سیمرغ

(نشریه‌ی شروین وکیلی برای دوستانش)

«شماره‌ی چهلم»

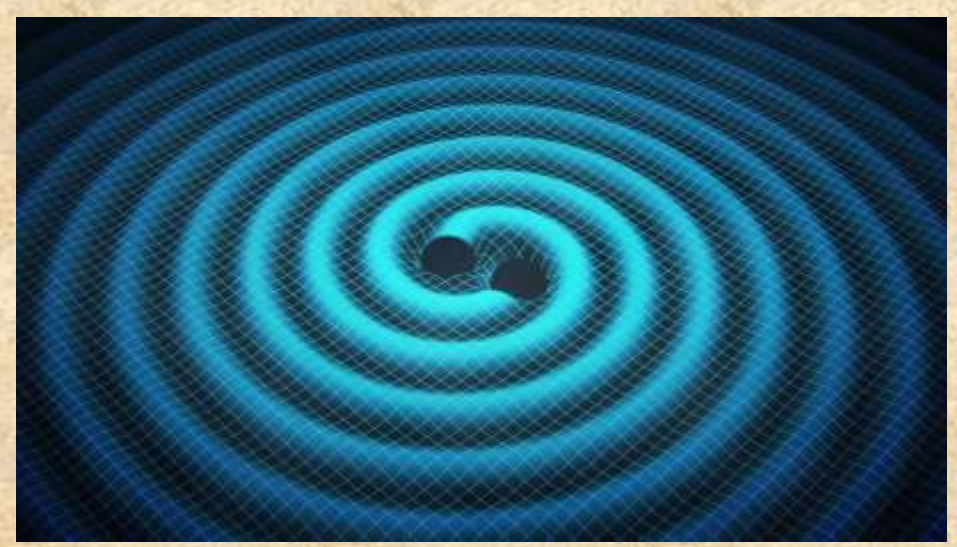
اسفندماه هزار و سیصد و نود و چهار خورشیدی

عنوان	صفحه
سرمقاله	۲
اخبار	۳
چالش	۱۱
پرسش	۱۲
نگاره‌ی ماه	۱۳
پیشنهاد کتاب: خوانش سریانی قرآن از لوکزنبرگ	۱٤
پیشنهاد فیلم: «آرامش»	۳۰
ابیاتی از بیدل دهلوی درباره‌ی «من»	۳۲
یکی از شعرهایم	۳٦
جام جم زروان	۳۷
یادداشت: چرا ضد قهرمانان محبوب می‌شوند؟	۳۹
متون وارده: نقد تئاتر «اتاق ورونیکا»	٤۳
مصاحبه: موسیقی اعتراضی داریم یا نداریم؟	۵۰
برگ سبز: مهر، ایثار و شکست تقارن	۹۳
برگ سبز: خاستگاه برجهای دوازده‌گانه	۱۱٦
نقاشی تخیلی: آثار کال پرایس	۱۵۳
خرده‌داستان: یادخندِ «دزد شلوار آبی!»	۱٦۲
نگاره: مهر در جانوران	۱۷۱

✷ ماهی که گذشت، برای علاقمندان به فیزیک به یاد ماندنی و شادمانه بود. چرا که یکی از پیش‌بینی‌های دور از ذهن و به ظاهر آزمون‌ناپذیر اینشتین که درست صد سال پیش (در ۱۹۱۵.م) منتشر شده بود، با ردیابی برخورد دو سیاهچاله به محک تجربه آشنا شد و درست از آب در آمد.

پیش‌بینی انشتین که از معادلات نسبیت بر می‌آید، آن بود که در کسری از ثانیه پس از برخورد دو سیاهچاله با هم، موجی گرانشی پدید می‌آید که حامل اطلاعاتی بسیار مهم درباره‌ی ماهیت گرانش و خاستگاه این نیروی مرموز است. این حدس همچنان ناآزموده باقی مانده بود، تا این که در ماه گذشته دو رصدخانه برخورد دو سیاهچاله را ثبت کردند و موج گرانشی یاد شده به راستی ثبت شد. جرم این دو سیاهچاله ۲۹ و ۳۶ برابر خورشیدِ منظومه‌ی خودمان بود و برخوردشان ۱/۳ میلیارد سال پیش رخ داده بود و تازه در زمین دیده می‌شد. به این ترتیب یکی از بخشهای مهم نظریه‌ی نسبیت تایید شد.

زیبایی آنچه که در هفته‌ی گذشته شاهدش بودیم، تنها به کشف هیجان‌انگیز نکته‌ای بنیادی درباره‌ی کیهان پیرامون‌مان محدود نمی‌شد، که بخشی از آن به عظمت مغز انسان ارجاع می‌داد. مغزی که می‌تواند پیچیدگی‌های هستی را تا این درجه از انتزاع درک کند و پیشگویی‌ای به دست دهد که مشاهده‌اش برای مغزهایی به همان اندازه پیچیده، به یک قرن زمان نیاز دارد.



اخبار روزهای گذشته:

✸ دهمین گام از دوره‌ی آموزشی اسطوره‌شناسی ایرانی آغاز شد. در این نشستها تاثیر آرای ایرانی بر شکل‌گیری و تحول کیش بودا و آیین جَین مورد بررسی قرار گرفت.

✸ گام دهم از دوره‌ی «تاریخ تمدن ایرانی» که عصرگاه چهارشنبه‌ها در تالار کانون معماران معاصر انجام می‌شود، به بررسی سیمای عیسای تاریخی اختصاص داشت. در این نشستها که از هفته‌ی دوم بهمن ماه آغاز شد، تاریخ سوریه و فلسطین در قرن اول میلادی مورد بحث قرار گرفت و نظریه‌ها و داده‌های در دسترس درباره‌ی جریان تاریخی ظهور دین مسیحیت شرح داده شد.

✸ عصرگاه جمعه شانزدهم بهمن ماه نخستین نشست پژوهشی حلقه‌ی ادبی سیمرغ در کتابخانه‌ی ملی ایران برگزار شد. این نشست «زنان بنیانگذار در شعر معاصر پارسی» نام داشت و به بحث درباره‌ی آرای پروین اعتصامی، سیمین بهبهانی و فروغ فرخزاد اختصاص یافته بود. حلقه‌ی ادبی سیمرغ شاخه‌ای از انجمن زروان است که با همکاری موسسه‌ی فرهنگی خورشید راگا و موسسه‌ی

روانشناسی سیاووشان از دو سال پیش نشستهایی ماهانه را در بازخوانی و نقد شعر معاصر برگزار می‌کند. گزارش این نشست را در پایان بخش اخبار خواهید خواند.

✸ شامگاه دوشنبه ۲۶ بهمن‌ماه نشست حلقه‌ی ادبی سیمرغ در دفتر موسسه‌ی سیاووشان برگزار شد. در این نشست که به بررسی و نقد اشعار فریدون توللی اختصاص یافته بود به همراه دوستان گرامی دکتر امیرحسین ماحوزی و آقای تبریزی شیرازی (نویسنده‌ی جامع‌ترین زندگینامه‌ی توللی) در این زمینه سخن گفتیم.

اخبار روزهای آینده

✸ ساختار و محتوای کلاسها و کارگاه‌هایی که برگزار می‌کنم از سال آینده دگرگون خواهد شد. این تغییر نتیجه‌ی تشکیل گروهی مدیریتی در موسسه‌ی خورشید است که ساماندهی به محتواهای آموزشی‌مان را بر عهده گرفته و در واپسین ماههای سال جاری برنامه‌ریزی درباره‌ی شیوه‌ی بهینه‌ی انتقال مفاهیم به مخاطبان را بر عهده گرفته است. اطلاعات بیشتر درباره‌ی دوره‌های آموزشی سال آینده قاعدتا تا میانه‌ی اسفند ماه و طی جشن نوروز خورشید اعلام خواهد شد.

✸ نشست حلقه‌ی اندیشه‌ی زروان که در بهمن ماه برگزار نشده بود، در عصرگاه جمعه ۲۱ اسفندماه ساعت ۱۶:۰۰ تا ۲۰:۰۰ در تالار موسسه‌ی بهاران واقع در خیابان جویبار (پایین‌تر از میدان فاطمی) برگزار خواهد شد. در این نشست که به بحث پیرامون «در ضرورت اخلاق» اختصاص یافته، به همراه دوستان ارجمندم

دکتر اصغر دادبه، دکتر عبدالصالح جعفری، دکتر سید حسین مجتهدی سخن خواهیم گفت.

✸ جشن نوروز خورشید با همکاری موسسه‌ی سیاووشان روز جمعه ۱۴ اسفند در تالار بزرگ کتابخانه‌ی ملی ایران برگزار خواهد شد. در این نشست به همراه دکتر بهمن نامور مطلق، دکتر جلال‌الدین کزازی، دکتر امیرحسین ماحوزی سخن خواهیم گفتیم و برنامه‌ی شاهنامه‌خوانی و موسیقی نیز خواهیم داشت.

✸ کتاب «اسطوره‌شناسی ایزدان ایرانی» پس از انتظاری طولانی با همت نشر شورآفرین منتشر شد و اینک در دسترس دوستان قرار دارد. برای تهیه‌ی آن می‌توانید با روابط عمومی موسسه‌ی خورشید راگا (خانم امینی: ۰۹۳۷۲۳۲۰۷۶۵) تماس بگیرید.

مرور خاطرات خورشیدی‌ها

قبیله‌ی خورشید در آتشکده‌ی نیاسر، پاییز ۱۳۸۱

گزارش نشست: «زنان بنیانگذار در شعر معاصر پارسی»

روزنامه‌ی قانون، سه شنبه ۲۰ بهمن ۱۳۹٤

عصرگاه روز جمعه شانزدهم بهمن‌ماه ۱۳۹٤ نخستین همایش پژوهشی حلقه‌ی ادبی سیمرغ در کتابخانه‌ی ملی ایران برگزار شد. حلقه‌ی ادبی سیمرغ شاخه‌ی ادبی انجمن زروان است که با همکاری موسسه‌ی فرهنگی هنری خورشید راگا و موسسه‌ی روانشناسی سیاووشان از دو سال پیش به فعالیت مشغول است. اعضای حلقه‌ی سیمرغ گروهی از متخصصان رشته‌های گوناگون هستند که در فضایی دوستانه به بازخوانی و نقد شعر پارسی معاصر می‌پردازند. تا به حال اشعار ملک‌الشعرای بهار، نیمایوشیج، مهدی اخوان ثالث، دکتر حمیدی شیرازی، فروغ فرخزاد، سیمین بهبهانی، سهراب سپهری و فریدون توللی در این حلقه مورد بحث و تحلیل قرار گرفته و اعضای گروه از چشم‌اندازهای ادبی، زیبایی‌شناسانه، روان‌شناسانه و جامعه‌شناسانه به شعر معاصر و جریانهای آن نگریسته و آن را نقد کرده‌اند.

نشست عصرگاه جمعه‌ای که گذشت، نخستین همایش عمومی برای اعلام دستاوردهای این گروه پژوهشی بود. عنوان این نشست «زنان بنیانگذار در شعر معاصر پارسی» بود و در آن اشعار و آثار پروین اعتصامی، سیمین بهبهانی و فروغ

فرخزاد مورد بررسی و تحلیل قرار گرفت. نشست در ساعت ۱۷:۰۰ در تالار اندیشگاه کتابخانه‌ی ملی آغاز شد و طی آن پنج سخنران و سه شاعر سخن گفتند. بحث با سخنرانی خانم دکتر هنگامه آشوری درباره‌ی تاثیر زنان شاعر پیش از فروغ فرخزاد بر شعر پارسی آغاز شد.

دکتر آشوری در بحث‌شان به جایگاه زن در تاریخ ادب پارسی پرداختند و به طور خاص بر اشعار عالمتاج قائم‌مقامی (مادر پژمان بختیاری) تاکید کردند. پس از آن خانم آفاق فخاری دو شعر از سروده‌های خویش را برای حاضران خواندند. آنگاه دکتر مسعود انصاری به بحث درباره‌ی مفهوم عشق در شعر پروین اعتصامی پرداختند و این مسئله را مطرح کردند که عشق زن به مرد که شالوده‌ی شعرهای زنان شاعر دیگر را بر می‌سازد، به کل در شعر پروین غایب است. در مقابل شکلی نمایان از مهر به پدر را در پروین می‌بینیم که در قصیده‌ی زیبای او در سوگ پدرش بازتاب یافته است. به دنبال آن آقای دکتر افشین یداللهی که مدیریت برنامه را نیز بر عهده داشتند، دو سروده از اشعار خویش را برای حاضران خواندند که غزل‌هایی بودند از کتاب اخیرشان. واپسین سخنرانی بخش نخست این نشست آقای دکتر حسین مجتهدی بودند که اشعار سیمین بهبهانی را از منظری روانکاوانه مورد تحلیل قرار دادند. دکتر مجتهدی که از آشنایان و نزدیکان

به خانم سیمین بهبهانی هم محسوب می‌شدند به کمک داده‌های زندگینامه‌ای و ارجاع به نوشتارهای غیرشعری سیمین این تحلیل را به فرجام رساندند.

حدود ساعت ۱۸:۳۰ استراحتی اعلام شد و مهمانان که شماری فراتر از انتظار داشتند و شمارشان به حدود صد تن می‌رسید، ربع ساعتی را به گفتگو و رفع خستگی پرداختند. آنگاه نیمه‌ی دوم بحث آغاز شد. نخستین سخنران این بخش آقای دکتر امیرحسین ماحوزی بودند که درباره‌ی عاطفه و تصویر در شعر فروغ فرخزاد سخن گفتند. ایشان با تحلیل تصویرهای نمادین در شعر فروغ و تحلیل الگوی جریان یافتنِ عواطف و هیجانهایی مانند افسردگی و خشم و عشق آثار فروغ را وارسی کردند.

آنگاه استاد علیرضا شجاع‌پور به شعرخوانی پرداختند. ایشان که از شاعران نامدار و تاثیرگذار معاصر هستند، در ضمن از دوستان و نزدیکان خانم سیمین بهبهانی نیز محسوب می‌شدند، در حدی که چندین شعر میان این دو رد و بدل شده بود. استاد شجاع‌پور چهار شعر از سروده‌های خویش و سه شعر از سروده‌های سیمین خطاب به خودشان را خواندند و ماجراهایی که به این رد و بدل شدن شعرها انجامیده بود را حکایت کردند.

آخرین سخنران این همایش دکتر شروین وکیلی بودند که قرار بود از منظری جامعه‌شناختی متن گفتمان پروین و سیمین و فروغ را با هم مقایسه کنند. از آنجا که وقت اندک بود و بحث درازدامنه، ایشان تنها بر روش‌شناسی و پرسشهای کلیدی در پژوهش‌شان تاکید کردند. نخست شرحی کوتاه بر مدل سیستمی مورد نظرشان که چارچوب کل پژوهشهایشان را بر می‌سازد داده شد و روش کاربست آن در حوزه‌ی تحلیل جامعه‌شناختی شعر مورد اشاره قرار گرفت. بعد لایه‌های طرح مسئله درباره‌ی این سه زن شاعر و مجموعه‌ای بیست و چند تایی از پرسشهای کلیدی که باید مورد توجه قرار گیرد پیشنهاد شد. در نهایت ایشان سه اصل راهبردی (سیستم بودنِ همه‌ی متن‌ها، وابستگی متن به بافت زمینه، و ضرورت واسازی پیش‌داشتها) برای فهم اشعار مورد نظر پیشنهاد کردند و با نقد پرشور و تندی سخن‌شان را به پایان بردند که پیش‌داشتها و اصول موضوعه‌ی وارسی نشده و محک نخورده‌ی مسلط بر فهم شعر معاصران را مورد حمله قرار

می‌داد. از دید ایشان بخش بزرگی از پیش‌داشتهای ما درباره‌ی سیمین و پروین و فروغ و همچنین شاعران معاصر دیگر با عقایدی محک ناخورده و برآمده از ایدئولوژی‌های سیاسی درآمیخته و به همین خاطر فهم این شعرها مبهم و مه‌آلود گشته است. پایان این نشست به پرسش و پاسخ با حاضران گذشت که با مدیریت دکتر افشین یداللهی به شکلی چالاک و سودمند به انجام رسید. نشست در ساعت ۲۰:۳۰ به پایان رسید.

نگاره‌ها: (بالا) فروغ فرخزاد و همسرش پرویز شاپور

(پایین) پروین اعتصامی و سیمین بهبهانی

✷ مهر شاید ارجمندترین تجربه‌ی انسانی باشد. بی‌شک سرشت پیچیده‌ی انسان و فراساخته‌های روانیِ برآمده از آن قله‌های برجسته و مهم دیگری نیز دارند و نمودهایی رنگارنگ از دانشها و هنرهای گوناگون را نیز پدید می‌آورند. با این همه گویا هسته‌ای مرکزی که در این همه جریان می‌یابد و نیرومندتر از سایر عواطف و هیجانها و چیره بر دریافتها و استدلالها حضوری استوار دارد، مهر باشد.

از این روست که در تمدن ایرانی مهر چنین ستوده شده و جایگاهش در مقام برانگیزاننده‌ی هنر و شعر و ادب، و موقعیت مرکزی‌اش در دانش و فهم و ادراک چنین مورد تاکید بوده است. این ارج و ستایش فراگیر و دیرپا از سویی مهر را در تمدن ما به امری آشنا و دم دست و ملموس بدل ساخته، و از سوی دیگر به همین خاطر آن را بدیهی و قطعی بازنموده و طرح پرسشهای تحلیلی درباره‌اش را مهار کرده است.

فهم مهر در گروی طرح پرسش از چیستی و چرایی آن است. همه‌ی منابع دانایی و همه‌ی سرچشمه‌های الهام هنری که به نوعی با مهر ارتباط برقرار کنند، در این کنکاش سودمند هستند و باید به حساب آورده شوند. تنها در این حالت است که مهر در کنار مقام والای برانگیزاننده و گرمی‌بخشی که دارد، به خاستگاهی برای خرد و فرزانگی نیز تبدیل خواهد شد.

✷ مهر دقیقا چیست؟ آیا تفاوتی میان عشق و مهر و محبت هست و اینها روندهایی مستقل و جداگانه در پویایی روانی انسان هستند، یا هر سه به یک پدیدار اشاره می‌کنند و تنها از نظر شدت و زمینه‌ی ظهور تفاوت دارند؟ آیا می‌توان تصویری عینی و تجربی از مهر به دست آورد؟ کردارهای پیوند خورده با مهر چه الگویی دارند؟ چه مسیر تکاملی‌ای امکان مهر ورزیدن را در انسان فراهم آورده است؟ مدارهای عصبی و ناقلهای عصبی پشتوانه‌ی حس مهر و محبت چیستند؟ رابطه‌ی مهر با پویایی قدرت و لذت و بقا و معنا (قلبم) چیست؟

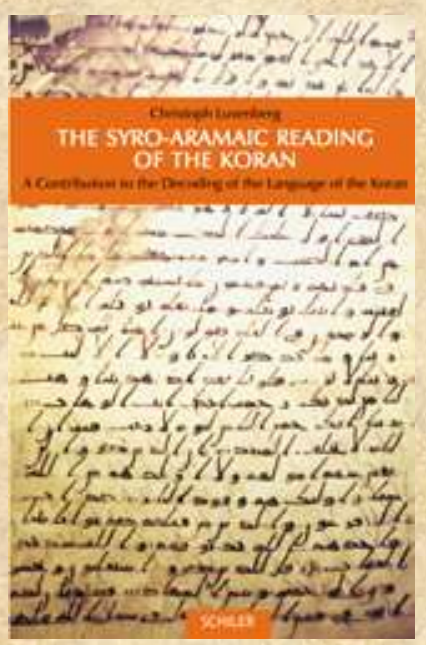
رابطه‌ی مهر و شور جنسی چیست؟ آیا می‌توان مهر را به میل جنسی فروکاست؟ آیا یک رابطه‌ی مهرآمیز لزوما با افزایش قلبم در دو سوی رابطه همراه است؟ یا می‌تواند در کنار بازیهای برنده-برنده، بازیهای برنده-بازنده یا بازنده-برنده‌ای را هم رقم بزند. آیا مهر الگویی از رفتار و طبقه‌ای از روابط انسانی را پدید می‌آورد که بتوان بر این مبنا درباره‌اش داوری اخلاقی کرد؟ آیا معیارهایی برای تفکیک صورتهای تندرست و سودمند محبت و عشق و لایه‌های بیمار و زیانمندش می‌توان یافت؟

نگاره‌ی ماه

مهر و موم دروازه‌ی آرامگاه فرعون توت‌انخ‌آمون که در سال ۱۹۲۲.م دست نخورده کشف شد.

✹ در میان اسلام‌پژوهان زنده‌ی معاصر ما، به احتمال زیاد مؤثرترین چهره کریستف لوکزنبرگ (Christoph Luxenberg) است. او در سال ۲۰۰۰.م کتاب «خوانش سریانی قرآن» را به زبان آلمانی منتشر کرد که به سرعت مورد توجه مورخان و اسلام‌پژوهان قرار گرفت. ترجمه‌ی این کتاب به زبان انگلیسی در سال ۲۰۰۷.م به توفانی بزرگ از اظهار نظرها و کشمکشهای نظری دامن زد و همه‌ی مورخان و اسلام‌پژوهان جدی پس از آن ناگزیر شدند نسبت به آرای لوکزنبرگ موضع‌گیری شفافی داشته باشند.

آنچه که فعالیت پژوهشی لوکزنبرگ را هیجان‌انگیز و پر سر و صدا کرده، تا حدودی به هویت او باز می‌گردد. چون در واقع هیچکس نمی‌داند این شخص کیست. این نام استعاری و ساختگی احتمالا با الهام از اسم گئورگ کریستف لیختن‌برگ ساخته شده است. چون بخش دوم اسم فامیل وی (لیخت) در آلمانی به معنای نور است و همان است که شکل لاتینی‌اش (لوکس) در نام لوکسنبرگ آمده است. پیروان این نویسنده مکتبی در اسلام‌پژوهی را تاسیس کرده‌اند که با بهره جستن از همین تعبیر، اینارَه (یعنی نورانی) خوانده می‌شود. ناگفته نماند که لیختن‌برگ (۱۷٤٤-۱۷۹۹.م) دانشمند و ادیبی آلمانی بود که از پیشگامان علم فیزیک تجربی در سرزمینهای آلمانی‌زبان محسوب می‌شد و به خاطر نقدهای سرسختانه‌اش از روایتهای مذهبی مسیحی او را «اسطوره‌شکن» لقب داده بودند.



درباره‌ی هویت راستین کریستف لوکزنبرگ بحثها و حدسهای فراوانی هست. لوکزنبرگ خود در نوشتاری اشاره کرده که برای حفظ امنیت خود و از ترس حمله‌ی بنیادگرایان مسلمان هویت خویش را فاش نساخته است. ساخت استدلالی و چارچوب

بحث لوکزنبرگ کاملا در سنت اسلام‌پژوهی اروپایی می‌گنجد و آشکار است که گرایشی به مسیحیت هم دارد. از این رو حدس غالب آن است که او یکی از متخصصان آلمانیِ زبانهای سامی است. از سوی دیگر چیرگی‌اش بر زبان سریانی و آرامی چشمگیر است و آشنایی‌اش با قرآن هم قدری از حد دانشوران اروپایی خارج است. بر این مبنا برخی اعتقاد دارند که او یک اسلام‌پژوه لبنانی است که چه بسا تباری مسلمان داشته باشد.

هویت واقعی لوکزنبرگ هرچه که باشد، این را می‌دانیم که نخستین کتابش «خوانش سریانی قرآن» است که پانزده سال از انتشارش می‌گذرد. چنان که در شماره‌ی پیشین سیمرغ گذشت، در میان پژوهشگران و نویسندگانی که درباره‌ی تاریخ اسلام دست به قلم برده‌اند، در کل دو گرایش یهودی‌گرا و مسیحی‌گرا را می‌توان تشخیص داد. کرون و لوکزنبرگ به همراه آلفونس مینگانا (نویسنده‌ی «تاثیر زبان سریانی بر سبک قرآنی») از هواداران تاثیر چشمگیر فرهنگ مسیحی بر شکل‌گیری اسلام آغازین هستند. در حدی که گاه به تلویح و گاه به تصریح سرآغاز جنبش اسلامی را همچون زیرشاخه‌ای از مسیحیت قدیم سوریه و حیره تحلیل می‌کنند. در مقابل ایشان نویسندگانی متقدم قرار می‌گیرند که وضعیت مشابهی را به آیین یهود نسبت می‌دهند و محتوای قرآن و آموزه‌های مرکزی اسلام آغازین را وامی گسترده از تورات می‌پندارند. «تاریخ قرآن» از تئودور نولدکه، «عناصر یهودی در قرآن» از هارتویش هیرشفد، و «محمد از منابع یهودی چه برگرفته؟» از آبرام گایگر در این بافت نوشته شده‌اند. «وابستگی قرآن به دین یهود و مسیح» از ویلهلم رودلف و «منابع اسلام» از ویلیام کلیر تیزدال هم از کوشش برای ترکیب این دو دیدگاه ناشی شده‌اند.

بنابراین در آرایش قوای نظریه‌پردازان مدرن درباره‌ی تاریخ اسلام، در کل دو سوگیری داریم که به ترتیب اسلام را دنباله‌ی مسیحیت و یهودیت قلمداد می‌کنند. هردو دیدگاه از این نظر که نویسندگانشان به دینِ مادرِ فرضی تعلق

خاطر (و حتا تعصبی) دارند، به هم شباهت دارند. یعنی در هر شاخه پژوهشگرانی مسیحی و یهودی را (گاه با اعتقاد و ایمانی فاش به دین‌شان) داریم که اسلام را دنباله‌ای از دین خویش به شمار می‌آورند و وامگیری‌های نخستین نسلهای مسلمانان از دین مورد نظر خویش را با تاکید بر می‌شمارند.

لوکزنبرگ و کتابش در این جغرافیای فکری قلب جبهه‌ی مسیحی‌گرایان قلمداد می‌شود. در واقع کتاب مهم او به تجدید قوای این جبهه و سازماندهی مجدد روش‌شناسی و دعوی‌های تاریخی‌شان منتهی شد. لوکزنبرگ در کتاب «خوانش سریانی قرآن» یک فرض و انبوهی از شواهد و چند نتیجه‌گیری را به مخاطبان ارائه می‌کند که باید جدا جدا مورد وارسی قرار گیرند.

آغازگاه بحث لوکزنبرگ حدسی هوشمندانه است که به مثابه فرضی در ابتدای کار پیشنهاد شده است. این فرضیه آن است که زبان مردم مکه و یثرب در زمان صدر اسلام عربیِ خالصِ بادیه‌نشینان نبوده، بلکه آمیخته‌ای از عربی و سریانی بوده است. این حدس پیشتر هم در آثار برخی از نویسندگان مطرح شده بود و در شماره‌ی پیشین سیمرغ به شرح و نقد برخی از آرای ایشان پرداختیم. در کل این فرضیه که در گوشه‌ی شمال غربی عربستان موزائیکی از زبانهای سامی را داشته‌ایم که از حجاز تا قلب سوریه ادامه می‌یافته و آمیخته‌ای از زبانهای سریانی و آرامی و عربی و عبری را در بر می‌گرفته، پذیرفتنی است و با شواهد تاریخی بیرونی نیز تایید می‌شود. این را هم باید در نظر داشت که یکی از هسته‌ی مرکزی زبان عربی نوشتاری در دولتشهر الحضر (پالمیرا) قرار داشته و شهر ادسا و انبار در حیره نیز از مراکز پررونق رواج زبان عربی محسوب می‌شده‌اند. در همین منطقه و در همین شهرها رواج چشمگیر زبان سریانی-آرامی را نیز داریم

و به خاطر خویشاوندی این دو زبان و هم‌تباری به کاربرندگانشان، هیچ بعید نیست آمیختگی‌هایی میان این دو رخ داده باشد. از این رو فرضیه‌ی اصلی لوکزنبرگ که کل کتابش را بر اساس آن استوار کرده، معقول و پذیرفتنی است.

فرض دوم لوکزنبرگ هم به همین ترتیب می‌تواند با شواهد بیرونی محک بخورد. لوکزنبرگ فرض کرده که نخستین نسخه‌های قرآن به خط سریانی نوشته شده است. این فرض هم معقول به نظر می‌رسد. در آن دوران زبانهای سامی این ناحیه را به خط آرامی یا سریانی می‌نوشته‌اند. خط عبری امروزین بازمانده‌ی نسخه‌ی آرامی است و خط سریانی همان است که به خط پارسی- عربی امروزین دگردیسی یافته است. خط سریانی بیشتر در جوامع مسیحی رواج داشته و با خط پهلوی ارتباط شکلی نزدیکتری دارد و در مراکز تمدنی و سیاسی ایرانی هم رواج بیشتری داشته است. از این رو هیچ بعید نیست که نخستین کاتبان قرآن آن را به زبان عربی آمیخته به سریانی و با خط سریانی نوشته باشند. در واقع بحث درباره‌ی خطی که قرآن آغازین بدان نوشته شده در عالم اسلام بی‌سابقه نیست و در کتابهای تفسیر و شأن نزول اشاره‌های فراوانی داریم که قرآن در ابتدای کار به خط مردم حیره نوشته می‌شده، و این احتمالا همان خط سریانی بوده که بعدتر به خط کوفی دگردیسی یافته و کهنترین نسخه‌های در دسترسِ قرآن به این خط هستند.

لوکزنبرگ بر مبنای این دو فرضیه‌ی آغازین که درست و محتمل هم می‌نمایند، قصد کرده تا نتیجه‌ای نامحتمل را به کرسی بنشاند و آن این است که اسلامِ آغازین (به پیروی از خط سریانی که بیشتر میان مسیحیان رواج داشته) مشتقی و زیرسیستمی از دین مسیحیت قلمداد می‌شده است. او برای اثبات این نکته، انبوهی از شواهد گرد آورده و کوشیده گره‌های متنی آیات قرآن را با برگرداندن متن به خط سریانی قدیم و بازخوانی آن در بافتِ این زبان بگشاید.

حقیقت آن است که برخی از دستاوردهای لوکزنبرگ در این زمینه چشمگیر و جالب توجه هستند. یعنی او برای برخی از کلیدواژه‌ها که معناهایی مبهم و پرسش برانگیز داشته، برابرنهادهایی پذیرفتنی به دست داده که با متن سازگاری دارد، اگر که همچون وام‌واژه‌هایی سریانی خوانده شود. او همچنین در حل چند مشکل دستوری هم توفیق یافته است. این مشکل از قدیم در کتابهای تفسیر و قرائت بسیار مورد بحث بوده و آن هم ناهمخوانی دستوری برخی از افعال در آیات قرآن است. از آنجا که قرآن به زبان بومی و مادری مردم مکه بوده است، بسیار نامحتمل و تقریبا ناممکن است که خطای دستوری و غلط صرف و نحوی در آن راه یافته باشد. یعنی بی‌شک مردم مکه زبان خودشان را از تدوین‌گران دستور زبان عربی بهتر می‌دانسته‌اند و بنابراین باید متن را از نظر دستوری هموار و درست دانست. لوکزنبرگ پیشنهاد کرده این افعال در بافتی سریانی خوانده شوند و به این ترتیب بخش بزرگی از ناسازگاری‌ها و ایرادها برطرف می‌شود.

برای این که شیوه‌ی کار لوکزنبرگ مشخص شود، شرحی که بر آغازگاه سوره‌ی علق داده را وارسی می‌کنم. آیات آغازین این سوره چنین است:

كَلَّا إِنَّ الْإِنسَانَ لَيَطْغَى 6 أَن رَّآهُ اسْتَغْنَى 7 إِنَّ إِلَى رَبِّكَ الرُّجْعَى 8 أَرَأَيْتَ الَّذِي يَنْهَى 9 عَبْدًا إِذَا صَلَّى 10 أَرَأَيْتَ إِن كَانَ عَلَى الْهُدَى 11 أَوْ أَمَرَ بِالتَّقْوَى 12 أَرَأَيْتَ إِن كَذَّبَ وَتَوَلَّى 13 أَلَمْ يَعْلَم بِأَنَّ اللَّهَ يَرَى 14 كَلَّا لَئِن لَّمْ يَنتَهِ لَنَسْفَعًا بِالنَّاصِيَةِ 15 نَاصِيَةٍ كَاذِبَةٍ خَاطِئَةٍ 16 فَلْيَدْعُ نَادِيَه 17 سَنَدْعُ الزَّبَانِيَةَ 18 كَلَّا لَا تُطِعْهُ وَاسْجُدْ وَاقْتَرِبْ 19

این آیات را آیت الله مکارم شیرازی چنین ترجمه کرده است:

چنین نیست (که شما می‌پندارید) به یقین انسان طغیان می‌کند، (٦) از اینکه خود را بی‌نیاز ببیند! (٧) و به یقین بازگشت (همه) به سوی پروردگار تو

است! (۸) به من خبر ده آیا کسی که نهی می‌کند، (۹) بنده‌ای را به هنگامی که نماز می‌خواند (آیا مستحق عذاب الهی نیست)؟! (۱۰) به من خبر ده اگر این بنده به راه هدایت باشد، (۱۱) یا مردم را به تقوا فرمان دهد (آیا نهی کردن او سزاوار است)؟! (۱۲) به من خبر ده اگر (این طغیانگر) حق را انکار کند و به آن پشت نماید (آیا مستحق مجازات الهی نیست)؟! (۱۳) آیا او ندانست که خداوند (همه اعمالش را) می‌بیند؟! (١٤) چنان نیست که او خیال می‌کند، اگر دست از کار خود برندارد، ناصیه‌اش (موی پیش سرش) را گرفته (و به سوی عذاب می‌کشانیم)، (۱۵) همان ناصیه دروغگوی خطاکار را! (١٦) سپس هر که را می‌خواهد صدا بزند (تا یاریش کند)! (۱۷) ما هم بزودی ماموران دوزخ را صدا می‌زنیم (تا او را به دوزخ افکنند)! (۱۸) چنان نیست (که آن طغیانگر می‌پندارد)؛ هرگز او را اطاعت مکن، و سجده نما و (به خدا) تقرب جوی! (۱۹)

اگر به متن عربی بنگریم، چند ناهمواری خواهیم یافت که نیازمند توضیح هستند. یکی از آنها کاربرد «چنین نیست» (کلّا) بر سر گزاره‌هایی با مفهوم مثبت است. بافت معنایی هم تا حدودی پرسش‌برانگیز است. یعنی منظور از اشاره به «ناصیه‌ی دروغگوی خطاکار» درست روشن نیست. معنای دقیق این آیات در کتابهای تفسیر سنتی هم مسئله‌برانگیز بوده‌اند و می‌توان در تفسیر طبری، اسفراینی، سورآبادی، طبرسی و دیگران بحثهای زیادی درباره‌ی همین آیات یافت.

پیشنهاد لوکزنبرگ درباره‌ی این گره‌ها آن است که متن در قالبی سریانی بازخوانی شود. در این حال «کلا» که در عربی متأخر عبارتی برای نفی است، می‌تواند در شکل سریانی‌اش به شکلی مثبت خوانده شود. چنان که می‌بینیم این کلمه در آیات ٦ و ۱۵ و ۱۹ بر سر گزاره‌ای آمده که بر امری مثبت دلالت می‌کند و معنایش تقریبا مترادف است با «همانا». لوکزنبرگ نشان داده که این استفاده‌ی

تعمیم یافته‌تر از «کلّا» در زبان سریانی رواج داشته، اما در عربی دیده نمی‌شود. در این زبان ܟܠܐ (کُلّا) به معنای «اصلا»، یا «همه» به کار برده می‌شود که دومی معنایی مثبت را حمل می‌کند. این ترکیب سریانی در تعبیر پارسیِ «کُلّاً» در معنای «اصولا و روی هم رفته» باقی مانده که همچنان بار معنایی مثبتی را می‌رساند. در سوره‌ی علق هم این کلمه در چنین بافتی با این کاربرد مثبت دیده می‌شود.[۱]

از دید لوکزنبرگ حرف «أ» در ابتدای «أریت» را در آیات ۹ و ۱۳ نیز به همین شکل بیشتر معنای «اگر» را می‌رساند که به همین شکل در زبان سریانی وجود داشته است. در عربی متأخر این حرف تنها بر «آیا» دلالت می‌کند[۲] که چندان با بافت متن سازگار نیست. به همین ترتیب لوکزنبرگ حرف «أن» در ابتدای عبارت «أن رآه استغنی» را در شکل سریانی‌اش به معنای «وقتی که» خوانده که منفی کننده‌ی معنای بی‌نیاز شدن (استغنی) است.[۳]

تا اینجای کار سخن لوکزنبرگ کمابیش با آنچه در متون سنتی تفسیر می‌خوانیم سازگار است. در این متون هم بارها و بارها به ریشه‌ی سریانی یا عبرانی یا حبشی کلمات اشاره شده و کوشیده شده با خواندن کلمات به مثابه وام‌واژه‌ای از زبانی دیگر، معنای آن را توضیح دهند.

[1] Luxenberg, 2007: 302-307.

[2] Luxenberg, 2007: 315.

[3] Luxenberg, 2007: 312.

لوکزنبرگ در همین راستا و باز سازگار با تفسیرهای کلاسیک اسلامی، برخی از کلمات را هم در بافتی سریانی خوانده و معنایی به کلی متفاوت را از آن برداشت کرده است. مثلا از دید او این که موی جلوی پیشانی کسی را در روز قیامت بگیرند، کمی دور از ذهن می‌نماید. از این رو حدس زده که ناصیه (که در عربی به معنای موی پیشانی است)، در اصل ܢܨܝܐ (نَصّایَه) سریانی بوده که «جدل کردن و دعوا و مرافعه کردن» معنی می‌دهد. از دید لوکزنبرگ این معنا با انتساب صفت دروغگو (کاذبة) در آیه‌ی ۱۶ سازگاری بیشتری دارد. به گمان او در آیه‌ی ۱۵ «نسفعاً» هم وام‌واژه‌ای سریانی است.

مفسران سنتی به پیروی از طبرسی این کلمه را از ریشه‌ی «سفع» به معنای «گرفتن و کشیدن» دانسته‌اند. اما این ریشه در عربی کهن کاربرد چندانی نداشته و در مقابل در زبان سریانی رایج بوده و با «لطم» و «ضرب» در عربی مترادف بوده و «تنبیه کردن و عقوبت نمودن» را می‌رسانده است. به این ترتیب این نویسنده عبارت مورد نظر را «لنسفعاً بالناصیه» خوانده، که یعنی «تا سرکش و آن جدل‌کار را تنبیه کنیم». ناگفته نماند که این معنا برای این کلمه احتمالا در مکه‌ی روزگار حیات پیامبر اسلام رواج داشته است، چون حدیثی از عایشه نقل شده به این مضمون که : «لم تکن واحدة من النساء النبی تناصینی غیر زینب». یعنی هیچ

کدام از زنان پیامبر نبودند که اهل دعوا و مرافعه نباشند، مگر زینب.[۴] در این حدیث این بن فعل در معنای پیشنهادی لوکزنبرگ به کار گرفته شده است.

بدنه‌ی کتاب مهم بحث لوکزنبرگ بحثهایی لغوی از این جنس است و با دقت و ارجاعهای فراوان نوشته شده است. کتاب لوکزنبرگ بسیار دشوار و تخصصی نوشته شده و مخاطب اثر باید علاوه بر دانستن عربی و آلمانی یا انگلیسی، تا حدودی سریانی و عبری و یونانی هم بداند. چرا که لوکزنبرگ در جای جای متن خود کلمات و تعبیرها را به زبان اصلی و به خط اصلی‌شان آورده است. بخش عمده‌ی پیشنهادهایی که لوکزنبرگ برای بازخوانی آیات قرآن به دست داده، اگر تنها از منظر علم تفسیر و لغت نگریسته شوند، شایان توجه و بحث برانگیز هستند و چه بسا که درست باشند. هرچند این درست بودن‌شان خدشه‌ای به معنای کلی قرآن وارد نمی‌کند و در راستای تفسیرها و شرح‌هایی قرار می‌گیرد که طی چهارده قرن پیش در عالم اسلام نوشته شده است.

اما لوکزنبرگ در بسیاری از جاهای کتابش از این دایره‌ی امنِ بحث گامی به بیرون نهاده و حدسهایی جسورانه را مطرح کرده است. اصولا طرح هر بحثی و جسورانه حدس زدن درباره‌ی هر موضوعی ارجمند و ارزشمند است و باید از این نظر به دیدگاهش احترام گذاشت. اما با این همه حدسهای جسورانه به همان اندازه که از دیدگاه هنجارین فاصله می‌گیرند، به روش‌شناسی استوار و داده‌های محکم و گامهای استدلال شفاف و نیرومندتری نیز نیاز دارند.

---

[4] Luxenberg, 2007: 320-323.

حقیقت آن است که در این بخشهای جسورانه‌ی کتاب لوکزنبرگ که دلیل اصلی پر سر و صدا بودنِ کتابش هم بوده، این روش‌شناسی و آن دقت نظری چندان رعایت نشده است. به عنوان مثال لوکزنبرگ در جاهایی اصرار دارد که کلمه‌ای یا فعلی در شکل نوشتاری‌اش (در سریانی) در دورانهای بعدی توسط کسانی که درست سریانی نمی‌دانسته‌اند به اشتباه خوانده شده و با املاء نادرست و همچون کلمه‌ای عربی با معنایی ساختگی به متن قرآن راه یافته است. یکی از مشهورترین این حدسهای او آن است که می‌گوید «حوری» به معنای زنِ زیباروی سیاه‌چشم نبوده و باید به همان معنای سریانی‌اش «انگور سفید» خوانده شود!

کوشش لوکزنبرگ برای تبدیل کردنِ کلمات و فعلهای آیات قرآن به کلمات هم‌ریخت و نامترادف سریانی‌شان در حدی دامنه‌دار است که چیزی نزدیک به یک سوم کل کتابش را به خود اختصاص داده است. تنها در همین نوزده آیه‌ای که از سوره‌ی علق خواندیم، لوکزنبرگ علاوه بر مواردی که گفتیم شش کلمه‌ی دیگر را هم به سریانی دگرگون ساخته و معنایی متفاوت با مفهوم رایج به آن نسبت داده است. برخی از این بازخوانی‌ها محتمل و برخی دیگر نامحتمل هستند. اما آنچه که تردید بیشتری تولید می‌کند، سمت و سو و جهتگیری کلی لوکزنبرگ است، که انگار اصرار دارد از کلمات عربی-سریانی معناهایی هم‌سنخ با بافت مسیحی‌اش را استخراج کند. حقیقت آن است که این کوشش او نافرجام می‌نماید. یعنی بسیاری از همسانی‌ها که به درستی و همچون احتمالی کم یا زیاد بدان اشاره کرده، وقتی در بافت تاریخی عربستانِ آن روزگار بازنگریسته شوند، چندان مهم و تعیین کننده نمی‌نمایند.

باید به این نکته توجه داشت که در مکه و مدینه‌ی صدر اسلام دین مسیحیت در اقلیتی کامل قرار داشته و دین غالب مردم، بت‌پرستی سنتی اعراب بوده است. بنابراین این تصور که در زبان آمیخته‌ی عربی-سریانی مکه (با قبول فرض وجود چنین گویشی) کلیدواژه‌های دینی معنایی مسیحی را در ذهنها متبلور

می‌کرده‌اند، بعید می‌نماید و باید با شواهدی بیشتر پشتیبانی شوند. در واقع لوکزنبرگ معناهایی که راهبان مسیحی نویسای الحضر و انبار و دمشق به کلمات سریانی نسبت می‌داده‌اند را بر گرفته و با فرضِ آمیختگی زبان عربی و سریانی، همان را به کلیدواژه‌های قرآنیِ مربوط به فضای مکه بازتابانده است. کاری که از نظر روش‌شناختی نادرست است و چندین گامِ مهم را در میانه‌ی راه ناپیموده باقی گذاشته و آنها را پیموده فرض کرده است.

دومین ایراد شیوه‌ی استدلال لوکزنبرگ که تا حدودی تعصب دینی‌اش را هم نمایان می‌سازد، اعتبار و مرجعیتی است که برای متون سریانی مسیحی قایل است. به عنوان مثال او با موفقیت نشان داده که «حور» در متون مسیحی سریانی به معنای انگور سفید کاربرد داشته و یکی از مفاهیم رایج برای توصیف بهشت بوده است. این کلمه در اصل «سپید، بلورین» معنی می داده و تعمیم آن به معنای انگور رخدادی در دل زبان سریانی بوده و با پویایی گفتمان مسیحیان در آسورستان پیوند داشته است. چنین می‌نماید که لوکزنبرگ اتصال میان این معنا و کلمه‌ی حور را بیش از اندازه استوار فرض کرده و گمان کرده چون مسیحیان در بافت دینی خاصی این معنا را به کار می‌برده‌اند، همه‌ی سامی‌زبانان دیگر هم می‌بایست از همه‌ی مشتقهای این کلمه همین معنا را فهم کنند. در حالی که می‌شده به همان شکلی که حور در سریانی از معنای اصلی‌اش به توصیف انگور تعمیم یافته، در بافت عربی‌اش به وصف زنان زیبارو بسط یافته باشد. هیچ شاهدی نداریم که نشان دهد حور در صدر اسلام در مکه به معنای انگور سپید کاربرد داشته است، و در مقابل همه‌ی تفسیرها و روایتهای کهن قرآن تاکید دارند که این کلمه صفتی برای زنان زیباروی بهشتی بوده است. از این رو قدری شگفت‌انگیز است که پژوهشگری با تیزبینی و دقت نظر لوکزنبرگ، همان معنای سریانی را اصیل و قطعی قلمداد کند و اصرار ورزد که این کلمه در بافت قرآنی نیز انگور معنا می‌داده است.

بسیاری از برگردان‌های دیگرِ لوکزنبرگ هم به همین ایراد روش‌شناسانه مبتلا هستند. در آمیختگی و تاثیرپذیری زبانهای عربی و سریانی در قرن ششم و هفتم میلادی بحثی نیست و این فرضیه‌ی اولیه را می‌توان با شواهد فراوانی تایید کرد. اما جهش از این نقطه به این که معنای فلان کلمه‌ی خاص سریانی در منابع مسیحی دقیقا به همان شکل در متن قرآن هم آمده، نیاز به مقدمه‌چینی و استدلال و معرفی گواهانی فراوان دارد که در کتاب لوکزنبرگ اثری از آن یافت نمی‌شود. یعنی قدری تعصب در دیدگاه او رخنه کرده و چنین می‌نماید که اصرار دارد معانی سریانی-مسیحی را به هر قیمتی در متن عربی-اسلامی قرآن بازیافت کند.

تردیدی نیست که جستجوی این کلمات و نقد و تحلیل آزادانه‌ی متن حق مسلم هر پژوهشگری است، اما این حق مجوز جهیدن از مقدماتی کلی به نتایجی جزئی را نمی‌دهد، به ویژه در آنجا که قیاسی در کار نباشد و استقراء ارائه شده با شواهد کافی همراه نباشد.

لوکزنبرگ بیشتر با تکیه بر همین شق اخیر از ریشه‌یابی‌های واژگانی‌اش به این نتیجه‌ی نهایی دست یافته که بخشهایی از قرآن اصولا دعاهایی مسیحی بوده‌اند و در نتیجه فرض کرده که پیامبر اسلام و مسلمانان آغازین دینی نو عرضه نکرده بودند و تنها نمایندگان شاخه‌ای و فرقه‌ای از مسیحیت بوده‌اند. این نتیجه‌گیری پر سر و صدا که دوستان و دشمنان زیادی برای این کتاب در میان مسیحیان و مسلمانان تراشیده، باید فارغ از تعصبهای عقیدتی و تنها با تکیه بر شواهد عینی و ملموس زبانشناسانه و تاریخی مورد ارزیابی قرار گیرند.

داوری من آن است که اگر چنین شود، نتیجه‌گیری نهایی لوکزنبرگ زیر فشار نقدهای عقلانی دوام نخواهد آورد و فرو خواهد پاشید. بحث درباره‌ی تک تک کلیدواژه‌هایی که در کتاب «خوانش سریانی قرآن» می‌خوانیم، نیاز به بحثی پردامنه و مفصل دارد که در این نوشتار مجالی برایش نداریم. اما چارچوب کلی نقدی که بر این کتاب دارم و داوری‌ام در این زمینه را می‌توانم به شکلی فشرده بازگو کنم.

به نظرم کتاب «خوانش سریانی قرآن» کتابی دقیق، پژوهشگرانه و خواندنی است که پرسشهای جذاب و مهمی را مطرح می‌کند، اما در پاسخگویی به آنها ناتوان است، یا به بیان دیگر می‌کوشد پاسخی از پیش معین شده را که انگار از ایمانی دینی برخاسته، به زور به مخاطب بقبولاند. یعنی این کتاب که می‌توانست متنی پژوهشگرانه باشد و به کنکاش عقلانی و علمی خالص بپردازد، متاسفانه به مرتبه‌ی جدل‌نامه‌ای ضداسلامی فرو غلتیده و به بیانیه‌ای تبدیل شده برای این که اسلام آغازین زیرشاخه‌ای از مسیحیت، و در نتیجه دینی فروپایه‌تر از آن قلمداد شود.

این کتاب چنان که گذشت دو فرضیه‌ی مقدماتی دارد که هردویشان محتمل می‌نمایند و و جای بحث درباره‌شان وجود دارد. یکی آمیخته بودن زبان عربی و سریانی رایج در حجاز در صدر اسلام، و دیگری استفاده‌ی نخستین نسل کاتبان قرآن از خط سریانی. این هردو بر اساس پژوهشهای دیگران ممکن است درست باشد و لوکزنبرگ آنها را مفروض دانسته است.

بر اساس این فرضیه‌ها دو شاخه از حدسها و گواهان پشتیبان‌شان ارائه شده‌اند. یک شاخه که به نظرم دقیقتر و روشن‌تر و مستدل‌تر هستند، گره‌های معنایی و ابهامهای دستوری متن قرآن را می‌گشایند و به نظرم به همان اندازه‌ی فرضیه‌های آغازین محتمل هستند و سزاوار کنکاش و تحلیل بیشتر.

شاخه‌ی دوم از حدسها و گواهان کتاب که برای لوکزنبرگ مهمتر هم هست، کوششی بلندپروازانه‌تر است برای این که کلیدواژه‌های متون سریانی مسیحی را در قرآن بازیابی کند. در این بخش هم‌پای افزون شدن بر جسارت حدسها، با کاهش دقت و فقرِ گواهان و شواهد روبرو هستیم. لوکزنبرگ نتیجه‌گیری کتابش را یکسره بر این شاخه‌ی دوم متکی ساخته و بر اساس این حدسها می‌گوید که بخش بزرگی از گفتمان اسلامی آغازین، در اصل مسیحی بوده است.

به نظرم بحث لوکزنبرگ در این شاخه‌ی دوم سه ایراد روش‌شناسانه‌ی مهم و تعیین کننده دارد که باعث می‌شود نتیجه‌گیری نهایی‌اش ناپذیرفتنی جلوه کند.

نخست: لوکزنبرگ شباهت کلمات سریانی مسیحی و عربی اسلامی را دلیلی کافی گرفته برای این فرض که این کلمه‌ها با معنایی مشابه در هر دو فضا و نزد پیروان هردو دین کاربرد داشته‌اند. شباهت یاد شده برای اثبات این دعوی کافی نیست. در شرایطی که پیروان ادیان گوناگون در یک منطقه و با زبانی کمابیش مشترک با هم سخن می‌گفته‌اند، هیچ بعید نیست یک کلمه در بافتهای دینی گوناگون (مسیحی، یهودی، اسلامی، بت‌پرست، مندایی و...) معانی به کلی متفاوتی داشته باشد، و احتمال بیشتر هم آن است که چنین بوده باشد.

بهترین شاهد برای تشخیص این که فلان کلمه در فلان متن چه معنایی داشته، گزارش به کاربرندگان آن زبان و راویان و مفسرانی است که نزدیکترین پیوند زبانی و عقیدتی را به متن دارند. یعنی تفسیر مفسران مسلمان آغازین و روایتهای تاریخی بازمانده از ایشان مرجع اصلی است و منابع دیگر کمکی و حاشیه‌ای تلقی می‌شوند. اگر در متون مغازی و طبقات و سیره اشاره‌هایی به معنای کلمه‌ای مثل حوری وجود داشته باشد و همه هم یک معنا را از آن برداشت کنند، این که این کلمه در متنی سریانی و مسیحی معنای دیگری داشته اهمیت

چندانی ندارد. مگر آن که شاهدی استوار به رواج معنای مورد نظر لوکزنبرگ در مکه‌ی دوران صدر اسلام یافت شود.

دوم: لوکزنبرگ در بسیاری از جاها می‌گوید کلمه‌ای سریانی توسط قاریان به اشتباه به شکلی متفاوت خوانده شده و معنایی تازه بر آن بار شده است. این برداشت او با پیش‌داشتی همراه است و آن هم این که متن قرآن از راه نوشتاری و به پیروی از شکل نوشته شده در میان مسلمانان منتشر می‌شده است. این برداشت بنا به شواهد تاریخی گوناگون نادرست است و با تاریخ ادیان و پویایی نویسایی هم سازگاری ندارد. خواندن قرآن از همان ابتدا بر نوشتن آن غلبه داشته و اصولا اعرابی که به اسلام گرویدند قومی نانویسا بودند. بنابراین نسخه‌ی نوشتاری قرآن ابزاری کمکی برای حافظه‌ی قاریان قلمداد می‌شده و بر سنت قرائت غلبه نداشته و آن را تعیین نمی‌کرده است. شواهد فراوانی که درباره‌ی اختلاف نظرها بر سر معنای آیات قرآن در دو نسل آغازین مسلمانان در دست داریم، نشان می‌دهد که سنت شفاهی نیرومند و گسترده‌ای وجود داشته و بحث بر سر خواندن متن با اتکا بر حافظه بوده است. موقعیت نوشتار در سنت انتقال قرآن در ابتدای کار زیر سیطره‌ی این سنت شفاهی قرار داشته است و این در همه‌ی جوامع باستانی که در آنها ۵-۱۰٪ جمعیت نویسا بوده‌اند، بدیهی و طبیعی بوده است. از این رو این که خوانش آیات قرآن به خاطر شباهت در نوشتارِ یک کلمه‌ی عربی به سریانی دگرگون شود و معنایی به کلی متفاوت به آیات منسوب شود، نامعقول و نامحتمل می‌نماید. لوکزنبرگ برای چنین دعوی بزرگی می‌بایست انبوهی از گواهان و شواهد را فرا می‌خواند تا اصولا امکان چنین رخدادی را نشان دهد، و گمان من این است که اصولا چنین شواهدی وجود نداشته باشد!

سوم: نتیجه‌گیری نهایی لوکزنبرگ که کل همت و نیرویش وقف آن شده، با شواهد تاریخی همخوانی ندارد. ظهور دین اسلام از این نظر در تاریخ ادیان

یگانه است که سیر تحول آن و تاریخ آغازین آن به دقت ثبت شده است. در میان ادیان بزرگ جهان دین اسلام کمترین فاصله‌ی زمانی میان تاریخ‌سازان و تاریخ‌نویسان را دارد و در واقع بخش بزرگی از تاریخ‌سازان خودِ تاریخ‌نویسان هم بوده‌اند. یعنی گذشته از دین مانی، اسلام تنها دین بزرگی است که در زمان حیات پیامبرش نوشتن متن مقدس آن آغاز شده و ثبت رویدادها و زندگینامه‌های افراد تاثیرگذار در آن بلافاصله و در همان نسل آغازین شروع شده است. گذشته از منابع درونی، انبوهی از داده‌های بیرونی هم در اختیار داریم که سیر تحول دین اسلام از دید مسیحیان و زرتشتیان و پیروان سایر ادیان را ثبت کرده است. لوکزنبرگ تعصبی در پایبندی به منابع مسیحی دارد و هم خودش و هم پیروانش آشکارا متون مسیحی را برتر و معتبرتر از سایر روایتها قلمداد می‌کنند. به همین خاطر امری بدیهی مانند ظهور دینی نو که ادعاهایی متفاوت با ادیان پیشین دارد را نادیده انگاشته‌اند. مرزبندی میان دین اسلام و مسیحیت از همان دوران حیات پیامبر اسلام آغاز شده و در خودِ قرآن هم (نمونه‌اش در سوره‌ی مریم) بازتاب یافته است. از این رو ادعای یکی بودن این دو دین و رواج دعاهای مسیحی نزد مسلمانان صدر اسلام در تعبیر افراطیِ مورد نظر لوکزنبرگ نادرست می‌نماید و با تکیه بر شواهد تاریخی می‌توان آن را مردود دانست.

در مقام جمع‌بندی باید گفت کتاب لوکزنبرگ کتابی است خواندنی و مهم، که متاسفانه در سنت جدل مسیحیان با مسلمانان نوشته شده است. این کتاب راه را بر طرح پرسشهایی تاریخی می‌گشاید و به برخی از پرسشهای متین و زبانشناختی پاسخ می‌دهد، و از این نظر ارزشمند است. هرچند آماج نهایی این کتاب از دایره‌ی جستجوی حقیقت خروج می‌کند و به نتیجه‌گیری‌هایی می‌انجامد که ناپذیرفتنی و ناراست می‌نمایند.

فیلم «آرامش» (***Solace***) چند ماه پیش در سینماهای چندین کشور اکران شد و با بی‌توجهی چشمگیر مخاطبان و منتقدان روبرو شد. فیلم را آلفونسو پویارت (**Afonso Poyart**) کارگردانی کرده و هنرپیشه‌های نامداری مانند آنتونی هاپکینز و جفری دین مورگان و کالین فارل در آن بازی کرده‌اند. با این همه استقبال از آن به نسبت اندک بود و بر تارنماهای مرجع امتیازی به نسبت اندک به دست آورد.

فیلم داستانی به نسبت ساده دارد. مرد سالخورده‌ای (هاپکینز) که توانایی روشن‌بینی دارد و در چند مورد به پلیس برای یافتن جنایتکاران یاری رسانده، فرا خوانده می‌شود تا معمای قاتلی مرموز را حل کند که انگار به شکلی تصادفی و با شیوه‌ای بسیار ماهرانه و بی‌درد قربانیانش را به قتل می‌رساند. او به جستجوی قاتل می‌پردازد اما متوجه می‌شود همه‌ی قربانیان به بیماری‌های درمان ناشدنی مبتلا بوده و به زودی می‌مرده‌اند. یعنی انگیزه‌ی قاتل ناگهان از جنایت به قتل از سر ترحم بدل می‌شود. کمی پیشتر معلوم می‌شود که قاتل خود نیز توانایی روشن‌بینی چشمگیری دارد و بر این مبنا درد و رنجِ پیشاروی مردمی که رو به مرگ دارند را تشخیص می‌دهد و برای رهاندن ایشان از رنج است که دست به جنایت می‌زند. روشن‌بین و قاتل در چند صحنه با هم روبرو می‌شوند و در نهایت روشن‌بین برای رهاندن همکار جوان خود از مرگ، قاتل را به قتل می‌رساند.

داستان فیلم جذاب و بازی‌ها همه بسیار خوب هستند. هرچند تدوین چندان خوب انجام نشده و روایت حشو و زوائدی دارد که می‌شد حذفشان کرد. روی هم رفته آنچه در این فیلم جلب توجه می‌کند طرح موفقیت‌آمیزِ پرسشی کلیدی است و آن هم این که آیا افرادی که از نظر بینش و دانایی برتر از بقیه هستند، به لحاظ اخلاقی اجازه دارند بدون آگاهی و خواست دیگران ایشان را از درد و رنج برهانند، یا نه؟

قاتل که کل فعالیتهایش را بر چنین کاری متمرکز کرده، آشکارا موافق با چنین حقی است و این را کاری اخلاقی می‌داند. روشن‌بین که سالها پیش دخترش را در اثر سرطان از دست داده، با این برداشت مخالف است و جانِ مردمان را مقدس می‌داند. گفتگوهای این دو با هم در این زمینه بسیار خوب تدوین و صورتبندی شده است. اوج این گفتگوها در جایی است که روشن‌بین به قاتل می‌گوید آدمیان حق ندارند نقش خداوند را بازی کنند، و قاتل پاسخ می‌دهد «خدا؟ تا جایی که من دیده‌ام کارهایش چنگی به دل نمی‌زند!». اما روشن‌بین سرسختانه چنین حقی را برای قاتل انکار می‌کند و گفتارهای پلیسی که همکار اوست، پیش از مرگ هم مداخله در مرگ و زندگی دیگران را غیراخلاقی می‌نمایاند. با این همه جالب است که در اواخر فیلم متوجه می‌شویم که خودِ روشن‌بین هم درباره‌ی دخترش دست به کنشی مشابه زده و او را که با مرحله‌ای رنج‌آور و دردناک از بیماری سرطان دست به گریبان بوده، از سر ترحم به قتل رسانده است.

چند بیت از مولانا بیدل دهلوی در شرح معنای «من»

ما سجده‌ی حضوریم محو جناب مطلق
گم گشته همچو نوریم در آفتاب مطلق

در عالم تجرد یا رب چه وا نماییم
او صد جمال جاوید ما یک نقاب مطلق

ای خلق پوچ هیچید بر وهم ظن مپیچید
کافی است بر دو عالم این یک جواب مطلق

کم نیست گر به نامی از ما رسد پیامی
شخص عدم چه دارد بیش از خطاب مطلق

افسانه‌های هستی در خلوت عدم ماند
حس وا نکرد مژگان از بند خواب مطلق

هرچند وا رسیدیم، زاین انجمن ندیدیم
با یک جهان عمارت غیر از خراب مطلق

از کتاب آرزو بابی دگر نگشوده‌ام

همچو آه بیدلان سطری به خون آلوده‌ام

موج را قرب محیط از فهم معنی دور داشت

قدر دان خود نی‌ام از بس که با خود بوده‌ام

بی‌دماغی نشئه‌ی اظهارم اما بسته‌ام

یک جهان تمثال بر آیینه‌ام ننموده‌اند

گر چراغ فطرت من پرتوآرایی کند

می‌شود روشن سواد آفتاب از دوده‌ام

دستگاه نقد هر چیز از وفور جنس اوست

خاک بر سر کرده باشم گر به خویش افزوده‌ام

از خیال وحشت اندوز دل بی کینه‌ام

عکس را سیلاب داند خانه‌ی آیینه‌ام

بس که شد آیینه‌ام صاف از کدورتهای وهم

راز دل تمثال می‌بندد برون سینه‌ام

طفل اشکم سرخط آزادی‌ام بی‌طاقتی است

فارغ از خوف و رجای شنبه و آدینه‌ام

وجود از عدم آن قدر دور نیست نگاه اندکی نارسا می‌دمد

به ترک طلب ریشه دارد قبول برو گر بکاری بیا می‌دمد

معمای اسم فناییم و بس همین نفس مطلق ز ما می‌دمد

سرت بیدل از وهم و ظن عالمی است از این بام چندین هوا می‌دمد

با گرد این بیابان عمری است هرزه تازیم

در خواب ناز بودیم، بر خاک ما که پا زد

آیینه در حقیقت تنبیه خودپرستی است

با دل دچار گشتن ما را به روی ما زد

با هیچ کس حدیث نگفتن نگفته‌ام در گوش خویش گفته‌ام و من نگفته‌ام

موسی اگر شنیده هم از خود شنیده است انی انا اللهی که به ایمن نگفته‌ام

هر جاست بندگی و خداوندی آشکار جز شبهه‌ی خیال معین نگفته‌ام

این انجمن هنوز ز آیینه غافل است حرف زبان شمعم و روشن نگفته‌ام

این ما و من که شش‌جهت از فتنه‌اش پر است بیدل تو گفته باشی اگر من نگفته‌ام

جهانی در تلاش آبرو ناکام می‌میرد

نمی‌داند که غیر از خاک گشتن نیست مقصودش

مپرس از دستگاه نیستی سرمایه‌ی هستی

عدم بی‌پرده شد تا این قدر کردند موجودش

زآن قدر هوشی که می‌کردم به وهم خویش جمع

چون به یادت می‌رسم چیزی نمی‌مانم به یاد

از عدم آنسوترم برده است فکر نیستی

نیستم زآنها که هستی آرد آسانم به یاد

هوس ز زحمت کس دست بر نمی‌دارد

جهانیان همه یک آرزوی بیمارند

به خاک قافله‌ها سینه‌مال می‌گذرند

چو سایه هیچ متاعان عجب گرانبارند

ز شغل مزرع بی‌حاصلی مگوی و مپرس

خیال می‌دروند و افسانه می‌کارند

از شعرهایم:

شاد شدم سوی کوه، روز خوشی صبح زود
مهر بزد ناگهان، سر ز افق شادمان

پیش‌تر از آن که ساخت، چرخ به سر، زرد خود
سرمه درید آسمان، نیست بشد آنچه بود

خواب‌زده باز کرد، لشکر خورشید چشم
تیغ ز آتش کشید، پرده‌ی شب را درید

از ستم شب هنوز، چهره‌ی گردون کبود
خلعت از آیینه داد، نور در آن، تار و پود

خاک، خنک چون خزان، با قدمم شاد گشت
روز چو آغاز گشت، سایه‌ی تاریک مُرد

پرده‌ی ناز و سرود، شاد بزد نایِ رود
زنده شد اقلیم هور، خواند مغانه سرود

صخره به صخره به کوه، من بُدَم و سنگ و سنگ
چهر من و چهر چرخ، باز شدی روبرو

بستر یک رود پیر، راه به من می‌گشود
رهزن پیروز روز، شک ز سرم در ربود

چله‌ی جان بی‌شمار، بیش بسی از هزار
دیده شد انباشته، از هنر هر چه هست

حد همه لحظه‌ای، بود و گذر می‌نمود
رازِ نهانِ سپهر، گوش دلم می‌شنود

مرز من و دیگری، رخت کشید از میان

رمز من است و جهان، قفل معمای بود

☯ تنش ـ رفع تنش

⚑ اصل تنش: امکانِ ارتقای متغیری مرکزی، در سیستم به صورت تنش تجربه می‌شود. تنش، درک شکاف میان حالت موجود و حالت مطلوب است. یعنی تنش از مقایسه‌ی وضعیتی تحقق یافته و وضعیتی پیشاروی و محتمل برمی‌خیزد که در دومی مقدار قلبم بیشتر باشد. سیستم‌های پایه بسته به سطح پیچیدگی خود، می‌توانند درجاتی متفاوت از تمایزِ میان وضع موجود (کمبودِ متغیری مرکزی) را از وضعیت مطلوب (فراوانی همان متغیر) در خود بازنمایی کنند. فاصله‌ی این دو به صورت تنش در سیستم رمزگذاری می‌شود. تنش، وجود نقص و ناتوانیِ سیستم در پیش‌بینی آینده و سازگار شدن با محیطی دگرگون شونده را گوشزد می‌کند. تنش از سویی با اشاره به ناپایداری قلبم، و از سوی

دیگر با پیش کشیدن حالات هم‌زور برای شکل هستی در آینده، سیستم را وادار به انتخاب می‌کند.

💣 توهم طرد تنش: تنش چیزی ناخوشایند، خطرناک، ظالمانه و غیرعادلانه است.

☠ تله‌ی گریز: من با تغییر دادن تصویری که از جهانِ پیرامون خویش دارد، و از راه بازتعریف کردنِ شرایط تنش‌زا، حضور تنش را انکار می‌کند. این روند با کاهش قدرت بینایی و پویایی من، قدرت را کم می‌کند.

☸ راهبرد سازگاری: من با انتخاب بهترین گزینه‌ی رفتاری خود را تغییر می‌دهم و از راه هماهنگ شدن با شرایط تنش‌زا، از تنش به عنوان ابزاری برای پیچیده‌تر شدن استفاده می‌کند. این روند با افزایش دامنه‌ی پویایی من، قدرت را افزایش می‌دهد.

🔔 تنش را در چهار سطح فراز بر اساس متغیرهایی زیستی، روانی، اجتماعی و فرهنگی تعریف کنید و در مورد هریک مثالی بزنید. آیا تنش‌ها در سطوح گوناگون با هم ارتباط دارند؟ آیا می‌توان چهار متغیر مرکزی را بر اساس این

همریختیِ تنش‌ها اشکالی گوناگون از یک ماهیت یگانه دانست؟ آیا همه‌ی تنش‌ها در نهایت به تحولی در گرانیگاه مربوط می‌شوند؟

چه ساختارهای اجتماعی، رسوم، و الگوهای روانی بر مبنای گریزها شکل گرفته‌اند؟

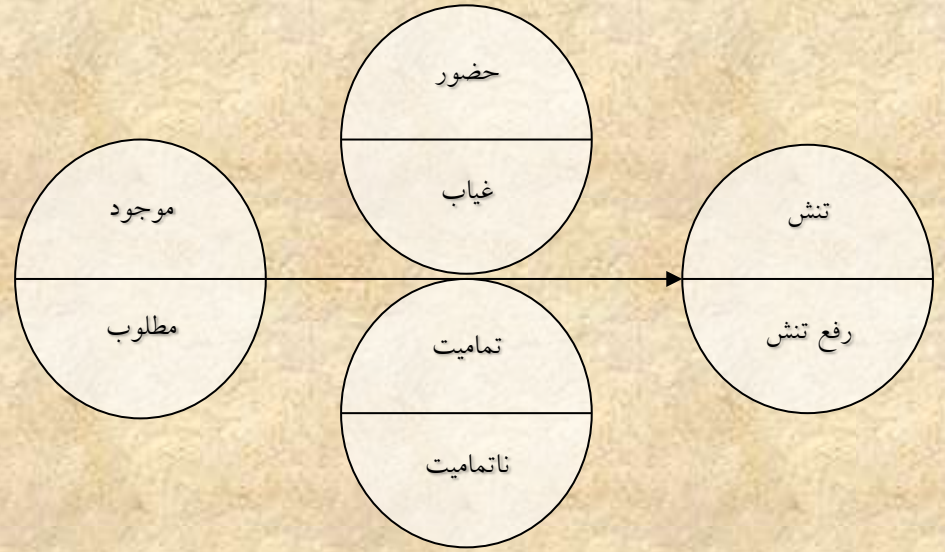
آیا می‌توان در سیستم‌های پایه‌ای مانند منش و نهاد اجتماعی نیز چیزی ما به ازای تنش تعریف کرد؟ آیا سیستمی مانند یک جامعه نیز می‌تواند دچار تنش شود؟

چرا تنش‌های زیست‌شناختی و روانی چنین در دسترس و آشکار می‌نمایند اما اندیشیدن به تنشی فرهنگی یا اجتماعی دشوار است؟ نظریه‌پردازی را پیدا کنید که بتوان حرفهایش را با توجه به پاسخ شما نقد کرد.

ॐ در حال حاضر چه تنشی دارید؟ مهم‌ترین سه تنشی را که در عمرتان تجربه کرده‌اید کدام‌ها هستند؟ یکی از تنش‌هایی را که از آن می‌گریزید را انتخاب کنید. یک هفته وقت دارید تا با آن سازگار شوید!

یکی از داستان‌های مشهوری را که کمابیش همه با آن آشنا هستند را در نظر بگیرید (می‌توانید از داستان‌های قدیمی ایرانی، رمان‌های مشهور یا فیلم‌ها استفاده کنید.) ساختار تنش‌های موجود در آن را تحلیل کنید. نشان دهید که کل ماجرای داستان بر مبنای تنش‌ها سوار شده است. آیا می‌توانید سازگاری و گریز را در قهرمان داستان تشخیص دهید؟

یک منش (مقاله، داستان، فیلم، شعر و...) را به دلخواه در نظر بگیرید و تنش مرکزی آن را تشخیص دهید. آن تنش در این منش چگونه صورت‌بندی شده است؟ آن را به شکلی دیگر صورت‌بندی کنید، به شکلی که روایتی شخصی و متمایز از متنِ اولیه را به دست دهد.



چرا ضدقهرمانان محبوب می‌شوند؟

هفته‌نامه‌ی چلچراغ، سال ۱٤، شماره‌ی ٦٥۲، شنبه ۱۳۹٤/۱۱/۲٤

سالها پیش سریالی از صدا و سیمای ایران پخش می‌شد که به نسبت خوش ساخت و دیدنی بود و در روزگار غیاب اینترنت و ماهواره و ممنوعیت ویدئو به غنیمتی ارجمند شبیه بود. نام سریال «سلطان و شبان» بود و داستانی به نسبت ساده داشت که در آن یک شخصیت منفی ابله (سلطان) و یک قهرمان (شبان) با واسطه‌ی یک ضدقهرمان (وزیر) با هم ارتباط برقرار می‌کردند. در برهوت آن روزها برای شاگرد مدرسه‌ای‌هایی که ما آن روزها بودیم، بر خلاف امروز گزینه‌های زیادی برای بحث درباره‌ی فیلم و سریال وجود نداشت. از این رو بخشی از گفتگوهای همکلاسان به این سریال مربوط می‌شد و چیزی که برایم خیلی عجیب بود، جذابیت شخصیت وزیر برای بچه‌ها بود. کارگردان تمام تلاش خود را به کار برده بود که وزیر را (که محمدعلی کشاورز نقشش را بازی می‌کرد) به صورت موجودی حیله‌گر و بدکار و پلید نمایش دهد و در حدی که از فنون سینمایی بر می‌آمد سنگ تمام گذاشته بود. اما همین شخصیت پلید با سویه‌های منفی‌اش سخت محبوب بچه‌ها بود و کسی نبود که آرزوی پیروزی نهایی او را در دل نپرورد.

در همان روزها بود که فیلم جنگ ستارگان هم کم کم ساخته و اکران شد و این دقیقا همان اتفاقی بود که درباره‌ی آن هم افتاد. یعنی شخصیتی که بیش از همه جلب نظر کرد و محبوب شد، دارت ویدر بود که ضدقهرمان اصلی فیلم محسوب می‌شد. در حدی که جورج لوکاس وقتی پس از سالها برای ساخت سه قسمت پیش درآمد شاهکار خود کمر همت بست، زندگی همین شخصیت را

ستون فقرات داستان خود گرفت. نمونه‌هایی از این دست فراوان هستند. وقتی فیلم ویرانگر (Terminator) شهرت یافت، مردم از ضدقهرمان غول‌پیکر و مهیب او تقلید می‌کردند و به ناگهان فروش پالتوی چرمی و عینک دودی افزایش یافت. محبوبیت شخصیت ویرانگر چندان بود که کارگردان در دنباله‌ی فیلمش ناگزیر شد دست به کاری بسیار نامتعارف بزند و همان شخصیت پیشین را با همان هنرپیشه و همان قالب این بار در چهره‌ای مثبت بازتعریف کند.

اما چرا چنین است؟ چرا در سریالی که در بافتی ایدئولوژیک و با هدف عریان تبلیغ سیاستی خاص ساخته می‌شود، هیجان و عواطفی که در مخاطب برانگیخته می‌شود واژگونه‌ی مقصود سرمایه‌گذاران بر سریال است؟ چرا موجودی سیاه و تیره و مهیب و غیرانسانی مثل دارت ویدر یا هیولایی آهنی مثل ویرانگر نزد تماشاچیان محصولات هالیوودی محبوبیتی بیش از قهرمانان نیکخواه و نیکخوی فیلمها به دست می‌آورند؟ چرا شخصیتهای منفی حتا در تاریخ تا حدودی محبوبیت خویش را حفظ می‌کنند؟ چرا فیلمهایی مثل پدرخوانده که ظهور مافیا در ایالات متحده را نمایش می‌دهد چنین محبوبیت پیدا می‌کنند، اما فیلم دقیق و خوبِ زندگینامه‌ی ادگار هوور که اف بی آی را تاسیس کرد، به محبوبیت و دلنشین شدنِ این ابرپلیسِ تاثیرگذار منتهی نمی‌شود؟ در عین حال که نقش پدرخوانده را آل پاچینوی نه چندان زیبارو، و نقش ادگار را لئوناردو دی‌کاپریوی خوش‌سیما بازی می‌کنند؟

این پرسش را می‌توان تعمیم داد و پرسید که چرا شخصیتهایی تاریخی مانند استالین و چرچیل و آتاتورک همچنان امروز هواداران و دوستدارانی دارند؟ کسانی که در دوران زمامداری‌شان انبوهی از مردم کشور خودشان را به کشتن دادند و (دست کم درباره‌ی چرچیل و استالین) شماری عظیم از مردم کشورهای دیگر را نیز گرفتار فقر و بدبختی و فلاکت ساختند؟

به این پرسشها از سویه‌ای جامعه‌شناختی می‌توان پاسخ داد و آن مسیری است که به کلیشه‌ها، تصویرها، نمادها و برداشتهایی مربوط می‌شود که سیمای یک شخصیت تخیلی یا تاریخی را با مفهوم قدرت پیوند می‌زند. یعنی یک پاسخ برای این پرسشها آن است که قدرتِ برون تراویده از تصویر ویرانگر و استالین است که ایشان را به امری دلخواه و سوژه‌ای برای میل تبدیل می‌کند. قدرت به ویژه در شکل عریان و زننده و ویرانگر و تهدیدکننده‌اش، وقتی از فاصله‌ای دوردست نگریسته شود، این قابلیت را دارد که به امری زیبایی‌شناختی تبدیل شود. یعنی هندیان و ایرانیانی که در اثر سیاستهای عمدی و سودجویانه‌ی چرچیل با قحطی و مرگ دست به گریبان بودند و شهروندان درسدن که در محیطی غیرنظامی در اثر فرمان بمباران او کشته شدند، اگر از ساز و کار فلاکت و نابودی خویش خبر می‌داشتند، بی‌شک ستایش یا محبتی نسبت به او در دل حس نمی‌کردند. به همان ترتیبی که انتظار نداریم پلیسهای فیلم پدرخوانده مرید رئیس مافیا شوند یا سارا کانر دلباخته‌ی ویرانگر گردد.

با این همه وقتی از دور به این شخصیتها می‌نگریم، فلاکت و مرگی که از ایشان بیرون می‌تراود به امری انتزاعی و ناملموس بدل می‌شود. درست مثل ترس از افتادن و هراس از پرتاب شدن که در فضای امنِ ترن هوایی به امری شادی‌بخش و سرمست کننده دگردیسی می‌یابد. استالین می‌گفت مرگ یک تن فاجعه و مرگ یک میلیون تن آمار است، و با این جمله‌ی دقیق و هوشمندانه به تاثیر روانی امرِ شرّ در ذهن ناظران اشاره می‌کرد. قاتلی که یک تن را در

همسایگی‌ات به قتل می‌رساند تهدیدگری است منفور. اما خونریزی مثل چنگیز که هزار سال پیش چند میلیون نفر را به ضرب شمشیر به قتل رسانده، پدیده‌ای دوردست و مفهومی و برچسبی قلمداد می‌شود. قدرت می‌تواند هم برای ساختن و هم برای ویران کردن به کار گرفته شود و چون ساختن همیشه دشوارتر است، سویه‌های ویرانگرانه‌ی قدرت همواره آشناتر و رایج‌تر می‌نماید. از این روست که دال‌های متصل با ویرانی و شر خود به خود شکلی از قدرت را نیز به ذهن فرا می‌خوانند، و کیست که نداند که قدرت چه مایه فریبنده و چه پایه وسوسه‌گر است؟

ضدقهرمانان چه بر پرده‌ی سینما نمایان گردند و چه لا به لای کتابهای تاریخی کمین کرده باشند، موجوداتی جذاب و فریبنده هستند. چون قدرت را که امری خواستنی و آماجی همگانی است، در شکلی زودیاب و آشنا و ساده‌فهم عرضه می‌کنند و تراکمی اغراق‌آمیز از آن را به نمایش می‌گذارند. اراده‌ی معطوف به قدرت، خواه ناخواه به اراده‌ی متمرکز بر نمادهای قدرت تحریف می‌گردد و خواستِ برخورداری از قدرت که دشواریاب و دیرپا و درازدامنه است، با برخورداری از نمادها و نشانه‌های متصل به سوژه‌ای قدرتمند –هرچند شر و منفی- التیام می‌یابد. این است بن‌مایه‌ی زیبایی‌شناسی امر شر، و آن است سرچشمه‌ی میلِ عمومی به ضدقهرمانان...

نقد تئاتر «اتاق ورونیکا»

مهرداد مرزوقی

تئاتر "اتاق ورونیکا "بر اساس نمایشنامه‌ای به همین نام، نوشته آیرا لوین و ترجمه میترا شاکری، به طراحی و کارگردانی رضا ثروتی از دی ماه تا اوایل بهمن در عمارت مسعودیه تهران به روی صحنه بود. اتاق ورونیکا نمایشنامه‌ای وهمناک و هیجان انگیز است که در فضایی گوتیک در یک عمارت قدیمی اتفاق می افتد. نمایشنامه از دو پرده تشکیل شده که ماجرای پرده اول در سال **0862** و پرده دوم در وهم ساختگی سال **0824** رخ می دهد. دیالوگ ها و لحن به خوبی پرداخته شده و دقت نویسنده در صحنه پردازی و جزئیات داستان نمایش به قدری ست که ممکن است خواننده نیز در میانه نمایشنامه فریب وهم حاکم بر آن را خورده و مسخ ورونیکا- سوزان را بپذیرد و از پیش بینی وقایع پایانی آن عاجز شود.

صحنه اول:

این نمایش رعب آور و رمزآلود از نویسنده رمان "بچه رزماری (Rosemary's Baby) " مرز باریکی را که میان فانتزی و واقعیت، دیوانگی و جنایت است می کاود. سوزان که یک دانشجوی جامعه شناسی است به همراه دوستش لاری به عنوان مهمان به عمارت باربیسان ها- که اکنون پس از مرگ شان توسط خدمتکاران ایشان آقا و خانم مک کوی اداره می شود- کشانده می شوند. خدمتکاران پیر به دلیل شباهت بیش از اندازه سوزان به ورونیکا باربیسان- دختر خانواده باربیسان ها که مدتها پیش بر اثر بیماری سل فوت شده- او را برآن می دارند که خود را به جای ورونیکا جا بزند تا تسلی خاطر تنها دختر بازمانده خانواده یعنی سیسی باشد که اکنون دیوانه شده و خیال می کند، ورونیکا زنده است. به محض اینکه سوزان لباس ورونیکا را بر تن می کند؛ خود را دربند

اتاق یا نقش ورونیکا می یابد. یا شاید او ورونیکای سال ۱۹۳۵ است که تظاهر می کند سوزان خیالی است؟!!

صحنه دوم:

زوج خدمتکار با ظاهری جدید که سالها جوانتر و با شخصیتها و حتی لهجه کاملا متفاوت در صحنه ظاهر می شوند. آنان وانمود می کنند که پدر و مادر ورونیکا هستند- للوید و ندرا- و درحالیکه به زن جوان (سوزان) اصرار می کنند که او خود ورونیکاست ، به او اتهام می زنند که او در این اتاق زندانی است چون سیسی خواهر کوچکترش را به این دلیل که ناخواسته شاهد رابطه او با برادرشان کُنراد بوده به قتل رسانده است . زوج جوان اصرار دارند که اکنون سال ۱۹۳۵ است و آنها از ترس آبرو، پای پلیس را به میان نکشیده و تصمیم گرفته اند تا ابد او را در اتاقش زندانی کند. دختر جوان مایوسانه تلاش می کند دلایلی بیاورد که به آنها ثابت کند که او ورونیکا نیست و آنها در سال ۱۹۷۳ زندگی می کنند. در پاسخ به ادعاهای دختر، للوید و ندرا او را دیوانه می پندارند و از دکتر خانوادگی شان آقای سیمپسون می خواهند که به خانه آنها بیاید. هنگامی که دکتر می رسد؛ دختر جوان در کمال ناباوری می بیند که او کسی نیست جز لاری با لباس و ظاهری متفاوت، که به زوج جوان در اثبات ادعاهای عجیب شان یاری می رساند. در نهایت مقاومت دختر جوان فرو می شکند و خود را ورونیکا می

نامد و به جرم اش اعتراف می کند. در این لحظه دو مرد به ندرا کمک می کنند تا دختر جوان را به قتل برساند. پس از قتل دختر جوان معلوم می شود که ندرا، ورونیکای واقعی است که پس از مرگ پدر و مادرش، توسط برادرش کنراد از اتاق اش آزاد شده و " پسر" که در واقع فرزند نامشروع آن هاست؛ به ورونیکا کمک می کند تا با قتل خود نمادین اش به پالایش روانی[1](Catharsis) دست یابد و پسر که یک نکروفیل [2](Necrophilia) است جسد ورونیکا را تصاحب می کند.

نمایش اتاق ورونیکا یک سایکودرام (نمایش روانشناسانه) است؛ بی شک نکته محوری داستان عقده حقارتی است که گریبان گیر ورونیکاست و رابطه اش با برادر کوچکتر و قتل خواهرش در نوجوانی احساس گناه شدیدی را در وی به وجود آورده است. ورونیکا فرزند نامشروع خویش را " پسر" می نامد؛ نامی برای وی برگزیده نشده است و بدین شکل موجودیت مستقل او نادیده گرفته می شود. همدستی پسر و کنراد در کشاندن طعمه ها به عمارت بدین منظور است که ورونیکا با قتل زنانی همنام خویش از رنج و عذاب و احساس گناه رهاشده و به *پالایش ذهنی* دست یابد. هرچند ناله و افسوس او در آخر نمایش و تکرار جملات سوزان نشان می دهد که او هنوز زندانی اتاق ورونیکاست و این رنج تا ابد با او خواهد ماند . بازی بهناز جعفری هم در نقش خانم مک کوی و هم ندرا و ورونیکا چنان تکان دهنده است که می توان آن را بارزترین ایفای نقش در این نمایش دانست.

«زن: امشب واقعا اتفاق افتاد. همونجوری که همیشه می‌خواستم. وقتی اون همه چی‌رو قبول کرد، وقتی تو و پسر گرفتینش، در یک لحظه شد من... من اینجا بودم اما نبودم! بعد اینکه مجازات شد، من احساس رهایی کردم! احساس پاکی... جوری که انگار در تمام زندگیم حتی یک اشتباه کوچیکم نکردم!»*

بازی مرتضی اسماعیل کاشی در نقش لاری، دکتر سیمپسون و پسر چنان بی نقص ارائه شده که مو برتن تماشاگر راست می کند. او در نقش لاری از ارتباط با سوزان ناتوان است و همه چیز را به کنار رودخانه حواله می کند. در نقش دکتر خانوادگی او رفتارهایی حاکی از سادیسم و خودآزاری توام را بروز می دهد و در نقش واقعی خود رگه هایی از ناامیدی و حسرت از دوست داشته شدن به چشم می خورد که نشانگر کودکی سرد و بی احساس اوست (به عنوان یک فرزند نامشروع و ناخواسته توجه کافی از والدینش ندیده و درفضایی بیروح بالیده است).

بازی ایمان افشاریان هم در نقش آقای مک کوی بیشتر حاکی از تابعیت بی قید و شرط او از ورونیکاست و شخصیت مستقلی در صحنه اول داستان برای او متصور نمی توان بود؛ او اجراکننده بی چون و چرای زن است چونان که در نوجوانی آلت دست ورونیکا بوده است. در صحنه دوم نیز در نقش للوید همان تابعیت را از او شاهد هستیم و این نشان دهنده درک خوب بازیگر و کارگردان از شخصیت های داستان است.

هرچند نقش سوزان از پیچیدگی کمتری نسبت به نقشهای دیگر داستان برخوردار است؛ ولی ستاره پسیانی آن را روان و خوب بازی کرده است؛ نقطه اوج بازی او در لحظه ای است که در صحنه دوم می پذیرد که ورونیکاست و منکر سوزان بودن می شود.

بی شک نمایش اتاق ورونیکا یکی از بهترین نمایش های سالهای اخیر است؛ به ویژه بازی بهناز جعفری و دیگر نقش آفرینان نفس گیر و عالی از آب درآمده است و رضا ثروتی نیز در این نمایش برخلاف نمایشهای دیگری که به روی صحنه برده – مانند فهرست که ابتدای امسال اجرا گردید- به نوعی خود را محو کرده و از فضاسازیهای سورئالیستی و خلاقانه او در دیگر آثارش خبری نیست و توانایی خود را صرف کاویدن گوشه کنارهای داستان و شخصیتها کرده است.

رضا ثروتی در یادداشتی براین نمایش خاطر نشان می کند:

در این اجرا برای خودم چالشی را در نظر گرفتم که بر خلاف کارهای گذشته ام، رویکرد طراحانه و فرم گرایانه ام را در کارگردانی؛ به نفع انتقال قصه ای واقع گرایانه نمایش و هدایت بازی های باز کنار بگذارم، چالشی با متنی پیچیده؛ به نام اتاق ورونیکا که آنچنان مهندسی شده است که اجازه نمی دهد در پیچش های روایی اش،؛ نفس بکشی! نمایشنامه ای که مجال نمی دهد به مانند تجربه های پیشینم در مواجهه با متون نمایشی مثلِ "مکبث و ویتسک و فهرست" به عنوان دراماتورژ و نویسنده و کارگردان به ساختار درامش؛ چنگ اندازی کنم . تجربه ای شبیه به خرد شدن استخوان است در حالیکه حق ناله و اعتراض نداری؛ تجربه ای از جنسی دیگر که می بایست انجامش می دادم.

فضای نمایش یک دیوار ساده است با یک کف شیبدار پوشیده از چوب تیره رنگ که در یک صحنه سه سویه گنجانده شده است. وسایل اتاق بسیار ساده است و شامل یک تخت و یک صندلی، یک گرامافون و چند تابلو است که بر دیوار نصب شده است. به نظر می رسد اتاق ورونیکا نمادی از ناخودآگاه او باشد؛ مکانی که از سویی جسم او را زندانی کرده و از دیگر سو آرزوها و امیال واپس رانده او را مخفی نموده است. ورونیکا می کوشد با کشاندن دختران جوان به قتلگاه بخشی از خاطرات واپس زده شده ناخودآگاهش را به حوزه خودآگاهی

بکشاند تا شاید کمی از بار سنگین گناه نابخشودنی اش بکاهد. صحنه پایانی نمایش با نشان دادن حالت روحی ازهم گسیخته و آشفته ورونیکا، ناکامی او را از خلاصی از بار گناه و اندوه نشان می دهد.

نمایش آیرا لوین در ابتدا ضرباهنگی کند دارد و این ریتم کند تا پایان صحنه اول ادامه می یابد؛ اما در صحنه دوم نمایش، به ویژه به دلیل تغییر گریم و تغییر هویت بازیگران شوک بزرگی به تماشاگر وارد می شود و نمایش، ریتم تندی به خود می گیرد و هر چه به پایان نمایش نزدیک می شویم؛ تعلیق داستان بیشتر شده و تماشاگر در احساس خفقانی که سوزان درگیر آن است شریک می شود. صحنه اوج نمایش زمانی است که بهناز جعفری کلاه گیسش را برداشته و سر تراشیده و بی مویش نمایان شده و گره اصلی داستان نیز گشوده می شود.

شاید تنها انتقاد وارد بر ثروتی اضافه کردن المانهای تئاتر وحشت بر نمایش باشد؛ مانند استفاده از رگه هایی از موسیقی متال و همچنین استفاده از رنگ ها و نورهای تند روی صندلی اتاق ورونیکا که تعلیق حاصل از درام را به نفع ایجاد فضای رعب آور کمرنگ کرده است.

پانوشت 0: واژه "Catharsis" از کلمه "کاتارین" در زبان یونانی، به معنای پاک کردن گرفته شده است و در زبان فارسی، به معنی پاکسازی احساسات و عواطف و خالی کردن عقده‌های روانی یا پالایش روانی است. کاتارتیک در ادیان، به اعمالی گفته می‌شود که انسان گناهکار با آن‌ها خود را از گناهان پاک می‌کند و پاک کننده‌ها می‌توانند آب، آتش یا قربانی کردن و ... باشند. اعمال کاتارتیک، کم‌کم از حوزه دین به حوزه پزشکی نیز سرایت می‌کند زیرا در برهه‌ای از زمان، پزشکان معتقد بودند که بیماری‌ها در اثر حلول ارواحی خبیثه و نوعی ناپاکی‌ها در روح بیمار ایجاد می‌شده است.

ارسطو این اصطلاح را برای اشاره به پاداش روانی حاصل از تماشای نمایشی بزرگ به کار می‌برد. او در کتاب ششم بوطیقا، گفته است که «کسانی که مستعد شفقت و ترس‌اند، به طور کلی افرادی که طبع عاطفی دارند تجربه مشابهی از سر می‌گذرانند .... این عده همه نوعی کاتارسیس را از سر گذرانده، تجربه‌ای لذت‌بخش را حس می‌کنند.»

پانوشت1: Necrophilia به شخصی اطلاق می شود که علاقه به رابطه جنسی با مردگان دارد.

موسیقی اعتراضی داریم یا نداریم؟

(مصاحبه‌ی مجله‌ی تجربه با شروین وکیلی و محسن شهرنازدار

درباره‌ی نقش سیاسی موسیقی پاپ و تاثیر فرهاد مهراد و فریدون فروغی بر آن)

مجله‌ی تجربه، سال پنجم، بهمن ماه ۱۳۹٤، ص: ۹۳-۱۰۲.

مصاحبه‌گر: رضا نامجو

رضا نامجو: آیا می‌توانیم بین موسیقی سنتی و پاپ، تعارضی در نظر بگیریم؟ به این معنا که دست کم یکی از این دو موسیقی در بازه زمانی خاصی درباری بوده است.

محسن شهرنازدار: به گمان من برخی از پیش فرض هایی که مطرح کرده اید، می تواند محل تردید باشد. اگر قرار باشد بر مبنای آن‌ها پاسخ دهیم ، ممکن است تعیین مسیری کرده باشیم که ما را از رسیدن به مطلوب بازدارد. به همین جهت بهتر است درباره برخی از این موضوعات دوباره صحبت کنیم. این پیش فرض ها بخصوص در بررسی های تاریخی می تواند بسیار مناقشه برانگیز باشد. یکی از مشکلات اساسی که در مطالعات تاریخی با آن مواجهیم ، گسست‌هایی است که در تاریخ معاصر ما اتفاق افتاده است. تصویر ما از گذشته کامل نیست، رفرنس‌ها به روز نیستند و منابع موثق هم در دسترس قرار ندارند؛ در نتیجه ممکن است دو نوع خطا اتفاق بیفتد؛ یکی خطای تعصب شناختی است و دیگری خطای

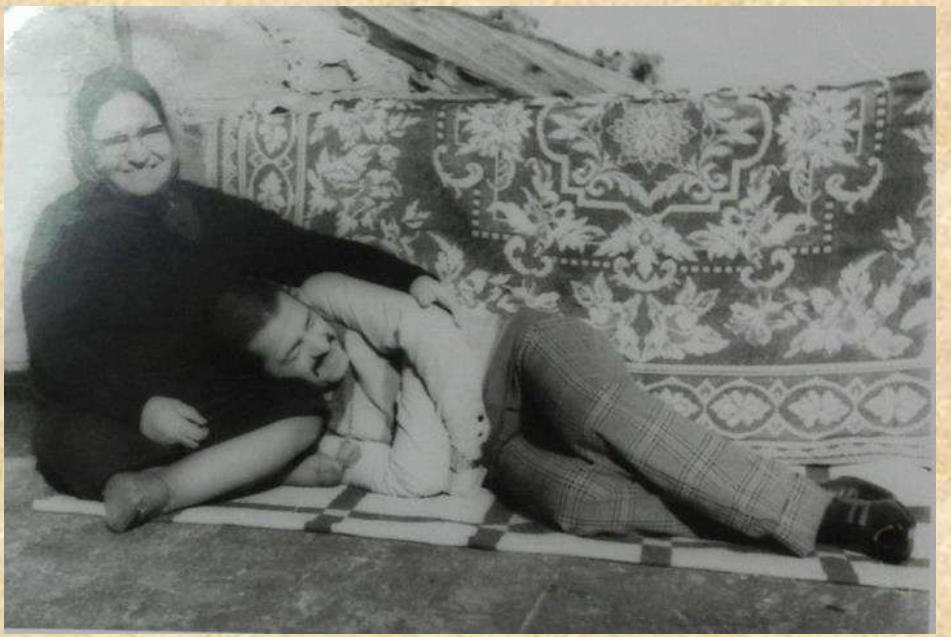
زمان پریشی. در تعصب شناختی تحلیل تاریخی اساسا تحت تاثیر یک نگاه جانب دارانه و انگاره‌ها و پیش فرض هایی است که از پیش جهت گیری دارد و نتیجه را مخدوش می کند؛ هرچند در روند بررسی همه قواعد و روش‌های کلاسیک تحقیق هم مورد استفاده قرار گرفته باشد. خطای دوم زمان پریشی تاریخی است و به این معناست که ما نگاه امروزمان را به گذشته و تاریخ تعمیم می‌دهیم و گذشته را با داشته های امروز ارزیابی می کنیم که این هم اغلب غلط از آب در می آید! مثلا در بررسی موسیقی اعتراض امروزه نمونه‌هایی را از دل تاریخ بیرون می‌آوریم و با تلقی ای که امروز از این نوع موسیقی داریم به آنها برچسب موسیقی اعتراضی می زنیم و در حقیقت دوباره تاریخ را از نو می‌نویسیم. آیا واقعا موسیقی‌های تولید شده در بازار رسمی موسیقی دهه پنجاه را به راحتی می‌توانیم در دسته موسیقی اعتراض قرار دهیم؟ یا مثلا مفهوم موسیقی سنتی در مقابل موسیقی مدرن و یا پاپ در مقابل سنتی که در سوال شما مطرح شده است . باید بگویم این انواع موسیقی کارکردهای کاملا متفاوت دارند، سابقه تاریخی و به طور کلی پرسپکتیو متفاوتی در مقایسه با هم دارند، در منظر تاریخی هم باید هر یک از اینها را به طور جداگانه ارزیابی کرد.

شروین وکیلی: من هم با این نظر موافقم. سرمشق ها، چارچوب‌ها، پیش داشت‌ها و انتظارهایی در مورد یک امر تاریخی در اختیار داریم که می تواند تا حدود زیادی محل شک باشد و بنا به همین دلیل هنگام تعمیم آنها به رخدادهای گذشته باید احتیاط فراوان داشت. نگرشی که من بر طبق آن به این موضوع نگاه می کنم، دیدگاه سیستمی است. به این معنا که بهتر است موضوع بررسی‌مان را به صورت میان رشته ای ببینیم. به عنوان مثال محتوی موسیقی، تاثیر اجتماعی آن موسیقی بر روی مخاطب، کارکردهای سیاسی –یعنی فهمی که بعضی از گروه های سیاسی از آن موسیقی برداشت می کنند- هر کدام ممکن است این تلقی را به شما بدهد که مثلا بگویید فلان موسیقی، موسیقی اعتراض است. گاهی ممکن

است هرکدام از این موارد در یک نوع موسیقی، غایب باشد. اما در نهایت حاصل جمع تاثیرهای یک فرآورده‌ی فرهنگی وقتی میان رشته ای دیده شود اهمیت دارد. شاخص هایی که به نظر من باید برای داوری درباره‌ی منشی مثل موسیقی در نظر گرفت عبارتند از: محتوا، خاستگاه و نیت مولف، ساختار موسیقایی به لحاظ سیستمی و این که این موسیقی توسط چه نهاد ها و تشکل هایی به عنوان نوعی برچسب سیاسی به کار گرفته و یا طرد می شود، و این که چه گفتمانی در موردش تولید می شود. این موارد را در واقع باید به عنوان ساخت نهادی آن موسیقی در نظر گرفت. علاوه بر این ها ماجرایی به نام اقتصاد هم در پس این موضوع وجود دارد. این که بالاخره کجا آن را تولید می کند؟ کجا به فروش می رسد و چه کسانی آن را می خرند؟ گردش مالی‌ای که از فروش آن اثر ایجاد می شود، به کجا می رود و چه نهادهایی را تغذیه می‌کند؟ این موارد تحلیل های جداگانه ای را می طلبد. در مورد این موضوع، تحلیل های سیماشناسانه هم می تواند اتفاق بیفتد. به این معنا که افرادی که مشغول صحبت در مورد آن ها هستیم چه زندگی نامه ای دارند، روابطشان با هم چگونه است، چه پایبندی های تشکلی دارند و خاستگاه سیاسی آن ها کجاست. این ها از نظر من مجموعه شاخص هایی هستند که وقتی در مورد چیزی به نام موسیقی اعتراضی صحبت می‌کنیم، باید در نظرشان بگیریم. در کنار اینها یک شبکه بین المللی هم وجود دارد که اثر در بستر آن معنا پیدا می‌کند. در امتداد صحبت های آقای شهرنازدار، ما با پیش داشت هایی رو به رو هستیم که گسست جدی میان موسیقی سنتی و موسیقی مدرن را بدیهی فرض می‌کند. منظورم از موسیقی مدرن موسیقی پاپ، متال، راک و یا هر نوع دیگری از موسیقی است که وفادار به قواعد سنتی نباشد. اگر راستش را بخواهید من در بدیهی بودن این نوع گسستهای بحث ناشده تردید دارم. یعنی این که بتوانیم برش مشخصی بین موسیقی سنتی و موسیقی مدرن در نظر بگیریم، به نظرم نیازمند بحث و اندیشه‌ی بیشتری است. به همین ترتیب این

که بگوییم فلان سبک موسیقی در رده‌ای به نام موسیقی اعتراض جای می‌گیرد، به نظرم باید با شاخصهایی روشن نشان داده شود و امری بدیهی نیست. کسانی مثل فرهاد و فریدون فروغی که به نوعی معروف به بیان موسیقی اعتراض هستند، از طرفی خوانندگان پاپ دوران پیش از انقلاب‌اند و در آن فضا آزادانه کار و فعالیت می‌کرده‌اند، و از طرف دیگر در بسیاری از تکنیک های موسیقایی‌شان و به خصوص ترانه‌هایشان از موسیقی سنتی تاثیر پذیرفته‌اند. بسیاری از محتواهای جاری در موسیقی این افراد که جنبه‌ی سیاسی هم دارد، ادامه‌ی سنت تصنیف‌سرایی دوره مشروطه و حتا دورانهای پیش از آن است و این حدس را تایید می کند که موسیقی اعتراضی و سیاسی در ایران، ریشه و تاریخی طولانی دارد. یعنی موسیقی اعتراضی انگار همیشه در ایران بوده است، هرچند شکل مدرن این نوع موسیقی از دوره مشروطه وارد فضای فرهنگی ایران شد. نمونه‌اش عارف قزوینی است که تصنیف‌هایش هم با شعر کلاسیک پارسی پیوند دارد و هم شعارهای سیاسی مدرن را بیان می‌کند و از این نظر پیشتاز است. افراد دیگری مثل میرزاده عشقی و ملک الشعرای بهار هم در همین دسته قرار می گیرند. در نتیجه اندیشه‌ی بیان اعتراض سیاسی در موسیقی ایرانی امری ریشه‌دار و کهنسال بوده و در هم پیوستگی تاریخی چشمگیری را نشان می‌دهد. از این زاویه، این که موسیقی اعتراضی تازه در دوران معاصر به دست این بزرگان تاسیس شده باشد و یکسره در حریم موسیقی های مدرن مثل پاپ قرار بگیرد و گسستی را با موسیقی سنتی نشان دهد، به گمانم چندان درست نیست. اگر قرار باشد یک سیر تاریخی را برای بررسی موسیقی اعتراضی در ایران پیش بگیریم می توانیم به زمانی عقب تر از دوره مشروطه هم برویم. موسیقی در ایران همواره ابزاری برای بیان نقدهای دینی و اعتراضهای سیاسی بوده است. عمر طولانی این مضمون در موسیقی سنتی ایران را با نمونه‌های فراوانی می‌توان نشان داد. خودِ شاهنامه خوانی تا پیش از دوران سلجوقی نمونه ای از اعتراض سیاسی در برابر سیطره‌ی

ترکان و خلفای عباسی را در خود داشته است. خنیاگرانی که قدیم گوسان نام داشتند و بعدتر نقّال نامیده شدند، در برخی از دوره های تاریخی حتی مورد تعقیب هم قرار می گرفتند. پس نمی‌شود اعتراض سیاسی در موسیقی را امری مدرن یا نوظهور در فرهنگ ایرانی دانست.



فرهاد مهراد و مادرش

با توجه به پیوستگی‌هایی از این دست که در تاریخ موسیقی ایران می‌بینیم، به نظرم رده‌بندی بر اساس محتوا و مخاطب و نهادهای پشتیبان واقع‌گرایانه‌تر است، تا جدا کردن دو رده‌ی سنتی از مدرن بر محور زمان. با این دید می‌توان تشخیص داد که برای طبقه‌ها و زیرسیستم‌های اجتماعی گوناگون انواع متفاوتی از موسیقی وجود داشته است. این همان است که مثلا موسیقی اشرافی و درباری را از موسیقی مردمی و عوامانه جدا می‌کند. البته همیشه هم موسیقی درباری با کیفیت تر نبوده، مثل موسیقی دربار مظفرالدین شاه که از عامیانه‌ترین و گاهی رکیک‌ترین انواع در دوران خودش بوده است با این همه در مجموع موسیقی طبقه بالای جامعه کیفیت بالاتری داشته و محتواهای پیچیده‌تری را حمل می‌کرده است. این طبقه بندی را به عنوان یک کلیت در نظر می گیریم. با این تاکید که هر دوی این موسیقی ها امکان همنوایی یا مقاومت در برابر قدرت مستقر را داشته اند. نمونه های تاریخی زیادی از این دو نوع موسیقی می‌شناسیم که به شدت سیاسی بوده

است. نمونه‌اش عبدالله مستوفی است که در خاطراتش می نویسد وقتی سفیر روسیه که ژنرالی بدنام بود وارد ایران شد، مردم تهران برایش تصنیف های رکیک عجیب و غریبی درست کرده بودند و در خیابان و زیر پنجره‌ی سفارتخانه می‌خواندند. در حدی که اتابک ناچار خطاب به مردم نامه ای می نویسد و درخواست می کند که دست کم اسم سفیر روس را در شعرهایشان نیاورند و مردم هم گوش می‌دهند، اما اشاره‌هایشان چندان صریح می‌شود که تردیدی در هویت شخصِ حواله‌پذیر باقی نماند! در همین میان مخمس فاخر و زیبای بهار به مناسبت تبریک تاجگذاری محمدعلی شاه را هم داریم که مضمونی کاملا سیاسی و در برخی جاها اعتراضی دارد و ملک‌الشعرای مشهد آن را برای شاه مملکت سروده و بنابراین نمونه‌ای از اشعار فاخر درباری است و بخشهایی از آن را هم کمی بعد در جریان استبداد صغیر مشروطه‌خواهان به صورت تصنیف می‌خوانده‌اند. بنا بر این هر یک از انواع موسیقی طبقه بالا و مردم پسند، از همان ابتدا گرایشهایی سیاسی داشته اند. در گذر زمان بیشتر ریخت و ساختار است که تغییر کرده و با استفاده از ابزار های مدرن، چهره‌ای تازه پیدا کرده است.

رضا نامجو: در این بین صاحب نظرانی مثل آقای محمد علی سپانلو در کتاب «چهار شاعر آزادی» موسیقی اصیل ایرانی یا لااقل گونه ای از آن که به موسیقی دستگاهی و ردیفی ایران قرابت بیشتری دارد را به عنوان موسیقی درباری در نظر می گیرد...

محسن شهرنازدار: من برای نامگذاری این نوع موسیقی که مورد نظر ما است، "موسیقی کلاسیک ایران" را پیشنهاد می کنم . در گذشته وقتی از عبارت "موسیقی ایرانی" استفاده می کردیم با یک معنای عام رو به رو بودیم و در افکار عمومی منظور همان نوع موسیقی بود که امروزه ناچاریم از آن به عنوان موسیقی کلاسیک ایرانی یاد کنیم. چون امروزه موسیقی ایرانی معرف بخشی از موسیقی قومی ایران نیز هست. اما اینکه موسیقی کلاسیک ایران درباری است را

نمی پذیرم ، هرچند تاکید می کنم که این یک موسیقی پایتختی است و این دو مفهوم با یکدیگر فرق دارند. موسیقی کلاسیک ایرانی مثل خیلی از نشانه های فرهنگ معیار ایرانی در حاشیه دربارها و در حاشیه پایتخت ها به وجود آمده است. معرف فرهنگ معیار بوده و توسط طبقه مشخصی از جامعه ایرانی مورد حمایت قرار داشته است. آن طبقه اجتماعی مد نظر را می توانیم برآمده از نوعی نخبه سالاری موروثی بدانیم. طبقه ای که پایگاه اجتماعی خود را از یک سو در رابطه با قدرت ناشی از مالکیت زمین به دست آورده و از سوی دیگر به منابع قدرت مرکزی هم بسیار نزدیک است. این طبقه اجتماعی، حافظ بخشی از فرهنگ معیار بوده است. اگر بر خلاف مترادف های متداول امروز که اعیان و اشراف را با هم به کار می برند، این دو را از هم تفکیک کنیم، می توانیم بگوییم که حیات اجتماعی موسیقی کلاسیک ایران وابسته به طبقه اعیان بوده است. اشراف عموما طبقه ای بودند که قدرت را با زور شمشیر به دست می آورند و در عین حال برای حکومتداری، وابسته به دیوان سالاری و عقلانیت موجود نزد اعیان بودند و دست به ترکیب این طبقه نمی زدند. به این ترتیب بخشی از فرهنگ معیار ایرانی به دلیل بقای طولانی آنها در سیستم قدرت پاسداری و همچون زبان فارسی به واسطه آن ها تقویت شده است. مراد از فرهنگ معیار اینجا همان چیزهایی که کلمه ایرانی بودن را با آن معنا دار می کنیم؛ زبان فارسی و ادبیات کلاسیک و به طور کلی حکمت و دانش ایرانی، موسیقی کلاسیک ایران، فرش ایرانی و... که همه آنها موطن خاصی ندارند و در حوزه های پایتختی شکل گرفته اند. برای روشن تر شدن موضوع می توان موسیقی قومی را با موسیقی کلاسیک ایرانی و فرش ایرانی را با دستبافته های بومی حوزه فرهنگی ایران مقایسه کرد. اما زبان فارسی واضح ترین و مهمترین این نشانه هاست یعنی زبان معیار در کنار زبانها، لهجه ها و گویش های مختلف قومی در ایران. این فرهنگ معیار در جابه جایی های قدرت در سیستم پایتختی تقویت می شده است. مثلا در دوره تیموری وقتی

شاهرخ به قدرت می رسد، عبدالقادر مراغه ای از بغداد به هرات می رود و موسیقی عصر تیموری را به وجود می آورد. در نهایت این موسیقی در عصر ما به عنوان موسیقی کلاسیک ایرانی معرفی می شود. بنابراین می توان نتیجه گرفت که این نوع موسیقی، موطن مشخص جغرافیایی ندارد اما مشخصا توسط گروه اعیان و در سیستم اجتماعی نخبه سالاری موروثی به عنوان نشانه ای از فرهنگ معیار مورد حمایت قرار می گرفته است. این موسیقی تا ورود به عصر جدید به همین شکل ادامه پیدا می کند و در عصر جدید با تغییرات فرهنگی و تغییرات تکنولوژیک در دسترس عمومی قرار می گیرد.

رضا نامجو: عصر جدید را باید از چه زمانی به بعد دانست؟ دست کم از نظر تاریخی آیا می توان برای آن یک انقطاع قائل شد؟

محسن شهرنازدار: عصر جدید را می توان همزمان با مجموعه تحولاتی که از زمان مشروطه به بعد در ایران شاهد آن هستیم در نظر گرفت. گرچه من بر این اعتقادم که میل به تجدد مقدم بر آشنایی ایرانی ها با غرب بوده است. زمینه های تاریخی بعد از جنگ میان ایران و روسیه و پرسش های بنیادینی که در پی شکست برای جامعه ایرانی به وجود می آید و در عین حال مواجهه جامعه ایرانی با غرب، مسیری را برایش باز می کند که حائز اهمیت است و جامعه ایرانی را وارد فصل جدیدی از تاریخ می کند. البته من در استفاده از واژه مدرن کمی احتیاط می کنم و ضرورت دارد اول آن را تعریف کنیم. ما می توانیم از مدرنیته یا دوران مدرن یاد کنیم. طبیعتا تحولات سیاسی و اجتماعی و فرهنگی ایران در صد سال گذشته در این دوران صورت گرفته است و بسیاری از این تغییرات فرهنگی را می توان آثار مدرنیته نامید اما با مفهوم مدرن در موسیقی به کلی متفاوت است. دولت های ملی خود مولود این دوره مدرن هستند. انقلاب مشروطه هم محصول این دوران است. این تغییرات ماهیت تکنولوژیک هم دارند، مثلا در موسیقی بخصوص با ورود صفحه گرامافون و بعد از آن تاسیس رادیو، مسیر جدیدی پیش

روی موسیقی در ایران قرار می گیرد؛ موسیقی دموکراتیزه شدن می گیرد و به این ترتیب موسیقی کلاسیک به عنوان نشانه ای از سلیقه مشروع وارد دوره گذاری می شود تا سرانجام سلیقه میان‌مایه را نمایندگی کند. اما موسیقی کلاسیک ایرانی به خاطر وابستگی ذاتی به شعر و ماهیت کلامی،که به آن موسیقی غزل می گفتند، از محتوای شعر کلاسیک فارسی بهره مند است. شعر در ادبیات فارسی علاوه بر تغزل، همیشه ماهیت اجتماعی و سیاسی هم داشته و به زمانه خودش با دیدی انتقادی و اعتراضی می نگریسته است. در نتیجه از زبان موسیقی کلاسیک ایرانی همیشه می توان برداشت های سیاسی و اجتماعی کرد ؛ شعری که شرایط زمانه را منعکس می کند و به مسایل اجتماعی و سیاسی و فرهنگی خود نگاهی انتقادی دارد.اما این ویژگی ذاتی را نمی توانیم به سادگی در ظرف موسیقی اعتراضی قرار بدهیم، این ویژگی کاملا با موسیقی اعتراض و یا آن چه در زمانه جدید ، موسیقی انقلابی نام گرفته و در رفتارهای جمعی نقشی تهییج کننده دارد، متفاوت است. در عین حال در نظر داشته باشید که آنچه در بحث موسیقی اعتراض و یا موسیقی سیاسی مورد توجه است بیشتر حول کلام می چرخد و چندان توجهی به ژانر ندارد.

شروین وکیلی: من در یکی، دو مورد با آقای شهرنازدار اختلاف نظر دارم و در چند مورد با نظر ایشان موافقم. در مورد این که معیار شدن هر فرآورده فرهنگی و در این مورد خاص؛ موسیقی، در مراکز قدرت رخ می دهد کاملا موافقم. منتها به عقیده من مراکز قدرت با آنچه آقای شهرنازدار مطرح کردند، کمی تفاوت دارد. یعنی به نظرم مراکز قدرت منتشرتر است و آن را تنها محدود به پایتخت نمی دانم. در ضمن ایران زمین را به عنوان یک ناحیه تمدنی در نظر می گیرم. پس ایران را یک پیوستار تاریخی و جغرافیایی یگانه، یعنی یک سیستم تمدنی منسجم می‌دانم که در دو قرن گذشته بخشهایی از آن تجزیه شده و خارج از جغرافیای سیاسی کشور ایران جدید قرار گرفته است. اما سراسر این پیوستار

تاثیرهای خود را اعمال می‌کرده است. چنان که تا دهه‌ها پس از کنده شدن شمال و جنوب ایران زمین از حریم سیاسی ایران، همچنان باکو و دهلی و تفلیس از مراکز مهم تولید فرهنگ ایرانی هستند.

محسن شهرنازدار: روشن است که وقتی از حوزه فرهنگی صحبت می کنیم، مرزهای سیاسی و جغرافیایی چندان مورد نظر نیستند. اما نمی توانیم انکار کنیم که حوزه پایتخت تعیین کننده آن تیپ از فرهنگ معیار است که مثلا در موسیقی کلاسیک ایرانی نمود پیدا می کند. حوزه پایتخت در عین حال به حوزه های ولیعهدنشینی هم قابل تعمیم است اما مصادیق سبک ها و مکتب های فرهنگی و هنری ما تصدیق می کنند که این موسیقی پایتختی است.

شروین وکیلی: در این بین نکته کوچکی باقی می ماند و آن این که جریان تثبیت موسیقی مدرن را فرآیندی پیچیده با پیوستگی‌های بسیار می‌بینم و به گسست‌هایی که اغلب پیش‌فرض گرفته می‌شود قایل نیستم. یعنی آن را فرایندی تدریجی می دانم که یکباره بر نقطه ای از محور زمان اتفاق نیفتاده است. اما تفاوتی که شاید با نظر آقای شهرنازدار داشته باشم آن است که من جریان ادبیات اعتراض یا سیاسی معاصر را درباری نمی دانم. اگر بنا باشد این نوع ادبیات را به لحاظ خاستگاه اجتماعی بررسی کنیم، باید به الگویی تاریخی توجه کنیم که طی آن دربار و دیوانسالاری دوره قاجار بعد از جنگ با روسیه به تدریج در دستگاه نظامی رقیبی مستقل پیدا کرد که برای مدرن شدن چابکتر و مشتاق‌تر عمل می‌کرد. بنابراین دربار از یک سو و ارتش مدرن از سوی دیگر دو خاستگاه هنجارساز و نهادین برای موسیقی معاصر ما هستند، که در این میان ارتش پیشروتر و اثربخش‌تر می‌نماید. در واقع تیزترین لبه‌ی جریان مدرن شدن موسیقی اصولا در درون ارتش جای می‌گیرد. در این نهاد افرادی مانند مختاری و وزیری را داریم که یا خودشان موسیقی دان هستند و یا از پشتیبانان سبک موسیقی نوی ارتشی به حساب می‌آیند. نباید این نکته را نادیده بگیریم که این جریان جنبه

سیاسی نمایانی هم دارد و در نهایت به نهاد قدرت باز می گردد. اما این قدرت سیاسی بیشتر منتقد نظام قاجاری قاجاری است و همین ارتشی‌هایی که تولید کننده یا حامی موسیقی نو بودند، بنیان گذاران سلسله پهلوی هم هستند.

در این که دلالت سیاسی و اعتراضی در این موسیقی‌ها وجود داشته با آقای شهرنازدار موافقم اما نه لزوما در معنای مدرن. چون موسیقی ایرانی از همان ابتدای کار با شعر درآمیخته بوده و نقد ستم و بعدتر نقد ریا زیربنایش را تشکیل می‌داده است. یعنی یک محتوای اعتراضی سیاسی و مذهبی از همان آغاز در شعر و ترانه و موسیقی ایرانی وجود داشته است. بهترین نمونه در مورد شعرهای حافظ است. کاملا واضح است که حافظ به عنوان یک شاعر و نوازنده درباری در شیراز فعالیت می کرده است. قبل از حافظ سنایی و همزمان با او عبید و پس از او نسیمی را داریم و اینها همگی محتوای انتقادی تند و گزنده‌ای در شعرهایشان داشته‌اند.

محسن شهرنازدار: البته همان گونه که گفتم این تلقی ، تعمیم دادن برداشت های امروزی به تاریخ است که احتمال خطا در نتیجه گیری را بالا می برد. این اشعار را نمی توان در کنار نمونه های کلام اعتراضی در موسیقی امروزی در یک دسته بندی قرار داد. چون همان گونه که توضیح دادم موسیقی ایرانی به شعر به عنوان یک وجه کلامی، وابستگی تام و تمام دارد . شعر فارسی همواره بیان کننده و

درعین حال منتقد شرایط اجتماعی و سیاسی زمانه خود نیز بوده است و در نهایت موسیقی ایرانی هم حامل چنین پیام هایی بوده اما لزوما نمی توان به آن موسیقی اعتراضی گفت. اولا رسالت اصلی این موسیقی اعتراض نبوده، در ثانی موسیقی کلاسیک ایرانی نزد طبقه فرهنگی معینی که وابسته به منابع قدرت بودند رواج داشته و عمومی هم نبوده است.

اما تاکید من بر روی کلمه پایتخت،به معنی محدود کردن آن به پایتخت امروزی نیست و در عین حال گستره فرهنگی ایران را همان محدوده کهن ایران فرهنگی در نظر می گیرم. روشن است که مرزهای فرهنگی ایران را نمی توان با مرزهای سیاسی امروز تعیین کرد. اما بر اساس همان پهنه فرهنگی گذشته، هرجا پایتخت بوده این موسیقی نیز در آن رواج داشته است. در عین حال جا به جایی قدرت در حوزه های پایتختی این موسیقی را تقویت می کرده و طبیعتا به آن این امکان را می داده که از زمانه و محیط پیرامونش اثر بگیرد. اما همواره از یک نظام معین فرهنگی و موسیقایی تبعیت می کرده است. شاهد آن رسالات موسیقی از قرن چهار تا ده هجری است از فارابی تا عبدالقادر مراغی و رسالات سده های بعد موسیقی تا قرن دهم که در آن ساختار این موسیقی از نظر خانواده سازها، تکنیک، نظام دستان بندی و فواصل ، فرهنگ موسیقی و ... خواه در عراق باشد خواه در هرات، تغییر چندانی نمی کند و تابع یک نظام معین است. این ویژگی را در موسیقی های وابسته به اقلیم ها و یا موسیقی اقوام نمی توان دید. به همین دلیل من این موسیقی را موسیقی پایتختی می دانم . نام مکاتب هنری ایران در نقاشی و موسیقی و معماری و .. هم پایتختی است. مثلا مکتب هرات، مکتب اصفهان و مکتب تبریز و ... به همین دلیل است که مثلا مکتب سنندج و کرمانشاه و قوجان نداریم ، چون قدرت و پایداری طبقه اعیان در آن مناطق به اندازه ای نبوده که بتواند حامی تیپ خاصی از فرهنگ معیار و به طور خاص موسیقی کلاسیک ایرانی باشد.

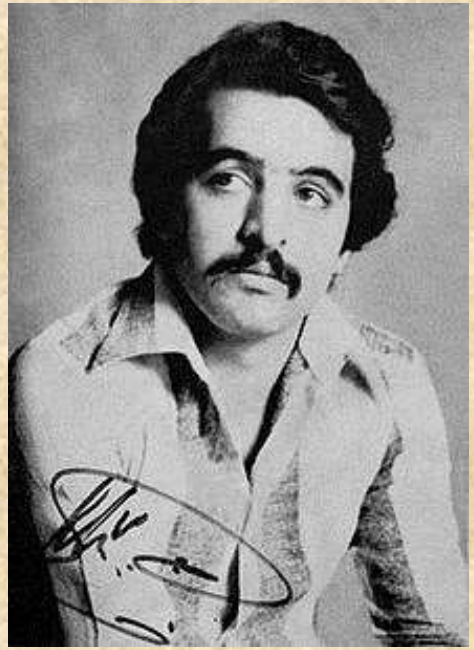
رضا نامجو: بهتر است این بحث را از منظری دیگر نیز پی بگیریم. اگر موسیقی فریدون فروغی و فرهاد را به عنوان گونه مشخصی از موسیقی مورد بررسی قرار دهیم لااقل به لحاظ تکنیکی و صرف نظر از ویژگی های شعری کاملا واضح است که موسیقی مورد نظر این دو نفر کاملا غیر ایرانی است و حتی گاهی با در هم ریختن فاکتورهای موسیقی ایرانی، خودش را نشان می دهد. این در حالی است که اگر موسیقی خوانندگان پاپ در دوره فریدون و فرهاد را در نظر بگیریم با برخی از نام های آشنا رو به رو می شویم که کارهای شان تا حدی به موسیقی کلاسیک ایرانی نزدیک است و حتی گاهی کاملا در یک دستگاه موسیقی ایرانی اجرا می شود. فارغ از کلام در موسیقی فرهاد و فریدون فروغی؛ آیا در هم ریختگی قواعد موسیقی ایرانی را می توان به عنوان نوعی اعتراض تلقی کرد؟ شما از ساختاری صحبت کردید که متشابه است اما از دوره ای به بعد به نظر می رسد ما با یک شکاف رو به رو هستیم...

محسن شهرنازدار: اشکال کار این است که شما جریان موسیقی پاپ دهه چهل و پنجاه را در ادامه منطقی موسیقی کلاسیک ایرانی می بینید. در حالی که این دو هیچ ارتباطی با هم ندارند. ادامه آن شکل از موسیقی کلاسیک ایرانی که مضامین اجتماعی یا سیاسی پیدا می کند را شاید در چاوش دهه شصت بتوان دید. اما وقتی از فرهاد و فریدون فروغی و یا خوانندگان پاپ دیگری مثل داریوش و گوگوش صحبت می شود،صحبت از انواعی از موسیقی مردمی و پاپ است که در دوران دموکراتیزه شدن موسیقی در ایران به وجود آمدند و خاستگاه آنها را باید درجریان موسیقی پاپ دید.

با تاسیس و گسترش رادیو، علاوه بر عمومی شدن موسیقی، فرصت شنیدن موسیقی فرهنگ های دیگر نیز فراهم شده بود. رادیو استانبل و رادیو قاهره در این زمینه نقش مهمی داشتند. در نتیجه این برخورد، نوعی موسیقی التقاطی مردمی به وجود آمد که لحن ترکی عربی داشت و نخستین نمونه های موسیقی پاپ یا

نوعی موسیقی پاپ کلاسیک ایرانی بود. کالایی شدن موسیقی در دهه های بعد و شتابی که جامعه ایرانی برای مدرنیزاسیون به معنای بازتولید تجربه مدرنیته غربی گرفته بود هم، فرصت آشنایی با انواع موسیقی غربی در جامعه ایرانی را فراهم کرد. کمپانی های تولید و تکثیر صفحه در بازار جدید ایران انواع موسیقی های پاپ نیمه دوم قرن بیستم را در دسترس عموم قرار می دادند. جامعه ایرانی نیز مشغول بازتولید فضاهای مرتبط با فرهنگ غربی در این دوران است. دانسینگ ها و کافه رستورانهایی به سبک امریکایی در دهه چهل تهران به وفور در حال راه اندازی است و در این فضاهای جدید است که موسیقی پاپ ایرانی هم وارد فاز جدیدی می شود. فریدون فروغی و فرهاد در یک مورد با هم اشتراک دارند و آن گرایش و علاقه مندی‌شان به موسیقی «ری چارلز» و آر اند بی(Blues Rhythm and) است. نمونه هایی از این دست به خصوص در کافه های تازه تاسیس نسل جوان آن دوره در ایران مورد توجه بود. استقبال از این موسیقی را در آن دوره، در اقتصاد ایران و فضای اجتماعی حاکم بر جامعه ایرانی نیز می توان بررسی کرد. در این دوره تغییرات زیادی در جامعه ایرانی در حال وقوع است. مساله مهاجرت وسیع روستا به شهر پس از اصلاحات ارضی، پیدایش طبقه جدید جامعه شهری با عنوان طبقه متوسط که فرهنگ ویژه خود را دارد و مصرف فرهنگی این طبقه و ... جریان های سیاسی جدید، جنبش های دانشجویی و ... همه و همه در روند این تغییرات اثر دارند. مجموعه این اتفاقات را می توان نوعی مدرنیزاسیون تلقی کرد؛ الگوهایی از غرب می آید و در ایران باز تولید می شود. در جریان این بازتولید است که فرهاد و فریدون فروغی و امثالهم به وجود می آیند. مایلم به بحث ابتدایی اشاره می کنم که وقتی ما بدون در نظر گرفتن این موضوعات و تجربه تاریخی آنها از امروز به گذشته نگاه می کنیم ، قرائت تاریخی مان مخدوش می شود. برداشت امروزی ما از آثار فریدون فروغی و فرهاد، نوعی موسیقی اعتراض است اما شاید در دوره خودش لزوما چنین

برداشتی وجود نداشته است. ما آثار این دو خواننده را از دیگر خوانندگان پاپ آن دوران با عنوان موسیقی اعتراض جدا می کنیم اما اگر قرار باشد کلام را به عنوان مبنای اعتراضی بودن آن قرار دهیم ، تقریبا همه خوانندگان این دوران، ترانه سراهای مشترک و آهنگسازان مشترک داشتند و حتی آهنگ های یکدیگر را خوانده اند. مثلا آهنگ جمعه که به عنوان شاه بیت موسیقی اعتراضی فرهاد مطرح است همان زمان توسط گوگوش هم خوانده شده و از آن برداشت سیاسی نشده است.



رضا نامجو: تفاوت در این است که نحوه خوانش فرهاد صرف نظر از کلام به لحاظ موسیقایی به کمک می آید و بر طبق نظر برخی می تواند موسیقی اعتراض باشد...

محسن شهرنازدار: این دیگر مساله تداعی است و یا می تواند نوعی سوگیری شناختی نسبت به آن لحن و نحوه بیان باشد. صدای بم فروغی و یا لحن قاطعانه و شفاف فرهاد که از نظر موزیکالیته بسیار وامدار ری چارلز است ، در یک دوره ای با نحوه بیان فعالین سیاسی چپ و یا مثلا شعرخوانی شاعران چپ در ایران به شکل مبهمی لحن و بیان مشترک می یابد. اینکه دقیقا سرچشمه این لحن مشترک کجاست، نیاز به مطالعاتی عمیق تر دارد اما مجموعه این فضای صوتی حاکم در آن روزگار ، کنار هم معنا دار شده و امروزه تداعی گر لحن اعتراض سیاسی آن دوران نیز هست.

رضا نامجو: اگر این اتفاق افتاده، چرا کاری را که پری زنگنه برای فیلم «گوزن ها» می خواند زمین می خورد اما وقتی فرهاد آن را بازخوانی می کند با اقبال رو به رو می شود؟

محسن شهرنازدار: بخشی از دلایل اقبال صدای فرهاد در مقایسه با خانم زنگنه، به نظرم به موضوع جنسیت هم مربوط است. در مورد آن هم می توان بحث کرد و موضوع مهمی در مطالعات موسیقی است اما بهتر است به سوال اصلی بحث برگردیم. مایلم تاکید کنم که جریان تغییر در موسیقی سنتی یا همان کلاسیک ایرانی و نمونه های پاپی که از آن الهام گرفته اند و در سوال شما به آن اشاره شد، مقوله‌ای جداست و هیچ ارتباطی به شکل‌گیری این تیپ از موسیقی پاپ غربی در ایران ندارد. موسیقی کلاسیک ایرانی در روند تغییرات فرهنگی از انحصار طبقه ای خاص بیرون می آید و تبدیل به یک نوعی کالای فرهنگی می شود و خود را با سلیقه و نیاز عامه هماهنگ می‌کند.در ان هماهنگی است که نوعی موسیقی پاپ کلاسیک هم به وجود می آید، اما این هماهنگی و تغییرات در جهتی متمایز از دگرگونی های موسیقی پاپ قرار دارد و از دوره‌های تاریخی مشابه با موسیقی پاپ عبور نکرده است. بنابراین باید این دو را از هم تفکیک کرد. اگر بنا باشد در مورد چگونگی شکل‌گیری موسیقی پاپ صحبت کنیم باید برویم و خاستگاه پیدایی آن را بررسی کنیم.

رضا نامجو: این جریان بعدا توسط افراد دیگر ادامه می‌یابد. به نظر می‌رسد این مسئله را می‌توان یکی از بارقه‌های موسیقی پاپ در ایران به حساب آورد؟

محسن شهرنازدار: در اینجا هم ما باز با اغتشاشی در طرح ژانرها و مفاهیم موسیقی مواجهیم. موسیقی پرویز محمود از سنت آهنگسازی کلاسیک غربی می آید که در دوره ای به موسیقی های قومی و محلی برای تولید نوعی موسیقی

معاصر و کاملا کلاسیک توجه می کند و هیچ ارتباطی با موسیقی پاپ ندارد و محصول آموزش نوین موسیقی در ایران است. البته در این مورد شاید بتوان به صورت مجزا صحبت کرد. آموزش نوین موسیقی در ایران به پیدایش مدارس موسیقی نظامی بازمی گردد . پس از سفر ناصرالدین شاه به غرب دو افسر ارتش فرانسه یعنی بوسکه و رویون برای تعلیم موسیقی نظام به ایران می آیند و پس از آنها با آمدن لومر و دیگران نظام آموزش مدرن موسیقی در ایران پایه ریزی می شود. موسیقی محمود و به طور کلی موسیقی کلاسیک در ایران میراث دار این جریان است اما موسیقی پاپ دهه چهل و پنجاه نه ارتباطی به موسیقی کلاسیک ایرانی دارد و نه با موسیقی کلاسیک غربی. اساسا موسیقی پاپ دهه چهل و پنجاه در ادامه منطقی جریان موسیقی کسانی نظیر پرویز محمود نیست. آثاری مثل کارهای فرهاد مهراد و فریدون فروغی در ادامه تغییرات اجتماعی دهه چهل شکل گرفته و محصول مجموعه ای از عوامل اجتماعی و فرهنگی است که به آن دوران معنا داده است. کالایی شدن موسیقی ، مصرف فرهنگی، ظهور طبقه متوسط ، الگوبرداری از غرب و بازسازی فضاهای اجتماعی مشابه در ایران، هیپی‌گری و تقلید از جنبش های اجتماعی جوانان غربی دهه شصت میلادی ، ظهور استودیوهای جدید ضبط موسیقی در تهران، کافه ها و پاتوق های فرهنگی جوانان ، تاسیس تلویزیون و بسیاری عوامل دیگر در روند شکل‌گیری و تداوم این نوع از موسیقی پاپ در ایران موثر بوده است، اما این جریان اساسا هیچ ارتباطی به موسیقی کلاسیک ایرانی و یا موسیقی کلاسیک غربی در ایران ندارد. یعنی نه ادامه منطقی این یکی است و نه به لحاظ روند شکل‌گیری و تکامل به دیگری مرتبط است.

شروین وکیلی: من به این ماجرا از زاویه دیگری نگاه می‌کنم. این ماجرا درست شبیه مدرنتیه، به یک موج تمدنی جدید مربوط می‌شود. در این مورد که آیا یک موج تمدنی مثل مدرنیته‌ی اروپایی می‌تواند در حوزه‌های تمدنی دیگر به

همان شکل آغازین پیاده شود یا نه، بحث‌های زیادی وجود دارد. مثلا این پرسش هنوز باقی‌ست که ژاپن امروز به سبک غربی مدرن شده یا یک پیوند دورگه از فرهنگ بومی ژاپن و اروپای را ایجاد کرده است. نمی‌خواهم وارد زیربنای این بحث شوم، در این حد بگویم که به گمانم مدرنیته بند نافی دارد که به فرهنگ اروپایی وابسته است. مدرنیته ساختاری و ریختی دارد که ساده‌تر وامگیری می‌شود، و محتوایی هم دارد که عمیقا مسیحی و اروپایی است. ورود مدرنیته به ایران به عنوان یک موج تمدنی که ریخت و کارکرد ویژه‌ای دارد قصه‌ای است که دو قرن از آغاز آن می‌گذرد و شدتش در زمان‌های مختلف، متفاوت بوده است. یکی از نقاط اوج این جریان دقیقا مصادف با دورانی است که موسیقی پاپ در ایران رواج پیدا می‌کند. به گمان من بخشی از آنچه که در دگردیسی موسیقی معاصر ایرانی می‌بینیم، به ریخت مربوط می‌شود و ارتباطی با محتوا ندارد. ما در اواسط دوران رضا شاه یعنی از دوره‌ای که رادیو در ایران مطرح می‌شود، سه موج رادیویی را دریافت می‌کردیم. یکی رادیو خودمان بود که اتفاقا خیلی هم جذاب نبود و بیشتر موسیقی‌ای منزه‌طلبانه و شسته و رفته پخش می‌کرد. برنامه‌های این شبکه رادیویی برای توده‌ی مردم جذابیت چندانی نداشت و با این وجود پیش‌کسوتان موسیقی معاصر که تا روزگار ما زنده‌اند، با همین رادیو آموزش دیدند و به موسیقی گرایش یافتند. بسیاری از هنرمندان مثل سایه یا شجریان در خاطراتشان به این موضوع اشاره کرده‌اند که رادیو یکی از تاثیرگذارترین دلایل تشویق آنها به موسیقی بوده است.

رادیوی دیگری که موجش در ایران دریافت می‌شد، بی‌بی‌سی بود که بر خلاف انتظار چندان مورد توجه مردم ایران قرار نمی‌گرفت، تا این که مینوی و فرزاد را استخدام کردند و اینها با غنی کردن محتوای فرهنگی و تاریخی بی بی سی برایش مخاطبانی دست و پا کردند. سومین شبکه، رادیو آلمان بود که اتفاقا مردم علاقه زیادی به آن داشتند و تبلیغات سیاسی‌اش هم تا حدودی با آنچه در دستگاه

رضاشاهی بیان می‌شد همسو بود. یادآوری کنم که این دوره دقیقا همزمان است با فعالیت نازی‌ها در آلمان. می‌خواهم بگویم رادیو یک ریخت و یک ساخت و یک فرمِ مدرن است که پیش از آن وجود نداشته، و در دوران رضا شاه همچون رسانه‌ای نوظهور با مردم ایران تماس برقرار می‌کند. در عین حال این رسانه محتوایی هم داشته که بیشتر تبلیغات سیاسی انگلیس‌ها و آلمان‌ها بوده است. در ابتدا ساختار و ریخت وارد می‌شود و بعد محتواهای رقیب در دل آن با هم مسابقه می‌گذارند. شاید بتوان این اتفاق را نوعی مردم‌سالارانه شدن موسیقی دانست. با این گوشزد که موسیقی ما از ابتدا بسیار مردمی بوده است. داده‌های زندگینامه‌ای و متون ادبی نشان می‌دهند که در ایران از شاهزاده‌های قاجار تا مردم معمولی همگی به موسیقی علاقه‌مند بودند و بسیاری از ایشان سازهای مثل دف و تار می‌نواخته‌اند. موسیقی یک چیز عمومی در میان مردم ایران زمین بود و شاید به همین دلیل است که تنوع و پیچیدگی موسیقی نواحی و مقام‌های محلی در ایران واقعا چشمگیر است. تنها تدوین و تفکیک و صورتبندی شدن بخشی از این موسیقی در مراکز قدرت و قالبی درباری صورت گرفته است. این صورتبندی که دستگاهی شدن و بعدتر نت‌نویسی و در نهایت ورود سازهای تازه را به دنبال دارد، همچنان مثل رادیو به ریخت و ساختار مربوط می‌شود و نه محتوا. در کل ورود فرم مدرن هم در موسیقی و هم در سایر شاخه‌های فرهنگ نسبت به محتوا ساده‌تر است. از این رو می‌بینیم که ریخت‌هایی مانند رسانه و صورتبندی و سازبندی به سرعت و آسان وارد می‌شوند و در فرهنگمان جایگیر می‌گردند. اما محتوا نسبت به آن سنتی‌تر و قدیمی‌تر می‌نماید. به همین خاطر محتوای مشترک فرهنگی در موسیقی ایرانی و ترکی و هندی و مصری تا مدتی پس از ورود این ریختهای مدرن همچنان باقی است و تنها پس از ریشه‌کنی زبان پارسی توسط حکومتهای استعماری و بعدتر قوم‌گراهاست که واگرایی در محتوا را هم می‌بینیم.

با این مقدمه می‌رسیم به اواخر دهه ٤٠ و شکل‌گیری موسیقی اعتراض که هدف بحث ماست. به نظرم در این زمینه باید با در نظر گرفتن تفاوت سرعت در ریخت و محتوا، بستر بین‌المللی را هم نگاه کنیم. ما از نیمه دهه ٦٠ میلادی به بعد با یک جنبش اعتراضی جوانان روبه‌رو هستیم. عملا تمام نقاط جهان که رسانه‌های مدرن در آنجاها حضور دارند درگیر این جریان می‌شوند.

مشهورترین این درگیری‌ها مربوط به سال ١٩٦٨ فرانسه است. در این سال انقلابی در فرانسه داریم که کاملا جدی است و به تسخیر کارخانه «رنو» به دست انقلابیون می‌انجامد. از انقلاب ٦٨ فرانسه تا جریان هیپی‌ها و جنبش ضد جنگ ویتنام در آمریکا، تا جنبش‌های سیاسی جدی در بلوک شرق (چک‌اسلوکی، لهستان و مجارستان) با یک جنبش جهانی اعتراض جوانان روبرو هستیم. در همه‌ی این جنبش‌ها نخستین نسل جوانی که به جای کتاب با تلویزیون بزرگ شده‌اند، از هژمونی سیاسی حاکم سرپیچی می‌کند و به سلسله مراتب اجتماعی اعتراض دارند. این سرپیچی اغلب در شعر و موسیقی بیان می‌شود. افرادی مثل فرهاد و فریدون هم آشکارا به این فرهنگ جهانی وابستگی داشته‌اند. خود فرهاد تا 7 سالگی در عراق بزرگ شده چراکه پدرش کاردار سفارت ایران در آن کشور بود. بعد هم با یک گروه ارمنی به انگلستان رفت و دو سال در آنجا به همراه آن گروه گیتار زد. وقتی هم که فرهاد به ایران بازگشت موسیقی روز دنیای انگلیسی

زبان را در هتل ریمبو و رستوران کوچینی بازخوانی می‌کرد. یعنی به هر صورت به جریانهای خارج از ایران پیوستگی داشت.

رضا نامجو: این همان دوره‌ای است فرهاد هنوز شروع به خواندن با کلام فارسی نکرده است...

شروین وکیلی: اساسا در ابتدا کار فرهاد و فریدون فروغی کاور کردن آثار خارجی بود. به نوعی موسیقی آنها ادامه منطقی موسیقی اعتراض دهه ۱۹۶۰ میلادی است. بنابراین این اتفاق را باید به عنوان یک پادفرهنگ در نظر گرفت. چیزی که امروز ما به آن موسیقی اعتراضی می‌گوییم بخشی از یک پادفرهنگ جهانی است که اگر بخواهیم محتوایش را تحلیل کنیم در غرب تا اندازه‌ای پیشینه‌ی چپ دارد و این چپ‌گرایی در کشورهایی مانند فرانسه به طور سازماندهی شده توسط بلوک شرق پشتیبانی می‌شد. باید به خاطر داشته باشیم این جریان همزمان با اولین پاتک غرب در جریان جنگ سرد اتفاق می‌افتد. جریانی که در بلوک غرب یک جنبه چپ دارد، کلید واژه محبوبش صلح است و سرخوشی جوانانه را با مقاومت در برابر سلسله مراتب رسمی ترکیب می‌کند. مخالفت با مراکز اقتدار در کشورهای مختلف غربی نمودهای متفاوتی پیدا می‌کند. در فرانسه در تقابل با سلسله مراتب آموزشی دانشگاه‌ها و مدارس اتفاق می‌افتد، در حالی که شاخه‌ی آمریکایی‌اش به مخالفت با جنگ سالاری نظامیان می‌پردازد. در مجموع سه شاخص چپ‌گرایی، مقابله با سلسله مراتب و کلید واژه صلح به عنوان اساسی‌ترین و مهم‌ترین ویژگی آن دوران به حساب می‌آیند. یکی از دلایل استفاده از کلیدواژه صلح هم آن است که در این دوره نیروهای بلوک غرب به رهبری آمریکا پاتکی می‌زنند و در کشورهای اشغال شده به دست کمونیست‌ها مداخله‌ی نظامی می‌کنند. بنابراین صلح در این مقطع تاریخی نوعی شعار ضد امپریالیستی محسوب می‌شود. باید به این نکته توجه کنیم آنچه وارد ایران می‌شود شاخه غربی (اروپایی و آمریکایی) این جنبش اعتراضی است. در

حالی که این جریان یک شاخه شرقی هم دارد. یعنی یک اتفاق موازی نیز پشت پرده آهنین در حال انجام است که در آن هنگام با خشونت فراوان توسط روسها و نیروهای وفادار به شوروی سرکوب می‌شود. این اتفاقی است که به بهار پراگ، حمله شوروی به چکسلواکی، بر کنار کردن رهبر مجارستان، و سرکوب جنبش همبستگی در لهستان منتهی می‌شود. در این دوره با رفتارهای خشن و خونین مردم را سرکوب می‌کنند و به زندان و اردوگاه کار اجباری می‌فرستند، اما این اتفاقات سر و صدای زیادی ایجاد نمی‌کند، چون بیشتر رسانه‌های روشنفکری قلمرو غرب هم در اختیار نیروهای چپ است. انعکاس و سرخوردگی در میان خودِ روشنفکران چپ البته هست، اما با بزرگی رخدادها و سرکوبها تناسبی ندارد. این جریان به همین دلیل در ایران انعکاس سزاواری پیدا نمی‌کند و بیشتر همان شعارهای جنبشهای اعتراضی غرب است که در ایران هم تکرار می‌شود. سلسله مراتبی که در این موسیقی به آن حمله می‌شود با شرایط روز ایران ارتباط چندانی ندارد و بخشی از گفتمان اعتراضی چپ‌گرانه‌ای است که خصلتی جهانی دارد.

با این همه من با دوست عزیزم آقای شهرنازدار اختلاف نظر دارم و موسیقی فرهاد و فریدون را بخشی از این جریان می‌بینم و در نتیجه به نظرم باید سویه‌ی اعتراضی‌اش را به رسمیت شمرد. هرچند می‌پذیرم که این اعتراض خاستگاهی بین‌المللی داشته و شاخه‌ای کوچک و نرم و نازک از یک جریان اعتراضی پردامنه‌تر بوده که شاخه‌ی مقابلش سرسختانه درهم شکسته شده است. با این همه طنینی اعتراضی در این موسیقی‌ها هست و دلیل آنکه «جمعه» و «وحدت» فرهاد ماندگار شده، آن است که پیوند مشخصی با جنبش چریکی ایران داشته است. اگر این افراد را در کنار هم قرار دهید به نوعی ارتباط شبکه‌ای بر می‌خورید. شعر فلانی در کتاب جمعه منتشر می‌شود، اسفندیار منفرد زاده آهنگش را می‌سازد، فرهاد می‌خواند و فریدون هم دوباره همان آهنگ را بازخوانی می‌کند.

بنابراین با شبکه‌ای در هم تنیده از افراد و سازمانهای کوچک روبرو هستیم که در دوران خودشان شعارهای سیاسی هم می‌داده‌اند. منتها اینکه این آثار تا چه اندازه زبان گویای اعتراض مردم زمانه‌شان بوده، جای بحث دارد. نظر من این است که این رده از فرآورده‌های فرهنگی زبان اعتراض مردم زمانه‌اش نیست و به خرده فرهنگی در آن دوران مربوط می‌شود که در جریان انقلاب اسلامی برجستگی و اهمیت یافته است.

رضا نامجو: ما با دو اتفاق در جامعه ایران مواجه هستیم که در دو بازه زمانی روی می‌دهند. یکی جنبش مشروطه و دیگری انقلاب بهمن ۵۷. عده‌ای نافرجام بودن اولی را دلیل ایجاد دومی می‌دانند و برخی با این عقیده مخالف هستند. عارف به عنوان یک نمونه مناسب در جامعه موسیقی، موزیسنی است که می‌خواهد به صورت انقلابی عمل کند(فارغ از اینکه آنچه سودایش را داشته به نتیجه نمی‌رسد). به نظر عده‌ای یار دبستانی منِ فریدون ادامه از خون جوانان وطن عارف است. آیا می‌توانیم شخصیت‌هایی همچون فرهاد و فریدون را در حوزه موسیقی به عنوان میراث‌داران عارف (البته در در معنای ساختاری بلکه در ساحت محتوایی) بدانیم؟ این دو جریان به لحاظ دلایل ظهور و بروز از منظر اجتماعی و البته محتوا تا چه اندازه به هم ارتباط دارند؟

محسن شهرنازدار: بنا به دلایل متعدد نمی‌توانم این دو را در یک ظرف ببینم. از آن جهت که کارکرد و زمینه پیدایش این دو جریان موسیقی کاملا با هم متفاوت است. درست است که عارف قزوینی یک بیان سیاسی و یک مضمون انقلابی را که وابسته به تحولات ناشی از انقلاب مشروطه است در موسیقی خود دنبال می‌کند، اما موسیقی او لزوما در اختیار توده مردم نیست و جنبه تجاری ندارد. از طرفی وابستگی این موسیقی به رپرتوار موسیقی کلاسیک ایرانی که در آن دوره عملا یک موسیقی نخبه‌گراست کارکرد عمومی‌اش را کمتر هم می کند. جامعه ایرانی هم جامعه متفاوتی است. همچنین مواضع سیاسی عارف و ترانه های او

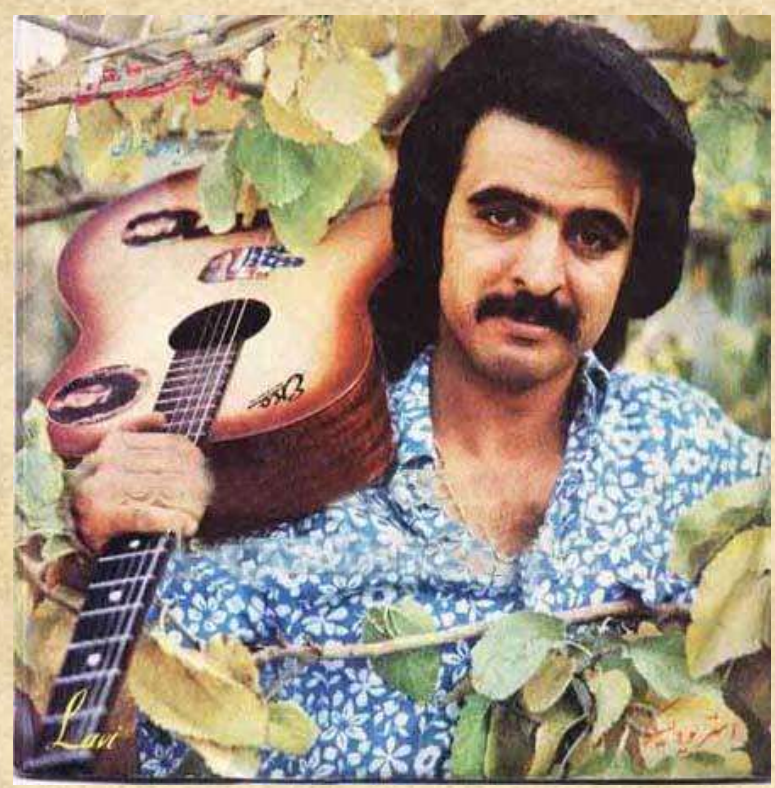
روشن است و در آن ابهامی وجود ندارد. مثلا کنسرت فتح تهران از عنوان آن هم می توانید ماهیت آن را تشخیص بدهید و یا کنسرتی که برای مرگ پسیان در گراند هتل اجرا کرده ، از همان زمان معلوم است که برای چه اجرا شده است. این در حالی است که موسیقی پاپ دهه ٤٠ و ٥٠ و موسیقی امثال فرهاد و فریدون، در یک بستر اجتماعی دیگر تولید شده است، در این که یک موسیقی پاپ خوب و ماندگار است و از نمونه های زمانه خود هم چیزی بیستری دارد شکی نیست. اما درعین حال یک موسیقی کالایی و تولید شده بر اساس تقاضای بازار است. آلبوم‌ها فروش جدی داشته‌اند و نوع عرضه هم ماهیت تجاری آن را تایید می کند .محتوا هم چیز بیشتری جز دلمردگی های ترانه های عاشقانه و عشق های ناکام در ترانه های پاپ آن زمان ندارد. نه تنها با موسیقی عارف بلکه با ترانه های انقلابی چریک ها و اساسا با مفهوم موسیقی انقلابی هم فرق بسیار دارند. آن معنای اعتراضی که درون مایه‌اش را می‌توان در موسیقی انقلابی شیلی، آرژانتین و به طور کلی آمریکای لاتین و البته جنبش های آزادی بخش آفریقا و ...دید، با موسیقی امثال فرهاد و فریدون تفاوت‌های اساسی دارد.

این نوع موسیقی خصوصیات معینی دارد؛ در آنها مولف عموما ناشناخته است، بیان مستقیم سیاسی دارد ، التقاطی است یعنی لزوما در ژانر معینی نمی گنجد و عموما زیرزمینی است.حالا شما مقایسه کنید این ویژگی های را با موسیقی فرهاد به طور مثال آلبوم جمعه که عده‌ای آن را به ماجرای سیاهکل وصل می‌کنند. این یک آلبوم رسمی با سرمایه گذاری مشخص و در حقیقت یک کالای فرهنگی برای عرضه در بازار بوده است. اینکه در پس ذهن ترانه سرا به این میزان ابهام و نشانه های دور چه می گذشته هم هیچ اهمیتی در ماهیت کالایی که تولید شده نداشته است. فروش این آلبوم ها اهمیت داشت و در رسانه‌ها تبلیغ زیادی روی آنها می شد. البته برخی مضامین اعتراضی را می‌شود از اینها با تسامح استخراج

کرد اما با ماهیتی که ما از موسیقی اعتراض و موسیقی انقلابی سراغ داریم تطابق ندارد.

موسیقی اعتراضی در جنبش های سیاسی نیمه دوم قرن بیست عموما بیان مستقیم سیاسی دارند و در بیشتر موارد مولف آنها ناشناخته است و یا بسیاری از آنها در روند مبارزات به زندان افتاده اند وحتی کشته شده اند. در جنبش آپارتاید خواننده ای انقلابی را با گیتارش دفن می کنند و سی سال بعد از زیر خاک در می آورند. ترانه هایی که او در زیر زمین ساخته و ضبط کرده، مردم در تظاهرات خیابانی می‌خواندند و جلوی گلوله می رفتند و کشته می شدند.در ایران ما چنین نمونه هایی نداریم. امروزه وقتی به گذشته بر می گردیم می خواهیم بخشی از تاریخ را هم دوباره بنویسیم. درباره آثار فرهاد مهراد و فریدون فروغی هم وضع به همین شکل است و می‌خواهیم از درون آنها چیز دیگری استخراج کنیم. واقعیت آن است که اگر آن کارها در بستر پیدایی و تجربه تاریخی خودشان محک بخورند نتیجه فرق خواهد کرد. ممکن است در بین گروه‌های وابسته به یک جریان سیاسی و حزبی و یا چریکی برخی ترانه ها معنادار شده باشند، اما لزوما جنبه فراگیر نداشتند ، بنابراین نمی‌توان از آنها به عنوان صدای غالب جریان سیاسی و یا موسیقی اعتراض آن دوران یاد کرد. اتفاقا در آستانه انقلاب کم و بیش نمونه هایی از موسیقی اعتراضی و انقلابی به وجود آمد و مولفین آنها هم گمنام بودند و یا در دهه های بعد از انقلاب از پرده بیرون آمدند. برخی از آنها اتفاقا وابسته به جریان‌های چپ چریکی بودند که در دوره‌های بعد حذف شدند و یا آثارشان توسط جریان های سیاسی دیگر مصادره شد و کارکردش هم تغییر پیدا کرد. در نتیجه من نه می‌توانم موسیقی اعتراضی را در جریان موسیقی پاپ دهه چهل و پنجاه شناسایی کنم و نه می‌توانم کار فرهاد و فریدون را موسیقی اعتراضی بدانم. بد نیست بدانید که همه این افراد با موسیقی فیلم شروع کردند، یعنی صنعتی که مساله اصلی‌اش گیشه بود. خیلی از آثاری که امروزه از آنها برداشت سیاسی

می‌شود، عجز و لابه ناشی از یک تیپ عشق‌های ناکام است که اگر روی فیلم باشد ،دقیقا مضمون فیلم را دنبال می‌کند. اما امروزه وقتی دوباره به آنها رجوع می کنیم، در بازخوانی تاریخی به آنها بار سیاسی می‌دهیم و معنادارشان می‌کنیم. خیلی از کسانی که با این آثار تجربه سیاسی دارند یا از اینها برداشت‌های سیاسی کرده اند، در بازشنونی این آثار و در دهه های بعد این برداشت به وجود آمد. جوان‌هایی که اصلا آن تجربه اجتماعی را ندارند در دهه ٦٠ و ٧٠ با موسیقی فرهاد همین احساس را داشته‌اند. یعنی در یک اتمسفر و بستر اجتماعی متفاوت این موسیقی برایشان معنادار شده است در حالی که مثلا اصل ترانه موسیقی متن یک فیلم تجاری بوده است. مثال دیگر آن ترانه «مرا ببوس» است که ابتدا برای متن یک فیلم ساخته شد و بعدها گلنراقی آن را بازخوانی کرد اما شایعه شد که این قطعه متعلق به افسران اعدامی بوده است. جریان سیاسی در دوره های بعد به این ترانه عاشقانه ماهیت سیاسی می دهد و از آن بهره برداری می کند. البته کارکرد سیاسی هم پیدا می‌کند اما لزوما در تجربه اجتماعی خودش چنین نقشی نداشته است.



رضا نامجو: شما در اینجا به دو بحث پرداختید. یک اینکه موسیقی انقلابی عارف قزوینی را نمی‌توان با موسیقی دهه ۵۰ که در پاره‌ای موارد آن را

اعتراضی می‌نامند نمی‌توان انطباق داد و میانشان مشابهتی پیدا کرد و دو اینکه موسیقی که در ایران با نام موسیقی اعتراضی شناخته می‌شود را نمی‌شود با آنچه در مفهوم بین‌المللی می‌توان از آن سراغ گرفت یکی دانست. آقای وکیلی نظر شما در این‌باره چیست؟

شروین وکیلی: موسیقی اعتراضی کلاسیک در معنای بین‌المللی دقیقا همان چیزی است که آقای شهرنازدار به آن اشاره کردند. ما در ایران به این معنی موسیقی اعتراضی نداریم و تعداد انگشت شماری از آنها را سراغ داریم. دلیلش آن است که جریان‌های اعتراضی ایران دارای شکل خاصی هستند. به عنوان مثال چیزی مثل موسیقی اعتراضی که در شیلی و آرژانتین وجود دارد یا موسیقی و ادبیات اعتراضی اروپایی که در اروپای دوره نازی‌ها شکل می گیرد، در ایران نداریم. مهمتر و سرسخت‌تر از اینها، موسیقی اعتراضی زیرزمینی‌ایست که از دهه‌ی شصت تا پایان دهه‌ی هشتاد میلادی در اروپای شرقی وجود دارد و همیشه ضدشوروی و اغلب ضد کمونیستی است. چیزی شبیه موسیقی اعتراضی در این معنا که ویژگی هایی که آقای شهرنازدار به آن اشاره کردند، به معنای یک ساخت نهادی در ایران نداریم. در آنجا ما با نهاد مواجه هستیم چراکه مجموعه‌ای از آدم‌ها آن کارها را تولید می‌کنند، کارشان فراگیر و عمومی است. توضیحی که ارائه می‌دهم شامل موسیقی عارف و فرهاد و فریدون می‌شود. بیایید انقلاب مشروطه (که به آن می‌گوییم انقلاب) و انقلاب اسلامی (که به آن هم می‌گوییم انقلاب) را با انقلاب‌های کلاسیک تقریبا هم‌دوره‌شان مقایسه کنیم. اولین چیزی که می‌بینید این است که تلفات هر دو بسیار اندک است و با تلفات یک انقلاب کلاسیک قابل قیاس نیست. جنبش مشروطه در واقع اصلا انقلاب نبود. درست مثل میجی که در ژاپن مسیر تجدد را پذیرفت، سخن بر سر دولتی و شاهی است که مشروطه را می‌پذیرد. در اینجا یک تغییر تجددگرایانه نهادی داریم که خود نهاد (ساخت دولت) پشتش است. حالا اینکه محمدعلی‌شاهی می‌آید و می‌خواهد

مجلس را به هم بزند و البته به سرعت هم شکست می‌خورد، در واقع یک درگیری میان دو جناح در یک سیستم سیاسی است. بنابراین انقلاب به معنی اینکه نظم اجتماعی منهدم شود و کل ساختار دوباره دگرگون شود در اینجا به وقوع نمی‌پیوندد. جالب است که در مورد انقلاب اسلامی هم آن مقاومتی که شما قاعدتا در زمان انقلاب سراغ دارید وجود ندارد گرچه تغییر ساختار سیستم را بعدا می‌بینید. تعداد تلفات چریک‌های فدایی در دوران انقلاب بین ۵۰۰ تا ۶۰۰ نفر است. این عدد برای یک انقلاب در یک کشور ۳۰ میلیون نفری کاملا بی‌معنی است خاصه اگر این عدد را با عدد تلفات انقلاب های دیگر بسنجید که تقریبا در همان دوران در دنیا رخ می‌دهد. سوال اینجاست که چرا ساختار انقلاب های ایران به این شکل است و بنابراین واکنش‌های مردمی به قدرت هم در این بافت شکل خاصی دارد؟ از سوی دیگر چرا بیان این اعتراض ها هم شکل خاصی پیدا می‌کند؟ یکی از اختلاف نظرهایی که با آقای شهرنازدار دارم آن است که تا جایی که من دیده‌ام موسیقی تجددخواه در دوران مشروطه حضور خیلی جدی دارد. به این ترتیب نمی‌توان این موسیقی را، در معنی مدرن موسیقی اعتراضی دانست چرا که اگر این کار را بکنیم باید بخش مهمی از موسیقی و ادبیات تاریخ ایران را اعتراضی بدانیم. یعنی در این صورت حافظ، سنایی و بهار هم اعتراضی می‌شوند. موسیقی انقلابی و اعتراضی به معنای مدرن کلمه طنینی چپ‌گرایانه دارد و اینها بی‌شک ارتباطی با آن برقرار نمی‌کنند. گرچه تردیدی نیست که شعر این افراد و موسیقی‌هایی که برمبنایشان تولید می‌شده خصلتی انتقادی داشته‌اند. ویژگی عمده شعر و موسیقی انتقادی ایرانی آن است که در پی شالوده‌شکنی قدرت سیاسی و دینی هست اما ستیزه‌جو نیست. این یکی از اختلاف های مهمی است که هنگام داوری درباره‌ی انقلابی بودن یا نبودنِ فرهاد و فریدون باید بدان توجه کرد. موسیقی اعتراضی و انقلابی در سرشت خود ستیزه‌جو است. به همان

شکلی که در متون و گفتمان چریک‌ها و شاعرانی مثل سلطان‌زاده هم می‌بینم. اما ترانه‌های فرهاد و فریدون چنین نیست.

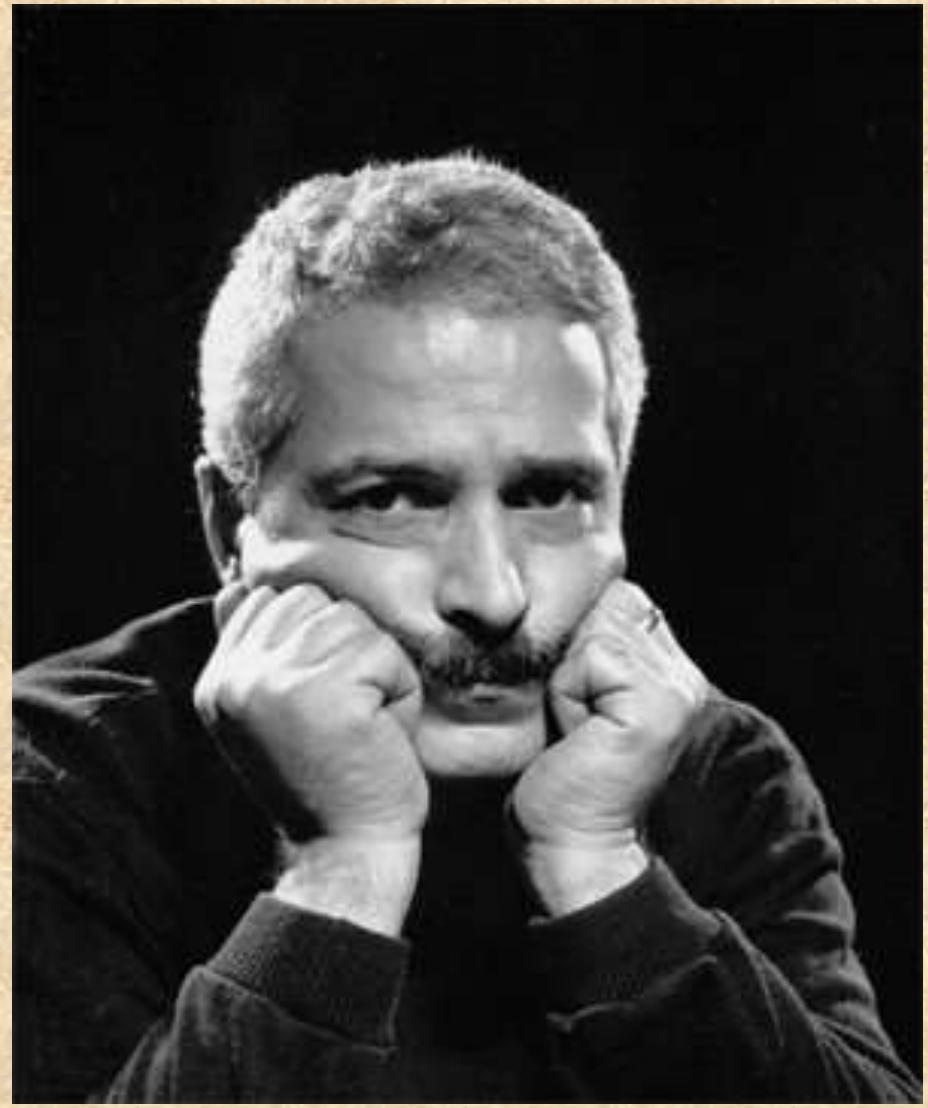
در کل شعرهای انقلابی و اعتراضی جدی در ایران حاشیه‌نشین بوده و آثاری با ابهام و ایهام بیشتر مثل آنچه فرهاد و فریدون و داریوش می‌خواندند جایگزین آن شده است. فکر کنم در این چارچوب با هم توافق داشته باشیم.

اختلاف نظری که شاید بین‌مان وجود داشته باشد آن است که به نظرم این موسیقی فراگیر و تاثیرگذار بوده و دست کم گروهی از مردم از آن محتوایی سیاسی را دریافت می‌کرده‌اند.

البته نه به صراحت و تاثیری که در دوران مشروطه در آثار کسی مثل عارف قزوینی می‌بینیم. در دوران عارف نهاد کنسرت تازه سر و شکل پیدا می‌کند و احزاب سیاسی برای تبلیغ مرام خود و گردآوری کمک مالی کنسرت برگزار می‌کنند. عارف قزوینی از آن کسانی است که برای اولین بار در ایران کنسرت برگزار می‌کند. از همان آغاز هم برگزاری کنسرت‌ها کارکرد اقتصادی داشته، یعنی در آن برای فلان حزب (درباره‌ی عارف برای حزب دموکرات) پول جمع می‌کرده‌اند. اگر به منابع تاریخی بنگریم می‌بینیم کارکرد این نهاد تازه با آنچه ما انتظار داریم و کلیشه‌هایی که از شخصیتهای قاجاری در ذهن پرورده‌ایم ناسازگار است. نمونه‌اش این که ظل‌السلطان، شاهزاده‌ی مستبد و مقتدر قاجاری هم در

اصفهان کنسرت برگزار می‌کرده و هم در این جریان حامی مشروطه‌خواهی بوده است. یعنی بر خلاف انتظار، همان ظل‌السلطانی که مجسمه‌ی استبداد بوده و خلف‌ترین پسر ناصرالدین شاه، هم خودش مشروطه‌خواه بوده و هم فرزندانش. به این خاطر است که انقلابها و گذارهای سیاسی در ایران چنین کم تلفات بوده‌اند. چون بخشی از نظام حاکم همواره پشتیبان و همراه با آن بوده‌اند. در ایران با یک گذار پیچیده‌تر، کم تلفات‌تر و البته کندتری به سمت تجدد روبرو هستیم. موسیقی هم انعکاسی از همین وضعیت است. از نظر من به همه‌ی اشکال این موسیقی‌ها می‌توان موسیقی انتقادی گفت.

خیلی از این موسیقی‌ها پیوندهای خیلی مشخص با جریان‌های بین‌المللی انقلابی دارند. منتها این جریانات در ایران آن نمودی را که در عرصه بین‌المللی دارند، پیدا نمی‌کنند. معمولا ستیزه‌جویی و خشونت جای خود را به ابهام و ایهام می‌دهد و صراحتی که شاخص سرودهای سیاسی و اعتراضی است ناپدید می‌گردد.



این را درباره‌ی موسیقی‌های کسانی مانند محسن نامجو هم می‌بینیم. یکی از آهنگهایش دقیقا رونوشت یک گروه **industrial metal** آلمانی است به نام **InExtremo**. اصل اثر به جریانهای راست افراطی مسیحی مربوط می‌شود، اما وقتی نامجو همان آهنگ را در ایران می‌خواند، معنا یکسره تغییر می‌کند. به گمان من این همان اتفاقی است که در مورد فرهاد و فریدون هم افتاده. یعنی با فرمی مواجه هستیم که وقتی به ایران می‌آید اصلا وارونه می‌شود. این فرم در خارج از ایران بخشی از یک جنبش بین المللی اعتراضی است، در ایران هم انعکاسی این شکلی پیدا می کند. منتها در ایران به لحاظ محتوا تغییر می کند و البته ستیزه‌جو نیست. از سوی دیگر در چرخه اقتصادی رسمی می‌افتد. اینها آدم‌هایی بودند که گرایش‌های مشخص به سمت چپ داشته‌اند و نسبت به چریک‌ها گرایش و همدلی‌ای نشان می‌دادند. با این همه با ساختار نهاد قدرت مستقر هم پیوندهایی داشته‌اند. بنابراین ما خیلی هم نمی‌توانیم این افراد را یک سری آدم معترض که بر خلاف دستگاه و مخالف با ساخت قدرت حرف می‌زنند به حساب بیاوریم. اینها البته حرف اعتراضی- انتقادی هم می‌زنند، اما این حرفها نه ستیزه‌جویانه می‌نماید و نه خطری بر می‌انگیزد. باید توجه داشت که گفتمان خود دستگاه پهلوی هم در آن روزها تا حدود زیادی با این شعارها همراه بوده است. اگر به تلویزیون آن دوره نگاه کنید این مسئله را در می‌یابید.

رضا نامجو: آیا آن چه ما از موسیقی اعتراضی در معنایی با قرارداد بین‌المللی می‌شناسیم با چیزی که در ایران اتفاق می‌افتد، یکی است یا نقطه افتراق زیادی دارد؟ همچنین می‌توان موسیقی فرهاد و فریدون فروغی را اعتراضی دانست؟

شروین وکیلی: موسیقی به دلیل فضایی که همیشه امکان ضبط و بازپخش برایش فراهم می‌کند در بازه‌های زمانی مختلف می‌تواند کارکردهای متفاوتی پیدا کند. چنان که گفتم موسیقی این دو خواننده ایرانی انتقادی و سیاسی هست، اما

در بستر و در تجربه اجتماعی خودش لزوما موسیقی انقلابی ستیزه‌جو نیست. این اعتراض خیلی ملایم‌تر و پنهان‌تر از چیزی است که شما در ادبیات و موسیقی کلاسیک به طور مثال در دوره عارف می‌بینید. عارف خیلی روشن از موضعی ملی‌گرایانه به استبداد قاجار و ناتوانی‌شان در اداره‌ی مملکت اعتراض دارد و با زبانی شفاف و روشن و گاه شعارگونه آن را در مورد حمله قرار می‌دهد. شما خیلی از ترانه‌های فرهاد و فریدون را می‌توانید تفسیر عشق ناکام یک ماجراجوی جوان ببینید و چنین چیزهایی از تصنیف‌های عارف یا فرخی یزدی یا بهار بیرون نمی‌آید. در ترانه‌های فرهاد و فریدون بیشتر نوعی حال و هوای رمانتیک و غمگین می‌بینیم که می‌تواند همچون بازتابی از خفقان، ناامیدی، یأس و چیزهایی از این دست فهمیده شود. اما مصداق‌های این ترانه‌ها خیلی بی‌خطر و بی‌خاصیت است و شور و جوشش انقلابی‌ای هم در آن دیده نمی‌شود.

رضا نامجو: آن زمان حتا سیستم‌های نظارتی جانب سانسور را حتی به سمت جریان‌های اعتراضی نگه می‌داشتند. مثلا برای انتشار ترانه «من نمازم تو رو هر روز دیدنه...» فریدون فروغی؛ ساواک می‌گوید: «نماز را به نیاز تغییر دهید تا به جامعه مذهبی برنخورد.»

شروین وکیلی: بله، بخش مهمی از سانسورها در راستای زدودن شعارهای چپ بوده و این ترانه‌ها از آن صافی رد می‌شده‌اند، حالا بگذریم که بسیاری از این مداخله‌ها و تصحیح‌ها همان طور که گفتید اصلا در جهت همراهی با افکار عمومی بوده است. در نتیجه تلقی من از تجربه تاریخی این ترانه‌ها و موسیقی‌ها در زمان خودشان، تفسیر موسیقی اعتراض نیست اما در دوره‌های بعد به دلایل متعددی این تعبیر شکل می‌گیرد و غالب می‌شود. مثلا در دهه شصت و هفتاد، همین موسیقی‌ها کارکردهای اعتراضی پیدا می‌کنند.

پس در دوره خودشان نمی‌توانیم موسیقی آنها را اعتراضی بدانیم؟

شروین وکیلی: لزوما نمی‌توانیم بگوییم در زمان خودشان اعتراضی بودند.

رضا نامجو: نکته‌ای را می‌خواهم بگویم که البته جزو تاریخ شفاهی ماست و مکتوب نیست. آقای هوشنگ ابتهاج (سایه) چند سال قبل گفت‌وگویی داشتند که در آن می‌گفتند: «از جمله سانسورهایی که اتفاق می‌افتاد و ما مجبور بودیم واژه‌ها را عوض کنیم، این بود که مثلا به جای واژه "درخت" مجبور بودیم از "شاخه‌های آسمان" استفاده کنیم. با این توضیح نمی‌توانیم بپذیریم که با یک سری قرارداد میان حد واسط‌های شنیده شده در این کارها، تعبیر اعتراضی در آن زمان و آن مکان اتفاق افتاده است؟

محسن شهرنازدار: ممکن است با تقلیل مفاهیمی مثل اعتراض و انقلاب به نتیجه ای که شما می خواهید برسیم اما در تجربه تاریخی این آثار موضوع اعتراض واقعا برساخته است. به مطبوعات آن زمان رجوع کنید، استقبال نشریات زرد ، تبلیغ فراوانی که درباره این آثار هست، گفت‌وگو کرده اند، کنسرت داده اند، عکس یادگاری گرفته اند و آمار فروش را منتشر کرده اند و ... همه اینها با منطق موسیقی اعتراضی و انقلابی که ما از آن مراد می‌کنیم چندان تطبیق ندارد.

رضا نامجو: یعنی نمی‌توانییم بگوییم تهییج کننده توده بوده است؟

محسن شهرنازدار: همان طور که گفتم در زمان خودش، موسیقی اعتراضی به آن مفهوم امروزی نیست.

شروین وکیلی: من فکر می‌کنم که ما اختلاف نظری در این مورد داریم. به نظر من باید در بافت ایران به موضوع نگاه کنیم. چنان که گفتم، موافق هستم که اگر با دید موسیقی بین‌المللی به موسیقی فرهاد و فریدون نگاه کنیم، یک موسیقی انقلابی و اعتراضی را نمی‌بینیم. منتها در آن دوران وقتی به ایران نگاه می‌کنیم، می‌بینیم یک جریان چریکی در دهه 4/ شکل می‌گیرد و این جریان، مشخصه‌ها و ویژگی‌هایی دارد. بعضی از این افراد مانند اسفندیار منفردزاده را با

خسرو گلسرخی به زندان بردند. یعنی این آدم‌ها به هر صورت به همدیگر وصل بودند. اسفندیار شعر گنجشکک اشی مشی را از شعری گرفته که پیشتر در «کتاب هفته» احمد شاملو چاپ شده بود. شاملو هم با بیژن جزنی دوست و همکار بوده است. یعنی این افراد شبکه‌ای هستند و با همدیگر پیوندهایی دارند. برخی‌شان مثل بیژن نماینده و نظریه‌پرداز جریان چپ ستیزه‌جو هستند. برخی دیگر مانند گلسرخی بیشتر حرف می‌زنند تا سلاح به دست بگیرند. در هر صورت این‌ها آدم‌هایی هستند که دست‌کم به لحاظ رفتاری و گفتمانی، ظاهری ستیزه‌جو دارند و به همین خاطر در میان طبقه‌ای از ناراضیان محبوبیت پیدا می‌کنند. یعنی نمی‌شود آنها را سیاست‌زدوده فرض کرد.

در این میان خطاست اگر همین ظاهر و گفتمان را حجت بگیریم و به زیرساختهای دیگر نگاه نکنیم. یکی از پرسش‌هایی که باید درباره‌ی فرهاد و فریدون و اسفندیار پرسید این است که: « فرآورده فرهنگی آنها در چه چرخه‌هایی به جریان می‌افتد؟» خیلی از این چرخه‌ها، نه‌تنها اقتصادی است که متصل به دستگاه نیز هست. خیلی از این موسیقی‌ها مثلا با محتوای «وحدت» (همان «محمد») که فرهاد می‌خواند دقیقا در امتداد تبلیغاتی رژیم پهلوی برای مقابله با چپ‌هاست. این که دکتر شریعتی با وجود دشمنی‌اش با دستگاه تا مدتها گزندی نمی‌بیند و منبرش را برای سخنرانی حفظ می‌کند هم به اینجا مربوط می‌شود. و البته اینها قبل از آن است که سویه چریکی مجاهدان از حرفهایش بیرون بیاید. این‌ها همه یک هژمونی سیاسی غالب است. در عین حال این هژمونی سیاسی غالب نباید باعث شود این موضوع را نادیده بگیریم که در زیر چتر چنین اتفاقی، یک جریان چریکی ستیزه‌جو هم وجود دارد. حالا این که این جریان چه قدر معقول، مؤثر و گسترده است و تا چه حد محبوبیت اجتماعی دارد خود مورد بحث است. خیلی از این‌ها در حال حاضر عطف به ما سبق می‌شود. داده‌هایی که در آن دوران وجود دارد فراگیری چشمگیری نشان نمی‌دهد. به نظر می‌رسد بخشی از انگاره‌ی ما از این

جریانها اغراق‌آمیز باشد،که البته طبیعی هم هست. هر جریان سیاسی که به قدرت می‌رسد، به چنین اغراق‌ها و بحث‌هایی دامن می‌زند. چیزی که به هر صورت در آن دوران داریم، پیوندهای نهادینه‌ی سیاست مستقر با این جریان‌ها است که به تولید و تکثیرشان مجال می‌داده است.

محسن شهرنازدار: بحث من هم فقدان فراگیری این آثار به عنوان صدای اعتراض سیاسی است. در نظر داشته باشید که اسفندیار منفردزاده، شهیار قنبری و افرادی که برای فرهاد و فریدون کار کردند، هم‌زمان برای گوگوش و داریوش و ستار و ابی هم ترانه نوشته اند و موسیقی ساخته اند. همان موسیقی در دربار و تولد رضای پهلوی هم خوانده می‌شود. یعنی تلقی سیاسی جدی از آن نمی شده است. گمان من این است که یک گروه سیاسی، شبکه مشخصی داشته و ممکن بوده از برخی از این ترانه ها استفاده سیاسی هم کرده باشد اما فراگیر نبوده است. یک گروه سیاسی به یک قطعه موسیقی توجه می‌کند و به آن بار سیاسی می‌دهد. مثل اتفاقی که به طور مثال برای موسیقی «چاووش» به واسطه «سایه» می‌افتد و حضور سایه به آن بار سیاسی می‌دهد. در حالی که می‌دانیم بخشی از این رپرتوار، صددرصد کلاسیک و بدون کلام است که لزوما هیچ مضمون سیاسی را دنبال نمی‌کند اما انتساب آن به جریان «سایه» و در واقع حزب توده، به آن بار سیاسی می‌دهد و موسیقی چاووش را به اصلاح سیاسی و یا اعتراضی می کند.

رضا نامجو: اتفاقا «چاووش: جزو معدود مواردی است که به غیر از المان‌های خشم، خیلی متکی به کلام است. یعنی اگر کلام را از آن بگیریم، شاید هر شنونده‌ای تفسیر مختص به خودش را از چاووش داشته باشد. اگر بخواهیم دنیا را به یک سری کشورهای توسعه یافته که در آن مثلا حقوق همجنس‌بازان قرار است محترم شناخته شود و کشورهایی که یک عده‌ای در مورد وضع فلاکت‌بار «حلبی‌آباد» صحبت می‌کنند، تقسیم کنیم قطعا شرایط تفاوت دارد. در بخش دوم با نام‌هایی مانند فرهاد و فریدون فروغی با هر کیفیتی در موسیقی

اعتراضی مواجه می‌شویم. مثلا ویکتور خارا یا احمد کایا و بیتلز که جنبش‌های عجیب و غریبی را با خود به همراه داشت، فرق می‌کند. موسیقی فرهاد و فریدون فروغی چه قدر چه به لحاظ ساختار و چه به لحاظ مفهوم با موسیقی اعتراضی دیگر نقاط دنیا متفاوت است؟

محسن شهرنازدار: بخش عمده سوال شما را دکتر وکیلی توضیح دادند. یعنی رابطه آن را با مسئله جنبش‌های سیاسی و اجتماعی دهه شصت، مسئله جوانان، اوضاع سیاسی و اجتماعی در آمریکای آن دوران، «هیپی‌گری»، جریان‌های چپ وابسته به بلوک شرق در اروپا و بسیاری دیگر...

رضا نامجو: بیشتر می‌خواهیم روی تفاوت‌ها تمرکز کنیم. طبیعتا چیزی که مد نظر «خارا» است با توقف جنگ ویتنام خیلی متفاوت است. او آزادی درونی می‌خواهد و دیگری آزادی جهانی را طلب می‌کند...

شروین وکیلی: فکر کنم بشود یک خط تمایز خیلی جدی بین شاعران، موسیقی‌دانان و خوانندگانی که اصطلاحا به آنها در سطح بین‌المللی، انقلابی می‌گوییم با همتاهای ایرانی‌شان ترسیم کرد. مثلا «یانیس ریتسوس» یک خواننده‌ی چپ یونانی است که خیلی از شعرهای او را «میکیس تئودوراکیس» سروده است. وقتی کارهای‌شان را می‌بینید، نکته‌ای وجود دارد؛ آنها «نهادی» هستند یعنی به

یک نهاد مشخص چپ متصل دارند و معمولا عضو حزب کمونیست هستند. یک دستورالعمل عمومی جهانی در آن دوران وجود دارد که این دستورالعمل در سال ۱۹۵٦ استالینیستی بوده است. سال ۱۹۵٦ که استالین می‌میرد معادل ۱۳۳۵ ما است و دقیقا لحظه‌ای است که یک چرخش در فضای فرهنگی چپ‌های ایران رخ می‌دهد. این را هم بگویم که همان حدود در واقع در اواسط دهه ۵۰ ظهور «مائو» را هم داریم و بعدا کمی جلوتر، فراگیر شدن مائوئیسم به عنوان یکی از شاخه‌های ممکن برای چپ‌گرایی در سطح بین‌المللی اتفاق می‌افتد. حالا ما با یک سری شاعر، ترانه‌سرا، موسیقی‌دان و خواننده روبه‌رو هستیم که خیلی از آنها پیوندهای مشخص حزبی در سطح بین‌المللی دارند و از یک خط مشی سیاسی جهانی هم پیروی می‌کنند. خیلی روشن و آشکار به شما بگویم که این خط مشی سیاسی جهانی، فریبکارانه است. یعنی مثلا در مورد صلح حرف می‌زند بعد در همان زمان، ارتش چین در کره شمالی حضور دارد و شوروی به افغانستان لشکرکشی می‌کند. یعنی کلیدواژه‌ها و شعارهایشان ربطی به واقعیت جهان خارج ندارند بلکه تنها دستاویزی برای سلطه‌جویی صدر مائو یا استالین خردمند است. کلمه صلح که مرتبا در این دوران، تکرار می‌شود، گویا در یک جای خاصی مورد نظر است. مثلا یک مکان خاص که رقبای شوروی با هواداران این کشور در حال جنگ هستند و فقط آن جا باید صلح شود و در باقی جاها لزومی ندارد صلحی اتفاق بیفتد. بنابراین شما یک چارچوب ایدئولوژیک خیلی تنگ و باریک دارید که معانی و محتوایی که قرار است در موسیقی تبلیغ شود را به طور دقیق تعیین می‌کند. ما در ایران کلا یک موقعیت دیگر داریم. آن نهادی که موازی احزاب کمونیست اروپایی قرار می‌گیرد و باید قاعدتا این موسیقی اعتراضی را تولید کند، حزب توده است. اما حزب توده در اواخر دهه چهل یک حزب شکست خورده است. اعضای شاخص آن هم که هوشنگ ابتهاج (سایه) مهمترین بازمانده‌شان است، جذب دستگاه پهلوی شده‌اند و در مقامهای حساسی مثل

مدیریت بخش موسیقی رادیو کار می‌کنند که نشانه‌ی اعتماد دستگاه سیاسی به آنهاست، و نشانه‌ای هم نیست که از این اعتماد سوءاستفاده کرده باشند. یعنی دستگاه حزب توده در واقع خنثی شده است. تقریبا همه‌ی سران‌اش هم مقیم در اروپای شرقی هستند. آنهایی هم که در کشور هستند یا با دستگاه همکاری می‌کنند یا خنثی شده‌اند. در خلاء گفتمان عمومی بین‌المللی چپ است که می‌بینید گروه‌هایی رشد می‌کنند که به لحاظ ایدئولوژیک کاملا سردرگم هستند و گفتمان آنها خیلی آشفته است. یعنی گفتمان منسجمی ندارند و از اتصال نهادی هم برخوردار نیستند. مثلا اسفندیار، فرهاد و فریدون را نمی‌توانید بگویید عضو یک حزب خاص هستند یا از یک خط مشی مشخص بین‌المللی پیروی می‌کنند. به همین دلیل هم در کارشان ابهام وجود دارد و هم چرخش‌های خیلی عجیب و غریبی دارند. مثلا خود فریدون را در قبل و بعد از انقلاب که نگاه کنید، چرخش‌های او در موضع‌گیری‌های سیاسی‌اش چشمگیر است. قبلش در یک چیزهایی اعتراض دارد، بعد سخنگوی همان‌ها می‌شود و در محتوا هم خیلی نوسان دارد. حرف‌هایم را که بخواهم جمع‌بندی کنم؛ اگر بخواهیم روی تفاوت ها تأکید کنیم، به خاطر غیاب آن نهادی که مسئولیت تولید فرآورده‌های هنری اعتراضی چپ را در ایران بر عهده داشته، شما با یک سری خرده نهاد کوچک روبه‌رو می‌شوید که خیلی از آنها به نهاد قدرت هم اتصال دارند. حالا سایه یک مثالش است، شاملو و خیلی‌های دیگر را هم می‌شود مثال زد. فهرست نهادهای دولتی‌ای که تردیدی در «پهلوی» بودن‌شان نیست و به شاملو کمک مالی و اداری می‌کردند، چشمگیر است. این مسائل به هر حال وجود داشته و در آن دوران اتفاق می‌افتاده است. بنابراین این‌ها یک گروه‌های کوچکی هستند که نوسانات ایدئولوژیک دارند ولی دارای یک صدای معترض هستند و پیوندی با جریان چریکی نیز دارند، بی آن که خودشان سلاح به دست بگیرند یا شعار ستیزه‌جویانه‌ی صریحی بدهند. به هر حال بیژن جزنی و احمد شاملو به همدیگر

مربوط هستند و در مقطعی همکاری‌هایی دارند. جزنی، تئوریسین چریک‌ها است و شاملو پیشوای ادبی این دسته‌های چپ‌گرا. ارتباطات به این شکل وجود داشته اما همه چیز خیلی ملایم‌تر، سردرگم‌تر و مبهم‌تر است. درست واژگونه‌ی آن چیزی که در ساخت بین‌المللی می‌بینیم. وقتی پیکاسو «کبوتر صلح» را می‌کشد، با صراحت مشغول تبلیغ برای حزب کمونیست فرانسه است. اما در ایران این طور نیست. این جا منظور از ترانه «جمعه‌ها خون جای بارون می‌چکه...» ممکن است اشک عاشقی در زیر باران باشد یا سرازیر شدن خون چریکهای جنبش سیاهکل.

رضا نامجو: حتی می‌تواند در انتظار امام زمان (عج) هم باشد که به جمعه اشاره کرده است...

محسن شهرنازدار: من می‌گویم در بازخوانی است که این‌ها معنادار می‌شوند. مثل ترانه «والا پیامدار» یا همان وحدت که کارکرد دیگری در زمان سفارش تولید داشته و بلافاصله بعد از انقلاب، گویا برای مواضع سیاسی حاکمیت وقت خوانده شده است. خیلی از این آثار کالای تجاری موسیقی بودند و در بازخوانی جریان‌های سیاسی، معنادار شده اند. در بخش های دیگر هم وضع به همین منوال است. «ماهی سیاه کوچولو» صمد بهرنگی را کانون پروش فکری منتشر می‌کند و پولش را مستقیما دربار می دهد و همه آدم‌هایی که آن جا دست اندرکار تولید اثر هستند ،مستقیما از بنیاد فرح پهلوی حقوق می گیرند. اما بعد از انتشار اثر در یک خوانش سیاسی که از آن صورت گرفت ، به آن بار سیاسی دادند و در دسته کتاب های ممنوعه طبقه بندی اش کردند. اگر کسی نمی‌دانست که این کتاب به

صورت رسمی و وابسته به دربار منتشر شده، فکر می‌کرد آن را باید به صورت زیراکسی جابه‌جا کند! این خوانشی پس از تولید اثر است که گروههای سیاسی وابسته به حزب توده و بعدها جریان چپ، تخصص ویژه ای در این نوع مصادره موضوعات به نفع خود داشتند. هرچند به نظرم بخشی از آن می تواند با ویژگی های فرهنگی و زبان ما و خواصی که این زبان در بیان چندپهلو و چندوجهی مفاهیم دارد، مرتبط باشد. به هر حال آنچه روشن است این است که آثار فرهاد و فریدون تولید مستقیم یک جریان منسجم سیاسی نیست و در باخوانی و بازشنوی این آثار در دوره های بعد به آن بار سیاسی داده شده است.

شروین وکیلی: اگر بخواهیم جمع‌بندی کنیم، مشخصا اختلاف نظری در مورد درجه اعتراضی بودن این‌ها داریم. من یک ساخت اعتراضی و انتقادی برای آنها قائلم و فکر می‌کنم فرهاد، فریدون و افرادی که با آنها کار می‌کردند، رابطه‌های نهادی هم بین خودشان داشتند. گرچه در ابعاد بین‌المللی، سازمان یافتگی کافی برای این که بخواهیم آنها را با جریان‌های مشابه مقایسه کنیم، ندارند. یعنی آنها را انتقادی و تا حدودی اعتراضی می‌دانم، اما انقلابی و ستیزه‌جو و به لحاظ نهادی مقابل یا حتا مستقل از دستگاه مستقر نمی‌دانم.

رضا نامجو: آیا اساسا با توجه به بحث ابتدایی می‌توان واژه مدرن را به این موسیقی بار کرد؟ اگر بله، به چه کیفیتی می‌توان این کار را انجام داد؟ اگر بتوانیم فرهاد و فریدون فروغی را خوانندگان مدرن بدانیم، این دو به عنوان این که یک پدیده سنتی را به سمت یک پدیده مدرن ببرند، تا چه اندازه بر موسیقی ایران، اثرگذار بودند؟

محسن شهرنازدار: در موسیقی، واژه مدرن بلافاصله تداعی یک ژانر معین می‌کند. وقتی از موسیقی مدرن حرف می‌زنیم، صحبت از یک دوره تاریخی مشخص در موسیقی کلاسیک غربی است که از نظر فرم، محتوا، روایت، ساختار، کمپوزیسیون و چیزهایی از این دست ، تفاوت آشکاری با مسیر طی شده این

نوع موسیقی دارد اما در عین حال در ادامه منطقی آن نیز قرار گرفته است. امروزه آن چیزی که تحت عنوان موسیقی معاصر از آن یاد می شود موسیقی مدرنی است میراث آهنگسازانی چون ایگور استراوینسکی، آرنولد شوئنبرگ، جان کیج و دیگران . اما در کنار "موسیقی مدرن" به عنوان ژانر، موسیقی های عصر مدرن هم هستند که انوع موسیقی های سده بیستم میلادی را در بر می گیرد. موسیقی پاپ دهه چهل و پنجاه ایران هم با این تعبیر از محصولات عصر مدرن است. نه تنها این موسیقی بلکه بخش عمده‌ای از محصولات هنری و فرهنگی، در روند دموکراتیزه و کالایی شدن فرهنگ به وجود آمده و مصرف فرهنگی نزد طبقات تازه جامعه ایرانی را معنادار کرده اند. این‌ها همه محصولات عصر مدرن هستند. اما اگر سعی دارید فریدون فروغی و فرهاد را از این متن جدا کنید و آنها را صرفا خوانندگان مدرن آن دوره بدانید؛ خیر، من با این پیش‌فرض شما کاملا مشکل دارم و آنها را چیزی منفک از جریانی که گفتم نمی‌دانم. مگر این که بخواهیم در بازخوانی خودمان، به آنها از نظر بار سیاسی، یک جایگاه متفاوت بدهیم. این دو نمایندگان انحصاری دوران مدرن موسیقی پاپ ایرانی نیستند و در کنار جریان موج نوی موسیقی پاپ دهه چهل و پنجاه قرار دارند.

رضا نامجو: یعنی شما در این موضوع نیز برای آنها سهمی قائل نیستید؟ با توجه به مسائلی که به آن اشاره کردید مانند رادیو که عمده‌ترین تأثیر را بر روی ایجاد چنین جریانی در ایران داشت، فرهاد و فریدون چه قدر در حرکت موسیقی به سمت عامه‌پسند و فراگیر شدن نقش داشتند؟

محسن شهرنازدار: به هر حال موسیقی پاپ نوعی موسیقی سرگرم کننده است و این صفت آن را بدل به یک کالای اقتصادی می کند. در واقع سیستم بازار است که تعیین کننده خیلی از این مناسبات است. در نظر داشته باشید که تهیه‌کنندگان موسیقی ایران در آن زمان هم ده‌ها نفر نبودند. چند کمپانی و چند تهیه کننده معدود بودند که بخش عمده‌ای از موسیقی پاپ دهه چهل و پنجاه را برای

گروههای مختلف جامعه آن روز ایران تولید می کردند.بازار هدف هم جوانان طبقه متوسط بودند و جوانان آن دوران و آن طبقه نیز سلیقه مشخصی داشتند؛ یعنی همیشه مسئله عرضه و تقاضا مهم بوده است . موسیقی فرهاد و فریدون در عین حال یک کالای فرهنگی است که در آن دوره تولید می‌شود و من آثار این دو را نیز در کنار جریان پاپ موج نوی آن دوران ارزیابی می کنم.در کنار همه خوانندگان سرشناس پاپ آن دوران. کما اینکه ترانه سرایان و تنظیم کنندگان و نوازندگان و تهیه کنندگان آنها هم مشترک بودند. گروهی که همیشه با هم بودند و فضاهای مشترکی با هم داشتند. طبیعتا اگر امروزه بخواهیم این‌ها را تفکیک کنیم دچار آناکرونیسم یا زمان‌پریشی شده ایم؛ همان نکته ای که در آغاز بحث گفتم. تاریخ را با نگاه امروز قضاوت می کنیم و چارچوب ها و قواعدی را برای خودمان تعریف کرده ایم و می‌خواهیم آن را دوباره در این جعبه ای که ساخته ایم بگنجانیم. طبیعی است بخشی از تاریخ از این قاعده و چارچوب بیرون می‌ماند.

شروین وکیلی: دوباره طبق معمول، اول جلسه صحبت می‌کردیم که یک موضوع پیدا کنیم و بر سر آن دعوا کنیم اما پیدا نکردیم!

رضا نامجو: یعنی شما با گزاره آقای شهرنازدار مخالف هستید؟

شروین وکیلی: نه، اتفاقا موافق هستم.

رضا نامجو: منظور این که ما می‌توانیم برای فرهاد و فریدون در مدرنیزاسیون موسیقی ایران، فردیت قائل شویم؟ و اگر این جریان در حال رخ دادن است، می‌توان گفت فرهاد و فریدون در این که موسیقی به سمت مدرنیته حرکت کند، نقشی داشتند؟

شروین وکیلی: این جاست که با آقای شهرنازدارد توافق زیادی دارم. فکر می‌کنم با یک میدان یک‌پارچه از فرآورده‌های موسیقی روبه‌رو هستیم. به این

دلیل که فرآیندها، ابزار و شکل تکثیرش مدرن است، پس به همه آنها می‌توانیم مدرن بگوییم. مستقل از این که مخاطبانشان چقدر فرهیخته یا عامی باشند، و جدای از این حقیقت که محتوای خیلی از این ترانه‌ها تجددخواه یا ضدسنت نیست و تنها سرگرم کننده محسوب می‌شوند. در این میدان هم ویگن می‌گنجد و هم مهوش. شاید حتا بشود گفت خواننده‌های بازاری و عامیانه در همه‌گیر کردن موسیقی نقشی چشمگیرتر ایفا کرده باشند. از یاد نبریم که تشییع جنازه «مهوش» با استقبالی در حد غلامرضا تختی برگزار شد و روزنامه‌های آن دوران که خبر درگذشتش را چاپ کردند رکورد شمارگان و فروش را شکستند. درگذشت او یک اتفاق مهم محسوب می‌شد، چون این آدم موسیقی را به میان مردم برده بود. یک کالایی داشته و به هر حال آن را می‌فروخته است. در مورد فرهاد و فریدون نیز همین گونه بوده است. خیلی نمی‌شود گروهی را جدا کرد و گفت این‌ها مترقی هستند و آنها واپسرو. هرچند صدالبته باید توجه داشت که سبک‌ها و محتواها متفاوت است. به طور مشخص فرهاد و فریدون فروغی و تا حدود زیادی داریوش اقبالی را می‌شود در یک سبک گنجاند. این‌ها یک سبکی را در آن دوران آوردند که اتفاقا خیلی هم با روحیه زمانه‌شان هماهنگ بوده است. یک سبکی که مردانه، معترض، شاکی و افسرده بود و از عناصر رمانتیک به معنای پاردایم رمانتیک اروپایی که یکی از عناصرش «مرض پایان قرن» است، برخوردار بود. یعنی یک آدم افسرده، بیمار، دل‌شکسته و ترجیحا معتاد که از روزگار شکایت دارد. آنها این عناصر را داشتند و نمایش هم می‌دادند و مخاطبان ویژه خودشان را هم داشتند. در همان دوره البته ترانه‌های شادمانه‌ی ویگن و گوگوش هم مخاطبان خود را داشتند، که بی‌شک پرشمارتر هم بوده‌اند.

مهر، ایثار و شکست تقارن

برای دوستان مهربانم امیرحسین فصیحی و کسرا تهرانی،

با شادباش چهلمین زادروز امیرحسین گرامی

مهر را در ایران باستان ایزدی رازورز و رازآموز می‌دانستند که تنها مغانی رازآشنا به آیین و کیش او دسترسی دارند و تنها با سیر و سلوکی پر رمز و راز چیرگی بر معنای نهفته در راه او ممکن می‌گشت. گویا ایرانیان دورانهای دیرینه چیزی کلیدی را درباره‌ی مهر دریافته بوده باشند، که ایزدِ نماینده‌اش را چنین پرابهام و معماگونه تصویر می‌کرده‌اند.

به راستی مهر چیست؟ چگونه مهر میان دو تن پدید می‌آید؟ با چه ساز و کاری می‌بالد و می‌تراود و گسترش می‌یابد؟ در چه شرایطی پایدار می‌ماند و چگونه است که گاه از میان می‌رود؟ آیا مهر همان ایثار است؟ آیا با عشقی که یکسره و یکسویه باشد همسان است؟ آیا این تصور درست است که مهر به بازی‌های فداکارانه‌ی بازنده/ برنده می‌انجامد؟ چه نوع ارتباطهایی در میان مردمان است که مهر را تشدید و تثبیت می‌کند و کجاست که مهر سست می‌گردد و درهم می‌شکند؟ آیا چهار متغیر قلبم (قدرت/ لذت/ بقا/ معنا) که در دیدگاه سیستمی زروان شالوده‌ی تمام کردارها و روندها به شمار می‌آید، چندان توانمند و کارساز هست که مسیرهای مه‌گرفته و پرابهام تاخت و تاز مهر را نیز روشن سازد و نقشه‌اش را به دست دهد؟ آیا ساز و کاری عقلانی و مدلی روشن و شفاف درباره‌ی سیر تکامل مهر می‌توان برساخت؟ یا این که به راستی باید در

قالبی اساطیری او را به ایزدی رازورز منسوب دانست و لب از گفتار درباره‌اش فرو بست؟

نخست: آیا ممکن است مهر با بازی‌های بازنده/ برنده همراه باشد؟ مگر نه این که ایثار و فداکاری‌های منتهی به کاهش قلبمِ خویشتن نمود نمایان مهر به شمار می‌آید؟ پس چرا در دیدگاه زروان این تاکید هست که مهر همواره با بازی‌های برنده/ برنده همراه است؟

مهر ایثار نیست و ایثار بر خلاف آنچه که می‌گویند، حسی عاشقانه و محبت‌آمیز نیست که به بازی بازنده/ برنده بینجامد. مشهورترین نمودِ مهر و عشق که آن را به بازی‌هایی از این دست منسوب می‌کنند، مهر مادری است که انگار آشکارا با زیان مادر به سود فرزند همراه است. با این همه یکی انگاشتن مهر و مهر مادری و تحویل کردن یکی به دیگری نادرست است. در واقع چنین می‌نماید که مهر مادری شکلی بسیار کهن و بسیار ریشه‌ای از پدیداری تکاملی باشد که تنها در سطوح بالاترِ پیچیدگی می‌بالد و به مهرِ راستین تبدیل می‌شود. از سوی دیگر، خودِ مهر مادری که ریشه و هسته‌ی مرکزی مهر است نیز به ناروا به بازی‌های ایثارگرانه‌ی بازنده/ برنده فرو کاسته شده است.

عشقِ آمیخته با خودباختگی و شیفتگی، یا مهرِ سوزان و ایثارگرانه‌ای که گاه در مادران نمود عیانش را می‌بینیم، نماینده‌ی مناسبی برای مهر نیست و تنها صورتی به نسبت ساده، پیش‌تنیده و خودکار از آن را نشان می‌دهد. در میان این نمونه‌ها مهر مادری فراگیرترین و آشناترین صورتِ محبت است که از سویی ستودنی و ارجمند و ضروری است و از سوی دیگر اغلب با نادیده انگاشتن خویشتن به سود دیگری و تحمل رنج برای اهدای لذت به دیگری همراه است. رسم است که مهر مادرانه را عالی‌ترین و خالص‌ترین شکل از مهر بدانند و صورتهای دیگر مهر و محبت را به مهر مادرانه تحویل کنند و آن را مشتقی یا صورتی دگردیسی یافته از آن در نظر بگیرند. این برداشت به نظرم نادرست است.

مهر مادرانه صورتی از مهر است که به یک ارتباط زیست‌شناختیِ ویژه در میان نسل قبل و بعد منحصر است. یعنی مهر مادرانه که همواره با ایثار و بازیهای بازنده/ برنده در سطح روانشناختی همراه است، پدیداری است که توسط رانه‌های روانشناختی اجبارآمیز و مدارهای پیش‌تنیده‌ی عصبی و ساز و کارهای تکاملی زیست‌شناختی برنامه‌ریزی شده و در پیوندی نمایان با سطح زیستی در قالبی گریزناپذیر اجرا می‌شود. مهر مادرانه و مشتقهای دیگر آن که به محبت و همدلی میان اعضای یک خانواده مربوط می‌شود، نرم‌افزاری است که از انتخاب خویشاوندی[5] برخاسته و نسخه‌ای روانشناختی از یک ساز و کار بسیار دیرینه‌ی زیست‌شناختی است.

[5] Kin selection

محاسبه‌ی سود و زیانی که مهر مادرانه را رقم می‌زند، در زمانی تکامل یافته که هنوز جوامع پیچیده‌ای مانند نظامهای انسانی تکامل نیافته بوده‌اند. از این رو در میان چهار متغیر قلبم، مهر مادرانه و سایر اشکال رفتار ایثارگرانه‌ی پیش تنیده تنها بر اساس محاسبه‌ی بقا استوار شده‌اند. دستگاه ارزیابی کردارها که در حالت پایه تنها برای بیشینه کردن بخت بقای فرد و ژنوم میزان شده، قرار است تداوم محتوای اطلاعاتی سیستم زنده را بر محور زمان تضمین کند. از این رو در شکل پایه‌اش لذت را تنها در مقام سنجه‌ای برای اندازه‌گیری بقا به رسمیت می‌شناسد و تصمیم‌گیری‌ها را تنها بر بیشینه کردن بخت بقا متمرکز می‌سازد. بر این مبنا کردار ایثارگرانه‌ی مادری که فرزند را بر خویش ترجیح می‌دهد، یا کنش دلیرانه‌ی پدری که به بهای آسیب دیدن خویش از خانواده‌اش دفاع می‌کند، نه تنها در قالب بازی‌های بازنده/ برنده نمی‌گنجد، که نمونه‌هایی شاخص و کامیاب از بازیِ برنده/ برنده میان دو نسل است. یعنی آنچه که در نظامهای اجتماعی انسانی همچون ایثارگری‌های افراطی و انکارِ قلبم خویش جلوه می‌کند، اگر در چارچوب تکاملی‌اش و در بافت دیرینه‌ی ظهورش نگریسته شود، شکلی باستانی از محاسبه‌ی بنیادی‌ترین و قدیمی‌ترین متغیرِ مرکزی در سطوح سلسله مراتب پیچیدگی است.

در میان چهار متغیرِ قدرت و بقا و لذت و معنا که رفتار سیستمهای پیچیده‌ی انسانی را در چهار سطحِ فراز (سطوح زیستی، روانی، اجتماعی و فرهنگی) رقم می‌زنند، بقا از همه قدیمی‌تر است. متغیرهای دیگر در گذر زمان و همگام با پیچیده‌تر شدنِ تدریجی سیستم بر دوشِ بقاست که قد راست می‌کنند و استقلال و کارکرد خودبنیاد خویش را به دست می‌آورند. مهر مادرانه و ایثارگری پدرانه و فداکاری برادرانه و سایر کردارهایی که امروز در بافت چهار متغیرِ قلبم به نظر بازنده/ بازنده می‌نمایند، در این بافت تکامل نیافته‌اند و ارزیابی کردن‌شان با معیارهایی دیرآیندتر و تازه‌تر خطاست. این الگوهای رفتاری به

دورانی مربوط می‌شوند که دغدغه‌ی اصلی سیستمهای زنده تداوم بقا از نسلی به نسل بعد بوده و این الگوها چنان که زیست‌شناسان تکاملی نشان داده‌اند، به هیچ عنوان با انکار نفس همراه نیست و صورتبندی آشکار و نیرومندی از همان اصل بقاست. یعنی در این موارد اعتبار قلبم نقض نمی‌شود، چرا که اصولا از این میان تنها بقاست که باید محاسبه شود و آن هم به درستی در این کردارهای فداکارانه /بیشینه می‌شود.

آنچه که در مهر مادرانه و سایر اشکال فداکاری تکاملی ویژه است، غلبه‌ی مفهوم بقای ژنوم بر بقای فرد است. یعنی در اینجا به راستی با کاهش بقای فرد به سودِ افزایش بقای کدهای ژنتیکی‌اش روبرو هستیم که در قالب فرزندان تبلور یافته است. مادر برای نگهداری فرزند از بقای خود مایه می‌گذارد و در این میان همچنان به اصل بقا، یعنی ضرورت بیشینه کردنِ بقا «در کل» پایبند می‌ماند. با این همه، خالص‌ترین و برجسته‌ترین نمود از خود گذشتگی را در اینجا می‌توان یافت. چرا که بقا زیربنایی‌ترین متغیر مرکزی و پی و پایه‌ی ظهور باقی متغیرهاست، و مهر مادرانه گذشتن از بقای خویش برای تضمین بقای فرزند را رقم می‌زند. کاری که در چارچوب محاسبات تکاملی بقا درست و سنجیده است و در راستای بیشینه کردن بقای «فرد + ژنومش» قرار دارد، اما در ضمن شدیدترین شکلِ نقض سودِ شخصی را نیز نشان می‌دهد و همان جایی است که «دیگری» اولویتی بیش از «من» پیدا می‌کند. به همین خاطر است که محبت مادرانه با اعتماد

کودکانه پاداش می‌گیرد و زمینه‌ای می‌شود برای مهر فرزندان به مادران که بنا به محاسبات تکاملی نامتقارن است و با ترجیح بقای والد بر فرزند همراه نیست، اما با اعتمادی بیشتر در آمیخته است.

به خاطر ریشه‌ی تنومند و استوارِ مهر مادرانه و نیرومند بودن اعتمادی که تراوش می‌کند است که کردارهای اجتماعی می‌کوشند تا خود را بدان همسان سازند و در لفاف آن اعتمادی را به دست آورند که چسبِ انسجام سیستمهای اجتماعی است. رواج شعارهای ایثارگرانه و تمایل عمومی برای آن که رفتارهای برنده/ برنده یا حتا برنده/ بازنده را با برچسب ایثار و فداکاری تزیین کنند، از اینجا بر می‌خیزد. چرا که این تعبیر مهر مادرانه‌ای را به یاد می‌آورد که یکی از نمودهای استثنایی چیرگی منافع دیگری بر من را نمایش می‌دهد. نمودی که نقضِ سیطره‌ی قلبم بر ارزیابی کردارها نیست، اما به خاطر قدمت و تمرکزش بر بقا، شکلی بسیار ویژه از آن به شمار می‌آید.

از اینجا بر می‌آید که مهر مادرانه الگویی عام و پایه برای تمام اشکال مهر نتواند بود، هرچند بذر و خاستگاه تکاملی آن هست. به همان ترتیبی که بقا کهنترین شاخص در میان چهار متغیر مرکزی است، مهر مادرانه هم سنگواره‌ای باستانی از مفهوم مهر محسوب می‌شود. به همان شدتی که بقا ضرورتی بنیادین برای تکامل قدرت و معنا و لذت است، مهر مادرانه هم به بذری آغازین می‌ماند که سایر اشکال مهر از دل آن می‌رویند و توسعه می‌یابند. اما باز به همان ترتیبی که همگام با پیچیده‌تر شدن سیستمهای تکاملی سطوح روانی و اجتماعی و فرهنگی به استقلال کارکردی دست می‌یابند، و درست به همان شکلی که لذت از بقا و قدرت از لذت و معنا از قدرت بر می‌خیزد و مستقل می‌گردد، مهر هم در کلیت خود از این شکل بنیادین و دیرینه مستقل می‌گردد و شکل‌هایی پیچیده‌تر و فربه‌تر از مهر مادرانه را نمایان می‌سازد. اشکالی که بر خلاف مهر مادرانه دیگر تنها بر بقا میزان نشده، بلکه کلیت قلبم را ارزیابی می‌کند و به حساب می‌آورد.

در این معنا، مهر همواره با بازی‌های برنده/ برنده همراه است. ممکن است شکلی باستانی و دیرینه از مهر به دورانی مربوط شود که تنها بقا وجود داشته، و بنابراین این برنده/ برنده بازی کردن را تنها بر محور بقا محاسبه کند، و مهر مادرانه نمونه‌ای از این پدیده است. اما گذشته از این اشکالِ دیرینه‌ی تکاملی که زیربنایی زیست‌شناختی و سیم‌کشی‌ای اجبارآمیز و ساز و کار عصبی-هورمونی به نسبت ساده‌ای دارند، مهری که مردمان اغلب با آن سر و کار دارند هر چهار متغیر مرکزی را محاسبه و ارزیابی می‌کند و در پیوند با کلیت قلبم بازی‌های برنده/ برنده را مجاز می‌دارد و سه شکلِ دیگرِ بازی که باخت در آن تعبیه شده را طرد می‌کند.

اما اگر مهر ایثار و فداکاری نیست، پس چیست؟ اگر حتا مهر مادرانه نیز با محاسبه‌ی بقا همراه باشد، پس آیا مهر را در کل باید زیر سیطره‌ی قانون قلبم دانست؟ یا آن که مهر نیرویی است که محاسبه‌ی مرسوم قلبم را نقض می‌کند و به این خاطر ارجمند شمرده می‌شود؟

حقیقت آن است که یک دستگاه نظری زمانی نیرومند و تندرست است که بتواند شواهدی هر چه بیشتر را در یک مدل مفهومی هرچه ساده‌تر به مستدل‌ترین و منطقی‌ترین شکل صورتبندی کند. در دیدگاه زروان تنظیم کردارها بر اساس قلبم مبنایی است که هم توجیه و تفسیری روشن و سنجیدنی از کردارهای انتخابی و غیرانتخابی را به دست می‌دهد و هم میزان انحراف کردارهای اشتباه را مشخص می‌سازد و از این راه به یک آسیب‌شناسی کلان کردارهای انسانی و تعریف تله‌ها و راهبردها منتهی می‌شود. از این رو، اگر نیرویی مانند مهر به راستی اصل تعیین کنندگی قلبم برای رفتارها را نقض کند، باید قلبم را

فرو نهاد و متغیرهایی دیگر را بر گرفت که کردارهای برخاسته از مهر را نیز به درستی و دقت صورتبندی کند. یعنی اگر اصل قلبم در جایی نقض شود، این نشانه‌ی بی‌اعتبار بودنِ مدل نظری ما و نامهم بودن قلبم است، و نه ارج و اعتبار مهری که آن را نقض می‌کند. با این همه به نظرم کردارهای مهرآمیز نه تنها محاسبه‌ی قلبم را نقض نمی‌کنند، که عالی‌ترین و دوراندیشانه‌ترین شکل از ارزیابی آن را به دست می‌دهند.

آنچه که مهر را پدید می‌آورد و قوام می‌بخشد، جریان یافتن قلبم است. شالوده‌ی مهر به نظرم در الگویی از جاری شدن قلبم نهفته است که می‌توان آن را در دو کلیدواژه‌ی داد و دهش صورتبندی کرد. به نظرم ایرانیان که نخستین و مهمترین شناسندگان و تفسیرگران مفهوم مهر بوده‌اند، این دو مفهوم را می‌شناخته‌اند و با دقت و درستی در منابع کهن خویش بدان اشاره کرده‌اند. مشهورترین کاربست در این مورد همان بیتهای مشهور شاهنامه است که

فریدون فرخ فرشته نبود ز مشک و ز عنبر سرشته نبود

ز داد و دهش یافت این نیکویی تو داد و دهش کن، فریدون تویی

داد عبارت است از ارزیابی و سنجش قلبمی که میان من و دیگری رد و بدل می‌شود، به شکلی که توازن و تعادلی برقرار باشد در میان آنچه داده می‌شود و آنچه دریافت می‌گردد. به عبارت دیگر، آن شکلی از تبادل قلبم که با هم‌وزن و هم‌سنگ بودن بقا و قدرت و لذت و معنای جاری شده در من و دیگری همراه باشد، دادگرانه است. بدیهی است که این به معنای برابر بودنِ دو سو نیست. هیچگاه دو طرف ارتباط از موقعیت آغازین دقیقا همسانی برخوردار نیستند. اندوخته‌ی قدرت و بقا و لذت و معنایی که در تجربه‌ی زیسته‌شان اندوخته‌اند متفاوت است و به منافع متفاوتی برای آفریدن قلبم دسترسی دارند که هم کیفیت و هم کمیتی ویژه و تکرارناپذیر را بر قلبمی که بر می‌سازند، حاکم می‌سازد. اگر قلبمی که در ارتباط انسانی زاده می‌شود، بنا به این اندوخته‌ی آغازین و منابع به

اشتراک نهاده شده‌ی دو طرف متعادل و منصفانه تقسیم شود، داد برقرار بوده و ارتباط دادگرانه بوده است، و دادگری هرگز با برابری همسان نیست.

این نکته که ایرانیان باستان مهر را ایزد عهد و پیمان می‌دانسته‌اند و او را ستیزنده با بیداد و نابود کننده‌ی دروغزنان و ستمگران می‌دانسته‌اند، از آنجا بر می‌خیزد که داد به راستی مهر ایجاد می‌کند. کسی که دادگرانه رفتار می‌کند، به قلبمی که در ارتباط نصیب دیگری می‌شود توجه دارد و آن را نیز همچون دستاوردِ قلبمِ خویش محاسبه می‌کند و درباره‌اش حساس است. از این روست که دادگری اعتماد و همدلی می‌زاید و به خلق مهر و دوام آن منتهی می‌شود.

صورت دیگری از زایش مهر که نیرومندتر و چالاک‌تر هم هست، به دهش مربوط می‌شود. دهش عبارت است از گذر کردن از تعادل دادگرانه، و بخشش قلبمی بیش از آنچه که بنا به قانون داد به دیگری تعلق می‌گیرد. اگر در ارتباطی من از بخشی از قلبم خویش چشم‌پوشی کند و آن را به دیگری اهدا کند، شیوه‌ی دهش را در پیش گرفته است. دهش به نقضِ موضعی و کم دامنه‌ی قاعده‌ی بیشینه کردنِ قلبم شبیه است، اما با آن یکسان نیست. دهشِ راستین دو شرط دارد که از درغلتیدنِ آن به بازیهای بازنده/ برنده جلوگیری می‌کند. نخست آن که مانند تمام کردارهای مهربانانه‌ی دیگر، دهش به افزایش اعتماد و استواری ارتباطهای انسانی می‌انجامد و این در دراز مدت به سود هر دو طرف است. یعنی کسی که راه دهش را در پیش می‌گیرد، از سودی کوچک در اکنون می‌گذرد و آن را به دیگری واگذار می‌کند، با این محاسبه‌ی تکاملی (و اغلب ناخودآگاه) که دیگری هم در شرایطی مساعد چنین خواهد کرد. ممکن است دیگری چنین بکند یا نکند، اما در نهایت شمار کل مواردی که دهش با دهشی دیگری جبران می‌شود به قدری است که انجام آن را معقول و خردمندانه می‌سازد.

دومین شرط آن است که دهش به آسیب جدی به دهشگر منتهی نشود. دهشگر همواره از منابعی کلان و چشمگیر برای زایش قلبم برخوردار است و

خود نیز اندوخته‌ای بزرگ از آن را در شکلِ هستیِ خویش گرد آورده است. از این رو مقداری از قلبم که مورد چشم‌پوشی و اهدا قرار می‌گیرد، چندان نیست که خدشه‌ای چشمگیر به دهشگر وارد کند. معمولا کسی که دهش می‌کند نسبت به دریافت کننده‌ی آن از اندوخته‌ی قلبم بیشتری برخوردار است و حجمی از قلبم را به دیگری اهدا می‌کند که محرومیت از آن برای خودش تحمل کردنی باشد.

اگر دهشی این دو قاعده را نقض کند، نابخردانه و ناپایدار است و دوامی نخواهد داشت. یعنی کسی نمی‌تواند برای مدت طولانی آسیبهای ناشی از دهشهای کلان و خطرساز یا حضور دیگری‌های سودجوی آزمند را تحمل کند. اگر دهش محتوای قلبم من را به هر ترتیبی کاهش دهد، دیر یا زود ترک خواهد شد، خواه به خاطر جبران نشدن‌اش از سوی دیگری و خواه به دلیل فقر قلبم در منِ دهشگر.

/دهش بر مهر می‌افزاید و پیوندهای میان من و دیگری را استوار می‌سازد. تا حدودی بدان خاطر که اعتبار و اقتدار دیگری را در مقام منبعِ بخشنده‌ی قلبم نشان می‌دهد، و تا حدی از آن رو که به شکلی ضمنی دیرپا بودن رابطه و حساب کردنِ دهشگر بر کناکنش‌های درازمدت را نشان می‌دهد. با این همه دهش بی داد چندان جذاب نیست و به رفتاری هیجان‌زده و نامعقول و پیش‌بینی‌ناپذیر می‌ماند. به همان شکلی که دادگریِ خالی از دهش نیز محاسبه‌گرانه و سرد و ملال‌انگیز جلوه می‌کند. ترکیب و تعادل میان داد و دهش است که ارتباط میان من و دیگری را از نیروی گرمابخش مهر سرشار می‌سازد.

اگر به راستی کردار مهرآمیز محاسبه‌ی قلبم و مرکزیت آن را نقض نکند، با این مسئله روبرو می‌شویم که پس چرا کردارهای سنجیده‌ای که سود و زیان آن پیشاپیش محاسبه می‌شود، مهرآمیز نمی‌نمایند و در افزودن بر مهر چندان کارساز نیستند؟ یعنی چرا اغلب کردارهای ایثارگرانه‌ای که انگار در غیاب محاسبه‌ی سود و زیان (به بیان زروانی یعنی محتوای قلبم) انجام می‌شوند، مهرآمیز قلمداد می‌شوند و مهر را افزون می‌کنند؟

چنان که گذشت، کردارهای مهرآمیز اصل مرکزی بودن چهار متغیر مرکزی قلبم برای تعیین کردارها را نقض نمی‌کنند. یعنی بر خلاف تصور مرسوم، و واژگونه‌ی آنچه که تبلیغ می‌شود، کردار ایثارگرانه و بازی‌های برنده/ بازنده یا بازنده/ برنده در کردار مهرآمیز جایگاهی ندارند. شعارهای پوشاننده‌ی انتخابها و توجیه کننده‌ی بازی‌های ناباب می‌کوشند تا با مدل‌سازی و رونوشت‌برداری از مهر مادرانه و تعمیم دادن‌اش به سطوح اجتماعی مشروعیتی برای بازی‌های بازنده/ برنده ایجاد کنند و بازی‌های موازی برنده/ بازنده‌شان را ارجمند و پذیرفتنی جلوه دهند. اما حقیقت آن است که همه‌ی رفتارهای وابسته به مهر راستین با بازی‌های برنده/ برنده گره خورده‌اند و نشانی از نادیده انگاشتن محاسبه‌ی قلبم در آنها به چشم نمی‌خورد.

محاسبه‌ی قدرت و لذت و بقا و معنا امری ذهنی و مبهم و تفسیرپذیر نیست که در هرکس به شکلی انجام پذیرد و دستاورد و نتیجه‌اش نامعلوم و مبهم باشد. برعکس ارزش و قوت دیدگاه زروانی در آن است که چهار متغیر قلبم را چندان عینی و دقیق تعریف می‌کند که امکان صورتبندی و داوری درباره‌ی سنگینی گزینه‌های رفتاری را پیش از بروزشان فراهم می‌آورد. به این ترتیب هم به مدلی برای پیش‌بینی و فهم کردارهای انتخابی راه می‌برد و هم انحرافهای منظم از اصل قلبم را در قالب تله‌ها تحلیل می‌کند و به این ترتیب به آسیب‌شناسی روشنی هم درباره‌ی «من» دست می‌یابد.

بر مبنای این مدل می‌توان بقا را به صورت بخت تداوم یافتنِ فرد یا کدهای ژنتیکی‌اش در زمان تعریف کرد. متغیری که نمودِ بیرونی‌اش در افراد با شاخص‌هایی مانند تندرستی، توانمندی بدنی، و باروری تعیین می‌شود. لذت هم به لحاظ عصب‌شناختی برابر است با فعالیت شبکه‌ی عصبی پاداش در مغز که جایگاه و مسیر و ناقلهای عصبی مشخص و سنجش‌پذیری دارد، و گزارش خودآگاه «من»ها درباره‌اش هم می‌تواند در قالب سنجه‌ها و پله‌هایی از شدت صورتبندی و کمی شود. قدرت که به سطح اجتماعی مربوط می‌شود، با دایره‌ی انتخابهای رفتاریِ پیشاروی فرد به همراه احتمال تحقق گزینه‌ی انتخابی گره خورده است. این متغیر به دیگری‌ها و انتخابها و قدرت‌های ایشان هم متصل است و از این رو امری نهادی است که در سطح اجتماعی تعریف می‌شود. معنا که در میان متغیرهای یاد شده از همه مبهم‌تر می‌نماید و به سطح فرهنگی مربوط می‌شود، عبارت است از شمار و انسجام منش‌هایی که انتخاب یک کردار خاص را پشتیبانی می‌کنند. معنا در کل از شبکه‌ی ارجاع‌ها در یک نظام نمادین بر می‌خیزد. یعنی امری نشانگانی است که زبان طبیعیِ انسانی برجسته‌ترین نمود آن –اما نه تنها حالت‌اش– به حساب می‌آید. انتخاب هر کردار با ارجاع به شبکه‌ای از منشها و محتوای معنایی‌شان ممکن می‌شود. هرچه شمار این منشهای پشتیبان یک انتخاب بیشتر باشد، محتوای معنایی‌شان به لحاظ حجم اطلاعات (بر حسب بیت) بالاتر باشد، و پیچیدگی روابط میان‌شان، یعنی ارجاعهای درون شبکه‌ی منشها متراکم‌تر باشد، معنای یک کردار بیشتر است.

با این حساب، همیشه وقتی کرداری انجام می‌پذیرد، شکست تقارنی انجام می‌پذیرد. یعنی «من» که موجودی خودآگاه و خودمختار و خواندیش است، در میان طیفی از گزینه‌های رفتاری و از میانه‌ی دامنه‌ای از امکان‌های پیشارویش یکی را بر می‌گزیند و آن را به انجام می‌رساند. گزینه‌های رفتاری پیشاروی یک سیستم انتخابگر در حالت پایه و آنگاه که «از بیرون» نگریسته شوند،

متقارن می‌نمایند. یعنی تفاوتی با هم ندارند و به لحاظ هستی‌شناختی فرقی نمی‌کند کدام یکی‌شان تحقق یابد. تنها «از درون» و در چارچوبی از گرایشهای سرشتیِ «من» است که این گزینه‌ها وزن و اعتبار متفاوت پیدا می‌کنند و تنها طی محاسبه‌ی این چهار متغیر قلبم است که تقارن می‌شکند و یکی از آنها برگزیده و باقی وانهاده می‌شود. «من» همواره برای بیشینه کردن محتوای قلبم خویش و دیگری‌های نزدیک به خویش است که تقارن را در هم می‌شکند و انتخاب را اعمال می‌کند، اما ممکن است حساب و کتابش در این زمینه درست یا نادرست باشد و به کرداری سودمند یا زیانکار بینجامد.

چهار متغیر مرکزی از نظر پیوندشان با «من» و اتصالی که با اراده‌ی آزاد برقرار می‌کنند وضعیت همسانی ندارند. بقا بیش از همه در سخت‌افزار زیست‌شناختی انسان درتنیده شده است و با کمترین درجه از آزادی درآمیخته است. برخی از نیازها و خواستها که ضامن بقا هستند (مثل تنفس یا خوابیدن)، اصولا مستقل از اراده‌ی انسانی و به شکلی خودکار جریان می‌یابند. یعنی شکست تقارنی باستانی، بدیهی و پیش‌تنیده را به نمایش می‌گذارند که مدارهای انتخاب آزادانه را دور می‌زند و به شکلی ضروری تحقق می‌یابد. برخی دیگر که نیازهای زیست‌شناختی اولیه را شامل می‌شوند (مثل گرسنگی و تشنگی) به قدری زورآور و نیرومند هستند که در شرایط محرومیت و تهدیدِ بقا تنها تا حدودی و به شکلی محدود با اراده‌ی آزاد دستکاری یا مهار می‌شوند. حتا پیچیده‌ترین و نرم‌افزاری‌ترین لایه‌های سوگیری به سمت بقا (مثل میل به امنیت و میل جنسی) هم تا حدود زیادی مستقل از اراده‌ی آزاد کار می‌کنند و اینها همه باعث می‌شود که رفتارهایی مانند خوردن و خفتن و تنفس با شخصیت و هویت افراد چندان پیوند نخورد. یعنی مردمان معمولا این رفتارها را به عنوان نمونه‌ای از رفتارهای انتخابی که از «منِ» دیگری برخاسته باشد، در نظر نمی‌گیرند و بر همین مبنا داوری‌شان درباره‌ی شخصیت و هویت دیگری را بر آن اساس استوار نمی‌سازند.

لذت پیوندی استوارتر با انتخاب آزاد و اراده برقرار می‌کند، و پیوند قدرت با آن /به خاطر درگیر شدنِ من با نهادهای اجتماعی و نظامهای اجتماعیِ تعویق لذت، حتا از لذت هم شدیدتر است. با این همه، معناست که اوجِ پیوند با اراده‌ی آزاد را نشان می‌دهد و آنچه که از این لایه بر می‌خیزد معمولا سرراست و مستقیم با هویت و شخصیت افراد پیوند برقرار می‌کند.

مهر حسی و عاطفه‌ایست که در رویارویی من و دیگری بر می‌خیزد. یعنی آنچه که به هویت و حضور دیگری مربوط می‌شود میزان و شدت و شکل مهر را رقم می‌زند. بر این اساس است که اگر بازی برنده/ برنده‌ای بر اساس بقا استوار شده باشد، افزایش و کاهش چندانی در مهر پدید نمی‌آورد. در حالی که کردارهای آمیخته به معنا کاملا در تعیین مهری که جریان می‌یابد تعیین کننده‌اند. این بدان معناست که ارزشِ عاطفی و هیجانی یک کردار، هرچه در پلکان سلسله مراتب پیچیدگی بالاتر می‌رویم بیشتر می‌شود. رفتارهای برخاسته از محاسبه‌ی بقا کمترین و کردارهای ناشی از سنجش معنا بیشترین محتوای عاطفی را پدید می‌آورند و بنابراین حدهای پایینی و بالایی ارتباط با مهر را رقم می‌زنند.

باشد، کمتر از انتخاب آزادانه‌ی من برخاسته و بنابراین کمتر معنادار است و کمتر با حضور من پیوند برقرار می‌کند. سخت‌افزاری که در سطح زیستی کالبدهای زنده و در سطح اجتماعی نهادهای استومند جمعی را بر می‌سازند، ساز و کارهایی

را در خود جای می‌دهند که به رفتارهای تکرار شونده، استانده، یکنواخت و همسان میدان می‌دهند و مسیرهایی جا افتاده و تخطی‌ناپذیر از شکست تقارن را به انتخابهای رفتاری تحمیل می‌کنند. ساز و کارهای پیش تنیده‌ی فیزیولوژیک در سطح زیستی، مسیرهای شرطی شده و جا افتاده‌ی لذت در سطح روانی، مدارهای استانده و سیاست‌زده‌ی قدرت‌مدار در سطح اجتماعی، و شبکه‌ی حاضر و آماده‌ی باورها و تعصب‌ها و ایدئولوژی‌ها در سطح فرهنگ ماشین‌هایی هستند که بر انتخاب من تاثیر می‌گذارند، آن را تعیین می‌کنند، و با مسخ کردن و برکندن‌اش از متغیرهای درونزاد و شکست تقارنِ خودبنیاد، آزادی اراده را محدود می‌سازند و رفتار را پیش‌بینی‌پذیر و امن و رسمی می‌کنند و تکرار و ملال را بر آن مستولی می‌سازند.

در این بستر است که کردارهای خودجوش، خودخواسته، انتخابی، ویژه و یگانه ارج و اعتبار می‌یابند و دستمایه‌ی تشخیص حضور «من»ها قرار می‌گیرند. هرچه کردار من بیشتر به متغیرهای درونی خودش وابسته باشد و کمتر توسط این نظمهای بیرونی تنظیم شده باشد، حضورِ او در هستی زورآورتر و کردارهای او در شکل دادن به جهانِ پیرامون‌اش وزین‌تر است. مهر در پیوند با حضورِ دیگری شکل می‌گیرد و می‌بالد و می‌شکوفد و از این رو با این رده از کردارها همراه و همنشین است.

شکل غاییِ حضور، که همان درونزادترین و پرشورترین شکلِ انتخاب خودخواسته‌ی کردار باشد، به کرداری مربوط می‌شود که معنادار باشد، اما با شبکه‌ای جا افتاده و تثبیت شده از منشها هم اتصال برقرار نکند. اگر کرداری توسط من و تنها توسط من تعیین شده باشد، اگر متغیرهای حاکم بر گزیده شدن یک رفتار یکسره در اندرون من نهفته باشد و انسجام سیستم درونی من چندان چشمگیر باشد که بر همه‌ی ماشین‌های اجبارِ کمین کرده در هر چهار لایه‌ی فراز غلبه کند، آنگاه کرداری رخ می‌نماید که «فرشگردساز» است. یعنی به نوسازی

هستی دامن می‌زند. اینها کردارهایی هستند که تکیه‌گاهشان تنها من است و با پشتوانه‌ی این گرانیگاه اهرمی را برای از جا تکان دادن هستی در دسترس من قرار می‌دهند. مهر بیش و پیش از هرچیز در حضور من‌هایی حاضر می‌بالد و می‌شکوفد که میخ هستنِ خویش را بر هستی کوبیده باشند، و کردارهای فرشگردساز نماد حضور من‌های راستین و نمودِ تاثیرشان بر هستی هستند.

کردار راستین و فرشگردسازی رفتاری یکه و یگانه است. تکینگی این کردار از آنجا بر می‌خیزد که «من» هنگام دست یازیدن بدان در اینجا و اکنون حضوری تمام و کمال دارد. به همان ترتیبی که اینجا و اکنون امری تکینه و تکرارناپذیرند، کردار برخاسته از منِ برنشسته بر اینجا و اکنون نیز چنین است. حضور من به پیوندش با «آن»ای مربوط می‌شود که در نقطه‌ای از همگرایی زمان و مکان مجال هستی می‌یابد. این نقطه‌ی دیرپا همان است که اکنون بر زمان و اینجا بر مکان را رقم می‌زند. ماشین‌های اجبار که در هر چهار سطح فراز کردار را تعیین می‌کنند و آزادی انتخاب را فرسوده می‌سازند، این کار را با برساختنِ مکانی هندسی و زمانی خطی به انجام می‌رسانند. به این ترتیب حضورِ من به هنگام برکنده شدن او از اینجا و اکنون و مسخ شدن‌اش در محوری مصنوعی از زمان-مکان بر باد می‌رود و کردارهای او نیز به همین ترتیب به شبکه‌ای از مدارهای کالبدی-عصبی-نهادی-منشی فرو کاسته می‌شود.

مهر در چنین شرایطی می‌پژمرد و از میان می‌رود، چرا که با برهوتی انباشته از من‌های مسخ شده روبرو می‌شود که انتخابهای رفتاری‌شان خودمدار و درونزاد نیست و حضوری نمایان و ملموس در هستی ندارند. مهر تشنه‌ی حضورِ آن دیگری‌ایست که به من بنگرد و حضور من را به رسمیت بشناسد. حضور من به حضور دیگری وابسته است و تنها دیگری‌ای که حاضر باشد می‌تواند من را به حضور فرا بخواند و آن را دوام بخشد. از این روست که گره خوردن چشم‌ها

به هم در ظهور عشق و تداوم مهر نقشی چنین برجسته ایفا می‌کند. چرا که دیدن سرراست‌ترین و آشکارترین شیوه‌ی تشخیص حضور است.

درجه‌ی حضور من در دیگری‌ها بر اساس کردارهایشان آشکار می‌شود. من در معرضِ کردار دیگری قرار می‌گیرد و بسته به آن که این کردار تا چه پایه خودخواسته و خودبنیاد و درونزاد باشد، حضورِ دیگری را لمس می‌کند و به همین ترتیب توسط حضور دیگری لمس می‌شود. تماس من با کردارِ منِ دیگری که حضوری استوار و تاثیرگذار دارد، راهی است برای استوار شدنِ حضور من و اثرگذاری من بر هستی. حضور امری واگیردار است که از من به دیگری نشت می‌کند. من و دیگری در پیوند با هم همچون ظرفهای مرتبط اندوخته‌ی خویش از هستی را رد و بدل می‌کنند و به این ترتیب خویشتن را از دیگری و دیگری را از خویش سرشار می‌سازند. حضور اصولا امری شبکه‌ایست. یعنی در حضور دیگری است که نمود می‌یابد. چرا که در حضور دیگری و با نقض نظامهای اجبارِ برخاسته از دیگری است که امکانِ حضور داشتنِ خودبنیاد فراهم می‌شود.

دیگری‌ها هستند که شبکه‌ی بدن‌های زنده، مدارهای عصبی لذت، مسیرهای جریان یافتن قدرت و رمزنگاری معنا را به امری ممکن تبدیل می‌کنند، به همان ترتیبی که می‌توانند آن را به مرتبه‌ی چیزی تکراری و هنجارین و مسخ شده نیز فرو بکاهند. من در هنگامه‌ی رویارویی با دیگری‌هاست که گوهر درونی خویش را بروز می‌دهد و شدتِ حضور خویش، یعنی درجه‌ی خودبنیاد بودنِ انتخابهای رفتاری‌اش را نمایان می‌سازد. دیگری‌ها بسترِ ظهور حضور هستند و به سنگ محکی می‌مانند که من‌های راستین و خودبنیاد را از من‌های پوک و پوچ و توخالی تمیز می‌دهند.

دیگری در این معنا هم زمینه‌ساز حضور من است و هم آن را مسخ می‌کند و از میان می‌برد. من در همسایگی دیگری هم با احتمالِ هنجار شدن و

گم و گور شدن در کوره‌راه‌های غیاب رویاروست و هم بختِ ورود به جاده‌ی حضور و ایستادن بر پای خویش را به دست می‌آورد. در این میان، مهر با حضور همراه است و در حضور معنا می‌شود. مهر شکلی ویژه از بازی‌های برنده/ برنده است که با افزودن بر بقا و قدرت و معنا و لذتِ خویش و دیگری گره خورده است. اما شکلی ویژه از این افزایش را نشان می‌دهد که با حضورِ خالص و درخشان پیوند دارد. هر بازی برنده/ برنده‌ای لزوما مهر نمی‌زاید، چرا که بازی‌های فراوانی از این دست را می‌شناسیم که طی ساز و کارهایی تکاملی در روندهای هنجارین و ماشین‌های اجبار نهادینه شده باشند. بازیهای برنده/ برنده در جریان انتخاب طبیعی باقی می‌مانند و پایداری سیستم‌ها را افزون می‌کنند و از این رو طبیعی است که در نهایت آنها برنده‌ی میدان تکامل باشند. با این همه تنها جزئی ناچیز از این بازی‌ها هستند که با حضور گره خورده‌اند. تنها گوشه‌ای کوچک از این اندرکنش‌های سودمند برای من و دیگری است که از خواستی درونزاد و انتخابی شخصی بر می‌خیزد و شکلِ هستی من و دیگری –هردو- را دگرگون می‌سازد. کردارهای فرشگردسازی که از حضورِ من بر می‌خیزند عنصر پایه‌ی این ارتباط جادویی هستند.

مهر را ایرانیان ایزد پیمان می‌دانستند و چنین نیز هست. چرا که مهر همواره به بازی‌های برنده/ برنده پیوند خورده است و این بازی قواعدی دارد که شکل می‌گیرد و نهاده می‌شود و توسط دو سوی ارتباط پاس داشته می‌شود، تا مهر بماند و ببالد. اما مهر گذشته از این، نماد خورشید هم بوده است. خورشیدی که نورافشان است و درخشان و گرما و روشنی و هستی می‌بخشد و حضور را نمایان می‌سازد. مهر از این رو پیوندی روشن با روشنایی دارد و در حضور است که حاضر است. مهر نیرویی است که زمان کرانمند شمارش‌پذیر و تکرار شونده‌ی خطی را به زروان بیکرانه‌ی ورجاوند بدل می‌سازد. چرا که حضور تنها در این درنگِ شگفت‌انگیز حاضر است. به همان ترتیبی که اکنون امری یکه و تنها و ناوابسته به محور زمان است، و به همان شکلی که اینجا مستقل از مدارهای جغرافیایی و چارچوبهای نقشه‌بردارانه حضور دارد و هست، منِ برنشسته بر اینجا و اکنون نیز مستقل از قالبهای تکرار شونده و هنجارین به مرتبه‌ای فرازپایه و بلندمرتبه از حضور دست می‌یابد، که در زمان-مکان خطی و هندسی نشانی از آن نمی‌یابیم.

اینجا-اکنون امری یگانه و تکینه است. هیچ اکنونی دوباره تکرار نمی‌شود و هیچ اینجایی بار دیگر تحقق نمی‌یابد. از این رو کردارهای گره خورده با اینجا-اکنون نیز یگانه و تک و تنها هستند. حضوری که از این کردارها تراوش می‌شود و فرشگردسازی‌ای که به دنبال‌شان می‌آید و هستی را دگرگون می‌سازد، ناشی از پیوندشان با بیکرانگی زروان-وای است، یعنی همان که نیاکان‌مان در قالب بادِ مقدس و زمانِ ورجاوند بزرگ‌شان می‌داشتند.

مهر بیش و پیش از هرچیز از دل این آخشیجِ مینوچهر زاده می‌شود. این عنصرِ هستی‌شناختیِ بنیادین و این گوهره‌ی تکرارناپذیرِ حضور که در اینجا-اکنون پنهان شده است، عاملی است که کردارِ پیش‌پا افتاده‌ای را از به مرتبه‌ی فرشگردسازی بر می‌کشد و یک من را از میان من‌های بسیار متمایز می‌سازد و

حضورش را برجسته می‌سازد. مهر همان شیوه‌ی نگاه کردن به منِ ویژه‌ایست که در تمایز از دیگری‌ها، در اینجا و اکنون حضور دارد و حضورِ نگرنده به خویش را تضمین می‌کند.

مهر در این معنا امری انباشتی است. اما همچون سایر سیستم‌ها انباشتی از چیزهای همسان و تکرارپذیر نیست. مهر سیستمی است پیچیده و بالنده که اجزاء و عناصرش یگانه و منحصر به فرد هستند. رخدادهایی که میان من و دیگری بروز می‌کند تنها آنگاه مهرانگیز و مهرآمیز هستند که با حضور آمیخته باشند و از همین راه خصلتی یکتا و تکرارناشدنی به خود می‌گیرند هر آنچه که تجربه‌ی دیگری را به امری تکراری و هنجارین تبدیل کند، مهر را از میدان به در می‌کند و آن را ویران می‌سازد. از این روست که قراردادهای تجاری و حقوقی مهرِ میان شریکهای همدل را کم می‌کند و ازدواج از مهر میان زن و مرد می‌کاهد. چرا که این تضمین‌ها که به سودای تثبیت مهر و تداوم بخشیدن به قلبِ افزاینده‌اش ابداع شده‌اند، با اسیر کردنِ روندی آزاد و سرکش و یکتا در قفسِ زمان-مکانِ کرانمند و قواعد هنجارین‌اش، آن را فرسوده و افسرده می‌سازند و رمق‌اش را می‌گیرند.

مهر از شکافتن تقارن میان انتخابهای رفتاری آغاز می‌شود. مهر پیامد لمسِ حضوری است که من‌ای ویژه در مرکز آن نشسته است. مهر همچون همه‌ی چیزهای دیگر سیستمی است که هستی دارد، یعنی ساختاری دارد و اجزائی و ساز و کارهایی و محاسباتی. پشتوانه‌ی مهر محاسبه‌ی قلبم است، اما محاسبه‌ای ویژه و خاص که در شرایطی ویژه و خاص تحقق می‌یابد. مهر سیستمی سرکش و بالنده و پیچیده است که از توالی رخدادهای منحصر به فرد، از زنجیره‌ی رویارویی‌های من‌ای ویژه با دیگری‌ای ویژه، از پیوستارِ حضورهای یگانه‌ی پیاپی زاده می‌شود. ژیل دلوز و گتاری زمانی از پیکرهای بی‌اندام (**bodies without organs**) سخن می‌گفتند، بی آن که نمود و بروز عینی ملموسی برایش به دست

دهند. قرنها پیش از ایشان حافظ دقیقا به همین معنی اشاره کرده و معنای مورد نظرم را با دقت و عینیتی چشمگیر در پیوند با مفهوم مهر چنین نشان داده بود:

هرچه هست از قامت ناساز بی‌اندام ماست

ورنه تشریف تو بر بالای کس کوتاه نیست

حافظ به درستی حضور دیگری را به خلعتی و جامه‌ای (تشریف) مانند کرده که «من» را در بر می‌گیرد و در خود فرو می‌پوشاند و آن را از هستی و حضور سرشار می‌سازد. اما جالب آن است که این من‌ای که موضوع مهرِ دیگری قرار می‌گیرد، «قامت بی‌اندام» است، یعنی پیکری بی عضوهای تکرار شونده و منظم و تشخیص‌پذیر. پیکره‌ای مهر را حمل می‌کند و به جریان می‌اندازد، من‌ای است همچون منِ حافظ که با هنجارها و قواعد برونزاد و اجبارآمیز ناسازگار است و یکتا بودنِ ویژه بودن‌اش به قامتِ بی‌اندامی می‌ماند که ناساز هم هست. اما این قامت ناساز بی‌اندام در ضمن پذیرنده‌ی خلعت دلدار هم هست. یعنی ارتباط مهرآمیزی که از حضور دیگری بر می‌خیزد و به من جریان می‌یابد، در کنارِ ناسازگاری‌ها و بی‌اندام بودنِ کالبد مهر، و تا حدودی به خاطرِ این خصلتِ آن، پدیدار می‌شود و می‌زاید و می‌بالد.

ایرانیان باستانی مهر را ایزدی می‌دانستند که هزار چشم و ده هزار گوش دارد. چرا که حضور را گوشها و چشمها در می‌یابند و برای داشتن مهر به دیگری،

باید حضور او را دریافت. مهر است که باعث می‌شود دلداده در حضور دلدار سراپا گوش و همه‌تن چشم شود. چرا که حضورِ دیگری است که به شکلی تکرارناپذیر و یگانه در اکنون و اینجا ظاهر می‌گردد و لمس می‌شود. چشم و گوش نمادِ دریافتن و پاس داشتنِ حضور دیگری است. به همان ترتیبی که دست نماد کردار و کنشِ فرشگردساز است. نه حضور من بی‌حضور دیگری ممکن است و نه حضور دیگری بی‌حضور من. برنشستن من و دیگری بر اینجا و اکنون رمزی است که تنها با همنشینی‌شان ممکن می‌شود. در این حضورِ آمیخته است که چشمها و گوشهای دو تن با هم یکسان می‌شود، چرا که حضوری خودخواسته و درونزاد است که از درهم آمیختنِ دو حضور نتیجه می‌شود. کردار فرشگردساز نیز چنین است، چون در میدانی پدیدار می‌گردد و صدور می‌یابد که دیگری‌ای در آن مقیم است. در این زمینه است که دست من و دست دیگری، یعنی کردار فرشگردساز من و دیگری با هم در می‌آمیزد. از هم‌آغوشی این کردارهای خودبنیاد آن حضورهای راستین است که مهر زاده می‌شود و دوام می‌یابد، و از این روست که مهر با گره خوردن چشم به چشم آغاز می‌شود و با دست دادن و فشردن دستان راست تثبیت می‌شود و عینیت می‌یابد.

مهر شکست تقارنی است که در عینِ رعایت محاسبه‌ی قلبم، از آن فراتر می‌رود. مهر منطقی و عقلانیتی دارد که خردی فراتر از عقل روزمره دارد، چرا که با پرش جسورانه به میدانِ اعتماد همراه است. مهر دلباختگی به حضوری راستین در دیگری است، و داد و دهشی که اعتماد می‌زاید و همدلی می‌افزاید و از همان نخست به قماری سترگ می‌ماند که باخت در آن تاب آوردنی و برد در آن سرنوشت‌ساز است. مهر داو بستنی است اندیشیده و خطر کردنی خردمندانه، چرا که «عشق است و داو اول بر نقد جان توان زد».

مهر امری ساختنی و زورکی نیست، چرا که از عاطفه و هیجان زاده می‌شود و در میدانی از آمیختگی عقلِ حسابگر نیمکره‌ی چپ و شورِ سرکش

نیمکره‌ی راست ریشه می‌دواند. مهر امری ضد عقل و نابخردانه نیست، اما به عقلانیت محاسبه‌گر هم محدود نمی‌شود. مهر از تعادل و همگرایی همه‌ی نیروهای جاری در من زاده می‌شود و از این روست که با حضور پیوندی چنین ژرف برقرار می‌کند. مهر پدیداری است جوشنده و پویا که راه خود را می‌پوید و مسیرهای ناشناخته و ناگذشته‌ی نوینی را می‌پیماید. مسیرهایی که تنها یک بار پیمودنی هستند و بیراهه‌هایی که میان‌برهایی ناگهانی و تکرارناپذیرند. از این روست که مهر با راستی و راستگویی همراه و هم‌سرشت است.

ایرانیان باستان مهر را ایزدی بزرگ می‌دانستند که رخساری زیبا و سیمایی رنگین و باشکوه دارد. خورشیدی که عهد و پیمان را نمایندگی می‌کند و بر گردونه‌ای همچون جنگاوران بر لشکر دروغزنان می‌تازد. مهر در دل جای داشته است، بی آن که خانه‌ی خویش در سر را از دست بدهد. مهر معنادار است و بزرگترین زاینده‌ی معنا در تمام تمدن‌هاست، با این همه هرگز در دستگاه‌های معنایی و نظامهای نشانگانی محدود و محصور نمی‌شود. هرچند آنها را می‌زاید و از آنها فراتر می‌رود. مهر بر محاسبه‌ی متغیرهای مرکزی قلبم تکیه کرده و در حریم آن است که گردونه‌ی درخشان خود را پیش می‌تازد. با این همه به این محاسبه‌ها محدود نمی‌شود و با داوهای جسورانه از آن در می‌گذرد. چرا که مهر با حضوری جنگاورانه در هستی مترادف است، و تنها با این شکل از حضور است که اقتدار لازم برای به رسمیت شمردن دیگری، و برای دیدن حضور دیگری فراچنگ می‌آید، و من جز در این آوردگاه هستی نتواند داشت.

گفتار چهارم: خاستگاه برج‌های دوازده‌گانه

فصلی از کتاب «اسطوره‌شناسی آسمان شبانه»/ شورآفرین/ 1391

دایره‌البروج، نواری فرضی در آسمان است که حدود ۱۲ درجه پهنا دارد و مسیر حرکت روزانه‌ی خورشید در آسمان را نشان می‌دهد. آسمان بر مبنای این نوار به دو بخش شمالی و جنوبی تقسیم می شود و صورت‌های فلکی‌ای که بر روی این نوار قرار می‌گیرند، صورت‌های دوازده‌گانه‌ی نماد برج‌ها را تشکیل می‌دهند. در ابتدای کار، هر صورت فلکی در ۳۰ درجه از آسمان، که مربوط به برجِ هم‌نامش می شد می‌گنجید، اما در گذر قرن‌ها به خاطر وجود میل در محور اعتدالین، این ترتیب به هم خورده است. طوری که امروز بخشی از صورت فلکی ماهی، در برج بره قرار دارد و ستاره‌های بره را در برج گاو می‌بینیم.

امروز تقریباً تمام منابع جدیِ تاریخ نجوم، خاستگاه صورت‌های فلکی را بابل می‌دانند و منابعی غیرجدی هم وجود دارند که سرچشمه‌ی آن را یونان باستان فرض می‌کنند. یکی از دلایل این باورِ عامیانه این است که کلیدواژه‌های نجومیِ رایج در زبان‌های اروپایی، تباری یونانی دارند. چنانکه مثلاً جایی که هر یک از برج‌ها در آسمان اشغال می‌کند را «کلیماتا» (κλιματα) می‌خوانند و این همان است که در فارسی نیز به شکل «اقلیم»، رواج یافته است. همچنین صورت‌های دوازده‌گانه‌ای که به ترتیب بر مدار منطقه‌البروج نشسته‌اند را دوازده جایگاه (دودِکاتوپوس/ δοδεκατοποσ) می نامند. همچنین در زبان فنی نجوم قدیمِ اروپایی، آن برجی را که مشرف به طلوع است را اِپانوفورای (επανοφοραι) و آن را که می‌رود تا غروب کند را آنوکلیما تا (ανοκλιματα) می‌نامند.

در مورد برداشت عامیانه‌ی یونانی‌مدار، به زودی بیشتر خواهم نوشت. پس

در اینجا بحث خود را بر فرضیه‌ی نیرومندتر و مقبولِ خاستگاه بابلیِ نجوم متمرکز می‌کنم.

چنانکه گذشت، الواحی از بابل باستان به دست آمده است که نشان می‌دهد نشانه‌گذاری ماه‌های قمری با ستارگان، از میانه‌ی هزاره‌ی دوم پ.م در این سرزمین رایج بوده است، اما فرهنگ بابلی در کل و تا پایان کار، از گاهشماری خورشیدی بی‌بهره بود و بنابراین گذر ماه‌ها را با حرکت و تغییر شکل ماه اندازه می‌گرفت. از این رو خاستگاه برج‌های دوازده‌گانه نمی‌توانسته است بابل باشد؛ چراکه مبنای دوازده برج آن است که چرخشِ صورت‌های فلکی در آسمان، به شکلی رده‌بندی شوند که هر ۳۰ درجه از آسمان، به خوشه‌ای از ستارگان منسوب شود و این چرخشِ ۳۰ درجه‌ای، از حرکت ماه، کندتر و با زمان‌بندی ماهِ قمری ناهمخوان است؛ یعنی بابلی‌های باستان که به آسمان شبانه می‌نگریستند و ماه قمری را مبنای گاه‌شماری خود می‌دانستند، نمی‌توانستند صورت‌های فلکی دوازده‌گانه را تشخیص دهند یا گردش آن‌ها را در طی سال خورشیدی استانده کنند.

در غیابِ مفهوم انتزاعی ماهِ خورشیدی، که مستقل از حالات عینیِ ماه در آسمان است، آسمانِ شبانه صرفاً به مجموعه‌ای از ستارگان فروکاسته می‌شود که ممکن است در پیوند با هم اَشکالی را نتیجه دهد، اما به توالی دقیق و روشنِ دوازده برج که نماینده‌ی ماه‌های خورشیدی باشد، منتهی نمی‌شود. جدول‌هایی مانند «سه‌تا برای هر یک» که ذکرشان گذشت نیز به همین دلیل دقیق و کارآمد نبودند و صورت‌های فلکیِ واقعی را تعریف نمی‌کردند؛ چراکه یک صورت فلکی که از ستارگانِ ثابت تشکیل یافته است، هر شب کمی بیش از ۳۰ درجه‌ی آسمانِ شبانه را می‌پیماید، در حالی که ماه، هر شب کمتر از ۲۸ درجه را طی می‌کند. از این رو اگر یک ماهِ قمری را با هر صورت فلکی‌ای که همسان بگیریم، پس از چند سال خواهیم دید که این همزمانی به هم خورده و طلوع و

غروب ماه در برجی دیگر رخ نموده است.

به گمان من، همین شاهدِ مهم یعنی قمری‌بودنِ تقویم بابلی کافی است تا بی‌اعتباربودن دیدگاه امروزین در مورد تکامل دوازده برج در این فرهنگ را اثبات کند. به همان ترتیبی که مصریان از ابزار ریاضی و عددنویسیِ لازم برای رصد ستارگان و تشخیص سیاره‌ها بی‌بهره بودند، بابلی‌ها هم به دلیل ضعف دستگاه گاهشماری‌شان، بختی برای صورت‌بندی دوازده برج ـ با ساختاری مبتنی بر سال شمسی ـ نداشته‌اند.

با وجود این، ما همچنان می‌بینیم که کهن‌ترین سند در مورد صورت‌های فلکی در بابل یافت شده است. به طوری که در تمام کتاب‌های تاریخ نجوم، با قاطعیت گفته شده که شهر بابل، خاستگاه این نظام رده‌بندی صور فلکی بوده است. برای داوری درباره‌ی این فرضیه، باید نخست شواهد مربوط به آن را دقیق‌تر بررسی کنیم، اما بد نیست پیش از وارسی داده‌های موجود از بابل، نخست مقدمه‌ای درباره‌ی سابقه‌ی مسئله بچینیم.

آنچه در مورد صورت‌های فلکی اهمیت دارد، دلالتِ نمادشناسانه‌ی آن است. ستارگانِ متحرک بر گنبد سپهر را می‌توان به بی شمار شیوه‌ی گوناگون دسته‌بندی کرد و هر خوشه‌ای از آن‌ها را می‌توان به بی شمار شکلِ تخیلی و

چیز یا جانورِ مختلف منسوب دانست. اینکه چرا خوشه‌ای از ستارگان به این شکلِ خاص به هم متصل شده و مثلاً کژدم نامیده شده‌اند، پرسشی است که معمولاً در زمینه‌ی نجوم جهان باستان طرح نمی‌شود.

اگر این آشنایی‌زدایی انجام نشود و شکلِ ستارگان در قالب صور فلکی پیش‌فرض گرفته شود، پژوهشگر از دسترسی به خزانه‌ی مهمی از پرسش‌های مهم بازمی‌ماند. یک نمونه از پیامدهای این غفلت را می‌توان در آثار پژوهشگرِ نکته‌بین و خلاقی مانند «اولانسی» بازجست. بحث او تا حدودی بر این مبنا استوار شده است که میتراپرستانِ رومی، اساطیر خود را بر مبنای صورت‌های فلکیِ از پیش موجود و مشخصی استوار کرده و مثلاً بر این مبنا، پیکره‌ی میترای گاوکُش را بر ساخته بودند. به عبارت دیگر در دیدگاه او، صورت‌های فلکی و نمادپردازی شان بر اساطیر میترایی تقدم زمانی دارد و این میتراپرستان بودند که با وامگیری از رمزگانی نجومی و در دسترس، علایم دینیِ خود را برساختند.

اما پرسشی که در اینجا باقی مانده این است که اصولاً در ابتدای کار چرا خوشه‌ی ستارگانِ اطراف الدبران را گاو نامیدند، تا به دنبال آن پرسئوسِ ایستاده بر سرِ او را همچون پهلوانی قربانگر تجسم نمایند؟ پس آن پرسشی که پیشاروی ما قرار دارد، کند و کاو در دلیلِ منسوب‌شدنِ خوشه‌ای از ستارگان به شکلی خاص است. البته در جریان این جست‌وجو ناگزیر خواهیم بود تا سیر تحول دانش اخترشناسی و الگوی دقیق‌ترشدنِ رصد ستارگان را نیز دریابیم.

اگر بدون مجهزبودن به این پرسش‌ها در این زمینه گمانه‌زنی کنیم، در معرض خطرِ خیال‌پردازی و افسانه‌بافی قرار می‌گیریم. از آن نوعی که در قرن نوزدهم، بسیاری از دانشورانِ اروپایی با آن دست به گریبان بودند. در این دوران در مورد اینکه چرا صورت‌های فلکی به این ترتیب نامگذاری و تصویر شده‌اند، چند نظریه‌ی نه چندان پذیرفتنی وجود داشت.

یک نظریه، به اواخر قرن نوزدهم تعلق دارد و توسط «بولینگر» ارائه شده

است. او در سال ۱۸۹۳م. کتاب «ناظر ستارگان» را منتشر کرد و در آن ادعا کرد که صورت‌های فلکی، شکلی رمزآلود از بازگوکردنِ روایت‌های کتاب مقدس هستند. او میان علایم صورت‌های فلکی و کتاب مقدس، همخوانی‌هایی دید و بر این مبنا گمان کرد که صورت‌های فلکی را از روی منابع یهودی ـــ مسیحی برساخته‌اند.[۶] به عنوان مثال او در کتاب حزقیال، چهار جانورِ نمایان‌شده در مکاشفه‌ی او را با چهار صورت فلکی شیر، گاو، عقاب (که از دید او با عقرب برابر است) و دلو همتا دانست.

برداشت دیگر آن بود که این دوازده صورت فلکی با دوازده قبیله‌ی بنی‌اسرائیل هم‌ارز هستند. مثلاً «مارتین» ادعا کرده است که شیوه‌ی چیده شدنِ دوازده قبیله در کتاب اعداد با صورت‌های فلکی، هم‌ارز است. به شکلی که چهار قبیله‌ی اصلیِ یهودا، روبین، افراییم و دان، به ترتیب با صورت‌های فلکی شیر، دلو، ثور و عقرب یکسان هستند.

این برداشت‌ها که به گنجاندن برج‌های دوازده‌گانه در زمینه‌ای یهودی ـ مسیحی گرایش داشت، امروز دیگر هواداری ندارد. دلیل رونق این نگرش در اواخر قرن نوزدهم، آن بود که در آن هنگام از سویی، قدمت روایت‌ها و منابع یهودی و مسیحی را زیاد تخمین می‌زدند و گاه سابقه‌ی سنت یهودی را تا ابتدای هزاره‌ی دوم پ.م عقب می‌بردند. از سوی دیگر، تاریخ تدوین دوازده صورت فلکی را در شکل غیرصریحِ آن، به تورات و در شکل صریح، به منابع

---

6. Bullinger, 1983.

یونانی و مصریِ عصر مسیحی محدود می‌دانستند.

در واقع، کهن‌ترین اثرِ نقا شی شده‌ی دوازده صورت فلکیِ م شهور امروزین نیز به نگاره‌ای از ســال ۵۰ پ.م موســوم به دایره‌البروج دِندِرا در مصــر مربوط می‌شود. کهن‌ترین متن غربی که صورت‌بندیِ ستارگان در صورت‌های فلکی را به شکل امروزین نشان می‌دهد، «چهار کتاب» ا ست که تو سط «بطلمیوس» در قرن دوم و سوم میلادی نوشته شده است. این متن مرجعی است که کل نجوم و صور فلکیِ دوران قرون وسطا بر مبنای آن شکل گرفته و با ارجاع به آن تدوین گشته ا ست. این‌ها همه بدان معنا ست که تا ابتدای قرن بیستم، غربیان تنها منابع نجومیِ قرون اولیه‌ی مســیحی را می‌شــناختند و کهن‌ترین متونی هم که برای ایشان اهمیت دا شت، کتاب مقدس بود و طبیعی بود که این دو را به هم و صل کنند.

***

تاریخِ را ستینِ تقسیم اختران آ سمان به دوازده صورت فلکی به قرن هفتم و شــشــم پ.م بازمی‌گردد. در این تاریخ، پس از فروپاشــی دولت آشــور و نیرومندشــدنِ دولت‌های ماد و بابل، از ترکیب آرای مغانِ ماد و کاهنان بابلی، چارچوب نظری‌ای پدید آمد که بعدتر با نامِ «حکمت کلدانی» شهرت یافت[۷] و به دلیل ارجاع‌های فراوانِ عهد عتیق به بابل، بیشتر به این شهر منسوب شد. با توجه به همزمانیِ ظهور این عناصــر در بابل و ســیطره‌ی پارس‌ها و مادها بر

۷. Powell, 2004.

میانرودان، تردیدی در این نکته نیست که شهرهای بزرگِ همسایه‌ی بابل ـ مهم‌تر از همه شوش و همدان ـــ در این صورت‌بندیِ نظری مؤثر بوده‌اند. با توجه به اسناد اوستایی و اهمیت مراکز اخترشناسیِ ایران شرقی در دوران‌های بعدی، حدس من آن است که از همین زمان در بلخ و ری نیز مراکزی برای تولید این دانش وجود داشته است. زمان ظهور این چارچوب نظری هم دقیقاً با گسترش‌یافتنِ نفوذ فرهنگی آریاییان پارسی و مادی در بابل همزمان است و در نهایت به ظهور حکمت کلدانی در دوران هخامنشیان منتهی شد.

نخستین برگه درباره‌ی برج‌های دوازده‌گانه را در کتیبه‌ای بابلی می‌توان دید که به قرن هفتم پ.م تعلق دارد و بر حسب دو کلمه‌ی آغازینش، مول‌آپین نامیده می شود. در این متنِ نجومی که به ر صدهایی کهن‌تر نیز ا شاره می‌کند، سال به ۱۲ ماهِ ۳۰ روزه تق سیم شده ا ست. تا پیش از این تاریخ، سالِ بابلی، قمری بود و بر ا ساس تغییر شکل هلال ماه تنظیم می شد. از آنجا که بر حسب کتیبه‌ی بیستون، اطمینان داریم که پارسیان تقویمی خورشیدی داشته‌اند و مادها هم از نظر فرهنگی با ایِ شان هم سان بوده‌اند، رواج این نوع از گاه شماری در بابل را باید ناشی از نفوذ فرهنگ مادها در بابل دانست؛ چراکه تاریخ نگاشته‌شدنِ این کتیبه، دقیقاً با تاسیس پادشاهی ماد در همسایگی دولت بابل و وصلت شاه بابل با شاهدختِ ماد همزمان است.

کتیبه‌ی مول‌آپین، از این نظر اهمیت دارد که نخستین نمونه از صورت‌های فلکی و منظومه‌های دایره‌البروج در آن یافت شده است. در این متن، به ۱۷ صورت فلکی اشاره شده است که تمام اشکالِ دوازده‌گانه‌ی بعدی در آن می‌گنجد. در نقشه‌ی یادشده از صورت‌های فلکی، الدبران در ۱۵ درجه‌ی صورت فلکی گاو (ثور) و آنتارس در ۱۵ درجه‌ی عقرب قرار گرفته و به این ترتیب نقاط مرجعی برای تعریف صورت‌های فلکیِ بعدی پدیدار شده است؛[8] چراکه روش تفکیک صورت‌های فلکی از هم در مسیر تکاملش، آن بوده است که ستاره‌های پرنوری که حدود ۳۰ درجه با هم فاصله داشته‌اند را در نظر گرفته و ستارگانِ اطرافش را با آن ترکیب می‌کرده‌اند و به اشکالی دست می‌یافته‌اند و این تقریباً همان فاصله‌ای است که میان الدبران و آنتارس وجود دارد.

این شکل از تفکیک‌کردنِ صورت‌های فلکی، آسمانِ شبانه و اخترانِ ثابت در آن را به عنوان مرجع در نظر می‌گیرد و چرخش صورت های فلکی در این زمینه‌ی ثابت را در جدول‌های نجومی محاسبه می‌کند. این روش را «اخترشناسی نجومی»[9] می‌نامند و آن را در مقابل «روش اعتدالی»[10] قرار می‌دهند که بر مبنای حرکت خورشید استوار شده است. از کتیبه‌های بابلی چنین برمی‌آید که روش نجومی، زودتر ابداع شده و بعدتر به روش اعتدالی، دگردیسی یافته باشد. این روند، معقول هم می‌نماید؛ چراکه گاهشماریِ کهنِ بابلیان، قمری بوده و به تدریج در دوران هخامنشی به شیوه‌ی خورشیدی تحول یافته و روش اعتدالی

8. Powell, 2004.
9. sidereal astrology
10. tropical astrology

بر تقویم شمسی مبتنی است.

در آن هنگام که صورت‌های فلکی در بابل صورت‌بندی می‌شد، خورشید در صورت فلکی بره (حمل یا **Aries**) قرار داشت و از این رو، نخستین برجِ سال را بره دانسته‌اند و آن را با فروردین که جشن نوروز در آن برگزار می‌شود، یکی گرفته‌اند. محاسباتِ اختر شناسانه نشان می‌دهد که زمان ورود خورشید به این برج، حدود ۲۷۰۰ پ.م و همزمان با فراگیرشدنِ عصر مفرغ در ایران‌زمین بوده است. از این رو برخی از نویسندگان تمایل دارند زمانی بسیار دورتر را برای تدوین این برج های دوازده گانه در نظر بگیرند.[11] برداشتی که تنها بر یک موقعیت نجومی مبتنی است و شواهدی باستان‌شناختی و مستند برای آن وجود ندارد. این در حالی است که باز سازیِ اختر شناسانه‌ی دین اوستایی، نگارشِ نخستین کتیبه‌های نجومیِ دقیق در بابل، رواج تقویم خورشیدی و پیدایش نخستین دولت جهانی توسط کوروش بزرگ و سازمان‌یافتنِ گاهشماری و ساماندهی به مالیات‌گیری (در عصر داریوش بزرگ) همه همزمان رخ داده است و الگویی تاریخی از گذار اجتماعی را نشان می‌دهد.

در بخش‌های گذشته، در آن هنگام که سخن از شناساییِ ستارگان و نامگذاری شان پیش آمد، از نظام « سه‌تا برای هر یک» در بابل یاد شد. در این روش ستارگان را نام می‌نهادند و در خوشه‌هایی کمابیش سه‌تایی، به هم متصلشان می‌کردند. با وجود این، نمی‌توان این خوشه‌های دوازده‌گانه را با

---

[11]. Thruston, 1994: 135-137.

برج‌های دایره‌البروج همســـان دانســـت؛ چراکه تا زمان تدوین کتیبه‌ی مول‌آپین، یعنی تا دوران ظهورِ دولت ماد که مفهوم صورت فلکی در بابل به تازگی رواج می‌یافت، شمارشان هنوز ۱۲ تا نبود. اگر بخواهیم نام و نشانِ صورت‌های فلکیِ نگاشته شده در مول‌آپین را استخراج کنیم و آن را با صورت‌های فلکی آشنای دیگر تطبیق دهیم، به سیاهه‌ای گویا دست خواهیم یافت. بر این مبنا صورت‌های فلکی بابلی عبارت‌اند از:

الف) «مول مول» یا «خو شه‌ی پروین» که در عربی «ثریا» خوانده می شود و یونانیان آن را «پلئیادِس» (Πλειαδεσ) می‌نامند.

در نجومِ امروزین، خو شه‌ی پروین بخ شی از صورت فلکی گاو مح سوب می شود، اما رو شن ا ست که در زمان تدوینِ نجوم بابلی، آن را صورت فلکی متمایزی می‌دانســته‌اند و نخســتین صــورتِ طلوع‌کننده در ســال نو به شــمار می‌آورده‌اند. بر این مبنا می‌توان تخمین زد که نخستین شکل از رصدِ این خوشه و تلاش برای سازماندهی نجومیِ یاد شده در ۲۳۰۰ پ.م آغاز شده ا ست و این زمانی ا ست که خور شید در این صورت فلکی طلوع می‌کرده و اعتدال بهاری در آن قرار می‌گرفته اســـت. بارِ دیگر تأکید می‌کنم که این به معنای ابداع دایره‌البروج یا هفت‌اختر در این زمان نیســـت، بلکه تنها مقطع تاریخیِ توجه به خو شه‌ی پروین و تفکیک شدن آن از سایر ستارگان را نشان می‌دهد. خو شه‌ی پروین در تمام تمدن‌ها مهم پنداشته می‌شود. در آیین هندو، آن را نشانه‌ی شش مادرِ خدای جنگ (اســکاندا) می‌دانند که خود، ایزدی شــش چهره اســت. در

تورات نیز سه‌بار، به این صورت فلکی اشاره شده است.[۱۲]

ب) «گوآنّا»؛ که در بابلی «گاو آسمانی» معنی می‌دهد.[۱۳]

این همان صورت فلکیِ گاو یا ثور است و در ماه اردیبهشت در اوج قرار دارد. پرنورترین ستاره‌ی این صورت، الدبران است که در اخترشناسی ایران باستان، «سَدویس» نامیده می‌شده است. نام اروپایی این ستاره از الدبرانِ عربی گرفته شده است که به معنای «پیرو و دنباله‌رو» است و احتمالاً بدان دلیل که خوشه‌ی پروین را دنبال می‌کند، به این ستاره اطلاق شده است. در مصر، این صورت فلکی با «گاوِ آپیس» که تناسخ ایزدِ «اوزیریس» دانسته می‌شد، همتا بود.

پ) «سپازی‌آنّا»؛ که در بابلی «چوپان راستین (یا وفادارِ) آنو» معنی می‌دهد. این نام به صورت فلکیِ جبار اشاره می‌کند. احتمالاً این لقب، به ایزدی فروپایه به نام «پاپ شوکال» یا «نین شوبور» اشاره می‌کرده که در میانرودان، پیک خدایان بوده است. جالب است که در منابع بابلی، نماد او را خروس می‌دانستند و معمولاً همراه با پرنده‌ای تاجدار که همان خروس باشد، تصویرش می‌کردند. این صورت فلکی را در مصر «ساح» می‌نامیدند که به معنای «راه‌پیما، کسی که راه می‌رود» است. این شخصیت، صفات یک شکارچی را هم در خود دارد. در یونان، این صورت فلکی را «اوریون» می‌نامیدند که مردی شکارچی بوده که به دلیل توهین به ایزدبانوی شکار (آرتمیس) به دست او کشته شده

---

۱۲. ایوب، ۹، ۹؛ و ۳۸،۳۱؛ عاموس نبی، ۵، ۸.

13. Allen,1899: 382.

است. در عهد قدیم سه‌بار به این صورت فلکی اشاره شده است.[۱۴]

ت) «شوگی»؛ که در بابلی به معنای «پیر» است.

این صورت فلکی با «پرساوش ایرانی» و «پرسئوس یونانی» برابر است.

ث) «زوبی»؛ که در بابلی یعنی «شمشیر خمیده»، که در روم «Auriga» نامیده می‌شد و در لاتین به معنای «ارابه‌ران» است. جالب است که در منابع رومی و یونانی در مورد ارتباط این صورت فلکی با گردونه، ابهامی وجود داشته است. رومیان که این نام را برای این صورت فلکی پذیرفته بودند، آن را به کلاه یک ارابه‌ران تشبیه می‌کردند که برای شکلی از این دست، بسیار دور از ذهن است. یونانیان آن را با ایزدِ آهنگری ـــ هفائیستوس ـــ یکی می‌دانستند و می‌گفتند چون پایش لنگ بوده ارابه را او ابداع کرده است. برخی از منابع دیگر این صورت فلکی را با «پیختونیوس» پسر «هفائیستوس» یکی گرفته‌اند که شخصیتی گمنام در اساطیر یونانی است و همان کسی است که به روایتی، گردونه‌ی چهاراسبه را اختراع کرد و با آن به آتن تاخت و پس از کشتن شاه آن شهر (آمفوکتیون) بر آنجا حاکم شد. در بیشتر بازنمایی‌های این صورت فلکی در اروپا، آن را همچون چوپانی که بزی را در آغوش دارد تصویر کرده‌اند که ارتباطی با گردونه‌رانی ندارد. هر چند گاهی به شکلی سرسری، لگامِ ارابه‌ای را هم به دست این چوپان بز به دست داده‌اند.

ج) «ماش‌تاباگال‌گال»؛ که درسومری به معنای «دوقلوی بزرگ» است.

---

[۱۴]. ایوب، ۹، ۹؛ و ۳۸،۳۱؛ عاموس نبی، ۵، ۸.

این دوقلو طبق اســاطیرِ بابلی، عبارت بودند از: «مِشــلام‌تایا» و «لوگال‌ایرا». اولی، یعنی «آن کـ سی که از میان مردگان برخا سته ا ست» و دومی یعنی « شاه بزرگ». پژوهندگان معاصر حدس زده‌اند که منظ ـور از این دو لقب اش ـاره به نِرگال ـ ایزدِ بابل ـیِ جنگ و نابـ ـودی ـ بوده باشد. چنان‌که دیدیم رومیان و یونانیان نیز این صـــورت فلکی را با دوقلویی اســـاطیری، ولی به همین اندازه گمنام و مبهم همســـان دانســـته‌اند. در حالی که این نام‌ها به دقت، لقب‌های جم شید شاه را در سنت هند و ایرانی نـشان می‌دهند و زمان ظاهر شدنـشان هم مصادف است با ورود فرهنگ آریایی به بابل. از این رو حدسِ من آن است که این عبارت ـ دوقلوی بزرگ ـ ترجمه‌ای دقیق و درست از نام جمشید ـ جم یا یَمَه ـ بوده است که به معنای دوقلو نیز هست.

چ) «آل‌لو»؛ که در بابلی دو معنا دارد، هم از آن، «خرچنگ» فهمیده می شود و هم «لاک‌پشت».

در منابع هندی این صورت فلکی را «کَرکَتَه» نامیده‌اند که به سانـ سکریت، معنای «خرچنگ» می‌دهد. در یونان نیز آن را «καρκινοσ» می‌نامند، در همین معنی. شباهت آوایی میان کارکینوسِ یونانی و کرکته‌ی سانسکریت را برخی از نویســـندگان همچون دلیلی برای وامگیری نجوم هندی از یونانی دانســـته‌اند. حقیقت اما آن است که زبان سانسکریت و یونانی از نظر تبار خویشاوند است و کلمه‌ی کرکته در سانـسکریت، ا صیل و بومی ا ست و آن را از جایی دیگر وام نگرفته‌اند. این کلمه در متون کهنی مانند وداها هم دیده می‌شـــود و بنابراین سابقه‌اش در این زبان از تمام منابع یونانی کهنسال‌تر است. مجرای وامگیری آن هم احتمالاً ترجمه‌ی نظام اخترشـــناســـیِ بابلی بوده که در زمان هخامنشـــیان و احتمالاً در قرن چهارم پ.م انجام پذیرفته است.

م صریان در حدود ۲۰۰۰ پ.م این صورت فلکی را ت شخیص داده بودند و آن را «کارابوش» می‌خواندند که نام سو سکی قاب‌بال ا ست و نماد جاودانگی

دانسته می‌شود. در سنگ‌های مرزیِ بابلیِ دوران کاسی ـــ که «کودورو» نامیده می‌شود ـــ نماد لاک‌پشت، بسیار تکرار می‌شود و با توجه به مضمون اخترشناسانه‌اش، احتمالاً به این مفهوم ارجاع می‌دهد. به عبارت دیگر چنین می‌نماید که بابلیان، نام آللو را در معنای لاک‌پشت برای این صورت فلکی به کار گرفته بودند، اما این کلمه به خاطر معنای دوگانه‌اش، ابتدا در ایران ـ هند و بعدتر در یونان به خرچنگ ترجمه شده است. در منابع قبطیِ مصر، این صورت فلکی را «کلاریا» (κλαρια) نامیده‌اند و در موردش تو ضیح داده‌اند که یعنی «قدرت نهفته در ظلمت». به همین دلیل هم امروزه آن را با «آنوبیس» (خدای مرگ مصری) همتا دانسته‌اند.

ح) «اورگولا»؛ که در بابلی به معنای «شیر» است و توضیحی درخور در اساطیر بابلی ندارد.

خ) «آب‌سین»؛ که در بابلی یعنی «شیار شخم» و با غله و ایزدبانوی کشاورزی یعنی «شالا» مربوط بوده است.

بدین صورت که آن را در آسمان با گوشِ شالا که به خوشه‌ی گندم شبیه بود، یکسان می‌دانستند. از آنجا که این نماد، به باروری و حاصلخیزیِ زمین مربوط بوده، بعدتر با «ایشتار» یکی پنداشته شده است. این دومین صورت فلکیِ بزرگ در آسمان شبانه است.

د) »زیب‌با آم‌نا»؛ که در بابلی «ترازو و پیمانه» معنی می‌دهد.

آن را در بابل با خدای خورشید ـ شَمَش ـ مربوط می‌دانسته‌اند و با قانون و عدالت مترادف می‌شمردند. هر چند در ادبیات بابلی اشاره‌ی چندانی به پیوندِ «خور شید» و «ترازو» وجود ندارد. در حالی که چنین پیوندی میان «مهر و ترازو» یا صورت زمینی‌اش، «جمشید و پیمانه یا جام» برقرار است.

ذ) «گیرتاب»؛ که در بابلی یعنی «عقرب». خاستگاه آن در اساطیر بابلی روشن نیست و در متون رومی و یونانی هم اصل و نسب روشنی ندارد.

ر) «پابیل‌ساگ»؛ کلمه‌ای است که از دو بخشِ «پابیل»، یعنی «خویشاوندِ مهتر» و «ساگ»، یعنی «رئیس، سرور» تشکیل یافته است و می‌تواند در مجموع به معنای «نیای بزرگ و رهبر قبیله» ترجمه شود.

در بابل او را به شکل شیردالی نمایش می‌دادند که سرِ انسان و بدن شیر و بال‌هایی بر دوش دارد. معمولاً با دو دُم و دو چهره بازنموده شده است که یکی از آن‌ها به انسان و دیگری به پلنگ تعلق دارد. تا اینجای کار، شکل او به مشتقی از ایزد نِرگال ـ خدای جنگ ـ می‌ماند که در دروازه‌های تخت جمشید هم نگهبانیِ قلمروی مقدس را بر عهده دارند. در برخی از نقش‌برجسته‌ها با آلت نرینه‌ی بزرگی نمایش داده شده است و بنابراین باید با قدرت مردانه و باروری نرینه، نسبتی داشته باشد.

ز) «سوخورماشکو»؛ از دو کلمه‌ی «سوخور»، یعنی بز و «ماشکو»، یعنی ماهی ساخته شده است و صورت فلکی بز ـــ ماهی را نشان می‌دهد. این جانورِ افسانه‌ای در میانرودان سابقه‌ای دیرینه داشته و از حدود ۲۱۰۰ پ.م نمادِ رایجی بوده که ایزدِ خِرد و آب‌های شیرینِ «ائا» یا «انکی» را نشان می‌داده است. این نقش در دوران کاسیان بر سنگ‌های مرزی (کودورو) زیاد دیده می‌شود.

ژ) «گولام»؛ که در بابلی «بزرگ و مهتر» معنی می‌دهد و با «دلو» برابر است. این کلمه لقب اِئا یا اِنکی هم هست.

س) «کون‌مِش»؛ که در بابلی به معنای «دُم» است و به صورت دو ماهی نمایش داده می شده که دم‌هایشان به سمت هم قرار گرفته است و بنابراین در حال دورشدن از هم هستند.

وایت گفته است که این نماد به دو رودِ دجله و فرات اشاره می‌کند که در

مسیرهایی متمایز جریان دارند و به مقصدی یگانه می‌ریزند.[۱۵] این تفسیر درست می‌نماید؛ چرا که می‌دانیم میان این نماد و ایزدِ آب ها یعنی اِئا یا اِنکی نیز ارتباطی برقرار بوده است. چنانکه راجرز نیز نشان داده که این صورت فلکی با «زیبَتومِش» مربوط بوده و آن با ایزدِ آب‌های سودمند مترادف است.[۱۶]

ش) «سیم‌ماخ»؛ که با ستاره‌ی «اپسیلوس پگاسوس» برابر است.

ص) «آنونیتوم»؛ که همان صورت فلکی «آندرومِدا» یا «بانوی در زنجیر» است. در اساطیر یونانی آندرومدا، شاهدخت اتیوپی بوده است که توسط پرسئوس از چنگ اژدهایی دریایی نجات می‌یابد.

ض) «لوخونگا»؛ که با صورت فلکی «بره» برابر است.

آن را در بیشتر منابع به صورت «کارگرِ مزرعه» ترجمه کرده‌اند که درست است، اما ارتباط آن را با بره نشان نمی‌دهد. این در حالی است که این کلمه در زبان بابلی، معنای دیگری هم دارد که برای فهم کلِ صورت‌های فلکی بسیار مهم است. «لو» در بابلی هم به معنای «مرد و کارگر» کاربرد دارد و هم در معنای «گو سفند و بره» به کار گرفته می شود. اگر این کلمه را از دو بخشِ «لو» و «خونگا» متشکل بدانیم، معنایش «گوسفندِ آرامش‌بخش» یا «بره‌ی تسکین‌دهنده» خواهد شد و «بره‌ی قربانی» را نشان می‌دهد. به زودی خواهیم دید که این تعبیر درست‌تر و از اهمیتی بسیار نیز برخوردار است.

چنان که می‌بینیم، تمام دوازده صورت فلکیِ مشهور بعدی در این سیاهه

15. White, 2008.

16. Rogers, 1998: 9-28.

دیده می شوند، اما هنوز تعداد شان ۱۲ تا نیست و روشن است که با ماه‌های خورشیدی پیوند نخورده‌اند.

این فرضیه که دستگاه یادشده برای صورت‌های فلکی، از ماد و ایلام وامگیری شده و در بابل، بومی نبوده است را می‌توان از گسست و تفاوت جدیِ این متن نسبت به اسناد کهن‌ترِ میانرودانی دریافت. نوشتارهای میانرودان تا قرن هفتم و ششم پ.م همچنان همان قالب قدیمیِ تکامل‌یافته در دوران کاسیان را دارا بودند و ناگهان همزمان با ظهور دولت ماد و انقراض آشور و سر برکشیدنِ پارسیان در ایلام، دگردیسی‌ای از این دست را هم می‌بینیم.

شاهد دیگری که این دعوی را به کرسی می‌نشاند، آن است که بر خلاف آنچه در بیشتر کتاب‌های تاریخ نجوم نوشته شده است، الواح بابلیِ یادشده با ۱۷ یا ۱۸ صورت فلکی‌شان، کهن‌ترین یافته‌ی باستان‌شناختی درباره‌ی صورت‌های فلکی نیستند. کهن‌ترین سندِ در دست ما، که اتفاقاً ۱۲ صورت فلکی را با شماره و شکلِ درست نشان می‌دهد و قدمتی بیش از یک قرن را نسبت به اسناد بابلی دارد، بشقابی مفرغی از مجموعه‌ی یافت شده در لرستان است که به قرن هشتم پ.م مربوط می‌شود و ۲۰ سانتی‌متر قطر دارد. این بشقاب در دوران درگیری های خونین میان ایلام و آشور، در بخش های غربیِ ایلام ساخته شده است و نقش‌های ۱۲ برج بر آن دیده می‌شود.[۱۷]

آن را باید در کنار این نکته دید که آشوربانیپال حدود یک قرن پس از زمانِ

---

[۱۷]. ورجاوند، ۱۳۸٤: ۳٤.

ساخته شدنِ این پلاک، در کتیبه‌ای از ۱۲ ایزد مهمِ ایلامی نام می‌برد و بسیاری از مورخان اعتقاد دارند که این‌ها، نماد ماه‌های سال بوده‌اند.

ایزدانِ این کتیبه عبارت‌اند از:

راگیبا (که شباهتش با ماه بهاری اعراب، یعنی رجب تامل‌برانگیز است)، سونوگورسارا (شاه بزرگ)، کارنا، کیرناماس، شودانو، آپاک‌سینا، بیلالا، پانین‌گیری یا پانین‌تیری، سیلاگارا، نابسا، نابیرتو، کینداکاربو. برخی از این نام‌ها (راگیبو، شودانو، بیلالا، نابسا، نابیرتو) سامی هستند و باقی، ریشه‌ای ایلامی دارند.[۱۸] بنابراین به احتمال زیاد، خاستگاه ۱۲ صورت فلکی، ایلام و ماد بوده است و بابلیان در دوران پادشاهیِ نو، آن را از متحدان نظامی و همسایگانِ خود وامگیری کرده‌اند.

[18]. Hastings, 2003: 75.

در جدول زیر نام صورت‌های فلکی را می‌بینید:

ماه	فارسی	عربی	لاتین	یونانی	هندی	سومری- بابلی	معنای سومری
فروردین	بره	حمل	Aries	Κριοσ	مِسا	اونگا	کشاورز- دوموزی
اردیبهشت	گاو	ثور	Taurus	Ταυροσ	وْرْسابْها	گوانّا	گاواخته‌ی آسمانی
خرداد	دوپیکر	جوزا	Gemini	Δίδυμοι	میْتْهونا	موشتاباگال‌گال	دوقلوهای بزرگ
تیر	خرچنگ	سرطان	Cancer	Καρκῖνος	کارکا	آلول	میگو
امرداد	شیر	اسد	Leo	Λέων	سیمْها	اورگولا	شیر
شهریور	خوشه	سنبله	Virgo	Παρθένος	کانیا	آبْسین	خیش
مهر	ترازو	میزان	Libra	Ζυγός	تولا	زیبانیتوم	ترازو
آبان	کژدم	عقرب	Scorpio	Σκορπιός	ورْسْچیکا	گیرتاب	عقرب
آذر	کمانگیر	قوس	Sagittarius	Τοξότης	ڈهانوس	پابیل‌ساگ	سرباز
دی	بز- ماهی	جدی	Capricorn	Αἰγόκερως	ماکارا	سوئورماش	بز-ماهی
بهمن	جام	دلو	Aquarius	Ὑδροχόος	کومبْها	گولا	آن‌بلندمرتبه
اسفند	ماهی	حوت	Pisces	Ἰχθεῖς	مینا	دونونو	دمِ ماهی

***

از مرور این داده‌ها برمی‌آید که تمام شواهد باستان‌شناختی و اسنادِ تاریخی در مورد خاستگاه دانشِ اخترشناسیِ جهان باستان به یک مرجع روشن ارجاع می‌دهند و آن هم ایـران‌زمین است.

مفاهیمی پایه مانند سـیاره‌ها و سـتارگان، صـورت‌های فلکی و به کارگیریِ فنون محاسباتی در فهم حرکت اجرام کیهانی، همه در این تمدن تکامل یافتند و از آنجا به تمدن‌های همسایه راه یافتند. مهم‌ترین بخشِ کاوش‌شده از این تمدن، به فرهنگ میانرودان مربوط می‌شود، که برای چند دهه مستعمره‌ی اروپاییان بوده

و بنابراین کاوش‌های باستان‌شناسانه‌ی دقیقی در آن انجام شده است.

بی‌تردید خودِ بابل هم در صورت‌بندی و تدوین نجوم جهان با ستان نق شی مهم و به‌ســـزا ایفا کرده اســـت. چنانکه دیدیم، بخش مهمی از چارچوب‌ها و بسترهای لازم برای رشد و تکوین دانش دقیق اخترشناسی در این سرزمین برپا شده بود و سیر تحول تاریخیِ آن را می‌توان از دورترین زمان‌ها ردیابی کرد. با وجود این، بابل را نمی‌توان خا ستگاه دانش نجوم دان ست؛ چراکه تمام عنا صر اصـــلی‌ای که این دانش را به علمی فنی و دقیق تبد یل می‌کنند، در دو موجِ پیاپی، به طور ناگهانی در این ســـرزمین پدیدار شـــدند. این دو موج در قرون شانزدهم و هفدهم پ.م و ششم و هفتم پ.م برخا ستند و به ترتیب به سیطره‌ی کاسی‌ها و مادها ـ پارس‌ها بر این قلمرو مربوط می‌شوند. پس از آن، سیر تحول نجوم بابلی، با روندی پیوســـته ادامه یافت و به انباشـــت داده‌های تجربی و دقیق‌ترشـــدنِ مفاهیم و شـــاخه‌زایی در آن‌ها انجامید. این رخدادی بود که در دوران هخامن شیان به انجام ر سید و به خوبی در ا سناد تاریخیِ بازمانده از این شهر انعکاس یافته است.

بر این مبنا، بابل را نمی‌توان به عنوان یگانه مرجع و زادگاه دانش اخترشناسی در نظر گرفت. هر چند بی‌تردید باید آن را عضوی از شبکه‌ی شهرهای تمدن‌ساز ایـــران‌زمین دانست که در این مدت طولانی، تجربه‌ها و داده‌ها و دستاوردهای خود را با هم تبادل می‌کرده‌اند. از درهم‌آمیختنِ این خزانه‌ی فرهنگی بود که دانش نجوم به معنای واقعی کلمه در عصر هخامنشی پدیدار شد. در این دوران بود که رصـــد ســـیاره‌ها و ســـتارگان، ۱۲ برج و صـــورت‌های فلکی، به شـــکل امروزین تدوین شـــدند و چنان‌که خواهیم دید، زیربنای زمانی-مکانیِ دنیای امروزین ما (هفته، ماه، ساعت، گاهشماری خورشید، اقلیم‌های گوناگون و...) را پی‌ریزی کردند.

د ستاوردهای با ستان شنا سان و خوانده شدن و انت شار بخش مهمی از ا سناد

باستانیِ مربوط به این دوران، باعث شده است تا در دو دهه‌ی گذشته، تصویر ذهنیِ مورخان علم دگرگون شـــود. به شـــکلی که تقریباً تمام کتاب‌های جدیِ مربوط به این موضوع که از دهه‌ی ۱۹۰۰ م. به بعد نوشته شده‌اند، خاستگاه دانش نجوم و اساطیر مربوط به آسمانِ شبانه را عصر هخامنشی می‌دانند. به عنوان مثال «بارتون» در تاریخ معتبری که بر اختر شناسی جهان باستان نوشته، این نکته که هخامنشـــیان بنیان‌گذارانِ دوازده صـــورت فلکی و پهنای ۱۲ درجه‌ای‌شان در آسمان بودند را تایید کرده است.[۱۹]

با وجود این، همچنان این تمایل در میان نویسندگان اروپایی وجود دارد که هر یک از شهرهای جهان باستان را که موفق به کاوش در آن شده‌اند را تمدنی مستقل و مجزا فرض کنند. بر همین مبنا، مثلاً بابل و آشور و شوش و هگمتانه، نمایندگان تمدن‌هایی مجزا محسوب شده‌اند، آن هم به این دلیلِ ساده‌انگارانه که در دوره‌هایی متفاوت و توسط باستان شناسانی گوناگون و سنت‌هایی متفاوت حفاری شده‌اند و با واژگان و چارچوب‌هایی متفاوت در موردشان نظریه‌پردازی کرده‌اند. این تقریباً شبیه به آن است که یافته‌های موجود در شهرهای آبیدوس و ممفیس و هلیوپلیس را در مصـــر، به تمدن‌هایی متفاوت مربوط بدانیم، یا فرض کنیم رم و جنوا و میلان و پادوا در قرون وسطا، نمایندگان تمدن‌هایی متفاوت و مستقل بوده‌اند.

اگر با نگاهی سیستمی به تمدن‌های جهان باستان بنگریم و مرزبندی‌های میان

---

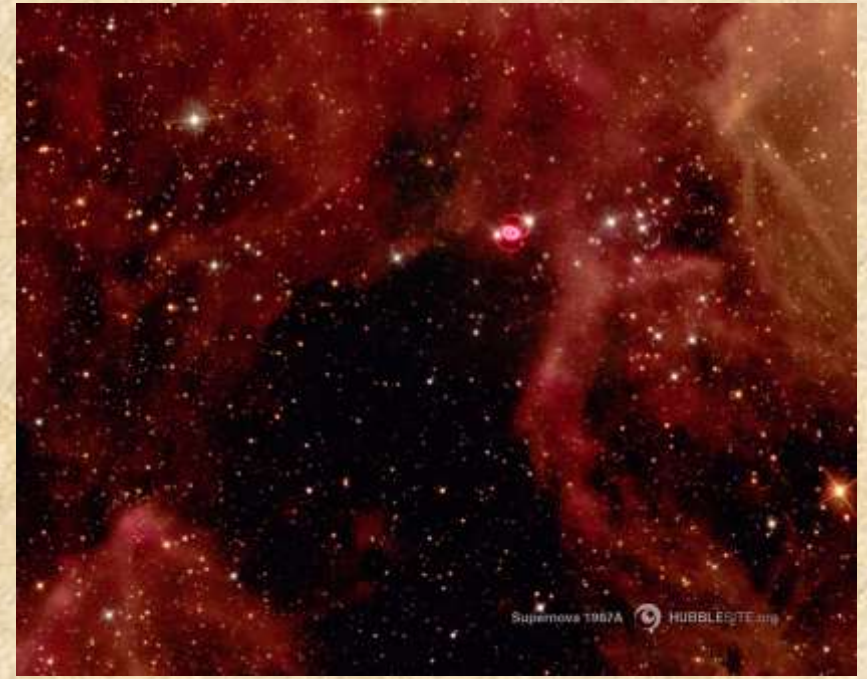
[19]. Barton, 1994: 14.

آن ها را با معیارهایی عینی و ملموس بسنجیم، درخواهیم یافت که در مورد تبارشناسیِ علم نجوم، با یک گستره‌ی تمدنی یگانه سر و کار داریم که بخش‌هایی از آن به خوبی شناخته‌شده و بخش‌هایی دیگر کاوش‌ناشده و ناشناخته، باقی مانده است. با وجود این، اسناد نوشتاری و منابع باستان‌شناختی به قدری در دست داریم که بتوانیم با دقتِ به نسبت خوبی، سیر تحول این دانش را ردیابی کنیم. اگر با این چارچوب سیستمی به مسئله بنگریم، معمای هویت اخترشناسان جهان باستان نیز حل خواهد شد.

منبع دیگری که برای ردیابی خاستگاه دانش نجوم در اختیار داریم، آن منابع نوشتاری است که در دوران‌هایی جدیدتر به اصل و نسب این دانش اشاره کرده‌اند. داده‌های بازمانده از تمدن ایرانی ـ متون پهلوی، سریانی، فارسی دری و عربی ـ به صراحت ایران‌زمین را خاستگاه این دانش می‌دانند؛ هر چند در این میان، گاهی به شخصیت‌های نامدار مصری و یونانی و هندی نیز اشاره می‌کنند. منابع یونانی و رومیِ باستان در مورد هویت کسانی که بنیان‌گذار و مبلغ دانش نجوم بودند، دو نام را به تکرار مورد استفاده قرار داده‌اند: «کلدانی‌ها» و «مغان».

اگر از پیوستگیِ فرهنگ‌های درون تمدن ایران‌زمین غافل شویم و در هم تنیدگیِ مراکز جمعیتی و سیاسی آن را نادیده انگاریم، در برخورد با این نام‌ها دچار سرگردانی خواهیم شد. از سویی، می‌دانیم که کلدانی‌ها، قبیله‌ای بدوی و سامی‌نژاد بودند که از حدود قرن دوازدهم پ.م، همزمان با آرامی‌ها در مرزهای غربی میانرودان پدیدار شدند و به تدریج راه خود را به درون این قلمرو گشودند و به زودی دودمان‌هایی در بابل روی کار آمد که رهبران عشیره‌ایِ کلدان بنیان‌گذارانِ آن بودند. از سوی دیگر، خبر داریم که سطح دانش در این مردم بسیار اندک بوده است و به طور خاص نه در درون نظام قبیله‌ای شان و نه در زمان سیطره‌شان بر میانرودان، دستاورد نجومی مهمی نداشته‌اند.

در مورد نام مغان نیز همین مشـــکل را داریم. از ســـویی، منابع یونانی تأکید کرده‌اند که مغان، گروهی و جمعیتی مرموز بوده‌اند که در ماد زندگی می‌کردند. از سوی دیگر کهن‌ترین ا شاره به همین نام را در گاهان می‌بینیم که بی‌تردید به ایـران شرقی مربوط می‌شود. از طرفی از مغ‌هایی مهـرپرست و ستایشگرِ ایزدان با ستانی ایـــــران خبر داریم و از سوی دیگر در گاهان زرتـشت، انجمن مغان، همان شاگردان برگزیده‌اش هستند.



در یک جمع‌بندی کلی، اگر به شکلی پاره‌پاره و پراکنده به ایـــــران‌زمین و فرهنگ‌های درونش بنگریم، مغان و کلدانیان را گروه‌های متفاوت، بی‌ربط نسبت به هم و از نظر جغرافیایی دور از هم خواهیم دید و طبعاً تعبیرِ بســـیار تکرار شده‌ی مغانِ کلدانی نیز برایمان نامفهوم خواهد نمود، اما اگر به پیوستگیِ فرهنگ های درونِ ایـــــران‌زمین بنگریم، درمی یابیم که مغان، گویی طبقه‌ی روحانی و پریستارانِ قبایل آریایی بودند که در سرا سر ایـــــران‌زمین و تمام قلمروهای گشـــوده‌شـــده توســـط این قبایل حضـــور داشـــته‌اند و چه بســـا که با شَمَن‌های با ستانی‌بومیِ ایلامی و گوتی نیز درآمیخته با شند. در این بردا شت، وجود مغانی زرتشتی که در ایـــــران شرقی، شاگرد و پیرو زرتشت بوده باشند، هیچ تعجبی ندارد. همچنان که سرایندگان یشت‌ها و سرودهای دیگرِ مربوط به ایزدان باستانیِ پیشازرتشتی را نیز می‌توان مغ دانست. بر همین مبنا پریستاران و دانشمندان آریایی که به بابل و آشور کوچیدند، یا کاهنان و عالمانِ سامی این

شهرها که با مغان درآمیختند نیز می‌توانستند مغ نامیده شوند. چنان‌که بعدها اشخاصی بسیار، با تبار و قومیت‌های متفاوت را داریم که مغ نامیده می‌شوند و حتا دینشان هم متفاوت است. آخرین نمونه‌ی نامدار در این مورد، «شمعون مغ» است که احتمالاً تباری یونانی و نامی عبری و دینی مسیحی داشته و در رم به شهرت رسیده و رقیب اصلی حواریونِ عیسی مسیح بوده است.

درآمیختگی و همگراییِ باورها و آداب و ذخیره‌های فرهنگی و حتا بافت جمعیتیِ پیروان آرا و ادیان گوناگون در دوران هخامنشی، نکته‌ای است که شواهدی بسیار برایش وجود دارد.

در عصر هخامنشی یکی از بسته‌ترین و متعصب‌ترین دین‌های حاضر در شاهنشاهی، به یهودیان تعلق داشت و با وجود این، می‌بینیم که این مردم، هم در زمینه‌ی عقاید و باورها و هم در حوزه‌ی دانش و فن، از زمینه‌ی اطراف خود وامگیری‌های گسترده‌ای می‌کنند. چنان‌که این مردم، رمزگان مربوط به صورت‌های فلکی را بسیار سریع و پر شور از بابلِ عصر هخامنشی وامگیری کردند.

اشاره‌هایی به صورت‌های فلکی در کتاب مقدس دیده می‌شود که در آن رابطه‌ی ماه‌های قمری و سال شمسی و گاهشماری خورشیدی را می‌توان بازجست. اشاره‌های یاد شده به صورت‌های فلکی (به ویژه گاو و جبار) در تورات به کتاب «ایوب» و «عاموس نبی» مربوط می‌شوند و این‌ها متونی هستند که در زمان هخامنشیان در بابل و اورشلیم نوشته شده‌اند. بنابراین یکی از شاخه‌های وامگیری از اختر شناسی بابلی، به انعکاس این نظام در ادبیات دینیِ عبرانیان مربوط می‌شود. جایگاه آن، شهرهای بابل و اورشلیم بوده است و زمانش به ابتدای دوران هخامنشیان (احتمالاً اوایل قرن پنجم پ.م) مربوط می‌شود.

در چنین شرایطی که عقاید از زمینه‌های فرهنگی همسایه به این سادگی به

هم نشست می‌کرده است، هیچ بعید نیست که مغانِ آریایی نیز با کاهنانِ بابلی درآمیخته باشند و وامگیری‌هایی گسترده در میانشان انجام پذیرفته باشد. این نکته که از این دوران به بعد، بارها و بارها کاهنان بابلی و آشوری با لقبِ مغ مورد اشاره قرار می‌گیرند، احتمالاً به همین درآمیختگی و همگراییِ دو جرگه از دانشمندان مربوط می شده است. داده‌های تاریخی و ارجاع‌های مربوط به این مغان و کلدانیان، این حدس را در مورد موقعیت اجتماعی و پراکندگی این طبقه‌ی روحانی تایید می‌کند.

هرودوت نوشته است که مغان کلدانی، کاهنانِ «بعل‌مردوک» بوده‌اند.[۲۰] استرابو، ایشان را حکیمانی بومی دانسته است که در فن ستاره‌شناسی خبرگی داشتند و گفته است که برخی از ایشان، هوادار طالع‌بینی بودند و برخی دیگر آن را خرافه و دروغ می‌دانستند. ایشان به فرقه‌ها و گروه‌های متفاوتی رده‌بندی می شدند که باورها و اصول متفاوتی داشتند، ولی همگی به مسئله‌ی مشترکی می‌پرداختند. جغرافیای استرابو، هنگام شرحِ محله‌ی مغان کلدانی در بابل از دوتایشان نام برده است.[۲۱] این فرقه ـــــ محله‌ها عبارت‌اند از اورخِنوی (ορχενοι) و بورسیپنوی (βορσιππενοι). این دو نام از شهرهای اوروک و بورسیپا، در جنوب میانرودان گرفته شده است و معلوم است که بابل هم تنها شهرِ مهم در تکوینِ علم نجوم نبوده و دستِ کم دو مکتب محلی دیگر در این دو شهر وجود داشته است. استرابو همچنین تأکید دارد که این مردم را نباید با

---

۲۰. هرودوت، کتاب نخست، بندهای ۱۸۱-۱۸۳.

21. Strabo, Geographia, XVI, 1.

قبیله‌ی کلدانی‌هایی که در جنوب میانرودان و مرز عربســـتان زندگی می‌کنند، یکی فرض کرد.[۲۲]

پس تا به اکنون روشن شد که مغان کلدانی، دستاوردی از آمیختگیِ فرهنگیِ میان اقوام گوناگونِ ساکن بابل، در ابتدای دوران هخامنشی بوده‌اند. خوشبختانه در مورد برخی از این مغان کلدانی، اطلاعاتی چشمگیر در دست داریم و به این ترتیب می‌توانیم تا حدودی هویت طبقه‌ی بنیان گذار و مبلغ نجوم در عصـــر هخامنشـــی را تعیین کنیم. چیزی که قابل‌تردید نیســـت آنکه، برخی از این مغان کلدانی، بومیِ بابل بودند و نام‌هایی بابلی و احتمالاً تباری سامی داشته‌اند.

استرابو، از چند تن از این کلدانی‌ها نام می‌برد:[۲۳]

«کیدناس»، «نابوریانوس»، «سودنیس» و «سلوکوس».

به احتمال زیاد، نابوریانوسِ در این فهر ست، همان «نبوریمانو» ا ست که در دوران کمبوجیه و داریوش بزرگ در بابل می‌زیست. یونانیان نامش را نَبوریانُس (Ναβουριανοσ) و رومیان آن را نبور یانوس (Naburianus) ثبت کرده‌اند.

22. Strabo, Geographia, XVI, 1, 16.

23. Strabo, Geographia, XVI, 1.

«ا شنابل» در مجموعه‌ای از مقاله‌ها که در سال‌های ۱۹۲۳-۱۹۲۷ م. منت شر کرد، این اخترشناسی را بنیان‌گذار نظام نجومی الف معرفی کرد. نویگه باوئر، این دیدگاه را با شک و تردید تلقی کرده است،[۲۴] اما پس از او، مورخانی مانند واندروردن این سخن را پذیرفته‌اند. نویسنده‌ی اخیر کمی در این مورد دقیق‌تر شده و گفته که نظام الف در میان سال‌های ۵۱۰ تا ۴۹۸ پ.م توسط نبوریمانو و شاگردانش تدوین شده است. شاهدی که سخن او را تایید می‌کند، لوحی با محتوای اقتصادی از دوران داریوش بزرگ است که در معامله‌ای نام این مرد را به صورت «نبوریمانو» پسر «بالاتو» ثبت کرده است.[۲۵] نبوریمانو به احتمال زیاد کار خود را در دوران کمبوجیه آغاز کرده و آن را در نیمه‌ی نخست دوران داریوش بزرگ به پایان برده است. نفوذ او بر اخترشناسی جهان باستان تا قرن‌ها باقی ماند. چنان‌که تا حدود دوران م سیح همچنان به او ارجاع می‌دادند. سندی که با شماره‌ی **VAT209** شناخته می‌شود، جدولی نجومی است که حالات ماه را در سال ۴۸-۴۹ پ.م پیش‌بینی کرده است. این سند که به خط میخی نو شته شده است، این عبارت را دارد: «این تِرسیتو (جدول) از نبوریمانو است.»

نام دیگری که در جغرافیای استرابو، به عنوان اخترشناسی کلدانی معرفی شده است، «کیدِناس»[۲۶] است باید که همان «کیدینوی بابلی» با شد. نام او را سایر نویسندگان اروپایی نیز با کمی تفاوت آورده‌اند. «پلینی مهتر» نام او را «**Cidenas**» ثبت کرده[۲۷] و «ونیوس والنس» آن را «**Kidynas**» نو شته است.

---

[24]. Neugebauer, 1975, Part Two: 611.

[۲۵]. واندروردن، ۱۳۸۶: ۳۴۴.

[26]. Kidenas

[27]. Pliny, Natural History, II.vi.39.

پلینی مهتر نوشته است که او مدار تیر را محاسبه کرده و گفته بود که فاصله‌ی این سیاره از خورشید هرگز بیش از ۲۲ درجه نمی‌شود.[۲۸] بر این مبنا او باید متاخرتر از نبوریمانو بوده باشد؛ چون می‌دانیم که رصد تیر، آخرین محاسبه‌ای است که در اسناد اخترشناسیِ عصر هخامنشی ظاهر می‌شود. «بطلمیوس» نیز در «مجسْطی»، وقتی به رصد حالات ماه و مدارهای قمری می‌رسد، به او ارجاع می‌دهد و از وی نقل قول می‌کند.[۲۹]

دو سند نجومیِ بابلی که **ACT122** و **ACT123a** نامیده می‌شوند، از کیدینو یاد کرده‌اند. در میان این دو، می‌دانیم که تاریخِ نوشته‌شدن **ACT122**، **101-104** پ.م است. این دو سند جدول‌هایی نجومی هستند که ادعا می‌کنند از رصدهای کیدینو، رونویسی شده‌اند. هر دوی این جدول‌ها بر مبنای نظام ب، تدوین شده‌اند. سند جالب توجه دیگری به نام **BM36304** در دست است که در رده‌ی سالنامه‌های بابلی می‌گنجد و در دوران سلوکی نوشته شده است. در این سند آمده است که کیدینو در روز پانزدهم از ماه پنجم سال ۳۳۰ پ.م با شمشیر، کشته شد. این تاریخ به چند ماه پس از ورود اسکندر به بابل مربوط می‌شود و احتمالاً این شخص را به امر وی کشته‌اند. با وجود این، معلوم نیست که این کیدینو همان اخترشناس مشهور باشد.

واندروردن با مرور تمام این داده‌ها به دو نکته اشاره کرده است که در تعیین هویت این مرد گره‌گشا تواند بود. نخست آنکه، در تمام موارد، داده‌های

---

[28]. Pliny, Natural History, II.vi.39.

[29]. Ptolemy, Almagest, IV, 2.

مربوط به نظام ب به او منسوب است و حجم و تنوع کشف‌های منسوب به وی، در حدی است که باید بر این مبنا او را مبتکر نظام نجومی ب دانست. نظام نجومی ب از نظر ساختار محاسباتی، پیچیده‌تر از نظام الف است و با وجود آنکه استحکام منطقیِ آن را ندارد، برای محاسبه‌ی مدار سیاره‌ها سودمندتر است. بر مبنای اسناد بازمانده از دوران هخامنشی، می‌توانیم با احتمال بالایی بگوییم که این نظام در حدود سال ٤٤٠ پ.م و در دوران پادشاهی اردشیر دوم تدوین شده است.

در این حالت، سال ۳۳۰ پ.م برای کسی که نظام ب را ابداع کرده باشد، دیر است و بنابراین کسی که در عصر اسکندر کشته شد، نمی‌توانسته کیدینوی اصلی بوده باشد. اگر این فرض را بپذیریم، آن کیدینویی که در دوران اسکندر کشته شده، احتمالاً نوه‌ی کیدینوی اصلی بوده است. فاصله‌ی شکوفاییِ فکری کیدینوی بزرگ (٤٤٠ پ.م) و زمان مرگ کیدینوی دوم (۳۳۰ پ.م)، ۱۱۰ سال است و این برای اینکه یک نسل در میانشان قرار بگیرد، کفایت می‌کند. کیدینوی دوم، قاعدتاً در زمان کشته شدن، مردی کامل و نامدار بوده و بنابراین احتمالاً بیش از ۳۳ سال سن داشته است. از سوی دیگر، کیدینوی بزرگ هم احتمالاً در میانسالی، کارِ رصد و تدوین نظام ب را آغاز کرده است و بنابراین بعید نیست که تا ۲۰-۳۰ سال بعد (سال‌های ٤۲۰-٤۱۰ پ.م) زیسته باشد. در این میان می‌توان به سادگی، پسری را برای کیدینوی بزرگ و پدری را برای نوه‌اش که میان سال‌های ٤۲۰ تا ۳٦۰ پ.م زیسته باشد، فرض کرد.

در این حالت، زمان کشته شدن کیدینوی کوچک، سخت معنادار می‌نماید. این همان مقطعی است که اسکندر به کشتار مغان ایرانی دست گشود. اسکندر حدود یک سال پس از فتح بابل، با این بهانه که مغان به شکلی شایسته از آرامگاه کوروش بزرگ مراقبت نکرده‌اند، کشتار بزرگی به راه انداخت و می‌گویند که در همین هنگام، اوستای کهن ایرانی را که بر پوست گاو نوشته

شده بود، در آتش سوزاند. من در کتابی دیگر[۳۰] نشان داده‌ام که اسکندر دقیقاً در همین هنگام، از مقاومت سرزمین‌های شمالیِ شاهنشاهیِ هخامنشی در برابر مقدونیان خشمگین و به این نتیجه رسیده بوده است که ایرانیان، او را همچون جانشینی مشروع برای دودمان هخامنشی نخواهند پذیرفت. چرخش او به سوی سیاستی سرکوبگر و کشتارِ حاملان فرهنگ باستانی ایرانی نیز در همین هنگام آغاز شد و چنانکه در روایت‌های تاریخی ثبت شده است، به نابودی بخشی از میراث معنوی پارسیان منتهی شد. این که کیدینوی بابلی هم دقیقاً در همین هنگام با شمشیر کشته شده باشد، احتمالاً بدان معناست که او نیز با مغان و طبقه‌ی دانشمندان پارسی پیوند داشته است.

اگر او به راستی نوه‌ی کیدینوی بزرگ بوده باشد، همه چیز توجیه می شود. از سویی، پیشه‌ی کهانت و اخترشناسی در بابل مانند بیشتر شهرهای جهان باستان موقعیتی ارثی بوده و از پدر به پسر به ارث می‌رسیده و از سوی دیگر، سنتِ نامگذاری پسر به نام پدر، رسمی بوده که در آن دوران به ویژه میان پارسیان رواج داشته است و نمونه‌اش کوروش بزرگ و کمبوجیه هستند که تا چند نسل، پدربزرگ‌هایی همنام با خود را دارند.

اخترشناس کلدانی دیگری که نامش در فهرست استرابو آمده است، «سودینِس[۳۱] بابلی» (Σουδινες) نام دارد.[۳۲] در مورد او می‌دانیم که در اواخر عصر سلوکی و همزمان با ظهور اشکانیان می‌زیسته و در حدود سال ۲۴۰ پ.م

---

۳۰. نک: وکیلی، شروین، فصل اسکندر در اسطوره‌ی معجزه‌ی یونانی، نشر شورآفرین، ۱۳۸۹.

31. Sudines (or Soudines)

32. Strabo, Geografia , XVI, 1-6.

فعال بوده است. او یکی از نخستین بابلی‌هایی بود که به خدمت شاهان مقدونی در آمد. او به آناتولی رفت و به دربار «آتالوس اول»[۳۳] پیوست که شاه دولت کوچکی به نام پرگامون[۳۴] بود. کار او در آنجا بالا گرفت و به زودی به مقام مشاور شاه رسید. او در پرگامون، مکتبی نجومی بنیان نهاد و جدول‌هایی استخراج کرد که به ویژه برای محاسبه‌ی حالات ماه کاربرد داشته است. آوازه و نفوذش چندان بود که وقتی آتالوس به جنگ با گالاتیان می‌رفت، وی را به عنوان مشاورِ همراه برد.[۳۵] می‌گویند او همراه خود جداولی نجومی داشت که بر مبنای آن‌ها پیشگویی می‌کرد.[۳۶] همچنین احتمالاً نخستین کتابی که در مورد اثر سنگ‌ها بر زندگی انسان و پیوند جواهرات و اختران نوشته شده، به قلم او بوده است.[۳۷]

اختر شناس بلندآوازه‌ی دیگری که از بابل برخاست و از ناقلان نجوم ایرانی به سرزمین‌های غربی بود، «بروسوس» نام داشت. این اسم احتمالاً شکل یونانی‌شده‌ی نامِ «بعل‌رِعوشو»[۳۸] است که در زبان بابلی، یعنی «بعل، چوپان اوست». طبق اسناد به دست‌آمده از بابل، این مرد در میان سال‌های ۲۵۸ تا ۲۵۳ پ.م کاهن اعظم معبد «اساگیل» بوده است.[۳۹] زمان و نام این شخص با کسی که کتاب تاریخ بابل را نوشته است، همخوانی دارد. درباره‌ی اینکه به

33 .Attalus I (Attalos Soter)
34 .Pergamon
35. Cumont, 1912: 63.
36. Strabo, Geographia, 16, 1-6.

37. Pannekoek, 1961: 81.
38. Bel-re'ušunu
39. Schnabel, 1968.

سرزمین‌های غربی سفر کرده یا مکتبی نجومی را در شهر کوس تأ سیس کرده باشـــد، اطلاعات دســـت اولی وجود ندارد،[۴۰] اما بعید نیســـت که برخی از شاگردانش چنین کرده با شند و سپس کل این دبستان به نام برو سوس شهرت یافته باشد. اگر او همان اخترشناسی باشد که کتاب «سودا»، نامش را به صورت «فیلیپ اهلِ مِدما» ثبت کرده اســـت، باید آورنده‌ی مفهوم حالات ماه به یونان دانســـته شـــود. «اســـتفانوس بیزانســـی» گفته که کتابی در مورد بادها نیز داشـــته است.[۴۱]

برو سوس در میان سال‌های ۲۹۰–۲۷۸ پ.م برای «آنتیوخوس اول سلوکی»، کتاب بســـیار مشـــهوری به نام تاریخ بابل (بابولونیاکا / βαβυλονιακα) به یونانی نو شت که از سه کتاب ت شکیل یافته بود. این متن به سرعت در جهان یونانی‌زبان پراکنده شـــد و چارچوب اصـــلی فهم تاریخ میانرودان را در میان ســـرزمین‌های پیرامونِ مدیترانه تعیین کرد. او به قدری در میان یونانیان شـــهرت یافت که می‌گویند مردم آتن تندیسی از او را در میدان شهرشان ساخته بودند.[۴۲]

تاریخ بابلِ بروسوس بعدها گم شد، اما بخش‌هایی از آن که توسط «اوزبیوس مســـیحی» نقل شـــده، از مجرای ترجمه‌ای ارمنی برای ما باقی مانده اســـت. این کتاب از سه بخش تشکیل یافته است. کتاب نخست به اسطوره‌ی آفرینش بابلی می‌پردازد و روایت «اِنوما الیش» را با رنگ و بویی یونانی‌شـــده بازگو می‌کند. این همان کتابی اســـت که در آن گفته شـــده اســـت که تمام دانش‌ها از جمله

40. Lehmann-Haupt, 1929: 125-160.
41. Stephanus, De Urbibus s. v. Medme

42. Caroli, 2007.

اخترشناسی، توسط موجودی دوزیست و مقدس به نام «اوآنِس» (Οαννησ) که از خلیج فارس بیرون آمده بود، به مردم سومر و اکد آموزش داده شد.

ماجرای اوآنس، در نیمه‌ی دوم قرن بیستم میلادی به خاطر آرای تخیل‌آمیزِ «کارل ساگان» و «لوسیف شکلوفسکی» که آن را نمادی از موجودات فضایی می‌دانستند، سر و صدایی به پا کرد و از مجرای ترجمه‌ی آثار ایشان به پارسی هم راه یافت، اما امروز در مورد تبار این موجود، ابهام زیادی وجود ندارد. نام این موجود در متن ارمنی به صورت «هووْهانِس»[۴۳] (Հովհաննես) ثبت شده است. تا مدت‌ها گمان می‌کردند که اوآنس همان «اِئا»ی سومری است که ایزدِ دانش و خِرد محسوب می شود،[۴۴] اما امروز این نظریه بیشتر مورد پذیرش

است که این نام، شکلِ یونانی شده‌ی اسم «اوآنا» است که نام دیگری برای «آداپا» محسوب می شود و در متون کتابخانه‌ی آشور بانیپال نیز آمده است.[۴۵]

کتاب نخست با نام‌بردن از شاهان بابلی از ابتدا تا زمان توفان بزرگ ادامه می‌یابد. اولین شاه بابل به روایت بروسوس، «آلوروس» نام دارد و شاه زمان توفان، «خیسوتروس» نامیده شده است که باید تحریفی از نام سومریِ «نوح»، یعنی «زیوسودرا» باشد.

کتاب دومِ تاریخ بابل، به شرح داستان شاهان بابلی از توفان تا نبوکدنصر پرداخته است. کتاب سوم به دوران میان نبوکدنصر و آنتیوخوس نخست، مربوط می شده است و بنابراین بخش عمده‌اش به تاریخ هخامنشیان اختصاص یافته

---

43. Hovhannes
44. Sayce, 1897.
45. Dalley, 1989: 326.

بود. «ویکرزهام» حدس زده ا ست که آثار نجومی برو سوس، در کتاب نخ ست گنجانده شده باشد.[۴۶] به گمان من، این جایگاهی مناسب برای آن داده‌ها نیست. با مرور بقایای بازمانده از این کتاب روشـــن می‌شـــود که بروســـوس، در مورد زمان‌های بسیار دوردست اطلاعاتی اندک داشته و اساطیر و روایت‌های داستانی را برای پرکردن این شکافِ اطلاعاتی به کار می‌گرفته است.

مثلاً جالب ا ست که در این روایت، به شاهان مهمی مانند شروکین اکدی اشاره نشده و حمورابی نیز با اختصاری فراوان شرح داده شده است. در مقابل، داستان‌های فراوانی درباره‌ی «ملکه سمیرامیس آشوری» گفته شده است و این با سلیقه و برداشت یونانیان بیشتر جور در می‌آید؛ چراکه ایشان ـــــ احتمالاً با پیروی از سنتی محلی در آشور ـ اعتقاد داشتند که شهر بابل را سمیرامیس بنیان نهاده بود و او را دختر ایزدبانویی ســـوری به نام «دِرکِتو» می‌دانســـتند. طبق این روایت، سمیرامیس با مردی به نام «نینوس» ازدواج کرد که خود بنیان‌گذار شهر نینوا بود.

46. Verbrugghe and Wickersham , 2000:17.

بنابراین برو سوس هرچه پیش‌تر می‌آید دقیق‌تر سخن می‌گوید و داوری‌های اخلاقی‌اش درباره‌ی شاهان را نیز تنها در جلد سوم انجام می‌دهد و آن احتمالاً جایی ا ست که شاهان هخامنشی را به عنوان نمونه‌ی غاییِ شهریاری اخلاقی، ستایش می‌کند. با این حساب، بعید می‌نماید که اطلاعاتی در مورد اخترشناسانی که ماهیتی دقیق و فنی دارند در کتاب نخست گنجانده شده باشد. حدس من آن است که این داده‌ها، اگر اصولاً در این کتاب ثبت شده باشند ـ که بعید است ـ ، به کتاب سوم تعلق داشته است.

بروسوس، استاد اعظم و سرسلسله‌ی شمار زیادی از مهم‌ترین ستاره‌شناسان اروپایی محسوب می‌شود. «یوسفوس» می‌گوید او کسی بود که دانش اختر شنا سی و فلسفه را از بابل به یونان منتقل کرد. مهم‌ترین شارح آثار او در جهان رومی، «مارکوس ویتروویوس پولیو» است که می‌گوید او با تراشیدن نیم‌دایره‌ای در یک مکعب سنگی، ساعت آفتابیِ بسیار دقیقی ساخته بود. او گفته است که بروسوس از بابل به جزیره‌ی کوس کوچ کرد و در آنجا مکتب مشهوری را بنیان نهاد.

بروسوس، استاد «پوسیدونیوس آپامیایی» بود که خود، استادِ مارکوس ویتریوس پولیو محسوب می‌شد و به «سنکای کهتر» و «آیتیوس» و «پاوسانیاس» و «آتنائوس» نیز درس داده بود. از سوی دیگر برو سوس را ا ستاد «الک ساندر پولی‌هیستور» نیز می‌دانند که کتاب خود «تاریخ آشور و بابل» (حدود ٦٥ پ.م) را به سبک استادش تدوین کرد. «یوبای دوم» اهلِ موریتانیا (۵۰ پ.م–۲۰ م.) شاگرد دیگرِ بروسوس بود. این دو بی‌تردید با چندین واسطه به بروسوس متصل می‌شدند، اما تاثیر وی بر ایشان نمایان است. چنان‌که یوبا نیز کتابی به نام «درباره‌ی آ شوریان» نو شته بود. او پس از آن که م سیحی شد، تعلیماتش را به زنجیره‌ای از شاگردان منتقل کرد که برخی از ایشان به شماری از مهم‌ترین متفکران مسیحیِ آغازین تبدیل شدند که در میان آنان، «تئوفیلوس انطاکی»

(درگذشته‌ی ۱۸۰م.) و «تاتیانوس سوری» (قرن دوم م.) و «تیتوس فلاویوس کلمنس» (درگذشته‌ی ۲۰۰ م.) و «اوزبیوس» (۲۶۰-۳۴۰ م.) به چشم می‌خورد.

آوازه‌ی برو سوس در اروپای قرون و سطا چندان بلند بود که پاپ الکساندر ششم -که در اصل «آنیوس اهلِ ویتِبرو»[47] نام داشت- در سال ۱۴۹۸م. یعنی در همان زمانی که قاره‌ی آمریکا ک شف شد، ادعا کرد که ن سخه‌ای از کتاب‌های گمشده‌ی بروسوس را یافته است. آنچه او با این عنوان، ارا ئه کرد «**Commentaria super opera diversorum auctorum**» نام گرفت و جعلی ماهرانه بود که احتمالاً تو سط خودش انجام گرفته بود؛ یعنی برو سوس چهره‌ای چنان نامدار و موثر بود که تا ۱۸ قرن پس از مرگش؛ یعنی تا پایان قرن پانزدهم میلادی، بزرگ‌ترین رهبر دینیِ اروپا، نوشته‌های خود را به اسم او منتشر می‌کرد تا بیشتر خوانده شود.

ناگفته نماند که این نام‌ها تنها از مجرای نویسندگان یونانی به دست ما نرسیده است که سنت فکری‌شان در ایران‌زمین با پیوستگی چشمگیری ادامه یافت و دوران اسلامی را نیز در بر گرفت. به عنوان مثال ابوریحان بیرونی از د ستاوردهای «آنتیوخوس بابلی» (یک کلدانی دیگر که به یونانی می‌نو شت) یاد کرده ا ست و مورخان زیادی از برو سوس با نام «بروز بابلی» یاد کرده‌اند. شاید چشمگیرترین مثال در این مورد، نام کیدینو باشد که در شاهنامه آمده است:

چنین داد پاسخ که ای تو این جام را خوار ما یه
ز اخترشناسانِ هر کشوری ز هر جا که بد نامورْ
برِ «کید» رفتند کاین جام به روز سپید و شب

47. Annius of Viterbo

همه طبع اختر نگه دا شتند فــراوان بــر ایــن روز

این بیت‌ها به نیروی پی‌شگویی‌کننده‌ی نهفته در جام کیخ‌سرو ا شاره می‌کند. این جام به احتمال زیاد یک دســتگاه رصــد نجومی بوده که برای طالع‌بینی و دیدن آینده نیز کاربرد داشته است. کید هم در بیت یکی‌مانده به آخر، به احتمال زیاد به کیدینوی بابلی ا شاره دارد که انگار سازنده‌ی این د ستگاه فرض شده است.

نقاشی‌های تخیلی

کال پرایس (Col Price) یکی از قدیمی‌ترین هنرمندانی است که در صنعت طراحی بازی وارد شد و همزمان با آن بیش از بیست سال است که به آفریدن آثار هنری برای سینما و تلویزیون اشتغال دارد. فضای آثار هنری‌اش بیشتر با تلفیق فضاپیماهای باشکوه و بیگانه با شرایط روزمره و عادی شکل گرفته است.

COLDESIGN LTD

یادخندها

(در یادخندها گاه نامها و نشانها و جزئیات و کلیات تغییر یافته‌اند!)

دزدی با شلوار آبی

آن وقتها که سالهای آخر دبیرستان را می‌گذراندم، مدرسه‌ها تق و لق‌تر از امروز بود. به خصوص سال سوم دبیرستان که بودیم، هر از چندی به بهانه‌ای کلاسها را تعطیل می‌کردیم و گاهی هم که بهانه‌ای در کار نبود، من این فریضه را فُرادی می‌گزاردم و با عبوری قهرمانانه از دیوار مدرسه زنگ آخر را می‌زدم به چاک.

آن وقتها تازه پدرم انوشیروان فوت کرده بود و مادرم ناگزیر بود بار گرداندنِ مغازه‌ای که داشتیم را تنهایی بر دوش بکشد. پدرم بعد از عمری تدریس در دانشگاه‌های ایران و اروپا و مدیریت بخشهای اقتصادی ارتش، وقتی انقلاب شد بازنشسته شد و چون بیکاری در قاموس‌اش معنایی نداشت، یک مغازه‌ی طلافروشی باز کرد و همراه با مادرم آنجا را می‌گرداند.

پس از درگذشت او هم زندگی مشکل‌تر شد و هم بار مسئولیت گرداندن خانواده بیشتر، برای همین اغلب وقتها عصر را به مغازه می‌رفتم و پیش مادرم بودم و بعدش هم به کلاس‌های انگلیسی موسسه‌ی شکوه می‌رفتم که در لاله‌زار قرار داشت و فقط یک خیابان از منوچهری و مغازه‌مان فاصله داشت. به خصوص روزهای زوج که کلاس زبان داشتم، اشتیاق به فرار از مدرسه هم افزون می‌شد، چون بعد از ظهرش را می‌بایست به مغازه و کلاس زبان بروم و ترجیح می‌دادم زودتر به خانه برگردم و به کارهای خواندنی و نوشتنی‌ام برسم. آن وقتها خواهرم

که یک سال و نیم از خودم کوچکتر بود، در محله‌ی خودمان در طرشت به دبیرستان می‌رفت و زودتر از من به خانه بر می‌گشت. برای همین مرتب کلید خانه را جا می‌گذاشتم و خیالم راحت بود که وقتی بر می‌گردم خواهرم خانه است و در را به رویم باز می‌کند.

یک نکته‌ی دیگر هم لازم است درباره‌ی جغرافیای خانه‌مان بگویم تا این خاطره برای شمای خواننده معنادارتر شود. در این دوره‌ای که حرفش را می‌زنم، خانه‌ی ما در مجتمع اتکا قرار داشت. این مجتمعی بود به نسبت نوساز که ساکنانش بیشتر ارتشی بودند. مجتمع در ابتدای خیابان طرشت، در دویست متری خیابان آزادی قرار داشت و به نسبت بزرگ بود. یعنی صد و پنجاه خانه داشت که بیشتر ساکنانش به حکم همکاری و همسایگی روابط دوستانه‌ی نزدیکی با هم داشتند. مجتمع چون اسکلتی سیمانی داشت و دو طبقه زیرزمین هم برایش ساخته بودند، در دوران موشک‌باران تهران به پناهگاهی برای اهالی طرشت تبدیل شده بود. در آن دوران خاطره‌انگیزِ موشک‌باران بسیاری از مردم در انباری‌هایشان در زیرزمین زندگی می‌کردند. این انباری‌ها به اندازه‌ی اتاق کوچکی جا داشت و خیلی از همسایه‌ها شبها را همان جا می‌خوابیدند و اصولا زندگی‌شان را به آنجا منتقل کرده بودند. حتا ما هم که خانه‌مان را ترک نکرده بودیم بیشتر اوقات را در زیرزمین و همراه بقیه بودیم و به تعبیری یک تمدنی در آن زیرها داشت برای خودش تکامل می‌یافت. در همان جا همه در کنار هم پخت و پز می‌کردند. به خصوص شبها همه در زیرزمین دور هم جمع می‌شدند و گپ می‌زدند و به تدریج سفره‌های بزرگی راه انداختند و دور هم غذا می‌خوردند. یکی دو تا از همسایه‌ها که دستگاه ویدئو داشتند، سینماهایی کوچک راه می‌انداختند و همسایه‌ها روی موکت می‌نشستند و فیلم‌های بزن بزن هالیوودی که داغ داغ با چمدان مسافران فرنگ رفته به ایران وارد می‌شد را تماشا می‌کردند. بعد از این که مدرسه‌ها به خاطر بمباران‌ها تعطیل شد، حتا برخی از همسایه‌های فرهیخته مدرسه‌ای کوچک

در همان جا راه انداختند و ما به یمن فعالیتهای عمرانی حسین صافکار سال سوم راهنمایی را در مدرسه‌ای مختلط با چندین دختر همسایه‌ی زیبارو به سر آوردیم.

بعد از این ماجرای موشک‌باران‌ها دیگر همسایه‌ها با هم ندار شده بودند و کمابیش همه مثل قوم و خویش هم به شمار می‌رفتند. این نکته هم بماند که بسیاری‌شان به راستی قوم و خویش هم شدند و یکی دو تا از دوستان نزدیک و خوب من همان جا با دختران همسایه ازدواج کردند. در این حال و هوا کسی زیاد در بند چفت و بست در خانه‌اش نبود و دزدی هم نبود که به سرش بزند و بخواهد به مجتمع ما وارد شود. از طرفی چون همه همدیگر را می‌شناختند و کسی که غریبه باشد و مشکوک بزند فوری شناسایی می‌شد، و از طرف دیگر به این خاطر که همه خانه‌ی همسایه را مثل خانه‌ی خودشان می‌دانستند و مراقب اموال همدیگر بودند.

اما موقعیت خانه‌ی ما هم در این بین اهمیت داشت. ما خانه‌مان در طبقه‌ی همکف قرار داشت. یعنی از خیابان و در ورودی اصلی مجتمع که وارد می‌شدی، خانه‌ی وسطی در آخرین بلوک مال ما بود و به این ترتیب پنجره‌های سالن پذیرایی و همچنین پنجره‌ی کوچک هواگیر کنار خانه به راهرویی باز می‌شد که ملت از آن رفت و آمد می‌کردند. نتیجه‌ی اخلاقی‌اش این که گاهی وقتها که من کلیدم را فراموش می‌کردم و پشت در می‌ماندم، پنجره‌ی کوچک نیم متر در نیم متری که در بالای دیوار سالن بود را باز می‌کردم و از آنجا وارد خانه می‌شدم. پنجره در ارتفاع دو متری زمین قرار داشت و تنگ و باریک هم بود، برای همین پریدن و

بالا کشیدن خود و از آن طرف ورود به سالن کار دشواری به حساب می‌آمد و در آن شرایط که تعریفش را کردم، هیچ پیش نیامد دزدی بخواهد از آن راه وارد خانه شود. این را هم بگویم که این پنجره اغلب از داخل قفل بود و با این همه من که در ماندن پشت در تخصصی چشمگیر پیدا کرده بودم، راهی پیدا کرده بودم که می‌شد با میله‌ای از بیرون چفت قفلش را باز کرد. این را هم بگویم که تراس خانه‌ی ما درست کنار تراس خانه‌ی همسایه‌مان (خانواده‌ی فریدیِ عزیز) بود. گاهی گداری که حوصله‌ی حرکات رزمی نبود، زنگ خانه‌ی آقای فریدی را می‌زدم و با شرمندگی از تراس آنها روی تراس خودمان می‌پریدم و وارد خانه می‌شدم. کاری به نسبت آسان که به خاطر ارتفاع تراس خانه‌مان از بیرون ماجراجویانه و خطرناک به نظر می‌رسید. توضیحش هم این که خانه‌مان از یک طرف در طبقه‌ی همکف قرار داشت، اما از طرف دیگر به باغ مجتمع منتهی می‌شد که یک طبقه پایینتر از خانه‌مان قرار داشت، و در ضمن خانه‌مان روی سراشیبی پارکینگ هم بود و به این ترتیب افتادن از تراس کمابیش با طی دو طبقه تا زمین مترادف می‌شد.

در این بافت جغرافیایی و تاریخی، واقعه‌ی به ظاهر بی‌اهمیتی هم رخ داد و آن هم این که دزدی پیدا شد و کفشهای یکی از همسایه‌ها را (که طبق معمول آن روزها پشت در گذاشته می‌شد) به سرقت برد. بعدتر معلوم شد که این دزد هم یکی از نوجوانان خلافکار از اهالی مجتمع بوده و دزدی از بیرون نیامده، اما به هر صورت این خبر که کفشهای همسایه‌ای را به تاراج برده‌اند، در فضای خودمانی مجتمع سر و صدایی کرد و به خصوص خواهرم کتایون خیلی بابت این قضیه و مخدوش شدن امنیت آرمانی مجتمع‌مان شاکی بود.

با این مقدمه، در یک ظهرگاه خواب‌آور اردیبهشت ماه که دست بر قضا روز کلاس و رفتن به مغازه‌ام هم بود، از مدرسه جیم زدم و آمدم خانه. تازه دم در خانه رسیدم که دیدم ای دل غافل باز کلید را جا گذاشته‌ام. چند باری زنگ

زدم به این امید که شاید خواهرم هم زودتر از مدرسه برگشته باشد، اما خبری نشد که نشد. پس رفتم به زیرزمین مجتمع تا از تاسیسات میله‌ای بگیرم و بیایم پنجره را باز کنم و با همان شیوه‌ی چریکی وارد خانه شوم. یافتن میله سه چهار دقیقه بیشتر طول نکشید و با آسودگی خاطر رفتم سر وقت پنجره و بعد از کمی تقلا قفلش را باز کردم. بعد هم پنجره را باز کردم و کمربند شلوار لی‌ام را بالا کشیدم و با یک حرکت جکی‌جان‌وار بالا پریدم و از آن طرف روی قالی سالن فرود آمدم. کیف مدرسه‌ام را پای پنجره گذاشته بودم و آمدم از خانه بیرون بروم و برش دارم که با حیرت دیدم در خانه چهار تاق باز است!

با تعجب خانه را وارسی کردم و متوجه شدم در تراس هم گشوده مانده است. بنابراین تنها حدسی که می‌شد زد این بود که پسر خانواده‌ی فریدی که احتمالا دیده من پشت در مانده‌ام و زنگ می‌زنم، از تراس وارد خانه‌مان شده و در را برایم باز کرده باشد! اما این کاری نامعقول بود. چون هم عبور از تراس در آن ارتفاع کار رایجی نبود و هم بعید بود بدون اجازه از آن راه وارد خانه‌مان شود. بعد هم این که با آن سرعت دوباره به خانه‌ی خودشان بازگشته باشد خیلی غیرعادی به نظر می‌رسید. در همین افکار حیران بودم که یک دفعه دیدم صدای دویدنی از راهروی روبروی خانه به گوش می‌رسد. دم در رفتم و دیدم همسایه‌ی نازنین‌مان آقای استادی که مردی قبراق و ورزشکار بود، دارد با پاجامه و دمپایی با سرعت از جلوی خانه‌مان رد می‌شود. حالتش طوری سراسیمه بود که دنبالش دویدم و گفتم:

«چیزی شده آقای استادی؟»

بدون این که سرعتش را کم کند گفت: «شروین جان، بدو! دزد اومده»

من هم پا به پایش شروع کردم به دویدن و آن وسطها پرسیدم: «به خونه‌ی کی زده؟»

آقای استادی هم گفت: «اومده خونه‌ی شما!»

ناگهان شستم خبردار شد که در چطور باز شده. سناریوی بعیدِ باز شدن در به دست همسایه‌ای نیکوکار را کنار گذاشتم و نمایشنامه را این طور چیدم که موقع بازگشت من از مدرسه، دزدی در خانه‌مان بوده. احتمالا وقتی من زنگ زده‌ام او ترسیده و به سمت تراس رفته و تلاش کرده از آنجا فرار کند. اما دیده نمی‌تواند. پس برگشته و در همان زمانی که من مشغول باز کردن پنجره بوده‌ام، موقعیت را مناسب دیده و در را باز کرده و از آن طرف یواشکی در رفته است. به این ترتیب من وقتی وارد خانه شدم با دری گشوده روبرو شدم.

در آن بین که در جستجوی دزد بودیم فرصتی نبود که درباره‌ی ریزه‌کاری‌ها پرس و جویی بکنم. در مجتمع ما مرموزترین و مخوف‌ترین جا همان زیرزمین‌هایی بود که برای مدتها به سکونتگاه پناهندگان تبدیل شده بود. این بود که هردو به همان سمت دویدیم. سر ظهر بود و همسایه‌ها را یکی یکی سر راه می‌دیدیم و با یک کلمه‌ی دزد که می‌گفتیم جمعیت‌مان مدام بیشتر و بیشتر می‌شد. وقتی وارد زیرزمین شدیم و دلیرانه در آن پیش تاختیم، ده دوازده نفری شده بودیم که بعضی‌هایمان با سرعتی شایسته‌ی تحسین در این بین به چماق و عصا و پنجه بوکس مسلح شده بودند. خبر رسید که پسر یکی از همسایه‌ها که سخت دلباخته‌ی فیلمهای ژاپنی بود، رفته به خانه که شمشیر سامورایی‌اش را بیاورد.

در حالی که به تدریج داشت دلمان برای دزد نگون‌بخت می‌سوخت، با جماعتی روزافزون و سلاحهایی که مدام روزآمد می‌شد، وجب به وجب زیرزمین را گشتیم. در آن بین که چراغ قوه در دست با الهام از فیلمهای ترسناک زوایای تاریک زیرزمین را کنکاش می‌کردیم، فرصتی پیدا کردم و از آقای استادی پرسیدم: «راستی، شما از کجا فهمیدین که دزد آمده خونه‌ی ما؟»

آقای استادی گفت: «کتایون خواهرت اومد خبر داد.»

به این ترتیب به سناریویی که در ذهن داشتم عنصری تازه افزوده شد و باز کل داستان به هم ریخت. معلوم شد وقتی من از مدرسه برگشته و در زده بودم، هم دزد در خانه‌مان بوده و هم کتایون خواهرم. به این ترتیب یک احتمال این می‌شد که با ورود دزد خواهرم به شکلی از تراس فرار کرده باشد و دزد هم بعدتر با دیدن من به چاک زده باشد. اما این که همه‌ی این رخدادها در چند دقیقه‌ی کوتاه واقع شده باشد بعید به نظر می‌رسید.

خلاصه آن ظهرگاه تا یک ساعتی کل زیرزمین و مجتمع را گشتیم و اثری از دزد نیافتیم. کم کم ملت داشتند به حضور یک دزد بومی در داخل مجتمع شک می‌بردند، که به این نتیجه برسیم دسته جمعی به خانه‌ی آقای استادی بازگردیم و از تنها شاهد واقعه که خواهر ارجمندم باشد پرس و جو کنیم. به این شکل لشکری از مردان تا دندان مسلح و دلاور در وضعیتی نزدیک به رژه به سوی خانه‌ی آقای استادی حرکت کردند که در مختصات مجتمع ما یک خانه در غرب و یک طبقه در بالا با خانه‌ی ما فاصله داشت.

زنگ را که زدیم، لشکری از زنان که به اندازه‌ی خودمان مسلح و خطرناک بودند در را باز کردند. در این مدت موازی با پیوستن مردان به سپاه دزدکُشِ ما، زنهایشان در خانه‌ی آقای استادی جمع شده بودند و وقتی در باز شد سی چهل سیخ و ساطور به سویمان نشانه رفت. وقتی معلوم شد از دزد خبری نیست، همه دور هم نشستیم و خواهرم هم در مرکز محفل جای گرفت و قرار شد تعریف کند که چه دیده است.

همانطور که حدس زده بودم کمی زودتر از همیشه مدرسه‌شان تعطیل شده بود و برای همین زودتر از موعد به خانه آمده بود. وقتی به خانه رسید هیچ چیز مشکوکی توجهش را جلب نکرده بود. حواسش هم جمع‌تر از من بود و

کلیدش را همراه داشت. پس در را باز کرده و وارد شده بود. تعریف ماجرا که به اینجا رسید، خیلی خلاصه این طور ادامه داد: «بعدش دزده اومد!»

من که برای دقایقی روح هرکول پوارو و شرلوک هولمز در کالبدم رسوخ کرده بود، پرسیدم: «دقیق تعریف کن ببینیم، از کجا فهمیدی دزده یارو؟ قبل از این که بیای تو خونه دیدیش؟ تو کوچه تعقیبت کرده بود؟»

کتایون گفت: «نه، یارو سعی می‌کرد به زور بیاد تو خونه، معلومه دزد بود دیگه!»

آقای استادی گفت: «خوب بعدش چی کار کردی؟»

کتایون گفت: «اول فکر کردم از تراس برم خونه‌ی آقای فریدی، ولی بعد دیدم داره از پنجره میاد تو، این بود که یواش در رو باز کردم و فلنگ رو بستم و یه راست اومدم خونه‌ی شما...»

روح پوارو و هولمز در کالبدم به غلیان در آمدند و یادم آمد که وقتی به خانه برگشته بودم، چند باری زنگ در را زده بودم. این بود که پرسیدم: «ببینم، من اومدم زنگ زدم نشنیدی؟»

گفت: «نه، صدای زنگی نشنیدم. دزده هم زنگ نزد. مستقیم رفت سراغ پنجره.»

به این ترتیب خواهرم پیش از رسیدن من از خانه فرار کرده بود. احتمالا مدت کمی بعدش من رسیده بودم و دزد فراری شده بود. یکی از خانمهای همسایه مرا سرزنش کرد که: «شروین خان، دیدی می‌گفتم این قدر از پنجره نرو توی خونه؟ نگفتم راه یاد دزد میدی؟ دیدی حالا؟»

گفتم: «آخه دزدی که راهش رو بخواد از من یاد بگیره... چی بگم واللا!»

در همین بین یک دفعه هرکول پوارو و شرلوک هولمزِ درونی‌ام به کتک‌کاری با هم پرداختند و جرقه‌ی خفیفی در ذهنم درخشید. وسوسه شدم سر

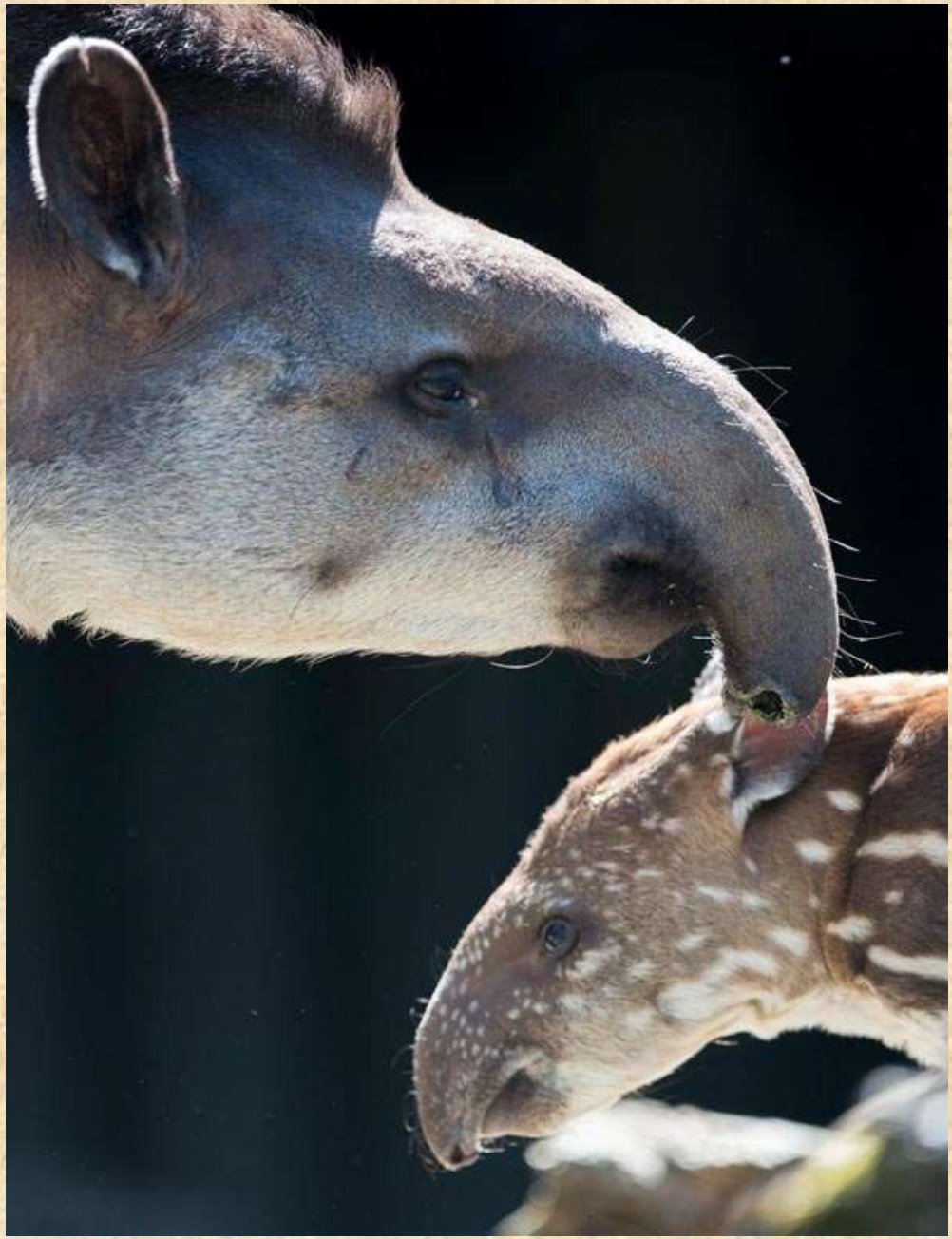
و ته قضیه را هم بیاورم و بعدا درباره‌اش از کتایون پرسش کنم، اما دلم راضی نشد. این بود که پرسیدم: «ببینم، دزده از پنجره که بالا میومد رنگ لباسش رو ندید؟».

خواهرم هم که انگار همزمان به همان نتیجه رسیده بود، با تردید گفت: «اهه! چرا... لباسش سبز بود...»

این را که گفت، چند ده جفت چشم به لباس سبز من خیره شد. وقتی خواهرم ادامه داد که: «... شلوارش هم آبی بود...» همان نگاهها به سمت شلوار لی آبی‌ام امتداد یافت. در چشم به هم زدنی انگار همه شستشان خبردار شد که دزد خانه‌ی ما چه کسی بوده. اما برای این که تردیدی باقی نماند، آقای استادی با همان لحن پدرانه و مهربانش گفت: «شروین جان، امروز تو احیانا از پنجره وارد خونه نشده بودی؟»

نگاره: مهر در جانوران

دوستی گرامی از من پرسیده بود که «آیا جانوران نیز مهر را درک می‌کنند؟» و پاسخ من آن بود که «احتمالا پستانداران و پرندگان که مغزی پیچیده دارند و شالوده‌ی ساماندهی اجتماعی‌شان بر میل جنسی و تشکیل خانواده و پرورش فرزند استوار شده، چنین معنایی را فهم کنند.» اینک مجموعه‌ای از نگاره‌ها در تایید حدسم:



گوشزدی درباره‌ی دریافت سیمرغ

سیمرغ نشریه‌ایست که به عنوان هدیه‌ی کوچکی برای دوستانم منتشرش می‌کنم، و مانعی نمی‌بینم که دوستانم آن را برای هرکس که می‌خواهند بفرستند. چرا که دوستانِ دوستان من، دوستان من هم هستند. همچنین برای پرهیز از ایجاد مزاحمت برای آنها که شاید وقت و علاقه‌ی خواندن‌اش را نداشته باشند، تنها سیمرغ را برای کسانی می‌فرستم که به شکلی برای دریافتنش ابراز علاقه کرده باشند. پس لطفا اگر تمایل دارید نشانی خودتان یا دوستتان در فهرست ارسال مجله قرار بگیرد، ای‌میل خود را به نشانی sherwinvakili@yahoo.com بفرستید. همچنین بازخوردها و پیشنهادهای خود را برای بهبود سیمرغ به همین جا ارسال کنید. شماره‌های پیشین سیمرغ را در تارنمای رسمی من خواهید یافت، در این نشانی:

http://soshians.ir/fa