مجلهٔ

ایران‌شناسی

ویژهٔ پژوهش در تاریخ و تمدن و فرهنگ ایران و زبان و ادبیات فارسی

با آثاری از:

ایرج افشار

بو اوتاس (ترجمه)

پیتر چلکوسکی

هاشم رجب زاده

محمد علی همایون کاتوزیان

بهار مختاریان

احسان یارشاطر

صدرالدین الهی

حبیب برجیان

جلال خالقی مطلق

سیروس علائی

جلال متینی

مایکل هیلمن

سال دهم، شمارهٔ ۲، تابستان ۱۳۷۷

مجلهٔ

ایران شناسی

ویژهٔ پژوهش در تاریخ و تمدن و فرهنگ ایران
و زبان و ادبیات فارسی
از انتشارات بنیاد کیان

مدیر
جلال متینی

نقد و بررسی کتاب
زیر نظر : حشمت مؤید

بخش انگلیسی
زیر نظر : ویلیام ال. هَنوِی، دانشگاه پنسیلوانیا

هیأت مشاوران
پیتر چلکوسکی، دانشگاه نیویورک
جلال خالقی مطلق، دانشگاه هامبورگ
راجر سیوری، دانشگاه تورنتو
ذبیح الله صفا، استاد ممتاز دانشگاه تهران
حشمت مؤید، دانشگاه شیکاگو

بنیاد کیان مؤسسه ای ست غیر انتفاعی و غیر سیاسی، به منظور حفظ و اشاعهٔ فرهنگ سنّتی ایران و تداوم آن در دوران معاصر.
بنیاد کیان در سال ۱۳٦۷ (۱۹۸۸م.) بر طبق قوانین ایالت کالیفرنیا تشکیل گردیده و به ثبت رسیده و مشمول قوانین «معافیت مالیاتی» امریکاست.

مقالات معرف آراء نویسندگان آنهاست.

نقل مطالب «ایران شناسی» با ذکر مأخذ مجاز است. برای تجدید چاپ تمام یا بخشی از هر یک از مقالات موافقت کتبی مجله لازم است.

تمام نامه ها به عنوان مدیر مجله به نشانی زیر فرستاده شود :
Editor: Iranshenasi
P.O.Box 1038
Rockville, Maryland 20849-1038, U.S.A

تلفن و فاکس: ۲۵٦٤-۲۷۹(۳۰۱)

بهای اشتراک:
در ایالات متحدهٔ امریکا، با احتساب هزینهٔ پست:
سالانه (چهار شماره) ٤٤ دلار، برای دانشجویان ۳٤ دلار، برای مؤسسات ۸۰ دلار
برای سایر کشورها هزینهٔ پست به شرح زیر افزوده می شود:
با پست عادی ٦/۸۰ دلار
با پست هوایی: کانادا ۱٤ دلار، اروپا ۲۹ دلار، آسیا و آفریقا و استرالیا ۳٤ دلار

حروفچینی کامپیوتری و تنظیم: مؤسسهٔ انتشاراتی «پیج»، فالس چرچ، ویرجینیا

فهرست مندرجات

مجلهٔ ایران شناسی
سال دهم، شمارهٔ دوم، تابستان ۱۳۷۷

بخش فارسی

مقالات

جلال متینی	پیشنهاد	۲۲۹
احسان یارشاطر	یادداشت (۲۷): ۹۹- خدمتی آرام و ارزنده، ۱۰۰- سیر معکوس، ۱۰۱- ناشری خوش ذوق و گشاده دست	۲۳۹
ایرج افشار	«کاغذ» در متون پیشینهٔ فارسی	۲۴۸
محمد علی همایون کاتوزیان	طنز دورهٔ هدایت (۲)	۲۷۱
مایکل هیلمن	بوف کور هدایت	۲۸۵
جلال خالقی مطلق	یک معنی انتزاعی دیگر از آواز و گشتگیِ آن	۲۹۷
سیروس علائی	نامه ای از لندن	۳۰۲
بو اوتاس	سفر به جهان دیگر در سرایش کهن پارسی (ترجمهٔ داریوش کارگر)	۳۱۱
صدرالدین الهی	درآمدی بر مقولهٔ پاورقی نویسی در ایران (۱)	۳۲۷
هاشم رجب زاده	شرح رشید الدین فضل الله در امتیاز خط چینی - ژاپنی	۳۴۲
بهار مختاریان	اسطورهٔ فریدون و ضحاک	۳۶۰
پیتر چلکوسکی	عباس جوانمرد و دلیر	۳۷۲
جلال متینی	دربارهٔ «مسألهٔ منابع فردوسی»	۴۰۱

نقد و بررسی کتاب

حبیب برجیان	دانشنامهٔ ادب فارسی، جلد یکم: آسیای مرکزی به سرپرستی حسن انوشه	۴۳۱

گلگشتی در انتشارات فارسی

ج.م.ع. معرفی ۱۵ کتاب و مجله ۴۳۷

نامه ها و اظهار نظرها

حبیب برجیان ۴۵۶

بخش انگلیسی

خلاصهٔ مقاله های فارسی به انگلیسی

مجلهٔ

ایران‌شناسی

ویژهٔ پژوهش در تاریخ و تمدن و فرهنگ ایران و زبان و ادبیات فارسی

سال دهم، شمارهٔ ۲ تابستان ۱۳۷۷ (۱۹۹۸م.)

پیشنهاد

نمی دانم چرا وقتی چند سال پیش، برای اولین بار در یکی از روزنامه ها خواندم «ایران کشوری ست کثیرالمله و مرکب از اقوام...» یا «ایران کشوری ست مرکب از اقوام مختلف...» نگران شدم. تا آن موقع نه چنین عبارتی را خوانده بودم و نه آن را از کسی شنیده بودم، حتی در نوشته های حزب توده و حزب دموکرات آذربایجان. ولی از همین چند کلمه احساس خطر کردم، بی آن که دلیل روشنی برای نگرانی خود داشته باشم، شاید دو اصطلاح مجعول صادراتیِ ساختِ اتحاد جماهیر شوروی سابق، یعنی «آذربایجان شمالی» و «آذربایجان جنوبی» (به جای اران و آذربایجان) و نیز «خلیج عربی» و «خلیج» (به جای خلیج فارس)، موجب نگرانی من شده بود. به کتابهای مختلفی که می پنداشتم ممکن است در آنها سرِ نخی دربارهٔ این عبارت به دست بیاورم مراجعه کردم، اما هرچه بیشتر می جستم کمتر می یافتم. از طرف دیگر به مرور زمان کاربرد این عبارت بیشتر و بیشتر می شد چنان که حتی گاهی آن را در نوشته های برخی از بلندپایگان رژیم پیشین ایران نیز می دیدم. در نتیجه معلوم شد این موضوع کم کم به عنوان امری مسلّم از سوی عده ای از نویسندگان

وابسته به گروههای سیاسی در خارج از ایران پذیرفته شده است. ولی دلیل آن را نمی دانستم. با وجود این، دست از طلب برنداشتم تا به تصادف در کتابخانهٔ کنگرهٔ امریکا، به قانون اساسی رژیم کمونیستی افغانستان برخوردم. خوشبختانه این بار تیرم به سنگ نخورد. زیرا دیدم در «اعلامیهٔ تاریخی شورای انقلابی جمهوری دموکراتیک افغانستان» مورخ ۲۵ حمل ۱۳۵۹ و قانون اساسی جدید آن کشور چند بار به مسألهٔ تمام ملیتها، اقوام و قبایل و کوچیان تصریح گردیده است از جمله:

شورای انقلابی جمهوری دموکراتیک افغانستان .... به اساس اراده واقعی و منافع کارگران، دهقانان، کسبه کاران، کوچیان، روشنفکران و سایر زحمتکشان و کلیهٔ نیروهای دموکراتیک و وطن پرست تمام ملیتها، اقوام و قبایل کشور... به منظور تحکیم وحدت، اتحاد و برادری خلقها و تمام ملیتها، اقوام و قبایل ساکن در وطن واحدمان افغانستان... اصول اساسی جمهوری دموکراتیک افغانستان را تصویب نشر و انفاذ آن را از تاریخ اول ثور ۱۳۵۹ اعلام می دارد.[۱]

در مادهٔ اول فصل اول «اساسات نظام اجتماعی، سیاسی و اقتصادی افغانستان» نیز آمده است که «جمهوری دموکراتیک افغانستان دولت مستقل و دموکراتیک تمام مردم... وطن پرست کلیه ملیتها و اقوام کشور می باشد». این عبارت در چند مادهٔ دیگر «اساسات نظام اجتماعی...» نیز تکرار گردیده است.[۲]

بدین ترتیب معلوم شد که کاربرد عبارت مورد بحث، نه اختصاصی به ایران دارد و نه برساخته و کشف برخی از «روشنفکران» ایرانی ست و ظاهراً به مانند موارد مشابه «رفقای شوروی» بایست این آش را برای این دو کشور همسایه پخته باشند. اما چرا و به چه منظوری؟ جواب روشنی برای این دو سؤال نیز نداشتم، به جز ایجاد تفرقه بین اهالی یک کشور. پس بار دیگر به پرسش از این و آن پرداختم، به خصوص از کسانی که گمان می بردم به یقین از این راز سر به مُهر آگاهند. ولی جوابها مأیوس کننده بود. ناگفته نماند که برخی نیز سخت متعجب می شدند که چرا دربارهٔ یک امر «بدیهی» از آنان سؤال می کنم. ولی البته خودشان نیز نمی دانستند چرا این موضوع از «بدیهیات» است. این کار را همچنان ادامه دادم تا همین دو ماه پیش که نسخه ای از کتاب خاطرات سرگرد هوایی پرویز اکتشافی به دستم رسید. نویسندهٔ کتاب از مسؤولین شاخهٔ هوایی سازمان افسری حزب تودهٔ ایران بوده است. و بدین جهت در سال ۱۳۳٤ به شوروی گریخته و مدت ۲۲ سال در آن کشور به سر برده و در تمام فعالیتهای حزب توده در آن جا نیز شرکت داشته است. ولی در همان یکی دو سال اول اقامت در آن سرزمین با حقایق تلخی روبرو می گردد و سرانجام بهشت شوروی را ترک می کند و به آلمان می رود. او اینک در مصاحبه با «تاریخ

شفاهی چپ ایران» خاطرات خود را از سالهای گذشته به تفصیل بیان داشته است. اکتشافی دراین مصاحبه از جمله گفته است که در سالهای ۱۹۵۷ و ۱۹۵۸ در جمع سران و کادرهای حزب تودهٔ ایران در مسکو مسألهٔ ملیت در ایران نیز مطرح بود:

... در شوروی یک مسأله را به طور مشخص دربارهٔ ایران راجع به ملیت در ایران به وجود آورده بودند... از سال ۱۹۵۷ تا سال ۱۹۵۸ در مسکو علاوه بر مسألهٔ مصدق و کودتا و ضعف دستگاه رهبری حزب توده، مسألهٔ ملیت در ایران به عنوان یک مسألهٔ حاد مطرح می گردید. در آن هنگام کمیتهٔ مرکزی حزب توده در مسکو یک آنکت منتشر کرد که جملهٔ عمدهٔ آن این بود، ایران کشوری ست کثیرالملله: فارسها، آذربایجانیها، کردها و غیره. در این آنکت «غیره» به معنای سایر گروههای مردمی مناطق مختلف ایران بود، یعنی ترکمنها و بلوچها و لرها و گروههای مردمی مناطق دیگر.

این آنکت وقتی در مسکو منتشر شد، با اعتراض عده ای از کادرهای حزبی از جمله من، مواجه گردید. مثل این بود که اول این آنکت را در مسکو آزمایش می کردند. در آن موقع هنوز آن اندازه تجربه نداشتم که بدانم این کار با نظر شورویها انجام شده است ولی بعداً این جریان واضح گردید. این آنکت را داده بودند که کادرهای حزبی بخوانند و نظر خودشان را اعلام نمایند و آن را پر کنند و امضاء نمایند و به کمیتهٔ مرکزی حزب بدهند. این کار با این حساب بود که ایران چنین وضعی دارد یعنی کشوری ست کثیرالملله. چند نفر در کمیتهٔ مرکزی حزب خیلی شدید از تزِ این آنکت حمایت می کردند از جمله احمد قاسمی و احسان طبری. البته این بدان معنا نیست که کیانوری یا کامبخش یا رادمنش واسکندری از آن حمایت نمی کردند، آنها هم همین عقیده را داشتند. چون یادم است اسکندری هم همین طور بود... عده ای از کادرهای حزبی به این دو نفر عضو کمیتهٔ مرکزی مراجعه کردند و پرسیدند چرا شما این آنکت را تدوین کردید که بعد منتشر شد. این کادرها می گفتند، اگر ایران یک کشور کثیرالملله است بنابراین طبق تعریف ملیّت در تزهای مارکسیستی موجود دربارهٔ ملیت، آن ملیتهای دیگر به غیر از فارسها و آذربایجانیها و کردها کدام هستند و در این آنکت کلمهٔ «ایرانی» کجاست؟ ایران در تاریخ چند هزارسالهٔ خود همیشه همین نام را داشت، چطور شد در آن آنکت واژهٔ «ایرانی» حذف شده است.

به یاد دارم به آن دو عضو کمیتهٔ مرکزی علاوه بر مطلب مذکور گفتم، من از گیلانیها هستم و زبان مردم گیلان زبان فارسی قدیمی اوستایی ست ولی ملیّت من ایرانی ست، چرا شما مثلاً نام لرها را نبرده اید؟ به نظر شما طبق این آنکت من از فارسها هستم و ملیّت منِ فارس است در حالی که من از مردم گیلان هستم و ملیت من ایرانی ست، گیلان از فارس فاصله دارد. چطور شما این تز را به این شکل پیش کشیده اید که با واقعیت سیاسی موجود در ایران مغایرت دارد. اگر این تزِ

آنکت بر پایهٔ مارکسیسم است، باید تطبیق آن با اصول ملیّت در تعریف ملت بر پایهٔ اصول مارکسیستی توضیح داده شود، این تز شما با تعریف مارکسیستی ملت و ملیت مغایرت دارد. گفتم، پروسهٔ رسیدن اقوام و خلقها به ملتها پروسهٔ اجتماعی ست و استالین این پروسه را تشریح کرده و لنین نظر مثبت به این تشریح استالین داده است...[۳]

اکتشافی سپس تز استالین را در پروسهٔ تحول اقوام و خلقها به ملت - با توجه به سه عامل - برای قاسمی و احسان طبری ذکر می کند و می گوید تقسیم بندی شما با این تز سازگار نیست، و آن دو در پاسخ وی در می مانند. اکتشافی ادامه می دهد:

... در آن موقع روابط فرمانبری اعضای کمیتهٔ مرکزی حزب توده را از شوروی نمی دانستم، هنوز زود بود بفهمیم که شورویها دربارهٔ ایران تزهایی دارند و این تزها را می سازند که حتی جریان فرقهٔ دموکرات آذربایجان هم به دست شورویها بود، هنوز در آن موقع این موضوع را نمی دانستیم، بعداً فهمیدیم ولی اساس این بود که همهٔ اعضای کمیتهٔ مرکزی حزب [تودهٔ ایران] در مسکو با دستور ادارهٔ مرکزی «سکا» (کمیتهٔ مرکزی حزب کمونیست شوروی) عمل می کردند که در مسکو بود و شعبه ها و بخشهای مخصوص دربارهٔ همهٔ کشورهای دنیا داشت و یک بخش آن مربوط به ایران بود.... در آن بخشِ «سکا» تزهایی تهیه می شد، رهنمودهایی تهیه می شد از جمله دربارهٔ مسائل ایران. اینها [اعضای کمیتهٔ مرکزی حزب تودهٔ ایران] را احضار می کردند و مسائل را بررسی می کردند و می گفتند به این شکل عمل بکنید. خلاصه، شورویها می خواستند از قبل کادرهای حزبی توده را از لحاظ روحی آماده کنند که ایران دارای ملتهای مختلف است و فارسها به آذربایجانیها ظلم کرده اند که از مادها بودند و یا کردها جزو مادها بودند، بلوچها را اسم نمی بردند ولی برای اینها از طرف افغانستان عمل می کردند. خلاصه، در آن موقع چون دیدند کادرهای حزبی در مسکو با این آنکت مخالف هستند و به طور دسته جمعی اعتراض دارند، این آنکت را کنار گذاشتند...[۴]

مطالعهٔ این بخش از خاطرات اکتشافی تردیدی باقی نمی گذارد که تزِ کثیرالمله بودن ایران و مرکّب بودن ایران از اقوام... دقیقاً تزِ حزب کمونیست اتحاد جماهیر شوروی برای ایران بوده است، و برای مقاصد خاص.

تصور نفرمایید با فروپاشی اتحاد جماهیر شوروی، همهٔ این تزها به بایگانی تاریخ سپرده شده است، خیر. در شمارهٔ پیش ایران شناسی، در مقالهٔ «ارانِ قفقاز در صدد بلع آذربایجان»[۵] نقشه ای را که دولت جمهوری آذربایجان شوروی سابق به نام «نقشهٔ آذربایجان مستقل» در به اصطلاح «کنگرهٔ جهانی آذربایجانیها» در شهر واشنگتن توزیع کرده است چاپ کردیم. تردیدی وجود ندارد که این نقشه بر اساس سیاست دولت شوروی

سابق تهیه شده است، چه در آن نقشه تمام آذربایجان ایران و همدان و زنجان و قزوین و اراک... تا غرب تهران (تقریباً تمام سرزمین ماد قدیم) جزء «آذربایجان مستقل» است، که البته بر طبق نقشهٔ دیگری که سالهاست «دوستان شوروی» پخش کرده اند، و در همان کنفرانس نیز آن را بر دیوار نصب کرده بودند، بعداً این «آذربایجان مستقل» باید به آن آذربایجانِ واقع در شمال رود ارس ملحق گردد تا کشور واحد آذربایجان تشکیل شود! موضوع قابل توجه آن است که در نقشهٔ اولی، از گیلان و کردستان، به نام گیلان و کردستان یاد شده است، ولی تهران - و احتمالاً بقیهٔ قسمتهای ایران که در نقشه چاپ نشده است - با عنوان «فارس» معرفی گردیده است. چرا فارس؟ اکتشافی در خاطرات خود از جمله گفته است که هر بار می خواستم به خارج از شوروی سفر کنم، مقامهای مسؤول، ملیت مرا در گذرنامه ام «فارس» می نوشتند. و من هر بار به این امر اعتراض می کردم تا «فارس» را به «ایرانی» تغییر می دادند، ولی بار آخر که قصد بازگشت به شوروی را نداشتم و نمی خواستم در موقع خروج از آن کشور با مشکلی مواجه شوم، با گذرنامه ای که ملیتم در آن «فارس» نوشته شده است از شوروی خارج شدم و اکنون این گذرنامه را در اختیار دارم.[۶] پس معلوم می شود که حتی مسألهٔ فارس و ترک و دشمنی آنها را با یکدیگر - که به خصوص از زمان پیشه وری به بعد بر سر زبانها انداخته اند - نیز کار حزب کمونیست شوروی ست، به مانند تز کثیرالمله بودن ایران و...

بر اساس آنچه از نظرتان گذشت، و نیز با توجه به چند موضوع دیگر در همین زمینه، پیشنهادهایی را فهرست وار به عرض نویسندگان، روزنامه نگاران، پژوهشگران هموطن می رسانم، به امید آن که مورد قبول ایشان قرار بگیرد:

۱- از این پس، از به کار بردن عباراتی نظیر «ایران کشوری ست کثیرالمله...» یا «ایران کشوری ست مرکب از اقوام مختلف...» خودداری نماییم.

۲- «آذربایجان» استان شمال غربی ایران را در نوشته های خود به زبان انگلیسی یا دیگر زبانهای اروپایی "Azarbaijan" (همان طوری که در ایران تلفظ می شود) بنویسیم، نه "Azerbaijan" که بیشتر تلفظ ترکان و قفقازیهاست.

۳- چون نام سرزمینی که امروز «جمهوری آذربایجان» (آذربایجان شوروی سابق) خوانده می شود تا حدود سال ۱۹۱۸ میلادی مطلقاً «آذربایجان» نبوده،[۷] شایسته است از آن جمهوری در نوشته های خود با کلمهٔ «اران» (نام قدیمی این منطقه) یا «اران قفقاز» یاد کنیم، البته در صورت لزوم می توان پس از هر یک از این دو عنوان «آذربایجان شوروی سابق» را نیز در درون پرانتز ذکر کرد.

٤- از به کار بردن «آذربایجان شمالی» و «آذربایجان جنوبی» - که هر دو برساختهٔ شوروی هاست با هدف تجزیهٔ آذربایجان ایران مطلقاً بپرهیزیم - (زیرا آنان و طرفدارانشان به دروغ ادعا می کنند که این دو سرزمین تا پیش از قرارداد ترکمانچای در سال ۱۸۲۸ سرزمین واحدی بوده که در آن تاریخ به دو بخش تقسیم شده است).[۸] از اولی با عنوان «اران» یا «اران قفقاز» یاد کنیم و از دومی تنها با نام «آذربایجان».

۵- هموطنان خود را که ساکن آذربایجان هستند «آذربایجانی» بنامیم نه «آذری» (عنوان برساختهٔ شورویها و حیدر علی اف ها و پان تورکیست ها)، همان طوری که ساکنان خراسان و مازندران و کردستان و خوزستان را نیز خراسانی و مازندرانی و کردستانی و خوزستانی می نامیم.

٦- ساکنان «اران» یا «اران قفقاز» (آذربایجان شوروی سابق) را مطلقاً «آذربایجانی» نخوانیم. شاید کلمهٔ «قفقازی» (بر اساس اطلاق کل بر جزء) مناسبترین کلمه برای آنان باشد.

۷- توجه داشته باشیم که هر جا کلمه های «فارس» و «ترک» را در کنار هم قرار می دهند، منظورشان چیزی جز ایجاد تفرقه و دشمنی بین ایرانیان ساکن آذربایجان و دیگر نواحی ایران نیست. هموطنان ما که در آذربایجان به سر می برند «آذربایجانی» هستند نه «ترک».

۸- زبان هموطنان آذربایجانی ما در چند قرن اخیر از «آذری» (که از زبانهای ایرانی ست) به «ترکی» تغییر یافته است. نام زبان رایج امروز در آذربایجان «ترکی» ست و برای مشخص ساختن آن از دیگر انواع زبانهای ترکی می توان آن را «ترکی آذربایجانی» نیز خواند.

۹- چون «آذری» نام یکی از زبانهای ایرانی ست که در آذربایجان رواج داشته است، علی رغم کوشش پان تورکیست ها و حکومت شوروی سابق و حکومت فعلی اران (جمهوری آذربایجان شوروی سابق) از به کاربردن «آذری» به جای «زبان ترکی» خودداری کنیم.

۱۰- شاعرانی مانند نظامی گنجوی و خاقانی شروانی و... را به تبعیت از علمای شوروی سابق و قفقاز نه «آذربایجانی» بخوانیم، نه «ترک»، و نه «ترک زبان». زیرا این موضوع چنان که بارها در ایران شناسی نوشته ایم و اسناد آن را ارائه داده ایم، از جمله دروغهای دولت شوروی سابق است. به علاوه در شمارهٔ پیش ایران شناسی، در بخش «نکته ها» مطلبی را از قول تهمورث آدمیت سفیر کبیر اسبق ایران در اتحاد جماهیر شوروی نقل

کردیم. او نوشته است که در دسامبر ۱۹۵۳ به مناسبت «هفتصد و پنجاهمین سال مرگ نظامی» در روزنامهٔ لیتراتورنایا- گازتا (*Literaturenaya Gazeta*) مقاله ای به قلم برتلس (پدر نَه پسر) چاپ شده بود که در آن از جمله نظامیِ متولد گنجه، «شاعر آذربایجان» نام برده شده بود و خیام متولد نیشابور، «شاعر تاجیک». آدمیت می نویسد همان موقع به مدیر روزنامه نامه ای نوشتم و به این دو موضوع اعتراض کردم و خواستم آقای برتلس عضو آکادمی علوم شوروی به آن جواب بدهد.

جواب کوتاه برتلس به خوبی بُن بستی را که گرفتار بود عیان می کرد. به ناچار متوسل به این شده بود که پدیده های سالهای اخیر (حتماً یعنی دورهٔ آخر استالین) را باید به حساب آورد. البته با قبول آن معیارهای غیرعلمی که برتلس حتی حاضر به بردن اسمش به صراحت نبود، به آسانی می شد اسم زنگی را از عکس کافور نهاد و آدم گنگ و لال را بلبل خواند.[۹]

ناگفته نماند که نظامی گنجوی را «شاعر آذربایجان» و «شاعر ترک یا ترک زبان» خواندن در آن سالها برای هر کس که با الفبای ادب فارسی در اتحاد جماهیر شوروی آشنایی داشته آن قدر غیر قابل قبول بوده است، که دست اندرکاران اجرای برنامهٔ هفتصد و پنجاهمین سال مرگ نظامی، برای اثبات آن دست به دامان استالین می شوند تا حرف آخر را وی بر زبان بیاورد و به هر گونه شک و تردیدی در این موضوع پایان بدهد! پس استالین در ضمن مصاحبه ای در روز سوم آوریل ۱۹۳۹ که متن آن در روزنامهٔ پراودا چاپ شده است اعلام می کند:

«به آن دلیل که شاعر [نظامی گنجوی]، قسمت بزرگ آثار خود را به زبان فارسی نوشته» است نباید «شاعر بزرگ برادران ما، آذربایجانیها، را به ادبیات ایران تقدیم کرد».[۱۰]

در این زمینه، نویسندهٔ این سطور نیز خاطره ای دارد. در سال ۱۹۷۰ که بر طبق قرارداد فرهنگی ایران و شوروی برای بازدید نسخه های خطی فارسی به مدت دو ماه در اتحاد جماهیر شوروی بودم، از جمله به تاجیکستان رفتم و با عبدالغنی میرزایف رئیس انستیتوی خاورشناسی تاجیکستان که مردی دانشمند و دوست داشتنی بود آشنا شدم. بعداً یکی دو بار از وی برای شرکت در کنگره های دانشگاه فردوسی دعوت کردم که به گرمی پذیرفت و به مشهد آمد. ناگفته نماند که مرد از اوضاع فرهنگی شوروی دل پُر دردی داشت و به گوشه و کنایه چیزهایی می گفت. روزی که در مشهد با هم نشسته بودیم و به احتمال قوی همکار دانشمند فقیدم، غلامحسین یوسفی نیز حضور داشت، در ضمن چند موضوعی که با میرزایف در میان گذاشتم، با لحنی گله آمیز به وی گفتم: جناب عالی که از دانشمندان و ایران شناسانِ به نام شوروی هستید و از گذشتهٔ زبان و ادب فارسی به خوبی آگاهید، چرا در

نوشته های خود وقتی از فردوسی و معاصران او یاد می کنید، زبان آنان را «تاجیکی» یا «فارسی - تاجیکی» می نامید؟ میرزا یف نخست به اطراف خود نظری افکند و ظاهراً وقتی مطمئن شد بیگانه ای در آن جا نیست، گفت: آقا، چه کنیم! اگر نگوییم زبان فردوسی تاجیکی یا فارسی-تاجیکی بوده است که نمی گذارند نه شاهنامه را در شوروی چاپ کنیم، و نه شاهنامه را تدریس کنیم. بنده پس از شنیدن سخنان وی، به سهم خود در برابر این «برهان قاطع» قانع شدم و دیگر چیزی نگفتم.

۱۱- بر تزِ بی پایه و سراپا غلط پان تورکیست ها - و از جمله نوشته های مدافع و مبلّغ آن مکتب در ایران، دکتر جواد هیئت - یکسره خط بطلان بکشیم. زیرا وی به پیروی از ضیاء گوک آلپ، از نظریه پردازان مشهور پان تورکیسم، نه تنها آذربایجانیان ایران را ترک و ترکمان زاده می خواند، بلکه آنان را به مانند دیگر ترکان جهان فرزندان آغوزخان می داند.[۱۱] وی همچنین می نویسد:

«زبان فارسی از خارج از ایران، یعنی از آن طرف جیحون به وسیلهٔ ترکان غزنوی و سلجوقی به ایران آمده و با قدرت سلاطین ترک، زبان رسمی و ادب ایران و آسیای صغیر و هندوستان گردیده و بعداً هم با همکاری شعرای کلاسیک ترک زبان به این پایهٔ ادبی رسیده است» یا «سلطان محمود غزنوی با آن که ترک زبان بود به علت علاقه ای که به زبان فارسی دری داشت این زبان را در قلمرو خود رایج و رسمی ساخت و شعرای دربار خود را به سرودن اشعار فارسی تشویق می کرد... ترک زبانان اکثر آثار ادبی خود را به فارسی نوشتند و در این زبان آثاری مانند مثنوی مولوی و دیوان غزلیات شمس و دیوان نظامی گنجه ای، خاقانی شروانی و قطران تبریزی و امثال آنها را آفریدند...» یا «سلطان محمود غزنوی به علت علاقه ای که به زبان فارسی داشت... به گفتهٔ مورخین چهل و پنج هزار معلم برای یاد دادن فارسی به مناطق مختلف ایران گسیل داشت...».[۱۲]

تصور نفرمایید این سخنان نامربوط و نادرست را شخصی در عالم بیخودی بر زبان آورده است. خیر، نویسندهٔ این سخنان دُرِبار پزشکی ایرانی ست، آذربایجانی، ولی مشکل کار او آن است که در دوران جنگ دوم جهانی با بورس تحصیلی دولت ترکیه برای تحصیل علم طب به آن کشور رفته و متأسفانه در صف شاگردان مطیع مکتب پان تورکیسم درآمده و برای «خدمت» به ایران بازگشته است، و پس از سالها «خدمت» به این مکتب، در سالهای ۱۹۹۶ و ۱۹۹۷ در باکو و استانبول از «خدمات» وی به نحو شایسته ای قدردانی و تجلیل کرده اند.[۱۳]

خلاصه آن که:

- ایران کشوری کثیرالمله یا مرکب از اقوام مختلف نیست.
- ضبط نام آذربایجان در زبانهای اروپایی Azarbaijan است، نه Azerbaijan.
- جمهوری آذربایجان شوروی سابق را «اران» یا «اران قفقاز» بنامیم؛
- از به کار بردن «آذربایجان شمالی» و «آذربایجان جنوبی» خودداری کنیم؛
- هموطنان ما، ساکنان آذربایجان، «آذربایجانی» هستند نه «آذری»؛
- از به کار بردن کلمهٔ «ترک» برای نامیدن هموطنان آذربایجانی خود جداً بپرهیزیم، آنان «ایرانی» هستند مانند دیگر ساکنان ایران؛
- ساکنان جمهوری آذربایجان شوروی سابق را مطلقاً «آذربایجانی» نخوانیم؛
- زبانی که هموطنان ما در آذربایجان در چند قرن اخیر به آن سخن می گویند «ترکی» ست که آن را «ترکی آذربایجانی» نیز می توان خواند؛
- از به کار بردن کلمهٔ «آذری» (که نام یکی از زبانهای ایرانی ست) به جای «ترکی»، زبان رایج در آذربایجان ایران، خودداری کنیم؛
- شاعرانی چون نظامی گنجوی و خاقانی شروانی نه آذربایجانی بوده اند و نه ترک و نه ترک زبان؛
- شاعرانی مانند قطران تبریزی و مولانا جلال الدین نه ترک بوده اند و نه ترک زبان؛
- آذربایجانیان ایران، نه از تبار ترکمانانند و نه از فرزندان آغوزخان.

واقعیت آن است که اگر امروز در گوشه و کنار آذربایجان از افراد مختلف بپرسیم: اهل کجا هستید؟ در درجهٔ اول نام شهر خود را می برند: تبریزی، اردبیلی، مراغه ای...، و در درجهٔ دوم پاسخ می دهند: آذربایجانی. و اگر بپرسیم: به چه زبانی حرف می زنید؟ پاسخ می دهند: ترکی. آنان نه خود را «آذری» می دانند و نه زبانشان را «آذری» می خوانند. زیرا این گونه کلمات را در شمال ارس یا در ترکیه ساخته اند، و برخی از ما درس خواندگان هم آنها را بی چون و چرا به کار می بریم، و در نتیجه ندانسته به آسیاب دشمن آب می ریزیم.

جلال متینی

یادداشتها:

۱- رسمی جریده، «د افغانستان د دموکراتیک جمهوریت اساسی اصول - اصول اساسی جمهوری دموکراتیک افغانستان»، شمارهٔ فوق العاده، اول ثور سال ۱۳۵۹، نمبر مسلسل (۴۵۰)، شمارهٔ صفحه ندارد.

۲- رسمی جریده، ص ۱، ۵، ٦، ۹ و...

۳- خاطرات سر گرد هوایی پرویز اکتشافی، به کوشش حمید احمدی، (طرح تاریخ شفاهی چپ ایران)، کلن، آلمان، ۱۳۷۷، ص ۳۹۵-۳۹۷.

٤- همان کتاب، ص ۳۹۸-۳۹۹.

۵- جلال متینی، «اران قفقاز در صدد بلع آذربایجان»، ایران شناسی، سال ۱۰، ش ۱، بهار ۱۳۷۷، ص ۱۲۷-۱٤۰.

٦- خاطرات سر گرد هوایی پرویز اکتشافی (یادداشت شمارهٔ ۳)، ص ٤۲۰.

۷- «آذربایجان کجاست؟»، ایران شناسی، سال ۱، ش ۳، پائیز ۱۳٦۸، ص ٤٤۳-٤٦۲، موضوع مورد بحث ص ٤٦۲.

۸- از جمله عباسعلی جوادی، آذربایجان و زبان آن، اوضاع و مشکلات ترکی آذری در ایران، پیدمن، کالیفرنیا، ۱۳٦۷، ص ۷-۸.

فتح الله عبدالله یف نیز در کتاب گوشه ای از تاریخ ایران مدعی گردیده است که آذربایجان هیچ گاه بخشی از ایران نبوده و «به طور موقت و در نتیجهٔ اردوکشیهای استیلاگرانهٔ ایرانیان توسط آنها اشغال شده است». به نقل از عنایت الله رضا، آذربایجان و اران (آذربایجان از کهنترین ایام تا امروز)، انتشارات مرد امروز، آلمان غربی، ۱۳٦۷، ص ۹.

۹- «اگر مأموران سیاسی ایران به وظایف خود آشنا باشند...»، ایران شناسی، سال ۱۰، ش ۱، بهار ۱۳۷۷، ص ۲۱۸-۲۱۹، به نقل از: خاطراتی از سفیر کبیر ایران در شوروی، تهران، ۱۳٦۸، ص ۲٤۰-۲٤۳.

۱۰- «پس بد مطلق نباشد در جهان»، ایران شناسی، سال ۹، ش ۱، بهار ۱۳۷٦، ص ۱-۱۸.

۱۱- «نیاکان هموطنان آذربایجانی ما چه کسانی هستند؟»، ایران شناسی، سال ۹، ش ۲، تابستان ۱۳۷٦، ص ۳۹۳-٤۰۳، موضوع مورد بحث ص ۳۹۹، به نقل از: دکتر جواد هیئت، سیری در تاریخ زبان و لهجه های ترکی، تهران، ۱۳٦۵، ص ۱۱۳، ۱۱۸.

۱۲- «پس بد مطلق نباشد در جهان» (یادداشت شمارهٔ ۱۰)، به نقل از: دکتر جواد هیئت، سیری در تاریخ زبان و لهجه های ترکی، به ترتیب ص ۳۹۲، ۵-٦، ۵٤.

۱۳- «نیاکان هموطنان آذربایجانی ما چه کسانی هستند؟» (یادداشت شمارهٔ ۱۱)، ص ٤۰۱-٤۰۲.

احسان یارشاطر

یادداشت

(۲۷)

۹۹ – خدمتی آرام و ارزنده

اکنون ده سال از انتشار نخستین جلد *Lyrica Persica* (اشعار تغزلی فارسی)، یعنی مجموعهٔ سودمندی که به همت Riccardo Zipoli، استاد ادبیات فارسی در دانشگاه ونیز، با معاونت Daniela Meneghini Correale و همکاری Giampaolo Urbani بنیان گرفته می گذرد. در طی این ده سال سیزده مجلد از این مجموعه به زبان انگلیسی انتشار یافته است و با انتشار آنها قدم مؤثری در فراهم آوردن مقدمات لازم برای نقد و سنجش اشعار تغزلی فارسی به صورت عینی و آماری برداشته شده است.

جلد اول با عنوان *Handbook of Lyrica Persica* راهنمایی ست برای خوانندگان، مشتمل بر تعریف کمّ و کیف برنامه و روش آن و توضیح آنچه در جلدهای بعد خواهد آمد. زیپولی در مقدمهٔ خود نخست به این نکته می پردازد که نقد ادبی اشعار فارسی در نسبت با نقد ادبی در موارد مشابه عقب مانده و بدوی ست و بر اساس محکمی استوار نیست، زیرا بر پایهٔ داده های عینی و آماری قرار ندارد. آنچه هست بیشتر دربارهٔ مضمون و محتوای اشعار است، آن هم بر اساس حدسهای شخصی و انفسی. به خصوص جنبه های صوری و ساختاری اشعار و عملکرد عوامل مختلف شعر، از لغوی و دستوری و تصویری و ترکیبی کمتر مورد توجه قرار گرفته و به هر حال تاکنون پژوهشهای ضروری برای چنین نقدها و سنجشها یی که مبتنی بر نتایج آماری باشد وجود نداشته است. برنامهٔ *Lyrica Persica* قدمی در فراهم آوردن مقدمات چنین نقدها یی ست – نقدها یی که به جای تعبیر و تفسیر

انفسی بر پایهٔ وصفهای دقیق کمّی و عینی قرار داشته باشد (ص ۵).

روشی که زیپولی و همکارانش برگزیده اند اصولاً بر پایهٔ نمونه برداری آماری قرار دارد، به این معنی که بنا را بر این گذاشته اند که از اشعار تغزلی هر شاعر (نسیب یا غزل) هزار بیت را انتخاب نمایند و آنها را به حروف لاتین برگردانند و پس ازاضافه کردن شاخصهای (codes)* لازم، وارد کمپیوتر کنند. سپس این متن را به کمک نرم افزارهای خاص مورد پژوهشهای آماری قرار دهند. در مرحلهٔ نخستین، کمپیوتر همهٔ الفاظ متن را (که tokens خوانده می شوند)، یعنی تمام کلماتی را که در متن کمپیوتری از کلمهٔ دیگر با یک فاصله یا با نقطه جدا شده باشند فهرست می کند. سپس «واژه های نوعی(types)» را در این فهرست مشخص می کند. مثلاً اگر دو مصراع «شمع و گل و پروانه و بلبل همه جمع اند» و «شنیدم که پروانه با شمع گفت» موضوع کار کمپیوتر باشد عدهٔ «الفاظ» هفده است، ولی عدهٔ واژه های نوعی (غیرمکرر) سیزده است (شمع، گل، پروانه، بلبل، و، همه، جمع، اند، شنید، م، که، با، گفت). از واژه های نوعی کمپیوتر «واژه های جنسی» را (lemmas) استخراج می کند (شمع، گل، پروانه، بلبل، و، همه، جمع، بودن، شنیدن، که، با، گفتن) (ص ۳۵-۴۶). همچنین کمپیوتر مقوله های دستوری را از اسم و صفت و شناسه و جز اینها که به وسیلهٔ شاخصها تمیز داده می شوند جمع بندی می کند.

انتخاب هزار بیت نمونه از هر شاعر نیز به صورتی خودکار و بدون دخالت هرگونه داوری شخصی به عمل می آید، مثلاً با انتخاب غزلی سه در میان، یا چهار یا پنج در میان، به صورتی که مجموع ابیات به نزدیک هزار یا کمی بیش از آن برسد. طبعاً در این جا مجال توضیح نکات فنی دقیقی که در این برنامه به کار می رود نیست. برای جزئیات علاقه مندان باید به جلد اول و همچنین جلد هفتم یعنی *Statistics and Lyrica Persica* (Venice, 1992) رجوع کنند. در ضمن کمپیوتر جدولهای جداگانهٔ محاسبات و مناسبات آماری متن یا متون را (در مقایسه با یکدیگر) به دست می دهد، از عدهٔ الفاظ و واژه های نوعی و جنسی و نسبت آنها با یکدیگر و توزیع آنها گرفته تا نسبت هر یک از این سه با عدهٔ ابیات و عدهٔ غزلها و میانگین عدهٔ هر یک در هر بیت و هر غزل و جز اینها.

از سال ۱۹۸۹ تاکنون نمونهٔ هزار بیتی یازده شاعر یعنی حافظ، فغانی، طالب، نظیری، فرخی، سعدی، عطار، بیدل، سلمان ساوجی، سنائی، و کمال خجندی با نظمی مطلوب به طبع رسیده. قرار است برنامه مآلاً شامل همهٔ شاعران عمدهٔ غزلسرای فارسی گو بشود. هر

* اصطلاحات type, token، و lemmas مانند برخی اصطلاحات دیگر که در نقدهای کمّی مرسوم است ظاهراً هنوز معادلهای مصوّبی در فارسی ندارد. جا دارد فرهنگستان معادلهایی برای آنها بگزیند.

جلد شامل متن برگزیده به خط لاتینی با شاخصهای لازم و جدولهای مختلف آماری ست. از این گذشته مجلدات چاپ شده شامل دو جلد دیگر است. یکی همان *Statistics and Lyrica Persica* که علاوه بر توضیح برخی روشهای آماری برای مقایسهٔ داده های مربوط به هر شاعر، شامل مقایسهٔ مفیدی میان واژه ها و تصاویر پنج شاعر یعنی فرخی و حافظ و فغانی و طالب و نظیری ست، همه بر مبنای روشی عینی و آماری و بر اساس نتایجی که در مجلدات مربوط به هر یک از این شاعران به دست آمده، مثلاً عدهٔ الفاظ فردی حافظ در هزار بیت نمونه ۱۸۷۹۴ و عدهٔ واژه های نوعی ۳۳۸۶ و عدهٔ واژه های جنسی یا اصلی ۲۴۷۲ است، و در مورد فرخی به ترتیب ۱۸۱۸۲ و ۲۸۷۵ و ۲۰۴۱ است. اما آنچه به خصوص مورد نظر پژوهشگر است نحوهٔ توزیع این واژه هاست که می تواند راهنمایی برای نگرش فکری شاعر و نوع تصاویر او و طرز برخورد او با محیط و طبیعت و جز اینها به شمار برود، به این منظور باید نخست «واژه های عمده» (Common Base Vocabulary) را در این پنج هزار بیت و هم در هزار بیتِ هر یک از پنج شاعر مشخص نمود. در تعیین واژه های عمده باید حدّ نصابی برای کاربرد آنها قرار داد. این حدّ را که وضعی و قراردادی ست زیپولی به کار رفتن اقلاً سه بار در هر هزار بیت و پانزده بار در مجموع پنج هزار بیت قرار داده است. از جدول تعدد واژه های جنسی (lemmas) (ص ۴۵-۴۷) که منحصر به اسامی ست بر می آید که «دل» ۹۴۲ بار و «سر» ۳۸۵ بار و «گل» ۲۳۰ بار و «عشق» ۳۰۸ بار و «رو(ی)» ۲۵۷ بار، و در درجهٔ نود و نهم «نسیم» ۴۱ بار و در مرتبهٔ صد و بیست و هفتم «چهره» ۲۰ بار به کار رفته است، اما البته توزیع این واژه ها در ابیات پنج شاعر یکسان نیست. مثلاً دو واژهٔ «پرده» و «شاه» هر یک مجموعاً ۴۷ بار به کار رفته اند، ولی در حالی که در توزیع واژهٔ «پرده» تفاوت چندانی دیده نمی شود:

فرخی	حافظ	فغانی	طالب	نظیری
۷	۱۲	۱۰	۹	۹= ۴۷ بار

در توزیع واژهٔ «شاه» تفاوت چشمگیری آشکار است:

فرخی	حافظ	فغانی	طالب	نظیری
۲۱	۱۳	۳	۴	۶= ۴۷ بار

بنا بر این آنچه در مجموع مساوی می نماید در مقایسه یکسان نیست و باید در سنجش، عامل انحراف از میانگینی فرضی را که بر اساس حساب احتمالات می توان تعیین نمود در نظر گرفت و آن را نیز در ستونی جداگانه به دست داد (زیپولی تفصیل ریاضی و آماری عددی را که از این راه به دست می آید در صفحات ۹-۱۸ آورده است).

گذشته از واژه های عمده، برای آن که تصویر جامعتری از واژگان هر شاعر به دست بیاید، مؤلف واژه هایی را که یک بار کمتر از حد نصاب (که اقلاً سه بار در هزار بیت در نظر گرفته شده) به کار رفته اند، یعنی دو بار در ابیات نمونهٔ هر شاعر و ده بار در مجموعه نمونه های پنج شاعر به عنوان واژگان کم شمارتر (Incomplete Base Vocabulary) در حساب آورده است (ص ۱۸-۲۱) و مجموع نتایج را برای هر پنج شاعر در هفت جدول و سپس برای هر یک از آنان جداگانه در مقایسه با چهار شاعر دیگر ثبت کرده.

ضمناً مؤلف گرامی برای آن که نشان بدهد این برنامه و روش چگونه به دریافت دقیق تر ما از شعر این شعرا کمک می کند در این جلد به تعبیری از نتایج محاسبات آماری اسمها پرداخته است (ص ۲۵-۳۱). مثلاً در مورد فغانی نتیجه می گیرد که در غزلهای او مضامین عشقی (love scenario) غالب است و ابیات او در درجهٔ اول به وصف مضامین ذیل می پردازند: ۱- معشوق و صورتهای گوناگون او و مفاهیمی (تصاویری) که با معشوق ارتباط دارند، یعنی: سگ، مجنون، رقیب، گلرخ، لیلا، فرشته، جادو، عاشق، یوسف، معشوق، ترک، شاهد. ۲- حرکات و سکنات معشوق: ناز، جلوه، فتنه، عرق، شیوه، افسون، غمزه، نکته. ۳- مجالس بزم و امکنه و موارد مشابه: کوی، میکده، انجمن، بزم، کُنج. ٤- شراب، مستی. ۵- جاذبهٔ عشق: حظّ، مراد، مقصود، وصل، خیال، آرزو، وصال، هوا، وفا، تأمل. ٦- شکایت: آه، ناله، فریاد. ۷- رنج، اندوه، جفا، ناامیدی، وبال، بیداد، هلاک، درد، حزن.

از این همه بر می آید که ذهن شاعر به عشق و وصف آن به عنوان سرچشمهٔ مصائب و آلام معطوف است. همچنین بر می آید که شاعر به اَشکال گِرد و مدوّر توجه خاص دارد: دیده، گل، داغ، عرق، پسته، قطره، ذرّه، نُقل، دُرّ، غنچه. دیگر توجه مخصوص به آنچه در آنها اثر گرما محسوس است: سوز، آتش، چراغ، داغ، شمع. سوّم توجه به عالم نباتات در میان عناصر طبیعت: گل، پسته، نخل، سبزه، غنچه. چهارم توجه به دریافتهای بصری: دیده، نظاره، نظر. پنجم علاقه ای به مفهوم شکافتن: چاک، رخنه، پاره.

به همین گونه مؤلف برخی مشخصه های شعر فرخی و مضامین نسیبهای او را بر می شمارد (۱- اوصاف بدنی وجودی که موضوع مهر یا ستایش شاعر است. ۲- طبیعت، به خصوص آنچه در باغ جلوه می کند. ۳- محیط مدح طلب درباری و تصاویر و اصطلاحات آن). همچنین در نسیبهای فرخی به وجود عده ای مفاهیم دینی: روزه، بُت، بهار، (معابد بودایی)، حدیث، ایزد؛ و نیز به توجه عمیق شاعر به عده ای مفاهیم زمانی: گاه، خزان، مهرگان، بهار، روز، سال، شب، فروردین، وقت، زمان، بامداد، بار (دفعه)

اشاره می کند.

به گمان من در بعضی از این تقسیمات یا نتیجه گیریها جای تأمل است. مثلاً دو مقولهٔ ٦ و ٧ در مورد فغانی پُر موجه به نظر نمی آید و جدا گرفتن آه و ناله و فریاد از درد و بیداد و هلاک و حزن چندان مقبول نمی نماید. همچنین مسلّم نیست که فغانی به خصوص به اشیاء گِرد نظر داشته است. بیشتر مظاهر طبیعت مثل ماه و آفتاب و آسمان و افق، اکثر میوه ها و تنهٔ درختان و قطرهٔ اشک و باران و قوس و قزح و گردش روز و شب و سال و ماه گرد است یا گِردی و دوران را به خاطر می آورد. البته اگر قطرهٔ چهارگوش و دُرّ سه گوش هم وجود داشت و شاعر فقط به گِرد آنها پرداخته بود امر دیگری بود. همچنین باید دید آیا کلماتی مثل بُت و صنم در زبان شعرای قرن یازدهم مفهوم مذهبی خود را حفظ کرده بودند و یا آن که در دهان شاعری مثل فرخی به صورت کلیشه ای برای افراد زیبارُوی به کار می رفته اند و خالی از تداعیهای مذهبی بوده اند. و باز آیا تکرار واژه هایی مثل سال و روز و مهرگان و بهار و خزان و فروردین را در محیطی درباری که شاعران آن موظف بودند برای تهنیت نوروز و مهرگان و عید فطر قصیده ای بسرایند و طبعاً این کلمات در آنها تکرار می شد باید مقوله ای جدا از مقولهٔ مقتضیات درباری شمرد؟

ولی بر فرض هم که ما در درستی برخی «تعبیرات» تردید داشته باشیم، چنین تردیداتی نباید اهمیت روشهای آماری را که نقد شعر را مآلاً بر پایهٔ داده های کمّی و قابل اندازه گیری و سنجش قرار می دهد از نظر ما دور بدارد.

در جلد دهم از این مجموعه کاربرد واژهٔ «آب» در اشعار فرخی و حافظ و طالب که به ترتیب به سبک خراسانی و عراقی و هندی متعلق اند به عنوان نمونه موضوع تحقیق قرار گرفته. انتخاب این واژه از این روست که در شعر هر سه شاعر کاربرد کافی دارد، و در معانی مختلف به کار می رود (مایع، رونق، اعتبار، جلا، آبرو)، و مایهٔ بسیطی ست که مفاهیم گوناگون بر آن بنا می شود و ترکیبات مختلف از آن به وجود می آید (آبشار، آبدان، آبرو، آب دیده، آبگینه، سیراب، شاداب، زهراب، آب و هوا، آب و رنگ، آب و گِل) و افعال متعدد به وسیلهٔ آن ساخته می شود (آب شدن، آب دادن، آب از سر گذشتن...) ولی البته کاربرد آن میان شعرا یکسان نیست.

مؤلف کتاب دکتر Correale طی جداول متعددی میزان کاربرد «آب» و کلماتی که از آن مشتق شده و یا از ترکیب با آن ساخته شده اند با سمت دستوری هر یک (یعنی این که کلمه فاعل، مفعول، مضاف، مضاف الیه یا گزاره است، و اسم یا صفت یا قید است) در سنجش با سایر کلماتی که در ابیات منتخب به کار رفته به دست می دهد و توزیع «آب» و

مشتقاتش را در ابیات سه شاعر و مقایسهٔ آنها تعیین می کند و نتایج جالبی را که از قراءت این آمارها و مقایسهٔ آنها به دست می آید مؤلف گرامی بر اساس جدولهای آماری ذکر می نماید. گرچه این نتایج عموماً غیر منتظره نیست و کم و بیش همانهاست که در تواریخ ادبیات دیده می شود، ولی مبتنی بر حدس و گمان و اعتماد به حافظه هم نیست و می توان تصور کرد که اگر این گونه پژوهشها در مورد سایر واژه ها و مفاهیم عمده هم به عمل بیاید چه نتایج دقیق تری دربارهٔ آفرینش ادبی و سبک شعرا و خصائص ذهنی و هنری آنان حاصل می شود.

پژوهشهای ادبی که توسط استاد زیپولی و همکارانش انجام گرفته به سبب فنی بودن روش و زبان آنها و هم اشتمال آنها بر جدولهای عددی گوناگون تا حدی از نظر خوانندگان کم حوصله دور مانده است. ولی باید توجه داشت که این گونه پژوهشها آن سنگهای اصلی ست که نقد سنجش عینی را بر آنها بنا باید کرد. این گونه نقدها که در ایران متأسفانه هنوز پا نگرفته است با «قلمفرسایی» دربارهٔ شاعری و «دادِ سخن دادن» دربارهٔ عظمت یا بی نظیر بودن برخی شاعران، و اشعار کسی را بر حسب دریافت و ذوق شخصی به صفاتی چون بلاغت و عذوبت و انسجام و فصاحت و لطف سخن و صلابت و فاخر بودن و باریک اندیشی و خیال انگیزی و از دل برآمدن و وقوع گویی و باریک خیالی و تعقید و بی نمکی که حدّ و فصل هیچ کدام دقیقاً روشن نیست وصف کردن متفاوت است.

پژوهشهای کمپیوتری همچنین می تواند جنبه های موسیقی اشعار از قبیل وزن و ضرب و ضرباهنگ و سکته و وقف، و هم داده های عروضی و بدیعی را با ضوابط آماری برای مطالعه و سنجش آماده سازد.

البته انسان آرزو داشت که به جای هزار بیت از هر شاعری همهٔ اشعار وی پس از تبدیل به حروف لاتینی و تعیین شاخصها به کمپیوتر سپرده می شد و مورد پژوهش قرار می گرفت تا تحقیق کاملتر باشد، به خصوص که در مورد دیوانهای بزرگِ غزل مثل دیوان مولوی و صائب ممکن است هزار بیت نمونهٔ کافی به دست ندهد. ولی مشکلات مالی و فنی و انسانی کار، به طوری که زیپولی در جلد اول توضیح داده است، فعلاً بیش از این را بر نمی تابد.

اما در ایران وسیله و مجال این کار هست. دولت می تواند به جای پولِ بی زبانی که بی جهت در پای کنفرانسهای بیحاصل بین المللی در مسائل پوچ و بیهوده و یا بزرگداشتهای بیهوده تر می ریزد، بودجه ای در اختیار سازمانهایی مثل فرهنگستان زبان و ادب فارسی و یا بنیاد دانشنامهٔ بزرگ فارسی و یا دایرة المعارف بزرگ اسلامی یا مؤسسات پژوهشی قم که نشان داده اند از عهدهٔ چنین اموری برمی آیند قرار دهد تا چنین

پژوهشهایی را به ثمر برسانند و مثلاً سراسر شاهنامه و مثنوی و دیوان شمس و کلیات سعدی و کلیات نظامی و امیرخسرو و دیوان حافظ و ناصرخسرو و خاقانی و فغانی و صائب و کلیات بیدل و اشعار فارسی اقبال لاهوری و دیوان پروین اعتصامی و بهار و نیما و فرخزاد و دیگر شاعران عمده را با طرح نرم افزارهای لازم و با روش فوق ضبط کنند.

باید از استاد زیپولی و همکارانش ممنون بود که در این راه پیشگام شده اند و پژوهش سودمندی را با اصول علمی بنیان گذاشته اند و با آرامی ولی جدیت و پشتکار درخور ستایشی تاکنون پیش برده اند. باید همچنین سپاسگزار Dipartemento di Studi Euroasiatici دانشگاه ونیز بود که وسائل این برنامهٔ طولانی را فراهم نموده است. این نیز باید سرمشقی برای مؤسسات علمی ما شمرده شود.

۱۰۰ – سیر معکوس

انسان امیدوار است که با گذشت ایام اگر داناتر نمی شود اقلاً بر دانشش افزوده شود. اما من می بینم که در سالهای اخیر سیر معکوس داشته ام. به خصوص در دو رشته هر روز بر نادانیم افزوده می شود. یکی در کارهای کامپیوتری ست که چون به علت لرزش دست از آنها بازمانده ام هر روز با حسرت بیشتری شاهد پیشرفتهای شگفت آور این رشته ام و هر سال خود را در این زمینه نادان تر از سال پیش می یابم. دیگر در فهم شعر بیشتر شاعران «نوپرداز» است. پیش از این گمان می کردم از درک لطائف شعر نو پُر بی بهره نیستم و در شعر شاعرانی چون نیما و نادرپور و فرخزاد و مشیری و سپهری و اخوان و بهبهانی و ابتهاج و کسرائی و شاملو و مصدق و خوئی و مسعود احمدی و چند تن دیگر تازگی و طراوتی می دیدم که در شعر پیروان سبک کهن نمی یافتم. حال چیزهایی به اسم شعر نو در کتابها و مجلات هفتگی و ماهانه و فصلی چاپ می شود که من مطلقاً از فهم آنها عاجزم. مکرّر کوشیده ام مگر دریابم که شاعر چه می خواهد بگوید و معنی عباراتش چیست یا چه احساسی وی را به گفتن واداشته و چه ربطی میان کلماتی که به صورت سطرهای کوتاه و بلند و شرقی و غربی بر کاغذ نقش کرده می توان یافت، ولی کوششم بیهوده بوده است. ناچار پذیرفته ام که نقصی در من رو به افزایش است که مرا از درک شعر این شاعران باز می دارد و بی شک گویندگان و ناشران و خوانندگان این اشعار چیزی می دانند که من نمی دانم. و الاّ چطور ممکن است این همه شاعر درس خوانده و تربیت شده و به ظاهر آراسته به مسابقه در پراکنده گویی پرداخته باشند و با پخش کردن مشتی کلمات گسسته و بیگانه از هم بر کاغذ و در هم ریختن قواعد زبان و آشفتن منطق کلام و طرد معنی و قطع

را بطهٔ میان اجزاء جمله، سخن خود را شعر خوانده باشند؟ آن گاه به حال خود افسوس می خورم و با خود می گویم بی شک این سالمندی و فرسودگی ذهن است که مرا از قافلهٔ پیشتاز شعر و ادب بازداشته و به محافظه کاری کشانده و از لذت درک اشعار این نازنینان محروم ساخته و بیش از هفتاد درصد شعر معاصران را برای من کم و بیش نامفهوم یا بی اثر کرده است. خوشا به حال آنها که ذهنشان مثل من دچار رکود نشده و معنی این «اشعار» را می فهمند و در آنها بیان اندیشه ها و عواطف خود را می بینند.

۱۰۱ــ ناشری خوش ذوق و گشاده دست

از میان کتابهای مربوط به ایران که توسط ناشران ایرانی انتشار می یابد کتابهای Mage Publishers به حسن سلیقه و نفاست طبع ممتاز است. دقتی که در طرح کتابها و صفحه آرایی آنها به کار می رود و هزینه ای که ناشر برای طبع تصاویر متعدد رنگی به گردن می گیرد و مراقبتی که در تهذیب و پرداخت متنها مشهود است همه نشان آن است که محمد و نجمیهٔ باتمانقلیج، مدیران Mage، تنها به جنبهٔ تجاری کار خود نظر ندارند، بلکه هم به نفس هنر نشر و طبع و هم به خدمت به فرهنگ ایران پایبندند.

گذشته از منتشر ساختن چند کتاب خوش نقش و نگار برای کودکان و نوجوانان و چندین ترجمه از ادبیات معاصر و گذشتهٔ ایران (مثل سووشون سیمین دانشور ترجمهٔ دکتر قانون پرور و منتخبی از داستانهای کوتاه معاصر زیر نظر دکتر مؤید و ترجمهٔ دایی جان ناپلئون پزشکزاد به توسط Dick Davis و اخیراً ترجمهٔ عدّه ای قطعات کوتاه از اشعار استادان کهن با عنوان Borrowed Ware توسط همان مترجم)، و برخی آثار که به انگلیسی نوشته شده، به خصوص کتاب شیرین و خواندنی عباس میلانی *Tales of Two Cities: A Persian Memoir*، این مؤسسه به نشر چند کتاب هنری خوب نیز توفیق یافته است که از آن میان *The Persian Bazaar* توسط مهدی خوانساری و مینوش یاوری با مقدمهٔ Oleg Grabar و کتاب *The Art of Persian Music* به توسط Jean During و ضیاء میرعبدالباقی و داریوش صفوت، همراه با گزیده هایی از موسیقی ایران از ۱۹۳۰ تا ۱۹۹۰ بر روی صفحات CD و اخیراً کتاب مصوّر و آموزندهٔ *The Persian Gardens: Echoes of Paradise* (باغهای ایرانی: بازتابی از بهشت) توسط مهدی خوانساری، مهندس رضا مقتدر و مینوش یاوری (۱۹۹۸) شامل پژوهشی جامع و تصاویر و نقشه های گویا را باید نام برد.

از خدمات در خور ذکر Mage ترویج هنر آشپزی ایرانی در امریکا و اروپاست از راه انتشار کتابهایی در این فن به قلم نجمیهٔ باتمانقلیج (که این هنر را به کمال دارد و هم

مهماندار و مهماندوستی خون گرم و خنده روست)، به خصوص کتابهای *New Food of Life* و *Persian Cooking for a Healthy Kitchen* هر دو با تصاویر زیبا و اشتهاانگیز رنگی.

تازگی Mage درصدد برآمد برای ترویج اثر فردوسی و حماسه های ایران باستان داستانهای شاهنامه را که من سالها پیش به همین منظور به نثر درآورده بودم به انگلیسی منتشر کند و برای ترجمهٔ آن از دکتر Dick Davis استاد ادبیات فارسی در دانشگاه ایلنوی (کلمبوس) و مترجم زبردست منطق الطیر عطار و داستان سیاوش به شعر انگلیسی (هر دو در مجموعهٔ پنگوین) دعوت نمود. من گمان می کردم نتیجهٔ کتابی در حدّ اصل فارسی خواهد بود. ولی حال که با عنوان *The Lion and the Throne* (۱۹۸۸) با قطع بزرگ و روکش مصور و تصاویر رنگی بسیار (با راهنمایی و انتخاب Cary Welsh مورخ هنر ایرانی و اسلامی و مدیر سابق شعبهٔ هنر اسلامی موزهٔ متروپولیتن نیویورک) از چاپ خارج شده می بینم کتابی مجلل است به قطع رحلی و درخور هنر پرشکوه فردوسی، با گزیدهٔ سرشاری از مینیاتورهای ایرانی و چهره های قهرمانان باستانی ایران که نسخه های کهن شاهنامه را زینت بخشیده. به حقیقت می توان آن را همچنین منتخبی پرمایه از بهترین تصاویر نسخه های شاهنامه محسوب داشت.

از مزایای کار Mage این است که نقد انتشارات آن عموماً در مطبوعات انگلیسی زبان نیز به طبع می رسد و از این رو کوشش آن در نشر هنر و فرهنگ ایران بازتابی وسیع تر از معمول می یابد و این گذشته از محاسن خودِ کتابها مدیون کوشش خستگی ناپذیر محمد و نجمیهٔ باتمانقلیج مدیران و حسن روابط آن دو با مطبوعات انگلیسی زبان است.

باید خدمات ارزندهٔ این زوج گشاده دست و فرهنگ دوست و هدفمند را که روز به روز آشکارتر می شود به راستی قدر شناخت.

مرکز ایران شناسی، دانشگاه کلمبیا، نیویورک

ایرج افشار

«کاغذ» در متون پیشینهٔ فارسی*

به یاد محمد تقی دانش پژوه

مطالعات تحقیقی اساسی که تاکنون در زبانهای اروپایی دربارهٔ نام وتلفظ «کاغذ» و سابقهٔ آن و نحوهٔ ساخت آن در میان مسلمین و به کار رفتن آن در نسخه های خطی اسلامی توسط کراباچک J. Krabacek (1906)، هوار Cl. Huart (1908)، بابینگر F. Babinger (1931)، پدرسن J. Pederson (1946)، گروهمان A. Grohmann (1952) با همکاری Abbot و بعد در چند کتاب مستقل دیگر، ام. لیوی M. Levey (1962)، زلهایم R. Selheim (1986) و همچنین در مقالهٔ ممتاز کورکیس عواد (1948) در زبان عربی عرضه شده عموماً مبتنی بر مراجع و متون عربی بوده است. مگر تحقیق اخیر Y. Porter که با توجه به منابع فارسی، مخصوصاً نوشته های فارسی هندوستان اطلاعات خوبی را به محققان غربی داده است.

اما آنچه من در این گفتار می خواهم به این مجمع تخصصی عرضه کنم عمدةً حاصل چهل سال بررسی متون فارسی و بازبینی چهل پنجاه هزار نسخهٔ خطی ست که در طول این مدت در کتابخانه ها و مجموعه های خصوصی ایران و ممالک دیگر دیده ام. از میان آنها اطلاعاتی به دست آمده است که بر اساس آنها توانسته ام منوگرافی (مفرده ای پژوهشی)

* گفتاری ست که برای مجمع بررسیهای هر دو سال یک بار مؤسسهٔ الفرقان در لندن (مخصوص بررسی نسخه های خطی و مسائل آن) تهیه و ترجمهٔ انگلیسی آن به مجمع مذکور در سال ۱۳۷۳ عرضه شد. چون گفتار مربوط به «سرگذشت و سرنوشت نسخه های خطی»، هم برگفته در آن مؤسسه، در ایران شناسی (سال چهارم، شمارهٔ ۱، بهار ۱۳۷۱، ص ۳۱-۴۷) چاپ شد، این متن نیز به دنبال آن چاپ می شود (ا. ا. - تابستان ۱۳۷۷).

دربارهٔ کاغذ در فرهنگ و زندگی ایرانی بنویسم. چون این پژوهشنامه هنوز چاپ نشده مناسب دیدم چکیدهٔ آن را در کراسه ای به اصطلاح مرسوم میان وراقین قدیم خلاصه کنم و توجه حضار این مجلس را به اهمیت تاریخی اشارات مربوط به کاغذ در متون فارسی که برای شناخت کاغذهای مورد مصرف در بسیاری از نسخه های خطی اسلامی به دست می آید، جلب کنم.

اصطلاحات و تعبیرات

از زمانی که صنعت کاغذسازی در میان مسلمین رواج گرفت - و چنان که می دانیم از شهر سمرقند آغاز شد - افراد و خاندانهای متعددی در بسیاری از بلاد اسلامی بودند که نسبت «کاغذی» داشتند. این نسبت بنا به تصریح سمعانی در انساب به مناسبت عمل ساختن کاغذ یا خرید و فروش کاغذ توسط آنان یا اجدادشان بوده است. منسوبین به لفظ کاغذ در شهرهای ایران بسیار بوده اند از جمله در نیشابور، سمرقند، اصفهان، قزوین، جرجان، بیهق، شوشتر، و نام آنها در کتابهای تواریخ مربوط به این شهرها مندرج است. اهمیت قضیه در این است که این نسبت پیش از قرن ششم مرسوم بوده و افراد متعددی بدان نسبت شناخته می شده اند.

آخرین فردی که با نسبت کاغذی در متون فارسی شناخته ام حاج صالح کاغذی نام داشت. او مردی متمول و با حشمت بود که در شوشتر می زیست (قرن دوازدهم) و عبداللطیف شوشتری مؤلف تذکرهٔ شوشتر از او یاد کرده است. نسبت او می تواند به دو مناسبت باشد: یکی این که خودش یا پدرانش خرید و فروخت کاغذ می کرده اند و دیگر این که احتمالاً در شوشتر کارگاه کاغذسازی داشته اند. این احتمال را از این باب می دهم که آن منطقه محل کشت نیشکر بود (مخصوصاً در عسکر مکرم که نزدیک آن جا بود) پس امکان داشته است که از بوریای آن کاغذ می ساخته اند، فعلاً نظریه ای ست تا مدرکی هم در این باره به دست آید.

جز این، نسبتِ کاغذی در ایران و در میان فارسی زبانان هندوستان برای شناساندن میوه های لطیف و نازک پوست استعمال شده است و آنها عبارت است از بادام کاغذی، سیب کاغذی، گردوی کاغذی، شفتالوی کاغذی، قصب کاغذی (نوعی خرما)، لیموی کاغذی.

از این میان اکنون در زبان فارسی **بادام کاغذی** و **گردوی کاغذی** و **قصب کاغذی** (این یکی در فارس) استعمال روزمرّه دارد. بقیه اصطلاحها یی ست که منحصراً در متون دیده می شود. از جمله رشیدالدین فضل الله همدانی وزیر و طبیب قرن هفتم که مورخ مشهور

ماست در کتاب کشاورزی خود موسوم به آثار و احیاء از **شفتالوی کاغذی** نام آورده است.

لیموی کاغذی در شعری از سراج المحققین (به نقل از فرهنگ آنندراج) که از شاعران فارسی زبان قرن دوازدهم هندوستان بود مذکور است. در این شعر که بازی کلمات در آن شده است نکته ای جذاب مندرج است:

تا کی شوی ترشرو، شیرین شمایل من مکتوب عاشق است این لیموی کاغذی نیست

یعنی ای محبوبهٔ شیرین شمایل، از دیدن این نامه چرا ترشرو می شوی (از ترشی، صورتت در هم کشیده می شود). این کاغذِ (نامه) عاشق است نه لیموی کاغذی. لیموی کاغذی نوع پوست نازک آن میوه است و این اصطلاح را در ایران نداریم و قطعاً مصطلح هندوستان است، زیرا یکی دیگر از مؤلفان هندوستان آن را در نوشتهٔ خود ذکر کرده است یعنی در شگرف نامهٔ ولایت تألیف اعتصام الدین تاج پوری که شرح مسافرت او به انگلستان در سال ۱۱۹۹ است. همان طور که مؤلف آنندراج یک بار دیگر ذیل کلمهٔ بغرا (نوعی غذا) گفته است که لیموی کاغذی در آن می ریزند.

سیب کاغذی را هم در متون فارسی ایران (تاریخ کاشان تألیف عبدالرحیم ضرابی از دورهٔ ناصرالدین شاه و هم در مؤلفات پارسی نویسان هندوستان از جمله در گلزار کشمیر (همان قرن) دیده ام.

نسبت کاغذی را به جز در میوه ها، در گل معروف به کاغذی (Bougainvilla) که در عربی به آن «جهنمیه» گفته می شود نیز می بینیم. نام لاتینی آن Bougainvillaea Sepctabilis است. همچنین در کتان کاغذی (مندرج در خاطرات بصیرالملک شیبانی کاشانی در دورهٔ ناصری) هست.

کاغذ، در نام آبادیهای ایران از جمله «کاغذکنان» نزدیک زنجان (تعیین شده در قرن هشتم به جای خونج) و «کاغذی» نزدیک کاشان هست. نام «پل کاغذگران» را که پلی در حوالی قهستان بوده است نزاری قهستانی شاعر قرن هفتم و اوائل قرن هشتم در سفرنامهٔ منظوم خود آورده است.

کلمهٔ «کاغذ» از قدیم در زبان فارسی به جا و به مفهوم «نامه» هم به کار می رفت و شواهدی به شعر و نثر از خاقانی، سعدی، مولوی، جامی، علی شیر نوائی، نویدی و بسیاری دیگر می توان ارائه داد. فقط یک مثال را از قرن سیزدهم می آورم که در آن ذوق ادبی و شعری به کار رفته:

کند بهار به برگ شکوفه یاد تورا چو آشنا که فرستد به آشنا کاغذ

اینک ببینیم کلمهٔ کاغذ در تعبیرها و اصطلاحات مدنی و ادبی چه نقش و تأثیری پیدا

کرده است.

من تا کنون چهل و چند مورد یافته ام که کاغذ در ترکیب اصطلاحات و تعبیرات مربوط به زندگی و آلات و ابزارها آمده یا مشخص کنندهٔ عملی یا صفتی ست. جدولی از آنها ترتیب داده ام که ملاحظه می فرمایید. ولی به طور نتیجه باید گفت آمدن لفظ کاغذ در ترکیبات بر چند نوع است و اغلب اصطلاحاتی ست که در هند و ماوراء النهر و عثمانی رواج داشته است.

اول آنچه مربوط است به خود کاغذ و ساختن آن مانند **کاغذبر (و) بری، کاغذ خانه** که رشیدالدین فضل الله در اول قرن هشتم در کتاب الوقفیة الرشیدیة کارخانهٔ کاغذ سازی ربع رشیدی را که تأسیس خودش بود به این اصطلاح یاد کرده است، **کاغذ حلّ کاری، کاغذ دو پوست کردن، کاغذساز (و) سازی، کاغذ شکستن** (بریدن)، **کاغذ گر (و) گری، کاغذ گیر، کاغذی.**

دوم آنچه مربوط است به کیفیت و حالت کاغذ از قبیل نامرغوب بودن آن چون **کاغذ بادزهری، کاغذ دفتری، کاغذخام، کاغذ کاهی** (یا **کاغذ روزنامه ای**). همچنین در مورد کاغذهایی که مرغوبیت می داشت و یا به ماده ای خاص آغشته شده بود مانند **کاغذ آهار مهره، کاغذ ابری، کاغذ برقی، کاغذ تحریر، کاغذ چرب، کاغذ مشق، کاغذ مقوا، کاغذ هوایی.**

سوم آنچه مربوط است به کاغذهای نوشته شده یعنی از «سواد» به «بیاض» آمده و سپس بیمصرف شده و همچنین کتابهای پاره و کرم زده و آبدیده که استفاده بردن از آنها میسر نیست. این قبیل کاغذها در مقواسازی و پوشش اجناس و صنایع کاغذی مثل قلمدان و قوطی سازی و کلاهدوزی مصرف می شد و از آنها با اصطلاحات **کاغذ قند، کاغذ دوا، کاغذ حلوا، کاغذ عطاری** و بالاخره **کاغذ باطله** در متون یاد شده است.

چهارم آنچه مربوط است به اشیاء و ابزارها مانند **کاغذاندازه** (الکوی خیاطی)، **کاغذ سوزنی یا گرده** در گچ کاری و کتیبه نویسی، **کاغذ لق** (که به جای شیشه در محفوظ کردن پنجره ها به مرسوم چین و ژاپون به کار می رفت)، **کاغذ فانوس، کاغذ وصلی** (وصالی).

پنجم آنچه مربوط است به وسایل بازی و تفنن مانند **کاغذ گل، کاغذ آتش زده** (در آتشبازی)، **کاغذ باد** (به جای بادبادک). این اصطلاح که هم اکنون در یزد (مرکز ایران) مصطلح است در دورهٔ صفوی بسیار رایج بود. شعرای آن زمان اشعار زیادی دارند که این لفظ در آنها به کار رفته است و از صور شعری تازه وارد شده به شعر فارسی می بود. بد نیست یک بیت را به طور مثال از قریب به سی بیت که یافته ام از صائب نقل کنم.

چه داند آن ستمگر قدر دلهای پریشان را که سازد طفل بازیگوش کاغذ باد قرآن را

ششم اصطلاحات ناظر به تعبیرات مدنی و اجتماعی ست مانند **کاغذ اخبار** (برای روزنامه از اواسط قرن سیزدهم که تازه در ایران و میان فارسی زبانان هندوستان مرسوم شده بود)، **کاغذ بندگی**، **کاغذ خانه** (به جای بایگانی در دورهٔ ناصرالدین شاه)، **کاغذ زر** (حوالهٔ دریافت سکه یا کاغذی که سکه در آن پیچیده شده بود و شعرا دریافت می کردند). این اصطلاح را ادبا و شعرای قرون اواسط بسیار به کار برده اند، از جمله عطار نیشابوری (قرن ششم) گفته است:

رفت پیش بوعلی آن پیرزن **کاغذ زر** برد کاین بستان زمن

و کمال الدین اسمعیل در قرن بعد گفته است:

چو ندهی **کاغذ زر** شاعران را بده آخر بهای کاغذ شعر

از اصطلاحاتی که ما را از کاغذ، متوجه مسائل اجتماعی روزگار پیشین می کند **کاغذین جامه** یا **پیراهن کاغذین** است. که آن را شاکیان و مظلومین می پوشیدند و شرح تظلم خود را بر آن می نوشتند و به دیوان یا نزد قضات و بزرگان می رفتند. دیگر **کلاه کاغذین** بود که معمولاً آن گونه کلاه را از کاغذ سرخ می ساختند و بر سر افرادی می گذاشتند که مرتکب خطایی شده بودند و می بایست مجازات بشوند. از مجازاتها یکی هم این بود که این شکل کلاه را بر سر آنها می گذاشتند و در بازار و کوچه می گرداندند تا مسخرهٔ عامه بشوند.

برای این گونه تعبیرات و اصطلاحات بیش از پنجاه شاهد شعری و مثال تاریخی و ادبی از متون و همچنین اسناد قدیمی یافته ام که چون این گفتار بیش از این دامنه نمی خواهد تطویل دهم.

کاغذ سازی و انواع آن

تا آن جا که مطلع شده ام نخستین ذکر (به طور ادبی) از کاغذسازی در شعر منوچهری دامغانی (قرن پنجم) است. او در قصیده ای که خواسته است بیابان پوشیده از برف را وصف کند آن جا را به **کارگاه کاغذگری** تشبیه کرده و گفته است:

چنان کارگاه **سمرقند** شد زمین از در **بلخ** تا **خاوران**
در و بام و دیوار آن کارگاه چنان زنگیان اند و کاغذگران

تشبیه او به مناسبت آن است که کاغذسازها اوراق کاغذ مرطوب را برای خشک شدن به دیوارها آویزان می کرده و یا بر روی زمین می گسترده اند و طبعاً فضای وسیعی برای این کار لازم بوده است.

کاغذگر کسی بود که کاغذ می ساخت و چنان که دیدیم این افراد را در قرون مختلف کاغذساز و کاغذی هم می گفته اند. این اصطلاحات را مخصوصاً در متنهای ادبی موسوم به «شهر آشوب» می توان دید.

اطلاعات ما دربارهٔ شهرهای کاغذسازی محدود است به اشارات و کنایاتی که در شعرها و متون کلاسیک هست و به ما کمک می کند تا بدانیم به جز سمرقند در کدام از شهرهای ایران کاغذسازی رایج می بوده است. قدمت منابع از اوائل قرن هفتم فراتر نمی رود.

البته قدیمی ترین اطلاع دربارهٔ کاغذسازی سمرقند را در کتاب حدود العالم من المشرق الی المغرب تألیف سال ۳۷۱ می یابیم و عبارتش که اهمیت دارد این است: «آن جا جایگاه مانویان است و از وی کاغذ خیزد و به جهان برند». بعدها تا قرن سیزدهم کاغذ سمرقندی هماره در ایران مشهور و از مرغوبترین کاغذها در شمار بود. در اصفهان تا هفتاد سال پیش کاغذسازی می کرده اند و حتی از عبارتی در ترجمهٔ کتاب محاسن اصفهان تألیف مافروخی که در اوائل قرن هشتم به فارسی توسط دانشمندی از شهر آوه ترجمه شده است می توان دریافت که در آن قرن کاغذسازی در اصفهان رایج بوده و کاغذ به اسلوب کاغذ رشیدی (ساخت تبریز که بعداً خواهیم دید) درست می کرده اند. عبارت افزودهٔ مترجم این است:

> ذکر مرحمت او بر صفحات کاغذ رشیدی نگاشت که جهت تصانیف خود و احیای کتب فضلای جهان ماضی اقتراح نموده. وضع موجود و جنس آن کاغذ از جهت صفای صفحه و بزرگی و تقطیع و نرمی و پاکی و بستگی (محکمی) و همواری و صقالت و اصالت بعد از اصفهان در هیچ ملک نیست و نبود.

کاغذ اصفهانی به همه شهرها می رفت و همه جا مرغوب بود. از کاغذهای خوب آن جا در قرن سیزدهم کاغذ چهاربغل بود و مراد از آن کاغذهای قطع بزرگ بود. این کاغذ ورقی شش عباسی فروش می رفت. حسین تحویلدار مؤلف جغرافیای اصفهان این مطلب را با نوعی تعجب نوشته و گفته است مع هذا برخی کاغذ خانبالق (= پکن) را بر آن ترجیح می دهند. یعنی این دو کاغذ از حیث کیفیت تقریباً به هم شبیه بوده است. دیگر از کاغذهای مشهور آن شهر کاغذ فُستقی یعنی به رنگ پسته بود. البته کاغذ فستقی در شهرهای دیگر ایران و هند و عثمانی نیز ساخته می شده.

در تبریز کارگاههای کاغذسازی نزدیک به شهرستان رشیدی بوده است و با آب کار می کرده است و به نام ربع رشیدی شهرت دارد. دیدیم که رشید الدین فضل الله بانی ذکر آن جا را در وقفنامهٔ خود آورده. جز آن در سوانح الافکار که مجموعه ای از مکاتبات اوست

به حکام و همچنین در مقدمهٔ لطایف الحقایق از تألیفات خود به کاغذهای ساخت آن جا اشاره کرده است. کاغذ ساخت آن جا به قطع بزرگ و به اسلوب بغدادی بود.

قزوین هم از مراکز کاغذسازی ایران بود زیرا بنا بر مندرجات تذکرهٔ شعرای کشمیر سلطان زین العابدین پادشاه هند (۱٤۱۷ تا ۱٤٦۷م.) چند کاغذساز را از این شهر به کشمیر آورد و چون در آن جا کاغذ رواج یافت جانشین «توز» (نوعی برگ درخت) شد که پیش از آن در هندوستان در نوشتن به کار می رفت. ملا قدیمی کشمیری در شعری اشاره به این واقعه کرده است و گفته:

کاغذ به دفتر آمد و شیرازه در گرفت پیچید روزگار ز دیوان چو فرش توز

کاغذ کنان نزدیک زنجان از مراکز معتبر کاغذسازی بود ولی دورهٔ کوتاهی کاغذسازی داشت زیرا حمدالله مستوفی در نزهة القلوب (قرن نهم) نوشته است چون در آن جا کاغذ خوب می کردند کاغذ کنان شد و در فترت مغول خراب شد. نام این محل قبلاً طبق ضبط معجم البلدان و همین نزهة القلوب خونج بود و هنوز کاغذکنان نام دارد.

در کرمان هم بنا به ذکر تذکرة الاولیای محرابی (قرن دهم) «کارخانه های کاغذگران» نزدیک به خندق آن جا وجود داشته است.

در دو تاریخ یزد که از قرن نهم مانده است ذکر «طاحونهٔ (آسیا) کاغذگری» و «حانوت کاغذی» متعلق به فرج یهودی هست. هنوز کوچه ای به نام کوچهٔ کاغذگری در قدیمی ترین محلهٔ آن شهر برجای است.

اما در خراسان معتبرترین سندی که ما را می آگاهاند که از ابتدای ورود صنعت کاغذسازی در آن جا کاغذ ساخته می شد نام کاغذهایی ست که ابن ندیم در الفهرست آورده. اگرچه مقید بودم این تحقیق را بر اساس منابع فارسی عرضه کنم اما توضیحی را به ضرورت لازم می دانم.

ابن ندیم نام هفت گونه کاغذ را آورده که شش تای از آنها مربوط به خراسان و ماوراء النهر است و یکی مربوط به مصر. آن که مصری ست کاغذ فرعونی ست. ولی آن شش کاغذ دیگر عبارت است از سلیمانی (منسوب به سلیمان بن رشید که وزیر امور مالی خراسان بود)، جعفری (منسوب به جعفر برمکی)، طلحی (منسوب به طلحة بن طاهر از طاهریان)، طاهری (منسوب به طاهر دوم از همان سلسله که در خراسان سلطنت می کرده اند)، نوحی (منسوب به نوح بن نصر از سامانیان). پس روشن است که شش گونه کاغذ در خراسان می ساخته اند که منسوب به کارگزاران در آن سرزمین شده بود.

ظاهر این است که کاغذهای مرغوب و خوب ساخت آن جا را به نام این بزرگان دولت

موسوم کرده بودند و یا به سفارش و دستور آنها. به این قرینه و قرینه های دیگر که خانواده های کاغذی در بیهق و نیشابور بوده اند و پل کاغذگران که ذکرش در شعر نزاری قهستانی آمده و اطلاعی که Y. Porter از متن بابرنامه در خصوص کارخانه های آبی کاغذسازی هرات به دست آورده در خراسان کاغذسازیهای متعدد از قرن چهارم به بعد وجود داشت و از سمرقند به تدریج سراسر آن منطقه را در بر گرفته بود.

آخرین آگاهی ما از کاغذسازی در خراسان مربوط به دورهٔ ناصرالدین شاه است و آن مطلبی ست که از کتابچهٔ آمار نفوس (جمعیت) آن جا - تهیه شده در همان زمان توسط زین العابدین - به دست می آید و از مندرجات آن معلوم می شود یکی از اصناف آن شهر کاغذسازان بوده اند.

اطلاع فنی ما از این که دستگاههای کاغذسازی چگونه کار می کرد و وسایل کار و اسلوب ساختن آن به طور دقیق چه بود اندک است و تقریباً منحصر است به بعضی اشارات جسته گریخته و غیر مستقیمی که از متون می توانیم عرضه کنیم.

باید دانست رشیدالدین فضل الله که خود در تأسیسات ربع رشیدی دارای کارگاه کاغذسازی (به نام کاغذخانه) بود گروهی از صنعتکاران چینی را به ایران آورده بود. در کتاب آثار و احیاء نکته هایی را که از آنها دربارهٔ کاغذهای چینی به دست آورده بود درج کرده است، ظاهراً از این لحاظ که بعضی تفاوتها میان کاغذ چینی و کاغذ ساخت تبریز وجود داشت. از جمله به دو مطلب اشاره کرده: یکی این که چینیها کاغذ را از پوست درخت توت و گاهی از ابریشم می ساخته اند. در حالی که در ایران کاغذ را از پارچهٔ کهنه و پنبه درست می کردند. دیگر این که چینیان آلات و اقمشه را در پارچه می پیچیده و می فروخته اند و در ایران این رسم معمول نبوده است.

خوشبختانه از دورهٔ صفویه اطلاعات خوبی در دست است مخصوصاً اشارات مندرج در شعر این روزگار. شاعران مبتکر سبک هندی - که در این دوره به وجود آمده بود - دوست می داشتند اشعار خود را با مضامینی بسرایند که مربوط به زندگی روزمرّه می بود. از جمله در صُور شعری مضامین مربوط به کاغذ را درج می کردند، تا آن جا که مثلاً طغرای مشهدی «قالب کاغذ» را در بیتی آورده و گفته:

بس که خورد از نوخطان تحریر شوقم دست رد رخنه ها در نامه ام چون قالب کاغذ گرفت

شواهد شعری زیاد است و ضرورت به نقل بیشتر نیست. اما از عبدی بیک شیرازی متخلص به نویدی شاعر اوائل دورهٔ صفوی سه بیت را که در مثنوی جوهرفرد آورده است نقل می کنم زیرا این ابیات را او در دنبال توصیف پنبه سروده و گفته است:

کاغذ از او یافته نام وجود وحی بر او آمده گویی فرود
کاغذ هند آمد از چین به تنگ داده به واسط خبر روم و زنگ
گه شود از صوب خطا جلوه گر گه ز سمرقند رساند خبر

همین گونه معانی و اشارات را محمد شفیع همدانی (اوائل دورهٔ فتحعلی شاه) در «شهرآشوب» (نوعی سبک ادبی به نظم یا نثر که در آن اصناف و طبقات اجتماعی مورد طنز و شوخی قرار می گرفتند) خود که به نثر ادبی ست با بازی الفاظ متذکر شده است. در آن نوشته اصطلاحات **کاغذخطایی و کشمیری، صحاف، مُهره کشیدن، نشاسته، آهار دادن** مندرج است و همه مربوط به صنعت کاغذسازی ست. نویسندهٔ مذکور تلویحاً شیوهٔ کاغذسازی از پنبه را بیان کرده است.

مؤلف گلزار کشمیر (قرن سیزدهم) که اطلاعاتی راجع به کاغذسازی در کشمیر داده گفته است کهنه های کرباسی را با «شخار هندی» خمیر کرده و سپس خمیر را در **پنجرهٔ** چهارخانه و دام به قالب می گرفته و بر آن مُهره می کشیده اند.

در دورهٔ صفوی کاغذگران صنف مشخص و دارای اعتبار در شمار بودند. به همین ملاحظه اغلب نویسندگان «شهرآشوب» از آنها یاد کرده اند. البته باید دانست در نخستین شهرآشوب سرودهٔ مسعود سعد سلمان شاعر ذکری از کاغذگر نیست، اما از نقاش و کاتب هست. ولی در شهر آشوبهای دورهٔ صفوی از جمله لسانی شیرازی و طاهر وحید قزوینی ابیات پُراطلاعی دربارهٔ کاغذگر هست. به طور مثال لسانی گفته است:

کاغذ خرم از تو جامهٔ داد کنم در جامهٔ داد عرض بیداد کنم

خوشبختانه طاهر وحید در اشعار خود به اشاره و کنایه وصف کارگاه و آسیاب کاغذسازی را کرده و کاغذساز را همچون نانوایی دانسته که به جای نان ورقهای کاغذ درست می کند و در تنور او (در آسیاب هم به آن جایی که آب فرو می ریزد تنوره گفته می شود) به جای آتش آب وجود دارد. او گفته است:

چو شد پخته بی آتش این نان ز آب شکم را از آن پُر نماید کتاب

رنگ کاغذ

دربارهٔ رنگ کردن و آهار مُهره کردن کاغذ اطلاعاتمان متنوع تر و عمیق تر است زیرا چند رسالهٔ اختصاصی در این زمینه هست که محمد تقی دانش پژوه در مقاله ای آنها را معرفی کرده و از آن میان خود او و احمد گلچین معانی، رضا مایل هروی، فکری سلجوقی، پرویز اذکایی و اخیراً Y. Porter و نجیب مایل هروی بعضی را چاپ کرده اند.

قدیمترین متن فارسی که گوشه هایی از رنگ آمیزی کاغذ را در بر دارد بیان

الصناعات تألیف حبیش تفلیسی ست (متوفی حدود ۶۰۰ هجری) که خودم آن را چاپ کرده ام. پس در متون فارسی اطلاعات هشتصد ساله در این مواضیع وجود دارد.

دولتشاه سمرقندی متذکر هنر و استادی سیمی نیشابوری مؤلف رسالهٔ مهم رنگ کردن شده و این همان است که جوهر سیمی نام دارد و Y. Porter به خوبی آن را اخیراً شناسانده و چاپ کرده است.

تنوع رنگ کاغذ زیاد بود، بدان حد که اگرچه گزاف می نماید قاضی احمد در گلستان هنر گفته است مولانا محمد امین جدول کش «هفتاد رنگ کاغذ رنگ می نموده».

اگر بخواهم نام رنگهایی که کاغذها را به آن نامها در متون ذکر کرده اند بیاورم و برای هر یک شاهدی از شعر یا نثر نقل کنم مطلب دراز می شود ناچار جدولی ساخته ام که به پیوست چاپ می شود و چون Y. Porter هم فهرستی از رنگها به چاپ رسانیده است ناچار تفاوت میان ضبط خودم را با آنچه او ضبط کرده است در جدول نشان داده ام. جدول پورتر بر اساس رساله های جوهر سیمی، خوشنویسی، مجموعة الصنایع و بیاض خوشنوی است. ولی من در جدول خود از گلزار کشمیر و عرضهای پشت نسخه ها و گنجینهٔ صفی (فهرست اردبیل) و مصطلحات فهرست نویسان دورهٔ قاجار استفاده کرده ام. این نکته را ضرورةً یادآور شوم که دو اصطلاح ختایی و زمرد لیمویی به عنوان رنگ در لیست Y. Porter باید نوعی تصحیف باشد. اولی حنایی ست نه ختایی و دومی زرد لیمویی ست.

به اجمال مناسبت دارد بگویم که رنگها یا مرکب بود یا مفرد. رنگهایی که مرغوب تر و رایج تر بود اینهاست: آل (نوعی قرمز)، حنایی، لیمویی، فستقی، و نخودی. همه معتقد بوده اند که کاغذ کاملاً سفید همچون برف برای چشم ضرر دارد و بهتر است بر کاغذ رنگ کرده نوشت.

کاغذ مرغوبتر در دورهٔ صفوی به رنگهای آل و حنایی بود که هر دو نوعی قرمز کمرنگ مانند پوست پیاز بود. لسانی شیرازی دربارهٔ آل گفته است:

در حجره چو غنچه داشتم کاغذ آل　　یاد رخ او کردم و گلها بستم

دربارهٔ کاغذ حنایی که خوش رنگیش شهره بود شاعران عصر مذکور شعرهای زیادی دارند که از آن میان فقط یک بیت را از واعظ قزوینی که رنگ چنان کاغذی را به رنگ دست محبوبه تشبیه کرده است می آورم:

ای رنگت از طراوت چون اطلس خطایی　　وی دستت از نزاکت چون کاغذ حنایی

در این بخش از گفتار ضرورت داشت به مطالب بسیار زیادی که از دورهٔ صفوی به بعد در متون فارسی راجع به کاغذ ابری و اهمیت آن در صنعت کتابت هست بپردازم، اما چون

مطالب زیادی دربارهٔ این گونه کاغذ در تحقیقات معاصران به زبان ترکی و انگلیسی نشر شده است و اخیراً هم دو مقالهٔ تحقیقی به فارسی توسط محمد حسن سمسار در دائرة المعارف بزرگ اسلامی و یحیی ذکاء در مجلهٔ آینده به چاپ رسیده است تفصیلی نمی دهم جز این که نام می برم از متونی که می توان اطلاعات مربوط به کاغذ ابری را در آنها یافت و نصّ آن مطالب را در پژوهشنامهٔ کاغذ جمع آوری کرده ام. آن متون عبارت است از دیوانهای کلیم کاشانی، سلیم طهرانی، صائب تبریزی، واعظ قزوینی و دهها شاعر دیگر. شعرهای مورد استناد از این قبیل است:

تا بدانی بی تو من صد رنگ گریان می شوم کاغذ ابری نمودم کاغذ مکتوب را

اطلاعات مربوط به تاریخ آهار مهره کردن کاغذ در متون فارسی به قرن ششم می رسد. دو اطلاع از این دوره آورده می شود یکی از کتاب فرخ نامهٔ جمالی (تألیف ۵۸۰ هجری) از جمالی یزدی ست که خود چاپ کرده ام و در آن طریقهٔ آهار دادن کاغذ با برنج (rice) ذکر شده است. دیگر در شعری از سوزنی سمرقندی (متوفی ۵۶۲) است. این شاعر پرِ برّاق و ضد آب **لکلک** را به کاغذ مهره زده تشبیه کرده و گفته است: «دید لکلک را پری چون کاغذ مُهره زده».

کاغذ آهار مهره مرغوب بود و خوشنویسان آن را می پسندیدند زیرا قلم بر آن به نرمی حرکت می کرد. سلطانعلی مشهدی خوشنویس معروف در رسالهٔ مشهور خود هفت بیت را به طرز آهار مهره کردن اختصاص داده. سنّت چنین بوده است که این عمل را به دست انجام می دادند. ولی محمد حافظ اصفهانی مدعی ست که در سال ۹۱۲ وسیله ای اختراع کرده بود که سبب راحتی کار بوده است. او این مطلب را در کتاب خود به نام نتیجة الدوله بی هیچ توضیحی آورده است. ذکر دیگری از چنین وسیله ای در کتب دیگر دیده نمی شود.

انواع کاغذ

یکی از مهمترین نکته هایی که در تمییز نسخه های خطی دورهٔ اسلامی مورد توجه است شناختن نوع کاغذ است و دریافت این نکته که کاغذ هر نسخهٔ خطی را چگونه می توان شناخت و به کدام جنس می توان نسبت داد. طبعاً آنچه فهرست نگاران یاد کرده اند به مشابهت رنگ و کلفتی و نازکی کاغذ است و موازینی نسبی و غیر متیقّن است. کاغذهایی که من توانسته ام نامشان را از میان متون و نسخه ها به در آورم طبعاً مورد استفاده در کتابت کتابها به زبانهای عربی و فارسی و ترکی بوده است و هر یک رایج در زمان خود. ولی فهرست نویسان قرن اخیر در ممالک شرقی که نوع کاغذها را به صورت تجاری در دست

نداشته اند غالباً افواهی و به شباهت و از مناسبت جنس و رنگ، نامهایی بر کاغذ نسخه ها گذاشته اند که گاهی تناسب تاریخی ندارد. من که سراسر دفتر ثبت کتابخانهٔ ملی ملک را برای فهرست نویسی دیده ام و به مشخصات آن نگریسته ام می توانم بگویم که به طور مثال قرآن شمارهٔ ۱۵ خط یاقوت مستعصمی نوشتهٔ سال ۶۸۰ نمی تواند بر کاغذ دولت آبادی مرقوم باشد زیرا نام این کاغذ در مآخذ پیش از قرن یازدهم دیده نشده است. یا کاغذ قرآن دیگری به شمارهٔ ٤٤ که به نسخ کهنه کتابت شده است باز دولت آبادی معرفی شده. از این قبیل است قرآن شمارهٔ ٤٦ به خط کوفی (قرن پنجم) به کاغذ ترمهٔ ختایی. در حالی که بنا برمتون اصطلاح ترمه قدمت نهصد ساله ندارد. این چند مثال مرا معتقد کرده است که در شناساندن کاغذ نسخه ها اعتماد به اصطلاحات رایج دور از احتیاط است.

یگانه ضابطه ای که می تواند قاعده و معیار درست برای تشخیص نوع کاغذها باشد تا به تدریج میزانی برای هر یک از انواع آن معین شود مواردی ست که در ورق اول بعضی از نسخه های خطی به عنوان «عرض» توسط مالکین یا کتابداران نوشته شده است. در این عرضها نام و مشخصات صوری نسخه ها ذکر شده و معمولاً نوع کاغذ هم گفته شده است. اگر تاریخ عرض و تاریخ کتابت نسخه نزدیک به هم باشد می توان پذیرفت که نام کاغذ مطابقت دارد با آنچه زمان نزدیک به کتابت مرسوم بوده است. این گونه اصطلاحات را در فهرستهای نادری که از دوره های پیش هست هم می توان یافت. فی المثل در فهرست طوماری اردبیل که به نام «گنجینهٔ شیخ صفی» چاپ شده (تبریز ۱۳۵۵) و در سال ۱۱۷۲ هجری تنظیم شده بوده است نامهای: کاغذ طغرایی، کاغذ هندی حنایی، کاغذ ازمیری، اکلیری، دولت آبادی، ابری، دفتری دیده می شود. در آن جا به طوری که به شمارش درآورده و در جدولی منظم کرده ام از یازده گونه کاغذ و پانزده رنگ یاد شده است.

اخیراً خوشبختانه از صورت اموال آن جا دفتری دیگر به توسط شهریار ضرغام به چاپ رسید که ظاهراً حدود سال ۱۳۰۷ قمری ظاهراً از روی فردها و دفترهای قدیمی تنظیم شده. اما در این صورت منحصراً نامهای پوست آهو، ترمه، خانبالغ، خطایی هست و لاغیر.

اگرچه مشخصات چند تا از نسخه های آن به قرائن در هر دو صورت یکی ست ولی طرز بیان مشخصات با هم فرق دارد. در پژوهش من به نوع اختلافها اشاره شده است. و از جمله اصطلاحات مربوط به کاغذها در دو نسخه با هم تطبیق شده است.

به هر حال با توجه به متون فهارس قدیم (از جمله ابن ندیم) و کتب تاریخی و ادبی فارسی اصطلاحات مربوط به نامگذاری کاغذ را بر سه اساس می توان تشخیص داد و من

آنها را در سه جدول تنظیم کرده ام:

۱- منسوب به محلهایی که طبعاً کاغذ در آن جا ها ساخته می شد: مانند اصفهانی، بغدادی، دولت آبادی، سمرقندی، شامی، هندی. دربارهٔ دو نوع به طور مثال توضیحی می دهم. معروفترین همه کاغذ سمرقندی ست که در بسیاری از متون از قرن چهارم به بعد به این نام بر می خوریم. قدیمتر از همه در حدودالعالم تألیف سال ۳۷۱ است که ذیل توصیف سمرقند گفته «آن جا جایگاه مانویان است و از وی کاغذ خیزد و به جهان می برند». تجارت این کاغذ قرنها در ایران ادامه داشت تا آن جا که در رسالهٔ معرفی کاروانسراهای عصر صفوی (نسخهٔ بریتیش موزیم Or.9024) ذکر شده است که سمرقندیان در کاروانسرای محمود بیک کاغذ سمرقندی می فروخته اند. محسن تأثیر شاعر عصر صفوی کیفیت ممتاز آن کاغذ را چنین تعریف کرده:

چون نویسم وصف لعلت نامه گلبندی شود دفتری باشد اگر کاغذ، سمرقندی شود

در مورد کاغذ شامی هم شاعران فارسی زبان بسیار یاد کرده اند. از جمله امیرخسرو دهلوی در کتاب غرة الکمال آن را ذکر کرده و در قران السعدین اطلاعات خوبی دربارهٔ کاغذسازی از حریر در بیست بیت سروده است. شاعر دیگر سراجی سگزی (همان قرن) بیتی دارد و به تلمیح گویاست که کاغذ شامی سفید رنگ می بوده است، همان طور که امیر خسرو هم آن را به صبح تشبیه کرده:

صبح رویت تا برآمد گشت رنگ روی من کاغذ شامی به آب زعفران آراسته

۲- منسوب به اشخاص مانند جیهانی، رشیدی، طلحی، عادلشاهی، منصوری، نوحی. به طور مثال دربارهٔ کاغذ سعدی و کاغذ عادلشاهی توضیحی می آورم که از کاغذهای مرغوب می بوده است. نام کاغذ سعدی که می باید منسوب به یکی از رجال دیوانی دارای لقب نظیر سعد الملک و سعدالدین باشد در دیوان دو شاعر آمده. یکی سوزنی ست از سمرقند (متوفی ۵۶۲) و دیگر عبدالواسع جبلی از غرجستان (متوفی ۵۵۵).

ذکر این کاغذ در شعر این دو شاعر همعصر که هر دو از خطه ای نزدیک به هم بوده اند آشکار است که این گونه کاغذ در آن نواحی رواج و شهرتی تمام داشته و از کاغذهای مرغوب و مورد پسند در شمار بوده است. سوزنی گفته:

دو دسته کاغذ سعدی نواختم فرمود به حسب خواجه مؤید شهاب دین احمد

عبدالواسع گفته است:

زند نیجی و کاغذ است مرا هر دو نیکو کحالکم بعدی
لیکن آن را دو آفت است که نیست نامشان بوسحاقی و سعدی

و چون لفظ سعدی در قافیه آمده است شک نیست، که سُغدی منسوب به سغد سمرقند نیست.

میرعماد قزوینی خوشنویس مشهور دورهٔ صفوی در آداب المشق آن را بر کاغذ دولت آبادی که هر دو از هند بود مرجح دانسته. در تعریف عادلشاهی نوشته: «کاغذ عادلشاهی که کم دانه باشد بهترین کاغذهاست:

حبّذا کاغذ عادلشاهی که هنرور گل بیخارش داند
قیمت آن قلم من داند که نیازش در شهوار افشاند

و بعد از آن دولت آبادی که آن را سلطانی گویند خوب است». نسخه ای که کاغذش **عادلشاهی** ست و در «عرض» آن ذکر این نام آمده، عهدنامهٔ حضرت امیر است که برای سلطان ابراهیم پسر شاهرخ نوشته شده (قرن نهم) و در «عرض» سال ۱۰۴۶ مصرّحاً کاغذ آن «قطع وسط کاغذ عادلشاهی» یاد شده است.

۳- به مناسبت مواد ترکیبی یا نوع مصرف یا اندازهٔ آن مانند ابریشمی، چهار بغل، طغرایی، و شاید منصوری. به طور مثال ذکر کاغذ به قطع منصوری را در قابوسنامه (قرن پنجم) می بینیم که در حکایتی مربوط به سلطان محمود آورده شده. اما باید توجه کرد که در بعضی از نسخه ها فقط **کاغذ منصوری** ست و در بعضی «**کاغذ قطع منصوری**». آنچه مسلّم است این گونه کاغذ یا به ابومنصور عامر (۴۹۵-۵۲۴) منسوب بوده و یا به منصور بن نصر عبدالرحیم کاغذی که خود کاغذساز بود. گروهمان «دُرج منصوری» مذکور در تحفة الامرای صابی را هم همانند کاغذ منصوری منسوب به ابومنصور عامر دانسته است.

در نسخه ای از خطب الرسول که اربعین نام دارد (تألیف تاج الدین در قرن هفتم) و نسخه ای از آن را در مسجد پکن دیده ام ذکر **کاغذ منصوری** آمده است و از نوع ذکر آن مشخص است کاغذ ممتازی بوده است، زیرا بر روی آن به زر می نوشته اند. عبارت این است «اکنون به کاغذ منصوری به زر می نویسند». پس در قابوسنامه شاید کلمهٔ «قطع» الحاقی باشد.

نکته های دیگر

مقدار کاغذ و اصطلاحاتی که برای آن به کار می رفته (خواه در تجارت آن و خواه در مصرف آن) از دقایقی ست که بر اساس متون پیشینیان می توان بر تنوع آنها در جدول ضمیمه دست یافت.

البته از میان آنها رایج تر طبق بوده است که در متون نثر و شعر از قرن ششم به بعد دیده می شود. مثلاً در التوسل الی الترسل تألیف بهاء الدین محمد منشی علاء الدین تکش

خوارزمشاه (قرن ششم) و در مرصاد العباد تألیف نجم الدین دایه (متوفی ٦٥٤) و لطایف الحقایق تألیف خواجه رشیدالدین فضل الله همدانی (متوفی ۷۱۸) ذکر شده. این اخیر عبارتش گویای اندازهٔ طبق تواند بود که نوشته است: «چون خواسته که صور اقالیم را مضبوط و راست کند ضرورت دید که اوراق آن بزرگتر باشد... بدان سبب اوراق کاغذ بزرگ ساخته که هر یک با مقدار شش طبق کاغذ باشد و آن صور بدان کشیده...».

آخرین مبحث در موضوع کاغذ هنرهای مربوط به کاغذ و نحوهٔ مصارف آن و کاربردش در هنرهای دیگر است و به طور کلی این همه را در سه بخش آورده ام:

آنچه برای زیبایی و خوبی کاغذ انجام می شد و در متون تاریخی و ادبی آمده و عبارت است از:

- ابری کردن.
- افشان کردن یعنی کاغذ را به ترشحات آب طلا و نقره یا حنا آغشتن.
- پاک کردن نوشتهٔ قدیم برای دو باره نویسی.
- پاک کردن لکّه از کاغذ.
- تذهیب و تشعیر سازی بر آن.
- جدول کشی.
- دو پوست کردن، کاغذ از جهت ضخامت.
- رنگ کردن.
- قطاعی.
- کلفت کردن.
- کهنه کردن.
- مجلس کشی (مینیاتور کشی).
- **مسطر کشی** یعنی خطهای نامرئی بر آن کشیدن که بتوان راست بر آن نوشت.
- مهره کشی.
- وصالی.

شواهدی که در متون برای این نوع کارها به دست آمده است از این قبیل است که فی المثل در مورد «مسطر» شاعری گفته است:

هر که را باید نوشتن نسخهٔ آداب فقر صفحهٔ تن را ز نقش بوریا **مسطر** زند

یا در مورد **افشان**، مهربان اورنگ آبادی چنین سروده است:

عرض حالم چه ضرور است زبانی، قاصد کاغذ نامه به خون جگر **افشان** شده است

(لاادری)

موضوع تجارت کاغذ و قیمت آن در دوره های مختلف و بالاخره سرنوشت و اپسین کاغذسازی دستی و سنّتی در ایران از مباحثی ست که می تواند در مواردی ما را در شناسایی نوع کاغذ نسخه ها کمک کند، زیرا کاغذ ساخت خراسان و اصفهان در هند مصرف داشت و طبعاً بعضی از نسخه هایی که در آن جا کتابت می شد بر روی کاغذهای ساخت این نواحی بود. از آن سو کاغذ هندوستانی به انواع مختلف به ایران آورده می شد و جنس آن معمولاً در نسخه های نوشتهٔ ایران کاملاً مشخص است.

پیوست نخست

اصطلاحات مربوط به کاغذ

کاغذِ آتش زده
کاغذِ اطفال
کاغذ باد
کاغذِ باطله
کاغذِ برقی
کاغذ بها
کاغذِ پازهری
کاغذِ تزویر (مزور)
کاغذِ توتیا
کاغذِ چربه برداری
کاغذ کاری
کاغذِ خام
کاغذ دار
کاغذ دفتری
کاغذِ دو پوست
کاغذِ روزنامه
کاغذِ زخم
کاغذِ زرافشان
کاغذِ سرکاری
کاغذِ سوخته
کاغذِ شکستن
کاغذِ فانوس
کاغذِ کاهی
کاغذِ اخبار
کاغذِ اندازه
کاغذ بازی
کاغذ بر (و) کاغذ بری
کاغذِ بندگی
کاغذِ بیتی (؟)
کاغذِ تحریر
کاغذِ تصویر
کاغذِ چرب (روغنی)
کاغذِ چسبانده
کاغذِ حلوا
کاغذ خانه
کاغذدان
کاغذِ دوا (عطاری)
کاغذِ روزن (کاغذِ لق)
کاغذِ روغنی (چرب)
کاغذِ زر
کاغذ (و) کاغذسازی
کاغذِ سرمه
کاغذِ سوزنی (سوزن زده)
کاغذِ عطاری
کاغذِ قند
کاغذِ کتابت

کاغذِ کلاهدوزی
کاغذِ گرده
کاغذ لق
کاغذِ مقوا
کاغذِ نشّاف
کاغذِ نشانه
کاغذی
کاغذ ین باغ
کاغذ ین جامه
گلِ کاغذ

کاغذگر (کاغذگری)
کاغذ گبر
کاغذ مشق
کاغذِ نامه نویسی
کاغذِ وصلی
کاغذِ هوایی (به دو معنی)
کاغذین
کاغذ ین پیراهن
کلاه کاغذی

پیوست دوم

رنگهای کاغذ*

□ آبی (مفرد)
□ آل (مفرد)
* بادنجانی (مرکب)
□ بنفش (مرکب) بنفشه
□ جوزی (مفرد)
* چینی (نوعی سبز)
* ختایی (نباید رنگ باشد و ظاهراً تصحیف حنایی ست)
0 دارچینی
□ زرد (مفرد)
0 زرد لیمویی

□ زعفرانی (مفرد)
□ زنگاری (مفرد)
□ سبز طوطکی (مرکب)
□ سوسنی (مرکب)
□ شفتالو، گل شفتالویی

0 آسمانی
0 اکلیری
□ بستانی (سبز)
□ پوست پیازی (پیازی)
0 چهره ای
□ حنایی (مفرد)
□ خود رنگ

□ دو روی (شاید دو رنگ)
□ زرد لعلی (مفرد)
* زمرد لیمویی (باید به تصحیف خوانده شده باشد، زرد لیمویی)
0 زرنیخی (غفاری)
□ سبز (مرکب) (چند نوع)
□ سرخ (مفرد)
* سیبکی
0 شنگرفی (شنجرفی)

* علائمی که کنار نامها آمده چنین است:
□ همسان میان فهرست پورتر و من
0 افتاده از فهرست پورتر
* افتاده از فهرست من

□ شیلانه (شیلو - سیلوه)
□ طوطکی سبز
□ عنابی
□ فریسه (مرکب)
□ فیروزه ای (مفرد)
□ کاهی (مفرد)
* گل خاری
□ گلگون (مرکب)
* لاله (؟)
* لیمویی (و) زرد لیمویی
□ نارنجی (مرکب)
□ نخودی
□ طاووسی
0 عروسک
□ عودی
□ فستقی (مرکب)
* قلعی
□ کبود (مفرد)
□ گل شفتالویی
□ لاجوردی
□ لعلی
□ مرمری (مرکب)
0 نباتی

پیوست سوم

رنگها در طومار شیخ صفی

آبی
ابری
ابری الوان
افشان الوان
الوان
چهره ای افشان
حنایی
زرد افشان
سرخ
سفید
قرمز
کبود افشان
آبی افشان
ابری افشان
افشان
اکلیری
چهره ای
چهره ای الوان افشان
زرد
سبز افشان
سرخ افشان
سفید افشان
قرمز افشان

پیوست چهارم

نام کاغذها

۱ — بر اساس نامهای جغرافیایی

آملی (مختاری آملی)
ازمیری
اصفهانی
احمد آبادی
استنبولی
بخارایی

بغدادی (سلطانی بغدادی)	بنگاله ای
تهامی	چینی (خطایی)
حبشی	خانبالغ
خراسانی	ختائی (ختانی)
خوقندی (فوقندی)	دمشقی
دولت آبادی	روسی
سامرایی	سعدآبادی استانبول*
سمرقندی	شاطبی
شامی	صنعایی
صوری	طبریه
طرابلسی	عراقی
فرنگی	قوقندی (همان خوقندی)
کشمیری	گجراتی
مختاری (آملی دیده شود)	مصری
هندی (انواع آن)	

۲ – بر اساس نام اشخاص

جعفری	جیهانی
رشیدی	سعدی
سلطانی (؟)	سلیمانی
طاهری	طلحی
عادلشاهی	فرعونی
مأمونی	منصوری
نظامشاهی	نوحی

۳ – به مناسبتهای دیگر

ابریشمی (حریر)	اشخاری سمرقندی (شخاری)
ترمه	چهار بغل
حریر (ابریشم)	خسروی
دفتری	رسمی (در شعر سلطانعلی)
سلطانی (؟)	شخاری = اشخاری
صابونی (شاید منسوب به شخص)	طروس (؟)

* در کتاب ترکی تألیف Yazir آمده است.

طغرا یی	قورخانه ای
وزیری	

پیوست پنجم

۱ ــ نام کاغذها در طومار شیخ صفی

ازمیری	ازمیری افشان
ازمیری الوان افشان	ازمیری ضخیم
پوست آهو	خانبالغ
خانبالغ افشان	خطا یی
خطا یی افشان	خطا یی حنا یی
دفتری	دولت آبادی
دولت آبادی حنا یی	سمقندی
طغرا یی	طغرا یی افشان
طغرا یی افشان الوان	طغرا یی سفید افشان
کشمیری	گجراتی
هندی	هندی افشان
هندی حنا یی	هندی سرخ افشان
هندی سفید	

۲ ــ نوع کاغذها در طومار دوم شیخ صفی

بسیار ضخیم	ساده
ضخیم	ضخیم کهنه
کهنه	

پیوست ششم

اسامی کاغذها در متون عربی بر اساس تحقیق کورکیس عواد

(از روی ترجمهٔ مرحوم عباس اقبال در مجلهٔ یادگار)

بغدادی (اوراق صولی، تجارب الامم، صبح الاعشی، الفخری، مراصد الاطلاع، معجم الادباء، معجم البلدان)

جعفری (الفهرست)

جیهانی (معجم البلدان)

حموی (صبح الاعشی)

دمشقی (نزهة الاثام فی محاسن شام)

دهقانی (الانساب للسمعانی)

سلیمانی (الفهرست)

سمرقندی (آثار البلاد، الانساب، ثمار القلوب، حسن المحاضرة، الرسائل للخوارزمی،

صورة الارض، لطائف المعارف، ماللهند، المسالک و الممالک اصطخری، معجم البلدان، نهایة الارب)

شاطبی (معجم البلدان)
شامی (صبح الاعشی)
صلحی (فضل القلم) - شاید طلحی درست باشد به استنباط اقبال
طاهری (الفهرست)
طبریه (احسن التقاسیم)
طلحی (الفهرست، ابن بادیس)
فرعونی (الفهرست، عیون الانباء)
مأمونی (معجم الادباء، معجم البلدان)
مصری (فسطاط، الخطط)
منصوری (الانساب للسمعانی، تحفة الامراء للصابی، صبح الاعشی).
نوحی (الفهرست)

پیوست هفتم

نام کاغذها در عرضهای نسخه ها

سال عرض	نام کتاب	نام کتابخانه	نوع کاغذ
۱۰۳٤ (صفر)	مجموعهٔ اشعار	۱۸۳ مدراس (هند)	خطایی
۱۰٤٦	شرح عهدنامهٔ مالک اشتر	=	عادلشاهی
۱۰٦٤	دیوان فیضی	٤۷۳۷ ملک	سمرقندی
۱۰۷۳	دیوان جامی	=	دولت آبادی
۱۰۹۰ (جمادی الاولی)	دیوان واعظ	مجلس سنا	دولت آبادی
۱۰۹۰ (شعبان)	حبیب السیر	مجلس سنا	سمرقندی
۱۰۹۲ (جمادی الاولی)	مجموعهٔ (مورخ ۱۰۷۲)	۲۱۹ هامبورگ	دمشقی
۱۰۹۷ (شعبان) و ۱۱۰۵	نفحة الروح	۲۳۹۳ هامبورگ	دولت آبادی
۱۱۰۰ (ربیع الاول)	دیوان عرفی	٤٦۷۸ ملک	کشمیری
۱۱۰۵	صحاح اللغة	=	سمرقندی
۱۱۰۵ (۲۵ ربیع الاول)	روضة الصفا	=	کشمیری
۱۱۰۵ (ربیع الثانی)	اختیارات بدیعی	۲٦٦ دانشگاه اصفهان	دولت آبادی
۱۱۰۵ (ربیع الثانی)	خمسهٔ نوائی	٤٦۹۲ ملک	سمرقندی
۱۱۰۵ (۲٦ ربیع الثانی)	بهجة المباهج	=	دولت آبادی
۱۱۰۵ (۲۱ جمادی الاولی)	شرفنامهٔ فتوحی	۳۹۰۸ ملک	دولت آبادی
۱۱۰۵ (۲ جمادی الثانی)	دیوان شاپور تهرانی	مجلس سنا	دولت آبادی
۱۱۰۵ (۵ جمادی الثانی)	بیان بدیع (مورخ ۱۰۹۹)	۱٦۸۵ ملک	سمرقندی
۱۱۱۱	ترجمهٔ تاریخ الحکماء	۳۸۹۵ ملک	سمرقندی
۱۱۱٤ و صفر ۱۱٤۳	سیرة النبی	مجلس سنا	دفتری

۱۱۳۲	لغت جامع حسینی	مشیری یزدی	سمرقندی
۱۱۳۳ (جمادی الاولی)	فتوحات شاه اسماعیل	٤٧٩٩ ملک	سمرقندی
۱۱٤٤ (صفر)	شرح قواعد علامه (مورخ ۹۳۷)	مجلس شوری	سمرقندی
۱۱۸۱ (سنهٔ ۵۱)	مصحف مجید	=	ختایی

پیوست هشتم

مقدار شناسی کاغذ

انگشت کاغذ	بند انگشت کاغذ
بند کاغذ	پارهٔ کاغذ
تای کاغذ	تخته کاغذ
جزو کاغذ	حُزمهٔ کاغذ
خریطهٔ کاغذ	دُرج کاغذ
دست کاغذ	دستهٔ کاغذ
دستجهٔ کاغذ	رطل کاغذ
صفحهٔ کاغذ	طبق کاغذ
من کاغذ	ورق کاغذ

پیوست نهم

فهرست گفتارهای مربوط به کاغذ در فرهنگ ایرانی

برگ نخستین

کاغذ، قرطاس، ورق، بیاض

«کاغذی»، نسبت در اشخاص و اجناس

گیاهان منسوب به کاغذی

کاغذ بهای دیگر

کاغذ به جای «نامه»

برگ دوم

اصطلاحات و تعابیر مربوط به کاغذ (پنجاه و یک اصطلاح)

برگ سوم

کاغذگر و کاغذگری

کاغذ سازی چینیان در ادبیات ایران

کاغذ سازی ایرانیان
شهرهای کاغذسازی در ایران
شهر آشوب کاغذگران

برگ چهارم

سواد و بیاض
رنگ کاغذ
نام و گونهٔ رنگها (چهل گونه)
کاغذ ابری

برگ پنجم

انواع کاغذ
کاغذهای منسوب به محلها (سی و سَه تا)
کاغذهای منسوب به نام اشخاص (سیزده تا)
نام کاغذها به نسبتها و معیارهای دیگر (ده تا)

برگ ششم

آهار مهره کردن کاغذ

برگ هفتم

مقدار شناسی کاغذ (پانزده اصطلاح)

برگ هشتم

هنرهای کاغذی (یازده تا)

برگ نهم

مصرف کاغذ

برگ دهم

خرید و فروخت کاغذ
قیمت کاغذ در دوره های مختلف
بازپسین روزگار کاغذ سنّتی

محمد علی همایون کاتوزیان

طنز دورهٔ هدایت

(۲)

آخرین بخش

عارف قزوینی برخلاف ایرج شاعری غمگین و افسرده و عصبانی و بدبین بود، و طنز و طیبت و شوخ طبعی با شخصیت و روانشناسی او چندان سازگاری نداشت. در نتیجه آنچه به نام طنز می توان از او نقل کرد تقریباً تماماً هجو و بدگویی ست که گاهی به دلیل انتخاب لغات و زمانی به خاطر نوع تشبیهات ضمناً تأثیر طنزآمیزی به جا می گذارد

دو سه بیت از مثنوی «خرنامهٔ» عارف مشهور است اما خود این مثنوی چندان شهرتی ندارد. خشم و ناشکیبایی عارف که- اگرچه خود او نمی دانست و از ظاهر این شعر هم پیدا نیست- تا اندازه ای هم متوجه شخص خود اوست در این شعر به صورت ناسزاگویی به بزرگ و کوچک و خواص و عوام ظاهر می شود. شعر به بهانهٔ فحش دادن به سیداشرف الدین و روزنامه اش - نسیم شمال - شروع می شود و به سرعت به عالم و آدم گسترش می یابد:

خواندم امروز من نسیم شمال — خوانده ناخوانده کردمش پامال
دُر دُرّیات* سید اشرف را — نامهٔ سر به پا مزخرف را...
ای خر از این خران چه می خواهی — توز خود بدتران چه می خواهی؟
اهل این مُلکِ بی لجام خرند — به خدا جمله خاص و عام خرند...
این همه خر مگر تو را بس نیست — خر چه جویی به غیر خر کس نیست
شاه و کابینه و وزیر خرند — از امیرانش تا فقیر خرند...

* عارف، به طنز و مطایبه «دُر دُرّیات» می گفت.

از «مقامات» های عالیه خر برسد تا وزیر مالیه خر
از معارف گرفته تا به علوم کار یک مشت خر بود معلوم
آن که دارد ریاست وزرا* به خداوند خالق دو سرا
زان خران جملگی بزرگتر است می توان گفت یک طویله خر است...
مؤتمن کم خر از برادر نیست♦ که کَهَر از کبود کمتر نیست...
شحنه و شیخ تا عسس همه خر زن و فرزند و همنفس همه خر...
سرِ بازار تا خیابان خر شهر و ده، کشور و بیابان خر
از مُکلاّش تا معمّم خر فعله و کارگر مسلّم خر
واعظ و روضه خوانِ منبر خر هم ز محراب تا دم در خر...
روسپی، در میانهٔ همه زن، از خریت به فرقِ خود قمه زن...
اندر این خانه غیر خر زنهار لیس فی الدار غیرهُ دیّار♠

و راه نجات از این خربازار در ابیاتی ست که بعضاً شهرت دارد:

بلشویک است خضر راهِ نجات بر محمد و آله صلوات
ای لنین ای فرشتهٔ رحمت کن قدم رنجه زود و بی زحمت
تخم چشم من آشیانهٔ توست هین بفرما که خانه خانهٔ توست
زود این مملکت مسخّر کن بارگیری از این همه خر کن
یا خرابش بکن و یا آباد رحمت حق به امتحان تو باد[۲۸]

مشابه همین عواطف در قصیدهٔ اخوانیه ای از عارف منعکس می شود که ارزش شعری اش از شعر پیش بیشتر است؛ و در ضمن حسّ نفرت از خود نیز در آن آشکار می گردد♥ :

شاه و وزیر و وکیل و حاکم و محکوم رشوه بگیرند و رشوه خوار علی جان...
عصر تمدن ببین و دور تجدّد از فکلی های لاله زار علی جان
ملتْ وجدان کُش و زبون و ریاکار باربرِ غیر و برد بار علی جان
باربر انگلیس و کارگر روس مردم بی قدر و اعتبار علی جان...
مجلسْ ننگین، وکیلْ خائن و قاتل دولت و کابینه لکّه دار علی جان...
لعنت بر یارم و دیارم لعنت بر پدر شهر و شهریار علی جان

* در سال ۱۲۹۹، پیش از کودتای سوّم اسفند، سپهدار رشتی (فتح الله خان اکبر) رئیس الوزراء بود.

♦ اشاره به مؤتمن الملک و برادرش مشیرالدوله.

♠ یعنی «جز او کسی در خانه نیست».

♥ بهار قصیدهٔ اخوانیه ای با همین وزن و قافیه و ردیف دارد با مطلع: «نامه ات آورد اُسکُدار علی جان/ شاد شد از وی دل بهار علی جان». بهار در این قصیده به عارف اقتفا کرده، ولی شعر او خیلی بهتر و در ضمن خیلی کوتاهتر است. «اُسکُدار» به معنای نامه رسان است.

لعنت بر کشورِ جم و کی و لعنت بر پدر تاج و تاجدار علی جان
نفرین بر کشور غم آور و نفرین بر غم و غمخوار و غمگسار علی جان
تف به تو، تف بر من(و تفو به تو ای پست مردم ننگین و شرمسار) علی جان...
لعنت بر گورِ آن پدر که از او ماند جهل و جهالت به یادگار علی جان
نفرین بر آن پسر که گر بکند بر همچو پدر روزی افتخار علی جان...
کاش مرا نافریده بود، که عمری شاکی ام از آفریدگار علی جان...[۲۹]

اگر موسیقیدانی و تصنیف سازی عارف را به کناری بگذاریم، شعر عشقی از شعر او بهتر است. و اگرچه همین خشم و خشونت و همین- و گاهی بدتر از این- هتاکی و فحاشی در هجو سیاسی او به چشم می خورد، اما مایهٔ طنز و مطایبهٔ آن بیشتر از شعر عارف است. زمانی وحید دستگردی مدیحه ای برای سردار سپه گفته و ضمناً در آن تصفیه حسابی با عشقی و عارف کرده بود. عشقی گفت:

ای وحید دستگردی، شیخ گندیده دهن ای که نامیدی همی گندِ دهانت را سخن
ای شپش خور شیخ یاوه گویِ شِندِر پندری ای نداده امتیازِ شعر با گند دهن
پوستین بر پیکرت چون جلدِ خرسی کولِ سگ هیکلت اندر عبا چون دوش نسناسی کفن...
تو بَرِ هر کس که پولی پی بری خوانی ثنا خواه خدمتکار مُلک و خواه بدخواهِ وطن...
خوب تو آخوند خر شعری بگو پولی بگیر عارف و عشقی چه کردند ای الاغ بی رَسَن؟...[۳۰]

این قصیدهٔ بسیار بلندی ست و گاه فحشها یی در آن است که در ملأ عام قابل تکرار نیست. اما طبع آتش زایِ این شاعر جوان چنان بود که وقتی که (به دلیل نامعلومی) از عارف هم دلگیر شد گفت:

عامیان شعر تو با شکّر برابر می کنند عارفان زین وَهم باطل خاک بر سر می کنند...*
کارگاه قند از یک دَرش قند اَر می برند از درِ دیگر چغندر بارَش اندر می کنند
از دهانت هر سخن کاید برون چون شکّر است پس یقین رندان به ماتحتت چغندر می کنند...[۳۱]

«خرنامهٔ» او از نظر عواطف و احساسات، و نحوهٔ بیان آن، خیلی به «خرنامهٔ» عارف نزدیک است، جز این که شعر بهتری ست:

دردا و حسرتا که جهان شد به کام خر زد چرخ سفله سکّهٔ دولت به نام خر...
خرها وکیل ملت و ارکان دولت اند بنگر که بر چه پایه رسیده مقام خر
شد دائمی ریاست خرها به ملک ما ثبت است بر جریدهٔ عالم دوام خر...♣

* قیاس: «واعظان کاین جلوه در محراب و منبر می کنند...» - حافظ.
♣ «ثبت است بر جریدهٔ عالم دوام ما» - حافظ.

روزی کـه جلسـهٔ وزرا منعقـد شـود دربار چـون طویلـه شـود زِ ازدحـام خـر
در غیبـت وزیـر، معـاون شـود کفیـل گوساله ای ست نا یب و قائم مقام خـر...
ا ین شـعر را بـه نـام سـپهدار* گفتـه ام تـا در جهـان بمـاند پـا یندہ نـام خـر...
امـروز روزِ خرخـری و خرسواری ا سـت فـردا زمـان خـر کُشـی و انتقـام خـر[۳۲]

پیش از دعوای جمهوریِ رضاخان عشقی نسبت به ملّیون ارادتی نداشت. مدرس را به جهت پشتیبانی او از قوام السلطنه (در مقا بل رضاخان) خائن می دانست، و نسبت به مؤتمن الملک و مشیرالدوله و امثال آنها نیز نظری تحقیرآمیز داشت:

دوش شنیدم کـه گفـت مؤتمـن الملـک پـا نگـذارم دگـر بـه سـاحت مجلـس
گفت تدیـن کـه ای بـه گـوز مسـاوات گفت مسـاوات کـای به ریـش مـدرس[۳۳]

و در عوض از سلیمان میرزا (اسکندری) که هوادار دولت رضاخان بود پشتیبانی می کـرد. در قصیدهٔ مستزاد «مجلس چهارم» که در آن- جـز مستوفی الممالک و سلیمان میـرزا- بـرای کسی (به قول سعدی) دختر و زن نگذاشته است از جمله می گوید:

دیگـر نکنـد هـو نزنـد جفـت مـدرس در سـالن مجلـس
بگذشت دگر، مدتی ار محشر خـر بـود دیدی چه خبر بـود
بر سلطنت آن کس کـه قوام♦ است و بخوبر شـد دوسـیه هـا پـر
زیـن دزد کـه دزدیـش ز انـدازه بـه در بـود دیدی چه خبر بود...
در بیستمین قرن و سپس حربهٔ تکفیر؟ ا یـن ملـت اکبـیر
افسوس نفهمیـد کـه آن از چـه مَمر بـود دیدی چه خبر بـود
تکفـیر سـلیمانِ نمـازیّ و دعـا یی ملـت بـه کجـا یی؟
ا ین مسأله کـی منطقـیِ اهـل نظـر بـود؟ دیدی چه خبر بـود
از من به قوام ا ین بگو: الحق کـه نـه مـردی زیـن کـار کـه کـردی
ریدی به سر هر چه کـه عمامـه بـه سـر بـود دیدی چه خبر بود...[۳٤]

اما وقتی که دعوای جمهوری در گرفت عشقی (برخلاف عارف) بـی گمان شد کـه ا ین بـار دست انگلیس- به جـای قوام السلطنه - از آستین رضاخان بیرون آمده، و به مخالفان او پیوست. و از جمله در تنها تصنیفی که از او باقی مانده گفت:

تـا تهیـه در لنـدن شـد اسـاس جمهـوری خودسری تدارک شد بر قیاس جمهوری
ارتجـاع و اسـتبداد در لبـاس جمهـوری آمـد و نمـود حیلـه بـا رنـود
جمهوری نُقلِ پشکل است ا یـن

* همان فتح الله خان اکبر که همین تعارف عارف را با او در صفحات پیش دیدیم.
♦ منظور قوام السلطنه است.

بسیار قشنگ و خوشگل است این[۳۵]

از قضا هزلیات او دربارهٔ جمهوری به نسبت از بهترین هجویات سیاسی اوست. او در مثنوی بلندی به عنوان «جمهوری سوار» نخست حکایت درازی در بارهٔ کلاهبرداری به نام «یاسی» گفت و سپس:

یاسیِ ما هست، ای یار عزیز — حضرت جمبول* ، یعنی انگلیز...
با وثوق الدوله بست اول قرار — دید از آن حاصلی نامد به کار...
چون که او مأیوس گردید از وثوق — کودتایی کرد و ایران شد شلوغ...
کودتا هم کام او شیرین نکرد — این حنا هم دست او رنگین نکرد...
اندر این ره مدتی اندیشه کرد — تا که آخر کارِ یاسی پیشه کرد
گفت جمهوری بیارم در میان — هم از آن بر دست خود گیرم عنان
خلق جمهوری طلب را خر کنم — زانچه کردم بعد از این بدتر کنم...
کرد زین رو پُخت و پز با سوسیال♣ — گفت با آنها روم در یک جوال...
نقش جمهوری به پای خر ببست — محرمانه زد به خُمّ شیره دست
ناگهان ایرانیان هوشیار — هم ز خر بدبین و هم از خر سوار
ها ی و هو کردند: این جمهوری است؟ — در قواره از چه رو فغفوری♦ است؟
پای جمهوریّ و دست انگلیس؟ — دزد آمد، دزد آمد، ای پلیس
این چه بیرقهای سرخ و آبی است — مردم این جمهوریِ قلابی است
ناگهان ملت بنای هو گذاشت — کرّه خر رم کرد و پا بر دو گذاشت
نه به زر قصدش ادا شد نه به زور — شیره باقی ماند و یارو گشت بور[۳۶]

در شعر «مظهر جمهوری» پیش پرده ای ساخته که در آن مظهر جمهوری (رضاخان)، و روزنامه های هوادارش (به نامهای افعی، جغد، موش، سگ، الاغ و گربه) هریک ابیاتی می خوانند. «مظهر جمهوری فرماید»:

من مظهر جمهورم، اُلدُرّم و بُلدُرّم — از صدق و صفا دورم، اُلدُرم و بُلدُرّم
من قلدر پُر زورم، الدّرم و بلدرّم — مأمورم و معذورم، الدرّم و بلدرّم
من قائد جمهورم، الدرّم و بلدرّم

نوحه خوانیهای روزنامه ها همه خطاب به مظهر جمهوری ست. از جمله جغد گوید:

من جغد نواخوانم بر بام تو، قوقوقو — من لاشخور پستم هم نام تو، قوقوقو

* John Bull ، مظهر انگلیس در فرهنگ عامیانهٔ قدیم این کشور.
♣ منظور سلیمان میرزا و فراکسیون سوسیالیست مجلس پنجم است.
♦ تصحیح احتمالی: یغفوری چاپ شده.

کرده ست مرا فربه اطعام تو، قوقوقو افتم به هوای پول در دام تو، قوقوقو
بر دوش تو پرّانم، آمنّا، صدّقنا

و همین اشعار هم سبب قتل او به دست مأموران نظمیه شد.

ملک الشعراء بهار به نسبت دیگر شاعرانِ سیاسی معاصر خود چندان اهل طنز و هجو نبود، اما البته از او هم طنز و هجو سیاسی- چه در آن دوره، چه در زمان رضاشاه و چه پس از آن- باقی ست. یکی از بهترین آثار او شعر بلند «جمهوری نامه» است که به زبان محاوره ای و گاه عامیانه گفته شده. این شعر در همان زمان مخفیانه و بدون امضاء منتشر شد، و بعضی آن را از عشقی دانستند. اما این کاری نبود که از هیچ نظر از عشقی ساخته باشد، و بی شک کار مَلِک است. این شعر طولانی همهٔ داستان چگونگی بسیج رضاخان و یارانش را برای اعلام جمهوری، و مقاومت مخالفان، و شکست آن به دقت- اما البته با زبان ساده و مبالغه آمیز- شرح می دهد:

نخستین بار سازیم آفتابی علامتهای سرخ انقلابی
که جمهوری بود حرف حسابی؛ چو گشتی تو رئیس انتخابی
بباید گفت کاین مرد فداکار بُوَد خود پادشاهی را سزاوار
دریغ از راهِ دور و رنج بسیار....

چو جمهوری شود آقای دشتی علمدارش بود شیطان رشتی*
تدّین آن سفیه کهنه مشتی نشیند عصرها در توی هشتی
کند کور و کچلها را خبردار ز حلاج و ز روّاس و ز سمسار
دریغ از راه دور و رنج بسیار....

ز عدل الملک بشنو یک حکایت که آن بالا بلندِ بی کفایت
میانجی گشته بین بول و غایط کند گاهی تدین را حمایت
شود گاهی سلیمان* را مددکار که سازد این دو را با یکدیگر یار
دریغ از راه دور و رنج بسیار....

تدّین◊ کهنه الدنگ قلندر، نموده نوحهٔ جمهوری از بر
عجب جنسی ست این، الله اکبر، گهی عرعر نماید چون خر نر

* میرزا کریم خان رشتی (خانِ اکبر).

* سلیمان میرزا.

◊ در چاپ مهرداد بهار، «رضاخان» به جای «تدّین» آمده. اما در بعضی روایات دیگر - از جمله در دیوان عشقی - «تدّین» ذکر شده، و به احتمال زیاد همین درست است. «الدنگ» به اراذل خراسانی می گفتند، و تدّین خراسانی بود.

زمانی پاچه گیرد چون سگ هار ولی غافل ز گردن بند و افسار
دریغ از راه دور و رنج بسیار....
دبیر اعظم* ، آن رندِ سیاسی، ز کمپانی نماید حق شناسی
زَنَد تیپا به قانون اساسی به افسونهای نرم دیپلوماسی
به سردارِ سپه گوید به اصرار که جمهوری نباشد کارِ دشوار
دریغ از راه دور و رنج بسیار....
نمایش می دهد این هفته عارف به همراهیِ جمعی از معارف
شود معلوم با جزیی مصارف که جمهوری ندارد یک مخالف
مدلّل می شود با ضرب و با تار که مشروطه ندارد یک طرفدار
دریغ از راه دور و رنج بسیار....
به تهران نیست یک تن انقلابی به جز مشروطه خواهانِ حسابی
که از وحشت نگردند آفتابی، اگر کردند قدری بدلعابی
بیاویزیمشان بر چوبهٔ دار به نام ارتجاعیّون و اشرار
دریغ از راه دور و رنج بسیار....
به قدری این سخنها کارگر شد که سردارِ سپه عقلش ز سر شد
به جمهوری علاقه مند تر شد بنای انتشار سیم و زر شد
به مبعوثان و مطبوعات و احرار ز آقای صبا* تا شیخ معمار
دریغ از راه دور و رنج بسیار....
از این افکار مالیخولیایی به مجلس اکثریّت شد هوایی
تدیّن کرد خیلی بیحیایی، به یک دم بین افرادش جدایی
فتاد از یک هجوم نا بهنجار از آن سیلی که خورد آن مرد دیندار◊
دریغ از راه دور و رنج بسیار....
از آن سیلی ولایت پُرصدا شد دکاکین بسته شد غوغا به پا شد
به روز شنبه مجلس کربلا شد به دولت روی اهل شهر وا شد
که آمد در میان خلق سردار برای ضرب و شتم و زجر و کشتار

* فرج الله خان بهرامی، رئیس دفتر و رایزن ادبی و مطبوعاتی رضاخان، که بعداً رئیس دفتر مخصوص دربار او و سپس وزیر شد، ولی بالاخره کارش به حبس و تبعید کشید.

♣ حسین صبا، مدیر روزنامهٔ ستارهٔ ایران.

◊ منظور سید حسن مدرس رهبر اقلیت مجلس پنجم است که اِحیاء السلطنه (دکتر حسین بهرامی، برادر دبیراعظم) به او سیلی زد.

دریغ از راه دور و رنج بسیار....

به تعلیماتِ مرکز با گزافات رسید از احمد آقا* تلگرافات
که سرباز لرستان و مضافات نماید از رضاخان دفع آفات
قشون غرب گردد زود سیّار سوی مرکز پیِ تنبیه اَحرار

دریغ از راه دور و رنج بسیار....

امیر لشکر شرق♣ آن یلِ راد یک اولتیماتوم از مشهد فرستاد
به مبعوثان♦ دو روزه مهلتی داد که آمدِ جیش تا فراش آباد
بباید بر مُرادِ ما شود کار ولی بر توپ خالی نیست آثار

دریغ از راه دور و رنج بسیار....

وکیلان این تَشَرها چون شنیدند ز جای خویش از وحشت پریدند
به تنبانهای خود از ترس ریدند نمود رأی موافق آفریدند
بر این جمعیتِ مرعوب گُهکار سلیمان بن محسن♥ شد علمدار

دریغ از راه دور و رنج بسیار....

و لیکن چهارده مردِ مصمم نترسیدند از توپ دمادم
به آزادی ببسته عهد محکم اقلیت از ایشان شد فراهم
وطن خواهی از ایشان گشت پادار رضاخان را زبون کردند از این کار[۳۷]

دریغ از راه دور و رنج بسیار....

بهار گاهی با همکاران و مخالفانش در مجلس نیز شوخیهایی می کرد. از جمله وقتی از یکی از آنان خواسته بود که به عضویت او در کمیسیون خارجهٔ مجلس رأی دهد، و او گفته بود رأی ممتنع خواهد داد، بهار گفت:

دوش گفتم به دست غیب وکیل کای مَثَل در بلند فریادی
در کمیسیون خارجه بنویس نام این بنده را به استادی
داد پاسخ: سپید خواهم داد، که چنین است شرط آزادی
گفتمش مایهٔ تعجب نیست تو همیشه سپید می دادی[۳۸]

و وقتی دیگر که شنیده بود یکی از نمایندگانِ مخالف او از او بدگویی کرده این هجونامه را

* احمد آقاخان، امیر لشکر غرب (بعدها معروف به سپهبد امیر احمدی).

♣ امیر لشکر شرق حسین آقا خزاعی بود.

♦ مجلس شورای ملی.

♥ سلیمان میرزا پسر محسن میرزا (کفیل الدوله) بود و از این رو گاهی او را «سلیمانِ محسن» نیز می خواندند، و این بعدها در مواردی سبب اشتباهاتی در تشخیص نام و هویت او شده است.

گفت:

ای سید عراقی شغلی دگر نداری / یا دَخلکی تراشی یا پولکی درآری...*
بیچاره ای به هر کار جز کار چاپلوسی / بیگانه ای ز هر فن جز فنّ مفتخواری...
دلّال مظلماتی، مُبل اداره جاتی / گه در محاسباتی گه در خزانه داری...
ریش و ردا و مندیل فسق تو را نپوشد / زیرا چو بوی ناخوش از پرده آشکاری
در کار خیر سستی، در اخذ رشوه چستی / از بس که نادرستی ازبس که نابه کاری...[۳۹]

زمانی هم که در زندان، پاسبان از رفتن او به مستراح جلوگیری کرده بود گفت:

بگرفتم آفتا به که گیرم ره مَبال / آژان گرفت راهم و گفتا اجازه نیست
گفتم تو تا اجازه فراز آری از رئیس / من ریده ام به خویش، بگفتا که چاره نیست
یاران نظر کنید که جز من به روزگار / آن کس که بی اجازهٔ دولت نرید کیست[۴۱]

که بیت آخر آن متضمن ایهام مضمونی ست. چنان که پیشتر اشاره کردیم بهار پاره ای هجویات سیاسی و اجتماعی مستهجن نیز گفته، که فقط دو سه قطعهٔ آن در طبع اول دیوانش (به همت محمد ملک زاده) منتشر شده است. اما بهترین طنز غیر سیاسی او این قطعه است:

دیدم به بصره دختر کی اعجمی نسب / روشن نموده شهر به نور جمال خویش
می خواند درس قرآن در پیش شیخ شهر / وز شیخ دل ربوده به غنج و دَلال خویش
می داد شیخ درس ضلال مبین به او / وآهنگ ضاد رفته به اوج کمال خویش
می داد شیخ را به دلال مبین* جواب / وان شیخ می نمود مکرر مقالِ خویش
گفتم به شیخ: راهِ ضلال این قدر مپوی / کاین شوخ منصرف نشود از خیال خویش
بهتر همان بود که بمانید هر دوان / او در دَلالِ خویش و تو اندر ضلال خویش[۴۲]

شعر و هجو سیاسیِ فرخی یزدی شبیه عارف و عشقی ست، جز این که معمولاً تأثیر طنزآمیز آن کم- و در هر حال کمتر از عشقی-ست. یک نمونهٔ نسبةً بهتر (از نظر طنز):

نصرت الدوله♦ در فنای وطن / در اروپا کند تلاش، ببین
گاه پاریس و گه ژنو، او را / با لبی پر ز ارتعاش ببین
در برِ لرد کِرزنش♥ دائم / با صدای جگر خراش ببین

* این شعر به اقتفاء شعری ست از عشقی در هجو شیخ اسدالله ممقانی: «از دست هر که هر چه، بستانده و ستانی/ از دست تو ستانند با دست آسمانی؛ کف رنج بیوگان را، مال یتیمگان را/ اموال این و آن را، حینی که می ستانی؛ گیرم حیا نداری، شرمی ز ما نداری/ شرم از خدا نداری، ای شیخ ممقانی...».[۴۰]

♣ ضلال = گمراهی؛ دلال = دلربایی.

♦ فیروز میرزا، وزیر خارجه در زمان عقد قرارداد ۱۹۱۹. ♥ لرد کرزن، وزیر خارجهٔ انگلیس در آن زمان.

همچو دلّال در فروش وطن دائمش مشتری تراش ببین...
تا وطن را به انگلیس دهد
کاسهٔ گرمتر از آش ببین[۴۳]

و یک نمونه از رباعیهای نسبةً طنزآمیزش:

از رأی خران دلم دمی بی غم نیست وز رأی فروش جان من خرّم نیست
در این وکلای مجلس پنجم خر* از مجلس تاریخی چارم کم نیست[۴۴]

و این هم یکی دیگر:

از یک طرفی مجلس ما شیک و قشنگ از یک طرفی عرصه به ملّیون تنگ
قانون و حکومت نظامی و فشار: این است حکومت شتر گاو پلنگ♠[۴۵]

بیشتر طنزها یا شبه طنزها یی که از نیما یوشیج مانده تأثیر طنزآمیز نسبةً کمی دارد چون غالباً غرضِ جدّی آن صریح و آشکار است، و معمولاً از نوع حکایات آموزشی و ارشادی (didactive) است. و از این جمله اند اغلب قطعاتی که به عنوان «انگاسی» سروده است. حکایت «میرداماد»- اگرچه معنایی جدّی هم دارد- از این قاعده مستثناست:

میر داماد شنیده ستم من که چو بگزید بُنِ خاک وطن
بر سرش آمد و از وی پرسید مَلَکِ قبر که: مَن ربّک، مَن؟♣
میر بگشاد دو چشم بینا آمد از روی فضیلت به سخن
اُسطقسّی♦ ست - بدو داد جواب- اسطُقسّاتِ دگر زو مُتقّن
حیرت افزودش از این حرف مَلَک برد این واقعه پیش ذوالمن
که زبان دگر این بندهٔ تو می دهد پاسخ ما در مدفن
آفریننده بخندید و بگفت تو به این بندهٔ من حرف نزن
او در آن عالم هم زنده که بود حرفها زد که نفهمدم من.[۴۶]

و این هم نمونهٔ دیگری از همین مستثنیات است:

بر سر منبر خود واعظِ ده خلق را مسأله ای می آموخت
صحبت آمد ز جهنم به میان که چه آتشها خواهد افروخت
تنِ بدکار چه ها می بیند آن که عقبی پی دنیا بفروخت
گوش داد این سخنان چوپانی غصه ای خورد و هراسی اندوخت

* تصحیح احتمالی، متن چاپ: بل این وکلای مجلس پنجم... .
♠ «شتر گاو پلنگ» کنایه از بی نظمی و اغتشاش است.
♣ خدایت کیست؟ بگو.
♦ اسطقس: جوهر و بنیاد.

دید با خود سگ خود را بدکار چشم پر اشک بدان واعظ دوخت
گفت: آن جا که همه می سوزند سگِ من نیز چو من خواهد سوخت؟[۱۷]

البته تعجبی ندارد که صحنهٔ ادبی ایران را در آن دوران، در این زمینه نیز، شعر اشغال کرده بود. در عوض، نمایشنامهٔ «جعفرخان از فرنگ آمده» حسن مقدم (نام مستعار: علی نوروز) و مجموعهٔ داستانهای یکی بود یکی نبود جمال زاده این کمبودِ کمّی را از نظر کیفی جبران کردند. این دو اثر تقریباً در یک زمان نوشته شده اند، ولی یکی بود یکی نبود اندکی مقدم است.* «جعفرخان» کار با ارزشی ست، و - گذشته از داستانِ معمولیِ نمایشنامه یعنی برخورد جعفرخانِ مستفرنگ و «مکُش مرگ ما» با خانوادهٔ سنّتی اش- برخورد تاریخی و اجتماعی و همه جانبهٔ شبه مدرنیسم با عقب ماندگی در ایران قرن بیستم در این نمایشنامه پیش بینی شده است. جعفرخان پس از چند سال گذراندن در فرنگ با لباس و فکلِ آخرین مُدِ اروپا، در حالی که رسن سگی را در دست دارد، به ایران سال ۱۲۹۹ شمسی باز گشته است. گاهی لغات فرانسه به کار می برد و گاه ترجمهٔ تحت اللفظی جملات فرانسه را به فارسی تحویل می دهد. خیلی نگرانِ گرد و خاک و «میکرب» است، ولی از «صبر آمدن» چیزی نمی فهمد. در برابر، اعضاء خانواده اش مردمانی سنّتی اند که از گفتار و رفتار او سخت حیرت زده اند: دست می دهد، قرمه سبزی دوست ندارد، دختر عمویش را نمی خواهد بگیرد، با سگش حرف می زند، و عقیده دارد که هشتاد و پنج سال زنده ماندن «عادت بدی ست برای مزاج» چون «اگه آدم بخواد از روی قاعده، از روی سیستم رفتار کند بعد از هفتاد سال باید بمیره». این نمایشنامه تماماً طنز است، ولی ضمناً آکنده از طنز لفظی ست که باید در متن خودِ اثر خوانده شود.

اما موجد و مؤسس طنز داستانی مدرن در زبان فارسی درواقع جمال زاده است. البته طنز و بذله گویی و لاغ و شوخی در خصلت جمال زاده است، چنان که قصه سرایی و داستان سازی نیز در ذات و طبیعت اوست. اما کلام جمال زاده، چه کتباً چه شفاهاً، عفیف و ظریف است، و نه فقط از هتاکی و هرزه درآیی، که از خشونتهای دیگر نیز خالی ست. جمال زاده ناقد و اصلاحگر اجتماعی هست، ولی خشمگین و ناشکیبا نیست. گذشته از اینها، جمال زاده نخستین نویسنده ای ست که طنز مدرن را با داستان نویسی مدرن در هم آمیخته، و داستان طنز آمیز یا طنز تخیلی مدرن نوشته است.

«فارسی شکر است» بهترین نمونهٔ داستانهای طنزآمیز یکی بود یکی نبود است.

* یکی بود یکی نبود در سال ۱۳۰۰ شمسی چاپ شد، ولی تاریخ امضاء دیباچهٔ آن ۱۳۳۷ قمری (برابر با ۱۲۹۸ شمسی ست). داستان نمایشنامهٔ حسن مقدم در سال ۱۳۴۰ قمری (برابر با ۱۲۹۹ شمسی) اتفاق می افتد.

مضمون و محتوای آن مشابه «جعفر خانِ» مقدم است اما غنی تر و قوی تر. در این داستان زورگویی و بی ضابطگی جامعهٔ استبدادی با تفرقه وعدم تفاهمی که بر اثر تضاد سنّت گرایی و شبه مدرنیسم ایجاد شده طوری به یکدیگر گره خورده که انگار نویسنده، جامعه شناسی یک قرن ایران را -کم و بیش ناخودآگاهانه- پیش بینی کرده است. و مهمتر و واقع بینانه تر این که ما در این داستان- برخلاف «جعفرخان» -فقط با دو صدا و دو الگو (یعنی وا پسگرایی و شبه مدرنیسم) مواجه نیستیم. بلکه ملتی که زبان هیچ یک از این دو دسته را نمی فهمد نیز در این داستان نماینده دارد؛ و از آن جالب تر، صدای معدودی افراد (مانند خود جمال زاده و حسن مقدم) نیز که هم جامعهٔ خود و هم جامعهٔ اروپایی را می شناسند و از هیچ یک از این دو وحشتی ندارند، و نسبت به هیچ یک احساس حقارت یا برتری نمی کنند نیز در این داستان شنیده می شود. و آن صدای راوی داستان است.

گذشته از این که «فارسی شکر است» و بعضی دیگر از داستانهای یکی بود و یکی نبود (مانند «رجل سیاسی» و «بیله دیگ بیله چغندر») طنزنامه های داستانی اند، سرتاسرشان پر از طنز لفظی مؤثر و خنده دار است که باید در متن کتاب به آنها رجوع کرد.

به این ترتیب، دین هدایت به جمال زاده در طنزنامه های داستانی اش- مانند «علویّه خانم»- مسلّم است. جز این که هدایت طنزنامه ها و طنزهای لفظی غیر داستانی نیز زیاد دارد که در آن شوخ طبعی و بذله گویی ذاتی خود را ضمناً متجلی ساخته است. اما طنز هدایت- در بعضی، ولی نه همهٔ آثارش- جنبهٔ دیگری نیز دارد که در طنز جمال زاده نیست. و آن خشم و تندی و تندزبانی ای ست که در برخی از این آثار مشاهده می شود. از این نظر کار هدایت بیشتر با سبک و زبان مقالات دهخدا و -تا اندازهٔ کمتری- شاعران خشمگین پس از مشروطه قابل قیاس است. و به این ترتیب طنز هدایت- صرف نظر از ویژگیهای خاص خودش که بعداً بررسی خواهیم کرد- در مجموع بازتابی از انواع طنز آن دوران و اقسام سبکهای طنزنویسی و هجوگویی آن عصر است.

طنز در دورهٔ رضاشاه رونق نداشت. بهترین طنزهای چاپ شدهٔ آن دوران کار خود هدایت است که تازه برخی از طنزهای آن دوره اش تا شهریور ۱۳۲۰ چاپ نشده باقی ماند. طنزهای سیاسی دیگران هم که البته چاپ نمی شد؛ و از جمله طنزها و هزلهای سیاسی بهار در آن دوران (مثلاً دو قصیده در بارهٔ سرتیپ محمد خان درگاهی رئیس نظمیه، اولی با مطلع «دارد سرهنگِ شهریار محمد/ لطف به من چون به یارِ غار محمد»؛ و دومی: «ای محمد خان به دژبانی فتادی نوش جانت/ آبروی تازه را بر باد دادی نوش جانت»).

دورهٔ شهریور بیست تا مرداد سی و دو از خیلی لحاظ با دورهٔ مشروطه و پس از مشروطه- ۱۲۸۵ تا ۱۳۰۵ - قابل قیاس است. چون بار دیگر یک رژیم استبدادی سرنگون شده، و بار دیگر عصیان و بی قیدی و آرمانگرایی و کمال پرستی- و در نتیجه، استبدادِ گروهها و افراد متخاصم- از قوّه به فعل درآمده بود. باز هم دوره، دورهٔ فحش صریح وعلنی ست که بارزترین نمونهٔ آن را در مقالات هفته نامهٔ مرد امروز، نشریهٔ محمد مسعود، می توان دید.

سقوط رژیم رضاشاه که حتی دو ماه پیش از شهریور مردم آن را جاودانی و خلل ناپذیر می دانستند نه فقط عقده ها را گشود، بلکه، درست به دلیل تضادی که بین تصور و تبلیغات، و مشاهده و واقعیت پدید آمده بود، بر شدت آن افزود. تعداد هجونامه ها و لعنت نامه هایی که به شعر و به نثر تا یکی دو سال پس از شهریور بر ضد رضاشاه و رژیم او گفته و نوشته شده بی شک از شمار خارج است و این شعر بهار نیز بی تردید از کوتاه ترین و معتدل ترین آنهاست:

شاهی که بس به مردی خود افتخار کرد — همچو زنان ز هیبت دشمن فرار کرد
نقشی شگرف باخت بریتانیا به مُلک — و این خلق را ز بازی خود تار و مار کرد
زِ اصطبلِ روس* نرّه خری را برون کشید — و او را به دوش مردم ایران سوار کرد
سی و دو سال بود کم از امتیازِ نفت — افزود شصت سال و درش استوار کرد[۴۹]

و نیز این یکی:

انگلیسان رضای سارق را — اندر این ملک شه رضا کردند
پسِ چندی از او برنجیدند — عیب او جمله برملا کردند
خبث او را به مُلک جار زدند — مشت او را به دهر وا کردند
چون که بدنام گشت و کرد فرار — افتخاری نصیب ما کردند♣
طفل آن دزدِ بی مروّت را — اندر این ملک پادشا کردند[۵۰]

هدایت هم از این مقوله بسیار دارد که در فصول آینده خواهیم دید. باری طنز و هجوِ روزنامه ای، به شیوهٔ بیست سال اول مشروطه، دوباره متداول شد، و صراحت و فحاشی- حتی در سالن مجلس- کیفیت قدیم خود را بازیافت. التقاصیل فریدون توللی - که آن هم در روزنامه منتشر می شد- زیباترین و ظریف ترین طنز سیاسی روزنامه ای ست که در آن دوران منتشر شده است. شعر ابوالقاسم حالت، محمد علی افراشته و چند تن از طنزنویسان

* کنایه از قزّاقخانه.
♣ تصحیح احتمالی. در متن چاپ شده «افتخاری دگر» آمده که بی شک درست نیست چون وزن را می شکند.

اهل ذوق دیگر- اعم از سیاسی و غیر سیاسی- نیز که در نشریات فکاهی بابا شمل، چلنگر و توفیق و امثال آنها منتشر می شد غالباً ارزنده و هنرمندانه بود.

اما از طنزنویسان خوب و جدید در حوزهٔ داستان نویسی چندان خبری نیست. درواقع رهروانِ تقریباً منحصر به فرد این طریق همان جمال زاده و هدایت اند: جمال زاده در آثاری چون مجموعهٔ داستان عمو حسینعلی (یا شاهکار)، و هدایت در حاجی آقا و آثار دیگر. در این دوره نویسندگان برجستهٔ جوانی مانند صادق چوبک، جلال آل احمد و ابراهیم گلستان راههایی جز راهِ طنز می پیمودند، اگرچه در برخی از آثارشان - مانند «عدل» چوبک و «بچهٔ مردم» آل احمد- اندک طنزِ تلخی هم نهفته بود.

بخش علوم سیاسی دانشگاه اکستر (Exeter)، انگلستان

یادداشتها:

۲۸- کلیات دیوان میرزا ابوالقاسم عارف قزوینی، به کوشش سیف آزاد، تهران: سیف آزاد، ۱۳۳۷، ص ۲۰۳-۲۰۵.

۲۹- همان کتاب، ص ۳۰۹-۳۱٦.

۳۰- کلیات مصور عشقی، به کوشش علی اکبر مشیر سلیمی، تهران: مشیر سلیمی، بی تاریخ، ص ٤۰۵-٤۰۹.

۳۱- همان کتاب، ص ٤۱۵.

۳۲- ص ٤۰۲-٤۰٤.

۳۳- ص ٤۰٤.

۳٤- ص ٤۱۷-٤۲۲.

۳۵- ص ۲۸٤.

۳٦- ص ۲٦۳-۲٦٦.

۳۷- دیوان بهار، سابق الذکر، جلد اول، ص ۳۸۸-۳۹۸.

۳۸- این شعر و شعر بعدی در دیوان بهار (به کوشش مهرداد بهار) چاپ نشده اند. رجوع فرمایید به دیوان اشعار شادروان محمد تقی بهار، ملک الشعراء، به کوشش محمد ملک زاده، جلد دوم، تهران: امیرکبیر، ۱۳۳٦، ص ۵۰٤-۵۰۷.

۳۹- همان کتاب، ص ۵۱۳.

٤۰- کلیات مصور عشقی، سابق الذکر، ص ٤۱۱-٤۱۵.

٤۱- دیوان بهار (به کوشش مهرداد بهار)، سابق الذکر، جلد دوم، ص ۱۳٤۲-۱۳٤۳.

٤۲- همان کتاب، ص ۱۲٤۳.

٤۳- دیوان فرخی یزدی، به کوش حسین مکی، تهران: امیرکبیر، ۱۳٦٦، ص ۱۹٤.

٤٤- همان کتاب، ص ۲۱۷.

٤۵- همان کتاب، ص ۲٤٤.

٤٦- مجموعهٔ کامل اشعار نیما یوشیج، گردآوری و نسخه برداری و تدوین سیروس طاهباز، تهران: انتشارات نگاه، ۱۳۷۱، ص ۱۵۷.

٤۷- همان کتاب، ص ۱۵٦.

٤۸- از صبا تا نیما، سابق الذکر، ص ۳۰۵-۳۱۱.

٤۹- دیوان بهار (به کوشش مهرداد بهار) سابق الذکر، جلد دوم، ص ۱۲۳۲-۱۲۳۳.

۵۰- همان کتاب، ص ۱۲۳۳-۱۲۳٤.

مایکل هیلمن

بوف کور هدایت

مردی بی اسم، نقاش پیشه، متفکر، خدانشناس و سرا پا وسوسه شروع می کند به تعریف دردی باور نکردنی و به نوشتن جریان اتفاقی مافوق طبیعی که دو ماه و چهار روز قبل اتفاق افتاده و زندگی اش را دگرگون و زهرآلود کرده است. این مرد می گوید که هدفش از نوشتن بیشتر و بهتر شناختن خود اوست. از حرفهای این راوی و از سبک روایت او استنباط می شود که تحصیل کرده است و آشنا با ادبیات و تفکر غربی اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم. مثلاً آثاری از ادگار آلن پو و چارل بودلیر و رنر مر یا ریلکه و اتو رانک در او خیلی تاثیر گذاشته اند. این امر تعجب آور است چون به قول خودش منزوی و ساکن خانهٔ دنجی در نزدیک خندقهای تهران هفتاد هشتاد سال پیش است.

دو ماه و چهار روز قبل در سیزدهم فروردین، شب هنگام زنی سیاه پوش جلو خانهٔ راوی ظاهر می شود. این زن دختر اثیری ست که راوی قبلاً از توی سوراخ هواخوری در خانه اش او را دیده بود و شیفته اش شده بود، اما بعداً نتوانست دوباره او را پیدا کند و حتی سوراخ هواخوری هم برای همیشه ناپدید شد. دختر اثیری وارد خانه می شود و بدون این که حرفی بزند روی تخت خواب راوی دراز می کشد. راوی مقداری شراب لای دندانهای کلید شدهٔ دختر می ریزد و پهلویش دراز می کشد. ملتفت می شود که دختر مرده است. راوی احساس می کند که باید دو کار انجام دهد. یکی این که از چشمهای مورّب ترکمنی و افسونگر

* مقاله متن سخنرانی ست که در ۲۱ نوامبر ۱۹۹۷ در مؤسسهٔ ایران شناسی دانشگاه پاریس (سوربُن نوول) ایراد شد.

دختر تابلو بکشد و دوم این که ترتیب دفن جسد را بدهد.

نزد یک سپیدهٔ صبح چشمهای دختر به طور معجزه آسا باز می شود و راوی آنها را روی کاغذ می کشد. سپس جسد دختر را تکه تکه می کند و تکه ها را در چمدان می تپاند. در بیرون خانه، پیرمردی با کالسکهٔ نعش کشی پیدا می شود که راوی و چمدان سنگینش را به شاه عبدالعظیم می برد. و آن جا در حین کندن گور، کالسکه چی یک گلدان عتیقهٔ ری پیدا می کند. جسد دختر که دفن شد، راوی تک و تنها در تاریکی می گردد. دوباره پیرمرد کالسکه چی پیدا یش می شود و گلدان راغه را به راوی تعارف می کند و او را سوار کالسکه می کند و به خانه اش می رساند. در خانه، راوی که گلدان را نگاه می کند متوجه می شود همان تصویر روی تابلوی خودش و همان صحنهٔ دختر اثیری که از هواخور دیده بود دور گلدان نیز نقاشی شده. او در حال کشیدن تریاک محو تماشای هر دو تصویر می شود. و در این جا یک داستان کوتاه کامل به پایان می رسد. داستانی به شیوهٔ گوتیک و مملو از تصاویر سورئالیستیک که ممکن است هر تصویر و عمل در آن نمادی سمبلیک باشد. منتهی چون راوی عجیب و غریب قابل اعتماد نیست و یا حتی به قول اکثر منقدان دیوانه است، خواننده نمی تواند رابطه ای مسلّم بین حرفهای راوی و عالم واقعی خارج از آنها برقرار کند.

به علاوه کتاب هنوز تمام نشده، راوی در ادامهٔ روایت خود می نویسد که پس از کشیدن تریاک در دنیای جدیدی بیدار می شود که در آن به شهر ری می گویند عروس دنیا، یعنی راوی در عالم خواب و رؤیا به زندگی و یا وضعیت قرون وسطایی برگشته، شاید با الهام از قدیمی بودن گلدان راغهٔ داستان اول و نقش مینیاتوروار روی آن.

در این دنیای جدید و قدیمی باز راوی می نویسد که اتفاقی افتاده که باید آن را برای سایهٔ خود تعریف کند. ولی این دفعه از دستگیر شدن توسط داروغه و یک دسته گزمه می ترسد و می نویسد که لکه های خون به عبا و شالگردنش چسبیده.

اضافه می کند که دیروز مردی جوان به نظر می رسید در حالی که امروز همانند پیرمردی ست شبیه مرد کالسکه چی داستان اول و عین یک مرد خنزر پنزری که هر روز بساطش را در کوچه ای رو به روی پنجرهٔ اطاق راوی پهن می کند. در دنیای جدیدِ داستانِ دوم راوی تنها نیست. زنی دارد که او را لکّاته صدا می زند و خانوادهٔ زن و یک پرستار و حکیم باشی محل دور و بر راوی هستند. به علاوه مدتی ست که راوی ناخوش است. در داستان دوم، راوی اول سرگذشت مادر و پدر خود را که هرگز آنها را ندیده است می نویسد و سپس به پیشامدهای پنج روز متوالی می پردازد که در روز آخر با ریخت و لباس پیرمرد خنزر پنزری و گزلیک به دست به اطاق زنش می رود و در حین عشقبازی با او چاقو

به بدن زن فرو می رود و زن می میرد و یکی از چشمهای زن سرانجام در دست راوی ست. در این هنگام راوی در آینه به خود نگاه می کند- می بیند که عین پیرمرد خنزرپنزری شده است. از شدت اضطراب راوی یکمرتبه بیدار می شود.

تقریباً موقع طلوع آفتاب است. راوی گلدان راغهٔ داستان اول را جستجو می کند تا بیشتر تصویر دختر اثیریِ روی آن را تماشا کند. اما گلدان نیست. از خانهٔ او پیرمرد کالسکه چی همراه با چیزی شبیه کوزه در دستمال با چالاکی مخصوصی دور می شود. راوی به خود نگاه می کند و می بیند که سر تا پایش آلوده به خون است. در ضمن فشارِ وزن مُرده ای را روی سینه حس می کند... کتاب در همین جا تمام می شود.

احتمالاً کتاب بوف کور صادق هدایت برای علاقه مندان ادبیات داستانی احتیاج به معرفی فوق نداشت. به علاوه بوف کور، یکی از بحث انگیزترین آثار ادبی در طول تاریخ هزار و صد سالهٔ ادبیات فارسی به شمار می آید و در دورهٔ حاضر نیز ادبای ایرانی تبار بیشتر در باب بوف کور می گویند و می نویسند تا هر موضوع دیگری مربوط به فرهنگ ادبی ایران معاصر. منتهی در بیشتر سخنرانیها و دیگر مباحث در زمینهٔ بوف کور در حین تمجید یا تکفیر مؤلف و تفسیرهای فضل فروشانه و روشنفکرانه از کتاب، متن بوف کور به عنوان سلسلهٔ بسیار دقیق و مشخصی از واژه ها و تصاویر و عملیات و حرفهای بسیار عجیب و غریب گاهی فراموش می شود. بدین دلیل با خلاصه ای کوتاه از قضایا و یا به اصطلاح طرح و توطئهٔ کتاب شروع کردم تا چنان که در حرفهایم کلّی بافی یا حکم صادر کردن یا دیگر کلکهای رشتهٔ نقد ادبی را دیدید، مچم را بگیرید.

البته خلاصهٔ مواد داستانیِ بوف کور هم اشاره ای ست به منحصر به فرد بودن ساختار و راوی کتاب و هم این نکته را به دنبال می آورد که ما دوستداران ادبیات داستانی فارسی که اکثریت قریب به اتفاق بوف کور را شاهکار و سزاوار شهرت جهانی می دانیم باید از خود بپرسیم چرا خارج از دنیای فارسی زبانان و قلمرو ایران شناسی و در حالی که بیش از چهل سال از انتشار ترجمه های فرانسه و انگلیسی بوف کور می گذرد، کتاب هدایت در عالم ادبیات جهانی مخصوصاً در اروپا و امریکا هنوز گمنام و بی خواننده مانده است.

این دو موضوع یعنی دور نشدن از متن بوف کور و دلایل عدم شهرت بوف کور در ادبیات جهانی به هستهٔ حرفهای من مربوط می شود و تِزم این است که تار و پود کلمات و عبارات و جملات و صحنه ها و داستانهای بوف کور و ساختار کتاب به عنوان یک واحد و اثر ادبی به طور نامحدودی ناشی از فرهنگ ایران می باشد که بدون تفسیر ماهیت ایرانی کتاب، مِن جمله جنبه های فرهنگیِ زیبایی شناسی آن شاید انتقال تجربهٔ تخیلی و ادبی از

نویسنده به خواننده و قدردانی خواننده از هنرمندی نویسنده صورت نگیرد و لذت ادبی از خواندن کتاب دست ندهد.

حرفها یم دو بخش دارد. اول نظراجمالی دربارهٔ نتیجه گیریهای بوف کور شناسان از دیدگاههای جامعه شناسی، مردم شناسی و روانشناسی و بررسی کتاب به عنوان داستان اتوبیوگرافیک و رمان مدرن. دوم با اشاره به عدم موفقیت این دیدگاهها در پاسخگویی به چند سؤال اساسی دربارهٔ بوف کور، مِن جمله این که اصلاً موضوع این کتاب چیست؟ و بعد به ایرانیت کتاب از نظر ساختار و زیبایی شناسی می پردازم.

و اما صادق هدایت به عنوان نویسنده ای متعهد و بوف کور به عنوان انتقاد سیاسی- اجتماعی: به قول جلال آل احمد، هدایت نویسندهٔ دوره استبداد رضاشاه پهلوی بوده و بوف کور سندِ اتهام از وضع ناجور اجتماعی ایران آن زمان است و اتهام علیه حکومت پهلوی. به قول رضا نواب پور تصویر مکرر پیرمرد خندان در کتاب نمادی ست برای خود رضاشاه که به حساب مانع بروز احساسات و رشد فردیت جوانان آن دوره بود. در چنین تفسیرهایی راوی بوف کور برای بعضی خوانندگان، ضد قهرمان قابل تحسینی شناخته می شود. به خاطر حفظ احساسات خود و آرزوی پایداری دورهٔ معصومانهٔ طفولیت و دلبستگی به عالم رؤیاهای آرمانگرایانه و نفرت از رجّاله ها و اسلام آخوندها. لابد برای آن خوانندگانی که در دورهٔ سلطنت پهلوی تصویر شب و یا تاریکی در هر شعر نو را حرفی سیاسی مخالف دستگاه می دیدند، تفسیرهای سیاسی و محتویات بوف کور منطقی به نظر می آید. برای بقیه مِن جمله خودم اشارهٔ مشخصی به دورهٔ مشخصی از تاریخ اجتماعی ایران در کتاب مشاهده نمی شود.

طبق تفسیر روانشناسی، مثلاً در نوشته های محمد علی همایون کاتوزیان، بوف کور جنگ و جدال متافیزیکی ست در روح راوی نه فرهنگی در اجتماع که بالاخره قسمتی از روح راوی که متمایل به معنویات است به آن قسمت که متمایل به مادیات و شهوات است رنگ می بازد. به عقیدهٔ رضا براهنی این درگیری در روح راوی جنبه های فرهنگی هم دارد بدین معنا که راوی یا هر مرد جوان ایرانی دیگری که کوشش در ساختن محیطی مساعد و معنوی دارد هماهنگ با خواسته های نسل خود به خاطر وجود و قدرت پدرانِ پدر سالار شکست می خورد. طبق این تفسیر سهراب ها باید حتی در این دوره و زمانه به دست رستم ها کشته شوند.

در تفسیر کتاب از دید مردم شناسی مثلاً در نوشته های مایکل فیشر درگیریهای مزبور و تضادهای مربوط به آنها اصل قضیهٔ بوف کور را تشکیل می دهند. به عقیدهٔ فیشر، راوی

در طول کتاب، فرهنگ ایران را به عنوان فرهنگی که چیزی غیر از تضاد و معما در آن نیست مرور می کند مثلاً تضاد بین شرق و غرب، دین زردشتی و دین اسلام، گذشته و حال ایران، ارزشهای فردی و گروهی در ایران، جوانی و پیری و غیره. چون به عقیدهٔ فیشر راوی این مسائل و تضادها را لاینحل می بیند، روایت او لزوماً رنگ دردْ دلجویی و یا درمانْ روانی می گیرد که در آن یک مرد جوان ایرانی که عاشق وطن و میراث فرهنگی وطن است به گذشته پناه می برد یا گذشته را جهت انتقاد بر حال و یا جهت دلداری یافتن یاد می کند.

در تفسیرهای اجتماعی و مردم شناسی و روانشناسی بوف کور، فاصلهٔ چندانی بین شخصیت نویسنده و شخصیت راوی مشاهده نمی شود. افکار و عقاید و جهان بینی مورد بحث در کتاب هم مربوط به هدایت و هم مربوط به راوی اوست. بنابراین طبیعی ست که منقدانی مِن جمله خودم در چند مقاله بوف کور، را به عنوان نوشته ای اتوبیوگرافیک بررسی کنند. در این بررسی عقاید خود هدایت در مورد افراد خانواده اش و علاقهٔ او نسبت به رباعیات منسوب به عمر خیام و آشنایی او با کتاب یادداشتهای مالته لاریدز بریکه و با آثاری از پو و ویلهلم جنسن و غیره که تمام اینها در بوف کور الهام بخش و منعکس بوده، نشانهٔ یکی بودن نویسنده و راوی ست. البته چون در فرهنگ ادبی ایران در دورهٔ هدایت شرح حال نویسی مرسوم نبوده است و نه نویسنده و نه خواننده آمادگی گفتن و شنیدن حرفهای خصوصی را نداشتند، هدایت حقایق اتوبیوگرافیک بوف کور را توسط استعارات و پرده پوشی و صورتکها عرضه می کند. با وجود این، همان طور که م.ف. فرزانه در کتاب آشنایی با صادق هدایت پیشنهاد کرده خواننده می تواند پشت پردهٔ استعارات و ابهامات تکه هایی از زندگی واقعی نویسندهٔ بوف کور را ببیند. مثلاً در داستان اولِ بوف کور ممکن است هدایت وصف عشق نافرجام خود را در پاریس کرده باشد و داستان دوم شاید بیشتر وصف تهران دید هدایتِ اروپا رفته باشد. به علاوه نثر کتاب بوف کور سبک مخصوص آدم خیالی نیست بلکه طرز نویسندگی خود هدایت است.

به عنوان شرح حال نویسی، بوف کور در دو مورد اثری انقلابی ست. اولاً در فرهنگ پدر سالاری فقط خداوند و پادشاه و امام و شاید نمایندگان آنان فرد کامل به حساب می آیند و سزاوار توجه شرح حال نویسان هستند در حالی که شخصیت راوی بوف کور ارزش فرد و فردیت غیر پدرسالارانه ای را اعلام می کند. ثانیاً زبان و سبک و ساختار بوف کور تهدید جسورانه ای بوده است به اشکال و اسلوب و دیدگاههای ادبی سنتیِ رایج در دورهٔ هدایت.

ولیکن در مطالعهٔ بوف کور به عنوان اتوبیوگرافی، خواننده از جزئیات زندگی واقعی و روزمرّهٔ هدایت و از افکار و جهان بینی اش بیخبر می ماند. زیرا نویسنده طوری سرگذشت خود را مطرح و نقل می کند که در پایان خواننده با معماها و ابهامات کابوس مانند مواجه است. مثل این که زندگی نویسنده در تاریکی شب می گذرد، گرچه نویسنده خوب نشان می دهد که به دلیل در تاریکی بودن چه احساس وحشتناکی به او دست می دهد، اما آنچه را که تاریکی پوشانده به خواننده بروز نمی دهد.

در هر حال چون اتوبیوگرافی ادبی رشتهٔ جدیدی ست، طبیعی ست که همراه بررسی بوف کور به عنوان داستانی اتوبیوگرافیک منقدان مِن جمله مایکل بیرد در کتاب بوف کور هدایت به مثابه رمان غربی، و خودِ من در چند مقاله آن را به عنوان رمان مدرنیست بررسی کنند. و طبق هر تعریف انتقادی و تاریخی از مدرنیسم در فرانسه و انگلیس در سه دههٔ اول قرن بیستم، بدیهی ست که بوف کور متعلق به مکتب مدرنیسم است به خاطر در بر داشتن شرایط فکری و ادبی ذیل: ۱) در نظر نگرفتن متافیزیک سنّتی و یا عدم اتکاء یا اعتقاد به خدا؛ ۲) ابراز احساس بیگانگی از طرف راوی یا گوینده و اعلام فاصلهٔ فکری و عاطفی بین او و دیگران؛ ۳) خودداری از ارائهٔ پند و اندرز و راهنمایی و یا درونمایهٔ اخلاقی؛ ٤) عدم رعایت اصول ادبی رایج در علم بیانِ سنّتی. در این موارد تجزیه و تحلیل بوف کور به عنوان رمان مدرنیست خواننده را به چند نتیجهٔ واضح می رساند. اما وقتی خواننده می خواهد پیام کتاب را تشخیص بدهد مواجه با مشکلاتی می شود. در این مورد فرضیهٔ مایکل بیرد وقتی می گوید که باید درونمایهٔ عمدهٔ کتاب را در عمل و تصویر مرکزی آن جُست، لااقل گوشه ای از پردهٔ ابهامات و حرفهای solipsistic راوی را کنار می کشد یعنی صحنهٔ عشقبازی راوی با لکّاته را که به مرگ لکّاته می انجامد. در این صحنه که نقطهٔ اوج حکایت به حساب می آید، عشقبازی با خشونت مترادف می شود. به این ترتیب نویسنده، این عقیده را می رساند که رابطهٔ مرد و زن در دنیا توأم با خشونت و زورگویی و شهوت رانی مرد است. دنیا پر از مردان خنزر پنزری یعنی پدران است. آدمهایی که خشونت در ابرازِ احساسات را وضع عادی و لذت بخش می دانند. آذر نفیسی این برداشت را در مقاله ای به اسم «تصویرهای زنان در ادبیات کلاسیک فارسی و رمان معاصر ایرانی» تصدیق می کند که بوف کور بیشتر وصفی ست از عدم گفتگو و یا شکست گفتگو بین مرد و زن، و رل مرد به عنوان عامل ظلم در معاشرت با زن. نفیسی اضافه می کند که مرد، رل فرد مظلوم را نیز بازی می کند چون اگر مثل راوی بوف کور با استعداد مرد خنزرپنزری شدن در خود مقاومت کند، وسوسه مند، ناامید و قربانی تضادهای درونی می شود.

بررسی بوف کور از نظرگاههای جامعه شناسی و مردم شناسی و روانشناسی و نیز بررسی کتاب به عنوان داستان اتوبیوگرافیک و رمان مدرنیست هرچند مفید و تأمل انگیز و گویا باشد، منجر به پاسخهای قانع کننده ای به سؤالات اساسی دربارهٔ پیام کتاب و حتی تشخیص ماهیت اتفاقات و جریانات مورد نقل در کتاب و در یکپارچگی اجزای کتاب نمی شود.

دیدیم که بخش اول کتاب صرفِ نظر از بقیهٔ کتاب داستان کاملی ست. بخش دوم را نیز می توان داستانی مستقل شمرد. به علاوه رابطهٔ بین دو داستان روشن نیست. با این حساب مشکل است کاری را که هدایت در بوف کور انجام داده است، رمان به معنی عادی کلمهٔ رمان بگوییم. مثل این که هدایت در بوف کور کاری غیر از یا بیش از نوشتن رمان انجام داده و ما خوانندگانی که بوف کور را موفق و دارای کمال هنری می دانیم همگی موظفیم با استفاده از شرایط و معیارهای داخل کتاب و تشخیص اصول زیبایی شناسیِ اشاره شده در آن به یک نتیجه برسیم. و این به دلیل ماهیت تجربهٔ تخیلی ای ست که از مؤلف به خواننده منتقل می شود. اگر ما از بوف کور لذت می بریم بدون این که بدانیم در کتاب دقیقاً چه گذشته است یا این که مطمئن باشیم آنچه راوی می نویسد حقیقت است یا دروغ، واقعیات است یا خیالات، لااقل می توان به این نتیجه رسید که لابد طرح و توطئهٔ کتاب کمتر از جنبه های دیگر آن اهمیت دارد. چنان که در برخورد با بوف کور، اگر احساس کنیم که شخصیت راوی و فضایی که روایت در ذهنمان زنده می کند در کتاب مرکزیت دارد، به همین نتیجه می رسیم.

اتفاقاً درنقد ادبی داستانسرایی، اصطلاحی برای تعریف چنین وضعیتی در اثری ظاهراً داستانی موجود است. وقایع نگاری غنایی یا لیریک.

اثر غنایی یا لیریک در اکثر اوقات دارای گوینده یا راوی ای ست که شخصیت او از شخصیت شاعر یا نویسنده بیرون از کتاب دور نیست و دیدیم که افکار و زبان و تصورات راوی بوف کور عیناً شبیه افکار و زبان و تصورات هدایت است. اثر غنایی معمولاً به مسائل شخصی یا خصوصی نویسنده در چهارچوب مسائل همیشگی نوع بشر می پردازد و دیدیم که برداشت راوی بوف کور از اجتماع ایران و اسلام و زندگی و به طور کلی از عشق و مرگ و غیره عین افکار هدایت است. در اثر غنایی ممکن است از تار و پود داستان یعنی از یک طرح وتوطئه استفاده شود و این طرح و توطئه مرکزیتی در نوشته نداشته باشد مثلاً مواد داستانی و مرور زمان شاید رُل زمینه ای را برای ارائهٔ توصیفات و اظهار نظرات یا ایجاد فضا و بروز احساسات بازی کند. و دیدیم که بوف کور دو داستان است و ما خوانندگان در بارهٔ

هیچ کدام از آنها نمی توانیم با اطمینان بگوییم که فلان شد با فلان نتیجه.

اگر چه بدیهی ست که یک اثر غنایی موفق باید دارای نوعی یکپارچگی باشد، اما ممکن است یکپارچگی اش با یکی یا دو تا یا چهار تا بودن داستانهایش مثل منظومه معروف Four Quartets از تی.اس. الیوت ارتباط نداشته باشد. نیز بدیهی ست که در ایجاد یکپارچگی در آثار غنایی وسیلهٔ مهم خود واژه ها هستند- تصاویر و آهنگ در واژگان و ترتیب و ترکیب آنها و به طور کلی استفاده تا حد امکان از توانایی الفاظ به شیوه ای که یک موزیسین از نُتها استفاده می کند.

در غنایی بودن بوف کور به طور مثال تنها به یک جنبهٔ کتاب از نظر امور لفظی می پردازم که به نظر در ایجاد یکپارچگی کتاب و زنده کردن تجربه ای ناگفتنی در ذهن خوانندگان بسیار مؤثر است.

صفحهٔ اول بوف کور شهرت خاصی دارد. از آن جملهٔ اول «در زندگی زخمهایی هست که مثل خوره روح را آهسته در انزوا می خورد و می تراشد»، تا جملهٔ «من فقط به شرح یکی از این پیشامدها می پردازم که... الی آخر».

آنچه از نظر واژه و عبارت در این سه چهار جمله جالب است ایجاد parallelism و دوگانگی لفظی ست بر اثر کاربرد مترادفات و تکرار در گفته های راوی. در پانزده شانزده مورد در سه چهار جمله بدین ترتیب قرینه سازی شده: زخمها مثل خوره، آهسته در انزوا، می خورد و می تراشد، اتفاقات و پیشامدها، نادر و عجیب، بگویند و بنویسند، عقاید جاری و عقاید خودشان، شکاک و تمسخرآمیز، چاره و دوا، فراموشی و خواب، افیون و مواد مخدره، تسکین و شدت درد، این اتفاقات مافوق طبیعی و این انعکاس سایهٔ روح، اغما و برزخ، خواب و بیداری. چنین ساختاری در این عبارات نوعی ریتم و آهنگ به متن می بخشد.

اضافه کنم که کاربرد قرائن و مترادفات در صفحهٔ اول بوف کور را نمی شود تصادفی و یا ناچیز شمرد. یکی این که هدایت به قول فرزانه «از جمله نویسندگانی بود که پیوسته در پی تکمیل آثارشان هستند» و خاصه این که در توضیحات و تفسیرهای مختصری که او به فرزانه می داد بر این نکته تکیه می کرد که بوف کور را «با حساب و کتاب دقیقاً، مثل این که روی یک حامل موسیقی کار بشود» نوشته است.

ثانیاً کمتر صفحهٔ کتاب فاقد نمونه های فوق از انواع ردیف کردن مترادفات و قرینه ها و یا به موازات گذاشتن عبارات و افعال می باشد. و اگر بگویم هزار نمونه از اینها در بوف کور به چشم می خورد کم گفته ام. به چند نمونهٔ دیگر می پردازم:

در وصفی از مادر خود راوی می نویسد: یک دختر خونگرم و زیتونی (خونگرم و زیتونی)- با پستانهای لیمویی- (زیتونی و لیمویی)- چشمان درشت مورّب- (درشت و مورّب)- ابروهای باریک و به هم پیوسته- (باریک و به هم پیوسته).

راوی در وصفی از حالت خود در یک شب می نویسد: «حس کردم که همه چیز تهی و موقتی ست. آسمان سیاه و قیراندود مانند چادر کهنه و سیاهی بود که به وسیلهٔ ستاره های بیشمارِ درخشان سوراخ سوراخ شده بود». در این دو جمله پنج شش بار هدایت دوگانگی لفظی بوجود آورده.

در صحنهٔ آخر کتاب این عبارات به چشم می خورد: خندهٔ خشک و زننده، رفتن افتان و خیزان، دو مگس و راوی و زن مرده ای.

با این حساب توصیه می کنم که همهٔ ما با درنظر گرفتن عدد دو و دوگانگی (parallelism) لفظی بوف کور را بار دیگر بخوانیم: کتاب دو بخش دارد. راوی سایه دارد. راوی همزاد دارد، پدر و عموی راوی دوقلو هستند، راوی عاشق دو زن می شود: دختر اثیری و لکاته. در کتاب جغد جای بلبل را گرفته، پیرمرد کالسکه چی داستان اول در پیرمرد خنزر پنزری داستان دوم منعکس شده، کتاب جدال، تضاد، تغییر ظواهر، تکرار و غیره دارد. عدد دو همه جای کتاب است: دو مگس، دوقران، دو ماه، دو قطره خون. در کتاب تکرار تصاویر و صحنه ها و مثلاً درداستان دوم آینه و غیره و غیره دیده می شود.

لابد نویسنده خواسته است که ما ماهیت دو و دوگانگی را لمس و تجربه کنیم. دوگانگی لابد برای کسی که می خواهد فرد کامل باشد و راه حلی بین آرزوی خلاقیت و آرزوی نیستی و گذشته و حال فرهنگ خود و دیگر تضادهای عقلی و روحی کشف کند وحشتناک است. توسط دوگانگی در تصویرسازی و ساختار روایت، خوانندگان حالت راوی را درک می کنند. و از نظر زیبایی شناسی کاربرد چنین تصاویر و عبارات و ساختاری در یک داستان غنایی کاری شاعرانه است. پس چطور است که بوف کور را شعر منثور بدانیم که در آن شاعر به جای وزن و قافیه، ریتم و آهنگ و یکپارچگی صوری را با دوبرابر کردن و دوگانه کردن و تکرار به وجود آورده است؟ بدین ترتیب نوع تجربه ای که هدایت در بوف کور به خواننده ارائه می دهد بی شباهت نیست با کار شاعر با خواننده در «افسانهٔ» نیما یوشیج و «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» فروغ فرخزاد و «صدای پای آب» سهراب سپهری. در تمام این آثار غنایی مطالب شرح حال شاعر و دید منحصر به فرد گوینده، و گویندگی به عنوان نمایندگی از شاعر و طرح مسائل مربوط به ایرانیت در دنیای مدرن مشاهده می شود. البته تفاوتی اساسی بین منظومه های مذکور و بوف کور هست. آفرینندهٔ

بوف کور به تاریخ فرهنگ ایران حساس تر بوده و در جوانی به اروپا رفته و اجباراً با حقایق تلخ وضعیت نسبی ایران در مقایسه با دنیای فرانسه روبه رو شده و مطالعاتی در ادبیات غرب و همین طور در فولکلور ایران داشته و مجموع این تجربیات و عوامل او را به دیدگاه و جهان بینی خود هدایت کرده، که اصل آن دوگانگی و وجود دو راهه هایی ست که هر کدام بن بستی در آخرش دارد.

بله، ایرانِ هدایت لبریز از تضاد و دوگانگی و از هر طرف رو به بن بست بود. در دوره های هخامنشیان و ساسانیان ایران ابرقدرتی بود، در حالی که در دورهٔ قاجاریه به کشوری عقب مانده تبدیل شد. ولیکن نمی شد به آن ادوار پرشکوه در قدیم زیاد افتخار کرد چون آن شکوه توأم با پادشاهی ای بود که روشنفکرانی چون هدایت آن را نوعی استبداد پدر سالارانه و منبع زورگویی و ظلم به مردم می دانستند. امثال هدایت، دین اسلام و فرهنگ اسلامی را نیز تحمیلی و خارجی می پنداشتند در حالی که زیر پرچم همین اسلام شاهکارهای ادبی و هنری و فرهنگی قرون وسطایی مورد پسند همین روشنفکران ضد اسلامی به وجود آمد. هدایتِ ادیب و ملی گرا در مورد عرب و زبان عربی هم دو دل بود. هدایت در تودهٔ مردم فولکلور اصیل ایرانی را هم همراه با خرافات قابل مسخره یافته بود.

از میان این دوگانگیها که بیشتر در بوف کور منعکس گردیده، هدایت چه درونمایه هایی در کتابش گنجانده است؟ مثلاً ازنقطه نظر درگیری راوی و همزادش ممکن است همزاد تصویر یا استعاره ای از میراث ایران باشد که همراه هر فرد ایرانی به دنیا می آید. ممکن است همزاد نمادی برای کهنگی افکار و ملاکهای سنتّی باشد که هنوز در اجتماع و فرهنگ مطرح است و باعث احساس خفقان و خفگی در امثال راوی بوف کور می شود. مفهوم همزاد هرچه باشد، بوف کور به طور کلی گویای داستان شکست راوی و نویسنده در مقابل همزاد خویش است با داستان کنار آمدن با او. برای این وضعیت و شکست، راوی و نویسنده به درمانی یا راه حلی هم اشاره نمی کنند. مسأله را توسط کلمات و تصاویر و قضایا طرح می کنند و بس، تا خواننده حالات آنان را لمس کند و از نزدیک بشناسد. البته روش ادبیات مدرنیست در اروپا از اول این طور بوده- در دنیای هنر مدرنیست کسی که فکر کند جوابی کشف کرده خود را گول می زند. منتهی نوع جواب پیدا نکردن در بوف کور در مقایسه با رمانهای مدرنیست غرب مخصوص فرهنگ ایرانی ست. یعنی دوگانگیهای ذاتی ایرانی در هر جنبهٔ بوف کور از الفاظ گرفته تا ساختار کلّ کتاب مشهود است.

لابد توجه کرده اید که تا این جا از معنی بوف کور حرفی نزده ام و تا این لحظه کلمهٔ

«معنی» در حرفهایم به کار نرفته. نیز توجه کرده اید که مکرر از تجربهٔ ادبی و تخیلی و انتقال آن از نویسنده به خواننده دم زده ام. منظورم این است که با این که ممکن است درونمایه های متعددی در تار و پود بوف کور بافته شده باشد، به نظر من لازم نیست که یک اثر ادبی غنایی معنی یا معانی ای بدهد همان طور که نباید توقع داشته باشیم که حتماً در یک تابلو یا در یک اثر موسیقی معنی پیدا کنیم. و احتمال این که آثار ادبی غنایی دارای چندگانگی مضمون، معنی داشته باشد یا بدهد بسیار کم است. مثلاً در بسیاری از شاه غزلهای حافظ که دارای مضامین مختلف و مخاطب، معشوق و معبود و ممدوح می باشد، ماهیت غزل در یک معنی یا یک برداشت یا یک ایده خلاصه نمی شود. اصلاً بعضی از بخشهای Four Quartets الیوت Solipsistic شاید بی معنی باشد در حالی که از کل تمام بخشهایش چیزهایی به خواننده می رسد. بعضی اوقات شاعر چیزهایی غیر از معنی یا مهمتر یا جالب تر از آن را به خواننده می رساند. و گویا بوف کور از این گونه آثار ادبی غنایی ست. در این باره با مدیر مدرسهٔ آل احمد و سنگ صبور صادق چوبک و شازده احتجاب هوشنگ گلشیری که هر سه معنیهایی مشخص و به درد بخوری می دهند ذاتاً فرق دارد.

در آفریدن اثری فاقد مفهوم چون بوف کور، هدایت شاید دو انگیزه در ذهن داشته، یکی مربوط به طبع و شخصیت خود هدایت است که برداشتهایش در خیلی موارد اصولاً شاعرانه است. دومی بیشتر مربوط می شود به نوع تجربه ای که می خواهد در بوف کور زنده کند. چون هدایت می خواهد بگوید که زندگی بی معنی ست و آدمیزاد نمی تواند معنی اش را دریابد یا این که زندگی مثل کابوسی ست که در آن آدم نمی داند بیدار است یا خواب، خیالات می بیند یا حقایق، لزوماً در بوف کور مواد داستانی و غنایی را طوری تنظیم کرده که خواننده در خواندن کتاب حالات نویسنده و راوی را تجربه کند. چنان که در کتاب یک معنی یا مفهوم قابل تشخیص گنجانده شده بود، کتاب به نتیجه ای مخالف با اصالت تجربهٔ راوی و نویسنده می رسید.

به نظر من نه تنها بوف کور فاقد مفهوم است بلکه هیچ یک از اتفاقات در آن خارج از ذهن راوی و نویسنده روی نمی دهد. هدایت با استفاده از الهام و از تجربیات زندگی روزمره و مطالعاتش و رؤیاهای حقیقی خودش، در بوف کور یک سری تابلوهای داستانی و توصیفی از یک وضعیت، از وضعیت روحی خودش در حالات تأمل دربارهٔ تاریخ و عشق و مرگ می کشد، و ما محو تماشای این تابلوهای لفظی شده و مقداری از حالات راوی و نویسنده را در ذهن و تخیلات خود تجربه می کنیم.

این جاست که من خواننده به این نتیجه می رسم که بوف کور کار موفقی ست بدون این که با راوی یا نویسنده کتاب هم عقیده باشم یا حتی از آنها شخصاً خوشم بیاید. گفتم کاری موفق. از این هم مهمتر، به قول آقای فرزانه «بوف کور شاعرانه ترین، حساس ترین، دلخراش ترین آوایی ست که بعد از قرنها در ایران طنین انداخت». به عبارت دیگر می توان بوف کور را از کلاسیکهای ادبیات جهانی قرن بیستم دانست بدون اینکه از نویسنده اش بُت بسازیم یا ادعا کنیم که کتابش از رمانهای ویرجینیا وولف یا هر نویسندهٔ دیگر بهتر است. بوف کور اثر داستانی غنایی منحصر به فردی ست. و اما چگونه می توان بوف کور را به خوانندگان غیر ایرانی، به خوانندگان ادبیات جهانی معرفی کرد تا آنان نیز به شاهکارهای کتاب پی ببرند. من یکی نمی دانم، چون ممکن است که جنبه های غنایی و زیبایی شناسیِ ایرانی بوف کور اصلاً قابل ترجمه نباشند.

بخش زبانها و فرهنگهای خاورمیانه، دانشگاه تکزاس

جلال خالقی مطلق

یک معنی انتزاعیِ دیگر از آواز و گشتگیِ آن در برخی از دستنویسها و چاپهای شاهنامه

معنی اصلی آواز در فارسی و پهلوی «صوت و صدا» ست و در فارسی از این معنی اصلی چند معنی دیگر نیز برآمده است، همچون «نعره، آواز خوش و نغمه، نام، شهرت و آوازه (نیک یا بد)، خبر و آگاهی، عقیده و رأی، دعویِ بی برهان». در شاهنامه یک معنی انتزاعی دیگر آن «پی، سبب و بهانه» است که در برخی از دستنویسهای شاهنامه آمده است و در برخی دیگر به واژه ای دیگر گشتگی یافته است و در تصحیحهای کنونی شاهنامه، از جمله تصحیح نگارنده، یا اصلاً نیامده و یا اگر یکی دوباری آمده است، غالباً در اثر پیروی از دستنویس اساس و بدون آگاهی دقیق بر معنی آن بوده است. در زیر پنج مثال آن را که بنده تاکنون شناخته ام معرفی می کنم، ولی محتمل است که در شاهنامه و در متون دیگر فارسی باز هم به کار رفته باشد، ولی نگارنده فعلاً به علت قلّت وقت از جستجوی بیشتر معذورم.

۱- در آغاز پادشاهی نوذر آمده است که چون نوذر بیدادگری پیشه کرد، نظام اجتماع بر هم ریخت، چنان که کدیور (در این جا یعنی مردم کشاورز) جزو سپاهیان درآمدند و دلیران و پهلوانان سپاه به خیال پادشاهی افتادند (یکم ۷/۲۸۵):

کدیور یکایک سپاهی شدند دلیران سزاوار شاهی شدند

در مصراع دوم سزاوار که در متن ما آمده است به پیروی از ف (برای نشانهٔ دستنویسها به تصحیح نگارنده رجوع شود) و هشت دستنویس دیگر است. این ضبط اگرچه معنی را می رساند، ولی ضبط اصلی نیست و ضبط اصلی برآواز است که در پنج دستنویس دیگر

آمده و در یک دستنویس دیگر به برآزار گشتگی یافته است. و اما آواز در این جا برآمده از معنی اصلی «صوت و صدا»، به معنی «پی و دنبال» است و بر حرف اضافه است: دلیران در پی پادشاهی شدند، به خیال پادشاهی کردن افتادند. توجه شود که براساس بینش ایران قدیم که در شاهنامه نیز منعکس است، پهلوانان هیچ گاه سزاوار پادشاهی نیستند، مگر آن که چنین معنی کنیم که آنها خود را به غلط سزاوار پادشاهی دانستند. ولی مثالهای دیگر نشان می دهند که ضبط اصلی برآواز بوده و در اثر نشناختنِ معنی آن تغییر کرده است.

۲- در داستان جنگ هاماوران، پادشاه هاماوران که قبلاً دختر خود سوداوه را به کیکاوس داده بود، پس از آن که شبانه بر داماد خود می تازد و او و سران لشکرش را گرفته و به زندان می افکند، سپس زنان خود را پیش دخترش می فرستد تا مگر او را راضی کنند که از کیکاوس جدا گردد، ولی سوداوه راضی نمی شود و فرستادگان را با ناسزا از خود می راند (دوم ۷۹/ ۱۷٤):

فرستادگان را سگان کرد نام سمن کرد پُر خون از آن ننگ و نام

مصراع دوم برابر ضبط ف است. در ل آمده است: همی ریخت خونابه بر گل مدام (که واژهٔ مدام خود گواه بر عدم اصالت آن است). در ق: چنین گفت کز من نیابید کام. در و: همی ریخت خون و همی راند کام. در س[۲]: نشد اندر آن کار بدرای رام. در هفت دستنویس دیگر: سمن را پر از خون (زار پر خون، پر ز خون و، دلبران چون) برآورد کام. در ل۲: سمن پر ز خون و پر آواز کام. و در لن: سمن را پر از خون بر آواز کام.

متن درست، ضبط لن است که در پایان ثبت گردید (ولی محتمل تر به گونهٔ: سمن کرد پر خون بر آواز کام): فرستادگان را سگ نامید و بر رخسار همچون سمن خود از پی کام (یعنی به خاطر آرزو و میلِ دل به کیکاوس) خون بارید. در این جا کمترین گشتگی از برآواز به پُرآواز انجام گرفته است و سپس به برآورد و پس از آن در دستنویسهای دیگر به کلی از چهرهٔ اصلی خود دور شده است.

۳- در داستان سیاوخش، پس از آن که کیکاوس به خیانت سوداوه پی می برد، نخست قصد کشتن او را دارد، ولی سپس با خود می اندیشد که این کار سبب جنگ با هاماوران خواهد شد (دوم ۲۲۷/ ۳٦۹):

ز هاماوران زان پس اندیشه کرد که آشوب خیزد از آزار و درد

در مصراع دوم، متن ما برابر ضبط ف، و، لن[۲] است. در س[۲] آمده است: برآشوب و از جنگ و از دار و برد. در ل[۳]: که آشوب ازو بود و تیمار و درد. در نُه دستنویس دیگر: که

آشوب خیزد ز آواز و (زآواز، زآوای، هم آزار و، پرآزار و، به آزار و) درد. و در ق[۲]: که آشوب خیزد برآواز درد.

در این جا ضبط درست، متن ق[۲] است که در پایان ثبت شد. یعنی: از پی (به خاطر، به سبب) دردی (که از مرگ سوداوه به پدرش شاه هاماوران خواهد رسید)، آشوب و جنگ برخواهد خاست. در این جا برخی از دستنویسها آواز را دارند و فقط حرف اضافهٔ پیش از آن را تغییر داده اند و یا و عطفی افزوده اند و در برخی دیگر آواز نیز به آزار گشتگی یافته است.

٤- در پادشاهی قباد آمده است که قباد به سبب اختلافی که با سوفزا داشت، شخصی را به شهر ری می فرستد تا از شاپور رازی کمک بگیرد، ولی برای آن که کسی از مأموریت این شخصی آگاه نگردد، به او سفارش می کند که به بهانهٔ نخچیر کردن برود (چاپ مسکو ۸/۳۲/۵۲):

به نزدیک شاپور رازی شود برآواز نخچیر و بازی شود

در این جا از ضبط همهٔ دستنویسها چشم پوشی و تنها به آنچه که در حاشیهٔ چاپ مسکو آمده است بسنده می کنیم. در مصراع دوم برآواز گویا در سه دستنویس لن، ق[۲] و لن[۲] آمده است و ل ضبط به ایوان و ل[۳] ضبط به رای و به دارند (در چاپ مسکو نشانهٔ دستنویسها به گونهٔ دیگری ست). در بیت بالا برآواز یعنی «در پی ← به بهانهٔ».

۵- در پادشاهی خسرو پرویز هنگامی که خبر زادن شیرویه از مریم زن خسرو پرویز و دختر قیصر روم به روم می رسد، شهر را آیین می بندند (چاپ مسکو ۹/۲۰۰/۳۲۰۶):

ببستند آیین به بیراه و راه پر آواز شیروی پرویز شاه

در مصراع دوم پرآواز در چاپ مسکو نسخه بدل ندارد. ولی نگارنده پس از رجوع به دستنویسهای اساس این چاپ، دید که در هر پنج دستنویس برآواز آمده است که مصححان پرآواز گمان کرده و مانند موارد بیشمار دیگر ضبط اصلی را ثبت نکرده اند. معنی بیت چنین است: (پس از شنیدن خبر تولد شیرویه) راه و بیراه را به خاطر شیرویه فرزند پرویز شاه آذین بستند.

واژهٔ آواز در معنی ذکر شده، در فرهنگهای شاهنامه مانند معجم شاهنامه از محمد علوی طوسی و لغت شهنامه از عبدالقادر بغدادی و واژه نامک از عبدالحسین نوشین نیامده است و در «فرهنگ ولف» نیز تنها مثال چهارم ما به «بهانه» معنی شده است. در فرهنگهای عمومی، نگارنده این واژه را در این معنی در لغت فرس و برهان قاطع و فرهنگ معین نیافت و در لغت نامهٔ دهخدا تنها مثال پنجم ما آمده است و آواز از سیاق عبارت به «نام» معنی شده

است.

در چاپهای شاهنامه آنچه نگارنده در اختیار دارد، در مثال نخستین در چاپ مول (۹/۸) پرآواز و در چاپ مسکو (۷/۶/۲) سزاوار آمده است. فقط در چاپ بروخیم (۹/۲۴۴/۱) ضبط درست برآواز دیده می شود. یعنی در این جا مصحح از ضبط نادرست پرآواز که در چاپ اساس خود، یعنی چاپ مول داشته، صورت درست را حدس زده است و ضبط دیگری هم در اختیار نداشته است که دچار تردید گردد.

در مثال دوم در چاپ مول (۱۸۷/۱۲b) پرآواز گام و در چاپ بروخیم (۱۸۷/۳۹۰/۲) پرآواز کام و در چاپ مسکو (۱۷۳/۱۳۷/۲) همی ریخت خونابه بر گل مدام آمده است. در این جا مصحح چاپ بروخیم متوجه غلط چاپی گام در چاپ مول شده و آن را به کام تصحیح کرده، ولی برخلاف مثال پیشین به نادرستی پرآواز پی نبرده است. در چاپ مسکو یکسره از ضبط نادرست ل پیروی کرده اند و ندانسته اند که مدام واژهٔ شاهنامه نیست.

در مثال سوم در چاپ مول (۴۰۹/۱۲d) و چاپ بروخیم (۴۰۹/۵۴۵/۳) که برخیزد آشوب و جنگ و نبرد، در چاپ مسکو (۳۷۷/۲۸/۳) که آشوب خیزد پرآواز و درد و در تصحیح مینوی از داستان سیاووش (نام سیاووش غلط رایجی ست به جای سیاوخش) برابر ضبط ل که آشوب خیزد زآواز و درد آمده است.

در مثال چهارم هر سه چاپ مول (۵۲/۴۰)، بروخیم (۵۲/۲۲۹۱/۸) و مسکو (۵۲/۳۲/۸) ضبط درست پرآواز را دارند و این همان مثالی ست که در «فرهنگ ولف» نیز به معنی «بهانه» ثبت گردیده است. در این جا ضبط درست در چاپهای بروخیم و مسکو و معنی درست آن در «فرهنگ ولف» را مدیون ضبط درست آن در چاپ مول هستیم که برخلاف دو مورد نخستین پرآواز ثبت نکرده است.

در مثال پنجم در چاپ مول (۳۳۲۰/۴۳) و به پیروی از آن در چاپ بروخیم (۳۲۵۹/۲۸۵۹/۹) ضبط درست برآواز و در چاپ مسکو (۳۲۰۶/۲۰۰/۹) برخلاف همخوانی همهٔ دستنویسهای اساس آن، ضبط نادرست پرآواز آمده است.

و اما در تصحیح نگارنده، چنان که در آغاز دیدیم، هر سه مورد نخستین نادرست است و کار این تصحیح هنوز به دو مورد دیگر نرسیده است و البته براساس این گفتار می توان آن دو مورد را درست دانست. در مقابل برتری چاپ ما بر آن چاپهای دیگر در این است که در چاپ ما ضبط درست در هیچ موردی از دست نرفته، بلکه همراه تمام تغییرات جزئی و کلی آن در پایین صفحه ثبت شده است و این شیوهٔ ثبت نسخه بدلها در این جا و جاهای دیگر

به ما و به پژوهندگان دیگر امکان می دهد که ضبط درست را از نادرست بشناسیم و بشناسانیم تا در چاپهای آینده به متن برده شوند و گامی به سوی متن اصلی نزدیکتر گردیم. به سخن دیگر، ما با شیوهٔ ثبت نسخه بدلهای خود راه پژوهش متن شاهنامه را بر روی اهل پژوهش باز کرده ایم.

و اما مثال آواز یک بار دیگر اهمیت این اصل را در علم تصحیح به ما نشان می دهد که می گوید: ضبط دشوارتر برتر است. نگارنده برای توجه بیشتر پژوهندگان به این اصل، در پایان این گفتار از یک مثال دیگر نیز یاد می کند.

در داستان رستم و سهراب در نخستین برخورد دو پهلوان با یکدیگر، رستم به سهراب می گوید (دوم ۱۶۹/ ۶۴۰):

بدو گفت: از ایدر به یک سو شویم به آوردگاهی پی آهو شویم

در مصراع دوم ضبط **پی آهو** در متن ما، تنها در ل[۲]، لن[۲]، س[۲] آمده است. ف و پنج دستنویس دیگر **بی آهو**، ل[۳] **چو آهو**، ل **هر دو همرو** و ق به **هامون** دارند. در چاپ مول، (۸۹۱۰/۱۲c) به **بیرون** (بدون قافیه)، در چاپ بروخیم (۲/ ۸۹۱/۴۸۸) **پی آهو**، در چاپ مسکو (۲/ ۶۷۶/۲۲۲) و در تصحیح مینوی از این داستان (۶۶۶/۶۵) به پیروی از ل **هر دو همرو** آمده است. ولی ضبط درست همان ضبط دشوارتر **پی آهو ست و پی آهو شدن** یعنی «دوتایی بودن جدا ازدیگران». در کتاب التفهیم بیرونی (تصحیح همائی، ص ۱۰۰) آمده است: «و زیر بنات النعش بر پایهای خرس بزرگ ستارگان خرداند دوگان دوگان، ایشان را جَستن آهوان خوانند. زیرا که هر دوی را از آن به پی آهوی تشبیه کرده اند». براساس این توضیح، معنی بیت ما چنین است: رستم به سهراب گفت که از این جا به سویی برویم که در آوردگاهی پی آهو گردیم، یعنی دوتایی دور از دیگران باشیم.

بخش تاریخ و فرهنگ خاور نزدیک، دانشگاه هامبورگ

سیروس علائی

نامه ای از لندن*

استاد گرامی جناب دکتر جلال متینی، عطف به نامهٔ دوم اردیبهشت ماه شما و نوشته های پیوست آن در مورد «هنر اسلامی»، بنده وقتی در دههٔ هشتاد، در غربت بعد از انقلاب، نگارش مقالاتی را به زبان انگلیسی دربارهٔ نقشه های قدیمی ایران شروع کردم، به دو مشکل ریشه دارِ زبانی برخوردم که در فارسی نداشتیم و نمی شناختیم.

مشکل اول نام کشور ایران در مسیر تاریخ است، چه در غرب، ایران را از قدیم تا اوایل قرن بیستم «پرشیا» (Persia به انگلیسی) و یا دیگر صورتهای این واژه مانند «پرس» (Perse به فرانسه) و «پرزی ین» (Persien به آلمانی) می نامیدند. وقتی دولت ایران در ۲۵ دسامبر ۱۹۳٤ به عموم دولتهای جهان اعلام کرد که از تاریخ ۲۲ مارچ ۱۹۳۵ (اول نوروز ۱۳۱٤) به جای «پرشیا» و دیگر صورتهای آن «ایران» را به کار برند، مردم غرب و حتی پژوهندگان و دانشمندانشان هم نتوانستند - و هنوز هم نمی توانند - کلمهٔ «ایران» را که به ندرت شنیده بودند، با عنوان مأنوس «پرشیا» منطبق کنند. آنان به تدریج - شاید تحت تأثیر تفسیرهای نفوس و محافلی که به نظر بنده اهداف خاصی را دنبال می کردند - این توضیح را پذیرا شدند که «پرشیا همان امپراتوری بزرگی ست که در تاریخ خوانده اند با فرهنگی درخشان. این امپراتوری در اوج گسترش خود - دورهٔ هخامنشیان - سرزمینهای

* چون این نامهٔ خصوصی، مشتمل بر مطالب قابل توجه و تأملی ست - با موافقت نویسندهٔ نامه - در بخش مقاله های ایران شناسی چاپ می شود.

وسیعی را بین سواحل مدیترانه و دریای سیاه در غرب و رودخانه های سند و سیحون در شرق فرا می گرفته و طی دورانی افزون از دو هزار سال، فرازها یی افتخار آفرین و نشیبها یی غیر قابل اجتناب را پشت سر گذارده و آخرین درخشش چشمگیرش در دوران صفویه تا قرن هجدهم ادامه یافته و سپس دچار تفرقه و تجزیه شده است. اینک در اوایل قرن بیستم بخشی از آن را «ایران» نام نهاده اند که منطبق با امپراتوریِ پرشیا نیست و نمی تواند خود را وارث تمامی یا اصلیِ آن تمدن عظیم معرفی کند.»

شباهت دو کلمهٔ «ایران» (Iran) و عراق (Iraq) در بیشتر زبانهای اروپا یی بسیاری از غربیان را به این تصورِ اشتباه راهنما شد که این دو سرزمین کشورهای نوخاسته ای هستند که از تجزیهٔ پرشیا به وجود آمده اند. آقای دکتر یارشاطر شرح جامعی در این مورد تحت عنوان «ایران در مسیر تاریخ» در مجلهٔ ره آورد (شمارهٔ ٤ سال ۱۹۸۹) منتشر کرده است. بنده نیز مقاله ای مختصر به زبان انگلیسی تحت عنوان "Persia or Iran?" در مجلهٔ *The Map Collector* (شمارهٔ مارچ ۱۹۹۵) نگاشته ام که به ویژه مورد توجه علاقه مندان امریکا یی قرار گرفته است.

باید پذیرفت ایرانیانی که با فرهنگ و زبانهای اروپا یی کمتر آشنا هستند، نمی توانند مشکل مذکور را به درستی دریابند و سنگینی ضربه ای را که به پیکر فرهنگ ایران در سطح جهانی زده است، حس کنند. بعضی از هموطنان ما با حسن نیّت هنوز هم بر آتش این مشکل دامن می زنند. زبان ما را به انگلیسی «ایرانی» (Irani) یا «فارسی» (Farsi) می نامند و توجه ندارند که غربیان نمی توانند این واژه ها را با «پرشن» (Persian) که در فرهنگ آنان زبان فردوسی و سعدی و حافظ و خیام و مولوی ست، منطبق سازند و در نتیجه تصور می کنند که آن زبان شیرین ادبی به بایگانی تاریخ سپرده شده، و در زمان حاضر زبانهای جدیدی به نام «ایرانی» و «فارسی» رواج یافته است. البته این موضوع اساسی را در نظر دارم که یک شاخهٔ مهم از زبانهای هند و اروپا یی، زبانهای هند و ایرانی ست که خود به دو بخش زبانهای هندی و زبانهای ایرانی تقسیم می شود. «زبانهای ایرانی» (Iranian Languages) شامل فارسی باستان، اوستایی، پهلوی و فارسی (Persian)، سغدی، کردی، لری، بلوچی، پشتو، پامیری، گیلکی، مازندرانی، تالشی و... است که فارسی (Persian) مهمترین و گسترده ترین بخش «زبانهای ایرانی» ست. جوانی متولد تهران و بزرگ شدهٔ اروپا که به هنر ایران صمیمانه عشق می ورزد، نزد من آمد که زبان «ایرانی» بیاموزد. گفتم درس اول این است که نام زبان ما «فارسی» ست نه «ایرانی» و آن را به انگلیسی «پرشن» (Persian) می گویند، و به کار بردن هر واژهٔ دیگری این زبان غنی و

ادبیِ هزار ساله را در ذهن غربیان به لهجه ای محلی و یا زبانی بی ریشه تبدیل می کند. شما خود در این مورد مقالهٔ تحقیقی و جامعی با عنوان «دربارهٔ Farsi Language» در ایران نامه (سال ششم، شماره دوم زمستان ۱۹۸۸) نوشته اید با فارسی شیرین و روانی که هر ایرانی ولو در خارج بزرگ شده باشد و در زبان خود چندان روان نباشد، می تواند و به نظر بنده شایسته است آن را بخواند و به جان کلام آن مقاله توجه کند که در دورهٔ معاصر زبانی که با جزئی تفاوت در ایران و افغانستان و تاجیکستان و بعضی مناطق مجاور این کشورها رایج است، در غرب "Persian" و یا دیگر معادلهای این واژه نامیده می شود. این تفاوتهای جزیی را شبیه آنچه در دیگر زبانهایِ چند کشوری مانند انگلیسی و عربی و اسپانیایی و فرانسه مرسوم است، می توان با اضافه کردن نام آن منطقه به کلمهٔ "Persian" مشخص کرد، نه آن که نام جدیدی بر آن گذارد، و یا با عنوان کردن "Farsi" سابقهٔ فرهنگی چند ملیتی این زبان را یکجا حذف کرد.

مشکل دوم همان است که شما به تفصیل مورد بحث قرار داده اید. هنر و تمامیِ فرهنگ و تمدن ما را، به ویژه بعد از جنگ بین الملل دوم، در بخش تازه ای به نام «اسلامی» جای داده اند. طبقه بندی جغرافیایی ایران سابقهٔ طولانی دارد. قبل از کشف قارهٔ امریکا، چون می دیدند که آفتاب از سرزمین چین و ژاپن اشراق می کند و در طرف روم و اندلس غروب، دنیای مسکون را به دو بخش شرق (Orient) و غرب (Occident) تقسیم کرده بودند. ایران از ممالک شرقی بود و صفت «شرقی» (Oriental) نشانگر فرّ و شکوه و فرهنگی پیشرفته. در یکی دو قرن اخیر با آن که این واژه را در مورد ممالک شرق آسیا مانند چین و ژاپن حفظ کردند، در مورد ایران و دیگر کشورهای غرب آسیا کلمهٔ "East" (برای آن که با کلمهٔ «شرق» متفاوت باشد، بنده به فارسی «خاور» ترجمه می کنم) را به جای آن نشاندند. تنها فرش ایران از این مهلکه به دلایل اقتصادی جان سالم به در برد و صفت پر شکوه «شرقی» را حفظ کرد (Oriental Carpet). این عنوان تازه را نیز به سه بخش ثانویِ نزدیک و میانه و دور تقسیم کردند. به این ترتیب عنوان جدید «خاور» (East) از حالت مطلقی که «شرق» (Orient) داشت و تنها به طلوع آفتاب مربوط بود، خارج و نسبت به اروپا سنجیده شد. به بیان دیگر «خاور» مفهوم «مشرق زمین» را نداشت و تنها خاور اروپا را می رسانید و مرکزیت و به تبع آن اهمیت اروپا را تثبیت می کرد. اصطلاح «خاور دور» پایی نگرفت و در برابر عنوانهای شرق (Orient) و آسیای شرقی (East Asia) شکست خورد. در زبان انگلیسی کلمهٔ «آسیا» را شامل شبه قارهٔ هند کردند- شاید در ارتباط با تصرف هند- و اکنون نیز تنها مردم آن شبه قاره را از هندی و پاکستانی و بنگلادشی و ساکنان جزائر و

نواحی مجاور «آسیائی» (Asian) می نامند. عنوان خاور نزدیک نیز به تدریج فراموش شد و «خاور میانه» معرف ممالک مسلمان غرب آسیا گردید. این تسمیه نه تنها پسندیده نیست، موهن است، و بنده متحیرم که چرا اولیای امور و دانایان این ممالک اعتراضی و دخالتی نکردند و آسان به عنوان «خاور میانه» (Middle East) گردن نهادند و از عنوانهای تاریخی و پرشکوه «مشرق» (Orient) و آسیا در گذشتند. با استادی که کارش ویرایش بعضی دانشنامه های انگلیسی ست، بحث بالا را پیش کشیده بودم. پرسید: به جای خاورمیانه چه عنوانی را در نظر دارم؟ گفتم حالا که عنوان "Orient" و "Asia"را در زبان خودتان از ما دریغ می دارید، دست کم عنوان «ممالک آسیای غربی» "West Asia" را قبول کنید، به همان دلیلی که چین و ژاپن و ممالک مجاور را «آسیای شرقی» (East Asia) می نامید. نظری موافق داشت و گفت: «اگر این عنوان در مقالات انگلیسی تا حدی رایج شود، وارد دانشنامه های زیر نظر خود خواهم کرد».

در قرن بیستم طبقه بندی جغرافیایی ایران از این حد هم فراتر رفت. بعد از جنگ دوم و برپایی سازمان ملل متحد و تأسیس نهادهای متعدد جهانی و اهمیت یافتن مسائل اقتصادی، ناگهان کشورهای جهان را به سه گروه تقسیم کردند. گروه اول شامل کشورهای به اصطلاح پیشرفتهٔ (developed) غربی و ژاپن و استرالیا بود و به جهان اول - لابد به معنای برتر- معروف شد. گروه دوم کشورهای مقابل آنان یعنی روسیه و اقمار آن بود که خود را پیشرفته می دانستند و عنوان جهان دوم یافتند. بقیهٔ ممالک عالم و از جمله ایران را یکجا در انبانی به نام جهان سوم (Third World) ریختند که معرّف عقب ماندگی و دوری از تمدن شد. بعداً به آنان عنوان «در حال رشد» (Developing) را دادند که حفظ ظاهر شده باشد. اساس این تقسیم بندی به درستی معلوم نیست. آیا جمعیت است؟ وسعت است؟ سابقهٔ فرهنگی و تاریخی ست؟ و یا تنها تولید سرانه؟ آن هم بر پایهٔ نرخ متغیر تبدیل ارز و بدون درنظر گرفتن قدرت خرید پول و میزان نیازها و روش زندگی مردم هر مرز و بوم. بر اساس تولید سرانه، مردم شارجه که روی نفت نشسته اند، پیشرفته و در اوج تمدن و غرق ناز و نعمت اند، و مردم چین فقیرانی دست به دهان که شام شب ندارند. آیا این گویای واقعیت است؟ این تقسیم بندی، مردم «جهان سوم» را به فکر انداخت که از هر راهی که میّسرشان باشد، ولو مجبور شوند که تمدن و فرهنگ و سنتهای دیرین ملی خود را قربانی کنند، رقم تولید سرانه را بالا برند و ظاهر را نوعی بیارایند، تا به گروه بالاتر راه یابند و کسب آبرویی کنند. شاید به همین علت است که کشورهای جهان سوم در ساختن کارخانجات غیر ضروری و ساختمانهای بلند غیر سنّتی و اجرای پروژه های نمایشی با هم مسابقه گذارده اند و درآمد

محدودی را که دارند صرف این گونه فعالیتهای بی ثمر می کنند.

باز به این هم بسنده نکردند. کمیسیون برانت (Brandt) دنیا را به دو بخش شمالی و جنوبی تقسیم کرد. شمالیها مرفه و پیشرفته و جنوبیها فقیر و دور از تمدن بودند. ما که گمان می کردیم در نیمکرهٔ شمالی زندگی می کنیم و شمالی هستیم، به ناگاه جنوبی شدیم، واسترالیایی ها شمالی شدند.

ما دیگر «مشرق زمینی» (Oriental) نبودیم، آسیایی نبودیم، خاور میانه ای بودیم و جهان سومی و جنوبی. گُل بودیم به سبزه نیز آراسته شدیم. چه جالب است که غربیان بعد از هزار سال «اسلامی» بودن ایران را کشف کرده اند و هنر ما را «هنر اسلامی» می نامند.

رشته ای بر گردنم افکنده دوست می برد آن جا که خاطرخواه اوست

موضوع نامگذاری جغرافیایی و اهمیت و علل و اثرات آن بحثی ست مفصّل و خارج از حوصلهٔ این نامه. برای نمونه می توان گفت که یکی از این علتها اِعمال نوعی مالکیت است. مالکین، خانه و کوچه و دِه را به نام خود یا فرزندان و نزدیکان خویش می خوانند که تعلق و تسلط آنان را معرّف باشد. وقتی هلندی ها قبل از انگلیسی ها به جزیرهٔ منهتان (Manhattan) در امریکا دست یافتند، شهرکی را که آن جا بنیاد کردند «آمستردام نو» (New Amsterdam) نامیدند که مالکیت آنان را ضامن باشد. وقتی انگلیسی ها بر همان شهرک مسلط شدند، به همان دلیل نام آمستردام را به «یورک» (York) که از شهرهای معروف انگلیس است تبدیل کردند و آن را نیویورک نامیدند. فرانسوی ها سرزمینها یی را در جنوب شرقی امریکا تصرف کرده و به نام پادشاه خود «لوئی» خوانده بودند (Louisiana). شهری را که آن جا ساختند اورلیان نو (New Orleans) نام دادند که اثری از تسلط خود را برای همیشه حفظ کرده باشند. در ایران نیز در دورهٔ پهلوی، شاه خیابان بسیاری از شهرها «پهلوی» نام داشت. اخیراً بخشی از نقشهٔ مفصل ایران را که چند سال پیش از طرف سازمان نقشه برداری کشور در مقیاس بزرگی (۱:۲۵۰۰۰) چاپ شده است، در یکی از کتابخانه های انگلستان دیدم. در این نقشه، سطح کشور به ۱۳۲ مربع - یک درجه در یک درجه- تقسیم شده و هریک از این مربعها در ۹۶ برگ ۴۸×۵۵ سانتیمتر به چاپ رسیده است. بدین ترتیب سطح تمامیِ کشور در ۱۲۶۷۲ برگ به وسعت تقریبی ۳۳۴۵ متر مربع روی کاغذ آمده است. روی نقشه ای با این مقیاس البته می توان خیابانها و کوچه ها و حتی ساختمانهای مهم هر شهر و قصبه و قریه ای را تشخیص داد، و از این بابت باید به «سازمان نقشه برداری کشور» تبریک گفت. نکته تازه در این نقشهٔ جدید آن است

که تقریباً شاه خیابان تمام آبادیها «امام خمینی» نام دارد، و خیابانهای مهم دیگر به اسم شهیدان تغییر نام یافته است.

ایرانیان تحمیل نامهای جغرافیایی را همیشه آسان پذیرا بوده اند و راه صحیح مبارزه و مقابلهٔ با آن را کمتر یافته اند. آقای سودآور در نامهٔ خود (ایران نامه، سال ٤، شماره ۲) مطلب صحیحی دارد که جان کلام اوست و به طور خلاصه این است که: دولتها و مؤسسات رسمی و غیر رسمی کشور ما که می بایست پاسداران نام و فرهنگ ایران باشند، حتی هنگامی که درآمد هنگفت منابع طبیعی کشور در اختیارشان بود، برای معرفی این نام و فرهنگ در سطح جهانی چه خدمت قابل ذکری انجام دادند؟ امروز نیز برای برپایی نمایشگاهها و سمینارها و دیگر نهادهای آموزشی در سطح جهانی که فرهنگ و هنر ایران قدیم و جدید را معرّف باشد، چه کمکی می کنند؟ چگونه می توان انتظار داشت که دیگران هزینهٔ چنین نهادهایی را بپردازند ولی سنگِ نام و فرهنگ ما را بر سینه کوبند؟

سال گذشته با استاد سالخورده ای از ترکان متولد مصر که رئیس «مؤسسهٔ تاریخ علوم عربی و اسلامی» در یکی از دانشگاههای به نام آلمان است، و ظرف بیست سال گذشته حدود یک هزار جلد کتاب قدیمی دانشمندان ممالک اسلامی زیر نظر او ویراستاری و ترجمه و چاپ شده، گفتگو می کردم که چرا عنوان «عربی و اسلامی» را برگزیده است، در حالی که بسیاری از این کتابها به دین اسلام ربطی ندارد، و بیشتر این آثار محصول کار ایرانیان و عثمانیان و فارسی زبانان هند گورکانی ست. پرسیدم چرا عنوان «ممالک سنّتی اسلامی» و یا «علوم کلاسیک به زبانهای عربی و فارسی و ترکی» را انتخاب نکرده است. گفت: «شما باید توجه کنید که این مؤسسهٔ عریض و طویل با بیش از پنجاه نفر همکار فرهنگی که در ساختمان بزرگ چند طبقه ای در آلمان مستقر و موفق به انتشار حدود یک هزار جلد کتاب خاص کم فروش شده، با کمک مؤثر مالیِ منابع عربی زنده و فعال است. آیا بهتر آن نیست که عنوان مورد نظر آنان را بپذیریم و در مقابل به تجدید انتشار آثار قدیمی علمی وادبی که گاه تنها نسخه ای از آنها در کتابخانهٔ دورافتاده ای موجود است، بپردازیم، یا آن که به خاطر اختلاف نظر در عنوان مؤسسه، آثاری را که از مرغوبترین میراث فرهنگیِ ما و جهان است، بگذاریم در قفسه های زیرزمینهای مرطوب بپوسد و از هم بریزد و ازبین برود؟» آیا آقای سودآور نیز حدود همین مضمون را به بیانی دیگر نیاورده است؟ آیا اگر علاقه مندیِ روانشاد قدس نخعی سفیر اسبق ایران در لندن و حمایت مالیِ شرکت ملیِ نفت ایران نبود، تاریخ مفصل ایران نشر کمبریج به زبان انگلیسی (*The Cambridge History of Iran*) هرگز تدوین می شد؟ این قبیل کارهای ارزشمند فرهنگی

همیشه و همه جا نیازمند کمک مؤثر مالی ست، و این کمکها گاه با شرایطی نه چندان مطلوب همراه است.

برگردیم به اصل مطلب. شما در مقالات خود با دلائل کافی روشن کرده اید که هنر ایران بعد از اسلام از دین ناشی نشده است، و عنوان «هنر اسلامی» جز حذف نام «ایران» نتیجه ای و شاید هدفی ندارد. هرچند این هنر در مواردی از اسلام- بیشتر به وجهی محدود کننده و یا هدایت کننده- تأثیر پذیرفته است، ولی در مواردی دیگر منطبق با اصول اسلامی نیست و گاه مخالف آن اصول است. بر این اساس نسبت دادن آن به اسلام خدمتی به دین محسوب نمی شود.

بنده بر این باورم که تنها ایرانیانی می توانند منکر این استدلال منطقی و یا بی اعتنای به آن باشند که یا در مقابل کمکهای بعضی منابع مالی تعهداتی دارند و یا تعلقات مذهبی آنان به قدری شدید است که خود را نخست تابع دین و سپس اگر الزامی در کار بود، ایرانی می دانند؛ تا آن جا که بعضی از روی کمال حسن نیّت، خلاقیت فردوسی را در تنظیم شاهنامه و نبوغ حافظ را در خلق دیوان خویش، ناشی از دین می پندارند.

ولی همان گونه که اشاره شد، نامگذاری و طبقه بندیهای جغرافیایی کمتر بر اساس منطق و استدلال انجام می شود. شما خود متذکر شده اید که اگر هنر ایرانی و عثمانی و هند گورکانی را از هنر کلاسیک اسلامی بردارند، دیگر چیز زیادی باقی نمی ماند، و این واقعیت به موقعیت جهانی دیگر کشورهای اسلامی که به دلایلی از قافلهٔ تمدن عقب مانده اند، سودی نمی رساند. اما اگر هنر سنّتی تمام جامعه های اسلامی یک کاسه شود، در عرصهٔ بین المللی اثری و جلوه ای و رنگی دیگر دارد. در اواسط قرن بیستم محافلی اصرار داشتند که چون عربی زبان رسمی اسلام است، و دانشمندان ممالک اسلامی در دوران شکوفایی، آثار خود را بیشتر به زبان عربی نگاشته اند، شایسته آن است که عنوان «علوم وهنر عربی» را بپذیریم و رواج دهیم. تشخیص هدف این محافل مشکل نیست، چه سود این عنوان عاید کشورهای نوپایی می شد که بیش از دیگران به اعتبار فرهنگی بین المللی نیازمند بودند، و توانایی و آمادگی تأمین هزینه های آن را نیز داشتند. چون این اقدامات که البته از نظر آنان موجه است، با موانعی مواجه شد، عنوان «اسلامی» را برگزیدند که در درجهٔ اول زبان و فرهنگ عربی را در ذهن غربیان زنده می کند و در حاشیه شاید شرق شناسان را متوجه زبان و فرهنگ فارسی و ترکی نیز بنماید.

آیا اگر غرب از این پیشنهاد استقبال نمی کرد، جای تعجب نبود؟ قبول همین عنوان منابع مالی قابل ملاحظه ای را در اختیار مؤسسات شرق شناسی و بعضی رشته های علوم

انسانی در غرب گذارده است. مزید بر آن، در نیمهٔ دوم قرن بیستم که دنیا گرفتار جنگ سرد بود، هر قدمی که در جهت اتحاد ممالک اسلامی برداشته می شد، مورد تأیید جهان اول و دوم بود که سدّی در مقابل نفوذ گروه مقابل ایجاد شود، و دست کم بازار بزرگی برای فروش محصولات آنان فراهم گردد. در داخل کشورهای مذهبی نیز آسانترین راه وصول به قدرت و تثبیت و تداوم آن قدرت، عبور از معبر مذهب بود، چه از این راه هیأت حاکمه می توانست مؤمنین ساده دل را که اکثریت بودند، بدون مصرف زر و زوری تحت اراده و فرمان خود درآورد. هدف حاکمین از تظاهرات مذهبی خدمت به مذهب نبود، خدمت به خود بود. وگرنه بزرگان دین مشوق این گونه نامگذاریها نبودند، چنان که شما با استفتاء از بعضی از آنان به این نتیجه رسیده اید. بدیهی ست در چنین آشفته بازاری که بسیاری از هموطنان ما نیز از روی ساده دلی و بی اطلاعی عنوان «اسلامی» را بر «ایرانی» ترجیح می دهند و آن را تقویت دین می پندارند، آنچه به جایی نرسد فریاد استاد دانشگاهی ست در غربت. تأکید شما بر این که هدف اصلی تان معرفی صحیح نام و فرهنگ و هنر ایران است و نه تخفیف دیگران که هر نامی و فرهنگی جایی و احترامی دارد و هدف جنبی قرار دادن مذهب در سطح والاتر و حفظ آن از کمبودها و نقیصه های هنر و تمدن بشری ست، قابل تقدیر است.

بنده بر این نظرم که اول باید همراه نام «ایران» واژهٔ «پرشیا» (Persia) را همه جا و دست کم در مقالات و کتابهای خود به زبانهای اروپایی، دوباره زنده کنیم، چه حذف عنوان «پرشیا» بود که راه را برای نامگذاریهای نامناسب بعدی هموار کرد، و این خود کرده ای ست که باید خود تدبیر کنیم. برای نمونه، چه مناسب است که به عنوان «دانشنامهٔ ایرانیکا» توضیحی شبیه جملهٔ زیر اضافه شود:

"*Encyclopaedia Iranica, a Dictionary for Sciences and Humanities of Persia*"

به خاطر دارم که شرکت هواپیمایی ملی ایران در اواخر دورهٔ پهلوی اعلان تبلیغاتی بزرگی در دفترها و نمایندگیهای خود در خارج نصب کرده بود حاویِ این جمله:

"Iranair, the Airline of Persia"

شاید بر این اساس که علاقهٔ جهانگردان غربی به دیدن پرشیا بیش از علاقهٔ آنان به دیدن ایران است.

دوم: علوم و ادب و هنر ایران را تحت عنوان "Persian Sciences, Art and Letters" همه جا بیاوریم و بنویسیم و به مؤسسات فرهنگیِ غربی پیشنهاد کنیم. چه خوب است تأسیس رشتهٔ «ایران شناسی» (Persian Studies) - و یا عنوان پیشنهادی بنده Persology

شبیه Egyptology و Sinology - در دانشگاهها و مؤسسات فرهنگی خارج تشویق شود. حدود «پرشیا» در هر عصری از تاریخ معلوم است، و طبعاً در هر دوره ای باید تمدنی را که در محدودهٔ مکانی آن زمانِ ایران موجود بوده است در «ایران شناسی» (Persian Studies) مطالعه کرد.

سوم: موازیِ با فعالیتهای بالا، توضیح صحیح شرق شناسان غربی را همه جا علنی کنیم که منظور از کلمهٔ «اسلامی» جامعه های و کشورهای اسلامی ست و نه نفس دیانت مقدس اسلام. عنوان «هنرهای جامعه های اسلامی» (The Arts of Islamic Societies) نظر شرق شناسان را به مراتب واضح تر و بهتر می رساند، و دلیلی ندارد که با این عنوان مخالفت کنند. در این گونه تقسیم بندی ذکر بخشهای ثانوی به جا و بلکه لازم است، مانند هنر ایرانی، عثمانی، هندی، عربی و امثال آن. وقتی در غرب «هنر اروپا» را مطرح می کنند، همیشه تقسیم بندی ثانوی نیز وجود دارد، مانند هنر ایتالیایی، فرانسوی، انگلیسی، اروپای شمالی و غیر آن.

ممکن است این راهها به نظر بعضی دراز و ناهموار بنماید، ولی ایرانیان در سیر تاریخ صبر و طاقتی عجیب از خود نشان داده اند، و این جا نیز به اتکاء همان صفات ملی می توانند به تدریج به نتیجهٔ مطلوب برسند. نتیجهٔ سریع تر وقتی به دست می آید که مؤسسات و افراد مسؤول و توانای ایرانی در داخل و خارج کشور دامن همت بر کمر زنند و با ابتکار و صرف مال و هماهنگی راه را برای شناسایی جهانیِ علوم و هنر و ادب ایران هموار و کوتاه کنند و به تداوم و تکامل آن در هزارهٔ سوم یاری دهند. نامه مفصل شد، با عرض معذرت و احترام

لندن، ۲۳ تیرماه ۱۳۷۷، ۱٤ جولای ۱۹۹۸

بو اوتاس
ترجمهٔ داریوش کارگر

سفر به جهان دیگر، در سرایشِ کهنِ پارسی

برداشت از مفاهیم بهشت و دوزخ، در قالب شرح سفرهایی به جهان دیگر، ریشه ای کهن در دین ایرانی دارند. در بخشهای به جامانده از اوستا، به ویژه در وندیداد ۱۹ و هادخت نَسک ۲-۳، پاره هایی در توصیف سرنوشت آدمی، در دوران پس از مرگ می توان یافت که می تواند به مثابه سنگِ بنای شرح این جهان دیگر عمل کند. این مسأله، در نوشته های دینیِ زبان پهلوی، همچون مینوی خرد (بخش ۱) و بُندهش (بُندهشِ بزرگ یا ایرانی، بخش ۳۰) بازتاب می یابد. در بهمن یشت نیز این نکته توضیح داده شده که چگونه خودِ زردشت، پس از آن که اهورامزدا «خردِ همه آگاهی» را به وی اعطاء کرد، در حالتی شهودی، بهشت و دوزخ و سرنوشت آدمی را در آن جایها به چشم می بیند.[1] از زمان ساسانیان نیز شرح دو سفر خیالی که به طور کامل به خارج از زندگی این جهانی پرداخته اند، وجود دارد. زمان وقوع نخستین سفر را می توان تقریباً دقیق تعیین کرد، چرا که بر ماندگارترین نوشت افزار، یعنی سنگ، برجای مانده است. نوشتهٔ مذکور، دو کتیبه است با محتوایی نزدیک به هم، که به دستور کرتیر (Kradêr) موبد ساسانی، در پایان قرن سوم میلادی بر دیواره های کوهی در مرکز ایران حک شده اند. شرح سفر دوم به زبان پهلوی ست که در ارداویرازنامه (*Ardâ Vîrâz-nâmag*) آمده، و همچون غالب نوشته هایی که به پهلوی کتابی نوشته شده اند، تاریخی مبهم به دست می دهد؛ در این مورد خاص اما، می توان گفت که این اثر، احتمالاً، در پایان دورهٔ ساسانیان به نگارش درآمده و نسخه های موجود نخست در قرن نهم یا دهم میلادی از روی آن نوشته شده است.

کرتیر، ظاهراً، رهبر مذهبی بزرگی بوده است. وی، دست کم، طی حکومت شش تن

از نخستین شاهان بزرگ ساسانی، فردی فعال بوده و چهار کتیبه، که تقریباً ابعادی شاهانه دارند، از خود به جای گذاشته است. دوتا از این کتیبه ها، یکی در نقش رستم و دیگری در سرمشهد، به توصیف سفری خیالی به جهان دیگر می پردازند. این کتیبه ها، متأسفانه، به گونه ای ناقص برجای مانده اند، اما از آن جا که به نظر می آید متن در هردو یکی ست. این امکان هست که روایت نسبةً پیوسته ای، دستِ کم از نخستین بخش آن، بازسازی کرد. با این همه، هر دو کتیبه، بخش پایانی شرح سفر را، فاقد است.[۲]

کرتیر روایت می کند که چگونه وی نزد ایزدان نیاز می برد که سرنوشت روانش را پس از مرگ به وی نشان دهند، تا هم او و هم آن که شرح او را می خواند، بتواند بینش ژرف تری نسبت به این مسأله پیدا کنند و در اعتقاد خود راسخ تر شوند. او نیاز می برد که در زندگی این جهانی نیز بتواند آن چیزی را که خود، دین (dên) می نامد، ببیند. این واژه، در حقیقت، به معنی «مذهب» است. اما آنچه در این رابطه اهمیت دارد، چیزی ست که بتواند به مثابه تجسم بخشی از دین باوریِ شخصی- یا فقدان دین باوری، توضیح داده شود. براساس نوشته های زردشتی، این دین، به صورت زنی، با روان شخص مرده رودررو می شود و او را برابر شایستگی اش، به بهشت یا دوزخ، راهنمایی می کند. هرچه آدمی دادگرتر بزید، به همان نسبت دین او زیباتر می شود و برعکس هرچه زندگی آدمی پلیدتر بوده باشد، دین او هم، که پس از مرگ با وی رو در رو خواهد شد، زشت تر و نفرت انگیزتر خواهد شد.

برای این که این رو در رویی در همین زندگی حاصل شود، کرتیر کاری می کند که خود آن را آیوین مهر (âivên mahr) می نامد؛ و بر اساس همان، که احتمالاً یک «مهر مراسم» (mantra)[۳] است، به ایزدان قول می دهد که از احکام آنان، چه اجرای این احکام او را دادگر جلوه دهد چه پلید، تبعیت کند. به نظر می آید پس از آن، و از طریق همین مَهر، شرح سفر به جهان دیگر، در دهان صورتهای مبهم چند نفر «گذاشته شده باشد». این صورتها، که رتهویک (rathvîg)[۴] یا ریسیک (rêsîg/rîsîg?)[۵] خوانده می شوند، روایت می کنند که سواری را بر یک اسب اصیل سفید می بینند. او بیرقی در دست دارد و با زنی زیبا رو در رو می شود که از سوی شرق به طرفش می آید. سوار- که با صورت کرتیر توصیف می شود، دست زن را می گیرد، و زن او را از راهی درخشان به سوی شرق می برد. آنان به فرمانروایی سپید پوش می رسند که بر اورنگی زرین نشسته است. در برابر فرمانروا ترازویی ست. اما آنان از فرمانروا می گذرند و به فرمانروای سپید پوش دیگری می رسند که او نیز بر اورنگی زرین نشسته است. این فرمانروا چیز عجیبی در دست گرفته است (احتمالاً

cydyn نوشته شده است)[۶] که به نظر جامی(؟) می آید و همزمان چاهی ژرف و بی انتها نیز هست، «سرشار از مار، کژدُم، سوسمار و خزندگان دیگر». بر فرازِ ژرفا تیغی تیز همچون پُلی کشیده شده است که در برابر زن و مرد- که صورت کرتیر را دارد- چندان گسترش می یابد که پهنایش از درازا گسترده تر می شود، و فرمانروای دیگری، باز هم سپید پوش و شریف تر، از آن سوی پُل به طرف آنان می آید و دست زن و مرد را می گیرد و آنان را از پُل می گذراند. از آن پس، آنان راه شرق را دنبال می کنند.

از این جا به بعد، رویهٔ هر دو کتیبه ناقص است، و متأسفانه تعقیب کردن ادامهٔ سفر، حتی به اندازهٔ ذره ای، ناممکن می شود. همین جا صحبت از کاخی می شود که خود را در آسمان می نمایاند، صحبت از «فرمانروای شریف» دیگری می شود و صحبت از اورنگی زرین بر فراز آسمان، زن، همراه مرد- که به صورت همچون کرتیر است- وارد مکانی می شوند و در فروغِ (؟) روشنایی ورهران (Varhrân) می نشینند، کسی نان و شراب تقسیم می کند و....

مایهٔ تأسف است که پایان این روایتِ به غایت جالب برجای نمانده است. با این همه، ساخت داستان، تا همان جایی که می توانیم آن را تعقیب کنیم، تقریباً روشن است: کرتیر از سوی سوارِ آن اسب سپید نمایندگی می شود، که از قرار معلوم فروهر (fravahr ، اوستایی: fravashi) اوست.[۷] و فروهر به وسیلهٔ دینِ کرتیر، به سوی «فرمانروایی که دارای ترازوست» (که مطمئناً مربوط به رشن (Rashn، اوستایی: rashnu) است) و «فرمانروایی که دارای جام است»(؟) (که احتمالاً مربوط به یم (Yam، اوستایی: yima) است) هدایت می شود. هر دوی آنان از چینود پُلِ نازکتر از تیغ بر فراز ژرفای دوزخ، با یاوری فرمانروای شریف دیگری (که احتمالاً سروش (Srôsh، اوستایی: sraosha) است) عبور می کنند. آنان در ادامهٔ سفرشان رو به کاخ آسمانی می روند؛ با این وجود اورنگ و نور آن در جزییات شرح داده نمی شود.

مقایسهٔ این شرح با شرحی که چند صد سال بعد از ارداویرازنامه می آید، جالب است.[۸] در ارداویرازنامه روایت شده است که چگونه ارداویراز ناشناس از بین هفت مرد انتخاب شدهٔ خوشنام و بی گمان برگزیده می شود که به جهان دیگر فرستاده شود تا بتواند از پس آن، دربارهٔ زندگیِ پس از زندگیِ این جهانی شهادت دهد و از این راه دین را در این جهان تقویت کند. او نخست در برابر مأموریت مقاومت می کند، اما پس از آن که نیزه ای سه بار او را مشخص می کند، می پذیرد و خود را آمادهٔ سفر می کند. به هفت خواهر وی، که به نظر می آید زنان او نیز باشند، اطمینان داده می شود که او پس از هفت

روز، دوباره سالم و تندرست، نزد آنان باز خواهد گشت. ارداویراز نیایش می گذارد، به دقت غذا می خورد، وصیّت خویش را می نویسد و پس از آن که شست و شو داده می شود و خوشبو می گردد و در رختخوابی خوابانیده می شود، در جایی که به دقت انتخاب شده، در سی گامیِ آتش یک آتشکده، قرار داده می شود. سپس سه جام زرین شراب را، که با منگ (mang، اوستایی: bangha؛ دارویی خواب آور، تولید شده از شاهدانه یا احتمالاً سیگران)[۹] آمیخته شده، می نوشد و به خواب می رود. خواهرها و رهبران دینی، هم هیربدان و هم موبدان، شب و روز، اوستاخوانان، در کنار او بیدار می مانند. روان ارداویراز رهسپار «چکادِ دایتی (Dâidîg) و چینودپُل» می شود، و به روز هفتم باز می گردد و وارد بدن او می شود. او «چنان که کسی از خوابی خوش برخیزد، شاد و خرم» برمی خیزد و پیش از آن که شروع به بیان کردن آنچه شاهد آن بوده بشود، تقاضای خوراک و نوشیدنی می کند.

ارداویراز می گوید که در شب نخست «سروش (Srôsh، اوستایی: sraosha) و آذر (Âdur؛ اوستایی: âtar، آتش)» به دیدار او می آیند و آمدن او به جهان دیگر را، هرچند که نابهنگام آمده است، خوشامد می گویند. سپس او را با آن سه گام: هومت (humat، پندار نیک)، هوخت (hûkht، گفتار نیک) و هوورشت (huvarsht، کردار نیک) تا چینودپُل راهنمایی می کنند؛ جایی که روانهای مُردگان سه روز در انتظار می مانند تا دین آنها به دیدارشان بیاید؛ که اگر دین مردی دادگر باشد، به شکل «دوشیزه ای زیبا و نیک دیدار و تندرست و فراز پستان... با تنی روشن» خواهد بود. اما ارداویراز ظاهراً به دیدار دین خود نائل نمی شود، زیرا دو راهنمای او، سروش و آذر، او را در گذشتن از پُل، که خود را در برابر او تا نُه نیزه پهن کرده است، یاری می کنند. پس از آن وی رشن را، با ترازویی زرین در دست می بیند که دادگریها و پلیدیها را با آن می سنجند. سروش و آذر دست او را می گیرند و می گویند: «بیا، تا به تو نشان دهیم بهشت و دوزخ را؛ روشنی و آسایش و آسودگی و فراخی و خوشی و خرّمی و رامش و شادی بهشت، و تاریکی و تنگی و دشواری و بدی و آزار و اندوه و بدبختی و درد و بیماری و سهمگینی و رنج و گندگی دوزخ!».

آنان نخست به جایی می روند که همیستگان (Hammistagân) نامیده می شود. گفته می شود که این جا تا هنگام همان چیزی که تنِ پسین (tan i pasên)[۱۰] نامیده شده است، جایگاه آن روانهایی ست که کردار نیک و گناهان آنها به یک اندازه بوده است. در پی آن، نخستین گام است، که راه به مدارِ اندیشهٔ نیک یا ستاره پایه می برد؛ جایی که

پرهیزگاران در آن اقامت کرده اند «که در گیتی یشت نکردند، گاهان نسرودند، با نزدیکان ازدواج نکردند و فرمانروایی و دهبدی و سالاری نکردند، اما به دلیل دیگر ثوابها پرهیزگار بودند». دومین گام، راه به مدارِ گفتار نیک یا ماه پایه می برد؛ جایی که پرهیزگاران در آن اقامت کرده اند «که در گیتی یشت نکردند، گاهان نسرودند، با نزدیکان ازدواج نکردند، اما برای دیگر ثوابها به این جا آمده اند». سومین گام، راه به مدار کردار نیک یا خورشید پایه می برد؛ جایی که پرهیزگاران در آن اقامت کرده اند «که در گیتی پادشاهیِ خوب و دهبدی و سالاری کردند». و سرانجام، چهارمین گام، راه به جاویدان بهشتِ درخشان و دلپذیر می برد. در آن جا ارداویراز به دیدار وهمن (Vahman) یکی از امشاسپندان نائل می آید، و او وی را به جایگاه اورمزد و امشاسپندان هدایت می کند؛ همان جا که فروهرِ نامیرای زردشت، کی ویشتاسب (Kai-Vishtâsp)، جاماسپ (Jâmâsp)، ایزدواستر (Isadvâstar) و فرشوشتر (Frashôshtar) اقامت گزیده اند. اورمزد به ارداویراز خوشامد می گوید و از سروش و آذر می خواهد که هر آن جای را که به پرهیزگاران و پاداش گیرندگان تعلق دارد و هر آن جای را که به مجازات پلیدان، به ارداویراز نشان دهند.

بدین ترتیب، سروش و آذر، ارداویراز را از مکانی به مکان دیگر راهنمای می کنند و او به نوبت، روان سخاوتمندان و پاداشهای آنان را می بیند، زرین پوشان و سیمین پوشان، پاداش آنان را که با نزدیکان خویش ازدواج کرده اند، فرمانروایان و سالاران، پاداش حقیقت گویان، نیک زنان، هیربدان، دین مردان، جنگاوران، آنان که بسیاری از حیوانات موذی را کشته اند، کشاورزان، صنعتگران، شبانان، کدبانوان، سالخوردگان و آموزگاران، و سرانجام، آشتی سازان. پس از آن، سروش و آذر او را به دیدار رودی عظیم می برند که روانها و فروهرها می کوشند از آن بگذرند؛ و برای وی توضیح داده می شود که این رودی ست از اشک آن زندگان که به ناروا به خاطر مُردگان گریه می کنند. هر آن کس که کمتر گریه کند، عبور آنان را که بر فراز رودند، آسان تر ساخته است. آنان دوباره از آن جا به سوی چینودپُل باز می گردند و ارداویراز این امکان را می یابد که اینک روان بدکاران را ببیند که عذابی وحشتناک را در سه شب نخستین پس از مرگ تحمل می کنند و پس از آن به دیدار دین خویش نائل می گردند که از درون بادی سرد و متعفن از شمال (اقامتگاه دیوان)، در هیأت هرزه ای برهنه، بدبوی و کثیف، با پاهایی خمیده و مقعدی آویزان، با بدنی آلوده، آلوده تر از حیوانات موذی می آید. این دین، روان آن بدکار را، در نخستین گام به سوی «اندیشهٔ زشت»، در گام دوم به سوی «گفتار زشت»، در سومین گام به سوی

«کردار زشت» و در گام چهارم به درون دوزخ پرتاب می کند.

دنبالهٔ توصیف دوزخ با بخش پیشین ارداویرازنامه ناهمخوان است، همین توصیف، کم و بیش دوبارِ دیگر تکرار می شود. بار نخست با مقدمه ای دقیقاً به همین صورت که وصفش آمد و دومین بار با توصیف این مسأله که چگونه سروش و آذر ارداویراز را به چکاد دایتی می برند، به زیر چینودپُل و به زمینی بایر که در مرکز آن دوزخ دهان گشوده و غُرّش اهریمن، دیوان، شیاطین و روانهای پلیدان چنان از آن بیرون می آید که هر هفت پارهٔ جهان را می لرزاند. ارداویراز می هراسد و می گوید: «مرا به آن جا نبرید!» اما پس از آن که به او اطمینان داده می شود که هیچ گزندی متوجهش نخواهد شد، وی به دنبال سروش و آذر به درون دوزخ می رود. بی هیچ ساختار روشنی، در هر دو این روایات، مجازاتهای فراوانی، از این دست، توصیف می شوند: «من به جایگاهی رفتم و در آن جا مردی را دیدم که روان او به نشیمنش فرو می رفت و از دهانش به شکل ماری، به اندازهٔ تنهٔ یک درخت، بیرون می آمد و مارهای فراوان دیگری اندام او را می جویدند؛ پس من از سروشِ پرهیزگار و ایزد آذر پرسیدم که این شخص چه گناهی کرده که روان وی باید چنین مجازات سنگینی را تاب بیاورد؟ سروش پرهیزگار و ایزد آذر پاسخ دادند که این روان آن مرد پلیدی ست که در زمین لواط می کرد.» یا «به جایگاهی رفتم و در آن جا روان زنی را دیدم که مدام و تشت از پی تشت کثافات و پلیدی آدرمیان را به خورد او می دادند؛ و من پرسیدم که این شخص چه گناهی کرده که روان وی باید چنین مجازات سنگینی را تاب بیاورد؟ و سروش پرهیزگار و ایزد آذر گفتند که این روان آن زن پلیدی ست که در دشتان (=حیض) پرهیز نکرد و به سوی آب و آتش رفت.[11]

پس از توصیف دست کم هشتاد تصویرِ آنی از این دست از دوزخ، و مجموعاً بیش از پنج برابر توصیفی که از لذتهای بهشتی می شود، دوباره ارداویراز به نزد اورمزد برده می شود که پس از اندرزی کوتاه او را با این مأموریت به جهان مادی باز می گرداند که برای ساکنان آن شهادت بدهد که چه چیزهایی دید و بر چه چیزهایی آگاهی یافت، و کتاب، با این عبارت پایان می یابد: «ایدون بود، و بگذار تا جاودان ایدون باشد!».

طبعاً این کتاب، نسبت به آنچه ما در کتیبه های کرتیر کشف کردیم، توصیف بنیانی، مهم و جامعتری از مفاهیم جهان دیگر زردشتی ارائه می دهد. چهارچوب بیرونی نیز تأثیری از نفوذ شمنی،[12] از جمله فکرِ مصرف داروی خواب آور برای دستیابی به فراحالت دور از دسترس، به دست می دهد. بحث داغ پیرامون امکان یک چنین نفوذی، که با سخنرانیهایی به یادِ اولاوس پتری (Olaus Petri)[13] در سال ۱۹۳۵ از سوی هنریک ساموئل نی بَری شروع

شد، مدتها پس از آن، به صورتی نوین، عمدةً از سوی فیلیپ ژینیو[۱۴] عنوان شد. این متنها، به طور کلی، سؤالهای کلیدی فراوانی پیرامون تاریخ دین، از آن نوع که ناتان سودربلوم (Nathan Soderblom)، نخستین دسته از آنها را به طور خلاصه، در پایان نامهٔ گرانقدر خویش La vie future d'après le mazdéisme à la lumière des croyances parallèles dans les autres religions, Étude d'eschatologie comparée در سال ۱۹۰۱ میلادی عنوان کرده بود، ایجاد کرد. با این حال، هدف من در این جا، قبل از هر چیز، ترسیم زمینه ای برای یک نوع ادبی ست که صدهاسال بعد در ایران اسلامی باز می گردد.

این رشد ادبی را می توان با دو مثال از ادبیات کلاسیک فارسی روشن کرد. نخستین اثر شعر نسبةً معروفی از حکیم سنایی غزنوی ست. دیگری، هرچند دست کم به همان اندازه جالب توجه است، اما به عنوان یک اثر شعری اصیل، از درجهٔ شهرت کمتری برخوردار است. حکیم سنایی که در شهرهای شرقی ایران همچون غزنه، بلخ و سرخس روزگار می گذراند و در حدود سال ۱۱۳۰ میلادی درگذشت، یکی از خالقان منظومه های اخلاقی- آموزشی در ادبیات ایران به شمار می آید، نخستین مثنوی او سیرالعباد الی المعاد[۱۵] کاملاً رنگ و رویی اخلاقی دارد. این مثنوی در اوائل قرن یازده میلادی در سرخس سروده شده و جی. تی. پی. دِ برایین[۱۶] آن را «به مثابه روایتی گنوستی... که توصیفی از تکامل درک انسانی را در برابر توضیح درک نمادهایی که جهان طبیعی از آن ارائه می کند» تفسیر کرده است.

نخست، شرح فرآیند آفرینش انسان از سوی سخن خدا آفریده پیرامون جنین گیاهی و دورهٔ حیوانی کودک، تا آن هنگام که وی به خردی عقلانی دست می یابد، می آید. پس از آن، جست و جوی کاوندهٔ روحانی در پی آن سرچشمهٔ الهی، همان چیزی که مضمون اصلی شعر است، آغاز می شود، نمایش این جُست و جو، نخست در حیطهٔ اطلاعات عمومی ارائه می شود، همان جا که کیهان کوچک انسانی کیهانی بزرگ از ماوراء الطبیعه را باز می تاباند؛ و سپس رابطهٔ بین این دو کیهان، با شرح سفری خیالی به عالم پس از مرگ تصویر می شود. در راه کمال فردی، شاعر به دنبال راهنمایی ست و سرانجام با پیرمردی خوشرو روبه رو می شود که ظلمت نکبت بار زندگی زمینی را روشن می کند. پیر چنین می نماید که تجسمی از «عقل» است که از سوی «پدرم... کاردارِ خدای»، که همانا «عقل کلّ» یا خرد همگانی ست، فرستاده شده است تا روشن ترین راه به «معاد» را نشان دهد. بدین ترتیب آن دو به همراه یکدیگر کیهان را درمی نوردند، و راهنما شاعر را می آموزد و او را به شناختهایی بس بزرگتر راهنمون می شود.

آنان در نخستین روز به منزلی می رسند که از عنصر خاک، آکنده از پلیدی و حیواناتی خون آشام، تشکیل شده است. در آن جا خصوصیتهای متفاوت پلیدِ آدمی به گونه ای تجسم می یابد که همزمان، مجازاتی را که صورت می گیرد و آنچه را که باعث آن مجازات شده است، به نمایش می گذارد. به طور مثال، در منزل بُخل، مارهایی با یک سر، هفت صورت و چهار دهان وجود دارند، و ساکنان منزل خواهشها، از آتش دوزخ دود می شوند. از آن پس، مسافران به همان گونه، به منازل آب، هوا و آتش می رسند که آکنده از حیوانات وحشی، دیوها و جادوگران، و دربردارندهٔ ترسهایی بس گرانترند. به دنبال آن منازل، مسافران «از زمان بیرون» می روند، آنان از گذرگاهی تنگ و ژرف می گذرند و قلهٔ کوهی رفیع در برابرشان نمایان می شود که در اطراف آن انبوهی از مردم در حال عبورند. در این جا، مسافران از لابه لای انسانهایی که از خطاهای گوناگون در عذابند و با این حال در راهند، از هفت فلک آسمانی صعود می کنند، و این تبیین آن است که آنان دارای چشمان متعدد متغیّر و قبله های متفاوتند؛ رو به ماه (فلک اول)، کوته نظر اما در عین حال در مسیری درست؛ رو به عطارد (فلک دوم) با یک چشم و هشت قبله؛ رو به زهره (فلک سوم) با دو چشم و چهار قبله؛ رو به خورشید (فلک چهارم) با هفت قبله و چهار چشم؛ رو به بهرام (فلک پنجم) با هفت چشم و دو قبله؛ رو به مشتری (فلک ششم) با چشمهایی دوخته در یکدیگر و دو قبله؛ و سرانجام، رو به کیوان (فلک هفتم) با چهار چشم و آینه ای به مثابه قبله.

مرحلهٔ بعدی سفر مسافران، در ماورای گردش افلاک آسمانی، به سوی منطقة البروج یا افلاک ستارگان ثابت است. جایی که انسانها زیباتر و درخشان ترند. این جا اقلیم فرشتگان (ملکوت) است؛ منزل آنان که دستورات دین خویش را به تمامی انجام داده اند و همزمان از آنچه دین نهی کرده، خود را برحذر داشته اند. اینک مسافران در مقابل خویش منزلی باز هم درخشانتر می بینند؛ بالاترین فلک، فلک الافلاک، «آسمان آسمانها»، منزل نور، آنان بدان سو رهسپار می گردند و با پرهیزگاران گوناگون دیدار می کنند؛ و همین جا، شاعر به تفسیر انتظار در جهت آرامش گزیدن می پردازد. با این حال، راهنما او را ترغیب می کند که به جست و جوی خود ادامه دهد تا جهانِ نام را وا پس بگذارد و به خود مغز (بی پوست) دست یابد.

شاعر، آکنده از عزمی راسخ، به رفتن ادامه می دهد: «طفل بودم هنوز و مرد شدم» و می گوید که پیش از آن که از طریق آخرین حجابها خود را به درون بکشاند، سالهای سال سرگردان بوده است. در آن جا، سرانجام وی سالکان را می بیند، یکی شدگان با خدایی

را، فناشدگان را، که با تصویری معمولی از پس فنا، «لا شده در کمال الا الله» شده اند. در همان مکان وی نوری رهنورد را می بیند و یکی از آن شادکامان، یک عاشق، برای او توضیح می دهد که این نور، در جست و جوی او به دنبال کمال، ستارهٔ راهنمایش خواهد شد. و در پاسخ این سؤال که: «گفتم آن نور کیست...؟» پاسخ می شنود: «ابوالمفاخر محمدِ منصور». و این کسی نیست مگر حافظ و واسطِ سنایی، حکیمی راهنما که در سرخس منزل داشته است. از این جا به بعد، یک سوم نهایی شعر، به سخنوریِ ستایش آمیز دربارهٔ حکیم مزبور اختصاص می یابد. این ستایش می تواند بیانی قهقرایی به نظر بیاید، اما این مسأله را باید به خاطر داشت که شعر سنایی متعلق به سنّت مدح گرایی ست.

آنچه آمد، خلاصهٔ کوتاهی از محتوای شعر بود. این اثر، قبل از هر چیز بر آن است که برداشتی از ساخت سفر خیالی را ارائه کند، اما این نیز می باید روشن باشد که شاعر در این جا عناصر درهم گداختهٔ فراوانی از سرچشمه های مختلف را در اختیار دارد. جدا از سنّت زردشتی، بیش از هر چیز می توان عناصر گنوستی و نوافلاطونی را در کار وی پیدا کرد. اما پژوهش پیرامون این مسأله که سنایی از چه راههایی به این عناصر دست یافته است، بسیار مشکل است. یکی از منابع مهم، احتمالاً، اثری فلسفی- تمثیلی از ابن سیناست با نام حیّ بن یقظان (زندهٔ بیدار) که تقریباً صد سال کهن تر از شعر سنایی ست. مرجع مطمئن دیگر برای مسلمان معتقدی چون سنایی، طبیعةً باید معراج (سفر آسمانی) پیامبر اسلام باشد. با این حال به این مسأله نیز باید توجه داشت که شعر سنایی، در حقیقت، شرح سفر اندیشگی به جهان دیگر را، که شاید بتوان آن را سفری در ذهن نامید، با تحلیلی روحانی از حیات روانِ انسانی در این جهان، به یکدیگر مربوط می کند. او هیچ گاه به ذکر مسألهٔ برخورد با روان انسانها نمی پردازد، بلکه برخوردش، به طور کلی، با انسانهای واقعی، چه در نهاد اهریمنی و چه در نهاد ربّانی آنان است.

سنایی به طور کلی شاعری صوفی، و به مثابه یکی از پایه های تمامی ادبیات صوفیانهٔ زبان پارسی به حساب آمده است. در حقیقت اما، در این که آیا او یک صوفی به مفهوم واقعی ست، جای تردید هست. به طور مثال، اگر او در حلقهٔ یکی از طریقتهای صوفیانه بوده، معلوم نیست که چه کسی پیرو مرشد او بوده است. مطالعهٔ دقیق شعر او این نکته را نیز عیان می کند که چشم انداز وی انجام دادن اعمالی صوفیانه بوده است. در هر صورت، آثار او ارزش فوق العاده ای به شعر صوفیانه بخشیده است. این موضوع، به ویژه در مورد مثنوی بزرگ آموزشی او حدیقة الحقیقه (باغ حقیقت) و نیز کتاب سیرالعبادش صادق است. در

اثبات این مدعا، که چگونه نمونه قراردادن سیرالعباد نوانسته است در جهت رشد تصوف گام بردارد، گواه بزرگی همچون مثنوی مصباح الارواح (چراغ روانها) در دست است. کتابی که تا مدتها تصور بر آن بود که توسط عارف بزرگ اوحدالدین کرمانی (یاد شده، از جمله، در فتوحات المکیّه ابن عربی مرگ در سال ۱۳۳۸ میلادی) سروده شده است. پژوهشهای نوین اما، نشان داده است که مثنوی مزبور، به احتمال فراوان، در اواخر قرن یازدهم میلادی، به وسیلهٔ عارف دیگر، اما ناشناخته ای به نام شمس الدین محمد بن ایلطوغان بردسیری سروده شده است.[۱۷]

مصباح الارواح، بدون هیچ مقدمه چینی، با شرح چگونگی این موضوع آغاز می شود که شاعر با نخستین شعاع آفتاب بامدادی شهر خویش را رها کرده و همراه با گروهی از صوفیان، با عبور از «باغ و راغ» «مستان همه از میِ محبت/ زخمه زده بر رباب محنت»، به سینه کش کوهی می رسند. هنگامی که آنان به قلهٔ کوه می رسند، پیری، انگار که از ناکجا، رُخ می نماید. همان جا، در کوه، سماعی برگزار می شود، و پیر، «صدگونه شراب هر یکی را» میهمان می کند، تا آن که همه، به جز شاعر، می خود را سیر می نوشند و به سرای خویش باز می گردند. پیر و شاعر تنها می مانند، پیر، همچون خضر «پیامبر سبز»، که آب حیات را در اقلیم ظلمات نشان می دهد و ماهی روح را زنده می کند (با اشاره به قصهٔ اسکندر)، شاعر را معرفت الهی می آموزد، آری، گوییا خودِ خضر است (نازل کنندهٔ وحیِ اسرارآمیز و شاعرانه) که به شکل معین الصفّار چهره عیان کرده است. نامی که، احتمالاً، متعلق به پیر و مرادِ شاعر است.

شاعر رشته ای از سؤال پیش پای پیر می گذارد: من کی ام، از کجا آمده ام، به کجا باز خواهم گشت؟ معنی زندگی چیست، راه و مرحله و راهنما کدامانند؟ و سؤالهایی دیگر. بخش عمدهٔ شعر آکنده از آموزشهای پیر، در قالب پاسخ به این سؤالات است. در پیِ آن اما، خواست از شاعر است برای رها کردن زندان روزمرگی، که کرمانِ تن (که احتمالاً اشاره به شهر وی است) را ترک کند و رهسپار مصرِ روان شود. شاعر می کوشد از پاسخ بدین خواست سر زند و می گوید که وی ساز و برگ چنین سفری را ندارد، پیر اما، وی را متقاعد می کند که پای در راه بگذارد.

حتی این سفر نیز، هرچند این بار نه به تبعیت از کلانْ کیهانی بطلمیوسی، بلکه بر اساس درکی صوفیانه از هفت نوع نفْس، در درون، در جهان روان صورت می گیرد، سفر در سرانجام خویش به صورتی عینی توصیف می شود و طی آن از طریق رودررو شدن با خطرها و دردسرهایی در بیابانها و زمینهای بی آب و علفی میسر می شود و هر مقصدی همچون شهر

یا اقلیمی نو به وصف در می آید. آنان نخست به اقلیمی وارد می شوند که از آن به عنوان پست ترین نوع نفس یاد می شود: «نفس امّاره» (روان حاکم). این جا دوزخ است، محیطی رعب آور، آکنده از دود و آتش، شیاطین و حیوانات وحشی. ساکنان دوزخ به سه گروه تقسیم می شوند: نخستین گروه خشونت پیشگانی اند چون فرعون و نمرود که همچون دیوان بر شیر سوارند و مارانی را، به جای شمشیر، در دست دارند. گروه دوم انسانهایی سه سر، دو چهره و یک چشم اند؛ آنانی که بی تأمل و به غفلت، به دنبال خواسته های خویشند. هر دو گروه نخستین در کوه جای دارند. اما گروه سوم مقیم درّه و مرکب از مکاران و دزدانی اند که خود را در کثافت رها ساخته اند و خویشتن را بر لاشهٔ حیواناتی که به نظر همچون سگ می آیند، می افکنند.

پیر و شاعر از زمین با یر می گذرند و شب و روز به سفرشان ادامه می دهند تا آن که به شهر تازه ای می رسند که چون بهشت شکوفاست: «خُلد خرّم». اینک آنان به اقلیمی رسیده اند که از آن با نام «نفس لوّاره» (روان سرزنش آمیز) یاد می شود؛ جایی آکنده از مردمانی بی غم، که با وجود این، به ملامت خود می پردازند. اینان مرتاضانند (زاهدان) و جنگندگانِ ایمان (مجاهدان)، مؤمنانی که هنوز فریفته از نورِ خویشند. پیر می گوید: «این است بهشت جاودانی... لیکن نه مقام توست بگذر!».

پس از آن، مسافران به «نفس مطمئنه» (روان آرام) می رسند؛ شهری به مراتب زیباتر، با جمعیتی از مردان حکیم، که «پا بر سر جنت و جهنم» نهاده بودند. با این حال اما، نمی توانستند از «جورِ اختر» بگریزند. مسافران از آن جا به باغی بی نظیر دسترسی می یابند سرشار از گلهای سرخ، لاله، دشتهای پر شکوفه، بلبلان و ساقی ای که به پیاله گردانی شراب مشغول است. در این جا پیر توضیح می دهد که او باید بماند و شاعر را ترغیب می کند که خود به تنهایی سفر را ادامه دهد. شاعر اما، هراسان می پرسد: «این جای به بودنت چه رأی است/ باری بر گوی تا چه جای است»، و پیر چنین پاسخ می دهد: «گفتا که مقام من که روحم/ بل عقلم و روح را فتوحم». و: «آن سدرهٔ منتها که خواندی» (قران، ۱۴/ ۵۳)، همین جاست... من «نتوانم اگرچه بس بکوشم/ وز کوشش و جهد خود بجوشم؛ از نقطهٔ خطِ خطّهٔ خویش/ یک انملهٔ دگر شدن پیش».

راوی سفر خویش را به تنهایی ادامه می دهد و به شهری می رسد که از آن با عنوان «نفس راضیه» (روان خشنود) یاد می کند؛ شهری که بیرون از هستی عناصر چهارگانه قرار دارد. در آن جا وی تنها اقلیتی ناچیز را می بیند «نه بیش از چهارصد تن»، که در محفلی نشسته اند، اما هیچ یک کوچک ترین اعتنایی به وی نمی کنند. کسی به سلام یا

پرسشهای او پاسخی نمی دهد. پس، او به سفر خویش ادامه می دهد تا به شهری بی عیب می رسد، شهری با نام «نفس مرضیه» (روان قانع). در این شهر، شاعر جمعیتِ باز هم کمتری را می بیند: «یک جان با چهل تن». آنان در راز (سِّر) زندگی می کنند و تنها از طریق دلهایشان با یکدیگر ارتباط برقرار می کنند.

مرحلهٔ بعدی، «نفس عاشقه» (روان عاشق) است؛ آن چهار اعرابی (خلفای راشدین) که در حجاز به حمایت از پیامبر برخاستند. در این جا رُخ می نمایند. این مرحله، به چهار گروه تقسیم شده است. گروه نخستین مسلمانانند، که مسلمان نیستند، چرا که از نام خویش گذشته اند. گروه دوم آنانند که مسیحیت را به مثابه دین، همچون قانونی برای خویش برگزیده اند. گروه سوم یهودیانی اند که گوسالهٔ زرین را در درون خویش کُشته اند و چهل روز در جست و جوی وعده گاه سیر کرده (قرآن، ۷/ ۱۳۹-۱۴۳) و در کوه سینا به انتظار نیایش با خدا پرسه زده اند. گروه چهارم زردشتیان اند، که چنین توصیف شده اند(۱۸):

قومی دیدم دگر شب و روز — خورشید پرست و آتش افروز
بی هوش و قرار و صبر گشته — در هستی خویش گبر گشته
زردشت صفت و موبد آیین — جاماسب مقام و هیربد دین
آتشکده را مغ مجاور — در آتش عشق چون سمندر
در دخمهٔ جان شده ندم را — تن کرده فدا کلاغ و غم را
هر یک جمشید کرده از دل — صد جام جهان نمای حاصل
افریدون وار در دماوند — ضحاک هوا ببسته در بند
بی بیم و امید چون سیاوخش — در آذر مهر تاخته رخش

پس از آن، شهر «نفس فقیره» (روان بیچیز) است. شهری مطلقاً بیچیز، با این همه اما، غنی از حقیقت، جایی که پیامبر در آن سکونت دارد؛ آن «رهبر خضر و پیر الیاس». شاعر در همین مکان پیامبر مصطفی را ملاقات می کند که با کلماتی که یادآور کلام پیر است، با او سخن می گوید. شاعر ادامه می دهد:[۱۹]

زین واقعه اشتباهم افتاد — بی آن که خسی به راهم افتاد
گفتم که تو مصطفایی ای پیر — گفتا که دویی ز راه برگیر
در عشق یکی بود من و تو — کی باشد پیر و مصطفی دو
هستیم یکی به نزد دادار — در عشق من و معین صفّار
گفتم عجبا نه پیر رهبر — نامد ز مقام سدره برتر
گفتا نه همان که پیر هرگز — ماند به مقام سدره عاجز

آن عقل خطیر بُد که واماند — نه جوهر پیر بُد که واماند
عقلش به مقام قدس وا داشت — لیکن عشقش دو رُخ به ما داشت
گر نیک نظر کنی درین فن — تو پیری و پیر نیست جز من
چون نیک بدیدم آن نکو بود — او و من و پیر هر سه او بود
نوری دیدم ز نور در نور — از نور ولی ز دیده مستور
شد خیره ز نور، نور دیده — کان نور نبود دیده دیده

پس از آن، شاعر به واپسین شهر در سفر خویش می رسد و شعر، با این شرح کوتاه از «نفس فانیه» (روان نابودشدنی)، که هفت نمونهٔ نفس را به انجام می رساند، به پایان می رسد.[۲۰]

چون دیده برفت، من بماندم — زان بیش ندیدم و نراندم
من بی من شد به کلی از من — تا بی منِ من بماند ذوالمن
من تا من بود بود ساقی — چون فانی گشت گشت باقی
تا دیده به جای بود می دید — چون دیده نماند، گوش نشنید
چون دیده و گوش کور و کر گشت — گفتار هبا زبان هدر گشت
زین حال پس ار کسی نشان داد — بخشندهٔ عقل و نطق جان داد
وین نکته که این چنین نکو گفت — چون من نبُدم بدان که او گفت
خود گفت حقیقت و خود اشنید — زان روی که خود نمود خود دید
پس باش یقین که نیست والله — موجود حقیقتی سوی الله

بدین ترتیب، تنها نه به پایان تلخیص من از مثنوی مصباح الارواح، که به سرانجام معرفی چهار متن ایرانی می رسیم که تصویری پیوسته و شکسته از رشد یک مضمون ادبی و دینی، طی نزدیک به هزار سال ارائه می دهند. من، به جای تفکیک متنها در تحلیلی مقایسه ای، گذاشتم تا آنها خود سخن بگویند. با این حال، باید گفت که تار و پودهای بیشماری از میراث فرهنگی مشترک ما، زردشتی، یونانی، یهودی، مسیحی و اسلامی، در این جا با هم تلاقی کرده و از همین جا نیز سرچشمه می گیرند. با اطمینان می توانم بگویم که همین تار و پودها، بافت مشترکی را، بسیار درهم تنیده تر از آنچه ما به صورتی معمول می انگاریم، تشکیل خواهند داد، و امیدوارم که بررسی من توانسته باشد پرتوی چند در جهت شناخت این بافت مشترک افکنده باشد.

دانشکدهٔ زبانهای آسیایی– افریقایی، دانشگاه ایسالا، سوئد

پانویسها :

*این نوشته، متن سخنرانی استاد بو اوتاس در فرهنگستان سودربلوم، سوئد در سال ۱۹۹۰ است. وی در این سال رئیس فرهنگستان مذکور بوده است.

۱- مقایسه شود با پژوهش مری بویس: M. Boyce, "Middle Persian Literature", *Handbuch der Orientalistik*, 1:IV:2:1, Leiden 1968, pp. 491. و ارجاع همان جا.

۲- مترجم و ناشر هر دو کتیبه فیلیپ ژینیو است:

Ph. Gignoux: "L'inscription de Kartir à Sar Mashad", *Journal asiatique* 256 (1968), pp. 387-418; "L'inscription de Kirdir à Naqš-i Rustam", *studia Iranica* 1 (1972):2, pp. 177-205.

همچنین نگاه کنید به:

Ph. Gignoux, "Etude des variations textuelles des inscriptions de Kirdir: genése et datation", *Le Muséon* 86 (1973): 1-2, pp. 193-216; M. Back, *Die sassanidischen Staatsinschriften* (=*Acta Iranica* 18), Leiden-*Téhéran-Liège* 1978, pp.384-472; Chr. J. Brunner, "The Middle Persian inscription of the priest Kirdér at Naqš-i Rustam", I D.K. Kouymjian (ed.), *Near Eastern numismatics, iconography, epigraphy and history. Studies in honor of George C. Miles*, Beirut 1974, pp. 97-113; P.O. Skjaervø, "Kirdir's vision": translation and analysis, *Archaeologische Mitteilungen aus Iran* 16 (1983), pp. 269-306.

۳- مقایسه کنید با: Skjaervø, op cit, pp. 278f.

٤- اشقاقی از اوستا، ratu، بر اساس یادداشتهای سخنرانیهای هنریک ساموئل نی برگ.

۵- نوشتن *Jysyk* با ریشه شناسی و قراءت نامطمئن، بر اساس نوشتهٔ ژینیو: Ph. Gignoux: "Sar Mashad", (سطر ٤٠) 402 (سطر ٣٤) pp. 401 و نیز مقایسه شود با: Skjaervø, *op cit*, pp. 293f.

٦- مقایسه شود با: Skjaervø, *op cit*, pp. 283, 297.

۷- مقایسه شود با رسالهٔ دکترای در زمان خود پیشروِ ناتان سودربلوم:

Nathan Söderblom: *Les fravashis*, Paris 1899.

۸- ترجمه و نشر از فیلیپ ژینیو:

Ph. Gignoux: *Le Livre d'Ardâ Vîrâz* (=*Bibliothèque iranienne 30*), Paris 1984.

و:

F. Vahman, *Ardâ Wîrâz Nâmag. The Iranian "Divina Commedia"* (=*SIAS Monograph series* 53), London-Malmö 1986.

[مترجم این مقاله، پاره ای از قولهای ارداویرازنامه را که در متن آمده، از ترجمهٔ دکتر ژاله آموزگار نقل کرده است: ارداویراف نامه (ارداویرازنامه) حرف نویسی، آوانویسی، ترجمهٔ متن پهلوی، واژه نامه، فیلیپ ژینیو، ترجمه و تحقیق ژاله آموزگار، تهران، چاپ اول، شرکت انتشارات معین- انجمن ایرانشناسی فرانسه، ۱۳۷۲].

۹- ن.ک. به ژینیو. ص ۱۵۱، [متن فارسی، ص ٤۵].

۱۰- تن پسین: تن آخرین، که سوشیانس در رستاخیز، مُردگان را بخشد تا آنان را برخیزاند و برای همیشه در همان تن نگهدارد. «ایدون نیز، به هزارهٔ اوشیدرماه نیروی آزایدون بکاهد که مردم به یک خوراک خوردن سه شبانه روز به سیری ایستند. پس از آن، از گوشت خوردن بایستند و گیاه و شیر گوسپندان خورند. سپس، از آن شیرخواری نیز ایستند، سپس، از گیاهخواری نیز ایستند و آب خوار بُوند، ده سال پیش از آن که سوشیانس آید، به ناخوردن ایستند و نمیرند. سپس، سوشیانس مُرده برخیزاند.» (دادگی، فرنبغ، بُندهش، گزارش: مهرداد بهار، تهران، انتشارات توس، ۱۳۶۹، ص ۱۳۸) [مترجم].

۱۱- ارداویرازنامه، تصحیح ژینیو، ص ۷۴-۷۵ و ۱۷۴-۱۷۵؛ و تصحیح فریدون وهمن، ص ۱۲۲-۱۲۳ و ۲۰۲.

۱۲- «شمن (shaman) شخصیتی ست که بر پایهٔ نهادهای روانی و تمرینهای مرتب، دارای نیرویی می شود که خود را به خواب مصنوعی فرو می برد. در این حالت خواب، چنین می پندارند، که روانِ «آزاد» او می تواند با هر یک از بخشهای کیهان برخورد کند، خواه آسمان باشد یا جهان مُردگان یا جایگاههای بسیار دور افتادهٔ زمین. پیش از آن که او به این حالت درآید با وسایل گوناگونی؛ آهنگ روی طبلِ جادو به همراهی آواز، رقص و داروهای مکیّف، به حالت خلسه فرو می رود. شَمَن بیشتر در جایی که برای او درست کرده اند می نشیند و کمتر اتفاق می افتد که گروهی از دستیاران در انجام مراسم نباشند. بیشتر به هنگام پرسش، شمن فنهایی به کار می برد، چشم بندی و افسون خوانی و کارهایی که در هنگام اجرای آن تردستیهای خیره کننده انجام می دهد، از جمله ساز و برگ او یک دست جامه است با پیکره های نمادین، و این پیکره ها بر روی طبل هم کم نیست.» نی بُری، هنریک ساموئل، دینهای ایران باستان، ترجمهٔ دکتر سیف الدین نجم آبادی، تهران، چاپ اول، مرکز ایرانی مطالعهٔ فرهنگها، ۱۳۵۹، ص، ۱۶۷-۱۶۸.

برای اطلاع بیشتر پیرامون شمن پرستی ن.ک. به کتاب یاد شده، ص ۱۶۷ به بعد، برای اطلاع از آیین شمنی، همان، ص ۲۵۵. [مترجم].

۱۳- مجموعهٔ این سخنرانیها در کتاب «دینهای ایران باستان» *Irans forntida religioner*، استکهلم، ۱۹۳۷، منتشر شد. ترجمهٔ آلمانی کتاب به وسیلهٔ هـ. هـ. شیدر H.H. Schaeder تحت عنوان *Die Religionen des alten Iran* در لایپزیک (Leipzig) ۱۹۳۸ انتشار یافت. چاپ تازهٔ کتاب، با مقدمهٔ تازه ای از نی بُری در اوسنابروک (Osnabrück) ۱۹۶۶ منتشر شد.

۱۴- مقایسه کنید با این کـــــار او: "Corps osseux et âme osseuse: essai sur le chamanisme dans l'Iran ancien", *Journal asiatique* 267 (1979), pp. 41-79.

۱۵- قابل دسترس ترین چاپ از سیرالعباد الی المعاد در مثنویهای حکیم سنایی، به تصحیح محمدتقی مدرس رضوی، انتشارات دانشگاه تهران، شمارهٔ ۱۲۲۶، تهران، ۱۳۴۸، ص ۱۸۱-۲۳۳. از این اثر ترجمه ای به زبانهای اروپایی موجود نیست، اما ن.ک. به ر.ا. نیکلسون: R.A. Nicholson, *A Persian forerunner of Dante*, Towyn on-sea 1944. که در مجموعهٔ زیر هم چاپ شده است:

Transactions of the Bombay branch of the Royal Asiatic Society, 1943.

۱۶- J.T.P. de Bruijn, *Of Piety and Poetry*, Leiden 1983, pp. 200ff. [مترجم، به خاطر در دسترس نداشتن متن مصحح محمدتقی مدرس رضوی، قولهای این اثر را، با موافقت نویسنده، از کتاب زیر نقل کرده است: سیرالعباد الی المعاد، حکیم سنائی غزنوی، با تصحیح و مقدمهٔ سعید نفیسی (به اهتمام حسین کوهی کرمانی)، تهران، چاپ اول، از انتشارات مجلهٔ نسیم صبا، تیر ۱۳۱۶].

۱۷- ن.ک. به مقالهٔ من:

"The manuscript tradition of Misbâh ul-arvâh and the application of the stemmatic

method to New Persian texts" *I A Green leaf/Barg-i sabz. Papers in honour of professor jes p. Asmussen* (=*Acta Iranica*, Hommages et opera minora, 12), Leiden 1988. pp. 237-252.

از مصباح الارواح تنها یک تصحیح، توسط بدیع الزمان فروزانفر صورت گرفته که به وسیلهٔ انتشارات دانشگاه تهران، شمارهٔ ۱۲۸٦، تهران ۱۳٤۹ (پس از درگذشت مصحح) منتشر شده است. در این چاپ، تصحیح متن در بعضی جاها رضایت بخش نیست. خلاصه و ترجمه ای که از مصباح الارواح در این مقاله آمده، از متنی انتقادی ست که خود من برای انتشار آماده کرده ام.

۱۸- مصباح الارواح، تصحیح فروزانفر، ص ۵۹-٦۰.

۱۹- همان، ص ٦۳.

۲۰- همان، ص ٦۳-٦٤، متن تصحیح شدهٔ مزبور بسیار نامطمئن است. پاره های نقل شده در این بررسی، بر اساس متنی ست که خود من بازسازی کرده ام. [مترجم با وفاداری به متن اصلی، تصحیح پژوهنده را نقل کرده است.]

«آخرین نوشته ها از این «نوع ادبی»: (تصویر جهان دیگر)، سیاحت غرب اثر حجت الاسلام آقانجفی قوچانی ست که زمان نوشتن «سفر» به جهان دیگر را، در آغاز کتاب خویش، هزار و سیصد و دوازده شمسی [در اواسط سلطنت رضاشاه پهلوی] ذکر می کند.

منظور نویسنده از غرب، اشاره به این حدیث از پنجمین پیشوای شیعیان امام محمد باقر است که: «در مغرب این دنیا بوستانی ست که از فرات مشروب می شود و ارواح مؤمنین در هر صبح و شام در آن بوستان از نعمتهای خدا متنعم می باشند ....».

در مقابل سیاحت غرب، سیاحت شرق قرار دارد، که نویسنده در هزار و سیصد و هفت شمسی «گزارشات خود از آغاز آموزگاری تا به انجام» را در آن شرح داده و «نام آن نامه را «سیاحت شرق» گذاشته است؛ که دنباله یا در حقیقت ابتدایی بر همان سیاحت غرب است، و نشأت گرفته از دنبالهٔ همان حدیث، که: «... و برای ارواح کفار و تبهکاران و ناصبیان در مشرق آتشی ست که آنها در آن آتش مسکن دارند و از طعامی تلخ می خورند و آب داغ عفن می آشامند». ن.ک. به: سیاحت غرب (سرنوشت ارواح پس از مرگ)، حجت الاسلام آقانجفی قوچانی، (ویراستار: سیدامیر معصومی)، چاپ پنجم، تهران، نشر حدیث، بی تاریخ.

اما بر خلاف مقدمهٔ یاد شدهٔ سیاحت غرب، کتاب سیاحت شرق، همان طور که در عنوان فرعی آن آمده، خود زندگینامهٔ نویسنده است و ربطی به «شرق یاد شده» ندارد. ن.ک. به: سیاحت شرق (زندگینامهٔ آقا نجفی قوچانی)، چاپ اول، تهران، نشر حدیث، ۱۳۷۵.

غیر از سیاحت غرب، در این زمینه باید از اثر دیگری به نام اژدهای خودی نام برد که نویسندهٔ افغانی بهاءالدین مجروح (دکتر در فلسفه، کشته شده به دست بنیادگرایان، در اواخر دههٔ هشتاد میلادی) نوشته است. این اثر نخست به پشتو و سپس با ترجمهٔ فارسی در سرطان ۱۳۵۲ در افغانستان منتشر شده است. نویسنده در این کتاب متأثر از اندیشه ها و آثار مولوی و نیز اقبال لاهوری، تصویر جهان دیگر را با سفری در درون به توصیف و تحصیل می نشیند. [آگاهی از وجود این اثر را مدیون محبت پروفسور اوتاس هستم] [مترجم].

صدرالدین الهی

درآمدی بر مقولهٔ پاورقی نویسی در ایران

در ۳ بخش

(۱)

یک اشارهٔ ضروری

سالی چند پیش از این با آقای دکتر جلال متینی صحبتی داشتیم دربارهٔ روزنامه ها و مجلات ایران به طور اعم و مسألهٔ «پاورقی» در مطبوعات فارسی به طور اخص. در این مذاکرات صحبت از تأثیر پاورقی در فروش و رواج مجله های هفتگی به میان آمد و من خاطرنشان ساختم که در دوران رونق و شکوفایی پاورقی در مجلات ایران، تیراژ کل این مجلات در هفته گاه از مرز دویست و پنجاه هزار نسخه می گذشت و به حدود سیصد هزار نیز می رسید.[۱] این شکوفایی در سالهای بعد از ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ به اوج خود رسید و هم از سال ۱۳۴۸ رو به فرود گذاشت.

در خلال آن گفتگوها آقای دکتر متینی از من پرسید: آیا تاکنون دربارهٔ مقولهٔ پاورقی نویسی و به خصوص پاورقی نویسی فارسی مقاله ای نوشته شده و یا کتابی در دست است؟ در جواب این سؤال خدمتشان گفتم که موضوع پاورقی نویسی در تحقیقات ادبی ایران و ادبیات معاصر فارسی جای چندانی نداشته است و اگر کسی یا کسانی به آن اشاره کرده اند این اشارات بسیار اندک و غیر کافی بوده است. زیرا که اکثر این نویسندگان در آثار خود ضمن برشمردن ویژگیهای داستان نویسی نگاهی کوتاه هم به بعضی از پاورقیهای مشهور افکنده اند.[۲] بعد از چندی به من پیشنهاد کردند تا مقاله ای در این باره بنویسم و اصرار ایشان دو تأکید اساسی را در بر داشت:

اول - آن که این نوع از کار ادبی-روزنامه ای، شاخه ای ناشناخته است و مستحق

یک دوباره نگری و دوباره اندیشی ست به دلایل چندی که اهمّ آنها همانا قابلیت جذب خواننده است در جامعه ای که خواندن کاری همگانی نیست و نیز زبان غالباً سادهٔ این آثار که راهگشای خواندن و تشویق و تحریک مردم به قراءت است.

دوم - آن که شما، خود از سال ۱۳۳۵ تا ۱۳۴۸ به طور مداوم و مستمر دست در کار نوشتن پاورقی بوده اید و شاید یکی از چند تن باقی مانده از مجموعهٔ کسانی هستید که این کار را به عنوان «شغل اصلی» و «ممّر اعاشه» انجام می داده اند. و فی المثل در آنِ واحد با نامهای مستعار متعدد[۳] در مجلات به کار پاورقی نویسی اشتغال داشته اید و نوشته هایتان در زمینه های مختلف در مجلات به چاپ می رسیده است.

بعد از این مذاکرات این بنده مدتی به تأمل پرداخت خاصه آن که پیش از آن هم چندین جلسه در سالهای قبل مذاکراتی با آقای دکتر علی فردوسی استاد جوان جامعه شناسی در برکلی داشتم و ایشان از یادمانده های من یادداشتهایی برداشت که شاید خود روزی متکفل این مهم شود. در این مشورتها آقای دکتر حمید محامدی دوست دیرینه ام نیز مرا بدین کار تشویق فراوان کرد.

در آخرین مرحلهٔ فکر و تصمیم گیری با آقای دکتر عباس میلانی استاد و منتقد ادبی و همکار مجلهٔ ایران شناسی که مقیم ولایت ماست این موضوع را در میان گذاشتم و در حقیقت این او بود که به صبر و حوصلهٔ بسیار طرحهای اولیهٔ را با من وارسی و بررسی کرد و در بسیاری از موارد مدارک و قرائن قابل اعتمادی از تحقیقات اروپایی را به بنده ارائه داد و بی شک ترسیم خطوط اصلی مقاله تا حدود زیادی مرهون همراهیها، همدلیهای صبورانه و صمیمانهٔ ایشان است و جلسات درازی که با هم در این باب نشست و برخاست داشتیم و باید که شکر این لطف فراوان را در همین جا به جای آورم. و بار دیگر متذکر شوم که اگر اصرار و کوشش آقای دکتر جلال متینی نبود این بنده هرگز موفق به نوشتن این مقاله نمی شدم و به این سبب است که در پایان این تذکر به خود اجازه می دهم که مقاله را به ایشان هدیه کنم.

اما بعد از این که تصمیم گرفتم به این کار بپردازم ناگهان با مشکلات متعددی روبرو شدم که برداشتن آنها از پیش پای تحقیق آسان نمی نمود. اهمّ این مشکلات به اختصار عبارت بود از:

- یافتن اصل پاورقیهایی که در مطبوعات ایران منتشر شده و در زمان خود خریداران و هواداران بسیار داشته و بعدها به صورت کتاب درآمده است و یا اصلاً هرگز جامهٔ کتاب به خود نپوشیده است.

- عدم دسترسی به دوره های مفصل و عظیم مطبوعات فارسی که حاوی پاورقیهای گوناگون اند و مثل بسیاری از دیگر موضوعات مطبوعات نه مورد بحث و بررسی قرار گرفته اند و نه در جایی به طور کامل گردآوری شده است تا یک پژوهنده بیرون از ایران - و حتی به زعم من در داخل ایران - بتواند با مراجعه به آنها به کار خویش صورت منطقی و علمی بدهد.
- دستیابی به شرح احوال و روزگار این پاورقی نویسان که گروهی از آنان روی در نقاب خاک کشیده اند و گروهی دیگر نیز دیرسالی ست که پای از این دایره بیرون نهاده اند.
- یافتن مقاطع تاریخی، که پاورقی نویسی فارسی در آن شکل گرفته و نوعی بررسی تحلیلی تاریخی-اجتماعی از این ادوار تاریخی در رابطه با موضوعهای پاورقی و بُرد اجتماعی-سیاسی این نوع ادبی-روزنامه ای از دیگر انواع آن.
- گردآوری مآخذ و منابع اروپایی در رابطه با کار پاورقی، که پاورقی روزنامه های ایران تقلید بی چون و چرایی از آن بوده است.

با در نظر گرفتن این مشکلات، این بنده تا آن جا که مقدور بود به جمع آوری اطلاعات اولیه و منابع و مآخذ مختلف پرداخت و در این راه عده ای از دوستان بر او منّت نهادند و منابع این تحقیق ابتدایی را فراهم آوردند. بنابراین اگر این مقاله در روشن شدن گوشه هایی از کار روزنامه نگاری و داستان پردازی روزنامه ای به پژوهندگان آینده کمکی می کند حاصل این همراهیهاست[۴] و بار همهٔ کاستیها که اندک هم نیست بر گردن این بنده است.

اول - معنای واژهٔ پاورقی

۱- پاورق و پاورقی در فرهنگهای فارسی. قدیمترین فرهنگی که نویسنده در آن به واژهٔ «پاورق» - البته نه به معنی «پاورقی» مورد بحث ما - برخورد کرده است فرهنگ آنندراج است که ذیل این واژه می نویسد:

> پاورق. به واو. ف کلمه ای که پایین صفحهٔ کتاب می نویسند مطابق سرِ صفحهٔ آینده و آن را در عرف رکابک گویند.
>
> گوشه گیر اوراق گردون را برد چون پاورق پاورق سازد درست اوراق را گر ابتر است[۵]

و پس از این فرهنگ نوبت به فرنودسار (فرهنگ نفیسی) می رسد که این کلمه را در همان معنا به کار برده است. به هر حال مؤلفان فرهنگ آنندراج و فرنودسار هر دو در ذکر کلمهٔ «پاورق» نظر به شیوهٔ سنّتی تحریر کتب قدیمی داشته اند که فاقد شماره صفحه بوده اند و

به جای شماره، در پایین هر صفحه، اولین کلمهٔ صفحهٔ بعد ذکر می شده است.

علامه علی اکبر دهخدا اولین کسی ست که ذیل واژهٔ «پاورقی» و ذکر معانی متفاوت آن به ذکر معنی مورد نظر ما در این مقاله پرداخته: «... قصه و جز آن که در قسمت ذیل اوراق روزنامه نویسند... آنچه در ذیل صفحه نوشته شود و چون شرح و تعلیق».[۶] دکتر محمد معین نیز در فرهنگ فارسی خود تقریباً همان عبارت لغت نامهٔ دهخدا را تکرار کرده است.

این گونه به نظر می رسد که نخست علامه دهخدا و سپس دکتر معین به معنای فارسی کلمه ای توجه کرده اند که نگاهی به تعریف فرانسوی این واژه در فرهنگهای فرانسه زبان دارد. یعنی این هر دو تن، کلمهٔ پاورقی را معادل فارسی واژهٔ Feuilleton قرار داده اند و نیز به قرینه، همان معنی فرانسه را که شامل بخشی از یک مطلب، یک مقاله یا یک داستان در ذیل صفحات یک نشریهٔ ادواری ست برای آن در فارسی برگزیده اند.

به مرور ایام معنای شرح و حاشیه - که در روزگار نوجوانی ما هنوز مستعمل و مورد استفادهٔ قدما - بود از معنای پاورقی جدا شد، چنان که امروز شرح و حاشیه را «پانویس» و «زیرنویس» می گویند در برابر ترکیب انگلیسی Foot Note.

با قوّت گرفتن شکل داستانی پاورقی در مجلات و روزنامه ها، اندک اندک مقالاتی را که دهخدا و معین در کنار داستان از آن به نام پاورقی یاد کرده اند نیز از حمل بارِ نام پاورقی معاف شدند و به این گونه آثار، مقالات مسلسل و دنباله دار گفته شد و «پاورقی» محدودهٔ مشخص و معین داستانی پیدا کرد ضمن آن که بعضی از روزنامه ها عنوان «داستان مسلسل» یا «داستان دنباله دار» را هم د رمورد آن به کار می بردند.

۲- **در فرهنگهای فرانسوی.** واژهٔ Feuilleton به اعتبار لغتنامهٔ بزرگ لاروس از سال ۱۷۹۰ وارد زبان فرانسه شده و در چهار معنی: ۱- مقالهٔ ادبی، علمی یا انتقادی و غیره که تمام عرض پایین یک روزنامه را اشغال می کند؛ ۲- رمانی که در فواصل معین منتشر می شود و سپس به معنای داستانی که به طور مسلسل در روزنامه انتشار می یابد؛ ۳- کتابچهٔ کوچکی که تعداد صفحات آن از ۱۲ متجاوز نیست؛ ٤- بولتنی که اعضای پارلمان توسط آن از اتفاقات مجلس آگاه می شوند به کار گرفته شده است. «لاروس بزرگ» تاریخ ورود معنی دوم را به سال ۱۸٦۹ بر می گرداند و اولین کسی که آن را به کار برده بوده است «سنت بوو» منتقد معروف می داند.[۷]

۳- **در فرهنگهای انگلیسی.** فرهنگ بزرگ آکسفورد در زبان انگلیسی ضمن برشمردن معانی واژهٔ serial در دومین بخش تعاریف خود واژهٔ مذکور را «نشر یک کار ادبی به ویژه داستان به طور منظم در یک نشریهٔ ادواری یا روزنامه» بر می شمرد و نیز پخش یک داستان

را به طور دنباله دار در رادیو سریال رادیویی می خواند.[۸]

در فرهنگهای تازه تر دو زبانهٔ انگلیسی و فرانسه واژهٔ Feuilleton برابر Serial و بالعکس به کار گرفته شده است و با ظهور تلویزیون اصطلاح «سریال تلویزیونی» مستقیماً از زبان انگلیسی به زبان فارسی منتقل شده است در حالی که فرانسویها هنوز به این گونه تولید تلویزیونی Feuilleton Televise در برابر T.V. Serial می گویند.[۹]

دوم – پاورقی چیست؟

با در نظر گرفتن تعاریفی که داده شد منظور از «پاورقی» در این مقاله فقط داستانهایی هستند که به طور دنباله دار و مرتب در نشریات فارسی زبان به چاپ رسیده اند. برابر آنچه در مآخذ معتبر اروپایی به ویژه فرانسوی در مورد مشخصات پاورقیَ آمده است این نوع از داستان نویسی باید از این ویژگیها برخوردار باشد:

۱– داستان واحدی را از آغاز تا به انجام دنبال کند.

۲– هر بخش از داستان دارای نقطهٔ پایانی باشد که خواننده را به خواندن دنبالهٔ داستان تشویق کند.[۱۰]

۳– زبان نگارش داستان آن چنان باشد که اکثریت مردمی که قادر به خواندن هستند بدون دشواری آن را بخوانند و درک کنند.

٤– قهرمانان و شخصیتهای پاورقی به طوری تصویر شوند که نمایانگر شخصیتهای قابل لمس و شناخت در زندگی روزمرّه باشند. و در عین حال به نوعی ابر قهرمان – در هر دو معنای خوب و بد – که یک خواننده را جلب و جذب می کند شبیه باشند.[۱۱]

سوم – در جستجوی ریشه های پاورقی

پاورقی در حقیقت در جزء آن بخشی از تعاریف ارتباطات قرار دارد که «سرگرمی» خوانده می شود. «سرگرمی» یکی از ارکان ارتباطات اجتماعی ست که درتمام اعصار مورد توجه بشر بوده است. به این گونه «نقالی» که یک شیوهٔ ارتباط سنّتی در همهٔ تمدنهای کهنسال است و موجب سرگرمی افراد در روزگاران گذشته بوده است، در حقیقت پدرِ اصلی پاورقی و نیای بزرگ سریالهای تلویزیونی ست.

نقّالی از پس قرون وسیله ای برای جلب عامهٔ مردم به افسانه های ملی و اسطوره های قهرمانی بوده است. خواندن اشعار هومر و نقل دو حماسهٔ ایلیاد و اودیسه توسط نقالان کراراً مورد توجه تاریخ نویسان و منتقدان ادبی قرار گرفته است.

بهرام بیضایی در کتاب نمایش در ایران دربارهٔ نقالی می نویسد:

نقالی عبارت است از نقل یک واقعه یا قصه به شعر یا به نثر. با حرکات و حالات و بیان مناسب در

برابر جمع. نقالی از آن جا که قصد القاء اندیشهٔ خاصی را با توسل به استدلال ندارد و تکیهٔ آن بر احساسات تماشاگران است تا منطق ایشان، و نیز از آن رو که موضوع آن داستانها و قهرمانان بزرگ شده و غلو شدهٔ فوق طبیعی هستند - و یا قصد واقع بینی صِرف را ندارد - با خطابه متفاوت است.

منظور از نقالی سرگرم کردن و برانگیختن احساسات و عواطف شنوندگان و بینندگان است، به وسیلهٔ حکایت جذّاب، لطف بیان، تسلط روحی بر جمع و حرکات و حالات القاء کننده و نمایشی نقال، به آن حد که بیننده او را هر دم به جای یکی از قهرمانان داستان ببیند و به عبارت دیگر نقّال بتواند بازیگر همهٔ اشخاص بازی باشد.[۱۲]

دکتر کاظم معتمدنژاد در این باب می نویسد:

این روش ارتباطی در طول قرنهای متمادی سبب گردهمایی و سرگرمی گروههای انسانی گردیده است و در هماهنگی روحی و همبستگی اجتماعی آنان نقش حساسی ایفا کرده است.[۱۳]

بدین گونه است که شاهنامه حماسهٔ ملی ما توسط نقالان وسیلهٔ ارتباط با اسطوره ها و افسانه هایی شده است که شنوندگان در طول شبهای دراز به اشتیاق شنیدن «بقیهٔ داستان» روانهٔ قهوه خانه ها و تکیه ها می شده اند و داستانهای تراژیک رستم و سهراب یا رستم و اسفندیار - که شاید سراینده به هنگام سرودن آن تصوری از گسترش همه گیر و وسیع آن نداشته - به ناگاه به یک زنجیر به هم پیوستهٔ حوادث مبدل می شود و هر شب مشتاقان شب پیش را به محل قصه می کشاند. نقال یا مرشد در این بازگویی داستان به نیکی می داند که «بند» اصلی حکایت آن شب کجاست و درست در سر همان «بند» یا «بزنگاه» شنونده را به شب بعد حواله می دهد.

در بخش بحث از تکنیک نگارش پاورقی به این شگرد قابل تأمل اشاره خواهیم داشت. اما برای آن که نمونه ای از شیوهٔ نقالی شاهنامه را به دست بدهیم از کتاب داستان رستم و سهراب، که به نقد و نگارش مرشد عباس زریری، و به کوشش دکتر جلیل دوستخواه به چاپ رسیده است کمک می گیریم. دکتر دوستخواه در این اثر به یادماندنی در حقیقت تصویری از نقالی به عنوان یک وسیلهٔ ارتباط سنّتی به دست داده است که ما تمام اصول پاورقی نویسی روزنامه ای را، که یک وسیلهٔ ارتباط جمعی مکتوب است، در آن می بینیم. مقدمهٔ ممتّع ٦٤ صفحه ای او شامل تحلیل چگونگی کار نقالان همراه با تصاویری از طومارهای نقالی و عکس نقالان به ما نشان می دهد که چگونه نقالان، داستان رستم و سهراب را بازگویی می کرده اند، و باز نکته ای که در مقدمهٔ دکتر دوستخواه از جهت کار ما درخور توجه است این است که نقالان نقلهای خود را بر اساس طومارهایی بیان

می کرده اند که توسط کاتبان اغلب کم سواد نوشته می شده، اما همین صورت مکتوب طومارها به مانند طومارهایی که برای مرشدها در زورخانه ها می نوشته اند، در حقیقت شکل خام یک داستان دنباله دار است که پاورقی شکل پختهٔ آن به حساب می آید. از طرفی باید توجه داشت که این نقالان شاهنامه به هیچ وجه پای بند حفظ اصالت داستانهای شاهنامه ای نبوده اند بلکه سعی اصلی آنها همانا جلب طبقهٔ عوام و قهوه خانه رو به پیچ و خمهای داستانی بوده که در ذهن توده یک ریشهٔ تاریخی داشته است. فی المثل نقال از آوردن اشعار دیگر شاعران در ضمن نقل ابایی نداشته[۱۴] و یا از به کار بردن واژگان مورد فهم عوام اعم از درباری، سیاسی، اداری، نظامی و مصطلحات کوچه و بازار و حتی کلمات فرنگی تازه وارد در زبان فارسی، امتناع نمی ورزیده است.[۱۵] در اهمیت تأثیر این نقالی و نیز جنبهٔ عاطفی و اقتصادی کار نقالان گفته ای از استاد جلال الدین همایی پیشانی نبشتِ کتاب داستان رستم و سهراب است که در خور نقل کامل است:

البته داستان سهراب کُشی نقالها را در قهوه خانه های قدیمی شنیده اید. واقعاً قیامتی برپا می شد که دیدنی و تماشایی بود.

ای کاش مرحوم حاج مرشد عباس اصفهانی و نقالی او را در قهوه خانهٔ ناظر و خسرو آقای اصفهان دیده بودید که از چند هزار شنوندهٔ پیر و جوان به قول خودش در روز سهراب کُشی یک من اشک و یک دامن زر می گرفت.[۱۶]

نکتهٔ درخور تأمل در تذکر استاد همایی نقل سخن حاج مرشد عباس اصفهانی ست که به قول خودش در روز سهراب کشی یک من اشک و یک دامن زر می گرفت. از لحاظ حرفه ای، کار او درست همان کاری ست که پاورقی نویسان عصرِ ارتباط جمعی مکتوب می کرده اند یعنی زخمه زدن بر تار احساس خواننده و برانگیختن حس کنجکاوی او جهت تعقیب داستان، و در ازای آن دریافت مبلغی درخور توجه از سوی مدیر یا ناشر روزنامه یا مجله.

دکتر جلیل دوستخواه در مقدمهٔ خود نقالان را اینسان توصیف می کند:

نقالان مردانی گشاده زبان و خوش صدا و برخوردار از حافظه ای نیرومند و قدرت بازآفرینی و تجسم و تخیلی سرشار بودند و به یاری همین استعداد و بر اثر شاگردی نزد استادان فن، و دقت در طومارهای نقالانِ پیش از خود و گوش سپردن به نقلهای سینه به سینه بود که به تدریج به استادی و مهارت می رسیدند و هزاران نفر را مجذوب و مسحور سخنگویی و داستان پردازی خویش می کردند.[۱۷]

بدین گونه نقالی توأم با حرکت که نوعی One Man Show یا «تک مرد نمایش»

به اصطلاح امروزیها به حساب می آمد به تدریج صاحب قواعد و آدابی شد که صورت مدون آن را در کتاب جالب فتوّت نامهٔ سلطانی اثر مولانا حسین واعظ کاشفی سبزواری می بینیم. او در کتاب خود کوشیده است برای همه حرفه های مردمی آن روزگار سامان و ترتیبی بیابد و قواعدی به دست دهد. در باب ششم این کتاب «در شرح ارباب معرکه و...»، چون به مبحث «قصه خوانان و افسانه گویان» می رسد در مزّیت قصه خواندن و قصه شنیدن پنج خاصیت بر می شمرد به این شرح:

بدان که قصه خواندن و شنیدن فایدهٔ بسیار دارد: اول آن که از احوال گذشتگان خبر دار شود؛ دویم آن که چون غرایب و عجایب شنود (نظر او به قدرت الهی) گشاده گردد؛ سیّم چون محنت و شدت گذشتگان شنود داند که هیچ کس از بند محنت آزاد نبوده است او را تسلی باشد؛ چهارم چون زوال ملک و مال سلاطین گذشته شنود دل از مال دنیاوی دنیا بردارد و داند که با کس وفا نکرده و نخواهد کرد؛ پنجم عبرت بسیار و تجربهٔ بیشمار او را حاصل آید.[۱۸]

مولانا آن گاه پس از تشریح وضع محل نقل و قصه و ابزارهای آن در مورد انواع قصه خوانی می نویسد:

اگر پرسند قصه خوانی چند نوع است بگوی دو نوع: اول حکایت گویی و دوم نظم خوانی.[۱۹]

و آن گاه به هشت نکته که یک نقال یا قصه گو باید به آن توجه داشته باشد اشاره می کند که توجه به این اصول از جهت بحث بعدی ما در مورد پاورقی بیفایده نیست.

اگر پرسند آداب حکایت گویان چند است؟ بگوی هشت: اول آن که قصه ای که ادا خواهد کرد، اگر مبتدی ست باید که بر استاد خوانده باشد و اگر منتهی ست باید با خود تکرار کرده باشد تا فرو نماند؛ دویم آن که **چست و چالاک به سخن درآید و خام و گران جان نباشد** (تأکیدها همه جا از ماست)؛ سیّم باید که داند که معرکه لایق چه نوع سخن است از حد نزول و مانند آن بیشتر از آن گوید که مردم راغب آن باشند؛ چهارم نثر را وقت به وقت به نظم آراسته گرداند نه بر وجهی که (مؤدی به ملال شود که بزرگان گفته اند نظم در قصه خوانی چون نمک است در دیگ). اگر کم باشد طعام بیمزه بود و اگر بسیار گردد شور شود. پس اعتدال نگاه باید داشت؛ پنجم سخنان محال و گزاف نگوید که در چشم مردم سبک شود؛ ششم سخنان تعریض و کنایه نگوید که در دلها گران گردد؛ هفتم در گدایی مبالغه نکند و بر مردم تنگ (نگیرد)؛ هشتم زود بس نکند و دیر نیز نکشد بلکه طریق اعتدال مرعی دارد.[۲۰]

در دستورهای مولانا حسین واعظ کاشفی سبزواری به سه اصل برخورد می کنیم که از حکایت گویی و نقالی به پاورقی نویسی منتقل شده است:

اول آن که: **نقّال باید چست و چالاک به سخن درآید و خام و گرانجان نباشد**: این

اصلی ست که در موقع نگارش یک پاورقی باید پاورقی نویس به آن توجه داشته باشد یعنی ضرباهنگ (Rythme) قصه طوری باشد که خواننده به سرعت با داستان همراه شود. و پاورقی یا داستانی که از این ضرباهنگ برخوردار نباشد و کُند یا خام و گران جان باشد کشش لازم را برای جلب خواننده و همراه کردن او با داستان نخواهد داشت. از این روست که بسیاری از داستانهای معتبر ادبیات جهان، قابلیت و انعطاف لازم را برای عرضه شدن در قالب و شکل پاورقی ندارند.

دوم آن که **بیشتر از آن گوید که مردم راغب آن باشند**: این اصل دیگری ست که امروزه با عنوان عامه پسند از ویژگیهای یک پاورقی ست. پاورقی نویس باید از موضوعاتی حرف بزند که مردم به آن دلبسته و علاقه مند باشند. بنابراین فرضاً یک پاورقی که محاورات آن به مباحثات ادبی یا فلسفی طولانی منجر شود از دیدگاه خواننده و یا مردم خسته کننده تلقی می شود و طالبان خود رااز دست می دهد.

سوم آن که **زود بس نکند و دیر نیز نکشد بلکه طریق اعتدال مرعی دارد**: این نکته نیز در پاورقی مکتوب یکی از اصول در خور توجه و اعتناست. مطلب یک شمارهٔ پاورقی نباید آن قدرکوتاه باشد که خواننده بلافاصله به گره یا «بند» پایان قسمت برسد و نه آن قدر بلند که وقت خواننده را به هدر دهد و حوصلهٔ او را به سر آورد. در این مرحله پاورقی درست به یک وعده از غذا می ماند که این بیت سعدی در حق آن صادق است:

نه چندان بخور کز دهانت برآید نه چندان که از ضعف جانت برآید

به عبارت دیگر این آخرین اندرز مولانا واعظ کاشفی سبزواری که حفظ تعادل در اندازهٔ نقل است، هیچ ربطی به یکی از اصول فن بلاغت در ایجاز مخل و اطناب ممّل ندارد. بلکه این دستوری ست که یک نقل را در کجا و در چه موقعی باید تمام کرد که شنونده تشنهٔ شنیدن بقیهٔ حکایت شود؟ این دستور درست همان کلید و رمز توفیق یک پاورقی نوشتنی است. مثال برجستهٔ این گونه بریدن نقل را در سراسر داستان رستم و سهراب مرشد عباس زریری می توان یافت. مرشد با آگاهی تمام به تأثیر نقل، به خود اجازه داده است که در داستان اصلی رستم و سهراب شاهنامهٔ فردوسی، به مقتضای فضای نقل هر چه می خواهد بیفزاید و هرچه می خواهد بکاهد. نقالی مرشد عباس زریری یک شاهنامه خوانی ساده نیست بلکه نوعی دوباره نویسی حکایت است به زبان قابل فهم مردم. او با توجه به طومارهای نقالی گذشته و با ذوق و ظرافت خاص خود هر مجلس از مجالس رستم و سهراب را به یک «بخش» (Episode) از یک پاورقی جذاب مبدل می سازد. او در این دستکاری به هیچ وجه به متن وفادار نیست و از متن منظوم شاهنامه فقط هنگامی کمک

می گیرد که می خواهد داستان را به پیش براند و گاه اتفاق می افتد که در یک بخش مطلقاً شعری از شاهنامه نمی آید، بلکه نقال فقط به کمک کلمات و یاری گرفتن از اشعار مناسب - آن چنان که در توصیهٔ چهارم مولانا واعظ کاشفی سبزواری آمده است - نقل را به جلو می برد.[۲۱]

مطالعهٔ دقیق کار ارزشمند مرشد عباس زریری نشان می دهد که این نقال دو فن مهم برخورد با ادبیات کلاسیک را شاید بدون آن که خود بداند در نهایت مهارت به کار بسته است. این دو فن عبارتند از:

۱- «اقتباس ادبی» که شاید واژهٔ Adaptation معادل خوبی برای آن باشد. در این فن کسی که یک اثر ادبی را مورد استفاده قرار می دهد حق افزودن، کاستن، تغییر نام و حتی تغییر محل را برای خود محفوظ می دارد، تا اثر اقتباس شده با شرایط مورد نظر او و اشخاص استفاده کننده همسو و همگون شود.[۲۲]

۲- «مردم پسند کردن» اثر ادبی که باز شاید واژهٔ Vulgarisation (یعنی همگانی و مردم پسند کردن یک موضوع علمی یا ادبی یا فلسفی پیچیده) معادل خوبی برای این فن باشد. در مردم پسند کردن اثر، کسی که به این کار دست می زند باید از هر جهت به حدود فهم و ذوق عامهٔ مردم آشنا و آگاه باشد و موضوع را برابر فهم و ذوق آنان ساده کند.

مرشد عباس زریری در این دو کار «اقتباس ادبی» و «مردم پسند کردن» به حدی پیش رفته است که در بسیاری از موارد در داستان رستم و سهراب، روایتش از داستان با روایت شاهنامه کاملاً متفاوت است.[۲۳]

اما نقالی که ما آن را پایهٔ پاورقی مکتوب تلقی می کنیم در اثری به مراتب عامتر از شاهنامه به عنوان پایهٔ قصه نویسی در سراسر ادبیات گیتی جای ویژه ای دارد. هزار و یک شب که منتقدان اروپایی آن را «مادر تمام قصه ها» و ادبای عرب آن را «ام القصص» خوانده اند در حقیقت یک نقالی طولانی و جذاب و گیراست که بر اساس داستانی واحد، با مقاطعی که قلاّب جذب شنونده برای دنبالهٔ داستان یا داستان بعد است ساخته شده. چارچوب این کتاب بر این اساس است که شاهزاده شهرباز به سبب خیانتی که در ایام غیبت خود از همسرش دیده است کینهٔ زنان را به دل می گیرد و به این جهت هر شب با باکره ای همبستر می شود و بامدادان او را می کُشد و مدت سه سال به این کار ادامه می دهد. مردم برای حفظ جان دختران خود هر یک به سویی می گریزند. دیگر در شهر دختری نمی ماند و ناچار شهرزاد دختر وزیر شاهزاده داوطلب می شود تن به همبستری

شاهزاده بدهد و به پدر می گوید: مرا بر ملک کابین کن، یا من نیز کشته شوم و یا زنده مانم و بلا از دختران مردم بگردانم.[۲۴]

و بدین گونه شهرزاد قصه گو که در تمام داستانهای جهان جایی دارد و حتی در موسیقی کلاسیک اروپایی قطعه ای به نام او ساخته اند و معروف شده است[۲۵] پای به عرصهٔ نقالی و داستان گویی می گذارد که تمام آن یک پاورقی کامل از جهت این فن است. شهرزاد با خواهرش دنیازاد قرار می گذارد که با حیله ای ملک شهریار را به دامی چنان پایبند کنند که دست از کشتن دختران مردم بردارد. پس از آن که شاهزاده با شهرزاد در می آمیزد، شهرزاد برای آن که کشتن خود را به تأخیر اندازد به شرحی که در کتاب آمده است از شاهزاده «اجازت حدیث گفتن» می خواهد.

بدین گونه دام پاورقی شهرزاد گسترده می شود و شب نخستین با حکایت بازرگان و عفریت آغاز می گردد و چون داستان به نقطهٔ حساس می رسد:

چون قصه بدین جا رسید، بامداد شد و شهرزاد لب از داستان فروبست. دنیازاد گفت: ای خواهر چه خوش حدیثی گفتی. شهرزاد گفت اگر.... ملک مرا نکُشد، شب آینده خوشتر از این حدیث گویم. ملک با خود گفت: این را نمی کشم تا باقی داستان بشنوم[۲۶]

به این طریق پاورقی هزارو یک شب به شب دوم محول می شود و ملک همچنان در آرزوی شنیدن پایان داستانهایی ست که شهرزاد هر شب نقل می کند و درست در جایی که قصه به اوج هیجان می رسد روز می شود و دنبالهٔ آن به شب بعد موکول می گردد.

هزار و یک شب اولین سرمشق پاورقی نویسی و قطع و وصل داستان در نقاط حساس است.[۲۷]

اما آخرین روایت نقالی که سرآغاز نگارش کتابی در زمینهٔ ادبیات عامه پسند است و از تعلقات تاریخی و شبه تاریخی خالی ست و می توان به آن عنوان «داستان توهّمی» یا Fantaisie اطلاق کرد، داستان امیر ارسلان نامدار[۲۸] است که چگونگی پیدایش آن را در مقدمهٔ این کتاب دکتر محمد جعفر محجوب بدین شرح آورده است:

خوابگاه ناصرالدین شاه در وسط فضای اندرون واقع بود. بنای مزبور در دو طبقه و اتاق خواب در طبقهٔ فوقانی قرار داشت. از این اطاق سه در به سه اتاق مجاور باز می شد. یک اتاق مختص به کشیکچیان بود و هر شب یک تن از آنان با چهار نفر سرباز پاس می دادند. اتاق دیگر مخصوص خواجه سرایان کشیک بود که به ترتیب عوض می شدند و اتاق سوم به نقال و نوازندگان اختصاص داشت.

نقال نقیب الممالک بود و نوازندگان عبارت بودند از سرور الملک، آقا غلامحسین، اسماعیل

خان و جوادخان که به ترتیب در فن نواختن سنتور، تار و کمانچه سرآمد زمان خود بودند.

چون شاه در بستر می رفت نخست نوازنده ای که نوبتش بود نرم نرمک آهنگهای مناسب می نواخت. آن گاه نقیب الممالک داستانسرایی آغاز می کرد تا شاه را خواب دربابد.

بنا به تقاضای موضوع هر جا که لازم بود اشعاری مناسب خوانده شود نقیب الممالک به آواز دو دانگ می خواند و نوازنده با ساز او را همراهی می کرد. داستان امیرارسلان از تراوشات مخیّلهٔ نقیب الممالک است که پسند خاطر شاه افتاده بود و سالی یک بار هنگام خواب برای او تکرار می شد. چون شبها نقیب الممالک به داستانسرایی می نشست، فخرالدوله با لوازم نوشتن پشت در نیمه بار اتاق خواجه سرایان جای می گزید و گفته های نقالباشی را می نوشت. این کار شاه را خوش آمده بود و اوقاتی که فخرالدوله در خانهٔ خود به سر می برد امر می کرد که قصه های دیگر گفته شود تا او از نوشتن باز نماند.

پس داستان امیر ارسلان زاییدهٔ فکر نقیب الممالک و ذوق و همت خانم فخرالدوله می باشد.[۲۹]

مقدمهٔ دکتر محجوب حاوی نکتهٔ بدیعی ست و آن این که شیرینی این نقل در حدی بوده که اولاً شاه سالی یک بار به شنیدن مجدد آن اظهار علاقه می کرده است، ثانیاً شاید این اولین نقلی ست که به دست بانویِ صاحب فضل که «ایام بیکاری را در کتابخانهٔ خصوصی شاه که در اندرون داشت به مطالعه می گذرانید. ادیب و شاعر و شیرین سخن و خوش خط بود»،[۳۰] به رشتهٔ تحریر درآمده یعنی از صورت شفاهی به صورت کتبی منتقل شده است.

نویسندهٔ این سطور خوب به خاطر دارد که نقالان چندی در قهوه خانه های تهران متخصص نقل داستان امیر ارسلان بودند و پای نقل امیر ارسلان جای سوزن انداختن نبود.

نکتهٔ درخور تأمل دیگر آن است که کتاب برای اولین بار به طور کامل در ۱۳۱۷ هـ. ق. یعنی چهار سال پس از قتل ناصرالدین شاه چاپ سنگی شده و به این طریق نقل شفاهی نقیب الممالک به لطف همت خانم فخرالدوله دختر ناصرالدین شاه به صورت کتاب چاپی یعنی یک وسیلهٔ ارتباط جمعی مکتوب با وسعت انتشار درخور توجه به دست مردم رسیده است و نخستین چاپ آن بالغ بر هفتصد صفحه و بیش از یک صد و هشتاد هزار کلمه بوده است.

چاپهای سنگی امیرارسلان و پس از آن دیگر روایات نقالی به همین صورت می تواند در حقیقت اولین پایهٔ انتشار پاورقی به عنوان داستان مورد پسند عامه تلقی شود.

وسعت انتشار امیرارسلان چاپی و توجه مردم به آن به جایی رسید که امیرارسلان که

به نوشتهٔ دکتر محجوب سبک نگارش آن در میان تمام داستانهای عامیانه ممتاز است به دست ناشران سود پرست افتاد و « آنان برای ارزانتر کردن مخارج طبع، کتاب را کاملاً مثله کرده اند ».[۳۱]

این اشارهٔ محجوب می رساند که جمعیت کتابخوان کم کم ترجیح می داده است که به جای رفتن به قهوه خانه، خود کتاب را در خانه داشته باشد و مطالعه کند. شاید نقالان برای مقابله با شکستی که در کار حرفه ای آنها از جهت فن نشر و چاپ پیدا شد به این چاره جویی اندیشیدند که در افواه بپراکنند که: «خواندن امیر ارسلان خواننده را مثل قهرمان داستان ویلان و سرگردان و خانه به دوش می کند». من این گفته را بارها از زبان زنان سالمند خانواده شنیده بودم که جوانها را از خواندن کتاب امیرارسلان منع می کردند.

بخش اول مقالهٔ ما در این جا با این خلاصه گونه به پایان می رسد که:

پاورقی شکل مردم پسند یک داستان پر پیچ و خم است که هر قدر نویسنده در آن به ظرائف زبانی و زمانی توجه بیشتر کند صورت کار به یک اثر ماندنی نزدیکتر می شود. برای بررسی چگونگی این تحول و نیز مقایسهٔ این نوع ادبی فارسی با انواع مشابه اروپایی آن در بخش دوم مقاله سخن خواهیم گفت.

برکلی، کالیفرنیا، تابستان ۱۳۷۷/۱۹۹۸

پانویسها:

۱- مسألهٔ تیراژ در مطبوعات فارسی همواره به صورت معما و اسرار گونه ای مطرح بوده است. به این معنا که صاحبان روزنامه ها و مجلات برای آن که از وسعت انتشار و بالطبع قدرت نفوذ خود در جامعه بهره برداریهای سیاسی و اقتصادی بکنند، و پیوسته می کوشیدند تا رقم فروش نشریهٔ خویش را چند برابر رقم واقعی جلوه دهند. با این همه ما که خود در درون چاپخانه ها ناظر مقدار چاپ روزنامه ها و مجلات بودیم می توانستیم از تیراژهای نزدیک به مرز حقیقت اطلاع داشته باشیم.

در دورانی که من آن را «عصر طلایی پاورقی» می نامم و یک ربع قرن یعنی از ۱۳۲۰ تا ۱۳۴۵ طول کشیده است مجلات به اعتبار پاورقیها و جذابیت کار پاورقی نویسان از تیراژهای بالایی برخوردار بودند. از سالهای ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲ مجلات اطلاعات هفتگی، صبا، ترقی، کاویان، تهران مصور، در صدر قرار داشتند و از سالهای ۱۳۳۲ به بعد مجلات سپید و سیاه، روشنفکر، امید ایران، آسیای جوان و فردوسی، و سپس اطلاعات بانوان، زن روز، جوانان به این گروه افزوده شدند و بعضی از قدیمی ترها مانند صبا، کاویان، ترقی به محاق تعطیل افتادند. عددی که در متن مقاله داده شده، تیراژ حدسی و تقریبی مجلات معتبر سالهای ۱۳۳۵-۱۳۴۵ است که شامل مجلات تهران مصور، سپید و سیاه، اطلاعات هفتگی، روشنفکر، امید ایران، اطلاعات بانوان، زن روز و جوانان می شود.

۲- از جملهٔ این محققان و کتابهای آنان باید از یحیی آرین پور (از صبا تا نیما، ج ۲)، محمد علی سپانلو (نویسندگان پیشرو ایران)، حسن عابدینی (صد سال داستان نویسی در ایران، ۲ جلد) یاد کرد و نیز نباید از خاطر برد که مقالاتی چند نیز در این باب در سالهای اخیر نگاشته شده است از جمله آقای کریم امامی در مقاله ای تحت عنوان

« پدیده ای به نام ذبیح الله منصوری» در مجلهٔ نشر دانش شمارهٔ دوم سال ۱۳٦٦ اشاراتی به مسألهٔ پاورقی داشته است. و نیز آقایان دکتر علی بهزادی مقالاتی تحت عنوان «سیری در پاورقی نویسی ایران» در مجلهٔ گردون چاپ تهران شمارهٔ ۲۵ و ۲٦ خرداد و تیر ۱۳۷۲، و کاوه گوهرین گزارشی با عنوان «شبی که سحر نداشت» در مجلهٔ تکاپو دورهٔ نو، شمارهٔ ششم آذرماه ۱۳۷۲ نوشته و به چاپ رسانیده اند. آخرین مقاله ای که در این زمینه به فارسی نوشته شده و بنده دیده ام متعلق است به مجلهٔ زنان چاپ تهران، سال ششم شمارهٔ ۳۷ (شهریور و مهر سال ۱۳۷٦)، در بخش ادبیات خود به مسألهٔ عامه نویسی پرداخته و در آن یک مصاحبه (گفتگو با خانم فهیمه رحیمی) و سه مقاله: حسن عابدینی « پاورقی نویسی تا امروز»؛ کریم امامی «ادبیات عامه پسند و بازار کتاب ایران»؛ دکتر محمد علی حق شناس «رمان ضرورتی ناگزیر در عصر جدید» انتشار داده است که از آن میان مقالهٔ « پاورقی نویسی تا امروز» با آن که اشاراتی به این کار دارد سرشار از خطاهای فاحش تاریخی در مورد پاورقی نویسان است.

۳- برخی از این اسامی مستعار که از شهرت بیشتری برخوردار بوده اند از این قرار است: کارون، ارغنون، سپیده، تاک، سیماب، موج.

٤- نام بزرگوارانی که مرا در انجام این مهم یاری داده اند به ترتیب حروف تهجی از این قرار است: ادیب زاده، ایرج - اشرف، آذر - دکتر پروین، ناصرالدین - دکتر پیشداد، امیر - جمشیدی، اسماعیل - شهابی، فرخ - دکتر متینی، جلال - دکتر محامدی، حمید - دکتر میلانی، عباس - دکتر مهدوی دامغانی، احمد - دکتر نوری زاده، علیرضا - دکتر یارشاطر، احسان، و با تشکر از کسانی که نامشان به خواست خود آنها در این جا نیامده است.

۵- فرهنگ آنندراج، زیر نظر دکتر محمد دبیرسیاقی، تهران ۱۳۳٦، ذیل: پاورق؛ در فرنودسار (فرهنگ نفیسی)، تألیف دکتر علی اکبر ناظم الاطباء، تهران، ۱۳۱۷-۱۳۱۸ نیز این لفظ با توضیح مشابه آمده است.

٦- دهخدا، علی اکبر، لغت نامه، ج ۱۳، تهران ۱۳۳۸؛ معین، محمد، فرهنگ فارسی، ج ۱، چاپ دوم، تهران، ۱۳۵۳.

۷- *Grand Larousse de la Languge Française,* Tome Troisieme , Librairie Larousse, Paris, pp.1931-1932

۸- *The Oxford English Dictionary*, Volume XV, Clarendon Press, Oxford 1989, p.11

۹- *The Oxford-Hachette French Dictionary*. Edited by Marie-Helen Corréard. Vacerie Grundy Oxford University Press, 1994, pp. 350 & 1680

۱۰ - به این نقطهٔ پایانی در مصطلحات روزنامه نگاری فارسی، «آنتریک» (که واژه ای برگرفته شده از لغت فرانسوی intrigue، به معنای خطِ کشش و جاذبهٔ نمایشنامه، رمان، فیلم است) «گره»، «سر بند»، و « بزنگاه» گفته می شد.

۱۱- تعاریف داده شده از این چهار مأخذ معتبر فرانسوی زبان استخراج شده است در بخشهای دیگر مقاله نیز هرجا که نقل مستقیم از آنها مورد نیاز قرار گیرد این کار کرده خواهد آمد:
Europe-Revue Littérair Mensuelle, 52 Annee, No. 542, 1974; *Histoir Generale de la Press Française*, Tome II: De 1815 & 1871, Paris 1969; *Le Roman - Feuilleton Française Au XIX Siecle- Que sai* S-Je, Par Lise, Queffelec, Paris 1989; *De Superman Au Surhomme* Par Umberto Eco, Ed. Grasset, Paris, 1993.

۱۲- بیضایی، بهرام، نمایش در ایران، تهران، چاپ کاویان، ۱۳٤٤، ص ٦۰.

۱۳- معتمد نژاد، کاظم، نقالی در برابر وسائل ارتباط جمعی، از انتشارات دانشکدهٔ علوم ارتباطات اجتماعی، تهران، ۱۹۷۵، ص ۳.

۱٤- داستان رستم و سهراب - (روایت نقالان) به نقل از کتاب مرشد عباس وزیری، ویرایش جلیل دوستخواه، چاپ اول ۱۳٦۹، تهران، ص ۳۷۱.

۱۵- همان، مقدمه، ص چهل و هفت و چهل هشت.
۱۶- همان، استاد جلال همایی، فردوسی و ادبیات حماسی، مجموعهٔ سخنرانیهای نخستین جشن طوس.
۱۷- داستان رستم و سهراب (روایت نقالان)، ص: هفده.
۱۸- مولانا حسین واعظ کاشفی سبزواری، فتوت نامهٔ سلطانی، به اهتمام محمد جعفر محجوب، تهران، ۱۳۵۰، ص ۳۰۲.
۱۹- همان، ص ۳۰۴.
۲۰- همان، ص ۳۰۴-۳۰۵.
۲۱- داستان رستم و سهراب، ص ۲۴۷-۲۵۴.
۲۲- نمونهٔ برجستهٔ این نوع کار را در آثار تئاتر کلاسیک اروپایی که برای اولین بار به فارسی ترجمه شده است می توان یافت که به قول یحیی آرین پور: «غالباً ناقص یا صورت دیگرگون شدهٔ کمدی های مولیر یا تقلیدی از آنها بود. به این معنی که نویسندگان موضوع را از متن اصلی اقتباس و برحسب امکانات زمان و مکان و ذوق و سلیقهٔ ایرانی جزءً و کلاً در آن تصرف می کردند»، از صبا تا نیما، ج ۲، ص ۲۹۳.
۲۳- داستان رستم و سهراب، ص ۲۴۷-۲۵۴.
۲۴- هزار و یک شب، ترجمه از الف لیلة و لیلة، جلد اول، کلالهٔ خاور، تهران، ۱۳۱۵، ص ۷-۸.
۲۵- این قطعه سوئیت شهرزاد نام دارد و توسط نیکلای الکساندرویچ ریمسکی کورساکف (۱۸۴۴-۱۹۰۸) موسیقیدان و آهنگساز معروف روسیه ساخته شده است.
۲۶- هزار و یک شب، ص ۱۵.
۲۷- دربارهٔ تحلیل داستانی و تکنیک قصه های هزار و یک شب کتابها و مقالات متعددی در دست است. آخرین مقالهٔ مفید و جالبی که در این باره به زبان فارسی نوشته شده است از آنِ خانم آذر نفیسی ست. نک: آذر نفیسی: «تخیل و تغریب: داستان و آگاهی مدنی»، ایران نامه، سال پانزدهم، شمارهٔ ۳.
۲۸- محمد علی نقیب الممالک، امیر ارسلان، به تصحیح و مقدمهٔ محمد جعفر محجوب، کتابهای جیبی، تهران، ۱۳۴۰.
۲۹- همان، ص: سبزده.
۳۰- همان، ص: دوازده.
۳۱- همان، ص: شصت و دو و شصت و سه.

هاشم رجب زاده

شرح رشیدالدین فضل الله در امتیاز خط چینی-ژاپنی

رشیدالدین فضل الله همدانی، طبیب، مورخ و دانشمند معروف که وزارت سه پادشاه سلسلهٔ ایلخانی را نیز داشت و در سال ۷۱۸ هـ. ق. به سعایت بدخواهان مقتول شد، در دیباچهٔ کتاب خود به نام تنکسوق نامه، از تلاشی که در ترجمه و به پارسی درآوردن کتابهای طبی و علمی و سخنان حکم آموز و رساله در آیین ملکداری چینیان داشته است یاد کرده، و در این میان شرحی دربارهٔ ساخت و طبیعت و کیفیت زبان و خط چینی، که صورت تصویری یا نشانه نگاری دارد، آورده و آنچه را که به اندیشهٔ خود در توجیه و ترجیح این شیوهٔ نگارش به درستی دریافته باز نموده است.

در این مقاله، پس از مقدمه ای، نخست به شرح رشیدالدین دربارهٔ خط چینی و حکمت و مزیّتی که او برای ابداع و کاربُرد آن شناخته، و با دریافتهای امروزی زبان شناسان و آگاهان به ادب و اندیشهٔ چین همخوانی دارد، پرداخته می شود، و به دنبال آن تاریخچه یا شرحی کوتاه دربارهٔ نماد یا اندیشه نگاری، که بنیاد خط چینی- ژاپنی ست، و تحول این خط، نظر معاصران دربارهٔ آن و امتیازی که در گذر زمان و در کورهٔ آزمون تاریخ برای آن شناخته و ثابت شده است، می آید تا نشان داده شود که پیچیدگی خط یا دشواریِ تصوّری یادگیری آن در قلمرو خط چینی هم جلوگیر راهِ پیشرفت و اعتلای فرد و جامعه نبوده و به طریق اولیٰ تلاش کسانی هم که گاه نغمهٔ تغییر خط بسیار ساده و آسانتر عربی- فارسی را ساز کرده اند از سرِ غرض یا نافهمی بوده است.

طب اهل ختا، از کتابهای چهارگانهٔ تنکسوق نامه

چنان که در دیباچهٔ رشیدالدین بر تنکسوق نامه آمده، این مجموعه حاوی چهار کتاب زیر بوده است: کتاب اول: در قواعد چند از علم طب و کیفیت نبض گرفتن و شرح اعضاء... به زعم اهل ختای؛ کتاب دوم: در تشریح عروق دوازده گانه و کیفیت سیر.. خون در بدن و آغاز و انجام آن و چگونگی داغ کردن و میل زدن در امراض؛ کتاب سوم: دو فن: فن اول: یک مقدمه است در اصول تراکیب و سخنان سلاطین ما تقدّم و جواب وزرای ایشان. فن ثانی: در ادویهٔ مُفرده، و این فن دو مجلّد است؛ کتاب چهارم: در... و یاساق اهل ختای و چگونگی سیاسات... و این کتاب دو فن بُوَد: – اول: در ترتیب امرا و منزلتِ هر یکی از طرف دست راست و از طرف دست چپ. فن ثانی: در اموری که به شرع ماند و کیفیت سیاست... (تنکسوق نامه، ص ۷۹ – ۸۱).

نسخه ای خطی از تنکسوق نامه که حاوی دیباچه و کتاب اول آن (در علم طب) است، به کوشش مرحوم مجتبی مینوی و با عنوان تنکسوق نامه یا طب اهل ختا در سلسلهٔ مجموعهٔ آثار رشیدالدین فضل الله همدانی به صورت عکسی منتشر شده است (انتشارات دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران؛ شماره ۱۲). سال انتشار در روی کتاب نیامده، اما تاریخ تحریر مقدمهٔ مرحوم مینوی و نیز چاپ و صحافی این کتاب ۱۳۵۰ قید شده است.

شادروان مینوی در معرفی این نسخه که به خط محمدّبن احمد بن محمود معروف به قوام کرمانی و مؤرّخ به سال ۷۱۳ هجری ست (که رشیدالدین فضل الله هنوز حیات داشته) نوشته است:

«این کتاب نفیس را بنده کشف نکرده ام. پیش از آن که در سال ۱۳۲۹ هـ.ش (۱۳۵۰) به استانبول بروم و این نسخه را ببینم، دیگران آن را دیده بودند... شاید اولین کسی که در زمان ما متوجه آن شده مرحوم استاد احمد زکی ولیدی طُغان بوده باشد...» (تنکسوق نامه، ص ۲ مقدمه).

ترجمهٔ متون علمی و چینی به فارسی

در دنبالهٔ مقدمهٔ شادروان مینوی می خوانیم:

«این تانکسوق نامه... در فنون و علوم ختائی یعنی چینی ست. پیش از رشیدالدین کتاب دیگری بنام تنکسوق نامهٔ ایلخانی به فارسی تألیف شده بود در فن جواهر شناسی، و مؤلف آن خواجه نصیرالدین طوسی بود که رشیدالدین فضل الله زمان او را درک کرده بود...

«لفظ تانکسوق و تنکسوق و تنسُوخ و تانسوخ و تنسوخ و تنسوق همگی اشکال

مختلفهٔ یک کلمهٔ مغولی ست که... به معنی چیز نفیس و تحفهٔ کمیاب است که به عنوان هدیه و پیشکش از برای بزرگان می آوردند. رشیدالدین این کتاب خود را در حکم تحفهٔ عزیزالوجود و نادری می شمارد که به ایلخان تقدیم کرده است. بعد از آن که در اوایل عهد عباسیان کتب هندی و سریانی و یونانی را به زبان عربی ترجمه کردند، دیگر مسلمین گویی خویشتن را از آموختن چیز تازه مستغنی شناختند... غیر از دو سه ترجمه ای که ابوریحان بیرونی در جزء کارهای خویش ذکر می کند، و غیر از ترجمه هایی که ایرانیان از عربی به فارسی می نمودند، دیگر خبری و ذکری از ترجمه در عالم اسلام نداریم. تا زمان مغول، که اول بار خواجه نصیرالدین طوسی اندکی از علم نجوم قوم فاتح را از آنان فرا گرفته در کتابهای خویش گنجانید» (صفحه های ۳ و ٤ مقدمهٔ کتاب یاد شده).

رشیدالدین فضل الله در دیباچهٔ خود بر تنکسوق نامه دربارهٔ اهتمامی که در زمان او برای به فارسی درآوردن کتابهای چینیان شد نوشته است:

«پادشاه اسلام [غازان خان]... همواره اشارت اعلی رانده تا بندهٔ حضرت سعی نماید و از کتب و فوایدی که در این ملک پیش از این فسحتِ آن نبوده، و اگر نیز بوده اهل این دیار بر لغت آن کتب اطلاع نیافته و بر آن واقف نگشته، تتبّع کرده بادید کند، و آن را ترجمه کرده بر احوال و طبیعت و اسرار آن واقف شده شایع گرداند....

«بنابراین مقدمات چون... همّت مبارک عالیه همواره بر آن مصروف است که علوم متنوعه را در عالم شایع گرداند و... کتب بلاد خطای و چین و ماچین و ممالکی که بدان پیوسته، بدین ملک نرسیده، و اگر به نادر رسیده کس آن را ترجمه نکرده... به حکم یرلیغ همایون در آن شروع کرد تا از کتب و تواریخ و مصنفات ایشان بعضی را ترجمه کند و ... سعی رفت تا کتب ایشان و کسانی که زفان ایشان دانند و کم و بیش بر آن وقوفی داشته باشند بادید آوَرَد، و کتاب... و ادویه از حشایش و معادن و اشجار و اسماک... و دیگر کتب را ترجمه کرد... و از قدیم العهد باز تا غایتِ وقت هیچ کس از کتب خطائی بعضی ترجمه نکرده و از آن تألیف و تصنیف نساخته الاّ در زمان پادشاه عادل، هولاگو، مرحوم مولانا اعظم... خواجه نصیرالدین رحمة الله به حکم یرلیغ همایون از حکیمی خطائی که باهولاگو از ولایت مغولستان، که به ولایت خطای نزدیک است، آمده بود و بعضی از نجوم می دانست، خواست تا براحوال نجوم ایشان واقف گردد. از تقریر او بعضی از علوم ایشان معلوم کرد و داخل زیجی که خود ساخته ثبت گردانید... ».

«و هر چند لغات و خطوط مختلف باشد، منجمین ولایت خطای و چین و ماچین و

سولانقه و جُورجه و قرای خطای و ولایت اویغور تا سرحد ترکستان، و از آن جانب تا سر حدّ هندوستان، همه به کتب علمی اهل خطای عمل می کنند .... سخنان و علوم و اوضاع ایشان عظیم دقیق و عمیق است...» (همان جا، صفحه های ۳ تا ۲۰).

رشیدالدین افزوده است که چون به ترجمهٔ این کتاب (طب اهل ختا و بخشهای دیگر تنکسوق نامه پرداخت، از یاری حکیم سیوسهٔ چینی و دانشمندی به نام صفی الدین و کسانی دیگر، مانند یک مترجم ایرانی که در چین به دنیا آمده و بزرگ شده بود، بهره جُست:

«مولانا ... صفی الدوله والدین ... را ملازم حکیم سیوسهٔ خطائی گردانیدم و کلمچی [=کلمه +چی، به معنی مترجم] که بر زبان واقف بود و تقریر نیک داشت ملازم او گردانیدم و شرط رفت که [صفی الدین] خط خطائی و زفان ایشان بیاموزد و سعی نماید و بر اصطلاحات ایشان واقف گردد ...

«و هم در این وقت... شخصی را یافت که او از فرزندان طبیبی بود که از این ملک بیش از این به حضرت رفته بود و [آن فرزند] آن جا در وجود آمده، و خط پارسی از پدر و خط خطائی از خطائیان آموخته، و مردی هنرمند و زیرک، و شعر پارسی و خطائی نیکو دانستی و دیگر هنرها» (همان جا، ص ۸ و ۹).

مزیت خط چینی و حکمت ابداع آن

شرحی که رشیدالدین فضل الله در این باره آورده چنین است (کوتاه شده از دیباچهٔ او بر تنکسوق نامه، صفحه های ۲۲ تا ۳۹ چاپ عکسی):

«سالهاء بسیار بود تا استماع افتاده و مشهور بود که خط خطائی را حروف معیّن نیست الاّ آنک هر اسمی و لفظی را شکلی معیّن نقش می کند که آن شکل مخصوص باشد بدان اسم یا بدان لفظ؛ و چون اسامی و الفاظ عظیم بسیار است، نادر کاتبی باشد که خط تمام داند، و کسی که خط تمام داند به نزد ایشان در علم مرتبهٔ تمام داشته باشد. و هر عاقل که این معنی می شنید، یا حیرت روی می نمود یا به انکار مشغول شده حمل بر عجز و خلل عقل ایشان می کرد... که چه واجب باشد وضعی چنین مشکل نهادن که به مدتها تمام بتوان آموختن... و این ضعیف حمل بر نقصان عقل ایشان نمی کرد، لیکن در آن حیرتی داشت و کس را نمی یافت که حقیقت و غرض آن تقریر داند کرد. بعد ازمدتها از تقریر بعضی اطبا و حکماء ایشان چنان معلوم شد که هرچ الفاظ مشترک است [یعنی کلمه های مختلف با تلفظ یکسان] هریک را شکل جدا می کنند تا بدان واسطه بعضی مردم در معانی غلط نکنند... اندیشه رفت که آن ضبطی عظیم است و هر چند به واسطهٔ آموختن آن سعی زیادت باید کرد... و چون بر این وجه اندیشه رفته بود و خاطر بر آن قرار گرفته، در این

وقت که ترجمهٔ این کتاب [تنکسوق نامه] که این فصل دیباچهٔ آن است مشغول شده بود سعی نمود تا از متعلمان جوانی که بر علم طب و حکمت واقف بود و در آن رنج برده و طبعی راست و جدّی در دست و زیرک و در هر فن هنرمند و در تحصیل علوم مجدّ و بهترین بود، مولانا ... صفی الدوله والدین دام فضله را ملازم حکیم سیوسهٔ خطائی گردانیدم و کلمچی که بر زبان واقف بود و تقریر نیک داشت ملازم او گردانیدم، و شرط رفت که خط خطائی و زفان ایشان بیاموزد و سعی نماید و بر اصطلاحات ایشان واقف گردد. بعد از یک سال... تقریر کرد که هر لفظی مالا کلام شکلی و نقشی دیگر دارد و خط ایشان را قطعاً بنیاد بر حروف نیست... همان حیرتِ پیشینه روی نمود، و در ضمیر نتوانستم آوردن که ایشان چنین اموری معظم از سر جهل و غفلت کرده باشند، بل که باید در آن حکمی و سرّی باشد. و از او پرسیدم که چون تو مدتی ست که با حکیم سیوسه [ای] و مشهور که از بهترین حکمای خطای است که این جااند... و تو مردی زیرک، و از او لاشک سؤال کرده و تفحّص نموده باشی که وضع این خط چرا چنین داده و حکمت و غرض در آن چه و بنیاد آن از چه خاسته و چگونه بوده، و تو نیز همانا به فهم و ذهن خود وجهی تصور کرده باشی تقریر باید کردن... جواب داد که وجهی او را معلوم نیست و چندانک تفحّص رفت گفت: معلوم ندارم، و من نیز وجهی معلوم نتوانستم کرد. این ضعف در حال بدان اندیشه مشغول شد و حق تعالی توفیق داد؛ بر فور سرّ آن حکمت که از کاملان اندیشیده و وضع کرده بر من بندهٔ ضعیف مکشوف.. گردانید... به تقریر آن مشغول شویم:

«مقدمهٔ اول: گوییم به نزد عقلا واهل خبرت مقرر است که چون عاقلی حکیمی را یابد که حرکتی کند یا سخنی گوید نامناسب یا نامعقول حمل بر جهل و دیوانگی او نباید کردن بل بدان که در آن حکمتی و فایده ای باشد.... و لا شک در مدت چندین هزار سال که در میان اقوام ملک خطای و چین و ماچین که عدد و نفر ایشان زیادت از عدّ و حصر باشد چندان عاقل بوده باشند که در چنین امری معظم چیزی بکنند که هر مختصر عقل را بر آن اعتراضی نرسد.

«مقدمهٔ دوم: که آن به نزد حکما مقرر و مبرهن است که مطلق انسان بالقوه کاتب است و انسان بی کتاب بالقوه متصوّر نیست... چگونه حکم توان کرد که چندین هزار عقلا [ی] اهل خطای از آن غافل بوده باشند یا بر لفظ و حروف واقف نبوده باشند... لاجرم تتبّع باید نمودن تا حکمت در آن چه دیده اند که ترک حروف کرده و هر لفظی را شکلی معیّن مخصوص ساخته تا آموختن آن بدین حد مشکل شده و البته باید که در آن فایدهٔ تصور کرده باشند... گوییم محقّق و معیّن است که لغت هر ولایتی به حسب طبیعت هر ولایت

مختلف است... مخرج حروف حلق و زفان.. هر ولایتی طبعی دیگر است... چنانچ می بینیم که ترکی و مغولی و هندوئی و خطائی و فرنگی و امثال آن لغات چون به خط پارسی می نویسند درست خوانده نمی آید، چه لهجه متفاوت و از همدیگر مستبعد است.

«پس حکماء خطائی خطی وضع کرده اند که قطعاً در آن تصحیف خوانده نشود، و الفاظ مشترک و آنچ بر بالا یاد کرده آمد که من پیشتر پنداشته بودم که خط خطائی را آن خواص است آن تمام نیز ضمناً در آن مندرج باشد و چون آن را بنویسند هرکس که آن خط آموخته باشد لغت [=معنی] متابع آن باشد.... مثلاً چنانچ کسی به پارسی لفظ نان بنویسد، مستعرب چون بخواند چه داند که آن نان است... لیکن... هر وقت که شکلی ساخته باشند که آن شکل دلالت کند به زبان هرکس از اصحاب لغات مختلف... در حال که آن شکل بنویسند همه دانند که آن شکل نان است لیکن هریک آن را به زبان خود چیزی دیگر گویند و همه را غرض و مقصود از آن شکل حاصل شود... لیکن آن ضابطه را شرط باشد که اقوام مختلف اللغه که در آن ولایت باشند همه آن خط آموزند نه خطی دیگر، و چون ولایات خطای و چین و ماچین و تانغوت و سولانقه و جورچه و قراخطای، که آن ولایات عظیم بسیار است و لغات و لهجه مختلف، و در قدیم پادشاه آن ممالک سالهاء بسیار همه یکی بوده، حکماء آن ولایات خطی به موجب مذکور وضع کرده و تمامت آن ولایات آن خط آموخته و تا غایت بر همان موجب می آموزند... لیکن پیش از این در این مُلک هیچ کس با سرِ رشتهٔ این ضابطه... و حکمت نیفتاد... و همانا اکثر مردم در ملک خطای از این دقایق حقایق مذکور غافل باشند....

«این ضعیف به تجربه و تتبّع و قیاس آن را حل کردم و آن نه قضیه است مشکوک بلک واقع، و در این وقت... شخصی را یافت... که تقریر کرد که در شهرهاء بزرگ خطای که مردم متنوّع در آن جا مجتمع است و تجّار که از آن ممالک که لغات ایشان مختلف است. چون به معامله کردن این جا آیند... کسانی که ایشان این خط دانند احتیاج به ترجمان نباشد؛ هرچه خواهند بنویسند، آن شخص دیگر که او را لغتی دیگر باشد چون بخواند در حال احوال معلوم کند....

و هم در این وقت که این مقال را نوشته بود شخصی را یافت که او از فرزندان طبیبی بود که از این مُلک پیش از این به حضرت رفته بود و [آن فرزند]، آن جا در وجود آمده و خط پارسی از پدر و خط خطائی از خطائیان آموخته و مردی هنرمند و زیرک، و شعر پارسی و خطائی نیک دانستی... تقریر کرد که خط ایشان را قطعاً بنیاد بر حروف نیست الاّ آنک هریک را نقشی ست و تقریر کرد که مُلک خطای و چین که شهرهاء بسیار است و معظم،

در هر شهری چندین لغات مختلف است و تا حدّی که میان اهل محله تا محلهٔ دیگر در لغت ایشان تفاوتها باشد، و تمامت را خط یکی. و هرچه میان [ایشان] بدین خط بنویسند همه بر آن واقف شوند، و احتیاج کلمچی نباشد. لیکن زبانهاء دیگر مانند هندوی و ترکی و مغولی و تبتی و پارسی و عربی که آن را بنیاد بر حروف است چون خواهند که به خط خطایی بنویسند درست نیاید...

«و همچنین تقریر کرد که ایشان را قطعاً خبر از خطی که بر حروف نهاده اند نیست، مگر کاملان ایشان... و قطعاً هیچ کس نتواند بود که دعوی تواند کردن که من خط به تمام می دانم. و از این تقریر نیز معلوم می شود که چون معانی و الفاظ نا محصور است و بنیاد بر حروف نباشد و هر یک محتاج شکل مخصوص، لاجرم ضبط آن خصوصاً معنی[ای] که... ندانسته باشد مشکل [است]... و از این تقریر به حقیقت معلوم شد که واضع این خط [آن را] جهت همان ولایت معینه نهاده...

«دیگر تفحّص نمودم و پرسیدم و گفتم که واجب کند که زیرکانی که وضعی مانند این نقوش جهت لفظ نهاده باشند... جواب داد که ایشان را ضابطه[ای] هست که هر چیزی تعلق به معدنیات دارد در اوّل نقش نشانی که آن به معادن مخصوص باشد اضافتِ آن نقش کنند تا حالی که نظر بر آن افتد بیابند که آن نقش به معدنیات تعلق دارد... و آن نشانها که جهت هر جنس نهاده اند و در اول هر نشانی ترکیب می کنند چند چیز معیّن است بدین تفصیل:

جهت بعضی معدنیات نقش زر — جهت انواع اشجار و میوه ها نقش چوب
جهت چیزهاء آبی نقش آب — جهت چیزهاء آتشی و حرارت نقش آتش
جهت چیزهاء خاکی از زمین و... — جهت چیزها که به سنگ تعلق دارد نقش سنگ
هرچ بدان تعلق دارد نقش خاک
جهت آلات و جوارح بدن، نقش ماه — جهت تأثیرات آفتاب و هرچ بدان تعلق دارد نقش آفتاب
جهت هرچه به کوه تعلق دارد نقش کوه — جهت هرچه به ابر و نم و بارندگی تعلق دارد نقش ابر
جهت هرچه به علفها و... تعلق دارد نقش علف.

«و پرسیدم که اول [که] بچگان را خط آموزند چه آموزند. تقریر کرد که نقش اعداد، و بعد از آن چند کتاب مختصر دارند یکی... در احوال مهر و شفقت و آداب باشد و یکی دیگر... در باب فواید خط و لغات آن، و یکی دیگر... در باب راه و روش و طریقت. و چون این کتب مختصر به حسب اختلاف بخوانند بعد از آن در دیگر کتب شروع کنند.

«و هم از او تفحّص نمودم و به مبالغت پرسیدم که چون تو هم بر خط پارسی و هم بر خط

خطائی واقف شده ای و مردی زیرکی و دانا، لا شک فکر کرده باشی و از استادان خود نیز سؤال کرده باشی که غرض و فایده و حکمت در آن چه دیده اند که بنیاد خط بر حروف ننهاده، یک یک را شکلی مخصوص وضع کرده اند؟ جواب داد که قطعاً معلوم نشده است که غرض از این چیست، و از ایشان نیز تفحّص نمودم، ندانستند. و چون چنین تقریر کرد معلوم شد که غرض و مطلوب که این ضعیف معلوم کرد در خطای نیز هرکس را در حقیقت آن وقوف نیست...

«و اگر تصور کنیم که در ...ایران زمین که... لغات مختلف هست از پارسی و عربی و پهلوی و کُرد ولُر و گُرجی و ارمنی و رومی و دیگر لغات شهرها و ولایات مختلف، چون خطی بدین وجه مذکور بودی و همه آن خط آموختند هر که کتابی بدان بنوشتی هر که از این اصحاب لغات مختلف بدیدندی به زبان خود دانستندی که معنی آن چیست...

«حکمت... حکمای خطای در وضع خط و فواید آن و آسانی کتابت و آسانی ساختن کاغذ و هرچه بدان تعلق دارد، که مصلحت و مدار مُلک و ضبط آن به قلم راست آید، این معانی ست که شرح داده شد... و این ضعیف بیان و تحقیق این قضیه به توفیق ایزدی توانست کردن... و این تدبیر و حکمت چیزی ست که در هیچ مُلک دیگر عقلا اندیشه نکرده و آن وضع ننهاده، و انصاف آنک عظیم نیکو نهاده اند».

* * *

خط تصویری یا اندیشه نگاری، و خط الفبایی

نشانه های نگارشی چینی که کانجی (Kanji) نامیده می شود، تاریخی دراز دارد. تا چند سال پیش، قدیمترین نمونه های به دست آمده از این خط متعلق به دورهٔ تاریخی ییـن Yin (حدود سال ۱۴۰۰ پیش از میلاد) بود، امّا در کاوش ویرانه های لونگ شان (Longshan) در ناحیهٔ شاندونگ (Shandong) چین، قطعه سفالها یی با این نوشته و متعلق به ۴۰۰۰ تا ۴۵۰۰ سال پیش یافته شد.

کانجی امروزی از تحوّل نشانه های هیروگلیفی یا نماد نگاری نخستین، با کوتاه و ساده تر شدن آن، پیدا آمد. در گذر تاریخ، این خط تصویری یا اندیشه نگار از سرزمین چین به کُره و سپس به ژاپن و نیز از چین به ویتنام راه پیدا کرد.

شماری از این نماد و نشانه ها از تصویر مفهوم خارجی کلمه گرفته شده است، مانند آنها یی که رود، کوه، درخت، آدم، سنگ، ماه، و باران را می نماید. بخشی از کلمه ها هم با ترکیب نشانه های دیگر ساخته شده است مانند بیشه و جنگل، که به ترتیب با کنار هم نهادن دو و سه کانجی «درخت» نوشته می شود.

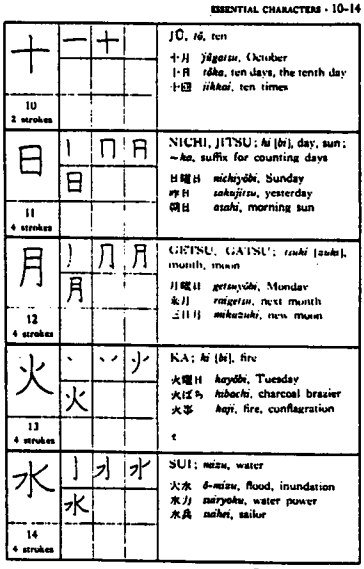
پژوهشهای باستان شناسان نشان می دهد که خطهای الفبایی امروزی هم از تحول و تبدیل و کوتاه و ساده شدن نشانه های اندیشه نگار پیدا آمده است، مثلاً همهٔ ۲۶ حرف الفبای انگلیسی به گونه ای بار آمده و بازماندهٔ نگارش تصویریِ قدیم در مغرب زمین است. اما در میان صاحبان تمدنها و فرهنگهای قدیم، چینیان نوشتن به خط تصویری را از دست ننهادند. در آغاز پیدایی خط که شمار مفاهیم و موضوع های مورد نیاز برای نگاشتن زیاد نبود، برای هر مفهوم خارجی یا عینی چیزی از طبیعت و محیط پیرامون خود به نشانهٔ آن اختیار کردند و هنگامی که به مفاهیم پر شمارتر وموضوعهای پیچیده تر نیاز آمد، برای رساندن مقصود دو یا چند نشانه را در هم آمیختند و نشانه های تازه ساختند. چینیان پس از ابداع اندیشه نگاری، به ضرورت کار و در گذرِ بیش از دو هزار سال این نشانه ها را به صورت شکیل و متناسب و موزون درآوردند.

خط چینی برای زبان ژاپنی

هوشمندی ژاپنیان در اقتباس چیزها منحصر به عصر جدید و دنیای صنعت نیست، و این شیوهٔ آنها در زمینهٔ فکری و فرهنگی تاریخ بلند دارد. برابر تحقیقها یی که شده است، ژاپنیها تا سدهٔ سوم میلادی خط نداشتند و چون دیدند که همسایگان چینی آنها زبان گویشی و هم نگارشی دارند، خواستند که شیوهٔ نوشتن آنها را فرا گیرند. پس نشانه های نگارشی چینی (کانجی) را گرفتند و برای معانی و مفاهیمی که داشت به کار بردند، امّا آن را به همان زبان ژاپنی خواندند. آن جا هم که نشانه ای در خط چینی معادل ژاپنی نداشت، آن را با تلفظش گرفتند.

امّا این اقتباس و انطباق با دشواریها یی چند همراه بود. حنجره و دستگاه صوتی ژاپنیها نمی توانست صداهای چینی را درست و دقیق تلفظ کند، و همهٔ چینیها هم که این خط را یاد می دادند به یک لهجه و آهنگ سخن نمی گفتند. چنین بود که تداول تدریجی دو یا سه تلفظ برای هر نشانهٔ نگارشی در ژاپن پیش آمد، مرکب از تلفظهای گوناگون چینیان و تلفظی که ژاپنیها خود برای موضوع و مفهوم آن داشتند. برای مثال، نشانهٔ نگارشی چینی که آدم یاانسان را می رساند، دو قراءت چینی دارد که «جین» (jin) و «نین» (nin) است، و در زبان ژاپنی هم «هیتو» خوانده می شود. امّا هرکدام از این تلفظها جایی و موردی دارد، و نمی توان یکی را به دلخواه انتخاب کرد. برای نمونه، درشکهٔ دستی را که کسی آن را می کشد «جین - ریک - شـــا» (jin-rik-sha) می خوانند، باربـــر را «نین - سوکو» (Nin - soku) می گویند و اگر فقط «آدم» مراد باشد «هیتو» hito گفته می شود.

ژاپنیها کلیشهٔ کلمه ها یعنی نشانه های نگارشی برای مفاهیم عینی یا ذهنی را از چینیان


ESSENTIAL CHARACTERS · 10–14

十 — 10 strokes
JŪ, tō, ten
十月 jūgatsu, October
十日 tōka, ten days, the tenth day
十回 jikkai, ten times

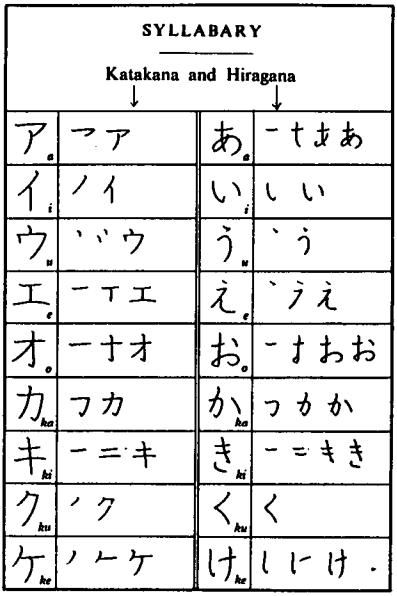
日 — 11 strokes
NICHI, JITSU; hi [bi], day, sun; ~ka, suffix for counting days
日曜日 nichiyōbi, Sunday
昨日 sakujitsu, yesterday
朝日 asahi, morning sun

月 — 12 strokes
GETSU, GATSU; tsuki [zuki], month, moon
月曜日 getsuyōbi, Monday
来月 raigetsu, next month
三日月 mikazuki, new moon

火 — 13 strokes
KA; hi [bi], fire
火曜日 kayōbi, Tuesday
火ばち hibachi, charcoal brazier
火事 kaji, fire, conflagration
c

水 — 14 strokes
SUI; mizu, water
大水 ō-mizu, flood, inundation
水力 suiryoku, water power
水兵 suihei, sailor

چند نمونه از نشانه های نگارشی چینی–ژاپنی، با راهنمای نوشتن آن
و تلفظها (به لاتین) و معنی هر یک (به انگلیسی)


SYLLABARY

Katakana and Hiragana

ア a	ㄱア	あ a	ㄱ ナ ぁ あ
イ i	ノイ	い i	い い
ウ u	丶 丶 ウ	う u	丶 う
エ e	一 丅 エ	え e	丶 冫 え
オ o	一 十 オ	お o	一 ナ お お
カ ka	フ カ	か ka	っ カ か
キ ki	一 ニ キ	き ki	一 ニ き き
ク ku	丿 ク	く ku	く
ケ ke	ノ 𠂉 ケ	け ke	け 𠂉 け .

نمونهٔ الفبای هجایی ژاپنی (دوگونه، هیراکانا و کاتاکانا) و راهنمای نوشتن آن
(تلفظ هر یک به لاتین در زیر آن آمده است)

به نقل از: *A Guide to Reading & Writing Japanese*, The 1850 Basic Characters and the Kana Syllabaries, Charles E., Tuttle Company, Rutland, Vermont & Tokyo, Japan

گرفتند، امّا می بایست برای ادات جمله که معنی مستقل ندارد، مانند حروف ربط و عطف و... یا صرف افعال و حالتهای قید و صفت و مانند آن، فکری بکنند. چون ساخت زبان چینی به گونه ای ست که این چیزها در آن نیست، امّا زبان ژاپنی مانند بسیاری زبانهای دیگر به آن نیاز دارد. ژاپنیها نخست کوشیدند تا برای این ادات و حالتها و صرف افعال هم نشانه های نگارشی چینی بیاورند، امّا چون از این راه به نتیجهٔ مطلوب نرسیدند بر آن شدند تا شماری از نشانه ها را کوتاه کنند و به صورت نشانه های آوایی یا هجایی در آورند تا حروف، افعال و عناصر پیوندی و دیگر اجزاء جمله و کلام را با آن بنویسند. چنین بود که «کانا» پدید آمد، که خاص زبان ژاپنی ست و در چینی نیست.

الفبای هجایی ژاپنی، پیرایهٔ خط چینی

«کانا» (Kânâ)، نشانه های الفبایی هجایی، را ژاپنیان از همان نشانه های نگارشی چینی (کانجی) گرفتند که نخست کوشیده بودند تا ادات و اجزاء پیوندی کلام و صورتهای صرفیِ افعال را با آن بنویسند. الفبای هجایی که در نگارش ژاپنی از این «کانجی»ها گرفته شد، دو گونه است: یکی «هیراگانا» (Hiragana) و دیگری «کاتاکانا» (Katakana) خوانده می شود، و هر کدام ٤٦ حرف دارد.

«هیراکانا» بیشتر ساخته شده از خطوط منحنی، در واقع شکل شکسته نویسی کوتاه شدهٔ نشانه های نگارشی چینی ست. این الفبای هجایی در اوایل دورهٔ تاریخی «هِی آن» (سالهای ۷۹٤ تا ۱۱۹۲م.) ساخته و پرداخته شد.

«کاتاکانا» شکل دیگری از کانا ست، به همان شماره و با همان تلفظ، که با گرفتن بخشی از نشانه های نگارشی چینی (کانجی) و با ساده یا کوتاه کردن آن درست شده است. گفته اند که هریک از این دو گونه الفبای هجایی را یکی از راهبان بودایی در اوایل دورهٔ «هِی آن» ابداع کرد. اما با توجه به طبیعت پیدایی و تحول زبان، درست این است که «کانا» ها به تدریج و در گذر زمان به صورت کنونی آن پیدا آمد.*

متنهای ساده، مانند کتابهای کودکان کم سال، سراسر به هیراگانا نوشته می شود. در نوشته های دیگر، هیراگانا برای نمودن صرف افعال و حالتهای صفت و قید، و حرفها (مانند عطف و ربط) و همراه «کانجی» می آید. برایِ درست خواندن «کانجی» های دشوار، یا تلفظ صحیح نامهای خاص در برگهای رسمی و مانند آن، تلفظ اسامی به هیراگانا در بالا یا کنار کانجی نوشته می شود.

* این که در لغت نامهٔ دهخدا در شرح خط چینی و تحول آن آمده است که «دانشمندان چینی بعدها به یک قسم خط تندنویسی دست یافتند که نمونهٔ خط ژاپنی شد»، به احتمال منظور همین الفبای هجایی «کانا» ست.

«کاتاکانا» برای نوشتن کلمه ها و نامهای بیگانه، که به همان لفظ در ژاپنی پذیرفته شده و شمار آن هم زیاد است، یا هنگامی که بخواهند بر کلمه ای تأکید کنند، چنان که در آگهیها، به کار می رود. در مخابرات، و به تازگی در کامپیوتر و کلمه پردازها، هم از کاتاکانا زیاد استفاده می شود. در رایانه ها، تلفظ کانجی را با کانا تایپ می کنند، و با زدن تکمه ای دستگاه آن را به صورت کانجی می نویسند. نگارش کلمه های خارجی به کانا اختیاری نیست، و برای هر کلمهٔ پذیرفته شده در ژاپنی، وزارت فرهنگ ژاپن شیوهٔ نوشتن آن را به کانا معین و اعلام می کند. پیداست که چون حروف هجایی کانا محدود است، و فقط با پنج صدای «آ، ئی، اُو، ئه، ئو» ساخته می شود، و حرف صامت در زبان ژاپنی وجود ندارد و نیز دستگاه صوتی ژاپنیها بعضی از صداها را نمی تواند تلفظ کند، بیشتر کلمه ها و نامهای بیگانه در ژاپنی به صورتی متفاوت از اصل آن تلفظ می شود.

تأثیر و خاصیت خط اندیشه نگار

گرفتن خط چینی، جدا از تأثیر چین در ادب ژاپن، در ساخت و ساز ذهنیات، اندیشهٔ ژاپنیان اثر انکار ناپذیر داشته است. از یک سو، با شیوهٔ نگارش چینی، کلّ ادبیات و فکر و فلسفهٔ چین، به خصوص اندیشهٔ کنفوسیوس به ژاپن آمد. از سوی دیگر، خط نمادین یا «کانجی» اثر طبیعی خود را بر شیوهٔ سخن گفتن و بیان مطلب و طرز استدلال و حتی منطق و فکر و درک و دریافت ژاپنیها گذاشته، و در بار آوردن منش و روش و رفتاری که ژاپنیها امروزه دارند کارساز بوده است.

اثر شیوهٔ کتابت بر زبان گفتاری در چینی به ویژه قوی ست، چنان که با بودن کلمه هایی که تلفظ یکسان و کتابت تفاوت دارد، و شمار آن در چینی بسیار است، این عادت نزد اهل زبان بار می آید که چنین واژه ها را آزادانه در نوشتن می آورند اما در گفت و گو به کار نمی برند تا سخن معنی خود را برساند و از ابهام دور بماند. به کار بردن نشانهٔ نگارشی واحد برای رساندن مفهومهای مختلف، به خصوص مفاهیم احساسی و حالات نفسانی، در زبان ژاپنی نمونه های فراوان دارد. به همین قیاس هم فکر مردمی که به این زبان بیان می کنند، کم و بیش صورت به اصطلاح قالبی و الگویی پیدا می کند و از انعطاف پذیری آن، برای درک و دریافت تفاوتهای ظریف و دقیق میان حالات و کیفیاتی که بر زمینهٔ یکسان نمود پیدا می کند، کاسته می شود. این خصوصیت، در تحلیل اجتماعی، البته مزایایی هم دارد، که مهمترین آن شاید تجانس و هم اندیشی مردمی ست که این شیوهٔ بیان و نگارش را دارند. نیز، در اندیشه نگاری می توان با یک واژهٔ کوتاه مفهوم گسترده ای را رساند. از مزایای دیگر «کانجی» این است که فهم کلمه را آسان می سازد، یکنواختی

مفهوم را برای مخاطبان و خوانندگان بیشتر می کند، در نوشتن جای کمتری می گیرد، و تندتر خوانده می شود. گسترش استفاده از رایانه ها و دستگاههای کلمه پرداز در هر زمینه از زندگی انسان امروز و در علوم متنوع، مزایای «کانجی» و تطبیق پذیری بی نظیر آن را با دنیای «قالبی» صنعت و تمدن جدید هرچه بیشتر نشان داده است. برتر از همهٔ این امتیازها، مردم دارای زبانها و گویشهای مختلف و متنوع که به این خط می نویسند، هرچند که زبان آنها جداست و گفتهٔ یکدیگر را نمی فهمند، می توانند مقصود خود را از راه نوشتن به هم برسانند و رابطه و تفاهم پیدا کنند. این خاصیت در شیوهٔ خط الفبایی نیست، چنان که پارسی گویان و اردو زبانها و عربها و ترکان و بسیاری مردم دیگر که به الفبای یکسان می نوشته اند و می نویسند، هرکدام نمی توانند نوشتهٔ دیگری را بفهمند.

آموختن کانجی و تصورِ دشواری آن

طبیعی ست که اهل هر زبان، خط و زبان بیگانه را کم و بیش دشوار یابند، به خصوص شیوهٔ نگارشی را که بنیاد و ترکیب آن یکسره از راه روشی که با آن مأنوسند جداست، چنان که خاقانی خط رومی را کج و نازیبا دیده و قصیدهٔ معروف خود را چنین آغاز کرده است:

جهان کج رو تر است از خط ترسا مرا دارد مسلسل راهب آسا

خط و نوشتن در روزگاران گذشته در همه جا به بزرگان دین و دولت و شماری اندک از ادیبان و دانشمندان منحصر بود، و اگر آموختنش را دشوار می دیدند همین را مایهٔ مباهات و امتیاز خود می شمردند. خط اندیشه نگار، مانند چینی، هم نه چنان دشوار است که مردم بیرونِ مرزهای این فرهنگ گمان برده اند. درست است که لغتنامه های چینی تا ۵۰ هزار نشانهٔ نگارشی یا کانجی را شامل است، و شمار مدخلها در فرهنگهای بزرگ لغت تا ۲۵۰ هزار هم می رسد، اما به فراگرفتن و به یاد سپردن همهٔ این نشانه ها نیاز نیست، و از سویی هم بسیاری از این کلمه ها با ترکیب نشانه های ساده تر ساخته می شود. در زبانهای دیگر هم که شیوهٔ خط الفبایی دارد، اهل تحقیق بارها به فرهنگهای لغت و کتابهای واژه یاب مراجعه می کنند.

امروزه، در پاسخ به نیاز زمان، شمار نشانه های نگارشی که برای کاربرد عادی روزانه، مانند مکاتبه، خواندن روزنامه و نشریه ها و کتابهای غیر تخصصی، اسناد و آگهیها، بایسته است، محدود شده و آموختن این تعداد کانجی در دورهٔ تعلیمات اساسی و برای نوآموزان و شاگردان مدارس در سنین پایین آسان است. شاهد این سخن این که شمار بیسوادان در ژاپن برابر آمار رسمی، بسیار کمتر از یک درصد جمعیت است و اینها هم بیشتر مردم بسیار پیر و در روستاهای کوهستانی دورافتاده، یا عقب مانده های ذهنی، هستند.

وزارت فرهنگ ژاپن ۱۸۵۰ کانجی را که رواج عام دارد معین کرده است و دانش آموزان ژاپنی این نشانه ها را، که دشوارترینش با ترکیب ۲۳ خط ساخته شده است، در دورهٔ نُه سالهٔ تعلیمات اجباری فرا می گیرند، ۸۸۱ نشانهٔ اساسی در دورهٔ شش سالهٔ دبستان آموخته می شود (به ترتیب ٤٦، ۱۰۵، ۱۸۷، ۲۰۵، ۱۹٤ و ۱٤٤ نشانه در سالهای اول تا ششم)، و ۹٦۹ نشانهٔ دیگر در دورهٔ اول دبیرستان یاد داده می شود. جز این ۱۸۵۰ کانجی، ۹۲ نشانهٔ نگارشی دیگر را هم وزارت فرهنگ برای به کار رفتن در اسامی خاص پذیرفته است. دانش آموزان دارای استعداد متوسط در پایان دورهٔ نُه سالهٔ آموزش همگانی برای خواندن و نوشتن در این حد سختی ای ندارند. اگر نظام آموزش ژاپن به دشواری معروف است و شاگرد مدرسهٔ ژاپنی، به تصور و نادرست، سخت کوش ترین دانش آموز دنیا شناخته شده، برای رقابت فشرده ای ست که نوجوانان برای راه یافتن به مدرسهٔ بهتر، آن هم بیشتر به فشار محیط و خانواده، و آماده شدن برای ورود به دانشگاههای معروف و معتبر، و تأمین آیندهٔ بهتر از این راه، دارند.

دشواریِ آموختن کانجی به خصوص رویاروی کسانی ست که بخواهند در بزرگسالی این شیوهٔ نگارش را فرا گیرند. برای دانش آموزانی که در حوزهٔ فرهنگی کانجی بار می آیند، با استعدادی که طبیعت در ذهن تازه و نقش پذیر کودکان نهاده است، آموختن و به سینه سپردن کمتر از دو هزار نشانهٔ نگارشی دشوارتر از آن نیست که دانش آموزان فارسی زبان یاد بگیرند که فرضاً در هزار کلمهٔ رایج تر در زبان امروزشان را با ریشه های مختلف پارسی و تازی و ترکی و مغولی و.... درست بنویسند.

ساده کردن خط اندیشه نگار و محدود و معین کردن نشانه های اساسی که در متون رایج برای استفادهٔ عامه می آید، در دیگر حوزه های فرهنگ کانجی، مانند سرزمین چین، هم در نیمهٔ دوم سدهٔ بیستم دنبال گرفته شد و سعی بر این است که کشورهای این حوزه تلاشهای خود را در این راه، به خصوص برای بهره گیری بهتر و بیشتر از تکنولوژی پیشرفته و نیز حفظ میراث فرهنگی شان در برابر آن، هماهنگ سازند. پیشرفتهای فنی تازه، به خصوص کلمه پردازها، هم به آسان نویسی خط چینی– ژاپنی کمک کرده است. چنان که در بسیاری از این دستگاهها که امروزه در ژاپن در دسترس است، می توان کلمه ها را به حروف هجایی کانا یا الفبای رومی تایپ کرد، و دستگاه، آن را به کانجی در می آورد و می نویسد.

اصلاح بنیادی خط و زبان

با همهٔ مزیّتهایی که خط اندیشه نگاردارد و چین و ژاپن امروزه بیش از هر زمان مصمم

می نمایند که این شیوهٔ نگارش را نگاهدارند، باز در دوره هایی و به تأثیر احوالی قضیهٔ تغییر خط و اتخاذ شیوهٔ الفبایی مطرح بوده و هوادارانی پرشور نیز داشته است. پس از نهضت تجدد در ژاپن که از سال ۱۸۶۸ سر گرفت و نهضت بازگشت قدرت (از شوگون (Shôgun) یا فرمانروای لشکری ژاپن به امپراتور) خوانده شد، و در گرم بازارِ اندیشه های نوجویانه که کم و بیش بیست سالی رواج داشت، این زمزمه از سوی گروهی از روشنفکران برخاست که یکی از علتهای عقب ماندگی ژاپن از غرب، خط دشوار و پیچیدهٔ آن است و باید الفبای رومی را به جای آن اختیار کرد. پیروان این فکر در انجمنی به نام «روماجی کای» (Romaji-Kâi) (انجمن لاتینی کردن خط) گرد آمدند و کار این انجمن نزدیک به ده سال رونقی داشت تا که تب تند سالهای آغاز تجدد فرو نشست.

از پر شورترین و بلند آوازه ترین فعالان نهضت تجدد ژاپن که کنار گذاشتن خط چینی و اتخاذ الفبای لاتین را درنوشتن ژاپنی پیشنهاد می کردند، موری آرینوری (Mori Arinori) بود، که به پاداش تلاشی که در جنبش تنویر افکار (میروکوشا Meirokusha) و توجهی که به مسألهٔ آموزش داشت، در سال ۱۸۸۵ به وزارت فرهنگ ژاپن رسید. او و چند تنی دیگر از اندیشمندان موافق یا مخالف کنار گذاشتن خط چینی، آراء خود را در مقاله هایی پرشور در مجلهٔ تنویر افکار به نام «میروکو زاشی» (*Meiroku Zaushi*) مطرح می کردند. موری آرینوری در مقالهٔ دراز دامنی که در آن سالها در این جا منتشر شد استدلال نمود که با همهٔ تدبیرهای بایسته و سیاستهای درست که اجرا شده است، مردم هنوز به دانش و آگاهی دست نیافته اند زیرا که شیوهٔ پیچیده و غیر عقلایی خط کانجی مانع راه بوده است، و پیشنهاد کرد که ژاپنی را با الفبای اروپایی بنویسند و با قواعد معین تلفظ کنند و بخوانند.

در برابر نظریه پردازانی مانند موری آرینوری که تغییر فوری خط را برای تجدد کشور و تحول فکری و فرهنگی مردم بایسته می شناختند، کسانی هم بودند که با قبول ضرورت این تدبیر، در کار آوردن آن را در آن سالها هنوز زود می دانستند و می گفتند که هنگامی باید در این راه پیش رفت که مردم تا اندازه ای به آگاهی برسند و مزیّت آن را دریابند، و اقدام بی موقع و نارس بر دشواریهای اجتماعی و فرهنگی خواهد افزود.

در میان روشنفکرانی که پس از نهضت تجدد میجی Meiji (از ۱۸۶۸ م.) دربارهٔ اصلاح خط ژاپنی قلم زدند، شماری هم خواستار جایگزین شدن الفبای هجایی «کانا» به جای «کانجی»، یا نشانه های نگارشی چینی، بودند، و بعضی نیز در پی ابداع خط و شیوهٔ نگارش تازه ای، و سرانجام کسانی هم هوادار کنار گذاشتن یکسرهٔ زبان ژاپنی و اتخاذ زبان انگلیسی. نمایندگان هریک از این گروهها در دههٔ ۱۸۷۰ مقاله هایی در توجیه نظر خود در

مجلّهٔ «تنویر افکار» انتشار دادند. در سالهای پایانی سدهٔ نوزده که ژاپن از تلاش و آزمون تجدد پیروز بیرون آمد، حقایق اوضاع نشان داد که شیوهٔ نگارشی کانجی سدّ راه پیشرفت این کشور و نیز مانع توسعه و تعمیم سواد آموزی در میان مردم نبوده است، و زمزمه هایی که برای تغییر خط و زبان برخاسته بود فرونشست.

پس از شکست ژاپن در جنگ جهانی دوم، نیروی امریکایی اشغال کننده و حاکم ژاپن به بهانهٔ «دموکراتیک کردن زبان» ضرورت ترویج شیوهٔ الفبایی در نوشتن را مطرح کرد. (گزارش هیأت آموزشی ممالک متحده در ژاپن، مورخ ۳ مارس ۱۹٤٦). با سرآمدن دورهٔ اشغال ژاپن چند سال پس از آن، این پیشنهاد همچون طرحهایی دیگر از این دست، مانند تغییر شیوهٔ نامگذاری خیابانها و محله ها به فراموشی سپرده شد.

نگاهی به اندیشهٔ تغییر خط در ایران

در قلمرو زبان پارسی نیز در سالهای نزدیک به نهضت مشروطه خواهی، شماری از کسانی که پرچمدار تجدد و تحول در ایران شناخته شده اند، اندیشهٔ اصلاح خط را مطرح کردند، و جالب این است که توجیه آنها در این کار با استدلال شماری از روشنفکران ژاپن در اواخر سدهٔ نوزده برای کنار گذاشتن خط چینی در نگارش ژاپنی همخوانی دارد.

«مبتکر اصلاح و تغییر خط دردنیای اسلامی، میرزا فتحعلی آخوندزاده (متولد ۱۳۲٦ هـ. ق.) است، که با نوشتن رسالهٔ الفبای جدید فکر اصلاح الفبا را در ایران و عثمانی مطرح ساخت (۱۲۷٤ هـ. ق.). منیف پاشا از وزرای مترقی عصر تنظیمات نیز موضوع اصلاح الفبای ترکی را در همان دوران در اسلامبول مطرح نمود. در ۱۲۸۰ هـ. ق. آخوندزاده با طرح پیشنهادی خود به اسلامبول رفت. ملکم خان که در آن زمان مستشار سفارت ایران در اسلامبول بود، با آخوندزاده آشنایی یافت و کار او را دنبال گرفت، و طرح (اصلاح) الفبا را از بسیاری جهات تکمیل نمود.... فکر اصلاح و تغییر خط از این تصور سرچشمه می گرفت که دشواریِ آموختن الفبای عربی مانع عمده ای ست در راهِ باسواد کردن همهٔ مردم و ترویج علوم جدید؛ و چون ترقی اجتماع بدون تعلیم و تربیت عامهٔ مردم ممکن نیست، باید الفبای خود را تغییر دهیم و آسانتر نماییم» (فرشتهٔ نورائی، تحقیق در افکار میرزا ملکم خان ناظم الدوله، تهران، ۱۳۵۲، ص ۹۹).

«فکر اصلاح خط را ملکم (۱۲٤۹ تا ۱۳۲٦ هـ. ق.) هیچ گاه از سر بیرون نکرد، اگرچه شاید در اواخرعمر چندان در پی آن نبود.» (همان جا، ص ۱۰۸). «ملکم رسالهٔ نمونهٔ خط آدمیت را چنین پایان می دهد: «بی حسّی و بی غیرتی لایق آدم نیست. از این حرفهای دراز، مقصود این است که خلق و دولت این مملکت باید ترقی بکنند. کهنه پرستی را باید

منسوخ کرد. باید ترقی پرست شد و باید ترقی را از الفبا شروع کرد» (همان جا، ص ۱۱۰).

«عبدالرحیم طالبوف (۱۲۵۰ تا ۱۳۲۸ هـ. ق.) که مسألهٔ عقب ماندگی ایران را در بنیادهای سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی بررسی کرده - و خواهان اصلاح یا تغییر بنیادهای کهن به راه ترقی ست - موضوع اصلاح الفبا و بسط زبان فارسی را هم ناگفته نگذاشته است». مسالک المحسنین و کتاب احمد او گویاست که «می پنداشت که با اصلاح «معجز مآل» خط، دوگانگی جهان تسنن و تشیع و عصبیت مصنوعی که سلاطین صفویه و آل عثمان برای «پلتیک جهانگیری» خویش به راه انداختند، از میان برخواهد خواست [خاست]، و «محبت طبیعی آسیایی و شرقی» جای آن خواهد نشست» (فریدون آدمیت، اندیشه های طالبوف تبریزی، تهران ۱۳۶۳ (چاپ دوم)، ص ۸۴-۸۵).

در یکی از نوشته های طالبوف می خوانیم: «(حاجی میرزا آقا) فرمود شخص موثقی به من نقل کرد که شما در کتابی نوشته اید یا در جایی گفته اید... که ابجدِ ما را باید عوض کرد... گفتم این خیال عالی اگر اول در من سر می زد بنده آن وقت از اشخاص تاریخی می شدم... ولی صد سال قبل از بنده گفته و نوشته اند... به عقیدهٔ من سبب عمده و علت اصلی جهالت ملّت اسلام الفبا یا ابجد مندرس ماست، که بعد از پنجاه سال تعلیم، کلمات را بی قرینه و تصور معنیِ ماقبل و ما بعدِ او نمی توانیم درست بخوانیم» (عبدالرحیم طالبوف، مسالک المحسنین، تهران، ۱۳۵۶، چاپ دوم، ص ۱۰۱).

آزمون مشروطه و رویدادهای آن، و رواج و رونقی که مطبوعات در این سالها پیدا کرد، به روشن بینان خوب نشان داد که خط فارسی سدّ راه ترقی و تجدّد نبوده است، و ریشه های بازماندگی ایران از قافلهٔ تمدن جدید را باید در جای دیگر یافت. تغییر خط در ترکیه هم این معنی را به تجربه ثابت کرد. بلوشر سفیر آلمان در ایران در دورهٔ رضاشاه نوشته است: «خط فارسی به خط لاتینی جای نپرداخت و حفظ شد. [محمدعلی] فروغی در این مورد به من گفت: مردم ترکیه که ادبیات غنی و سرشاری ندارند، می توانند بدون زیان چندانی از خط خود دل بکنند. امّا ایرانیان ادبیات کلاسیک محتشمی دارند با محتوای گرانبهایی که به هیچ وجه نباید ایران از آن جدا شود. این میراث فرهنگی را به خط فارسی ثبت کرده و در... همه جا انتشار داده اند. اگر این خط تغییر کند، ملّت ایران دیگر به متفکران و شاعران خود دسترس نخواهد داشت» (ویپرت بلوشر، سفرنامهٔ بلوشر، ترجمهٔ کیکاووس جهانداری، تهران، ۱۳۶۳، ص ۲۲۰).

در سالهایی نزدیک تر به روزگار ما هم گاه نغمه هایی در میان شماری از قلمزنان در

مطبوعات برای تغییر خط فارسی به رومی ساز شد، آشکارا برای این که نام خویش را بر زبانها اندازند یا بازار خود را گرم دارند. نیز، غرضهای سیاسی در پس این نغمه ها بود. چنان که به گفتهٔ یکی از نزدیکان آیت الله بروجردی، «شاه و دولت... با سخنان کنایه آمیز و بعضاً موهن سبب نگرانی و رنجیدگی ایشان را در واپسین سالهای عمر فراهم می کردند. به عنوان نمونه، در نیمهٔ دوم سال ۳۸ زمزمهٔ تغییر خط فارسی از مباحث داغ مطبوعات شد که با مخالفت آیت الله بروجردی روبرو گردید» (خاطرات و مبارزات حجت الاسلام محمد تقی فلسفی، نشر مرکز انقلاب اسلامی، تهران، ۱۳۷۶، ص ۲۰۰).

دانشگاه مطالعات خارجی اوساکا، ژاپن

فهرستِ پاره ای از منابع غیر فارسی این مقاله:

- Chamberlain, Basil H.; *Japanese Things, Tuttle*, Tokyo, 1971, under: "Writing".
- Meiroku Zasshi: *Journal of the Japanese Enlightenment*, William R. Braisted (tr.), University of Tokyo Press, 1976.
-Melson, A.N.; *Modern Reader's Japanese-English Character Dictionary* (Second Revised Edition), Tuttle, Tokyo, 1974.
- Passin, Herbert; *Society and Education in Japan*, Kodansha, Tokyo, 1982.
- Reischawer, Edwin O., and Creig, Albert M, *Japan, Tradition & Transformation*, Tuttle, Tokyo, 1978.
- Walsh. Len; *Road Japanese Today*, Tuttle, Tokyo, 1969, pp. 14-18.

بهار مختاریان

اسطورهٔ فریدون و ضحاک

اسطوره ها به تعبیری نه داستانها یی خیالی و فاقد نظم، بلکه شیوهٔ تفکری نظام مند و به تعریفی «منطقی» هستند. شیوهٔ تفکر پیشینیان ما که به مدد نشانه ها و نمادها به بیان در می آیند با این همه، اگر «حقیقتی» که یک اسطوره بیان می کند، همان «حقیقت» عینی یا علمی نباشد، دست کم، توصیفی حقیقی ست. بدین معنی که اگرچه امروز نشانه ها و نمادهای اساطیری به دیدهٔ ما غیر واقعی قلمداد می شوند، با این همه، راویان آنها با ترکیب این نشانه ها به توصیف آن حقیقتی پرداخته اند که بدان باور داشته اند. اما پیداست که این توصیف را نمی توان با موازین و ملاکهای علوم جدیدی همچون فیزیک و... سنجید، زیرا نشانه های اساطیری از نوع عناصر و نشانه های به کار رفته در علوم مثبته نیست و هدف و غایت آن نیز به کلّی از نوعی دیگر است. وانگهی، هر اسطوره ای را باید به اقتضای شیوهٔ روایی خاص آن و به مدد دستاوردهای نظری علوم جدیدی مانند مردم شناسی و امثال آن بررسی کرد. شناخت نقش نشانه ها و کارکردِ نمادهای اسطوره ای یکی از راههای بررسی یک روایت اسطوره ای ست. هم بر این جمله، شرایط تاریخی- اجتماعی راویان اسطوره نیز خود عنصری دخیل در تحلیل آن است، زیرا نمادهای اسطوره عناصر خودگردانی نیستند و راوی در دمیدن جان به این نمادها نقش اصلی را بر عهده دارد و بررسی این نقش نیز، به نوبهٔ خود، در تحلیل اسطوره جایگاهی ویژه دارد. راوی به اقتضای شرایط تاریخی خویش گاه این نشانه ها و نمادها را به گونه ای به کار می گیرد تا بر مردم روزگار وی پذیرفتنی بنماید. اما او تا جایی قادر است نشانه ای را به جای نشانه ای دیگر

بنشاند که این نشانهٔ جدید در ترکیب عناصر آن اسطوره قابل جانشینی باشد و با ساختار آن در تضاد قرار نگیرد. بر همین اساس، چه بسا نشانه ها و نمادهای مشابهی که گاه دلیل و خاستگاه یکسان انگاریِ برخی از روایتهای اساطیری می شوند. اما بررسی دقیق این نمادها و نشانه های به ظاهر همانند و چگونگی ترکیب آنها با هم تفاوت بنیادین هر یک از این روایتها را آشکار می کند. به سخن دیگر، معنای اسطوره در عناصر منفردی که در ترکیب اسطوره دخیل اند مستتر نیست، بلکه این معنا در چگونگی و شیوهٔ ترکیب این عناصر منفرد فراهم می آید. اما این نکته نیز در خور یادآوری ست که گاه نحوه ترکیب این عناصر هم به اقتضای شرایط تاریخی- اجتماعیِ راوی، اشکال گوناگونی به خود می گیرد. براساس این گفته ها، وجه تمایز اسطوره های به ظاهر همانند را باید در لایه های پنهان یا به عبارتی دیگر در ژرف ساخت آنها جستجو کرد. شیوهٔ بیان و چگونگی ترکیب عناصری که در نمادهای یک روایت مستتر است در واقع، ساخت زیرین آن محسوب می شود و بدیهی ست که همگونی صوری دو یا چند روایت دلیل یکسانیِ لایه های زیرین یا ژرف ساخت آنها نیست. از سوی دیگر، گشایش گرهها و معضلات تحلیل یک اسطوره باید از درون بافت همان اسطوره انجام پذیرد نه با تمسّک به خیالپردازی و یا توسل به شباهتهای صوری آن روایت با روایتهای دیگر. برای مثال، تقابل پدیده های طبیعت که در روایتهای مختلف با نشانه های گوناگونی بیان می شوند، از جمله ساختار روایت تقابل باران زایی و بازدارندگی باران در یک اسطوره -که با نمادها و نشانه های اژدها و پهلوان اژدهاکش به بیان در می آید- با تقابل نور و ظلمت، که گرچه در آن نیز از همان نشانه های مشابه بهره گرفته شده - یکسان نیست. همچنین عناصر دخیل در اشکال مختلف این روایتها و شیوهٔ ترکیب هر یک از این عناصر جملگی هم نشانگر لایهٔ زیرین یا به تعبیری ژرف ساختِ فرضی روایت و هم نشانگرِ نمودها یا به تعبیری روساخت آن (اگر مجاز باشیم در این باره از اصطلاح روساخت استفاده کنیم) محسوب می شود. برای مثال، ساختار یک روایت اساطیری که در آن شخصیت پهلوان، نمادی از باران زایی و اژدها، نمادی از بازدارندگی باران است و پس از نبرد آنان باران آزاد می گردد. وابسته و منوط به نحوهٔ ترکیب این عناصر با هم و نیز تحقق غایتی ست که هسته و مضمون نهایی روایت را تشکیل می دهد. دربارهٔ جانشینی عناصر یا نشانه ها و نمادهای یک روایت این نکته نیز در خور یادآوری ست که مثلاً نمی توان به جای نشانهٔ آب از نشانهٔ زمین استفاده کرد. گرچه حتی زمین نیز نمادی از زایش و باروری باشد زیرا این نشانه در ترکیب با عناصر دیگر و نیز غایت روایت همخوانی منطقی ندارد. بررسی اشکال مختلف یک روایت در زمانهای

مختلف تاریخی به ما کمک می کند تا چگونگی جانشینی یک یا چند عنصر را به جای عنصر یا عناصر پیشین تعیین نماییم.

با این مقدمهٔ مختصر، نگارنده بر آن است تا به بررسی دو روایت مختلف از دو اسطورهٔ مشهور هند و ایرانی بپردازد که روایتهای متعددی از آن در دست است. برای این منظور اجزای سازنده یا مؤلفه های این روایات در نمودار زیر به ترتیب قدمت زمانی آنها دسته بندی شده است. برای مقایسهٔ یکی از این روایات با یکی دیگر از اساطیر ملل هند و اروپایی دو روایت یونانی و رومی نیز در انتهای نمودار افزوده شده است. ستون نخست نشانگر نبرد پهلوان با اژدها، و ستون دوم کارکردِ اژدها را نشان می دهد، و در ستون سوم صفت مشترک پهلوانان آمده است:

ودا	ا. اپندره کشنده ورتره	ورتره بازدارنده باران	اپندره دارنده گرز
	ب. تریته کشنده ورتره	ورتره بازدارنده باران	تریته دارنده گرز
	پ. تریتـــه کشـــنده ویشوروپه	ویشوروپه رباینده گاوها	تریته دارندهٔ گرز
	ت.تریته کشنده وله	وله رباینده گاوها	تریته دارنده گرز
	ث. اپندره کشنده وله	وله رباینده گاوها	اپندره دارنده گرز
	ج. سـومه در بندکننـده ورتره	ورتره بازدارنده باران	سومه دارنده گرز
اوستا	چ. ثرتئونـه کشـنده اژی دهاک	اژی دهـاک دربندکننـده دو زن	ثرتئونه دارنده گرز
	ح. کرساسپه کشـنده اژی شاخدار و گندرو	ا گنـــدرو در آب جـــای دارد)	کرساسپه دارنده گرز
	خ. هئومـه دربندکننـده افراسیاب درون زمین		
پهلوی	د. فریدون دربنـد کننـده اژی دهاک در دماوند	اژی دهـاک دربندکننـده دختران جمشید	فریدون دارنده گرز
	ذ.کرشاسب کشـنده اژی دهاک در روز واپسین		کرشاسب دارنده گرز
	ر. کرشاسـپ کشـنده گندرو		
	ز. کیخسـرو کشـنده افراسیاب	افراسیاب بازدارنده باران	

متون دوران اسلامی	ژ. فریدون کشنده ضحاک	ضحاک کشنده گاو برمایون و در بند کننده دختران جمشید	فریدون دارنده گرز گاو سار
	س. فریدون در بند کننده ضحاک در دماوند		
شاهنامه	ص. فریدون در بند کننده ضحاک در دماوند	ضحاک در بند کننده دختران جمشید	فریدون دارنده گرز گاو سار
	ض. هوم در بندکننده افراسیاب		
	ط. کیخسرو کشنده افراسیاب		
یونان و روم	ع. زئوس دربندکننده تیفون در کوه آتنا		زئوس دارنده گرز
	غ. هراکلس کشنده کاکس	کاکس در بندکننده گاوها	هراکلس دارنده گرز
	ف. هرکول کشنده گریون	گریون دربندکننده گاوها	هرکول دارنده گرز

در متون وِدا یی کشتن ورتره (vṛtra) هم به ایندره (Indra) و هم به تریته آپتیه (Trita Āptiya) نسبت داده می شود. این نکته نیز گفتنی ست که نقش اصلی در این کار بر عهدهٔ ایندره است که با گرز خویش ورتره را هلاک و آبها را آزاد می کند.[1] (روایت الف) و بر اثر همین پیروزی به صفت «ورترهن» (vṛtrahan ، به معنای «کشندهٔ دیو») ملقب می شود.[2] در برخی از سرودهای ودا یی تریته آپتیه و ایندره به یاری هم ورتره را نابود و آبها را آزاد می کنند.[3] اما در وِدا نقش اصلی تریته کشتن اژدهای سه سر و شش چشم ویشوروپه (višvarūpa) است که گاوها را در دل غاری پنهان کرده است. تریته پس از کشتن این اژدها گاوها را آزاد می کند (روایت پ). در همین روایتها هلاک وله (vala)، ربایندهٔ گاوها نیز بر عهدهٔ تریته است[4] (روایت ت). گذشته از همگونیهای ظاهری، عنصر مشترک در همه این روایتها همانا **آزاد کردن** چیزهای دربند یعنی آب و گاو است که ورتره، ویشوروپه، و وله در بند کرده بودند. در این روایتها سرانجام اژدها به دست ایزد- جنگاور کشته می شود. در اوستا روایتهای مشابهی دربارهٔ نبرد ترتئونه (θraētaona) و اژی دهاکه (ažidahāka) وجود دارد. در این روایتها ما نخستین بار به نام کرساسپه (kərəsāspa) و عدم حضور ایندره در فهرست پهلوانان اژدهاکش برمی خوریم. ایندره که در متون ودا یی و بی گمان در دوران هندو ایرانی ایزد- جنگاوری بزرگ و نیرومند بود. درمتون اوستا یی و

پهلوی از مقام شامخ خود تنزل کرد و در شمار دیوان و دشمن اردیبهشت امشاسپند درآمد و لقب او یعنی ورثرغنه (vərəθrγna) در ادبیات زردشتی خود به ایزدی بدل گشت به نام بهرام (پهلوی wahrām) که مظهر دلاوری و جنگاوری ست. با این همه، به لحاظ نقش، همگونیهای فراوانی میان ایندره و تریته ودایی با کرساسپه و ثرتئونه اوستایی و متون فارسی میانه به چشم می خورد. در اوستا نیز اساسی ترین نقش ثرتئونه کشتن اژدی دهاکهٔ سه سر سه پوزه سه چشم است (قس. صفات ویشوروپه در ودا). ثرتئونه پس از کشتن او و آزاد کردن دو زن او یعنی سنگهوچی و ارنوچی به صفت ورثرغنه ملقب می شود.[۵] روایت نبرد کرساسپه و اژدهای شاخدار گندرو (gandarēwa) یکی از مبدل ترین این روایتهاست. این نکته هم در خور اشاره است که کرشاسپ بنا به روایت صد در بندهش مرغ کمگ (kamag) را هلاک کرد. بنا به این روایت این مرغ پر خویش بر همه جهانیان گسترده بود و جهان را تاریک می کرد و هر باران که می بارید همه بر پشت او می بارید و به دم او همه به دریا باز می ریخت و نمی گذاشت تا قطره ای باران در جهان ببارد. سرانجام کرشاسب او را هلاک کرد و باران را رها و آزاد کرد.[۶] مضمون مشترک این دو روایت و روایت ودایی آزاد کردن گاوان، باران و زنانِ در بند است که این سه نشانه به نوعی در لایه های زیرین، این سه روایت را به هم پیوند می دهد. در روایت الف عنصر در بند آب است که ایزد جنگاور پس از هلاک اژدها آب یا، به عبارتی دیگر، باران را آزاد می کند. بی گمان این روایت به لحاظ تاریخی از قدمت بیشتری برخوردار است. در روایتهای بعدی، از جمله در روایت هندی و نیز در داستانهای رومی و یونانی عنصرِ در بند گاو است که خود مظهر یا نمادی از باران است (روایت ظ. ف). در این روایات ایزد- جنگاور پس از شکست اژدها، گاوها یا به عبارتی دیگر، گله را آزاد می کند. این اسطوره به عقیده لینکلن بیانگر نخستین تاخت و تاز و ربودن گله ها از سوی اقوام مجاور بوده است.[۷] بی تردید اگر این اسطوره صرفاً بازنمودی از یک واقعهٔ تاریخی می بود، آن گاه جانشینی این نشانه ها امری لغو می نمود. در روایت قدیمتر این اسطوره نشان داده شد که عنصر در بند آب بوده و در روایت بعدی، یعنی در روایت اوستایی، عنصر زن جانشین آن شده است. شاید چگونگی جانشینی این نمادها یکی از مهمترین بخش بررسی این روایتها باشد. در روایت کهنتر گاو خود نماد باروری و به همین دلیل با آب، باران، و زن پیوند داشته است. چگونگی جانشینی گاو به جای آب حکایت از دورانی می کند که به لحاظ تاریخی- اجتماعی یا، به عبارتی، دوران گله داری و کشاورزی با دوران روایت الف متفاوت است. می توان گفت که گرچه اسطوره روایتی محض از یک حادثهٔ تاریخی نیست، اما واقعه یا دگرگونیهای تاریخی- اجتماعی در

آن تأثیر می نهد و حتی در جانشینی نشانه های آن نقش اصلی را بر عهده دارد. بی تردید این نشانه ها و نمادها هریک با معانی معینی ملازم است، اما همان گونه که پیشتر اشاره کردیم، این معانی فقط نه در خود این نمادها و نشانه ها، بلکه درنحوهٔ ترکیب آنها در مجموعهٔ روایت فراهم می آید. در هریک از این روایتها بسیاری از نشانه ها - نه نمادها - جانشین نشانه های کهنتر شده اند. این جانشینی از آن رو میسر بوده که نشانهٔ تازه با ساختار روایت در تضاد نبوده است. در روایت ودایی «الف»، و در روایت پهلوی «ر» و «ز» عنصرِ در بند باران یا آب است و در روایتهای ودایی «پ»، «ت» و در روایت یونانی «ظ» و در روایت رومی «غ» عنصر در بند گاوها هستند. در روایتهای اوستایی «ج»، پهلوی «د» و در شاهنامه (روایت «ص») عنصر در بند «زن» است. چگونگی جانشینی این عناصر بی گمان شاید اصلی ترین وجه بررسی همانندیهای این روایتهاست. گاو از دیر باز نماد باروری بوده و با آب، بارندگی و باران پیوند داشته است. شرایط دگرگون شدهٔ اجتماعی- تاریخی یکی از دلایل جانشینی این دو عنصر بوده است. در روایتهای دیگر نماد زن جانشین این عناصر شده است. زن خود مظهر باروری ست و با آب در اغلب اساطیر هندو ایرانی پیوندی ناگسستنی دارد. در پس پشت این تفاوتها و جانشینی نشانه ها و نمادها «منطقی» نهفته است که کاملاً با ساخت زیرین اسطوره در وفاق است.

در ادوار بعدی، یعنی در متون دوران میانه و دوران اسلامی دگرگونیهای دیگری به اقتضای شرایط تازه در این روایتها روی می دهد. در این منابع دیگر سخن نه بر سر «آزاد کردن» عنصر در بند، بلکه صحبت بر سر «در بند کردن» عنصری ست که کارکردِ آن را متناسب با شرایط تازهٔ تاریخی دگرگون کرده اند: در متون دوران میانه فریدون اژی دهاک را در کوه دماوند به بند می کشد و سرانجام در رستاخیز کرشاسب او را می کشد. در متون دوران اسلامی ضحاک (اژی دهاک) پادشاهی مردمخوار و بیگانه است که به بیداد بر سریر سلطنت نشسته است و، بنا به روایت اکثر متون این دوران، به دست فریدون به بند کشیده می شود. علت کشته نشدن او در این روایت به عنصری اشاره دارد که مرگ یا نابودی قطعی آن در ساختار «منطقی» این اسطوره ممکن نیست. بلکه باید آن را مهار (یا در بند) کرد. از همین روست که می بینیم در برخی روایتهای این دوران از این اسطوره نشانه هایی هر چند مبهم از نبرد پهلوان با عنصری طبیعی و مخرّب (آتشفشان) به چشم می خورد. به روایت علی بن زید:

از این کوه [دماوند] گوگرد خارج می شود که پارسیان جاهل معتقدند که آن زهر بیوراسب [ضحاک] است. آنان هفتاد سوراخ بر می شمرند که از آن بخار گوگرد متصاعد می شود. مردی

اظهار می داشت که این دمه، نفس بیوراسب است.[۸]

روایتی همانند این در شاخهٔ دیگری از اساطیر هندو اروپایی به چشم می خورد: در روایات یونانی زئوس پس از غلبه بر تیفون کوه آتنا را بر او می افکند و شعله های دهانهٔ این کوه را در این روایات شعله های دهان تیفون توصیف کرده اند.[۹] این روایتها به نوعی جدال ایزد-جنگاور را با عنصری طبیعی فرا می نمایاند و در واقع با صورتهای ودایی و اوستایی وجه تشابهی به جز تشابه نامها ندارد. آن دسته از روایتهایی که با آب و بازدارندگی باران ارتباط دارند. به گونه ای در داستانهای افراسیاب و کیخسرو باقی مانده است. به روایت بندهش:

چون منوچهر در گذشته بود، دیگر بار افراسیاب آمد، بر ایرانشهر بس آشوب و ویرانی کرد. باران را از ایرانشهر بازداشت، تا زاب تهماسپان آمد، افراسیاب را بسپوخت و باران آورد. که آن را نوبارانی خوانند.[۱۰]

نشانه ای از نقش بازدارندگی باران در سیمای افراسیاب در برخی از روایتها، از جمله در روایتهای ایران پس از اسلام هم آمده است.

در روایات داراب هرمزدیار گفته می شود که:

آورده اند که چون ناپاک افراسیاب تور در ملک ایران زمین پادشاهی بکرد آن گاه تا هفت سالگی باران نبارید. افراسیاب تور از دانایان و منجمان پرسید که باران چون نمی بارد؟ زو طهماسب جواب داد تو بی قول شدی که فریدون ترکستان به شما بخش کرده و داده بود و ایران به ما بخش کرده و داده بود و از آن قول تو برگشتی و پیمان برطرف ساختی بدان سبب از گناه تو باران نمی بارد....[۱۱]

در پاره ای دیگر از متون دوران اسلامی نیز به این صفت بازدارندگی باران افراسیاب هم اشاره ای شده است. از جمله در تاریخ طبری،[۱۲] مروج الذهب[۱۳] و زین الاخبار.[۱۴] در شاهنامه نیز گرچه آشکارا از افراسیاب با صفت بازدارندهٔ باران یاد نشده، با این همه، در داستان زو طهماسب اشاره می شود که پس از فرمانروایی افراسیاب بر ایرانشهر مردم دچار خشکسالی و قحطی بزرگی شدند که یادآور روایت بندهش است.[۱۵]

متون دوران اسلامی بازتابی از روایتهای مختلف در این باره هستند. در برخی از این متون صورتهای کهنتر و در برخی دیگر روایتهای متبدّل ادوار بعد همراه با افزوده ها و کاستیهای بیشمار نقل شده است. در بعضی از این روایتها اژدها به دست فریدون کشته و در برخی دیگر به بند کشیده می شود. مشهورترین روایات در بند کردن اژدهاک به دست فریدون را، که در واقع با جهان نگری زردشتی نیز مطابقت دارد. می توان این گونه

دسته بندی کرد: روایت دینوری در اخبارالطوال:

...و او (نمرود=فریدون) تمام خویشاوندان ضحاک را در سرزمین بابل فرو گرفت و کشت و بر کشور و پادشاهی ضحاک پیروز شد و چون این خبر به ضحاک رسید به سوی نمرود آمد که نمرود بر او پیروز شد و با گرز آهنی ضربتی بر فرق ضحاک زد و او را زخمی ساخت سپس او را استوار بست و در غاری در دماوند افکند و غار را مسدود ساخت و پادشاهی برای نمرود استوار و پایدار شد و نمرود همان کسی ست که ایرانیان او را فریدون می نامند.[۱۶]

به روایت المسالک و الممالک نیز « ...کی ضحاک در این کوه (دماوند) است و هر شب جادوان بر آورند ».[۱۷]

و به روایت طبری:

ضحاک را هفت سر بوده و هم اکنون در کوه دماوند در بند است، ارباب تواریخ و سیر از عجم بر آنند که او بر تمامی اقطار عالم دست یافته و ساحر و فاجر بوده....».

طبری در ادامه می گوید:

... شنیده ایم که ضحاک همان نمرود بابلی بوده و ابراهیم خلیل الرحمن در عهد او به دنیا آمده و او همان کسی ست که نمرود آهنگ سوزانیدن وی کرد... فریدون در دماوند متولد شده و هنگامی سوی ضحاک شتافته که وی غایب و به هندوستان رفته بود... چون ضحاک از ماجرا آگاه شد سوی فریدون در حرکت آمد. لیکن خداوند نیروی او را سلب کرد و دولتش زوال یافت. فریدون بر او حمله کرد و دست و بازوی او را ببست... پس از آن او را به کوه دماوند برد و به چاه افکند.[۱۸]

اکثر منابع دوران اسلامی با اصل روایت اژدهاکشی اساطیر ایرانی، گرچه با تغییرات و تبدلاتی، همداستانند. آثاری که در آن، روایت در بند شدن ضحاک آمده است: التنبیه و الاشراف،[۱۹] تاریخ ثعالبی،[۲۰] آفرینش و تاریخ،[۲۱] فارسنامهٔ ابن بلخی،[۲۲] زین الاخبار گردیزی،[۲۳] مجمل التواریخ،[۲۴] تاریخ کامل ابن اثیر،[۲۵] تاریخ طبرستان،[۲۶] تاریخ گزیده،[۲۷] تاریخ قم،[۲۸] و روضة الصفا.[۳۰] به کشته شدن ضحاک به دست فریدون در آثاری چون تاریخ بلعمی،[۳۱] تجارب الامم،[۳۲] آثارالباقیه،[۳۳] طبقات ناصری[۳۴] و تاریخ بناکتی[۳۵] اشاره می شود. در این متون کشته شدن ضحاک با گاو ازتباط دارد که خود یادآور صورت روایت ودایی و اوستایی ست. در برخی از این متون، شیوهٔ در بند شدن ضحاک به دست فریدون بسیار شبیه روایت گرفتار شدن گندرو به دست کرشاسب در کتاب روایت پهلوی ست. به روایت این متن پهلوی کرشاسب و گندرو نُه شبانروز در دریا کارزار کردند و کرشاسب ته پایِ گندرو را گرفت و پوست او را تا سر برکشید و دست و پایش را با آن بست و از دریا به ساحل کشید و او را به اخرورگ[۳۶] سپرد و خود در سایه درختی خوابید. سپس گندرو

اخرورگ را فریفت و به دریا گریخت و ناگزیر کرشاسب به دریا فرو شد و گندرو را گرفت و هلاک کرد.[۳۷]

در روایت گردیزی آمده است که:

... و افریدون ضحاک را بگرفت و از پوستش زهی برگرفت و او را بدان ببست و به سوی کوه دماوند برد و اندر راه فریدون را خواب برد. مر بنداد بن فیروز را فرمود تا ضحاک را نگهدارد که این بنداد معروف بود به دلیری و شیر مردی. و افریدون بخفت. ضحاک مر بنداد را گفت: اگر تو مرا رها کنی نیمی از پادشاهی تو را دهم. افریدون بشنید و برخاست و بندهای دیگر بر وی نهاد... پس او را به کوه دماوند برد...[۳۸]

در تاریخ قم نیز نشانه هایی از این روایت بر جای مانده است. به روایت این اثر، ضحاک از بند فریدون بگریخت و

افریدون در پی او برفت. او را یافت به موضعی که امروز برابر قم است و معدن نمک است و در آن جا به قضای حاجت نشسته بود و غایط او نمک شده و معدن نمک گشت.[۳۹]

از میان این روایات تا آن جا که نگارنده می داند، تنها در زین الاخبار گردیزی، هم از سویی به روایت در بند شدن گندرو به دست کرشاسب همخوانی دارد و هم نشانه ای هر چند مبهم، با دلیلی که در متون فارسی میانه برای در بند کردن اژی دهاکه ذکر می شود نسبة همسویی دارد: ویژگی مشترک برخی از آثاری که در آنها ضحاک به دست فریدون هلاک می شود. همانا نوعی ارتباط فریدون با گاو و آزاد شدن آنها و انتقام فریدون از ضحاک برای هلاک کردن آنهاست.

در آثارالباقیه آمده است که:

چون فریدون ضحاک (بیوراسب) را از میان برد، گاوهای اثفیان را که ضحاک در موقعی که او را محاصره کرده بود و نمی گذاشت اثفیان به آنها دسترسی داشته باشد رها کرد و به خانه بازگردانید....[۴۰]

در تاریخ طبری این روایت به گونه ای دیگر است:

فریدون پس از در بند کردن ضحاک بدو گفت: «...من تو را چون گاوی که در خانهٔ جدّم ذبح می شد می کشم».[۴۱]

صورت کهنتر و اصیلتر این روایت در تجارب الامم، تاریخ ثعالبی و با افزوده هایی در آثارالباقیه آمده است.

به روایت تجارب الامم، فریدون در پاسخ بیوراسب که از او خواست که «مرا به کین نیای خود، جم مکش»، گفت: «...من تو را به خونخواهی گاو نری که در خانهٔ نیای من بود

می کشم».[۴۲]

بر اساس تمامی موارد یاد شده می توان این گونه نتیجه گیری کرد که در روایتهای گوناگون اسطورهٔ نبرد پهلوان با اژدها به دو دستهٔ متفاوت بر می خوریم:

۱- روایتهایی که در آنها ایزد- پهلوان پس از کشتن اژدها آب، گاو، و زن را آزاد می کند.

۲- روایاتی که در آنها ایزد- پهلوان اژدها را در بند می کند.

این دو ساختار متفاوت در تمامی روایتهای یاد شده به چشم می خورد. در برخی از روایات، از جمله در شاهنامه، روایت سومی هم وجود دارد که عناصری از هر دو دسته را با خود دارد. در این روایت اخیر پس از پیروزی فریدون بر ضحاک، هم دختران جمشید آزاد می گردند و سرانجام هم فریدون ضحاک را در کوه دماوند به بند می کشد. در این گونه روایات راوی با کم بهادادن به آزاد سازی عناصر در بند، به در بند سازی عنصر ویرانگر بها می دهد و غایت داستان در این روایت، نه آزادسازی زنان، بلکه در بند ساختن ضحاک است. با توجه به موارد یاد شده، غایت داستان در روایتهایی که به آزاد شدن آب و گاو و زن می انجامید، همان «آزاد شدن این عناصر» بود.، اما در آن دسته روایتهایی که پهلوان اژدها را در بند می ساخت، غایت داستان در «به بند کشیدن عنصر ویرانگر» نهفته است. پاره ای از این دگرگونیها ریشه در شرایط تاریخی -اجتماعی دگرگون شده، و پاره ای دیگر ریشه در شرایط جغرافیایی دارد. برای مثال می توان به این نکته هم اشاره کرد که در برخی از روایات اژدها یا ضحاک نمادی از کوه آتشفشان یا دمه و آتش برخاسته از آن کوه هم قلمداد شده است. از جمله در روایت علی بن زید که پیش از این به آن اشاره شد، بی گمان، این روایت گرچه از نامها و عناصر شناخته شدهٔ فریدون و ضحاک بهره گرفته است، اما در ترکیب این عناصر به غایت در بند شدن عنصر مخرب آتشفشان مربوط می گردد. عنصری که از نظر جغرافیایی برای راویان آن حائز اهمیت بوده است. در واقع راوی این عناصر مشهور را در روایت مشهور آن منطقه گنجانیده است.

بر این اساس شیوه ای که در این مقاله اتخاذ شد. بررسی چگونگی ترکیب عناصر منفرد سازندهٔ یک روایت است که وجه تمایز یک روایت با روایت دیگر است. در واقع، گونه های مختلف یک روایت به تعبیری وابسته های همان روایت اند که با تلفیق این وابسته ها امکان تبیین و سرانجام استنباط معنایی از آنها را فراهم می آورد. هر یک از این روایتها گرچه ممکن است به لحاظ تاریخی همزمان نباشند، یا به سخن دیگر متعلق به ادوار گوناگونی باشند، با این همه، تلفیق و دسته بندی این روایتها به اقتضای ویژگی خاص

زمان اساطیری و نیز با منظور کردن عنصر تأثیر زمان تاریخی بر روایت، بررسی اسطوره را امکان پذیر می کند.

بخش تاریخ و فرهنگ خاور نزدیک، دانشگاه هامبورگ

پانویسها

۱- Macdonell, A.A. *The Vedic Mythology*, Strassburg, 1971, P.67.

۲- گرینباوم، اس. «اسطورهٔ اژدهاکشی در هند و ایران» و ترجمه ف. پاکزاد، نامهٔ فرهنگ، ۱۳۷۱، ص ۹۲.

۳- Macdonell, ibid, pp. 67,69.

٤- Ibid., p.67.

۵- Wolf, F. *Avesta die Heiligen Bucher der Parsen*, Strassburg, 1910, p.170.

٦- پژوهشی در اساطیر ایران، مهرداد بهار، تهران ۱۳۷۵، ص ۲٤۰.

۷- Lincoln, B., Priestes, *Warriors and cattle*, Berkeley, 1981, p.132.

۸- Modi, B.A., "Mount Arezura of the Avesra, a Volcanic Mountain", in *Speigel Memorial Volume,* 1908. p.192-6.

۹- گریمال، پیر، فرهنگ اساطیر یونان و روم، ترجمهٔ احمد بهمنش، تهران ۱۳٦۷، ص ۹۱۳.

۱۰- بندهش، ترجمهٔ مهرداد بهار، تهران ۱۳٦۹ ص ۱۳۷.

۱۱- Dhabhar, E.B.N., *The Persian Riviyat of Hormazyar Framarz and others, their Version with Introduction and Notes*, Bombay, 1932, p.343.

۱۲- تاریخ طبری، ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده، تهران ۱۳۵۱، ص ۵۲۹.

۱۳- مروج الذهب، مسعودی، ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده، تهران، ج۱، ص ۲٤۹.

۱٤- زین الاخبار، ابوسعید گردیزی، به کوشش عبدالحی حبیبی، تهران ۱۳٦۳، ص ۲٤٤.

۱۵- شاهنامه، به کوشش جلال خالقی مطلق، دفتر یکم، ص ۳۲۷، و کمی مفصل تر و مرتبط تر در پادشاهی کیکاوس، دفتر دوم، ص ٤۱۲-٤۱٤.

۱٦- اخبارالطوال، ابوحنیفه دینوری، ترجمهٔ محمود مهدوی دامغانی، تهران، ۱۳۷۰، ص ۳۰.

۱۷- مسالک و ممالک، اصطخری، ترجمهٔ فارسی، به کوشش ایرج افشار، تهران ۱۳٤۷، ص ۱۳۲.

۱۸- تاریخ طبری، ص ۳۹-٤۰.

۱۹- التنبیه و الاشراف، مسعودی، ترجمهٔ ابولقاسم پاینده، ص ۸۲.

۲۰- تاریخ ثعالبی، ترجمهٔ محمد فضایلی، پارهٔ نخست، تهران ۱۳٦۷، ص ۳۵-۲۷.

۲۱- آفرینش و تاریخ، مطهربن طاهر مقدسی، ترجمهٔ محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران ۱۳٤۹، ج ۳ ص ۱۲۲-۱۲۳.

۲۲- فارسنامه ابن بلخی، به اهتمام گای لسترنج و رینولد نیکلسون، تهران ۱۳٦۳، ص ۳٦-۳۷.

۲۳- زین الاخبار، ص ۳٦-۳۹.

۲٤- مجمل التواریخ و القصص، به تصحیح ملک الشعراء بهار، تهران ۱۳۱۸ ص ۲٦-۲۷.

۲۵- تاریخ کامل ابن اثیر، ترجمهٔ سید حسن روحانی، تهران، ص ۸۱-۸۲.

۲۶- تاریخ طبرستان، محمد بن اسفندیار کاتب، به تصحیح عباس اقبال، تهران ۱۳۳۰ ص ۵۷-۵۸.

۲۷- تاریخ گزیده، حمدالله مستوفی، به اهتمام عبدالحسین نوایی، تهران ۱۳۶۲، ص ۸۳-۸۴.

۲۸- تاریخ قم، حسن بن محمد حسن قمی، ترجمهٔ عبدالملک قمی، به تصحیح جلال الدین تهرانی، تهران ۱۳۶۱، ص ۷۵.

۲۹- لب التواریخ، یحیی بن عبد اللطیف قزوینی، تهران ۱۳۶۳، ص ۵۳-۵۵.

۳۰- روضة الصفا، میرخواند، تهران ۱۳۳۸، ج ۱، ص ۵۳۰-۵۴۳.

۳۱- تاریخ بلعمی، به تصحیح ملک الشعراء بهار و محمد پروین گنابادی، تهران ۱۳۵۳، ص ۱۴۶-۱۴۷.

۳۲- تجارب الامم، ابو علی مسکویه رازی، ترجمهٔ ابوالقاسم امامی، تهران ۱۳۶۹، ص ۵۹.

۳۳- آثارالباقیه، ابوریحان بیرونی، ترجمهٔ اکبر داناسرشت، تهران، ص ۳۳۹.

۳۴- طبقات ناصری، قاضی منهاج سراج، به تصحیح عبدالحی حبیبی، کابل ۱۳۴۲، ج اول، ص ۱۳۷.

۳۵- تاریخ بناکتی، به تصحیح جعفر شعار، تهران ۱۳۴۸، ص ۲۹-۳۰.

۳۶- axrurag، اوستا- axrura، در آبان یشت، بند ۱۳۷، فروهر او ستوده می شود.

۳۷- روایت پهلوی، ترجمهٔ مهشید میر فخرایی، تهران ۱۳۶۷، ص ۳۰.

۳۸- تاریخ گردیزی، ص ۳۶-۳۹.

۳۹- تاریخ قم، ص ۷۵.

۴۰- آثارالباقیه، ص ۳۴۶.

۴۱- تاریخ طبری، ص ۴۱-۴۸.

۴۲- تجارب الامم، ص ۶۱.

پیتر چلکوسکی

عباس جوانمرد و دلیر

عباس، پسر علی و برادر ناتنی امام حسین در پیکار کربلا وظیفهٔ علمداری امام حسین را به عهده داشت. به همین جهت معمولاً او را علمدار می نامند. کُنیهٔ او «ابوالفضل» است و گاه او را با نام «قمر بنی هاشم» نیز یاد می کنند. اما پرافتخارترین لقب او «سقا» ست. این لقب انعکاس رفتار قهرمانانه، شجاعت و مرگ او در کربلاست. قوای فراوان یزید در صحرا آب را به روی امام حسین و طرفداران و خانواده اش که شامل کودکان نورس و زنها نیز می شد بستند. این واقعه در اول محرّم سال ۶۱ هجری که مطابق با سال ۶۸۰ میلادی است اتفاق افتاد. نُه روز فشار و سختی بدنی و روانی بر اهل بیت وارد شد و در صحرای تفته از آفتابِ کربلا از تشنگی رنج بسیار کشیدند. سرانجام در روز دهم که به روز عاشورا معروف است عباس کوشید که از خطوط دشمن بگذرد و از رود فرات آب بردارد. بر اساس برخی مآخذ مانند ابونحناف، این عمل دلیرانه در روز نهم محرّم که تاسوعا خوانده می شود انجام گرفت. به هر صورت، آن طور که حدیث نقل می کند عباس موفق شد از خطوط دشمن بگذرد و به رودخانه برسد و مشک خود را پر از آب کند. در راه بازگشت به اردوگاه حسین تعداد کثیری از قوای دشمن او را محاصره کردند و به قتلش رساندند. ملا حسین واعظ کاشفی می نویسد که در این پیکارِ وا پسین، عباس با چنین وضعی روبرو شد*:

چهار هزار مرد بر آب فرات موکل بودند، دو هزار پیاده و دو هزار سوار. چون عباس روی به لب آب نهاد و این چهار هزار کس سر راه بر وی گرفتند، عباس گفت: ای قوم شما مسلمانید یا

* از همکاری آقای دکتر ایرج انور کمال تشکر را دارم.

کافر؟ گفتند: ما مسلمانیم. عباس فرمود که در مسلمانی کجا روا باشد که سگ و خوک و دد و دام و چرنده و پرنده همه از این آب می خورند و شما فرزندان مصطفی و جگر گوشگان فاطمهٔ زهرا را محروم می سازید و از این آب منع می کنید. چون نگهبانان فرات این کلمات را شنیدند پانصد سوار و پیاده پیش آمده و عباس را تیرباران کردند. عباس سپر در روی کشیده و نیزه بر گوش اسب نهاده بر ایشان حمله کرد و هشتاد کس را از پای درآورد و باقی را برگردانیده و متفرق ساخت و تا رسیدن سواران، اسب خود را در آب افکنده در این محل سواران در رسیده آهنگ حرب کردند. عباس بانگ بر مرکب زده از آب بیرون آمد و رجزخوانان بر ایشان حمله کرد. مردمان از خوف نیزه و بیم شمشیر او در رمیدند و او دیگر باره اسب در آب راند و بار دیگر هزار سوار بر او حمله آوردند. عباس نیزه بر آب افکند و تیغ برکشید و از آب بیرون رانده حمله کرد و به هر سوی که روی آوردی مردم برمیدندی تا وقتی که لب آب از ایشان بست. پس فرود آمد و مشک پر آب کرده و خواست که آب خورد از تشنگی حضرت امام حسین و زنان و کودکان اهل بیت یاد کرد و آب ناچشیده سوار شد و مشک به دوش راست کشید. سواران و پیاده سر راه بر وی گرفتند و او با ایشان حرب در پیوست. ناگاه نوفل ابن ازرق بیخبر خود را به عباس رسانید و او به دیگری مشغول بود، آن مُدبر حربه ای حوالهٔ عباس کرد، دست راستش از بدن جدا شد و عباس این جا رجزی می خواند که یک بیتش این است:

واللـــه لـــو قطعتـــم یمینـــی لا حمیـــن صـــابرا عـــن دینـــی

و ترجمهٔ رجز او این است:

اگر کاست دشمن ز من دست راست ز دین و ز مردیم چیزی نکاست[1]

کمی بعد دست چپ او هم قطع شد. حدیث می گوید که سپس او شمشیر را به دندان گرفت و به مبارزه ادامه داد تا کشته شد. زندگی او بافته ای از تاریخ و افسانه است و جدا کردن این دو از هم مشکل به نظر می آید. در طول سیزده قرن اخیر، عباس در میان شیعیان و اهل سنّت شخصیتی بلند پایه و مظهر جوانمردی بوده است. زندگی و مرگ او نمونه ای از سنتّی ست که در میان عرب فتوّت و در ایران به جوانمردی معروف است. در رابطه با قواعد این سنّت است که او را در شعر و نثر و نقاشی به شکل مردی با قدرت عظیم بدنی و فکری، بلند و زیبا وصف کرده اند. معمولاً در نقاشیها او سوار بر اسبی سفید نمودار می شود. عباس به خصوص مورد احترام صوفیهای طرق مختلف است. همچنین لوطیها و گروههای «داش ها» (پهلوانانِ مردمی) به او علاقهٔ خاصی دارند. او یکی از قهرمانان محبوب تعزیه خوانی و روضه خوانی ست. عقیده بر این است که با شفاعت او انسان می تواند به برکت و حتی کرامت برسد. آب و مراسم باروری هم با عباس در ارتباط هستند.

بسیاری از مردم از روی ایمان در ماه محرم و صفر سقا می شوند و در مراسم عزاداری

۱- ملا حسین واعظ کاشفی، روضة الشهدا، تهران ۱۳۳۱، ص ۲۳۴-۲۳۵.

به شرکت کنندگانِ تشنه آب می دهند. کسان دیگری هستند که در خیابانها و میدانها منبع آب آشامیدنی در اختیار مردم می گذارند. این کار به عنوان یک کردار نیک و یادبود حضرت عباس انجام می شود. محل اصلی مربوط به عباس و آب، «سقاخانه» است. در کوچه پس کوچه های محله های سنّتی شهرهای ایران و یا در هزارتوی بازارگاه از کنار دیواری می گذریم که محرابی در آن تعبیه شده که محل قرار دادن یک منبع آب برنجی با شیر آب است. همچنین چندین لیوان آبخوری برنجی با زنجیر به منبع وصل شده. این محراب با نقشهای دیواری با کاشی تزیین شده که نما یانگر علامات شیعی (پرچمهای سیاه و سبز و پنجهٔ برنجی) و صحنه هایی از پیکار عباس در کربلاست. یک حِفاظ کوتاه دور آن است که مردم می توانند از روی آن به آب دسترسی داشته باشند. این سقاخانه است. معمولاً در شبهای جمعه این سقاخانهٔ کوچک با شمع نورانی می شود و مسؤولی هست که به مردم آب می دهد و مدح می خواند. این شخص در ضمن مسؤول پر آب نگهداشتن منبع در طول هفته است. حقوق این شخص برای اجرای چنین وظایفی از محل وقف پرداخته می شود. مردم در تمام طول هفته در این محل تشنگی خود را فرو می نشانند. این معنای سمبولیک خنثی کردن تشنگی کربلا بوده و همچنین یک آیین عزاداری ست زیرا منبع آب، دارای گنبدی ست که یادآور مدفن عباس شهید است. درواقع رفتن به سقاخانه چیزی شبیه یک زیارت صغیر به مقبرهٔ عباس محسوب می شود و مردم تکه های پارچه به حفاظ کوچک می بندند تا مراد بگیرند. این همان کاری ست که در مقبرهٔ واقعی عباس در کربلا می کنند.

در دههٔ سالهای ۱۹٦۰ سقاخانه نام خود را به یک مکتب نقاشی در ایران داد. نسل جدید نقاشان که بیشتر در غرب تحصیل کرده بودند کوشش کردند که پلی از حالات و کیفیت نقاشی مدرن به سنّتهای مردمی شیعی بزنند.[۲]

حضرت عباس مورد احترام مخصوص زنهاست. در ایران یک نوع مهمانی زنانه وجود دارد به نام سفرهٔ حضرت عباس. این مهمانی به وسیلهٔ زنان به افتخار حضرت عباس داده می شود و شکرانهٔ نذری ست که برآورده شده، مثل حامله شدن. در طول مهمانی یاد عباس و حدیث فداکاریش در کربلا مطرح است. بعد از مهمانی غذاها را بین فقرا غذا تقسیم می کنند.

مددخواهیها یی از قبیل «یا حضرت عباس، یا «ابوالفضل» مدام در بین شیعیان شنیده

۲- کریم امامی، «نگاهی دوباره به مکتب سقاخانه»، تهران، بدون تاریخ.

می شود. اعتقاد بر این است که از طریق این مددخواهیها شخص می تواند بلافاصله قدرت بدنی و حتی قدرت روانی به دست آورد.

حتی زمانی که کسی می خواهد از روی انتقام کسی را نفرین کند نام او را می خواند و چیزهایی شبیه «حضرت عباس کورت کند!» می گوید.

سوگند خوردن به نام عباس تنها سوگند واقعی و قابل باور در زندگی روزمرّه است. اسم او را گاه به فهرست اسامی شرکای یک شرکت می افزایند تا کسب و کار را از خطرات مختلف حفظ کنند. اغلب اتفاق می افتد که صورت شرکا را به این شکل می نویسند: «محمد اصفهانی، مهدی تبریزی و حضرت عباس ابوالفضل» یا «شرکت با ابوالفضل».

تعزیه خوانی یا شبیه خوانی که میان مردم به «تعزیه» معروف است نوعی نمایش مذهبی شیعی ست که در ایران اجرا می شود. این تنها نمایش بومی و جدّی در دنیای اسلام است. تعداد نسخه های نمایشنامهٔ تعزیه بسیار زیاد است. از آن جا که تعزیه یک سنّت زنده است نوشتن نمایشنامه های جدید و تغییرات محلی روی تِمهای سنّتی هنوز برقرار است. تنها مجموعهٔ چرولی شامل ۱۰۵۵ دست نبشتهٔ تعزیه است که در کتابخانهٔ موزهٔ واتیکان محفوظ است. انریکو چرولی (Enrico Cerulli) این دست نبشته ها را بین سالهای ۱۹۵۰ و ۱۹۵۵ در محلهای مختلف ایران در زمانی که سفیر ایتالیا در ایران بود جمع آوری کرد.[۳]

تعزیه ها را می توان به دو گروه عمده تقسیم کرد: تعزیه های متعلق به دورهٔ محرّم، و تعزیه های خارج از محرّم. حتی گروه تعزیه های خارج از محرم از راه به کار گرفتن «گریز» به تراژدی کربلا مربوط می شود.

تعزیهٔ زیر با عباس به عنوان نقش اصلی به گروه دورهٔ محرم تعلق دارد. نسخهٔ آن از کاشان آمده و زیر شماره ۵۱۳ در مجموعهٔ چرولی موجود است و هر نقشی جداگانه برای مجری آن نوشته شده. در این مقاله تعزیهٔ عباس به صورت جنگ[۴] درآمده است. بیشتر متون تعزیه به دست نویسندگان ناشناس نوشته شده چون این کار نوعی دینداری و خدمت محسوب می شود. دست نبشتهٔ ۵۱۳ چرولی را منشی آن به نام غلامحسین صابری امضا کرده و تاریخ آن ۱۳۳۱ است. وجود تاریخ و امضا هر دو غیر معمول است. به نظر می رسد که متن مخلوطی از لااقل دو متن مختلف از همان موضوع است که پدیده ای کاملاً عادی ست.

۳- Ettore Rossi-Alessio Bombaci, *Elenco di Drammi Religiosi Persiani Fonde Mss Vaticani cerulli* (Citta del Vaticano, 1961).

۴- ترجمهٔ انگلیسی این مجلس در سال ۱۹۸۶ منتشر شد. رجوع شود به پیتر چلکوسکی، «از ادبیات مقاتل تا درام»، الصراط، جلد ۱۲، لندن ۱۹۸۶، صفحه ۲۲۷ تا ۲۶۴.

بیشتر دست نبشته های تعزیه مجموعه ای از تکه های کاغذ است که برخی تنها حدود دو اینچ عرض و هشت اینچ طول دارند که برای هر شخصیت نمایشنامهٔ تعزیه به طور جداگانه نوشته شده اند. بازیگران یا شبیه خوانان این تکه های کاغذ را در کف دست نگه می دارند و نقش خود را از روی آن می خوانند. زمانی که شبیه خوانان از محلهای مختلف به هم می پیوندند که با هم کاری را اجرا کنند نسخ تعزیه هم ممکن است مخلوط شوند. با وصف این که این تعزیه وقف حضرت عباس است، از رنج و درد مرگ حسین، پسران و پیروانش در صحرای کربلا نیز تصویری کلی به دست می دهد.

در نمایش تعزیه همه شخصیتها دربارهٔ شخصیت جبری خود حرف می زنند. به رغم این که مرگ عباس قبل از مرگ حسین و برخی دیگر از اعضای خانواده واقع می شود، در روی صحنه، عباس مرگ حسین و خویشانش را به روشنی تمام، قبل از اتفاق آن، توصیف می کند و احساسات تماشاگران را به جوش می آورد. بازیگران و تماشاگران هر دو تمام تراژدی را می شناسند، بنابراین احتیاجی نیست که مثل تئاتر غربی برای در تعلیق نگهداشتن تماشاچیان موضوع را پنهان نگهدارند.

قسمت اصلی این تعزیه دربارهٔ عمل شمر شقی ست برای فریب دادن عباس و جدا کردن او از حسین، که با پیوستن به صفوف یزید فرمانده سپاه دشمن شود. این رشوه ای بزرگ است که عباس مکرر و به شدت رد می کند. وسوسه معمولاً وسیله ای ست که هم در نمایش غرب و هم در نمایش شرق مورد استفاده قرار گرفته است.

یک وسیلهٔ دراماتیک دیگر فریب است و شجاعت قهرمان را مورد آزمایش قرار دادن. در این مورد عباس چهره اش را می پوشاند و برای آزمودن علی اکبر که در حال بردن آب است سر راه او را می گیرد. ذکر این موضوع لازم است که نویسنده یا نویسندگان ناشناس این تعزیه کاملاً با این مسائل آشنایی داشته اند.

هر چند تک گوییهای بلند در تعزیه های اولیه بسیار معمول است، در این مورد خاص یک گفتگوی سریع روش و طریقهٔ اصلی رویارویی این دو شخصیت می شود.

زبان تعزیه که شعر با وزنهای مختلف است اصلاح و تغییر جالبی از اجرای موزیکال و رسیتاتیو غربی ست. در تعزیه شخصیتهای خوب و مثبت آواز می خوانند و شخصیتهای منفی اشعار را بدون آواز ادا می کنند. دربارهٔ بیان شاعرانه باید گفت که اختلاف کیفیّت فراوانی میان اشعار هست که در نسخ تعزیه غیرعادی نیست.

بر اساس سنّت، تعزیهٔ مخصوص عباس در روز نهم محرم که تاسوعا نام دارد اجرا می شود.

مجلس شهادت قمر بنی هاشم حضرت ابوالفضل العباس

اشخاص:

ابن سعد
امام (امام حسین)
عباس
علی اکبر
زینب
شهربانو
قاسم
بابا یا علی
امیر غایب
شمر
سکینه

اصل این نسخه مربوط به کاشان است و در بخش تعزیه های مجموعهٔ چرولی کتابخانهٔ واتیکان، تحت شمارهٔ ۵۱۳ ثبت شده است.

***

در جوار خیمه گاه حسین در دشت کربلا، شبِ قبل از عاشورا: *

ابن سعد ای شاه کم سپاه به میدان نظاره کن — ز اهل خیام طاهره یک دم کناره کن
نظّاره، ای امیر نظام نظام دین — بر عظم لشکر اعظم نظاره کن
خواهی اگر حساب سپاه یزید را — ای شاه کم سپاه تو حساب از ستاره کن
نام تو ثبت کرد «فدایی»، دبیر چرخ — برخیز، دفتر دگران پاره پاره کن

در خیمه گاه حسین در دشت کربلا:

امام ای چرخ بر حسین ستم بیشماره کن — ای پر جفا جفای پیاپی هماره کن
لب ای فلک چو غنچه نخواهم زهم گشود — خواهی تنم برهنه به سر خاک خواره کن
اما به قد و قامت عباس صف شکن — حسرت ببر، فسوس بخور، یک نظاره کن

* توضیح آن که در متنِ دستنویس تغییری داده نشده است. ب.ج.

حضرت ای آسمان به ماه دو مشرق نظاره کن / از هر کنار دیده ز غم پر ستاره کن
عباس ای آسمان ز بی کسی شاه کم سپاه / نیلی قبای صبر به تن پاره پاره کن
ای آسمان ز نعرهٔ عباس روز جنگ / خواهی اگر قرار به گیتی کناره کن
علی اکبر ایا کریم علی اکبر حسینم من / که از غم پدر خود به شور و شِینم من
مرا ز لطف سعادت برای جانبازی / که تا به پیش عمویم کنم سرافرازی
زینب یا رب تو از کرم به حسینم نظاره کن / از راه لطف دردِ من زار چاره کن
مانده غریب و بی کس و تنها برادرم / این درد بی دواست خدا یا تو چاره کن
امام ای برادر حضرت عباس ای سردار دین / یک زمانی ای برادر سوی این بی کس ببین
تا بود فرصت زمانی ای عزیز ارجمند / خندقی باید به دور خیمه ها امروز کند
عباس فرمان برم به حکم تو ای شاه بحر و برّ / در چاکری قبول نمایی مرا اگر
ای نور دیده ام علی اکبر دمی بیا / همراه عون و قاسم و انصار از وفا
جعفر بود یسار برو عون در شمال / من در جنوب رفته و یاران نامدار
علی اکبر من فدایت ای امام عالمین / می روم یاریِ عمّم یا حسین
من فدایت ای عموی تاجدار / حفر خندق را به اکبر واگذار
عباس می کَنم خندق من ای پروردگار / تا نگردد خواهرانم خوار و زار
علی اکبر می کَنم خندق من ای پروردگار / تا نگردد امّ لیلی خوار و زار
قاسم (فقط در فهرست هست) می کَنم...

عباس کی شود امشب بود صبح، ای خدا / تا دو دست از پیکرم گردد جدا
علی اکبر کی شود امشب شود صبح، ای خدا / ام لیلی گیرد از بهرم عزا
قاسم (فقط در فهرست هست) کی شود...

امام کی شود امشب شود صبح، ای خدا / تا به عهد خود نمایم من وفا
زینب کی شود امشب شود صبح، ای خدا / طفلها یم بر حسین سازم فدا
عباس ای برادر خسرو عالیمقام / شد به حکم اقدست خندق تمام

در خیمه گاه دشمن:

ابن سعد به حکم ابن زیاد نامعقول / ز تشنگی بگدازید جان آل رسول

در خیمه گاه حسین:

امام این قوم به سر حیا ندارند / شرم از رخ مصطفی ندارند
یکباره برادران اخیار / بنهید قدم به جنگ اشرار

در خیمه گاه دشمن:

ابن سعد ای قوم شریر شوم سرکش / بر دور حرم زنید آتش

در خیمه گاه حسین:

زینب ای وای دگر شدم مشوّش — بر دور حرم زدند آتش
ای وای دگر چه شور شین است — آتش ز چه خیمهٔ حسین است
ای وای حسین ناامیدم — عباس برادر رشیدم

امام ای خواهر زار مو پریشان — بهر چه کشی ز سینه افغان
معجر ز سرت عدو نبرده — والله حسین تو نمرده

شهربانو صغیر غنچهٔ باغم چرا فصل خزان داری — نمی خوابی به گهواره مرا آتش به جان داری
بخواب ای رود رود من اگرچه داغی امشب — ز تاب تشنگی بی تابی ای آرام جانداری

علی اکبر چرا یارب در امشب شهربانو بس فغان دارد — رسانده ناله بر گردون مرا آتش به جان دارد
الا ای مادر محزون چرا نالان و گریانی — نمرده اکبرت جانا فغان ای خسته جانداری

شهربانو علی اکبر چه می پرسی تو احوال غریبان را — به قربان وفای تو که می جویی غریبان را
علی اصغر ز تاب تشنگی غش کرده، ای مادر — نمانده جان دهد جانا خبر کن جمع یاران را

علی اکبر مخور غم مادر محزون، رَوَم از بهرش آب آرم — روان آرم توانش را ز بی تابیش تاب آرم
روم تا شربت شیرین ز شوق آرم به فرهادت — بیارم آب بهر نورس ناکام ناشادت

شهربانو دخیلت ای علی جان دشت پر خوف و خطر باشد — هزاران اصغرم قربانت ای زیبا پسر باشد
نیم راضی روی جانا، بیا ای سرو شمشادم — خدا ناکرده از گردون مبادا یک...*

علی اکبر مکُن ناله، مکن گریه، مکَن گیسو، مکَن مو — مکُن آشفته چون سنبل در این شب تارِ گیسو را
که الحال از ره یاری بعون الله آب آرم — نشانم در کنار جوی چشمان سرو دلجو را

شهربانو خدا یا حفظ کن امشب علیِ اکبر من را — سرور سینه و آرام جان تاج سر من را
ای کربُ بلا خانه خرابم کردی — مهمانم ظلم بی حسابم کردی

عباس چرا یارب در امشب شهربانو گریه سر کرده — ز سوز ناله اش خون در دل جنّ و بشر کرده
چه می باید تورا ای بانوی اهل حرم برگو — که از سوز فغان تو قضا ... کرده

شهربانو به قربانت شوم عباس ای سردار خوبانم — نگریم از چه رو یا خون نیاید از دو چشمانم
علیِ اکبر، ز بی شیریِ اصغر رفته آب آرد — نمی دانم چه آید بر عزیز مصر کنعانم

عباس مخور غم کز شغالان نیست خوفی بچه شیران را — روم زود بیارم در برت آن ماه کنعان را

علی اکبر خدا یا نصیبی که بی شور و شین — برم آب بهر عیال حسین
مستحفظین آب روید حال در کنار — ورنه تمام را بفرستم به سوی نار
علی اکبر آمدم با صفات — برم آب بر تشنگان از فرات

در ساحل فرات:

* کلمات ناخوانا در دستنویس، با سه نقطه نشان داده شده است.

ابن سعد اکبر ای سلطان غریبان مطلب آب — کاین آب بود بهر شما گوهر نایاب
برگو به حسینت گر از این آب امید است — امید از این مرحله بیعت به یزید است
علی اکبر هنگام رستخیز بر این قوم کافر است — از جدّ خود کمک مدد الله اکبر است
ابن سعد ایا گروه ...
علی اکبر آب فرات نیست تو را یک جویِ حیا — بیزار از تو حضرت زهرا صفت جزا
اکبر تو آب نوشی و باب تو تشنه لب — ز انصاف دور باشد و هم دور از ثواب
ابن سعد لشکر مگذارید که این تازه جوان — او آب برد به خیمهٔ شاه جهان
علی اکبر دو صد شکر ای قادر مستعان — که از آب بیرون شدم شادمان
برِ شهربانو نگشتم خجل — برِ اصغر خود نیم منفعل

در خیمه گاه حسین:

عباس شکرلله علی اکبر به سلامت آمد — آب آورد ابا صولت حیدر آمد
خوش بود عباس که در راهش درآیی بشتاب — امتحان علی اکبر بکنی زیر نقاب

بین دو خیمه گاه:

علی اکبر (مصرع) تو ای که بر شیر شکار آمده ای
عباس تو هم از گفتهٔ که شب به فرات آمده ای
علی اکبر آمدم تا ببرم آب سوی تشنه لبان
عباس تشنگان آب بیاید بخورند از پیکان
علی اکبر ای جوان اصغر بی شیر ز بی آبی مرد
عباس گل رویش ز عطش باز بیاید پژمرد
علی اکبر رحمم آید که کنم قصد هلاکت امشب
عباس می کنم رحم بر این آب فراتت امشب
علی اکبر ای جوان زور به من خوش به ترازو داری
عباس من به قربان تو کاین قوّت بازو داری
علی اکبر آشنایی دهدم صوت تو ای جان جهان
عباس آشنایم به تو من جان جهانت قربان
علی اکبر اکبرم من خلف پادشه ناس هستم
عباس جان به قربان تو، عمّوی تو عباس هستم
علی اکبر کی بُود گمانم که بگیری سر رهم — بد کردم ای عموی ببخشای از کرم
عباس حضرت عباس قربان وفایت ای جوان — آمدم اندر سر راهت برای امتحان
یک دمی صبر کن ای نور دو چشمان ترم — خبر آمدنت را به سوی خیمه برم

مژده ای اهل حرم جمله ز پیر و برنا آب آورده علی اکبر فرخنده لقا

در خیمه گاه حسین:

علی اکبر مادر اصغر بی شیر بیا آب ببر آب از بهر علی اصغر بی تاب ببر
امام برو عباس آسایش از رنج سفر امشب که دارد پاس جبریلم ز هر شب بیشتر امشب
برو خواهر بیفکن بستر پاک برادر را هلاکم کرد شوق جدّ باب نامور امشب
عباس برادر کرده خواب از چشم عباست فرار امشب زند مرغ دلم پر هر زمان بی اختیار امشب
نهم شمشیر برّان با سپر زیر سر اکنون مبادا خصم دون کرده ز حالم با خبر امشب
امام علی اکبر بر آور جوشن زحمت ز بر امشب گشا قلاّب شمشیر شهادت از کمر امشب
پسر فردا شوی چون سمبل اندر بحر خون غلطان برو در خواب ناز ای راحت جان پدر امشب
علی اکبر چه سان خواب آیدم یا ربّ به چشم پر گهر امشب نهم شمشیر برّان با سپر در زیر سر امشب
نسیمی ای صبا برخواهرم صغرا رسان فردا از این گیسو که می ریزد به بستر مشک تر امشب
امام بیا قاسم برادرزادهٔ والاگهر امشب که دارم من به فردا بزم عیشی در نظر امشب
سکینه بستر داماد را چون گل ز هم بگشا که باشد نقش او در پیش چشمم جلوه گر امشب
قاسم چرا یارب عروس مرگ با من گشته یار امشب مگر نبود خبردار از دل داماد زار امشب
شب وصل عروس می خرد داماد شیرینی شکر در کام من تلخ است به مثل زهر مار امشب
امام زینب زبان حال است فریاد از غریبی دشمن پی نزاع است فریاد از غریبی
زینب امشب شب وداع است فریاد از غریبی دشمن پی نزاع است فریاد از غریبی
امام امشب دو دست عباس در زیر سر نهاده فردا چو شاخ طوبی دست از تنش فتاده
زینب امشب به جسم اکبر زینب کند نظاره فردا چو گل ببیند این تن هزار پاره
امام امشب به حجله قاسم باشد چو سرو آزاد فردا کند سیه پوش این حجله را ز بیداد
زینب امشب بخواب قاسم در بستر پر از نور فردا کند عروسی اما به حجلهٔ گور
امام امشب علی اکبر خوابیده او به بستر فردا ز ظلم اعدا گردد به خون شناور
زینب امشب به گاهواره اصغر ربوده خوابش فردا رود به خواب او بر روی دست بابش
امام امشب سکینه در خواب باشد به پهلوی باب فردا ز ظلم اعدا گردد اسیر و بی تاب
زینب نزدیک...
امام تو هم بخواب ایا خواهر نکو سیما دهم شهادت به ذات خدای بیهمتا
ذکور آل محمد به غیر عابد زار شوند کشته به دست گروه ظلم شعار
زینب تا فرصتی ست زینب، درددلی بیان کن تنها نشین به کنجی با بخت خود فغان کن
ای زینب پریشان آمادهٔ بلا باش گه فکر شام و کوفه گه فکر کربلا باش
ای باد صبحگاهی از من توان شد و تاب سوی نجف گذر کن سوی مدینه بشتاب

زهرای مرتضی را از حال ما خبر کن — درد دل مطوّل زینب تو مختصر کن
عباس عباس خیز از جا امشب نه جای خواب است — پاس حرم نگهدار زینب دلش کباب است
امشب حسین در خواب دشمن بر او کمین است — پاسش نکو بدارم این خواب آخرین است

هان زینب، امان بیچاره زینب — امان از وطن آواره زینب
شوی فردا شتر عریان سواره — روی در شام با ساز و نقاره
کسی از بی کسی دستت نگیرد — تو حق داری که عباست بمیرد
بابا یاعلی ما از مدینه تا به جوار تو آمدیم — آخر تو از نجف قدمی پیشتر بیا
با بای تاجدارم فتّاح باب خیبر — در کربلا گذر کن بر بیکسان تو بنگر
امیرغایب لبیک، ای عزیزم، اینک ز ره رسیدم — در خلد، جانِ بابا آواز تو شنیدم
عباس چه بر گذشت که بوی عبیر می آید — که می رود که چنین دلپذیر می آید
نشان یوسف گم کرده می دهد یعقوب — مگر دوباره ز کنعان بشیر می آید
زدیدنش نتوانم دو دیده برتابم — اگر معاینه بینم که تیر می آید

که باشی این شبه بی مثل و مانند

امیر غایب خدا را بنده، عالَم را خداوند
عباس میا زین بیشتر ای مرد، دیگر
امیر غایب چه خواهی کرد بر من ای غضنفر
عباس بترس از ضرب صمصامم میا پیش
امیر غایب نترسم از کسی جز خالق خویش
عباس سرت را افکنم از ضرب صمصام
امیر غایب هزارت آفرین باد، ای نکونام
عباس سبب زین آفرین چه ای همافر
امیر غایب که جان داری به کف بر برادر
عباس چه می دانی که من دارم برادر
امیر غایب به تو من آشنایم ای همافر
عباس صدایت آشنا آید به گوشم
امیر غایب بلی من هم ز داغت در خروشم
عباس چه می خواهی در این صحرای خونخوار
امیر غایب در این جا شش جوان دارم گرفتار
عباس بگو نام جوانان با صلابت
امیر غایب یکی زآنها به تو دارد شباهت

عباس بفرما نام او ای خسرو ناس
امیر غایب بدان نام نکویش هست عباس
عباس دگر برگو که ای نور دو عین است
امیر غایب بزرگ و سرور ایشان حسین است
عباس مگر تو پادشاه عالمینی
امیر غایب مگر تو نیز علمدار حسینی
عباس بلی من زر خرید شاه دینم
امیر غایب بلی من هم امیرالمؤمنینم
عباس سلام ای بابِ زارِ تاجدارم
امیر غایب علیک ای از جوانی یادگارم
عباس کجا بودی پدر جان در شب تار
امیر غایب گشودم از نجف تا کربلا بار
عباس چرا با با قد سروت کمان است
امیر غایب کمان از داغت ای رعنا چنان است
عباس چرا افتاده ای در تاب و در تب
امیر غایب امان از فرقت کلثوم و زینب
عباس چه داری در نقاب ای بی قرینه
امیر غایب بود این آب از بهر سکینه
عباس چه فرمایش، به عباست ز هر باب
امیر غایب برو در بستر راحت بکن خواب
عباس روم در خواب با چشمان پر آب زبان حال بر امرت پدر جان

در خیمه گاه دشمن:

ابن سعد فصل بهار است گل دمیده به بستان ساعتی بن سعد باش دمی خرّم و خندان
بار خدایا رسان به زودی زود در بر بن سعد یک حکومت و فرمان
شمر می رسم از کوفه با سپاه فراوان در بر بن سعد با حکومت و فرمان
هی هی از این خفتگان وادی مینا بیخبر از ظلم چرخ و گردش دوران
وه چه زمین است این زمین معطر وه چه بساطی ست در میان بیابان
نافهٔ آهو مگر فتاده در این دشت یا مگر این جا بساط چیده سلیمان
شمر از این جا به احتیاط گذر کن لرزه به جانب فتد ز صولت شیران
غافلی عباس دست دست خدا هست دست خدا را که بسته است به دوران

پای گذارد اگر به پشت تکاور زادهٔ حیدر دگر کجا تو بری جان
قاسم دلخسته به خواب ببینم بند ببندم به دست و پا چو غزالان
چشم گشاید اگر ز خواب علی اکبر رم خورد آهوی قلب جمله دلیران

بلافاصله

من برم امشب یورش به خیمه سرایش دود رسانم ز خیمه گاه به کیوان
طرفه صدایی ز خیمهٔ بن سعد می رسدم ار بگوش صوت خوش الحان
بانگ نی و بربط و خروش مغنی رفته ز خرگاه ابن سعد به کیوان
به به، ایا ابن سعد بزم طرب چیست فتح نمودی مگر میان دلیران
سبط نبی کشته شد بگوی به ساقی ساغر می را مکن دریغ زمستان
شمر مگر بخت یاری تو نماید ورنه بود جهل محض، مشت به سندان

ابن سعد شمر مباش این قدر به خویش خروشان پندی چو من گویمت شنو ز دل و جان
زادهٔ زهرا مگر امام به حق نیست از چه به رویش کشی تو خنجر برّان
فکر کنی می کُشم حسین علی را تا که دهندت حکومت ری و جرجان
بعد حسین، گندمی ز ری تو نیابی بلکه بسوزد تنت به آتش تیزان
چون که به ما بزم عیش گشته مهیا هان بنوازید موزکان خوش الحان

شمر ای سپهبد، تیر تقریرت به جان تأثیر کرد سینه ام را رخنه ناوک هر تیر کرد
اندر این جا پا نهادن دست از جان شستن است فی المثل دست خدا را کی توان زنجیر کرد
خانهٔ صبرم خراب گر ساختم، صد بوتراب گر شود معمار نتواند دگر تعمیر کرد

ابن سعد ای شمر به نام نوشتند رقم را محکوم توشه کرده عرب تا به عجم را
بر دولت اگر خدمت شایسته نکردی کی شاه دهد بر تو زر و سیم و درم را
دردی کش کفر از چه تو را خوانده به میدان از حق مگذر کشته مخواه صید حرم را
لیکن به تو من مصلحت جنگ ندانم کن صلح میازار شهنشاه امم را
ز یُمن مقدم ما گشت این جهان گلشن از این ... گل جان دوستان روشن
خطاب من به تو ای قهوه چی در این مسکن بده تو چایی شیرین به شمر ذوالجوشن

شمر ابن سعد آسوده نشستن تو را تکلیف چیست
ابن سعد صبر باید کرد تعجیل اندر این ره خوب نیست
شمر صبر تا کی عزّت و منصَب رود آخر ز دست
ابن سعد خوب می گویی بکن فکری تو در فتح و شکست
شمر رهنمایی بر جوانان پیر دانا می کنند
ابن سعد (بدون جواب)

شمر حُبّ دنیا پر کند دین و دلم از کفرها
ابن سعد پس چه باید کرد برگو در صف روز جزا
شمر تو چرا در کربلا با خیل لشکر آمدی
ابن سعد تو چرا با نیزه و شمشیر و خنجر آمدی
شمر حکم قتل آل حیدر را تو امضا کرده ای
ابن سعد آتش جنگ و جدل را تو هویدا کرده ای
شمر تو شنیدی نام ری گفتی رسیدم بر مراد
ابن سعد تو چرا کردی قبول از خلعت ابن زیاد
شمر خلعت ار پوشیده ام ثابت قدم استاده ام
ابن سعد کی چو تو دین و دل خود را من از کف داده ام
شمر این همه بیهوده گفتنهای تو از کم دلی ست
ابن سعد هیچ می دانی حریف جنگ عباس علی ست
شمر هیچ می دانی سپه هستند یکسر شیر گیر
ابن سعد هیچ می دانی بنی هاشم شجاع اند و دلیر
شمر هیچ دانی حضرت عباس باشد خویش ما
ابن سعد هیچ دانی او نگردد یارِ خیر اندیش ما
شمر می نمایم از حسین او را به مکر و فن جدا
ابن سعد خبط کردی شیر مرد است او نباشد بیوفا
شمر پس چه باید کرد با این حکم و فرمان یزید
ابن سعد من که از هر مطلبی باشم به دنیا ناامید
شمر من که باید دست بندم یا مرا بندند دست
ابن سعد من که دلها بشکنم یا بر دلم آید شکست
شمر من که باید سر دهم یا سر کُنم بر نیزه ها
ابن سعد من که باید پا نهم در جنگ یا رو در قفا
شمر تو نشین آسوده اما باش از من با خبر
ابن سعد تو به این لشکر بده دلداری از هر خیر و شر
شمر تو برو برگو که بنوازند طبل و کرّنا

ابن سعد طبل زن طبال، تا بر نُه فلک بیچد صدا — تو برو با حضرت عباس برگو شرح حال
شمر ابن سعد ای میر لشکر، کار دیگر می کنم — این زمان رو سوی عباس دلاور می کنم
صلح ما با حضرت عباس گر امشب نشد — صبح در دریای خونش من شناور می کنم

بلافاصله

ای شمر لعین چه ات شتاب است بخت سیهم مگر به خواب است
از چیست دلم در اضطراب است امشب شب همّت شراب است
بیهوده مرو که چاه آب است برگرد که ملک ری حساب است
شبهای چنین نه وقت خواب است

در جوار خیمه گاه حسین:

عباس جواب ده خدا را مردم ز فراقت ای نگارا
کن وادی حشر استوارا یا تو بنما جواب ما را
شبهای چنین نه وقت خواب است
چو خور از پردهٔ زنگار نهان شد به ظلام عشق ما را جبش زنگی شب خوانده به نام
هر کرا عشق به یک چیز گرفتار نمود من گرفتار ... وعده سلطان ظلام
آبگون خنجر من موسم خونریزی توست ای هلال دو شبه تند برون آ ز نیام
تیغ من گر نکند فتح به هنگام نبرد خنجرم گر نبرد حلق امام ابن امام
اگرت میل به صلح است قرابت فیها گر نزاع است بکن زود سپه را اعلام
یا رب، این بارگه از کیست که روح القدسش چوب بر دست ستاده است به سان خُدّام
عقل قاصر که کنم وصف صفات ذاتش مور نتوان که کند وصف شهنشاه و امام
ای شهنشاه جهان خسرو عالی عباس از سرا پردهٔ امید به بیرون بخرام

در خیمه گاه حسین

عباس از چپ و راست ندانم که مرا خوانده به نام حیرت افزود مرا صاحب او از ...
نام من خواند و زین نام بجوید او ننگ ننگ خود خواند وزین ننگ بحوید او نام
چشم پوشند خلایق ز حسین بهر یزید بیم آن است که گوساله پرستند تمام
یا رب از دوره نیفتد زچه این وارون طشت که عزیزند لعینان و ذلیلند گرام
خیز از جا که پر از فتنه شده روی زمین قد برافراز و قیامت بنگر پشت خیام
ای علی اکبر، ا یا سرو برومند حسین قاسم ای شمع شبستان شب تار امام
تیغ گیرید به کف پاس حرم را دارید بوی خون می وزد این دشت پیا پی به مشام
شمر السلام ای که ز حق می رسدت در شب و روز به تو پیوسته درود و به تو وارسته سلام
عباس شخصی از دور به نام و به لقب خوانده مرا چیست فرمان همایون تو ای عرش مقام
کیستی ای که مرا خوانده ای از دور به نام کیستی ای که شدی عربده جو پشت خیام

در جوار خیمه گاه:

شمر ای علمدار شه کرب و بلا خوش باشد وای سپهدار سوی لشکر ما خوش باشد

بس که مشتاق توام، کرده ام از چار طرف بزم عیشی ز برای تو به ما خوش باشد
آن قدر کوفته ام مشعل زرّین به زمین گشته روشن ز ثریا به ثرا خوش باشد
یا قدم بر سر چشمم بگذاری عباس یا بفرما به من بی سر و پا خوش باشد

در خیمه گاه حسین:

عباس کیست گوید به من از راه وفا خوش باشد کیست گر دیده به من راهنما خوش باشد
کیست گوید همه دم از ره مکاری و فن کی علمدار سوی قوم دغا خوش باشد
ای که نزدیک سرا پردهٔ عباس آیی گر که خواهی شوی از تیغ دوتا خوش باشد

شمر ایا خدیو قمر چهره آفتاب جبینم تویی به مرتبهٔ شاه، امیر روی زمینم
به حشمتی تو سلیمان مَنَت چو مور ضعیفم به خاتمی که تو را هست منش به قصد نگینم
منم که شمر مرا خوانده نام عارف و عامی به درگهت چو گدایان خاک گوشه نشینم

عباس ایا پلید ستمکار زشت ملحد دینم ببند لب که خوشم نیست روی نحس تو بینم
تویی که رهزن دینی و خارج ملت مراست با توچه کاری که مردِ ملّت و دینم
تویی عدوی حسین و منم غلام به او معیّن است تو آن و معیّن است من اینم

شمر شاها به کف پات سر و جان دارم زین سان که به جنگ، عزم جولان دارم
به سروری سپاه و فرماندهی ات بهر تو من از یزید فرمان دارم
عباس ای شمر به تن تا که سر و جان دارم از بهر نثارِ ره جانان دارم
بد نام مکن نزد نکو نامانم من همسر همچشم فراوان دارم

شمر از چه دور انداختی فرمان شاه شام را رهرو عاقل، به ره باید ببیند چاه را
ای علی صولت مگر نشنیده ای تفصیل را پشّه چو پر ز پا اندازد آخر پیل را
می کنی فخریه گویی نوکرم من بر حسین قصهٔ یوسف شنید .....
یوسف از اخوان خود کم رنج و محنتها کشید ؟ یا نکُشت از کینه قابیل دغا ها بیل را ؟

حضرت موسی مگر پیغمبرِ برحق نبود از چه او جاری نکرده آب رود نیل را
از برادر دور شو تا دور گردد از تو رنج آی اندر لشکر ما نِه به سر اکلیل را
عباس رو سیه بر گو چه دانی رتبهٔ ها بیل را می دهی بر من تو هر دم نسبت قابیل را
هیچ بر گوشَت نخورده آیهٔ ذبح عظیم یا مگر ناخوانده ای ظالم تو این تفصیل را
ناشدی مخبر مگر از رتبهٔ آل علی رو تو در قرآن نظر کن سورهٔ تنزیل را
در صداق مادر خود کرد خالق از کرم سلسبیل و کوثر و شط فرات و نیل را
من چه سان از یاری او ای ستمگر بگذرم لب ببند ای بی ادب بس کن تو قال و قیل را
همچو شیطان .... در کعبه ای لعین اسماعیل را

شمر بی سبب نیست که شمر آمده در این شب تار ورنه این وقت بود نه خوش ملاقات بیار

عشق خویشی تو برد از دل من صبر و قرار آدمی نیست که عاشق نشود فصل بهار
هر گیاهی که به نوروز نروید حطب است

عباس این سخنها که تو گویی نه طریق ادب است من و این گونه خیانت به حسینم عجب است
داغ روی علی اکبر به تنم تاب و تب است این نه زلف است بناگوش نه روز و نه شب است
نه به بالای صنوبر که درخت رطب است

شمر تو بکن بیعت و خود را برهان از کشتن سروری بهتر از آن است که در خون خفتن
من و این راز به درگاه تو چون دُر سفتن سخن دوست به بیگانه نباید گفتن
گله از دوست به دشمن نه طریق ادب است

عباس بین حسینم که چه سان نالهٔ سوزان دارد غصهٔ رفتن در شام غریبان دارد
او به دل داغ علی اکبر نالان دارد لکن این راز محال است که پنهان دارد
اجلش می کشد و داغ فراقش سبب است

شمر یک نصیحت به تو گویم تو مپندار خطاست گل را نفش خرمی از باد صباست
بلبلان را به قفس فصل گل و لاله جفاست هیچ کس را به تو آن میل نباشد که مراست
آفتابی تو و کوتاه نظر مرغ شب است

عباس بشنو این نالهٔ سوزان که ز طفلان برپاست بهر آن است که در کربُ بلا این غوغاست
به چه دین است بر اطفال حسین ظلم رواست جنبش سرو مپندار که از باد صباست
بلکه از نالهٔ مرغان چمن در تعب است

شمر گر شوی تو به یزید از دل و جان یار و ندیم دیگرم در دو جهانم نه امید است نه بیم
تا مگر بر سپه شام تو سالار شوی سالها ز آن شده ام بر در این خانه مقیم
آخرت نسیه بود، نقد به نسیه مفروش هیچ خوشدل مشو از وعدهٔ جنّات نعیم
جان من، جنگ مکن صلح نما، جان بطلب ورنه آدم نبرد صرفه ز شیطان رجیم

عباس فتوی مفتی دین دارم و عهدی ست قدیم که در این مرحله سازم سر و جان را تسلیم
من به جان آتش شمشیر و سنان می طلبم بر من این شعله چنان است که بر ابراهیم
عشق حق جاذب و مجذوب منم پند مده درد عاشق نشود به ز مداوای حکیم
چشم من تیر خورد گر ز حسین پوشم چشم نه صوابی ست در این ره که گناهی ست عظیم
دور شو کاتش حُرقت جگرم را بگداخت «روح را صحبت ناجنس عذابی ست الیم»

شمر ما در این دشت به فرمودهٔ شاه آمده ایم با امیران و وزیران سپاه آمده ایم
دل سفیدی به خدا در سپه ما نبود که به دیوان عمل نامه سیاه آمده ایم
روز روشن بنشستیم چو خورشید گذشت شب تاریک پی دیدن ماه آمده ایم
بود منظور که سالار به لشکر باشی از پی دیدن تو این همه راه آمده ایم

عباس ما در این دشت نه پی حشمت و جاه آمده ایم / از بد حادثه این جا به پناه آمده ایم
نه فرستاده به صلحیم نه آماده به جنگ / بندگانیم به همراهی شاه آمده ایم
عشقبازان حسینیم که از سمت حجاز / تا لب شط فرات این همه راه آمده ایم
سبزهٔ مهر حسینی به کنارش زده صف / به طلبکاری آن مهر گیاه آمده ایم

شمر از تو بسی ای جناب من گله دارم / شمرم و بر سر هزار مشغله دارم
گر که حسین بر حق است زادهٔ بر حق / من به حقیقت به حق مجادله دارم
از سر شب تا سحر ز کوفی و شامی / طعنهٔ بی حد ز تیر حرمله دارم
با تو بگویم مرو به جنگ مخالف / من مگر آخر چقدر حوصله دارم

عباس من که دل از بهر دوست یک دله دارم / شیرم و گردن به قید سلسله دارم
شیرم و هم یادگار شیر خدایم / کی به شما روبهان مجادله دارم
دور شو ای مرید خاصهٔ شیطان / کی به تو من درس و بحث حوصله دارم

شمر هر که به خوان بلا زند سرِ انگشت / آدم دانا به نیشتر نزند مشت
پشت مرا گر غمت شکست عجب نیست / بارِ فراق تو کوه را شکند پشت
رحم نما بر لبان خشک سکینه / در لب شط فرات تشنگیش کشت

عباس آه که بیهوده این کلام توام کشت / می شکنم من دهان نحس تو از مشت
نالهٔ فریاد العطش ز سکینه / در لب شط فرات تشنگیش کشت
دور شو ای بیحای زشت ستمگر / ورنه نمایم تنت به خاک و خون آغشت

شمر ما را نظر به خویشی ات از سمت مادر است / شاهد میانهٔ من و تو پاک داور است
هوشم به پیش گوش تو بر بیعت یزید / چون گوش روزه دار بر الله اکبر است

عباس در این سفر حسین به چشمم مصور است / من در میان جمع [و] دلم جای دیگر است
از آستان شاه جهان سر چرا کشم / دولت در این سرا و گشایش در این در است
ای نطفهٔ زنا تو چه مذهب گرفته ای / کت خون ما حلال تر از شیر مادر است

شمر الا به شاخسار عمر جوانی تو خرّمی / برای یک برادری مده از دست عالمی
بیا ببین اساس من در این جهان بیغمی / مده ز دست عیش را که باشد آدمی دمی
شها منم غلام تو، تو باش شهریار

عباس به روز رزم من چو جا به پشت رخش می کنم / سر همه دلاوران را به گرز پخش می کنم
عدار تیغ حیدری به خون بنفش می کنم / به خنجری که خنده ... می کنم
برو که می شود تنت نشانهٔ حسام من

شمر امیرزادهٔ عرب نهنگ قلزم یلی / شجاع خطهٔ عرب به روزگار پر دلی
میا به جوش چون پدر، برو بنشین به صندلی / ببین که از حسام من فتاده کُرد و زا بلی

که در حضورت ایستاده ام به سلک چاکرانه من

عباس مگو کلام بی ثمر ا یا لعین بی ادب میان همسران مرا مکن به خویش هم منصب
تو راست باب، شامی، مرا پدر بود عرب مده تو نسبت چنین به من لعین بی ادب

برو که پیکرت شود نشانهٔ حسام من

شمر تو شمع یک قبیله را شعاع در فتیله ای از ان که هم نَسَب به من ز مادر جمیله ای
مکن تو فخر خویشتن که بر حسین سنبله ای گرفته ام برای تو رقیمهٔ جلیله ای

حقیریِ تو ننگ من، ذلیلیِ تو عار من

عباس دوباره زنده نشود چو مرتضی علی به خواب بیند آسمان چو فاطمه زنی دگر
برادری چو شاه دین ... سایه ام بر سر من و جدایی حسین که خاک عالم به سر

برو که پیکرت شود نشانهٔ حسام من

شمر مکن تندی مران از درت من از غلامانم
عباس بود مگر، بود حیله، بود تزویر می دانم
شمر که شمرم، آمدم، آگاهت از هر خیر و شر سازم
عباس ... دشمن چه سازد من سنان را جلوه گر سازم
شمر غضب منما که مهمانم دل من در تب و تاب است
عباس حسین مهمان مگر نبود عیالش تشنه در خواب
شمر به تو عرض سلام از خولی بن سعد ازرق باد
عباس چه مطلب هست ایشان را به عباس ای جفا بنیاد
شمر دهندت مملکتها از ری و روم و فرنگ و چین
عباس به چه مطلب، به چه مقصد، بگو ای کافر بیدین
شمر کشی دست از حسین، سردار گردی بر همه اعدا
عباس زبان بر بند، ای ظالم معاذالله معاذالله
شمر تو تنها و حسین تنها، به یک گل کی بهار آید
عباس مرا مهر حسین فرزند پیغمبر به کار آید
شمر تو بنشین شادمان بر تخت، من چون پاسبان گردم
عباس قد و بالای قاسم را چو بینم شادمان گردم
شمر اگر آیی در این لشکر تو باشی صاحبِ منصب
عباس سکینه گر شود تشنه چه خاکی می کنم بر سر
شمر اگر آیی در این لشکر رکابت پر کنم از زر
عباس بمیرم تا ببینم دست بسته خواهرم زینب

شمر رضا هستی که کلثوم تو خوار و دربه در گردد
عباس رضا یم بر سر نعشم بیا ید نوحه گر گردد
شمر دهم بر تو زر و گوهر که نتوانی حسا بش را
عباس علی، با بم اگر پرسد چه گویم من جوا بش را
شمر برای مملکتداری به پیشت عذرخواهم من
عباس به نزد فاطمه در روز محشر روسیاهم من
شمر تو قدر سلطنت را ای عزیز من نمی دانی
عباس کجا عاقل کند کاری که باز آرد پشیمانی
شمر نصیحت بشنو از من صلح کردن بهتر از جنگ است
عباس ز بعد شاه دین می دان برا یم زندگی ننگ است
شمر حریف ا ین همه لشکر نئی ای حیدرِ ثانی
عباس چو خیبر، کوفه را ویران نما یم من به آسانی
شمر سپه از کوفه و شام و حلب بیحد برآید
عباس مقابل بر همه عباس چون شیر ژیان آید
شمر ای که از تیغ کجت لرزه براندام فلک بندهٔ چاکر درگاه تو گردیده مَلَک
من د راند یشهٔ آنم نرسد بر تو گزند باشد از مادر پیر تو به من حق نمک
سخن آخر شمر است بیا جانب ما گر نیا یی ز ستم کشته شوی ا ین...
عباس خاک عالم به سرت گر نشناسی تو نمک از چه کردی تو بر اولاد علی حرمت هتک
خانه آباد محبت ز تو ما را کافی ست در صف جنگ نخواهم ز تو امداد و کمک
آید ار لشکرت امروز الی یوم قیام پر شود مشرق و مغرب ز سما تا به سمک
پیش تیغ کج عباس به هنگام نبرد همه گردند قلم همچو نی و خار و خشک
شمر من که در بزمت غلامم، در سرا یت جان نثارم حلقه در گوشی ست داده در حضورت شهریارم
حکم دارم از یزید و هست فرمان از عبیدم پور زالم رستم و افراسیاب جنگجویم
چون فرامرز یل اکنون در سپاه کامکارم معبدم، دیرم، کشیشم، راهبم، زنگم، سلیمم
عامل عثمان کتاب پر دل آهن حصارم آه از آن ساعت که آید اسبم زیر زین
داد از آن ساعت که افتد صفحهٔ میدان گذارم نه بماند مرکب و نه یک نفر از کار زارم
ا ین صفتها یی که گفتم تو شنیدی باز بشنو چند صفتهای دگر دارم به نزدت برشمارم
دزد قلاشم چو دزدی سرمه را از چشم دزدم مرشد شیطانم و استاد بر آن نا بکارم
هفتصد و هفتاد کس اندر حضورم درس خواندند علم هفتاد و دو کس را واحد و هم کامکارم
علم من را کس ندارد زیر ا ین گردون عالم مفتی ام من بر خلایق صاحب علم وقارم

گر به دوزخ مبتلا یم فتنه را کرب و بلا یم — گاه نرمم، گاه سردم، گاه سوزان همچو مارم
گاه تندم، گاه کُندم، گاه همچون تیره مارم — کهنه عفریتم، رطیلم، عقربم، من کژدمم، بزغاله مارم
گاه رعدم، گاه برقم، گاه خاکم، گاه آتش — گاه شیرین همچو قندم، گاه همچون زهر مارم
من خدا را، مصطفی را، مرتضی را دشمن هستم — ظالمم من، نیستم مظلم بلا بر کربلا یم
چون پنداری که من بقالی از شهر دمشقم — با که خرازی فروش شهر هند و زنگبارم
یا که من از آن عربهای پلید موشخوارم — دشمن جان شما یم نطفهٔ حیض و زنا یم
پیکر آل علی را من بدرّم همچو کرباس — کن نظر بر من که هفت پستان چو سگ بر سینه دارم
من شبیه شمرم و ذاکر به شاه دین حسینم — این همینم بس که من بیزار از آن سکمدارم

عباس ای زنا زادهٔ بی شرم و حیازادهٔ
ذوالجوشن مردود ستمگر به حق خالق اکبر به حق
شمشیر به حق پهلوی بشکستهٔ زهرای مطهّر که اگر
آمده لشکر ز خطا و ختن و چین و ز ماچین همهٔ برگ
درختان همهٔ ریگ بیابان بشود لشکر اعدا
نبود خوف و هراسم که چنان تیغ کشم از
جگر یاد کنم حیدر و بر هم بزنم لشکرت ای راندهٔ عقبی
به حق دست علمدار حسین که بود دست علی کیست برابر شود
ای قوم لعین دست خدا را گر نهم پای جلالت به رکاب
و به سر کوههٔ زین جای نما یم نکنم چکمه ز پا و ز سر خویش
کله خود جوانمردی و غیرت نرهانم شیر قلاّب زره
از کمر خود نگشا یم تا که من داد خود از آن قوم ستمگر
و جفاجو بستانم پس از مرکب همت به سوی شام
برانم پسر هند جگرخوار زناکار جفاکار لعین را
ز سر تخت شهی بر زبر خاک مذلّت بنشانم در حضور
همهٔ عام مهارش کنم در جلو رخش سعادت بدوانم
تا من او را به دو صد خفّت و خواری به پاتختِ حسین
ابن علی ابن ابی طالب قاضی برسانم همهٔ خلق
بدانند که این نوع دلیری نبود در خور ابناء بشر غیر
ابوالفضل علمدار که سقای یتیمان حسین است که بر
جنّ و فلک فخر نما یم من از این منصب عظما

گر نبود مقصد و مقصود حسین دادن سر اذن دهد
که عباس تو خود دانی و این قوم ستمگر ز دم تیغ جهان
سوز چنان کرب و بلا را بزنم آتش بیداد که
تا دامن میعاد نروید گیهی غیر ... و
مخالف اما چکنم گر ندهم سر به ره شیعهٔ بابم که شود
شافع این امت بیچارهٔ عاصی به خداوند که راضی شده ام
پیکر من غرقه به خون گردد و رأسم برود بر سر نی
حمد کنم لطف خدا را، برو ای زادهٔ خناس مزن لاف
به عباس اثری نیست اگر لاف زنی حال الی روز قیامت

شمر (کم است - در فهرست با (از چه) شروع می شود)

عباس
من ز دریای ولایت گهرم — شیرم و شیر خدا را پسرم
کربلا سهل، جهان سرتاسر — گر کنی ظالم دون پر لشکر
با همه روی زمین جنگ کنم — عرصه بر خلق جهان تنگ کنم
از یزید آن سگ بیدین می دان — نگذارم به جهان نام و نشان
از سر تخت کشم بر خاکش — کنم از خشم گریبان چاکش
اما چه کنم شیعیان گنهکارند — چشم امید شفاعت به حسین دارند
یا قاهر العدو و یا ولی الولی — از سینه بر کشید همه بانگِ یاعلی

شمر (کم است - در فهرست با «یاوران» شروع می شود)

علی اکبر
یارب چه واقع است در این دشت پر بلا — کاشوبی اوفتاده به صحرای کربلا
گویا سپاه کین شبیخون زدند به ما — آبی نخورده ایم در این دشت پر بلا
یا ابی عبدالله با بای غریبم حسین جان
روم من به جنگ گروه دغا — اگر کشته گشتم، حلالم نما

قاسم
یا رب چه واقع است در این دشت پربلا — کاشوب افتاده به صحرای کربلا
گویا که قوم کینه شبیخون زدند به ما — آبی نخورده ایم در این دشت پربلا
عموی غریبم عمو جان
روم من به جنگ گروه دغا — اگر کشته گشتم حلالم نما

سکینه
خدایا قیامت مگر شد پدید — مگر چرخ گردون به آخر رسید
عمو ای علمدار کربُ بلا — زجا خیز بنگر بر احوال ما
به بستر عموی وفادار نیست — علم هست بر جا علمدار نیست
ای عمه جان، ای عمه جان — ای زینب بی خانمان

بیدار شو بیدار شو دشمن بیامد از جفا
دور حرم با صد نوا بیدار شو، بیدار شو

زینب بلبل شیرین زبانم از چه نالی نیمه شب عندلیب بوستانم از چه نالی نیمه شب
می کشی آه شرر از چه از سوز جگر آتش افتاده به جانت از چه نالی نیمه شب

سکینه بیا ای عمه بنگر شور و شین را صدای طبل اعدای حسین را
شدم ای عمه جان از عمر بیزار نما باب مرا از خواب بیدار

زینب پریشان شد دگر احوال زینب مگر برگشته شد اقبال زینب
بزن گلدستهٔ حسرت به تارک اسیری رفتنت زینب مبارک
همه آشوب و غوغا زاهل کین است اسیری رفتنت زینب یقین است
برادر جان ز خواب ناز برخیز ببین چشمان زینب را گهر ریز

امام خواب می دیدم ریاض مشکبو، نگذاشتی داشتم با جد با بم گفتگو، نگذاشتی
مادرم می گفت فردا شب حسین مهمان ماست گشته بودم با برادر روبرو، نگذاشتی

زینب مونس قلب فگارم، دشمن آمد در حرم طبل جنگ است این که اشرار مخالف می زنند
گوش ده جان برادر در اسیری می روم

عباس خطاب من به شما باد قاسم و اکبر کشید نعرهٔ الله اکبری ز جگر
امام طلب نمایید یار صبح و شامم را هُزَبرِ معرکه عباس نیک نامم را
زینب عباس ای برادر ای نور چشم حیدر خوانده تو را برادر، نوباوهٔ پیمبر
عَلَم باشد علمدارش نباشد یقین می دان وفادارش نباشد

امام مکن شیون فدایت جان خواهر شتابان رو علی اکبر بیاور
زینب اکبر ای روح و روانم دیده را بگشا ز خواب لرزد از خوف استخوانم دیده را بگشا ز خواب
نیست در بستر برادر از علی اکبر نشان در کجا رفته ندانم اکبر شیرین زبان

امام مکن فغان، مکن ناله، مکن شیون طلب نما ببرم نور دیدگان حسن
زینب الا ای قاسم شیرین زبانم ز جا برخیز ای آرام جانم
برادر قاسمت نبود به بستر فلک دیدی چه خاکم کرد بر سر

امام خواهر به احتیاط نشینید در حرم تا من کنم سراغ ز عباس و اکبرم
اطفال را به دور خودت جمع کن تمام تا من روم به سوی لشکر ظلام
ای برادر رشیدم، عباس نوجوانم، علی اکبر ای علمدار سپاهم به کجایی عباس
بی تو بی پشت و پناهم به کجایی عباس

عباس شه سریر به غم ... یمن لبیک سرور سینهٔ خیرالنساء سلام علیک
چرا چو مرغ هما سر به زیر پر داری مگر شهادت عباس در نظر داری

امام ضیاء دیدهٔ گریان من علیک سلام سرور قلب و دل و جان من علیک سلام
شما به خیمه نبودید من فگار شدم حفیظ خیمه ز کفار نابکار شدم
عباس بدان عزیز برادر که شمر ذوالجوشن قدم گذاشت در این نیمه شب به خیمهٔ من
ز حرفهای وی افتاد آتشم به جگر کشید کار در آخر به جنگ ای سرور
امام شنیده ام که ز سردار لشکر دشمن امانِ خطی به تو داده شمر ذوالجوشن
بگو که سبطِ پیمبر برادر من نیست بگو که زینب بیچاره خواهر من نیست
ز یاریِ منِ بی یار دست کن کوتاه به هر کجا که روانی برو خدا همراه
برو که جان به سلامت از این دیار ببر برای کشته شدن بس بود علی اکبر
عباس یاران چه سازم بر زشت نامی اخراج گشتم من از غلامی
دیگر نخواهم شمشیر خنجر کارم نیاید دور از برادر
چون تو نباشی پشت و پناهم بر سر کله خود دیگر نخواهم
پای برهنه گردم روانه پا بوس با بم آن بی قرینه
کجا رو آورم، یاران غریبم مسلمانان غریبم، من غریبم
حسین اخراج من کرد از غلامی چه سازم ای خدا با نیکنامی
الا ای کربلا خوش کربلایی عجب مهمان نواز و پرجفایی
الا ای خاک، من مادر ندارم سرم را لحظه ای رویت گذارم
برو باد صبا سوی مدینه بگو با مادرم آن بی قرینه
بگو ام البنی مادر غریبم ز یاران و احبّا بی نصیبم
غریبان نه کفن دارند نه کافور غریبان آرزوها می برند گور
غریبان آرزو بسیار دارند مبادا در غریبی جان سپارند
سکینه شو شفیع من عمو جان برو نزد پدر کن آه و افغان
بگو بابا، عموی من غریب است ز یاران و احبّا بی نصیب است

سکینه عموی بی قرینه چرا گریه می کنی قربانیت سکینه چرا گریه می کنی
خواهی تو عمو به شور و شینم بر نیزه رود سر حسینم
دانستی ایا عمو چه کردی عهد پدرم به سر نبردی
با شمر لعین، عمو نشستی پشت پدر مرا شکستی
عباس بیا پیش ای برادر زادهٔ من بیا پیش ای دل از کف دادهٔ من
تو را چون گل به دامانم نشانم غمت زد آتشی بر استخوانم
رخت از تشنگی گشته چو مهتاب منم سقا خجالت دارم از آب
لبت از تشنگی تب خال بسته چه سازم ای عمو با حال خسته

شده جاری ز غم خون نور عینم — دلم سوزد بر احوال حسینم
بمیرم مانده تنها بی کس و زار — غریب اندر میان قوم کفار
از آن ترسم جوانانش سراسر — هم کشته شوند از تیغ و خنجر
پس از من قاسمم از نامرادی — کفن پوشد به جای رخت شادی
بهار عمر ما فصل خزان شد — عجب دنیا به کام دشمنان شد
ز سر گیرند قانون جفا را — زنند آتش تمام خیمه ها را
در آن ساعت دلم سوزد برایت — که سوزد آتش کین رختهایت
یکی زنجیر بر بازوت بندد — یکی بر گریه های تو بخندد
یکی سیلی زند بر ماهِ رویت — در آن ساعت کجا باشد عمویت
که گیرم انتقام از قوم کافر — خلاصت من کنم از شور و از شر

بلافاصله:

که ای به درگهِ تو خیلِ قدسیان محتاج — کسی نکرده چو عباس نوکری اخراج
اگر برادری ام بر تو ننگ باشد و عار — به خدمت تو بایستم به جای نوکر وار
مکن خیال که ماه مدینه می باشم — غلام حلقه به گوش سکینه می باشم
مکن ز درگه فیض خود این زمان دورم — اگر روم ز درِ تو نمک کند کورم
عَلَم بده به علی اکبر از ره یاری — که تا به جای عمویش کند علمداری

امام مگو مگو که تو با احترامی ای عباس — مرا برادر والامقامی ای عباس
خیال توست بسوزی دل غریبان را — برو وداع نما زینب پریشان را

عباس مخدّرات ز عباس هر که رنجیده — در این سفر اگر از من کسی بدی دیده
به جان جان شهیدان مرا حلال کنید — مرا نیامده در این جهان خیال کنید

زینب نشاط روز جوانی عصای پیری من — تو می روی به خدا راست شد اسیری من
مگر اسیری من شوکت جوانی توست — حقیر بودن من عیش جاودانی توست

عباس نشد نصیب دوباره به جاه و عزت و ناز — روان شویم به یثرب کنون ز سوی حجاز
به پیش محمل تو همچو نوکر، ای خواهر — علم به دوش کشم تا به قبر پیغمبر

زینب قسم به تربت پر نور مادر و پدرم — تفاوتی نبود از تو و حسین برم
مکن خیال برادر که من عزیز توام — قسم به تربت زهرا که من کنیز توام

عباس مگو مگو که تویی بانوی سرای حسین — منم غلام درِ صحن کربلای حسین
من ستم زده بینی که نیکنام توام — نیم برادر تو کمترین غلام توام

زینب شنیدم از پدر جدّ مادرم زهرا — که توشهید شوی در زمین کربُ بلا
چو از جمال شریفت کنند مأیوسم — بده اجازه که من دست اطهرت بوسم

عباس خوشا آن کس به غربت داشت مادر / اگر مادر نباشد باز خواهر
بیا خواهر وصیت با تو دارم / وصیتهای خود بر تو شمارم
شود اول وصیت بر تو معلوم / به دستت می سپارم ام کلثوم
به هر جا می شود بر پا عزایی / کنیز خود حسابش می نمایی
اگر رفتی وطن ای غم نصیبم / بگو با مادر پیر غریبم
ز عباست اگر خیری ندیدی / مخور غم نزد زهرا روسفیدی
اگر دیدی صغیره دخترم را / عروس نوجوانمرگ اکبرم را
بگو افسوس ای دختر ندیدم / عروسی علی اکبر نچیدم
سه آثار است بر قتل من زار / شنو یک یک ز من ای خواهر زار
در اول چون علم افتاد بر خاک / گریبان صبوری را نما چاک
چنان آهی کشند از سینه لشکر / همه گویند حسین شد بی برادر
دویم چون دستهایم را ز پیکر / جدا سازند این قوم ستمگر
سیم چون نالهٔ من را شنیدی / به ا درکنی برآر از سینه دودی
دگر، ای خواهر محزون و افگار / ز زیر سنگها نعشم تو بردار
ز لشکر دشمن من بیحساب است / تن پاکم یکی زخمم هزار است
شما را چون برند در شام ویران / برند اول به سروقت شهیدان
حمیده مادر شهزاده اکبر / کشد نعش جوان خویش در بر
سکینه از برای بابِ زارش / بگرید تا رود صبر و قرارش
مبادا در میان آن شهیدان / مرا تنها گذاری چون غریبان
بگو کلثوم هم افغان نماید / به روی نعش من گیسو گشاید
بیا ای خواهر شاه شهیدان / به دست خود کفن بر من بپوشان
مبادا دشمن از نزدیک و از دور / ببیند جسم من بی سدر و کافور
نگوید این جوان مادر ندارد / در این جا غیر چشم تر ندارد
نباشد خواهرا، دیگر مجالم / حلالم کن، حلالم کن، حلالم

زینب الهی خواهری مرگ برادر / نبیند در جهان ای حیّ داور
برادر رفتی و پشتم شکستی / به زنجیر غمت بازوم بستی
که دیده در جهان ای حیّ داور / کفن پوشد که خواهر بر برادر
برادر هر کسی بر سر ندارد / بود مرغی که بال و پر ندارد

سکینه سپهسالار بی لشکر عموی تاجدار من / علمدار سپاه شاه عالم شهریار من
به یادت هست عمو جان که از بهر علی اکبر / نمودی نامزد دختر عموی گلعذار من

عجب کردی عروس، به به، خوب چیدی بزم دامادی مدینه خود چراغان شد ز آه شعله وار من

عمو جان
بیا دستت ببوسم، بیا دورت بگردم
ای عمو جان، تشنه ام، تشنه
ز تاب تشنگی، مردم برون شد جان زار من

عباس کودک بی صبرو تابم شد خموش ای سکینه جان چرا رفتی ز هوش
من به قربان رخ نیکوی تو من خجالت می کشم از روی تو
من به دامانم تو را پرورده ام غصّه ها و خون دلها خورده ام
یک دمی کن صبر ای نور دو عین تا بگیرم اذنِ میدان از حسین
یا شوم فردا دو دست از تن جدا یا بیارم آب از بهر شما

بلافاصله

برادر این همه اندوه دیدنم تا کی ز دختر تو خجالت کشیدنم تا کی
سکینهٔ تو ز عباس، ای برادر جان نموده خواهش آبی ز من در این دوران
مرخصم بنما تا به کارزار روم ز تشنگی به دم تیغ آبدار روم
ایا عزیز برادر خدا نگهدارت خدا وجود تو را از بلا نگهدارد

امام هوا گرم است ای عباس محشر را تماشا کن تو سقای یتیمانی برو تو آب پیدا کن

عباس به شمر کینه بگویید ای خدانشناس طلب نموده تو را چاکر حسین عباس

شمر (کم است - با «چه» شروع می شود)

عباس غرض ز آمدنم بهر جرعه ای آب است که از عطش به فلک نالهٔ یتیمان است

شمر (کم است با «اگر» شروع می شود)

عباس یا صاحب ذوالفقار وقت مدد است یا والد هفت و چار وقت مدد است

شمر (کم است - با «یاوران» شروع می شود)

عباس چه با صفایی ای فرات چه بیوفایی ای فرات
ز کام تشنهٔ حسین چرا جدایی ای فرات

در خیمه گاه حسین:

سکینه بیا عمو شتاب کن تو مشک خود پر آب کن برای ما ثواب کن عمو بیا، عمو بیا

در میدان نبرد:

عباس عمو برو به خیمه گاه، به نزد شاه کربلا عزای من نما بپا، عمو برو به خیمه گاه

در خیمه گاه حسین:

سکینه نخواهم آب ای عمو دلم بود پر آرزو مراست با تو گفتگو عمو بیا، عمو بیا

در میدان نبرد :

شمر لشکر مگذارید که عباس جوان — او آب بَرَد به خیمهٔ شاه جهان
یا حسین دست علمدارت ز تن انداختم — چشن تو روشن به میدان کار او را ساختم

عباس اگر خسته مانی بگو یا علی — اگر ناتوانی بگو یا علی
افتاد دست راست خدا یا ز پیکرم — بر دامن حسین رسان دست دیگرم
دست چشم بجاست اگر نیست دست راست — اما هزار حیف که یک دست بی صداست

در خیمه گاه حسین:

امام آمد صدای ناله که دست از تنم فتاد — گویا که دست از تن آب آورم فتاد

در میدان نبرد :

شمر دست چپ از پیکر عباس کردم من جدا — ناله و زاری نما اندر زمین کربلا
ای علمدار مؤمنین عباس — وی سپهدار مؤمنین عباس
یا دداری که گفتمت ز حسین — دور شو گفتی ام خدا نکند
به سکینه بگو که آب آمد — که دگر ناله از قفا نکند

زینب (کم است - با «دستت» شروع می شود)

شمر گردید شما جمع ایا لشکر کافر — بر دور علمدار شه بیکس و یاور
من قاتل عباسم باشد حکَمم نام — مغزش بدر آرم به همین گرز من از سر
بگو شهادت که سر از تنت جدا سازم — میان سر و تن طرح دوری اندازم

عباس دریغا که افتاد از پیکرم — دو دستی که می بود بال و پرم
دریغا حسین بی علمدار شد — دریغا که زینب ز کین خوار شد
دریغا که افتاد از من دو دست — دریغا که زینب به مرگم نشست
دریغا ندارد خبر مادرم — دو دستم جدا گشت از پیکرم
اگر دست بودی به بازو مرا — نبودی کسی هم ترازو مرا
دریغا که خواهم به صد شور و شین — ببینم دگر باره روی حسین
حسین غریبم فدایت شوم — به قربان مهر و وفایت شوم
ای ظالم بیغیرت مردودِ ستمگر — انصاف کجا رفت مروّت چه شد آخر
تا دست مرا بود به پیکر تو نگفتی — مغز تو برون آورم از کاسهٔ سر
بخت تو بلند است که من دست ندارم — با پنجه درآرم جگرت همچو غضنفر

شمر (کم است - با «بدهید» شرع می شود)

عباس خدا ز ضرب حکم من ز پا در افتادم — حسین فدای تو گردم برس به فریادم
ایا نتیجهٔ امیدواری احباب — بیا برادر در خون طپیده را دریاب

امام برادر عباس، برادر عباس ای برادر، ای برادر
سرت زمهر، برادر به دامنم بگذار

عباس جوان، برای خدا دست از سرم بردار

امام مخور تو غصه حسین آمده به بالینت

عباس سر مرا تو مبُر تا برادرم آید مرا به خیمه مبر تا که حالتی دارم
چرا ز روی سکینه خجالتی دارم سکینه آب ز من خواست من کباب شدم
نشد که قطره آبی برای او ببرم

امام عباس جوان، برادر من ای پشت و پناهِ لشکر من
ای غمخور و یار و یاور من ای قوّت بازویم ا بوالفضل
صاحب عَلَمم چه شد لوایت کو دست تو، من شوم فدایت
کی تیر زده به چشمهایت ای قوّت بازویم، ا بوالفضل
چشم از من دل فگار بستی رفتی کمر مرا شکستی
یاری من و برادر من ای قوّت بازویم ا بوالفضل
در خیمه سکینه گشته بی تاب گوید که عمویم آورد آب
برخیز سکینه را تو دریاب ای قوّت بازویم، ا بوالفضل
بارالها حق عباس جوان بگذار از جرم تمام شیعیان

تمام شد، ۱۳۳۱

نسخه نویس: غلام حسین صابری

جلال متینی

دربارهٔ «مسألهٔ منابع فردوسی»

استاد دیک دیویس در مقالهٔ "The Problem of Ferdowsi's Sources"[1] که ترجمهٔ آن با عنوان «مسألهٔ منابع فردوسی» در ایران شناسی (سال ۱۰، ش ۱، ص ۹۲-۱۱۰) چاپ شده است، در قیاس شاهنامهٔ فردوسی با چند اثر قرون وسطایِ اروپا، و نیز با توجه به قرائنی و ذکر دلائلی، نه فقط توافق همگانی پژوهشگران را دربارهٔ منبع اصلی شاهنامهٔ فردوسی که مجموعه ای به نثر، فراهم آمده به سرپرستی ابومنصور عبدالرزاق، بوده است رد می کند، بلکه به طور کلی با این نظریه که شاهنامهٔ فردوسی بر اساس یک مجموعهٔ نثر به نظم آمده باشد نیز همداستان نیست (ص ۹۲).* او با توجه به آراء میلمن پری (Millman Perry) و آلبرت لرد (Albert B. Lord) معتقد است که ویژگیهای سبکی شاهنامه، خود حاکی از آن است که «مستقیم از اشعار حماسی گفتاری گرفته شده است» (ص ۱۰۱)، و سپس این سؤال را مطرح می سازد که: «اگر او طرز♦ بیان را از حماسه های شفاهی گرفته... چرا او نباید مواد خود را نیز از همان گویندگان گرفته باشد؟» (ص ۱۰۲).

مقصود از مجموعه ای که به سرپرستی ابومنصور عبدالرزاق فراهم آمده بوده است،

* شمارهٔ صفحاتی که پس از هر نقل قول، در درون پرانتز آمده، شمارهٔ صفحات مقالهٔ استاد دیویس در ایران شناسی ست.

♦ تأکیدها در تمام موارد از نویسندهٔ مقالهٔ حاضر است.

شاهنامه ای ست به نثر که در سال ۳۴۶ هـ. ق. به فرمان ابومنصور محمد بن عبدالرزاق طوسی، دستور وی ابومنصور المعمری گرد آورده است واکنون از تمام آن کتاب، تنها مقدمهٔ آن موجود است. این مقدمه، در بعضی از دستنویسهای کهن شاهنامهٔ فردوسی، پیش از متن شاهنامه آمده است. علامه محمد قزوینی این مقدمه را «مقدمهٔ قدیم» شاهنامه نامیده است در قیاس با دو مقدمهٔ دیگری که آنها را «مقدمهٔ اوسط» و «مقدمهٔ جدید» خوانده. هر یک از این دو مقدمه، نیز در برخی از دستنویسهای متأخر شاهنامه، پیش از متن شاهنامه مذکور است. قزوینی وجود این «مقدمهٔ قدیم» را در دوازده دستنویس شاهنامهٔ فردوسی مکتوب بین قرن هفتم تا دوازدهم هجری گزارش داده است، با تأکید بر این موضوع که این «مقدمهٔ قدیم»، مطلقاً مقدمهٔ شاهنامهٔ فردوسی نیست، بلکه برخی از کاتبانِ دستنویسهای شاهنامه «به واسطهٔ کمال مناسبتی که این مقدمه موضوعاً و مضموناً و از کلیهٔ حیثیات دیگر با شاهنامهٔ فردوسی داشته است آن را از همان ازمنهٔ بسیار قدیمه و شاید مقارن عصر خود فردوسی از ابتدای شاهنامهٔ نثر ابومنصوری برداشته و به ابتدای شاهنامهٔ منظوم فردوسی ملحق نموده اند»، و البته در دو مورد نیز مطالبی بر آن افزوده اند.[۲]

آراء استاد دیویس را در دو قسمت زیر مورد بحث قرار می دهیم: ۱- دربارهٔ منابع نوشتاری شاهنامه؛ ۲- دربارهٔ نقش اشعار حماسی گفتاری در شاهنامه.

الف – دربارهٔ منابع نوشتاری شاهنامه:

استاد دیویس برای طرح موضوع مورد نظر خود، با تکیه بر این موضوع که:

> در سده های میانه نیاز به اشاره به مأخذ (و ترجیحاً مأخذی کهن) از اهمیتی قابل ملاحظه برخوردار بوده است؛ مسألهٔ مهمی که میان مؤلفان مسیحی و مسلمان مشترک بوده... (ص ۹۴)،

به سه کتاب استناد می کند که نویسندگان آنها برای آن که اثر خود را معتبر و مستند نشان بدهند، شناسنامه های دروغین برای کتابهای خود ساخته اند. یکی از آنان Geoffrey of Monmouth مؤلف کتاب «تاریخ شاهان بریتانیا» ست که ادعا کرده برای نگارش کتابش از مآخذ بسیار کهن استفاده کرده است، در حالی که «بی گمان تعداد بسیار اندکی از پژوهندگان لاتین و انگلیسی میانه را می توان یافت» که ادعای مؤلف را پذیرفته باشند (ص ۹۳). دیگری چاسر (Chaucer) است. وی به جای آن که کتاب *Filostrato* تألیف بوکاچیو – از همعصران خود را – مأخذ کتاب خود، *Lollius*، معرفی کند، ترجیح داده است برای کتابش

> مأخذی کهن اختراع کند و البته با نادرست خواندن (شاید عمدی) فرازی از هوراس، زیرا، و

به این دلیل روشن، که فکر می کرد (و می شود) مأخذی کهن از زبانی کهن بر اعتبار کار او می افزاید (ص۹۵).

کتاب سوم، *Brut* اثر Layamon است که:

به لحاظ فرم و نقطهٔ توجهش به منابع حتی از تاریخ جفری هم به شاهنامه نزدیکتر است. کار لیامون بدین گونه و با ارجاع روشن به منابعش آغاز می شود: لیامون کتابهای معتبری را گرد آورد که برای کارش مورد نیاز بود. او کتابهای انگلیسی ای (یعنی انگلو- ساکسون) را برگزید که سنت بِد (Saint Bede) پدید آورده بود، نیز از لاتین کتابی را به دست آورد که سنت البین (Saint Albin) و آستین دادگر (fair Austin) فراهم آورده بودند... کتاب سومی که او برگزید... از دیوانی مردی فرانسوی به نام ویس (Wace) بود که نویسنده ای توانا بود... لیامون این آثار را مقابل خود نهاد و ورق زد و شورمندانه بدانها نگریست- پس قلم برگرفت و بر برگهای دفتر خویش بنوشت... و واژه های راستین کنار یکدیگر نشستند و سه اثر در یک کتاب جمع آمد. این تصویر... در ذاتِ خود بسیار شبیه است به آنچه که در آغاز شاهنامه می آید، آن جا که فردوسی سخن از دهقانی می گوید که متنهای پراکنده را گرد آورده تا او آنها را در یک روایت گرد آورد؛ دیگر آن که هر دو، هم فردوسی و هم لیامون، اصرار دارند بگویند منابع آنها به زبانی کهن و ناآشنا برای همگان بوده است. اما جالب است اگر بدانیم که «لیامون حقیقت را نگفته». به ویژه آن جا که ادعا کرده به ناگزیر تاریخ بِد را از انگلو-ساکسون ترجمه کرده است (ص ۹۵).

البته دیویس به این موضوع نیز اشاره می کند که:

این همسانیها لزوماً به این معنا نیست که فردوسی هم به همین شیوه دست یازیده است. اما همسانیها هست، و به باور من، به همان اندازه که مورد توجه تاریخ نگاران بریتانیایی بوده برای پژوهشگران کار فردوسی نیز قابل تأمل است. هم همسانی در انگیزه (مطابق آنچه تـــات لاک [J. S. Tatlock] «نژاد- میهن پرستی» می نامد، هر سه مؤلف بر آن بوده اند که تاریخ پهلوانی مردمشان را از دستبرد فاتحین جدید حفظ کنند و البته درست در زمانی که فرهنگ نوپای فاتحین جدید می رود که به آن تاریخ به دیدهٔ تردید بنگرد) و هم همسان در شیوهٔ ارائهٔ مأخذ. (آنچه فردوسی در مقدمه دربارهٔ منابعش می گوید، در مقایسه با آنچه مؤلف دو اثر انگلیسی می گویند) و هم از زاویهٔ این واقعیت که جفری و لیامون تقریباً به یقین دربارهٔ منابع باستانی از زبانی کهن سخن به گزاف گفته اند؛ بدین معنی که یا منبع دستِ دومی از آن منابع در دسترسشان بوده و یا شاید منبعی بوده یکسر دست ساختهٔ خودشان (جفری) یا که هرگز آن را نخوانده اند (لیامون). با توجه به این نکات باید بپذیریم که با مسأله ای قابل تأمل روبرو هستیم (ص ۹۶).

بنده پیش از آن که نظر خود را دربارهٔ آراء استاد دیویس بنویسم به چند موضوع باید اشاره کنم: ۱- اهمیت شاهنامهٔ فردوسی در گرو اثبات این امر نیست که مأخذ کار فردوسی شفاهی بوده است یا کتبی، و یا مخلوطی از آن دو. زیرا شاهنامه با همین ساخت موجود بیش از یک هزار سال است که حداقل به عنوان یکی از شاهکارهای درجهٔ اول شعر فارسی شناخته شده است. ولی البته روشن ساختن منابع شاهنامه از نظر نقد ادبی حائز اهمیت است و هر گامی که در این راه برداشته شود ستودنی ست؛ ۲- در بیان نظر خود تنها به دیباچهٔ شاهنامهٔ فردوسی و «مقدمهٔ قدیم» استناد می کنم و از هرگونه حدس و گمان و قیاس پرهیز می نمایم؛ ۳- نیز معتقدم نه تنها تمام حماسه های مکتوب ملل مختلف و از جمله شاهنامهٔ فردوسی، بلکه تمام قصه هایی که امروز به صورت مکتوب درآمده اند، قرنها در بین هر یک از اقوام به صورت شفاهی، به اصطلاح سینه به سینه، از نسلی به نسل بعد منتقل می گردیده، و البته به طور طبیعی در هر روایتی به غیر عمد یا به عمد تغییراتی نیز داده می شده است که ذکر علل آن در این مختصر نمی گنجد. این شیوهٔ روایتِ سینه به سینه قرنها همچنان ادامه داشته است تا زمانی که برخی از روایتهای یک داستان به کتابت درآمده و سرانجام یکی از آنها به سبب آن که به دست شاعر یا نویسنده ای توانا به نگارش آمده، روایتهای دیگر را به دست فراموشی سپرده است و بدین جهت امروز سراغ بقیهٔ روایات را فقط باید در بعضی از کتابهای کهن گرفت. برای مثال می توان به روایات مختلف دربارهٔ ضحاک و مار دوشی او،[۳] فریدون و پسرانش و تقسیم جهان بین آنان،[۴] جمشید و خاندانش[۵] و... در متنهای منثور و منظوم فارسی دورهٔ اسلامی اشاره کرد که با یکدیگر کاملاً متفاوت است، و البته به یقین هر یک از این روایات کتبی مبتنی بر روایتی شفاهی بوده است. اما پس از آن که شاهنامهٔ فردوسی قبول عام یافت، تنها روایت او درموارد مذکور در فوق در کتابهای بعد از آن تکرار گردیده است و نه روایات دیگر.

برای آگاهی کسانی که مقالهٔ «مسألهٔ منابع فردوسی» را در اختیار ندارند ذیلاً به نقل اهم مسائل مورد بحث در آن مقاله می پردازم:

«... تاکنون میان پژوهشگران توافقی همگانی وجود داشته مبنی بر این که منبع اصلی کار وی [فردوسی] مجموعه ای ترجمه شده از متنهای پهلوی بوده است» (ص ۹۲). «هم فردوسی و هم لیامون، اصرار دارند بگویند منابع آنها به زبانی کهن و ناآشنا برای همگان بوده است، اما جالب است اگر بدانیم که «لیامون حقیقت را نگفته» (ص۹۵). «در «مقدمه» [= دیباچهٔ شاهنامه] آن جا که فردوسی به منابعش اشاره می کند... می گوید متنی که «دوست ناشناس» در اختیارش گذارده کتابی بوده به زبان پهلوی («نامهٔ پهلوی»؛ ۱۵۸, ۲۳, ۱). دیگر اکنون تعداد اندکی از

پژوهشگران بر این باورند که فردوسی در کار خود بدون واسطه از منابع پهلوی استفاده کرده است» (۹۶). «... وجود دوستی که منابع پهلوی را در اختیار شاعر گذارده، در مقدمه، به دو کار می آید: از یک سو، فردوسی را توانا ساخته که منبعی کهن و با اعتبار را به عنوان پشتوانهٔ کار خویش معرفی کند. و از دیگر سو، این فرصت را فراهم آورده که از راه ستایش و بزرگداشت این «دوست» خود را بستاید و بر خود ببالد که سزاوارترین کس برای دست زدن به این کار بزرگ بوده است... اگر منبع به زبان پهلوی بوده - بدان گونه که خود فردوسی مدعی ست - پس قطعاً ترجمهٔ ابومنصور عبدالرزاق نبوده است؛ و اگر چنین نبوده پس چرا فردوسی به تأکید می گوید که منبع به زبان پهلوی بوده، گرچه به مانند جفری و لیامون که مدعی بودند، بر آن نیست که وجود یک منبع کهن و معتبر مورد افتخار است... افزون بر این، از ابومنصور عبدالرزاق به عنوان یکی از حامیان پیشین یاد شده است (اگر چنین شناسایی سنّتی درست باشد) و چنین می نماید که سپاسگزاری فردوسی از او در این جا و به عنوان پیش کسوت و پدر شاهنامه که شاعر از منبع او استفاده کرده (که اگر چنین چیزی در واقع مورد بحث باشد) بسیار منطقی می نماید» (ص ۹۶-۹۷). «هیچ یک از موارد آمده در بالا، بنا بر لزوم، به این معنی نیست که فردوسی از منبعی که «مقدمهٔ قدیم» در اصل بدان پیوسته بوده استفاده نکرده، و برای مقصود خود دگرگونیهایی در آن وارد نکرده است؛ اما ناهمگونیها تا بدان حد است که را بطهای فرضی میان «مقدمهٔ قدیم» و «شاهنامهٔ فردوسی» را به طور مشخص گسسته می کند. این گسستگی به ویژه زمانی خود را نشان می دهد که ما به خاطر می آوریم که کار فردوسی در آن زمان تنها تاریخ، و حتی تنها تاریخ به نظم کشیده دربارهٔ ایران پیش از فتح، نبوده. برکنار از ترجمهٔ ابن مقفع از خداینامک، مینورسکی پنج تاریخ به زبان عربی و چهار اثر منظوم به زبان فارسی نام می برد که همه با همین موضوع و هدف پرداخته شده بودند. ...» (ص ۹۹). «اما به شگردهای شعری فردوسی که از آثار شفاهی برگرفته شده، نسبةً کم توجه شده است و فکر می کنم بیشتر از آن رو بوده که خود فردوسی در آغاز شاهنامه دربارهٔ تاریخی مکتوب که در اختیار داشته سخن گفته است و آن را منسوب به ابومنصور عبدالرزاق دانسته است؛ و البته با این فرض که متن منثور بوده» (ص ۱۰۱).

پس از این مقدمه که به درازا کشید، شاید بهتر باشد نخست متن دیباچهٔ شاهنامهٔ فردوسی را از نظر بگذرانیم و سپس دربارهٔ مطالب یاد شده به داوری بپردازیم.

گفتار اندر فراهم آوردن شاهنامه

۱۰۸ سخُن هرچه گویم همه گفته اند — بر باغ دانش همه رُفته اند
اگر بر درخت برومند جای — نیابم که از بر شدن نیست پای

توانم مگر پایگه ساختن بر شاخ آن سرو سایه فگن
کسی کاو شود زیر نخل بلند همان سایه زو بازدارد گزند
از این نامور نامهٔ شهریار بمانم به گیتی یکی یادگار
تو این را دروغ و فسانه مدان به یکسان روشنِ زمانه مدان
از او هرچه اندر خورد با خرد دگر بر ره رمز معنی برد
یکی نامه بود از گهِ باستان فراوان بدو اندرون داستان
پراگنده در دست هر موبدی از او بهره ای نزد هر بخردی
یکی پهلوان بود دهقان نژاد دلیر و بزرگ و خردمند و راد
پژوهندهٔ روزگار نُخُست گذشته سخُنها همه بازجُست
ز هر کشوری موبدی سالخَورد بیاورد کاین نامه را گرد کرد
بپرسیدشان از کیانِ جهان وُزان نامداران و فرخ مِهان
که گیتی به آغاز چون داشتند که ایدون به ما خوار بگذاشتند
چگونه سر آمد به نیک اختری بر ایشان بر آن روز کُنداوری
بگفتند پیشش یکایک مهان سَخُنهای شاهان و گشتِ جهان
چو بشنید از ایشان سپهبد سَخُن یکی نامور نامه افگند بن
چُنین یادگاری شد اندر جهان بر او آفرین از کِهان و مِهان

گفتار اندر داستان ابو منصور دقیقی

چُن از دفتر این داستانها بسی همی خواند خواننده بر هر کسی
[جهان دل نهاده بر این داستان همان بخردان نیز و هم راستان]
جوانی بیامد گشاده زبان سَخُن گفتنی خوب و طبعی روان
به شعر آرم این نامه را گفت من از او شادمان شد دل انجمن
جوانیش را خوی بد یار بود همه ساله با بد به پیگار بود
بدان خوی بد جان شیرین بداد نبود از جهان دلش یک روز شاد
بر او تاختن کرد ناگاه مرگ نهادش به سر بر یکی تیره ترگ
یکایک از او بخت برگشته شد به دست یکی بنده بر کُشته شد
برفت او و این نامه ناگفته ماند چُنان بختِ بیدار او خفته ماند

گفتار اندر داستان دوست مهربان

دل روشن من چو بگذشت از وی سوی تخت شاه جهان کرد روی
که این نامه را دست پیش آورم به پیوند گفتار خویش آورم
بپرسیدم از هر کسی بیشمار بترسیدم از گردش روزگار

مگر خود درنگم نباشد بسی / بباید سپردن به دیگر کسی
وُ دیگر که گنجم وفادار نیست / همین رنج را کس خریدار نیست
به شهرم یکی مهربان دوست بود / که با من تو گفتی ز هم پوست بود
مرا گفت: خوب آمد این رای تو / به نیکی خِرامد همی پای تو
نبشته من این دفتر پهلوی / به پیش تو آرم نگر نغنوی
گشاده زبان و جوانیت هست / سَخُن گفتن پهلوانیت هست
شو این نامهٔ خسروان بازگوی / بدین جوی نزد مِهان آبروی
[چو آورد این نامه نزدیک من / برافروخت این جان تاریک من]

گفتار اندر ستایش امیرک منصور

بدین نامه چون دست بردم فراز / یکی مهتری بود گردنفراز
جوان بود و از گوهر پهلوان / خردمند و بیدار و روشن روان
خداوند رای و خداوند شرم / سَخُن گفتنش خوب و آوای نرم
مرا گفت کز من چه باید همی / که جانت سَخُن برگراید همی
به چیزی که باشد مرا دسترس / به گیتی نیازت نیارم به کس
همی داشتم چون یکی تازه سیب / که از باد نامد به من بر نهیب
به کیوان رسیدم ز خاک نژند / از آن نیکدل نامدار ارجمند
به چشمش همان خاک و هم سیم و زر / کریمی بدو یافته زیب و فر
سراسر جهان پیش او خوار بود / جوانمرد بود و وفادار بود
چو آن نامور کم شد از انجمن / چُن از باغ سرو سهی از چمن
دریغ آن کمربند و آن گِردگاه / دریغ آن کیی بُرز بالای شاه
نه زو زنده بینم نه مرده نشان / به دست نهنگان مردم کُشان
گرفتار و، زو دل شده ناامید / نوان لرزلرزان به کردار بید
یکی پند آن شاه یاد آوریم / ز کژّی روان سوی داد آوریم
مرا گفت کاین نامهٔ شهریار / گرت گفته آید به شاهان سپار[۶]

۱- فردوسی در دیباچهٔ شاهنامه تصریح کرده است که در پیِ به دست آوردن کتابی از «گهِ باستان» بوده است (بیت ۱۱۵) تا آن را به نظم آورَد (بیت ۱۳۶). سرانجام دوستی مهربان آن «دفتر پهلوی» (کتاب مورد نظر فردوسی) را در اختیار او نهاده (بیت ۱۴۰-۱۴۲) و آن گاه فردوسی به نظم شاهنامه پرداخته است. به نظر بنده حتی تعداد اندکی از پژوهشگران که معتقدند «فردوسی در کار خود بدون واسطه از منابع پهلوی استفاده کرده

است» (ص ۹۶). سخت در اشتباهند. همان طوری که طرح سؤال استاد دیویس بدین شرح «... پس چرا فردوسی به تأکید می گوید که منبع به زبان پهلوی بوده...» است (ص ۹۷) نیز درست نمی نماید.

اگر به کاربرد لفظ «پهلوی» در شاهنامه و برخی دیگر از متون نظم و نثر فارسی در دورهٔ اسلامی توجه کنیم معلوم می شود که آنان عموماً «پهلوی» را مترادف Middle Persian که امروز می شناسیم به کار نمی برده اند. دهخدا یکی از معانی «پهلوی» را «زبان فارسی، مقابل تازی، فارسی فصیح و زبان معمولی امروز» نوشته است با این شواهد:[۷]

ز من گشت دست فصاحت قوی بپرداختم دفتر پهلوی
(فردوسی)

در فضل و گوهرش نتوان یافتن کنون مدح هزار ساله به گفتار پهلوی
(فرخی سیستانی)

مثنوی معنوی مولوی هست قرآن در زبان پهلوی
(جامی)

به علاوه فردوسی در آغاز داستان رستم و اسفندیار نیز از سخن گفتن بلبل به زبان پهلوی در مرگ اسفندیار یاد کرده است:

نگه کن سحرگاه تا بشنوی ز بلبل سخُن گفتن پهلوی:
همی نالد از مرگ اسفندیار ندارد جز از ناله زو یادگار[۸]

و خیام نیز گفته است:

بلبل به زبان پهلوی با گل زرد فریاد همی زند که می باید خورد[۹]

و حافظ هم در غزل زیر از بلبل و «گلبانگ پهلوی» و «غزلهای پهلوی» او یاد کرده است:

بلبل ز شاخ سرو به گلبانگ پهلوی می خواند دوش درس مقامات معنوی...
مرغان باغ قافیه سنجند و بذله گوی تا خواجه می خورد به غزلهای پهلوی...[۱۰]

از طرف دیگر ولف (Fritz Wolf) در فرهنگ خود[۱۱] برای کلمهٔ «پهلوی» در شاهنامهٔ فردوسی سه معنی ذکر کرده است: ۱- پهلوانی، در خور پهلوان (A heldenhaft, einem Helden Ziemend)؛ ۲- شهری (شهرنشین)، کسی که زادگاهش ایران باشد، ایرانی زاد (stadtisch, einheimisch, persisch)؛ ۳- زبان پهلوی (Pahlavi sprache)، معادل Middle Persian. وی در مورد اخیر برخی از شواهدی را که ذکر کرده، دقیقاً همان زبان پهلوی رایج در دوران ساسانی ست. از آن جمله، آن جا که فردوسی از ضحاک سخن می گوید:

کجا بیوراسبش همی خواندند چنین نام بر پهلوی راندند[۱۲]

یا دربارهٔ گزارش کتاب کلیله و دمنه:

کلیله به تازی شد از پهلوی بدین سان که اکنون همی بشنوی
به تازی همی بود تا گاه نصر بدان گه که شد در جهان شاه نصر...
بفرمود تا پارسی و دری نبشتند و کوتاه شد داوری[۱۳]

ولی در چند شاهد دیگر در همین قسمتِ فرهنگ ولف، شاعر ظاهراً از لفظ «پهلوی»، معنی کلّی «ایرانی» یا زبان رایج بین ایرانیان را اراده کرده است نه «پارسی میانه» را:

در پادشاهی طهمورث:

نبشتن به خسرو بیاموختند دلش را چو خورشید بفروختند
چه سغدی و چینی و چه پهلوی نگاریدن آن، کجا بشنوی[۱۴]

در داستان کاموس کشانی:

بیاموختند کژّی و جادوی بدانسته چینی و هم پهلوی[۱۵]

با این توضیح تردیدی باقی نمی ماند که مقصود فردوسی از «پهلوی» در بیت «نبشته من این دفتر پهلوی/ به پیش تو آرم مگر نغنوی» مطلقاً زبان کهن و متروک «فارسی میانه» (Middle Persian) نبوده و با ذکر کلمهٔ «پهلوی» نخواسته است برای کتاب خود - برخلاف جفری و لیامون - شناسنامه ای دروغین بسازد.

۲- به نظر بنده قیاس فردوسی با لیامون لااقل از این نظر نیز درست نیست. زیرا در مقاله آمده است که لیامون برای نگارش کتاب خود سه کتاب معتبر را به زبانهای انگلیسی (انگلو-ساکسون) و لاتین و فرانسه برگزید و

... این آثار را مقابل خود نهاد و ورق زد و شورمندانه بدانها نگریست - پس قلم برگرفت و بر برگهای دفتر خویش بنوشت... و واژه های راستین کنار یکدیگر نشستند و سه اثر در یک کتاب جمع آمد... این تصویر... در ذات خود بسیار شبیه است به آنچه که در آغاز شاهنامه می آید، آن جا که فردوسی سخن از دهقانی می گوید که متنهای پراکنده را گرد آورده تا او [فردوسی] آنها را در یک روایت گرد آورد (ص۹۵).

اگر به بیتهای ۱۱۵-۱۲۵ دیباچهٔ شاهنامه توجه کنیم، معلوم می شود که این، پهلوانِ دهقان نژاد بوده است که سخنان پراکندهٔ موبدان سالخورد را دربارهٔ کیانِ جهان و... در «یکی نامور نامه افگند بن»، نه شخص فردوسی. فردوسی فقط در پیِ آن بوده است که آن «نامور نامه» را به دست بیاورد که «مهربان دوست» آن را در اختیارش قرار داده و به وی گفته است: «شو این نامهٔ خسروان بازگوی». پس فردوسی آن «نامورنامه» یا «نامهٔ

خسروانِ» گردآوردهٔ آن پهلوان دهقان نژاد را به نظم آورده است، نه آن که خود - به مانند لیامون - روایات پراکنده را در یک روایت (شاهنامه) گرد آورده باشد.

۳- بدین ترتیب به نظر بنده، فردوسی برخلاف جفری و لیامون و همانندان ایشان در دوران میانه، برای بیان اهمیت کار خود یا ستایش و بزرگداشت «دوست مهربان» و بالمآل ستایش و بزرگداشتِ خود دروغی نساخته است. از سوی دیگر این موضوع نیز در خور توجه است که آنچه فردوسی در ذیل عنوان «گفتار اندر فراهم آوردن شاهنامه» سروده (بیتهای ۱۱۵-۱۲۵)، تفاوت چندانی با آنچه در «مقدمهٔ قدیم» آمده است، ندارد.

... پس امیر ابومنصور عبدالرزاق... دستور خویش ابومنصور المعمری را بفرمود تا خداوندان کتب را از دهقانان و فرزانگان و جهاندیدگان از شهرها بیاوَرَد، و چاکر او ابومنصور المعمری به فرمان او نامه کرد و کس فرستاد به شهرهای خراسان و هشیاران از آن جا بیاورد چون سیاح [؟] پسر خراسانی از هری و چون یزدان داد پسر شاپور از سیستان و چون ماهوی خورشید پسر بهرام از نشابور و چون شادان پسر برزین از طوس، و هر چهارشان گرد کرد و بنشاند به فراز آوردن این نامه های شاهان و کارنامه هاشان و زندگی هر یکی و روزگار داد و بیداد و آشوب و جنگ و آیین از کی نخستین که اندر جهان او بود که آیین مردمی آورد و مردمان از جانوران پدید آورد تا یزدگرد شهریار که آخر ملوک عجم بود، اندر ماه محرّم و سال بر سیصد و چهل و شش از هجرت بهترین عالم محمد مصطفی صلّی الله علیه و سلّم، و این را نام شاهنامه نهادند تا خداوندان دانش اندر این نگاه کنند...[۱۱]

آیا اگر کسی پس از مطالعهٔ دقیق این دو بخش که از شاهنامهٔ فردوسی و «مقدمهٔ قدیم» نقل گردید، بگوید به نظر من، فردوسی آن بیتها را با توجه به «مقدمهٔ قدیم» سروده، سخنی ناصواب گفته است!

۴- و اما این که در مقاله آمده است «... فردوسی در آغاز شاهنامه دربارهٔ تاریخی مکتوب که در اختیار داشته سخن گفته است و آن را منسوب به ابومنصور عبدالرزاق دانسته است؛ و البته با این فرض که متن منثور بوده...» (ص ۱۰۱)، به گمان من در این مورد سهوی روی داده است چون فردوسی مطلقاً دربارهٔ تاریخ مکتوب منسوب به ابومنصور عبدالرزاق چیزی نگفته است. او در بیتهای ۱۱۵ تا ۱۲۵ دیباچهٔ شاهنامه که قبلاً نقل کردیم فقط به «پهلوان دهقان نژاد» ی اشاره می کند که «پژوهندهٔ روزگار نخست» بود و موبدان سالخورد را از هر کشوری گِرد کرد و حاصل سخن آنان را در دفتری فراهم آورد...

۵- استاد دیویس در جای دیگر نوشته است:

... افزون بر این، از ابومنصور عبدالرزاق به عنوان یکی از حامیان پیشین یاد شده است (اگر

چنین شناسایی سنّتی درست باشد) و چنین می نماید که سپاسگزاری فردوسی از او در این جا و به عنوان پیش کسوت و پدر شاهنامه، که شاعر از منبع او استفاده کرده (که اگر چنین چیزی در واقع مورد بحث باشد) بسیار منطقی می نماید (ص ۹۷).

فردوسی همان طوری که در دیباچه، مطلقاً از ابومنصور عبدالرزاق طوسی نام نبرده، به هیچ وجه از وی «به عنوان پیش کسوت و پدر شاهنامه» نیز سپاسگزاری نکرده است.

به نظر بنده در این باب نیز سهوی روی داده است بر این اساس: در شاهنامهٔ چاپ مسکو که دیویس در نگارش مقالهٔ خود از آن استفاده کرده است، عنوان این بخشِ دیباچهٔ شاهنامه، در درون نشانهٔ قلاب [در داستان ابومنصور] است.[۱۷] ولی استاد جلال خالقی مطلق در چاپ خود عنوان «گفتار اندر ستایش امیرک منصور» را برای همین بخش برگزیده، و در زیرنویس، از ضبط دیگر دستنویسهای شاهنامه بدین شرح یاد کرده است: «گفتار اندر ستایش خواجه عمید ابومنصور بن محمد بن امیرک و داستان او در سبب گفتن شهنامه»، «داستان امیر ابومنصور»، «داستان امیر... (پاک شده است)»؛ «داستان ابومنصور»، «گفتار اندر داستان امیرک ابونصر»، «اندر داستان امیرک منصور».[۱۸]

تردیدی وجود ندارد که آن مهتر گردنفرازی که جوان بود و از گوهر پهلوان، و خردمند و بیدار و روشن روان...، مطلقاً نمی تواند ابومنصور محمد بن عبدالرزاق طوسی باشد که شاهنامهٔ ابومنصوری به فرمان وی فراهم آمده است. زیرا این مرد در سال ۳۵۰ هـ. ق. - تقریباً حدود بیست سال پیش از آن که فردوسی نظم شاهنامه را آغاز کند - به قتل رسیده بوده است،[۱۹] در حالی که آن مرد گردنفرازی که به هنگام منظوم ساختن شاهنامه مدتی از فردوسی حمایت می کرده است - به قول شاعر، «جوان بود و از گوهر پهلوان» که به ناگاه «به دست نهنگان مردم کشان» گرفتار گردید و شاعر دیگر نشانی از زنده یا مردهٔ او به دست نیاورد - شخصی به جز ابومنصور محمد بن عبدالرزاق طوسی بوده است. در این باب علاقه مندان را به مقالهٔ «جوان بود و از گوهر پهلوان» نوشتهٔ جلال خالقی مطلق راهنمایی می کنم. وی با بررسی متون مختلف تاریخی به این نتیجه رسیده است که این حامیِ جوانِ فردوسی، منصور، پسر ابومنصور محمد بن عبدالرزاق طوسی بوده است که، «بر طبق گزارش زین الاخبار گردیزی، پس از شکست شورش تاش در سال ۳۷۶ از جمله کسانی» بوده است «که آنها را به اسارت به بخارا می برند و به زندان قهندز می اندازند...، او را حتی سوار بر گاو وارد بخارا می کنند تا حیثیت او را لکه دار کرده باشند». ولی پس از این حادثه، گردیزی و دیگر مورخان دربارهٔ او سکوت کرده اند، و چنین می نماید که وی را «در زندان قهندر سر به نیست کرده بودند، و از همین رو فردوسی

از مرده و زندهٔ او دیگر خبری نداشته است».[۲۰]

۶- از این موضوع ناگفته نگذریم که در مقاله آمده است: «تاکنون میان پژوهشگران توافقی همگانی وجود داشته مبنی بر این که منبع اصلی کار وی [فردوسی] مجموعه ای ترجمه شده از متنهای پهلوی بوده است...» (ص ۹۲). بنده گمان نمی برم در این مورد در بین محققان توافقی همگانی وجود داشته باشد، چه از قدیم گفته اند در برابر نصّ، اجتهاد جایز نیست. اگر شاهنامهٔ ابومنصوری ترجمهٔ متنهای پهلوی - به معنای حقیقی کلمه - بود، در «مقدمهٔ قدیم» به صراحت بدان اشاره می گردید زیرا می دانیم که نویسندهٔ «مقدمهٔ قدیم» حداقل زبان پهلوی، زبان رایج در دورهٔ ساسانی را می شناخته است، چون در گزارش ترجمهٔ کلیله و دمنه به روشنی از آن نام برده و نوشته است کلیله و دمنه را برزویهٔ طبیب از هندوی به پهلوی گردانید و مأمون فرمود دبیر خویش را تا از زبان پهلوی به زبان تازی گردانید.[۲۱] البته به احتمال قوی آن موبدان سالخورد (سیاح [ماخ]، یزدان داد، ماهوی خورشید، و شادان) که در گردآوردن شاهنامهٔ ابومنصوری شرکت داشته اند، پهلوی می دانسته اند و ممکن است با توجه به خداینامک و دیگر متون پهلوی، شاهنامهٔ منثور ابومنصوری را فراهم آورده باشند. ولی اینها مبتنی بر حدس است که «نص» یعنی «مقدمهٔ قدیم» آن را تأیید نمی کند.

۷- در مقاله، از قول تات لاک آمده است که «جفری انگیزه ای نژاد-میهن پرستانه داشته است» (ص ۹۴) و نیز در آن جا که از همسانیهای کار جفری و چاسر و لیامون با کار فردوسی سخن به میان آمده است، یکی از همسانیها «همسانی در انگیزه» (مطابق آنچه تات لاک «نژاد- میهن پرستی» می نامد...)» ذکر گردیده است (ص ۹۶). بنده مطلقاً نمی دانم آن سه تن در مسألهٔ «نژاد» و «میهن پرستی» چه عقیده ای داشته اند. اما باید توجه داشت که در روزگار ما «نژاد» و «نژاد پرستی»، با توجه به آراء نازیها دربارهٔ برتری نژاد آریایی و کشتار یهودیان، و رواج تبعیض نژادی در برخی از کشورهای جهان، مسأله ای بحث انگیز شده است، همچنان که «میهن پرستی»، نه «میهن دوستی».

در شاهنامهٔ فردوسی «نژاد» به معنی اصل، نسب، گوهر، خاندان، تخمه، نسل، دوده، و تبار آمده است.[۲۳] چنان که در بیتهای ۱۱۷ و ۱۴۷ دیباچهٔ شاهنامه، «نژاد» و «گوهر» به صورت مترادف به کار رفته اند، همان طوری که در «مقدمهٔ قدیم» نیز در یک جا سخن از «نژاد ابومنصور عبدالرزاق» و «نژاد ابومنصور المعمری» به میان آمده است،[۲۴] و سپس در شرح آن از «نسب ابومنصور عبدالرزاق» و «نسب ابومنصور المعمری».[۲۵] با توجه به آنچه گفته شد فردوسی مطلقاً در شاهنامه، به «نژادپرستی» و racism نپرداخته است.

دربارهٔ «میهن پرستی» نیز باید عرض کنم که شاید تا سی چهل سال پیش در ایران بین «میهن پرستی» و «میهن دوستی» تفاوتی به چشم نمی خورد. زیرا صاحبنظران می دانستند که «پرستیدن» در متون قدیمی فارسی به دو معنی به کار رفته است: ۱- نیایش و عبادت که خاص خداوند است؛ ۲- خدمت کردن، که کلمات «پرستنده» و «پرستار» مشتق از آن، هر دو به معنی خدمتگار بارها در متون نظم و نثر فارسی آمده است و از جمله بیت «پرستیدن شهریار زمین/ نگوید خردمند جز راه دین» مؤید آن است. اما در سالهای اخیر که بعضی از افراد به معنی دوم این کلمه توجه نمی کنند، میهن پرستی و شاه پرستی را در کنار خدا پرستی قرار می دهند و بر آن خرده ها می گیرند.

۸- در مقاله، در آن جا که به منابع شفاهی شاهنامهٔ فردوسی اشاره شده، آمده است که:

> در بخشهای پیش از اسکندر شاعر برای داستانهای مشخص مأخذ و منبع مشخص ارائه می دهد (ورای آنچه در مقدمه و دراشاره به مأخذ کلی آمده). نیز اغلب این اشاره ها به «فرد بااطلاع» است تا متن؛ و این نشان از آن دارد که فردوسی مواد خود را به صورت شفاهی دریافت کرده است. مثلاً کسی که داستان «رستم و سهراب» را برای او گفته «بهرام نیکو سخن» بوده (شاهنامه، مسکو، ج ۲، ص ۲۴۹، ب ۱۰۵۳)... (ص ۱۰۳).

در این جا به منابع شفاهی شاهنامه کاری ندارم، ولی تردید دارم که «بهرام نیکو سخن» داستان رستم و سهراب را برای فردوسی روایت کرده باشد. فردوسی چنان که می دانیم در پایان بیشتر داستانها بیت یا بیتهایی در عبرت گرفتن از کار جهان می آورد و خواننده را به تأمل وا می دارد. در موضوع مورد بحث، سؤال این است که آیا بهرام نیکوسخن داستان رستم و سهراب را به طور شفاهی برای فردوسی نقل کرده است، یا این که فردوسی همان سه چهار بیت پندآمیز پایان داستان رستم و سهراب را به نقل از او آورده است:

چُنین گفت بهرام نیکو سخُن — که با مردگان آشنایی مکن
نه ایدر همی ماند خواهی دراز — بسیچیده باش و درنگی مساز
به تو داد یک روز نوبت پدر — سزد گر تو را نایب آید پسر
چنین است و رازش نیاید پدید — نیابی، به خیره چه جویی کلید [۲۶]

آیا موضوع در خور تأمل بیشتر نیست؟

۹- اما تفاوتهایی که استاد دیویس در مقایسهٔ «مقدمهٔ قدیم» و شاهنامهٔ فردوسی به ذکر آنها پرداخته، درست است، از جمله این که مقدمه «سرِ آن دارد که تاریخ

«افسانه ای ایران و قرآن را به هم نزدیک کند» (به مانند طبری و مسعودی)، «مقدمهٔ قدیم به تورات، گاه شناسی مسیحی و صدالبته گاه شناسی قرآنی/ اسلامی ارجاع می دهد»، «دیدگاههای فراملی (بین المللی) «مقدمهٔ قدیم» که قول آوردن وقایع «همعصر» از جهان سامی را نیز می دهد» (به مانند طبری و مسعودی)، «مقدمهٔ قدیم همچنین «چهار دوره» را مورد توجه قرار می دهد؛ و منظورش از این چهار دوره، چهار بار برافتادن شهریاری در ایران است، به ویژه دورهٔ پس از کیومرث، که در مدت زمانی حدود ۱۷۰ سال جهانیان بدون سرپرست بوده اند»، «مقدمهٔ قدیم چنین دوره هایی را به تلویح زمان تباهی و سقوط تمدن می خواند»، «مقدمه مجموعه ای از توصیفهای جغرافیایی از جهان را در بر می گیرد که ایران هم در آن میان جایی دارد...» (ص ۹۸). ولی کار فردوسی در شاهنامه در تمام این موارد با «مقدمهٔ قدیم» متفاوت است و گاه متضاد.

به نظر بنده اگر متن شاهنامهٔ ابومنصوری نیز باقی مانده بود، دهها و بلکه صدها تفاوت مهم دیگر بین متن شاهنامهٔ ابومنصوری و شاهنامهٔ فردوسی توجه محققان را به خود جلب می کرد، زیرا کار فردوسی این نبوده است که تنها یک متن منثور را در برابر خود بگذارد و آن را عیناً به نظم آورد. اگر چنین کرده بود، شاهنامهٔ او، این شاهنامه ای نبود که امروز در دست ماست. فردوسی به یقین از متنهای دیگر و روایات شفاهی موثق برای نظم یک دورهٔ کامل تاریخ افسانه ای ایران استفاده کرده است. یکی از دهها نمونهٔ آن «اخبار رستم» است که آزادسرو نامی آن را فراهم ساخته بوده و فردوسی از آن، در داستان رستم بهره برده است. وی در آغاز داستان قتل رستم به این کتاب اشاره می کند:

[کنون کُشتن رستم آریم پیش — ز دفتر همیدون به گفتار خویش]
یکی پیر بُد نامش آزادسرو — که با احمد سهل بودی به مرو
کجا نامهٔ خسروان داشتی — تن و پیکر پهلوان داشتی
دلی پر ز دانش سری پر سخُن — زبان پر ز گفتارهای کَهُن
به سام نریمان کشیدی نژاد — بسی داشتی رزم رستم به یاد[۲۷]

در کنار این تفاوتها، «مقدمهٔ قدیم» و دیباچهٔ شاهنامهٔ فردوسی لااقل در دو مورد با یکدیگر شباهت بسیار دارند. یک مورد آن را پیش از این در ذیل شمارهٔ ۳ نقل کردم، و مورد دیگر آن، در توجیه داستانها و افسانه هایی ست که با خرد سازگاری ندارد. فردوسی در زیر عنوان «گفتار اندر فراهم آوردن شاهنامه» (بیتهای ۱۱۲-۱۱۴) گفته است:

از این نامور نامهٔ شهریار — بمانم به گیتی یکی یادگار
تو این را دروغ و فسانه مدان — به یکسان رَوِشن زمانه مدان

از او هر چه اندر خورد با خرد دگر بر ره رمز معنی برد

در «مقدمهٔ قدیم» نیز پس از اشاره به گردآوردن نامهٔ شاهان، در توجیه این گونه داستانها آمده است:

و چیزها اندرا ین نامه [شاهنامهٔ ابومنصوری] بیابند که سهگن نماید و این نیکوست چون مغز او بدانی و تو را درست گردد چون دستبرد آرش و چون همان سنگ کجا افریدون به پای بازداشت و چون ماران که از دوش ضحاک برآمدند، این همه درست آید به نزدیک دانایان و بخردان به معنی، و آن که دشمن دانش بود این را زشت گرداند. و اندرجهان شگفتی فراوان است چنان چون پیامبر ما صلّی الله علیه و سلّم فرمود حدّثوا عن بنی اسرائیل ولاحَرَج، گفت هرچه از بنی اسرائیل گویند همه بشنوید که بوده است و دروغ نیست...[۲۸]

تنها تفاوت این دو، در آن است که فردوسی به شیوهٔ معمول خود لبّ مطلب را در کمال ایجاز بیان کرده است.

ب ــ دربارهٔ نقش اشعار حماسی گفتاری در شاهنامه

آنچه استاد دیویس دربارهٔ «مقدمهٔ قدیم» و دیباچهٔ شاهنامهٔ فردوسی در مقالهٔ خود طرح کرده است و ما در صفحات پیش به اهمّ آنها اشاره کردیم، تنها برای اثبات این موضوع است که فردوسی در سرودن شاهنامه منحصراً از منبع یا منابعی به نثر، اعم از شاهنامهٔ ابومنصوری یا کتابی دیگر، استفاده نکرده است. زیرا بر طبق نظریهٔ میلمن پری و آلبرت لرد، سبک شاهنامهٔ فردوسی نیز مستقیم از اشعار حماسی گفتاری گرفته شده است، و جای پای آن نیز در موارد مختلف شاهنامه به چشم می خورد، در حالی که فردوسی نخواسته است حقیقت را بگوید. دیویس برای اثبات نظر خود نوشته است:

«اگر فردوسی، بدان گونه که مدعی ست، کار خود را از منبعی نوشتاری (آن هم نثر!!) گرفته باشد، در این صورت بسیار بعید بود که آنچه او پدید می آورد کاری باشد همسان با شاهنامه ای که پیش روی ماست. اگر ما بر درستی گفتهٔ فردوسی در دیباچهٔ شاهنامه پافشاری کنیم، در این صورت نه با شاعری بی همتا که در واقع با شاعری عجیب و شگفت روبرو هستیم که مواد کار خود را از یک منبع و شیوهٔ بیان را از منبعی دیگر گرفته است. (و به هر حال، این همان کاری ست که لیامون ادعای انجامش را داشته، گرچه تمام حقیقت را نگفته). چرا فردوسی بدین گونه عمل کرده، در حالی که مواد و شیوهٔ بیان می توانسته اند در یک جا یافت شوند؟ اگر او طرز بیان را از حماسه های شفاهی گرفته- و این آن چیزی ست که سبک بیان شاهنامه نشان می دهد- این حاکی از آن است که ناقلان چنان حماسه هایی در زمان فردوسی وجود داشته اند، یعنی بازماندگان

«گوسان» های پارتی و پیش کسوتان نقالان بعدی؛ و بدین ترتیب چرا او نباید مواد خود را نیز از همان گویندگان گرفته باشد؟» (ص ۱۰۲) «نگاه دیگر می تواند این باشد که فردوسی متنهای مکتوبی را مورد استفاده قرار داده که خود در درون سنّت هنوز پایدار سخنوری منظوم اما شفاهی فراهم آمده بودند؛ یا فقط آنها را پشتوانهٔ کار خود قرار داده، بدین صورت که در شاهنامه ترکیبی از منابع گفتاری و نوشتاری را عرضه کرده است» (ص ۱۰۲). و سرانجام «اثر فردوسی بسیار مشخص ویژگیهای حماسی خود را در حین عبور از مرحلهٔ شفاهی به نوشتاری نشان می دهد، ضمن این که ویژگیهای بنیادین آثار شفاهی را نیز با خود دارد» (ص ۱۰۳). «و حداقل در بخشهای اسطوره ای و افسانه ای نخست که از منظومه های قابل اجرای آن روزگار گرفته شده اند (یا - اگر بخواهیم به احتیاط نگاه کنیم - از دیگر متنها، مثلاً شاعران همروزگار و یا نزدیک به روزگار فردوسی، که آنها خود این متنها را از منابع شفاهی گرفته بوده اند) و به دلایلی به صورت متنی منثور و مکتوب درآمده اند. بدین ترتیب اشارهٔ شاعر به «متنهایی باستانی» و «دوستی مهربان» که این متنها را در اختیار او گذارده، آن هم بدان صورت رازآمیز، را می توان از ملاحظات معمول نویسندگان سده های میانه قلمداد کرد... یعنی استفاده از این پندار مردم که کهن بودن یک متن به منزلهٔ اصالت و اعتبار آن است...» (ص ۱۰۴). اما «تقریباً می توان شک نداشت که فردوسی برای نوشتن بخشهای بعد از اسکندر (یعنی ساسانیان به طور عمده) به متنهایی به عنوان منبع دسترسی داشته است، تا بدان جا که می توان همگونیهای فراوانی میان این بخش از کار او و آثار همعصرانش، تا آن جا که باقی مانده اند، دید...» (ص ۱۰۲-۱۰۳).

دیویس در پاسخ این سؤال که «اگر مأخذ اصلی فردوسی متن گردآورده و ترجمه شدهٔ ابومنصور عبدالرزاق نبوده، پس چه بوده؟»، پاسخ داده است:

اما من بر این باورم که در خود شاهنامه اشاره های محکمی به منابع مورد استفادهٔ فردوسی هست (ص ۱۰۰).

و آن گاه هشت مورد از ویژگیهای سبکی شاهنامه را برشمرده (ص ۱۰۱-۱۰۲) و نتیجه گرفته است:

هنگامی که ویژگیهای سبکی شاهنامه، بدین روش توصیف گردد، که به تصور من شیوهٔ دقیقی ست، روشن خواهد شد که آنچه توصیف می شود سبکی ست که مستقیم از اشعار حماسی گفتاری گرفته شده است، همان طور که دیگر اکنون در سطح جهان مشهور است که کار پیشتازانی چون پری و شاگردش لرد ادامهٔ چه چیز بوده است. اما به شگردهای شعری فردوسی که از آثار شفاهی برگرفته شده، نسبةً کم توجه شده است و فکر می کنم بیشتر از آن رو بوده که خود فردوسی در آغاز شاهنامه دربارهٔ تاریخی مکتوب که در اختیار داشته سخن گفته است... (ص

.(۱۰۱)

همان طوری که در آغاز این مقاله نوشتم اگر دلایل قانع کننده ای برای اثبات این امر وجود داشته باشد که مواد شاهنامه و سبک بیان فردوسی، هر دو، مستقیماً از اشعار گفتاری گرفته شده است، آن را باید بی هرگونه تردیدی پذیرفت، ولی به نظر بنده تئوری پری و لرد مطلقاً بر شاهنامهٔ فردوسی قابل تطبیق نیست. برای اثبات این امر، نخست به اجمال به معرفی تئوری آنان می پردازم:

تا اواسط قرن بیستم در اغلب دهات مسلمان نشین یوگوسلاوی هنوز مرسوم بود که مردم در شبهای ماه رمضان در قهوه خانه ها برای شنیدن اشعار حماسی نقال به نام گوزلار (Guzlar)، [وجه تسمیهٔ گوزلار از ساز یک سیمی آنهاست به نام گوزله که در هنگام اجرای روایات می نواخته اند] جمع می شدند. پری پس از جمع آوری و بررسی اشعار حماسی این گوزلارها به این عقیده رسید که میان قوانین ساخت این اشعار شفاهی و اشعار نگارشی تفاوت بزرگی موجود است و از این رو اگر ما موفق به ثبت دقیق ضوابط اشعار حماسی شفاهی شویم، می توانیم به کمک این ضوابط بخش شفاهی حماسه های باستانی را از بخش تألیفی آن جدا سازیم. پس از پری، شاگرد او لرد، راه استاد را ادامه داد و به جمع آوری و بررسی حماسه های شفاهی اسلاوهای جنوبی پرداخت. به عقیدهٔ لرد حماسه های شفاهی موجود در میان این اقوام، بازمانده های فرهنگ پیش از خط است، یعنی فرهنگی که خط در آن نقشی نداشته است. حماسه های شفاهی در فرهنگی که با خط آشنا می گردد می تواند همچنان به نشو و نمای خود ادامه دهد، ولی به محض آن که در این فرهنگ خط مهمترین وسیلهٔ بیان گردید، حیاتِ حماسهٔ شفاهی پایان می یابد. با وجود این، پس از تبدیل حماسه ها از صورت شفاهی به نگارشی، باز مقدار زیادی از عناصر شفاهی آنها به صورت نگارشی آن منتقل گشته و باقی می ماند که می توان آنها را با کمک ضوابط حماسه های شفاهی موجود، از عناصر نگارشی بازشناخت... لرد پس از آن که با بررسی آثار حماسی شفاهی موفق به کشف بسیاری از این فرمولهای بیان گردید، سپس به بررسی آثار هومر پرداخت تا عناصر شفاهی آن را از عنصر نگارشی آن مشخص سازد.[۲۹]

از سوی دیگر در تعریف مختصات سبکی اشعار حماسی شفاهی گفته اند که:

... «زبان این اشعار زبانی ست ثقیل، کمتر انتزاعی و سخت مادی، دارای لفظی بی موح و سخت بریده، گاهی زشت، با اصطلاحاتی غالباً یکسان، استعمال اعداد مشخص، وسایل بیان از یک سوی محدود و از سوی دیگر سنّتی و رسمی، و روایات باستانی اغلب در همان قالب و محتوای سنّتی خود نقل می گردند». علت این کیفیات را گفته اند نباید فقر نیروی آفرینش این شعرا دانست، بلکه علت اصلی آن، این است که جهانی که در این اشعار توصیف می گردد،

جهانی ست دربست و ساروجی، مانند یک شبکهٔ هندسی با خطوط معیّن و تعیین شده. از این رو برای توصیف آن بهترین شیوهٔ بیان «شیوهٔ فرمول» است.[۳۰]

ملاحظه بفرمایید پری اشعار حماسی شفاهی را که تا اواسط قرن بیستم، به توسط گوزلارها در قهوه خانه های دهات مسلمان نشین یوگوسلاوی خوانده می شده است مورد بررسی قرار داده و به نتایجی رسیده است و لرد نیز این کار را در مورد حماسه های شفاهی اسلاوهای جنوبی انجام داده است. پس این دو تن حماسه های شفاهی موجود در قرن بیستم رایج در بین مسلمانان یوگسلاوی و نیز اسلاوهای جنوبی را با حماسه های کتبی کهن مانند آثار هومر مقایسه کرده و عناصر حماسه های شفاهی را از عنصر نگارشی حماسه های کهن جدا ساخته اند. این کاری ست که با روش علمی انجام پذیرفته و قابل قبول می نماید. ولی قیاس کار آنان با شاهنامهٔ فردوسی، به اصطلاح قیاس مع الفارق است. زیرا ما در قرن بیستم در ایران کسانی را نداشته ایم که حماسه های شفاهی را با ساز مانند گوزلارها، یا بی ساز در قهوه خانه ها و کوچه ها و بازارها برای مردم بخوانند تا با مقایسهٔ حماسه های آنان با شاهنامهٔ فردوسی بگوییم برخی از عناصر موجود در شاهنامهٔ فردوسی مأخوذ از حماسه های شفاهی ای ست که پیش از فردوسی در طی قرنها، و یا در زمان خود فردوسی در گوشه و کنار ایران به توسط کسانی برای مردم خوانده می شده است. ما حداکثر از وجود «گوسان» ها در دورهٔ پارتها خبر داریم که سرودها و داستانهایی را دربارهٔ شهریاران و گوان پیشین همراه با ساز برای مردم می خوانده اند. ولی از دوران ساسانی و چهارده قرن اسلامی از وجود چنین افرادی و از وجود چنین حرفه ای در ایران کاملاً بیخبریم. نه این که تصور شود در تمام این دوران طولانی در ایران افرادی نبوده اند که هر یک به گونه ای به روایت شفاهی اشعار و یا به خواندن مطالبی به نثر برای مردم نمی پرداخته اند. خیر، چنین افرادی بوده اند و در برخی از کتابها نه فقط به آنها اشاره گردیده، بلکه آداب کار هر یک از آنان نیز به دقت نوشته شده است. بنده لازم می دانم در این جا، نخست در کمال اختصار به معرفی آنها بپردازم.

می دانیم کسانی بوده اند به نام راوی، که شعر شاعران را با آواز و لحن خوش نزد ملوک و بزرگان می خوانده اند. از جمله این بیت رودکی گواه آن است:[۳۱]

ای مج، تو شعر من از بر کن و بخوان از من دل و سرایش، از تو تن و روان[۳۱]

منجیک ترمذی در قرن چهارم به کتاب هزار افسان اشاره می کند که مطالب آن در مجالس خوانده می شده است:

هزار و ده صفت از هفت خان رویین دژ فرو شنیدم و خواندم من از هزار افسان[۳۲]

حداقل از عهد سلطان محمود غزنوی، شاهنامه خوانی در ایران رواج داشته است. از جمله فرخی به شهنامه خوانی در دوران خود اشاره کرده است:

ز شاهان چنو کس نپرورد چرخ شنیده ستم این من ز شهنامه خوان

از کار آسیِ شاهنامه خوان (مقتول به سال ۴۲۲ تا ۴۲۳) که راوی کتاب هزار افسان و «کارنامه» نیز بوده است در «مقدمهٔ اوسط شاهنامه»، و در شعر معزّی، فلکی شروانی، و خاقانی یاد شده است که ندیم بعضی از سلاطین از جمله سلطان محمود غزنوی بوده است. از شخصیت تاریخی وی نیز در مجمل التواریخ و القصص و تاریخ گزیده‌یاد شده است.[۳۲] بدیهی ست حداقل تا پایان عهد سلطان محمود غزنوی، شاهنامه خوانان شاهنامه های منثور و منظومی را که پیش از فردوسی نوشته شده بوده است در مجالس می خوانده اند، نه شاهنامهٔ فردوسی را.

در گلستان سعدی (تألیف به سال ۶۵۶) به شاهنامه خوانی در مجلس یکی از ملوک عجم اشاره گردیده است: «در مجلس او کتاب شاهنامه می خواندند در زوال مملکت ضحاک و عهد فریدون...». پس معلوم می شود که در قرن هفتم نیز شاهنامه خوانی در دربار شاهان رایج بوده است.[۳۳]

از شاهنامه خوانی در عهد شاه عباس اول اطلاعات بیشتری داریم که حتی به امر وی قهوه خانه ای در چهارباغ اصفهان به منظور شاهنامه خوانی برای مردی به نام باباشمس دایر گردید، و شاه در آن قهوه خانه به صدای دلپذیر شاهنامه خوانانی چون عبدالرزاق قزوینی و ملا بیخودی گنابادی گوش می داده است، و یکی از این شاهنامه خوانان به نام ملا مؤمن کاشی معروف به یکّه سوار وضع و لباس و اطوار خاص داشته است.[۳۴] شاهنامه خوانی از آن به بعد نیز در ایران رایج بوده است.

در قرن ششم هجری از شاهنامه خوانی به گونه ای دیگر نیز آگاهیم و آن در بحث راجع به فضائلیان سنّی مذهب و مناقبیان شیعی ست، و درگیری آنان با یکدیگر. عبدالجلیل رازی در کتاب النقض نوشته است که این دو گروه گاهی در محلی ثابت و زمانی در بازار معرکه برپا می کردند. فضائلیان، به روایت مؤلف شیعی کتاب، «... که گروهی بددینان را به هم جمع کردند تا مغازیهای به دروغ و حکایات بی اصل وضع کردند در حق رستم و سرخاب و اسفندیار و کاوس و زال و غیر ایشان» و آنها را در بازارها می خواندند. در حالی که مناقبیان قصیده و غزل و قطعه در منقبت پیامبر اسلام و حضرت علی و فرزندانش و نیز وقایع کربلا برای مستمعان خود می خواندند.[۳۵] اینان نیز در شمار حماسه خوانان شفاهی نبوده اند.

دنبالهٔ کار شاهنامه خوانان حرفه ای را، گروهی از نقالان تا به امروز در قهوه خانه های ایران ادامه داده اند. شیوهٔ کار آنان با شاهنامه خوانان البته متفاوت است. آنان در هر مجلس، بیتها یی از داستان مورد نظر خود را از شاهنامهٔ فردوسی برای شنوندگان با صدای بلند می خوانند و سپس داستان را عموماً نه آن چنان که در شاهنامه آمده است بلکه به طوری که خود می پسندند و مقتضای حال و هوای مجلس است به نثر و نظم بیان می کنند. اینان نقـالی را از استاد فرا می گیرند.[۳۶]

عنصرالمعالی کیکاوس مؤلف قابوسنامه در باب سی و ششم کتاب خود «در آیین و رسم خنیاگری» تصریح می کند که خنیاگران اشعار شاعران را می خوانند و بدین سبب آنان را راویان شاعران می نامد و توصیه می کند که باید شعر و غزل بسیار یاد گیرند از فراقی و وصالی و توبیخ و گله و... حسب حالهای وقتی و فصلی چون سرودهای بهاری و خزانی و زمستانی و تابستانی. بعضی از این خنیاگران در مجالسی که از آنان دعوت می شده است اشعار خود را نیز می خوانده اند.[۳۷]

از معرکه گیران و قصه گویان و از شیوهٔ کار آنان حداقل از نیمهٔ قرن پنجم هجری به بعد کم و بیش آگاهیم. ابوالفضل بیهقی تصریح می کند که قصه گویان، دربارهٔ اخبار گذشته یا بایدمطلب را از شخصی ثقه شنیده باشند و یا در کتابی خوانده باشند. در حالی که عوام مردم طالب موضوعهای مربوط به جن و پری و غول و امثال آن هستند. پس در آن عهد دو دسته قصه گوی و معرکه گیر وجود داشته است.[۳۸]

معرکه گیری از قرن پنجم تا به امروز نیز به صورتهای مختلف ادامه دارد. بهترین کتاب در این موضوع فتوت نامهٔ سلطانی تألیف مولانا حسین واعظ کاشفی سبزواری (متوفی ۹۰۶ یا ۹۱۰) ست که باب ششم آن را به «ارباب معرکه» اختصاص داده است. وی شرط توفیق معرکه گیران را ده چیز ذکر می کند و آنان را به سه گروه تقسیم می نماید: اول - «اهل سخن» که بر سه دسته تقسیم می شوند: الف - مداحان و غرّا خوانان و سقایان؛ ب - خواص گویان و بساط اندازان؛ ج - قصه خوانان و افسانه گویان. مداحان، خود به چهار دسته تقسیم می شوند: ۱- جماعتی که مدح رسول و اهل بیت را خود انشا کنند؛ ۲- گروهی که منظومات دیگران را خوانند (راوی)؛ ۳- گروهی که با وجود مداحی کار دیگر نیز می کنند چون سقایان؛ ۴- کسانی که ابیات پراکنده یاد گرفته اند و بر درهای خانه ها می خوانند و قصیده ای را به نانی می فروشند، و در حقیقت در این جمع داخل نیستند. وی مداحان را از نظر دیگر نیز به سه دسته تقسیم می کند: ۱- کسانی که منظومات خوانند خواه عربی و خواه فارسی (مداح ساده خوان)؛ ۲- کسانی که همه نثر خوانند و معجزات و مناقب

را به نثر ادا کنند (غرّا خوانان)؛ ۳- آنان که نثر و نظم را در یکدیگر خوانند (مرّصع خوانان). او مرتبهٔ خواص گویان را پس از مداحان قرار داده است زیرا آنان بر مقدمات بعضی از علمها نیز آگاهند.

مؤلف کتاب، قصه خوانی را از دو نوع خارج نمی داند: ۱- حکایت گویی؛ ۲- نظم خوانی. شرایط قصه خوانی را در هشت عنوان ذکر می کند. از جمله این که اگر قصه خوان مبتدی ست باید آن را بر استاد خوانده باشد، و اگر منتهی ست باید با خود تکرار کرده باشد تا فرونماند. در ضمن توصیه می کند نثر را وقت به وقت به نظم آراسته گرداند و نیز از سخنان محال و گزاف و تعریض و کنایه پرهیز کند. دربارهٔ نظم خوانی می نویسد آداب آن شش است: آن را به آهنگ خواند. سخن را در دل مردم بنشاند. اگر بیتی مشکل پیش آید شرح آن با حاضران بگوید و صاحب آن نظم را در اول معرکه یا آخر آن یاد کند و فاتحه و تکبیر گوید...، و می افزاید که افسانه خوانان مثل قصه گویانند. مولانا واعظ کاشفی سبزواری آنچه را که بنده در چند سطر نقل کردم، با ذکر جزئیات نوشته است که علاقه مندان می توانند به فتوت نامهٔ سلطانی مراجعه نمایند.[۳۹]

کار «روضه خوانی» نیز که از زمان مولانا واعظ کاشفی تا به امروز به این نام در ایران رواج دارد نیز بی حساب نیست. در وجه تسمیهٔ آن آمده است که چون روضه خوانان، کتاب روضة الشهداء تألیف کاشفی را می خوانده اند به این نام معروف شده اند. آداب روضه خوانی این بوده است که هر منبر تقریباً همیشه منحصر است به ذکر مقدمه ای کوتاه و سپس گریز زدن به حوادث کربلا، و به ندرت به مناسبت خاص، شرح مصائب دیگر افراد خاندان پیامبر، و پایان دادن سخن به شهادت کسی که روضه دربارهٔ او خوانده می شود. روضه خوانان علاوه بر داشتن صدای خوش باید «اخبار و آیات و ابیات و حتی مقامهای موسیقی و دستگاهها یی که قسمتهای منظوم هر روضه باید در آن دستگاه خوانده شود»، بدانند و حتی در مواردی «محل و تعداد تحریرهای آواز خود را از بر دارند و بارها پیش از رفتن به منبر آن را تمرین» کنند. خلاصه آن که روضه خوان هم باید در زیر نظر استاد خود مجالس روضه را حفظ و تمرین کند.[۴۰]

به نظر بنده اگر از قرن سوم و چهارم هجری به بعد در بین فارسی زبانان کسانی وجود داشتند که اشعار حماسی را به صورت شفاهی برای مردم می خواندند، بی تردید، از این حرفه و آداب آنان و نام برخی از خوانندگان این اشعار در آثار منظوم و منثور فارسی ذکری به میان می آمد، همان طوری که از شاهنامه خوانان و معرکه گیران و غیره به کرّات اسم برده شده است، زیرا مقام و منزلت اجتماعی صاحبان چنان حرفه ای از مرتبهٔ بساط اندازان و

طاس بازان و لعبت بازان و حقّه بازان - که از آنان در فتوت نامهٔ سلطانی اسم برده شده - به هیچ وجه فروتر نبوده است.

با توجه به آنچه گذشت، تا زمانی که وجود چنین افرادی در ایران و در بین فارسی زبانان قرون پیشین - حداقل در حد اطلاعات ما دربارهٔ گوسان های پارتی - تأیید نشود، طرح این مسأله که سبک فردوسی یا اسدی طوسی و یا ایرانشان بن ابی الخیر و امثال ایشان در شاهنامه و گرشاسب نامه و بهمن نامه و کوش نامه* [41] و غیره مستقیم از اشعار حماسی شفاهی گرفته شده است، از نظر علمی بر اساس قابل قبولی استوار نیست. البته این مسأله به هیچ وجه نافی ارزش تئوری پری و لرد دربارهٔ اشعار حماسی گفتاری نیست، ولی گمان بنده آن است که این تئوری از جمله تئوریها یی نیست که جنبهٔ جهانی داشته باشد و تصوّر استثناء در آن خطا باشد، یعنی با قانون جاذبهٔ زمین، برابر بودن مجموع زوایای مثلث با دو قائمه، جوش آمدن آب در صد درجهٔ سانتیگراد و ۷۶۰ درجه فشار هوا قابل قیاس نیست. البته هر جا شرایط یوگوسلاوی از هر جهت وجود داشته باشد این نظریه را دربارهٔ ادبیات حماسی شفاهی و کتبی آن می توان پیاده کرد. ولی در مورد شاهنامه چنین نیست، و به همین دلیل است که استاد دیویس نیز برای تطبیق آراء پری و لرد با شاهنامه مطلب را با جملهٔ شرطی بیان کرده است:

> اگر او [فردوسی] طرز بیان را از حماسه های شفاهی گرفته- و این آن چیزی ست که سبک بیان شاهنامه نشان می دهد- این حاکی از آن است که ناقلان چنان حماسه هایی در زمان فردوسی وجود داشته اند، یعنی بازماندگان «گوسان» های پارتی و پیش کسوتان نقالان بعدی؛ و بدین ترتیب چرا او نباید مواد خود را از همان گویندگان گرفته باشد؟ (ص ۱۰۲).

بر اساس آنچه پیش از این گفته شد، وقتی هیچ گونه خبری از وجود حماسه سرایان شفاهی در عهد فردوسی و پیش از وی نداریم، چگونه می توان ادعا کرد که او شیوهٔ بیان و مواد کار خود را در شاهنامه از حماسه سرایان شفاهی اخذ کرده است. اما همان طوری که پیش از این نیز اشاره کردم تردیدی وجود ندارد که حماسه های تمام ملل و نیز افسانه ها و قصه های آنان، به طور عام، پیش از آن که به قید کتابت درآمده باشند، قرنها سینه به سینه از نسلی به نسل بعد منتقل گردیده اند، و در نتیجه شاهنامهٔ فردوسی نیز از این اصل کلی مستثنی نمی تواند بود. ناگفته نماند که پس از ثبت حماسه ها و افسانه ها نیز کسانی در روایت شفاهی آنها تغییراتی داده و آنها را با سلیقه و پسند خود و شنوندگانشان سازگار

* در ضمن ناگفته نماند که منظومهٔ ده هزار بیتی کوش نامه (تاریخ نظم بین ۵۰۱-۵۰۴ هجری) دربارهٔ کوش پیل دندان، برادرزادهٔ ضحاک است نه دربارهٔ یکی از پهلوانان یا پادشاهان افسانه ای ایران.

ساخته اند. کار نقالان از آن جمله است، و نیز آنچه انجوی شیرازی در کتاب شاهنامه و مردم[۴۲] فراهم آورده است، نمونهٔ بارز آن به شمار می رود که مسلمانان شیعی ایرانی چگونه قصه های شاهنامه را با معتقدات خود تطبیق داده و فی المثل رستم را در کنار حضرت علی یا سلیمان قرار داده اند. و از همین گونه است کار نقاشانی که در ایران به نقاشان قهوه خانه ای معروف شده اند. این نقاشان، در تصویر داستانهای شاهنامه، اصول اعتقادی خود و دیگر مسلمانان شیعی را در نظر گرفته و از داستانهای شاهنامه تصاویری شیعه پسند ارائه داده اند، چنان که در تصویر «گذشتن سیاوش بر آتش برای اثبات بیگناهی اش» نقاش ایرانی شیعی، پرچمی به دست سیاوش داده که بر روی آن نوشته شده است: نصر من الله و فتح قریب.[۴۳]

فردوسی نیز چنان که خود اشاره کرده است، داستانهایی را از این و آن شنیده و در شاهنامه وارد کرده است. منتها باید توجه داشت که کار اینان با حماسه سرایان شفاهی دوره گرد مورد استناد پری و لرد قابل قیاس نیست.

اگر در دوران زندگانی فردوسی وحتی پیش از وی، چنان که گذشت، مطلقاً خبری از وجود حماسه سرایان شفاهی نداریم تا به استناد آن بگوییم فردوسی، هم مواد شاهنامه و هم شیوهٔ بیان خود را در این کتاب از آنان به عاریت گرفته است، در مقابل، به جز کتابهای تاریخی عربی، از وجود تعدادی کتابهای فارسی و عربی دربارهٔ تاریخ افسانه ای ایران و شخصیتهای حماسی و پهلوانی و تاریخی ایران در چند قرن اول اسلامی آگاهیم که در کتابهای معتبر قرن چهارم هجری قمری از آنها یاد شده است. بنده به این کتابها تنها اشاره ای می کنم و می گذرم. ابن الندیم در کتاب الفهرست در زیر عنوان «اسماء الکتب التی الفّها الفُرس فی السیر و الاسمارِ الصحیحة التی لملوکهم» (نام کتابهایی که ایرانیان در سرگذشتها و حکایات راست پادشاهانشان تألیف کرده اند) از جمله از کتابهای «رستم و اسفندیار»، «بهرام چوبین و خسرو پرویز»، و «شهر براز و ابرویز» نام برده است که دو کتاب اول را جبلة بن سالم به عربی ترجمه کرده بوده است.[۴۴] بلعمی نیز در ترجمهٔ تاریخ طبری به کتابی مستقل دربارهٔ بهرام چوبین اشاره کرده است: «محمد بن جریر حدیث بهرام چوبین تمام نگفته است. من به کتاب «اخبار عجم» تمام یافتم و بگویم».[۴۵] به علاوه از اخبار فرامرز (در ۱۲ مجلد)، اخبار بهمن، کتاب گرشاسپ، اخبار نریمان، اخبار سام، اخبار زال، اخبار رستم، اخبار کیقباد، کوش نامه و... که ذکرشان در تاریخ سیستان (تألیف بخش اول کتاب حدود نیمهٔ قرن پنجم هجری) و مجمل التواریخ و القصص (تألیف سال ۵۲۰) آمده است[۴۶] نیز اطلاع داریم. اینها به جز شاهنامه های منثور و منظومی ست که پیش

از فردوسی وجود داشته است مانند شاهنامهٔ منثور ابوالمؤید بلخی معروف به شاهنامهٔ بزرگ یا شاهنامهٔ مؤیدی که ذکرش در تاریخ بلعمی (تألیف به سال ۳۵۲) آمده است. از این کتاب تنها قطعه ای از «کتاب گرشاسب» آن در تاریخ سیستان به مناسبتی نقل گردیده است.[۴۷] شاهنامهٔ منثور ابوعلی بلخی که در آثارالباقیه ابوریحان بیرونی (تألیف به سال ۳۹۱) از آن یاد شده است و به قول ابوریحان بیرونی «کتابی متقن و معتبر و مستند به اسناد مهم زمان بود و...» و بیشتر مبتنی و مستند بر روایات مکتوب بود تا روایات شفاهی».[۴۸] شاهنامهٔ منظوم مسعودی مروزی (یا منظومهٔ مسعودی مروزی) که در کتاب البَدءُ و التاریخ (تألیف سال ۳۵۵) و غرر الاخبار (تألیف پیش از ۴۱۲) و کوش نامه (تاریخ نظم سال ۵۰۱-۵۰۴) از آن یاد شده است. مؤلف البَدءُ و التاریخ دربارهٔ آن نوشته است «و مسعودی در قصیدهٔ مُحبِرهٔ خویش به پارسی می گوید: نخستین کیومرث امد به شاهی...، و من این ابیات را از این روی در این جا آوردم که دیدم ایرانیان این ابیات و این قصیده را بزرگ می شمارند و مصوّر می کنند و تاریخ خویش می شمارند».[۴۹] از این کتاب تنها چند بیتی بیش باقی نمانده است.

از اشارات معدودی که دربارهٔ این چند شاهنامه در کتابها آمده است، معلوم می شود که مأخذ هر یک از آنها با مأخذ فردوسی در شاهنامه یکسان نبوده است. چنان که در شاهنامهٔ ابوالمؤید بلخی از اخبار آغش و هادان (از پهلوانان عهد کیخسرو) سخن گفته شده است که در شاهنامه فردوسی نیست،[۵۰] یا سرایندهٔ کوش نامه، در جنگهای فریدون در مغرب، خواننده را به کتاب مسعودی ارجاع می دهد، در حالی که جنگهای فریدون در مغرب نیز در شاهنامهٔ فردوسی نیامده است.[۵۱]

آیا با وجود این همه اثر مکتوب که به یقین در دوران فردوسی موجود بوده است، باز می توان گفت که فردوسی «مواد» قسمتهای افسانه ای و اساطیری شاهنامه را از حماسه سرایان شفاهی گرفته بوده است نه از کتابهای منثور موجود در آن روزگار، از جمله از شاهنامهٔ ابومنصوری.

از سوی دیگر استاد دیویس در آن جا که دلایل خود را در هشت مورد دربارهٔ استفادهٔ فردوسی از شیوهٔ بیان حماسه سرایان شفاهی ذکر کرده است، از جمله به وجود برخی از تکرارها - به طور عام - و ناهماهنگیهای موجود در شاهنامه اشاره نموده است که از نظر کلی حق با اوست؛ از آن جمله است تکرار داستان هفت خان رستم و هفت خان اسفندیار، تکرار قایق بانی که از کمک به شهریار ایران سر باز می زند و شهریار خود با اسب به آب می زند و از رودخانه می گذرد، یا تفاوت شخصیتهایی که در بیش از یک روایت

مستقل پدیدار می شوند مانند سودابه که در داستان هاماوران و داستان سیاوش به دو صورت مختلف ظاهر می گردد، یا شخصیت گشتاسب که پیش و پس از رسیدن به شاهی متفاوت است، و نیز شخصیت اسکندر هنگام کشورگشایی و پس از آن (ص۱۰۱). دیویس این ناهماهنگیها را مربوط به این می داند که شاعر تحت تأثیر حماسه سرایان شفاهی قرار گرفته است، در حالی که به نظر بنده این گونه تفاوتها می تواند مربوط به منابع کتبی مختلفی باشد که شاعر در اختیار داشته است.

وی همچنین به واژگان نسبةً محدود در شاهنامه، استفاده ازتعدادی ترکیب و فعل یکسان در همه جای متن، تکرار قافیه ها، و نیز وجود عبارتها و مصرعهای قالبی زیاد در این کتاب اشاره کرده و همه را وابسته به استفادهٔ فردوسی از شیوهٔ بیان حماسه سرایان شفاهی دانسته است، در حالی که در این گونه موارد، توجه به اختصاصات نثر و نظم فارسی در دوران مورد بحث، و نیز وزن عروضی شعر فارسی پاسخهایی قانع کننده در اختیار ما می گذارد.

از جمله ویژگیهای نظم و نثر فارسی در قرن سوم تا پنجم هجری «تکرار» است؛ تکرار حرف، اسم، صفت، قید، فعل، و حتی قسمتی از جمله. اینک چند مثال:

در «مقدمهٔ قدیم» (مقدمهٔ شاهنامهٔ ابومنصوری) نوشته شده در سال ۳۴۶ هـ. ق.:

... و سود این نامه هر کسی را هست، و رامش جهان است و انده گسارِ اندهگنان است و چارهٔ درماندگان است... .[۵۲]

... این زمین را ببخشیدند و به هفت بهر کردندو هر بهری را یکی کشور خواندند نخستین را ارزه* خواندند دوم را سوت خواندند سوم را فرددفش خواندند چهارم را ویددفش خواندند پنجم را وورجرست خواندند ششم را وورجرست خواندند هفتم را که میان جهان است خنرس بامی خواندند... و برطاس و آن که بیرون از وست سکه خواندند و آفتاب برآمدن را باختر خواندند و فروشدن را خاور خواندند و شام و یمن را مازندران خواندند و عراق و کوهستان را سورستان خواندند و از این هفت کشور ایرانشهر بزرگوارتر است به هر هنری، و آن که از سوی باختر است چینیان دارند و آن که از سوی راست اوست هندیان دارند و آن که از سوی چپ اوست ترکان دارند و دیگ خزریان دارند و آن که از راستر بربریان دارند و از چپ روم خاوریان دارند و مازندریان دارند.[۵۳]

... و همچنین از محمد جهم برمکی مرا خبر آمد و از زادویِ شاهوی و از نامهٔ بهرام اصفهانی همچنین آمد و از راه ساسانیان... و از هشام قاسم اصفهانی و از نامهٔ پادشاهان پارس و از گنج خانهٔ

* ضبط نام هفت کشور به همان صورتی ست که در «مقدمهٔ قدیم» آمده است.

مأمون و از بهرامشاه مردانشاه کرمانی و از فرخان موبدان موبد یزدگرد شهریار و از رامین... و از فرودِ ایشان به دویست سال برسد....[۵۴]

... و دیگر گروه کیان بودند و سد یگر اشکانیان بودند و چهارم گروه ساسانیان بودند.[۵۵]

در هدایة المتعلمین فی الطب، نوشتهٔ ابوبکر ربیع بن احمد الاخوینی البخاری، تألیف حدود سال ۳۷۰ هـ. ق.:

اکنون آغاز کنیم و گوییم که کارهای طبیعی چند بود و کدام بود و اسباب کدام بود و چند بود و علامات کدام بود و چند بود.[۵۶]

اکنون از این همه داروها شافه کنند و ضماد کنند و حقنه کنند و قرص کنند و معجون کنند و بدین بیماری به کار دارند.[۵۷]

درد صعب و صداع صعب و درد شکم صعب و درد گوش صعب دلیل هلاک بود.[۵۸]

در تفسیر قرآن مجید (نسخهٔ محفوظ در کتابخانهٔ دانشگاه کمبریج)، تألیف حدود نیمه قرن پنجم هجری:

آری آیتهای من و کتاب من و رسول من سوی تو آمد.[۵۹]

که ما به تو و به کتاب تو و به رسول تو بگرویدیم.[۶۰]

بهرهٔ گوشت را به گوشت رساند و بهرهٔ پوست را به پوست رساند و بهرهٔ استخوان را به استخوان رساند و بهرهٔ موی را و رگ را و پی را و ناخن را و چشم را و گوش را و هر اندامی را جدا به جدا بهرهٔ آن را به تمامی بدن برساند.[۶۱]

از یاد نبریم که نثر فارسی در قرن چهارم و حتی قرن پنجم نثری ست ساده و روان، عاری از هرگونه آرایشهای نثر فنی.

در مورد تکرار قافیه در شاهنامه حق با استاد دیویس است. چه نه تنها در شاهنامه بلکه در گرشاسب نامه و بهمن نامه و کوش نامه نیز تکرار قوافی چشمگیر است. اما اگر تئوری پری و لرد را در مدّ نظر قرار ندهیم، دلایل منطقی و قانع کننده ای برای آن می توان ارائه داد: توجه به محدودیت فوق العادهٔ شاعر، در سرودن شعر در وزن عروضی، به ویژه در منظومه های بلند، سبب تکرار قافیه ها را بر ما آشکار می سازد. ملاحظه بفرمایید دستنویسهای شاهنامهٔ فردوسی مشتمل بر پنجاه تا شصت هزار بیت است، یعنی یک صد هزار تا یک صد و بیست هزار مصراع که همه در وزن واحدی سروده شده است. شاعر قادر نیست بسیاری از کلمات مورد نیاز خود را در این وزن به کار ببرد (وزنهای دیگر عروضی نیز از این امر مستثنی نیستند) که از جملهٔ آنها کاربرد کلمهٔ «شاهنامه» است در شاهنامه. تکرار قسمتی از یک مصراع و گاهی تمام مصراع نیز مربوط به همین محدودیتهای دست و

پاگیر وزن عروضی ست. بنده سالها پیش در مقالهٔ «سرو و تذرو» با ارائهٔ شواهد متعدد نشان دادم که آنچه برخی از فرهنگ نویسان با توجه به بیتها یی مانند:

که چون برکشد از چمن بیخ سرو سزد گر گیا را نبوید تذرو

و یا:

نگردد همی گِرد نسرین تذرو گل ناردان خواهد و شاخ سرو

فردوسی

نوشته اند که تذرو« اکثر در پای سرو گردد، از این جهت عاشق سرو گویند» (فرهنگ رشیدی) یا تذرو « به درخت سرو رغبتی دارد» (فرهنگ آنندراج)، مطلقاً درست نیست زیرا محل زندگی تذرو با مناطق پوشیده از درخت سرو کاملاً متفاوت است، و در نتیجه تذرو را، در طبیعت، با درخت سرو سر و کاری نیست. این مشکل «قافیه» است که شاعر وقتی در پایان مصراع اول «سرو» (نام درخت یا نام شخص) را می آورد، در مصراع دوم ناگزیر است یکی از این چند کلمه را بیاورد: «تذرو»، «غرو»، « پرو» یا «مرو». همان طوری که وقتی واقعه ای در شهر «مرو» روی داده است و شاعر «مرو» را در قافیه قرار می دهد، چاره ای جز این ندارد که در مصراع بعد «سرو»، «غرو»، « پرو»، یا «تذرو» را قافیه قرار دهد، و بدین سبب بود که در آن مقاله از عشق تذرو به سروِ فرهنگ نویسان، به «عشق قافیه ای» یاد کردم.[۶۲]

به این موضوع ظریف، استاد محمد رضا شفیعی کدکنی نیز در کتاب صور خیال در شعر فارسی بدین شرح اشاره کرده است:

... تنوع در تصاویر شعری او [فردوسی] بسیار است و این تنوع حاصل گسترشی ست که در قلمرو وصفهای شاهنامه وجود دارد از میدانهای نبرد تا بزمها و آلات جنگ و حالات و حوادث تا وصف انسان و جانور و طبیعت که به تناوب، جای جای در شاهنامه تکرار می شود و او به تناسب، از هر کدام تصویری تازه می سازد و با این همه گاه تصویری از تصاویر خود را در مورد مشابه آن تکرار می کند و این کار، گاه به صورتی ست که عین آن بیت را می آورد و در شاهنامه مصراعهای مکرر و ابیات تکراری بسیار وجود دارد. همچنین بعضی از تصاویر او جنبهٔ کلیشه ای پیدا کرده و اغلب در تنگنای قافیه از آنها استفاده می کند، مثلاً تصاویر مربوط به سرعت، سه چهار تصویر خاص است که وی به تناسب قافیه از آنها سود می جوید بی آن که تفاوتی میان آنها قائل باشد.[۶۳]

مانند « به کردار آب»، «چو دود»، «چو گرد» به تناسب قافیه های «خواب»، «رفته بود»، و «شیرمرد». وی می افزاید:

... این محدودیت و تکرار بعضی تصاویر را در شاهنامه در قافیه های محدود بیشتر می توان

احساس کرد، مثلاً آن جا که قافیه «اسب» است ناگزیر تصویر پیوسته بدان، تشبیهی از آذرگشسب خواهد بود...، و اگر از مصاریعی که با «اسب» خاتمه یافته آماری گرفته شود خواهیم دید که تمامی آنها با تصویر کلیشه ای «چو آذرگشسب» همراه اند...[۶۴]

و چنین است کاربرد «آذرگشسب»، به کرّات، در کوش نامه که به جز یک مورد که نام شخص است، در بقیهٔ موارد شاعر از تنگی قافیه بدان پناه برده است.

یادداشتها:

۱- Dick Davis, "The Problem of Ferdowsi's Sources," *Journal of the American Oriental Society*, Vol.116, No.1, January-March 1996, pp. 48-57.

۲- میرزا محمدخان قزوینی، «مقدمهٔ قدیم شاهنامه»، هزارهٔ فردوسی، تهران، تجدید چاپ ۱۳۶۲، ص ۱۵۱-۱۷۶ (موضوع مورد بحث ص ۱۵۸).

۳- جلال متینی، «روایتهای گوناگون دربارهٔ ماردوشی ضحاک»، ایران نامه، سال ٤، ش ۳، ص ٤٤٧-٤٦٤.

٤- جلال متینی، «روایتهای مختلف دربارهٔ کودکی و جوانی فریدون»، ایران نامه، سال ٤، ش۱ (پائیز ۱۳٦٤)، ص ۸۷-۱۳۲ «فریدون و سرزمین آفتاب تابان»، ایران شناسی، سال ۲، ش۱، ص ۱٦۰-۱۷۷.

۵- جلال متینی، «پایان زندگی جمشید و سرگذشت خاندانش»، یغمای سی و دوم، گردآوری ایرج افشار با همکاری قدرت الله روشنی زعفرانلو، ص ۳۵۵-۳٦٤ «یزدان پرستی در خانوادهٔ جمشید»، هفتاد مقاله (ارمغان فرهنگی به دکتر غلامحسین صدیقی)» گردآوردهٔ یحیی مهدوی و ایرج افشار، تهران ۱۳٦۹، ص ٦۱-۷۰.

٦- شاهنامه، به کوشش جلال خالقی مطلق، دفتر یکم، دیباچه، بیتهای ۱۰۸-۱٦۰.

۷- لغت نامهٔ دهخدا، مدخل: پهلوی

۸- شاهنامهٔ فردوسی (یادداشت ٦)، دفتر پنجم، داستان رستم و اسفندیار، بیت ۱٤-۱۵.

۹- به نقل از: جلال خالقی مطلق، «حماسه سرای باستان»، گل رنجهای کهن (برگزیدهٔ مقالات دربارهٔ شاهنامهٔ فردوسی) به کوشش علی دهباشی، تهران، ۱۳۷۲، ص ٤۵. (چاپ اول این مقاله: مجلهٔ سیمرغ، تهران، ۱۳۷۵، ص ۳-۲۷). این بیت در رباعیات خیام در دو چاپ صادق هدایت و فروغی با ضبط «بلبل به زبان حال خود با گل زرد» آمده است.

۱۰- دیوان حافظ، به تصحیح و توضیح پرویز ناتل خانلری، جلد اول، غزلیات، تهران، ۱۳۵۹، ص ۹۷۰.

۱۱- Fritz Wolf, *Glossar zu Firdosis Schahname*, 1966

۱۲- شاهنامهٔ فردوسی (یادداشت ٦)، دفتر یکم، جمشید، بیتهای ۸٤-۸۵.

۱۳- شاهنامهٔ فردوسی، تصحیح متن به اهتمام رستم علی یف، زیر نظر ح. آذر، چاپ مسکو، ج ۸، ص ۲۵٤، بیت ۳٤۵۵-۳٤۵۸.

۱٤- شاهنامهٔ فردوسی، (یادداشت ٦)، دفتر یکم، طهمورث، بیتهای ٤۲-٤۳.

۱۵- شاهنامهٔ فردوسی (یادداشت ٦)، دفتر سوم، داستان کاموس کشانی، بیت ۳۵۲.

۱٦- «مقدمهٔ قدیم شاهنامه» (یادداشت ۲)، ص ۱٦٤-۱٦۵.

۱۷- شاهنامهٔ فردوسی، چاپ مسکو (زیرنویس ۱۳)، متن انتقادی، جلد اول، تحت نظر ی.ا. برتلس، مسکو،

۱۹۶۰، ص ۲۳.

۱۸- شاهنامهٔ فردوسی (یادداشت ٦)، دفتر یکم، دیباجه، ص ١٤، زیرنویس ۲۱.

۱۹- دایرة المعارف بزرگ اسلامی، جلد ششم، تهران، ۱۳۷۳، مدخل: ابومنصور محمد بن عبدالرزاق.

۲۰- جلال خالقی مطلق، «جوان بود و از گوهر پهلوان»، ناموارهٔ دکتر محمود افشار، جلد اول، تهران، ١٣٦٤، ص ۳۳۲-۳۵۸ (موضوع مورد بحث ص ۳۳٦).

۲۱- «مقدمه قدیم شاهنامه» (یادداشت ۲)، ص ١٦٣.

۲۲- ذبیح الله صفا، تاریخ ادبیات در ایران، جلد اول، چاپ ششم، تهران، ١٣٦٣، ص ٦١٥.

۲۳- لغت نامهٔ دهخدا، مدخل: نژاد.

۲٤- «مقدمهٔ شاهنامهٔ قدیم» (یادداشت ۲)، ص ۱۷۱.

۲۵- همان مقاله، به ترتیب ص ۱۷۲، ۱۷٤.

۲٦- شاهنامهٔ فردوسی (یادداشت ٦)، دفتر دوم، داستان رستم و سهراب، بیتهای ۱۰۱۰-۱۰۱۲.

۲۷- شاهنامهٔ فردوسی (یادداشت ٦)، دفتر پنجم، «گشتاسب»، بیت ۱٦۷۲، «داستان رستم و شغاد»، بیتهای ۱-٤.

۲۸- «مقدمهٔ قدیم شاهنامه» (یادداشت ۲)، ص ١٦٥.

۲۹- «حماسه سرای باستان»، گل رنجهای کهن (یادداشت ۹)، ص ۱۹-۵۱.

۳۰- همان مقاله، ص ۲۸.

۳۱- سعید نفیسی، محیط زندگی و احوال و اشعار رودکی، تهران، چاپ دوم، ۱۳۳٦، ص ۵۰۹. ضبطهای مختلف نام راوی در چاپ اول و دوم کتاب محیط زندگی رودکی ...: مخ، ماخ، فخ آمده است و در تاریخ گردیزی تصحیح عبدالحی حبیبی: ماخ. از محمود امیدسالار سپاسگزارم که ضبطهای مختلف راوی رودکی را به بنده تذکر داد. وی نیز افزود که «روان» در بیت رودکی «زوان» است (=زفان، زبان)، که در شاهنامهٔ فردوسی هم آمده است.

۳۲- نام نویسنده ذکر نشده است (ظاهراً: عباس اقبال، مدیر مجلهٔ یادگار)، «کار آسی شاهنامه خوان»، تهران، مجلهٔ یادگار، سال دوم، ش ۱۰ (خرداد ۱۳۲۵)، ص ۲۰-۲۲. از از محمود امیدسالار سپاسگزارم که این مقاله را نیز به بنده معرفی فرمود.

۳۳- گلستان سعدی، به تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، تهران، ١٣٦٨، ص ٦٤.

۳٤- نصرالله فلسفی، «تاریخ قهوه و قهوه خانه در ایران»، چند مقالهٔ تاریخی و ادبی، تهران ۱۳٤۳، ص ۲۸۰؛ نصرالله فلسفی: زندگانی شاه عباس اول؛ اسکندر بیک منشی؛ تاریخ عالم آرای عباسی، همه به نقل از داستان رستم و سهراب، نقد و نگارش مرشد عباس زریری، به کوشش جلیل دوستخواه، تهران، ١٣٦٩، ص: شانزدهٔ مقدمه.

۳۵- عبدالجلیل قزوینی رازی، کتاب النقض، معروف به مثالب النواصب فی نقض بعض فضائح الروافض، تهران، ۱۳۵۸، ص٦٧.

۳٦- داستان رستم و سهراب، نقد و نگارش مرشد عباس زریری، به کوشش جلیل دوستخواه، سرآغاز و پیشگفتار، ص: چهارده - شصت و چهار.

۳۷- عنصرالمعالی کیکاوس، قابوسنامه، به اهتمام و تصحیح غلامحسین یوسفی، چاپ سوم، تهران، ١٣٦٤، ص ۱۹۳-۱۹۷.

۳۸- ابوالفضل بیهقی، تاریخ بیهقی، تصحیح علی اکبر فیاض، چاپ دانشگاه مشهد، ۱۳۵٦، ص ۹۰۵.

۳۹- مولانا حسین واعظ کاشفی سبزواری، فتوت نامهٔ سلطانی، به اهتمام محمد جعفر محجوب، تهران، ۱۳۵۰، ص

۲۷۵-۳۴۳.

۴۰- محمد جعفر محجوب، «از فضائل و مناقب خوانی تا روضه خوانی»، ایران نامه، سال دوم، ش۳ (بهار ۱۳۶۳)، ص ۴۰۲-۴۳۱، موضوع مورد بحث، ص ۴۱۸-۴۱۹.

۴۱- ایرانشان بن ابی الخیر، کوش نامه، به کوشش جلال متینی (زیر چاپ است).

۴۲- سید ابوالقاسم انجوی شیرازی، شاهنامه و مردم، تهران، ۱۳۵۴، ص ۱۰۶-۱۲۷.

۴۳- *Les peintres populaires de la legend Persan* (محل چاپ نامعین است)

۴۴- محمد محمدی ملایری، تاریخ و فرهنگ ایران در دوران انتقال از عصر ساسانی به عصر اسلامی، تهران، ۱۳۷۲، جلد اول، ص ۳۳۱-۳۴۱.

۴۵- بلعمی، ترجمهٔ تاریخ طبری، ص ۱۸۱، به نقل از تاریخ و فرهنگ ایران... (یادداشت شمارهٔ ۴۴)، ص ۳۳۳.

۴۶- تاریخ ادبیات در ایران (یادداشت شمارهٔ ۲۲)، ج۱/ ۶۱۶.

۴۷- همان کتاب، ج۱/ ۶۱۲-۶۱۳.

۴۸-همان کتاب، ج۱/ ۶۱۱.

۴۹- مطهّر بن طاهر مقدسی، آفرینش و تاریخ [ترجمهٔ البَدءُ والتاریخ]، مقدمه و ترجمه و تعلیقات از محمد رضا شفیعی کدکنی، تهران ۱۳۷۴، ج۱/ ۴۹۹.

۵۰- تاریخ ادبیات در ایران (یادداشت شمارهٔ ۲۲)، ج ۱/ ۶۱۱؛ قابوسنامه (یادداشت شمارهٔ ۳۷)، ص ۴.

۵۱- کوش نامه، (یادداشت شمارهٔ ۴۱)، بیتهای ۷۳۳۴-۷۳۳۶.

۵۲- «مقدمهٔ قدیم شاهنامه» (یادداشت ۲)، ص ۱۶۲.

۵۳- همان مقاله، ص ۱۶۶-۱۸۸.

۵۴- همان مقاله، ص ۱۶۹-۱۷۰.

۵۵- همان مقاله، ص ۱۷۱.

۵۶- ابوبکر ربیع بن احمد الاخوینی البخاری، هدایة المتعلمین فی الطب، به اهتمام جلال متینی، مشهد، ۱۳۴۴، ص۱۷.

۵۷- همان کتاب، ص ۵۳۲.

۵۸- همان کتاب، ص ۷۳۲.

۵۹- تفسیر قرآن مجید (نسخهٔ محفوظ در کتابخانهٔ دانشگاه کمبریج)، به تصحیح جلال متینی، در ۲ جلد، تهران، ۱۳۴۹، ج ۲/ ۶۶.

۶۰- همان کتاب، ج۲/ ۱۷۰.

۶۱- همان کتاب، ج ۲/ ۱۲۲.

۶۲- جلال متینی، «سرو و تذرو»، ایران نامه، سال سوم، ش ۳ (بهار ۱۳۶۴)، ص ۴۷۵- ۵۰۱.

۶۳- محمد رضا شفیعی کدکنی، صور خیال در شعر فارسی، تهران، چاپ سوم، ۱۳۶۶، ص ۴۶۷-۴۶۸.

۶۴- همان کتاب، ص ۴۶۹-۴۷۰.

نقد و بررسی کتاب

حبیب برجیان

دانشنامهٔ ادب فارسی، جلد یکم: آسیای مرکزی

به سرپرستی حسن انوشه

تهران، مؤسسهٔ فرهنگی و انتشاراتی دانشنامه، ۱۳۷۵

۱۰ صفحه مقدمه + ۹۹۲ صفحهٔ دو ستونی در قطع وزیری بزرگ

بها ۵۳۰۰ تومان

دانشنامهٔ ادب فارسی در چند جلد طراحی شده؟ جلدهای آیندهٔ آن کدام است؟ هدف و شمول و روش آن چیست؟ بانی و حامی آن کیست؟ پیشگفتار کتاب تمام پرسشهای خواننده را دربارهٔ دانشنامه بی پاسخ می گذارد. از ناشر دانشنامه یعنی «مؤسسهٔ فرهنگی و انتشاراتی دانشنامه» نیز سخنی در میان نیست. همچنین سهم «معاونت امور فرهنگی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی» که نشان آن در بالای برگ شناسنامهٔ کتاب چاپ شده، در فراهم آمدن این مجموعه معلوم نیست، جز آن که

> احمد مسجد جامعی، معاون محترم وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی از همان دمی که فکر تدوین دانشنامهٔ ادب فارسی با ایشان در میان گذاشته شد تنگاتنگ با سرپرست دانشنامه همکاری کرده و گهگاه هزینه های دانشنامه را از کیسهٔ فتوت خود پرداخته اند(ص x).

فهرست مؤلفان مندرج در صفحهٔ I نام ۵۵ مؤلف را در بر دارد. از میان ایشان دو تن از پاکستان و چهار تن از تاجیکستان ظاهراً اتباع خارجی مقیم تهران اند که در تدوین مقالات

دانشنامه سهم گذاشته اند. در پایان هر مقاله نیز نام خانوادگی نویسنده یا نویسندگان آن درج شده است.

در صفحهٔ جداگانه ای (ص V) به تعریف آسیای مرکزی پرداخته شده: «قلمرو آن جمهوریهای پنجگانهٔ شوروی سابق و بدخشان (که میان سه کشور افغانستان، چین و تاجیکستان تقسیم شده) و «ناحیهٔ کاشغر که در مغرب ایالت سینکیانگ چین نهاده است». آن بخش از آسیای مرکزی به شمار می آیند که دانشنامه داعیهٔ شناساندن ادبیات فارسی آن را دارد.

با این حال نیمی از دانشنامه را مطالبی پُر می کند که هیچ مناسبتی با آسیای مرکزی ندارد. این مطالب در سه زمینهٔ تاریخی و ادبی و زبانی ست. عناوین تاریخی بسیار است. فقط سی مقاله با عنوان «تاریخ» آغاز می شود. دربارهٔ هریک از پادشاهان ساسانی مقاله ای نوشته شده، غالباً بالغ بر یک صفحه ظاهراً هیچ یک از امرای سامانی و سلاطین خوارزمشاهی و گورکانی ایران نیز از قلم نیفتاده اند. سرگذشت امیران اوزبک را نیز در جای جای دانشنامه می توان یافت. به علاوه کسان دیگری چون بزرگمهر و باربد و جیهانی در دانشنامه مشروح اند.

بخش مهمی از کتاب را صدها مقالهٔ کوتاه و بلند دربارهٔ فنون و صناعات ادب فارسی پُر می کند، مانند مجتث و مجبوب و مجحوف و مجدوع و مجزول و مخبول و مخبون. با نگاهی به فهرست منابع این مقالات می توان پی برد که همه از چند مأخذ انگشت شمار، مانند فرهنگ عروضی و درّهٔ نجفی و فنون و صناعات ادبی استخراج شده است. پدیده هایی که موضوع و مضمون ادب فارسی بوده اند از انواع گل و گیاه تا «پرندگان در ادب فارسی» (۱۴ ص) در دانشنامه گنجانده شده است، ولی هیچ ربط ویژه ای به آسیای مرکزی ندارد. مقالات «سبک» (۷ ص) و «سبک شناسی» (۱۰ ص) و «تعزیه» و «فیلمنامه» نیز شامل کلیات و تاریخچهٔ آن در ایران است. شاهنامه و قهرمانان آن مورد عنایت خاص قرار گرفته اند. دست کم هفتاد عنوان به شخصیتهای شاهنامه اختصاص دارد. گروی زره و فرشیدورد و هوم (پارسایی گوشه نشین) فراموش نشده اند، اما ایرج و افراسیاب از قلم افتاده اند. شخصیتهای قرآنی چه از نظر تعداد و چه تفصیلِ مقالات کم از شاهنامه ندارند و از پیامبران خرد و کلان گرفته تا شدّاد و سامری و دجّال و ابلیس هریک موضوع مقاله ای در دانشنامهٔ ادب فارسی در آسیای مرکزی هستند.

مدّونان از گنجاندن عناوین دستور زبانی مانند اسم و صفت و بُنِ فعل و اِسناد خبری و صامت در دانشنامه غافل نبوده اند تا خوانندگان محتاج مراجعه به کتابهای دستور نباشند.

البته نشانی از ویژگیهای آوایی و صرفی و نحوی فارسی ماوراءالنهر در چنین مقالاتی به چشم نمی خورد؛ مگر در مقالهٔ «مصوّت» که اشاره ای به یاء مجهول شده، آن هم به این صورت:

... در زمانهای گذشته و در تلفظ امروز تاجیکستان، امتداد مصوّتها باعث تغییر معنی می شود. برای نمونه، در تلفظ قدیمتر فارسی، بین دو کلمهٔ شیر (نام حیوان درنده) و شیر (مایع خوراکی) تفاوت بوده است که اولی را قدری کشیده تر ادا می کرده اند و به آن یای مجهول می گفته اند (ص ۸۲۰).

در مورد ادبیات کلاسیک فارسی ظاهراً خواسته اند فقط آنچه که به خراسان و ماوراءالنهر مربوط است در دانشنامه راه یابد. این است که مسعودی مروزی و رودکی و فردوسی و سوزنی و رشید وطواط هر یک ذیل عنوانی مشروح اند، حال آن که نظامی و سعدی و حافظ و آثار ایشان جایی در دانشنامه ندارند. با این حال برای بسیاری مشاهیر برخاسته از خراسان چون عطار و مولوی و جامی عنوانی منظور نشده. بنابراین در این زمینه نیز می توان گفت که اصلی مراعات نگردیده و گزینش اعلام دانشنامه بر رکن رکینی استوار نیست.

نیمهٔ دیگر اعلام دانشنامه که با عنوان آن وفاق و سازگاری دارد، دربارهٔ ادب فارسی در آسیای مرکزی ست، از سدهٔ نهم هجری/ پانزدهم میلادی تا زمان حاضر. تقسیم ادبیات فارسی از سدهٔ پانزدهم میلادی به این سو به پاره های جغرافیایی ایران و آسیای مرکزی و هند و عثمانی شاید تقسیمی ساختگی و ناموجه نباشد، زیرا پس از سرآمدن عصر طلایی یا کلاسیک ادب فارسی (از رودکی در سدهٔ چهارم هجری تا جامی در سدهٔ نهم هجری) سرزمینهای فارسی زبان و فارسی دان هریک راه جداگانه ای در پیش گرفتند. آنچه ماوراءالنهر را از تنهٔ اصلی زبان و ادب فارسی یعنی ایران جدا ساخت با علل و اسباب تمایز ادبی هند و ایران تفاوت نمایان داشت. شبه قارهٔ فارسی دان، در زمینهٔ ادب، خود از همان آغاز صاحب سبک و سیاقی هندی بود که اگرچه چندی نیز شاعران فارسی زبان را به خود مشغول داشت، همان ادبیات هند بود که در طی چندین قرن در ظرف زبان فارسی ریخته شد؛ حال آن که فارسی زبانان بدخشان و سمرقند و بخارا و فرغانه جز پاره ای از جهان ایرانی نبودند که تفرقه های سیاسی و مذهبی پنج سدهٔ اخیر شکافی میان آنان و ایران انداخت و با زوال مرو و بلخ و استقرار عشایر ترکمان در خراسان شمالی (ترکمنستان کنونی) رشتهٔ پیوند جغرافیایی فرهنگ ایران و توران نیز پاک از هم گسست.

با وجود همهٔ اینها نثر و نظم فارسی در ایران و آسیای مرکزی تا ربع اول سدهٔ بیستم

پا به پای هم پیش می رفت و چه در شکل و چه در مضمون و محتوا تفرقهٔ آشکاری در آن راه نیافت، مگر تفاوتهای اندک لغوی و صرفی و نحوی که آن هم بیش از آن که نتیجهٔ ناموس تطور باشد، ریشه در تفاوتهای دیرین حوزه های زبانی ماوراءالنهر و عراق داشت. البته پس از تأسیس حکومت شوروی در ترکستان روس، در بر پاشنهٔ دیگری چرخید و با اختیار اندیشه های نوخاسته از یک سو و راه یافتن ویژگیهای محلی زبان به حریم ادبیات رسمی از سوی دیگر، زبان و ادب تاجیک (یا فارسی تاجیکی) در کسوت الفبای نو پا به عرصهٔ هستی نهاد که خواه ناخواه آن را شعبهٔ تازه ای از زبان و ادب فارسی باید انگاشت.

ادبیات شناسان تاجیک ادبیات ملی خود را به دو دوره تقسیم می کنند. دورهٔ نخست را که همان ادب کلاسیک فارسی ست، ادب «فارس و تاجیک» نام می نهند و آن را میراث مشترک همهٔ فارسی زبانان به شمار می آورند. دورهٔ دوم، به زعم ایشان، ادبیات تاجیک است که در آسیای مرکزی از سدهٔ پانزدهم میلادی آغاز می شود و تا زمان حال ادامه می یابد. این نیمه از تاریخ ادبیات است که در هفتاد سال اخیر موضوع پژوهش گسترده و کمابیش منحصر به فرد پژوهندگان رشتهٔ ادبیات در تاجیکستان بوده است. بسیاری از آثار شاعران و نویسندگان این دوره همچون سیدای نسفی و فطرت زردوز سمرقندی و حیرت بخارایی و مصرع بدخشانی و رفعتی قبادیانی در انستیتوی رودکیِ زبان وادبیاتِ آکادمی علوم و سایر نهادهای پژوهشی تاجیکستان گردآوری و مورد تدقیق و تجسس قرار گرفت و بسیاری نیز به خط سیریلیک یا فارسی و یا زبان روسی به چاپ رسیده است. بنابراین ادبیات شناسی تاجیک راهی جداگانه از آنچه که در ایران معاصر گذشت، پیموده است.

از این گذشته، با توجه به این واقعیت که صدها تذکره و سفینه و بیاضی که فرارودیان پنج سدهٔ اخیر نوشته اند محدود به آثار حوزهٔ آن سوی جیحون است و آثار شاعران و نویسندگان صفوی و قجری ایران کمتر مورد اعتنای ایشان بوده است (چنان که تذکره نویسان ایران آن روزگار نیز به ادب ترکستان عنایت چندانی نداشتند)، می توان گفت که اگر نه خود ادب فارسی، حداقل ادبیات شناسیِ فارسیِ نیم هزارهٔ اخیر، در دو حوزهٔ ایران و ماوراءالنهر از یکدیگر فاصله گرفته و بنابراین بررسی علی حدهٔ هرکدام و هم عنوان «تاجیک» و «فارسی تاجیکی» توجیه ناپذیر نیست.

ارزش دانشنامهٔ مورد گفت و گوی ما در همین شناساندن ادبیات فارسی تاجیکی به خوانندگان فارسی زبانی ست که به مآخذ تاجیکستان دسترسی ندارند. نهایت این که اگر مدّونان دانشنامه منابع عمدهٔ مورد استفادهٔ خود را در پیشگفتار یا در مقدمهٔ فهرست تفصیلی پایان کتاب ذکر می کردند، نه تنها چیزی از ارزش دانشنامه کاسته نمی شد، بلکه

به میزان مرجعیت و سندیت آن می افزود؛ چه بسیاری از مقالات مربوط به تاریخ ادب تاجیک واکثریت قاطع مقالات مربوط به تاجیکستان شوروی تنها از خط سیریلیک به خط فارسی برگردانده شده، گو این که اندک تصرفی هم در آنها اعمال گشته است. زحمت تألیف و تدوین این مقالات را محققان تاجیک پیشا پیش کشیده بودند و در دو دایرة المعارف تاجیکستان یعنی انسیکلوپدیای ساویتی تاجیک (۸ جلد، ۸۸-۱۹۷۸) و انسیکلوپدیای ادبیات و صنعت تاجیک (۲ جلد از ۳ جلد، ۸۹-۱۹۸۸)* به چاپ رسانده بودند. منتهی اکنون در دانشنامه مقالات با امضای برگردانندگانِ به خط فارسی درج شده است.

در عناوین مربوط به ادب تاجیک بیش از همه نام کسان به چشم می خورد. برخی از کتابها و جراید ادبی و تحقیقی که به فارسی تاجیکی در صد سال اخیر منتشر شده، نیز مقالات این بخش را تشکیل می دهند. گذشته از این، شناسنامهٔ دهها تن از ایران شناسان روس موضوع مقالات دانشنامه قرار گرفته است.

در پایان دانشنامه منابع مورد ارجاع در مقالات، برحسب عنوان، به قید فهرست الفبایی کشیده شده است. اما این فهرست، چنان که گردآورندگان دانشنامه نیز در یادداشتی بدان اشاره کرده اند، متأسفانه کامل نیست و آثار فراوانی را می توان نام برد که صورت کوتاه آنها در پایان مقالات قید شده، ولی صورت کاملشان در فهرست تفصیلی یافت نمی شود. از این گذشته، در این فهرست نام اصلی و دقیق آثار ذکر نشده و مثلاً به جای انسیکلوپدیای ساویتی تاجیک (ترجیحاً با حروف لاتینی)، دایرةالمعارف شوروی تاجیک آمده است.

دقت شایانی هم در نقل عناوین از الفبای سیریلیک به خط فارسی مبذول نگشته و مثلاً میرسید میرشکر را میرسعید میرشکر (ص ۸۵۹) و کلانتر اف را کالونتاروف (ص ۵۷۴) ضبط کرده اند. جا داشت دستِ کم نام سر محرّر انسیکلوپدیایی را که این همه مقاله از آن وام گرفته شده، عطاخان (ص ۵۱۱) نه، بلکه اَتَه خان سیف الله یف می نوشتند.

برشمردن و نمونه آوردن از انواع خطاهایی که به دلیل ضعف اطلاع در مقالات دانشنامه راه یافته جز اتلاف وقت و سیاه کردن کاغذ حاصلی نخواهد داشت. نارسایی بنیادی دانشنامه بیش از آن که در ضعف و سستی تألیف هر یک از مقالات باشد در پریشانی تدوین است. گویی که بی هیچ گونه برنامه ریزی در گردآوری اعلام- که از شرایط

* بنگرید به مقالات نگارنده در ایران شناسی، سال ۳، ش۲، ص ۴۱۶-۴۲۵؛ *Encyclopaedia Iranica*، ج۸، ص ۴۶۳-۴۶۵.

مقدماتی فراهم آوردن یک دایرةالمعارف است- هر مقاله ای که در دسترس بوده در این کشکول هزار صفحه ای انداخته اند. مدخلها یی نظیر «ادب فارسی و موسیقی» (به جای: موسیقی و ادب فارسی)، «کهن ترین نمونه های شعر فارسی» (به جای: شعر فارسی، کهن ترین نمونه ها)، «تأثیر زبان و ادبیات فارسی بر زبان و ادبیات اردو»، «ادبیات فارسی تاجیکی در فرارود از سدهٔ دهم تا سیزدهم هجری»، «شعر شناسی کلاسیک فارسی و تاجیکی در قرون ده تا پانزده میلادی»، و «هنجارگریزی» نشان می دهد که در این تدوینِ شتابزده حتی مجالی برای تنظیم عنوانها در دست نبوده، چه رسد به تصحیح و تهذیب و پرداخت با حوصلهٔ مطالب.

بنیاد دانشنامهٔ ایرانیکا، نیویورک

گلگشتی در انتشارات فارسی

داستان ادبیات و سرگذشت اجتماع (سالهای ۱۳۰۰ ــ ۱۳۱۵)

نوشتهٔ شاهرخ مسکوب، تهران، نشر و پژوهش فرزان روز (۱۵۶، ایرانشهر شمالی، تهران ۱۵۸۳۷)، صفحات: ۲۴۲، بها ۵۰۰ تومان

فهرست مطالب: پیشگفتار؛ **فصل اول**: ملی گرایی، تمرکز و فرهنگ در غروب قاجاریه و طلوع پهلوی؛ **فصل دوم**: افسانهٔ طبیعت؛ **فصل سوم**: «مریم ناکام» عشقی و «عشق کامروای» نظامی و خواجو»؛ **فصل چهارم**: قصهٔ پرغصه یارمان حقیقی؛ **فصل پنجم**: میرزا حسین خان دیوانسالار و عشق «زیبا» ی شهر آشوب...»؛ پیوستها: «قصهٔ پر غصه یارمان حقیقی»، «شیرین کلا»، «صبح و شب».

چاپ این کتاب و برخی کتابهای دیگر در سالهای اخیر این نوید را به ما می دهد که با گذشت مدتی قریب شصت سال که از تأسیس حزب تودهٔ ایران می گذرد، اندک اندک طرز تفکر و قضاوت قالبی و فرمایشی حزب توده در موضوعهای ادبی و اجتماعی و سیاسی ایران به دست فراموشی سپرده می شود و برخی از نویسندگان و منتقدان، فارغ از تعلیمات و دستورهای کلیشه ای آن حزب، خود با توجه به واقعیات هر دوره و اسناد و مدارک موجود به بحث و تحقیق می پردازند، بی آن که چهرهٔ افراد را سفیدِ سفید یا سیاهِ سیاه ببینند. جوانان ما در طی این دوران دراز از آن حزب چه آموختند؟ در ایران، چه درگذشته و چه در حال، مطلقاً چیزی قابل اعتنا و احترام وجود ندارد. به جز حزب ما و رهبران حزب ما و سازمانهای وابسته به ما و البته در رأس همه اتحاد جماهیر شوروی و رهبران آن! بدین جهت سالهاست که پیروان این مکتب عشق به ایران و ایران دوستی و دفاع از ایران را شوونیسم می خوانند و بر آن می تازند.

شاهرخ مسکوب که خود زمانی سالک این طریق بوده است، امروز دربارهٔ مسائلِ ادبی و تاریخی و اجتماعی دورهٔ پانزده سالهٔ مورد بحث در این کتاب از حقایقی سخن می گویند که مطلقاً نه تنها در قضاوتهای قالبی حزب توده نمی گنجد بلکه با شیوهٔ قضاوت برخی از «ملیون» و کلّ «روحانیون» ما نیز سازگار نیست.

«رضاخان» از دید این سه مکتب «به تنهایی» متهم است که ملی گرایی را رواج داد، تاریخ ایران پیش از اسلام را زنده کرد، به تأسیس مدارس جدید و دانشگاه پرداخت، هزارهٔ فردوسی را برگزار کرد، راه آهن سراسری را به دستور انگلیس ساخت، به کشف حجاب زنان دست زد و دهها کار «بد» دیگر. در حالی که مسکوب تأکید می کند که «صد سال تحقیر ایران و ملت ایران در آخر دوران قاجاریه، دخالتهای دولتهای خارجی در امور داخلی ایران، ناامنی کشور، طغیان عشایر، عزل و نصب حتی رئیس الوزراها به میل سفارتخانه ها، همهٔ اندیشه مندان ایران دوست را به دو راهِ به هم پیوسته و یک سویه هدایت کرده بود: ایرانیگری (ناسیونالیسم) در ایدئولوژی؛ و دولت نیرومند مرکزی در میدان عمل» (ص ۸). او می نویسد «در راه این هدف، ملی گرایان ما، از «سردار سپه کم سواد گرفته تا سیاستمدار دانایی چون مشیرالدوله پیرنیا، و پورداود دانشمند هر سه (مانند دیگر) بیخبر از یکدیگر و هم زمان، به تاریخ گذشته، آن هم گذشته (دوران پیش از اسلام) روی آوردند؛ یکی در میدان عمل و دو تن در عالم علم (تاریخ نگاری و اسطوره شناسی)» (ص ۱۱). برخی از روزنامه های ایرانی که درخارج از ایران منتشر می شدند نیز در همین راه گام می زدند مانند مجلهٔ ایرانشهر که هم نامش یادآور ایران دورهٔ ساسانی ست و هم می بینیم پیشانی نخستین صفحهٔ مجلهٔ با طرحهای مربوط به ایران باستان تزیین شده است. در این اوضاع و احوال، رضاخان سردار سپه هم نام خانوادگی «پهلوی» را برای خود بر می گزیند. مسکوب می نویسد این آرزوی همه بود که «روزی دستی نیرومند با مشتی آهنین راهزنان و گردنکشان و جدایی خواهان را سرکوب و پیش از هر کار ایران پراکنده را یکپارچه کند». وی می افزاید حتی ملک الشعراء بهار و احمد کسروی که در همهٔ مسائل با هم اختلاف سلیقه داشتند در این موضوع همرای بودند. «از سوی دیگر انگلستان و شوروی انقلابی نیز هر یک به علت سیاست داخلی و منافع خاص خود خواستار دولت مرکزی نیرومندی در ایران بودند» (ص ۲۹). او همچنین از کانون ایران جوان که به همت چند تن از جوانان اروپا دیده مانند اسماعیل مرآت، مشرّف نفیسی، محسن رئیس، و دکتر علی اکبر سیاسی تشکیل شده بود یاد می کند که وقتی سردار سپه برنامهٔ آنان را دید و از آرزوهای آنان آگاه شد گفت: «... مردم را با این مطالب آشنا سازید. حرف از شما ولی عمل از من خواهد بود... به شما اطمینان، بلکه بیش از اطمینان، به شما قول می دهم که همهٔ این آرزوها را برآورم و مرام شما را که مرام خود من هم هست از اول تا آخر اجرا کنم... چند سال دیگر خبرش را خواهید شنید». در مرامنامهٔ آنان آمده بود: الغاء کاپیتولاسیون، احداث راه آهن، استقلال گمرکی ایران، فرستادن دانشجوی دختر و پسر به اروپا، آزادی زنان، وضع قانون جزا، توجه به ترویج معارف و تعلیمات ابتدایی...، اخذ و اقتباس قسمت خوب تمدن اروپا». «پس همهٔ اهل اندیشه و همهٔ آرزومندان سعادت و استقلال ایران به فکر اجرای چنین برنامه هایی بودند و سردار سپه نیز یکی از آنان بود و چون قدرت اجرایی مملکت در دستش بود، این آرزوها را جامهٔ عمل پوشانید. ولی با ایجاد تمرکز در دیکتاتوری رضاشاهی، اجرای شتابزده این اصلاحات آغاز شد و بیشتر آنها به انجام رسید اما آزادی فردی و اجتماعی در شمار آرمانهای تباه شدهٔ انقلاب مشروطه بود که از همان آغاز پایمال هرج و مرج و سپس دیکتاتوری شد و هرگز هستی نپذیرفت» (ص ۳۰). او دربارهٔ دیکتاتوری نیز یادآوری می کند که در آن سالها در شوروی انقلابی، و ترکیهٔ آتاتورک، آلمان و ایتالیا و اسپانیا و پرتقال نیز دیکتاتوری بود و انحصاری به ایران نداشت.

فصل اول کتاب، «ملی گرایی، تمرکز و فرهنگ در غروب قاجاریه و طلوع پهلوی» از فصول خواندنی این کتاب است.

وی می نویسد «همراه با چنین تحولی در یک دورهٔ پانزده ساله، آثار نوآوری پدیدار شد که یا در ادب فارسی طرحی تازه می افکند یا دست کم در فرهنگ ما دید و دریافتی تازه را بشارت می داد مانند یکی بود یکی نبود جمال زاده، جعفر خان از فرنگ آمده حسن مقدم، شرح حال عارف به قلم خودش (هر سه در سال ۱۳۰۰)، «افسانهٔ» نیما یوشیج، تهران مخوف مشفق کاظمی (هر دو در سال ۱۳۰۱)، ایده آل پیرمرد دهگانی» عشقی (سال ۱۳۰۲)، ترجمهٔ گات ها به فارسی از پورداود (۱۳۰۵)، ایران باستان مشیرالدوله پیرنیا (۱۳۰۶)، زیبای حجازی (۱۳۱۲)».

مطالعات گرجی – ایرانی (مجموعه مقالات)

نوشتهٔ جمشید گیوناشویلی، انتشارات انجمن روابط فرهنگی و همکاری گرجستان و ایران (شمارهٔ ۲)، تفلیس - تهران، چاپخانهٔ دانشگاه تفلیس، ۱۳۷۶، صفحات: فارسی: ۹۵+زبانهای خارجی ۸۴، بها (؟)

فهرست مطالب فارسی کتاب: «روایات گرجی شاهنامه، جلد سوم، به اهتمام داوید کوبیذره»؛ «تحلیلی در متن شناسی منظومهٔ ویس و رامین فخرالدین گرگانی»؛ «سخنی دربارهٔ پلنگینه پوش شوتاروستاولی»؛ «آبخاز در منابع و مآخذ مؤلفان مسلمان»؛ «نکاتی چند دربارهٔ علل به قتل رسیدن امامقلی خان»؛ «دربارهٔ واژهٔ استکان»؛ «ایران شناسی در گرجستان». هفت مقاله نیز به زبانهای گرجی، فرانسه و انگلیسی در این کتاب چاپ شده است.

جمشید گیوناشویلی از دانشمندان ایرانی تبار گرجی ست و از ایران شناسان سرشناس گرجستان که آثارش به زبان فارسی تاکنون در مجله های آینده، ایران شناسی، راهنمای کتاب و نشر دانش به چاپ رسیده است.

با توجه به این که آگاهی ما در زمینهٔ مطالب مربوط به ادب و تاریخ و جغرافیای گرجستان بسیار محدود است، مطالعهٔ مقالات این کتاب را به علاقه مندان توصیه می کنیم.

خاطرات عبدالمجید مجیدی

وزیر مشاور و رئیس سازمان برنامه و بودجه (۱۳۵۱-۱۳۵۶)، ویراستار حبیب لاجوردی، طرح تاریخ شفاهی ایران، مرکز مطالعات خاورمیانه دانشگاه هاروارد، ۱۹۹۸، توزیع به توسط: کتابفروشی ایران، بتزدا، مریلند، صفحات: ۲۵۰+ ۲۰، بها (؟)

فهرست مطالب کتاب مشتمل است بر مقدمه (سرگذشت عبدالمجید مجیدی، فضای گفت و گو، یادداشت ویراستار)؛ خاطرات عبدالمجید مجیدی از خانوادهٔ پدری و تحصیل در دبستان و دبیرستان تا روزهای قبل و بعد از بازداشت وی در آخرین روزهای رژیم پیش؛ پیوستها که توضیحی ست دربارهٔ «طرح تاریخ شفاهی ایران»...؛ و فهرست راهنما.

در این مصاحبه که در سال ۱۳۶۴/ ۱۹۸۵ انجام شده، مجیدی موضوعهای مهمی را مورد بحث قرار داده است مانند ارزیابی دوران ریاست ابتهاج در سازمان برنامه، نقش مجلس در تعیین برنامه، نقش شاه در برنامه ریزی، عدم اطلاع سازمان برنامه از درآمد نفت، نقش سازمان امنیت در امور کارگری، تقسیم سود ویژه بین کارگران، قانون گسترش مالکیت صنعتی، شیوهٔ اتخاذ تصمیمات مهم مملکتی، چگونگی تشکیل حزب رستاخیز، ریاست سازمان برنامه، عدم آگاهی سازمان برنامه از تعهدات مالی کشور، تصمیم گیری نسبت به بودجهٔ سازمانهای نظامی، تصمیم گیری نسبت به بودجهٔ سازمانهای غیر نظامی، دبیرستانهای چند نوبته درتهران، تجدید نظر در برنامهٔ پنجم و ایجاد تورم، نقص بنیادی حکومت، تشکیل کمیسیون شاهنشاهی، ارزیابی دوران نخست وزیری هویدا، کمیتهٔ اقدام، بازداشت امیر عباس هویدا، روزهای قبل و بعد از بازداشت مجیدی.

در این کتاب مجیدی از سابقهٔ اداری خود به شرح سخن می گوید: او کار خود را در سازمان برنامه شروع کرده بوده است و بعد به دانشگاه هاروارد رفته با درجهٔ M.A. در مدیریت دولتی به ایران بازگشته و در سازمان برنامه از پایین ترین سطح شروع به کار می کند تا می رسد به معاونت سازمان برنامه، معاونت نخست وزیر، وزیر تولیدات کشاورزی و مواد مصرفی، وزیر کار و امور اجتماعی، وزیر مشاور برای برنامه ریزی و بودجه. او می گوید: «جمعاً نُه بودجهٔ ملی تهیه کردم که یک رکورد است، نه تنها در ایران بلکه در سطح جهانی» (ص ۷۱)، «هر نُه بودجه با موفقیت اجرا شد، هیچ کدامش به اشکال اجرایی برخورد نکرد» (ص ۷۲). وی مشاغل دیگری نیز به عهده داشته است مانند دبیرکل بنیاد شهبانو فرح و دبیرکل شیر و خورشید سرخ و... (ص ۷۷).

مجیدی معتقد است که معجزهٔ اقتصادی ایران بین سال ۱۹۶۳ و ۱۹۷۳ صورت گرفت یعنی قبل از بالا رفتن درآمد نفت. او از شاه به تحسین سخن می گوید: «اعلیحضرت یک دید کاملی داشتند نسبت به آینده، دلشان می خواست به هر قیمتی شده، با هر سرعتی شده این عملی بشود»، «اعلیحضرت خیلی دلشان می خواست که مملکت نو بشود، مدرن بشود... در عین حال هم خوب، به مسائل اجتماعی می پرداختند...»، «اعلیحضرت خیلی خوب تصمیم می گرفتند و خیلی منطقی مطالبی را که به عرضشان رسانده می شد قبول می کردند، در بعضی موارد، بر عکس خیلی سریع از رویش رد می شدند. می گفتند نخیر. این است و جز این نیست» (ص ۴-۵) او در ضمن در مواردی چند از کاستیهای قابل توجه آن روزگار نیز سخن به میان آورده است.

در کتاب دو واقعه که مربوط به ماههای آخر رژیم پیش است ذکر گردیده که هر دو درخور تأمل بسیار است. سؤال این جاست که چرا شاه تصمیم گرفت بیشتر کسانی را که خالصاً مخلصاً با وی همکاری کرده بودند به زندان بفرستد و بدین وسیله آنان را در انظار مردم گناهکار جلوه دهد. اگر امیر عباس هویدا در زندان انقلاب اسلامی اعدام شد، چند ماه پیش از آن به دستور شاه زندانی شده بود. مجیدی می نویسد پیش از توقیف هویدا - در آبان ۱۳۵۷- به دیدنش رفتم «... خوب، هویدا خیلی سعی کرد موضوع را کم اهمیت جلوه دهد. گفت: بله. بعد از ظهر اعلیحضرت به من تلفن زدند و گفتند «ما موافقت کردیم که شما را بازداشت بکنند و این بیشتر به نفع خودتان است. برای این که اگر بازداشت نشوید، ممکن است به جانتان لطمه

بزنند. به این جهت می آیند امروز شما را بازداشت بکنند. ولیکن، خوب، این بیشتر در این جهت است که خود شما حفظ بشوند.» [هویدا] گفت: «من به اعلیحضرت گفتم که من سرباز اعلیحضرت هستم. بعداً هم اصلاح کردم گفتم، نه، من چون آخرین درجه ام ستوان بوده، ستوان یکم اعلیحضرت هستم. هر دستوری که فرمانده به من بدهند من اجرا می کنم. با کمال میل و آماده ام [سپس اعلیحضرت] فرمودند که گفتم با ترتیبات و تشریفات خاصی بیایند عقبتان» (ص ۲۰۹).

مجیدی می افزاید وقتی هویدا را ترک کردم «دم در که داشتم می آمدم بیرون تیمسار سپهبد موسی رحیمی لاریجانی آمد که معاون اویسی و معاون فرمانداری نظامی بود. گفتم: «خوب، آمدید بازداشت کنید؟» گفت «آمدیم هویدا را ببریم، و لیکن به تو بگویم برای تو من نمی آیم. یک سروان یا سرگرد می فرستم» یک چنین چیزی، گفت: «من برای تو نمی آیم.» گفتم: «پس سر وقت من می آیید؟» گفت: بله» (ص ۲۱۰-۲۱۱).

داستان توقیف مجیدی هم شنیدنی ست. می گوید ۱۴ یا ۱۵ [۱۳۵۷] بهمن بود. «ساعت یازده و ربع شب، کسی زنگ زد. من زود رفتم دیدم یک نظامی ست. گفت: عرض داشتم. گفتم بفرمایید. گفت: «نه، باید بیایم توی منزل... آمد توی منزل. گفت: «شما باید با من تشریف بیاورید به مرکز حکومت نظامی. آن جا از شما یک مقدار سؤالات دارند. گفتم: «آمدید مرا بازداشت کنید دیگر. گفت: «نه، فقط یک مقداری سؤالات دارند و صبح بر می گردید منزل... رفتم بالا مسواک و لوازم دیگر را بردارم. یک دفعه دیدم که نظامیهای مسلح ریختند تو خانه و تو اطاق خواب که خانمم هم خیلی ناراحت شد. ما آمدیم سوار پیکان آقایان شدیم و پشت سرمان هم دیدم دوتا ماشین نظامی [بودند] و خیلی جدی آمدند و خانه را محاصره کردند. به هر صورت، رفتیم به بادگان جمشیدیه...» (ص ۷۸-۷۹). بعد «... معلوم شد که بنده را بدون حکم و خلاف مقررات همین طور تصمیم گرفتند که بازداشت بکنند» (ص ۷۹).

آیا در تاریخ ایران یا جهان موردی را سراغ داریم که شاهی با همکاران نزدیک خود که بارها خدمات آنان را ستوده بوده است چنین رفتاری کرده باشد. آیا به نظر شما تنها بیماری شاه می تواند علت چنین امری باشد؟ تنها این موضوع نیست. چه کسی از مقربان درگاه پادشاه ایران نطقی برای او نوشت که «شاهنشاه آریامهر» در آن از آیات عظام استدعا کرد مردم را آرام کنند با تصریح این که صدای انقلاب را شنیدم. چه کسی یا کسانی وقتی شهبانوی کشور و ولیعهد در ایام بحرانی پیش از انقلاب برای ملاقات یکی از آیات عظام ساکن عراق عزیمت کردند، تسبیح درازی به دست ولیعهد نوجوان داد به نشانهٔ اسلام پناهی او! و چه کسی یا کسانی از نزدیکان، شاه را واداشتند تا هویدا و دیگر خدمتگذارانش را با وضعی موهن توقیف کنند؟ برای توقیف مجیدی چه ضرورتی داشته است که سربازان به خانه اش بریزند و ایجاد رعب و وحشت کنند. آیا دستور توقیف همهٔ این افراد از جمله در دست سپهبد رحیمی لاریجانی بوده است که به مجیدی گفته بوده است سراغ تو هم خواهیم آمد ولی تو شایستهٔ آن نیستی که برای توقیفت سپهبدی بیاید، سروان یا سرگردی برای تو بس است. این چه طرز سخن گفتن با وزیر مملکت است! به علاوه سپهبد رحیمی در آبان ۱۳۵۷ هویدا را توقیف کرده، و در همان روز به مجیدی گفته است تو را هم بازداشت خواهیم کرد. این بازداشت در اواسط بهمن ۱۳۵۷ انجام می شود. پس، از ماهها قبل بایست طرح دقیقی برای بازداشت دولتمردان ایران

تهیه شده باشد. طراح چه کسی یا چه کسانی بوده اند و به چه مقصودی. آیا امروز همهٔ آنان یا بعضی از آنان زنده اند و دم فرو بسته اند؟ اگر آیت الله خمینی و خلخالی هویدا را اعدام کردند دشمن بودند ولی چرا شاه او را توقیف کرد. به چه منظوری؟

چو تیره شود مرد را روزگار همه آن کند کش نیاید به کار

برنامهٔ انرژی اتمی ایران تلاشها و تنشها

مصاحبه با اکبر اعتماد نخستین رئیس سازمان انرژی اتمی ایران، ویراستار غلامرضا افخمی، آرشیو تاریخ شفاهی بنیاد مطالعات ایران (مجموعهٔ توسعه و عمران ایران ۱۳۲۰-۱۳۵۷، شمارهٔ دوم)، از انتشارات بنیاد مطالعات ایران، بتزدا، مریلند، ۱۳۷۶/ ۱۹۷۷، صفحات: ۲۵۷، بها (؟)

این دومین کتابی ست که زیر عنوان «مجموعهٔ توسعه و عمران» از سوی بنیاد مطالعات ایران چاپ می شود. کتاب با آن که بر اساس مصاحبهٔ شفاهی تدوین گردیده است، ولی به نظر نویسندهٔ این سطور نسبت به دیگر کتابهایی که بر اساس مصاحبهٔ شفاهی چاپ شده است مزیتی دارد و آن این است که ویراستار تنها نقش «پیاده کنندهٔ» نوارهای مصاحبه را برعهده ندارد بلکه پس از پیاده کردن نوارها، ویراستار و مصاحبه شونده با حفظ امانت در تدوین نوشته مشارکت می کنند و در نتیجه متنی به اصطلاح شسته و رفته در اختیار خوانندگان قرار داده می شود. ویراستار می نویسد «محتوای تاریخ شفاهی بنیاد مطالعات ایران تصویری متفاوت با تصویر «شاه و آمار» می دهد. در این تصویر، انسانها، با هویت و نشانه های خاص خود بسیاری از برنامه های اجتماعی و عمرانی کشور را پایه می ریزند و سازمان می دهند... و با برخی از دست اندرکاران مبارزه می کنند، تا در نهایت طرحی پیاده می شود که همیشه آن نیست که اندیشیده اند، اما در مسیری ست که کم و بیش قبولش دارند...» (ص شش).

کتاب با «پیشگفتار» و «مقدمه» که هر دو به قلم ویراستار است آغاز می شود و سپس بحثهای سه گانهٔ کتاب بدین شرح از نظر خوانندگان می گذرد: **بخش یکم، تشکیلات و برنامه ها**: سابقهٔ آموزشی و آغاز کار اکبر اعتماد در ایران؛ استخدام در سازمان برنامه؛ انتصاب به ریاست سازمان انرژی اتمی؛ تشکیلات و تأمین کادر، آموزش کادر؛ تأمین سوخت و کنترل تفاله های اتمی؛ میله های سوخت و کنترل تفاله های اتمی؛ ایران و تکنولوژی سلاحهای هسته ای؛ انرژی اتمی و محیط زیست؛ فلسفهٔ مدیریت؛ سازمان دهی و بودجه؛ نیروگاهها؛ چه کسی دربارهٔ چونی و چندی برنامهٔ انرژی در ایران تصمیم می گرفت؛ پیشبرد تولید نیروگاهها در عمل؛ برنامهٔ انتقال سازمان انرژی اتمی به اصفهان. **بخش دوم، سازمان انرژی اتمی در رابطهٔ با دولت و عوامل ذی نفوذ دولتی و غیر دولتی**: سازمان انرژی اتمی و دولت؛ رابطه با دولت در زمان نخست وزیری امیر عباس هویدا؛ رابطه با دولت در زمان نخست وزیری جمشید آموزگار؛ شرکت کروپ و کارخانهٔ آب شیرین کن بوشهر؛ رویارویی با عوامل ذی نفع و ذی نفوذ؛ مورد ارتشبد فردوست؛ قانون کار کردن خر و خوردن یا بو؛ تحصن در نخست وزیری؛ شاه و سازمان انرژی اتمی؛ فساد در شرکتهای خارجی؛ واکنشهای شاه. **بخش سوم، رابطه با کشورها، سازمانها و رهبران خارجی**: قراردادهای دوجانبه؛ رابطه با فرانسه: شاه و ژیسکاردستن؛ «اورودیف» و مسألهٔ انتقال تکنولوژی هسته ای؛ خواستهای امریکا و واکنش شاه؛ نقش رژیم منع گسترش سلاحهای هسته ای؛

ایران در برابر امریکا؛ ایران و انگلیس؛ ایران و پاکستان؛ ایران و عراق؛ ایران و هند؛ ایران و ژاپن؛ ایران و چین؛ ایران و شوروی؛ موضع ایران در برابر رژیم منع گسترش سلاحهای هسته ای؛ کنفرانس انتقال تکنولوژی هسته ای تخت جمشید؛ آثار سیاسی کنفرانس تخت جمشید؛ پی نویسها؛ ضمائم؛ و فهرست نامها.

این کتاب در درجهٔ اول برای کسانی که با موضوع انرژی اتمی که موضوعی خاص و پیچیده است آشنایی دارند سودمند است که البته تعداد چنین افرادی معدود است، ولی مطالب کتاب چنان نیست که دیگران آن را فهم نکنند. چه کتاب به زبانی روشن و ساده نوشته شده است. با مروری بر کتاب خواننده در می یابد که در آن روزگار کارهای بزرگ و اساسی طرح ریزی می شد و به صورتهایی به مرحلهٔ عمل در می آمد، و نیز در می یابد که فقط بیکاره ها و بیسوادان در رأس امور مملکتی قرار نداشتند آن چنان که مخالفان در طیفهای مختلف ادعا می کنند. اکبر اعتماد پس از پانزده سال تحصیل و کار در رشتهٔ تخصصی خود در اروپا در حالی که از جمله مدت دو سال رئیس گروه تحقیقاتی «انجمن هسته ای امریکا» (American Nuclear Society) بوده است به ایران بر می گردد. او با خودمی گفته است «اگر مثلاً در شهری کوچک یک قسمتی از کار برق آن شهر را به من می دادند خیلی راضی می شدم» (ص ٦). ولی وقتی به ایران باز می گردد که مسألهٔ تکمیل مرکز اتمی دانشگاه تهران مطرح است، مخصوصاً تکمیل راکتور تحقیقاتی در دانشگاه تهران که کار ساختنش قطع شده بود و دانشگاه تهران دیگر نمی توانست آن برنامه را پیش ببرد. به من گفتند اعلیحضرت از این موضوع خیلی ناراضی هستند...» (ص ۷). وقتی اصغیا مدیر عامل سازمان برنامه مدارک و سوابق تحصیلی او را می بیند وی را استخدام می کنند و این گام نخست است و سرانجام او در رأس سازمان انرژی اتمی ایران قرار می گیرد. تنها شاه است که به اهمیت موضوع انرژی اتمی آگاه است و دیگران نه. حتی هویدا رئیس دولت. بدین جهت اعتماد می گوید برنامه ای به این عظمت و تازگی را، دولت به عنوان برنامه اش قبول کرد بی آن که در تدوین آن نقشی داشته باشد و یا علاقه ای نسبت به آن نشان داده باشد.

در نتیجه رئیس انرژی اتمی ایران در طول سالها خدمت، تنها با شاه در تماس است، چه دیگران اگر چوبی در لای چرخش نمی گذاردند، کار مهمی هم برایش انجام نمی دادند. وی در تمام این مدت برای پیشرفت برنامه هایش باید به شاه پناه ببرد و در مواردی کوشش مخالفان خود را برملا کند تا جایی که در برابر فشارهای صاحبان صنایع خارجی - زمانی که شاه در سن موریتس بوده است - تصمیم می گیرد در نخست وزیری متحصن شود. شخص هویدا در این مورد کاری نمی تواند انجام بدهد جز این که او را راضی می کند که به سر کارش برگردد با قید این که تا ساعت ٦ بعد از ظهر جواب شاه را خواهم گرفت. ساعت ٦ بعد از ظهر هویدا به او تلفنی می گوید: «بیا، اعلیحضرت جواب دادند». برگشتم. اعلیحضرت خیلی صریح به هویدا دستور داده بودند باید هر جا فشار هست فوری جلویش را بگیرید. به هویدا دستور داده بودند تمام سفرای کشورهایی را که ما با آنها کار داریم بخواهد و به آنها بگوید اعلیحضرت خیلی نگران هستند که در زمینهٔ اتم هیچ فردی، خارجی یا ایرانی .... دخالت نکنند...» (ص ۱۴۰-۱۴۱) و کار به همین صورت انجام می شود.

کتاب را افراد غیر فنی نیز باید بخوانند و دربارهٔ آن به تأمل بپردازند. البته این ایراد هست که چرا

کاری به این عظمت را، با تمام جزئیاتش، فقط شخص شاه باید زیر نظر داشته باشد.

زنان در تبعید

نوشتهٔ مهناز افخمی، ترجمهٔ نازی عظیما، بنیاد مطالعات ایران، بتزدا (مریلند). ۱۳۷۷/ ۱۹۹۸، صفحات: ۲۸۷، بها (؟)

کتاب با پیشگفتار هشت صفحه ای خانم افخمی آغاز می شود و سپس سرگذشت سیزده تن از زنان کشورهای مختلف - بر اساس مصاحبهٔ شفاهی - به شرح زیر در کتاب چاپ شده است:

مهناز افخمی (ایران): «زنان در تبعید: مقدمه»؛ هونگوک تران (ویتنام): «لعل در تُنگ می»؛ ماریا ترزا تولا (ال سالوادور): «پرندگان بی آشیان»؛ حلادیب جبیور (فلسطین): «پاسخی در انتظار پرسش»؛ کی یانگ (چین): «زنی در کشور عاریتی»؛ آذر سلامت (ایران): «از تقدیر و تدبیر»؛ آلیسیا پارتنوی (آرژانتین): «صدایم را بریدند، دو صدای دیگر رویاندم»؛ فلورنس م. سیمفوک وه (مالاوی): «در وطن دلتنگ نمی شدم»؛ سیما والی (افغانستان): «دشمن، من بودم»؛ مارجوری آگوسین (شیلی): «وطنم را آفریدم»؛ تاتیانا مامونووا (روسیه): «در قاب زندگیم، عکس مادرم را دیدم»؛ سامنانگ وو (کامبوج): «زن خوش اقبال»؛ فاطمه احمد ابراهیم (سودان): «تیر در ترکش».

«زنان این کتاب به سبب فشار نیروهای سیاسی... ناگزیر از جلای وطن شده اند و جز یک تن از ایشان، همگی زندگی تبعیدی خود را در امریکا می گذرانند. آنان از زمینه های اجتماعی-اقتصادی گوناگون برآمده اند. بودایی، مسلمان، مسیحی، یهودی و گاه بیدین اند. عرصهٔ آموزشی آنان از بالاترین درجات دانشگاهی تا کوره سوادی ناچیز را در بر می گیرد...» (ص ۲ پیشگفتار). خانم افخمی شخصاً با این زنان مصاحبه نموده و «نوارها را کلمه به کلمه پیاده کرده است» و مهم آن است که «همهٔ زنانِ این کتاب متن سرگذشت خود را خوانده و آن را تأیید کرده و پذیرفته اند که شرح حال ایشان عصارهٔ داستان زندگی خودشان است» (ص۵)، مصاحبه ها جز در دو مورد، همه به زبان انگلیسی انجام گرفته.

هدف مؤلف کتاب از مصاحبه با این زنان و چاپ آنها این است که «این زنان سرمشقی باشند تا به زنان تبعیدی دیگر شجاعت خطر کردن، ایستادگی، شکیبایی و غلبه بر ناملایمات را به خاطر خودشان، به خاطر فرزندانشان و به خاطر جهان ببخشد» (ص۷).

مهناز افخمی در مقالهٔ «زنان در تبعید» از خود چنین سخن گفته است: «من یک تبعیدی هستم. پانزده سال است که در تبعید به سر می برم. به گناه آن که برای حقوق زنان کار می کردم ناگزیر شده ام که از ایران، وطنم، دور باشم. اتهامی که بر من بسته اند «فساد فی الارض» و «محاربه باخدا» ست. در دستگاه عدل جمهوری اسلامی ایران، اتهام در حکم محکومیت است. هیچ دفاع و فرجام خواهی در کار نیست. هر چند که نمی دانم چگونه می توان از خود در برابر اتهامی چنین بزرگ چون محاربه با خدا دفاع کرد...» (ص ۹، ۱۰).

ناگفته نماند که برخلاف آنچه می گویند و می نویسند که در ایران اسلامی، زنان شهروندان درجه دوم به شمار می آیند و نسبت به مردان در حق آنان تبعیضهای گوناگون روا می دارند، باید توجه داشت که عدالت

اسلامی لااقل در یک مورد مهم به زنان ایرانی حقی کاملاً مساوی با مردان داده است و آن استفاده از مزایای مفسد فی الارض بودن و محارب با خدا بودن است!

کتاب را که می خوانی و دربارهٔ آن به تأمل می پردازی متوجه می شوی تبعیض دربارهٔ زنان خاص یک کشور یا پیروان یک دین معین نیست. چنان که کشورهایی که مدعی اند حقوق زنان را مراعات می کنند برخلاف ادعایشان رفتار می کنند و شگفتا که با گذشت زمان سختگیری و شدت عمل نسبت به انسانها اعم از مرد و زن، و به خصوص دربارهٔ زنان، اوج می گیرد. اگر تاکنون عربستان سعودی و جمهوری اسلامی ایران نمونهٔ اعلای این امر بودند، خدا را شکر که به کمک طرفداران جدی حقوق بشر و حقوق زنان حکومتی در افغانستان برپا شده است که روی جمهوری اسلامی ایران و عربستان سعودی را سفید کرده است. جهان آزاد هم چنان که می بینیم با تمام سازمانهای طویل و عریض بین المللی اش این موضوع را به روی خود نمی آورد. همان طوری که خانم افخمی هم در مقالهٔ خود اشاره کرده است «حتی زمانی که زنان حامله را به جرم زنا و یا عده ای را به اتهام همجنس گرایی سنگسار کردند، حتی هنگامی که دکتر فرخ رو پارسا وزیر آموزش و پرورش را، که پزشک، معلم، مدافع حقوق زنان و نخستین زنی بود که در ایران به مقام وزارت رسید به اتهام فحشا اعدام کردند بانگ اعتراضی از جایی برنخاست. در واقع، خبر اعدام او حتی ارزش اعلام شدن در روزنامه های خارجی را هم نیافت. فقدان کامل هرگونه عکس العمل و اعتراض، مرا نسبت به ادراکم از واقعیت به تردید انداخت. بایست ده سال می گذشت و فتوای مرگ سلمان رشدی صادر می شد تا روشنفکران غربی بار دیگر واکنشی مشخص و شدید نسبت به خمینی نشان دهند. اعتراضی که به هر حال نه در دفاع از زنان ایرانی بلکه در حمایت از آزادی بیان نویسنده ای بریتانیایی بود». مؤلف کتاب به این موضوع مهم توجه نکرده است که «حقوق بشر» و مسائلی از این نوع اهرمی ست در دست قدرت زمان برای اعمال قدرت در کشورهای مختلف و لاغیر.

تجدد و تجدد ستیزی در ایران (مجموعه مقالات)

نوشتهٔ عباس میلانی، از انتشارات نیما (Nima Gmbh, Lindenallee 75 45127 Essen, Germany)، ۱۹۹۸، صفحات: ۲۷۸، بها (؟).

کتاب پس از پیشگفتار، مشتمل بر پانزده مقاله است در زیر پنج عنوان: **سرآغاز تجربهٔ تجدد در ایران**: ۱- «تاریخ در تاریخ بیهقی»؛ ۲- «تذکرة الاولیاء و تجدد»؛ ۳- «رستم التواریخ و تجدد»؛ **تجدد در عصر استعمار**: ۴- «ناصرالدین شاه و تجدد»؛ ۵- «تهران و تجدد»؛ ۶- «مجلهٔ کاوه و مسألهٔ تجدد»؛ ۷- «شادمان و مسألهٔ تجدد». **تجدد ادبی و تجدد گریزی فلسفی در ادبیات ایران**: ۸- «هدایت و جهان بینی تراژیک»؛ ۹- «عقل آبی»؛ ۱۰- «سرزمین سترون»؛ ۱۱- «سعیدی سیرجانی». **تجدد سیاسی**: ۱۲- «صدیقی و ارسطو». **نقد کتاب**: ۱۳- «حلقهٔ صفویه»؛ ۱۴- «ناصرالدین شاه»؛ ۱۵- «بابک احمدی».

نویسنده در پیشگفتار کتاب مسألهٔ تجدد را در ایران مورد بررسی قرار داده است و کتاب را با این عبارت می آغازد: «مسألهٔ تجدد بی گمان مهمترین محور مباحث فرهنگی، سیاسی، ادبی و اقتصادی روزگار ماست. گرچه بازار این بحث در چند سال اخیر نزد ایرانیان داخل و خارج کشور رونقی بی سابقه یافته است، اما

تجربهٔ تجدد در ایران سابقه ای بس دیرین تر دارد. از زمانی که بیهقی می خواست «دادِ این تاریخ» بدهد تا روزگاری که گلشیری سوگی بر سرزمین سترون می نوشت، از روزی که عطار شرح حال اولیاء تصوف را باز می گفت تا دورانی که دکتر صدیقی شرحی بر آرای ارسطو می نگاشت و سعیدی سیرجانی از ضحاک ماردوش سخن می گفت، انگار همواره محور و مفصل مهمترین مباحث فرهنگی جامعهٔ ما، گاه به تصریح و تأکید، زمانی به تلویح و تقریب همین مسألهٔ تجدد بود. مقالات این مجموعه هر یک گوشه ای از این مسأله را برمی رسند...» (ص ۵).

میلانی برخلاف کسانی که معتقدند کاربرد «تجدد» به جای "modernite" نادرست است، زیرا واژهٔ «تجدد» پس از انقلاب مشروطیت بیش و کم معنای «نوآوری» و «نوطلبی» داشت و «مدرنیته» چیزی دیگر است، می نویسد «معنا و مراد واژه ها در هیچ زبانی ایستا و ثابت نیست، هالهٔ معنایی واژه ها، پدیده هایی تاریخی و لاجرم تغییر پذیراند. مثلاً در انگلیسی واژهٔ revolution، یعنی انقلاب، پیش از آغاز تجدد، صرفاً به حرکت سیاره های آسمانی اشاره داشت و بار و مفهومی سیاسی به آن تعلق نمی گرفت. کاربرد پیوستهٔ آن در مفهوم جدید سیاسی به تدریج واژهٔ revolution را بار و هاله ای نو بخشید. به گمان من در فارسی هم اگر به تدریج اهل قلم، با وسواس و غنای نظری و تاریخی، واژهٔ تجدد و مفهوم جدید و دقیقش (یعنی در مفهومی مرادف «مدرنیته») را به کار گیرند، به زودی، همان دقت و باری را که امروز «مدرنیته» در انگلیسی و فرانسه دارد، تجدد هم در فارسی خواهد داشت» (ص۲۷۴).

توضیح آن که مقاله های این مجموعه پیش از این در دو مجله در امریکا چاپ شده است. خواندن کتاب را به کسانی که به مسألهٔ تجدد و سابقهٔ آن در ایران علاقه مندند توصیه می کنیم.

دو یادآوری: تصویر روی جلد کتاب از کیست؟ مسلماً تصویر نویسنده نیست. شایسته بود در پایان مقاله ها، به جای ذکر محل کار نویسنده که در چند مقاله تکرار شده است، مشخصات چاپ اول هر مقاله ذکر می گردید.

از اسطوره تا تاریخ

مهرداد بهار، گردآورنده و ویراستار ابوالقاسم اسماعیل پور، نشر چشمه (تهران، خیابان کریم خان زند، نبش میرزای شیرازی، شمارهٔ ۱۶۷)، صفحات: ۵۷۳، بها (؟)

«کتاب حاضر در واقع سومین مجلد از مجموعهٔ سه جلدی جستارهای فرهنگی استاد زنده یاد است. مجموعهٔ نخست با نام جستاری چند در فرهنگ ایران در زمان حیات او گردآوری شد، پارهٔ دوم به گونهٔ مستقل با نام ادیان آسیایی به چاپ رسید و پارهٔ سوم با نام از اسطوره تا تاریخ در سه بخش منظم گردیده و آخرین مجلد از جستارهای فرهنگی دکتر بهار است...» (ص۱۰).

ویراستار می افزاید: «کتاب حاضر گردآوردهٔ جستارها، سخنرانیها، مصاحبه ها و نقدهایی ست از... دکتر مهرداد بهار... . نگارنده مطالب متنوع این کتاب را از مجلات علمی و فرهنگی همچون... و دستنوشته های چاپ نشدهٔ استاد گردآورد...» فقط چند مقاله در این مجموعه برای نخستین بار چاپ شده است: مقاله های «بررسی شیوهٔ تولید آسیایی و تأثیر آن بر تاریخ ایران باستان» و گزارش «اشعار مانوی».

فهرست مطالب کتاب: اشارهٔ ویراستار؛ **بخش نخست: جستارها**: جغرافیای اساطیری جهان در ادبیات پهلوی؛ آیین مهر و ورزش باستانی ایران؛ درخت مقدس؛ بررسی شیوهٔ تولید آسیایی و تأثیر آن بر تاریخ ایران باستان؛ اشکانیان؛ تخت جمشید: باغی مقدس با درختان سنگی؛ اشعار مانوی. **بخش دوم: سخنرانیها و مصاحبه ها**: تأثیر حکومت کوشان ها در تشکیل حماسهٔ ملی ایران؛ خطوط باستانی از آغاز تا خط کوفی؛ اسطوره ها، راز و رمز و شگفتیهای کویر؛ نوروز، جشن باززایی؛ افسانه ها و زندگی مردم؛ اساطیر ایرانی در پهنهٔ تلفیق فرهنگی آریایی - بومی. **بخش سوم: نقدها و نظرها**: سوگ سیاوش؛ دربارهٔ افسانه های شاهنامه و مشابه چینی آنها؛ آیینها و افسانه های ایران و چین باستان؛ تاریخ جهان باستان؛ تاریخ ماد؛ پاسخ به چند پرسش در زمینهٔ تاریخ و ادبیات؛ استاد من هنینگ؛ یادی و یادگاری (دربارهٔ اخوان ثالث)؛ نکته ای چند دربارهٔ «چهل و چند سال با امید»؛ بهار، خانه و خانواده؛ کبوترها (خاطره ای از ملک الشعراء بهار)؛ سفر عیلامی؛ تیشتر، فرشتهٔ پرشکوه باران آور؛ و در پایان: نمایه.

ازکارهای سودمند چاپ مقاله های پراکندهٔ هر یک از محققان است در یک یا چند جلد کتاب، زیرا پس از گذشت چند سال دسترسی به مجله هایی که این گونه مقاله ها در آنها به چاپ رسیده است بسیار مشکل می شود، در حالی که وقتی آنها در کتابی تجدید چاپ شد، علاقه مندان به سادگی می توانند به آنها دسترسی پیدا کنند. ولی به نظر نویسندهٔ این سطور بهتر آن است که این کار در دوران حیات نویسنده و در زیر نظر او انجام بپذیرد، زیرا چه بسا ممکن است نویسنده - اگر در قید حیات بود - به هنگام تجدید چاپ مقاله ها، در آنها اصلاحاتی به عمل می آورد و یا برخی از آنها را به طور کلی در خور تجدید چاپ نمی دانست.

افسانه های حشاشین یا اسطوره های فدائیان اسماعیلی

تألیف فرهاد دفتری، ترجمهٔ فریدون بدره ای، نشر فرزان (ولنجک، خیابان ۱۸، اولین بن بست، شمارهٔ ۱۶، تهران ۱۹۸۵۷)، ۱۳۷۶، صفحات ۳۶۱، بها ۱۷۰۰ تومان

این کتاب در سال ۱۹۹۴ با عنوان *The Assissin Legends Myths of the Isma'ilis* از سوی انتشارات Tauris، لندن منتشر گردیده و اینک ترجمهٔ آن در اختیار فارسی زبانان قرار داده شده است.

فهرست مطالب کتاب عبارت است از: سخنی از مترجم؛ پیشگفتار؛ فصول چهارگانهٔ کتاب: **فصل اول**: دیباچه؛ **فصل دوم**: اسماعیلیان در تاریخ و نوشته های سده های میانه؛ **فصل سوم**: تصورات اروپا ییان در سده های میانه از اسلام و اسماعیلیان؛ **فصل چهارم**: خاستگاهها و شکل گیری نخستین افسانه ها؛ **پیوست**: «تذکرهٔ سیلوستر دوساسی دربارهٔ اساسین ها یا «حشاشین»»؛ یادداشت مقدماتی؛ تذکره دربارهٔ سلسلهٔ اساسین ها و ریشه شناسی نام آنها؛ گزیدهٔ مراجع و مآخذ؛ گزیدهٔ مراجع و مآخذ به فارسی و عربی؛ نمایه.

همان طوری که در فهرست مطالب آمده است کتاب به دو قسمت مستقل تقسیم می شود یکی همان افسانه های حشاشین (ص ۱-۲۱۹) است و دیگری ترجمهٔ «تذکرهٔ سیلوستر دوساسی دربارهٔ اساسین ها یا حشاشین»، که نخست به توسط عزیزهٔ عضدی از زبان فرانسه به انگلیسی ترجمه شده است و فرهاد دفتری آن را ویرایش کرده و مقدمه ای بر آن نوشته و سپس فریدون بدره ای آن را به فارسی برگردانیده است.

اغراق نیست اگر گفته شود فرهاد دفتری مؤلف کتاب که در بررسی کار اسماعیلیان از نامداران جهان است و کتاب او، تاریخ و عقاید اسماعیلیه، شاهد صادق این مدعاست، در نگارش این کتاب نیز متونی را که به نوعی با کار اسماعیلیان و به خصوص حشاشین سر و کار داشته است به دقت از نظر گذرانیده و آنچه را که در هر یک از آنها آمده است، ولو یک عبارت کوتاه جمع آوری کرده و همه را مورد انتقاد قرار داده و حاصل آنها را به صورت کتاب حاضر در اختیار علاقه مندان قرار داده است.

اساس بحثِ اسماعیلیان که از فرق مهم شیعی به شمارند آن است که امام جعفر صادق، اسماعیل - یکی از چهار پسر خود را - به جانشینی خود برگزید و چون اسماعیل در زمان حیات پدر درگذشت، امام جعفر صادق نصّ امامت از او بر گرفت و به موسی برادر اسماعیل منتقل کرد. عده ای از شیعیان این تصمیم امام را گردن ننهادند و گفتند «نصّ امامت رجوع قهقری نمی کند و بَدا نیز محال است» و در نتیجه پس از وفات امام جعفر صادق، امامت در فرزند اسماعیل یعنی محمد بن اسماعیل مستقر است و در نتیجه به زعم آنان اسماعیل امام هفتم است و دورهٔ امامان به او ختم می شود در حالی که شیعیان دوازده امامی، پس از امام جعفر صادق، موسی را امام می دانند. در اواخر قرن سوم عبیدالله مهدی در شمال افریقا حکومت مستقل فاطمیان را - در برابر حکومت عباسیان در بغداد - بنیان گذاشت که حدود ۲۷۰ سال دوام یافت. کیش اسماعیلی که تا اواخر قرن سوم هجری یکی از فرق عادی بود و چندان نفوذ و اعتباری نداشت، با تشکیل خلافت فاطمی در مصر قدرت و نفوذ اسماعیلیان تا بدان حد رسید که در دورهٔ خلافت مستنصر مدتی کوتاه بغداد پایتخت خلفای عباسی به دست فاطمیان افتاد و خلیفهٔ عباسی از بغداد گریخت و اگر حمایت سلجوقیان نبود، از خلافت عباسیان اثری بر جای نمی ماند. اما، پس از مستنصر، اسماعیلیان به دو دستهٔ نزاریه و مستعلویه تقسیم شدند و سپس شاخه های جدیدی از آن پدید آمد. با زوال قدرت فاطمیان در مصر، نهضت اسماعیلیان زوال نیافت بلکه جنبش آنان به صورت جدیدی تحت رهبری حسن صباح قریب دو قرن دنیای اسلام را سخت به خود مشغول داشت. نهضت حسن صباح با سقوط الموت به دست مغولان پایان نیافت، چنان که کیش اسماعیلیه تا به امروز به صورت فرقه های متعددی در نواحی مختلف باقی مانده است.

حسن صباح برای پیشرفت مقاصد خود روشی به کار گرفت که بی نظیر بود «و آن استفاده از ایجاد وحشت به صورت اصولی و به طور ممتد و بر طبق نقشه به عنوان یک حربهٔ سیاسی بود». حسن صباح که می دانست نمی تواند بر خلافت عباسی و دولت سلجوقی حامی عباسیان چیره شود راه تازه ای یافت که قوای منظم و فداکار کوچکی می توانست بر سپاه گران دشمن چیره شود و این موضوع متکی بر دو امر بود: یکی تشکیلات و دیگری مسلک. و در نتیجه با تعلیمات او کیش اسماعیلی به عنوان یک فرقهٔ انقلابی شیعی، شورِ شهادت طلبی را با نوید پاداش الهی اخروی یکجا به گرویدگان القاء می کرد و به آنان شجاعت می بخشید. و این وفاداری و جانسپاری در راه عقیده و فرمان امام یا جانشین و حجت او آنان را مشهور ساخت.

بحث اساسی کتاب رد این نظر است که گروه جانبازان اسماعیلی با به کار بردن حشیش یا عصارهٔ آن به کارهای خطرناک دست می زدند، و این برداشت حاکی از عدم آشنایی مسیحیان اروپایی ست با اسلام و ناآگاهی آنان از حقایق کیش اسماعیلی.

قصهٔ نیاز، مجموعهٔ شعر

هوشنگ رهنما، انتشارات میراث ایران، نیویورک، فیلادلفیا، ۱۳۷۶/۱۹۹۸، صفحات: ۱۷۵، بها (؟)

کتاب با «پیشگفتار» ی آغاز می شود و با «پسگفتار» ی به پایان می رسد. در پیشگفتار می خوانیم که اشعار قصهٔ نیاز برگزیده ای ست از شعرهای دوران نوجوانی شاعر (۱۳۳۸) تا سال ۱۳۷۶ که بسیاری از آنها پیش از این در نشریه های درون مرزی و برون مرزی یا برگزیده های شعر معاصر انتشار یافته است. با آن که معیار و یژه ای در گزینش آنها به کار نرفته است «با این حال، شاید علاقه و توجه شخصی به منزلهٔ معیار مستتر و برگرفته از ناخودآگاه فردی، در انتخاب این آثار بی تأثیر نبوده است. به علاوه مهر و توجهی که خوانندگان و شنوندگان آثار نگارنده پیوسته به این برگزیده ها نشان داده اند، گزینش آنها را آسانتر ساخته است».

اشعار کتاب در چهار بخش آمده است: «بخش اول شامل سی و چند غزل و مثنوی با مضامین صرفاً غنایی و مفاهیم کلیت یافتهٔ عاطفی؛ بخش دوم شامل برخی آثار خصوصی ست که به مناسبتهای ویژه سروده شده اند... ساختار این آثار متنوع است و در آنها قالبهای غزل و قصیده به کار گرفته شده است؛ بخش سوم شامل چند شعر نو است. درونمایه هایی که در این شعرها به چشم می خورد جز در نظام ساختاری آزاد قابل ارائه نمی بود؛ بخش چهارم شامل هفت شعر غنایی به زبان انگلیسی ست که تمرینی یا سیاه مشقی در ورود به ذهنیت غنایی فرهنگ شعری غربی و تجربهٔ همنشینی آن با جهان بینی شعر غنایی فارسی به شمار می رود».

«... پسگفتار ... درآمدی ست بر نقد هنر و نقد شعر به شیوه ای بدیع و با بهره گیری از نظریهٔ سیستمها و برداشتهای جامعه شناختی منبعث از آن، و به قصد آشنا سازی خوانندگان با جهان بینی متفاوت از روشهای سنّتی دریافتهای ناقدانهٔ ادبی آورده شده است...».

«قصهٔ نیاز» شاعر سرشناس هموطنمان را، که بسیاری از ما پیش از این خوانده یا شنیده ایم، بار دیگر دور از ایران با هم بخوانیم:

من قصهٔ نیاز توام گوش کن مرا — با یادهای رفته هماغوش کن مرا
من شمع روشنی ده بزم محبتم — ای باد فتنه بگذر و خاموش کن مرا
در دیدهٔ تو تا نخلد نیش زندگی — من زهر جام عاشقیم نوش کن مرا
آشفته کن فسون شده کن دلشکسته کن — چون گیسوان ریخته بر دوش کن مرا
من ناله های درهم سازی شکسته ام — یک لحظه از برای خدا گوش کن مرا
در سینهٔ من ای هوس زندگی بمیر — با مرگ جاودانه سیه پوش کن مرا
من خاطرات ماندهٔ عمر گذشته ام — ای عشق نو رسیده فراموش کن مرا

(ص ۹-۱۰)

جای «فهرست اشعار»، و تاریخ و محل سرودن هر قطعه در این مجموعه خالی ست.

ملاحظاتی در تاریخ ایران

علل تاریخی عقب ماندگیهای جامعهٔ ایران. نگاهی به هجوم ایلها، استقرار اسلام، زمینه های پیدایش و فلسفهٔ سیاسی «اسلام راستین»

نوشتهٔ علی میرفطروس، چاپ سوم، انتشارات نشر نیما (Lindenallee 75, 45127 Essen Germany ، ۱۹۹۷، صفحات: ۲۰۲، بها (؟)

نویسنده در مقدمهٔ چاپ سوم می نویسد: «موضوع این کتاب، جستجو و بررسی علل عقب ماندگیهای جامعهٔ ایران در پرتو حوادث و رویدادهای تاریخی ست. شناخت این علل و عوامل می تواند زمینهٔ روشنی برای درک بخشی از جریانات سیاسی - فکری ایران معاصر و از جمله پیدایش و گسترش نظریهٔ «اسلام راستین باشد». و در مقدمهٔ چاپ اول کتاب می خوانیم: «بی شک پاره ای از تحلیلها و نتیجه گیریهای این کتاب، «خوشا یند» بعضی از خوانندگان نخواهد بود، اما مؤلف امیدوار است که این دوستان - با بردباری و متانت - ضمن تأمل در محتوای کتاب و نقد و بررسی آن، در شناخت بهتر تاریخ ایران و اسلام همت نما یند».

کتاب پس از مقدمه مشتمل بر سه فصل است که در آنها موضوعهای زیر مورد بررسی قرار گرفته است: **فصل اول:** علل عقب ماندگیهای جامعهٔ ایران و نقش هجومهای قبایل بیابانگرد و حملهٔ اسکندر و اعراب و مغولها، کتابخانه های بزرگ شهرها و مسألهٔ کتابسوزان اقوام مهاجم، مقایسهٔ جمعیت و کتابخانه های شهرهای ایران با شهرهای بزرگ اروپا در قرون وسطی و...؛ **فصل دوم:** اسلام به عنوان یک دین سامی با همهٔ خصوصیات آن، تفاوت پیغمبران سامی و پیغمبران هند و ایرانی، حملهٔ اعراب به ایران و پایداری ایرانیان در برابر آنان و...؛ **فصل سوم:** انقلاب مشروطیت و مسائل مربوط به آن، سوسیال -دموکراسی ایران، التقاط ماتریالیسم و ایده آلیسم در جنبش مارکسیستی ایران، رفرم ارضی و اجتماعی سالهای ۱۳۴۰-۱۳۵۰ و رشد طبقهٔ متوسط مدرن شهری و متزلزل شدن ساختار سنّتی جامعهٔ ایران و تأثیر آن بر دیدگاههای روحانیون و گروههای مذهبی مانند آیت الله خمینی، مرتضی مطهری، جلال آل احمد، علی شریعتی، مجاهدین خلق، فلسفهٔ سیاسی: آزادی و دموکراسی در نظام اسلامی و مسائلی از این گونه با ذکر شاهد.

کتاب از جهات مختلف درخور اهمیت است، نویسنده در هر قسمت به اسنادی ارجاع می دهد که کمتر کسی آنها را به یاد دارد. از آن جمله است اظهار نظر حزب تودهٔ ایران دربارهٔ مذهب اسلام در روزنامهٔ مردم، ارگان رسمی آن حزب (شمارهٔ ۶۲، اول تیر ۱۳۴۳) بدین شرح: «حزب توده ایران در اوایل فعالیت خود، طی اعلامیه ای به تاریخ ۲۵ دی ماه ۱۳۲۵ اعلام نمود: «... حزب تودهٔ ایران نه فقط مخالف مذهب نیست، بلکه به مذهب - به طور کلی - و مذهب اسلام - خصوصاً - احترام می گذارد و روش خود را با تعلیمات عالیهٔ مذهب محمدی منافی نمی داند... و آرزو دارد که تمام متدینین به دیانت اسلام مطمئن باشند که حزب تودهٔ ایران حامی جدّی تعالیم مقدس اسلام خواهد بود... و هرگونه مخالفتی را (با اسلام) ابلهانه خواهد پنداشت و هر کسی را که به نام حزب تودهٔ ایران دم از مخالفت با دین بزنند، آناً و شدیداً از صفوف خود طرد خواهد کرد» (ص ۱۰۰-۱۰۱). حزب توده در روزنامهٔ مردم، ۱۵ خرداد ۱۳۴۳، در تأیید شورش ارتجاعی ۱۵ خرداد ۴۲ در مقاله ای خطاب به «پیشوایان دینی و روحانی» نوشت: «آیت الله خمینی مستغنی از توصیف است. مردم از همهٔ روحانیون... انتظار دارند... در این جهاد مقدس و عمومی و آزادیخواهانه و استقلال طلبانهٔ مردم ایران شرکت کنند» (ص ۱۰۱). و احسان طبری به عنوان بزرگترین نظریه پرداز حزب تودهٔ ایران در کتاب ما و روحانیت مترقی، (انتشارات حزب تودهٔ ایران، ۱۳۵۸) در تطبیق مارکسیسم و اسلام کوشش بسیار کرد و از جمله نوشت «اسلام نوین انقلابی که در وجود امام خمینی مظهریّت می یابد در این سبیل، پویاست و سنن

دموکراتیک اسلام - مانند شورا، بیعت و اجماع - را مورد تاکید قرار می دهد... گرچه متأسفانه برخی، تنگ نظرانه نمی خواهند این قرابت (اسلام) با سوسیالیسم را ببینند یا در «مصلحت» خود ندانند...» (ص ۱۰۱-۱۰۲).

کتاب را باید به دقت خواند و به اسنادی که در هر مورد عرضه گردیده است توجه کرد و دریافت چرا «ایران» امروز در چنین وضعی به سر می برد و چه کسانی مسؤول آن هستند.

گفتگوها

دربارهٔ تاریخ اجتماعی ایران، فرهنگ، سیاست، روشنفکران، انقلاب مشروطیت و...

نوشتهٔ علی میرفطروس، به همت ایرج ادیب زاده و نشریهٔ کاوه، انتشارات نشر نیما، آلمان، چاپ اول ۱۹۸۸، صفحات ۱۱۹، بها (؟)

کتاب حاصل گفتگویی ست که ایرج ادیب زاده با میرفطروس در زمینه های مذکور داشته است. میرفطروس در مقدمهٔ کتاب می نویسد: «مضمون اصلی این گفتگوها، بازنگری و بازاندیشی نسبت به تاریخ ایران، و نیز، دعوت به رهایی از قید «روایت انحصاری تاریخ» است چرا که معتقدم تاریخ ایران و خصوصاً تاریخ معاصر ایران، همواره دستخوش تنگ نظریهای سیاسی و تفسیرهای ایدئولوژیک بوده است. به عبارت دیگر: در میهن ما، تاریخ همواره چماقِ سیاست بازان در سرکوب مخالفان بوده است نه چراغی برای آگاهی و تقویت همبستگیهای ملی ما. هم از این روست که به تعداد ایدئولوژیها و احزاب سیاسی متفاوت، ما تاریخ و روایتهای تاریخی داریم». یا «در جای دیگر گفته ام: تاریخ به عنوان یک معلم - به معنای بررسی، کشف و تبیین روابط علّیِ حوادث و حرکتهای اجتماعی ست و هم از این روست که درک تاریخ، درک چشم اندازهای آینده نیز هست، چرا که «آینده» برآیند ناگزیر «گذشته» و «حال» است.

گفتگو در سه زمینهٔ اصلی انجام شده است: «ایرانیان همواره در زیر یک سقف تاریخی - فرهنگی زندگی کرده اند»؛ «تاریخ ایران، تاریخ «ایل» هاست نه تاریخ «آل» ها»؛ و «وقتی حقیقت آزاد نباشد، آزادی حقیقت ندارد».

میر فطروس در بخش اول از جمله به این موضوع می پردازد که ایران کشوری ست «چند قومی» نه «چند ملیتی»... اقوام ایرانی از سپیده دم تاریخ ایران در زیر یک سقف تاریخی و فرهنگی زندگی کرده اند و مشترکاً تاریخ و تمدن و فرهنگ ایران را به وجود آورده اند... ایران نه مثل روسیه «زندان خلقها» بوده و نه مانند کشورهای کانادا و یوگوسلاوی از ملیتهای مختلف تشکیل شده است»، «کسانی که از «شووینیسم فارس و سلطهٔ آنان بر ملل غیر فارس و تحمیل زبان فارسی» سخن می گویند، حتماً نمی دانند که حدود ۸۵۰ سال از عمر هزار سالهٔ تاریخ و ادبیات ایران در بعد از اسلام زیر سلطهٔ سلسله های ترک زبان... گذشته است» (ص ۱۴-۱۵).

او در جای دیگر می نویسد بعد از انقلاب مشروطیت و خصوصاً از دوران رضاشاه تا انقلاب ۵۷، ما شاهد پیدایش سه دسته روشنفکر بوده ایم: ۱- روشنفکرانی که با تکیه بر تاریخ و فرهنگ ایران، اصلاحات فرهنگی و سیاستهای آموزشی و تربیتی و تحولات آرام اجتماعی - به سبک اروپا - را مدّ نظر داشتند که

ضمن حمایت پنهان و آشکار از اصلاحات رضاشاه جهت نوسازی، ایجاد امنیت ملی و استقرار نهادهای مدنی در جامعه، در واقع هستهٔ فکری ناسیونالیسم دوران رضاشاه را تشکیل می دادند؛ ۲- روشنفکرانی که تحت تأثیر انقلاب شوروی، خواستار تغییرات انقلابی و سوسیالیستی در ایران بودند که با تشکیل گروه «۵۳ نفر» و بعد حزب تودهٔ ایران به مخالفت با رضاشاه و اصلاحات اجتماعی پرداختند و در نتیجه جریان اصیل و ملی روشنفکری ایران در هجوم تبلیغات حزب توده، خاموش و فراموش گردید؛ ۳- «با واقعهٔ سیاهکل (اسفند ۱۳۴۹) دوران جدیدی در تاریخ روشنفکری ایران به وجود آمد که نه غنای روشنفکران عصر مشروطیت را داشت و نه مجهز به آگاهیهای مارکسیستی - کمونیستی حزب توده بود. «مبارزهٔ مسلحانه: هم استراتژی، هم تاکتیک» در واقع تیر خلاصی بود، بر پیکر نیمه جان اندیشه و تعقل سیاسی در ایران» (ص ۳۶-۳۹).

او از جمله به موضوعهای دیگری نیز اشاره می کند و می گوید «... روشنفکران ایران در قبل از انقلاب ۵۷، خود را از دیدن و بررسی تحولات جاری در جامعه بی نیاز می دیدند و با اعتقاد به ضرورت انقلاب و با نوعی رادیکالیسم کور، موجب تشدید اختناق و استبداد سیاسی گردیدند. در واقع این سخن درست افلاطون که: «ای فرزانگان! اگر شما از حکومت دوری کنید، گروهی ناپاک آن را اشغال خواهند کرد» به وسیلهٔ روشنفکران ما ناشنیده ماند. آنان با تشکیل نوعی «جبههٔ امتناع» و با اعتقاد بر این باور نادرست که «روشنفکران با حکومت نیستند، بر حکومت هستند» هم جامعه و هم رژیم حاکم را از داشتن روشنفکران آگاه و هدایت گر محروم کردند» (ص ۴۰).

نویسندهٔ این سطور یادآوری دو موضوع را در این جا لازم می داند زیرا میرفطروس دربارهٔ «آذری ها» و «شاعران ترک زبان» به یقین ناخودآگاه تحت تأثیر نوشته ها و تبلیغات دوران حکومت شوروی و پان تورکیستها قرار گرفته است. چه او کلمهٔ «آذری ها» را به جای «آذربایجانیها» به کار برده است (ص ۱۴)، در حالی که تردیدی در این موضوع وجود ندارد که «آذری» نام یکی از زبانهای ایرانی ست که پیش از رواج زبان ترکی در آذربایجان رواج داشته است. کاربرد «آذری» به جای «آذربایجانی» و «ترکی» از مجعولات پان تورکیستها و علمای شوروی در دوران استالین است. دیگر آن که نوشته است: «بنابراین، شگفت نیست که آثار مولوی رومی، نظامی گنجوی، خاقانی شروانی، شیخ شبستری، صائب تبریزی، قطران تبریزی،... و دهها شاعر ترک زبان دیگر، اینک بخش بزرگی از میراث گرانقدر فرهنگ و ادب پارسی را تشکیل می دهد» (ص ۱۵). این شاعران را ترک زبان خواندن، تکرار تئوری پان تورکیستها و علمای شوروی دوران استالین مانند برتلس پدر، پطروشفسکی و غیره است که بلندگوی آنها در ایران دکتر جواد هیئت است و ما در ایران شناسی چند بار دربارهٔ این سخنان نادرست و غرض آلود سخن گفته ایم.

به همین جهت بر پژوهشگران ما فرض است که در مطالعهٔ آثار علمای طراز اول شوروی در دوران استالین هشیارانه دانه را از دام تشخیص بدهند.

دیدگاهها

علی میرفطروس، به همت بهروز رفیعی، انتشارات نشر نیما، آلمان، چاپ دوم، ۱۹۷۷، صفحات ۱۴۵، بها (؟)

کتاب مشتمل است بر مقدمه (یا «به جای مقدمه»، نوشته بهروز رفیعی) و ۱- تاریخ و تاریخ اجتماعی ایران؛ ۲- بنیادگرایی اسلامی و انقلاب ایران؛ ۳- ادبیات، شعر امروز ایران، حلاج و...، و در پایان: نامنامه.

کتاب مشتمل بر مطالب خواندنی و تأمل کردنی بسیار است که بعضی از آنها را نقل می کنیم: «انتساب یا تعمیم جنایات جمهوری اسلامی خمینی به تاریخ و فرهنگ ایران همان قدر بی اساس است که مثلاً بخواهیم نازیسم هیتلری و فاشیسم موسولینی و استالینیسم را محصولی از تاریخ و فرهنگ مردم آلمان، ایتالیا و روسیه بشماریم» (ص ۳۵-۳۶)، «... یا اقدامات رضاشاه - در جهت نوسازی و توسعهٔ اجتماعی و صنعتی ایرانِ بازمانده از شرایط نکبت بار قاجار را ندیده بگیریم و جایگاه تاریخی او را تا حد «رضا خان قلدر» تنزل بدهیم.... از حقیقت گویی تاریخی به دور است. ما - اینک - بیش از هر زمان دیگر نیازمند به شهامت و شجاعت اخلاقی هستیم تا حقیقت را (همهٔ حقیقت را) ابراز کنیم و آنچه را که تا حال به دلایل مذهبی یا سیاسی مدفون بوده، از دل تاریخمان استخراج کنیم» (ص ۶۲). «کسانی که تصور می کنند «حکومت اسلامی» ربطی به «خمینیسم» ندارد و استقرار «اسلام راستین» یا «جمهوری دموکراتیک اسلامی» را مژده می دهند... بی تردید... آزمایش خونین تر و هولناکتری را برای مردم ما تدارک می بینند» (ص ۸۸). وی دربارهٔ متفکران «اسلام راستین» و نیز کتابی که دربارهٔ «حقوق بشر در اسلام» نوشته اند توضیح می دهد که: «... آنان از آزادی، دموکراسی و عدالت اجتماعی صحبت می کنند. اما آزادی در چهارچوب اسلام. در عقاید آنان، آزادی با اسارت در دین آغاز می شود. در نظر این متفکران، «اسلام» عین آزادی و آزادی عین اسلام» تلقی می شود. بدین جهت است که علامه طباطبایی، مطهّری، شریعتی و رجوی تأکید می کنند: «اگر بنا باشد عدالت و آزادی باشد اما از نام و یاد خدا و اسلام خبری نباشد، ما از چنین آزادی و عدالتی بیزاریم» یا به قول آقای مسعود رجوی: «حکومت اسلامی هرگز مشابهتی با دموکراسی غربی ندارد...» (ص ۸۹). و سرانجام «به یاددارم که در گرماگرم انقلاب ۵۷، و قبل از روی کار آمدن خمینی، رادیو بی. بی. سی. گفته بود: «با پیروزی انقلاب اسلامی، ایران، رؤیای «تمدن بزرگ» و پنجمین قدرت نظامی - سیاسی - اقتصادی جهان را برای همیشه فراموش خواهد کرد و در آینده، به ایفای نقشی شبیه کشور افغانستان، اکتفا خواهد کرد» (ص ۱۰۲).

در قسمت سوم، نویسنده آراء خود را دربارهٔ شعر فارسی بیان داشته است (ص ۱۱۲-۱۳۱).

رستم می میرد (مجموعه داستان)

نوشتهٔ حسین جعفری، پخش از: نشر کتاب، لوس انجلس، ۱۳۷۶/ ۱۹۹۷، صفحات: ۲۰۴، بها (؟)

کتاب با مطلبی در یک صفحه با عنوان «به جای پیشگفتار» به امضای نویسندهٔ کتاب آغاز می شود که از افراد مختلف سپاسگزاری کرده است، و بعد «ناشر» در سه صفحه با عنوان «دربارهٔ این داستانها» سخن می گوید که بیست داستان نویسنده را از نوشته های سالهای اخیر او انتخاب کرده ایم گرچه بعضی از آنها پیش از این در مطبوعات ایران و خارج از ایران چاپ شده است. اینک کسانی که با نام مؤلف آشنا هستند و او را بیشتر تاریخ شناس یا تاریخ نگار می دانند تا داستان نویس... اما قلم شیرین و پرکشش او به مدد ذهن

بلند پرواز و فعالش آثاری دلنشین در زمینهٔ داستانهای کوتاه خلق کرده که سزاوار تأمل و توجه است». و آن گاه ناشر به شیوهٔ نگارش نویسنده نیز پرداخته است.

عنوان بیست داستان کتاب بدین شرح است: سفر، به زمانه نوشتم خطی ز دلتنگی، دوست من صادق هدایت، خاویار ایران، برتانی، حاج آقا، شهر جادو، عیادت، سراب، هتل بین راه، خیابان، عالمی دیگر به باید...، رستم می میرد، کابوس، ما آزموده ایم در این شهر...، دبستان دولتی امیراتابک، خواجه بهرام، و باز هم در حال و هوایی دیگر.

در پایان کتاب آمده است که چند کتاب دیگر از همین نویسنده به زودی منتشر خواهد شد: «نکته ها در گذرگاه تاریخ»، «سفر به ام القراء اسلامی»، «نکته های خواندنی».

آثار شاعران و نویسندگان ایرانی مقیم خارج از ایران، در دوران انقلاب اسلامی آن چنان متنوع است که روزی صاحبنظری باید به بررسی آنها بپردازد.

خاطرات سرهنگ جلیل بزرگمهر وکیل مدافع دکتر محمد مصدق در دادگاههای نظامی

نشر علم (تهران، خیابان انقلاب، مقابل دانشگاه تهران، شمارهٔ ۱۳۵۸)، صفحات ۵۱۶، بها ۲۱۰۰ تومان

کتاب پس از پیشگفتار دارای چهل و دو بخش است. این کتاب از چند نظر در خود توجه است: ۱- عنوان کتاب در اصل «زندگی نامهٔ من خاطرات سرهنگ جلیل بزرگمهر» است که در صفحهٔ مشخصات کتاب و نیز در تمام سرصفحه های کتاب فقط «زندگی نامهٔ من» چاپ شده است، ولی به احتمال قوی ناشر برای جلب ارادتمندان دکتر مصدق و مصدق پرستان، عنوانی را که در صدر این نوشته ذکر کرده ام بر روی جلد کتاب و پوشش کاغذی آن چاپ کرده است با عکس دکتر مصدق و سرهنگ جلیل بزرگمهر در دادگاه نظامی، در حالی که کتاب به محاکمهٔ دکتر مصدق ارتباطی ندارد. زیرا نویسنده در صفحهٔ ۴۳۴ تصریح کرده است که مطالب مربوط به آن دادگاه را «در کتابهای دکتر مصدق در دادگاههای بدوی و تجدید نظر آورده ام...»؛ ۲- نویسندهٔ کتاب در عرض ارادت به مرحوم دکتر مصدق بر دیگر ارادتمندان وی پیشی گرفته است. اگر آنان دکتر مصدق را هنوز با صفات مصدق قهرمان و مصدق کبیر و امثال آن یاد می کنند، مؤلف همه جا از وی به عنوان «مولا» یاد کرده است: «در جستجوی یافتن طوق بندگی دکتر مصدق و در پی حلقه به گوشی مولایم بودم...» (ص ۴۳۴) و در زیر نویس همین صفحه افزوده است: «از ۱۹ مهرماه ۳۲ چه مبارک و در عین حال دردناک روزی بود که مولایم در بند بود و من هم بی طاقت در عشق کمک به او قبول وکالت کردم...»؛ ۳- مؤلف هر جا فرصتی به دست آورده است به شیوهٔ مورد پسند هیأت حاکمه بر رضاشاه و محمد رضا شاه سخت تاخته است. چنان که وقتی از پدر خود که از ارباب عمائم بوده است یاد می کند می نویسد: «در دورهٔ منحوس رضاشاهی و تضییقات روحانیت و اهل عمائم ادارهٔ نظمیهٔ آستارا گواهیهای درجهٔ اجتهاد را از پدرم گرفت که از مراکز مربوطه خود (به دروغ) کسب تکلیف و اجازه کند تا پدرم بتواند معمم باشد... گواهیها مسترد نشد و پدرم از حدود سال ۱۳۱۴ تا فرودین ماه ۱۳۱۹ سر برهنه ماند تا مرحوم شد» (ص ۲۶). البته در «گواهیهای درجهٔ اجتهاد» نیز جای حرف است؛ ۴- کتاب به صورت یادداشتهای روزانه است مشتمل

بر حوادث خانوادگی و اداری مؤلف که حداکثر برای خانوادهٔ وی ممکن است قابل توجه باشد چنان که مؤلف کتاب را به «نازنین خواهر رنج کشیدهٔ سرطان درگذشته ام...» تقدیم کرده است. نویسنده در مسافرتها یش، روز و ساعت پرواز و شرکت هواپیمایی و نام فرودگاه، و ساعت فرود هواپیما را در مقصد به دقت یاد کرده است (از جمله ص ۴۸۷) یا «صبح روز ۳۰ شهریور همسرم به خرید کفش دم پایی فراوان برای بچه ها، پدر و مادر، خواهران، زن برادر... [پرداخت] (ص ۴۹۰)، «ساعت ۶/۳۰ بامداد روز نهم حرکت به بازدید تخت جمشید رفتیم. ۱۲/۳۰ در آباده در کنار کویر. کل هزینهٔ این سفر ۲۵۰۰۰ ریال گردید (ص ۵۰۷)، «۱۴ اسفند با رانندگی دخترم شیرین همراه استاد علی شهید زاده به احمد آباد سالگرد وفات مولایم رفتیم» (ص ۵۰۷).

ناگفته نماند که نویسنده، خاطرات خود را از سال ۱۳۴۴ تا ۱۳۵۰ فقط فهرست وار در نُه صفحه ذکر کرده است و خوانندگان را از شرح مبسوط و به یقین جالب توجه این ایام محروم ساخته است، وی در «ختم الکتاب» نیز نوشته است: «از سال ۱۳۵۷ که انقلاب گفتنیهای زیادی را دارد و به فراوانی گفته و نوشته اند و باز هم خواهند نوشت به خود اجازهٔ ورود نمی دهم» (ص ۵۱۶). چرا؟

فصلنامهٔ مطالعات آسیایی «شرق شناسی»

از انتشارات بنیاد مطالعات آسیایی، مدیر مسؤول کاظم جاجرمی، زیر نظر شورای علمی بنیاد، (مشهد، خیابان پاستور ۶، پلاک ۴۱، صندوق پستی ۳۵۳۷-۹۱۳۷۵)، سال دوم، بهار ۱۳۷۷، سالانه چهار شماره، بهای اشتراک خارج از کشور ۵۰ دلار

فهرست مطالب مجله: سرمقاله «مردم سالاری و کاردانی نخستین گام به سوی جامعهٔ مدنی؛ «هویت و خودآگاهی ملی»: مهرداد نورایی؛ «پیشینهٔ پژوهشهای اوستایی»: عباس ساسانفر؛ «شکل گیری موسیقی علمی در تشکیلات نظامی ایران»: علی بلوکباشی؛ «موانع بارز تحرک اجتماعی در فرآیند توسعه (کشورهای آسیایی)»: سید حمید تنکابنی؛ «آیا هیچ گاه چین قدرت نرم افزاری بوده است؟»: بهزاد شاهنده؛ «نهضت روشانیان»: ناصرالدین شاه حسینی؛ «دربارهٔ کتاب سر گذشت حاجی بابای اصفهانی و نویسندهٔ آن جیمز موریه»: حسن جوادی؛ «یونسکو و جادهٔ ابریشم»: ناصر تکمیل همایون؛ «دورنمایی از دریای خزر پس از فروپاشی اتحاد جماهیر شوروی»؛ «نشستهای بین المللی بنیاد و معرفی سازمانها و مراکز علمی، پژوهشی و فرهنگی جهان»؛ «انتشارات جدید بنیاد مطالعات آسیایی»؛ «جابه جایی نسلها، ویژگیهای ساختاری نسل نو»: دکتر کاظم جرجامی.

نامه‌ها و اظهار نظرها

....

چندی پیش دریافتم که مجلهٔ نامهٔ پارسی یکی از مقالاتم را بدون اطلاع من و بی ذکر نام مؤلف و مأخذ (مجلهٔ ایران شناسی) به چاپ رسانده است. رونوشت نامه ای که برای سرد بیر آن مجله نوشتم، ضمیمه است.

با ارادتها، حبیب برجیان

۱۲ اوت ۱۹۹۸، نیویورک

«جناب دکتر سید کمال حاج سید جوادی، سرد بیر محترم نامهٔ پارسی،

با سلام به عرض عالی می رسانم که مقالهٔ «انسیکلوپدی ساویتی تاجیک» مندرج در شمارهٔ اول سال اول نامهٔ پارسی که بدون ذکر نام مؤلف چاپ شده، همان مقاله ای ست که با عنوان مشابه در مجلهٔ ایران شناسی (به مدیریت جلال متینی، شمارهٔ دوم، سال سوم، تابستان ۱۳۷۰) با ذکر نام حقیر به عنوان مؤلف درج شده بود.

از این که مقاله را آن قدر ارزنده تشخیص داد ید که در نخستین شمارهٔ مجله درج شود، خرسندم. اما این مقاله با تصرفاتی در نامهٔ پارسی چاپ شده که هرچند اندک است، بر ویرایشی ناشیانه گواهی می دهد. نیمی از تاریخها به تقویم هجری بدل گشته و نیمی به همان صورت میلادی مانده. بعضی عبارات را نیز «درست» کرده اند. استدعا دارم فقط جملهٔ آخر مقاله را آن طور که در نامهٔ پارسی آمده با صورتی که در مقالهٔ اصل آمده مقابله بفرما یید تا معلوم گردد که عبارت بَزک شده شایستهٔ درج در مجله ای نیست که ترویج زبان فارسی را در صدر اهداف خود می داند. نسخه ای از اصل مقاله را برای ملاحظهٔ جناب عالی ضمیمه کرده ام.

برای این جانب عجیب است که چرا باید نامهٔ پارسی نوشته ای را بی نام مؤلف به چاپ برساند. آیا به نظر خود شما چنین نوشته ای ارزش علمی دارد؟ و اگر کسی بخواهد به آن نوشته ارجاع دهد، چه

نویسنده ای را باید نامبر کند؟ آیا خوانندگان از مجلهٔ رسمی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی انتظار ندارند که از ذکر مأخذ غافل نباشد؟ امیدوارم اجازه بفرمایید که این یادداشت در نامهٔ پارسی درج شود تا دستِ کم خوانندگان دریابند که آن نوشتهٔ بی نام و نشان از کیست و نخستین بار در کجا چاپ شده است.

با احترام

حبیب برجیان

ENCYCLOPÆDIA IRANICA

Edited by
Ehsan Yarshater

Center for Iranian Studies
Columbia University

Volume VIII Completed and Published:

Fascicle 3
EDUCATION XX--ELAM VI

Fascicle 4
ELAM VI--ENGLISH IV

Fascicle 5
ENGLISH IV--ERŠĀD AL-ZERĀʿA

Fascicle 6
ERŠĀD AL-ZERĀʿA--EʿTEŻĀD-AL-SALṬANA

For further information please write to:
450 Riverside Dr. suite 4 New York, NY 10027
Tel: (212) 280-4366 Fax: (212) 749-9524

MAZDA PUBLISHERS
COSTA MESA, CALIFORNIA
In association with
BIBLIOTHECA PERSICA, NEW YORK

ماهنامهٔ

از انتشارات بنیاد فرهنگی پر

هیأت تحریریه:

علی سجادی، حسین مشاری، بیژن نامور

نقد و بررسی کتاب، زیر نظر:

کوروش همایون پور

مصاحبه ها، زیر نظر:

امیر مصدق کاتوزیان

اخبار فرهنگی، زیر نظر

نازی عظیما

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

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

Par Monthly Journal
P.O.Box 703
Falls Church, Virginia 22040
Tel.: 703/533-1727

بهای اشتراک:
ایالات متحده: یکساله ۳۵ دلار امریکایی
کانادا: ۴۲ دلار امریکایی اروپا: ۵۴ دلار امریکایی

false. In addition, those elements of Ferdowsi's poetry, like the repetition of words, rhymes, portions of distichs, and even the repetition of entire distichs in the *Shāhnāmeh*, which Davis cites as oral elements, are driven by meter and the exigencies of a long poem. For example, manuscripts of the *Shāhnāmeh* vary between 50 and 60 thousand lines, between 100 and 120 thousand distichs each of which must have the same meter and each of which must rhyme. These restrictions force the poet, for example, to rhyme *asb* (horse) with Āzargoshasb; or, to rhvme *sarv* (cypress or a personal name) with tazarv, Marv, parv and gharv.

On The Article "The Problem of Ferdowsi's Sources"

Jalal Matini

Professor Dick Davis' article, which was published in the *Journal of the American Oriental Society* 116 (1997): 37-48 and also in a translation supervised by the author in *Iranshenasi* (10:1, Spring 1998) not only contradicts the general scholarly agreement that Ferdowsi's source was the prose *shāhnāmeh* of Abu Mansuri (only the introduction of which is extant), but also denies the nature of Ferdowsi's sources altogether. Drawing on the scholarship of Millman Parry and Albert B. Lord, Davis maintains that the stylistic peculiarities of the *Shāhnāmeh* show that the epic came directly from oral heroic poetry. He asks, if the rhetorical style of the epic derives from the oral epic tradition, why couldn't Ferdowsi have received the substance of his poem from the singers in that tradition?

Matini examines Davis' research under two headings: a. the written sources and origins of the *Shāhnāmeh*; b. the role of oral epic poetry in Iran. The first heading is treated under ten sections. In the second section, he writes that Davis' contention rests on the fact that Parry's observation that until the mid-20th century in most Muslim villages of Yugoslavia people gathered in coffee houses during the nights of the month of Ramadan to hear singers call "guzlar" recite heroic poetry. Parry collected the heroic songs of these "Guzlar" and concluded that there was a great difference between the structural rules of oral poetry and those of written poetry. Later, Lord was able to carry out similar research on the oral poetry of the southern Slavs, and, based on his study of oral epics, was able to distinguish between the oral and written elements in Homer's poetry. Davis writes that during Ferdowsi's time or before him, such singers sang in the oral tradition in Iran. We know about the "gusan" (singer) of the Parthian period and about the *Shāhnāmeh* reciters (naqqalan) of more recent times. Matini points out that there is no record of such oral heroic poetry reciters whose poetry can be compared to the *Shāhnāmeh*, before the mid-20th century; whereas we know about many who recited various subjects in oral prose and poetry as early as the 9th century and none of these was known to have recited oral heroic poetry. For this reason, argues Matini, analogies between Parry and Lord's work on the oral epic and the *Shāhnāmeh* are

Roman mythology.

In the analysis, the following general narrative types are identified: 1- tales in which the god-hero frees horses, cows, and women after killing the monster, 2- tales in which the god-hero imprisons the monster. In some of the versions, including those found in the *Shāhnāmeh*, a third category emerges which combines both narrative types.

The Persian Passion play "Valiant, 'Abbās"

Peter Chelkowski

After a short introduction, the author divides Persian passion plays into two types: those that take place in the month of Moḥarram when the massacre of the Shiite martyrs at Karbalā occurred, and those that take place at other times. He notes that the plays of the second type also connect to Karbalā through the device of the "escape". Chelkowski writes that the *ta'zieh* is a passion play that is performed in Iran and represents the only indigenous and serious form of theater in the Islamic world. The number of passion plays is enormous and keeps growing, since the practice of writing new *ta'zieh*s with local variations is still alive in Iran. The only collection of these plays is that of Cerulli, a collection of 1,055 manuscripts kept in the Vatican Museum and Library. Cerulli collected these *ta'ziehs* from various parts of the country when he was the Italian ambassador to Iran (1950 to 1955). The author presents the complete text of a Moḥarram *ta'zieh* (Cerulli, no. 513), which is from Kāshān and was penned in 1952 by Gholām-Hossein Ṣāberi. It should be noted that it is rare to have a dated and signed passion play; as most of the authors are anonymous. The hero of this play is 'Abbās, the son of Imam 'Ali and stepbrother of Imam Hossein, who was the latter's standard bearer at Karbalā. His proudest title was "water carrier" (*Saqqā*), a reference to the role he played in bringing water to Hossein and his tiny band of allies when his enemies had denied them access to the Euphrates. On the tenth day of Moḥarram (now as *'Āshurā*), 'Abbās valiantly crossed enemy lines and risked his own life to bring the parched band water. He was able to reach the river, but was surrounded by the enemy and martyred. This article consists of an introduction, a list of dramatis personae, and the text of the *ta'zieh* which, like others, is in verse.

Rashid al-Din's observations on Chinese and those of modern linguists and those versed in Chinese literature and thought. Afterwards he gives a short history of ideographic writing and the foundation of the Sino-Japanese system, and then describes its evolution into today's form. He notes that neither the complexity of the language nor the difficulty of acquiring it have hampered the progress of the individual or society. This provides the context for his observation that those who have tried to "reform" the comparatively simple Arabo-Persian writing system were either ignorant or harboring ulterior motives.

The Myth of Faridun and Ẓaḥḥak

Bahar Mokhtarian

In this article the term "myth" is not used in its popular meaning, i.e. "imaginary tale without logic," rather as a reasoned way of thinking possessing its own form of logic. The modes of thought of our forebears were expressed with symbols and allusions. Though the truth that these express is not the truth found in modern science, it is at least a relative truth. This is to say that though we look at mythical symbols and allegory as unrealistic today, their narrators arranged them in such a way so as to relate a truth which they believed. But it is clear that this truth cannot be measured with the standards and yardsticks of modern science. Moreover, each myth must be studied with the aid of new sciences like sociology, as well as with an understanding of the socio-historical conditions at the time of the myth, and other types of understanding.

The author writes that studying the various forms that a narrative takes through history helps us determine how certain elements of the story replaced previous elements. With this introduction in mind, the author turns to two different versions of two famous Indo-Iranian myths, many versions of which are extant. To accomplish this she presents a model that arranges the narratives in chronological order. To extend the comparison to Indo-European myths, the author has added two myths from ancient Greece and Rome to the model. The first column of the model is labeled battles between heroes and monsters, the second shows the exploits of the monsters, and the third indicates the characteristics that the heroes share. The model summarizes data from the Vedas, Avesta, Pahlavi texts, Islamic texts, the *Shāhnāmeh*, and Greek and

In the first part of the article, the author refers to the difficulty of writing such tales, being distant from Iran and not having access to complete runs of Persian-language journals. He then examines the meaning of the term *pāvaraqi* in Persian, French, and English dictionaries. He discusses the characteristics of the genre in four sections. He also explores the roots of the *pāvaraqi* in Persian and notes that it belongs to the general category of "entertainment". In this way he categorizes the genre as a medium that brought society together, similar to *naqqāli* (public story telling). The need of all ancient societies to have public entertainment is the origin of the *pavaraqi* as well as the serialized television series. The author then discusses the importance of *naqqāli* in Iran and explores the section entitled "story-reciters and tale bringers" of Mowlānā Hossein Vā'ez Kāshefi Sabzevāri's book *Fotowwat nāmeh-ye Soltāni*. He concludes that Kāshefi maintained that a reciter of tales must keep eight things in mind, three of which, he writes, the *pāvaraqi* writer must also observe. Elahi then turns to the *Arabian Nights*, which he defines as an extended and fascinating *naqqāli*-tale based on a frame-tale elaborated to attract listeners to the continuation or the next tale.

After this introduction and before discussing the *pāvaraqi* in Iran, Elahi gives a short history of the genre in Europe and outlines the conventions of *pāvaraqi*-writing in several European countries in the next issue. The third installment of the article, discusses *pāvaraqi*-writing in Iran.

Rashid al-Din on the Advantages of the Sino-Japanese Writing System

Hashem Rajabzadeh

In the introduction to his *Tanksuq-nāmeh*, the famous physician, scholar, and Ilkhanid vizier Rashid al-Din Fazlollāh (d. 1318) describes his efforts to have works on medicine and science, wisdom literature, and even a treatise on government translated into Persian from Chinese. In passing he comments on the nature and properties of the Chinese writing system, which is an ideographic system or one which represent sounds with pictographs, and he describes the benefits of such a system as perceived by Rashid al-Din.

In this article the author discusses points of congruence between

find the more accurate term.

Journeys to the Netherworld in Ancient Persian Poetry

Bo Utas

Originally written in Swedish and translated into Persian, this article deals with interpretations of the notions of heaven and hell that come to us in the form of descriptions of travels to the netherworld, which are deeply rooted in ancient Iranian religion. Such imaginary journeys are described in two works from the Sassanian period. One of these comes in two inscriptions of the Sassanian high priest Karter at the end of the 3rd century. The second is found in the *Ardā Virāz-nāmag*, which was written probably at the end of the Sassanian period. From the Islamic period there are also these two works: Sanā'i's (d. 1130) *Sayr al-'Ebād ila al-Ma'ād*, in which the author gives his views on the itinerary of a journey to the next world. The other work is *Meṣbaḥ al-Arwāḥ* written toward the end of the 11th century.

Utas analyzes each work in detail. He studies their basic constituents and concludes, among other things, that "they interweave innumerable strands from the common fabric of Zoroastrian, Greek, Jewish, Christian, and Islamic cultural legacies".

An Introduction to the Concept of the *Pāvaraqi* (serial tale) in Iran

Sadred-din Elahi

Though serialized marginal tales have been a staple in the print media in Iran for years and there have been famous writers of such tales as well as well-known tales, no one has written a study of this art, which in its own way is allied to story writing. The writer, who from 1956 to 1969 was continuously employed as a *pāvaraqi* writer and is one of the few people left who can claim that this writing was their primary profession. Elahi, who wrote under a pseudonym, accepted *Iranshenasi*'s invitation to write a three-part article.

article on the subject. The present article is a condensation of a proposed monograph that is based on forty years of studying Persian texts and some forty to fifty thousand manuscripts housed in libraries in Iran and other countries.

In this detailed article, the author presents the results of his studies under such headings as: "terminology"; "varieties of paper making"; "colors of paper"; and "types of paper". He gives additional information under the following addenda:

1- the technical vocabulary of paper;

2- colors of paper;

3- colors of paper in the *ṭumar* (rescript) of Shaykh Ṣafi;

4- names of types of paper based on a. places, b. people, c. other designations;

5- a. names of paper in the rescript of Shaykh Ṣafi, b. the types of paper in the second rescript of Shaykh Ṣafi;

6- names of paper in Arabic texts based on the research of Kurkis Awwad;

7- the names of the paper;

8- dimensions of the paper;

9- discussions of paper in the culture of Iran.

Another, Figurative Meaning of the Term *Āvāz* and its Changes in Manuscript and Printed Versions of the *Shāhnāmeh*

Djalal Khaleghi Motlagh

Khaleghi Motlagh writes that the original meaning of the term *āvāz* is "sound or voice" in Pahlavi and Persian. In Persian this meaning gave rise to several allied connotations: "shout," "bel canto," "song," "fame," etc. However in the *Shāhnāmeh*, *avaz* has another, figurative meaning, "reason," "cause," which is found in some manuscripts of the epic and has been changed incorrectly to other words. The author cites five examples which appear in the *Shāhnāmeh*. He adds that in editions of the work, including his own, because of the antiquity of a particular manuscript or the plurality of a certain reading, the word was recorded incorrectly. He says that this misreading is not that misleading, and because he has supplied the variant readings in notes, scholars can still

questionnaire or form (*anket*), the principal sentence of which read, "Iran is a country of many nations: Farsis, Azarbaijanis, Kurds, etc.". Two of the members of the Central Committee of the Iran Toudeh party defended this thesis. Opposition to the phrase was raised to the effect, "What does etc. mean?" "Why haven't any other groups been mentioned besides three?" It then became clear that this was done from the viewpoint of the Soviets, and that the Soviet Communist party had put this form at the disposal of the Central Committee of the Toudeh Party. It is therefore a Soviet creation. The author then proposes that Iranians not parrot the fabricated Soviet phrasing "Iran is a country of many nations: Farsis, Azarbaijanis, Kurds, etc...". He also suggests the following other ways to avoid terminology inspired by the invalid social theories of the Communists and Pan-Turkists:

– call the Republic of Azerbaijan "Aran" or "Caucasian Aran";
– refrain from using the phrase "North Azerbaijan" or "South Azerbaijan";
– call the inhabitants of Iranian Azarbaijan "Azarbaijanis," not "Azeris";
– never call the inhabitants of former Soviet Azerbaijan "Azarbaijani";
– refrain from applying the term "Turk" to Azarbaijani Iranians;
– to distinguish the language spoken by Azarbaijani Iranians from other forms of Turkish, use the phrase "Azarbaijani Turkish";
– refrain from using the term "Azari" (the name of one of the Iranian languages) in place of "Turkish" when referring to Azarbaijani Iranians;
– not call poets like Neẓami of Ganja "Azarbaijani" or "Turks";
– not call poets like Qaṭran of Tabriz or Rumi "Turks" or say that they were Turkish speakers.

We must not forget that the inhabitants of Azarbaijan do not call themselves "Azeri." Furthermore they call their language "Turkish," not "Azeri," and have absolutely no knowledge of such terms as "North Azerbaijan" or "South Azarbaijan." These were merely created by the Panturkists and the Soviets to serve their own particular purposes.

Paper (*kāghaẓ*) in Classical Persian Texts

Iraj Afshar

The writer begins with a survey of basic European-language studies of the history of paper and paper making among Muslims and of the use of paper in Islamic manuscripts. He also mentions in particular an Arabic

Abstracts of Persian Articles*

A Proposal

Jalal Matini

The lead article of this issue is a proposal addressed to the writers, poets, and politicians of Iran urging them to pay attention to the use of certain words and phrases that carry a political message. In the past the former Soviet Union spread these words and phrases over the land and in recent years the Republic of Azerbaijan has been employing them, both solely for particular political reasons. By way of example, the author writes that for at least twenty years the following phrase has been used in Persian journal articles or in books: "Iran is a country of many nations, (*Kaṣir al-melleh*) composed of peoples and tribes...".

The author writes that since this phrase was novel, for he had not seen it used about Iran in previous writings, he decided to pursue it. He saw it in the constitution of the communist regime in Afghanistan, which repeatedly speaks of "all the nations, peoples, and tribes of the country". It became clear that the Soviets were using this phrase for their own special political purposes in both countries: however the author could not definitely document the practice until he came upon the book. *The Memoirs of Airforce Major Parviz Ekteshafi* (published in Germany in 1998). The Major belonged to the Toudeh Officers Association and in 1955 escaped from Iran to the Soviet Union where he was an active party member for 22 years. In his account of the year 1958, Ekteshafi writes that one day he and other members of the party received a

* All translations are by Paul Sprachman.

Sadred-din Elahi	An Introduction to the Concept of the *Pāvaraqi* (serial tale) in Iran	16
Hashem Rajabzadeh	Rashid al-Din on the Advantages of the Sino-Japanese Writing System	17
Bahar Mokhtarian	The Myth of Faridun and Ẓaḥḥak	17
Peter Chelkowski	The Persian Passion Play "Valiant, 'Abbās"	19
Jalal Matini	On the Article "The Problem of Ferdowsi's Sources"	20

Contents

Iranshenasi
Vol. X, No. 2, Summer 1998

Persian

Articles 229
Book Reviews 431
Short Reviews 437
Communications 456

English

Abstracts of Persian Articles by:

Jalal Matini — A Proposal 13
Iraj Afshar — Paper (*kāghaz*) in Classical Persian Texts 14
Djalal Khaleghi Motlagh — Another, Figurative Meaning of the Term *Āvāz* and its Changes in Manuscript and Printed Versions of the *Shāhnāmeh* 15
Bo Utas — Journeys to the Netherworld in Ancient Persian Poetry 16

Editor :
Jalal Matini

Associate Editor :
(in charge of English Section)
William L. Hanaway
University of Pennsylvania

Book Review Editor :
Heshmat Moayyad

Advisory Board :
Peter J. Chelkowski,
New York University
Djalal Khaleghi Motlagh,
Hamburg University
Heshmat Moayyad,
University of Chicago
Z. Safa, Professor Emeritus,
University of Tehran
Roger M. Savory,
University of Toronto

Iranshenasi

A JOURNAL OF IRANIAN STUDIES
A Publication of Keyan Foundation

The Keyan Foundation is a non-profit, non-political, charitable organization dedicated to the promotion of Persian culture and the maintenance of its traditional values. The Foundation was established and registered in December 1988 in the State of California. All contributions to the Keyan Foundation are exempt from income tax in accordance with the provisions of the U.S. Internal Revenue Code.

The views expressed in the articles are those of the authors and do not necessarily reflect the views of the Journal.

All contributions and correspondence should be addressed to:

Editor: Iranshenasi

P.O.Box 1038

Rockville, Maryland 20849-1038, U.S.A
Telephone & Fax: (301) 279-2564

Requests for permission to reprint more than short quotations should be addressed to the Editor.

Annual subscription rates (4 issues) are $44.00 for individuals, $34.00 for students, and $80.00 for institutions.
The price includes postage in the U.S. For foreign mailing, add $6.80 for surface mail.
For Air mail add $14.00 for Canada, $29.00 for Europe, and $34.00 for Asia, Africa, and Australia

KEYAN FOUNDATION

Iranshenasi

A JOURNAL OF IRANIAN STUDIES

Abstracts of Persian Articles by:

Iraj Afshar
Peter Chelkowski
Sadred-din Elahi
Djalal Khaleghi Motlagh
Jalal Matini
Bahar Mokhtarian
Hashem Rajabzadeh
Bo Utas

Vol. X, No. 2, Summer 1998