و اسفندیار، نیاز به کنکاشی گسترده دارد و گفتنی در باب آن بسیار است. اما در اینجا باید به همین بسنده کرد که برخورد فردوسی با داستان رستم و اسفندیار و عناصر استعاری نهفته در آن – چشمِ اسفندیار، سیمرغ،

چوب گزین، بدخواهی گشتاسپ، رویین تن بودنِ اسفندیار، و...- نمایانگر پایبند نبودنِ او به دین زرتشتی و اساطیر مربوط به خاستگاه این دین است.

نتیجه

در مقام جمع‌بندی، می‌توان این گزاره‌ها را از بحثی که گذشت، نتیجه گرفت:

نخست آن که به احتمال زیاد فردوسی خداپرست و یکتاانگار بوده است، یعنی به خدایی یگانه باور داشته و او را می‌پرستیده است، هرچند نقش و درجه‌ی تاثیرگذاری‌ای که برای او قایل بوده، متفاوت با سایر هم‌عصرانش است.

دوم آن که فردو سی با توجه به تحلیلی که از زبان شاهنامه و کلیدواژه‌های مربوط به امر قد سی به دست دادیم، به احتمال زیاد مسلمان نبوده است. انگار که او عناصر اسلامی را تنها به ضرورت و برای دفع خطر در متن وارد کرده و در جاهایی که چنین ضرورتی نداشته لحن و محتوای سخنش به مسلمانان معتقد شباهتی ندارد.

سوم آن که فردو سی احتمالا زرتشتی نبوده و از بیرون به بافت دینی زرتشتیان می‌نگریسته ا ست. هرچند به این دین به عنوان میراث باستانی ایران احترام می‌گذاشته است.

کتابنامه

فردوسی طوسی، ابوالقاسم، شاهنامه (نسخه‌ی مسکو)، نشر پیمان، ۱۳۷۹.

نلدکه، تئودور، حماسه‌ی ملی ایران، ترجمه‌ی بزرگ علوی، نشر جامی، ۱۳٦۹.

محیط طباطبائی، سید محمد، دین و مذهب فردوسی، در: فردوسی و شاهنامه (مجموعه مقالات)، به کوشش علی دهباشی، نشر مدیر، ۱۳۷۰.

زریاب خویی، عباس، فردوسی و طبری در: فردوسی و شاهنامه (مجموعه مقالات)، به کوشش علی دهباشی، نشر مدیر، ۱۳۷۰.

نظامی عروضی سمرقندی، احمد بن عمر، چهار مقاله، تصحیح محمد معین، ۱۳٤٦.

تاریخ س‌یستان،تصح‌یح ملک الشعرا بهار،چاپ دوم،انتشارات پدیده‌ی خاور،تهران ۱۳٦٦.

شـــوشـــتری، نورالله بن س‌ید شـــریف الدین،مجالس المومن‌ین،دارالطباعه عل‌یقل‌ی خان قاجار، تهران،۱۲۹۹.

ریاحی، محمدامین، *فردوسی، زندگی، اندیشه و شعر او*، ۱۳۷۵.

ریاحی، محمد امین، سرچشمه های *فردوسی* شناسی، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۷۲.

قزوینی رازی، شیخ نصیرالدین، نقض، چاپ جلال الدین محدث ارموی، تهران ۱۳۵۸.

عطار نیشـابوری، شـیخ فرید الدین، الهی نامه، تصـحیح فواد روحانی، کتاب فروشـی زوار، تهران، ۱۳۳۹ .

قزوینی، زکریا محمد، آثارالبلاد و اخبار العباد، دار صادر، دار بیروت، بیروت، ۱۹٦۰م.

محمد خوافی، فصیح احمد بن جلال الدین، مجمع فصیحی، تصحیح محمود فرخ، کتاب فروشی باستان، مشهد، ۱۳٤۱.

دولت شاه سمرقندی، تذکره الشعراء، تصحیح محمد اقبال، لاهور، ۱۹۳۹م.

مقدمه‌ی شاهنامه‌ی بایسنغری، شورای مرکزی جشن شاهنشاهی ایران، تهران، ۱۳۵۰.

ابراهیمی، فرشید، اسکندر مقدونی به روایت متن‌های پهلوی، نشر ابریشمی‌فر، ۱۳۸۷.

فردوسی، ابوالقاسم، شاهنامه (دفتر ششم)، به تصحیح جلال خالقی مطلق و محمود امید سالار، انتشارات مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی، ۱۳۸۸.

نمادپردازی زبانهای ایرانی با رمزهای پرنده‌ای در غزلیات حافظ

نوشته شده برای همایش بین‌المللی حافظ شیرازی، ۱۵–۱۸ اردیبهشت ۱۳۹٤، تهران و شیراز

چکیده: در این نوشتار نخست شواهدی ارائه می‌شود در وجود یک طبقه‌ی مستقل و خودبنیاد از خنیاگران و راویان داستانهای کهن ایرانی. بعد به این نکته می‌پردازیم که برخی از این روایتها تا چندین قرن پس از اسلام همچنان به زبانهایی جز پارسی دری بازگو می‌شده‌اند. در نهایت با توجه به این مقدمه‌چینی به کاربرد رمز بلبل و طوطی در شعر حافظ می‌پردازیم و نشان می‌دهیم که حافظ این دو نماد را برای خنیاگران و سرودخوانانی به کار گرفته که به ترتیب به زبان پهلوی و پارسی دری روایت می‌کرده‌اند.

کلیدواژگان: رمزپردازی، نمادهای پرنده‌ای، بلبل، طوطی، کبک، زبان پهلوی، زبان پارسی دری، غزل حافظ

پرسش مرکزی

حافظ دو بیت مشهور دارد که در آنها دو تا از زبانهای ایرانی را با نوای پرندگان همسان می‌انگارد:

بلبل ز شاخ سرو به گلبانگ پهلوی می‌خواند دوش درس مقامات معنوی

شکرشکن شوند همه طوطیان هند زاین قند پارسی به بنگاله می‌رود

پرسشی که از خواندن این دو بین بر می‌خیزد آن است که آیا حافظ نمادهای پرندگان را برای رمزگذاری زبانهای خاصی به کار می‌گرفته است، یا این ترکیب خاص تصادفی است و تنها در تشبیهی ذوقی ریشه دارد؟ یعنی آیا پیوند میان بلبل- پهلوی و طوطی- پارسی به راستی به ارتباط نمادی با زبانی دلالت می‌کند یا تنها آرایه‌ای زبانی و خیالی شاعرانه است.

برای پاسخگویی به این پرسش، نخست باید به دو پرسش دیگر پاسخ بدهیم:

نخست آن که آیا این نمادهای پرنده‌ای رمزگانی برای نوع خاصی از روایت و نقشی خاص و گفتمانی خاص بوده‌اند یا نه؟

دوم آن که کلیدواژه‌ی پهلوی یا پارسی که در این بیتها آمده به زبانهای پهلوی و پارسی دری اشاره می‌کنند یا معنای دیگری دارند؟

پاسخِ کامل به این پرسشها به پژوهشی پردامنه و درازدامنه نیاز دارد که از حوصله‌ی این نوشتار کوتاه خارج است. اما می‌توان در حد چند اشاره شواهدی برای برداشت خویش از بیتهای یاد شده را پیشنهاد کرد. با این گوشزد که در این مقاله تنها به گفتمان حافظ نظر داریم و نه آنچه که حافظِ تاریخی در شیراز قرن هشتم به واقع گفته است. یعنی گفتمان و بافت سخنی که به حافظ منسوب است و بیشترین رواج را دارد را به عنوان متن مرجع تحلیل می‌کنیم. این متن همان نسخه‌ی غنی-قزوینی است که با همه‌ی فاصله‌هایش از اقدم نسخ، امروز رایجترین متنِ حافظِ در دسترس مردم محسوب می‌شود.

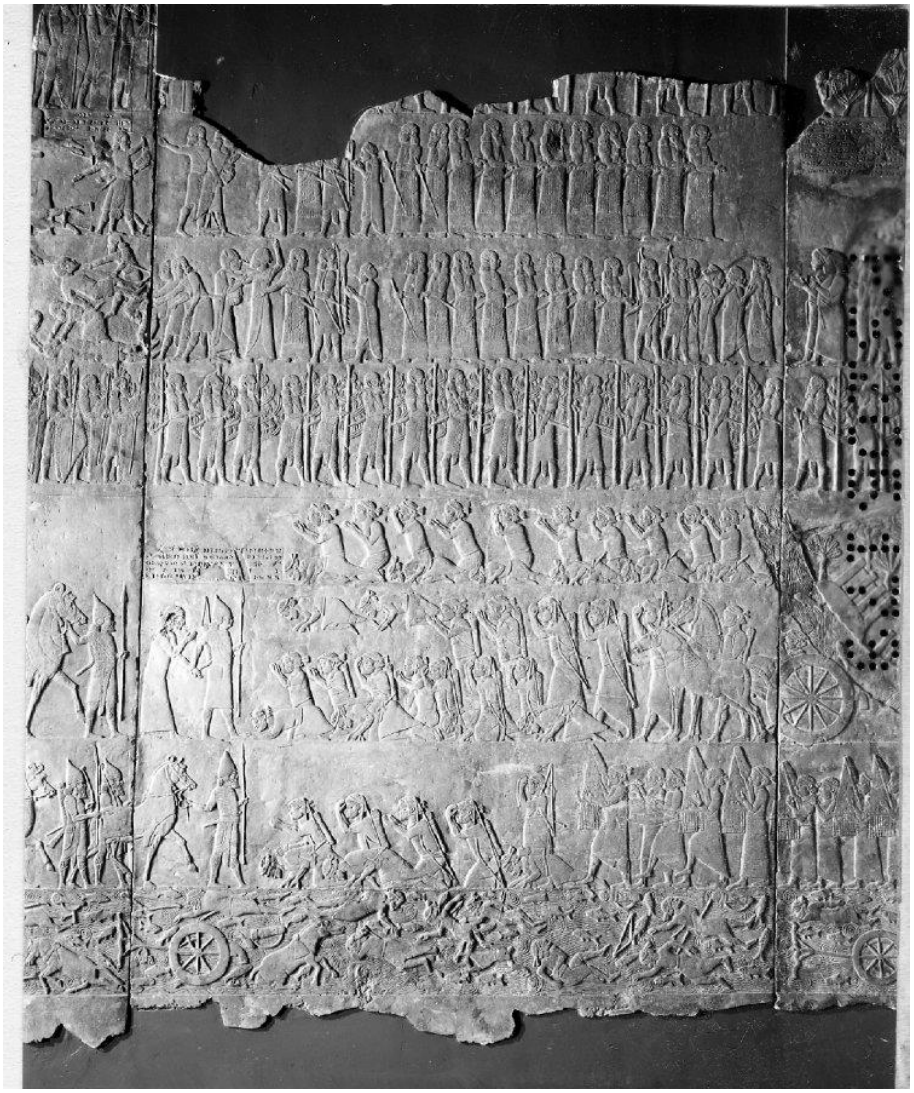
تکامل تاریخی طبقه‌ی خنیاگران

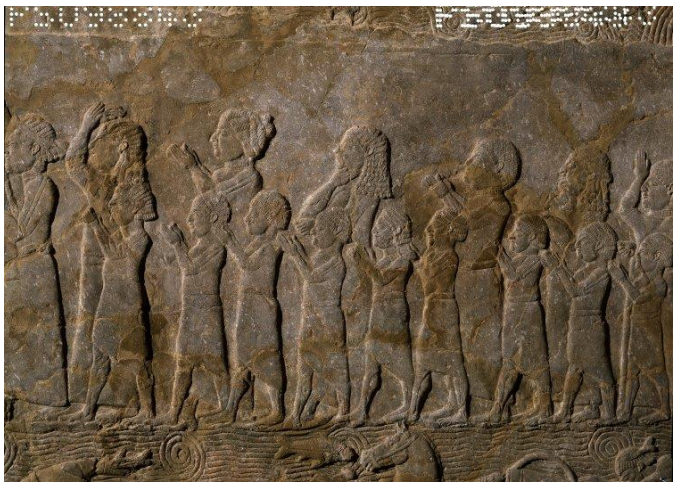
ایران زمین یکی از کهنترین تمدنهایی است که طبقه‌ای ویژه از خنیاگران و سرودخوانان را پرورانده و نواختن موسیقی و سرودن شعر و خواندن آواز را به حرفه‌ای تخصصی بدل ساخته است. نقل روایتهای اساطیری و داستانهای نیاکان در قالب شعر و به همراه ساز و آواز امری جهانگیر و عمومی است که در تمام نقاط دنیا یافت می‌شود. در واقع چنین می‌نماید که ترکیب ساز و آواز و شعر کهنترین و عام‌ترین رسانه‌ی انتقال فرهنگ و فراگیرترین بستر صورتبندی هویت اجتماعی در جوامع ابتداییِ نانویسا بوده باشد. در جوامعی که به زندگی یکجانشینانه گذر کرده‌اند و فرهنگی نویسا پدید آورده‌اند، این روایتهای شفاهی و عامیانه معمولا به موازات فرهنگ رسمی‌تر و تدوین شده‌ی نوشتاری ادامه می‌یابد. هرچند در جوامع استقرار یافته‌ی کشاورزی دستخوش سه گذار می‌شود. نخست آن که راویانش از مردان سالخورده به پیرزنان و از ریش سپیدان به گیس‌سپیدان دگردیسی می‌یابد، دوم آن که مخاطبانش از افراد بالغ و کل اعضای جامعه به کودکان فروکاسته می‌شود، و سوم آن که بافت روایت هم بیش از آن که به تاریخ گذشتگان و یاد نیاکان مربوط باشد، به افسانه‌های جانوری و داستانهای جادویی گرایش می‌یابد.

این در شرایطی است که گفتمان داستانی‌ای که هویت تاریخی و خاطره‌ی پهلوانان و نیاکان را رمزگذاری می‌کند در بافتی نویسا همچنان به دست خنیاگران و کاهنان تداوم می‌یابد. در همه‌ی جوامع باستانیِ نویسا با نوعی توسعه‌ی ناهمگون روبرو هستیم، یعنی در کنار مناطق شهری و سبک زندگی کشاورزانه‌ی یکجانشین با قبایل متحرک و رمه‌داران کوچگرد هم روبرو هستیم که در میانشان همان سنت شفاهی قدیمی با سرایندگان و خوانندگانِ مرد تداوم می‌یابد. نمونه‌اش محبوبیت و رواج افسانه‌های همری است که در فاصله‌ی قرن هشتم و نهم پ.م تا قرن اول و دوم میلادی در منطقه‌ی آناتولی و بالکان رواجی تمام داشته و حلقه‌های راویانش آوازه‌خوانانی دوره‌گرد بوده‌اند که بدنه‌ی «سرودهای همری» را پس از دوران خودِ همر

تدوین کرده‌اند، و البته این نظر هم هست که اصولا همری در کار نبوده و کل این روایتها از همان آغاز در شبکه‌ای از همین خنیاگران تکامل یافته است.

نخستین اشاره‌ها به این که ایرانیان طبقه‌ی متمایز و پیشه‌ای ویژه برای خنیاگران داشته‌اند را در منابع باستانی یونانی و ایرانیِ نیمه‌ی هزاره‌ی اول پ.م می‌توان بازجست. زمانی که آشوریان شهر شوش را غارت کرد و در دیوارنگاره‌ای چشم‌انداز غارت شهر و به بردگی گرفته شدنِ اهالی‌اش را نمایش داد، گروهی بزرگ از نوازندگان و خوانندگان زن و مرد را ترسیم کرد که در میان اسیران ایلامی حضور داشتند و در حین انتقال به سرزمین فاتحان سرگرم سرودخوانی و نواختن ساز بوده‌اند. از این تصویر بر می‌آید که زنان هم در این سرودخوانی شرکت داشته‌اند و حاضران (به خصوص کودکان) هنگام شنیدن آن دست می‌زده‌اند.





مهمترین متن در این میان منظومه‌ی ویس و رامین است:

منابع یونانی عصر هخامنشی هم به این نکته اشاره دارند که در میان ایرانیان گروهی از سرودخوانان حرفه‌ای وجود داشته‌اند که داستانهایی را روایت می‌کرده‌اند. بر مبنای منابع عصر اشکانی می‌دانیم که این آوازخوانان را در زبان پارتی گوسان می‌نامیده‌اند و این نامی است که در زبان پارسی دری هم باقی مانده و در قالب جوسان به تازی هم راه یافته است. به خصوص در منابعی که روایتهای بازمانده از عصر اشکانی را بازگو می‌کنند، این کلمه بیشتر دیده می‌شود.

نشسته گرد رامین‌اش برابر — به پیش رام گوسان نواگر

همی‌زد راههای خوشگواران — همی‌کردند شادی نامداران

می آسوده در مجلس همی‌گشت — رخ میخواره همچون می همی‌رشت

سرودی گفت گوسانِ نوآیین — درو پوشیده حال ویس و رامین[۱۲۶]

[126] گرگانی، ۱۳۷۷: ۲۲.

و در جایی دیگری از همین متن می‌خوانیم که:

شهشنشه گفت با گوسان نایی　　زهی شایسته گوسان نوایی

سرودی گوی بر رامین به هر ساز　　بدر بر روی مهرش پرده‌ی راز

چو بشنید این سخن ویس سمن‌بر　　بکند از گیسوان صد حلقه‌ی زر

به گوسان دادو گفت این مرتو را باد　　به حال من سرودی نغز کن یاد

سرودی گوی هم بر راست پرده　　ز روی مهر ما بردار پرده

چو شاهت راز ما فرمود گفتن　　ز دیگرکس چرا باید نهفتن

دگرباره بزد گوسان نوایی　　نوایی بود بر رامین گوایی[۱۲۷]

از اینجا روشن می‌شود که گوسان‌ها در بزم‌هایی شادخوارانه که در آن خوردن می رواج داشته سرودهای خویش را می‌خوانده‌اند. همچنین روشن است که سرودها روایتها و داستانهایی را بازگو می‌کرده و گاه بسته به موقعیت برای بیان امری یا تاکید بر موضوعی از سوی صاحب مجلس به کار گرفته می‌شده و فی‌البداهه ساخته یا برگزیده و خوانده می‌شده است. با توجه به این که فرهنگ قبایل سکا–تخاری که در شمال شرقی ایران زمین ریشه داشته‌اند در دوران اشکانی چیره بوده است، و بخش مهمی از ایشان با آیینهای هند و ایرانی باستانی از جمله مهرپرستی وابستگی داشته‌اند،[۱۲۸] طبیعی است که می‌بینیم داستانها و روایتهایی که توسط این گوسان‌ها روایت می‌شود به حماسه‌های کهن هند و ایرانی (شبیه آنچه که ردپایش را در

---

[127] گرگانی، ۱۳۷۷: ۲۲۱.

[128] یکی از نامهای رایج برای شاهان اشکانی مهرداد است و نام مهر (میرو) بر سکه‌های شاهان کوشانی که بر ایران شرقی حاکم بوده‌اند فراوان دیده می‌شود.

فروردین یشت می‌بینیم) شباهتی دارند و قهرمانان بزرگشان مانند خاندان رستم از تباری سکایی برخاسته‌اند. این مرکزیت مهر به خصوص برای فهم نقش گوسان‌ها در تحول گفتمان عرفانی اهمیت زیادی دارد چون تحلیل متون نشان می‌دهد که ستایش عشق و مهر در اشعار صوفیانه و گفتمان عارفانه ادامه‌ای از همان سنت بزرگداشت مهر در مهرپرستی قدیم و گرایش مهری در دل دین زرتشتی است.

با این وجود باید توجه داشت که جغرافیای دین در ایران زمینه همواره پیچیده و رنگارنگ بوده است و گوسان‌ها نیز قاعدتا در همین بافت و با بهره‌مندی از غنای این فرهنگ چند صدایی روایتهای خود را بازسازی می‌کرده‌اند. مری بویس درباره‌ی سنت خنیاگری و گوسانی کتاب ارزشمندی دارد و در آنجا به متنی مانوی نیز اشاره کرده که (قبل از قرن چهارم و پنجم میلادی) به زبان پارتی نگاشته شده و در آنجا نیز می‌خوانیم که «(گوسان‌ها) شایستگی شاهان و هنر پهلوان کهن را می‌سرایند و خود هیچ حاصلی نمی‌یابند».[۱۲۹] موسی خورنی هم در قرن پنجم میلادی می‌نویسد که خنیاگران ارمنی داستان دلاوری‌های تیگران و چگونگی پیروز شدن‌اش بر اژدهایان را به شعر و همراه با نواختن تنبور می‌خوانده‌اند.[۱۳۰]

بنابراین در دوران ساسانی این خنیاگران که داستانهای گذشتگان را به آواز می‌خوانده‌اند، طبقه‌ای مستقر و نهادمند محسوب می‌شده‌اند. جالب آن که در شاهنامه می‌خوانیم که کولیان از تبار گوسان‌هایی هستند که در دوران زمامداری بهرام گور به دعوت وی از هند با تشویق شنگل شاه هندیان به ایران کوچیدند:

از آن لوریان برگزین ده هزار نر و ماده بر زخم بربط سوار
به ایران فرستش که رامشگری کند پیش هر کهتری بهتری

---

[129] بویس، ۱۳۶۹: ۳۱.

[130] خورنی، ۱۳۸۰: ۸۷.

حمزه‌ی اصفهانی همصدا با دیگران می‌گوید سبب دعوت بهرام این بود که شادمانی مردم ایران به خاطر کم بودنِ شمار رامشگران اندک شده بود. پس بهرام دوازده هزار تن از ایشان را از هند به ایران فرا خواند و در شهرهای گوناگون پراکنده‌شان کرد.[۱۳۱] در مجمع التواریخ و القصص هم همین مضمون را می‌خوانیم به علاوه‌ی این گوشزد که ایشان در عصر بهرام گوسان نامیده شده‌اند و «گوسان به زبان پهلوی خنیاگر بود».[۱۳۲] و این خنیاگر واژه‌ایست که از سه بخشِ «هو» (=خوب، نیک) و «نیاک» (=نوا) و «گر» (=انجام دهنده، کارگزار) تشکیل یافته است. سنت خنیاگری ایرانی به قدری ریشه‌دار و تاثیرگذار بود که ردپای آن را در سرزمینهای همسایه به روشنی می‌توان دید و گردآوری نمودهای این هنر نشان می‌دهد که بارقه‌هایی از آن در سرزمینهای دوردستی مانند لهستان و اسپانیا نیز درخشیده است.[۱۳۳]

در شاهنامه‌ی فردوسی نه تنها به سنت خواندنِ داستان و روایتهای باستانی به شعر و با همراهی ساز اشاره شده، که پهلوانان بزرگی مانند رستم و اسفندیار نیز گاه در قالب گوسان بر صحنه پدیدار می‌گردند.

تهمتن مر آن را به بر در گرفت　　بزد رود و گفتارها برگرفت

که آواره و بد نشان رستم است　　که از روز شادیش بهره غم است

همه جای جنگست میدان اوی　　بیابان و کوهست بستان اوی

همه جنگ با شیر و نر اژدهاست　　کجا اژدها از کفش نا رهاست

می و جام و بویا گل و میگسار　　نکردست بخشش ورا کردگار

---

[131] اصفهانی، ۱۳٤٦: ۵۳.

[132] مجمل‌التواریخ و القصص، بی‌تا: ٦۹.

[133] فرزین، ۱۳۸۵: ۱۱۳–۱۳۲.

همیشه به جنگ نهنگ اندر است و گر با پلنگان به جنگ اندر است[۱۳۴]

جالب آن که اسفندیار هم درست در همین برش از هفت خوان خویش در همین نقش ظاهر می‌شود:

یکی جام زرین به کف برنهاد چو دانست کز می دلش گشت شاد

همانگاه تنبور را برگرفت سراییدن و ناله اندر گرفت

همی گفت بداختر اسفندیار که هرگز نبیند می و میگسار

نبیند جز از شیر و نر اژدها ز چنگ بلاها نیابد رها

نیابد همی زین جهان بهره‌یی به دیدار فرخ پری چهره‌یی

بیابم ز یزدان همی کام دل مرا گر دهد چهره‌ی دلگسل

به بالا چو سرو و چو خورشید روی فروهشته از مشک تا پای موی[۱۳۵]

در شاهنامه می‌بینیم که خنیاگران به سنتهای محلی متفاوتی تعلق داشته‌اند (ز بربط چو برخاست رود/ برآورد مازندرانی سرود). همچنین روشن است که بیشترشان به زبان پهلوی سخن می‌گفته‌اند (سخن‌های رستم به نای و به رود/ بگفتند بر پهلوانی سرود) و داستانهایشان تنها به شرح دلاوری‌های رستم محدود نبوده است. چنان که فردوسی می‌گوید بهرام چوبین هنگام شوریدن بر هرمزد ساسانی از خنیاگران می‌خواهد تا داستان دلیری‌های اسفندیار را به زبان پهلوی برایش بخوانند، و شرح مجلس نیز دقیقا همان است که در ویس و رامین می‌بینیم:

بفرمود تا خوان بیاراستند می و رود و رامشگران خواستند

---

[134] شاهنامه، هفت خوان رستم، ٤٠٥-٤١٠.

[135] شاهنامه، هفت خوان اسفندیار: ٢٠٠-٢٠٦.

به رامشگری گفت کامروز رود　　بیارای با پهلوانی سرود

نخوانیم جز نامه‌ی هفتخوان　　برین می‌گساریم لختی بخوان

که چون شد به رویین دز اسفندیار　　چه بازی نمود اندران روزگار

از شواهد بر می‌آید که سنت گوسانی در تاریخ دیرپای ایران در گذار از چند زبان همچنان تداوم یافته است. چنان که دیدیم، گوسان‌های عصر اشکانی به زبان پارتی سرود می‌خوانده‌اند و نخستین اشاره‌ها به ایشان هم به درون بافت زبان پارتی مربوط می‌شود. باز می‌بینیم که در در عصر ساسانی و چند قرنِ پس از آن که هنوز پارسی دری در ایران زمین فراگیر نشده بود، زبان پهلوی است که در خدمت این شاعران و سرودخوانان به کار گرفته می‌شود و بعدتر طی هزار و صد سال گذشته پارسی دری است که جایگزین آن می‌شود. گذار سنت گوسانی پارتی به پهلوی به احتمال زیاد در جنوب غربی ایران زمین و منطقه‌ی فارس رخ داده، و تردیدی نیست که گذار از زبان پهلوی به پارسی دری در شمال شرقی ایران زمین و خراسان بزرگ تحقق یافته است. در این زمینه شاعران پیشتازی مانند رودکی و شهید بلخی و فردوسی و اسدی توسی را باید چهره‌های تاثیرگذاری دانست که این گذار را ممکن ساخته‌اند.

زبانهای ایرانی در قرون میانه

وقتی از گوسان‌ها و سنت شفاهی و انتقال سینه به سینه‌ی روایتهای اساطیری سخن به میان می‌آید، این پرسش مطرح می‌شود که خنیاگران ترانه‌ها و سرودهای خویش را به چه زبانی می‌خوانده‌اند؟ شواهدی در دست داریم که برخی از این خنیاگران روایتهای ملی ایرانی را به زبانهای قومی و محلی بازگو می‌کرده‌اند. مثلا این را می‌دانیم که نضر ابن حارث که از معارضان و مخالفان پیامبر اسلام در مکه بوده، گوسان هم محسوب می‌شده و سرودهای ایرانی و داستانهای رستم و اسنفدیار را در مجلس مکیان بر می‌خوانده است.[۱۳۶] بنابراین دست کم در اواخر دوران ساسانی گوسان‌هایی که به زبانهای قبیله‌ای نانویسا مانند عربی نجد این روایتها را بازگو کنند، وجود داشته‌اند. سرودخوانی عاشیق‌های آذربایجان به زبان ترکی و سرودهای شاهنامه‌ی کردی را نیز باید بخشی از همین سنتِ روایتِ حماسه‌ها و اساطیر ملی به زبانهای قومی دانست که تا به امروز ادامه یافته است.

با این وجود قاعدتا بخش عمده‌ی گوسان‌ها با توجه به دوره‌گرد بودن و تحرک‌شان به زبانهای ایرانی‌ای سرود می‌خوانده‌اند که برای بخش بزرگتری از مخاطبان فهمیدنی باشد. شواهد هم نشان می‌دهند که بدنه‌ی گوسان‌ها در دوران اشکانی به زبان پارتی سرود می‌خوانده‌اند و در عصر ساسانی این واسطه‌ی زبانی را به پهلوی تغییر دادند. به همین ترتیب گذار دیگری از پهلوی به پارسی دری را در قرون اولیه‌ی بعد از هجرت می‌بینیم.

---

[136] همدانی، ۱۳۷۳: ۱۴۰-۱۴۱.

گذار زبانی در دوران اسلامی پدیداری پیچیده و چند لایه بود که از سویی استانده شدنِ زبان عربی به عنوان رسانه‌ی اصلی دین اسلام را رقم زد و از سوی دیگر پارسی دری را در مقام زبان چیره بر ایران زمین در جایگاه خویش تثبیت کرد. اما این گذار به پارسی دری روندی پر پیچ و خم را طی کرد. فرض معقول در این میان آن است که وقتی شاعران و نویسندگان کهن از کلمه‌ی پهلوی برای اشاره به زبانی بهره می‌جویند، منظورشان همان زبان پهلویِ است که در منابع جدید دانشگاهی پارسی میانه خوانده می‌شود. در میان نویسندگان معاصر مهمترین متنی که در مخالفت با این برداشت نوشته شده، مقاله‌ایست به قلم دکتر امیدسالار. ایشان در این مقاله پیشنهاد کرده‌اند که واژه‌ی پهلوی در زبان شاعران پارسی‌گو به معنای پارسی دریِ سخته و پیراسته بوده و تاکید کرده‌اند که به زبان پهلوی یعنی پارسی میانه‌ی رایج در دوران ساسانی اشاره نمی‌کرده است.[۱۳۷] از دید ایشان «به طور کلی قدما واژه‌ی پهلوی را بسیار به ندرت به معنی زبانی که امروز فارسی میانه خوانده می‌شود به کار می‌بردند و معمولا از پهلوی یا زبانی را که میان اهل جبال شایع بوده است، یعنی همان زبانی که فهلویات بابا طاهر و بندار رازی و دیگران بدان نوشته شده و یا فارسی سلیس و فصیح ادبی را اراده می‌کرده‌اند.»[۱۳۸]

بحث ایشان دو بخشِ کلی دارد که در هم تنیده شده است. یکی آن که دایره‌ی دلالت اسم پهلوی/ فهلوی در دوران اسلامی فراخ‌تر از زبان پارسی میانه بوده و گویشها و زبانهای کهنِ غیر پارسی دری را هم در بر می‌گرفته است، و دیگری آن که این اسم به زبان پارسی میانه اشاره نمی‌کرده است. بخش نخست

---

[137] امیدسالار، ۱۳۷۸: ۲۳۹–۲۵۲.

[138] امیدسالار، ۱۳۷۸: ۲٤۰.

سخن‌شان به نظرم درست است و در ادامه‌ی دلالتِ عادی و مشهور کلمه‌ی پهلوی در معنای پارسی میانه قرار می‌گیرد. اما به گمانم بخش دوم دعوی‌شان نادرست می‌نماید.

دکتر امیدسالار دعوی نخست خویش را با آوردن شماری کافی و وافی از شاهدها به کرسی نشانده‌اند. هرچند گویا در نتیجه‌گیری نهایی‌شان گزافی راه یافته باشد. یعنی در نهایت کوشیده اثبات کند که کلمه‌ی پهلوی با پارسی دری مترادف بوده است. داده‌های مورد اشاره‌ی ایشان وزن و جهت آمیخته‌ای دارند، یعنی برخی‌شان واژگونه‌ی دعوی‌شان را تایید می‌کنند. چند تا از این شواهد نشان می‌دهند که واژه‌ی فارسی یا پارسی در منابع کهن در بسیاری از موارد به زبان پهلوی اشاره می‌کرده است. چند تایی دیگر بر این نکته دلالت دارند که نام پهلوی نیز برای اشاره به پارسی دریِ سره و سخته‌ی قدیمی کاربرد داشته است. ناگفته نماند که تفسیر ایشان درباره‌ی بسیاری از این شواهد جای چون و چرا دارد و در جاهایی که دلالتِ پهلوی می‌توانسته خودِ زبان پارسی میانه معنی دهد، اصرار ورزیده‌اند که پارسی دری را از آن فهم نمایند.

می‌دانیم که به خصوص در قرون نخستین هجری کلمه‌ی فارسی/ پارسی (بدون صفتِ دری) بیشتر برای اشاره به زبانِ ملیِ عصر ساسانیان به کار گرفته می‌شده که همان پارسی میانه‌ی امروزین باشد. همچنین طبیعی است که کلمه‌ی پهلوی هم در قرون بعدی علاوه بر اشاره به پارسی میانه برای اشاره به گویشها و زبانهای نزدیک به آن نیز به کار گرفته شده باشد. اما اینها برای مسدود ساختن ارتباط معنایی میان پهلوی و پارسی میانه بسنده نیست. اشاره‌ی ایشان که شعرای قدیم پارسی شیوا و سلیس را پهلوی می‌خوانده‌اند، بدان دلیل است که این پارسی به واقع نزدیکترین نسخه از پارسی دری به زبان پهلوی قدیم بوده است و این به خصوص درباره‌ی شاهنامه‌ی فردوسی بیش از همه مصداق دارد که مضمون و بافت کلامش بر منابع پیشااسلامی استوار شده و دست بر قضا معمولا همین متن پارسی دری را هم با تعبیر پهلوی نامزد می‌کرده‌اند.

در تکمیل سخن یاد شده می‌توان به شواهدی اشاره کرد که نشان می‌دهد برچسب پهلوی تنها برای زبان کاربرد نداشته و گاه برای تاکید بر میراث بازمانده از دوران پیشااسلامی به کار گرفته می‌شده است. مثلا گاهی کلمه‌ی پهلوی به معنای درباری و شاهانه به کار گرفته شده و احتمالا اشاره‌اش به شکوه شاهان ساسانی یا اشکانی بوده است. در داستان رستم و اسفندیار کلمه‌ی پهلوی را در همین معنی می‌خوانیم «بنه بر سرت افسر خسروی/ نگارَش همه گوهرِ پهلوی» و دقیقی هم با همین تعبیر می‌گوید «بپوشیده آن جوشن پهلوی/ نشسته بر آن باره‌ی خسروی». در تاریخ طبری این تعبیر معنای اشکانی را می‌رساند، چون می‌خوانیم که اردوان پنجم اشکانی هنگام جنگ با اردشیر بابکان با صفت پهلوی مشخص شده است.[۱۳۹]

گاهی هم پهلوی در معنای «ایرانیِ اصیل» یا حتا زرتشتی به کار گرفته می‌شود. چنان که دقیقی در گشتاسپ‌نامه می‌گوید «چرا ننگریدی پس و پیش را/ رها کردی آن پهلوی کیش را»، یا «نه افراسیابی و نه یبغوی/ همه ایرجی‌زاده و پهلوی». که در دومی منظور ایرانی‌تبار و آریایی است در برابر ترکان که در آن دوران مهمترین دودمانشان خود را آل افراسیاب می‌خواندند. بعدتر هم سهروردی تعبیر «انوار فهلویه» را در همین معنی برای اشاره به فرّه ایزدی شاهان پیش از اسلام به کار می‌گیرد. یا نظامی در هفت پیکر می‌گوید «پهلوی خواند با نوازش چنگ/ پهلوی خوان پارسی فرهنگ» که باز به سرودهای پهلوی گوسانان اشاره می‌کند و معلوم است که اگر آن را با پارسی دری برابر بگیریم مصراع به حشو غریبی مبتلا خواهد شد!

خلاصه آن که شواهدی که ایشان برای پیوند کلمه‌ی پهلوی و پارسی دری آورده‌اند قانع کننده نیست و به همان ترتیب در اغلب موارد می‌تواند زبان پارسی میانه را هم معنی دهد یا در بیشتر موارد به سنت ایرانی

---

[139] طبری، ۱۹۸۳، ج.۱: ٤٧٧.

و اندوخته‌ی فرهنگی پیشااسلامی اشاره کند. چنان که مثلا وقتی جامی می‌گوید «مثنوی معنوی مولوی/ هست قرآن در زبان پهلوی» احتمالا اشاره‌اش بر خلاف نظر دکتر امیدسالار تاکید بر این امر بدیهی نیست که مثنوی به زبان پارسی دری سروده شده، بلکه چه بسا تاکید بر تبار ایرانی مثنوی و بهره‌مندی‌اش از سنت کهن پیشااسلامی منظور بوده باشد.

از تمام اینها بر می‌آید که «پهلوی» برچسبی بوده که به میراث فرهنگی و درباری پیش از اسلام اشاره می‌کرده، و این اشاره را از تعمیم معنای اصلی این کلمه به دست آورده که همانا زبان پهلوی یا پارسی میانه باشد. این سخن با دعوی دوم نوشتار دکتر امیدسالار ناسازگار است. چرا که ایشان معتقدند پهلوی معنای پارسی میانه را نمی‌رسانده است.

دکتر امیدسالار در مقاله‌ی خواندنی‌شان چند منبع قید کرده‌اند که بنا به پیش‌داشت‌شان درباره‌ی سرعت مرگ زبان پهلوی، لابد می‌بایست اطلاق برچسب پهلوی به زبان پارسی دری را اثبات کند، اما چنین نمی‌کند و به نظرم برعکس نشان می‌دهد که کلمه‌ی پهلوی به همان معنای زبان پارسی میانه بوده است. چند تا از این نمونه‌ها را به نقل از خودشان می‌آورم. یکی این گزارش ویس و رامین است:

مرا یک روز گفت آن قبله‌ی دین　　چه گویی در حدیث ویس و رامین

که می‌گویند چیزی سخت نیکوست　　درین کشور همه کس داردش دوست

بگفتم کآن حدیثی سخت زیباست　　که گرد آورده‌ی شش مرد داناست

ندیدم زآن نکوتر داستانی　　نماند جز به خرم بوستانی

ولیکن پهلوی باشد زبانش　　نداند هر که برخواند بیانش

دکتر امیدسالار از واپسین مصراع نتیجه گرفته‌اند که ویس و رامینی که مورد نظر فخرالدین اسعد گرگانی است، به خطی همتای پارسی و عربی نوشته شده بوده و بنابراین مردم می‌توانسته‌اند آن را بخوانند،

اما فهمش دشوار بوده. بعد از این مقدمه‌ی احتمالا درست به این نتیجه جهیده‌اند که لابد زبانش چیزی به نام فهلوی (که متفاوت با فارسی میانه است) بوده که رباعیات بابا طاهر و بندار رازی هم به همان زبان بوده است. دلیل این نتیجه‌گیری ایشان را در نیافتم چون هر زبانی را به هر خطی می‌شود نوشت و همانطور که در برخی از متون تورفانی زبان پارسی را با خط عبری نوشته‌اند و زبان قرآن پاک آمیخته‌ی پارسی و پهلوی و خطش پارسی–عربی است، ویس و رامین اولیه را هم می‌شده با هر خطی نوشت. از این که «نداند هرکه برخواند بیانش» این بر نمی‌آید که «پهلوی باشد زبانشِ» ابتدای کار معنایی دیگرگون یا متفاوت بدهد.

گمان من آن است که این نتیجه‌گیری و برداشتهای مشابه از پیش‌فرضی نادرست و نامستند ناشی شده باشد که نمونه‌اش را در جملاتی از این دست می‌بینیم: «(در زمان ابن سینا زبان فارسی) از حیث مفردات و لغات و ترکیبات و اصطلاحات قدرت قبول و بیان مفاهیم و معانی دشوار علمی را نداشت.»[۱۴۰] این برداشت جدای از آن که با خودخوار پنداری و خودباختگی نمایانی همراه است، به کلی با داده‌ها و شواهد متنی قرن چهارم و پنجم هجری ناسازگار است. شواهد فراوانی در دست داریم که نشان می‌دهد کمابیش همه‌ی مفاهیمی که در دانشهای اخترشناسی و پزشکی و فنون و فلسفه‌ها و الاهیاتِ قرون نخستین هجری می‌بینیم در میانه‌ی عصر ساسانی و به ویژه پس از دوران انوشیروان دادگر از راه ترجمه یا تالیف در زبان پهلوی وجود داشته است، و نویسندگانی مانند بیرونی و ابن سینا و ناصرخسرو که به گواهی متن‌های خویش با دقت و شیوایی تمام این مفاهیم را به پارسی دری بیان کرده‌اند، بدنه‌ی کلیدواژگان خود را از زبان پهلوی وامگیری می‌کرده‌اند.[۱۴۱] یعنی نه تنها زبان فارسی دری در قرن چهارم و پنجم توانایی کامل بیان مفاهیم دقیق و تخصصی

---

[140] خطیبی، ۱۳۳٤، ج.۲: ۳۱۷.

[141] رضایی باغ بیدی، ۱۳۷۹: ۱٤٥–۱٥۸.

را داشته، که در این هنگام به خاطر تماس با زبانِ کهنترِ خویشاوندش یعنی پهلوی قرار داشته و آن زبان کهنتر نیز چنین قدرتی را داشته است.

گذشته از گزارش مسعودی برگه‌های دیگری نیز داریم که نشان می‌دهد کلمه‌ی پهلوی نزد شاعران و نویسندگان قرون میانه به زبان پهلوی ارجاع می‌کرده و دلالتش بر فهلویات (در معنی سروده‌هایی به گویشهای محلی) یا پارسی دریِ آغازین و سره تعمیمی در همین هسته‌ی مرکزی معنایی بوده است، و از همسانی و خویشاوندی این فرآورده‌های زبانی با پارسی میانه حکایت می‌کرده است. برخی از مواردی که در نوشتار دکتر امیدسالار مورد اشاره قرار گرفته هم تایید کننده‌ی نظر ماست. مثلا این جمله از تاریخ گزیده که «نام شروین در اشعار پهلوی بسیار است، کتابی است در عشق‌نامه‌ی او [شروینیان] خوانند.»[۱۴۲] احتمالا به سادگی به داستانهای پرماجرایی به زبان پهلوی اشاره می‌کرده است. اشاره‌ی ابونواس هم که قید کرده‌اند (ما یتلون فی شروین دستبی/ و فِرجردات رامین و ویس) نیز سرراست است و به همین رده از متون اشاره می‌کند.

اما شواهد برای این که نشان دهیم کلمه‌ی پهلوی در اشعار شاعران پارسی‌گو بیشتر برای اشاره به زبان پارسی میانه‌ی عصر ساسانی و ادامه‌اش در قرون اسلامی مورد استفاده قرار می‌گرفته، بسیار است. فرخی سیستانی در مدح خواجه ابوسهل حمدوی در قصیده‌ای با مطلعِ (ای قصد کرده دیدن ایوان کسروی/ اندیشه کرده‌ای که به دیدار آن روی) می‌گوید: [۱۴۳]

در فضل گوهرش بتوان یافتن کنون مدح هزار ساله به گفتار پهلوی

---

[142] مستوفی، ۱۳٦۲: ۱۱۰.

[143] فرخی سیستانی، ۱۳۸۰: ٤۰۰-٤۰۱.

با توجه به «ایوان کسروی» در مطلع و تعبیر هزار ساله کاملا روشن است که فرخی دارد به فرهنگ دوران ساسانی ارجاع می‌دهد و معنای گفتار پهلوی هم در این جا نمایان است.

ناصر خسرو هم در قصیده‌اش با مطلع «این کهن گیتی ببرد از تازه فرزندان نوی/ ما کهن گشتیم و او نو اینت زیبا جادوی» می‌گوید: قصه‌ی سلمان شنودستی و قول مصطفی/ کو از اهل‌البیت چون شد با زبان پهلوی». و باز معلوم است که زبان سلمان پارسی پهلوی بوده و نه پارسی دری و ناصرخسرو هم دقیقا همین را مراد کرده است.

پیوند میان کلمه‌ی پهلوی و زبان پارسی میانه به خصوص در آنجا که شاعران به سنت گوسانی و سرودهای خنیاگران اشاره می‌کنند نمایان‌تر است. نظامی در خسرو و شیرین هنگامی که ترانه‌خوانی و افسانه‌سرایی ده دختر را شرح می‌دهد می‌گوید «که احسنت این جهان پهلو دو همزاد/ پس آنگه کردشان در پهلوی یاد». نظامی در منظومه‌هایش بارها به گوسان‌های دوران ساسانی اشاره کرده و همیشه هم از کلمه‌ی پهلوی برای اشاره به زبان شعرشان بهره جسته است. باز در همین منظومه در شرح بزم خسرو هنگام بازآمدن شاپور می‌خوانیم که «فکنده سوز آتش در دل سنگ/ سرود پهلوی در ناله‌ی چنگ»

گذشته از این منابع منظوم، در متون منثور هم اشاره‌هایی فراوان داریم که به زنده بودن زبان پهلوی تا قرن پنجم و ششم هجری گواهی می‌دهد. نمونه‌اش آن که در قابوس‌نامه (از اواخر قرن پنجم هجری) می‌خوانیم که: «در کتابی از آنِ پارسیان به خط پهلوی خواندم که زردشت را خواندند، هم بر این گونه جواب داد. گفت: زیای گویا (زنده‌ی سخنگو)، زیای گویا میرا (زنده‌ی سخنگوی میرنده)، زیای میرا (زنده‌ی

میرنده).»[۱۴۴] یعنی در این تاریخ نه تنها برخی کسان کتابهای پهلوی را می‌خوانده‌اند، که نقل قول از آنها در پارسی دری هم رایج بوده است.

پس معنای کلمه‌ی پهلوی در هنگامی که به زبان و سخن و سرود و مشابه اینها دلالت داشته باشد روشن و سرراست است و همان زبان پارسی میانه را نشان می‌دهد، مگر آن که تعمیمی در معنایش داده شده باشد که در آن حالت هم به زبانهای نزدیک به پارسی میانه یا آداب و سنن و فرهنگ و شکوه دوران رواج این زبان (عصر ساسانی) دلالت می‌کند.

چنین می‌نماید که دلیل مخالفت برخی از نویسندگان با این معنای روشن از آنجا برخاسته باشد که گذار زبان پهلوی به پارسی دری را امری ساده، سریع، ناگهانی و همه‌جانبه پنداشته‌اند. وگرنه تردید در معنای کلمه‌ی پهلوی که کارکرد و معنایش معلوم است، روا نمی‌بود. اما در واقع چنین گذاری پیچیده، زمان‌گیر، و پر فراز و نشیب بوده و چند قرن به درازا کشیده است. یعنی مردم ایران زمین تا قرن پنجم و ششم هجری که همچنان شاهان محلی کتیبه‌ی پهلوی می‌نوشتند،[۱۴۵] با سخنگویانی به زبان پهلوی سر و کار داشته‌اند و بنابراین غرابتی ندارد که در شعرهای پارسی دری همان را از نامش در نظر داشته باشند.

پس از فروپاشی شاهنشاهی ساسانی در ایران زمین تا چندین قرن دست کم پنج زبان عمومی رواج داشته که عبارت بوده‌اند از دری و آذری و پهلوی و طبری و سریانی، و این جدای زبان عربی است که به تدریج اعتباری دینی و دیوانی پیدا می‌کند. این زبانها (شاید به استثنای آذری) نویسا بوده‌اند و بسیاری از متونی که تا قرن ششم هجری به پارسی دری یا عربی برگردانده می‌شوند از منبعی پهلوی یا سریانی یا طبری

---

[144] عنصرالمعالی کیکاووس، ۱۳۶۸: ۱۰۱.

[145] نمونه‌اش کتیبه‌ی لاجین است در مازندران که در قرن پنجم به دست آل زیار نوشته شده است.

نقل شده‌اند. نویسندگان باستانی بارها و بارها کلمه‌ی پهلوی را در اشاره به همان پارسی میانه که مورد نظرمان است به کار برده‌اند و بسته به جایگاه خویش و تجربه‌شان به این تنوع زبانی هم اشاره کرده‌اند. چنان که مثلا مسعودی می‌نویسد که «ان اللغه انما تکون واحده بأن حروفها التی تکتب واحده، وتألیف حروفها تألیف واحد و إن اختلفت بعد فی سائر الاشیاءالآخر، کالفهلویه و الدریه و الآذریه و غیرها من لغات الفرس...».[۱۴۶]

همه‌ی این زبانها تا پس از سیطره‌ی سلجوقیان بر ایران زمین رواجی چشمگیر داشته‌اند، هرچند زبان ادبی و علمی به تدریج از قرن سوم هجری به بعد به سوی پارسی دری چرخش می‌کند و کارگزار اصلی این چیرگی زبانی شاعران نامدار خراسانی بودند که کارِ بزرگِ بازخوانی و بازنویسی ادبیات پیش از اسلام را در بافت و زمانه‌ی خودشان به انجام رساندند و با زبان بومی خودشان که پارسی دری بود این روایتهای روزآمد شده از تاریخ و اسطوره را صورتبندی کردند. با این وجود زبانهای پهلوی و آذری همچنان تا چند قرن بعد به صورت زبان مردمی در نواحی روستایی باقی مانده بود و تنها پس از مهاجرت پردامنه‌ی ترکان و استقرارشان در ایران غربی است که زبان آذری منقرض شد و جای خود را به ترکی داد و پهلوی نیز به تدریج با پارسی دری جایگزین شد. به همین ترتیب زبان طبری در ادبیات قومی مردم مازندران باقی ماند و بقایای زبان سریانی را هم در آیینهای دینی مسیحیان آسوری باز می‌یابیم. یعنی زبانهای یاد شده نه تنها تا چندین قرن کاربرانی پرشمار داشته‌اند، که دست کم دو تایشان تا به امروز در شکل زبان قومی و دینی باقی مانده‌اند.

به طور خاص درباره‌ی زبان پهلوی، معمولا اشاره‌ی شاعران و مورخان به خودِ زبان پارسی میانه بوده، هرچند اشکال سره و قدیمی از پارسی دری را هم که به آن شباهتی بیرونی داشته گاه به استعاره پهلوی

[146] مسعودی، ۱۸۹۳: ٦٨.

می‌خوانده‌اند و این همان است که مورد تاکید دکتر امیدسالار است. اما این که نویسندگانی نام زبانی را تعمیم داده و از آن برای اشاره به فرهنگِ پرورده شده در آن زبان یا امور مشابه با آن به کار گرفته باشند، نمی‌تواند برای انکار معنای اصلی نام زبان به کار گرفته شود. کلمه‌ی پهلوی نام زبانی بوده که بسط یافته و زبانهایی با بافت مشابه یا نشانه‌های فرهنگی مربوط به دوران رواج آن زبان را نیز بازنمایی می‌کرده است. اما اینها بدان معنا نیست که پهلوی به کلی از معنای اصلی‌اش تهی شده و با کلمه‌ی دیگری مثل پارسی دری مترادف بوده باشد.

پس نتیجه آن که کلمه‌ی پهلوی نزد شاعرانی مانند خیام و حافظ و مورخان دوران اسلامی همان پارسی میانه معنی می‌داده که تا دیر زمانی در تداوم کاربرد کهن عصر ساسانی‌اش در ایران زمین رواج داشته است. بدنه‌ی شواهد و اشاره‌ها به کلمه‌ی پهلوی به همین خوشه از فرآورده‌های زبانی مربوط می‌شود. در آن مواردی که کلمه‌ی پهلوی به گویشهای کهن ایرانی یا صورتِ سره و سخته‌ی پارسی دریِ نخستین اشاره می‌کند، تعمیمی در همین معنا رخ داده و مبنایش هم شباهت آن گویشها و آن نوع پارسی دری با زبان پهلوی بوده است.

رمزگذاری زبان خنیاگران با پرندگان

در ایران زمین رسمِ رمزگذاری نمودهای اجتماعی و انسانی با نشانه‌های طبیعی سنتی بسیار دیرینه و کهن بوده است. به عنوان نمونه رمزگذاری ایزدان و قدرت سیاسیِ وابسته به ایشان با گلها یا جانوران[۱۴۷] یا نشانه‌گذاری ایزدان و نیروهای طبیعیِ وابسته به ایشان با اختران در ایران پیشینه‌ای بسیار طولانی دارد و دست کم درباره‌ی دومی می‌توان خاستگاه آن را ایران زمین دانست.[۱۴۸] سنت ادبی و دینی ایران درباره‌ی رمزگذاری آواز پرندگان بسیار غنی است و از نظر پیچیدگی و دوام در تمدنهای دیگر نظیر ندارد. این رمزگذاری هم در متونی منظم و مدون مانند منطق‌الطیر دیده می‌شود و هم در گفتمانی عامیانه و مردمی. چنان که مثلا آواز خواندن کبوتر و قمری را به خواندن تسبیح خداوند تشبیه کرده‌اند و قمری‌های بزرگ را به دلیل ذکری که انگار می‌گویند «یا کریم» لقب داده‌اند. همین جا حدسی جسورانه را هم طرح کنیم که چه بسا این تعبیر «یا کریم» -که در واقع شباهتی به صدای آن پرنده ندارد- شاید بازمانده‌ای از تشبیه صوتی کهنتری بوده باشد. کما این که از دیرباز صدای همین پرندگان را «بَغ بَغو» می‌نامند که شباهتی با آوایشان دارد، و آشکارا انگار مردمان در صدای او صدا زدن «بغ» یعنی خداوندی را می‌شنیده‌اند. باز این نکته روشن است که بغ لقب مشهور ایزد مهر بوده و در مهریشت بندهایی مفصل می‌خوانیم در شرح بخشندگی و داد و دهشِ مهر،[۱۴۹] که لقب کریم را برایش توجیه می‌کند.

---

147 سودآور، ۱۳۸٤.

148 وکیلی، ۱۳۹۱.

149 مثلا: مهریشت، کرده‌ی هفتم، بند ۳۰.

اینها البته همه حدسی است شخصی و خام که باید پخته و تدقیق شود و به محک اسناد و داده‌های دیگر آشنا گردد. اما منظور آن که رمزگذاری آوای پرندگان در سطوحی مختلف و لایه‌هایی متنوع در ایران زمین رایج بوده است. از این رو این که گوسان‌ها خویشتن را با پرندگان هم‌سان انگاشته باشند چندان غریب نیست. به ویژه که کارکرد اصلی خنیاگران و پرندگان یعنی آواز خواندن این دو را به هم شبیه می‌کرده و قاعدتا نزدیکترین نمادی که می‌شده برای نشانه‌گذاری خنیاگران برگزید، پرندگان بوده‌اند.

در شاهنامه نشانه‌هایی روشن هست که انگار گوسان‌های پهلوی‌سرا خویشتن را با بلبل همانند می‌دانسته‌اند و نزد دیگران هم با چنین لقبی شناخته می‌شده‌اند. در سرآغاز داستان رستم و اسفندیار می‌خوانیم که:

به پالیز بلبل بنالد همی　　گل از ناله‌ی او ببالد همی

شب تیره بلبل نخسبد همی　　گل از باد و باران بجنبد همی

نگه کن سحرگاه تا بشنوی　　ز بلبل سخن گفتن پهلوی

همی‌نالد از مرگ اسفندیار　　ندارد جز از ناله زو یادگار

فردوسی نه تنها در اینجا می‌گوید «بلبل» به زبان پهلوی داستان اسفندیار را بازگو می‌کند، که چند بیت جلوتر به صراحت می‌گوید که خودش این روایت از کسی شنیده که چنین لقبی داشته است:

ز بلبل شنیدم یکی داستان　　که برخواند از گفته‌ی باستان

به این ترتیب لقب بلبل برای اشاره به کسی که به زبان پهلوی سرود می‌خواند از همان ابتدای رواج شعرهای پارسی دری وجود داشته است. این لقب تا همین اواخر در منطقه‌ی آسیای میانه وجود داشته و اشاره‌ای به حماسه‌خوانی ازبکی به نام اِرگاش جومن بلبل (۱۸۷۰–۱۹۳۷.م) داریم که تا پنج نسل حماسه‌خوان بوده‌اند و

به همین ترتیب بلبل لقب داشته‌اند.[۱۵۰] اکبر نحوی در مقاله‌ی پرمحتوایی که درباره‌ی منابع فردوسی در سرایش شاهنامه نوشته،[۱۵۱] از یک مولانا فغان‌الدین هم یاد کرده که بلبل لقب داشته و به خاطر شاهنامه‌خوانی شهرتی داشته است. او به درستی در این مقاله نتیجه گرفته که در قرونِ میانی بلبل لقبِ شاهنامه‌خوانان و راویان سنت گوسانی بوده است، اما این حدس که بلبلِ راوی داستان رستم و اسفندیار گوسانی بوده و به سنت شفاهی پهلوی تعلق داشته را مردود دانسته است و نقد او در اینجا به حدس دکتر خالقی مطلق است.

با این وجود به نظرم حدس دکتر خالقی مطلق درست‌تر می‌رسد، چرا که در تمام جوامعی که می‌شناسیم سنتهای شفاهی همواره در کنار و به موازات سنت نوشتاری وجود داشته‌اند و نسبت به آن وضعیتی پیشینی و عام‌تر دارند. یعنی جوامعی نانویسا داریم که سنت نوشتاری برای ثبت اساطیر خود نداشته باشند، اما جامعه‌ای شناخته نشده که سنت شفاهی در آن رواج نداشته باشد و تنها از مجرای منابع نوشتاری داده‌های اساطیری و حماسی خود را به دست آورند. این سنت شفاهی ایرانی حتا امروز هم در آواز نقالان و عاشیق‌ها و یارسان‌ها باقی مانده است. در موسیقی سنتی هم ردپای دیرینه‌سالی این سنت را می‌توان دریافت، چنان که مثلا هنوز گوشه‌ای به نام پهلوی داریم که بین همایون و بیداد قرار می‌گیرد.

اینها بدان معناست که فردوسی و همه‌ی کسان دیگری که به تدوین و بازسازی روایتهای ملی دست فراز برده‌اند، خواه ناخواه در زمینه‌ای از روایتهای شفاهی مردمی که معمولا نانویسا و شاخه شاخه و عامیانه هم بوده کارِ خود را انجام می‌داده‌اند و کمی غریب است که پژوهنده‌ای مانند فردوسی به کلی گوش بر این روایتها ببندد یا پرهیزی داشته باشد که داده‌های این سنت را در اثر خویش وارد نکند. از این رو تماس

---

[150] خالقی مطلق، ۱۳۷۲: ۲۸.

[151] نحوی، ۱۳۸٤: ۳۲-٦٤.

فردوسی با گوسان‌ها و سنت شفاهی بر اساس داده‌های جامعه‌شناسانه حدسی نزدیک به یقین است و تعارضی با بهره‌مندی دانشورانه‌اش از کتابها و سنت نوشتاری ندارد.

از همه‌ی اینها نتیجه می‌شود که بلبلِ راوی داستان رستم و اسفندیار به احتمال زیاد همان گوسانی بوده که دکتر خالقی مطلق حدسش را زده، و با توجه به همنشینی بلبل و زبان پهلوی و رواج این زبان در قرن چهارم هجری هیچ بعید نبوده که فردوسی نسخه‌ی پهلوی آن را شنیده باشد. هرچند برخی از نویسندگان در پهلوی دانیِ فردوسی تردید روا داشته‌اند و این نکته هم به جای خود باقی است که توسِ آن روزگار یکی از مرکزهای ترویج زبان پارسی دری بوده که رقیبِ پهلوی محسوب می‌شده، که البته این دومی هم به جای خود در میان بخش بزرگی از جمعیت ایرانی زنده بوده و رواجی داشته است.

پس وقتی حافظ و شاعران دیگر کلمه‌ی پهلوی را برای اشاره به سرودی یا سخنی به کار می‌برند، به احتمال خیلی زیاد منظورشان پهلوی یعنی همان زبان رسمی دوران ساسانی بوده است و نه چیزی دیگر. در مواردی که کلمه‌ی پهلوی انبساط معنایی یافته و همچون تشبیهی یا استعاره‌ای به کار گرفته شده باشد، بافت سخن به قدر کافی روشنگر و بیانگر است. خلاصه آن که در بیت یاد شده به احتمال زیاد حافظ در راستای سنتی چند قرنه سرود خواندن بلبل را به آوازی به زبان پهلوی تشبیه کرده است.

بلبل و طوطی در غزلیات حافظ

حافظ در کل ٥٤ بار کلمه‌ی بلبل را در غزلیاتش به کار گرفته است. در برخی از موارد این کلمه به طور عام خواننده و خیاگر معنی می‌دهد و زبان وی را مشخص نمی‌سازد. در حدی که یک جا می‌بینیم بلبل به عربی سرود می‌خواند (در حلقه‌ی گل و مل خوش خواند دوش بلبل/ هات الصبوح هبوا یا ایها السکارا) و در جایی دیگر زبانهای گوناگون را در آواز وی تشخیص داده است (به صد هزار زبان بلبل‌اش در اوصاف

است). اما این موارد استثنایی هستند. بیشترین اشاره‌ی حافظ به زبان بلبل نشان می‌دهد که از دید او آواز این پرنده به زبان پهلوی بوده است. از همه صریحتر این بیت‌هاست:

بلبل ز شاخ سرو به گلبانگ پهلوی　　می خواند دوش درس مقامات معنوی

یعنی بیا که آتش موسی نمود گل　　تا از درخت نکته توحید بشنوی

مرغان باغ قافیه سنجند و بذله گوی　　تا خواجه می خورد به غزل های پهلوی

جمشید جز حکایت جام از جهان نبرد　　زنهار دل مبند بر اسباب دنیوی

می‌بینیم که در اینجا آواز بلبل دو جا با زبان پهلوی همسان انگاشته شده و داستانش هم با جمشید پیوند خورده که از سویی پهلوان نامدار مهرپرستان و هم‌سرشت با مهر است[۱۵۲] و از سوی دیگر و در جاهای دیگر هم می‌بینیم که بلبل به تلویح از داستان پیشینیان ترانه می‌خواند و گویا به سنتی پیشااسلامی تعلق دارد:

بیفشان جرعه ای بر خاک و حال اهل دل بشنو　　که از جمشید و کیخسرو فراوان داستان دارد

چو در رویت بخندد گل مشو در دامش ای بلبل　　که بر گل اعتمادی نیست گر حسن جهان دارد

در جایی دیگر می‌بینیم که آوازهایش با نغمه‌ی خراباتیان همانند و با وعظ مسجدیان در تضاد است:

این تطاول که کشید از غم هجران بلبل　　تا سراپرده گل نعره زنان خواهد شد

گر ز مسجد به خرابات شدم خرده مگیر　　مجلس وعظ دراز است و زمان خواهد شد

باز اشاره به این که گفتار بلبل زبور است را جایی دیگر می‌بینیم:

زبور عشق نوازی نه کار هر مرغیست　　بیا و نوگل این بلبل غزل خوان باش

---

[152] وکیلی، ۱۳۸۹: ۲۹-۷۲.

بنابراین روشن است که حافظ هم یک بار به تصریح و هم بارها به تلویح اشاره کرده که زبان بلبل و محتوای سخنش به روایتهایی دیرینه و کهن مربوط می‌شود که زبانش با آنچه که جاری و رایج است تفاوت دارد.

تقریبا در تمام موارد به همراه بلبل اسمی از گل هم می‌شنویم. در ٤٤ مورد (٨١٪) درهمان بیتِ بلبل به گل هم اشاره شده است. گل به شکل مطلق در پارسی به معنای گل سرخ است و دو جا حافظ با آوردن گل سوری و گل حمرا در این مورد تصریحی هم دارد. در چهار تا از مواردی که گل در همان بیت نیامده، گل سوری یا نامهای مربوط به گل مثل نسرین و نوبهار در بیتهای پیشین با بلبل ارتباط برقرار می‌کند. بنابراین از دید حافظ بلبل پرنده‌ایست که به شکلی مطلق و فراگیر با گل همنشین است. نقش بلبل هم به همین شدت صریح و روشن است. بلبل در ٣٧ مورد (٦٨٪) مشغول خواندن سرود و سخن گفتن و نالیدن است. یعنی از دید حافظ بلبل خواننده و سرودخوانی است که داستان عشق خود به گل را به آواز می‌خواند. به همین دلیل هم آواز او گلبانگ خوانده شده است. از هفت باری که حافظ گلبانگ را به کار برده، چهار بارش با بلبل همنشین است.

بنابراین حافظ سرود بلبل را از سویی با زبان پهلوی مربوط دانسته و از سوی دیگر او را به شکلی تنگاتنگ با گل همنشین ساخته است. پیوند میان گل و بلبل از دیرباز در شعر پارسی نمایان بوده و خیام در همین راستاست که می‌گوید «بلبل به زبان پهلوی با گل زرد/ فریاد همی‌کند که می باید خوَرد». اما جالب آن که پیوند مشابهی میان گلبانگ بلبل و زبان پهلوی نیز برقرار بوده است. به شکلی که یکی از لقبهای رایج برای بلبل در شعرهای پارسی زندواف یا زندباف است و این لقب کسانی است که تفسیرهای پهلوی از سرودهای زرتشتی را می‌خوانده‌اند. بنابراین از سویی پیوند گل و بلبل همچون نمادی استوار برای عشق و مهر به کار گرفته شده و از سوی دیگر زبانی که این مهر بدان بیان می‌شود پهلوی پنداشته می‌شده است. خودِ حافظ هم

در این مورد صراحت دارد و در جای دیگری هم به جای بلبل/ بلبل ترکیب عامتر مرغ/ باغ را به کار گرفته و می‌گوید «مرغان باغ قافیه سنجند و بذله‌گوی/ تا خواجه می خورد به غزلهای پهلوی».

حافظ با وجود اشاره‌های فراوان و پیاپی به بلبل، انگار که خودش با او همذات‌پنداری نداشته باشد. بلبل گویا نوعی همکار و هم‌قطار حافظ است که در سرود خواندن و ابراز عشق کردن با او همانند است، اما دقیقا با وی همسان نیست و نمی‌توان یکی‌شان پنداشت: «چو صبا گفته‌ی حافظ بشنید از بلبل/ عنبرافشان به تماشای ریاحین آمد». در جاهایی هم حافظ آشکارا خودش و بلبل را دو موجودِ همراه و همدل اما متفاوت دانسته است: «بنال بلبل اگر با منت سر یاریست/ که ما دو عاشق زاریم و کار ما زاریست».

در جاهایی هم چنین می‌نماید که بلبل الهام‌گر حافظ است و او طبع و نهاد آفریننده‌ی خویش را (همچون موجود تشخص یافته‌ای مستقل) به بلبل مانند کرده است:

بیا که بلبل مطبوع خاطر حافظ　　به بوی گلبن وصل تو می سراید باز

واله و شیداست دایم همچو بلبل در قفس　طوطی طبعم ز عشق شکر و بادام دوست

در جاهایی هم بوی همذات‌پنداری با بلبل در غزل حافظ به مشام می‌رسد که صریح‌ترین‌هایشان چنین است:

ای گلبن جوان بر دولت بخور که من　　در سایه تو بلبل باغ جهان شدم

حیف است بلبلی چو من اکنون در این قفس　　با این لسان عذب که خامش چو سوسنم

حافظ این حال عجب با که توان گفت که ما　　بلبلانیم که در موسم گل خاموشیم

ای پیک راستان خبر یار ما بگو　　احوال گل به بلبل دستان سرا بگو

با این همه کل ارجاعهایی که در آن حافظ خود را به بلبل همانند کرده از ده مورد افزونتر نیست و این کمتر از یک پنجم اشاره‌ها به بلبل را در بر می‌گیرد.

در مقابل پرنده‌ی دیگری در دیوان حافظ هست که گویا شاعر با وی کاملا همذات‌پنداری داشته است و آن طوطی است. در غزلیات حافظ ده بار کلمه‌ی طوطی تکرار شده

در پس آینه طوطی صفتم داشته‌اند　　آن چه استاد ازل گفت بگو می گویم

الا ای طوطی گویای اسرار　　مبادا خالیت شکر ز منقار

آب حیوانش ز منقار بلاغت می چکد　　طوطی خوش لهجه یعنی کلک شکرخای تو

کنون که چشمه قند است لعل نوشینت　　سخن بگوی و ز طوطی شکر دریغ مدار

واله و شیداست دایم همچو بلبل در قفس　　طوطی طبعم ز عشق شکر و بادام دوست

در این مورد اخیر می‌بینیم که حافظ طبع خویش را به طوطی تشبیه کرده و بلبل را همسان با آن اما متفاوت دانسته است.

در کل حافظ شش بار از ده باری که طوطی را به کار گرفته، به شکلی صریح خودش را در نظر داشته است. با توجه به این بسامد و برسنجیدن آن با کاربردهای بلبل نمایان می‌شود که بر خلاف برداشت مشهور، حافظ خویشتن را بیشتر با طوطی همسان می‌انگاشته و نه بلبل، هرچند تا همین اواخر کسانی مثل قاضی نذرالاسلام او را با لقب بلبل شیراز می‌شناخته‌اند.

پیوندی به همین اندازه صریح میان طوطی و شکر وجود دارد. در میان این ده مورد، هشت بار به شکر هم اشاره رفته است. آشکار است که حافظ خود را با طوطی همسان می‌انگاشته و شکر خوردنِ طوطی را به شعرهای شیرین خویش همسان دانسته است. پیوند میان شکر و زبان کاملا در ارجاعهای حافظ نمایان است و تردیدی نیست که منظورش از شکر خوردنِ طوطی، سرودن شعر بوده است:

طوطیان در شکرستان کامرانی می‌کنند　　و از تحسر دست بر سر می زند مسکین مگس

در بیتی مانند همین که گذشت، می‌بینیم که پرندگانی سیاه و پلید به عنوان نقطه‌ی مقابل بلبل و طوطی مطرح شده‌اند. مگس نمونه‌ای از این موجودات است، اما بیشتر اشاره به زاغ و زغن را می‌بینیم: «همای گو مفکن سایه شرف هرگز/ در آن دیار که طوطی کم از زغن باشد».

باز شواهدی به چشم می‌خورد که گویا حافظ زبان طوطی را پارسی دری می‌دانسته است و سایر شاعران پارسی‌گو را نیز با لقب طوطی می‌شناخته است: «شکرشکن شوند همه طوطیان هند/ زین قند پارسی که به بنگاله می‌رود». طوطی‌ای که شکر می‌خورد، همان شاعری است که به زبان پارسی دری (که مانند قند شیرین است) سخن می‌گوید. به این ترتیب طوطیِ پارسی‌گو با بلبلِ پهلوی‌سرا در تقابل قرار می‌گیرد و حافظ به خاطر دری بودن اشعارش با طوطی است که همذات‌پنداری دارد و بلبل را (که با بسامدی پنج بار بیش از طوطی مورد اشاره واقع شده) همچون نمادی فرهنگی و گوسانی باستانی در نظر می‌گیرد که الهام‌بخشِ اوست، اما هویتی مستقل و متفاوت دارد.

جالب آن که حافظ در هفت مورد به جای بلبل عندلیب را به کار برده و دقیقا همان معنی را از آن منظور کرده است و همان همنشینی مشهور با گل هم در پنج تا از این موارد پا برجاست «غرور حسنت اجازت نداد مگر ای گل/ که پرسشی کنی عندلیبان شیدا را». جالب آن که در یک مورد می‌بینیم که عندلیب زبان پارسی دری نمی‌داند و حافظ به خاطر این که در این زبان شعر می‌گوید بر او برتری می‌جوید: «چو عندلیب فصاحت فروشد ای حافظ/ تو قدر او به سخن گفتن دری بشکن». حافظ در جاهای دیگری هم بر این که شعرهایش به پارسی دری است فخر فروخته است و مخاطبان خود را نیز کسانی می‌داند که به این زبان مسلط باشند: «ز شعر دلکش حافظ کسی بود آگاه/ که لطف طبع و سخن گفتن دری داند».

جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

آنچه که گذشت را می‌توان در پنج گزاره خلاصه کرد:

نخست: خنیاگران و گوسان‌ها به عنوان نهادی اجتماعی و طبقه‌ای مستقل در ایران زمین پیشینه‌ای دست کم دو هزار ساله دارند و اشاره‌های رسمی و مدون به ایشان در تاریخ از ابتدای دوران اشکانی آغاز می‌شود.

دوم: خنیاگران در ایران زمین با زبانهای گوناگون سرود می‌خوانده‌اند. در هر دورانی زبان رسمی ایران زمین بیشتر مورد استفاده‌شان بوده، اما از زبانهای قومی یا زبانهای رو به انقراض کهنتر نیز بهره می‌جسته‌اند. بنابراین سنت خنیاگری در دوران اشکانی با زبان پارتی، در عصر ساسانی با زبان پهلوی و در دوران اسلامی با زبان پارسی دری گره خورده است.

سوم: همواره گذار اجتماعی از زبانی به زبانی دیگر امری درازمدت، پیچیده و بغرنج است که یکباره و فراگیر رخ نمی‌دهد. بنابراین همیشه دوره‌هایی چند قرنی از همسایگی و توازی زبانهای قدیم و جدید را نزد مردمان یک سرزمین داریم. منطقی است که این امر در آواز خنیاگران نیز بازتاب یافته باشد.

چهارم: اشاره‌های روشن و صریحی در تاریخ و ادبیات وجود دارد که نشان می‌دهد برای دیرزمانی در عصر چیرگی تدریجی زبان پارسی دری، زبان پهلوی نیز همچنان در گوشه و کنار رواج داشته و خنیاگرانی به آن زبان برای مردمی که هنوز به زبان پیشینیان پایبند بوده‌اند، سرود می‌خوانده‌اند. بدنه‌ی روایتهای پارسی دری قاعدتا از این بافت زبانیِ کهنتر وامگیری شده است. یعنی نسل‌هایی از خنیاگران و شاعران دوزبانه را داشته‌ایم که سنت ادبی را از زبان کهنتر به زبان نوتر منتقل می‌کرده‌اند. این که فردوسی یکی از این شاعران بوده باشد احتمالی افزونتر از تردیدِ منکران دارد.

پنجم: خنیاگران نمادهای پرندگان را برای معرفی خویش به کار می‌گرفته‌اند. این نمادها با زبان گوسانی‌شان تناظر داشته است. برابری‌ای میان بلبل و زبان پهلوی برقرار بوده که خیام و فردوسی و حافظ در کنار بسیاری از بزرگان دیگر بدان اشاره کرده‌اند. حافظ علاوه بر این اشاره، طوطی را به عنوان نماد غزل‌خوانی به کار گرفته که به پارسی دری می‌سراید و خویش را با او همسان انگاشته است.

کتابنامه

اصفهانی، حمزه بن حسن، تاریخ پیامبران و شاهان (سنی الملوک الارض الانبیاء)، ترجمه‌ی جعفر شعار، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳٤٦.

امیدسالار، محمود، در معنای دفتر نامه‌ی پهلوی در شاهنامه، ایران نامه، شماره‌ی ٦٦، بهار ۱۳۷۸.

اوستا، به کوشش جلیل دوستخواه، انتشارات مروارید، ۱۳۸۰.

بویس، مری، گوسان پارتی و سنت نوازندگی در ایران، ترجمهٔ مسعود رجب نیا، کتاب توس، ۱۳٦۹.

خالقی مطلق، جلال، گل رنجهای کهن، نشر مرکز، ۱۳۷۲.

خطیبی، حسین، نثر فارسی در نیمه‌ی دوم قرن چهارم و نیمه‌ی اول قرن پنجم و سبک نثر فارسی ابن سینا، در: جشن‌نامه‌ی ابن سینا، انتشارات انجمن آثار ملی، ۱۳۳٤.

خورنی، موسی، تاریخ ارمنیان موسس، ترجمه‌ی ادیک باغداساریان، ناشر مؤلف، ۱۳۸۰.

رضائی باغ بیدی، حسن، واژه‌گزینی در عصر ساسانی و تاثیر آن در فارسی دری، نامه فرهنگستان، شماره‌ی ۱۵، تابستان ۱۳۷۹.

سودآور، ابوالعلاء، فره ایزدی در آیین پادشاهی ایران باستان، انتشارات میرک، آمریکا، ۱۳۸٤.

طبری، محمد بن جریر، تاریخ الرسل و الملوک، اعلمی، بیروت، ۱۹۸۳.

عنصرالمعالی کیکاووس بن اسکندر، قابوس‌نامه، به کوشش غلامحسین یوسفی، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳٦۸.

فرخی سیستانی، دیوان فرخی سیستانی، به کوشش محمد دبیرسیاقی، انتشارات زوار، ۱۳۸۰.

فردوسی توسی، ابوالقاسم، شاهنامه (بر اساس نسخه‌ی مسکو)، انتشارات پیمان، تهران، ۱۳۷۹.

فرزین، محمدعلی، خنیاگران و سرودگویان دوره‌گرد، مجله دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، شماره‌ی ۱۸۰، زمستان ۱۳۸۵.

گرگانی، فخرالدین اسعد، ویس و رامین، به تصحیح محمد روشن، انتشارات صدای معاصر، ۱۳۷۷.

مجمل‌التواریخ و القصص، به تصحیح ملک‌الشعرای بهار، انتشارات کلاله‌ی خاور، بی تا.

مستوفی، حمدالله، تاریخ گزیده، به کوشش عبدالحسین نوائی، انتشارات امیر کبیر، ۱۳٦۲.

مسعودی، ابوالحسن، التنبیه و الاشراف، لیدن، ۱۸۹۳.

نحوی، اکبر، نگاهی به روشهای ارجاع به منابع در شاهنامه، نامه‌ی فرهنگستان، شماره‌ی ۲۸، زمستان ۱۳۸٤.

همدانی، رفیع الدین اسحاق بن محمد، سیرت رسول الله، ویرایش جعفر مدرس صادقی، مرکز، ۱۳۷۳.

وکیلی، شروین، اسطوره‌شناسی پهلوانان ایرانی، انتشارات پازینه، ۱۳۸۹.

وکیلی، شروین، اسطوره‌شناسی آسمان شبانه، انتشارات شورآفرین، ۱۳۹۱.

نمادهای اساطیری در اشعار هتفیلد / اولریش

درباره‌ی اشعار متالیکا-۱، ۱۳۷۹/۷/۲۱

خیمه شب باز را نمی بینی ؟ پشت پرده به صحنه بنشسته
با دو چنگال سرخ خون پالاش دست ما را به بند بر بسته

خیمه شب باز ظالم ابله پشت پرده ز چشم پنهان است
با کلافی ز گنگ سردرگم وصل مشتش اختیار انسان است

رقص منحوس شوم نافرجام مسخ کرده تا عروسک را
هق هق گریه ، زخمه‌ای غمناک حل نموده طناب کودک را

بندهای تنیده در پا را یکشب آهنگ ماه بگشاید
وآن عروسک که مست آزادیست خیمه با نور شعله آراید

پیش در آمد

گروه موسیقی متالیکا، که در دهه‌ی هشتاد و نود قرن گذشته‌ی میلادی یکی از موفقترین – و به نظرگروهی موفقترین – گروه خواننده‌ی اشعار متال بودند، از چند زاویه مورد توجه نگارنده هستند. نخست این که منشهای تولید شده توسط این گروه در ابعادی کلان و مدتی کوتاه در بوم های فرهنگی کشورهای گوناگون خود را تکثیر کرده اند و اگر بخواهیم با واژگان نظریه‌ی منشها سخن گوییم ، ضریب بقای بالایی داشته اند. دیرپا بودن نفوذ این گروه در میان علاقمندان به این شاخه از موسیقی نیز منحصر به فرد است ،و گروه های کمی وجود دارند که بتوانند ادعا کنند برای بیش از دو دهه محبوب بوده اند، و نفوذ خود راپس از مدتی به این درازی از دست نداده اند. به این ترتیب ، از دیدگاه نظری محض و به صرفاً به دلیل پژوهش فرهنگی ، منشهای تولید شده توسط این گروه – چه از دیدگاه موسیقایی و چه از نظر ساختارزبانی اشعار– شایسته‌ی توجه و تحلیل هستند.

از سوی دیگر، محتوای اشعار این گروه ، انتقادی بودن چشمگیر مفاهیم مورد نظرشان ، و آماجهایی که برای اعتراض برگزیده اند، به نوبه‌ی خود جالب توجه و مهم هستند. متالیکا، از معدود گروههایی است که حتی یک شعر سبک و بی محتوا هم در کارنامه‌ی خود ندارد و تا به حال به موضوعات پیش پاافتاده‌ی معمول در اشعار گروه های مشهور دیگر، نپرداخته است . محتوای سخن این گروه ، دست کم آنقدر نافذ و مهم بوده و توجه برانگیخته که در زبان فارسی – که در تمدن جهانی امروزین نقشی حاشیه‌ای دارد،– دو ترجمه‌ی رسمی و چندین ترجمه‌ی غیر رسمی از اشعارشان وجود دارد و متنی مانند همین که در دست دارید، در موردش نوشته شده است .

آنچه که نگارنده در اشعار این گروه یافته است ، در بدترین حالت ، چارچوبی محکم و قاعده مند ازاندیشه‌ی انتقادی نسبت به تمدن انسانی امروزین و خشونتها و زشتی های آن است ، و در بهترین حالت ،نسخه‌ای دیگر از توصیف یک جنگجو. نمادشناسی ، ساختارشناسی ادبی ، و تحلیل معناشناختی مفاهیم مورد استفاده‌ی این گروه ، همه و همه موضوعاتی هستند که می توانند در نوشتارهایی جداگانه موردبررسی واقع شوند. در این نوشتار، بحث را بر عناصر اساطیری به کار رفته در اشعار این گروه متمرکزخواهم کرد و با وجود اهمیت موسیقی ، نماهنگ و نمایشهای تصویری متصل به این اشعار، از آنهاچشم پوشی خواهم کرد. با این توضیح ، متن مورد توجه این نوشتار، نه کل پیکره‌ی آثار این گروه ، که اشعار به کار گرفته شده در آنهاست . اشعاری که عمدتاً توسط دو بنیانگذار این گروه – جیمز هتفیلد ولارس اولریش – سروده شده اند. به همین دلیل هم تنها با علامت کوتاه شده‌ی هتفیلد/اولریش به آفرینندگان این متن اشاره خواهم کرد. هرچند برای حفظ حق اندیشه‌ی (1) این اشعار باید از Hammet،Burton، و Mustain هم نام برد، که در مقاطع زمانی متفاوت با این گروه همکاری داشته اند.

رده بندی عناصر اساطیری

با توجه به شاخصهای اسطوره شناختی گوناگون ، عناصر به کار گرفته شده در هر متن را می توان به اشکال گوناگون رده بندی کرد. در این نوشتار، شاخصهای مورد نظر من عبارتند از: تبارشناسی قومی اسطوره ، عامیانه / رسمی بودن آن ، و زنده / مرده بودنش (2).

بر این مبنا، عناصر اساطیری به کار گرفته شده در اشعار هتفیلد/اولریش را می توان به این دسته‌ها تقسیم کرد:

اساطیر سامی (3):

اساطیر مسیحی : که از زمینه‌ی فرهنگی آفرینندگانش سرچشمه می گیرد. این اساطیرعمدتاً از متن انجیلهای چهارگانه مشتق شده اند و بیشترشان به صورت اساطیری زنده هنوز رایج هستند. اعتقاد به آخرالزمان و اشاره های مکرر به آشوب آخرین و قیامت ، و خدای شهید، از مشهورترین عناصرانجیلی موجود در اشعار هتفیلد/اولریش است . نام آخرین اثر این گروه " قیامت "(4) نیز از همین داستان نتیجه شده است . همچنین اشاره های فراوانی هم به مقدسین مسیحی و مناسکی مانند اعتراف گیری وبخشش گناهان وجود دارد که باید به عنوان عناصر شبه اساطیری زنده در نظر گرفته شوند. علاوه برعناصر زنده ، عناصر مرده‌ای مانند چهار سوار سرنوشت هم در این میان وجود دارند که در زمینه‌ی فرهنگ مسیحی / رومی شکل گرفته اند اما امروز معتقدان چندانی ندارند و حتی از سوی کلیسای رسمی نیز به عنوان نمادهایی اساطیری تلقی می شوند.

اساطیر یهودی : این اساطیر به دلیل تنیده بودن مفاهیم و معانی دین مسیحی و یهودی ،در شاخه های گوناگون مسیحیت هم مشترک هستند، اما به دلیل مشتق شدن از متن عهد قدیم (تورات)،آنها را عنوان عناصری از دین یهودی در نظر گرفته ام . بخش عمده‌ی این عناصر هم در سه بوم فرهنگی یهودی ، مسیحی و مسلمان همچنان معتقدانی دارند و بنابراین باید زنده در نظر گرفته شوند. ماجرای شیطان و داستان میوه‌ی درخت ممنوع و گناه نخستین و وسوسه‌ی مار نمونه هایی از این اسطوره هاهستند.

اساطیر باستانی : بخش عمده‌ی این اساطیر در پیکره‌ی ادیان ابراهیمی سرشته شده واز آن مجرا برای ما به ارث رسیده اند، اما در اشعار متالیکا اشاره هایی مبهم به شکل اولیه و قدیمی آن هم دیده می شود. به عنوان مثال موضوع اصلی در "آنچه نباید باشد"(5) می تواند اسطوره‌ی بابلی تیامت باشد. مفهومی که در قالب آشوب اولیه و هاویه (chaos) در کیهانشناسی مسیحی هم وارد شده است .

اساطیر هند و ایرانی :

تعداد عناصر خالصی که از این مجرا به اشعار هتفیلد/اولریش راه یافته باشد چندان زیاد نیست .

هرچند اشاره هایی که به نجات بخش ، دوره‌ای بودن تاریخ ، و شیطان در معنای معمولش شده ، به دلیل ریشه‌ی هند و ایرانی این عناصر، می تواند از ریشه‌ی مورد نظر ما فرض شود. مهمترین اشاره‌ها به عناصرآریایی در این اشعار، به پهلوانان نیمه خدایی مربوط می شود که معمولاً در حال مبارزه – و شکست خوردن – از نیروهای شر تصویر می شوند.

اساطیر عامیانه :

دو عنصر برجسته‌ی عامیانه در این اشعار به کار رفته است . یکی ، داستان فرشته‌ی خواب (sandman) است که از اساطیر عامیانه‌ی مردم اروپا سرچشمه گرفته و به موجودی نامریی و شبگردمربوط می شود که با پاشیدن دانه های ماسه به چشم کودکان آنها را به خواب فرو می برد (11991Enter sand man). دیگری به رفتار جادوگران سیاهپوست (آیین Voodoo) مربوط می شود که با فروکردن سوزن در بدن عروسکهایی قربانی شان را دچار رنج و بیماری می کنند. این شیوه از جادوگری همراه با دستاوردهای مردم شناختی استعمار در دهه های واپسین عصر روشنگری به اروپا معرفی شد و به تدریج در چند دهه‌ی اخیر به صورت یکی از نمادهای عام و رایج در مورد جادوگری در آمد. این نماد در"درمانگر"(6) موضوع محوری را تشکیل می دهد.

اشاره های مبهم و کوتاه به اسطوره‌ی مادر زمین (Gaia) را هم شاید بتوان یکی از همین نوع عناصر درنظر گرفت .

آنچه که اشعار این گروه را اصیل می سازد، برداشتی نوآورانه و تا حدودی سنت شکنانه از عناصرآشنای اساطیری است . بر خلاف آثار مشابهی که دغدغه‌ی پرداختن به زشتی های جهان کنونی وبهره گیری از عناصر اسطوره‌ای را دارند (مثل گروه Elloy)، هتفیلد/اولریش نوعی طغیان و بازخوانی انتقادی را در مورد شخصیتهای اسطوره‌ای آشنای ما به نمایش می گذارند. هیچ کدام از شخصیتهای نیک پنداشته شده در اساطیر معمول ، و نقشهای مثبت آشنا، در آثار این سرایندگان به صورت اولیه‌ی خودقابل بازشناسی نیستند. اگر بخواهیم ترتیب تاریخی را در نظر داشته باشیم ، روندی رو به رشد را می بینیم که از به کارگیری عناصر اسطوره‌ای در آلبوم های اولیه (مثلاً Kill'em all-1983) آغاز می شود و تا نقد وواژگونگی معانی در کارهای جدیدتر ادامه می یابد. در "چهار سوارکار"(۷)، چهار سوار سرنوشت که درقرون وسطا به عنوان دستیاران عزراییل مورد هراس مردم عادی بودند، به عنوان نمادهایی برای یک زندگی آغشته به خطر و جبرهای اجتماعی به کار گرفته شده است ، اما هر چهار سوارکار (زمان ، قحطی ،طاعون و مرگ) به شکل اصیل و اولیه شان قابل بازشناسی هستند. تمام پیام شعر، بیهودگی مقاومت دربرابر اینان ، و محتوم بودن نابودی و سرنوشت انسان است . چرا که انسان از روز زاده شدنش در حال مردن بوده است .

در مقابل ، در آهنگی جدیدتر مانند " رقص شیطان "(۸) ، نقشی برجسته و مشهور مانند شیطان را می بینیم که تا حدودی دچار دگردیسی شده است و موجودی است که در چشم آدمی برق جسارت وآزادی را می بیند و به عنوان تجسمی از قدرت و جسارت ، مخاطب را به رقصی عصیانگرانه دعوت می کند. همین نماد پیش از آن به شکلی غیرصریح در "در آتش بپر"(۹) هم به کار گرفته شده است ، اماهمچنان در نقش

شرارت آمیز خود، و به عنوان موجودی جهنمی که نماینده‌ی جهان مدرن است و بادستوری جبرآمیز شنونده را – که در چشمانش دوزخ و در رگهایش مرگ را دارد– به اطاعت فرا می خواند.

نتیجه این که گروه مورد نظرمان ، به تدریج در برداشت خود از عناصر اسطوره‌ای به پختگی بیشتری دست یافته اند و بازخوانی و تفسیری ویژه و خاص را از این مفاهیم به دست می دهند.

در "مرگ خزنده "(۱۰)، از آلبوم "سوار بر آذرخش "(۱۱)، نگاهی دوباره به سفر خروج را داریم ، و از زبان فرشته‌ی مرگی که یهوه برای نابود کردن همه‌ی نخست زادگان سرزمین مصر گسیل کرده بود، فریادخشم آگین و سلطه آمیز نیرویی برتر و ظالم را می شنویم . برداشتی که با نقش مثبت این فرستاده در تورات تفاوت زیادی دارد. این برداشت عصیانگرانه و مبارزه طلبانه ، به گمان من در سال ۱۹۸٦.م و در اشعاری مانند "آنچه نباید باشد"، و "خیمه شب باز"(۱۲) به کمال می‌رسد و شبکه‌ی جدیدی از نشانه /معنا را برای بیان پیام گروه ایجاد می کند. در این سال در آهنگ نخست ، استفاده‌ی موفق از اسطوره‌ی تیامت بابلی ، که نماد آشوب و بحران است و در زیر دریا کمین کرده است ، را می بینیم . در اینجا آن پیر بزرگ ، آن نامیرای کهنسال که در جهان زیرزمینی ناشناخته اش کمین کرده است و در حالی که پریشانی و جنون عصر ما رامی نگرد، آماده‌ی برخاستن و آماج کردن سایه هایی است که در حاشیه‌ی نظم اجبارآمیز زندگی روزمره قرار گرفته‌اند.

این مضمون خروش بر ضد قدرتی برتر و نظم دهنده که آزادی را تباه می کند و نافرمانی را عقوبت می کند، در خیمه شب باز به شکلی صریحتر و موثرتر تکرار می شود، و در اینجا دیگر انفکاک باستانی مفهوم خدای نیکوکار ولی بیکاره (Deus otosius) و خدای جبار و سلطه گر (demiurge) که در سنت گنوستی سیسم اروپایی سابقه‌ی هزار ساله دارد، قابل بازشناسی است .

در آثار بعدی گروه متالیکا، توجه و به کارگیری عناصر اساطیری به طور مشخص کاهش می یابد. درآلبوم "بازگشت به روزگاری که در گاراژ بودیم "(۱۳)، اشاره‌ی چندانی به عناصر مورد نظر نمی بینیم ، و

در"...و عدالت برای همه "(١٤)، تنها یک کاربرد رقیق از اسطوره‌ی مادر زمین را در مرثیه‌ی "تاریکی "(١٥)می بینیم که با وجود غیرصریح بودنش ، موفق و اثرگذار است . در این دو آلبوم ، بیشتر به مفاهیم اخلاقی وانتقادات اجتماعی بر می خوریم ، و با روشی روانشناختی تر برای بیان پیام رویاروی می شویم .در "سیاه "(١٦)، بازگشتی دوباره را به عناصر اساطیری می بینیم ، اما این بار به جای روایات مسیحی / یهودی که در دوره‌ی نخست بیشتر رواج داشت ، با نمادهای قصه های عامیانه روبرو هستیم والبته پیامهایی با پختگی بیشتر را در همان خطراهه‌ی انتقادآمیز سابق بازمی یابیم . استفاده از مفهومی کودکانه در "بیای فرشته‌ی خواب "، و اشاره به اسطوره‌ی انسان گرگ نما در "از آدم و گرگ "(١٧)، نمونه هایی از این بازگشت هستند. در شعر نخست ، فرشته‌ی خواب به عنوان واسطه‌ای برای بیان ترسهای کودکانه از زشتی جهان پیرامونی –که به شکلی قدرتمند بدان اشاره شده – به کار گرفت شده است . در آهنگ دوم ، گرگ ، که برای قرنها مهمترین دشمن طبیعی انسان و نماد وحشیگری و درندگی و شرارت فرض می شده ، به همان شیوه‌ی پیش گفته‌ی دگرگونی نقشها بازتعریف شده و به عنوان نمادی از طبیعت درحال انقراض مورد ستایش قرار گرفته است .

در مجموعه‌ی "بارگذاری "(١٨) همچنان توجه کمی را نسبت به عناصر اسطوره‌ای شاهد هستیم . دراینجا آنچه که محوریت یافته ، نقد نگرش جزم انگار و مقدس مآب نظام ارزش گذاری رایج در جامعه‌ی ماست ، نظامی که از سوی والدین ، مدرسه و کلیسا به پیروانشان تزریق می شود و افرادی تهی و چشم وگوش بسته را تولید می کند. در "تا زمانی که بخوابد"(١٩) اشاره‌ای ظریف به اسطوره‌ی گناه نخستین دیده می شود و "خار درون "(٢٠) اقتباسی است از مراسم اعتراف گیری در کلیسا.همین الگو در "باز– بارگذاری "(٢١) هم تکرار شده است ، و جز شعر "رقص شیطان "و "وبذر فاسد"(٢٢)اشاره‌ی دیگری به عناصر اسطوره‌ای کلاسیک دیده نمی شود. در هر دو شعر بار دیگر داستان نقش شیطان در هبوط انسان و داستان

خوردن سیب درخت ممنوع محور داستان را تشکیل می دهد. با این تفاوت که دیگر زاویه‌ی دید نسبت به ده سال پیش دگرگون شده است و شیطان را در نقش نوعی رهایی بخش و وسوسه گر آزادی باز می یابیم . در همین آلبوم ، "درمانگر" را هم داریم که چنان که گفتیم بیشتر به نوعی مناسک و مراسم جادوگرانه – وکمتر اسطوره شناختی – متمرکز است .

اگر بخواهم آنچه را که گفتم جمع بندی کنم ، به چنین طرحی می رسم :

به نظر می رسد که بهره گیری از عناصر اسطوره شناختی – در دامنه‌ای وسیع – از ابزارهای اصلی انتقال پیام برای هتفیلد/اولریش بوده است . شیوه‌ی این بهره گیری ، در طول زمان الگوی مشخصی را تولیدکرده است ، که تلاش کردم در بندهای کوتاهی که گذشت ، مروری کوتاه بر آن داشته باشم . چارچوب اصلی این الگو، عبارت است از:

۱) کاهش یافتن اهمیت و محوریت اساطیر سامی (یهودی /مسیحی) و توجه بیشتر به اساطیر عامیانه وغیرکلاسیک .

۲) دگرگونی شیوه‌ی نگرش به شخصیتها و نمادهای مذهبی /اساطیری و واژگونگی نقش ارزشی آنها.

۳) آشکارتر شدن رگه های طغیان و شورش بر ضد نظم رایج در جهان ، که در قالب محکوم کردن روزافزون شخصیتهای مقتدر اساطیری تبلور می یابد.

٤) بازآفرینی نمادهای جدید اساطیری شاید مهمترین دلیل محبوبیت و اثربخشی گروه متالیکا، چیره دستی شاعران و آهنگسازان آن ، درزمینه‌ی بازتولید و زایش اساطیر جدید باشد. برای باز کردن معنای گزاره‌ای که گذشت ، باید نخست به زمینه‌ی این بازآفرینی توجه کرد.

به گمان من ، اگر بخواهیم با یک واژه مفهوم مرکزی مورد توجه این گروه را بیان کنیم ، باید از واژه‌ی آزادی یاد کنیم .محور پیام گروه متالیکا، مفهوم آزادی ، اهمیت و نقش ارزشی آن ، و علل سرکوب و ویرانی اش است .تقریباً تمام انتقادهای اجتماعی‌ای که در لابلای واژگان خشن بیان شده‌ی این شاعران موج می زند، به نوعی به مفهوم آزادی گره خورده است . انتقاد از نهادهای هنجارساز در جوامع مدرن – که بحثی مفصل ودیگر را می طلبد،– به این موضوع باز می گردد، و عصیان بر ضد قدرتهای مسلط و زشتی های ناشی ازآنها – جنگ ، جنایت ، تخریب محیط زیست – نیز از همین دریچه نگریسته می شوند.با توجه به این مفهوم مرکزی ، می توان ساده تر آماج اصلی حملات این شاعران را ردیابی کرد. آنچه که آزادی را محدود کرده است ، آن را به شکلی مسخ شده و دگرگون و گورزاد در آورده ، و به شکل دروغهایی منتهی به جنگ و فقر و تیره روزی متبلورش کرده ، نظم حاکم بر جهان کنونی است . نظمی که هرچند ابعاد گوناگون دارد، اما زندگی صنعتی و نهادهای ارزش گذاری رسمی (دادگاه ، کلیسا، مدرسه ،خانواده) مهمترین دلایل تداومش هستند.شاید به همین دلیل باشد که این نهادها و نتایج ناخوشایند عملشان بر آزادی ابتر و عقیم شده‌ی آدمیان ،به عنوان موضوع بحث اصلی این گروه در آمده اند. هتفیلد/اولریش ، همزمان با به کارگیری نمادهای اسطوره شناختی آشنا و ملموس قدیمی ، دست به نمادسازی و بازآفرینی دستگاه نشانگان جدیدی برای بیان آنچه که می طلبند، زده اند.

مهمترین جنبه‌ی این نمادسازی ، تشخص (۲۳) بخشیدن به صنعت و سؤرنؤمون های آن است . این راهکار، خیلی زود، در آلبوم "همه شان را بکشید" – یعنی در ۱۹۸۳.م – ابداع شده بود، و در قالب "نفس

موتور"(۲٤) تجسم یافته بود. در این شعر دم زدن سریع ، آلوده و دشوار ماشینهایی که زندگی ما را انباشته اند،به عنوان شرط لازم زندگی در دنیای مدرن در نظر گرفته شده است و تصویری از درماندگی و ضعف انسانی را ترسیم کرده است . در همین آلبوم ، دو نماد نزدیک به هم دیگر را در قالب "ارباب شبح "(۲۵) و"ارتش آهنین "(۲٦) می بینیم . هر دو نیرومند، خشن ، غیرانسانی ، و ویرانگر، منتها یکی به شکلی فردی شخصیت یافته ، و دیگری به صورت عاملی مبهم و فراگیر به شکل ارتشی فلزی .در آلبوم "سوار بر آذرخش "، پدیداری ناخوشایند – و به قول فوکو: انضباطی – مانند صندلی الکتریکی را می بینیم که به صورت نام شعر ترقی یافته و نشانگر آخرین دقایق محکوم به مرگی است که روی صندلی الکتریکی می لرزد و منتظر سوار شدن بر آذرخش است . در شعر "توپخانه "(27) – از آلبوم "خیمه شب باز"،– داستان قدیمی فرانکشتین را می بینیم که در قالب توپخانه‌ای ویرانگر ، کنترل ناپذیر و عجین شده باشخصیت آفرینندگانش دنیا را به نابودی تهدید

می کند. در "دوست من : بدبختی " از آلبوم "سیاه "، بار دیگر تجسم دنیای کنونی را در قالب شخصیتی مبهم وفرامادی به نام بدبختی می بینیم که اصرار دارد وزن دنیا را بر دوش خود تحمل کند و جانشین اطلس مشهور شود. ادعای مشهور مدرنیته ، به خوبی در این قالب تبلور یافته است ، چرا که این بدبختی مجسم ،در بیانی ضد و نقیض ، مدعی نجات بخشیدن جهان نیز هست . در نهایت ، شکل دیگر همین شخصیت بخشیدن و استعلایی کردن پدیدارهای عادی جهان صنعتی را در شعر "سوخت "(28) – از مجموعه‌ی "باز– بارگذاری "– می بینیم ، که در آن ماشین آلات صنعتی و جنگ افزارهای پیشرفته به صورت غولی تنومند و خطرناک جلوه گر شده که تشنه‌ی خوردن سوخت و دریدن جهان است .و آنچه که در تمام این نمونه‌ها تکرار می شود، استفاده از نشانگان وابسته به دستاوردهای تمدن مدرن است ، برای نمایندگی آنچه که در این دنیای عقلانی نظم پذیرفته ، خطرناک و تهدیدکننده و پلیدمی نماید.

جمع بندی

پیکره‌ی معنایی / نشانگانی به کار رفته در هفتاد و دو شعری که این گروه به موسیقی تبدیل کرده ، ازنظر غنای معنایی ، بار فلسفی و اخلاقی انتقادهای طرح شده ، و محتوای اسطوره شناختی ، بافتی منسجم و سامان یافته را تشکیل می دهند. مجموعه‌ی آنچه که گروه متالیکا تا به حال ارائه کرده است ، می تواند به عنوان شاخه‌ای بسیار موفق از بیان پیامهای عمیق و پیچیده ، در قالب ترکیب موسیقی و شعر به شمارآید. شکل نمادپردازی در اشعار این گروه ، و شیوه‌ی به کارگیری عناصر اسطوره‌ای ، و تکامل این شیوه ها، الگویی جالب توجه و تحلیل پذیر را از دیدگاه نظریه‌ی منشها ایجاد می کنند. الگویی که با دقیقترشدن در آن می توان دو شاخص ضریب بقا و شایستگی زیستی را به شکلی تجربی و مشاهده پذیر درک کرد.

گروه موسیقی متالیکا، به همراه اشعارش ، و محبوبیتش ، همچنان وجود دارد، و همچنان به آفرینش آثار جدید ادامه می دهد. وجود این پدیدار جامعه شناختی ، به همراه پیامی عمیق و ناخوشایند که زیبابیانش می کند، موضوعی وسوسه برانگیز برای یک بررسی دقیقتر و موشکافانه تر فرهنگی است. بدان شرط که ، بسیاری چیزها نادیده انگاشته نشود...

یادداشت

Copyright-1

2- شاید ایراد گرفته شود که اسطوره ، لزوما معنای مرده بودن اعتقاد به محتوای خود را هم در بر دارد. یعنی عناصراعتقادی تنها هنگامی زیر عنوان اسطوره رده بندی می شوند که گروندگان به آن دیگر معنایی استعلایی و واقعی را از آن برداشت نکنند و به عنوان پدیداری فرهنگی ، "از دور" به آن نگاه کنند. این ایراد البته وارد است . تقسیم بندی من از اساطیرمرده /زنده ، بر مبنای باقی ماندن یا نماندن فرهنگها یا خرده فرهنگهایی از گروندگان به آیین و مفاهیم یاد شده در حال حاضر استوار است . به عنوان مثال ، داستان کشتی گرفتن یعقوب و فرشته ، هرچند از نظر یک انسان شناس نوعی اسطوره است ، اما در میان پیروان کتاب مقدس هنوز معتقدانی دارد. به این ترتیب می توان آن را اسطوره‌ای زنده در نظر گرفت .مفهوم سامی /هندوایرانی را به معنای رایجش در انسان شناسی و تاریخ به کار گرفته ام . یعنی دو گروه عمده‌ی زبانی /نژادی تاریخی را به معنای آکادمیکش در نظر دارم . دو گروهی که به لحاظ اسطوره شناختی با هم تفاوت دارند ووامگیری های مهم و بسیار جالب توجهی را از یکدیگر داشته اند.

1999Apocalyptica-3

1986The thing that should not be -4

1996Fixxxer-5

1983Four horsemen-6

1996Devil's dance-7

1983jump in the fire-8

Creeping death -9

1984Ride the lightning-10

1986Master of puppets-11

1987Garage days re-visited-12

1988and justice for all-....13

Blackened-14

1991Black-15

Of wolf and man-16

1996Load-17

Until it sleeps–18

The thorn within–19

1996REload-20

Bad seed –21

personification –22

1983Motorbreath-23

Phantom lord –24

Metal militia –25

Battery –26

Fuel –27

آلیاژ آزادی

درباره‌ی اشعار متالیکا-۲، ۱۳۷۹/۷/۲۱

پیش در آمد

گروه موسیقی متالیکا، از هنگامی که در جامعه‌ی ایرانی حضور یافت، بازتابهای گوناگونی را پدیدآورد. محبوبیت اولیه‌ی ناگهانی آن در فضای سردرگم و نیازمند بازسازی پس از جنگ، هواداران بسیاری از قشر جوان برایش پدید آورد، هوادارانی که معمولاً بدون توجه به پیامی که زیر لایه های موسیقایی این ترانه ها نهفته بود، شیفته‌ی موسیقی برانگیزاننده و ناآشنایش می شدند، و شیوه های پوشش و رفتاربی ربط و آشفته‌ای را به دنبال این علاقه تقلید می کردند.

از سوی دیگر، گفتار هگل بر دیگر در همین فضا به محک آزمون کشیده شد و سربلند بیرون آمد، چرا که تز اولیه، آنتی تز خود را هم به بار آورد و خیلی زود شایعه های عجیب و غریبی در مورد موسیقی متال که شاعران و خوانندگانش همگی شیطان پرست بودند و بر صحنه‌ی نمایش سر کودکان را می بریدند و خون یکدیگر را می خوردند، بر سر زبانها افتاد. تز و آنتی تز برای سالها ادامه داشت و در دو فضای موازی

وبی ارتباط با یکدیگر پیش رفت، و هنوز به نظر نمی رسد سنتز معقولی از آن نتیجه شده باشد.چنین به نظر می رسد که پس از دو دهه تولید موسیقی، بالاخره پیام گروه متالیکا در ایران نیز – گذشته از شیفتگی و لعن و نفرین نادانانه و ناآگاهانه‌ی اولیه،– پرسشهایی جدی و عقلانی را به بار آورده باشد.پرسشهایی که شاید در دراز مدت، سنتزی سودمند را رقم بزنند.

پرسش در مورد هر پدیده‌ی فرهنگی – که در اینجا نوعی آفرینش عمومی هنری است – می تواند اززوایای گوناگون انجام شود. نگاه نشانه شناختی، جامعه شناختی، معناشناختی، و زیباشناختی، رایج ترین رویکردها به پدیده هایی از این دست هستند. افسوس که با وجود بالا بودن تب متالیکا و موسیقی متال،هنوز پرسشهایی از این دست مجال طرح نیافته اند، و جز رگه هایی انگشت شمار و کم رمق از نگاه جدی وژرف به این پدیده را در گوشه و کنار نمی توان دید.

این نوشتار، سر آن را ندارد که به همه‌ی ابعاد پرسشهای یاد شده بپردازد، که چنین قصدی، جزساده لوحی یا تخصصی ویژه، نمی تواند دلیلی داشته باشد، و نگارنده خود را –فروتنانه یا سرفرازانه – ازهردو مبری می داند. پس تنها به یک کلیدواژه و یک زاویه‌ی دید خواهم پرداخت، و تنها در مورد مفهوم آزادی از زاویه‌ی دید سرایندگان اشعار متالیکا خواهم پرداخت . ماده‌ی خام بررسی من تنها اشعار این گروه خواهند بود و به پیروی از روشی که در مقاله‌ی قبلی ام در این مورد برگزیده بودم، تنها به ساخت معنایی اشعار منتشر شده بسنده خواهم کرد و وارد ملاحظات زیباشناختی، موسیقایی، و تاریخی متصل به این اشعار نخواهم شد.به روش پیش گفته، نام سرایندگان را در عبارت هتفیلد/اولریش خلاصه خواهم کرد.با وجود این که می کوشم از نوشتن متون دو زبانه بپرهیزم، اما گمان می کنم این متن چنین چیزی از آب درآید، چرا که ارجاع به متن اشعار این گروه را لازم می بینم .

مشکل آزادی

اگر بخواهیم از زاویه‌ی فلسفه‌ی هنر لوکاچ به این گروه نگاه کنیم، باید بدون تردید به عنوان افرادی مشکل دار(1) رده بندی شان کنیم . نامی که چه طنزآمیز از سوی عوام هم به ایشان اطلاق می شود.اما واژه‌ی مشکل دار در نظر لوکاچ با آنچه که در میان عوام رواج دارد، تفاوت می کند. لوکاچ قهرمان تراژدی را موجودی دارای مشکل می داند. مشکل، دلیل اصلی شکست سکوت و آغاز ماجرا در یک تراژدی است، و رانه‌ای است که قهرمان داستان را در لابلای تار و پود ماجراها به پیش می کشد. این،همان است که در نهایت آفرینش اثر هنری را ممکن می سازد.

هتفیلد/اولریش افرادی مشکل دار هستند که در تراژدی بغرنجی به نام زندگی گرفتار شده اند، واشعارشان، و ترانه هایشان، بازتابی از فشار این تنگناست . برخلاف بسیاری از گروه های موسیقی محبوب دیگر، این گروه به موضوعات عامیانه و مورد علاقه‌ی مردم نمی پردازند. در مورد مسابقات فوتبال یا علت قهر کردن دوست دخترشان چیزی نمی سرایند، ومحصولات چند بار جویده شده‌ی رمانتیک قدیمی را نشخوار نمی کنند. اگر برخوردی از نوع سوم با آثاراین سرایندگان رخ دهد، – نوع اول و دومش را با توجه به پیش در آمد خودتان حدس بزنید،– موضوعی کلیدی و مرکزی در میان تنوع چشمگیر موضوعات مورد علاقه‌ی این گروه جلب توجه می کند، و آن موضوع به گمان من آزادی است .آزادی در عام ترین مفهومش . به عنوان موضوع اندیشه‌ی فلسفی –از بودا تا کانت –، به عنوان بحثی سیاسی، – از افلاتون تا گیدنز– و به عنوان کلیدواژه‌ای در اخلاق – از زرتشت تا نیچه.تمام این پهنه، می تواند آماج تیر ابیات هتفیلد/اولریش فرض شود.آزادی به عنوان دلیلی برای معنا یافتن زندگی، به عنوان گوهری پایمال شده و شکسته، به عنوان عصیانی در برابر نیروهای محدود کننده اش، و به عنوان اصلی اخلاقی، در سطور خشمگین ترانه – نوشته های (۲)

این گروه موج می زند.گویا هتفیلد/اولریش به معماری مور و نقاشی چینی – یا شاید به سرچشمه‌ی هردو، یعنی تفکر ذن –علاقمند باشند. چرا که تراشیدن تندیسی از آزادی را با قلم نیروهای محدود کننده‌ی آزادی ممکن یافته اند. مجسمه‌ی آزادی در نظر این شاعران، پوک و توخالی است، و در واقع فضایی است محدود واندک، که در لابلای نیروهای جبرآمیز و سلطه گر بیرونی، –شاید در اثر بی دقتی – باقی مانده است .توصیف متالیکا از آزادی، وصفی مرثیه گونه است، چرا که بیش از ستایش از آنچه که هست، به جنگیدن با آنچه که نیست متوجه است . انگار آزادی – چنان سیاوش – خدایی شهید باشد، و گویی مناسک به یادآوردنش و زاری کردن بر سر مزارش، بتواند بار دیگر رستاخیزش را رقم زند.

به این ترتیب است که هتفیلد/اولریش، به موضوعی علاقمند می شوند که به شدت مورد علاقه‌ی من هم هست . موضوعی که نهادهای هنجارساز اجتماعی می خوانمش و در این توصیف آن با این گروه همراهم که: چیزی است که آزادی را می کشد.و جنگیدن با این چیز مخوف و فراگیر، قافیه‌ی اشعاری است که چنین شهرت و محبوبیتی به دست آورده است.

اگر از دیدگاهی جامعه شناختی، به کمک ابزارهای تحلیل قدرت، و به طور خاص از زاویه‌ی نظریه‌ی منشها به راهکارهای هنجارسازی در جامعه بنگریم، نهادهایی آشنا و کهنسال را باز خواهیم یافت:خانواده، مدرسه، نهادهای انظباطی و حقوقی، نهادهای درمانی و بهداشتی، و نهادهای مذهبی . ناگفته پیداست که نهادهای هنجارساز، به خودی خود خوب یا بد نیستند. اینها روشهایی تکاملی هستندکه سیستم خودسازمانده جامعه برای پایدار ماندن در طول زمان ابداع می کند. اینها الگوهایی از پویایی سامانه‌ی پیچیده‌ی جامعه /فرهنگ هستند، و از میل بوم زیستی آدمیان و سپهر اطلاعاتی منشها به تعادل حکایت می کنند. یکی از روشهای نیل به تعادل، هنجار کردن عناصر درونی سیستم و همگرا کردنشان است، و این کارکردی است که شاخصی بسیار بحث انگیز به نام آزادی را در برخی فضاها از بین می برد، و دست کم محدودش می کند.

آزادی، به معنای امکان انتخاب گزینه هایی هرچه بیشتر است . این گزینه ها تنها در نظامی اجتماعی به سطح خودآگاهی و آزادی روانی می رسند، که خود برساخته‌ی همین نهادهای هنجارساز است، وبنابراین وجود و مهار آزادی، دو روی یک سکه اند. آزادی افراد در ساختاری اجتماعی تعریف می شود،و توسط همین تعریف محدود می گردد. این دیالکتیک خیره کننده‌ی آزادی، منشاء بسیاری از تلاشهای فردی، جنبشهای اجتماعی، و آفرینشهای فرهنگی است، و در همین فضای پرچالش است که گروه موردنظر ما نیز معرکه‌ی خود را برگزیده اند.

خانواده: نخستین نهاد هنجارساز، و بزرگترین وزنه در روند ناجتماعی شدن انسان و نقش پذیری اش، خانواده است، پدر و مادری که کودکی را به دنیا آورده اند، برحق ترین افراد برای تعیین سرنوشت او به نظر می رسند، و همین کار را هم با آموزاندن آنچه که می دانند، به انجام می رسانند. پدر ومادر، نخستین

بایدها و نبایدها را به کودک تزریق می کنند، از او در برابر خطرها حمایت می کنند و روش مبارزه با تهدیدهای جهانی چنین پیچیده و هراسناک را به او آموزش می دهند، و به او می گویند که "وحشیان کجا هستند"(3). چگونه درست رفتار کردن در میان مردم را به کودک می آموزند، و او را از آنچه که بد و ناپذیرفته و خلاصه بگویم ... غیرهنجار است، باز می دارند. چرا که ...

...All children touch the sun

(4)Burn your fingers one by one

والدین، نخستین خودکامگان جهان هستند که با گشودن پلکهایمان می بینیم، و معمولاً تصویرشان را بامراسمی خسته کننده تا آخر عمر به دنبال خود می کشیم .

(5)Is what I heard her say

A son's heart sewed to mother
But I must find my way

این میراث رایج و فراگیر، نخستین چیزی است که آزادی ما را محدود می کند. نکته‌ی خردکننده درموردش این است که قابل چشم پوشی هم نیست، زیستن و زنده ماندن، آموختن آنچه برای زیستن وهمرنگ جماعت شدن لازم است . تا حدودی مشخص شبیه به والدینمان شدن، تنها راهی است که برای باقی ماندن و منزوی نشدن در پیش رویمان قرار دارد، و تمام تلخی ماجرا، در غلظت بالای چای پررنگ خانواده نهفته است . غلظتی که برعکس سایر چای ها، خواب را زیاد می کند و هوشیاری را اندک .

Day in day out live my life through you
Pushed into me what's wrong or right
(6)Hidden from this thing that they call life

مدرسه: دبستان، دبیرستان، دانشگاه، مکتبخانه، و... همگی نهادهایی سازمان یافته و کلان هستند که برای انبوه سازی فرهنگی فراگیر، و تکثیر اندیشه های به هم چسباننده‌ی جامعه در سطح توده ها تکامل یافته اند. این نهادها از یکسو امکان شریک شدن در جهان بینی مسلط و چارچوب بینشی /اخلاقی رایج در جامعه را برای ما فراهم می کنند، و از سوی دیگر، با اسیر کردنمان در قالب همین آموزه ها، راه را بر نوآوری و خلاقیتمان می بندند. مدارس، دومین نهادهای عمومی قصابی آزادی هستند.آنکس که از پذیرش سلطه‌ی اندیشه های حاکم بر این نهادها سر باز زند، تنبیه خواهد شد، و تصویری را بازتولید خواهد کرد که به زیبایی در " نابخشوده " ترسیم شده است:

(7)New blood joins the earth

And quickly he is subdued
Through constant pained disgrace
The young boy learns their rules

تصویری آشناست . همان "ترکه‌ی بیداد و ستم "ؤ سرود "یار دبستانی من " را به یاد نمی آورد؟مدرسه است که شاخصهای شخصیتی ما را رقم می زند، با نمره بندی استعدادهایمان جایگاهمان رادر میان جامعه‌ای رده بندی شده و سلسله مراتبی تعیین می کند، و با هوس معلمی یا پیش داوری ناظمی،آنچه را که هستیم به ما تلقین می کند. این کارخانه های بزرگ تزریق هویت، این کوره پزخانه های فقرفرهنگی، که تنها خشتهایی همانند و یکسان را از لوله گوارش خود عبور می دهند، از تکامل یافته ترین ودقیقترین ماشینهای نجارسازی اجتماعی هستند.

چارچوب معنایی منطقی تحمیل شده از سوی این ساختار پیچیده، همچنان که امکان ارتباط با دیگران را برایمان فراهم می کند، راه را برای بی واسطه دیدن جهان نیز می بندد، و ما را از شانس با چشم خویش نگریستن به جهان محروم می کند. همه‌ی ما آدمیان هنجار شده، به بهای شرکت در تصویری که همگان از

جهان دارند، امکان آفریدن جهانی شخصی و خودساخته را از دست داده ایم، و این چنین است که خدایان به بندگان تبدیل می شوند.

کلیسا و نهادهای دینی: از دیدگاه هتفیلد/اولریش، نهادهای مذهبی و کلیسای متحد حاکم بر نظام جامعه، جنبه‌ای دیگر از نهادهای هنجارساز را تشکیل می دهند. به راستی هم چنین است .کلیسا، و نهادهای موازی با آن، ساختارهایی شبیهه به خانواده و مدرسه هستند. بخش عاطفی وصمیمانه و همبستگی گرایانه‌ی خانواده را با ساختار انظباطی و جزم اندیش مدرسه‌ای ترکیب کرده اند، واکسیری پدید آورده اند، که با بازدهی چشمگیر، آدمیان را در قالبی یکسان می پرورد. و مگر نه آنکه از نظرتاریخی، نهادهای دینی فرزند خانواده، و مادر مدرسه ها هستند؟نهادهایی از این دست، به قواعد خانواده و مدرسه خاصیتی استعلایی می بخشند، و ارزش گذاری اخلاقی را در چارچوبی محکم و خطاناپذیر صورتبندی می کنند. وظیفه‌ی مهم تولید نظامی فراگیر ومشترک برای شیوه‌ی دیدن جهان بر عهده‌ی این نهاد است، و کارکرد بنیادی ترسیم تصویری مشترک ازرستگاری را نیز همین ساختار انجام می دهد.در اشعار هتفیلد/ اولریش، برآشفتن از این اقتدار جزم انگار و شورش در برابر سلطه‌ی نهادهای کلیسایی به روشنی دیده می شود. در "مقدس تر از تو"(8)، خود کنش داوری کردن و حکم اخلاقی کردن زیر سوال برده می شود و صدور احکام اخلاقی و قضاوتهای ارزشی به سرچشمه‌ی روانشناختی‌ای مانندنادانی و تکبر تحویل می شود. در اشاره های روشنی هم که به عناصر اسطوره شناختی در آثار این گروه وجود دارد، همین مضمون را به شکلی روشنتر و با اشاراتی صریحتر به شخصیتهای استعلایی و تقدیس شده می بینیم . با توجه به بحث مفصل تری که در این زمینه در نوشتاری دیگر داشته ام، در اینجا بیشتر ازاین در این زمینه نمی نویسم و به ذکر نام نهادهای کلیسایی به عنوان ساختاری هنجارساز بسنده می کنم .

دستگاه قضایی: نهادی دیگر است که بر مبنای قواعد متبلور شده‌ی مشتق شده از تابوهای خانواده، کلیسا و مدرسه، عمل می کند و کژروی ها و خروج از هنجارها را کیفر می دهد. عدالتی که در این ماشین های مدرن و فراگیر تولید می شود، به شدت مورد انتقاد هتفیلد/اولریش است . می دانیم که براساس قانون کیفری ایالات متحد، پیش از اعدام هر محکوم با صندلی الکتریکی، حکم برایش خوانده می شود و این گزاره بیان می شود:"به حکم دادگاه فلان و قاضی بهمان، جریان برق از مغزت عبور داده خواهد شد تا بمیری . در "سوار بر آذرخش "، نفس بر زبان راندن چنین گزاره‌ای مورد انتقاد واقع شده است ...

Who made you god to say:

"I'll take your life from you?"

در ترانه‌ی "...و عدالت برای همه "(9)، دستگاه های قضایی با شدت بیشتری آماج انتقاد می شوند. نقش پول و قدرت در صدور احکام به شکلی عریان و گزنده طرح می شود، و عدالت به عنوان بانویی ضعیف و درهم شکسته و گم شده بازنمایانده می گردد. و در "چشمان شاهد"(10)، آزادی را در تنگنای استثناهای بیشماری که در ساختهای هنجارساز اجتماعی بر آن تحمیل شده باز می یابیم . آزادی‌ای اخت شده، مثل شده، وعقیم، که دیگر خطری برای نظمهای اجتماعی محسوب نمی شود.

نهادهای درمانی: بعید نیست در اشاره به این ساختهای جامعه شناختی، ردپایی ازاندیشه های میشل فوکو قابل بازشناسی باشد. هرچه باشد، او بود که برای نخستین بار بیمارستان وتیمارستان را به عنوان دو دستگاه انظباطی – یا به بیان خودمان هنجارساز– به اندیشمندان معرفی کرد. در "تیمارستان "(11)، روشن ترین اشاره ها را به این نهاد هنجارساز می بینیم و تصویری هنرمندانه و تکان دهنده از شیوه‌ی بازتعریف بیمار/دیوانه را در سازمانهای مشابه بازمی یابیم .

Moon is full/ never seems to change

Just labeled mentally deranged
Dream the same thing every night
I see my freedom in my sight

در "فوریت در جراحی مغز"(۱۲)، بار دیگر با منظره‌ای از همین دست رویاروی می شویم . اما این بارچاقویی که قرار است مغز بیمار را بشکافد و او را به موجودی هنجار و عادی تبدیل کند، از جنس واژه است . باز هم اشاره‌ای دیگر به پیوند دانش و قدرت، و ردپایی دیگر از اندیشمندان فرامدرنیست، وشاید دریدا.اما دستکاری در مغز، تنها راهی نیست که برای درمان پیشنهاد شده است،نابسامانی و سرگشتگی ناشی از آشفتگی دستگاه های هنجارساز، و سلطه‌ی تحمل ناکردنی شان، در چارچوب شیوه هایی شخصی تر وانفرادی تر هم صورتبندی شده اند. شیوه هایی خشن، اما پرطرفدار!در "درمان "(۱۳)، خودکشی، و در "رؤنی "(۱٤)، قتل عام کور دیگران، راهکاری برای رهایی از این کابوس معرفی شد است، و ناگفته پیداست که این روش تا چه حد به حال درمان شونده و درمانگر سودمند است .

این پنج نهاد اجتماعی، مهمترین تکیه گاه های انتقادات هتفیلد/اولریش هستند. مفصل بندی معنایی واژه‌ی آزادی، در زوایای این معماری عظیم، فراگیر و سلطه طلب تعریف می شود، و آسودگی هر فردبسته به سازگاری اش با این پنج عامل، و متناسب به کمتر بودن درجه های آزادی رفتارش تعیین می شود. در تشخیص و بیان این پنج نکته، به نظر می رسد که سرایندگان ما به شدت زیر اثر اندیشمندان پست مدرن و به ویژه فوکو و دریدا باشند. همچنین از ترکیب واژگانی و اشاره‌ای علمی‌ای که گهگاه به کارگرفته می شود، به نظر می رسد مطالعه‌ی پایه‌ی سودمندی هم در زمینه‌ی جامعه شناسی قدرت وفلسفه‌ی سیاسی معاصر داشته اند.

کوتاه سخن آن که، پنج محور انتقادات گروه مورد بحث ما، بسیار مهم هستند، بسیار خوب برگزیده شده اند، و به شکلی موفق و زیبا صورتبندی و بیان شده اند. اما برای این که بیشتر در مورد پیامدهای این ماشین های هنجارسازی بدانیم، نیازمند آشنایی با تصویری هستیم که یک انسان هنجار شده، در نگاه هتفیلد/اولریش دارد.

آدم معمولی

آدمی که در چرخ دنده‌ی نظام هنجارساز جامعه گرفتار شود، به شکلی ناخوشایند و تا حدودی برگشت ناپذیر، مسخ می گردد و به مرتبه‌ی یک آدم معمولی کاهش می یابد.آدم معمولی، آدمی است که در مورد هیچ چیز پرسشی ندارد، نظم حاکم بر جهان کنجکاوی اش رابرنمی انگیزد و نادرست بودن برخی از روندها وجدانش را قلقلک نمی دهد. آدم معمولی، کسی است که در خانواده‌ی خود بچه‌ی خوبی بوده و با طرح سوالهای عجیب و غریب والدینش را نمی آزرده . آدم معمولی، کسی بوده که در مدرسه از شاگردان حرف گوش کن و ساکت بوده، و حرف معلمهای خوبش رابدون چون و چرا می پذیرفته، و البته در حدی کاملاً عادی، درسش را هم می خوانده . آدم معمولی، کسی بوده که هرگز با کشیش دهکده، قاضی عسکر، و واعظ شهرش اختلاف عقیدای نداشته و از پیروان راستین فرقه اش محسوب می شده است . آدم معمولی، کسی است که باوجود دله دزدی و کم کاری ودروغگویی، دست به گناه نابخشودنی سرکشی و عصیانگری نیالوده، و بنابراین هرگز با قاضی و دادگاهی سر و کار پیدا نکرده . آدم عادی، انسانی است از هر نظر میانگین، نقطه‌ای بر روی منحنی زاد و ولد و مرگ و میر، و شماره‌ای در برگه های سرشماری . آدم معمولی، یک شهروند نمونه است، چون هیچکس از زاده شدن و مردنش آگاه –و بنابراین ناراحت – نمی شود.

آدم معمولی، از ارباب شبح اطاعت می کند، به ساز خیمه شب باز می رقصد، و مثل قهرمانی بارمصرف (15) در لابلای فوجهایی که از آدمهای معمولی بیشمار تشکیل شده است، به خاک و خون می غلتد.آدم معمولی، مثل جسدی گیر افتاده در زیر یخ (16)، ناتوان از فریاد زدن و دست زدن به کنشی فعال است .

Crystalized / as I lay here and rest
Eyes of glass stare directly at death

آدم هنجار شده، سهامداری از شرکت ویرانی (17) است، سربازی متلاشی شده و تنهاست که در تنهایی چرخ دنده های آهنینی که زندگی اش را تداوم می بخشند اسیر شده، و هر از چند گاهی، جسارت طلب کردن مرگ را پیدا می کند.

(18)Fed through the tube that sticks in me

Just like a wartime novelty
Tide to machines that make me be
Cut this life off from me

آدم هنجار شده، دروگر اندوهی (19) است که از تنیده شدنش در تار و پود قوانین بازنده /بازنده‌ای که آموخته، سرچشمه می گیرد، و درمانده است، چرا که ابداع فن قانونی را نیاموخته است .

آدم معمولی، چیزی پرمحتواتر از منحنی های فیزیولوژیک رشد و تنفس و تغذیه نیست . انبانی ازخواسته های رنگارنگ است، که چیزی جز رونوشتی رنگ و رو رفته از سرمشقهایی تکراری و مندرس نیستند. آدم معمولی، می تواند ترقی کند و به مقامهای بزرگ برسد، اما در نهایت چیزی جز "هیچ شاه "(۲۰)نخواهد شد. جوینده‌ی تاجهای تقلبی و کاغذی، که فعل خواستن، و نه آنچه که می خواهد، هدفش است . آدم معمولی، همان پادشاهی است که در غوغای فرو ریختن باروهای پوشالی کاخش، سرگرم حکم راندن بر بندگانی سرکش و فراری است .

Just want one thing
Just to play the king
But the castles crumbled
And you're left with just a name

آدم معمولی، روزمره، پوچ، و خسته کننده است . یکنواختی زندگی اش، پیامد موفقیت مکانیسمهای هنجارسازی است . قطعه‌ی تراشیده شد و سر و دم بریده‌ای است که از چرخ گوشت معیارهای جامعه بیرون آمده، و پیکره‌ای مثله شده است که بر تخت پروکراست (۲۱) فرو افتاده . از دیدگاه یک ناظر خارجی،آدم معمولی، درمانده، ناتوان و ناکام است . اما خودش این را نمی داند...چون دانستنش هنجار نیست !

جنگجو در آیینه‌ی آهن

اما اینها هم مربوط به دستاوردهای موفق دستگاه‌ای هنجارساز بود. در مورد شکستههای این روند کورو خشمگین چه باید گفت ؟ آیا تنها ضایعات این ماشین قالب زنی، خشتهایی کج و خراب و بی مصرف –دیوانگان و مجرمان و بی سوادان – است ؟

هتفیلد/اولریش به این پرسش پاسخ منفی می دهند.

شکست هنجارسازهای جوامع معمولی ما، می تواند در قالب جنگجویانی (۲۲) متبلور شود. جنگجو، –هرچند معمولاً در اشعار این گروه با این نام خوانده نمی شود– موجودی اساطیری است .نیمه خدایی است که از فشارهای محیطی برای عادی و روزمره شدن جان سالم به در برده و در چالش بانیروهایی به عظمت نهادهای اجتماعی، سربلند و پیروز از میدان برگشته است .جنگجو، مانند سایر آدمهای عادی، –به قول هایدگر– به میان جهان هستی پرتاب شده است و هنگامی چشم گشوده که قرعه‌ای را برایش کشیده بوده اند.

قرعه‌ی زیستن در جهانی با این ویژگیها، و با این فشارها. جنگجو، مانند هر انسان دیگری، پشت میز شترنجی جاودانی به دنیا آمده، و خود را درگیردست و پنجه نرم کردن با استادی کهنسال یافته، اما بر خلاف آدمهای معمولی، بار دیگر به خواب نرفته و بازی را نیمه تمام رها نکرده . ساختارهای هنجارساز، کارکردهایی حمایتگر و حفظ کننده هم برای آدمهای عادی دارند، چرا که آنان را از تنش آگاهی بر موقعیتشان در جهان می رهانند، و همین رفع تنش است که بین یک آدم عادی و یک جنگجو تمایز ایجاد می کند. آدم عادی، به پشتگرمی هنجارسازها،هرگز نمی فهمد چه قرعه‌ای برایش کشیده شده، و از بازی طولانی و دشواری که در پیش دارد هرگز آگاه نمی شود. از همین روست که بدون نیاز به تلاش و کوششی که نظم جهان را بر هم بزند، صحن را بی سر وصدا ترک می کند، و مثل همگان رفتار می کند. اما جنگجو، چشمانی باز و سرشتی پرتکاپو دارد، و از این روست که قرعه اش را می پذیرد، و با تمام توان خویش، بازی می کند.

(23)Shortest straw

Challenge liberty
Downed by low
live n infamy
Rub you raw
Which hunt riding through
Shortest straw
The Shortest straw has been pulled for you

جنگجو طغیانگری است که بر ضد تمام اساطیر قدیمی برمی آشوبد. در برابر آنچه که در گیتی زشت می بیند، قد علم می کند، و زیستن در کشاکش و غوغای این نبرد همیشگی را برمی گزیند. چرا که معنای زیستنش در گروی همین کشاکش است . جنگجو، کولی دوره گردی است که به مخفی ترین و ممنوعترین

نقاط گام می نهد، و از ولگرد و بیخانمان خوانده شدن نمی هراسد. او آگاهانه خویشتن بودن رابرمی گزیند، و به این ترتیب از دایره‌ی امن آدمهای عادی خارج می شود. تا جهانی بزرگتر از آنچه فهمیده می شود را تجربه کند، و در فهمیدن معمایی که دیگران از نگریستن بدان می هراسند، زندگی کند. جنگجو، قهرمان عصر خود است، آتش گرم شومینه های خانواده زده جلبش نمی کند، و مانند گرگی که طبیعت را از یاد نبرده در تاریکی جنگلها و کوهها باقی می ماند، و همراه با شیطان می رقصد.

جنگجو، یاغی سرکشی است که سرسختی اش چرخ دنده های آهنین عصرجدیدهای چاپلین را می شکند. یاغی نابخشوده‌ای که شاید به دست سرنوشتی ناشناخته پاره پاره شود، اما عشق و نفرتشش را حرام هستی نمی کند. چرا که این دروغها را خوب می شناسد، و این دروغها، همان مرگهای رقیقی هستندکه مردم عادی زندگی می خوانند.(۲٤)

آنچه زیستن یک جنگجو را منحصر به فرد، رشک برانگیز، و خوشایند می سازد، خویشتن ماندن اوست، و مقاومتش در برابر همچون دیگران شدن . بعد زیبایی شناختی هستی یک جنگجو، مثل بعدآسیب شناختی وجود یک دیوانه و جنبه‌ی کیفرشناختی یک مجرم، دستاورد همین هستی داشتن کامل و بی نقص است .

جنگجو، آن روح طغیانگری است که محوری جز خویشتن را برای هستن به رسمیت نمی شناسد.

You live only once/ so take hold of the chance
Don’t end up like others the same song
And dance.

یادداشت

Problematic-1

Lyrics-2

1996Where the wilds are-3

4-از ترانه‌ی "1996Where the wilds are-"

5-از ترانه‌ی "1996Mama said-"

6-از ترانه‌ی "1988Dyers eve-"

7-از ترانه‌ی "1991Unforgiven-"

-1998Holier than you-.8

-1989And justice for all-.8

-1988.10Eye of the beholder-10

-1986Sanitarium-.11

-1986Crash course in brain surgery-.12

-1996Cure-.13

-1996Ronnie-.14

-1986Disposable heroes-.15

-1984Trapped under ice-.16

-1986Damage/Inc-.17

-1988One-.18

-1988Harvester of sorrow-.19

1996Killing nothing-.20

21- در اودیسه، نام غولی که رهگذران را بر تختش -که اندازه‌ی قد هیچکس نبود- می خواباند و آنقدر بدنشان رامی کشید یا سر و پایشان را قطع می کرد تا در تخت جای بگیرند.

22- این واژه را پیش از آشنایی با آثار گروه متالیکا برای اشاره به افراد خارج از هنجار قدرتمندتر از آدم معمولی به کارگرفته بودم . برایم بسیار جالب بود که واژگانی تقریباً همتای آن در اشعار این گروه هم وجود داشت .

-1988The shortest straw-.23

-1988To live is to die-.24

پندهای نوشتن

برای ف. م.، بهار ۱۳۹۳

پرسیده بودی که اگر بخواهم به کسی که دغدغه‌ی نوشتن دارد، یک اندرز بدهم، چه خواهم گفت؟ واقعیت آن است که فکر نمی‌کنم بتوانم اندرزی یگانه را انتخاب کنم و بگویم، شاید به جز این عبارت کلی که: «بنویس!»

اما این را برای گریختن از پرسش‌ات نمی‌گویم. بعد از تعارفهایی از این دست که «اختیار دارید» و «ما کی هستیم که بخواهیم پند بدهیم» و خاکساری‌های مرسوم مؤدبانه‌ای از این دست، اگر بخواهم پندی در این زمینه بدهم، به دو رده از گزاره‌ها می‌رسم. برخی به نظرم به کار همه‌ی نویسندگان می‌آیند و بقیه فوت و فنهایی هستند که برای خودم جواب داده‌اند و می‌ارزد گوشزدشان کنم.

اما نخست، پندهای عمومی و فراگیر:

۱) واقعا برای نوشتن راهی جز نوشتن وجود ندارد. فرق نمی‌کند چه چیز را در چه سبکی می‌نویسی، باید برای خوب نوشتن، زیاد بنویسی. موضوع ممکن است مقاله‌ای علمی باشد یا داستانی تاریخی، اما چیزی که در کل گستره‌ی زبان راست می‌نماید، آن است که عضلات نوشتن تنها با تمرین و

ممارست ورزیده می‌شوند و رشد می‌کنند. در هر سبک و شیوه‌ای که قلم می‌زنی، باید مدام و مرتب و منضبط بنویسی، تا به سرشتِ زبانی خاص خود برسی و گوشه و کنار زبان را درست بشناسی و زاویه‌های خاصِ خودت را انتخاب کنی و زمین بازی‌ات را مرزبندی کنی. کسانی هستند که بی‌مقدمه و ناگهانی قلم –یا صفحه کلید!– را بر می‌دارند و بدون مکث شاهکاری می‌آفرینند. اما این بدان معنا نیست که بی‌تمرین و بی‌پیشینه چنین کرده‌اند. کسی که در ده دقیقه دو صفحه می‌نویسد که شاهکاری در ادبیات است، پیشاپیش صدها و صدها صفحه نوشته و مثل خنیاگری که عمری را با تنبورِ محبوبش سر کرده، به دایره‌ی امکانها و لبه‌های محدودیت خویش چندان آگاه شده که بی‌بیم در قلمروی امن و شناخته شده پیش می‌تازد و از این روست که دستاوردش شاهکار از آب در می‌آید. یعنی برای خوب نوشتن، باید نخست نوشت، و بعد باید نوشت، و در آخر باید نوشت!

۲) نوشتنِ تهی از دانش به ندرت ارزشمند از آب در می‌آید. شاید تک جمله‌هایی یا بندهایی کوتاه پیدا بشود که از تجربه‌ای زیسته برخاسته باشد و فارغ از دانشِ منسجم و رسمی بنماید. اما این متنها هم استثنا هستند و هم کوتاه. متن در حالت عادی، هسته‌ای از جنس دانش است که در بستر زبان متبلور می‌شود. هرچه اندوخته‌ی داناییِ پشتیبان یک متن بیشتر باشد، متن بهتر و خواندنی‌تر از آب در می‌آید. این گزاره تنها درباره‌ی مقاله‌ها و کتابهای علمی مصداق ندارد، که هر نوع از نوشتنی را در بر می‌گیرد. پس تا می‌توانی بخوان. به ازای نوشتن هر صفحه، بی‌اغراق باید صدها، و چه بسا هزاران صفحه خواند. تنها در این هنگام متنی که می‌نویسی، به قدر کافی از متنهای دیگر تغذیه کرده و زورمند و سالم و بالیده می‌شود و می‌تواند لا به لای متنهای دیگر روی پای خود بایستد. در ضمن باید به این نکته دقت کرد که جریان یافتنِ دانش به درون متن، باید روان و طبیعی و نامحسوس

باشد. دانشی که به زور و برای اظهار فضل یا تاکید بر دانایی نویسنده به متن راه یابد، همیشه گند می‌زند به کل متن!

۳) برای نوشتن باید منضبط بود. منظورم از انضباط، قواعد و فشارهای بیرونی نیست، بلکه قوانین و خط و ربطهایی است که من برای من تدوین می‌کند و بر اساس آنها حرکت می‌کند. زیر فشار قوانین و هنجارهای بیرونی متنِ خوب نمی‌شود نوشت، و در غیابِ قوانین درونی و انضباطی خودانگیخته هم چیزِ دندان‌گیری تولید نمی‌شود. کافی است به انبوهِ ادبیات فرمایشی‌ای که توسط کارمندانِ ادبی در دولتهای خودکامه تولید شده نگاه کنی تا ببینی که اجبار بیرونی متنی زورکی تولید می‌کند. به عنوان عبرتی موازی با آن، کافی است به چرندیاتی که این روزها گونی گونی به اسم شعر و ادبیاتِ روشنفکرانه صادر می‌شود، بنگری تا ببینی که در غیاب قواعد درونی هم چیزِ چشمگیری زاده نمی‌شود. اجبارهای بیرونی متن را قابل‌پیش‌بینی، خسته کننده، و معنازدوده می‌کند، و غیاب قوانین درونی باعث می‌شود متن به تک‌گویی شخصیِ بی سر و تهی بدل شود که هدفش احتمالا در ابتدا کاستن از فشارهای جنسی یا عاطفی بوده، و در بهترین حالت به هدفِ عالیِ مشهور شدن و نامجویی استعلا یافته است.

برای فهم شاهکارهای ادبی، راهی جز نگریستن به شاهکارهای ماندگار و تشریح کالبدشناسی‌شان وجود ندارد. اگر به نثر زیبای خواجه عبدالله انصاری و روزبهان بقلی و بیهقی و سعدی بنگری و شعرهای دلکش فردوسی و نظامی و مولانا و حافظ را مرور کنی، در می‌یابی که این بزرگان همگی معناهایی خودانگیخته و عمیق و شخصی را معمولا در غیابِ اجبارها و فرمایشهای بیرونی، و معمولا در تعارض و مقابله با آنها، تولید کرده‌اند، و در عین حال به دقت قوانینی سختگیرانه درباره‌ی ساختار متن (وزن و

قافیه و سجع و صنایع و بدایع) را درونی ساخته و رعایت کرده‌اند. از این روست که شاهکارهایشان یگانه است و تقلید ناپذیر.

٤) زیاد بنویس، و نوشته‌هایت را زیاد دور بریز. می‌گویند زمانی کسی از کامو (یا شاید کسی دیگر!) پرسید که شما چطور نویسنده‌ی بزرگی شدید؟ و او پاسخ داد: با دور ریختن نوشته‌هایم! این رمز ماندگاری آثار حافظ هم هست. چون غیرممکن است کسی با طبع روان و غنای خیال حافظ در سراسر زندگی‌اش تنها چهار صد و پنجاه و چند غزل سروده باشد. می‌دانیم که او خود مدام شعرهایش را ویرایش و گزینش می‌کرده و به نظرم کم بودن شمار اشعار او بدان دلیل است که روایتهای سست و نازیبا را دور می‌ریخته و تنها شاهکارها را نگه می‌داشته است. از این روست که شعر حافظ همه بیت‌الغزل معرفت است. پس در نوشتن پرکار و کوشا باش و بعد با خیال راحت بخشهای نازیبا و آنهایی که به نظرت خیلی عالی نمی‌رسد (حتا آنهایی که تقریبا خوب است) را به سطح زباله بسپار.

٥) نوشته‌هایت را مدام بازبینی کن و در دستکاری‌شان آزاد باش. این را به یاد داشته باش که هیچ الاهه‌ی شعری نیست که شاهکارها را به ادیبان الهام کند. شاهکارها از کارِ مداوم و بازبینی سختگیرانه و نقدِ مستمر زاده می‌شوند، نه الهام گرفتن از جهانی مینویی. بنابراین هرگز فکر نکن متنی که نوشته‌ای به وضعیت بهینه دست یافته است. متنِ بهینه اصولا وجود ندارد. هرمتنی را می‌توان دستکاری کرد و بهتر و نیرومندترش کرد. بهتر است قبل از این که دیگران این کار را بکنند، یا بابت غیابِ چنین کاری بر آن خرده بگیرند، خودت این کار را بکنی. متن را بعد از نوشتن دوباره و دوباره بخوان و تا می‌توانی از آن غلط بگیر. مدام این پرسش را طرح کن که با افزودن و کاستن چه بخشهایی اوضاعش بهتر خواهد شد. به خصوص در حذف کردن دست و دلبازی به خرج بده. ساختارش را به هم بریز و مفاهیم را از نو بچین و ببین بهتر می‌شود یا نه؟ ببین اقتصاد کلمات درست رعایت شده یا معناهایی

اندک در کلماتی زیاد پراکنده شده است؟ ببین در استفاده از کدام واژگان اسراف کرده‌ای و کجاست که تکرارها به سرزندگی متن لطمه زده است؟ در نهایت، وقتی راضی شدی، متن را مدتی از جلوی چشمت دور کن و بعد از آن که فراموشش کردی، مدتی بعد دوباره به آن بنگر و انگار نوشته‌ی کسی دیگر را می‌خوانی، از نو آن را نقد و بازنویسی کن.

٦) تا می‌توانی از اطرافیانت بازخورد بگیر. متنهایت را به هرکس که حوصله‌ی خواندنش را دارد بده و ببین نظرش چیست. نظر همگان را جدی بگیر، اما هرگز سعی نکن فقط برای به دست آوردن دل این و آن متن را تغییر بدهی. اما خوب است که در میان مخاطبان نزدیک به خودت کسانی را به عنوان معیارِ چیزهایی خاص به رسمیت بشناسی. یکی از امپراتوران چین که در ضمن از بزرگترین شاعران این کشور هم هست، وقتی شعر می‌گفت آن را برای مادرِ پیرِ باغبانش می‌خواند و هرجا که پیرزن منظور شعر را در نمی‌یافت، آن را تغییر می‌داد. او از این مخاطب به عنوان معیار زبان کوچه و گفتمان مردم بی‌سوادِ عامی استفاده می‌کرد و به خاطر توجه به سلیقه‌ی ایشان بود که شعرهایش در کل چین فراگیر شد. تو هم در میان دوستانت بگرد و کسی را پیدا کن که از نظر تسلط علمی بر موضوع، سبک‌شناسی و زیبایی ادبی متن، یا به سادگی فهم روان و غیرروشنفکرانه‌ی متن، معیار و سنجه باشد. نظر همه را بشنو و در نهایت تنها نظرِ یک تن، یعنی خودت را در نظر بگیر!

٧) خودت را به رسمیت بشناس، سبک شخصی خودت، آرا و عقاید خودت و سلیقه‌ی زیبایی‌شناسانه‌ی خاص خودت را پیدا کن. آن را مدام نقد کن و هر جایی را که ناروا دیدی تغییر بده، اما به آنچه که در هر لحظه بدان رسیده‌ای، وفادار باش. موضعی روشن و خاص درباره‌ی همه چیز داشته باش. کسی که موضعی درباره‌ی موضوعی دارد، ممکن است بر خطا باشد و ممکن هم هست درست بگوید. کسی که اصولا موضعی ندارد، ارتباطی با موضوعی واقعی برقرار نمی‌کند و بنابراین همواره

در جاده‌ی خطا سرگردان خواهد ماند. از این که نظری داشته باشی، داوری‌ای اخلاقی کنی، یا چیزی را درست یا نادرست، زیبا یا زشت، و نیک یا بد بدانی، پروا نکن. اینهاست که «من» را از مرتبه‌ی دستگاه کپی عقاید دیگران بر می‌کشد و او را به هستیِ منسجم و مستقل و راستینی بدل می‌سازد. در عین حال، درباره‌ی هیچ چیز تعصب نداشته باش. انصاف را رعایت کن و هرچه را نادرست و ناروا می‌بینی، رها کن. هرچند عمری را به خاطرش جنگیده باشی. بهتر است باقی مانده‌ی عمرت را با نظرِ جایگزینِ درست‌تر زندگی کنی، تا این که در دم مرگ بابت تداوم اشتباهی دانسته دریغ بخوری. این را از جانب کسی که تا به حال چندین و چند بار مرده است، قبول کن!

۸) با شاهکارها و آدمهای بزرگ زندگی کن. فریفته‌ی دعوی و لافِ معاصران نشو. اگر در میان معاصران اثر کسی به راستی تکانت داد، جدی‌اش بگیر. وگرنه مشهور بودن و مُد بودن یک نفر در فضای روشنفکرانه، در این دورانِ تکثیر مکانیکی شهرت و فن‌آوریِ طراحی ستاره‌های فرهنگی، هیچ اهمیتی ندارد. به خصوص با کسانی دمخور باش که عمری از آثارشان گذشته و از آزمونِ تاریخ را با سربلندی عبور کرده‌اند. به شاهکارهای گذشتگان بنگر و این احتمال را جدی بگیر که چه بسا شمارشان و بزرگی‌شان و عمق معناهایشان سرآمدِ معاصران باشد. شاهکارها را بخوان و مدام این پرسش را طرح کن که چرا این متن چنین زیبا و گیراست؟ ببین چه معناهایی، چه ساختارهای زبانی‌ای، چه نظمهای ساختاری‌ای، و چه بافتی از روایت است که شاهکارها را از آثار میان‌مایه جدا کرده است. آثار متفاوتِ یک نویسنده را با هم مقایسه کن و ببین کدام را بیشتر می‌پسندی، و بپرس که چرا؟ سبک شخصی خداوندان ادب پارسی را از دل نوشته‌هایشان استخراج کن، و آن را با سبک معاصران بسنج و نقاط قوت را برگیر و به سبک شخصی خویش بیفزا.

گذشته از این اندرزهای عمومی، چند قاعده هم هست که من رعایتش می‌کنم، یا بهتر بگویم چند الگوست که در شیوه‌ی کار خودم تشخیص می‌دهم، اما جرات ندارم آنها را به عنوان قوانینی فراگیر و عام برای همه‌ی نویسندگان طرح کنم. اینها را شاید بتوان پیشنهادهایی شخصی دانست، درباره‌ی روشهایی که دست کم برای من بارور و سودمند بوده است:

۱) بازیگوش باش، خلاقانه زمین و زمان را به هم بدوز، و با ایده‌های متفاوت و دور از ذهن کشتی بگیر و نگذار نامعقول بودن، نامحتمل بودن، ناهنجار بودن یا عجیب و غریب بودن باعث شود خیالی یا ایده‌ای را نادیده بگیری. نتایج این خیالپردازی‌ها را در دفتری یادداشت کن و بعدتر هر وقت لازم شد یکی‌شان را بسط بده و ببین چه از آب در می‌آید. در نهایت هم از دور ریختن‌شان هیچ پرهیز نداشته باش.

۲) فقط وقتی بنویس که انگشتانت به خارش افتاده و کلمات در ذهنت به رقص در آمده‌اند. اگر از نوشتن چیزی لذت نبری، کسی هم از خواندن‌اش لذت نخواهد برد. نوشتن هم به نظرم مثل شعر گفتن، زمان و موقعیت خاصی را می‌طلبد. حس قلقلکی در ذهنت می‌کنی و معمولا وقتی به کاری بی‌ربط گمارده شده‌ای و دستت مشغول و ذهنت بیکار است، سیلاب واژگان بر می‌خیزد و حس می‌کنی که می‌خواهی این جملاتی که می‌آید را بنویسی. آن وقت بنویس، و دقت کن که چگونه این حسِ «آمدنِ» متن دست می‌دهد. با کمی تمرین می‌توان آن را بازتولید کرد.

۳) در تنهایی بنویس. من واقعا درک نمی‌کنم این کسانی را که وسط یک مهمانی شلوغ دارند چیزی می‌نویسند یا لا به لای نوشتن‌شان با این و آن گپ هم می‌زنند. نوشتن کاری است که تمامِ توجه من را صرف می‌کند و به خلوتِ من با من نیاز دارد. وقتی داری می‌نویسی – یا داری می‌خوانی، یا هر کار جدی دیگری می‌کنی!- تلفن‌ها را قطع کن، در اتاقت را ببند و ممنوع کن که کسی مزاحمات

شود. اولش کمی همه ناراحت می‌شوند، اما بالاخره انسان موجودی است با قابلیت سازگاری بالا و همه عادت می‌کنند موقع کار کردن حواست را پرت نکنند. درباره‌ی خلوتی که حق طبیعی هرکس است، با کسی تعارف نداشته باش.

٤) شوخ باش، اگر جایی می‌خواهی تکه‌ای بپرانی، بپران! اگر خوب در نیامد بعدتر حذفش می‌کنی. اصولا خواندنِ متنی که به چاشنی طنز در آمیخته باشد، گواراتر است. شوخی را با سبکسری و بازیگوشی را با جلفی اشتباه نگیر. می‌شود با متانت شوخی کرد و با جدیت حرف خود را زد و در عین حال مخاطب را با عصا قورت دادگی رنجه نکرد.

٥) به آدمها نگاه کن، دقت کن که چطور زندگی می‌کنند، و به خصوص توجه کن که چطور حرف می‌زنند. ببین شخصیتهای متفاوت چه خزانه‌ی واژگانی دارند، درباره‌ی چه چیزهایی بیشتر حرف می‌زنند، و تکیه کلامها و تابوهای زبانی‌شان کدام است. در یک سبک و شیوه گرفتار نمان و مدام تمرین کن تا با لحن و زبانِ افراد متفاوت متن تولید کنی.

٦) بافت متن را در دستت بگیر و پیچ و تابش بده و هیچ بستر زبانی‌ای را پیش‌فرض نگیر. خطرِ بزرگ آن است که متنی خوب بنویسی و بابت آن مشهور شوی و بعد در زندانِ همان تجربه‌ی موفق گرفتار آیی. یک داستان را می‌شود سوم شخص نوشت یا اول شخص، یا حتا آن طوری که اوریانا فالاچی در «یک مرد» نوشته، دوم شخص. راوی می‌تواند هرکسی باشد، با هر زبانی سخن بگوید، و عقاید و باورها و سنن خاص خودش را داشته باشد. یک مضمون را می‌توان به شعر، داستان کوتاه، رمان، نمایشنامه، فیلمنامه، قطعه‌ی ادبی، یا مقاله‌ی علمی بدل کرد. در استفاده از سبکها و قالبهای متفاوت گشاده دست باش و در همه طبع‌آزمایی کن. در برخی خود را تواناتر و راحت‌تر خواهی یافت. بر

آنها تمرکز کن، اما از بازی در زمین‌های دیگر غافل نشو. چه بسا شاهکار بزرگِ تو در یکی از آنها خلق شود.

۷) با خودت حرف نزن! گفتگوی درونی مانع و مهار کننده‌ی خلاقیت ادبی است. صدای درون ذهنت را خاموش کن و شکیبا باش تا این سکوت با زاده شدنِ باران شعری یا رگبار جملاتِ نثری شکسته شود. آن وقت متن را بنویس و باز به همان سکوت بازگرد.

۸) متن‌هایت را برای مدتی رها کن و بعد با اندوخته‌هایی از دانش که در این وقفه به دست آورده‌ای، دوباره سراغشان برو. اصلا نگران نباش که نوشته‌ات بیات شود و پروا نکن که فاصله‌ی بین نوشتن و انتشار متنی به چند سال، یا چند ده سال بکشد. هرچه متن در دستت بیشتر ورز ببیند، روانتر و نرم‌تر می‌شود و هرچه زمان بیشتری برای تخمیر به آن بدهی، اکسیر گواراتری به دست خواهی آورد.

۹) خلاقانه و سرخوشانه کار کن، نگاه کن ببین دلت چه می‌گوید. اگر دلت می‌خواهد فلان متن را بنویسی و جمله‌ها دارند سرریز می‌شوند، بنویس‌اش و اگر چنین نیست، دست نگه دار. نوشتن را در قالب زمانی خاصی قرار نده، و بگذار به شکلی آزادانه جریان یابد. این پند البته فقط زمانی سودمند است که پیشاپیش انضباط درونی قابل توجهی به دست آورده باشی. اما وقتی این انضباط را پیدا کردی و توانستی از اتلاف وقت و نیرویت جلوگیری کنی، به خودت اعتماد کن و بگذار میل درونی لگام خلاقیت‌ات را به دست بگیرد. پیامدش این می‌شود که نوشتن، به جای آن که به یک مسابقه‌ی دوی استقامت ملال‌آور و اجباری از سرِ وظیفه بدل شود، به قلمروی هنرهای رزمی پرتاب می‌شود و به مبارزه‌ای پیروزمندانه بدل می‌گردد که سرنوشت‌اش با چند ضربِ ناگهانی شمشیر تعیین می‌شود. به این ترتیب، اگر می‌بینی دل و دماغ نوشتن فلان متن را نداری، دست نگه دار، حتا اگر به نظرت بیش از چند صفحه تا پایان کار بیشتر نمانده است.

۱۰)همزمان روی چند موضوع کار کن. یک موضوع را به عنوان برنامه‌ی اصلی در نظر بگیرد و یکی دو تا را به عنوان برنامه‌های فرعی، و بقیه را هم به عنوان پرونده‌های باز و امکانهایی که سرانجامشان معلوم نیست فرض کن. همیشه روی یک برنامه‌ی اصلی متمرکز باش، اما وقتی حوصله‌اش را نداری رهایش کن و سراغ برنامه‌های فرعی برو، و اگر این وسطها ایده‌ای و طرحی برای موضوعی تازه به نظرت می‌رسد، آن را در برنامه‌های نوپا و آزماشی بگنجان. اجازه بده این پرونده‌ها جلویت باز باقی بماند و ایده‌ها از یکی به دیگری نشت کند. گاهی برنامه‌های فرعی یا حتا ایده‌هایی حاشیه‌ای، یک دفعه زور می‌آورند و خود را به میانه‌ی صحنه پرتاب می‌کنند. در این حالت مجال بده که بیایند و به آنها بپرداز. این موازی اندیشیدن و پرش آزادانه از متنی به متنی، به خصوص وقتی آنقدر منضبط باشی که بتوانی درست مدیریت‌اش کنی، هم بسیار لذت‌بخش است و هم ناگهان حجم تولیدت را چند برابر می‌کند.

۱۱)ایده‌ها را از اطراف شکار کن. من تقریبا هر روز را مثل یک شکارچی آغاز می‌کنم، لا به لای سطور کتابها، در گفتارها و حرکات و کردارهای مردم، و در اخبار و شایعه‌ها و جوکها و زبانزدها، دنبال ایده‌هایی می‌گردم که ممکن است به طرحهایی که در ذهن دارم متصل شوند. وقتی چیزی جالب است و ارزش یاد گرفتن را دارد، یادداشتش کن. حاصل کار را به صورت یادداشتهایی منظم از داده‌های مربوط به شاخه‌های متفاوت دانش سازماندهی کن، و ایده‌هایی شخصی که اظهار نظر و موضع‌گیری و یا شاید امکانی جالب و فکری بکر است که از شخص خودت تراوش کرده است. این غنیمتهای شکار شده را مدام مرور کن و بگذار عناصری که معنادار هستند، به متنهایی که در دستِ نوشتن داری چفت و بست شوند.

۱۲)دربارهی کارِ خودت سختگیر باش، اما اعتماد به نفس‌ات را از دست نده. دل خودت را خوش نکن که آثار نبوغ‌آمیز تو را دویست سال بعد از مرگت کشف خواهند کرد. به این نکته توجه کن که اثرِ خوب و معنادار، بالاخره باعث می‌شود چشمها برق بزند و دلها به جنبش در آید. پیش از همه و بیش از همه، واکنش خودت به اثر اهمیت دارد، آنگاه که فارغ از خودفریبی و خودستایی باشد. بعد، به بازخوردهایی که از دیگران می‌گیری توجه کن. اثرِ خوب آن است که مخاطب خودش را در میان آدمهای خوب پیدا می‌کند. اگر شعری گفتی و شعرشناسان و ادیبان آن را پسندیدند، اگر داستانی نوشتی که داستان‌خوان‌های حرفه‌ای را جذب خود کرد، و اگر متنی علمی نوشتی که در محفل دانشمندان متخصص آن رشته جایی برای خودش پیدا کرد، می‌توانی اطمینان داشته باشی که تیر را چیره‌دستانه از شست رها کرده‌ای. اگر غیر از این بود، آن طرح و آن کار را به کل به هم بزن و کاری بهتر به جایش انجام بده. به پروژه‌ای شکست خورده و کمخون و افلیج نچسب و شجاعتِ این را داشته باش که برنامه‌های ناکام را تعطیل کنی و به جایش به کارهای سودمند بپردازی.

۱۳)نگذار سختگیری‌ات دربارهی کارهایت به بی‌رحمی بدل شود. به این نکته توجه داشته باش که در نهایت بزرگترین دلیلِ نوشته شدنِ یک متنِ خوب، آن است که کسی می‌خواسته آن را بنویسد. بنابراین به خواست خودت احترام بگذار. بین نوشته‌هایت منصفانه داوری کن و برخی را که از همه بهتر می‌دانی منتشر کن و باقی را تنها در اختیار دوستانت بگذار و یک لایه را هم فقط برای لذت بردن خودت نگه دار. فراموش نکن که هرچیزی را با هر میزانی از چیره‌دستی و موفقیت که بنویسی، در نهایت عده‌ای درباره‌اش اعتراض خواهند داشت و نکوهش‌اش خواهند کرد. به دیوان حافظ بنگر و ببین که این استادترینِ شاعران پارسی‌زبان هم در زمانه‌ی خودش از خرده‌گیران و بدگویان و منکران سخت نالیده است. پس از این که عده‌ای از کارت خوششان نمی‌آید، بیمی به دل راه نده.

هرکس حق دارد از هر متنی خوشش نیاید، و این حق طبیعی مردمان است. به همین ترتیب طبیعت امری تصادفی است و مردمی پیدا خواهند شد که از متن تو خوششان نمی‌آید و ادب و درستکاری کافی هم برای ابراز نظر درست و نقادانه را ندارند. در این مورد پروا نکن. بگذار هرکه هرچه می‌خواهد بگوید، و تو هم آنچه را که می‌خواهی بگویی، به بهترین شکلی که می‌توانی بگو. تو به عنوان نویسنده و پژوهشگر وظیفه داری به آنچه دیگران گفته‌اند خوب توجه کنی، اما بر عهده‌ات نیست که مراعات کسی یا چیزی را بکنی و نظری را که درست می‌دانی تغییر دهی. کار خودت را بکن و حرف خودت را بزن و خودت باش، آن وقت می‌بینی بیشتر بدگویانی که معمولا «خود»ای هم ندارند و حرف خاصی هم ندارند، یک دفعه جبهه عوض می‌کنند و ستاینده‌ی کارهایت می‌شوند، که البته این هم به قدر بدگویی‌های پیشین‌شان هیچ اهمیتی ندارد!

۱٤) توجه داشته باش که فقط یکبار زندگی می‌کنی و احتمالا تنها ردپایی که از تو بر جهان باقی می‌ماند، گذشته از فرزندانی که شاید طبق قوانین تکاملی به دنیای جانداران اهدا کنی، همین معناهایی هستند که می‌آفرینی. در این کار سختگیر، بی‌پروا، و در عین حال جدی و پیگیر باش. اگر تنها یک تیر در ترکش داری و هدفی به ارزش کل عمرت را آماج کرده‌ای، مراقب باش انگشتانت نلرزد، و حواست باشد که تنبلی و سستی به خرج ندهی. زندگی ما همان تیر است، و معنا همان آماج.

دو کلید ماندگاری حافظ

روزنامه‌ی اعتماد، سه شنبه ۱۳۹۳/۷/۲۱

یکی از شگفتی‌های تمدن ایرانی پیوستگی و تداوم آن است. در شرایطی که تقریبا همه‌ی کشورهای دنیا پیشینه‌ای کمتر از هزار سال دارند، خاطره‌ی تاریخی مردم ایران زمین به سادگی تا دو سه هزاره پیشتر گسترش می‌یابد. در کشورهای قدرتمند دنیا (انگلستان، فرانسه، آمریکا، روسیه و...) کسی از میان مردم عادی قادر به خواندن متنی که هزار سال پیش در زادگاهش نوشته شده باشد نیست، چرا که دیگر کسی زبان ساکسونی، فرانکی میانه، سرخپوستی یا روسی کهن را نمی‌داند. اما مردم ایران با سادگی و روانی با اشعار فردوسی و رودکی و عنصری و اسدی ارتباط برقرار می‌کنند و اغلب دست کم چند بیتی از اینها را هم در حافظه دارند، و اینها متونی هستند که هزار و صد سال پیش پدید آمده‌اند.

در میان شاعران و معناسازان حوزه‌ی تمدن ایرانی، شاید هیچکس به زیبایی حافظ این پیوستگی و تداوم تاریخی را نشان ندهد. اشعاری که از حافظ به یادگار مانده به نسبت اندک است و به پانصد غزل هم نمی‌رسد. اما همین حدود پنج هزار بیت به قدری با تجربه‌ی زیسته‌ی ایرانیان امروزین گره خورده که حتا بی‌سوادترین و نافرهیخته‌ترینِ ایرانیان هم اگر در گوشه و کنار حافظه‌ی خود جست و جو کند، دست کم ده

دوازده بیتی از سخن لسان‌الغیب را در آن خواهد یافت، و همچنان همگان مشتاق‌اند تا گاه و بیگاه از دیوان خواجه فالی بگیرند و کتابش را به همراه هفت سین و قرآن بر سر سفره‌ی عید نوروز بگذارند. چرا که روانی و زیبایی سخن حافظ که به راستی معجزه‌آساست، همچنان برای ایرانیان خوانا و مفهوم و دلپذیر باقی مانده و نقدهای اجتماعی و اخلاقی تند و تیز و رندانه‌اش که بیش از هرچیز سلوک ریاکارانه و زهد دروغ‌آمیز را مورد حمله قرار می‌دهد، همچنان نقدی زنده و جاندار است که هم حرف دل مردمان است و هم مفهوم و روان و آشنا می‌نماید.

گذشته از پیوستگی زبان و فرهنگ در ایران زمین که پنج هزاره تمدن نویسا و دو و نیم هزاره دولت مستقر و یک و نیم هزاره سیطره‌ی زبان پارسی دری را شامل می‌شود، یکی از شگفتی‌های دیگر تمدن ایرانی دغدغه‌ی خاطر اندیشمندان و رهبران فکری آن برای تعریف و تبلیغ مفهوم «انسان کامل» است. در همه‌ی تمدنها و فرهنگها مفهومی از انسان کامل وجود دارد که در اصل غایتهای اخلاقی و آرمانهای انسانی را در آن تمدن صورتبندی می‌کند. تصویر انسان کامل اغلب در قالب پهلوانان و قهرمانان و نامدارانی در دل روایتهای اساطیری یا تاریخی گنجانده می‌شود و از نسلی به نسلی منتقل می‌شود. جوامعی که تمدنی پیچیده و بنیاد معنایی استوار و غنی‌ای دارند، این مفهوم را در دل نظامهای فلسفی، انگاره‌های علمی و روایتهایی دینی یا عرفانی رمزگذاری می‌کنند. ایران زمین کهنترین جریان پیوسته از تعریف «انسان کامل» را داراست و تصویرهایی که سه هزاره پیش از انسان کامل در این تمدن ساخته شده (مانند جمشید و سیاوش و کیخسرو) همعنان با تصویرهایی دیرآیندتر و نوتر همچنان به بقای خود ادامه می‌دهد. طبیعی است که کهنترین این تصاویر ماهیتی اساطیری دارند و در قالب شخصیتهایی داستانی مثل فریدون و گشتاسپ و رستم بازنموده می‌شده‌اند.

اما اهمیت تمدن ایرانی در آن است که تصویرهای فلسفی و پیکربندی‌های دقیق و انتزاعی از این مفهوم نیز خیلی زود در متون نمایان شده است. در واقع کهنترین متنی که تصویری دقیق و انتزاعی و غیراساطیری از انسان کامل را به دست می‌دهد و ساختی فلسفی و عقلانی دارد، گاهان یا سروده‌های زرتشت است که بیش از سه هزار سال قدمت دارد.

در این زمینه است که باید ستون فقرات معناهای نهفته در آثار بزرگانی مانند مولانا و سهروردی و سعدی و حافظ را فهم کرد. چرا که هریک از این اندیشمندان تصویری از انسان کامل را پرورده و بیان کرده‌اند. تصویری که با بستر تمدنی ما و مفاهیم پیشین پیوستگی و در هم تنیدگی دارد و در عین حال تکرار آن نیست. از زوایایی نو به پرسش از غایتِ انسان می‌نگرد، و با این همه خردِ گرد آمده از زوایای پیشینیان و دیدگاه نیاکان را از دست فرو نمی‌گذارد. در این بستر هم حافظ باز چهره‌ای درخشان است. او با معرفی شخصیتی به نام رند، که در اصل «جسور در کفر و انکار شریعت، بدنام به خاطر بی‌دینی» معنی می‌داده، بن‌مایه‌ها و انگاره‌هایی مانند قلندر و خراباتی را که پیشتر هم در آثار عارفان ایرانی با دقت توصیف شده بود، یک قدم پیشتر برد و به آن جلوه‌ای اجتماعی و تند و تیز انقلابی بخشید. مخاطبان امروزین حافظ نه تنها از اشعار او لذت می‌برند و اعجاز ایجاز و بازیهای شگفت خیال را در بیتهای غزلیاتش می‌خوانند و می‌گوارند، که با آن نقد اجتماعی و با این تصویر از انسان کامل نیز ارتباط برقرار می‌کنند. این که تصویری از انسان کامل از هفتصد سال پیش تا به امروز چنین استوار و محکم دوام آورده باشد و همچنان منشأ الهام باشد، بسیار جالب است و از حقیقتی تکاملی حکایت می‌کند. یعنی گویا حافظ چیزی مهم و بنیادین را در ساخت شخصیت مردمان و سرشت جوامع انسانی دریافته و آن را به استادانه‌ترین صورت در زبانی بسیار زیبا و شیوا بیان کرده است. از این روست که گفتارش را لسان‌الغیب می‌نامیده‌اند و هنوز هم پس از گذر هفت قرن که از عمر بیشتر فرهنگها و کشورهای جهان افزونتر است، آن را با اشتیاقی مثل روزگار زندگی خودش می‌خوانند

و حفظ می‌کنند و سرمشق قرار می‌دهند. خلاصه آن که حافظ را امروز باید خواند، چنان که همگان می‌خوانند، و باید از آن آموخت، چنان که خردمندان از او می‌آموزند. خواندن‌اش زبان پارسی زیبا و پیوستگی دیرینه‌ی فرهنگ و تمدن ایرانی را به همگان گوشزد می‌کند، و اندیشیدن درباره‌ی هسته‌ی مرکزی سخن او که انسان کامل باشد، پاسخی ارجمند و آزموده شده برای پرسش «چگونه بودن» و «چگونه شدن» را به خواص پیشنهاد می‌کند.

انسان کامل، مهر و مولانا

انسان کامل، مهر و مولانا، همشهری، چهارشنبه ٦ مهر ١٣٩٠، ص: ٢٣.

نوشته شده در: ١٣٩٠/٦/٢٦

مرا عهدیست با شادی که شادی آن من باشد
مرا قولیست با جانان که جانان جان من باشد

به خط خویشتن فرمان به دستم داد آن سلطان
که تا تختست و تا بختست او سلطان من باشد

اگر هشیار اگر مستم نگیرد غیر او دستم
وگر من دست خود خستم همو درمان من باشد

چه زهره دارد اندیشه که گرد شهر من گردد
که قصد ملک من دارد چو او خاقان من باشد

نبیند روی من زردی به اقبال لب لعلش
بمیرد پیش من رستم چو از دستان من باشد

بدرم زهره زهره خراشم ماه را چهره
برم از آسمان مهره چو او کیوان من باشد

بدرم جبه مه را بریزم ساغر شه را
وگر خواهند تاوانم همو تاوان من باشد

چراغ چرخ گردونم چو اجری خوار خورشیدم
امیر گوی و چوگانم چو دل میدان من باشد

منم مصر و شکرخانه چو یوسف در برم گیرم
چه جویم ملک کنعان را چو او کنعان من باشد

زهی حاضر زهی ناظر زهی حافظ زهی ناصر　　زهی الزام هر منکر چو او برهان من باشد

یکی جانیست در عالم که ننگش آید از صورت　　بپوشد صورت انسان ولی انسان من باشد

سر ما هست و من مجنون مجنبانید زنجیرم　　مرا هر دم سر مه شد چو مه بر خوان من باشد

سخن بخش زبان من چو باشد شمس تبریزی　　تو خامش تا زبان‌ها خود چو دل جنبان من باشد

این شعر که یکی از زیباترین غزلهای دیوان شمس است، از دو نظر ویژه است. نخست از این رو که در سراسر دیوان شمسِ حجیم و بزرگ، این تنها غزلی است که کلمه‌ی انسان در آن دو بار به کار گرفته شده است، و این زمانی بیشتر جلب نظر می‌کند که بدانیم مولانا در کل این واژه را زیاد به کار نمی‌گرفته و در سراسر دیوان شمس تنها بیست و چهار بار به واژه‌ی انسان اشاره کرده که دو بارِ آن در اینجاست.

دومین دلیل ویژگی این غزل آن است که تصویر مولانا از انسان کامل به خوبی در آن بازتابانده شده است. درآمد شعر، اشاره‌ایست پوشیده به عهد و پیمان انسان و خداوند. این نکته جالب توجه است که طرفِ پیمان، که خداوند است، در بیت آغازین با استعاره‌ی شادی مورد اشاره واقع شده است. عهد انسان و خداوند را می‌توان در سنتها و روایتهای گوناگون فهم کرد. عهد الست خداوند و حضرت آدم در قرآن، پیمان خدا و ابراهیم در تورات، ، پیمان جنگاور و ایزدِ مهر، یا همکاری انسان و هورمزد برای نابودی اهریمن، سنتهای گوناگونی هستند که در آن خداوند و انسان با یکدیگر هم‌پیمان می‌شوند.

موضوع این پیمان متفاوت است و موقعیت دو سوی قرارداد نیز هم. ممکن است خداوند نسبت به انسان موقعیت سرداری در برابر جنگجویی را داشته باشد، با این هدف که دروغ و بیداد از میان برود، و این شیوه‌ی مهرپرستان باستانی بوده است. ممکن است عهد آدم و خداوند در روز ازل مورد نظر باشد که در این حال موقعیت خالق و مخلوق در برابر هم قرار می‌گیرد و آدمی در برابر دستیابی به وجود بر عهده می‌گیرد که بندگی کند و مطیع آفریدگار خویش باشد، و این دیدگاه ادیان ابراهیمی است. ممکن است جایگاه این دو

به دو جنگجوی هم‌پیمان و کمابیش هم‌تراز شبیه باشد که برای نابود کردن اهریمن و پلیدی متحد می‌شوند، و این کمابیش منظری است که در گاهان زرتشت می‌بینیم.

در نگاه صوفیه، از دیرباز این اعتقاد به همسانیِ جهان اکبر و جهان اصغر، و امکان یگانه شدن با خداوند وجود داشته است، و غزلی که خواندیم یکی از گویاترین بیان‌های این موضوع نزد مولاناست. دو بیت نخست از این غزل، چنان که گفتیم به پیمان انسان و خداوند اشاره دارد و این را از آنجا می‌توان دریافت که واژه‌ی سلطان در غزلهای مولانا معمولا برای اشاره به خداوند یا عشق – که برجسته‌ترین جلوه‌ی خداوند است– به کار گرفته می‌شود. بیت سوم به دو سویه بودن این پیمان اشاره می‌کند. انسان در مستی و هشیاری رو به سوی او دارد و پیمان او را نگه می‌دارد و در مقابل دستگیری و حمایت وی را به دست می‌آورد. پس از این سه بیتِ گشایش، پنج بیت دیگر می‌آید که گذشته از زیبایی چشمگیرِ تصاویر و آهنگ گوش‌نوازش، به اقتدار و نیروی برخاسته از این پیمان اشاره می‌کند. در اینجا تصریح می‌شود که پیمان میان انسان و خداوند از جنس عشق است و ارتباطی از نوع دلدار و دلداده در میان این دو برقرار است. در پرتو همین مهر است که دل میدانِ ترکتازی انسان قرار می‌گیرد و سراسر هستی به دیباچه‌ای بر اراده‌ی آدمی بدل می‌گردد. در این پنج بیت اقتدار و جبروتی به "من" –یعنی انسانِ مهرآیینِ پیمان‌دار با خداوند– منسوب شده که او را در رتبه‌ای همسان ایزدان قرار می‌دهد. اخترانی مانند ماه و ناهید و کیوان که در عصر مولانا نیروهایی آسمانی و قوایی حاکم بر سرنوشت آدمیان قلمداد می‌شدند، در پرتو این مهر می‌سوزند و بر می‌افتند و لگام و مهارشان به دست انسان می‌افتد، و این تعبیری از وحدت خالق و مخلوق و یکی شدن جهان اکبر و اصغر است.

آنگاه، دو بیتِ نغز کلیت ماجرا را به شکلی دیگر صورتبندی می‌کند:

زهی حاضر زهی ناظر زهی حافظ زهی ناصر زهی الزام هر منکر چو او برهان من باشد

یکی جانیست در عالم که ننگش آید از صورت بپوشد صورت انسان ولی انسان من باشد

اینجاست که می‌بینیم معشوق آسمانی مولانا، یعنی همان کسی که مهر را ممکن می‌سازد و پیمانِ آفریننده‌ی شادی را بر می‌تابد، صورتی زمینی شده از خداوند است. یعنی سرشتی است که در قالبی گیتیانه به صورت انسان بازنموده شده است.

آن جانِ عالم، یا روانِ گیتی (گوشوروَنِ باستانی) که از صورت و محدودیتِ آن بیزار است، در نهایت به این حریم و مرزبندی تن می‌دهد و وقتی چنین می‌کند، در قالب انسانی نمود می‌یابد، که "انسانِ من" است. این را می‌توان "انسانی که من است" خواند، که خودِ شاعر یا هر مخاطبی تواند بود، یا "انسانی که از آن من است" می‌توان فهمید، که در این حال صورت گیتیانه‌ی معشوق، یعنی شمس تبریزی است که در انتهای غزل بدان تصریح شده است.

خلاصه‌ی کلام آن که مولانا گویی در چارچوبی پیچیده و شالوده‌شکن به ارتباط خویش با سایر هستندگان می‌اندیشد. این هستندگان از سویی موجودات مینویی و خداوندی است که صاحب عهد الست است، و از سوی دیگر به سویه‌ی زمینی و گیتیانه‌ی یار دلالت دارد که شمس تبریزی نمود آن است. در هر دو حال، عشق است و مهر است که ارتباط را برقرار می‌سازد و همین نیروست که یگانگی عاشق و معشوق و در نتیجه ایزدگونگیِ انسان را ممکن می‌سازد.

دریغ است این سخن را به پایان ببریم و از غزل دیگری از مولانا یاد نکنیم که در آن نیز انسان به شکلی سازگار با تفسیر ما نمود یافته است:

ما سر و پنجه و قوت نه از این جان داریم — ما کر و فر سعادت نه ز کیوان داریم

آتش دولت ما نیست ز خورشید و اثیر — سبحات رخ تابنده ز سبحان داریم

رگ و پی نی و در آن دجله خون می جوشیم — دست و پا نی و در آن معرکه جولان داریم

هفت دریا بر ما غرقه یک قطره بود — که به کف شعشعه جوهر انسان داریم

درباب ترجیح شعر کهن

۱۳۸٦/٥/۱۳

۱. باز دیشب حدیث کهنه‌ی شهر کهن و نو بود و دعوای متجددان و متحجران، و سکوتی که به زور توانستم حفظش کنم و اصرار از دوستان و انکار از من که شرح دیدگاهم در آن مجلسی که میزبانمان بود، نه شایسته بود و نه در غوغای جمع دوستان، گوشی شنوا. پس بی‌طرف ماندنم در آن هنگامه و سکوت به بهای قولی تمام شد که حرف حساب خود را به راهی که خود درست می‌دانم بگویم و به گوش دوستان برسانم، پس اینک آن حرفِ ناگفته:

۲. صادقانه بگویم، شعر کهن را به شعر نو ترجیح می‌دهم. یعنی اگر قرار شود سالی در جزیره‌ای تنها بمانم و تنها امکان بردن یک کتاب شعر را داشته باشم، دیوانی از شاعران کهن را بر خواهم گزید (هرچند از خواجه حافظ شیراز و فردوسی بزرگ شرم دارم، اما تقریبا مطمئنم کلیات بیدل دهلوی را همراه خواهم برد!). همچنین اگر بگویند سخنی برگزین که در دیباچه‌ی کتابت، طلیعه‌ی نامه‌ات، یا صحیفه‌ی سنگ قبرت بنویسند، باز بیتی از اشعار کهن را بر خواهم گزید. اینها را با این واقعیت جمع ببندید که بخش

مهمی از اشـعار فارسـی که در حفظ دارم، به رده‌ی اشـعار کهن تعلق دارند، و خود نیز وقتی حس و حالی داشته باشم، بیشتر شعر کهن می‌گویم تا نو.

خوب، برای آن که دعوا از همین ابتدای کار آغاز نشود، بگذارید چند چیز را همین جا تصریح کنم.

نخسـت آن که با وجود دلبسـتگی‌ام به شـعر کهن، از شـعر نو هم خوشـم می‌آید، تقریبا آثار تمام شاعران نوی مطرح معا صر را – حتی ک سانی که به تعبیر دیگران شاعر و به تعبیر خودم ادیب و نثرنویس هستند– را خوانده‌ام، و از بسیاری از تراوش‌های ذهنی شان لذت می‌برم. یعنی بر خلاف دو ستانی که پایبند شـعر کهن هسـتند و جسـورانه می‌گویند " من شـعر نو را نمی‌فهمم."، فکر می‌کنم شـعر نو را به خوبی می‌فهمم.

دوم آن که زیبایی شـناسـی شـعر نوی فارسـی و بحثهای نظری مربوط به آن را هم تا حدودی خوانده‌ام و بنابراین به خاطر "نو" و "مبتکرانه" یا "مبدعانه" بودن، با نظام مفهومی و سـرمشـق زیبایی شناسیک امروزِ دوستانِ نوسرا بیگانه نیستم.

سـوم آن که خودم هم گهگاه شـعر نو می‌گویم، یعنی عناصـری زبانی تولید می‌کنم که با معیارهای عروضی کلاسیک شعر کهن محسوب نمی‌شود. هرچند معمولا در رده‌ی اشعار نیمایی یا نمونه‌های نزدیک به آن – مانند شعر اخوان ثالث– می‌گنجند.

این سه موضوع را برای آن تصریح کردم که مدعی هستم تا حدودی "از درون" به شعر نو می‌نگرم و موقعیتی بیرونی و بیگانه نسبت بدان را بر نگزیده‌ام.

در عین حال، به روشنی و با صراحت، بخش عمده‌ی آفریده‌های ادبی معاصر را – به جز نمونه‌هایی انگشت شمار از شاعرانی انگشت شمار– از منظر زیبایی شناسانه بسیار فروپایه‌تر از بخش مهمی از اشعار

کهن می‌دانم. از آنجا که این اظهار نظر با دیدگاه روشنفکرانِ متجددِ مقبول – که من در زمره‌شان نیستم– تعارضی فاحش دارد، ضروری دانستم به چند نکته به عنوان دلایل این داوری خویش، اشاره کنم.

3. پیش از ذکر دلایل خویش، نخست باید احتمالهایی را که ممکن است به ریشِ این داوری بسته شوند، یک به یک از درجه‌ی اعتبار ساقط کنم.

این نکته البته درست است که آموزش نگارنده در قلمرو شعر، سالها پیش با خواندن اشعار کهن آغاز شده و برای دیرزمانی – تا همین امروز– در همین امتداد ادامه یافته است. اما فکر نمی‌کنم این تجربه‌ی ریشه‌دار در قلمرو اشعار کهن و این خو کردن به آثار شعرای کلاسیک پارسی‌گو، دلیلِ دلبستگی امروزینِ من به آن باشد. یعنی فکر می‌کنم داوری‌ام از نوع ماندِ کنشی و عادت و خو گرفتنِ صرف نباشد، که شکلی از داوری فعال و سنجیده است. گذشته از این، در کل، فکر می‌کنم هرکس که بخواهد با ادبیات فارسی آشنا شود، خواه ناخواه باید سیر مطالعاتی مشابهی را از آثار کلاسیک شعر کهن از سر بگذراند، و این را شیوه‌ی ورود طبیعی به قلمرو ادب فارسی می‌دانم. روشهای ورود غیرطبیعی هم البته وجود دارد. مانند نوزادان که گاهی با پا و گاهی با کمر به دنیا می‌آیند، می‌توان ورود به قلمرو ادب پارسی را هم با مطالعه‌ی رمانهای ترجمه شده، ترانه‌های مردمی، کتابهای علمی، یا اشعار نو شروع کرد. اینها هم بی‌تردید عناصری موثر و مهم در پهنه‌ی ادبیات و زبان یک فرهنگ هستند. اما گرانیگاه‌های تعیین کننده‌ی نظام زیبایی‌شناسیکِ حاکم بر زبان پارسی نبوده و نیستند، و تسلط بر آنها – بدون فهمِ عمیقِ پیشینه‌ی درخشان شعر کهن ما– به نوعی بی‌سوادی درمان ناپذیر در قلمرو زیبایی‌شناسی زبان فارسی منتهی خواهد شد که بخش مهمی از "شاعران" امروز و دیروزِ نوگرا، بدان مبتلا بوده‌اند و هستند. پس من آغازیدن از شعر کهن را می‌پذیرم، آن را در جهت

گیری کنونی‌ام تعیین کننده نمی‌دانم، و آن را به عنوان روشِ اصلی و سودمندِ آشنایی با ادب فارسی پیشنهاد می‌کنم.

دوم آن که به شکلی تعارض‌آمیز و ناخواسته، برخی از شعرهای نویی که گاه بر حسب شرایط و به عنوان شـوخی یا مطایبه سـروده بودم، در جاهایی که انتظار نمی‌رفته انعکاس یافته و – به گمانم معمولا در اثر بدفهمی- مورد ستایش و تشویق قرار گرفته است. این، جدای از سرنوشت اشعاری است که خود بدان دلبستگی دارم و مورد پسند واقع شدنشان را برای خویش دلگرم کننده و برای دیگران همچون نشانه‌ی همفکری با خویش قلمداد می‌کنم. بنابراین، تجربه‌ی ناچیزی که دارم نشـــان داده که "موفق" شـــدن در عرصه‌ی شعر نو، با توجه به "مد بودنِ" این قضیه، بسیار ساده‌تر و آسان‌تر از زورآزمایی در قلمروی شعر کهن اسـت، که گویا دیگر در چشـم بسـیاری از جوانان مندرس و نخ نما می‌نماید. از این رو، گمان می‌کنم دلایل روان شناختی‌ای که به شرطی شدن و پاداش گرفتن و سایر مسایل رفتار شناسی مربوط می شود، و "موفق"تر" بودنِ شعرهای کهنم را دلیلِ تمایلم به این سبک می‌داند، نادرست باشند.

3. در غیابِ این توجیه‌های روانشناختیِ مبتنی بر ضمیر ناخودآگاه، گمان می‌کنم بر مبنای سه دلیلِ خودآگاهانه و کاملا روشن است که شعر کهن را بر نو ترجیح می‌دهم.

دلیل نخست، آن است که شعار کهن پارسی، زنجیره‌ای دراز از منشهای زبان مدارانه‌ی متکی بر معیارهای زیبایی شناسانه را در بر می‌گیرند که قلمروی بسیار گسترده –از عشق و عاشقی گرفته تا هجو و رزم و بزم و عرفان و فلسفه- را در بر می‌گیرد. این شاخه از منشها، در شکل کنونی و مستند خویش، دست کم سیزده چهارده قرن است که به شکلی مکتوب وجود داشته است و به شبکه‌ای بسیار پیچیده و دیدنی از بازخوردها، وامگیری‌ها و الگوهای تکاملی منتهی شده است. به عبارت دیگر، شعر کهن پارسی زمینه‌ای غنی

و بسیار ارزشمند است که طیف بسیار وسیعی از آرا و اندیشه‌ها، در قالبهایی بسیار متنوع – از دوبیتی‌های خیام گرفته تا شاهنامه- را در خود جای داده است. این شاخه از منشها در اثر انباشت تجربه‌های ریز و درشت هزاران هزار انسان، در جریان یک و نیم هزاره پدیدار شده است. این تازه در شرایطی است که تاریخ هزار ساله‌ی ادب پارسی در دوران پیش از اسلام – که به لطف اعراب تنها تکه پاره‌ها و ترجمه‌هایی از آن را در دست داریم- را نادیده بگیریم، که البته نباید بگیریم!

این سنت سترگ زیبایی شناسانه، از سویی در تمام سویه‌ها و زوایای تمدن ایرانی ریشه دوانده و قلمروی به راستی پیچیده و فراخ را تسخیر کرده است، و از سوی دیگر همچون گرانیگاهی برای تکامل زبان فارسی عمل کرده، و پایداری و تراشیدگی آن را در شکل امروزینش تضمین نموده است. اگر امروز ما می‌توانیم شاهنامه را با قدمت هزار ساله‌اش بخوانیم و به راحتی بفهمیم، و اگر مردم کوچه و بازار – حتی اگر بی سواد باشند- دست کم ده بیتی از شاهنامه را در حفظ دارند و به راحتی آن را می‌فهمند، دلیلش آن است که شاهنامه منشی چنان سترگ و اثرگذار بوده که برای هزار سال معیار درست سخن گفتن و خوب حرف زدنِ فارسی زبانان شده است. دلکش بودن اشعار حافظ، و خواندنی بودنش پس از شش قرن بدان دلیل نیست که معیارهای زیبایی شناسانه‌ی ما پوسیده و متحجر و قدیمی است و پابند نوعی محافظه کاری زبانی هستیم. برعکس، ماجرا از این قرار است که اشعار حافظ، همچون مضامین عطار و داستانهای مولانا و شکوه شاهنامه و ... معناهایی چندان نیرومند و منشهایی چندان قوی بوده‌اند که برای مدتهایی به درازای چند قرن رقیبی برایشان پیدا نشده و به این دلیل همچون جذب کننده‌ها و سازمان دهنده‌هایی در قلمرو معنایی زبان فارسی ایفای نقش کرده‌اند.

من شعر کهن را به نو ترجیح می‌دهم، چون شعر نو، - به جز شاخه‌هایی کوچک و معمولا نامشهور از آن، که اتفاقا همان‌ها را می‌پسندم،- کوشیده تا با این سنت سترگ قطع رابطه کند، و با نوعی شور

رمانتیستی، همه چیز را از نو آغاز کند. بدنه‌ی اصلی شعر نو به همین دلیل، از مضامین و نازک کاریهای شعر کهن پارسی محروم مانده، معیارهای زیبایی شناسانه‌ی غنی و بی‌نظیرش را از دست داده، و به مرتبه‌ی ترجمه‌هایی از اشعار تمدنهایی با پیشینه و اندوخته‌ی بسیار نازل‌تر – که البته خود به سنن قابل احترامِ خویش تکیه کرده‌اند،– فرو کاسته شده است. به این ترتیب، گهگاه در کناره‌ی کاخهای باشکوه ادب پارسی که دستمایه‌ی هزاران سال کارِ سختِ هزاران انسان بسیار هوشمند است، چپرها و آلونکهایی را می‌بینیم که رعیتهایی مغرور بر پا کرده‌اند و شادمان‌اند از این که در آشوبِ زمانه‌ی ما، می‌توانند دست ساخته‌ی خود را با انباشتِ هنر نیاکانشان در ترازوی مقایسه بنهند.

شعر کهن را از آن رو به شعر نو ترجیح می‌دهم، که غنی، پیچیده، و به طرز مقایسه ناپذیری از نظر معنایی غنی‌تر از اشعار نو است. ژرف‌ترین مضمونِ اشعار نو، شکلی از پوچ انگاری فلسفی است که به ترجمه‌ی دست و پا شکسته‌ای از اشعار نیچه می‌ماند. اشعاری که خود به سنت کوتاه عمر، اما درخشانِ شاعران آلمانی پیش از خویش تکیه داشت. در اشعار نو تقریبا مضمون بکر و جدیدی نمی‌توان یافت. صرفِ اشاره به هواپیما و راه آهن و تلفن و تلویزیون –و به تازگی عناصری که از دید برخی "شاعرانه‌تر" هستند، مثل سیگار و مواد مخدر و همخوابگیِ تهی از عشق– نشانه‌ی حضور معنایی تازه در شعر نیست. ای بسا بیتی از اشعار شاعران هزار سال پیش، که معنایی امروزین را رساتر و شیواتر بیان می‌کند. شاید به همین دلیل هم هست که هنوز توده‌ی مردم، – منظورم همان مردمی است که نوگرایان با شعارِ نزدیکی به آنها قافیه و وزن را از قلم انداختند– وقتی حرفِ "شعر" به میان می‌آید، ابیاتی از شعرای کهن را به یاد می‌آورند و همان‌ها را چاشنی کلام می‌کنند.

نخستین دلیلِ داوری من به نفع شهر کهن، آن است که پیکره‌ای با عظمت، محتوا، دقت، ساختارمندی و محتوای زیبایی‌شناسانه‌ی بسیار غنی است، که در قلمرو شعر نو همتایی ندارد.

دومین دلیل این داوری، آن است که شعر کهن، با وجود تبلیغات شدیدی که بر ضدش وجود دارد، همچنان در دیدِ من امید اصلیِ انتقال معنا و زایش زیبایی زبان‌شناسانه در قلمرو فرهنگ ایرانی است. منشـــها، فارغ از خواســـت ما و ســـلیقه‌ی ما، قواعد تکاملی خاص خود را دارند و بر آن مبنا می‌مانند، یا می‌روند. فرهنگ ایرانی، غول تنومندی اســـت که بر خلاف انتظار هر ناظرِ بی‌طرفی، توانســـته در زمانی به درازای کل تاریخ مستند انسانی، خود را در کشاکش مهیب‌ترین و خطرسازترین نیروهای تاریخی حفظ کند. یکی از دســتاوردهای این تمدنِ جان ســخت، زبانی بوده که از ســویی به صــورت چســبِ هویت مردمش درآمده، و از سوی دیگر به مخزنی برای تثبیت زیبایی‌شناسانه‌ی معناهای فرهنگی تبدیل شده است. این که چرا عناصر معنایی تمدن ایرانی از سطوح دیگر سلسله مراتب پیچیدگی –مانند ساختار شخصیتی افراد، یا نظام نهادهای اجتماعی– تبعید شده و در زبان فارسی پناه گرفته است، بحثی است که باید در جایی دیگر بدان پرداخت. اما نکته‌ی عمده در اینجا آن است که به هر تقدیر این اتفاق رخ داده و گسترش شگفت‌انگیز شعر پارسی و غنای آفریده‌های مربوط بدان نیز به همین دلیل است.

شــعر پارســی توانمندی خود را برای ســازگاری با دگردیســی‌های تاریخی و پایداری خود را برای حمل و تثبیت معناهای ایرانی اثبات کرده است. خودِ شاخه شاخه شدنِ آن در برابر نیروی زورآوری مانند مدرنیته، و ظهور شاخه‌هایی از متون ادبی که اشکال گوناگونِ شعر نو خوانده می شوند، نشانه‌ی باروری و سرزندگی آن است. با این وجود، چنین می‌نماید که این غول تنومند، در شرایط کنونی از زایش فرزندانی سرافراز و کامیاب محروم مانده باشد. در واقع، در طی قرن گذشته که شعر نو بر صحنه‌ی ادب ایران پدیدار شده، اثر ادبی ارزشمندی که با معیارهایی کمی سختگیرانه، بتوان به ماندگاری‌اش امیدوار بود، در این قلمرو خلق نشده است. آنچه که عمری بیش از چند دهه یافته و همچنان در قالب ترانه‌ها و اشعار مردمی دهان به

دهان می‌گردد، تقریبا همواره به شاخه‌هایی از شعر نو مربوط می‌شوند که هنوز بند ناف خود را با شعر کهن نبریده‌اند.

کافی است به زبان جاری در میان مردم بنگریم، و آماری از ترانه‌ها و اشعاری که بر سر زبانهاست بگیرم، تا دریابیم که چه حجم عظیمی از آنچه که از میراث شـــعر نو باقی مانده و عمری بیش از عمر شاعرانشان پیدا کرده، کاملا به قلمرو شعر کهن و زاده‌های نوپدید آن در عصر مشروطه تعلق دارد. هنوز بهار و فرخی یزدی و شاعران مهم عصر مشروطه بر ادبیات امروز ما مسلط هستند، و این را هر علاقمند به ادبیاتی خواهد دانست، اگر که از حلقه‌های فرو بسته‌ی " شاعران متجدد" به بیرون نیز سرکی بکشد. این حلقه‌های ادبی، که زمانی زمینه‌ی خواندن و بحث کردن و انتقال میراث ادبی گرانبهای ما بود، امروزه در این همهمه‌ی آسان‌گیری و بی‌بند و باری، به جمع یارانی فرو کاسته شده که گهگاه – نه چندان هم منظم- دور هم جمع می‌شوند و خود را شاعر می‌نامند و با هم دود و دمی دارند و ستایش و نکوهشی و به این دلخوش هســـتند که در مجله‌ای چیزی چاپ می‌کنند، که بعد از کمتر از دو دهه حتی خودشـــان نیز آن را به یاد نخواهند آورد.

دومین دلیل من برای ترجیح شعر کهن به نو، آن است که هنوز، شعر کهن شعرِ ایرانی است. به هر دلیلی، شعر نو نتوانسته است به رسالت تاریخی خود عمل کند، و روند دگردیسی شعر کهن به سبکی نو و روشی تازه را به سرانجام برساند. این رسالتی بود که شعرهای نوی دورانهای گذشته، با آن روبرو شدند و با موفقیت از پسِ آن بر آمدند. ظهور سـبک عراقی یا زایش شـعر هندی که شـاید بتوان حافظ را پرچمدار آن دانست، هریک پاسخهایی سازگاری کننده بودند که شعر پارسی به شرایط زمانه‌ی دگرگون شده‌اش داد. با این وجود، امروزه هنوز از پاســخی معنادار به چالش زمانه خبری نیســت، و از این روســت که شــعر کهن همچنان به عنوان نیرومندترین بدیل در میان مردم تکرار می‌شود.

شعر کهن را، به این ترتیب، از منظری تکاملی ترجیح می‌دهم، چرا که اطمینان دارم منشهایی چندان نیرومند در آن وجود دارند که تا مدتی دراز باقی خواهند ماند و همچنان کارکردِ انتقال معناهای ایرانی به نسلهای بعد را به انجام خواهند رساند. تا وقتی کسی باقی مانده که فارسی حرف بزند، سعدی و حافظ و فردوسی و خیام نیز خوانده خواهند شد، هرچند که همچون امروز جامعه از دیدگاهِ ادبی بی سواد، و شمار فارسی دانان اندک شده باشد.

سومین دلیلِ من برای ترجیح شعر کهن، بر شانه‌ی دومین دلیل سوار است. شعر کهن چیزی داشت که شعر نو هنوز در خلق کردنش کامیاب نشده است، و آن انظباط بود. هر نظام زبانیِ نیرومند، به ویژه اگر دعویِ سترگی مانند انتقال معناهای فرهنگی، یا اصالت زیبایی شناسیک را داشته باشد، باید بنا به ضرورتِ حاکم بر نظامهای فرهنگی، ساختاری انضباطی را در دل خود بپرورد. منشهایی در انتخاب طبیعی تاریخ باقی خواهند ماند، که از نوعی ساخت انضباطی برخوردار باشند. شعر کهن از این رو چشمگیر و جالب توجه است که نه تنها این نظام انضباطی را ابداع کرده، که آن را خیلی زود – از دوران عسجدی و فرخی و عنصری– در قالبی خودآگاهانه و "از بیرون" صورتبندی هم کرده است. این البته همان قواعد عروضی شعر فارسی است که به طور همزمان توسط ایرانیان برای شاخه‌های زبانی متصل به تمدن ایرانی نیز ابداع شد. یعنی این همان قواعدی است که در شعر عربی نیز کاربرد دارد، و بعدها در زبان ترکی نیز وامگیری شد.

نظم‌مدار بودنِ شعر فارسی، تنها نشانه‌ی تحجر و واپسگرایی آن نیست، هرچند افراط در پایبندی به آن و ترس از دگرگون ساختنش به این نتیجه انجامیده است. پیدایش چنین نظام پیچیده و دقیقی از صورتبندی انضباط حاکم بر زبان شعری، بیش از هرچیز نشانه‌ی خودآگاهی خالقان ادب پارسی، نسبت به قواعد حاکم بر "زیبایی" در این تمدن است. ظهور شعر نو، در ابتدای کار دستاورد ادیبانی بود که با این نظام انضباطی آشنا بودند، و تغییراتی را در آن، و دستیابی به انضباطهایی نو را تبلیغ می‌کردند. نیما، اخوان،

و ادیبان عصر مشروطه که چهارپاره و سایر اشکال شعر موزون جدید فارسی را ابداع کردند، در این زمره به شمارند. اما آنچه که بعدا رخ داد، گسیخته شدنِ شیرازه‌ی امور بود. به دلایلی که از حوصله‌ی این نوشتار خارج است، از مقطعی تاریخی که با مدرن شدن جامعه‌ی ایرانی همزمان بود، دگرگون ساختنِ نظام انضباطی و زایش نظامی نو، با ویران کردن نظام قدیم و نادیده انگاشتن هرنوع انضباط زبانی اشتباه گرفته شد، و نتیجه ظهور کسانی بود که بدون آشنایی و تسلط بر میراث زبانی فارسی، و بدون آن که ماهیت نظم حاکم بر زبانِ شاعرانه و لزوم قانونمندی آن را درک کنند، ادعای شعر گفتن داشتند.

سومین دلیل ترجیح شعر کهن از دید من، آن است که شعر نوی امروز ما، گذشته از شاخه‌هایی معمولا مطرود و حاشیه‌ای، اصولا شعر نیست، چرا که پیوندی با سنت انضباطی حاکم بر زبان فارسی ندارد، و به همین دلیل از زایش راه و روشی نو در این زمینه باز مانده است و باز خواهد ماند.

4. تمام این حرفها، اگر به معنای واپسگرایی و تمایل به نفی ماهیت شعر نو فهمیده شود،نقض غرض خواهد بود. من شعر کهن را به شعر نو ترجیح می‌دهم، به آن دلیل که شعر نو هنوز راه خویش را نیافته و در انجام رسالت خویش ناکام مانده است. اما این بدان معنا نیست که بازگشت به شعر کهن، یا نادیده انگاشته شدنِ خلاقیتهای جاری در چهار نسل گذشته‌ی ادیبان ایرانی را تبلیغ می‌کنم. اتفاقا برعکس، فکر می‌کنم ما در شرایط کنونی با چند حقیقتِ عریان روبرو هستیم.

یکی آن که زمانه دیگرگون شده است و ما در دوران و عصری نو زندگی می‌کنیم. عصری که به قدر حمله‌ی مقدونی و تازی و مغول با ویرانی و انهدام زیرساختهای مادی گذشته همراه نبوده، اما با دگردیسی و تغییر جوهری عمیقتری در سطح نرم‌افزار توأم بوده است. در این شرایط، شعری دیگر بایسته است و نظمی نو، و این کاری است که ضرورتش را نمی‌توان نفی کرد.

دوم آن که زبان فارسی، به عنوان دستمایه‌ی فرهنگ و هویت ما، یکی از نیرومندترین ابزارهای فرهنگی ما برای هویت یابی و سازگاری اجتماعی با این جهان نوین است. یک نشانه در این امتداد آن که تاثیرگذاری فرهنگی ایران بر سایر تمدنها در عصر مدرن، بیشتر از مجرای ترجمه و انتشار اشعار ایرانی در سایر کشورها ممکن شده است. هیچ شاخه‌ی دیگری از تمدن ایرانی به این خوبی و با این گستردگی نتوانسته در دل سایر تمدنها ریشه بدواند، و سفیرِ معناهای تمدن ما باشد. از این رو، شعر گذشته از چالشی که در دوران مدرن با آن روبروست، رسالتی سترگ را هم بر عهده دارد. رسالتی که پیش از این بارها از عهده‌اش برآمده بود، در آن هنگام که مغولان را به خواندن شاهنامه وا می‌داشت، و ترکان مهاجم را چنان شیفته‌ی جنگهای ایران و توران می‌کرد که خود را آل افراسیاب می‌نامیدند، و بعدها فرزندان تیمور و آل اینجو را به سرودن شعر فارسی وادار می‌کرد.

سوم آن که این زمانه را و آن رسالت را منشی نیرومند و قالبی کامیاب بایسته است، که جز در قلمرو انضباط زبانشناختی و جز با بر آورده کردن این شرط نمی‌توان بدان دست یافت.

چنان که در نوشتاری دیگر نشان داده‌ام، جوهر انضباط حاکم بر شعر در تمام تمدنها، تقارن است. تقارن در آوا، که وزن را می سازد، تقارن در معنا که صنایع ادبی را پدید می‌آورد، و تقارن در واجها که خاستگاه قافیه است. چنان که در نوشتاری دیگر نشان داده‌ام، دگردیسی در زبان فارسی و تحول در ساخت شعر ایرانی، همواره با گذار از یک وضعیت تقارنی به وضعیتی دیگر همراه بوده است. سبک عراقی با شاخه زایی در قلمرو تقارن واجی و وزنی، و سبک هندی با انفجار تقارنهای معنایی همراه بود. همچنان که خودِ سبک خراسانی نیز محصولِ دگردیسی اشعار پهلوی کهنتری بود و با وامگیری و باز سازی تقارن در آوا قدم به عرصه‌ی زبان نهاد. تحلیل روند دگردیسی شعر نو به روشنی نشان می‌دهد که ما در زمانه‌ی اکنون با نوعی آشفتگی و شلختگی در قلمروی نظامهای تقارنی روبرو هستیم، و نه با دگردیسی و بازسازی جدی. این نکته

را هم از نظر دور نمی‌دارم که موسسان شعر نو اتفاقا به خوبی به ماهیت این تحول آگاه بودند و پیشنهادهای خویش را هم در امتداد دســـتیابی به چنین انضـــباطی و چنین الگوهای تقارنی جدیدی ابراز می‌کردند. اما افسوس که آن نسلِ نوپردازانِ عصر مشروطه و رضاشاهی که بر ادب فارسی تسلط داشتند و در شناختِ حسیِ انضباط زبانی خبره بودند، منقرض شدند، بی آن که فرزندانی شایسته جانشین‌شان شوند. در هر حال، این هم حقیقتی است که شعر نو در آغاز، واکنشی اصیل و سازگار سازنده به فشارهای اجتماعی و فرهنگی دوران خود بود و با هدایت اندیشمندانی آشنا به کارِ خویش نیز راهبری می‌شد.

5. من شعر کهن را به نو ترجیح می‌دهم، اما هوادار بازگشت به گذشته نیستم. البته باور دارم که باید آثار کهن را خواند و فهمید و تقریبا تردیدی ندارم که سبک کهن پا به پای آفریده‌های جدید سبک نو همچنان به بقای خود ادامه خواهد داد، چرا که دگردیسی در قلمروی زیبایی شناسی و به ویژه در دایره‌ی شعر فارسی به ندرت با انقراض یک صورت زبانی همراه بوده و معمولا با افزوده شدنِ الگوهایی نو معنی می‌شده است. چنان که تا دوران مشروطه همچنان شعر سبک خراسانی سروده می‌شده و دوبیتی‌های خیام گونه را امروز نیز اهل ذوق می‌سرایند. از این رو، درباره‌ی راهی که شعر نو باید برود چند پیشنهاد دارم، که تقریبا همتای بیانِ راهی است که از دید من شعر نو به لحاظ تکاملی خواهد پیمود!

نخست آن که نباید خلق چیزی نو را با ویرانی چیزهای کهن اشتباه گرفت. به ویژه چیز کهنی چنین سترگ و نیرومند و ارزشمند، که تجربه نشان داده با این ابزارها تخریب شدنی هم نیست!

پس فکر می‌کنم اندیشـــه‌ی منقرض کردنِ زورکیِ شـــعر کهن و نشـــاندن چیزی به نام شـــعر نو به جای آن، توهمی ابتر بیش نیست. نه شعر کهن زیر فشار مخلوقات امروزینِ نوگرایان منقرض خواهد شد، و نه این مخلوقات به جای آن خواهند نشست. البته این امکان وجود دارد که هردوی این الگوها – به دلیل خارجیِ

ناهمخوانی و نازایی‌شـــان در شـــرایط کنونی- منقرض شـــوند و کل خزانه‌ی فرهنگی زنده و فعال ما را به موزه‌های مردم شناسانه حواله کنند. خلاصه کنم، باید از تاریخ درس گرفت و دریافت که زایش سبکهای نو در زبان فارســـی – و در کل قلمرو منشـــها- معمولا به همزیســـتی الگوهای کهن و نو – و گاه نوزایی و بازسازی نظمهای کهن- همراه بوده است. شعر نو اگر به راستی شعر باشد، باید زیبایی‌شناسی خویش را در سازگاری با شرایط زمانه ابداع کند، نه آن که همچون واکنشی دشمنانه با نظمهای دیرینه عمل کند، آن هم واکنشی چنین ناتوانانه.

دوم آن که باید در جستجوی نظمی نو و انضباطی تازه در زبان گشت، تا از رهگذار آن "شعر"ی نو زاده شـــود، و نه فقط اشـــکالی از ادبِ البته جالب توجه، اما نامربوط به شـــعر. برای دیرزمانی، این قواعد انضباطی حاکم بر زبان و این قوانین تقارنیِ زبانشناسانه به شکلی ذوقی و ناخودآگاهانه توسط شاعران ابداع و به کار بسته می شد، و گاهگاهی هم زبانشناسی خردمند پیدا می شد تا نظامی پیچیده از رمزگذاری این قواعد تقارنی را در قالب چیزی شـــبیه به عروض صـــورتبندی کند. عروض فارســـی، هرچند هم خواندن و فهمیدنش دشوار بنماید و به عروض عربی شبیه باشد و به زاده شدنِ ابیات سست و بی‌مایه انجامیده باشد، باز نظامی دقیق و خیره کننده از صـــورتبندی و رمزگذاری تقارن زبانی اســـت که نظیرش را با این قدمت در سایر تمدنها نمی‌توان یافت. از این رو شاید بد نباشد شاعران نو که شاید بنا به میراث پیشینیانِ "ناگهان شـــاعر شـــده"شـــان نوعی عَروضـــوفوبیای عریان دارند، داده‌های موجود در این مورد را مرور کنند و آن را عروض اشعار سایر زبانها مقایسه کنند تا به روانی و سادگی و دقتش آگاه شوند، و گریز از عروض را با ذوق شاعرانه مترادف نگیرند، همچنان که نیاکانشان با مترادف گرفتنِ پیروی از عروض و شعرگونگی، دچار واژگونه‌ی همین خطا شدند. عروض، شکلی از صورتبندی تقارن و نظامی انضباطی در زبان فارسی است، که برای دیرزمانی ذوقِ سیالِ جاری در اشعار پارسی را به خوبی صورتبندی می‌کرد. امروز، اگر این قواعد

ناکارآمد می‌نماید، زایش قواعدی نو و ابداع تقارنهایی تازه مورد نیاز ا ست، نه کنار گذا شتن تمام معیارهایی که بتوانند سستی سخنمان را افشا کنند.

سوم آن که، شعر پارسی بدان دلیل عظیم و بزرگ و ماندنی و الهام بخش ا ست، که مردمانی بزرگ و عظیم و الهام‌بخش آن را آفریدند. شـــاهکارهای ادب پارســـی، بدان دلیل زاده شـــدند که مردمانی بســـیار هوشمند و نیرومند برای زمانی بسیار طولانی و با انضباطی خیره کننده به کار کردن در آن قلمرو پرداختند و با خودآگاهی بی‌نظیری که در ابیات آفریده‌هایشـان با دقت گنجانده شـده، منشـهایی ماندگار را در راسـتای خواستی بزرگ آفریدند. رمز پیروزی ایشان آن بود که خواستی به راستی بزرگ و آرمانی نیرومند راهنمایشان بود. به این دلیل بود که فردوسی توانست سی و پنج سال – یعنی یک عمرِ تمام- را صرفِ آفریدن یک اثرِ یگانه کند، و حافظ از دستمایه‌ی نزدیک به پنجاه سال شعر سرودنش چشم بپوشد و همه را را در چهارصد پانصد غزل خلاصه کند که بیتی سست در کل آن به سختی می‌توان یافت. خلق آثار عظیمی مانند مثنوی معنوی و منطق الطیر، کرداری نبوده که از سر سرگرمی و ذوقِ محض سر زده باشد. این بزرگان به چیزهایی باور داشته و چیزهایی را شایسته‌ی گفتن می‌دانسته‌اند و عمری را برای درست گفتنِ آن چیز تمرین کرده‌اند و از این رو محصول کارشان سخنی شده که سخن گفتن همگان را تعیین کرده است.

از این روســـت که در آثار کلاســـیک ایرانی، همواره مرکزی می‌توان یافت. خیام، همچون حافظ و همچون فردوســـی و مولانا و عطار و ســـعدی، هریک چیزی را در ســـراســـر آثار خود بیان می‌کنند. هرچند امروزه زیر تاثیر جنبشـــهای اجتماعی اروپایی که طبق معمول خیلی دیر به ایران رســـیده، گریز از رســـالتِ معنوی و پرهیز از شعر تعلیمی و فرار از "تبلیغِ اندیشه" در شعر باب روز شده، و وجود این عناصر عامل خدشه بر زیبایی شناسی ادبی پنداشته می شود، اما باید پذیرفت که حافظد در سراسر آثار خود که – که اتفاقا معمولا مدیحه هم بوده‌اند، یعنی هدفی عریان و ساده و زمینی مانند پول گرفتن را به ظاهر داشته‌اند-

چیزی رو شن را تبلیغ می‌کند که مرام ملامتی و د شمنی با زهد ریایی با شد. همچنین ا ست که فردو سی و تبلیغ عریانِ اخلاق سلحشوری و زایش ابرانسانی همچون رستم، و عطار و مولانا و اهداف تربیتی اعلام شده و روشن‌شان.

امروز، اگر شعر سترگ از مردمان برنمی‌آید، تا حدودی بدان دلیل است که سترگ زیستنی که زندگی را شاعرانه می‌کند از یادها رفته ا ست. آرمان دا شتن، اگر ا صولا تخطئه ن شود و با پوچی جایگزین نشده باشد، به شعار دادنی ایمن و ساده فرو کاسته شده است، و اصولا کسی چیزی ندارد که بخواهد با اهدا کردنش در زبان، شعری ماندنی بیافریند. از این رو، اگر بخواهم پیشنهادهای خود را خلا صه کنم، به دو بندِ نخست، یعنی الف) احترام به سنت گذشتگان و تلاش برای فهم و تسلط بر آن، و ب) کوشش برای آفریدن نظامی زیبایی شنا سیک و انضباطی نو در زبان، مورد سومی را نیز خواهم افزود، و آن هم داو بستن بر سرِ زیستنِ شاعرانه است. زیستنِ شاعرانه، که خود به خود یا در قالب شعر تجلی می‌کند و یا الهام بخشِ شاعرانی نیرومند شده با این دستمایه خواهد شد، در گرویِ خواستهای بزرگ است، و شایسته‌ی آن بودنی که تنها با راهبری چیره د ستانه‌ی خوی شتن ممکن می شود. شعر چنان که نوپردازی گفته، حادثه‌ای در زبان است. اما برای این که چنین حادثه‌ای رخ دهد، نخست باید حادثه‌ای در بیرون از زبان، در درون "من"ها رخ داده باشد. شعر کهن ما گواه است که این حادثه بارها در این تمدن و این فرهنگ به سترگ‌ترین و با شکوه‌ترین شیوه رخ داده ا ست، و چشمِ آن دارم که باز رخ دهد. تا آن زمان، باید از سرمشقهای موجود آموخت، و از این روست که من هنوز شعر کهن را بر شعر نو ترجیح می‌دهم.

ادبیات علمی- تخیلی- اساطیری: بایدها و شایدها

تابستان ۱۳۹۰

۱. ادبیات امروز ایران، خوشه‌ای بارور و امیدبخش از فرهنگ جهانی است که می‌رود تا جایگاه شایسته و سزاوار خویش را در زمینه‌ی زبان‌ها و فرهنگ‌هایی نوخاسته و نوباوه بازیابد. در روزگاری که ابراز ناامیدی به هنجاری روشنفکرانه بدل شده و نالیدن از نارسایی‌های زبان فارسی و انحطاط فرهنگ ایرانی به زیور قلبی رایج برکشیده شده، شاید این سخن غریب بنماید. اما تمام شواهد نشانگر آن هستند که ادبیات فارسی و خزانه‌ی غنی و کهنسالِ فرهنگ ایرانی، با روندی ژرف و دیرپا دست به گریبان است که می‌تواند به یک باززایی و بازآفرینی ریشه‌ای منتهی گردد.

این امیدواری به آینده و درخشان دانستنِ آنچه فرا روی ادبیات فارسی است، شعاری خوش‌بینانه و یکسو نگرانه نیست. قرار نیست این حقیقت را نادیده بگیریم که اوج شکوه ادب فارسی، یعنی شعر دری، در قرن گذشته با افول و زوالی چشمگیر و سردرگمی فراگیری در زمینه‌ی قواعد و هنجارها روبرو شده است.

قصد نداریم ترجمه‌ای بودنِ بخش مهمی از نثرهای ارزشمند امروزین را، و تقلیدی، ناشیوا و درجه دوم بودنِ بخش عمده‌ی شعرهای معاصر را انکار کنیم. پشتوانه‌ی این برداشتِ امیدوارانه، کوری نسبت به نادرست یا زیانمند بودنِ سیاست‌گذاری‌های فرهنگی کلان دولت‌های مستقر در ایران زمین نیست. طردِ زبان فارسی و سخنورانِ دری در دولتها و واحدهای سیاسی برخاسته در دل ایران زمین، و زورآور شدنِ ایدئولوژی‌های قوم‌گرایانه‌ای که تنها راه برکشیدن زبانهای قومی را، تخریب زبان ملی می‌بینند، چندان آشکار است که نمی‌توان قدمی برداشت و با آن برخورد نکرد. قصد نداریم این حقیقت را نادیده بگیریم که زبان فارسی در قرن اخیر نویسندگان و سخنورانی نامدار و سزاوار فرهنگ ایرانی به عرصه‌ی جهانی اهدا نکرده است. کم بودن سرانه‌ی مطالعه، کیفیت پایین نظامهای آموزشی، و ناکارآمد بودن روندهای ترویج و تبلیغ معنا در زمینه‌ی ایران زمین را نادیده نمی‌گیریم، و با این وجود، امیدواریم که به زودیِ زود، بار دیگر این تمدنِ دیرپا، آنچه را که باید و شاید، باز آفریند.

امیدواریم، از آن رو که می‌بینیم ایران زمین از نسلی پرشمار، جوان و باسواد انباشته شده است. امیدواریم، چون قدرتِ منشها و معناهای بالیده در این تمدن را دیده‌ایم و جذابیت و توانایی رخنه کردنش در دل و چشم و خرد مردمانی حتی بیگانه با زبان فارسی را نیک دیده‌ایم. امیدواریم، چون چیرگی تدریجی همین نسل جوان و جویای معنا را بر رسانه‌های نوظهوری مانند صنعت چاپ و اینترنت می‌بینیم. امیدواریم، چون ماییم آن نسلِ پرشمارِ جوانِ پارسی‌گوی پارسی‌دان، که وارث گنجینه‌ی شگرف ادب و فرهنگ ایرانی است. ما امیدواریم، چون آینده از آنِ ما، از آن امیدواران است.

۲. امروز نیز مانند هزاره‌های گذشته، بازآفرینیِ آنچه که سزاوار است، در گروی جسارتِ جهیدن به اندرونِ ناشناخته‌هاست. این بار نیز آنان که در مرزهای ابهام و قلمروهای نپیموده خطر می‌کنند، گوهرهای

ارزشمند و هدایای ماندگار را برای یارانشان به ارمغان خواهند آورد. از این روست که ما وارثانِ این زبان و این سرزمین و این فرهنگ، در داو بستن بر سرِ آنچه که هستیم تردید نخواهیم کرد، تا شاید آنچه که باید، بشویم.

شاخه‌ای از ادبیات که سرزمینهای دیگر با نام علمی- تخیلی، افسانه‌ای، یا خیالی شهرت یافته است، دیرزمانی است که در فرهنگ ما و تمدن ما شناخته شده و پر ارج بوده است. این شاخه‌ی بالنده از ادبیات جهانی که زبانهای گوناگون، عرصه‌های صنعتی و تجاری مختلف، و هنرهای تجسمی و سینماها را تسخیر کرده است، همان است که خیالِ لگام گسیخته و آزاد را با سخنوری و هنر بلاغت و روایت ترکیب می‌کند. این ادبیاتِ نو، با خاستگاهِ فروتنانه‌اش در سرزمینهای غربی، همتاهایی اشراف‌زاده و کهنسال‌تر را در سرزمینها و تمدنهای دیگر دارد، که گاه دیر زمانی است خویشاوندی خویش را با هم از یاد برده‌اند. ادبیات محبوب و تاثیرگذارِ علمی-تخیلی و افسانه‌ای که بخش عمده‌ی نمادها، روایتها و محصولات دیداری- شنیداری امروزِ دنیا را پدید آورده است، خوشه‌ای از منشهاست که در ادبیات ترسناک ژاپنی، در حماسه‌های جادوییِ چینی، و در قصه‌های دینی هندی سابقه و همخون‌هایی داشته است. این همه، با شعر و نثر فارسی، به ویژه در آنجا که با حماسه و عرفان در می‌آمیخته، خویشاوند و همگون بوده است.

این شاخه از ادبیاتِ فارسی مانند بسیاری از حوزه‌های روایی و عرصه‌های زورآزمایی در عرصه‌ی سخن، دیرزمانی است نادیده انگاشته شده و از یادها رفته است. ما، جویندگانِ آغازی نو برای این خوشه از معناها، این سبک از سخن‌پردازی، و این شیوه از روایت هستیم. ما خواهانِ عبور از مرزها و قیدهای مرسوم و هنجارینِ سخن‌سرایی و روایت‌گویی هستیم. اما نه چنان که مرسوم است و هنجار، همچون نمایشی نخبه‌گرایانه و ابراز فیضی خودنمایانه و تهی و پوک. ما مرزهای معنای مرسوم را در می‌شکنیم، چون معنایی فربه‌تر، نیرومندتر و دلکش‌تر را برای پیشنهاد کردن داریم، که در این قالب و در این حصار نمی‌گنجد. ما

برای لمس آزادانه اندیشیدن و آزادانه بیان کردن است که به تخیل، به علم، و به اسطوره روی می‌آوریم، تا خویشتن را و همگان را در تماشای پروازِ سیمرغی مهمان کنیم، که در قفس نمی‌گنجد.

توانمندترین سخن و نافذترین روایت آن است که با پیچیده‌ترین، دقیق‌ترین، عینی‌ترین، و درست‌ترین چارچوبهای ذهنی درآمیخته باشد، و آن علم است. دلکش‌ترین روایت و شیواترین سخن آن است که با خیال‌انگیزترین، رنگین‌ترین، و بی‌مهاباترین گمانه‌زنی‌ها آغشته شود و از بازی با ابهام و معناهای چندپهلو و رمزگون نهراسد، و آن اسطوره است. در میانه‌ی این دو قلمروی دیرینه و نو، و در جمعِ این دو قطبِ متضاد است که سبک ما، شیوه‌ی سخن ما، و پیشنهاد ما برای آفرینش ادبی تجلی می‌یابد. ما خواهانِ ترکیب آن دانش دقیق و روشن و علمیِ مدرن با آن اساطیر دیرپای سحرآمیزِ ناشناخته هستیم. ناامیدانی که راه را بر آشتی دادنِ جفتهای متضاد معنایی بسته می‌بینند، یا در آمیختن معنایِ محصور در عرصه‌ها گوناگون را گستاخانه و کژروانه می‌دانند، بسیارند، و ما از آن گروه نیستیم. ما امیدواران، ما گستاخان، ما رها کنندگانِ شاهراه‌ها، و ما ماجراجویانِ کوره‌راه‌های مه گرفته‌ی فراموش شده‌ایم. خیال‌های سرکشِ ما، مرز معناها و آشتی دادنِ میانه‌ی غریبه‌ترین مقیمان اقلیم سخن، روش ماست.

۳. روزگارِ امروزِ ما، عصر جویندگان نام و ننگی است که راههای شاهانه و میان‌برها و شعبده‌بازی‌ها می‌پسندند و از غرقه شدن در دریای ناشناخته‌ی فرهنگ‌مان و سیراب شدنِ دشوار از این چشمه‌ی پنهان در ظلمات، می‌پرهیزند. ما از آن قبیله نیستیم. ما باور نداریم که در این مسیرِ ناشناخته و نپیموده چیزی به سادگی به دست آید. ما خواندن و باز خواندن و بیشتر خواندن را، دانستن و باز دانستن و بیشتر دانستن را ضرورتِ فهم می‌دانیم و نقدِ مداوم خویش و دیگران را اکسیر دستیابی به معنایی ارزشمند و سنجیده می‌دانیم. تمام آنچه که در پنج هزار سال گذشته در سراسر پهنه‌ی سترگِ ایران زمین نوشته شده و اندیشیده شده است،

میراث ماست و بر ماست تا بر این دریای توفانی و سهمگین چیره شویم و هریک به قدر توان خویش آشنایی با آن و در آن را دریابیم. هر آن چه که در تمدنهای دیگر اندیشیده و بازنموده شده باشد، اگر به درستی فهمیده و جذب گردد و نقادانه و خودمدارانه بازسازی گردد، از آن ماست. پس ماییم دولتمندترین و توانگرترینِ وارثانِ سپهر فرهنگ، چرا که تمام گذشته‌ی یکی از کهنترین تمدن‌های گیتی را، با تمام آینده‌ی سایر تمدنها در اختیار داریم و آهنگِ آن داریم تا با جادوی سخن، از این دو سرچشمه، گوهرِ اکنون را بیافرینیم.

دوران ما، عصرِ اختلاف و دعوا و تنگ‌نظری و مرزبندی است. مردمان به قدر انکار یکدیگر قدر و قرب دارند و مرزهای میان مردمان قلمروهایشان را، و دیوارهای پیرامون‌شان، دارایی‌هایشان را مشخص می‌سازد. ما از این دوران و این عصر نیستیم. قصد نداریم تا نکوهش و انکار و ناسزا به بزرگان گذشته و ناچیز پنداشتنِ سبکسرانه‌ی آفریده‌های عظیم گذشتگان، جایگاهی برای خود بیابیم. همچنین سرِ آن نداریم که با نفی دیگری سایه‌ای از اثبات را برای خویش فراهم آوریم. آغوش ما برای در بر کشیدن همگان و همه‌ی باورها و اندیشه‌ها گشوده است. فروتنی در برابر نبوغ و عظمت گذشتگان را عار نداریم، و مهر و دوستی با ادیبان و سخنوران و کوشندگانی که شاید در زمینه و بافت و معنا با ما متفاوت باشند، فخرمان است. هویت ما ناشی از آن که است که می‌آفرینیم و در بر می‌گیریم و در پیوند با آنیم، نه آنچه که گسسته و طرد شده و منفور پنداشته می‌شود. هر کوششی در زمینه‌ی فرهنگ را نیکو و ارزشمند می‌دانیم و هر تلاشی در راستای نیرومند ساختن زبان فارسی و ادبیات دری و فرهنگ ایرانی را پاس می‌داریم، بی آن که دقیقه‌ای نگاه نقادانه‌مان را از آن برگیریم، یا لحظه‌ای در داوریِ سنجیده و بی‌رحمانه‌مان در موردشان درنگ کنیم. آنچه که خود می‌آفرینیم را منش‌هایی خرد در عرصه‌ای کوچک از سپهری عظیم از تمدنی کهنسال می‌دانیم. گستردگی این سپهر تمدنی و عظمت آن فرهنگ ایرانی را چندان نیک دریافته‌ایم که به خاطر کوشش در آن مسیر شادکام و

شادمان باشیم و در عین حال خود را جز گوشه‌ای کوچک از میدانی گسترده نبینیم. شاید گلی و ترنجی بر قالیِ پر نقش و نگار فرهنگ ایرانی بیفزاییم، که رنگی و شکلی گستاخانه و نوظهور داشته باشد. اما این کار را نگریستن به کل قالی انجام خواهیم داد، و زیبایی آن کل و جایگاه این جزء را از یاد نخواهیم برد.

ما در کنار دیگران هستیم، بی آن که قواعدشان را یکسره بپذیریم. دوستدار همگان هستیم، بی آن که از نقدشان و داوری درباره‌شان دست برداریم. ما فروتن و خاکسارِ عظمت کاری هستیم که دست بدان گشوده‌ایم، از این روست که در آن عظمت سهیم هستیم، بی آن که دستخوش خودشیفتگی گردیم. ما با دانش، با تخیل، و با اسطوره، آنچه را می‌آفرینیم که بارها و بارها در دورانهای پیشین و با دستمایه‌هایی متفاوت آفریده شده بود. ما آن مسیرها را در یاد خواهیم سپرد و مسیر خویش را فرا خواهیم گشود. شاید که راهی بر انبوه راهها و گلی زیبا بر فرشی بهارستان افزوده گردد.

٤. عصری که ما را در خود پرورده است، دورانِ رواج بیانیه‌ها و شعارها و اعلام سیاست‌هاست. ادبیات فارسی در دوران معاصر انبوهی از بیانیه‌ها و سیاست‌گذاری‌ها و تبصره‌ها و قانون‌ها را در دامن خود پرورده است که درجه‌ی باروری و تاثیر آن بر هر چشم نقادی آشکار است. این نوشتار، بیانیه‌ای از آن دست و شعاری از آن رسته نیست. ما حریمی ترسیم نمی‌کنیم تا خودی‌ها را از دیگری‌ها جدا کنیم. در پی پذیرفتن سبک خاصی از بیان و طرد سایر شیوه‌ها نیستیم و به همین دلیل هم مانیفست و بیانیه‌ای را آماج نکرده‌ایم. به جای آن، درفشی برداشته‌ایم و کاروانی گسیل کرده‌ایم و چاووشی در انداخته‌ایم تا همسفران را به جنبشی فراخوانیم. مقصد ناپدید است و راه ناشناخته و گذرگاه پرمخاطره و ناپیموده، اما جهت به سوی اختری تابناک است و سرزمین، مقدس و ورجاوند. گامهایمان بر خاکِ بارور زبان فارسی تکیه خواهد کرد و به سوی

آفرینش معناهایی سزاوار و سنجیده و در خور پیش خواهیم تاخت، با بیشترین بهره‌گیری از دانش، لگام‌گسیخته‌ترین پروازِ تخیل، و دست و دلبازانه‌ترین برخورداری از اساطیر.

هرکس که برای اندیشه و تخیل و گمانه‌زنی خویش و دیگران احترامی قایل است، هرکس که به فرهنگ ایرانی و زبان فارسی و منشهای غنیِ پنهان در آن دلبستگی دارد، و هرکس که همتی دارد و غایتی، همسفر ماست. خواه به لحنی کهن بگوید و خواه نو، چه به زبان دقیق دانش بنویسد و چه به گفتار رمزآلودِ خنیاگران و گوسانان، و هرچند داستان‌سرا باشد یا شاعر و رساله‌نویس، او از ماست و با ماست. مایی که چیزی جا مانده در گذشته نیستیم، که جویندگان و شکارچیانِ دانش‌ها و بینش‌های گریزپای جاری در اکنون هستیم و فرزندان این حالِ شگفت. مایی که امروز و امسال و این قرن زاده نشده‌ایم و نوآمدگانی بی‌سابقه و آشفته‌تبار نیستیم، که دودمان‌مان تا آن افسانه‌سرایانِ دیرینه‌ی هزاره‌های دوردست، تا آن شاعران و حکیمانِ خردمند و تا آن درویشان و صوفیان و قلندرانِ جهانگرد کشیده می‌شود. ماییم، که به پارسی از دانش، از تخیل، و از اسطوره می‌گوییم.

فراخوانی برای بازاندیشی در ادبیات

(نامه‌ی دعوت به انجمن ادبی سیمرغ)

دی‌ماه ۱۳۹۱

چه شگفت است که زبان مادری کسی پارسی باشد! درباره‌ی زبان و ادب پارسی، دو نکته هست که گویا در موردش توافقی وجود داشته باشد. یکی، پیشینه‌ی درخشان و خزانه‌ی فرهنگی غنی و اندوخته‌ی عمیق معنایی انباشته شده در زبان پارسی است، و دوم آشوبگونه بودنِ شرایط امروزینِ این زبان. درباره‌ی آن پیشینه و ارزشمند بودن‌اش تردیدی نیست. استواری و اثرگذاری شاهنامه و دلاویزی و عمق شعر حافظ و لایه‌های تو در توی داستان‌های مولانا و پیچیدگی شعر بیدل در ادبیات زبانهای دیگر نظیری ندارد، و انواع نثرهای نوشته شده در این زبان و محتوایشان چندان است که با استخوان‌دارترین تمدنهای باستانیِ نثرمدار کوس برابری می‌نوازد. اما درباره‌ی آشوبناک بودنِ شرایط امروزینِ این زبان، شاید توضیحی لازم باشد. با یک

نگاه به ادبیات پارسی در قرنی که گذشت، به روشنی می‌بینیم که از سویی تجربه‌هایی نو و بی‌سابقه –و گاه لگام گسیخته– در دایره‌ی زبان به انجام رسیده، و از سوی دیگر نوعی انحطاط و تباهی در فرآورده‌های ادبی این دوران دیده می‌شود.

شمار پارسی زبانانِ باسواد در هیچ دوره‌ای از تاریخ، به قدر امروز نبوده است. این از سویی با افزایش جمعیتِ برخاسته از مدرنیته هم‌عنان است، و از سوی دیگر به رشد چشمگیر سواد و نویسایی در سه نسل پیشین مربوط می‌شود. به این اعتبار می‌توان گفت هرگز نویسندگانی که به زبان پارسی شعر می‌سرودند یا نثر می‌نوشتند، شماری چنین فراوان از مخاطبانی چنین باسواد را رویاروی خویش نداشته‌اند. جمعیت ایرانیانی که امروز در طبقه‌ی فرهیختگان (در معنای عام این کلمه یعنی دانشگاه رفته‌ها) می‌گنجند، به هفت میلیون نفر می‌رسد و اگر آن را با کل فرهیختگان پارسی زبان در کشورهای جدا شده از ایران زمین یا تبعیدیان و فراریان جمع ببندیم، با جمعیتی افزون بر ده میلیون تن روبرو می‌شویم که شماری چشمگیر است. فردوسی هنگامی که قصد کرد تا شاهنامه را به نظم در آورد، شماری چنین انبوه از مخاطبان را پیرامون خود نداشت و حافظ در آن هنگام که غزل‌های آسمانی‌اش را می‌سرود، حتا خوابِ آن را نمی‌دید که روزی نویسنده و شاعری بتواند در دوران زندگی خویش به صد میلیون تن پارسی زبان و ده میلیون تن پارسی زبانِ فرهیخته دسترسی داشته باشد. امروز که این سطور نوشته می‌شود، هم چنین جمعیتی وجود دارد و هم به کمک رسانه‌های جمعی و شبکه‌های اجتماعی دسترسی به ایشان نیز ممکن است.

افزایش جمعیت مردم ایران زمین و رشد جمعیت باسواد پارسی زبان، از پیامدهای مدرنیته بود، که همان در ضمن مدرنیته در ضمن عاملی هم بود که به تجزیه‌ی ایران زمین و بروز جنگ و انقلابهای پیاپی انجامید. رشد و توسعه‌ی زبان پارسی و جمعیتِ حامل آن، همزمان بود با بلعیده شدنِ سرزمینهای کنده شده از ایران زمین، و اجرای برنامه‌های خشن و خونینِ پارسی‌زدایی و ایرانی‌ستیزی در آن، که با شعارهای متفاوتِ

قوم‌گرایانه (در جنوب) یا جهان‌وطنی (در شمال) پیش برده می‌شد و آماجِ مشترک‌اش هویت ایرانی بود و تاریخ و پیشینه‌ی تمدن ایرانی، که به ویژه در زبان پارسی تبلور می‌یافت.

با این وجود ایران زمین و تمدن ایرانی همچنان باقی ماند و زبان پارسی نیز همچنان به توسعه‌ی سرسختانه‌اش ادامه می دهد. اگر با دیدی انتقادی به فرآورده‌های ادب پارسی قرن گذشته بنگریم، در می‌یابیم که ورود مدرنیته و آشنایی روزافزون ایرانیان با تمدنها و زبانها و فرهنگ‌های دیگر، به وامگیری مشتاقانه و صمیمانه‌ی الگوهای ادبی، مضمونها، و قالبها منتهی شده است. جریانی که از سویی زبان پارسی را به تکاپو و حرکت وا داشته و از سوی دیگر به خاطر ساده‌لوحانه بودن بخش عمده‌ی این وامگیری‌ها و بی‌پشتوانه بودن‌شان از نظر فرهنگی، کژروی‌ها و سستی‌هایی را هم پدید آورده است. واقعیت آن است که ایرانیان با وجود جمعیتِ چشمگیر و باسواد شدنِ نمایان‌شان، در قرن گذشته شاهکاری ادبی نیافریده‌اند که بتواند با اندوخته‌های قرون پیشین رقابت کند. وامگیری‌ها بیش از پیش به تقلید و رونوشت‌برداریِ غیرنقادانه و متظاهرانه گراییده است و نوآوری‌ها به توهمِ بی‌نیازی از اندوخته‌ی فرهنگیِ غنی گذشته‌مان دامن زده است. آثاری که در حوزه‌ی شعر و داستان و نقد ادبی در زبان پارسی تولید شده، کمیتی بیشتر و کیفیتی اندک‌تر یافته و این تورمِ ادبی که از حضورِ رسانه‌ها و غیابِ محتوا ناشی شده، به آنجا انجامیده که سرشناس‌ترین شاعرانِ تهرانِ دوازده میلیون نفره، از نظر تاثیر و ماندگاری ادبی، مخاطبانی بسیار کمتر از حافظ شیرازی دارند که در شهری چند صد هزار نفره می‌زیست.

بی‌شک افزون شدنِ شمار پارسی‌گویان و پارسی‌نویسان و رونق رسانه‌های جدید و فربه شدنِ طبقه‌ی کتاب‌خوان و کتاب‌نویسِ پارسی‌زبان به ظهور گرایشهای نو و جریانهای فعال و حرکتهای تازه در زبان پارسی انجامیده است. اما وقتی دستاورد بازمانده از آن را در قرن گذشته با توسعه‌ی جمعیت و انباشت دانایی در

تمدن ایرانی برسنجیم، در می‌یابیم که ما ایرانیان به شکلی ناسازگون، در میانه‌ی دورانی که پویایی زبانی و جمعیتی چشمگیری را از سر می‌گذرانیم، با انحطاط ادبی و بی‌مایگی ژرفی هم دست به گریبانیم.

این تباهی از سویی نامنتظره و غریب می‌نماید. چرا که در هیچ برهه‌ای از تاریخ، ما پارسی‌زبانان به قدر امروز بر تاریخ و گذشته‌ی خویش آگاه نبوده‌ایم، و گذشته‌ی ادبی و خزانه‌ی فرهنگی‌مان را با این گستردگی در دسترس نداشته‌ایم و ابزارهایی چنین رسا و کارآمد برای تولید و توزیع اندیشه در اختیارمان نبوده است. به احتمال زیاد دانایی نسل امروزِ ایرانی درباره‌ی دورانهای دوردستی مانند عصر هخامنشیان و اشکانیان، در میان تمام نسلهایی که طی دو هزار سال گذشته در این سرزمین زیسته‌اند، بی‌نظیر است. به همین ترتیب امکانات الکترونیکی‌ای که برای خواندن همزمانِ متون شاعران و فیلسوفان و مورخان به سادگی در دسترس یک پژوهشگر عادیِ امروزین است، برای گذشتگان به رویایی دلکش شبیه بوده است. در هیچ دورانی ما با این تنوع و انباشت از نظریه‌ها و رویکردها و آرای اندیشمندان گوناگون از سراسر جهان روبرو نبوده‌ایم، و امکان این را نداشته‌ایم که آرای خویش را مثلا از مجرای اینترنت در کسری از دقیقه در میان کل پارسی زبانانِ پراکنده در کل دنیا، پراکنده کنیم.

با مقایسه‌ی نقاط قوت و ضعفی که شرحش گذشت، این حدس قوت می‌گیرد که شاید ایرادی نرم‌افزاری در کار باشد. شاید ناباوری پارسی‌زبانان برای رقابت با ادبیات روزِ دنیاست که چنین مایه‌ی سستی شده، و یا تنبلیِ پشتیبانی شده توسط خاطره‌ی افتخارآفرین گذشتگان چنین رخوتی را مجاز ساخته است. شاید در ازدحام این همه موضوع جذاب و دلکش، اندیشیدنِ متمرکز و عمیق درباره‌ی امور ضروری دشوار شده باشد، و شاید سرگردانی نسل جوان ما و ادبیات معاصر ما، از دلِ همین سپهر گسترده‌ی امکانهای ارزشمند زاده شده باشد.

در شرایطی که سپهر امکان‌ها و دامنه‌ی گزینه‌های رفتاری ناگهان گسترش می‌یابد، تنها روشن بودنِ خواست و شفاف بودنِ هدف و آرمان و پایبندی به انضباطی عقلانی است که از پراکندگی و پوچی و سردرگمی جلوگیری می‌کند. گویا که ما پارسی زبانانِ این روزگار، در گیر و دار جنگها و انقلابها و آمد و شد نظامهای استبدادی رنگارنگ، نسبت به این دایره‌ی وسیع امکانها و آزادی‌های نو نابینا شده، یا از سر قناعت و ناباوری از ورود بدان پرهیز کرده باشیم. گویا دانشی، عقلانیتی، و چارچوبی نظری غایب بوده، آرمان وخواست روشنی وجود نداشته، و انضباط و خویشتنداری سزاواری ظهور نیافته، که ما چنین شده‌ایم که شده‌ایم.

انجمن ادبی سیمرغ، از کسانی تشکیل شده که قصد دارند در این هنگامه تلاشی کنند و قدمی بردارند. تلاشی فروتنانه، اما نه فرودستانه، و قدمی کوچک ولی استوار، که امیدواریم تداوم یابد و چه بسا فرسنگی جا به جایمان کند. برای آغازِ این راه طولانی و استمرار گامهایمان، اندوخته‌ای داریم و چشم‌اندازی، که با شما در میانش می‌گذاریم، بدان امید که هم‌گام و همراه شویم و راهی نو را شادمانه با هم بپیماییم.

اندوخته‌مان چارچوبی نظری است که از رویکردی سیستمی به «من» و چفت و بست شدن‌اش به نهادهای اجتماعی برخاسته است. چارچوبی فلسفی هست که این رویکرد را پشتیبانی می‌کند و پژوهشهایی در حوزه‌ی تاریخ و اسطوره‌شناسی تدوین شده که کاربست آن را در حوزه‌ی تمدن ایرانی نشان می‌دهد. این چارچوب همان است که با نام دیدگاه زروان شهرت یافته است. باورمان بر آن است که این دیدگاه در پی‌ریزی یک دستگاه زیبایی‌شناسانه و دستیابی به شالوده‌ای برای نقد ادبی سودمند تواند بود.

اندوخته‌ی دیگرمان، دوستانی ارزشمند و گرانقدر است که در این سالها از گوشه و کنارِ این برهوت معنا با دشواری یافته‌ایم. دوستانی که مهر در میان‌مان و در میان‌شان جاری است و به ادبیات پارسی و تمدن ایرانی دلبستگی دارند، و بازسازی هویت خویش را آماج کرده‌اند و در این راه خردمندانه کوشیده‌اند. دوستانی

که به مرضِ «عار از ایرانی بودن» دچار نیامده‌اند، به بنگِ بی‌خیالی و افیونِ افسردگی آلوده نشده‌اند، و هنوز هستند و می‌اندیشند و می‌جویند و می‌پژوهند و می‌خوانند و می‌نویسند.

چشم‌اندازمان آن است که بتوانیم در بازسازی سلیقه‌ی ادبی و بازتعریف هنجارهای زیبایی‌شناسانه‌ی ادب پارسی در زمانه‌مان نقشی ایفا کنیم. به تجربه دیده‌ایم که دیدگاه سیستمی روشی سودمند برای تولید نقدهای عمیق و دقیق را به دست می‌دهد و مضمون‌ها و محتواهایی چندان بارور دارد که به آفرینش داستانها و شعرها و فرآورده‌های ادبی و هنری دیگر می‌انجامد. با این وجود اصراری بر همگرایی درباره‌ی یک چارچوب نظری نداریم و هنجار زیبایی‌شناسانه یکتا یا سلیقه‌ی ادبی یگانه‌ای را آماج نکرده‌ایم. هرچند بر این باور هستیم که انتخاب طبیعی در بومِ فرهنگ نیز کار می‌کند و منش‌ها و آثار و نظریه‌ها و سلیقه‌های ناتوان و سست‌بنیاد، دیر یا زود منقرض می‌شوند و جای خود را به نسخه‌هایی نیرومندتر خواهند داد. بر این مبنا خوش‌بین هستیم که تبادل آرا و محترم شمردنِ چندگانگی دیدگاه‌ها و عقاید در نهایت به ظهور نوعی همگرایی منتهی شود، و چه بسا که الگوهایی از این دست را در میان جمع دوستان دیده‌ایم و تجربه کرده‌ایم.

با این زمینه و این چارچوب، دعوت‌تان می‌کنیم به انجمن ادبی سیمرغ بپیوندید. انجمن سیمرغ فضایی است که فعلا تا چند ماه به صورت مجازی فعالیت خواهد کرد و بعدتر وقتی قوتی یافت و اندامها و رگ و پی‌اش استوار شد، چه بسا که دیدارهایی یا برنامه‌هایی حضوری را هم برگزار کند. قصدمان آن است که به ادبیات در فراگیرترین معنا بپردازیم. خواندن داستانها و شعرها و نقدهای دوستانِ عضو انجمن، یک اولویتِ کاری‌مان است. دیگری، خواندن و بازخواندن آثار ادبیِ معاصر در زبان پارسی است، و در زبانهای دیگر. زبان مرجع و گرانیگاه‌مان زبان پارسی است و از این رو به ترجمه از پارسی به زبانهای دیگر و برگرداندن آثار ارزشمند از زبانهای دیگر به پارسی بها می‌دهیم. بسیاری از ما دغدغه‌ی خاطر نظری هم داریم و به دستیابی به نظریه‌ای و روشی برای نقد ادبی می‌اندیشیم و بدیهی است که برای این کار برای با

چارچوبهای نقد ادبی در فرهنگها و زبانهای دیگر نیز آشنا شویم. بازخوانی و نقد آثار ادبی کلاسیک پارسی نیز هدف دیگرمان است. چه بسا که بتوانیم به بازآفرینی مضمون‌ها و نقاط قوتِ آن آثار، در زبان پارسیِ امروزین و زمانه‌ی کنونی‌مان نیز گریزی بزنیم.

سبک کار چنین است که هرکس نوشتار مورد نظرش را بر صفحه‌ی انجمن می‌گذارد، و همه حق دارند با رعایت ادب درباره‌اش با هم به بحث بپردازند. هر نوع اظهار نظری از هر دیدگاهی آزاد است. اما به خصوص وقتی سودمند است که منبعی تازه یا دیدگاهی نو را به سایر اعضا معرفی کند. نوشتارهای اعضا می‌تواند شعر، داستان، و نقد ادبیِ نوشته‌ی خودشان باشد، یا ترجمه‌ای که از زبانی دیگر کرده‌اند. حق مؤلف باید درباره‌ی آثار رعایت شود و اگر کسی اثری را جایی نقل کرد، حتما به آفریننده‌اش ارجاع دهد. در شرایط امروزین زیربنای روان و کارآمدی برای دفاع حقوقی از این حق وجود ندارد، اما اعضای انجمن بر عهده‌ی خود می‌دانند که از حق دوستان‌شان در این زمینه دفاع کنند و اگر نقلی بی‌مرجع در جایی صورت گرفت، حق مولف را به کرسی بنشانند. هر از چند گاهی برنامه‌ای مشخص از طرف گردانندگان انجمن پیشنهاد می‌شود و آن خواندنِ یک اثر و نقد جمعی آن است. اگر کارها درست پیش برود، به زودی خواهیم توانست نشستهایی داشته باشیم و کتابها و آثار را با حضور آفرینندگان‌شان به بحث بگذاریم، یا نتایج را به شکلی رسمی‌تر منتشر کنیم.

اینک این گوی است و این میدان، و جمعی از یاران و عیاران، که باید ببینیم در آفریدن شعرها و داستان‌ها و نقدهای سنجیده و هوشیارانه چه مایه و چه پایه دارند، و زبانی زیبا و کهنسال و خزانه‌ای گرانبها و در دسترس که مشتاق کاوندگان است. خوانی است فراهم چیده و نغز، که تنها میهمانی گرانمایه را کم دارد، که شما باشید!

سرنمون گیاه و انسان کامل مولوی

روزنامه‌ی همشهری، ۱۳۹۱/۷/۱۱

نوشته شده در: سوم مهر ۱۳۹۱ خورشیدی

بشنو این نی چون شکایت می‌کند — از جداییها حکایت می‌کند

کز نیستان تا مرا ببریده‌اند — در نفیرم مرد و زن نالیده‌اند

سینه خواهم شرحه شرحه از فراق — تا بگویم شرح درد اشتیاق

هر کسی کو دور ماند از اصل خویش — باز جوید روزگار وصل خویش

من به هر جمعیتی نالان شدم — جفت بدحالان و خوش‌حالان شدم

هرکسی از ظن خود شد یار من — از درون من نجست اسرار من

این بیتها که سرآغازِ مثنوی معنوی است، چندان محبوب گشته که بخشهایی از آن همچون زبانزدی در گفتارهای روزانه نیز به کار گرفته می‌شود و اندک‌اند ایرانیانی که بندهایی از آن را در یاد و خاطر نداشته باشند. مثنوی پرمخاطب‌ترین و نامدارترین اثر مولاناست، و بیت‌های دیباچه‌ی آن، که نی‌نامه خوانده می‌شود، آغازگاهِ آن محسوب می‌شود. آغازگاهی که بسیاری از پژوهشگران آن را چکیده‌ی محتوای مثنوی و فشرده‌ی پیام مولوی قلمداد می‌کنند.

توافقی میان مولاناپژوهان وجود دارد که استعاره‌ی نی در این بندها، اشاره‌ایست به انسان. مولانا با پیش کشیدن صفتهای نی، و همذات‌پنداری با این گیاه، در اصل به مردمان اشاره می‌کند خویش را و همه‌ی آدمیان را به نی‌ای شبیه می‌بیند. یعنی نی در اینجا به نمادی برای آدمی تبدیل شده و صفتهایی از او همچون رمزی برای ویژگی‌هایی نهانی مردمان در نظر گرفته شده است. اما انسانی که به نی همانند است، مرد و زنی عادی نیست، که انسان کامل است. انسان کامل است که مانند نی راست و بی‌گره و فارغ از حاشیه و شاخ و برگ اضافی است. اوست که همچون نی میان خویش را از خویشتن تهی کرده، و به این ترتیب با دست برداشتن از خودِ خویش، هویتی تازه و «من»ای نوظهور و شگفت را خلق کرده، که با اسرار ازلی آشناست. تنها انسان کاملی که مانند نی از خود تهی شده و از غیابِ خود سرشار شده، و در ضمن پوسته‌ی ظاهری خویش را و راستی و استواری و راستکاری خویش را حفظ کرده باشد، می‌تواند مانند نی به سازی موسیقایی

تبدیل شود که شایستگی نوای چوپانان و خنیاگران را داشته باشد، و رمزِ عشق را با نوای خویش به گوش اهلان و سالکان برساند. نی و آواز، در این تعبیر، نمادی است از استادی رازآشنا و راهبری خردمند که مسیر سلوک را می‌شناسد و صدایی که از او بر می‌خیزد، نتیجه‌ی تهی شدنِ اندرونش است، و جایگزین شدنش با نفس عاشق که با شوقِ افشای راز مهر در وی دمیده می‌شود، و به موسیقایی کیهانی بدل می‌گردد.

نی، مانند آدمی، از خاک می‌روید و تباری خاکی دارد، اما پای در آب می‌فشارد و سر به هوا بر می‌فرازد و به این ترتیب به سالکی مانند می‌گردد که گیتی را به سودای مینو زیر پا می‌گذارد و این سرافرازی – و همچنین گویا شدن– از راستی نی بر می‌خیزد و پرهیزی که از کژی دارد. نی از جنس خاک است و از آب می‌روید، اما مستعد در آویختن با آتش است و از این روی به نقطه‌ی وحدت اضداد شباهت دارد، که آن نیز خود با تصویر انسان کامل در ادبیات صوفیه شبیه است. همچنان که تب و تاب گرمای تابستان و خشکی هوا می‌تواند آتش در نیستان بیندازد، عشق دلدار نیز همچون آتشی نی را در خود می‌گیرد و محو و نابودش می‌کند، و در مقابل نور و درخششی را باز می‌آفریند و آوایی سهمگین را که از نیستان‌های آتشین بر می‌خیزد.

نی پیش از مولانای بلخی نیز نمادی برای انسان کامل بوده است، اما بیت‌های نی‌نامه بی‌شک نامدارترین و موثرترین بیانیه‌ایست که این گیاهِ به ظاهر خاکسار و پیش پا افتاده را در مقام رمزی برای انسان کامل تثبیت کرد و جایگاهش را در منظومه‌ی رمزگان صوفیه خلل‌ناپذیر ساخت. کهنترین اشاره به این رمز

برای سالک را در قوت القلوب می‌بینیم که به خامه‌ی ابوطالب مکی در قرن سوم هجری به زبان عربی انشاء شده است. از آن هنگام تا دوران مولانای بلخی، حدود چهارصد سال گذشت که طی آن این نماد به تدریج جای خود را در میان رمزگان صوفیه باز کرد و به زیباترین و نافذترین روایتش در ابتدای مثنوی دست یافت. غریب آن که خودِ مولانا در سراسر دفترهای مثنوی معنوی دیگر با این تمرکز و دقت به مفهوم نی باز نمی‌گردد و بعد از این دیباچه‌ی چشمگیر، دیگر جز اشاره‌هایی جسته و گریخته و نامنسجم به این گیاه ندارد.

در ادبیات پارسی، گذشته از نی که استعاره‌ای به نسبت نو محسوب می‌شود، گیاهی دیگر را نیز داریم که آن نیز سرنمونی برای انسان وارسته و آزاده محسوب می‌شده است. این گیاه، سرو است که به خاطر صفتهایی همسان بارها و بارها ستوده شده است. سرو در سراسر سال، حتا در زمان زمستان سبز است و برگهای خود را از دست نمی‌دهد و از این رو به نمادی برای زندگی جاویدان و سرسبزی تباه ناشدنی می‌ماند. سرو نیز مانند نی راست قامت و سرفراز است و پای در خاک و سر در آسمان دارد. یعنی به پلی سرزنده می‌ماند که گیتی را به مینو پیوند می‌دهد و عروج از یکی به دیگری را بازنمایی می‌کند. سرو میوه‌ای رنگین و سنگین نمی‌دهد و از این رو حتا از بارِ زاد و توشه نیز رهاست، و این بی‌بار و بر بودنش را گاه به قلندری و تهیدستی‌اش از منال مادی تعبیر کرده‌اند. یعنی که بی‌قیدی و بی‌باری‌اش انگار بهایی است که برای راستی و آزادگی می‌پردازد.

پیشینه‌ی سرو نسبت به نی، گویا که بسیار بیشتر باشد. در گفتگوی بز و نخل در منظومه‌ی درخت آسوریگ، طنین صفتهای منسوب به سرو را می‌بینیم که در اقلیمی جنوبی و درباره‌ی درخت نخل به کار بسته شده است. در اینجا بیش از آن که بر آزادگی و راستی درخت تاکیدی ببینیم، بر سودمندی و سایه‌دار بودن‌اش پافشاری هست. اما این منظومه نشانه‌ایست که اثبات می‌کند ادبیات ایرانی در دوران پیش از اسلام نیز از استعاره‌های گیاهی برای رمزگذاری مفهوم انسان استفاده می‌کرده و به سنخ‌شناسی جا افتاده‌ای در این مورد دسترسی داشته است. به احتمال زیاد رمزِ سرو برای انسان کامل از ابتدای تاسیس دین زرتشتی در ایران شرقی رواج داشته باشد. چون از تقدس سرو در کیش زرتشتی هم خبر داریم و می‌دانیم که سروی چند هزار ساله در کاشمر وجود داشته که می‌گویند به دست خودِ زرتشت کاشته شده و بعدها به دست خلیفه‌ی متعصب عباسی و کارگزاران فرهنگ‌ستیزش از ریشه بیرون کشیده شد و تباه گشت.

در ادبیات پارسی، همچنان اقبال به سرو بیش از نی است. شاعران بارها و بارها معشوق را به سرو تشبیه کرده‌اند، و آن را نماد آزادگی و سرفرازی و قدرتمندی دانسته‌اند. همچنان که صوفیان در دورانی کمی متاخرتر، نی را نماد عاشق دانسته‌اند و خاکساری و فروتنی وی را در مقابل غرور و سرکشی درختی همچون سرو برجسته ساخته‌اند. جالب آن است که مولانا در کل مثنوی معنوی، در بیتهایی پراکنده بیش از نی، به راستی و آزادگی و سرفرازی سرو اشاره کرده است. در دفتر ششم آزادگی سرو را بخششی از جانب کردگار

می‌داند و می‌گوید: «آنک زو هر سرو آزادی کند/ قادرست ار غصه را شادی کند.» در همان دفتر ششم اشاره‌های دیگری به سرو و آزادگی‌اش می‌بینیم: «ای گروه مومنان، شادی کنید/ هم‌چو سرو و سوسن آزادی کنید- لیک می‌گویید هر دم شکر آب/ بی‌زبان چون گلستان خوش‌خضاب- بی‌زبان گویند سرو و سبزه‌زار / شکر آب و شکر عدل نوبهار». چنان که در اینجا می‌بینیم، مولانا به صفتهای منسوب به سرو پرداخته، اما سرو را نمادی از انسان کامل در نظر نگرفته است. سرو آزاده هست، اما نه در حدی که با شکرگذار نعمتهای خداوند تعارض یابد. به این ترتیب آزادگی‌اش به مرتبه‌ی رهایی کامل و سرکشی در برابر سرورش (خداوند) منتهی نمی‌شود. پیوند نخوردن سرو با انسان کامل را از اینجا در می‌یابیم که مولانا در دفتر ششم، هنگام شرح قصه‌ی قاضی و زنِ مرد جوحی، تعبیرهایی مانند سرو سهی را برای اشاره به زنی به کار گرفته که قاضی به چشم شهوت به وی می‌نگرد: «حاجت این منتهی زان منتهی/ تو بر آر ای حسرت سرو سهی- گر به خلوت آیی ای سرو سهی/ از ستم‌کاری شو شرحم دهی». در همین دفتر تعبیر سرو روان برای اشاره به جوانی و سرزندگی سه پسر به کار گرفته شده که یکی‌شان کاهل بود و از پدرشان میراث می‌برد. به این ترتیب روشن است که مولوی از رمزِ سرو نیز به عنوان استعاره‌ای برای آدمی آگاه بوده، اما آن را نمادی مناسب برای بازنمودنِ انسان کامل ندانسته است. شاید دلیلِ ترجیح نی بر سرو، آن است که سروِ تناور و درشت‌اندام و خم ناشدنی، بیشتر به جنگاوری زورمند و سرکش می‌ماند، تا سالکی فروتن و خاکسار. در ضمن، درست بر

خلاف نی که اندرونی تهی دارد و نمادِ خالی گشتنِ سالک از خویشتن است، سرو اندرونی پُر و سخت و استوار دارد. بر خلاف نی که با سوراخ کردنِ پوستش از آن سازی با نوای دلگداز می‌سازند، اندرونِ چوب سرو را می‌تراشند و به پیرامونش خللی وارد نمی‌کنند تا کاسه‌ی سازی شود مانند تنبور، که آوایی حماسی و شوق‌برانگیز دارد و بیشتر به کارِ یاد کردن از داستان پهلوانان می‌آید، تا شرح سوز و گداز عاشقان.

آنچه حدس مرا درباره‌ی دلالتِ رویاروی نی و سرو در نگاه صوفیه تایید می‌کند، اشاره‌هایی است که مولانا به مقاومت سرو در برابر خضوع و فروتنی دارد. در مثنوی در کل شانزده بار از سرو یاد شده که در دو مورد از آن، در دفتر اول و چهارم، بر دو تا نشدن قدِ سر و مقاومتش در برابر خم شدن تاکیدی به چشم می‌خورد. در دفتر چهارم، این دو تا نشدنِ قدِ سرو، به سرسبزی همیشگی و جوانی پایدارش منسوب شده است: «نه نژند پیری‌ات آید برو/ نه قد چون سرو تو گردد دوتو». اما جالب آن که همین پیوند میان سرو و پرهیز در برابر خضوع و کرنش، در جاهایی دیگر به غرور و سرکشی تعبیر شده است، که آن نیز در جوانانِ سرسبز بیشتر دیده می‌شود. در دفتر اول، در داستان رویارویی آدم و ابلیس می‌بینیم که آدم در برابر ابلیسِ مطرود خودبینی پیشه می‌کند و خویشتن را برتر می‌شمارد. آنگاه سروش خداوند بر او نهیب می‌زند که به خود غره نشود و آدم در مقام توبه می‌گوید که خداوند قادر است تا هر امر ناسازگونی را اراده کند، و «ور تو ماه و مهر را گویی جفا/ ور تو قد سرو را گویی دوتا». بنابراین سرو به خاطر «تا نشدن» و خمیده نشدن‌اش

نامبردار بوده و این با خضوع و رکوعی که از عابدان و بندگان انتظار می‌رود، در تضاد است. دلالتی شبیه به این را در داستان موش و چغز آبی در دفتر ششم هم می‌بینیم، آنجا که موش در هنگام لابه و زاری نزد چغز آبی، وی را که دستخوش غرور شده، سرو سهی می‌خواند.

با مقایسه‌ی آنچه که مولانا درباره‌ی نی و درباره‌ی سرو گفته، این نتیجه حاصل می‌آید که گویی به راستی دو استعاره‌ی متفاوت، و دو سرنمون گیاهی رقیب برای بازنمودن انسان کامل در فرهنگ ایرانی وجود داشته باشد. یکی از این استعاره‌ها، از ایران شرقی برخاسته، به فرهنگی مغانه تعلق داشته، و سرو را که نمادی از جنگجوی پایدار و سرافراز است به عنوان نماد انسان کامل معرفی می‌کرده است. این نماد بعدتر در ادبیات منظوم پارسی دری وارد شده و عناصر اصلی منسوب به سرو –زیبایی، استواری، قدرت، سرافرازی، آزادگی، رهایی از قیدهای مادی– را در زمینه‌هایی تغزلی بازتولید کرده است. دیگری رمزگانی صوفیانه است که انسان کامل را به نی تشبیه می‌کند. در این دیدگاه که انگار دیرتر تکامل یافته و بهتر از هرجا در مرزهای غربی نفوذ تمدن ایرانی، یعنی در آناتولی توسط مولانا صورتبندی شده، تهی شدن نی از خویشتن، و سوز و گداز ناله‌های وی، به همراه راستی و بی‌بار و میوه بودنش که با سرو مشترک است، مورد تاکید قرار گرفته است.

امروز که ایرانیان در پیِ بازسازی هویتِ پیچیده و آشوب‌زده‌ی خویش هستند، توجه به رمزآرایی‌هایی از این دست و تحلیلِ همنشینی‌هایی که صفتهای انسان کامل را در دو الگوی سلحشورانه یا صوفیانه از هم

تفکیک می‌کند، از اهمیتی چشمگیر برخوردار است. تمدن ایرانی امروز با بحرانی در عرصه‌ی تعریف انسان کامل روبروست، و سودایی خام و ناپخته است اگر فرض کنیم که تمدنی بی صورتبندی روشن و دقیقی از مفهوم انسان کامل، امکانِ تحقق خواهد داشت. امروز، مانند سراسر تاریخ تمدن ایرانی و همه‌ی تمدنهای دیگر، بحث بر سرِ حضور یا غیابِ مفهوم انسان کامل نیست، که تمام تمدنها و همه‌ی فرهنگها به فراخور پیچیدگی و پیشینه‌شان یک یا چند تصویر از انسان آرمانی را در دل خود پرورده‌اند. آنچه تمدنهای گوناگون را از هم متمایز می‌سازد، صفات و ویژگی‌هایی است که برای انسان کامل ترسیم می‌کنند، و تصویری که از آن می‌پرورند و الگویی که به کمکش آن را رمزگذاری می‌کنند. رمزگذاری گیاهی مفهوم انسان کامل، و دوشاخه‌ای که شرحش گذشت، یکی از گرانیگاه‌هایی است که می‌تواند در این میان مورد توجه قرار گیرد. این که چرا در فاصله‌ی دو هزار ساله‌ی میان سرو کاشمر و نی‌نامه‌ی مولانا، راستی و رهایی از قید بار و میوه و سرفرازی به سوی آسمان در صفاتِ سرنمون گیاهی انسان کامل باقی مانده، و چرا به تدریج درشتی و مقاومت در برابر خم شدن و توپُر بودن در روایت صوفیانه از این استعاره رخت بربسته است، پرسشی است که شرحی جامعه‌شناختی و تاریخی را می‌طلبد، که شاید به کمکش «من»های امروز سنجه‌هایی روشنتر بیابند، تا بتوانند در میان رمزگانِ در دسترس خویش، میان سرو و نی، یکی را به عنوان نمادی شخصی برای کمال انسانی برگزینند.

شایست و ناشایست در پارسی‌گرایی و سره‌نویسی

بهار ۱۳۹٤

دیرزمانی است که بسیاری از مخاطبان نوشتارهایم گرایشی به سره‌نویسی و پارسی‌گویی در نوشته‌هایم تشخیص می‌دهند و گاه بر این مبنا زبان به ستایش می‌گشایند و گاه به نکوهش. این ماجرا تازه نیست و از همان سالهای میانه‌ی دهه‌ی ۱۳۷۰ که نوشته‌هایم کم کم در مجله‌ها و روزنامه‌ها چاپ می‌شد، با این دوگانگی روبرو بودم و این ده دوازده سالی جلوتر از موج توجه عمومی امروزین به زبان پارسی قرار می‌گیرد که در سالهای اخیر برخاسته است. طی این سالها به سهم خود در حد توان کوشیده‌ام حقی که زبان پارسی بر گردن هر ایرانی دارد را بگزارم و زیبایی و شیوایی زبان‌مان را پاس بدانم. خوشبختانه این روزها نوعی بیداری و هشیاری درباره‌ی زبان به چشم می‌خورد که شاید در امتدادشان دارم بازخوردهایی پرشمارتر را درباره‌ی زبانِ گفتار و نوشتارم دریافت می‌کنم. در این میان دوستی فرهیخته خواست چارچوبی و قواعدی که درباره‌ی پارسی‌گویی و پارسی‌نویسی دارم را بنویسم. نتیجه‌ی فرمان بردن از آن دوست گوشزد این چند

نکته و پیشنهاد آن چند شیوه شد برای به کار گرفتن درست و روانِ زبان پارسی. با این گوشزد که آنچه در اینجا می‌نویسم را پیشتر تقی‌زاده و فروغی و فروزانفر و بسیاری دیگر به شکلی دیگر در نوشتارهایی ارجمند نوشته‌اند. یعنی که من نیز مانند این بزرگان به جبهه‌ی پارسی‌گرایان میانه‌رو دلبستگی دارم و با برداشت‌شان از زبان سالم همداستان‌ام و نوشتارم در راستای موضع‌گیری آنها قرار می‌گیرد.

این متن سه بخش دارد. نخست فهرستی کوتاه و فشرده از آسیبها و تهدیدهای پیشاروی زبان پارسی را برمی‌شمارم، سپس چند نکته درباره‌ی سرشت زبان پارسی را گوشزد می‌کنم و به فرجام چند اندرز کوتاه که به نظرم کارگشا تواند بود را می‌آورم. شاید که کوشندگان و جویندگان این راه را به کار آید.

آسیبهایی که امروز زبان پارسی با آن رویاروست:

۱) در قرن بیستم اشغال نظامی سرزمینهای شمالی ایران زمین (آسیای میانه، قفقاز، افغانستان و کردستان ترکیه) به دست دولتهای نوپایی که قوم‌گرایی را تشویق می‌کردند، باعث شده زبان و خط پارسی در این سرزمینها کمابیش ریشه‌کن شود. استعمار سرزمینهای جنوبی (عراق، پاکستان، شمال هند، عربستان) هم به سرکوب و حاشیه‌نشینی زبان پارسی در این سرزمینها انجامیده است. در حدی که ناآگاهان از شنیدن این نکته شگفت‌زده می‌شوند که تا همین صد سال پیش در استانبول و کلکته و تفلیس و تاشکند و دهلی و لاهور زبان رایج در بیشتر روزنامه‌ها و نقل سخن در محافل ادبی و علمی پارسی بوده است. سیاست استعمار در جنوب با شیوه‌ی خشونت‌بار و وحشیانه‌ی ترکان و روسها در شمال قابل‌مقایسه نیست، اما این راهبردهای زیرکانه به قدر آن خشونت ابلهانه ویرانی میراث زبان‌مان را در این سرزمینها رقم زده است. نتیجه آن که بخش بزرگی از مردم حوزه‌ی تمدنی ایران زمین امروز از خواندن و نوشتن و گفتن به زبان معیار هزار ساله‌ی گذشته‌شان که پارسی دری باشد، ناتوان مانده‌اند.

۲) لشکری از واژگان بیگانه که خاستگاه بیشترشان زبان انگلیسی است، در بستر صنعت و فن‌آوری‌های نو به زبان پارسی هجوم آورده‌اند و کم کم به مهمانانی خوش‌نشین دگردیسی می‌یابند. این وامگیری‌های بی‌مهابا در کنار افزایش چشمگیر جمعیت ایرانیان مهاجر باعث شده زشتی «فرنگی پراندن» در گفتار و نوشتار به چشم نیاید. نمود این بیماری آن است که آوردن کلماتی دست و پا شکسته از زبانهای دیگر در میانه‌ی جمله‌هایی پارسی برای عوام و نیمه‌بیسوادان نشانه‌ی دانایی و جهان‌دیدگی، و برای متخصصان و فرهیختگان نماد روزآمد بودن و اعتبار علمی قلمداد می‌شود.

۳) گرایشهای افراطی از سره‌خواهیِ غیرعلمی روشنفکران گرفته تا عرب‌زدگی سیاسی دولت فخیمه و جنب و جوشهای عقل‌ستیزانه و نابخردانه‌ی قوم‌گرایان، زبان پارسی معیار را با اعمال سلیقه‌هایی کژ و کوژ رویارو ساخته و تلاطمی را در جریان طبیعی تکامل و بالندگی‌اش رقم زده است. این تلاشها به خاطر ناآگاهی از طبیعت زبان احتمالا اثر درازمدتی ندارند، چنان که تا به حال هم نداشته‌اند، اما به هر روی اغتشاشی و آشوبی هرچند سطحی در بافت زبان پدید می‌آورند.

چند نکته درباره‌ی بهسازی زبان پارسی:

۱) زبان پارسی یکی از نیرومندترین نظامهای نمادین و یکی از ریشه‌دارترین اثرگذارترین زبانها در سطحی جهانی است. زبان پارسی از نظر قدمت و پیشینه، گستره‌ی جغرافیایی‌اش در تاریخ، اندوخته‌ی ادبی و فنی و علمی، و شمار نابغه‌ها و خردمندان طراز اولی که بدان اندیشیده و گفته و نوشته‌اند، یکی از مهمترین زبانهای دنیاست، اگر که نگوییم مهمترین زبان دنیاست. زبان پارسی هزار و صد سال است کمابیش به همین شکل کاربرد دارد و از این نظر تنها زبان چینی با آن می‌تواند رقابت کند. تا سه قرن پیش هم زبان رسمی و دیوانی و ادبی و فرهنگی دولت گورکانی، دولت صفوی و دولت عثمانی پارسی بوده است، یعنی در شبه قاره‌ی هند، ایران زمین، آناتولی و شمال آفریقا و بخشهایی از اروپای شرقی زبان فرهیختگان محسوب می‌شده است. زبان

پارسی نه تنها از نظر پیشینه و پهنه، که از نظر نویسایی هم جایگاهی ممتاز دارد. شمار شاعران و ادیبان و دانشمندان و فیلسوفان و دین‌مردانی که بدان آثاری نوشته‌اند بسیار چشمگیرند و آثارشان در سطحی جهانی تاثیری سرنوشت‌ساز و تعیین کننده به جا گذاشته است. زبان پارسی هم از نظر پیشینه و اندوخته و هم از زاویه‌ی ساختار و توانش واژه‌سازی یکی از نیرومندترین زبانهای دنیاست. از این رو برداشتهایی که پارسی را برای بیان معانی نو نابسنده یا لاغر قلمداد می‌کنند یا خزانه‌ی فرهنگی‌اش را خوار می‌شمارند، از کسانی سرچشمه می‌گیرند که آشنایی چندانی با زبان و فرهنگ ایرانی (و احتمالا با زبان و فرهنگهای دیگر هم!) ندارند، و یا از دستورنامه‌ای نواستعماری پیروی می‌کنند.

۲) همه‌ی مردم ایران زمین به زبانی معیار و فراگیر نیاز دارند تا فراتر از زبانهای قومی خویش، در شبکه‌ی حوزه‌ی تمدن ایرانی با هم ارتباط برقرار کنند. طی هزار و صد سال گذشته این زبان معیار پارسی دری بوده که امروز یکی از کهنترین زبانهای پرکاربرد گیتی است و اندوخته‌ی ادبی و علمی شگفت‌انگیزش –با وجود حاشیه‌نشینی سیاسی ایرانیان– همچنان آن را در مقام یکی از زبانهای مهم دنیا قرار داده است. بنا به کهنسالی و حجم آثار نوشتاری و تنوع و ژرفا و تاثیر ادبیات صورتبندی شده در این زبان، بدیهی و آشکار است که زبان معیار برای کل مردم ایران زمین پارسی است و باید هم چنین باشد. از این رو باید زبان پارسی را شناخت، آن را درست به کار برد، به ویژه در میان اقوام هویت‌زدوده‌ی ایران زمین آن را آموزاند و تبلیغ کرد، و میراث ارجمند و معناهای نهفته در متون‌اش را با سایر ایرانیان سهیم شد، خواه درون یا بیرون از خطه‌ی سیاسی ایران امروز قرار داشته باشند، و خواه به ایرانی بودن خویش آگاه باشند یا نباشند. ارمنیان و گرجیان و کردان و تازیان و ترکان در مرزهای غربی‌مان، یا کشمیریان و لاهوریان و دهلویان و پشتونان و بلوچان و ازبکان و ترکمانان در مرزهای خاوری‌مان در زدن و کشتن یکدیگر تردید می‌کردند و مهری بیشتر به هم در

دل می‌داشتند، اگر به یاد می‌آوردند که تا سه چهار نسل پیش پدربزرگ‌های باسوادشان با زبانی مشترک می‌نوشته و می‌خوانده و می‌اندیشیده‌اند.

۳) زبان گفتاری و نوشتاری پارسی مثل بیشتر زبانهای دیگر با هم تفاوتی چشمگیر دارند. لازم است گویشها و لهجه‌های محلی و شیوه‌های قومی استفاده از زبان پارسی (که معمولا شفاهی است) پاس داشته شود و پیوندها و داد و ستدهایش با زبان معیار آشکار گشته و نگهبانی شود. به همین ترتیب زبانهای قومی ایرانی (چه آریایی‌تبار باشند و چه نباشند) بخشی از سیستم تمدنی ایران زمین محسوب می‌شوند که جایگاه و ارج و اهمیت‌شان باید به رسمیت شناخته شود، هرچند ادعای سیاست‌زده‌ی رقابت‌شان با زبان ملی یا انکار وابستگی و درهم تنیدگی‌شان با بستر زبان پارسی نامعقول و نادرست است.

٤) زبان پارسی مانند تمام زبانهای کهنسال و مهم دیگر، یک سیستم نمادین پیچیده‌ی تکاملی است که در تاریخ درازِ حیاتش داد و ستدهای پیاپی و دیرپایی با خوشه‌های زبانی گوناگون را تجربه کرده است. در جریان این تاریخ دیرپاست که این زبانِ آریاییِ برخاسته از زبانهای هند و ایرانی باستانی، وام‌واژگانی از زبانهای سامی، مغولی–آلتایی، اسلاو، یونانی و فرنگی را برگرفته، و انبوهی از وام‌واژگان ایرانی را نیز به آنها منتقل کرده است. در حدی که هر نوآموز درس ریشه‌شناسی از برخورد با شبکه‌ی گسترده و چشمگیر وام‌واژه‌های پارسی در زبانهای سرزمینهای همسایه‌مان شگفت‌زده خواهد شد. وجود وام‌واژه‌هایی از زبانهای قومی ایران زمین (مثل ترکی و تازی) یا زبانهای بیگانه (مثل فرانسوی و روسی و انگلیسی و یونانی و چینی) به خودی خود بار ارزشی خاصی ندارد. اگر این واژگان در بستر زبان پارسی خوش نشسته و در بافت آن جذب شده و بیش از چند قرن پیشینه داشته باشند و در آثار ادبی و فرآورده‌های زبانی پارسی کارکرد یافته باشند، شایست و بایست که پارسی‌شان شمرد. همچنان که کلمات لاتین در زبان انگلیسی که بیش از نیمی از خزانه‌ی واژگان را تشکیل می‌دهد انگلیسی قلمداد می‌شوند، نه لاتین. یعنی وجود وام‌واژه در زبان پارسی نه

ایراد است و نه مایه‌ی سرافکندگی. تنها زبانهای ساده و نانویسای قبایل دور افتاده و منزوی هستند که خالص و پاکیزه‌اند و از گلچینی از واژگان زبانهای همسایه بی‌نصیب مانده‌اند.

۵) بدیهی است که آنچه درباره‌ی وام‌واژگان شناسنامه‌دار با پیشینه‌ی چند قرنی‌شان گفتیم، درباره‌ی وامگیری بی‌مهابا و بی‌دلیلِ واژگان بیگانه راست در نمی‌آید. یعنی کلمه‌ای مثل «کلمه» یا مفهومی مثل «مفهوم» که هزار سال است در آثار شاعران و فیلسوفان ایرانی به کار رفته‌اند و در شبکه‌ی نمادهای زبان ما تثبیت شده‌اند، ایرانی و پارسی محسوب می‌شوند، اما «کامِنت» و «لایک» و «اِوولوشِن» و «اوکِی» چنین وضعیتی ندارند. اینها واژگانی هستند که به تازگی بدون ضرورتی زبانشناسانه وامگیری شده‌اند، چرا که جایگزین «یادداشت/ اظهار نظر» و «فرگشت/ تکامل» و «باشه/ خوب» شده‌اند. وامگیری‌ای که هدفی جز انتقال معنایی نو (هدفی مثل اثبات لمس کعبه‌ی اروپا، نمایش مدرن بودن، رونمایی از سواد نیم‌بندِ دانشگاهی و...) داشته باشد، به کلی نازیبا و زشت و نادرست است، و وامگیری‌ای که پیش از رخ دادنش تلاشی برای بومی‌سازی مفهوم در درون بستر زبان انجام نشده باشد، خام و ناپخته و شتابزده است.

٦) پاکسازی زبان پارسی از وام‌واژه‌های خودنمایانه‌ی بی‌ریشه و بازسازی بافت معنایی آن کاری دشوار، تخصصی و زمان‌گیر است. این کاری است که باید انجام پذیرد و زبان پارسی را به تندرستی و یکپارچگی پیشین‌اش بازگرداند. اما با شتابزدگی یا از سر ذوقِ صرف و سلیقه‌ای ناپخته نمی‌توان به آن دست گشود. دشمنی با واژگان جا افتاده در زبان پارسی (هرچند تباری سامی یا مغولی–ترکی داشته باشند) به قدر نادیده انگاشتن سیل واژگان اروپایی چسبیده به زبان جوانان خودنما، نابخردانه است.

چالشی که با این دیباچه نمایان می‌شود، آن است که برای به رسمیت شمردن یک واژه در یک زبان معیارهایی لازم داریم. یعنی صرف این که واژه‌ای از زبانی دیگر وامگیری شده باشد معنادار نیست. نمونه‌اش کلمه‌ی «اثیر» است که به ویژه به خاطر کارکردش در بوف کور نزد معاصران بلندآوازه شده است. این کلمه

را در پارسی از عربی وام گرفته‌ایم که آن خودش آن را از «اَثیرا» در سریانی وام گرفته که خودِ آن از «اِتِر» یونانی وامگیری شده و در کتاب «اسطوره‌شناسی ایزدان ایرانی» نشان داده‌ام که آن هم خود وامی از اَئثرَه/ آتُر در زبانهای اوستایی/ پهلوی بوده است. حالا قرار است است اثیر را کجایی بدانیم؟ تازی، سریانی، یونانی یا ایرانی؟ تاریخچه‌ای به همین اندازه پیچیده و پیچاپیچ را درباره‌ی بخش بزرگی از واژگان پارسیِ جا افتاده و رایج می‌توان نشان داد.

پس آشکار است که برای مرزبندی واژگانی که در درون یا بیرون حریم زبان پارسی قرار دارند، به معیارهایی روشن و شفاف و رسیدگی‌پذیر نیاز داریم و در این زمینه پیشنهادی دارم: هر واژه‌ای که در زمینه‌ی تمدن ایرانی شناسنامه، تبارنامه، یا حق آب و گل داشته باشد، پارسی است. دقیقتر بگویم، اگر 1) واژه‌ای در شاهکارهای ادبی و علمی زبان پارسی به کار گرفته شده بود (شناسنامه)، 2) یا به شکلی طبیعی و غیرساختگی از زبانهای ایرانی مشتق شده و دورانی کاربرد داشت (تبارنامه)، 3) یا بیش از پنج قرن در زبان پارسی رواج داشت (حق آب و گل)، آن واژه پارسی است. در این معنا، اثیر به خاطر تبارنامه‌ی ایرانی‌اش، «تمیز» به دلیل شناسنامه‌ای که نزد «بزرگان اهل تمیز» دارد، و «قرن» به خاطر کارکرد دیرینه‌ی چند قرنی‌اش پارسی محسوب می‌شوند.

و اما چند اندرز:

نخست آن که نگران نباشید! در سراسر تاریخ تمدن ایرانی که با درازای تاریخ تمدن بر زمین برابر است، در هیچ دورانی این شمار از پارسی زبانان (بیش از صد میلیون نفر) وجود نداشته است. در هیچ زمانی این سهم عظیم از پارسی‌زبانان (بیش از ۸۰٪) نویسا و باسواد نبوده‌اند. در هیچ زمانی شمار زنان و مردان نویسا مانند امروز برابر نبوده است. زبان پارسی امروز زبانی نیرومند و پرکاربرد است و پارسی‌زبانان آن را در غیاب هر نوع سازمان یافتگی دولتی و پشتیبانی نهادی، بنا به خلاقیتهایی فردی و کوششهایی خودجوش، به

شیوه‌ای درست و بالنده به کار می‌گیرند. به رواج زبان پارسی در اینترنت و شبکه‌های اجتماعی بنگرید تا دریابید که نگران این زبان نباید بود، هرچند باید در راهش جنگید و درباره‌ی سرنوشت‌اش اندیشید و برای توانمند ساختن‌اش کوشید. اما نه همچون سربازی شکست خورده و ناامید، که همچون پهلوانی نیرومند و پیروز.

دوم: به جای ابراز سلیقه درباره‌ی زبان پارسی و واژه‌تراشی و دشوارنویسی و مغلق‌گویی که کار دوستان نادان زبان پارسی است، میدان بدهید تا خودش از خودش دفاع کند، چنان که هزار و صد سال است در برابر تازشها و دشمنی‌های بسیار سرافرازانه چنین کرده است. شاهکارهای ادب پارسی را بجویید و بیابید و از بر کنید و بازگو کنید. این شاهکارها به حکم شاهکار بودن‌شان شیوه‌ی درست گفتار و نوشتار را بدون کشمکش و تنش در شنوندگان بازآفرینی می‌کنند. نیازی نیست با کسی تندی کنید یا شیوه‌ای از گفتار و نوشتار را خوار بشمارید. تنها زیبایی‌ها و شیوایی‌های این زبان را چنان که نیاکان‌مان تجربه کردند و ثبت نمودند، به دیگران نشان دهید. باقی کار را خرد جمعی انجام می‌دهد. خواندن زبان باشکوه شاهنامه و حافظ و مولانا و نظامی و مرور شیوایی کلام سعدی و ناصرخسرو و بیهقی و ژرفای اندیشه در بیدل و خیام را تشویق کنید و پیش و بیش از همه خودتان در این راه همت بگمارید. زبان‌تان در این رهگذار پاکیزه و زیبا خواهد شد و شنوندگان به حکم سرشت زبان و ذوق تاریخی‌شان زبان زیبا و شیوا را در می‌یابند و از هنجارهایش پیروی می‌کنند. یعنی که زیبایی‌های زبان پارسی را دریابید و نمایش دهید. پارسی از نظر آوا و ساخت یکی از زیباترین و آهنگین‌ترین زبانهای دنیاست. پارسی با بردن دلِ ترکان و هندوان و تازیان در اقلیم‌های گوناگون برای خود جا باز کرد. دل بدو بسپارید و رقص دلبرانه‌اش را به دیگران هم نشان دهید.

سوم: زبان داشتن همانا زبان دانستن است. حرف زدن عوامانه با سخنور بودنِ فرهیختگان یکی نیست و این تمایز میان سخنِ شیوا و زیبا و معنادار با حرفِ پوچ و پرت و ابتر در زبانهایی کهن مانند پارسی بیشتر

نمایان است. بیاموزید تا زبان ملی‌تان را درست و زیبا به کار ببرید. جویده جویده سخن نگویید و بریده بریده ننویسید. در گفتار و نوشتار خطاهای دستوری و غلطهای املائی مرتکب نشوید. به معنای دقیق کلمه «باسواد» شوید، یعنی متن زیاد بخوانید و متن زیاد بنویسید تا زبانی تراشیده و نیرومند و اثرگذار پیدا کنید. همچنان که خارجی‌های ناآشنا به زبان پارسی با شنیدن‌اش به زیبایی و موسیقایش گواهی می‌دهند، بیاموزید تا از بیرون نگاهی زیبایی‌شناسانه به آن داشته باشید و با بهره‌گیری از گنجینه‌ی شگفت شعر و زبانزدهای پارسی گفتار و نوشتار خود را زیبا سازید.

چهارم آن که در حد امکان سره بگویید و سره بنویسید، با این معیار که هر آنچه سعدی و حافظ و مولانا و فردوسی و خیام و بیدل و صائب و همتایان‌شان گفته‌اند، سره است و هرچه در زبان بیگانه و غیرایرانی و ناجور و زشت و نامفهوم و کج و کوله و خودنمایانه بنماید ناسره. خواه این واژگان ناسره و نازیبا با قصد خودنمایی و تزیین خویش به تازگی از زبان فرنگی و تازی وامگیری شده باشند، یا با نیتِ دفاع از پارسی به دست نامتخصصی از بن‌هایی اصیل یا جعلی تراشیده شده باشند. به ویژه از واژه‌تراشی و خلاقیت‌های سطحی و بی‌سرانجام خودداری کنید. زبان پارسی انبوهی از واژگان شناسنامه‌دار دارد که اگر با کلمات کهنترِ پهلوی و پارتی و اوستایی و سغدی و خوارزمی ترکیب شود، یکی از بزرگترین و دیرپاترین خزانه‌ی واژگان در زبانهای روی زمین را بر می‌سازد. دانشمندان و دینمردان و بازرگانان و شاعران و داستان‌سرایانی که زرتشتی و بودایی و مسیحی و مسلمان و یهودی و مزدکی و مانوی و کافر بوده‌اند به اوستایی و پارسی باستان و پارتی و پهلوی و سغدی و خوارزمی و دری و زبانهای قومی ایرانیان گفته‌اند و اندیشیده‌اند و ردپاهایی نوشتاری از خود به جا گذاشته‌اند. اگر به راستی مفهومی نو را برابر دارید و واژه‌ای نو برایش می‌جویید، به این اندوخته‌ی چشمگیر بنگرید و از آن مجموعه‌ی ارجمند گزینش کنید. جز در مواردی بسیار کمیاب، نیازی به خلق واژه ندارید.

به فرجام، از یاد نبرید این جمله‌ی بندهشن را که اهورامزدا با ساختن آنچه هست و اهریمن با تراشیدن آنچه نیست، آنچه را که می‌آفرینند، می‌آفرینند.

اندر آداب نوشتن گفتارنویس‌ها

پاییز ۱۳۹٤

(برای دوستم نوید که به هنگام پرسید)

از دیرباز زبان گفتاری و نوشتاری با هم تفاوت داشته است. در سراسر تاریخ بشر – تا همین صد سال پیش- بخش عمده‌ی جمعیت کره‌ی زمین نانویسا بوده‌اند و در جوامع پیشامدرن نسبت باسوادان را ۵-۱۰٪ جمعیت تخمین می‌زنند. چنان که در نوشتارهای دیگری نشان داده‌ام، در عصر پیشامدرن نرخ سواد در ایران زمین نسبت به سرزمینهای همسایه بسیار بالا بوده است و این را از رواج نویسایی در روستاها و وجود نویسنده و دانشمند در همه‌ی شهرها و روستاهای ایران می‌توان دریافت، اما با این همه جسورانه‌ترین تخمینی که من هم از نسبت باسوادان ایرانِ سنتی دارم، از ۱۵٪ جمعیت فراتر نمی‌رود.

در چنین شرایطی مرزبندی مشخص و روشنی میان زبان نوشتاری و گفتاری وجود داشته است. نویسایان گروهی نخبه و کم‌جمعیت بوده‌اند که نوشتارهای خویش را برای گروه نخبه‌ای همسان با خویش تولید می‌کردند. البته نقش مهمِ گوسان/ رامشگر/ جارچی/ خواننده/ نقال/ برخوان/ راوی/ حافظ/ و... را در

همه‌ی جوامع داشته‌ایم که بیان این متون نوشتاری را (گاه با ساز و آواز) بر عهده داشته‌اند و این اندوخته‌ی فرهنگی نخبگان را در اختیار توده‌ی مردم قرار می‌داده‌اند. با این همه مرزی مشخص و شکافی عمیق میان نویسا/ نانویسا و گفته/ نوشته وجود داشته و هریک زبانی ویژه را پدید می‌آورده است.

گفتار روزانه که با لحن و زمینه و بافت رخدادهای پیرامونی دگرگون می‌شود و بسته به حال و خلق و شخصیت افراد دگرگونه ادا می‌شود، شکلی پویاتر، متنوع‌تر و گذرا از زبان است که رنگ گویشها و لهجه‌های محلی را به خود می‌پذیرد، از موجهای گذرای فرهنگی و اجتماعی تاثیر می‌پذیرد، و اغلب در اسناد تاریخی و ادبی ردپایی از خود به جا نمی‌گذارد. در مقابل این زبانِ روزانه‌ی شفاهی، شکل دیگری از زبان را داریم که نوشته می‌شده است. زبانی سخته و پخته و تراش خورده که نه در زبانِ یک تن و بر اثر تجربیات یک عمر، که در زبان صدها و هزاران تن و در پیوستاری از عمرهای پیاپی بازبینی و بازخوانی و بازنویسی و بازاندیشی می‌شده است. از این رو هنجارهایی پیچیده‌تر، معناهایی ظریفتر و ریزه‌کاری‌هایی فراوانتر را در خود حمل می‌کرده است. این زبانی است که در ایران زمین شکلِ غایی و آرمانی‌اش شعر بوده است و گرایشی تمدنی هم داشته‌ایم که تمام عناصر فرهنگی خود را –از حماسه و اسطوره و دین گرفته تا علم و فن و تاریخ– به شعر تبدیل کنیم. تمایز میان زبان گفتاری و نوشتاری از این ساختارهای متمایزی بر می‌آید که از تفاوت در رسانه‌هایشان، تمایز در نقاط تولیدشان و دایره‌ی مصرفشان، و واگرایی هنجارهای دستوری و زبانی و معنایی در رمزگان‌شان برخاسته‌اند.

برای نخستین بار در قرن گذشته بدنه‌ی جمعیت در بسیاری از کشورها از جمله ایران باسواد شدند و این جمعیت باسواد به تازگی به رسانه‌هایی الکترونیکی و همه‌گیر دسترسی دارند که نوشتن را به امری روزانه و پیگیر تبدیل می‌کند. اتفاقی که حتا تا نسل پیش از ما سابقه نداشت و قابل تصور نبود. یعنی حجم آنچه که یک ایرانی عادی امروز می‌خواند و (مهمتر آن که) می‌نویسد، بسیار بسیار بیش از چیزی است که تا

سی چهل سال پیش رواج داشت. این نکته بماند که بیشتر این زبانِ نویسای فراگیر، وقفِ داد و ستد جوک و شوخی و گپ و گفتهای روزانه است.

ورود رسانه‌های نو به عرصه‌ی زبان، درآمیختگی زبان گفتاری و نوشتاری را به دنبال داشته است. در دورانی که پدری برای پسرِ مسافرش با کاغذ و قلم نامه می‌نوشت و نامه سه ماه در راه و دست این و آن بود تا به مقصد برسد، هر نامه می‌توانست و می‌بایست که اثری ادبی و اندیشیده و پخته باشد. امروز هر پدری با فشردن چند کلید در چند ثانیه پیام خود را به پسرِ مسافرش در آنسوی کره‌ی زمین منتقل می‌کند و این تنها یکی از دهها پیامی است که ممکن است بین این دو در یک ماه رد و بدل شود. از این رو هنجارها و قواعد حاکم بر نوشتار از گُرده‌ی متن برداشته می‌شود و آن را به زبانی شبه‌شفاهی تبدیل می‌کند. درباره‌ی نامه‌های عاشقانه‌ای که دختران و پسران به هم می‌نویسند و بازتابها و روایتها و حدیث نفس‌هایشان از مفهوم دلدادگی و دل‌بردگی هم همین قاعده برقرار است. زمانی این حس و عاطفه پیش از ابراز به قدری در ذهن می‌ماند و پس و پیش می‌شد و پخته می‌گشت که به شعری دلکش بدل شود. امروز به سادگی طی پیامکی با چند کلمه می‌توان ابرازش کرد و در چند دقیقه پاسخی با همان درازا را دریافت کرد، و طبیعی است که در این شرایط دیگر کسی نتواند مثل کهفی پیشاوری بگوید که « من نه آنم که دوصد مصرع رنگین گویم/ من چو فرهاد یکی گویم و شیرین گویم». چرا که تخمیر عاطفه و هیجان در دل که پشتوانه‌ی فرگشت و جوشیدن زبانِ اثرگذار است، اصولا در این هیاهوی پر رفت و آمد زندگی امروز رخ نمی‌دهد.

این مقدمه‌ی طولانی را برای آن نوشتم که پیش از طرح پیشنهادهایم، بر این نکته تاکید کنم که اختلالی که امروز در سواد و نویسایی و زبان ما رخ نموده، امری جامعه‌شناختی است که زیربنایی فن‌آورانه دارد و به دگردیسی چشمگیر و بی‌سابقه‌ی رسانه‌ها در زمانه‌مان مربوط می‌شود. شرایط امروزین به خاطر نویسا شدنِ بدنه‌ی جمعیت و امکان ارتباط گسترده‌ی یک تن با هزاران کس در کوتاهترین زمان، فضایی

مردم‌سالارانه و آزاد فراهم می‌آورد و مجال ابراز خویشتن و صدور معنا را فراهم می‌آورد و از سوی دیگر به همین خاطر سطحی‌نگری و شتابزدگی در ابراز نظر و ناپخته گفتن و عجولانه شنیدن را رواج می‌دهد. یعنی بختی در اینجا خفته و تهدیدی در همان جا بیدار است. با این همه اگر نظر شخصی‌ام را بخواهید، رخدادهایی از این دست را خجسته و ارجمند می‌دانم، چرا که پیچیدگی سیستمهای اجتماعی را افزونتر می‌کند، دایره‌ی انتخابها را می‌گشاید و ژرفای آزادی «من»ها را افزون می‌کند. بدیهی است که در این میان دورانهایی از ناپختگی و نوسان را ببینیم و شاید هنوز زود باشد فریاد برآوریم که «هین کژ و راست می‌روی...»

در این شرایط، در کنار گذارها و تحول‌های دیگر، با نوشته شدنِ روزافزون زبان گفتاری به شکل نوشتاری نیز روبرو هستیم. موج نخستینِ گسترش نویسایی و بسط رسانه‌های ارتباطی که در قرن نوزدهم رخ داد و پیامد گره خوردنِ صنعت چاپ و دولتی شدنِ آموزش و پرورش بود، به تحول مشابهی دامن زد و نتیجه‌اش آن شد که نثرهای متکلف و پیچیده و دبیرانه‌ی قدیمی درهم شکست و زبانی ساده و روان و به نسبت عامیانه جای آن را گرفت که صورتهای تازه‌ای از ساختهای معنایی و پیامها (رمان، خودزندگینامه، نامه‌نگاری رمانتیک) را در اروپا باب کرد که در آن سامان بی‌پیشینه می‌نمود. در آن موج نخست نسلی پرجمعیت از نویسندگان ظهور کردند که بر زبان سنتی و پیچیدگی‌های کلاسیک آن چیره نبودند و با این وجود نویسا محسوب می‌شدند و به رسانه‌هایی برای انتشار نوشته‌هایشان دسترسی داشتند. در نتیجه پادشاهی مانند ناصرالدین‌شاه که تسلط شاهان پیشین بر ادب پارسی را نداشت، با سبکی روان و روزنامه‌نگارانه خاطرات خود را نوشت و چند نسل بعدتر نیما یوشیجی پیدا شد که با همین شکل و شمایل نوآوری‌هایی کرد و... «مرا لو، پیشوای شعر نو دادا!»

موج تازه‌ی این روند که از ترکیب گسترش تحصیلات دانشگاهی با رسانه‌های الکترونیکی ناشی شده، به همین ترتیب نسلی جوان و نوآور را پرورده که گاه بیش از کلماتی که در روز سخن می‌گویند،

می‌نویسند و می‌خوانند و این برای نخستین بار است که چنین می‌شود. بخش عمده‌ی آنچه در این میان خوانده و نوشته می‌شود، هم از نظر محتوا و هم بافت و سبک همان است که پیشتر در زبان گفتاری باب بود و با مرزهای ادب از دایره‌ی نوشتار بیرون می‌ماند. از این روست که نوشتنِ آن هنجار و قاعده‌ی روشنی ندارد و پیامک‌بازان و رخ‌نامه‌نوازان (فهو: فیس‌بوک یوزرز!) در بمانند و «به من گفت» را «ب من گفت» بنویسند و «مشکل ماست» را «مشکله‌ماست»، که به نام غذایی می‌ماند کمابیش!

اما آماج همه‌ی این روده‌درازی‌ها، پیشنهاد چند قاعده بود برای دوستانی که خواه ناخواه در این رسانه‌های نو زبان گفتاری را به شکل نوشتاری به کار می‌برند. این پیشنهادها برای آن است که از سویی به قول غزالی اقتصاد اعتقاد رعایت شود و شمار واژگان پیام بیش از حد جیب «مشترک گرامی» افزون نشود و از سوی دیگر زیبایی سخن و درستی‌اش در بستر زبان پارسی نیز باقی بماند، که اگر اگر سخن در این دایره نماند، سخن نمی‌ماند!

اینک پیشنهادهایم برای «گفتارنویس‌ها»، یعنی گفتگوهایی در حد چند جمله که اغلب با انتظار دریافت پاسخ از رسانه‌هایی الکترونیکی گذر می‌کند و نوشته می‌شود:

۱) هنگام نوشتن واژگان غلط املایی نداشته باشید. «به» را «ب»، «راجع به» را «راجب»، و «ثواب» را «سواب» ... ننویسید. این نشانه‌ی بی‌سوادی و نادانی‌تان است، اگر املای درست کلمه‌ای را نمی‌دانید، معنایش آن است که آن را در خزانه‌ی واژگان‌تان ندارید، آبروی خودتان را نبرید لطفا!

۲) در حد امکان پارسی بنویسید. برابرنهادهای جا افتاده یا در حال جا افتادنِ کلمات فرنگی و عربی را به کار بگیرید و توجه کنید بافتی منسجم بر سخن‌تان حاکم باشد. و صد البته که منظور این نیست که از خودتان کلماتی تراوش کنید که معنایش را فقط خودتان می‌دانید. اما «پرفورمنس اوکی شد. مسیج رو برا فرندات دلیور کن!» هم واقعا مایه‌ی شرمساری‌ست.

۳) کوتاه، ساده، فشرده، و بی‌شیله پیله بنویسید. تعارف و تکلف را بگذارید برای متنهای جدی‌تر چند صفحه‌ای. اگر می‌شود کلمه‌ای را از پیامی حذف کنید، این کار را بکنید. ضمن لطمه به شرکت مخابرات، فکرِ وقت مخاطب را هم بکنید. این را دریابید که گاهی در همین پیامهای کوتاه ایجاز به اعجاز بدل می‌شود!

٤) بازیگوش باشید. در دایره‌ی زبان پارسی می‌توانید با آزادی شگفت‌انگیزی با کلمات بازی کنید، ترکیبهای تازه بسازید، و شوخی کنید. بگذارید گفتارنویس‌هایتان نکته‌ای و چیزی داشته باشد. ببینید این رسانه‌های نو و نویسا شدنِ سخن‌تان چه ابعاد تازه و لذت‌بخش و خوشایندی را می‌توانند به پیام بیفزایند.

۵) زیبا بگویید و شیوا بنویسید. هرچه بیشتر متون پارسی جدی را خوانده باشید، زیباتر سخن خواهید گفت و زیباتر خواهید نوشت. حتا اگر بحثِ جمله‌ای در پیامکی باشد. گاهی یک مصراع یا بیتی هفت هشت کلمه‌ای از شاهکارهای ادب پارسی کارِ چندین سطر را می‌کند و اثرگذاری‌اش هم بسیار بیشتر است. شعرِ خوب (منظورم نثرهای پلکانی نیست) بخوانید و حفظ کنید و به کار بگیرید تا رستگار شوید!

۵) موقع پیام فرستادن به این و آن ادب را رعایت کنید، متین و زیبا و سنجیده بنویسید. کلماتی که صادر می‌کنید بازتاب ذهنتان هستند و نماینده‌تان محسوب می‌شوند. آشفته و درهم و شلخته ننویسید. کوتاه و گزیده و زیبا و کارآمد و دقیق بنویسید. لحن‌تان را بسته به مخاطب انتخاب کنید و از افراطِ خودنمایی و تفریطِ آشفته‌گویی بپرهیزید. پیش از فشردن دکمه‌ی ارسال پیام، یک بار متن‌تان را بخوانید و ویرایش کنید. خلاصه،... خودتان را ضایع نکنید!

زبان پارسی در عصر شبکه‌های مجازی

شروین وکیلی

مجله مدیریت ارتباطات، شماره‌ی ۷۸، آبان ۱۳۹۵

زمانی که تلفن‌های همراه تازه باب شده بود و خدمات مربوط به ارسال پیامک دوران جنینی‌اش را می‌گذراند، این نکته که الفبای ارسال پیامک لاتین است مایه‌ی نگرانی دوستداران زبان پارسی شده بود. اندکی از این زمان نگذشته بود که توده‌ی مردم مهارت چشمگیری در تایپ درد دل‌هایشان پیدا کردند و با زبانی خودجوش و ابداعی که نمادها و قراردادهای خود را داشت، شروع کردند به نوشتنِ پیامهای پارسی‌شان به خطی عجیب و غریب که نیمِ بزرگترِ نمادهایش را الفبای لاتین تشکیل می‌داد و نیمی کوچکتر را علایم ریاضی یا نشانه‌های رایانه‌ای. دیری نگذشت که این خط نامی هم پیدا کرد و مردم آن را فینگیلیش نامیدند.

رسوخ خط لاتین در زبان پارسی که بر محملی فناورانه سوار شده بود، امری نوظهور یا بی‌سابقه نبود. خط اصولا رسانه‌ای واگیردار است و ساده‌تر از زبان یا معنا در میان فرهنگها و زبانها شایع می‌شود. ایران زمین دست بر قضا در سراسر تاریخ دیرپا و شگفت‌انگیزش یکی از کانونهای مهم این نوع وامگیری‌ها بوده است. بیست و پنج قرن پیش از این دولت جهانگیر هخامنشی از خط الفبایی آرامی برای نوشتن اسناد دیوانسالارانه‌اش استفاده کرد که زبان‌اش بیشتر آمیخته‌ای از پارسی باستان و ایلامی بود و به تدریج وام‌واژه‌هایی از آرامی نیز در آن راه می‌یافت. بعدتر که اسکندر گجسته نظم باشکوه پارسی را ویران کرد، خط یونانی که خویشاوند آرامی بود و مانند آن از فنیقی‌ها وامگیری شده بود، تا سرزمینهایی دوردست مانند بلخ رواج یافت و تا چند قرن بعد دوشادوش آرامی مورد استفاده قرار می‌گرفت، در حالی که زبان اصلی‌ای که در ایران زمین بدان نوشته می‌شد، بلخی بود که از زبانهای مهم ایرانی شرقی بوده است.

در دوران جدید هم وقتی نسیم مشروطیت وزید و رسانه‌های تازه‌ای مانند روزنامه و مجله در ایران زمین باب شد، برخی از روشنفکران که فناوری را با بستری از خط مربوط می‌دانستند، از تغییر خط پارسی به لاتین دفاع کردند. ایده‌ای که به زودی معلوم شد برای تداوم فرهنگی سخت زیانبار است. این دست کشیدن از خط و بعدتر زبان پارسی طی صد سال گذشته در سرزمینهای جدا شده از پیکر ایران زمین با ضرب و زور سرنیزه‌ی کمونیست‌های روس و قوم‌گرایان پان‌ترک تحقق یافت و نتیجه‌اش آن گسست فرهنگی فاجعه‌بار و فقر معنای مهلکی است که امروز بافت فرهنگی بخش بزرگی از جمعیت باستانی ایران زمین را گرفتار ساخته است.

وقتی پیامک زدن به فینگیلیش رواج یافت، بسیاری از آنها که با تاریخ آشنا بودند و دل در گروی زیبایی‌های خط و زبان پارسی داشتند، احساس خطر کردند و هشدارها فراوان از گوشه و کنار شنیده می‌شد که مبادا بر سر مردم ساکن دل ایرانشهر نیز همان رود که بر برادران‌شان در کشورهای تازه‌تاسیس آمده است. با این همه در همان روزها هم بودند کسانی که زبان پارسی و خط کهنسال و زیبای آن را تناورتر و نیرومندتر از این نوسان‌های فناورانه می‌دانستند و اعتقاد داشتند خطری بزرگ زبان و خط‌مان را تهدید نمی‌کند.

تجربه‌ی سالهای گذشته نشان داده که زبان پارسی به راستی نیرومند و ماندگار است و در بسترهای نوظهوری که رسانه‌های نو و فناوری‌های تازه پدید می‌آورند، به آسانی و چالاکی جاری می‌شود و خود را با آن سازگار می‌سازد. اندک زمانی پس از نهادینه شدن تلفن همراه در ایران، سامانه‌های پارسی‌ساز پیامک‌ها هم ساخته و رایج شد و امروز می‌توان با قاطعیت فرض کرد که خط فینگیلیش انقراض یافته و میان‌پرده‌ای زودگذر در این میان نبوده است.

با این همه زبان رویارویی پارسی با رسانه‌های نو به تلفن همراه و ارسال پیامک محدود نمی‌شد. گسترش شبکه‌ی اینترنت در مخابرات کشور نخست به موجی شکوفا و پر جنب و جوش از وبلاگ‌نویسی میدان داد که هنوز چنان که سزاوار است مورد توجه جامعه‌شناسان و متخصصان ارتباطات قرار نگرفته است. کمی بعد از آغاز این روند، پیدایش شبکه‌های مجازی را دیدیم که نخست با اورکوت آغاز شد و بعد در فیسبوک به نهادی پایدار و فراگیر تبدیل شد.

این موجهای رسانه‌ای با نوآرایی افراطی و ریشه‌ای رفتارها و عادتهای ارتباطی در ایرانیان همراه بود. جمعیت جوان و به نسبت با سواد ایران با الگویی که در سطح جهانی بی‌نظیر است و شگفتی‌های بسیاری

آفریده، به شکلی نامتمرکز و خودجوش ساز و کارهای شخصی و استانده‌های ویژه‌ی خویش را برای نوشتن و انتشار آرای خویش در فضاهای مجازی پدید آوردند و الگوهایی نوظهور و بی‌سابقه از سازماندهی اجتماعی را به نمایش گذاشتند که از جنبشهای سیاسی تا ساماندهی کمکهای مردمی به هنگام زلزله را در بر می‌گرفت.

نهادهای رسمی و دولتی‌ای که وظیفه‌شان ساماندهی و قاعده‌گذاری بر ارتباطات مجازی است، می‌بایست آسان و روان و استانده شدنِ ارتباطهای زبانی میان کاربران را سرپرستی کنند، و سازمانهای فرهنگی غول‌آسایی که با دیوانسالاری کشور چفت و بست شده‌اند و کارشان تدوین خط و رسم و زبانی پیراسته برای این فضاهای نوظهور بود، در این میان به کلی از کار افتادند و به حاشیه رانده شدند. در غیاب تاثیر و کارکردِ این نهادها، جمعیتِ جوان و پرشماری که تخصص چندانی در زمینه‌ی زبان و خط پارسی نداشت و به خاطر ناکارآیی مشابه نظام آموزشی کشور دانش و مهارتهای چندانی هم در این زمینه به دست نیاورده بود، عهده‌دار پر کردن این خلأ شد و به سزاواری و استواری آن را به فرجام رساند.

فروپاشی نفوذ و اثرگذاری نهادهای سیاست‌گذار کلان و ظهور مدارها و مسیرهای تصمیم‌گیری پراکنده و منتشری که به شکلی مویرگی از دل کل پیکره‌ی جمعیت بر می‌آمدند و به شکلی هم‌افزا نظمهای نو پدید می‌آوردند، دورنمایی از آینده‌ی رویارویی زبان پارسی و فضای مجازی را برابر دیدگان‌مان آشکار می‌سازد.

طی ده سال گذشته زبان پارسی و جمعیت مردم ایران گذاری تاریخی و بسیار مهم را از سر گذرانده‌اند. سه نسل گذشته‌ی ایرانی در سراسر تاریخ دیرپای این سرزمین نخستین کسانی هستند که در کشوری یکپارچه باسواد زندگی می‌کنند. این روند باسواد شدن کل جمعیت از دوران رضا شاه آغاز شد و با

تدبیر و کوششهای پرویز ناتل خانلری تا دهه‌ی ۱۳۵۰ اکثریت جمعیت کشور را نویسا و باسواد ساخت. این روند پس از انقلاب اسلامی نیز ادامه یافت. نسل جوان امروزین از این نظر به کلی با دو نسل پیشین تفاوت دارد که سطح سواد در دختران‌اش بیش از پسران‌اش است. یعنی در جنبشی اجتماعی و بی‌سر و صدا که پیامدهایی تماشایی خواهد داشت، جمعیت دانشجویان ایرانی به شکلی دگردیسی یافت که امروز تقریبا از هر سه دانشجو، دو تایش دختر هستند.

رسانه‌های نو و شبکه‌های مجازی در شرایطی به کشورمان راه یافتند که گذار تاریخ و مهمِ یاد شده در حوزه‌ی نویسایی به فرجام خود نزدیک می‌شد. در نتیجه شکوفایی ناگهانی و نامنتظره‌ی وبلاگ‌نویسی را باید بازتابی از این الگوی تاریخی دانست. این روزها تقریبا پانزدهمین ساگرد تاسیس اولین وبلاگ پارسی است که در ١٦ شهریور ۱۳۸۰ به دست سلمان جریری راه‌اندازی شد. روند توسعه‌ی وبلاگ‌نویسی سرعتی چندان چشمگیر داشت که تا چهار سال بعد شمار وبلاگ‌های کشور به هفتصد هزار رسید و این در حالی بود که نه تنها هیچ نهاد دولتی و رسمی از این جریان حمایت نمی‌کرد، که کارشکنی‌ها و بگیر و ببندهایی هم در کار بود. در ١٣٨٦ تنها در سرویس بلاگفا شمار وبلاگ‌های ثبت شده‌ی پارسی به یک میلیون و سیصد هزار می‌رسید و این بدان معنا بود که از هر هفت ایرانی یک نفرشان فضایی برای انتشار افکار و اندیشه‌هایش تاسیس کرده است. این رونق وبلاگ‌نویسی باعث شد که در همین سال تارنمای مرجع تکنوراتی اعلام کرد که زبان پارسی به همین خاطر دهمین زبان رایج دنیا در اینترنت است و این در حالی بود که کشورهایی مانند ترکیه و عربستان سرمایه‌گذاری‌های کلان برای ترویج زبانهای خویش بر اینترنت انجام داده بودند و در کشورمان به نظر می‌رسید سرمایه‌گذاری معکوسی برای محدود کردنِ آن رخ داده باشد.

جنبش وبلاگ‌نویسی از این نظر مهم بود که پیش‌برندگان‌اش به نوعی نویسنده محسوب می‌شدند. یعنی کسانی بودند که نوشتاری را که به نظر خودشان اهمیت و ارزش معنایی داشت، برای مخاطبانی ناشناس و پرشمار منتشر می‌کردند. در میان این نویسندگان تنوعی خیره کننده از نظر موقعیت اجتماعی و شرایط فردی دیده می‌شد. نوید محبی وقتی در ۱۳۸۳ به جرم وبلاگ‌نویسی دستگیر شد حدود هجده سال داشت و دکتر احمد فلسفی وقتی در ۱۳۸٤ وبلاگ خود را تاسیس کرد هفتاد و پنج سال سن داشت. گرایشهای سیاسی، دیدگاه‌های مذهبی، سلیقه‌های ادبی، و موضوعهایی هم که در وبلاگ‌ها نویسانده می‌شد هم به همین ترتیب دامنه‌ای بسیار گسترده را در بر می‌گرفت. طبیعی بود که این شکلِ انفجارگونه از «نوشتن برای دیگران» با افت و خیزهای فراوان در زبان همراه باشد. در ابتدای کار غلطهای دستوری و نگارشی و حتا املائی در وبلاگ‌ها فراوان یافت می‌شد. اما طی یکی دو سال شکلی از زبان ادبی روزنامه‌نگارانه در فضای مجازی رواج یافت که ساختار بلاغی‌اش بین خاطره‌نویسی و گزارش نویسی قرار می‌گرفت.

در سال ۱۳۸۳ مارک زوکربرگ شبکه‌ی اجتماعی فیسبوک را در آمریکا راه‌اندازی کرد و این فضا در زمانی بسیار کوتاه در ایران جایگاهی برجسته پیدا کرد. در فاصله‌ی سالهای ۱۳۸۷ تا به امروز جمعیت کاربران ایرانی فیسبوک بین پنج تا هفت میلیون نفر در نوسان بوده و این بدان معناست که نزدیک به ده درصد جمعیت کشور و در حدود یک پنجم جمعیت جوان کشور در این شبکه عضویت دارند. فضای فیسبوک از نظر ساختار کمابیش به یک وبلاگ استانده شده و کوچک شبیه است و افت تدریجی رواج آن از سال ۱۳۸۸ با جدیتر شدنِ فیلترینگ آن و جایگزینی‌اش با تلگرام آغاز شده است.

هجوم کاربران ایرانی به شبکه‌ی تلگرام که به نوعی جایگزین و رقیب فیسبوک محسوب می‌شود، یکی از نمونه‌های شگفت‌انگیز رفتار جمعی مردم کشورمان است. چون این شبکه به راستی به خاطر امنیت بالا و امکانات چشمگیر و سبک بودن برنامه‌اش گزینه‌ی بسیار مناسبی برای کاربران ایرانی است. این شبکه‌ی به نسبت گمنام آلمانی در سال ۱۳۹۲ تاسیس شد و دو سال بعد ناگهان با هجوم ایرانیان به آن شمار کاربرانش افزایشی چشمگیر پیدا کرد. به شکلی که امروز بدنه‌ی اعضای آن ایرانی هستند. سرعت جایگیری کاربران ایرانی بر این شبکه به قدری بالا بود که برخی از دوستان این روند را به سومین کوچ آریایی‌ها تشبیه می‌کردند، که منظور مهاجرت از وایبر به تلگرام بود!.

گسترش شبکه‌های مجازی و رواجش در میان بخش بزرگی از جمعیت کشور، بدان معنا بود که روندِ «نویسنده شدن» شهروندان عادی شتابی روزافزون به خود بگیرد. این جریان به بازآرایی زبان پارسی در فضای مجازی یاری رساند و روندِ نهادینه شدنِ این زبان در آن فضای نوظهور را تسریع کرد. امروز که به این جریانِ چالاک و شتابنده‌ی ده دوازده ساله نگاه می‌کنیم، این نکته آشکار است که زبان پارسی و خط رسمی پارسی به خوبی با فضای یکسره ناآشنا و نوپدیدِ دنیای مجازی سازگار شده و به استانده‌ها و قواعدی دست یافته که ادامه‌ی مستقیم تاریخ زبان پارسی در زمینه‌های اجتماعی سنتی محسوب می‌شود. اگر بخواهم در پایان این گفتار مهمترین الگوهای برآمده در این سالها را جمع‌بندی کنم، چنین سیاهه‌ای به دست می‌آید:

نخست: زبان پارسی در شکلی شیوا و روان به فضای مجازی راه یافته و در آن نهادینه شده است. استفاده از واژگان بیگانه، بهره‌گیری از الفبای غیرپارسی، و به کار گیری ساختهای دستوری غیرپارسی و ساختگی به تدریج منسوخ شده و شکلی به نسبت پیراسته از زبان پارسی را در این شبکه‌ها می‌بینیم.

دوم: اختلالهایی که به خصوص در رسم‌الخط و املاء کلمات دیده می‌شود (نمونه‌هایی مثل «راجبه، مچکرم، اصتقلال! و...»)، بیشتر به نادانی و بیسوادی کاربران مربوط می‌شود و بازتابی از نارسایی‌ها در نظام آموزشی و جریان سوادآموزی ماست، و به زبان پارسی یا رسانه‌های نو ارتباط چندانی ندارد.

سوم: در میان سه شاخه‌ی اصلی از نثر جدید پارسی (روزنامه‌نگارانه، دیوانی رسمی، داستانی) لحن و بافت کلام در فضاهای مجازی از نظر سبک‌شناسی ترکیبی از نثر روزنامه‌نگارانه و داستانی است. نثر دیوانی رسمی که در اداره‌ها یا اخبار و گفتمان رسانه‌های رسمی و دولتی رواج دارد جز در مقام طنز و شوخی در فضای مجازی رواجی نیافته است.

چهارم: دایره‌ی موضوعها و پهنه‌ی ارتباطها و گاه عمق مطالبی که در زبان پارسی بر شبکه‌های مجازی منتشر می‌شود به کلی با سایر زبانها متفاوت است. چنین می‌نماید که شبکه‌های مجازی و زبان پارسی‌ای که در میانه‌شان جاری شده همزمان همچون نوعی ابزار خودآموزی و بایگانی‌ای برای اندوخته‌های فرهنگی عمل می‌کند. کارکرد اصلی شبکه‌های مجازی در سایر کشورهای دنیا بیشتر گپ و گفتهای روزمره و عادی است و به ندرت بحثهای فلسفی، ابراز نظرهای علمی، جدلهای سیاسی، نقد عقلانی و مشابه اینها در آن یافت می‌شود.

پنجم: نوعی چرخش به سمت زبان ادبی کلاسیک پارسی در فضاهای مجازی دیده می‌شود. هرچند در ابتدای کار و دوران وبلاگ‌نویسی انتشار شعرهای نو و سپید رواجی فراوان داشت، اما چنین می‌نماید که نوعی انتخاب طبیعی در این میان عمل کرده و امروز فضای ادبی فیسبوک و تلگرام یکسره در اختیار شعرهای بزرگانی مانند حافظ و مولانا و سعدی و فردوسی است. یعنی به شکلی نامنتظره، این فضای مجازی گسترده

که با سوگیری‌های سیاسی و تنگ‌نظری‌های ایدئولوژیک رسانه‌های کاغذی محدود نمی‌شود، همچون فضایی برای بازآموزی و بازسازی سلیقه‌ی ادبی ایرانیان عمل می‌کند.

ششم: کشمکش و دعوا در فضای مجازی اصولا امری محتمل و رایج است. یک دلیل آن ناشناس بودن طرفهای درگیر در بسیاری از گفتگوهاست، و دلیل دیگرش نارسایی متنِ نوشته شده برای انتقال احساسات و عواطف است، ایرادی که کوشیده‌اند تا با استیکرهای گوناگون برطرفش کنند. هرچند در ابتدای رواج فیسبوک بحثهای داغ و توهین‌آمیز رواج داشت و ناسزاگویی و فحاشی بسیار دیده می‌شد، اما به تدریج نوعی اخلاق گفتمانی در فضای مجازی شکل گرفته و حد و مرزهایی از جنس ادب و خویشتن‌داری در این فضاها چیره شده است. البته هنوز گروههای سیاسی‌ای مانند قوم‌گرایان و تجزیه‌طلبان هستند که گفتمان‌شان اصولا به ناسزا و فحاشی آمیخته است، و هنوز کسانی هستند که با هویت مشخصی به فحاشی و ناسزاگویی به این و آن اشتغال داشته باشند، اما شمارشان و اعتبارشان و درجه‌ی نفوذ گفتمان‌شان بسیار محدود و رو به انقراض است.

نتیجه‌ای که از این شش مشاهده بر می‌آید آن است که نباید چندان نگران رویارویی زبان پارسی و فضاهای مجازی بود. فضای مجازی همچون آیینه‌ای شفاف و افشاگر است که سلیقه‌ی جمعی مردم را باز می‌تاباند، بحث و تبادل نظر عمومی درباره‌ی مسائل را ممکن می‌سازد و برای انتخاب طبیعیِ منش‌ها و عناصر فرهنگی و ساختهای گفتمانی نوعی چارچوبِ‌مستند و مدون و ساختار یافته فراهم می‌آورد. تجربه نشان داده که زبان پارسی توانمندی و انعطاف لازم برای سازگاری با این فضاهای نو را دارد و قواعد و الگوهایی که در این زمینه از دل آن نمایان می‌شود به استواری و اقتدار بیشتر آن یاری می‌رساند.

رسانه و قصه

مصاحبه با باشگاه کتاب درباره‌ی انتشار چاپ دوم «سوشیانس»، بهار ۱۳۹۲

س: رسانه ها چقدر در شکل گیری فرهنگ عامه نقش دارند؟

ج: دو دوره را در نظرمی گیریم:پیشامدرن و مدرن. درپیشامدرن بدنه اصلی رسانه گفتگوی سینه به سینه است.بین نسل پیر و کودک که به صورت داستان گویی و روایت و... است که گیس‌سفیدها و ریش سفیدها می گویند.این روایتها اساطیری اند؛ تبادل فرهنگ با همین قصه و روایتها انجام می گیرد،مردم هویت جمعی پیدا می کنند و اخلاق و تاریخ منتقل می شود و بین نسل ها رد و بدل می شود اما در دوران مدرن رسانه ها دگرگون شده اندو پس از قرن ۲۰ به بعد که رادیو و تلویزیون ظهورکردند انتقال افقی روایتها رایج شده یعنی یک نفر به هم نسل خود منتقل می کند.در ایران گذار به این دوران مدرن انجام نشده و رسانه های مدرن ما رسانه های مردمی انتقال روایتهای داستانی نیستند.

س: دلیل آن چیست؟

ج: تمرکز و بوروکراسی! رسانه های عمومی مدرن،خدمات ایدئولوژیک و دولتی دارند و روایتهای خاص را منتقل می کنند.

س: مطبوعات عامه پسند چگونه رفتارها و معنای مشترکی را بین مردم رواج می دهند؟

ج: مطبوعات عامیانه بیشتر انعکاس و نمایشگر سلیقه‌ی مردم هستند تا شکل دهنده به آن. به تعبیری، آنها با نمایش دادن و بازنمایی برآیندی از آنچه که در زندگیِ روزمره‌ی افراد عادی می‌گذرد، تجربه‌های شخصی و پیش پا افتاده‌ی افراد عادی را به هنجارهای اجتماعی بدل می‌کنند. آنها بیشتر تثبیت کننده‌ی معانی عام و هنجار کننده‌ی رفتارهای افراد هستند. آنچه معناهای جدید و سلیقه‌های نو را رواج می‌دهد، اتفاقا نشریه‌ها و تریبون‌هایی هستند که روشنفکرانه یا خاص قلمداد می‌شوند. مثلا نشریه‌ای که ارگان حزبی است یا مجله‌ای که سخنگوی یک مکتب ادبی یا هنری تلقی می‌شود، اینها معانی تازه‌ای را که لزوما فراگیر هم نشده، به شکل متمرکز ترویج می‌کنند و بسته به کارآیی و جذابیتشان می‌توانند مخاطب عام پیدا بکنند یا نکنند.

س: موردی در ذهنتان هست که نشریه ای معنای خاصی را به طیف وسیعی از مخاطبان القاء کرده باشد؟

ج: گل آقا نشریه ای عامه پسند و محبوب بود.به وسیله داستان،طنزو شعر که نقد اجتماعی درآنها بود یک سری پیامهایی را به جامعه منتقل می کرد. مثال دیگر روزنامه‌ای مانند قانون است در صدر مشروطه که بسیاری از مفاهیم تازه را به فضای اندیشه‌ی سیاسی ایرانیان وارد کرد.

س: مطبوعات در انتقال فرهنگ چقدرسهم دارند؟

ج: دو اتفاق در ادبیات داستانی افتاده که در نشریات ما تاثیر گذاشته است.یکی ترجمه، که زبان مدرن فارسی خیلی متاثر از ترجمه است.ادبیات داستانی ترجمه شده که از دوران مشروطه رواج پیدا کرد یک سری الگو مانند رمان ارائه داد.ترجمه باعث شکوفایی و غنی شدن ادبیات ما شد.اتفاق دیگر متحول شدن و مدرن شدن زبان روایت در نشریات است.

س: متحول شدن زبان روایت، در انعکاس فرهنگ بازهم موفق است؟

ج: در این مورد قاطع نمی توان اظهار نظرکرد

س: گفتید ترجمه باعث غنی شدن و گسترش ادبیات داستانی شده اکنون نیز با ترجمه این روند می تواند ادامه داشته باشد؟

ج: ترجمه خطری دارد و اینکه با دانستن و تسلط بر زبان هدف باز هم ممکن است ادبیات مرجع را نشناسید.با این حال شاید ترجمه کنیم و کاری خوب در بیاید اما به دلیل آنکه در زبان مرجع ادیب نیستیم؛ آنچه تولید می شود سبک تر از متن اصلی خواهد بود.

س: آیا ترجمه که باعث غنی شدن ادبیات داستانی ما شده؛ فرهنگی غنی را نیز منتقل می کند؟

ج: هر فرهنگی در نوع خود غنی است. اما برخی از فرهنگ‌ها مانند آنچه در تمدن ایرانی می‌بینیم، به خاطر پیشینه‌ی طولانی و انباشت تجربه‌های فکری در زبان، لایه‌های بیشتر و متراکم‌تری از معنا را در خود پدید آورده‌اند. ما تا چند دهه پیش مترجمانی داشتیم که زبان فارسی و پیشینه‌اش را خوب می شناختند و بنابراین آنچه در مقام ترجمه می‌آفریدند هم دنباله‌ی این سنت دیرپا و غنی فرهنگی بود و هم مضمونهای تازه‌ی وام گرفته شده از زبانهای دیگر را در زمینه‌ی فارسی بازتولید می‌کرد. این رده از مترجمان توانا و مسلط بر زبان فارسی و فرهنگ ایرانی متاسفانه رو به انقراض دارند! ما انتظار داریم زبان فارسی دری بعد از هزار و صد سال تحول، و با پشتوانه‌ی فرهنگی که به طور مستقیم تا پنج هزار سال پیش استمرار دارد، قله‌هایی از معنا را با ورود مضمونهای مدرن تولید کند. اینکه چنین اتفاقی هنوز نیفتاده شاید به این دلیل باشد که مترجمان –به ویژه در حوزه‌ی شعر– به جای ایستادن بر قله‌های موجود، کوشیده‌اند در دشتهای مسطح برای خودشان تپه‌هایی ایجاد کنند. کاری که البته جالب است، اما کارگشا یا خردمندانه نیست. به هر صورت با هر ترجمه‌ای بخشی از محتوا منتقل می شود و ساختارهای جدیدی به زبان مقصد وارد می شوند، که این در جای خود

خوب است. اما وقتی این انتقال درست و کامل انجام می‌شود که معناهای نوآمده در بافتی از معانی پیشینی بنشینند و در شبکه‌ی فرهنگ ما درست جذب شوند. این کار تنها با شناسایی و تسلط بر فرهنگ و زبان خودمان ممکن می‌شود که البته به خاطر پیچیدگی و تاریخ طولانی‌اش کار دشواری هم هست.

س: چرا منابع داخلی ما نتوانسته ما را به آن قله ای که انتظار داریم برساند؟

ج: چون سنتی هستند،مدرن نشده اند.به طور مثال داستان قصه غربت غرب از سهروردی بسیار زیبا، قوی،عمیق،لایه لایه، شبیه رئالیسم جادویی و سمبلیک است.حجم کم دارد و هرچه برای داستان کوتاه انتظار داریم در آن هست.اما مخاطب کنونی باید شبکه معنایی وسیعی را برای فهم داستان بداند و دیگر اینکه باید روایت های جدید از آن تولید بشود. منابع قدیمی برای این که در فرهنگ امروز پویا و سرزنده باشند باید با شرایط و نیازهای امروز سازگار شوند. این روند بازخوانی گذشته و بازآفرینی اکنون بر مبنای آن روندی پیچیده و چندسویه است که به راحتی می‌تواند دچار اختلال شود. اختلال امروزینِ آن، چیرگی فرهنگ مدرن است که از مجرای رسانه‌های مدرن در جامعه‌ی ما پخش شده است. فرهنگ مدرن از دید من یک پیکربندی نیرومند و بسیار نافذ از معناست که دقیقا به همین خاطر اختلالی در فرهنگ‌های بومی ایجاد می‌کند و گسستی گاه ویرانگر را با سنتهای تاریخی‌شان موجب می‌شود. دقت داشته باشید که دید من درباره‌ی مدرنیته ایدئولوژیک و منفی نیست. یعنی فکر نمی‌کنم تمدن مدرن امری منحط و پلید و بد باشد. اما در ضمن، دیدی بسیار انتقادی نسبت به آن دارم، یعنی مدرنیته را شالوده‌ای معنایی می‌دانم که به خصوص در حوزه‌ی فنی و علمی بسیار کارگشاست، اما در حوزه‌های ارتباطی و ساماندهی اجتماعی نقدهای جدی به آن وارد است. این را برای این گوشزد کردم که سخنانم با دشمنان مدرنیته و هواداران بازگشت به گذشته اشتباه گرفته نشود. من فکر نمی کنم بشود به گذشته بازگشت و اگر هم بشود آن را مطلوب نمی‌بینم. باید مدرنیته و موقعیتی که فراهم می‌آورد را به درستی فهم کرد و عناصر نیرومند و مفیدش را جذب کرد و سنت فرهنگی خودمان را

به کمکش دقیقتر و بهتر شناخت و با تکیه بر این خرد از هردوی این بسترهای معنایی گذشت و معنای ویژه‌ی اکنونِ خودمان را خلق کرد. در حوزه‌ی ادبیات داستانی، باید شرایط مدرن را خوب شناخت، و آن را با تاریخ بی‌نظیر ادبیات ایرانی گره زد. منابع قدیمی نیازمند روایت های جدید اند و منابع ترجمه شده باید مثل پازل در فرهنگ جا پیدا کنند.

س: جای نویسندگان ما در انتقال فرهنگ کجاست؟

ج: ما ادبیات فارسی داخلی و ادبیات فارسی در تبعید داریم.ادبیات در تبعید که شامل داستان،خاطره و... است که تسلط کامل روی آنها ندارم و نمی دانم چقدر فرهنگ ایران را منتقل می کند اما بعضی از آنها تنها زبانشان فارسی است و اگرهمان طور به زبان دیگری هم ترجمه شوند فرق چندانی نمی کند و مشخص نیست از کدام فرهنگ برخاسته است.اما ادبیات فارسی داخل هم که ترجمه باعث شکوفایی آن شده است.

س: یعنی نویسنده های ما متاثر ازمتون ترجمه اند؟

ج: به شدت. با این وجود خوشبختانه نسلهای اول مترجمان ما کسانی بودند که بر ادبیات و زبان خودشان هم تسلطی کامل داشتند و به همین دلیل هم ساختارها و مضمونهای نوینی که به زبان فارسی منتقل می‌کردند، بارآور و زایا از آب در آمد. نویسنده هایی که سنت ادبیات بومی‌شان را بشناسند مسایل تکان دهنده زیبایی را در آن می یابند و همین باعث کامیابی‌شان در انتقال معانی نو می‌شود. مخاطب، تسلط نویسنده بر تاریخ ادبیات را می فهمد.

س: آیا آثار ترجمه شده از موضوعات متون کهن ما نیز الهام گرفته اند ؟مثلا اینکه می گویند تم اصلی کیمیاگر از پائولو کوئیلو با یکی از داستانهای مثنوی همخوانی دارد.

ج: در نیمه اول قرن ۲۰ موجی از توجه به ایرانیان درغرب مد شد که مستقیما توجه به خود ایران زمین نبود؛ تصویری رازآلود و خیال انگیز از ایران زمین بود که امروز در سینما هم –البته به شکلی سیاسی با

تخطئه ایران- همچنان ادامه دارد. این توجه در دهه‌های گذشته به خاطر چرخش تصویر ایران و سیاسی شدن‌اش متاسفانه کاهش یافته است.

س: شما می گویید آثار ترجمه باید با فرهنگ جامعه هدف تطبیق یابد،این به هنر مترجم بر می گردد یا در اثر نویسنده مشابهت های وجود دارد؟

ج: از طرفی به مترجم مربوط است که در زبان بیگانه به دنبال خوراک ذهنی مطلوبِ خودش می‌گردد، و از طرف دیگر به فرآیند برگردانِ متن مربوط می‌شود که بر محور مضامین آشنا و مشابهت هایمعنایی سازمان می‌یابد.

س: چه داستانهایی قابلیت انتشار در مطبوعات را دارند؟

ج: وضعیت مطلوب به نظرم آن داستانی است که سواد زبانی مخاطب را ارتقاء بدهد. یعنی مخاطب با خواندنش چیز جدیدی در زبان کشف کند که از جنس آموزش و پند و اندرز نباشد بلکه کشف امر لذت بخش باشد و مخاطب به طور عموم با آن ارتباط برقرار کند.

س: داستان باید تفکرخاصی را دنبال کند؟

ج: فکر نمی‌کنم بتوان برای داستان باید و نباید تعریف کرد. در میانه‌ی قرن بیستم انبوهی از داستانهای شعاری و تبلیغاتی با قالبی ایدئولوژیک نوشته شدند و تجربه نشان داده که این ادبیات مصرفی کوتاه مدت دارد و ارزش معنایی چندانی ندارد. اما از طرف دیگر، داستانهایی خواندنی هستند که هسته‌ی مرکزی نیرومندی از معنا روایتشان را تعیین کند. خلاصه به نظرم داستان نباید تفکر خاصی را دنبال کند. همان که تفکر در آن وجود داشته باشد بس است!

س: استفاده از تفکر جناحی در داستانها مطلوب است؟

ج: من معتقدم شعار دادن ادبیات بد تولید می کند افراد سیاسی ای را می شناسم که داستان نوشته اند ؛ حرف خاصی را می خواسته اند بزنند فقط لباس داستان تن آن کرده اند.این نوع ادبیات فرمایشی است و به نظرمن مطلوب نیست.

س: یعنی مخاطب عام ندارد؟

ج: مخاطب خاص دارد و اگرمخاطب آن تفکررا قبول نداشته لذت نمی برد؛ منظورم ازلذت بردن شادی آفرین بودنِ مضمون نیست. لذتِ دریافت چیز نو و درکِ عمیقتر پیدا کردن را می‌گویم. ممکن است نویسنده‌ای مثل هدایت معنایی تیره و تار را هم منتقل کند، اما برای مخاطب جذاب بنماید و حرفی برای گفتن داشته باشد.

س: بوسیله رسانه می توان معنا را منتقل کرد؛این معنا را از کجا می توان گرفت و در داستان گنجاند؟

ج: رسانه‌ای که قرار است داستانی را منتشر کند، در نهایت عضوی از یک سیستم بزرگ تمدنی است. یعنی هر داستانی که به زبان فارسی یا زبانهای قومیِ ایرانی منتشر می‌شود، عنصری در درون تمدن ایرانی است. هر تمدن هم برای خودش چهارچوب‌هایی دارد که معناهایی فلسفی، تعریف‌هایی از انسان، و صورتبندی‌هایی از جهانی در آن وجود دارد. ممکن است نویسنده معنایی خاص را در نظر داشته باشد و بخواهد چیز مشخصی را تبلیغ کند، اما مهم است که روایت و نفس داستان را فدای آن نکند. من الان مشغول نوشتن داستان جم هستم که جلد دوم رمان سوشیانس است، در آن بر ارتباط کنش و مسئولیت اخلاقی متمرکز شده‌ام، اما خواننده در آن به هیچ جمله‌ای بر نمی‌خورد که به طور شعارگونه یا مستقیم ایده‌ام در این مورد درونش گنجانده شده باشد. همه چیز باید در قالب رخدادها و جریانهای طبیعی روایت شود و مخاطب آزاد باشد تا تفسیر خودش را داشته باشد.

س: چرا نقش ادبیات در رسانه های ما کمرنگ تر از قبل شده است؟

ج: یکی اینکه تولید کنندگان مضمون، ادیب نیستند. زمانی در رادیو سعید نفیسی اشتباه مجریان و گویندگان را می گرفت؛ خودتان ببینید الان در رادیو، تلویزیون ما چه ادبیاتی استفاده می شود، دیگر اینکه مخاطب سواد کافی ندارد؛ رسانه ای که بچه های ما امروزه با آن سرو کار دارند غیر فارسی و بیشتر از نوع بازیهای کامپیوتری و سریالهای عامه‌پسند ماهواره‌ایست، شما به پاورقی های نشریات قدیم نگاه کنید که افرادی نظیر جمالزاده آن را می نوشتند. آن را مقایسه کنید با نامه ای که چندی پیش رییس یکی از دانشگاههای کشور به مناسبت منسوب شدنش منتشر کرده بود. متنی کاملا بی سروته و پر از اشتباه که ابتدا فکر کردم به عنوان شوخی منتشر شده است!

س: یعنی ذائقه مخاطب تغییر کرده و قلم نویسندگان کم رنگ شده،به نظر شما جو سیاسی چقدر اثر گذار بوده است؟

ج: خیلی .جو سیاسی هم روی ادبیات تاثیر می‌گذارد و هم از آن تاثیر می‌پذیرد. ما یک طبقه‌ی استخواندار قدیمی از آدمهای با سوادمان را از دست داده‌ایم و به جایش طبقه‌ای به کلی نو پدید آمده که در بسیاری از موارد با نسلهای قبلی قابل مقایسه نیست.

س: مطالب رسانه ها چقدر می تواند جنبه ادبی و هنری داشته باشد؟

ج: می‌تواند داشته باشد، اما این کار ادبیان است نه رسانه‌گردانان. ادیب تشخیص می دهد فلان اتفاق به فلان معنا ربط دارد و آن را در رسانه منعکس می کند.

س: زبان رسانه زبان بی رنگ و بویی شده است آیا این مطلوب است؟

ج: مطلوب نیست.من کسانی را می شناسم که سنت ادبی را می شناختند و در مطبوعات آثارشان چاپ می شد و بسیار در جذب مخاطب هم موفق بودند.اکنون آثاری داریم که به زبان عامیانه سخن می گویند تا به مخاطب نزدیک شوند اما موفق نیستند ادبیات باید کمی از هنجارها فاصله بگیرد تا جذاب شود

وگرنه زبان عامیانه همان است که مردم با آن هرروز حرف می زنند. هنوز هم می‌بینید که وقتی کسی در حین حرف زدن بیتی شعر به گفته‌اش می افزاید، شیوا و سخنور جلوه می‌کند، یا وقتی داستانی از تذکره الاولیا را در رادیو پخش می‌کنند، مخاطبان عادی به آن توجه می‌کنند. چون مستقل از این که چقدر با قالبهای نظریِ حاکم بر زبان قدیم موافق باشیم، باید بپذیریم که زبانی پرداخته و محتوایی غنی در آن هست، نوع چیدن کلمات در کنار هم از طرفی این منش‌ها را جذاب کرده و و از طرف دیگر باعث شده از سطح عامیانه فاصله بگیرند.

س: ادبیاتی که درمطبوعات ماست به نوعی از این هنجار فاصله گرفته پس چرا جذاب نیست؟

ج: فاصله‌گیریِ زورکی و تصنعی که معمولا با الهام از ادبیات کشورهای دیگر شکل گرفته، طبیعتا برای مخاطب عادی ایرانی نه معنادار است و نه جذاب. این همان عارضه‌ایست که گفتم از دل ترجمه‌مداریِ بازاری برخاسته است. بخش عمده‌ی آنچه ادبیات غیرعامیانه‌ی امروز ما را تشکیل می‌دهد، تلاشهایی ناکام برای رونوشت برداشتن از محصولات ادبی کشورهای دیگر است. بی‌توجه به معنای آن محصول در بافت تمدنیِ مرجعش، و بی‌توجه به این که گاهی مشابه همین معنا با زبانی دقیقتر و عمیقتر در زبان خودمان بارها و بارها تولید شده است.

س: درحوزه ادبیات در رسانه ها،باید چه جهشی صورت گیرد؟

ج: افراد ادیب که ادبیات داستانی را تولید می کنند و مسلط هستند باید به رسانه ها بیایند. آدم هایی که امروز رسانه‌ها را می‌گردانند معمولا با بافت ادبی قطع رابطه کرده‌اند.

س: ازمقایسه مطالب داستانی رسانه های ایران با رسانه های خارجی چه نتیجه ای می گیریم؟

ج: متاسفانه با وجود پیشینه‌ی غنی و امکانهای فراوان، وضعیت در ایران خیلی ابتدایی است و کیفیت داستان، محتوا و اقبال عمومی نیز با نشریات خارجی تفاوت دارد.

س: یکی از نقش های رسانه جنبه سرگرمی و آموزش است، چقدر از ادبیات برای ایفای این نقش استفاده شده است؟

ج: استفاده‌هایش معمولا در حد تبلیغ ایدئولوژیک بوده است. به ندرت و تک و توک نمونه‌هایی دیده‌ام که آموزشِ جدی و پشتوانه‌دارِ چیزی – و نه تبلیغ مسلکی- محور تولید محصولی رسانه‌ای بوده باشد. جالب آن که همواره هم با اقبال عمومی روبرو شده و تاثیر گذاشته است. این یعنی که مخاطبان ما ایرادی ندارند، اشکالی اگر هست، در خودِ تولید کنندگان است...

فردوسی و هویت ملی

مصاحبه با روزنامه‌ی قانون، چهارشنبه ۱۳۹٤/۲/۲۳

س: ایرانی از دید فردوسی چگونه تعریف می‌شود؟ یعنی ویژگی یا صفت فرد ایرانی در شاهنامه فردوسی چیست و چه ویژگی هایی برای او ستوده شده است؟

ج: شاهنامه در واقع کارنامه‌ی تاریخی ایرانیان است که به دست یک حکیم (که این روزها فیلسوف خوانده می‌شود) نوشته شده است. یعنی فردوسی روایتهای تاریخی هویت‌سازی که در ایران زمین از دیرباز وجود داشته‌اند را گردآوری کرده، آنها را بازسازی کرده و طوری به هم پیوندشان داده به که به داستان منسجم و یکپارچه‌ی بزرگ تبدیل شود. اگر بخواهیم کردار و موضع فردوسی را تحلیل کنیم، باید به دو نکته توجه داشته باشیم. نخست این که فردوسی تمام روایتهای در دسترس خود را در شاهنامه نیاورده (نمونه‌اش داستان مشهور آرش کمانگیر) و دوم این که بیشتر روایتهای یاد شده خاستگاه‌ها و سنتهای متفاوتی داشته‌اند در ابتدای کار به هم ربطی نداشته‌اند. (مثلا داستانهای رستم و بهرام چوبینه به دو فضای متفاوت تعلق دارند). اگر

بخواهیم ببینیم فردوسی چه تصویری از ایرانیان در ذهن داشته و آن را چطور عرضه کرده، باید به این نکته بنگریم که او از میان روایتهای در دسترس‌اش (که خیلی‌هایش امروز برای ما باقی نمانده) چه چیزهایی را به چه دلیلی انتخاب کرده و بعد چطور و با چه الگویی آنها را به هم چفت و بست کرده است. اگر چنین تحلیلی انجام شود، به نظرم سه نتیجه به دست می‌آید. یکی این که فردوسی تصویری روشن، پیچیده، و شفاف از مفهوم منِ ایرانی را در هر دو شکلِ وضعیت موجود و وضعیت مطلوب در ذهن داشته است. بیشتر شخصیتهای داستان‌اش منِ ایرانی را در وضع موجود نشان می‌دهند و ابرانسانهایی که مهمترین‌شان رستم است، وضعیت مطلوب را صورتبندی می‌کنند. دومین نکته این که فردوسی به شکلی چشمگیر و معنادار به تکثر انسانها میدان داده است. در منظومه‌های حماسی بزرگ تمدنهای دیگر مثل آثار همر یا مهابهاراتا با شخصیتهایی تخت و همسان روبرو هستیم. یعنی هویت شخصی متمایزی و ساخت اخلاقی واگرایی در قهرمانان دیده نمی‌شود. پهلوانان بر اساس ویژگی‌های بدنی و ریختی‌شان (مثل دستان پرشمار شیوا یا لباس سرخ و چشمان فروزان یَمَه) یا صفتهای روانی ساده‌شان (مثل زیرکی اولیس و خشم آخیلئوس) از هم تفکیک می‌شوند. در حالی که در شاهنامه شخصیتها پیچیده هستند و هریک روایت و صدای خود را دارند. یعنی فردوسی تنوع و تکثر من‌ها در حوزه‌ی تمدن ایرانی را می‌شناخته و می‌پذیرفته است. سومین نکته آن که فردوسی آشکارا وطن‌پرست است و منِ ایرانی را نیکوتر و ارجمندتر از من‌های دیگر قلمداد می‌کند و روشن است که وضعیت مطلوبِ ممکن برای انسان را در درون این سپهر تمدنی فهم می‌کند.

س: آیا این برتر شمردن ایرانیان به نژادپرستی منتهی نمی‌شود؟ همین چند وقت پیش بود که حادثه‌ی تلخی در جریان مراسم حج رخ داد و برخی از صاحبنظران واکنش اخیر ایرانیان به عربستان را نژادپرستانه

خواندند و این نژادپرستی را دارای ریشه‌های کهن دانستند. نگاه فردوسی در شاهنامه به عنوان یک اثر ملی که شاید بیشترین سهم را در شکل‌گیری یا حفظ هویت ملی داشته است، چه اندازه نژاد پرستانه است؟

ج: اجازه بدهید یک نکته را همین جا روشن کنم. کلمه‌ها و کلیدواژه‌ها در علوم انسانی بار معنایی دقیق و روشنی دارند و اگر می‌خواهیم از آنها استفاده کنیم باید به این محتوای دقیق توجه داشته باشیم. نژادپرستی که برابرنهاد ما برای racism در زبانهای اروپایی است، معنی دقیق و روشنی دارد و همینطوری نمی‌شود آن را به هر جایی منسوب کرد. نژادپرستی یعنی :

1) باور به این که نژادهایی متمایز و مستقل به مثابه ماهیتهایی زیست‌شناختی وجود دارند،
2)) که برخی از آنها در ذات و سرشت خود بر بقیه برتری دارند،
3)) که در نتیجه برتر بودنِ اخلاق و فرهنگ برساخته شده توسط آن نژاد را رقم می‌زند، و
4) اعمال خشونت یا ستم بر نژادهای دیگر را توجیه می‌کند.

اگر این شرایط چهارگانه برآورده شود، شما نژادپرستی دارید، وگرنه ندارید. این که شما فکر کنید سوئدی‌ها از مردم مالزی خوشگل‌تر هستند، یا فرهنگ چینی‌ها را از ژاپنی‌ها غنی‌تر بدانید، یا باور داشته باشید که عربها نسبت به عجم‌ها تمدنی بدوی داشته و دارند، هیچ یک نژادپرستی نیست. اینها عقاید و گزاره‌ها و سوگیری‌ها و گاه سلیقه‌هایی در فهم تفاوتهای میان مردم هستند. تنها وقتی که آن معنای دقیق برآورده شود شما نژادپرستی دارید. در این معنا ژاپنی‌ها در جریان جنگ جهانی دوم در تقابل با چینی‌ها، آمریکایی‌های سفیدپوست در سراسر تاریخ‌شان در رویارویی با سرخپوستان و سیاهپوستان، نازیها در تقابل با یهودیان و کولی‌ها، روسها (چه تزاری و چه کمونیست) در رویارویی با ایرانی‌ها نژادپرست بوده‌اند و این فهرست

طولانی را می‌توان ادامه داد. نژادپرستی پدیده‌ای به نسبت مدرن است و عنصر ستم و خشونت به نژادِ بیگانه عنصر مرکزی و شاخص تعیین کننده‌ی آن است. در این معنی علاقه‌ی همه‌ی مردم دنیا به ستودن خودشان و میل همه‌ی تمدنها برای برتر شمردن خود و دلبستگی همه‌ی اقوام برای خوشایند دانستن چیزهای آشنا امری طبیعی و بدیهی و جهانی است و ارتباطی با نژادپرستی ندارد. اگر با شاخصهای عینی و مستندات تاریخی به این مفهوم بنگریم مردم ایران زمین چه در دوران پیشامدرن و چه در عصر مدرن هرگز نشانی از نژادپرستی ظاهر نکرده‌اند و به همین خاطر نزد اقوام و تمدنهای همسایه اغلب به مهمان‌نوازی و مهربانی ستوده شده‌اند. از زایران بودایی چینی عصر اشکانی بگیرید تا سفرنامه‌نویسان اروپایی دوران جدید. این تلقی که رگه‌ای از نژادپرستی در ایرانیان وجود دارد یا از غرضی قوم‌گرایانه و نواستعماری بر می‌خیزد یا نادانی گوینده درباره‌ی معنی این کلمه را نشان می‌دهد!

س: اما در متونی مثل شاهنامه تمایز روشنی بین ایرانیان و دیگری‌ها دیده می‌شود و همیشه ایرانی‌ها ستوده شده‌اند. اگر موضوع را در ادامه پرسش پیشین در نظر بگیریم، نسبت ایرانی و انیرانی چیست؟ آیا رفتار نیک و بد با مرز ایران و انیران تطابق دارد؟

ج: در شاهنامه آنچه که گفتم بسیار روشنتر دیده می‌شود. نخست به یاد داشته باشیم که در شاهنامه دو هماورد اصلی که ایرانیان و تورانیان باشند با تعبیر دقیق کلمه ما هردو ایرانی‌تبار هستند. یعنی ایرانی‌ها به مردم یکجانشین و کشاورز و (بعدتر) زرتشتی اشاره می‌کنند و تورانی‌ها همان سکاهای کوچگرد و مهاجم هستند که از نظر زبان و تبار و شکل ظاهری و نام و نشان با ایشان همسان هستند و به تعبیر دقیق کلمه آریایی (یعنی وابسته به خانواده‌ی هند و ایرانی) محسوب می‌شوند. یعنی شرط اول تمایز نژاد که به تفکیک زیست‌شناختی و ریختی اشاره دارد بین ایرانی و تورانی دیده نمی‌شود. دیگر این که مرز میان ایرانی و انیرانی

با مرزی اخلاقی منطبق نیست. در میان ایرانیان پهلوانی ترسو و ناجوانمرد مانند شغاد را داریم و بین تورانی‌ها جوانمردانی مانند اغریرث را. سردارانی خردمند مثل پیران گاهی در جبهه‌ی تورانی‌ها هستند و شاهانی نابخرد مثل کاووس گاه در جبهه‌ی ایرانیان. بنابراین پاسخ به پرسش شما منفی است.

س: آیا در شاهنامه ردی از کرد و ترک و عرب و بلوچ و افغانی امروزی هست؟ جایگاه اقوام ایرانی در شاهنامه چیست؟ به زبان دیگر شخصیت‌های شاهنامه از چه نقاط جغرافیایی در ایران هستند؟ نگاه فردوسی به ساکنان نقاط مختلف ایران‌زمین چیست؟

ج: شاهنامه در واقع آمیزه‌ای از دو خوشه از روایتهای متفاوت است. یکی روایتهای پهلوانی که رستم شخصیت مرکزی آن است و کهنتر است و احتمالا بدنه‌اش به عصر اشکانی مربوط می‌شود. دیگری بخش دوم که به شرح ماجراهای شاهان ساسانی اختصاص یافته است. بخش اول در ایران شرقی و بخش دوم در ایران غربی تدوین شده و تکامل یافته است. فردوسی که خود از مردم ایران شرقی است، در چشم‌انداز خراسان بزرگ آن دوران به این روایتها می‌نگرد و آشکار است که به روایتهای پهلوانی دلبستگی بیشتری دارد. در هردوی این خوشه روایتها تصویری اساطیری اما به نسبت دقیق از اقوام ایرانی دیده می‌شود. باید به این نکته توجه داشت که ایران زمین هرگز در سراسر تاریخ طولانی‌اش سرزمینی تک قومی نبوده است. یعنی از همان ابتدای شکل‌گیری کشور ایران می‌بینیم که داریوش بزرگ در بیستون به حضور بیست قوم ایرانی اشاره می‌کند و این شمار تا دو نسل بعد به سی قوم می‌رسد. مفهوم ملیت ایرانی از همان ابتدای کار تکثر اقوام را پذیرفته و بر اساس همگرایی و هم‌افزایی این اقوام است که هویتی چترآسا و عمومی را تدوین می‌کند و من چگونگی تکامل این ایده را در کتاب داریوش دادگر مفصل شرح داده‌ام. اقوام ایرانی در این معنا بسیار کهن هستند. یعنی مثلا ردپای اقوامی مانند پشتون‌ها یا عربها یا کاپادوکی‌ها که در اصل همگی اقوامی ایرانی هستند

و امروز هرکدامشان به کشوری جداگانه پرتاب شده‌اند، هم در متون رسمی دیوانسالاری هخامنشی دیده می‌شود و هم در منابع یونانی بازتاب یافته است. البته بدیهی است که هویت و ماهیت اقوام هم پا به پای دگردیسی ملیت در جریان تاریخ تحول می‌یابد. اما غرض این که بخش بزرگی از اقوام ایرانی در شاهنامه هم حضور دارند و وصف شده‌اند و گاه تبارنامه‌های اساطیری‌شان هم ذکر شده است. مثل کردها که آنان را نوادگان جوانانِ رهیده از چنگ ضحاک دانسته‌اند. برخی از این اقوام مثل مازن‌ها و کردها و بلوچها و ترکها (در نظیره‌سازی با سکاهای تورانی) امروز هم حضور دارند و برخی دیگر مانند کوشان‌ها و خودِ تورانی‌ها از میان رفته‌اند.

س: نگاه اقوام ایرانی در طول تاریخ به شاهنامه چگونه بوده و امروز چگونه است؟ سهم شاهنامه را در شکل گیری و حفظ هویت ملی امروز ایرانیان چگونه ارزیابی می‌کنید و چه مولفه‌هایی از این نقش را می‌توان امروزه به کار بست؟ اصولا شاهنامه برای یک ایرانی امروزی چه نقشی می‌تواند داشته باشد و چه نقشی دارد؟

ج: به همان شکلی که منابع رسمی تعریف هویت ایرانی مانند شاهنامه یا کتیبه‌های هخامنشی یا تاریخهای دوران اسلامی اقوام را به رسمیت شمرده و همه را در کنار هم در گفتمان خویش جای داده‌اند، اقوام ایرانی هم به همین ترتیب این مراجع فراگیرِ کل پهنه‌ی ایران زمین را معتبر شمرده و به آن تکیه کرده‌اند. درخشان‌ترین نمونه‌اش شاهنامه است که بیش از هزار بار کلمه‌ی ایران در آن تکرار شده و از محبوب‌ترین و پرارجاع‌ترین متون در ادبیات قومی ایران است. روایتهای گیل و مازن و پشتون و اردو و کردی و... فراوانی در دست داریم که در آنها یا داستانهای خودِ شاهنامه شاخ و برگ یافته و به شکلهایی دیگر در زبانهای محلی بازگو شده، و یا داستانهای مشابهی با الهام از آن پدید آمده است. ترجمه و بازگو کردنِ خود داستانهای

شاهنامه هم که تباری دیرینه دارد و از نخستین نمونه‌هایش ترجمه‌ها و روایتهایی است که به زبان عربی و کمی بعدتر ترکی انجام پذیرفته. اما درباره‌ی کارکرد شاهنامه در زمانه‌ی ما، باید این را اعتراف کرد که انگار اقوام ایرانی در دوران رونق و اعتبار و اقتدارشان خرد و چالاکی بیشتری نسبت به امروز داشته باشند. یعنی ترکان در زمانی که دولت عظیم سلجوقی را پدید آوردند، و اعراب زمانی که دولت عباسی را برساختند، خود را همچون قومی در دل ایران زمین می‌نگریستند و در پذیرش و همذات‌پنداری با مراجعی که از آن یاد کردیم بسیار گشاده‌دست بودند و به همین ترتیب از غنا و قدمت آن برخوردار می‌شدند. کافی است به دربار عباسی بنگرید تا سنن ساسانی را در آن بازیابید و بسنده است نام شاهزادگان و بزرگان سلجوقی را در بخشهای حاشیه‌ای ایران زمین (در آناتولی) مرور کنید تا ببینید که این سرداران ترک‌نژاد در زمان برتری و اقتدارشان نام فرزندانشان را بر مبنای روایتهای شاهنامه‌ای بر می‌گزیده‌اند. امروز آنچه که به تنشهای قومی انجامیده تاریخ تلخ دو قرن سیطره‌ی استعمار بر بخشهای پیرامونیِ ایران زمین است و سرکوب زبان پارسی و از خود بیگانگی مردمی که می‌کوشند در چارچوبی مدرن به شکلی نو با تکیه بر خرده‌ریزه‌هایی فرهنگی هویت ملی تازه‌ای برای خود دست و پا کنند. غافل از این که هویت ملی در تاریخ زاده و پرورده می‌شود و ایشان تنومندترین و دیرپاترین هویت ملی قابل تصور را هم اکنون در دسترس دارند. این که آینده چه خواهد شد درست روشن نیست. اما این نکته نمایان است که ایرانِ امروزین که تنها بخش مستعمره نشده‌ی ایران زمین است، همچنان این هسته‌ی تمدنی منعکس در شاهنامه را در خود حفظ کرده و امکانی برای یگانگی مجدد اقوام ایرانی و همنشینی‌شان زیر چتر هویتی ملی مشترک را ممکن ساخته است. مهمترین کارکرد متنی مانند شاهنامه به نظرم همین است. این متنی است که می‌تواند کلیدی باشد برای یادآوری تاریخی دیرپا، که شاید همچون دارویی برای دفع مرضِ کینه و نفرتِ قومی و حماقتهای برخاسته از آن عمل کند.

کتابهای دیگر به قلم دکتر شروین وکیلی

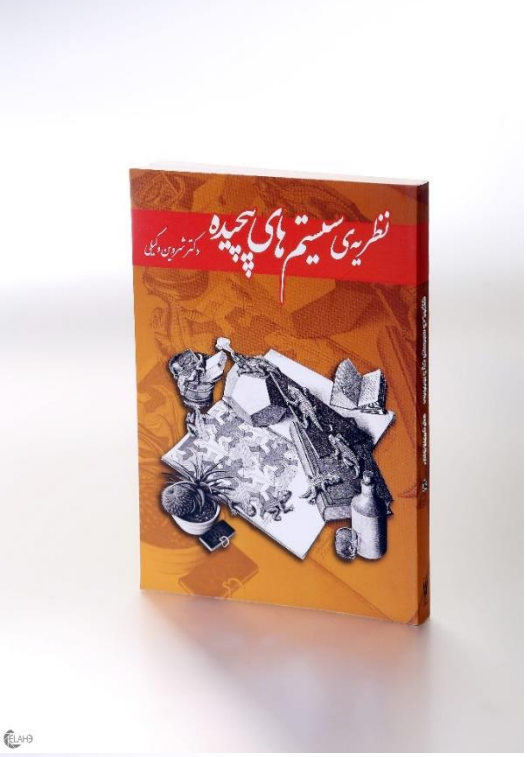
مجموعه‌ی تاریخ خرد ایرانی

کتاب نخست: زند گاهان، شورآفرین، ۱۳۹٤

کتاب دوم: تاریخ خرد ایونی، علمی و فرهنگی، ۱۳۹۵

کتاب سوم: واسازی افسانه‌ی افلاطون، ثالث، ۱۳۹۵

کتاب چهارم: خرد بودایی، خورشید، ۱۳۹۵



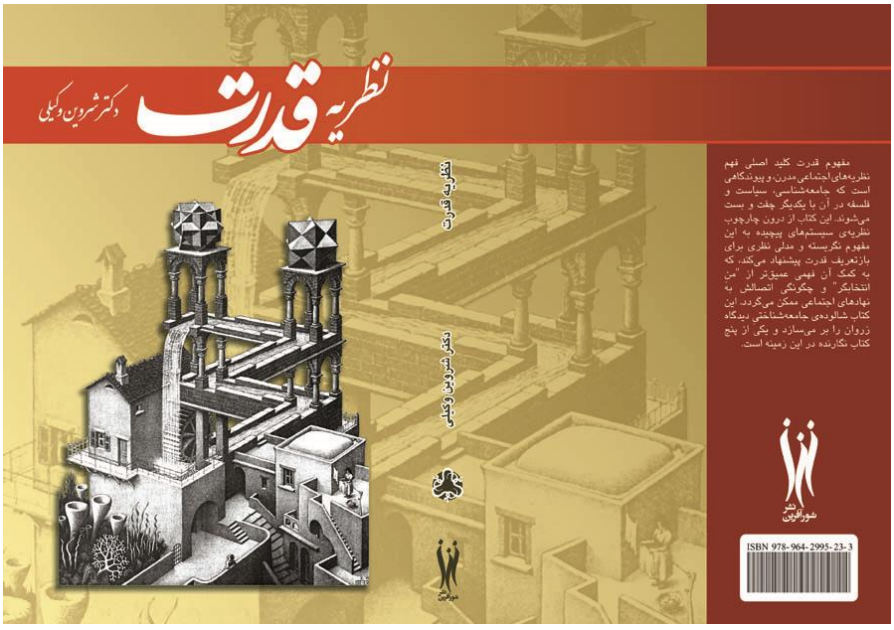
مجموعهی دیدگاه زروان

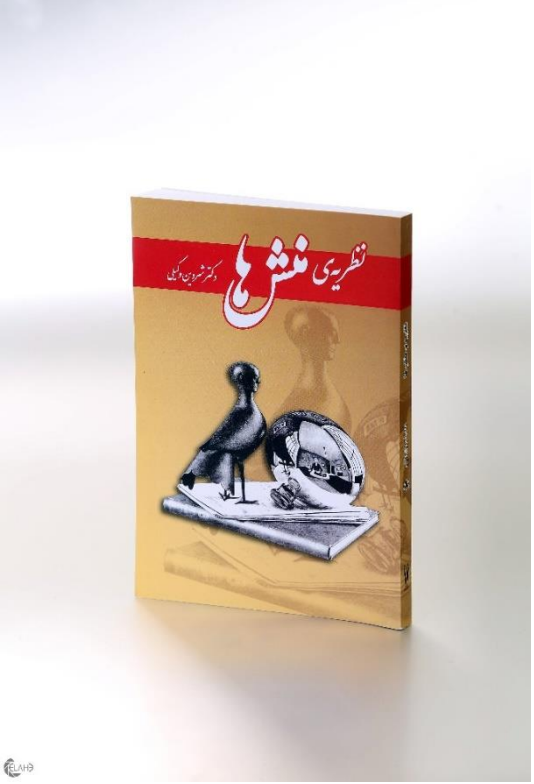
کتاب نخست: نظریه‌ی سیستمهای پیچیده، شورآفرین، ۱۳۸۹

کتاب دوم: روانشناسی خودانگاره، شورآفرین، ۱۳۸۹

کتاب سوم: نظریه‌ی قدرت، شورآفرین، ۱۳۸۹

کتاب چهارم: نظریه‌ی منش‌ها، شورآفرین، ۱۳۸۹

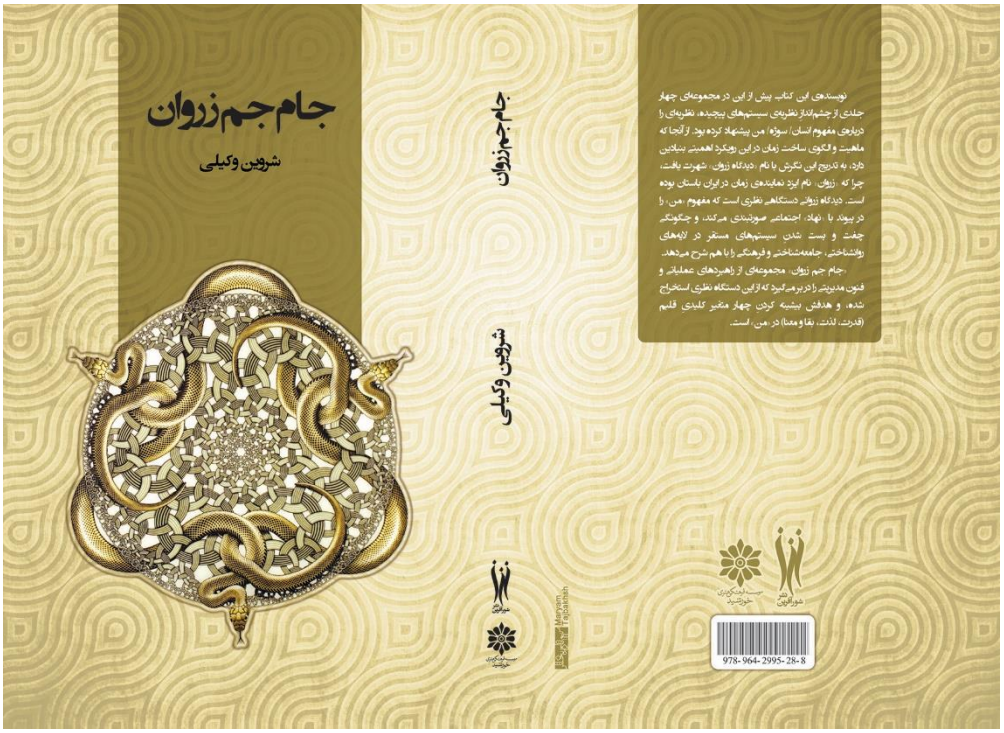




کتاب پنجم: درباره‌ی زمان؛ زروان کرانمند، شورآفرین، ۱۳۹۱

کتاب ششم: زبان، زمان، زنان، شورآفرین، ۱۳۹۱

کتاب هفتم: جام جم زروان، شورآفرین، ۱۳۹۳



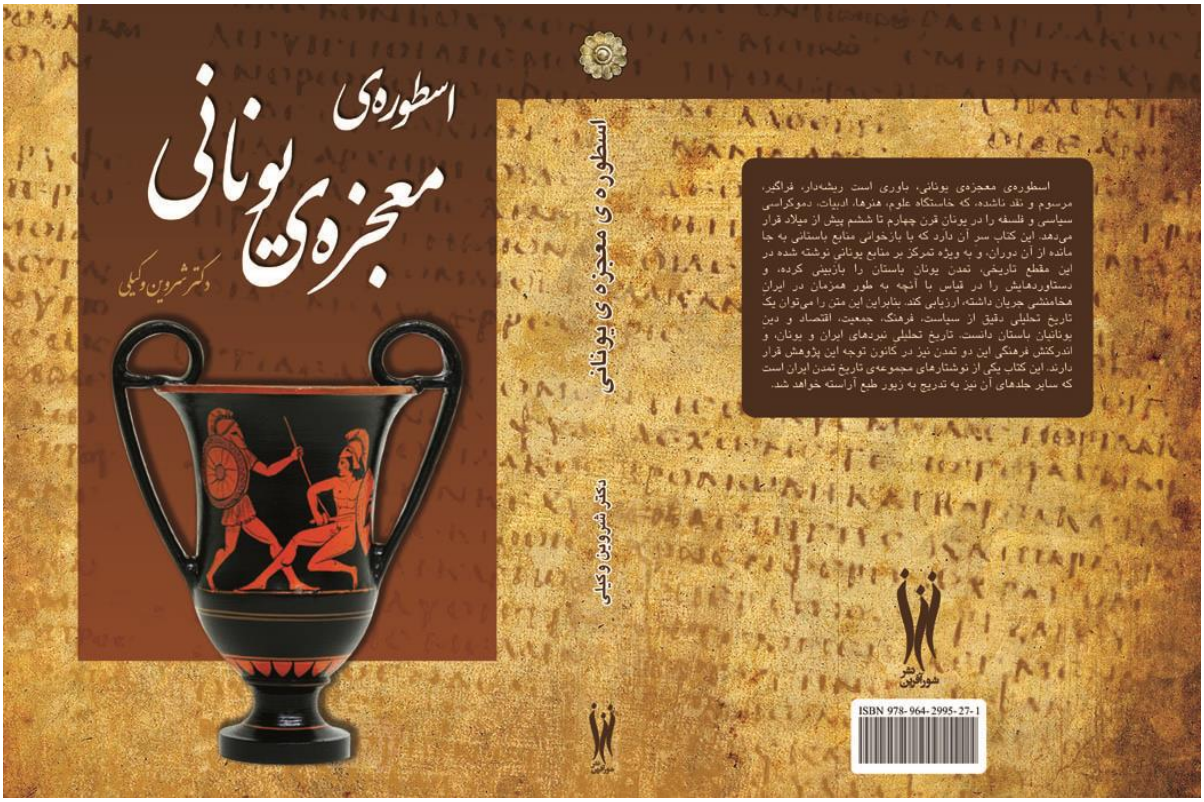
مجموعه‌ی تاریخ تمدن ایرانی

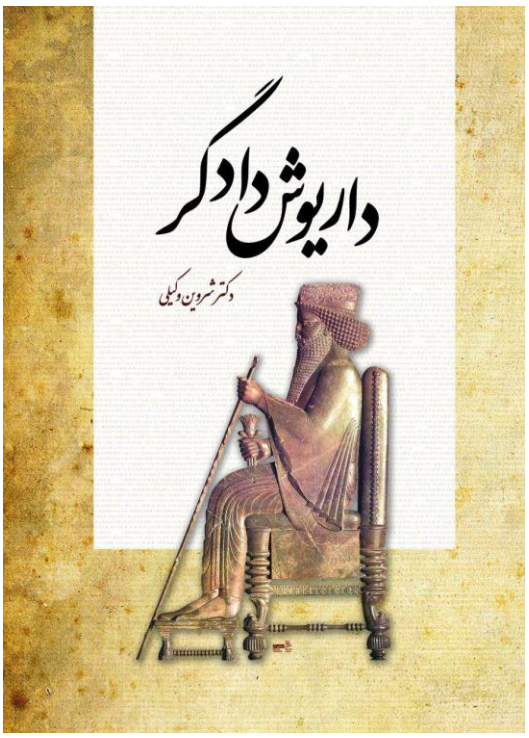
کتاب نخست: کوروش رهایی‌بخش، شورآفرین، ۱۳۸۹-۱۳۹۱

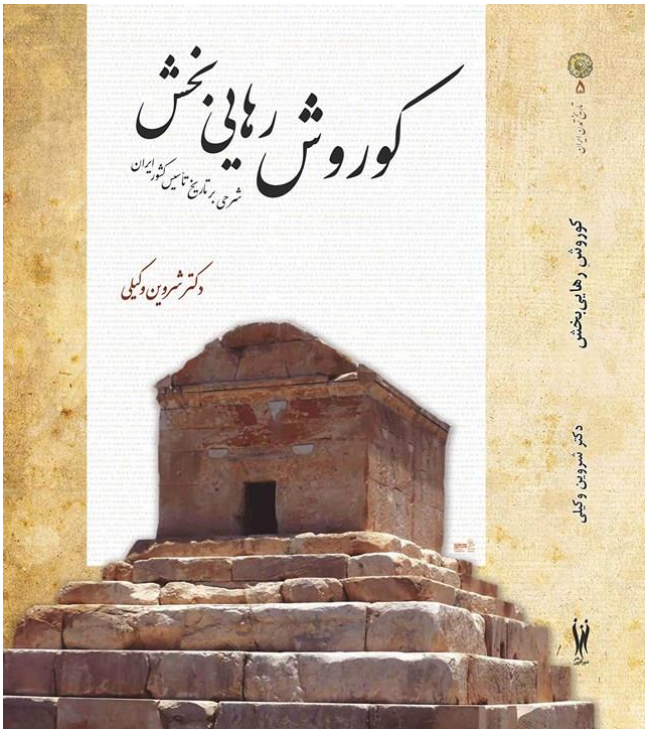
کتاب دوم: اسطوره‌ی معجزه‌ی یونانی، شورآفرین، ۱۳۸۹

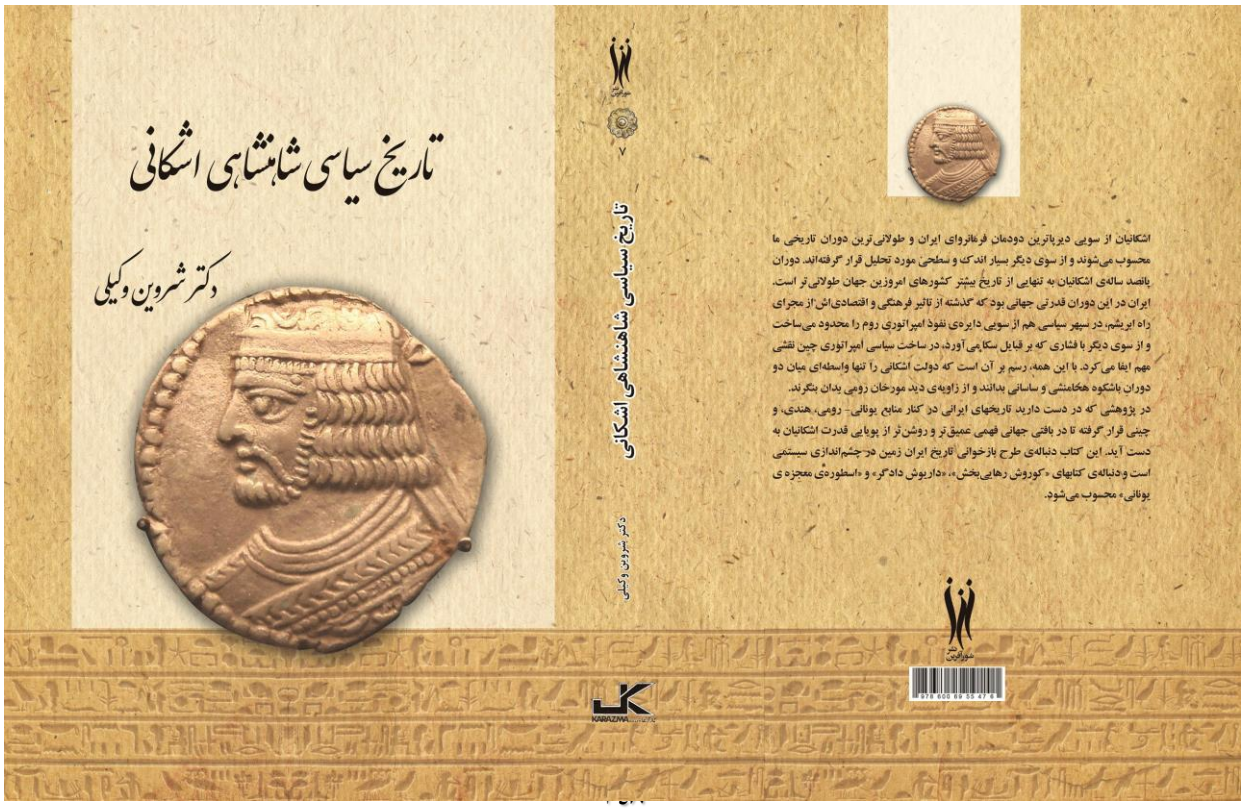
کتاب سوم: داریوش دادگر، شورآفرین، ۱۳۹۰

کتاب چهارم: تاریخ سیاسی شاهنشاهی اشکانی، شورآفرین، ۱۳۹۳




داریوش دادگر
دکتر شروین وکیلی


کوروش رهایی‌بخش
شهری بر تاریخ تاسیس کشور ایران
دکتر شروین وکیلی
۵
تاریخ سیاسی شاهنشاهی اشکانی
کوروش رهایی‌بخش
دکتر شروین وکیلی

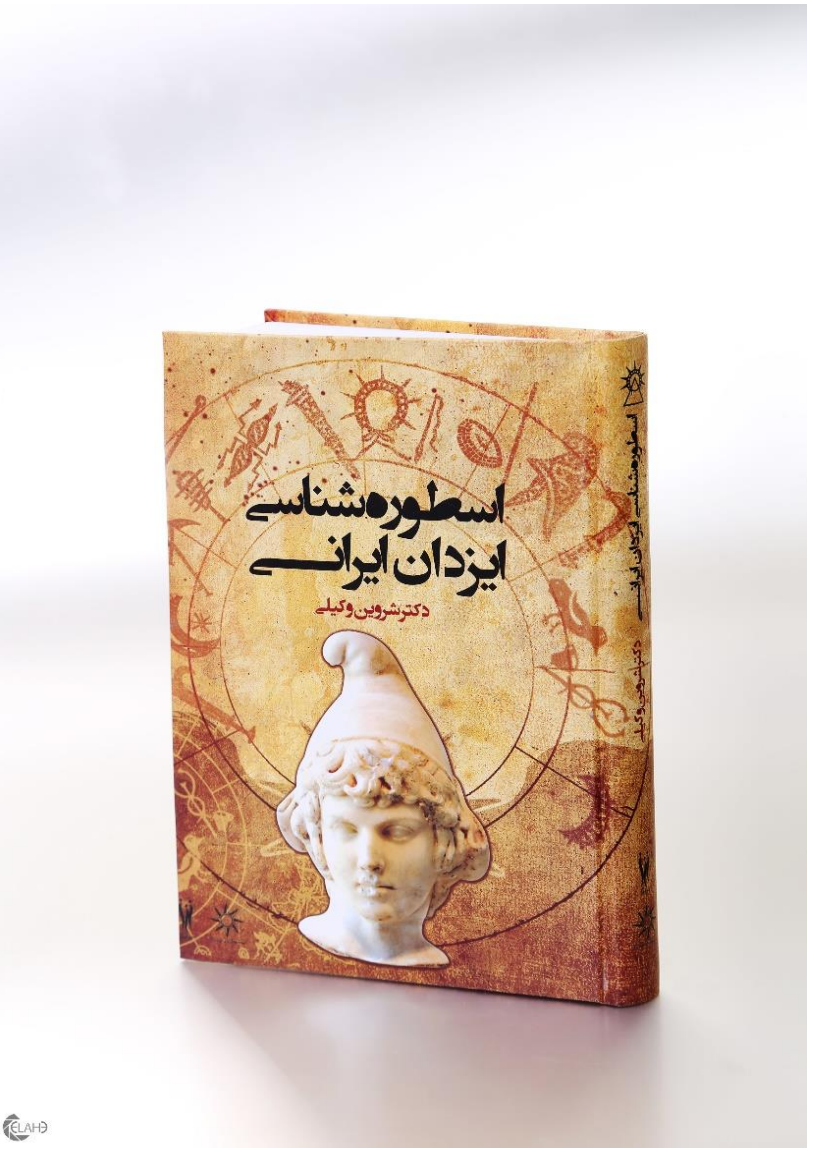

تاریخ سیاسی شاهنشاهی اشکانی
دکتر شروین وکیلی
۷
تاریخ سیاسی شاهنشاهی اشکانی
دکتر شروین وکیلی
اشکانیان از سویی دیرپاترین دودمان فرمانروای ایران و طولانی‌ترین دوران تاریخی ما محسوب می‌شوند و از سوی دیگر بسیار اندک و سطحی مورد تحلیل قرار گرفته‌اند. دوران پانصد ساله‌ی اشکانیان به تنهایی از تاریخ بیشتر کشورهای امروزین جهان طولانی‌تر است. ایران در این دوران قدرتی جهانی بود که گذشته از تاثیر فرهنگی و اقتصادی‌اش از مجرای راه ابریشم، در سپهر سیاسی هم از سویی دایره‌ی نفوذ امپراتوری روم را محدود می‌ساخت و از سوی دیگر با فشاری که بر قبایل سکایی آورد، در ساخت سیاسی امپراتوری چین نقشی مهم ایفا می‌کرد. با این همه، رسم بر آن است که دولت اشکانی را تنها واسطه‌ای میان دو دوران باشکوه هخامنشی و ساسانی بدانند و از زاویه‌ی دید مورخان رومی بدان بنگرند.
در پژوهشی که در دست دارید تاریخهای ایرانی در کنار منابع یونانی- رومی، هندی، و چینی قرار گرفته تا در بافتی جهانی فهمی عمیق‌تر و روشن‌تر از پویایی قدرت اشکانیان به دست آید. این کتاب دنباله‌ی طرح بازخوانی تاریخ ایران زمین در چشم‌اندازی سیستمی است و دنباله‌ی کتابهای «کوروش رهایی‌بخش»، «داریوش دادگر» و «اسطوره‌ی معجزه‌ی یونانی» محسوب می‌شود.
KARAZMA
9789606695476

مجموعه‌ی اسطوره‌شناسی ایرانی

کتاب نخست: اسطوره‌شناسی پهلوانان ایرانی، پازینه، ۱۳۸۹

کتاب دوم: رویای دوموزی، خورشید، ۱۳۷۹

کتاب سوم: اسطوره‌شناسی آسمان شبانه، شورآفرین، ۱۳۹۱

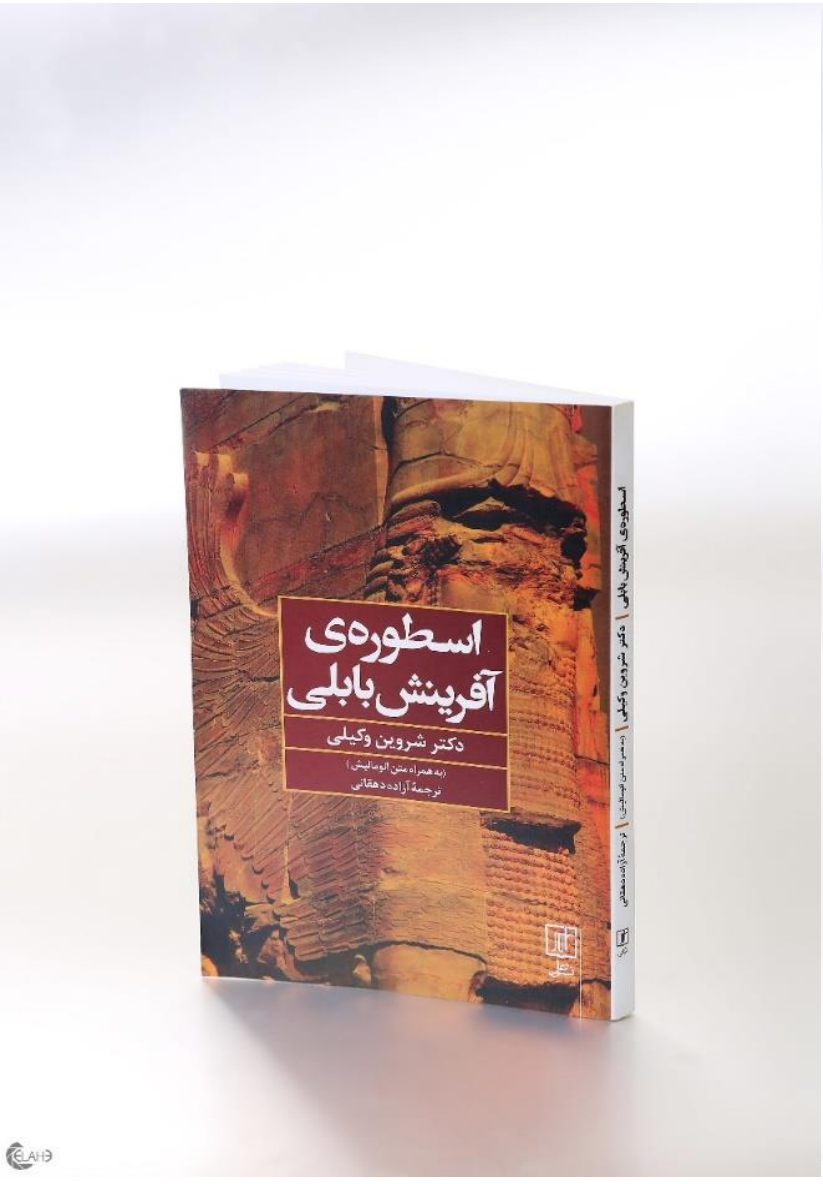


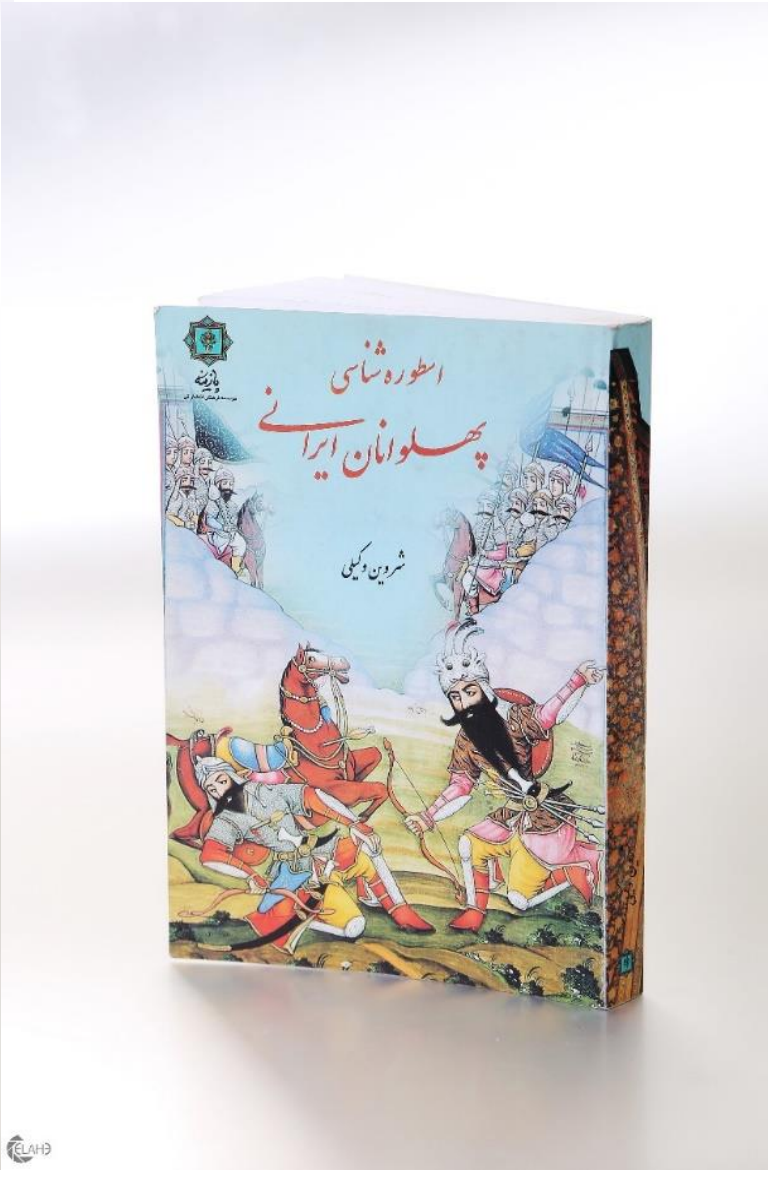
کتاب چهارم: اسطوره‌ی یوسف و افسانه‌ی زلیخا، خورشید، ۱۳۹۰

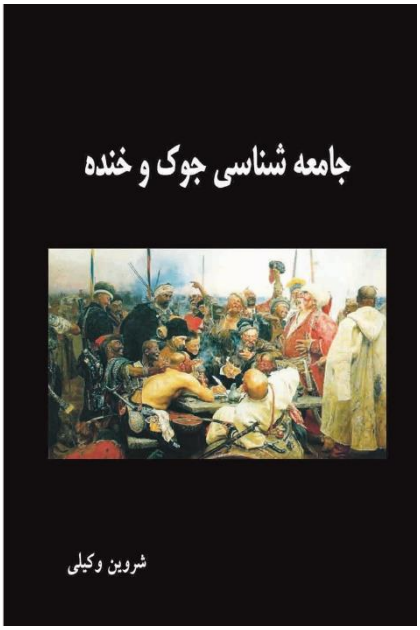
کتاب پنجم: اسطوره‌ی آفرینش بابلی، علم، ۱۳۹۲

کتاب ششم: پالایش‌های امپدوکلس، خورشید، ۱۳۹٤

کتاب هفتم: اسطوره‌شناسی ایزدان ایرانی، شورآفرین، ۱۳۹۵





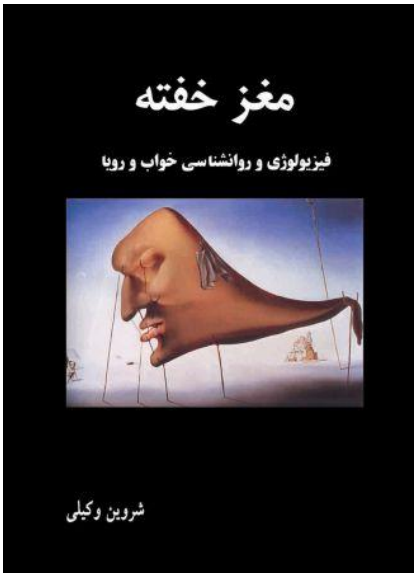


مجموعه‌ی عصب- روانشناسی و تکامل

کتاب نخست: کلبدشناسی آگاهی، خورشید، ۱۳۷۷

کتاب دوم: رساله‌ی هم‌افزایی، خورشید، ۱۳۷۷

کتاب سوم: مغز خفته، اندیشه‌سرا، ۱۳۸۵

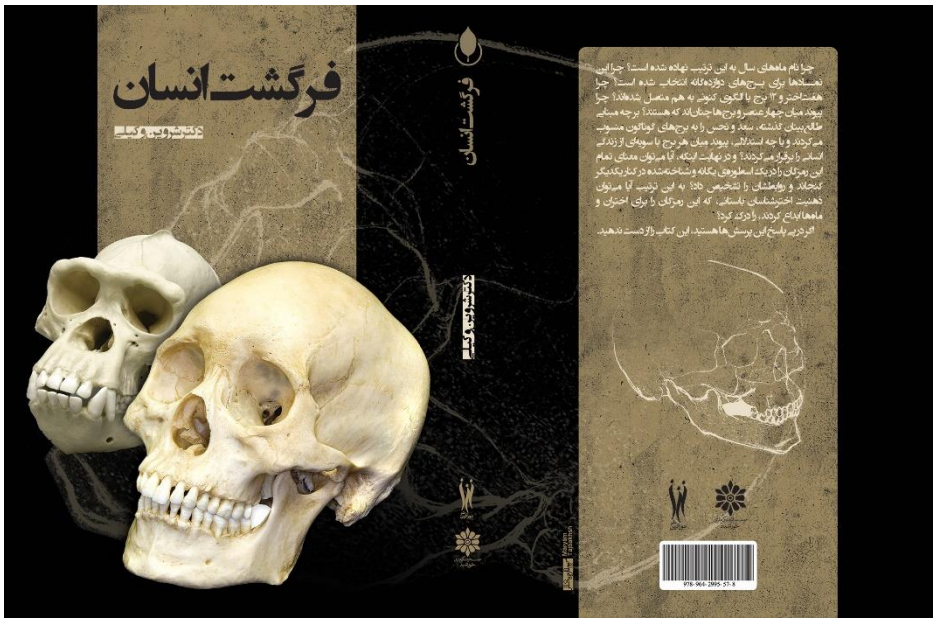


کتاب چهارم: جامعه‌شناسی جوک و خنده، اندیشه‌سرا، ۱۳۸۵

کتاب پنجم: عصب‌شناسی لذت، خورشید، ۱۳۹۱

کتاب ششم: فرگشت انسان، بی‌نا،۱۳۹٤

کتاب هفتم: همجنس‌گرایی: از عصب‌شناسی تا تکامل، خورشید،۱۳۹۵



مجموعه‌ی فلسفه

کتاب نخست: آناتومی شناخت، خورشید، ۱۳۷۸

کتاب دوم: درباره‌ی آفرینش پدیدارها، خورشید، ۱۳۸۰

کتاب سوم: کشتنِ مرگ‌ارزان، خورشید، ۱۳۹۵

مجموعه‌ی داستان، رمان و شعر

کتاب نخست: ماردوش، خورشید، ۱۳۷۹

کتاب دوم: جنگجو، اندیشه‌سرا، ۱۳۸۱

کتاب سوم: سوشیانس، تمدن- شورآفرین، ۱۳۸۳

کتاب چهارم: جام جمشید، خورشید، ۱۳۸٦

کتاب پنجم: حکیم فارابی، خورشید، ۱۳۸۷

کتاب ششم: راه جنگجو، شورآفرین، ۱۳۸۹

کتاب هفتم: نفرین صندلی (مبل جادویی)، فرهی، ۱۳۹۱

کتاب هشتم: دازیمدا، بی‌نا، ۱۳۹۳

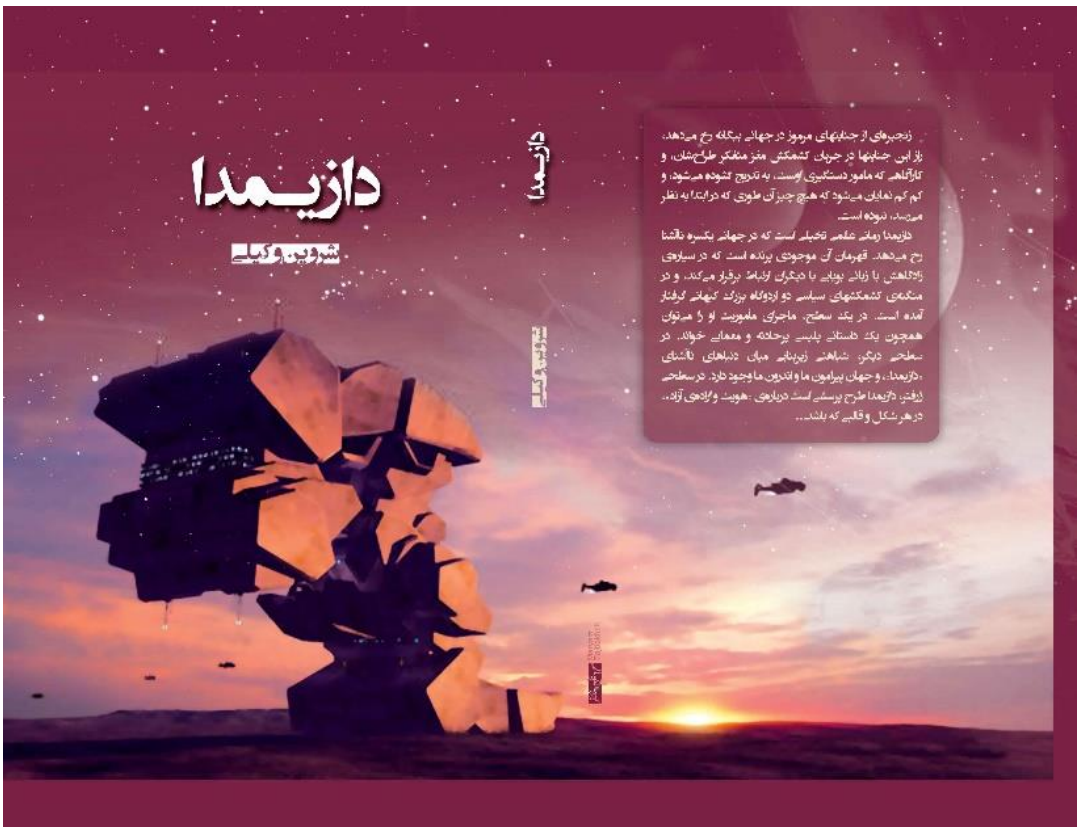
کتاب نهم: فرشگرد، خورشید، ۱۳۹۵

کتاب دهم: جم، شورآفرین، ۱۳۹۵

کتاب یازدهم: آرمانشهر؛ مجموعه‌ی داستان کوتاه، خورشید، ۱۳۹۵

کتاب دوازدهم: زریر؛ مجموعه داستان کوتاه تاریخی، خورشید، ۱۳۹۵

کتاب سیزدهم: مرتاض؛ مجموعه داستان کوتاه طنز، خورشید، ۱۳۹۵



مجموعه‌ی راهبردهای زروانی

کتاب نخست: خلاقیت، اندیشه‌سرا، ۱۳۸۵

کتاب دوم: کارگاه مناظره، جهاد دانشگاهی دانشگاه تهران، ۱۳۹۲

کتاب سوم: بازی‌نامک، شورآفرین، ۱۳۹۵

مجموعه‌ی ادبیات

کتاب نخست: ملک‌الشعرای بهار، خورشید، ۱۳۹٤

کتاب دوم: نیمایوشیج، خورشید، ۱۳۹٤

کتاب سوم: پروین، سیمین، فروغ، خورشید، ۱۳۹۵

کتاب چهارم: لاهوتی و شاعران انقلابی، خورشید، ۱۳۹۵

کتاب پنجم: خویشتنِ پارسی، خورشید، ۱۳۹۵

کتاب ششم: عشاق‌نامه، خورشید، ۱۳۹۵

مجموعه‌ی سفرنامه‌ها

کتاب نخست: سفرنامه‌ی سغد و خوارزم، خورشید، ۱۳۸۸

کتاب دوم: سفرنامه‌ی چین و ماچین، خورشید، ۱۳۸۹

کتابهای دیگر

کتاب نخست: نام شناخت، خورشید، ۱۳۸۲

کتاب دوم: کاربرد نظریه‌ی سیستمهای پیچیده در مدلسازی تغییرات فرهنگی، جهاد دانشگاهی دانشگاه تهران، ۱۳۸٤.

کتاب سوم: گاندی، خورشید، ۱۳۹٤

کتاب چهارم: رخ‌نامه: جلد نخست، خورشید، ۱۳۹۵

کتاب پنجم: سرخ، سپید، سبز: شرحی بر رمانتیسم ایرانی، خورشید، ۱۳۷۹

مجموعه مقاله‌ها

جلد نخست: نظریه‌ی زروان، خورشید، ۱۳۹۵

جلد دوم: جامعه‌شناسی، خورشید، ۱۳۹۵

جلد سوم: تاریخ، خورشید، ۱۳۹۵

جلد چهارم: اسطوره‌شناسی، خورشید، ۱۳۹۵

جلد پنجم: ادبیات، خورشید، ۱۳۹۵

جلد ششم: روانشناسی، خورشید، ۱۳۹۵

جلد هفتم: فلسفه، خورشید، ۱۳۹۵

جلد هشتم: زیست‌شناسی، خورشید، ۱۳۹۵

جلد نهم: آموزش و پرورش، خورشید، ۱۳۹۵