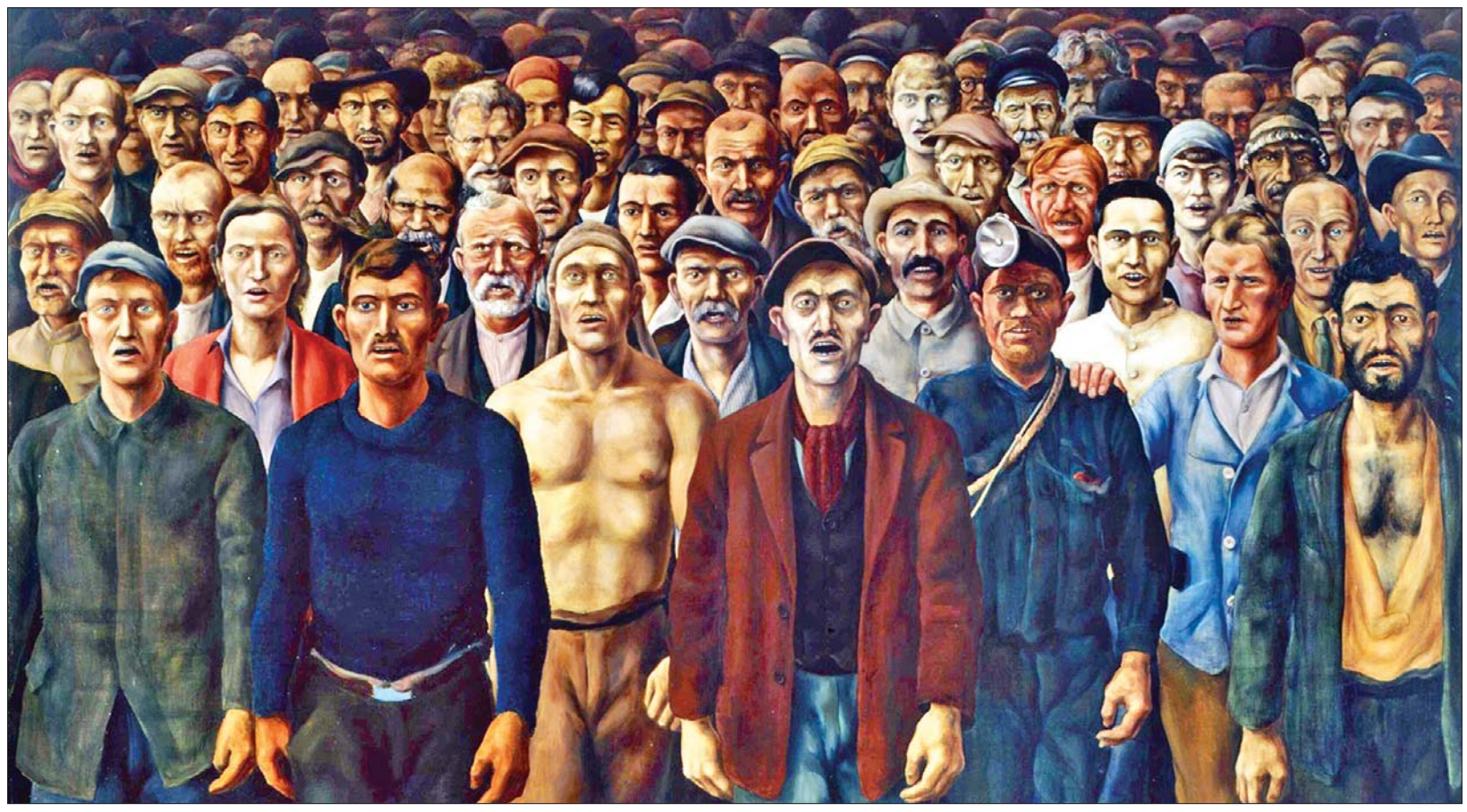
روزنامه شرق



به مناسبت انتشار «برگزیده نوشته‌های فرهنگی آنتونیو گرامشی»

«بازگشت به گرامشی» و سنجش دموکراسی ادبی

مجید غروی

تأملات گرامشی در آثار د سانکتیس و کروچه[1] او را قادر ساخت که از مفهوم «روشنفکر سنتی» به «روشنفکر عام» برسد و بی‌آن‌که تأثیر «روشنفکر سنتی» را کمتر ببیند، مسئولیت این روشنگری را در طبقات مختلف جامعه جست‌وجو کند[2]؛ با تکوین بورژوازی روشنفکری زاده شد که اگرچه از گروه‌های فرهنگی پیشین نبود اما در حوزه‌ای «متخصص» بود و تأثیری مستقیم یا غیرمستقیم در زندگی مردم داشت. گرامشی این افراد را «روشنفکر نوین» می‌نامد. روشنفکر نوین میان حاکمان و مالکان، و «مردم» می‌ایستد و نگرش و موضعی که نسبت به ایشان دارد از او متفکر مرتجع و بی‌اعتنا یا روشنفکری منتقد می‌سازد. گرامشی وظیفه‌ای به وظایف روشنفکر می‌افزاید و خط بطلانی بر دوگانه روشنفکر و غیرروشنفکر می‌کشد؛ همه می‌توانند روشنفکر باشند و وظیفه روشنفکر علاوه بر راهنمابودن این است که همگان را متقاعد سازد که روشنفکرند. در این میان «روشنفکر عام» پا به حیات می‌گذارد.

نکته مشترک در آثار مانزونی و پیراندِلّو حضور نمایندگان تمامی طبقات اجتماعی است. مانزونی در آثارش «مردم» و «طبقات فرودست» را به نمایش درآورده است. بررسی‌های گرامشی از کارنامه او [۴۰۲] نشان می‌دهد که درک گرامشی از «مردم» چه اندازه از معاصرانش متفاوت است. او بر این باور است که مانزونی اگرچه طبقات به‌اصطلاح «فرودست» را در رمان‌هایش نشان داده است، اما نگرشی «کاستی» دارد؛ «مردم» را «خرده‌پا»هایی می‌انگارد که فاقد زندگی معنوی‌اند، و نگاه مهربان او به ایشان مانند مهربانی بعضی از انسان‌ها با حیوانات است. در آثار او مردم نه تاریخ دارند و نه دغدغه هستی، و اگرچه می‌توان به بازی‌شان گرفت و سرگرم‌شان کرد، حرفی برای گفتن ندارند و به سبب بیچارگی‌شان سزاوار گذشت‌اند. در نهایت در آثار مانزونی باید به نقش ایده‌های روشنفکرانه و اشرافی در به تصویر کشیدن زندگی مردم واقعی اشاره کرد؛ ایده‌هایی ازپیش‌آماده که فارغ از زندگی واقعی شخصیت‌ها را هدایت می‌کند. برخلاف مانزونی پیراندِلّو است که توانسته مردم را فعال، پویا و زنده نشان دهد. گرامشی پیراندِلّو را روشنفکری می‌داند که در سه سطح محلی، ملی و قاره‌ای[۲۲۶] فعال است و به هر سه‌ی آن‌ها نگاه انتقادی دارد و خودش را در قبال‌شان مسئول می‌داند. زمانی که تئاترهای پیراندِلّو در قیاس با «صنعت تئاتر» ضرر می‌داد، گرامشی آثار او را «عالی» می‌دانست و معتقد بود با آثار پیراندِلّو مخاطبی پرورش می‌یابد که اگرچه در آخر نمایش تشویق نمی‌کند اما در فکر فرو می‌رود؛ تشویق فوری در ارضای نیازهای لحظه‌ای معنا پیدا می‌کند، آن‌جا که مخاطب در اندیشه‌ای گرفتار شود، در طول تاریخ صدای تشویقش برخواهد خاست. آثار پیراندِلّو مخاطب را وادار به اندیشیدن و فعالیت می‌کند. او نشان می‌دهد هنگامی که اثر نویسنده لباس مردم را به عاریت نگرفته باشد، بلکه جامه‌ای از دل زندگی واقعی و با تجربه‌های زیسته تاریخی و فرهنگی بر تن داشته و حداقل پیوند را با ایده‌هایی از دنیای روشنفکری داشته باشد [۲۲۲]، و آن‌ها را صرفاً حاملان پیام نبیند، بلکه ایده‌ها را از دنیای واقعی، از میان انبوه خرده‌واقعیات موجود فراهم آورده باشد، «مردم» را آن‌گونه که هستند در نظر می‌گیرد؛ «آن‌چه واقعاً هستیم حاصل مبارزه برای تبدیل‌شدن به آن چیزی است که می‌خواهیم بشویم»[۲۲۶]. به همین سبب است که پیراندِلّو در نگاه گرامشی «یک عضو گروه ضربت تئاتر است. کمدی‌های او نارنجک‌های دستی‌اند که در مغز تماشاگران منفجر می‌شوند و حاصل آن‌ها، آوار ابتذال و ویرانه‌هایی از احساس و اندیشه است»[۱۳۳]. انفجارهایی که اگرچه چشم را می‌سوزاند، گوش را می‌آزارد و سر را پایین می‌اندازد، اما کوششی می‌طلبد در جهت خلاصی از وضع موجود. علاوه‌براین گرامشی در کار پیراندِلّو حضور در زندگی و فرهنگ زمانه، یعنی پایین‌ترین سطح فرهنگ عامه، و واژگونی وحدت سوژه را با تکیه بر تفاوت‌های قومی، ملی، زبانی و گویشی، جنسیتی و... مهم می‌شمارد. این ویژگی‌ها پیراندِلّو را قادر ساخت تا شیءوارگی انسان معاصر را دریابد و فلاکت و فقری را که پشت پیشرفت تمدن‌ها مستور مانده است هویدا سازد.[۳]

یادداشت‌های گرامشی بر سرود دهم از کتاب دوزخ «کمدی‌الهی»[۴] دانته نشان می‌دهد که تلاش‌های فکری او به سرانجام رسیده و ایده‌های «روشنفکر عام» و «مخاطب فعال» به اتحاد رسیده است. تأویل‌های گرامشی بر این سرود نشان می‌دهد که اگر متن ساختار درستی داشته باشد، به چه‌شکل مخاطب را در هر یک از سه سطح دریافت، ادراک و ارتباط هدایت می‌کند و در این میان ارتباطی میان «سوژه -نویسَنده» و «سوژه - خواننده» شکل می‌گیرد و معنایی که نویسنده به دنبالش است کشف می‌شود. خواننده پس از دریافت اطلاعات از متن درک آن‌ها را آغاز می‌کند، یعنی اطلاعات پراکنده را در کنار اطلاعات خویش می‌گذارد، آن‌ها را تصدیق یا انکار می‌کند، و در این میان معنایی حاصل می‌شود که (شاید در متن بیان نشده باشد و) حاصل ارتباط نویسنده و خواننده است. مخاطب نقش سوژه و خواننده فعال را در مواجهه با متن برعهده می‌گیرد. نویسنده باید بکوشد که مخاطبش را نه یک مصرف‌کننده، که سوژه‌ای فعال و روشنفکر ببیند که به دنبال وقت‌گذرانی نیست، بلکه لذت را در دریافت اطلاعات، ادراک آن و ارتباطی که این میان شکل می‌گیرد و معنا را به وجود می‌آورد، می‌جوید. این سه نقش نشان‌دهنده فعالیت و دخالت خواننده در متن است. درنظرگرفتن خواننده در مقام روشنفکر، سوژه‌ای که دغدغه فرهنگی و هنری دارد، تضادهای طبقاتی را درک می‌کند و بااین‌همه در معرض خطر هزاران دامی قرار دارد که دوست و دشمن، خواسته یا ناخواسته، بر سر راهش می‌گذارند، به نویسنده یاری می‌رساند که معنا را در سطوح مختلف بسازد و با ساختن متنی که مسیر سوژه - ابژه - سوژه را طی می‌کند بر رسالت روشنفکری خود نیز عمل کرده باشد؛ رسالتی که شرط تحقق دموکراسی ادبی است. دموکراسی ادبی‌ای که گرامشی پیشنهاد می‌دهد به معنای فعالیت و دخالت تمام‌قد مخاطب در متن است تا فقط دریافت‌کننده پیام یا مصرف‌کننده متن نباشد، بلکه با حضورش متن را معنا بخشد و نقش اصلی‌اش را در این دموکراسی ایفا کند. برقراری دموکراسی ادبی می‌تواند متن را با خیزش ظرفیت‌های بالقوه‌ای مواجهه سازد که، سرخورده و عقیم، راه به جایی نمی‌برد؛ ظرفیت‌هایی که هرگز در شخص نویسنده یا خواننده منفرد مجال فعالیت نمی‌یابد، بلکه با فعالیت این دو در برابر هژمونی بالفعل می‌شود. از دید گرامشی هژمونی به معنای نحوه سرکوب مسالمت‌آمیز اقشار مختلف توسط گروهی است که سلطه اقتصادی، سیاسی و فرهنگی دارد. استقرار هژمونی فقط از طریق سرکوب و خشونت ظاهری نیست، بلکه فرایندی پیچیده است که طبقه مسلط در لایه‌های مختلف زندگی اجتماعی و خصوصی افراد در دستور کار دارد و درک آن نیاز به مطالعه «فرهنگ عامه» و نحوه شکل‌گیری هژمونی دارد تا شکل مقابله با آن روشن شود. گرامشی نقشی در جهت بالابردن آگاهی نزد مخاطب به نویسنده -روشنفکر می‌دهد. اگر از گرامشی پذیرفته باشیم که خواننده متن «روشنفکر» است و صاحب حق دخالت در سرنوشتش، چه در دموکراسی ادبی و چه در برابر هژمونی، اگر نویسنده - روشنفکر علاوه‌بر زیبایی‌شناسی، دغدغه فرهنگ هم داشته باشد «باید از پیکار برای فرهنگ نو و نه هنر نو سخن بگوییم» [۱۵۸] (آن‌گونه که در مثال پیراندِلّو دیدیم و همچنین بسیاری از نویسندگان قرن بیستم میلادی مانند توماس مان، کنراد، کافکا، جویس، پروست، کارپانتیه و... که دل‌نگران فرهنگ بودند) و اگر متوجه خطر هژمونی اقتصادی، فرهنگی و سیاسی شده باشیم [۱۵۹]، یعنی بدانیم که سلطه هژمونیک از راه‌های مسالمت‌آمیز و با خشونت پنهان سعی در ایجاد احساس رضایت و نمایاندن آزادی دارد، فقط یک راه باقی می‌ماند و آن اتحاد «نویسنده -روشنفکر» و «خواننده- روشنفکر» است. ایده گرامشی اگرچه در نگاه نخست بلندپروازانه به‌نظر می‌رسد اما سرگذشت نویسندگانی که ذکرشان رفت نشان می‌دهد که هر چه‌قدر هم راه تولید اثر هنری سخت، پیچیده و چندوجهی باشد، با وجود ممارست، دقت در ساختار اثر و توجه به کارکردهای ادبی متن می‌توان مخاطبان خویش را یافت و در رابطه‌ای آگاهانه با آن‌ها در برابر هژمونی طبقه مسلط، ضدهژمونی را در دستور کار قرار داد که اولویت آن گسترش فرهنگ و غنای هنری است، چرا که هدف هژمونی حفظ وضعیت موجود است و با جا انداختن خواننده‌ای که امروزه در کنار سایر اقلامی که به مصرف می‌رساند ادبیات را نیز جذب و دفع می‌کند، مروج تولید کالایی ادبیاتی است که هدفش بیش از آن‌که تولید معنا و روشنی باشد، تولید بی‌اعتنایی، بی‌معنایی و آسان‌گیری است. اگر نویسنده تاریخ و سرگذشت مردمانش را بداند، نگاهش به «مردم» در رابطه‌ای موازی شکل بگیرد و علاوه‌بر ایفای نقش روشنفکر سنتی، خود را موظف به انتقال آگاهی، کنکاش در خاستگاه‌های فرهنگی جامعه و انتقال خطر هژمونی فرهنگی به مخاطب بداند [۱۵۲]، اگر «نگرش» [۱۸۴] را هم در کنار چشم‌انداز لحاظ کند، یعنی بفهمد که «حقیقت در خود وجود ندارد، بلکه بیشتر برداشتی به‌شدت شخصی از واقعیتی مشخص است» [۱۳۱] و آن‌چه می‌بیند منوط به زاویه دیدش است و با استفاده از زاویه دید «دیگری» بر غنای اثرش بیفزاید و متنی چندآوایی بیافریند، اگر نگاهش به طبقاتی باشد که در رابطه با هژمونی ابزارها، امکانات و «آدم نو» می‌آفریند، و اگر معاصر باشد و مدرن، همانند پیراندِلّو که علاوه‌بر درک خطر، استفاده از همه ظرفیت‌های فرهنگی زمانه‌اش را در دستور کار قرار داد، می‌تواند چشم‌انتظار خوانندگان نیز باشد؛ خوانندگانی که در جست‌وجوی متونی‌اند که به جای بی‌معنایی معنا بیافریند و آن‌ها را توده‌ای بی‌شکل تصور نکند که پس از انجام وظیفه تا ابد از صحنه دموکراسی محو می‌شوند، بلکه در رابطه با ایشان قرار بگیرد و کوشش‌شان را در پیشرفت و معناده‌ی متن فرض بگیرد و در کنارشان برپایی دموکراسی ادبی را اعلام کند. سرخوردگی نویسندگان از فقدان مخاطب را باید در کنار پشیمانی مخاطبانی درک کرد که امیدوارانه سمت متنی رفته‌اند و مثل همیشه با قصه‌ای پسند روز مواجه شده‌اند. گرامشی به ما می‌آموزد که «رابطه» را دوسویه و دیالکتیکی در نظر بگیریم و هر کدام افق چشم‌اندازمان را با فرض افق «دیگری» تحلیل کنیم. ضدهژمونی فرهنگی نویسنده و خواننده نه بلندپروازی نابخردانه که دستاوردی با نمونه‌های تاریخی فراوان است. نویسندگانی که ذکرشان رفت، موقعیت محلی و بومی‌شان را درک کرده‌اند، کشورشان را با درنظرگرفتن همه آن‌چه آن را می‌سازد در نظر داشته‌اند؛ با همه مردان و زنانی که فقط «مردم» نیستند بلکه انسان‌هایی‌اند که ساختار تولید وابسته به ایشان است، ثروت می‌آفرینند هر چند خود بهره‌ای از آن نمی‌برند و فرهنگ‌سازند. نویسنده و خواننده روشنفکر می‌داند که هژمونی طبقه مسلط «همزمان با جا انداختن تصنعی ماجراجوهای ادبی در بازار، هنرمندان درجه اول را رها می‌کند تا از گرسنگی و استیصال جان خود را از دست بدهند» [۷۴]. جان‌هایی که اگر در میانه میدان دموکراسی ادبی به رقص درآیند و زندگی را به چنگ آورند، علاوه‌بر حفظ و تقویت فرهنگی پویا و زنده، و درک و انتقال خطر هژمونی، برای خود و مخاطبان متون ادبی‌شان لذت و رضایت فراهم می‌آورند.

پی‌نوشت‌ها:

۱. برگزیده‌ی نوشته‌های فرهنگی آنتونیو گرامشی؛ ترجمه‌ی ا. شایگان، م. متحد، ح. مرتضوی، ا. معصوم‌بیگی و ف. مهاجر؛ نشر آگاه. ارجاع‌های بعدی با ذکر شماره‌ی صفحه آمده است.

۲. آنتونیو گرامشی، فراسوی مارکسیسم و پسامدرنیسم؛ رناته هالوب؛ محسن حکیمی؛ نشر چشمه.

۳. دفترهای سرافینو گوبیری فیلم‌بردار؛ لوییجی پیراندِلّو؛ اثمار موسوی‌نیا. نشر قطره.

۴. آنتونیو گرامشی، فراسوی مارکسیسم و پسامدرنیسم؛ صص. ۲۱۷-۱۹۷

برگزیده نوشته‌های فرهنگی آنتونیو گرامشی

ویراستاران: دیوید فورگاکس، جفری نوول-اسمیت
ترجمه: احمد شایگان، محمود متحد، حسن مرتضوی، اکبر معصوم‌بیگی، فیروزه مهاجر
نشر آگاه

تلخکامی‌ها و امیدها

«یکصد و ده نامه از دو سیمین» مجموعه‌ای است از نامه‌های سیمین دانشور و سیمین بهبهانی به منصور اوجی که به سعی منصور اوجی در نشر نیلوفر منتشر شده است. این نامه‌ها نه فقط به‌لحاظ ادبی که به‌لحاظ تاریخی نیز خواندنی‌اند، چراکه زمانه‌ای که نامه‌ها در آن نوشته شده‌اند در آنها منعکس است. بخشی از نامه‌ها به دیدگاه‌های ادبی سیمین دانشور و سیمین بهبهانی اختصاص دارد و از خلال آنها می‌توان دیدگاه‌های زیبایی‌شناختی آنها را بهتر شناخت. چند نامه از نامه‌های سیمین دانشور در این کتاب به‌طور مشخص درباره شعرهای منصور اوجی است و جالب اینکه در این نامه‌ها سیمین دانشور را داستان‌نویسی با حساسیت‌های شاعرانه می‌یابیم. داستان‌نویسی که ایجاز شاعرانه را در هر نوشتاری می‌ستاید و شعر کلاسیک ایران را با دقت و موشکافی خوانده است و از سوی دیگر ادبیات غرب را نیز به‌طور جدی دنبال می‌کند. سیمین بهبهانی اما از آنجاکه خود شاعر است در بعضی از نامه‌هایش به منصور اوجی با جزئیات و به‌طور تفصیلی‌تر از شعر سخن می‌گوید و به‌ویژه از شعر کلاسیک و اینکه چطور می‌توان قالب‌های کلاسیک را متحول و امروزی کرد، یعنی همان کاری که خود او با خلق اوزان تازه در غزل انجام داد. از نامه‌ها پیداست که منصور اوجی که در اینجا مخاطب نامه‌های دو سیمین است، همراه بیشتر نامه‌هایی که به آنها می‌نوشته شعری را هم ضمیمه می‌کرده و شعرهای اوجی مخاطبان نامه‌های او را چنان بر سر ذوق می‌آورده که بخشی از نامه به صحبت از شعر و ادبیات اختصاص می‌یافته است. در آغاز کتاب نامه‌ای هم از جلال آل‌احمد به منصور اوجی چاپ شده است، نامه‌ای که در عین کوتاهی نامه مهمی است، چراکه آل‌احمد در این نامه از مقاله‌ای که درباره مرگ صمد بهرنگی نوشته، سخن گفته است. مقاله‌ای که صحت و سقم ادعای آل‌احمد در آن مبنی بر شیوه مرگ صمد، منشأ حرف و حدیث‌های بسیار شد و در این نامه آل‌احمد گفته است که جریان نوشتن آن مقاله از چه قرار بوده است.

منصور اوجی در مقدمه کتاب «یکصد و ده نامه از دو سیمین» از پیشینه آشنایی‌اش با سیمین دانشور و سیمین بهبهانی نوشته است و همچنین از آغاز نامه‌نگاری‌هایش با آنها. در بخشی از این مقدمه هم از تفاوت روحیات سیمین دانشور و سیمین بهبهانی نوشته و از اینکه این تفاوت چطور در شیوه نامه‌نگاری‌هایشان هم خود را نشان می‌داده است. انتشار نامه‌های سیمین دانشور و سیمین بهبهانی به منصور اوجی، اسناد ارزشمندی را برای پژوهشگران تاریخ ادبیات معاصر و آنها که خود دستی در ادبیات و کار ادبی دارند فراهم کرده است تا از خلال این نامه‌ها نه فقط خود این اشخاص بلکه روزگار و زمانه‌ای را هم که آنها در آن زیسته‌اند و کار کرده‌اند بهتر بشناسند. نکته دیگر اینکه در این نامه‌ها هر دو سیمین را به‌رغم ناخشنودی از شرایطی که در آن می‌زیستند و تلخکامی‌هایی که این شرایط برای آنها و اطرافیانشان به بار آورده بود و همچنین تلخکامی‌هایی در زندگی شخصی، مثل ازدست‌دادن نزدیکان و بستگان، سرشار از امید و شور زندگی می‌یابیم، چنانکه دانشور در یکی از نامه‌هایش می‌نویسد: «من وقتی همه ناامیدند سعی می‌کنم امیدوار باشم و امید بپراکنم.»

یکصد و ده نامه از دو سیمین، نامه‌های سیمین دانشور و سیمین بهبهانی به منصور اوجی/ به سعی منصور اوجی/ نشر نیلوفر

عطف

امروز برای اولین بار

«خانواده‌ام همیشه یا حداقل از زمانی که من یادم می‌آید، خانه‌بدوش بوده‌اند؛ نمی‌گویم که ما را به خاطر ندادن اجاره بیرون می‌کردند، نه، این اسباب‌کشی‌ها دلایل دیگری هم داشت. شاید این دلایل منطقی نباشند ولی مایه آبروریزی هم نبودند. باید اعتراف کنم که من از تقلای بستن و دوباره بازکردن چمدان‌ها و بسته‌ها و کمدهای لباس خیلی کیف می‌کردم. بعد از آن‌همه ریخت‌وپاش، همه‌چیز به حال اولش درمی‌آمد و وسایل توی کمدها، قفسه‌ها و کشوها قرار می‌گرفت. بااین‌حال بیش‌تر وسایل، البته نه همیشه ، بازنکرده در کارتن‌ها باقی می‌ماند. خانه جدید - همیشه خدا مستاجر بودیم- ظرف چند روز شکل‌وشمایل یک خانه واقعی را به خودش می‌گرفت یا حداقل شبیه به سرپناهی امن می‌شد.» «دُرد قهوه» ماریو بندتی این‌طور شروع می‌شود. آن‌طور که از همین چند سطر پیداست، روایت داستانی بندتی در این کتاب طنزی نهفته در خود دارد که بیش‌تر تلخ و کنایه‌آمیز است. او در این کتاب داستان را به سبکی روان و درعین‌حال رمزآلود روایت می‌کند و احساسات و افکار شخصیت‌های داستان روشن و ساده به تصویر درآمده‌اند. «درد قهوه» به‌تازگی با ترجمه عطیه الحسینی توسط نشر فرهنگ‌جاوید به چاپ رسیده است. مترجم کتاب در بخشی از پیشگفتارش درباره این اثر نوشته: «در این کتاب، کلادیو راوی داستان، به کودکی خود بازگشته است؛ دوره‌ای که تقریبا همزمان با دوران کودکی خود نویسنده است. روایت‌های او گزارشی از واقعیت‌های تاریخی، اجتماعی، و سیاسی آن زمان است. بندتی با روایت‌های بازتابی‌اش، پیشنهاد می‌کند که همه می‌توانند لحظات مهم زندگی یک کودک، یک بزرگسال و یک میانسال را بازشناسند. لحظاتی که همه آن‌ها را تجربه کرده‌اند: اندوه در مرگ مادر، کشف عشق، رابطه جنسی، شعور اجتماعی، تجربه لذت و درد. می‌توانیم دوباره از پس رسوبی که گذشت سال‌ها برجا می‌گذارند، آدم‌هایی را به یاد بیاوریم که عاشق‌شان بودیم و خط سیر زندگی‌مان را شکل داده‌اند.»

ماریو بندتی شاعر، رمان‌نویس، نمایشنامه‌نویس و منتقد برجسته اروگوئه‌ای است که در سال ۱۹۲۰ متولد شد. او هم‌دوره خوان کارلوس اونتی، چهره درخشان ادبیات معاصر اروگوئه است و آثارش تاکنون جوایز مختلفی به دست آورده‌اند. از میان این جوایز می‌توان به جایزه شعر رینا سوفیا در سال ۱۹۹۹ و جایزه آمریکای‌لاتین خوسه مارتی در سال ۲۰۰۰ اشاره کرد. بندتی سال‌ها رییس گروه ادبیات آمریکای‌لاتین در دانشکده علوم انسانی و رییس مرکز تحقیقات ادبی هاوانا بود. او تاکنون بیش از پنجاه کتاب منتشر کرده که برخی از آنها به زبان‌های متعددی ترجمه شده‌اند. در بخشی دیگر از «درد قهوه» می‌خوانیم: «چرا این‌قدر ساکت و خاموش؟ اطرافیانم هرقدر پرحرفند، هرقدر بیش‌تر حرافی می‌کنند، دلم بیش‌تر می‌خواهد سکوت کنم. شاید این بهانه خوبی برای دست‌نوشته‌هایم باشد تا بعد از شش سال دوباره آن‌ها را به یاد آورم. حرفی باید زد.»

دُرد قهوه

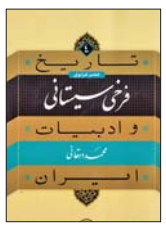
ماریو بندتی
ترجمه عطیه الحسینی
نشر فرهنگ‌جاوید

مرور

شاعران عصر غزنوی

نسیم آصف: محمد دهقانی چندسالی است که در حال تالیف مجموعه‌ای با نام «تاریخ و ادبیات ایران» است، مجموعه‌ای که در آن شاهکارهای ادبی ایران همراه با شرح و تفسیرهای لازم با زبانی ساده به چاپ می‌رسند. یکی از ویژگی‌های مهم این مجموعه، توجه به فضای تاریخی است که این آثار در آن پدید آمده‌اند و به‌عبارتی این مجموعه به ارتباط میان آثار ادبی و بافتار تاریخی‌شان توجه کرده است. این مجموعه با عصر سامانی آغاز می‌شود و تاکنون هفت عنوان از بخش مربوط به این عصر به‌چاپ رسیده است: «محمدبن زکریای رازی»، «رودکی، پدر شعر فارسی»، «شاهنامه ابومنصوری»، «تاریخ بلعمی»، «دقیقی»، «ترجمه تفسیر طبری» و «شاهنامه فردوسی».

به‌تازگی نیز دو اثر دیگر از این مجموعه که مربوط به عصر غزنوی هستند منتشر شده است: «فرخی‌سیستانی» و «منوچهری». دهقانی در مقدمه کتاب «فرخی‌سیستانی»، به دو بیت از فرخی اشاره کرده و آن را نشانه‌ای از تغییر نگرشی دانسته که در آن دوران به وجود آمده بود. این دو بیت، درواقع آغاز یکی از قصاید مشهور فرخی است که در ستایش محمود غزنوی و توصیف حمله او به معبد سومنات هند نوشته شده است: «فسانه گشت و کهن شد حدیث اسکندر/ سخن نو آر که نو را حلاوتی است دگر/ فسانه کهن و کارنامه بدروغ/ به کار ناید رو در دروغ رنج مبر». دهقانی در ادامه نوشته است: «همین دو بیت مبین تغییر نگرش یا به‌اصطلاح پارادایم شیفت ژرفی است که در اواخر قرن چهارم هجری در کل جهان اسلام و به‌ویژه در محیط زندگی فرخی و قلمرو غزنویان رخ داده بود. توجه به تاریخ و قصه‌های کهن یا، به تعبیر امروزی‌تر، اسطوره‌ها- اعم از اساطیر دینی یا قومی- از ویژگی‌های بارز عصر سامانی بود. شاعران و فرزانگان آن عصر می‌کوشیدند که واقعیت و افسانه یا تاریخ و اسطوره را به هم آمیزند و از گذشته تصویری به‌هم‌پیوسته و پرافتخار پدید آورند که سرشار از همدلی و خاطرات مشترک بود.» به‌اعتقاد دهقانی آثاری چون «تاریخ بلعمی» و «ترجمه تفسیر طبری» و «شاهنامه» همگی با چنین احساسی پدید آمدند. اما در دوره غزنویان تغییری در این زمینه پیش می‌آید که دو بیت ذکرشده از فرخی را می‌توان نشانه آن دانست. «لیکن در همان عصر کسانی هم بودند که تاریخ پادشاهان پیشین، به‌ویژه ایام کفرآمیز پیش از اسلام، و دانش و افسانه‌های بازمانده از روزگاران دیرین را به دیده تحقیر می‌نگریستند و می‌خواستند که سرمشق‌های زنده و تازه‌ای از جهان مومنانه را جایگزین آنها کنند. غزنویان که اصلا بردگانی ترک‌تبار بودند و برخلاف سامانیان، دست‌کم در آغاز کارشان، نمی‌توانستند خود را از احفاد پادشاهان ایرانی پیش از اسلام به‌شمار آورند، این دیدگاه دوم را بیشتر مناسب احوال خویش می‌یافتند و می‌کوشیدند که با تاکید بر دین‌پرستی و شریعت‌خواهی از پشتیبانی عامه مسلمانان و مخصوصا از حمایت زاهدان و عالمانی برخوردار شوند که هیچ تعلق‌خاطری به دنیای پیش از اسلام نداشتند».



کتاب پنجم عصر غزنوی مجموعه «تاریخ و ادبیات ایران» به «منوچهری» اختصاص دارد. این کتاب نیز مانند دیگر آثار این مجموعه، نخست مقدمه‌ای مفصل درباره منوچهری و زمانه او دارد و سپس گزیده‌ای از قصاید و مسمط‌های او آمده است. دهقانی در مقدمه‌اش، ابتدا به ورود منوچهری به دربار مسعود اشاره می‌کند و شرحی از وضعیت او در دربار و ارتباطش با دیگر شاعران می‌دهد. دهقانی با ذکر نمونه‌هایی از شعر منوچهری نشان می‌دهد که در شعر او «کم‌تر نشانه‌ای از تظاهر به دینداری» دیده می‌شود. همچنین به تاثیر منوچهری از ادبیات عرب هم اشاره شده و دهقانی نوشته که تاثیر منوچهری از ادبیات عرب «به‌تمامی برگرفته از اشعار جاهلی یا خمیرمایه‌ها و عاشقانه‌های شاعران عصر عباسی است.» در بخشی دیگر از این مقدمه، درباره علاقه منوچهری به ایران پیش از اسلام آمده: «او نیز مثل کسانی که در خدمت دیوان و دستگاه غزنوی بودند، برحسب مقتضای محیط و شاید بنا بر علاقه و دلبستگی خود، به اساطیر و عناصر فرهنگی پیش از اسلام نیز توجه نشان داده و بارها به آن‌ها اشاره کرده است. از میان این عناصر، آنچه به گمانم بیش از همه اهمیت دارد خود مفهوم ایران است. این را دیگر خوب می‌دانیم که تقریبا یک قرن پیش از آن‌که منوچهری راهی دربار غزنه شود، شماری از دولتمردان و نویسندگان و شاعران خراسانی کوشش‌هایی را برای ثبت و تدوین داستان‌های شاهنامه آغاز کرده بودند و بزرگ‌ترین و مؤثرترین حاصل آن کوشش‌ها نیز شاهنامه فردوسی بود که از همان زمان خود فردوسی هیچ شاعر و نویسنده بزرگی، در حوزه فرهنگی زبان فارسی، نتوانسته است به آن بی‌اعتنا بماند، حتا اگر مانند فرخی آن را سربه‌سر دروغ می‌دانست. درواقع، شاهنامه چنان‌که سراینده‌اش آرزو داشت به دربار غزنین راه یافته و خواه‌ناخواه بر نگرش غزنویان و پروردگان ایشان موثر افتاده بود. اشاره‌های مکرر منوچهری به ایران و توران و قهرمانان شاهنامه نشان می‌دهد که او نیز، با همه عرب‌مآبی خود، از میدان جاذبه این کتاب عظیم دور نمانده و جنبه‌هایی از آن را در اشعار خود منعکس کرده است. از اشعار منوچهری پیداست که او هم، مانند فردوسی، سرزمین‌های فرودست جیحون، مخصوصا خراسان و عراق، را ایران و اراضی فرادست آن را توران می‌نامیده است. از نگاه او همه جهان متعلق به مسعود بود و او می‌توانست هرجای آن را به هرکسی می‌خواهد ببخشد.» این دو بیت نشانه‌ای از این تصور منوچهری است: «ملک جهان بگیری از قاف تا به قاف/ مال جهان ببخشی از عود تا به قار/ توران بدان پسر دهی، ایران بدین پسر/ مشرق بدین قبیله و مغرب بدان تبار». شعرهایی دیگر از منوچهری نشان می‌دهد که او به جشن‌های کهن ایرانیان که بازمانده آیین‌های پیش از اسلام بودند نیز توجه زیادی داشته است. دهقانی نوشته که این ویژگی‌ها در شعر منوچهری نشان می‌دهد که پس از مرگ محمود، حکومت غزنوی بیش از پیش به ایران قبل از اسلام توجه داشته است.