# سیری در قلمرو داستان

سیروس پرهام

**هنر رمان. نوشتهٔ ناصر ایرانی. نشر آبانگاه. تهران. ۱۳۸۰ (۶۱۸ صفحه).**

خمیرمایهٔ کتاب هنر رمان درسهایی است که مؤلف در «کارگاه داستان‌نویسی» به سال ۱۳۶۲ می‌گفته و در سال ۱۳۶۴ به صورت کتاب داستان: تعاریف، ابزارها، و عناصر مدون و منتشر شده است. آقای ایرانی این خمیرمایه را به سالیان دراز ورزیده و بسط داده و در ساختاری نو و به قاعده و روشمند انتظام بخشیده و کتاب حاضر را ـ که بدین مایه موشکافی و تفصیل در زبان فارسی یکتا است ـ مدون ساخته است.

هنر رمان به دو کتاب منقسم است: کتاب اول در **ماهیت رمان** و کتاب دوم در **صناعت رمان**؛ اولی در هفت و دومی در هشت فصل، که جمعاً با **یادداشتها** به بیش از پانصد صفحه می‌رسد. یکصد صفحه هم به پیوستهایی بدین شرح داده شده است: «شرح حال مختصر تنی چند از رمان‌نویسان بزرگ»؛ «برخی از مهمترین اصطلاحهای هنر داستان»؛ «واژه‌نامه» (انگلیسی ـ فارسی)، و «فهرست نامها و موضوعها».

البته، آقای ایرانی را مدعای آن نیست که نظریه‌های تازه‌ای دربارهٔ رمان و هنر داستان‌نویسی پیش نهاده است. قصد مؤلف هنر رمان جز این نیست که دوره‌های مختلف تاریخ و تحول و تطور رمان را تا **همین اواخر** (و این به ملاحظه‌ای که شرح آن در پایان مقاله آمده است) و نظریه‌ها و تحلیلهای دیگران و اصول و نهاده‌ها و قراردادهای رمان‌نویسی و روند آفرینش آدمهای زنده و به تکاپو واداشتن آنان در ماجراها و رویدادهای **واقعی** (یا واقعی‌نما) را تنظیم و تلفیق و تلخیص کند. و مهم‌تر این که همهٔ اینها با زبانی فصیح و گویا و آسان‌فهم و آسان‌خوان و با لحنی آسوده و صمیمی و خودمانی به شیوایی بازگو می‌شود، بدان‌گونه که هم اهل فن و ادیبان و نویسندگان را به کار آید هم خوانندگان عادی (و البته علاقه‌مند و جستجوگر) را. از میان کتابهای به نسبت فنی و تخصصی، پرشمار نیست کتابهایی که هم هوشمند و مطلع و سودمند باشد هم نکته‌سنج و بدیعه‌پرداز، آنسان که کار خواندن را شوق‌انگیز و دلنشین سازد.

برای اینکه خوانندگان نشر دانش در فضا و حال و هوای دلپذیر کتاب قرار گیرند و به روش و منش منسجم وقوام‌یافته (و غالباً ستایش‌انگیز) نویسنده آشنا شوند و نگارنده هم کلی‌گویی نکرده و سخن بی‌پشتوانه نگفته باشد، از برخی جستارهای اساسی کتاب بخشهایی را نمونه‌وار نقل می‌کنم و سپس به ملاحظات دیگر می‌پردازم.

### ▣ دربارهٔ تولد رمان

نویسنده پس از شرح اوضاع و احوال و دگرگونیهای اجتماعی خاصی که در سده‌های هجدهم و نوزدهم مسیحی شرایط لازم را برای تحکیم مبانی فردگرایی و مکتب اصالت فرد و روی‌کارآمدن طبقهٔ متوسط در اروپا فراهم آورد و «عصر جدید» فرهنگ و تمدن مغرب‌زمین را بنیان بخشید، رمان را به درستی فراوردهٔ این عصر جدید می‌خواند و این سخن هگل را (که رمان «حماسهٔ جدید بورژوایی» است) می‌شکافد و بسط می‌دهد و به این نتیجهٔ درست می‌رسد که «از هر سو که بنگریم می‌بینیم هستی هنر رمان با هستی طبقهٔ متوسط گره‌خورده است». بخشی از این جستار خواندنی بدین شرح است:

> و اما درباب پیوند هستی رمان با رواج و قوام فردگرایی باید گفت که موضوع رمان اساساً زندگیِ **فرد در جامعه** است ـ آن هم نه فرد ممتازی از قبیلهٔ خدایان و پهلوانان اساطیری یا شاهان و شوالیه‌های قرون وسطایی یا شخصیتهای **غول‌آسای** دیگر، بل فردی معمولی که در میان افراد معمولی دیگر زندگی می‌کند.
>
> از این رو، شکل داستانی رمان پدید نمی‌آمد مگر آن که یک شرط لازم تحقق می‌یافت. آن شرط لازم این بود که **فرد معمولی** در جامعه چنان جایگاهی پیدا می‌کرد و صاحب چنان ارزش و حقوق و اهمیتی می‌شد که داستان‌نویسان زندگی او را موضوع شایسته‌ای در خور ادبیات فرهیختگان به شمار آورند، و خوانندگان داستانِ زندگی او را شایستهٔ خواندن و تأمل تشخیص دهند و منبع لذت. در جامعه‌های قدیم فرد معمولی چنین جایگاه و ارزش و حقوق و اهمیتی نداشت. اصلاً آن ذره‌ای بود که در حساب نمی‌آمد. محو بود در خانواده، قبیله، امت، و پادشاهی. حق نداشت جز آن بیندیشد که سنت مجاز می‌دانست؛ حق نداشت جز به راهی برود که سنت مجاز می‌دانست؛ حق نداشت در هیچ چیزی که سنت

پذیرفته‌بودش تشکیک کند، تا چه برسد به انتقاد و اعتراض (ص ۳۵ـ۱۳۴).

**▣ دربارهٔ رمانس و رمان**

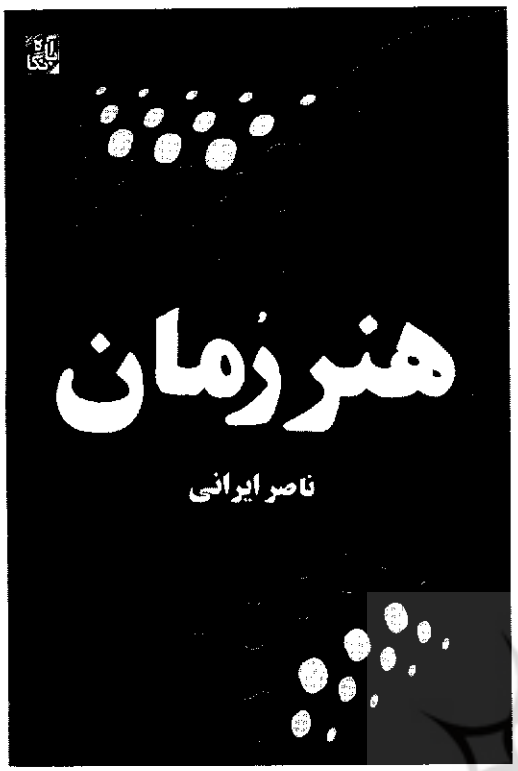
رمان ادامهٔ رمانس است در عصر جدید؛ شکل تازهٔ روایت واقعیتهای اجتماعی نوپدید. این سخن سِر والتر اسکات درست است که رمانس «روایتی است تخیلی، به نثر یا شعر، که به رویدادهای شگفت‌آور و نامعمول می‌پردازد» و بنابراین تعریف در تضاد با اصطلاح هم‌خانواده‌اش **رمان** قرار می‌گیرد. اما، فرق میان رمانس و رمان بسیار پیچیده‌تر و دامنه‌دارتر است، خاصه آن که این تعریف عنصر اصلی متمایزکنندهٔ رمان و رمانس، یعنی **شخصیت** و **شخصیت‌پردازی**، را دربرنمی‌گیرد:

... شخصیتهای اصلی رمان انسانهایی هستند که می‌توان آنان را در سه مرتبهٔ انسانی طبقه‌بندی کرد، اما هر سه طبقهٔ آنان افراد آشنای جامعهٔ جدیدند و در دور و بر ما زندگی می‌کنند و همان‌قدر واقعی‌اند و به ما نزدیک که خویشاوندان و دوستانمان واقعی‌اند و به ما نزدیک.

شخصیتهای رمانس هم البته انسان هستند، منتها، چنان‌که حتی در خلاصه‌های بسیار کوتاهی هم که از رمانسهای دوره‌های پیشین به دست دادیم به آسانی می‌توان دید، انسانهایی برتر از انسانهای معمولی، و چندان شجاع و مقاوم که دشواریها و شکنجه‌های بسیار شدیدی که معمولاً زانوی شجاع‌ترین و مقاوم‌ترین انسانهای معمولی را می‌لرزاند نمی‌تواند آنان را از راه راست گامی بیرون براند. پاکدامنی بزرگترین فضیلت شخصیتهای اصلی رمانس است و، با آن که همواره در معرض خطر تباهی‌اند، هیچ چیزی نمی‌تواند آنان را به تباهی بکشاند.

خلاصه، رمانس‌نویس هیچ نمی‌کوشد شخصیتها و رویدادهای داستانش را به گونه‌ای عرضه بدارد که به چشم خواننده **واقعی** و **برگرفته از زندگی معمولی** جلوه کنند و نمی‌پوشاند که داستانش **ساختگی** است.

در عالم رمانس عدالت شاعرانه ابتدا به وسیلهٔ اشخاص و نیروهای ظالم زیر پا گذاشته می‌شود، اما سرانجام حاکمیت می‌یابد- و این حاکمیتِ نهایی عدالت شاعرانه اگرچه در تضاد آشکار با تجربهٔ نسلهای متوالی انسان است و دروغ بزرگی می‌نماید، نه رمانس‌نویس را از تصویرکردن مشتاقانهٔ آن بازمی‌دارد و نه خواننده را از خواندنِ مسرور کنندهٔ آن. و به گمان من، که نویسندهٔ این کلمه‌ها باشم، عدالت‌جویان جهان نیز باید مسرور و ممنون باشند که این آوازهای دلکش که قرنهاست در ستایش عدالتخواهی سروده می‌شوند ارزش و لطف پایبندی به آن آرمان بزرگ




انسانی را به کودک می‌آموزند و به پیر یادآوری می‌کنند و آن را در دلهای مردم زنده نگه می‌دارند (ص ۷۰ـ۶۹).

به‌رغم این فرق بنیادی میان آدمهای رمانس و رمان ـکه در یکی آرمانی و شریف و بی‌نقص‌اند و در دیگری واقعی و برآمده از زندگی روزمرهٔ آدمیان و به همان اندازه آلودهٔ تباهی و پلیدی و پلشتی که بهره‌ور از نیکی و مهربانی و زیبایی- آقای ایرانی به ما می‌گوید که رمانس نمرده است؛ میراث رمانس هنوز بخشی از هستی رمان است و، به واقع، آرمانخواهی رمانس مایهٔ بالندگی رمان گشته و آواز رمانس‌نویس همچنان در پهنهٔ رمان طنین‌افکن است:

پیش از آن‌که توضیح دهم رمانس چگونه خود را با عصر جدید سازگار کرده است ذکر یک نکتهٔ بسیار مهم ضروری است، و آن این است که رمان معاملهٔ پرسودی با رمانس کرده است: واقعگرایی خود را، به مفهومی که عرض شد، یعنی عرضهٔ جزئیات مهم اندیشه‌ها و احساسات و اعمال شخصیتها و نیز گزارش دقیق پس‌زمینهٔ آن اندیشه‌ها و احساسات و اعمال، تا حدی به رمانس معاصر داده است و درعوض آرمانگرایی آن را تا حدی اخذ کرده است. شما کمتر رمان بزرگی را می‌بینید، و اصلاً هیچ رمان پرجاذبه و پرخواننده‌ای را نمی‌یابید، که از آرمانگرایی رمانس بی‌بهره باشد و به رؤیاهای رمانتیک خوانندگان پاسخ ارضاکننده‌ای ندهد (ص ۱۷۱).

پس رمان در عین واقعگرایی نیاز بشریِ آرمانخواهی و رؤیاگرایی را ـ که هستی‌بخش رمانس است ـ برآورده می‌کند، و از برکت همین نیاز به فراتررفتن از قلمرو واقعیت است که رمانس عصر جدید زاده می‌شود و رمان‌نویس سیر و سفر در اقلیمی را آغاز می‌کند که «هنر داستان تا عصر جدید در اندیشهٔ پاگذاشتن در آن هم نبود: آینده... مسافرت به آینده نخست‌بار در قرن نوزدهم موضوع داستان قرار گرفت و از آن پس داستان علمی (science fiction)، که قلمروی ویژهٔ آن آینده است، رواج روزافزون یافت» (ص ۷۳ـ۱۷۲).

### ▣ «محرومیت فقرآور» رمان‌نویس ایرانی

سنت غربی هنر رمان استوار بر سنت داستان‌نویسی تقریباً دوهزارساله‌ای است که رمان‌نویس غربی در دامان پربار آن زاده و پرورده می‌شود.

اما، متأسفانه، رمان‌نویسان ایرانی در دامن چنان سنتی رشد نمی‌کنند و از دو محرومیت لطمه می‌بینند. از سویی، هنر رمان در ایران جوان است و کم‌محصول و کم‌تنوع. گفتن ندارد که فرهنگ ایرانی در فن روایت داستان ابداً فقیر و بی‌سنت نیست. منتها در فرهنگ ما اولاً سنت روایت شفاهی داستان بسیار غنی‌تر از سنتِ روایت مکتوب داستان است؛ ثانیاً سنت روایت مکتوبِ منظوم بسیار غنی‌تر از سنت روایت مکتوبِ منثور است؛ و ثالثاً، شاید مهمتر از دوحقیقت پیشین، در سنت روایت مکتوب منثورمان ـ اگر این صدوچند سال اخیر را نادیده بگیریم ـ تعداد داستانهایی که بتوان آنها را از گونهٔ رمان به معنای عامش به حساب آورد چندان کم است که خیلی دور از هیچ نیست.

البته، بی‌تردید، برخی از عناصر روایی قصه‌های شفاهی و حکایتهای منظوم و منثور فارسی در رمان و داستان کوتاه ایرانی، به قول نظامی عروضی، «به کار همی شود»، اما فسوسا که ویژگیها و مزیتها و تواناییهای سنتهای ایرانی روایت داستان هنوز عمدتاً نامکشوف مانده‌اند زیرا پژوهندگان فن‌شناسِ دقیق‌النظر چنان که شاید و باید آن سنتها را به شیوه‌های علمی جدید نکاویده‌اند و عناصر هنوز زنده و زایای آنها را مشخص نساخته‌اند و به همین دلیل نویسندگان نسلهای معاصر شناخت چندانی از آنها ندارند.

از دیگر سو، رمانها و داستانهای کوتاه عالی و خوبی که در گنجینهٔ جهانی هنر داستان محفوظ است، و همان قدر مال حلال ما ایرانیان و شرقیان است که مال حلال انیرانیان و غربیان و شمالیان و جنوبیان است، چندان زیاد به فارسی ترجمهٔ خلاق نشده است. اگر تمام ترجمه‌های فارسی رمانها و داستانهای کوتاه عالی و خوب جهان را هم خلاق و کامل به شمار آوریم مجموعهٔ آنها دست بالای دست بالا کاسه‌ای می‌شود از دریا (ص ۹۲ـ۲۹۱).

در بیان تنگی عرصهٔ محیط زیست و مساعد برای بالیدن هنر داستان‌نویسی فارسی، نویسنده عواملی دیگر نیز برمی‌شمرد که از آن جمله‌اند منتقدان ادبی و ناشران و خوانندگان رمان در جامعه‌ای که «رمان خوب را از رمان بد تشخیص ندهند یا، غم‌انگیزتر از این، در بازار رمانش خزف گرانبهاتر و پرخریدارتر از لعل باشد» (ص ۲۹۳).

### ▣ بی‌طرفی در آفرینش شخصیتها

آقای ایرانی نقیضهٔ آفرینش شخصیتهای داستانی را خوب می‌شکافد. از یک جهت، رمان‌نویس باید که در جسم و جان یک به یک شخصیتهایش نفوذ، و به تعبیر دقیقتر، حلول کند «و خودِ یک به یک آنان شود» و از جهت دیگر لازم است در این فرایند آفرینش بی‌طرف بماند و حب و بغض خود را نشان ندهد و «جراح‌وار» کار کند:

جراحی که بیماران محبوب خویش را از روی دلسوزی و بانهایت مهارتش جراحی می‌کند و بیماران مغضوب خویش را از سر نفرت جراحی می‌کند و بدش نمی‌آید به آنان لطمه بزند تا ناقص شوند، شایستهٔ حرفهٔ شریف پزشکی که نیست هیچ، باید او را جنایتکاری دانست که معصیتی دوگانه مرتکب شده است. اخلاقیات پزشکی او را موظف می‌سازد که نهایت دلسوزی و مهارتش را در جراحی تمام بیمارانش به کار ببرد، خواه دوست باشند خواه دشمن. اخلاقیات نویسندگی هم همین‌طور است. نویسنده در جایگاه انسانی‌اش، همچون هر انسان دیگر، حق دارد که بعضی از شخصیتهایش را دوست بدارد، نسبت به بعضی دیگر از آنان احساسات خاصی نداشته باشد، و از بعضی دیگر بدش بیاید. اما در مقام رمان‌نویس و به هنگام خلق رمان موظف است احساسات شخصی‌اش را نسبت به یکایک آنان یکسره کنار بگذارد و در نهایت بی‌طرفی نهایت مهارتش را در نقاشی سیمای ظاهری و باطنی آنان، چه نیک باشند و چه بد، به کار ببرد. اگر چنین نکند؛ اگر، به مثل، پای شخصیت بد را دستی‌دستی لنگ کند تا او نتواند همپای شخصیت خوب بدود یا از او پیشی بگیرد؛ یعنی اگر باشخصیت بد در عمل دشمنی بورزد و باشخصیت خوب در عمل دوستی، باید گفت معصیت هنری بزرگی مرتکب شده است ـ منتها پیش و بیش از هرچیز دیگری نسبت به آفریدگان خودش، نسبت به اثر هنری خودش، نسبت به هنر خودش (ص ۷۹ـ۴۷۸).

اخلاقگرایانِ بی‌خبر از اخلاقیات رمان، که دوستتر دارند رمان‌نویس در سرتاسر داستان، خشک و عبوس بر مسند قضاوت نشیند و گناهکار را محکوم و بی‌گناه را تبرئه و تشویق کند، البته این برداشتها را نخواهند پسندید. چقدر بجا و بهنگام آمده است این گفتهٔ چخوف: «شما مرا به خاطر بی‌طرفی‌ام سرزنش می‌کنید، بی‌طرفی‌ام را بی‌تفاوتی نسبت به خیر و شر به شمار می‌آورید، ناشی از نداشتن آرمان و عقیده و این جور چیزها. وقتی اسب دزدان را توصیف می‌کنم از من انتظار دارید که بگویم: دزدیدن اسب کار شریرانه‌ای است؟ این را مدتهای مدیدی است که همگان می‌دانند. بگذارید هیئت منصفه کار آنان را داوری کند...»

### ▣ طرح و ساختار کتاب

وقتی که عنوان تألیف «هنر رمان» باشد و طرح کتاب نیز چنان باشد که جملگی ویژگیهای داستان و رمانس و رمان در طول تاریخ کمابیش دوهزارساله‌اش بررسی شود و حتی زندگینامهٔ برخی رمان‌نویسان بزرگ نیز منضم گردد (کاری «اضافه بر برنامه» که صرفاً محض خاطر خوانندهٔ فارسی زبان انجام گرفته)، خواننده انتظار ندارد که بخشی بزرگ از مباحث کتاب به دوران «پیش از تاریخ» رمان اختصاص داده شود ولی دربارهٔ تطور ویژگیهای رمان در سدهٔ بیستم و خصوصا نیم قرن اخیر چیز دندان‌گیری عرضه نشود و در مواردی هم نامی از سبکهای جدید رمان‌نویسی و رمان‌نویسان بزرگ معاصر به میان نیاید، ولو به اشارهٔ گذرا (ضرورت برشمردن ویژگیهای بارز این سبکها و نویسندگان به کنار).

آقای ایرانی در فصل سوم از کتاب اول که به «قصهٔ داستان» می‌پردازد با کهنترین رمانس اروپایی بازمانده از سدهٔ دوم مسیحی (کالیرهو) آغاز سخن می‌کند و پس از شرح «رمانس‌های پیش از کالیرهو» به تفصیل تمام سنتهای باستانی داستان‌نویسی مصری و یهودی و یونانی- رومی را تشریح می‌کند، اما از کنار سبکهای رمان نو (از **رئالیسم جادویی** تا **مینی‌مالیسم**) بی‌خیال می‌گذرد (این سبکها حتی در «واژه‌نامه» و «مهمترین اصطلاحهای هنر داستان» هم نیامده، همچنانکه از **رمان روانشناختی** و مکتب **ساختارگرایی** نیز اثری نیست). ناگفته پیداست که وقتی نام سبک یا مکتب به میان نیاید پیشگامان و پیروان آنها نیز بی‌نام و نشان خواهند ماند. چنین است که، به مثلِ بارز، کمترین اثری از گابریل گارسیا مارکز، و دست کم صدسال تنهایی‌اش، در میان نیست- رمانی که عصر رنسانس رمان را در آمریکای لاتین پدیدار کرد و بسیاری از رمان‌نویسان دیگر قاره‌ها وامدار این شاهکار **رئالیسم جادویی**‌اند.

همچنین است بی‌دغدغهٔ خاطر گذشتن از کنار رمان‌نویسان بزرگی چون روژه مارتن‌دوگار و رومن رولان و آلبر کامو (فرانسه)؛ میخائیل شولوخف و بوریس پاسترناک و الکساندر سولژینستن (روسیه)؛ توماس مان و گونتر گراس (آلمان)؛ سینکلر لویس و پرل باک و جان اشتاین بک (امریکا)؛ میگل آستوریاس (گواتمالا) و یاسوناری کاواباتا (ژاپن)، که همگی به جایزهٔ نوبل نیز سرافرازند.[1]

درست است که کتاب هنر رمان دانشنامه و دایرةالمعارف رمان و داستان نویسی نیست که همهٔ دانستنیها در آن آورده شود. اما، آنگاه که نویسندگانی چون ساموئل جانسون، که رمانی ننوشته مگر یک داستان بلند (راسلاس، شاهزادهٔ حبش) در بخش «شرح حال...» جایگیر می‌شود، مشکل بتوان فراموش گشتن رمان‌نویسان واقعی و بزرگ عصر حاضر را توجیه کرد. همچنین است افراط و تفریطی که در بخشهای «اصطلاحهای هنر داستان» و «واژه‌نامه» به چشم می‌خورد. اصطلاحهایی تعریف شده که ارتباط مستقیم با داستان‌نویسی ندارد و همهٔ هنرها را دربرمی‌گیرد و به لحاظ کاربرد عام در همهٔ فرهنگها هست (مانند نماد/symbol؛ سبک/style؛ شکل/form؛ هماهنگی/harmony، و واژه‌های بسیار دیگر). و این در همان حال که، چنانکه گذشت، از **رمان روانشناختی** یا مکتب **ساختارگرایی** خبری نیست.

نیز نمی‌توان نادیده گرفت از قلم‌افتادن منتقدان نامداری چون بلینسکی و گئورگ لوکاچ و لوسین گولدمن را، که بزرگی و شهرت آنان برآمده از تجزیه و تحلیل و نظریه‌پردازی دربارهٔ رمان‌های بزرگ است.[2]

شاید اگر به جای عنوان بسیار جامع و فراگیر «هنر رمان» (که همه چیز را دربارهٔ رمان به خواننده وعده می‌دهد) عنوانی چون «مبانی هنر رمان» به کار رفته بود، توقع و انتظار به این اندازه نبود. وقتی که رمان‌نویسی چون میلان کوندرا کتابی کم‌حجم و فشرده با عنوان هنر رمان می‌نویسد، همه می‌دانند که کوندرا نظریه‌ها و برداشتهای خاص خود را دربارهٔ این هنر بیان داشته و نخواسته که تاریخ تحول رمان و مبانی و اصول آن را بازگو کند. اما همین عنوان جامع‌نما آنگاه که روی جلد کتاب ششصد صفحه‌ای یک نویسنده پژوهندهٔ ایرانی جای می‌گیرد هم محتوای کتاب فرق

حاشیه:

۱) اصولاً تکیه‌گاه آقای ایرانی رمان‌نویسان سده‌های هجدهم و نوزدهم است؛ همچنانکه از ۴۶ رمان‌نویس بزرگی که آثارشان مورد بحث واقع شده و شرح حالشان در کتاب آورده شده ۲۴ تن به قرن بیستم پا نگذاشته‌اند.

۲) نباید فراموش کرد کتابهایی را که منتقدان ادبی اختصاصاً راجع به هنر رمان در عصر حاضر نوشته‌اند. از این جمله است کتاب زیر:
David Daiches, *The Novel and the Modern World*, Chicago 1939.

خواهد کرد هم عرصه بر توقع خواننده گسترده خواهد شد.

جای افسوس نیز هست که اهتمام روش‌مند آقای ایرانی، که در سرتاسر کتاب مشهود است، در تدوین کتابنامه ـ که برای چنین کتابی از واجبات است ـ سستی گرفته است. مؤلف ارجمند مآخذ خود را تنها در «**یادداشتها**» گنجانیده است، آن هم براساس عنوان منبع و بدون ذکر نام نویسنده. این ترتیب نامرتب برای خوانندهٔ جستجوگر البته زحمت‌افزاست. عنوان کتابهای فارسی و نام نویسندگان را می‌توان با مراجعه به نمایه («فهرست نامها و موضوعها») یافت، لیکن برای یافتن منابع غیر فارسی و نام نویسندگان آنها (که بسیار هم متعدد و پربسامداند) خواننده باید پشت سر هم یادداشتهای فصلهای پیشین را ورق بزند تا به نخستین مورد ذکر مأخذ برسد.[۳]

ناگفته نماند که **یادداشتها** نیز بی‌نقص نیست. برای مثال، در ص ۲۹۹ گفتهٔ ادموند ویلسون نقل می‌شود ولی در **یادداشتها** چیزی جز شرح حال مختصر ویلسون نیامده و معلوم نیست که نقل از کدام کتاب یا مقالهٔ اوست.

### ▣ دو نکتهٔ دیگر

رمان *Wuthering Heights* امیلی برونته به بلندیهای بادگیر برگردانده شده (صص ۴۷۱ و ۵۳۸) که Wuthering اسم مکان خاص است و به معنای «بادگیر» یا توفانی نیست، هر چند که ممکن است خالی از ایهامی نباشد.

برگرداندن *Vanity Fair* ویلیام تکری به بازار خودفروشان قطعاً درست نیست، چرا که در این بازار کسی خودفروشی، به معنای تن‌فروشی «خودفروشان»، نمی‌کند. ازقضا این عنوان درست منطبق است با «بازار خودفروشی» به همان مفهوم که حافظ به کار برده است (**بازار خودفروشی** از آن سوی دیگر است).

**حاشیه:**

۳) برای مثال، خواننده‌ای که فصل چهارم از کتاب اول را در صفحهٔ ۲۹۸ آغاز می‌کند، در ص ۳۰۵ به نقل قولی به شمارهٔ ۱۰ می‌رسد که در ص ۵۰۶ **یادداشتها**بدین صورت آمده است: «۱۰. تمام این گفته‌های ضد شعر و شاعر را از:

*The Mirror and the Lamp*, p. 300.

نقل کرده‌ام». خوانندهٔ جستجوگر هیچ‌چاره ندارد مگر آن که از ص ۵۰۶ به عقب برگردد تا پس از تورق چهارده صفحه، در ص ۴۹۳ مشخصات کامل مأخذ را پیدا کند. (مثال از نزدیکترین مورد مراجعه آورده شد، وگرنه دورترین مورد در ص ۵۲۲ افتاده است که با مشخصات مأخذ سی‌صفحه فاصله دارد).


## «اشراق و عرفان»

**(مجموعهٔ مقالات و نقدها)**

**تألیف: نصرالله پورجوادی**

**شامل هجده مقاله، تصحیح مجدد دو اثر فارسی شیخ اشراق («رسالة فی حالة الطفولیة» و «لغت موران») و شش نقد کتاب.**

● بعضی از مقاله‌ها

○ انوار درونی از نظر سهروردی و ابن‌سینا
○ تصوف اشراق در مثنوی «طریق‌التحقیق»
○ حسن و مراتب ادراک آن
○ عرفان خواجه‌نصیر در «اوصاف‌الاشراف»
○ یادداشتهایی دربارهٔ اشعار فارسی شیخ اشراق
○ عبدالرزاق کاشانی و شیخ اشراق
○ «مونس‌العشاق» سهروردی و تأثیر آن در ادبیات فارسی
○ روحانیت کیخسرو در «شاهنامه» و سنّت اشراق
○ مسئلهٔ انتساب «رسالة‌الابراج» به شیخ اشراق
○ مآخذ غیاث‌الدین دشتکی در «مقامات‌العارفین»