پرواز به سوی سیمرغ

(شاعران فرانسوی در مکتب عارفان ایرانی)

دکتر جواد حدیدی

در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم، کشفیّات دانشمندانی مانند پاستور و کلودبرنار[1]، و نیز استفاده از نیروی بخار برای به حرکت درآوردن قطارها و کشتیها تحوّلی عظیم در همهٔ شؤون اجتماعی فرانسویان پدید آورد و اعتماد آنان را به علوم تجربی افزایش داد و این عقیده را در میان آنان راسخ کرد که علم به زودی بر همهٔ اسرار هستی دست خواهد یافت. این اعتقاد رفته‌رفته چهرهٔ ادبیات و شعر و هنر را نیز دگرگون ساخت. از آن پس شاعران و نویسندگان می‌خواستند دوشادوش دانشمندان پیش روند و اصول و ضوابط علوم تجربی را در شعر و هنر نیز به کار گیرند. داستان‌نویسان در کوچه و بازار و شهر و روستا راه می‌افتادند تا حوادثی را که در گوشه‌ای از کشور روی داده بود برای درج در رمانهای خود عیناً ضبط کنند. پیروان مکتب ناتورالیسم ادبی از این نیز پا فراتر گذاشتند و بر آن شدند که در پرورد موضوع داستان از تجربیات زیست‌شناسان یاری بگیرند و نشان دهند که چگونه نقصها و ضعفهای جسمانی و کمبودهای دوران کودکی در ساختن شخصیّت افراد کارگر می‌افتد و آنان را، در سراسر زندگی، به مسیرهایی معین ـ بر طبق قوانین زیست‌شناسی ـ سوق می‌دهد. نویسندگان چندان در این راه پیش رفتند که ادعا کردند «رمان تجربی[2]» می‌نویسند. در رأس اینان امیل زولا قرار داشت.

در زمینهٔ شعر نیز وضع به همین گونه بود. شاعران منابع الهام پیشین را رها کردند و بر آن شدند که از علومی مانند تاریخ، باستان‌شناسی و اسطوره‌شناسی، که بعدها علوم‌انسانی نامیده شد، یاری بگیرند و یا صرفاً به وصف آثار هنری و صحنه‌ها و مرایا بپردازند. مثلا دربارهٔ تاریخ ایران باستان سخن گویند و یا مجسمه‌ای زیبا و پرده‌ای هنرمندانه را وصف کنند، آن هم به گونه‌ای که مطلقاً احساس خود را در آن ندمند و تنها تصویرپرداز و عکاس باشند. در تاریخ ادبیات فرانسه، این طرز تفکر را «سیانتیسم[3]»، یعنی علم‌گرایی نامیده‌اند.

علم‌گرایی چندی بر آثار شاعران و نویسندگان سایه افکند و شاهکارهایی نیز پدید آورد که در آن دوره خوانندگان بسیار داشت، زیرا با ذوق مردم و با تحولات اجتماعی هماهنگ بود.

اما علم‌گرایی در ادبیات رفته‌رفته به وقایع‌نگاری و روزنامه‌نگاری می‌انجامید. «رمان تجربی» هم ادعایی بیش نبود، زیرا هرگز نمی‌توان تجربه‌ای را که در آزمایشگاه و در شرایطی

حاشیه:

۱) Claude Bernard (۱۸۱۳ تا ۱۸۷۸)، استاد فیزیولوژی در دانشگاه سربن و واضع طب تجربی.

2) Roman expérimental

3) Scientisme

خاص انجام می‌شود و نتیجهٔ مثبت یا منفی آن قطعی است با آنچه در ذهن نویسنده می‌گذرد و خواه ناخواه تخیل وی در آن نقشی بزرگ دارد برابر دانست. از این‌رو دیری نپایید که گروهی از شاعران از علم‌گرایی رویْ گردان شدند و به‌جنبه‌های اسرارآمیز زندگی و به آنچه ورای عالم مشهودات نهفته است، روی آوردند و عالم مشهود را نمادی از عالم نامشهود دانستند. بیشترِ اینان به مسیحیت و به خدای مسیحیان اعتقاد نداشتند ولی راهی که درمی‌نوردیدند به عرفان بسیار نزدیك بود. چون خدای مسیحیت را از دنیای خود حذف کرده بودند، چیز دیگری به‌جای آن نهادند و آن را «زیبایی مطلق»، «کمال مطلوب» و مانند آن نامیدند و، برای نیل بدان، شیوهٔ سیر و سلوك عارفان در پیش گرفتند. پیشروِ آنان بودلر بود که می‌گفت میان همهٔ آنچه در جهان محسوس و جهان غیرمحسوس هست پیوندی عمیق نهفته است[۴]، اما همه کس را یارای راه یافتن بدان نیست. شاعران از جمله کسانی هستند که می‌توانند بدان راه یابند، آن هم نه همیشه، تنها در حالت وجد و جذبهٔ شاعرانه. او خود در *گلهای بدی* غوغایی را که در درونش می‌گذشت چنین وصف کرده است:

شاعر درجست و جوی «ایده‌آل» یا کمال مطلوب است، اما از دست یافتن بدان ناتوان است و از این ناتوانی رنج می‌برد. مردم هم رنج او را درك نمی‌کنند و او را دیوانه می‌پندارند و بر دردِ درونش می‌افزایند. خوشبختانه از درد و رنج کمال برمی‌خیزد و «رنجْ تاوانِ راه یافتن به دنیای زیبایی است» که خود جلوه‌ای از زیبایی ابدی است[۵]. اما گناه هم هست و نیز شیطان که پیوسته در کمین نشسته است و در عروج شاعر به سوی کمال موانعی پدید می‌آورد: بیماری، تنبلی، فقر و جز آن. در این مرحله از عروج است که شاعر به پیوند میان دنیای مشهودات و عالم متعالی پی می‌برد و این پیوندها را در اشعار خود باز می‌نماید و این سرگذشت همهٔ افراد بشر است که میان زمین و آسمان، و خدا و شیطان گرفتار آمده‌اند. خدا آنان را به سوی زیبایی و کمال و پاکی می‌خواند و شیطان به سوی بدی و گناه:

> کشش به سوی خدا یا معنویت میل به عروج است و کشش به سوی شیطان یا بهیمیت لذّتِ سقوط.[۶]

بودلر برای رهایی از آن بسیار می‌کوشد، نخست به شعر و هنر پناه می‌برد تا از اندوه و ملالی که بر وجودش چنگ افکنده است بگریزد؛ اما در اینجا نیز شکست می‌خورد. پس به وسایلی دیگر توسل می‌جوید: به جامعه باز می‌گردد، با دوستان دیرین درمی‌آمیزد، برای خودبهشتی مصنوعی [باده و زن] می‌سازد... باز هم از ملال رهایی نمی‌یابد، تا آن که سرانجام درمان درد خود را در مرگ و در «سفر به سوی ناشناخته‌ها» می‌جوید، باشد که در آنجا به «تازه و نو» دست یابد.[۷]

در تاریخ ادبیات فرانسه، این گونه کشمکش درونی در جست و جوی کمال و زیبایی را «عرفان سیاه» نامیده‌اند؛ سیاه، از آن رو که با گناه همراه است. درواقع این دسته از شاعران، که بودلر پیشروِ آنان بود، روحیه‌ای عمیقاً عرفانی داشتند. اما نمی‌توانستند درمان درد خود را در تثلیث مسیحیت، که «یکی را سه تا و سه تا را یکی» می‌داند، بازجویند. از این رو چیز دیگری جای آن می‌نهادند و آن را «ایده‌آل»، «زیبایی مطلق»، و یا «نامتناهی» و «ابدیت» می‌نامیدند.

در هر حال، به دنبال پیدایش این نهضت، که واکنشی در برابر علم‌گرایی بود، گروهی از شاعران، در اوج پیشرفت علم و صنعت، از دنیای محسوسات روی برتافتند و به وصف جهان درون و عالم تعالی و کمال پرداختند. بدین منظور به منابعی نوین نیاز داشتند. برخی از آنان، در مراحل تحول فکری خود، این منابع را نزد عارفان ایرانی یافتند. در طول قرن نوزدهم، *منطق‌الطیر* و *پندنامهٔ* عطار، *لیلی و مجنون*، و *نفحات‌الانس* جامی، دوبیتیهای باباطاهر عریان، اشعاری پراکنده از مولوی، و نیز *تذکرة‌الاولیاء* عطار به فرانسه درآمده بود. سپس در قرن بیستم، *مناقب‌العارفین*، نوشتهٔ افلاکی، *سلامان و ابسال* و *یوسف و زلیخا* و *بهارستان* جامی، و بسیاری از متون عرفانی دیگر، به خصوص تحقیقات و ترجمه‌های ماسینیون و هانری کُربن بر این مجموعه افزوده شد. بنابراین، شاعران فرانسوی در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم، و یا در نیمهٔ اول قرن بیستم، منابع کافی از شعر عرفانی فارسی در اختیار داشتند تا بتوانند در ساختن دیوانها و یا مجموعه‌های اشعار خود از آنها الهام گیرند و چنین کردند.

نخستینِ آنان ویکتور هوگو بود که در تبعید و در جزیرهٔ دورافتاده‌ای در دریای مانش به سر می‌برد، و این دوری و مهجوری او را برآن می‌داشت که به ماهیّت هستی و درد و رنج و سختی بیندیشد و آن سوی «شب تار» به جست و جوی خدا بپردازد. پس بخش دوم *افسانهٔ قرون* را «پایان شیطان» نامید و بخش نهایی آن را «خدا» نام نهاد. در بخش اول، داستان آفرینش و سرگذشت انسان و مبارزهٔ ابدی میان خوبی و بدی را بازگفت. سپس به مرگ دیو پرداخت و آن‌گاه نور خدا را بر همه چیز و همه جا ساری یافت و در این رهگذر از عطار و *منطق‌الطیر* او یاری گرفت.

در *منطق‌الطیر*، مرغان مشتاق، به راهبری هدهدِ راهدان، در جست و جوی سیمرغ روانهٔ کوه قاف می‌شوند و در این راه هفت وادی پرخوف طی می‌کنند تا سرانجام سی‌مرغ از میان آنان به مقصد می‌رسند. در آن جا «حاجب لطف» نخست از ضعف و زبونی آنان و از شکوه ابدیِ «آن حضرتِ چون آفتاب» سخن می‌گوید.

سپس «در بَرْ می‌گشاید» و مرغانِ «سوخته جان» را بر سریر عزّت می‌نشاند. در *افسانهٔ قرون* هوگو خود چنین راهی را درنوردیده است.

البته بخشهای دوم و سوم *افسانهٔ قرون* ناتمام مانده و شاعر آنها را به پایان نبرده است و معلوم نیست که اگر وی طرح اوّلیّهٔ خود را کامل می‌کرد کتاب به چه صورت درمی‌آمد. امّا همین مقدار از اشعاری که بر اساس دستنوشته‌ها به چاپ رسیده (نزدیك به ۱۸۰۰۰ بیت) حاکی از آن است که هوگو آگاهانه، و یا به گونه‌ای ناخودآگاه، و تحت تأثیر مطالعات پیشین، از عطار الهام گرفته است. نکته‌ای که این مطلب را تأیید می‌کند آن است که بخش سوم کتابْ خود شامل دو بخش است که در هر دو مضمونی مشابه آمده است. در آغاز، شاعر آواهایی از دور می‌شنود که هر یك با او به گونه‌ای دیگر از خدا سخن می‌گویند؛ سپس مرغانِ گوناگون هستند که برای رسیدن به سرمنزل مقصود راههایی مختلف پیش گرفته‌اند. گویی شاعر، به پیروی از عطار، نخست مرغان را به سخن واداشته و سپس بر آن شده است که این سخنان را از زبان سروشهای غیبی باز گوید تا اصالت بیشتری به آنها بخشد؛ اما مرگ مجالِ آن را به وی نداده و او را دربوده است. و اینك چکیدهٔ داستان:

در عالم «رؤیا» دیدم که نقطه‌ای سیاه بر فراز سرم آشکار گردید. این سیاهی مرا به سوی خود می‌خواند. پس بال و پر گشوده به پرواز درآمدم و بالا و بالاتر رفتم، تا آن که ناگهان دستی از غیب مرا برگرفت و گفت بایست! ایستادم و «هراسان» بر او نگریستم: موجودی بود بی‌پایان و، همه، بال و چشم و دهان. پرسیدم: کیستی؟ گفت:

- من بالِ شب هستم،
پرندهٔ تیره‌گون ابرها و آذرخشها،
طاووسِ سیاه و پَر گشودهٔ آسمانها...

آن‌گاه این موجود شگفت با من سخن گفتن آغاز کرد، سخنانی که همه از درماندگی پویندگان راه حقیقت حکایت داشت. دوباره پرسیدم: کیستی؟

- برای تو که از دنیای علّت و معلول
فراتر نمی‌توانی رفت و تنها گوشه‌ای از هستی را توانی دید،
من «روح»ام![8]

شاعر، همچنان مبهوت، بر او می‌نگرد. آن موجود عظیم [= چاووش عزّت در *منطق‌الطیر*] می‌پرسد: چرا بال و پر گشوده و به اینجا آمده‌ای؟

- او را [= خدا را] می‌خواهم!

به شنیدن این سخن صدای قهقهه‌ای پرطنین آسمان را به لرزه درمی‌آوَرَد:

همهٔ درها به رویم بسته شد؛ و فضا،
که در توده‌ای از ابر فرو رفته بود،
به ظلمت شب بَدَل گردید.
من صدای قهقهه‌ای شنیدم و دیگر هیچ ندیدم...

پس به گریه فریاد می‌دارد: «تنها نامش را به من بگویید!»[9] و چون پاسخی نمی‌شنود، به همهٔ عارفان و فیلسوفان و پیامبران روی می‌آورد:

تو، ای ایوب، که همیشه نالانی! شما، ای فیلسوفان و عارفان،
بگویید! آیا نمی‌توان او را دید؟[10]

باز هم همه می‌خندند. شاعر این بار بر سرِ خشم آمده می‌پرسد: کیست که می‌خندد؟

- من «نقابِ مرگ» [= حجاب] هستم...
ای رهگذر، تو تا کنون رؤیایی بیش ندیده‌ای!
آیا می‌خواهی پردهٔ جهل را بردری
و همچون پرنده‌ای بال بگستری و به سوی او به پرواز درآیی؟
آیا می‌خواهی در روشنایی و نور
چشم بگشایی... آیا می‌خواهی؟- آری![11]

آن موجود عظیم، به شنیدن پاسخ شاعر، با انگشت پیشانی او را لمس می‌کند و شاعر به خواب می‌رود... پس از بیداری:

ای شبح! تو مرا فریفتی، من هنوز هیچ نمی‌دانم.

شاعر به دقّت در شبح می‌نگرد و تصویر همهٔ موجودات روی زمین را در چهرهٔ او می‌بیند. در این لحظه شبح به هزاران زبان و

حاشیه:

۴) نك. *Les fleurs du mal* (*گلهای بدی*)، قطعهٔ «Correspondances».
۵) همان، قطعهٔ «عروج» (Elévation).
۶) نك. مقدمهٔ بودلر بر چاپ دوم *گلهای بدی* در ۱۸۶۱.
۷) همان، قطعهٔ «عصیان» (Révolte).
8) Victor Hugo, *Oeuvres complètes*, éd. chronologique, X, 28.
۹) همان، ۳۳/۱۰
۱۰) همان، ۳۵/۱۰
۱۱) همان، ۳۷/۱۰؛ قس. *منطق‌الطیر*، به کوشش سید صادق گوهرین، ص ۲۳۳:

آخر از پیشانِ عالی درگهی
چاوش عزّت برآمد ناگهی
گفت هان ای قوم از شهر که‌اید
اندر این منزلگه از بهر چه‌اید
چیست ای بی‌حاصلان نام شما
یا کجا بوده‌ست آرام شما

دهان تبدیل می‌گردد که هر یك با او به گونه‌ای دیگر سخن می‌گویند؛ صدای نخستین از آنِ فیلسوفان است:

هیزم‌شکنانِ سخت‌کوش از بیشه گذشته‌اند،
اگر نمی‌بینی، انکار کن و اگر می‌بینی، شك...[۱۲]

صدای دوم:

ما بازتاب هستیم و شما پژواك،
و او همه چیز است و
یکی بیش نیست.[۱۳]

صدای سوم:

هر که هستی بهوش باش، امواج پرخروش غرقابی که تو در آن غوطه‌ور شده‌ای رهگذران یاوه‌گوی را در آغوش می‌گیرند...[۱۴]

صدای چهارم:

بدا به حال رهروِ بی‌توشه‌ای که در جست و جوی **مطلق** برآید!
زیرا که از گلیم خویش پا فراتر نهاده است...[۱۵]

صدای پنجم:

تاریکی محض است، چشمه‌ای ژرف است!
همه در این راه درمانده‌اند؛ حدیثی گفته و خاموش شده‌اند![۱۶]

صدای ششم:

کدامین است خدایی که تو در جست و جوی اویی؟
بگو! خدای تلّهای آتش است؟
خدای عاشقان بیدل است؟
خدای مصلحت‌اندیشان است؟ کدامین است؟

شاعر:

من نام خدای راستین را می‌خواهم
تا آن را برای زمینیانِ پریشان‌حال بازگویم[۱۷]

این صداها، همراه با صداهای بسیار دیگر، همچنان با شاعر سخن می‌گویند ولی هیچ یك مشکل او را نمی‌گشایند. به فرجام، دسته‌ای از پرندگان به پرواز درمی‌آیند. آنان نیز در جست و جوی او هستند و هر یك راهی پر خوف برای دیدارش پشت سر نهاده‌اند:

پرندگان، پرندگان، باز هم پرندگان،
همه باهم می‌خوانند و می‌خندند، عشق می‌ورزند و
در نور و سرور غرق می‌گردند [...][۱۸]
[خدایا] تو در ما نیز آتشی پرفروغ برافروخته‌ای،
آتشی که خوش می‌سوزد
و از فراز آسمانها می‌جوشد.
عقاب در هوا
پرتوی از توست
و گنجشگ بارقه‌ای.
ما همه به سوی نور روانیم
و در نور غرقه می شویم...[۱۹]

از اینجا به بعد تأثیر عطار آشکارتر است: مرغان هوگو نیز همه در وادی طلب ره می‌سپارند ولی برخی از آنان وا بهانه‌هایی است که ـ بسان مرغان عطار ـ آنان را از ادامهٔ راه بازمی‌دارد و یا یکسره به راه انکار می‌کشاند:

جغد [مظهر شك]:

من شبح بدهیبتی هستم که در اشتیاق پرواز به سوی آسمان نیلگون می‌سوزم.
من چشمان درخشان شب هستم و در کمین خدا نشسته‌ام.
او را نمی‌بینم، اما گمان دارم که آن جاست...[۲۰]

خفّاش [مظهر بی‌دینی]:

من ژرفای این تاریکی را پیمودم و هیچ کس را ندیدم...[۲۱]

زاغ [مظهر دوگرایی]:

دو تن هستند، دو مبارز و هماورد؛
روشنی و تاریکی؛ خوبی و بدی؛
تابوت و بستر زفاف...[۲۲]

کرکسْ [مظهر بت‌پرستی]:

خدایان بی‌شمار بر سرنوشت جهان فرمان می‌رانند...[۲۳]

عقاب [مظهر یهودی‌گری]:

چه کسی می‌گوید خدا دوتا یا بیشتر است؟
یکی بیش نیست، او هم خدای خشم است و انتقام...[۲۴]

هما [مظهر مسیحیت]:

نه! خدا حسود و انتقام‌گیرنده نیست، همه بخشایش و رحمت است...

فرشته‌ای با بالهای سپید و سیاه [مظهر عقل‌گرایی]:

خدا عادل است، نه می‌میرد، نه رشك می‌ورزد و نه می‌خوابد...

پایان داستان هوگو نیز همان پایان *منطق‌الطیر* است: شاعر، پس از گفت و گوهای بسیار با زاغ و کرکس و عقاب و هما، ناگهان می‌بیند که نقطهٔ سیاه بر فراز سرش محو می‌گردد و آن موجود عظیم [= حاجب لطف در *منطق‌الطیر*، که هوگو نامی برای آن نیافته است]، به او می‌گوید:

خدا را چهره‌ای بیش نیست، و آن نور است.
نامش نیز یکی است، و آن عشق است [...]

می‌خواهی نادیدنی و ناشنیدنی و
مطلق را بشناسی؟
ـ آری!

آن گاه زمین و آسمان به لرزه درمی‌آیند و نور همه جا را می‌پوشاند. آن موجود عظیم دوباره با نوك انگشت پیشانی شاعر را لمس می‌کند و شاعر، محو آن همه عظمت، جان می‌سپارد.[۲۵] به «بحر کلّ» باز می‌گردد و نیست می‌شود و در این نیستی هستی ابدی باز می‌یابد.

و این راهی بود که ارمان رنو[۲۶]، سرایندهٔ *شبهای ایرانی*[۲۷] پیمود. البته وی در ساختن بخشهایی از کتاب خود از غزلیات حافظ نیز بهره گرفته است. اما حافظ تنها مأخذ او نبوده است و رنو برخی از چکامه‌های *شبهای ایرانی*، همچنین طرح کلی آن را به عطار و جامی و دیگر عارفان بزرگ ایرانی مدیون است.

شاعر نخست جوان است و شوری در سر دارد و به زیبارویان بیشمار عشق می‌ورزد ولی دیری نمی‌گذرد که از این گونه عشق روی می‌گرداند و در پی عشقی برتر می‌رود و آن را در وجود «زیبای نادیده»[۲۸] باز می‌یابد. دلدار او لیلایی دیگر است که در عشقِ مجنونی دیگر گرفتار آمده است، و خود نیز عاشقان خسته‌دلِ بسیار دارد... شاعران در وصفش نغمه می‌سرایند، باغبانان بر سر راهش گل می‌افشانند و گوهرفروشان سراپایش را به گوهر می‌آرایند. اما گل و گوهر و نوا و نغمه را چه سود؟ او در پی «صیاد مغروری» است که سوار بر اسبی سپید از راه خواهد رسید و او را، همچون غزالی که به کمند افکنده باشد، همراه خواهد برد. تا آن روز او در میان جمع تنها خواهد بود، به گوشه‌ای خواهد خزید و با دل شیدای خویش دمساز خواهد شد.[۲۹]

پس دلداده و دلدار هر دو در جست و جوی یکدیگرند. یکی پردهٔ عفاف برکشیده و رخ از اغیار پوشیده و دیگری، مجنون‌وار، سر در بیابان نهاده و با دد و دام همراز گردیده است تا در کوه و صحرا و در و دشت، همه جا، نشانی از یار بازیابد.

سرانجام دو دلداده به هم می‌رسند و لب بر لب یکدیگر نهاده شهد عشق می‌نوشند. ولی افسوس! هیچ چیز را در این جهان خاکی بقایی نیست. شبی دلبرِ ماه‌پیکر سر بر بستر می‌نهد و به خوابی خوش فرو می‌رود و دیگر برنمی‌خیزد... آن گاه غمی چون کوه بر سینهٔ شاعر می‌نشیند و جهان در دیده‌اش تیره و تار می‌گردد. دیگر نه امیدی در دل دارد و نه شوری در سر و تنها مرگ و پیوستن به معشوق است که درمان درد اوست. در اینجاست که از همه چیز و همه کس دست می‌شوید و روانهٔ میدان کارزار می‌گردد[۳۰]. در صحرا «گلهای خونین» بسیار روییده‌اند که از

حاشیه:

۱۲) *همان*، ۴۳/۱۰

۱۳) *همان*، ۵۴/۱۰؛ قس. *منطق‌الطیر*، ۲۳۵:

چون نگه کردند آن سی‌مرغ زود
بی‌شك این سی‌مرغ آن سیمرغ بود
در تحیر جمله سرگردان شدند
باز از نوعی دگر حیران شدند

و یا:

چون شما سی‌مرغ این جا آمدید
سی در این آیینه پیدا آمدید
گر چل و پنجاه و شصت آیید باز
پرده‌ای از خویش بگشایید باز
(*همان*، ۲۳۶)

۱۴) *همان*، ۴۷/۱۰.

۱۵) *همان*، ۴۸/۱۰؛ قس. *منطق‌الطیر*، ۴۰:

هیچ دانایی کمال او ندید
هیچ بینایی جمال او ندید...
صد هزاران سر چو گوی آن جا بود
های های و های و هو آن جا بود
شیرمردی باید این ره را شگرف
زان که ره دورست و دریا ژرف ژرف

۱۶) *همان*، ۵۱/۱۰ و ۵۲.

۱۷) *همان*، ۵۷/۱۰ تا ۵۹.

۱۸) *همان*، ۱۷۲۲/۱۱.

۱۹) *همان*، ۱۷۲۴/۱۱.

20) Victor Hugo, *Oeuvres complètes*, Imprimerie Nationale, poésie, t. XI, *La fin de Satan, Dieu*, 1911, p. 39.

۲۱) *همان*، ۳۸۶/۱۱.

۲۲) *همان*، ۴۱۰/۱۱.

۲۳) *همان*، ۴۱۶/۱۱ تا ۴۱۷.

۲۴) *همان*، ۴۳۴/۱۱ و ۴۳۵.

۲۵) *همان*، ۵۰۷/۱۱ و ۵۱۴؛ قس. *منطق‌الطیر*، ۲۳۳:

حاجب لطف آمد و در بر گشاد
هر نفس صد پردهٔ دیگر گشاد
شد جهانِ بی‌حجابی آشکار
پس ز نورالنور در پیوست کار
جمله را در مسند قربت نشاند
بر سریر عزّت و هیبت نشاند

26) Armand Renaud

27) *Les nuits persanes*, Paris, 1865

این کتاب در ۱۸۹۶ با اضافاتی تجدید چاپ شد. نگارنده از چاپ دوم استفاده کرده است.

۲۸) «زیبای نادیده»، یا «زیبای تنها»، نام بخش پنجم از *شبهای ایرانی* است. در صفحات آینده نیز آنچه به هنگام سخن از ارمان رنو میان جنگك آمده عنوان بخشها و یا چکامه‌های *شبهای ایرانی* است. موارد استثنایی مشخص شده است.

۲۹) *همان*، ۷۵ـ۹۰.

۳۰) *همان*، قطعهٔ «نبردی شگفت».

خون دل عاشقان سیراب شده‌اند؛ باشد که از خون دل او نیز لاله‌ای بردمد و بر پهنهٔ دشت و چمن جلوه نماید. پس به «گلهای شراب» پناه می‌برد و در «مستی فروزان» به استقبال از مولوی برمی‌خیزد که در *دیوان شمس* چنین آورده است:

گر شمس و قمر خواهی نك شمس و قمر باری
گر صبح و سحر خواهی نك صبح و سحر باری.

ممکن است چنین بپنداریم که رنو این غزل را نمی‌شناخته است. ولی توضیحی که در حاشیهٔ مربوط به صفحهٔ ۱۶۵ از چاپ دوم *شبهای ایرانی* آمده هرگونه شبهه‌ای را از میان می‌برد. در آنجا شاعر آشکارا می‌گوید که «مستی فروزان» را از روی همان غزل مولوی ساخته است و حال آن که هیچ رابطه‌ای میان مضامین این غزل و مضامین «مستی فروزان»، که با افکار خیام سازگارتر است، مشهود نیست بجز رابطهٔ وزن و آهنگ. ترجمهٔ «مستی فروزان»، در قالب اصلی آن و تا آنجا که می‌توان دو زبان را از لحاظ قواعد دستوری هماهنگ کرد، چنین است:

بازهم جرعه‌ای! باز هم نوای چنگ! شعله برافروز!
بازهم در جام، برقصان و برقصان، ستارگانی زیبا!
بازهم جرعه‌ای، به‌رنگ گلگون، از یاقوت فروزان!
بازهم جراعه‌ای، که از گرد و غبار بزداید، رنگ حقیقت!
بازهم می ناب، تا بنوشیم و بنوشیم، نور و زیبایی!
باز هم می ناب، باز هم می ناب، تا بر جهاند
هرچه روان است، در کهکشانها، از شوق و شهوت![۳۱]

متن فرانسوی «مستی فروزان» که مانند دیگر اشعار زبان فرانسه و برخلاف شعر فارسی تابع اوزان هجایی است نه اوزان عروضی، از نظر آهنگ به غزل مولوی بسیار نزدیك است و می‌توان گفت که رنو، هنگام مطالعه و یا شنیدن غزلیات مولوی، بارقه‌ای از شور و شوق او را در خود احساس کرده است.

اما در چکامهٔ بعد از آن، به نام «بالهای شکسته»، که هم از نظر آهنگ و هم از نظر مضمون بسیار زیباست، شاعر فرانسوی، با آن که مأخذ یا مآخذ خود را ذکر نکرده، پیداست که به خصوص از عطار الهام گرفته است.

«بالهای شکسته» درواقع پیوندی است میان بخشهای پیشین کتاب و چهار بخش آخر آن؛ چندان که می‌توان مراحل تحول افکار شاعر را، به موازات دوره‌های مختلف زندگیش، چنین دانست:

در سه بخش نخست، «گل و بلبل»، «غزلیات» و «آهنگها»، شاعر از عشق جهانی و شور و غوغایی که همهٔ کاینات را دربرگرفته است سخن می‌گوید؛ سپس در بخشهای «شوق و شهوت»، «زیبای تنها» و «وصال»، موردی خاص از این شور و غوغا را، که شاید تجربهٔ شخصی او بوده است، وصف می‌کند؛ دو بخش «گلهای خونین» و «گلهای شراب» آن مرحله از زندگی او را شرح می‌دهد که شاعر عشقی بزرگ را از دست داده و به کوتاهی عمر و بیوفایی دنیا پی برده است و می‌خواهد خاطرهٔ آن عشق و تلخی این تجربه را در میدان نبرد و جام باده فراموش کند؛ اما رفته‌رفته دورهٔ ضعف و پیری فرا می‌رسد و شاعر را به سرایی دیگر می‌خواند. در این مرحله از زندگی، انسان معمولا به آیینهای جغرافیایی روی می‌آورد و راه کنشت و کلیسا پیش می‌گیرد. رنو چنین نمی‌خواهد. او بر آن است که همان راهی را بپیماید که پیش از او شاعرانی مانند عطار و مولوی، شاید در تمام دورهٔ حیات، پیموده‌اند. «بالهای شکسته» پلی است که او را از این سو به آن سو می‌رساند.

شبی شاعر در خواب می‌بیند که پیاله‌اش به‌وسعت آسمانهاست و باده‌اش به فروزندگی ستاره‌ها و خود مست بادهٔ الست، چندان که «پرده» را بردریده و «عین عیان» را آشکارا دیده است: پس بر آن می‌شود که «با مشت ماه و خورشید را خرد کند» و با دمی که از سینه برمی‌آورد آتش در پردهٔ افق افکند[۳۲]:

دست در دامن جان خواهم زد
پای بر فرق جهان خواهم زد
اسب بر جسم و جهت خواهم تاخت
بانگ بر کون و مکان خواهم زد
از دلم مشعله‌ای خواهم ساخت
نفس شعله‌فشان خواهم زد
چون مرا گشت عیان آنچه مپرس
لاف از عین عیان خواهم زد[۳۳]

ولی ناگهان از خواب بیدار می‌شود و درمی‌یابد که آنچه دیده رؤیایی بیش نبوده است و او را آن سوی حادثات راهی نیست. پس دوباره به می و مستی روی آورده قدح باده به دست می‌گیرد و می‌خواهد آن را بر لب گذارد که ستاره‌ای درخشان در جام رخ می‌نماید: آسمان همچنان نگران اوست. آن گاه شاعر «یادش از کشتهٔ خویش» می‌آید و هنگام درو، به گذشته‌های درو و نزدیك می‌اندیشد و همه را پوچ و بر باد رفته می‌یابد:

گاه در ستایش ماه ترانه سرودم،
گاه از نغمهٔ بلبل سرمست شدم،
گاه در جام باده بی‌خبری جست و جو کردم،
عشق ورزیدم، جامهٔ رزم پوشیدم.

—

معشوق و مستی و پیروزی و رؤیا،
از این همه چه بر جای مانده است؟
آن گاه که خیمهٔ برافراشته‌ای را فرومی‌کشند،

از دیرك و ریسمان و پرده‌های آن چه می‌ماند؟

—

امروز شعر و شور و شوق، همه چیز را
در عشق به پروردگار می‌جویم.
بادهٔ عشق او شراب ناب من است
و لطف بیکرانش شمشیر برانم...[۳۴]

پس آسمان پیروز می‌شود و شاعر روانهٔ «خانهٔ خدا» می‌گردد. اما او بر «فراز قله‌ها» ایستاده است و آشکارا می‌بیند که «همه جا خانهٔ عشق است چه مسجد چه کنشت» و در سراسر کاینات آنچه هست تسبیح‌گویان است. از این رو، خطاب به زایران خانهٔ خدا می‌گوید:[۳۵]

ای خانه‌پرستان چه پرستید گل و سنگ؟
آن خانه پرستید که پاکان طلبیدند[۳۶]

و آن خانه خانهٔ دل است. در پیشگاه پروردگار آنچه را ارزشی است عشق به او و آفریدگان اوست، همان عشقی که آدم خاکی را از ملك برتر می‌دارد و او را بر عرش کبریایی می‌نشاند.

در اینجا ارمان رنو برای آن که نشان دهد چگونه عشق به خداوند بزرگ‌ترین حماسه‌ها را پدید می‌آورد و انسان را از همه چیز و همه کس بی‌نیاز می‌گرداند، قصیده‌ای در رثای امام حسین(ع) و یارانش می‌سازد. در این تاریخ، تعدادی از تعزیه‌های مربوط به وقایع کربلا به کوشش شودزکو به زبان فرانسه درآمده بود.[۳۷] پیش از او نیز، گوبینو در *دین و فلسفه در آسیای مرکزی*، از نحوهٔ عزاداری ایرانیان در ایام عاشورا سخن گفته و چکیدهٔ برخی از تعزیه‌ها را در کتاب خود آورده بود. انتشار ترجمهٔ شودزکو، ناقد معروف فرانسوی، ارنست رنان را در ۱۸۸۴ برانگیخت تا شرحی مبسوط دربارهٔ مساجد و تکیه‌ها و تعزیه‌های ایران بنویسد و این گونه نمایشها را با نمایشهای فرانسویان در قرون وسطی دربارهٔ مصائب عیسی(ع) مقایسه کند و چنین بگوید:

من هیچ نمایشنامهٔ مذهبی نمی‌شناسم که مطالعهٔ آن آموزنده‌تر از تعزیه‌های ایران باشد.[۳۸]

در هر حال، ارمان رنو، به یاد آنچه در کتاب گوبینو و در ترجمهٔ شودزکو خوانده بود و برای نشان دادن نقش عشق و ایمان به خدا در زندگی انسانها، قصیده‌ای بلند در رثای حضرت امام حسین(ع) و یارانش ساخته که بخشی از آن در زیر می‌آید:

حسین[ع]، پس از پدر و برادر
که آن دو نیز در راه خدا شهید شدند،
به زیر چکمهٔ استبداد
جان داد.
یاران او هفتاد و دو تن بودند
و دشمنانش ده هزار،
و او همسر و فرزندانش را
در پس تپه‌ای پناه داده بود.
از آسمان آتش می‌بارید و زمین سوزان بود.
مردان تشنهٔ افتخار بودند
و کودکان تشنهٔ آب.
و این صحنه ده روز تمام ادامه داشت.
سرانجام، حسین[ع]، که همهٔ یاران و فرزندانش را از دست داده بود،
خود نیز با پیکری خونین و چاك چاك بر زمین افتاد.
از آن پس، هر شامگاه آسمان خون می‌گرید
و وحوش کوه و صحرا نالانند.
من امّا نمی‌گریم بلکه بر آن رادمردانی که
آن روز، در صحرای کربلا،
و در راه عشق بی‌پایان به خدا،
زندگی و هستی خود را از دست دادند،
رشك می‌برم....[۳۹]

پس عشق را معجزه‌هایی بسیار است، چندان که شاعر، که اینك از گذشته بازگشته و از عشق الهی سرمست است، همهٔ شب را در راز و نیاز با پروردگار به سر می‌برد و بامدادان، مدهوش و ناتوان، بر زمین می‌افتد. پیکرش چنان رنجور و رخسارش چنان رنگ پریده است که فرشتگان سیه‌بال، نگاهبانان مرگ، او را مرده می‌پندارند ولی یارای نزدیك شدن به حریم او را ندارند. روز به پایان می‌رسد و شب بر همه چیز چیره می‌گردد. درِ دوست می‌گشایند و دیگر درها فرو می‌بندند. آن گاه، مرد خداشناس سر

حاشیه:

۳۱) همان، ۱۶۵.

۳۲) همان، ۱۶۷.

۳۳) *دیوان غزلیات و قصاید عطار*، به کوشش تقی تفضّلی، ۱۶۳ــ ارمان رنو به جای «عین عیان» که یافتن معادلی برای آن در زبان فرانسه دشوار است، کلمهٔ «immatériel» یعنی «غیرمادّی» را به کار برده است.

۳۴) *شبهای ایرانی*، ۱۸۵: «میراث مردی سالخورده».

۳۵) همان، قطعهٔ «بر فراز قله‌ها»؛ نیز حاشیهٔ مربوط به این قطعه که در ص ۲۹۷ از چاپ دوم *شبهای ایرانی* آمده است.

۳۶) همهٔ بخش «خانهٔ خدا»، نهمین بخش *شبهای ایرانی*، تفسیری بر این بیت از مولوی است. البته شاعر فرانسوی، به شیوهٔ عطار در *منطق‌الطیر*، و یا مولانا در مثنوی، نخست اصل موضوع را وصف کرده، سپس داستانهایی برای توجیه و تفسیر آن آورده است.

37) Alexandre Chodzko, *Théâtre persan, choix de Téaziés ou drames*, trad. par..., Paris, 1878.

38) Ernest Renan, *Nouvelles études d'histoires religieuses*, «Les Téasiés de la Perse», Paris, 1884, p. 188.

۳۹) *شبهای ایرانی*، قطعهٔ «سالگرد».

از خاك برمی‌دارد تا دوباره با معشوق به راز و نیاز پردازد. فرشتگان مرگ، که او را زنده می‌یابند، هراسان، راه گریز در پیش می‌گیرند...[۴۰]

شاعر اینك از دست خود رَسته و به معشوق پیوسته و مست بادهٔ الست است. هرچه می‌نوشد می است و هرچه می‌خورد افیون:[۴۱]

ما را مبین چو مستان، هرچه خورم می است آن
افیون شود مرا نان مخموری دو دیده.[۴۲]

دیگر همه چیز در او وجد و شور می‌آفریند و او را از خود برون می‌برد و به پایکوبی و دست‌افشانی می‌دارد:

می‌رقصم و می‌رقصم و می‌رقصم...
در جنگل انبوه می‌رقصم...
در میان دد و دام می‌رقصم،
بر قلهٔ کوه می‌رقصم...
می‌رقصم و می‌رقصم و می‌رقصم،
بر اوج کهکشان می‌رقصم،
همراه ستارگان می‌رقصم،
شب می‌رقصم و روز می‌رقصم.
می‌رقصم و می‌رقصم و می‌رقصم...[۴۳]

با این همه، گاه شاعر چنان دستخوش حیرت می‌گردد که حتی در شناختن ماهیّت عشق خود نیز فرو می‌ماند: آیا به راستی عاشق است؟ یا عاشق نیست؟ معشوق او کیست؟ اصولا معشوقی در میان هست؟ اگر هست، چگونه است؟[۴۴]

گر بدو گویند مستی یا نئی
نیستی گویی که هستی یا نئی
در میانی یا برونی از میان
برکناری یا نهانی یا عیان
گوید اصلا می‌ندانم چیز من
آن ندانم هم ندانم نیز من
عاشقم اما ندانم برکیم
نه مسلمانم نه کافر پس چیم؟
لیکن از عشقم ندارم آگهی
هم دلی پرعشق دارم هم تهی...[۴۵]

از این‌رو، در برخی از اشعار، معشوق او هم زیبایی زنان را داراست و هم نیروی مردان را؛ و در برخی دیگر، نه زن است و نه مرد بلکه زیبایی مطلق است.

شاعر همچنان در وادی طلب سرگشته و حیران است تا آن که معشوق نقاب از رخ برگرفته او را به سوی خویش می‌خواند و از شراب عشق سیراب می‌کند؛ اما، انگشت بر لب و خاموش گویان، تا مبادا عاشقِ بیدل اسرار مگو را بازگوید[۴۶]، زیرا این وادی

عین وادیّ فراموشی بود
لنگی و کرّیّ و بیهوشی بود[۴۷]

و آنجا دیگر سخن گفتن روا نیست. آنجا وادیی است «بیرون از زندگی»[۴۸]. وادیِ مرگ نیست، زیرا در مرگ نیز زندگی نهفته است و در زندگی درد و رنج. آنجا وادی فناست، فنا در هستی مطلق و گم شدن در «بحر کل». پس شاعر، همچون سایه‌ای که در خورشید محو شود و یا قطره‌ای که به اقیانوس بی‌کران بپیوندد، به اصل خویش بازمی‌گردد: نیست می‌شود ولی در این نیستی هستیِ ابدی بازمی‌یابد:[۴۹]

هر دو عالم نقش آن دریاست بس
هر که گوید نیست، این سوداست بس
هر که در دریای کل گم بوده شد
دایماً گم بودهٔ آسوده شد
دل در این دریای پرآسودگی
می‌نیابد هیچ جز گم بودگی[۵۰]

اما این «دریای پرآسودگی» و «بیرون از زندگی» چیست؟ چیزی که در وهم نگنجد، خرد از درکش قاصر است و کلمات در وصفش نارسا:

نه آب، نه آتش، نه هوا،
نه علت، نه معلول،
خلوت، شب، هیچ و همه چیز، خدا...[۵۱]

بدین گونه، شاعر فرانسوی سرگذشت خود را، از جوانی تا پیری، در قالب کتابی ریخته که طرح و محتوای آن، از بسیاری جهات، *منطق‌الطیر* عطار را به یاد می‌آورد: نخست وصف شور و غوغایی که همهٔ عالم را فرا گرفته است؛ سپس طی مراحل سیر و سلوك که در *شبهای ایرانی* از گذشتهٔ شاعر مایه می‌گیرد؛ آنگاه شك و تردید و حیرت و پشت سر نهادن این مرحلهٔ دشوار که ممکن است به کفر و شطح بینجامد؛ و در پایان، رسیدن به سرمنزل عنقا و نیست شدن در «بحر کل» و، از این راه، به هستی ابدی دست یافتن.

اما بازتاب عرفان ایرانی در آثار موریس بارس به گونه‌ای دیگر است؛ زیرا که وی عقاید مذهبی استواری داشت، به آیین کاتولیك سخت پایبند بود و به وطن خود، فرانسه، عشق می‌ورزید. در سال ۱۹۱۴ نیز از سوی دولت فرانسه مأمور شد به

کشورهای غرب آسیا رفته و از مدارس و مؤسسات کاتولیك در این کشورها بازدید کند و ببیند چرا مسیحیت در آسیا پیشرفت نکرده است و راههایی برای اشاعهٔ مسیحیت و رفع نواقص میسیونهای مذهبی فرانسه ارائه دهد. با اینهمه، او نیز، که نویسنده وهنرمندی پراحساس بود، نمی‌توانست نسبت به عرفان ایرانی و شعر بزرگانی مانند مولوی و عطار بی‌تفاوت بماند. از این رو، ضمن سفر به غرب آسیا، در قونیه به زیارت مقبرهٔ مولوی شتافت، در مجالس رقص و سماع مولویه شرکت جست و با چلبی، پیر و مرشد آنان، به گفت و گو نشست و، در بازگشت، دیده‌ها و شنیده‌های خود را در سفرنامه‌ای، که آن را *پژوهشی در کشورهای شرق*[۵۲] نامید، بازگفت.

در همین سفرنامه است که بارس از اشتیاق فراوان خود به دیدن ایران و از آنچه استادان مدرسهٔ زبانهای شرقی پاریس دربارهٔ مولوی و دیگر شاعران ایرانی به او آموخته بودند یاد می‌کند و دربارهٔ *منطق‌الطیر* عطار می‌گوید:

> من شعر عارفانه‌ای نمی‌شناسم که از *منطق‌الطیر* زیباتر باشد و این چنین خواننده را به سوی کهکشانها به پرواز درآورد. آری! به راستی *منطق‌الطیر* شعری است که همچون دسته‌ای از مرغان اسرارآمیز فضای لایتناهی را درمی‌نوردد و آدم خاکی را به عرش کبریایی می‌رساند.[۵۳]

اما مثنوی چگونه است؟

> کتابی است سراسر شور و شوق، با صحنه‌های خیال‌انگیز...[۵۴] [و مولوی] شاعری که عطر و نور و موسیقی را با هم درآمیخته است... شعرش از همان آغاز چنان هیجانی در خواننده برمی‌انگیزد که او را بر شهپر خیال می‌نشاند و به سوی آسمانها می‌کشاند... نه! مولوی، این شاعر دلفریب، کتاب خود را «رقصیده» است! چه خوشبخت هستم که امروز به دیدارش می‌روم![۵۵]

آنگاه بارس سرآغاز مثنوی و برخی دیگر از اشعار مولوی را، از روی ترجمه‌های پراکنده و نیز از روی آنچه در *مناقب‌العارفین* خوانده بوده است، به زبان فرانسوی در می‌آورد و می‌افزاید که مشاهداتش در قونیه او را به تأملاتی دربارهٔ عرفان ـ در همهٔ ادیان ـ برانگیخته و اندیشه‌های پیشین او را دگرگون کرده است، بدین قرار:

۱) عرفان، از لحاظ ماهیت، در همه جا و در همهٔ ادیان یکی است.

۲) کسی که یك بار دستخوش هیجان عارفانه شده باشد دوباره بدان روی می‌آورد.

۳) رقص و پایکوبی یکی از راههای نیل به حالت وجد و شوق عارفانه است.

۴) می‌توان این حالت وجد و شوق را تداوم بخشید.

۵) خوانندگان کتاب نباید او را (= بارس را) در ستایش از عرفان شرقی (= ایرانی) نکوهش کنند.

۶) از دیدگاه او، به عنوان نمایندهٔ نویسندگان و شاعران دنیای غرب، سرگذشت هیچ یك از «مردان آسمانی» با سرگذشت مولوی برابر نیست.[۵۶]

سپس بارس مولوی را با بزرگترین شاعران اروپایی سنجیده و چنین نتیجه گرفته است:

> من سرگذشت هوگوها و دانته‌ها و شکسپیرها و گوته‌ها را در برابر سرگذشت مولوی ناتمام می‌یابم.[۵۷]

اما بارس شاعر نبود و نمی‌توانست این همه احساس را در اشعاری برگرفته از مولوی و عطار و جامی بدمد. این کاری بود که شاعران قرن بیستم کردند.

حاشیه:

۴۰) *همان*، قطعهٔ «فرشتگان فریب خورده» ـ شاید رنو، هنگام ساختن این قطعه، به حکایت «بایزید و نکیر و منکر» در *منطق‌الطیر*، نظر داشته است.

۴۱) بخش «رؤیاهای افیون»، دهمین بخش *شبهای ایرانی*، سراسر در شرح حالت وجد و شوقی است که به شاعر عارف دست می‌دهد. در اشعار مولوی جنبه‌های استعاری کلماتی مانند می و افیون بر جنبه‌های صوری آن فزونی دارد و در اشعار رنو برعکس.

۴۲) *کلیات شمس*، به کوشش بدیع‌الزمان فروزانفر، ۱۶۴/۵.

۴۳) *شبهای ایرانی*، بخش دهم، قطعهٔ «پایکوبی»؛ نیز رك. حاشیهٔ ص ۲۹۸ از همان کتاب.

۴۴) *همان*، بخش یازدهم: «دلدار».

۴۵) *منطق‌الطیر*، ۲۱۲. اشعار مذکور در وصف «وادی حیرت» آمده است.

۴۶) در صفحهٔ ۲۴۲ از *شبهای ایرانی* غزلی آمده است با قافیه و ردیف «انگشت بر لب»: شاعر به جام باده پناه می‌برد، ولی معشوق «انگشت بر لب» بر او آشکار می‌گردد، جامش را می‌شکند و او را به سوی خود می‌خواند: بادهٔ عشق او را بس است و به باده‌ای دیگر نیازی نیست. تخلص شاعر در این غزل همان «نغمه‌گر خیالپرداز» است که در بخش «غزلیات»، دومین بخش کتاب برگزیده است. مشابهٔ مضمون غزل مورد بحث را در اشعار بسیاری از شاعران ایرانی می‌توان یافت.

۴۷) *منطق‌الطیر*، ۲۱۹، «وادی فقر».

۴۸) «بیرون از زندگی» نام دوازدهمین و آخرین بخش از *شبهای ایرانی* است.

۴۹) *همان*، ۲۴۸.

۵۰) *منطق‌الطیر*، ۲۲۰.

۵۱) *شبهای ایرانی*، همانجا.

52) *Une enquête aux pays du Levant*

۵۳) *همان*، ۸۳/۲.

۵۴) *همان*، ۱۰۵/۲.

۵۵) *همان*، ۷۴/۲.

۵۶) بارس در پایان جلد دوم از کتاب خود می‌گوید که مشاهداتش در شرق او را در بیست مورد به تأمل واداشته است، ولی چنان که ملاحظه می‌شود، تنها ۶ مورد از این موارد بیست‌گانه را برشمرده است. علّت آن است که اجل مهلتش نداد تا سفرنامهٔ خود را به پایان برد: کتاب در ۱۹۲۳ هنگامی منتشر شد که بارس اندکی پیش درگذشته بود.

۵۷) *همان*، ۱۵۶/۲.