



بارو

و از خویشتنِ خویش  
بارویی پی افکندن...



**بارو**

با همکاری کتابخانه بابل

دفتر هشتم، تابستان ۱۴۰۱

سرمدبیری: تحریریه بارو

صفحه‌آرا: بهار یونس زاده

گرافیک جلد: حکمت شکیبا

طرح روی جلد: کیوان مهجور

web: [www.baru.ir](http://www.baru.ir)

email: [baru@babelbookreview.com](mailto:baru@babelbookreview.com)

instagram: [babelbookreview](https://www.instagram.com/babelbookreview)

telegram: [@Baruwiki](https://www.t.me/Baruwiki)

## یادداشت دفتر هشتم

دفتر هشتم بارو با یاد م. ف. فرزانه منتشر می‌شود. با حضور او کسی از قدیمی‌ترین نسل زنده نویسندگان ایران نیز در کنار نویسندگان بارو قرار گرفت، و خطی کشیده شد: خطی فروتن و بی‌شائبه از آنجا که صادق هدایت ایستاده بود تا اینجا که نویسندگان نسل حاضر ایستاده‌اند.

طرح جلد دفتر هشتم بارو از آثار کیوان مهجور است و طراحی جلد کار حکمت‌شکیبا. دفتر هشتم بارو را با این باور منتشر می‌کنیم که هیچ کار جمعی‌ای جز به پشتوانه و پاهم‌پایی دوام‌دار یک‌یک اعضایش ممکن نمی‌شود. بارو هم‌از آغاز بر دوش نویسندگانش ایستاد و آغازید. بر دوش هم‌ایشان نیز پیش خواهد رفت. از آغاز مستقل بود و مستقل نیز خواهد ماند. مشهور است که انتشار مجله در ایران کاری شاق است، توان‌ساز و هزینه‌بر. اما دشواری‌های انتشار مجله جدی اینترنتی نه هیچ‌گاه مطرح شده نه به دید آمده است. در فرصتی در این باره باید نوشت. و نوشت که چرا باید به پیشواز عصر مجلات اینترنتی رفت. در دورانی که مجلات کاغذی — فرسوده از سانسور و بریده از چشم‌دید هزاران خواننده اینترنتی — به تیراژی اسفناک رسیده‌اند، ضرورت انتشار مجلات اینترنتی بیش از پیش نمایان شده است. بارو یک پاسخ بی‌لکنت، یک آری‌گویی جمعی‌ست به این ضرورت روزافزون.

نسخه کاغذی بارو صرفاً برای کسانی‌ست که همچنان به خواندن متن روی کاغذ علاقه و عادت دارند.



## فهرست

- شب‌های ۱۱۲ \* م. ف. فرزانه / ۱
- چارلز دیکنز \* سرور کسمائی / ۹
- نیچه و ایران \* داریوش آشوری / ۲۳
- تاریک‌خانه‌ی آدم \* فرشته مولوی / ۳۱
- دیالکتیک عادت \* صالح نجفی / ۳۵
- بازگشت به تراژدی \* محسن یلفانی / ۴۶
- بابل: از کتابخانه تا باغ \* علی شاهی / ۵۶
- شاعر کدام آزادی؟ \* عبدی کلانتری / ۷۶
- پدران و پسران ۲ \* رامین احمدی / ۸۳
- مختار در روزگار \* محبوبه موسوی / ۱۰۱
- پنج قطعه از تخیلات گسپر شب \* سهراب مختاری / ۱۰۹
- تجربه ترجمه ادبی \* حسن هاشمی میناباد / ۱۱۴
- نفس مارسوناس؛ این ناخدا \* زهرا خانلو / ۱۳۲
- نامه‌هایی به مترجم جوان \* مژده الفت / ۱۳۶
- از «یادداشت‌های یک کتابفروش» \* ناصر زراعتی / ۱۴۰
- ژان والژان \* یارعلی پورمقدم / ۱۵۱
- انزوا در میانه میدان \* احمد خلفانی / ۱۵۸
- چرا ایتالو کالوینو محبوب است؟ \* وازریک درساهاکیان / ۱۶۴
- ینگه مغموم \* پژمان واسعی / ۱۷۰
- منع و گرگ \* جورجو آگامبن، ترجمه سروش سیدی / ۱۷۵

- اثر پروانه‌ای (m.n.1) \* هادی خردمندپور / ۱۸۳
- خفتگانِ هم‌زاد \* بابک بیات / ۱۸۶
- قصه‌های مکان \* بهزاد ملک‌پور / ۱۹۳
- پیشگویی‌های دنباله‌دار \* عباس سلیمی آنگیل / ۱۹۷
- میهنی از آن‌ما \* عبدالشهید ثاقب / ۲۰۲
- همسفران انقلاب \* سودابه اشرفی / ۲۰۵
- آقای وفادار \* حسن تهرانی / ۲۱۲
- خاکستر-ات \* رضا فرخ‌فال / ۲۱۵
- در «واو» مربی و مهیج \* امین حدادی / ۲۳۱
- کشتن زبان، زبان کشتار \* محمدرضا پورجعفری / ۲۴۸
- فوتبالیست‌ها \* نگین کیانفر / ۲۵۲
- ملاحظات دربارهٔ سانسور \* آزاد عندلیبی / ۲۵۹

## شب‌های ۱۱۲

---

✽ م. ف. فرزانه

درست یک سال پیش، در آخرین دیدارم با م. ف. فرزانه عزیز، به او پیشنهاد دادم ستونی در گاهنامه بارو بکشاید تا برخی مقالات و نوشته‌های کم‌تر دیده‌شده خود را در آن بازنشر کند. اولین این نوشته‌ها، «شب‌های ۱۱۲» بود که شامل خاطرات او از سال‌های دوستی با فرخ غفاری و فریدون هویدا در پاریس و رفت‌وآمد و همکاری با سینماگران برجسته اروپایی چون روبرتوروسلینی و انریکو فولکینیونی و دیگران است. عنوان ستون را هم تعیین کردیم: «فانوس خیال»، اشاره به رباعی خیام که به زعم هانری لانگلو، بنیان‌گذار سینماتک فرانسه، مناسب‌ترین تعریف برای هنر سینماست:

این چرخ فلک که ما در او حیرانیم  
فانوس خیال از او مثالی دانیم  
خورشید چراغ‌دان و عالم فانوس  
ما چون صوریم کاندرا او گردانیم

ویراستاری به انجام رسید و متن برای نشر در دفتر هفتم بارو آماده می‌شد که نشریه برای مدتی دچار تعلیق شد. امسال که م. ف. فرزانه عزیز دیگر در میان ما نیست، بد ندانستیم به یاد او لختی در فانوس خیال نسل درخشانی که او به آن تعلق داشت، بنگریم.

## شب‌های ۱۱۲

پنجاه سال پیش در بولوار مال‌الزرب<sup>۱</sup> پاریس، کنار پلاک آبی‌رنگ شماره ۱۱۲، در میله‌دار بزرگی شبانه‌روز باز بود. در محوطه اول پشت این در فقط یک ساختمان کوچک بود که به آتلیه عکاسی سرژ اختصاص داشت و در محوطه بعدی دو بنای قدیمی روبه‌روی همدیگر قرار داشتند. بنای دست راست، سه‌طبقه، با آپارتمان‌های معمولی قرن نوزدهم پاریس و بنای دست چپ، آن هم به ظاهر سه‌طبقه و در واقع متشکل از چندین آتلیه هنرمندان نقاش و رقص بود. بزرگ‌ترین این آتلیه‌ها به جای پنجره، شیشه‌های بزرگی داشت که در قاب‌های فلزی کار گذاشته بودند و بالکن کوچکش به حیاط مشرف می‌شد.

در طبقه نیمه‌زیرزمینی، آتلیه روول<sup>۲</sup> مجسمه‌ساز و سالن یک ورزشگاه خاص ورزش‌های ژاپنی قرار داشت.

ورودی آتلیه طبقه دوم این عمارت، در پشت یک پرده سنگین، به دو قسمت تقسیم می‌شد. در یک طرف وسایل نظافت و چوب و ذغال برای بخاری چیده بودند و در سمت چپ، انواع وسایل عکاسی: دوربین و سه‌پایه عظیم حرفه‌ای، وسایل ظهور و چاپ عکس و چند آلبوم زن‌های زیبای برهنه چیده بودند.

پرده را که پس می‌زدید وارد یک محوطه حدود صدمتری می‌شدید که بلندی سقفش دست‌کم شش متر بود. از کنار پرده یک پلکان مارپیچی به بالکن داخلی نسبتاً باریکی منتهی می‌شد که با آشپزخانه ارتباط داشت و روبه‌روی پرده، قسمتی از این محوطه، به شکل صدف، از زمین یک پله بلندتر بود که انگار برای صحنه رقص یا سن تئاتر پیش‌بینی شده باشد. روی همین قسمت، میزی در کنار پنجره کوچک، و روبه‌روی یک گنجهٔ منقش به مینیاتورهای ایرانی و پشت به یک یخدان بلوطی‌رنگ دیده می‌شد.

گذشته از میز و چند صندلی و یک بخاری لوله‌بلند بی‌تناسب، نیم‌تختی را در زیر یک طبقه‌بندی پر از کتاب جای داده بودند. نیز چند تابلو، از جمله «بوف کور» حسین کاظمی قسمت‌های خالی دیوارها را زینت می‌داد.



اینجا مسکن فریدون هویدا بود.

گفتم مسکن، برای اینکه مستأجر اصلی این آتلیه دابی او، عبدالحسین سرداری بود. سرداری برای ما دوستان فریدون مثل شخصیت نمایشنامه ساموئل بکت موجودی مرموز بود. به طوری که فرخ غفاری و من اسم او را گذاشته بودیم «گودو» که هرگز در صحنه تئاتر دیده نمی‌شود ولی تمام داستان در اطراف او می‌گردد. از آنجا که فریدون کمتر از خصوصیات خانوادگی‌اش صحبت می‌کرد، فقط جسته و گریخته شنیدم که سرداری در دوران جنگ جهانی دوم کنسول ایران در فرانسه می‌بوده است و با استفاده از این موقعیت، به یهودیانی که می‌خواستند گرفتار نازی‌ها نشوند؛ گذرنامه ایرانی می‌داده است تا بتوانند از سرحد اسپانیا، فرانسه اشغال‌شده را ترک گویند.



هنگامی که سرداری به ایران برمی‌گردد، این آپارتمان را در اختیار فریدون می‌گذارد. البته به شرطی که اجاره را مرتب بپردازد و به هیچ‌یک از اشیاء متعلق به او و امانت‌های یهودیان مفقودالایر دست نزند. فریدون که به شدت اهل حساب و کتاب بود، نه‌تنها خودش از اثاثیه سرداری استفاده نمی‌کرد، بلکه اگر دوستان هم بی‌هوا چیزی را لمس می‌کردند بی‌درنگ داد می‌زد: «به این دست نزنید، مال سرداریست!» تنها کسی که بعد از ده سال غیبت سرداری جرأت کرد به طرف یکی از متعلقات او برود احسان نراقی بود. بین آشپزخانه تا روی بالکن داخلی که محل غذاخوری شده بود یک طبقه چوبی طولانی دیده می‌شد که روی آن ده‌ها شیشه دهان‌گشاد چیده بودند. این شیشه‌ها دست‌نخورده مانده و کسی از محتوایشان خبر نداشت. شبی احسان در یکی از آنها را باز کرد. ترشی سیری در آن یافتیم که در طول زمان، تمام خواصش را از دست داده بود!

فریدون بعد از دو سال اقامت در تهران، در ۱۹۴۷، به عنوان مشاور مطبوعاتی سفارت ایران به پاریس آمده بود و از آنجا که در مدرسه و دانشگاه فرانسوی بیروت تحصیل کرده بود، زبان فرانسه را بهتر از عربی و فارسی می‌شناخت. گریم وقتی بعد از جنگ به ایران برمی‌گردد و به جرگه روشنفکران و مخصوصاً صادق هدایت راه می‌یابد، برای تکمیل فارسی، از پرویز خانلری درس می‌گیرد. چنین توشه و تربیت لبنانی که او را خوش مشرب ساخته بود،

موجب می‌شود که برخلاف اغلب مأمورین وزارت خارجه ایران، خیلی زود با روزنامه‌نگاران و اهل کتاب پاریس آشنا بشود و به وسیله ایشان به جمع هنرمندان و روشنفکران راه یابد.

اما اینکه چگونه عضو بین‌المللی یونسکو می‌شود، به قول خودش، نتیجه یک سوءتفاهم می‌بوده است. در اصل قرار بوده است که امیرعباس هویدا را استخدام کنند. اما چون امیرعباس در قسمت امور پناهندگان سازمان ملل اشتغال می‌یابد، فریدون به جای او به دیدار مدیر یونسکو می‌رود و به علت نام هویدا و بی‌آنکه به اسم کوچک او توجه شود، فریدون را استخدام می‌کنند.

در یونسکو همه‌جور آدم هست. از سفرا و وزرای بیکار شده گرفته تا روشنفکران و هنرمندان اصیل، از نویسندگان و خورده گرفته تا نازلی‌بیم‌های خانواده‌های قدرتمند. فریدون باسواد، کتاب‌شناس، سینمادوست، خون‌گرم و پراثرژی در میان بهترین ایشان کل می‌کند و برخلاف بیشتر فرنگی‌ها که سر کیسه خود را سفت نگه می‌دارند، در خانه‌اش را باز می‌گذارد.

هنگامی که دوستی ما پایه گرفت، فریدون خانه‌اش را محل ملاقات نویسندگان، هنرمندان تئاتر و سینما، نقاشان، فیلسوفان، جامعه‌شناسان و دیگر روشنفکران پاریس کرده بود.

کسانی که به این خانه می‌آمدند، همگی از دوستان نزدیک فریدون نبودند. برای مثال، رفت‌وآمد او با مدیران یونسکو بیشتر تشریفاتی بود. جز چند نفرشان که جنبه اداری خود را کنار گذاشته و با او صمیمی گشتند. و از آنجا که فریدون با سخاوت تمام، دوستانش را به همدیگر معرفی می‌کرد، این‌ها با فرخ و من نیز دوست شدند و دوستی‌مان تا سال‌ها ادامه یافت.



باز برگردیم به بیش از پنجاه سال پیش.

می‌بایست فرخ غفاری را در اتاق دراندشت عمارت سنگی خیابان مسین<sup>۱</sup> پاریس می‌دیدید. در آن روزها فرخ دبیرکل «فیاف»<sup>۲</sup>، یعنی مرکز بین‌المللی آرشیو فیلم بود. فرخ ریزنقش، با جثه ظریف، کت و شلوار و کراوات مد روز،

1. Ave de Messine

2. F. I. A. F. (Fédération Internationale des Archives de Films)

به جای اینکه پشت میز عریض و طویلش بنشیند، ادای تمام آدم‌های سرشناس شهر را درمی‌آورد و شما از خنده دلغشه می‌رفتید. این شغل مهم را به کمک هانری لانگلوآ، صاحب و مدیر فیلم‌خانه فرانسه کسب کرده بود. لانگلوآ احترام خاصی برای دانش سینمایی فرخ داشت و نه تنها او را می‌ستود، بلکه او را از صمیم قلب دوست می‌داشت و فرخ دلپذیر و دوست‌داشتنی بود.

فرخ یک تاریخ سینمای زنده بود. کمتر فیلمی بود که فرخ نشانسد. کنجکاو، شوخ، بذله‌گو و مجلس‌آرا. گذشته از اینکه حضور فرخ در هر مجلسی شادی‌آور می‌شد، شیطنتهای سوررئالیست او زبانزد هنرپیشگان تئاتر و سینمای فرانسوی بود. در این زمینه فرخ سرناترس داشت؛ مردم را در سالن سینما، کوچه و خیابان و رستوران، مهمانی‌های رسمی و خصوصی دست می‌انداخت و حماقت‌هایشان را با ظرافتی بی‌نظیر به رخشان می‌کشید. اما به هیچ کس بر نمی‌خورد. چون که تربیت اصیل فرخ دور از ابتذال بود. فرخ پای نسل ما را به سینماتک (کانون فیلم) فرانسه باز کرد. فریدون رهنما و من شب‌هایمان را جلو پرده فیلم‌هایی می‌گذرانیم که در هیچ سینمایی دیده نمی‌شد؛ فیلم‌های صامت روسی، آلمانی، دانمارکی، امریکایی... با زیرنویس‌هایی که زبانشان را بلد نبودیم.

همنشینی با فرخ به قدری جذاب بود که نه فقط در هر مجلسی با آغوش باز پذیرفته می‌شد، بلکه هر که با او آشنا می‌شد، او را دوست صمیمی خود می‌دانست.

نبوغ فرخ در فی‌البداهه بودن حرکات کمیکش بود. برای مثال خاطره‌ای را نقل می‌کنم:

بوی الکل دستگاه فتوکپی‌ام برای زن و بچه خردسالم تحمل‌پذیر نبود. ناچار برای فتوکپی کردن رمان «چاردرد»، روزها به اتاق زیرشیروانی شکرالله خلعت‌بری می‌رفتم. ناهار ما معمولاً یک قطعه گوشت چرخ‌کرده و یکی دوتا گوجه‌فرنگی بود که روی یک اجاق دستی می‌پختیم. فرخ اغلب به دیدن ما می‌آمد و در کمال سادگی با ما هم‌خوراک می‌شد. «شکری» فقط دوتا صندلی، یک میز و تخت‌خواب باریکی داشت. فرخ چارزانو روی تخت‌خواب می‌نشست و ما دو نفر روی صندلی‌ها. تابستان آن سال سخت گرم بود. روزی یک مگس سمج آمد و

روی زانوی فرخ جست و خیز کرد. فرخ همان‌طور که گرم صحبت بود مگس را کنار می‌زد. همین حرکت را چند بار با ریتم تکرار کرد و ناگهان متوجه شدیم که مگس پرانی بی‌اهمیت را فرخ به یک رقص هندی تبدیل کرده است!

فرخ بیکار شده بود و با مختصر پولی که مادرش می‌فرستاد زندگی می‌کرد. اتفاقی در آپارتمان یک خانم مسن کرایه کرده بود که برای رفتن به حمام می‌بایست از صاحبخانه اجازه بگیرد. روزهایی که پیش از ظهر درس نداشتم به سراغش می‌رفتم. فرخ تازه از خواب بیدار می‌شد و بی‌آنکه صبحانه بخورد بی‌رودربایستی در مقابل من لباس می‌پوشید و داستان‌های شب‌زنده‌داری‌اش را نقل می‌کرد و بعد، از برنامه‌های دور و دراز آینده می‌گفتم. چه سناریویی بنویسیم؟ چگونه یک تولیدکننده فیلم بیاییم؟ آیا بعد از اتمام ایدک<sup>۱</sup> من فوراً به ایران برگردم یا ابتدا کارآموزی کنم، فیلمی بسازم و سپس راهی ایران بشوم؟ آیا صلاح هست که زن و بچه‌ام را از ابتدا با خودم به تهران ببرم یا نه؟ برای عید نوروز برنامه‌ای پیش‌بینی کنیم؟ تئاتر باشد یا موسیقی و یا هر دو؟ آیا دوستان فرخ نوشته‌ای را از منی که به آگزیستانسیالیست معروف شده‌ام می‌پذیرند؟ آیا من حوصله دارم که توده‌ای‌های فراری را سرگرم کنم؟ به موزه و تماشای جاهای جالب پاریس ببرم؟ چرا من نمی‌خواهم عضو حزب توده بشوم؟ چرا برای ایشان نمایشنامه نمی‌نویسم؟ چرا خود فرخ به وضع ایشان آلوده شده است؟ مگر قصد ندارد به ایران برگردد؟ مگر نمی‌داند که مأمورین ساواک همه دانشجویان را زیر نظر دارند؟

سال سقوط دکتر مصدق و بگیر و ببند آشنایان ما بود. مرتضی کیوان را اعدام کرده بودند و مصطفی مرتضوی (اسم مستعار فتح‌الله ناظر) گریخته و به فرخ پناه آورده بود. آیا فرخ او را از پیش می‌شناخت؟ نمی‌دانم. آیا من می‌توانم او را در پاریس بگردانم؟ به موزه و استخر ببرم؟ چرا که نه؟ مردی را که به اسم مستعارش می‌شناختم بسیار باشخصیت بود. با او دوست شدم. این یکی از چند نفر عده معدودی بود که فرخ با من آشنا کرد. اما هرگز مرا به جرگه سیاسی‌اش دعوت نکرد. در حالی که در آن روزها فرخ از فعالان سیاسی بود. عضو جمعیت طرفداران صلح وابسته به حزب توده بود. متونی را که دیگران نمی‌توانستند به زبان فرانسوی بنویسند او تهیه می‌کرد؛ در خانه فریدون

هویدا و با موافقت او جلسات بحث تشکیل می‌داد. نیز چون پرونده سوئی نداشت، با گذرنامه رسمی‌اش در کنگره‌هایی که در خارج از فرانسه تشکیل می‌شد به عنوان نماینده مبارزان ایرانی شرکت می‌کرد. و از آنجا که مرد زیرکی بود، کمتر کسی از روابط گسترده او اطلاع می‌یافت.

فرخ باسواد بود. خودآموخته بود. زیاد کتاب می‌خواند. نه به اندازه فریدون هویدا، اما با هوش خدادادی که داشت، لب لباب کتاب را به آسانی کسب می‌کرد.

فرخ در ضمن با هنرمندان، روزنامه‌نگاران و ایران‌شناسان بنام رابطه دوستانه داشت و در این زمینه مجموعه‌ای از کتاب‌های جهانگردان و خاورشناسان را گرد می‌آورد و به ایران می‌فرستاد. حتی بعد از ترک پاریس به این کار ادامه می‌داد. به عنوان مثال، از من خواست که کتاب «جهانگردان پیش از مارکوپولو» را برایش بخرم و به تهران بفرستم؛ به این ترتیب خودم نیز به اسم ته استیونس<sup>۱</sup> نویسنده کتاب و اثر او آشنا شدم.

با این همه، بزرگ‌ترین آرزوی فرخ این بود که هنرپیشه بشود. پدرش معاون‌الدوله، با او موافق نبود و خویشاوندان نزدیکش، عبدالله و نصرالله انتظام او را دست می‌انداختند. اما فرخ همچنان در هدفش مصمم بود. از داستان‌های دوران کودکی‌اش در بلژیک چنین برمی‌آمد که شیطنت‌های خنده‌آورش شاگردان مدرسه را به سویس جلب می‌کرده و مشوق او بوده است. اما در جوانی، به علت جنگ نتوانسته بود وارد کنسرواتوار پاریس بشود و به طور کلاسیک اصول این هنر را بیاموزد.

سینما را هم به همین علت دوست داشت و جزئیات هر فیلمی را که می‌دید، از اسم هنرپیشگان تا کارگردان و فیلم‌بردار یادداشت می‌کرد. فرخ قلمی داشت که من هم برای کار درسی‌ام نظیرش را خریدم. در بالای سر قلم یک چراغ کوچک بود که به کمک روشنی ضعیف آن می‌توانستید در تاریکی سالن سینما یادداشت بردارید.

فرخ که در سال‌های اواخر ۴۰ با یک گروه معروف تئاتر همکاری کرده بود، در سال‌های ۵۶ - ۵۷ باز سعی کرد با چند نفر از دوستانش یک نمایش را کارگردانی و بازی کند. اما چون سالن تئاتری را در اختیار نداشت، قرار شد

آخرین تمرین را، در حضور یک مدیر تئاتر شهر، در صنف آپارتمان فریدون هویدا اجرا کنند. البته ما دوستان فریدون و فرخ گروه تماشاچیان را تشکیل می‌دادیم و با وجودی که خیلی دست زدیم، مدیر تئاتر نمایش را نپسندید و فرخ سرخورده شد. همشاگردی و دوست بسیار عزیزی در ایدک داشتیم به اسم فرانسوا بلو<sup>۱</sup> که بیست و پنج سال پیش خودکشی کرد. شاعر، نویسنده، از نادر کسانی که نه تنها بوف کور و کتاب‌های جویس را در عنوان شباب خوانده بود، بلکه تمایلات سوررئالیستی او در فرخ شخصیتی باب سلیقه‌اش یافته و شیفته او شده بود. فرانسوا و من که تا می‌توانستیم برای فیلم‌های احتمالی آینده‌مان سناریو بنویسیم، به سرمان زد که از وجود فرخ هنرپیشه استفاده کنیم و او را قهرمان یک سریال تلویزیونی، با عنوان «موسیو موش»<sup>۲</sup> نماییم.

مدیر ایدک که مرا شاگردی جدی می‌دانست، اجازه داد که بعد از امتحانات، برای فیلم‌برداری، از دوربین و استودیوی بزرگ ایدک استفاده کنیم. فرانسوا فیلم خام خرید، من دوربین به دست گرفتم و فرخ از همکاری با ما اظهار خشنودی کرد.

برای شروع کار، صحنه‌ای را انتخاب کردیم که در آن فرخ (موسیو موش) با ریتم یک قطعه موسیقی پوچینی شادمانه و رجه‌ورجه می‌کند و یک نان دراز فرانسوی را با کارد قطعه‌قطعه می‌برد. صحنه‌ای که بی‌شبهت به بازی چارلی چاپلین در یکی از فیلم‌هایش نبود.

تابستان بود و هوا گرم. این صحنه را چند بار تکرار کردیم تا بتوانیم هم از حرکات دست و پای فرخ فیلم برداریم و هم از قیافه او در حال بازی. فرخ که همیشه چهره شکفته داشت، در مقابل دوربین و جناتش منقبض می‌شد، به نفس نفس می‌افتاد و استراحت می‌خواست. کار به درازا کشید و بی‌نتیجه ماند. این تنها دفعه‌ای بود که در پاریس با فرخ همکاری کردم و هنگامی که او را در تهران، در صحنه تئاتر، در یک نمایش اوژن یونسکو<sup>۳</sup> دیدم متوجه شدم که فرخ واقعاً هنرپیشه تئاتر است و نه سینما. هنر فرخ موقعی به اوج می‌رسید که در مقابلش تماشاچیان حضور داشته باشند. بی‌شک به همین جهت بود که او را مجلس‌آرا می‌دانستند و در هر مهمانی به نبوغ کمیک او آفرین می‌گفتند.

ادامه دارد...

1. François Beloux  
3. Eugène Ioneaco

2. Monsieur Muche

## چارلز دیکنز

از «سه استاد»

✽ سرور کسمائی

هرگز در قرن نوزدهم پیوندی چنین پایدار و صمیمانه میان نویسنده‌ای با ملتش دیده نشده است. موفقیت درخشانی که با سرعت تندر پدیدار شد، اما هیچ‌گاه خاموش نشد و چون خورشیدی تابان پرتوی خود را همواره بر جهان افکند. آوازه دیکنز چون بهمنی سنگین بر سر روزگارش فرود آمد. نوشته‌هایش خنده و شادی را بر چین‌وچروک قلب‌های ویران نشاناند. امروزه میلیون‌ها نسخه از آثار او، پرشمار یا کم‌شمار، اززان یا نفیس، در سرتاسر دنیا دست‌به‌دست می‌گردد. لابلای برگ‌های این کتاب‌ها طنین خنده شادی‌بخشی به گوش می‌رسد که از همان صفحات نخستین چون پرنده‌ای کوچک آوازش را سر می‌دهد. محبوبیت این نویسنده بی‌مانند است.

نخستین باری که دیکنز برای خواندن فرازهایی از کتاب‌های خود در برابر جماعت هوادارانش حضور یافت، انگلستان زیرورو شد. مردم به تالارها یورش آوردند و سر سوزنی جای خالی باقی نگذاشتند. برخی از تیرهای چراغ برق بالا می‌رفتند و برخی به زیر صحنه می‌خزیدند تا صدای نویسنده محبوب خود را بشنوند. در سفر آمریکا هم، مردم در زمستان یخ‌زده تشک‌های خود را کشان‌کشان جلوی گیشه سالن سخنرانی می‌انداختند، رستوران‌های هم‌جوار غذا می‌فرستادند، با این حال جمعیت لحظه‌به‌لحظه انبوه‌تر می‌شد. هیچ تالاری

گنجایش این همه آدم را نداشت. سرانجام در محله بروکلین، کلیسایی برای این کار در نظر گرفته شد تا دیکنز از فراز منبر آن ماجراهای الیور توئیست و داستان نل کوچک را برای علاقه‌مندان بخواند.

آوازه او هرگز دچار فراز و نشیب نشد. وقتی شمع وجودش خاموش گشت و او مرد، انگار زخمی عمیق بر جان تمام دنیای انگلیسی تبار نشست. در کوچه و خیابان، افرادی که همدیگر را نمی‌شناختند از او صحبت می‌کردند. غم و اندوه لندن را چون بعد از شکست نبردی سرنوشت‌ساز در بر گرفت. او در کلیسای وست‌مینستر، پانتئون انگلستان، میان شکسپیر و فیلدینگ به خاک سپرده شد. هزاران نفر برای بزرگداشت او حاضر شدند و تا روزها آن بنای یادبود زیر تل گل پوشیده ماند. هنوز هم مانند روزی که انگلستان محبوبیت جهانی را به این نویسنده بی‌نام و نشان - که هیچ انتظار آن را نداشت - هدیه کرد، چارلز دیکنز محبوب‌ترین، ستوده‌ترین و بزرگ‌داشته‌شده‌ترین داستان‌پرداز کشور خود است. کنش خارق‌العاده یک اثر ادبی هم در پهنا و هم در ژرفنا تنها با تلافی بسیار کم‌یاب دو پدیده که معمولاً سرسازش با یکدیگر ندارند، امکان‌پذیر است: رویارویی فردیت یک نابغه با سنت زمانه خود! تلافی سنت و نبوغ چون دیدار دو عنصر آشتی‌ناپذیر آب و آتش است. این ویژگی نابغه است که چون نماینده معنوی سنتی نو با سنت پیش از خود دربیافتد و چون پیشگام تباری تازه، به نسل سپری‌شده اعلام جنگ کند. نابغه و زمانه‌اش به دو دنیا می‌مانند که هرچند نور و سایه‌ی خود را به یکدیگر می‌تابانند، اما در دایره‌های دوار جداگانه‌ای می‌گردند که گهگاه با هم تلافی دارند، اما هرگز یکی نمی‌شوند. این اما، اتفاقی است نادر زیر گنبد مینا: لحظه‌ای که سایه‌ی یک ستاره چنان بر قرص نورانی ستاره‌ی دیگر می‌تابد که انگار هر دو یکی هستند. دیکنز تنها شاعر بزرگ قرن نوزدهم است که دیدگاه‌های فردی‌اش کاملاً پاسخگوی نیازهای فکری و معنوی زمانه‌اش است.

رمان او تحقق مطلق سلیقه انگلستان در دوران خود است، آثارش تجسم سنت‌های انگلیسی است. دیکنز طنز است و مشاهده، اخلاق، زیبایی‌شناسی، پرسش‌های فکری و هنری، حس حیاتی ویژه شصت میلیون نفر که در آن سوی دریای مانس می‌زیند.

انگلیسیت لعاب نیست که چون روکشی ساده وجود معنوی فرد را بپوشاند، بلکه در خون آدمی نفوذ می‌کند و تعیین‌کننده ضرب‌آهنگ آن است، و در



پنهان‌ترین و رازآلودترین لایه‌های فردیت او- یعنی حس هنری‌اش - می‌تپد. حتی در جایگاه هنرمند، یک انگلیسی بیش از یک فرانسوی یا یک آلمانی نماینده تبار خود است. به همین خاطر در انگلستان، هر هنرمند واقعی، هر شاعر واقعی، با انگلیسیت مستتر در نهاد خود دست‌به‌گریبان است، اما حتی شدیدترین و مایوسانه‌ترین نفرت‌ها نیز از پس چنین چالشی برنمی‌آید. شریان‌های سنت تا ژرفای روح و روان نفوذ می‌کند و هر که در پی ریشه‌کن کردن انگلیسیت باشد، ناچار شیرازه کل بدن را از هم می‌درد و ناظر خون‌ریزی زخم‌های آن خواهد بود. سنت انگلیسی قوی‌ترین و موفق‌ترین سنت دنیاست، اما خطرناک‌ترین آن‌ها برای هنر نیز هست. خطرناک است چون مودی است چراکه گرمای کانونی‌اش جذاب است و امکاناتش دلپذیر، اما همه‌جا چارچوب‌های محدودیت اخلاقی خود را به‌رخ می‌کشد. و این با گزینه آزاد هنری سازگار نیست.

دیکنز جایگاه خود را در سنت انگلیسی یافته بود. او با رضایت خاطر در چار دیواری سنت و آسایش وطن مستقر شد و در طول عمر خود هرگز از مرزهای هنری، اخلاقی یا زیبایی‌شناسانه انگلستان پا فراتر نگذاشت. او انقلابی نبود. هنرمند درویش با انگلیسی وجودش در آشتی کامل بودند و رفته‌رفته با هم یکی شدند. آن‌چه او خلق کرد بر پایه‌های استوار سنت سکولار انگلیسی بنا شده است بی‌آن‌که هرگز، یا شاید به‌ندرت، بر فراز آن به اهتزاز در آید. با این حال ارتفاع بنای او چشمگیر است و معماری آن جذاب. آثار او اراده ناخودآگاه ملتش است که تحقق هنری یافته است.

دیکنز عالی‌ترین بیان هنری سنت انگلیسی است در فاصله قرن قهرمانی‌های ناپلئون- گذشته افتخارآمیز- و دوران امپریالیسم- رؤیای آینده. او آثاری برجسته برای ما خلق کرد، اما نه آن اثر توان‌مندی که از نبوغ فوق‌العاده‌اش انتظار می‌رفت. در این راه البته انگلستان مانع‌اش نبود، بلکه ایراد از زمانه‌ای بود که در آن زندگی می‌کرد و بی‌شک لیاقت بیش از آن را داشت: زمانه ملکه ویکتوریا! شکسپیر بی‌تردید برجسته‌ترین امکان در اوج شکفتگی شاعرانه دوره‌ای از تاریخ انگلستان بود: روزگار ملکه الیزابت، دوران انگلستانی قوی، تشنه کنش جوانان و حساسیت‌های تازه بود که برای نخستین بار چنگال‌هایش را به سوی دنیا نشانه می‌رفت. انگلستانی خون‌گرم و پرجنب‌وجوش، آکنده از نیرویی فوران‌کننده. شکسپیر فرزند قرن کنش، قرن اراده، قرن انرژی بود. او تجسم انگلستان دوران قهرمانی بود، درحالی که دیکنز تنها نماد انگلستان بورژواست،

شهروند نظامی است خوددار، آسوده و منظم اما بی شوق و بی علاقه. آنچه مانع بالندگی او گشت، جاذبه فوی قرنی بود که گرسنه نبود بلکه تنها در پی گوارش بود. بادی که در بادبان‌های کشتی‌اش می‌وزید رمق آن نداشت که او را از ساحل انگلستان دور کند و در گستره بی‌نهایت راه‌های نارفته، به سوی زیبایی پرخطر ناشناخته‌ها راهنما شود. او همیشه در محدوده چیزهای آشنا، چیزهای دم‌دستی و سنتی باقی ماند. همان‌طور که شکسپیر تجسم شهامت انگلستان بلندپرواز بود، دیکنز نماد احتیاط انگلستان شکم‌سیر است.

دیکنز به سال ۱۸۱۲ به دنیا آمد. درست هنگامی که چشمانش آغاز به دیدن پیرامون کرد، دنیا در تاریکی فرورفت. گارد ناپلئون در واترلو از پیاده‌نظام انگلستان شکست خورد. انگلستان نجات یافت و دشمن او، بی‌تاج و تخت، به تنهایی جزیره‌ای دوردست گسیل شد. دیکنز زبان‌های آتشی که سراسر اروپا را در بر گرفته بود، ندید و نگاهش در اسارت غبار مه‌آلود انگلستان باقی ماند. او در جوانی خود قهرمانی نیافت. دوران قهرمان‌ها سپری شده بود. هرچند در انگلستان عده‌ای هنوز باور نکرده بودند و می‌خواستند با نیروی شوروشوق خود گردونه زمان را به عقب بازگردانند و از نو انگیزه‌های درخشان به دنیا هدیه کنند. اما انگلستان در پی استراحت بود و آن‌ها را از خود می‌راند. آن‌ها هم به چین‌وشکن پنهان رمانتیسیم پناه بردند، تا شاید با جرقه‌های بی‌رمق آن آتش گذشته را از نو بگیرانند، اما سرنوشت سرسازش نداشت. زمانه دیگر خواهان ماجرا نبود. جهان رنگ خاکستر به خود گرفته بود.

انگلستان مرده‌خوار طعمه‌ای هنوز خون‌چکان بود. بورژوا، تاجر و کارانداز بر اریکه قدرت لم داده و خمیازه‌کشان چرت می‌زدند. انگلستان در حال گوارش بود. برای مورد پسند واقع شدن، هنر هم بایستی گوارشی می‌بود. نمی‌بایستی روان خواننده را برمی‌آشفته، نمی‌بایستی احساساتش را بیش از حد برمی‌انگیخت، تنها اندکی قلقلک و نوازش بسنده بود. بایستی سانتیمان‌تال می‌بود، نه تراژیک. تکان‌های جان‌سوز که چون صاعقه سینه می‌درزد و خون را در رگ‌ویی منجمد می‌سازد، دیگر خواهان نداشت: این‌ها را همه در زندگی روزمره تجربه می‌کردند، بویژه در اخبار روزنامه‌هایی که از فرانسه و روسیه می‌رسید. همه خواهان برداشت‌های دلپذیر بودند، خُرخر روزمرگی و بازی سرگرم‌کننده رشتن کلاف رنگارنگ داستان‌ها.

فاتحان دیروز چنان بزدل شده بودند که حتی از شدت احساسات خود نیز هراس داشتند. آن‌ها تنها مایل بودند آن‌چه را به دست آورده‌اند، حفظ کنند. در کتاب‌ها هم چون در زندگی روزمره، تنها خواهان احساساتی معتدل بودند، نه خلسه‌های تکان‌دهنده. عواطفی ملایم که با نجابت آمیخته باشد. بدین ترتیب در انگلستان خوشبختی مترادف شد با مشاهده مطبوع؛ زیبایی شناسی با اخلاق؛ حسیات تنانه با نجابت، و حس ملی با وفاداری به نظام. در این میان عشق هم با ازدواج یکی شد. همه ارزش‌های زندگی رمق باختند. انگلستان رضایت داشت و در پی تغییر نبود.

بنابراین هنری که بخواهد مورد پسند ملتی چنین پروار و شکم‌سیر باشد، باید خود نیز تا حدی از حس رضایت برخوردار باشد. باید آن‌چه را که هست ستایش کند و به فراتر از آن چشم نیاندازد. چنین هنر آسوده، دوست‌داشتنی، گوارشی نابغه خود را می‌یابد، همان‌گونه که انگلستان الیزابت شکسپیر خود را یافته بود. دیکنز نیاز هنری انگلستان زمانه خود بود که خلاقانه بارور شده بود. دلیل موفقیت او به‌هنگام بودن ظهورش بود و تراژدی او در این که به وظیفه خود بسنده کرد. اگر پس‌پشت هنرش چنین شاعرانگی پرتوان و فوق‌العاده‌ای پنهان نبود، اگر طنز رنگین و درخشانش ناچیزی احساسات درونی را فریب نمی‌داد، دیکنز تنها برای انگلیسی‌ها ارزشمند می‌بود و برای ما، چون هزاران رمانی که به قلم ادیبان کارکشته در آن سوی دریای مانس تولید می‌شود، بی‌تفاوت. تنها در صورتی که در وجودتان کینه‌ای عمیق نسبت به بی‌بضاعتی فرهنگ ریاکار ویکتوریایی حس کنید، قادر خواهید بود ستایش‌گر نبوغ یگانه فردی باشید که دنیای نفرت‌انگیز شکم‌سیری و پرواری را در نظر ما جالب و دوست‌داشتنی جلوه می‌دهد، فردی که نثر پیش‌پاافتاده روزمرگی را تا ساحت شعر ارتقا می‌بخشد.

در ژرفای ناخودآگاه دیکنز، ابتدا نبرد میان هنرمند و تبار انگلیسی‌اش در گرفت، اما با گذشت زمان او تسلیم زمانه خود و سنت آن شد. سرنوشت او همیشه ماجرای گالیور را در سرزمین آدم‌کوچولوها به یاد می‌آورد. هنگامی که غول در خواب است، کوتوله‌ها با هزار بند نازک دست‌وپایش را به زمین می‌بندند؛ وقتی بیدار می‌شود او را محکم نگه می‌دارند و آزاد نمی‌کنند مگر قول بدهد که قوانین سرزمین‌شان را زیر پا نخواهد گذاشت. سنت انگلیسی نیز دیکنز را تخته‌بند موفقیت‌های چشمگیر خود ساخت و او را در تور شهرت صید کرد.

از همان آغاز، تشویق‌ها و پیروزی‌هایش او را به سوی سلیقه و پسند زمانه خود سوق داد و پیوندی ناگسسته‌ی میان او و سرزمین انگلستان رقم زد. او به اسارت سنت انگلیسی و سلیقه بورژوازی درآمد. گالیوری مدرن در میان لیلیپوتی‌ها!

تخیل شگفت‌انگیز دیکنز می‌توانست چون عقابی بر فراز این دنیای تنگ و باریک بال گسترده، اما در دام شهرت و محبوبیت گرفتار آمد. رضایتی درونی مانع از بالیدن هنری او شد. دیکنز از همه‌چیز رضایت داشت: از جهان، از انگلستان، از مردمان روزگار خود، هم‌چنان که آن‌ها نیز از او. او عاری از عشق خشمگینی بود که در پی انتقام، شوراندن، تشویق و در نهایت بالندگی است؛ عاری از اراده بدوی هنرمندی بزرگ که در پی حساب‌رسی از خداوند، دست رد بر آفرینش او می‌زند تا جهان خود را آن‌طور که خود می‌پسندد بیافریند.

کودکی دیکنز رویداد تراژیک‌ی بود که طبع شاعرانه او را رقم زد. نطفه خلاقیّت در خاک حاصل‌خیز دردی مگو کاشته شد تا سال‌ها بعد، آن‌گاه که امکان اثرگذاری گسترده را یافت، انتقام کودک درون را بازپس گیرد. او با رمان‌هایش در پی یاری به تمام کودکان فقیر، رهاشده یا از یادرفته‌ای برآمد که چون خودش مورد بدرفتاری و بی‌عدالتی بزرگ‌ترها قرار گرفته بودند. فریاد انتقام کودک درونش همیشه رسا بود. تنها انگیزه اخلاقی و هدف اصلی خلاقیّت ادبی‌اش این بود که به داد این موجودات کوچک برسد. در این ساحت او برآستی در پی اصلاح نظام اجتماعی برآمد.

در سال ۱۸۴۸ انگلستان تنها کشور اروپایی بود که در آن انقلاب نشده بود. دیکنز هم در پی زیروزر کردن و بازسازی نظام نبود: او تنها در پی اصلاح و ترمیم بود، در پی تلطیف و تخفیف نمادهای بیدادگری اجتماعی که چنگال خود را در گوشت و پوست جامعه فرومی‌برد.

قهرمان‌های بالزاک طمع‌کار و بلندپروازاند و جان‌شان در سودای قدرت می‌سوزد. به هیچ چیز بسنده نمی‌کنند. هرکدام در عین حال فاتح دنیا، انقلابی و آنارشیزست هستند. روحیه‌ای ناپلئونی دارند. قهرمان‌های داستایوسکی نیز در التهاب و خلسه به‌سرمی‌برند. دنیای فانی را مردود می‌دانند و با انزجار از زندگی واقعی در جستجوی معراج به سوی زندگی برتر هستند. نمی‌خواهند فرد یا شهروند باشند، اما در کنه فروتنی ذاتی‌شان، غرور جانکاه منجی بودن زبانه می‌کشد. قهرمان بالزاک‌ی در پی غلبه بر جهان است، قهرمان داستایوسکی

در پی برکشیدن خود از آن. هردوی آنها از ساحت روزمرگی فراتر می‌روند و به سوی بی‌نهایت راه می‌پیمایند. برخلاف شخصیت‌های دیکنز که همگی فروتن هستند.

براستی اینان در پی چه هستند؟ صد لیور استرلینگ در سال، زنی مهربان، یک دوجین فرزند، سفرهای آراسته برای دوستان، خانه‌ای ویلاقی در حومه لندن با کمی فضای سبز پشت پنجره، باغچه‌ای کوچک و اندکی خوشبختی. آرمان آنها همان آرزوی خواربارفروش خرده‌بورژای سرکوجه است. از دیکنز انتظاری بیش از این نمی‌رود. هیچ‌کدام از این شخصیت‌ها در کنه وجود خود خواهان تغییر نظام حاکم بر جهان نیستند. آنها نه در پی ثروت اند نه فقر، یگانه مقصدشان همان میان‌گین آسودگی است که آرزوی مغازه‌دار یا فروشنده دوره‌گرد است، اما برای هنرمند مهلک است. دنیای بی‌بضاعت پیرامون آمال و آرزوهای دیکنز را رقم زد. پس پشت آثار او، خالق است نه در جستجوی به‌زیرسلطه درآوردن جهان، نه آفریدگاری ملتهب، غول‌آسا و فراانسانی، بلکه مشاهده‌گری رضایت‌مند، شهروندی وفادار به نظم اجتماع. فضای همه رمان‌های دیکنز بورژوایی است.

به‌همین خاطر، بزرگ‌ترین و فراموش‌نشدنی‌ترین خدمت او کشف رمانتیسیم بورژوایی و شاعرانگی بودوباش عوام است. او نخستین کسی است که زندگی روزمره ملتی به‌غایت ناشاعر را تا ساحت شعر برمی‌کشد. او شخصیت‌ها و سرنوشت‌های خود را در کوچه‌پس‌کوچه‌های تنگ و تاریک حومه لندن می‌جوید، همان کوچه‌پس‌کوچه‌هایی که شاعران دیگر با بی‌تفاوتی از آن می‌گذشتند تا قهرمان‌های خود را زیر چلچراغ‌های تالارهای پر زرق‌وبرق اشرافیت یا در کوره‌راه‌های جنگل‌های جادویی و قصه‌های پریان انتخاب کنند.

دیکنز مردی خودساخته بود. او شوق عجیبی برای چیزهای پیش‌پاافتاده داشت، چیزهای بی‌اهمیت گذشته و جزئیات زندگی روزمره. کتاب‌هایش چون دکان عجایب، پر از اشیا خنزرپنزی است که دور از نگاه دیگران به فراموشی سپرده شده است. او این اشیا بی‌مقدار را گردزداپی کرد، زنگارشان را گرفت و جلا داد تا زیر آفتاب نگاه آسوده خود کنار هم چینند. او هم‌چنین گوش به همه آن احساساتی سپرد که در سینه آدم‌های ساده تحقیر شده بود، آوا و ضرب‌آهنگ‌شان را شنید و چرخ‌دنده‌شان را از نو راه انداخت تا تپش زندگی را بازیابند.

بدین ترتیب دیکنز جهان بورژوازی را از زیر زنگار فراموشی بیرون کشید، جلا بخشید و به جهانی زنده بدل کرد. به یاری او افراد سرخورده شاعرانگی زندگی روزمره خود را دریافتند و بیش از پیش به کاشانه خود علاقمند شدند: اتاقکی محقر با هیز می خشک که در آتش سرخ بخاری می ترکد؛ نجوای قوری چای روی میز؛ و هستی‌های بی‌آرزو، به دور از توفان‌های خانمان‌برانداز و جسارت وحشیانه جهان، زندانی پشت درهای بسته.

او شاعرانگی زندگی روزمره را به همه کسانی که محکوم به آن بودند، نمایاند؛ در برابر چشم میلیون‌ها نفر، نقطه اتصال ابدیت با زندگی محقرشان را برملا کرد: جرعه شادی مطبوع زیر خاکستر روزمرگی یکنواخت. او به پول‌دارها و اشراف‌زاده‌ها روی خوش نشان نمی‌داد. در کتاب‌های او، این دسته تقریباً همیشه خسیس و حيله‌گر هستند. او تصویری از آن‌ها به دست نمی‌دهد بلکه کاریکاتورشان را قلم می‌زند.

آثار تخیلی دیکنز، بی‌آن‌که سوسیالیست باشد، سخت دموکراتیک است. عشق و ترحم آتش‌گدازان رمان‌های اوست. آرزوهای آرزوهای کوچک فرودستان است. اما به یمن خلاقیت، واقعیت بی‌ادعای هستی‌های فرومایه به غنایی بی‌سابقه دست می‌یابد. در کتاب‌های او، مجموعه افراد عامی تبدیل به منظومه‌ای کیهانی می‌شود با ستارگان و خدایگان خود.

و چه رمان‌های غنی و پرباری! رمان‌های دیکنز به تمام معنی رمان است از بس که فراوانی و جنب‌وجوش در آن موج می‌زند، نه مثل رمان‌های آلمانی که تقریباً همیشه داستان‌های روان‌شناسانه بی‌پایان است. پیچیدگی‌های بی‌شمار، شادی‌آور یا فاجعه‌بار، اما همواره مبتکرانه، کلاف ماجرا را چون گره‌ای بازی‌گوش به هر سو می‌غلطانند؛ پژواک سمع امکانات حسی در راستای منحنی‌ای گاه سربالا گاه سرپایین به گوش می‌رسد. همه چیز در هم می‌آمیزد. سبکی شادمانه، هیجان و تنش، شور و نشاط.

برخی از رمان‌های او ایلیادی است سرشار از هزار پیکار فردی، ایلید دنیایی زمینی که خدایی بالای سر خود ندارد؛ برخی دیگر غزلی است عاشقانه در کمال فروتنی و سادگی، اما همه رمان‌هایش، چه درخشان و چه ناخوانا، همه و همه سرشار از کثرتی پر بار است. چه کسی قادر است همه شخصیت‌های او را برشمارد؟ افرادی چنین گوناگون، شادان، خوش‌خلق، کمی مسخره و همیشه سرگرم‌کننده! هیچ شناسه‌ای در آن‌ها تقریبی و محو نیست، بلکه همه

چیز خبر از فردیت مشخص و زنده ایشان دارد. هیچ کدام از آنها میوه تخیل شاعر نیستند، بلکه نگاه بی‌مانند او آنها را از بطن واقعیت برکشیده است. این نگاه ابزاری است دقیق و شگفت‌انگیز در خدمت نویسنده‌ای دارای نبوغ بصری. چشم او چشم شاعری نیست که خود را به دست خلسه‌ای شگفت سپرده یا در پی مرثیه‌سرایی در تاریک‌روشنی غم‌انگیز است؛ چشمی افسرده و ناسازگار نیست، چشمی در پی اکتشاف و پیش‌گویی نیست. چشمی انگلیسی است: سرد، خاکستری، برآ چون فولاد. او خود نیز از فولاد است. گاوصندوقی فولادین که هرآن‌چه را روزی دیده است به دور از گزند آب و آتش و هوا و فراموشی در دل خود حفظ کرده است. هیچ از آن‌چه این چشم روزی به ثبت رسانده است، هدر نمی‌رود. او قوی‌تر از زمان است. او با دقت تک‌تک احساسات خود را در پستوی حافظه انباشته است تا روزی که شاعر درونش به دنبال‌شان بیاید.

حافظه بصری دیکنز بی‌مانند است. شخصیت‌های او محو نیستند. توان توصیف‌گری او آزادی‌ای برای تخیل خواننده قائل نیست بلکه او را به زیر سلطه خود در می‌آورد (به همین دلیل نیز او شاعر ایده‌آل ملتی بدون فانتزی است). او چنان دقیق و شفاف توصیف می‌کند که به‌ناچار تسلیم نگاه مسخ‌کننده‌اش می‌شویم. او نگاه جادویی بالزاک را ندارد که شخصیت‌هایش را از دل ابرهای آتشین احساسات و سودای عواطف آشوب‌زده‌شان ظاهر کند. نگاه او نگاهی زمینی است، نگاه یک ملوان یا یک شکارچی، نگاه تیز یک شاهین از فراز بلندی‌ها. به قول خودش، این چیزهای بی‌اهمیت هستند که به زندگی معنا می‌دهند. نگاه او نشانه‌های ناچیز را جستجو می‌کند: لکه‌ای بر جامه‌ای، حرکات پریشان فردی سردرگم، تار مویی سرخ‌رنگ که از زیر کلاه گیس سیاه‌رنگ صاحب خشم‌گینش بیرون زده است. او جزئیات را در می‌یابد: حرکت یک‌ایک انگشتان دستی که دست دیگر را می‌فشارد و رد سایه‌ای که در هر لب‌خند می‌توان نشانه گرفت.

دیکنز هرگز روان‌شناس نبود، یعنی کسی که قادر است روح همه‌چیز را دریابد. روان‌شناسی دیکنز از واقعیت مشخص نشات می‌گرفت. بسان فیلسوف‌های انگلیسی، او نیز از فرضیات آغاز نمی‌کرد، بلکه حقایق مشخص را در نظر می‌گرفت. شخصیت‌های او همیشه حاصل جمع مشخصات ریزی هستند که با شفافیت و دقت رسم شده‌اند و چنان در یکدیگر پرچ شده‌اند که

موزاییکی درخشان می‌آفرینند. به همین دلیل نیز معمولاً تنها در کنشی بیرونی شرکت می‌کنند و جلوه‌ای جسمانی ندارند. آن‌ها حساسیت شدید چشم را دامن می‌زنند اما از منظر روانشناسانه خاطره‌ای محو هستند. هنگامی که نام یکی از شخصیت‌های بالزاک یا داستایوسکی را به‌زبان می‌آوریم، برای نمونه بابا گوریو یا راسکولنیکف، آن‌چه فوری پیش چشم‌مان ظاهر می‌شود یک حس است، خاطره یک فداکاری یا یک ناامیدی، به بیان دیگر شوریدگی احساسات. اما وقتی از پیک‌ویک نام می‌بریم، آن‌چه می‌بینیم تصویر مردی فربه و خوش‌مشراب است که جلیقه‌ای با دکمه‌های طلایی به تن دارد. هنگامی که از شخصیت‌های دیکنز یاد می‌کنیم، به یاد نگاره‌های نقاشی می‌افتیم، اما هنگامی که از آدم‌های داستایوسکی یا بالزاک نام می‌بریم، به یاد موسیقی می‌افتیم چون این دو نویسنده به کمک غریزه خود خلق می‌کنند، در حالی که دیکنز خالقی است گرته‌بردار. برخی با چشم روح می‌نویسند، دیکنز با چشم تن. آن‌چه او به ثبت می‌رساند اثرات بی‌شمار روان بر تن است بی‌آن‌که هیچ‌یک را از قلم بیاندازد. پرسناژهای او در آتش عواطف و هیجانات احساسی چون آدمک‌های مومی آب می‌شوند یا زیر بار نفرت درونی خود می‌شکنند. دیکنز در بازتاب دادن به سرشت‌های یک‌دست موفق است، اما از عهده نهادهای اعجاب‌انگیزی که مدام در گذار بی‌وقفه از نیکی به بدی و از خدا به حیوان هستند، بر نمی‌آید. پرسناژهای او همیشه یک‌سویه‌اند: یا قهرمان یا رذل! از پیش مقدر شده‌اند: یا هاله قداست دور سر دارند یا داغ سرخ جنایت بر پیشانی. شکوه و فاجعه دیکنز هم در همین است: او همواره در مرز میان نبوغ و سنت، میان عظمت و ابتذال درجا می‌زند: در مسیرهای منظم دنیای زمینی، در دلپذیر و گیرا، در رفاه بورژوازی.

او بارها در پی خلق تراژدی برآمد، اما هرگز از حد ملودرام عبور نکرد. این حد و حدود او بود. او سازوکار رعب و وحشت را به‌کار می‌انداخت، اما هرگز به سوز و گداز مورد نظرش آن‌طور که باید و شاید دست نمی‌یافت. نتیجه تنها قلقلکی بود سطحی، واکنشی جسمانی به ترس، نه تکان هولناک روح. او هرچند ویرانی پشت ویرانی رقم می‌زند، اما ترس ما را بر نمی‌انگیزد. در آثار داستایوسکی شاهد دهان گشودن ناگهانی پرتگاه‌های بی‌شمار هستیم، و چه بسا در مهلکه تاریکی که گلوی‌مان را می‌فشارد، دچار خفقان شویم، گویی زمین زیر پای‌مان می‌لرزد و سرمان به دوران می‌افتد؛ سرگیجه‌ای جانگداز اما دلنشین؛ انگار دلمان می‌خواهد با سر در پرتگاه سرنگون شویم، اما در عین حال از چنین احساسی به



خود می‌لرزیم، چرا که شادی و درد در چنان حرارت بالایی در هم ذوب شده‌اند که به هیچ وجه نمی‌توان یکی را از دیگری جدا کرد. با دیکنز اما از پیش می‌دانیم که در پرتگاه سرنگون نخواهیم شد، و سرگیجه سقوط روشنفرانه به قعر را، که شاید بزرگ‌ترین لذت آفرینش هنری باشد، نخواهیم چشید. با او خود را در امنیت احساس می‌کنیم، چون می‌دانیم که او هیچ‌کس را رها نخواهد کرد، می‌دانیم که قهرمان داستان شکست نخواهد خورد، دو فرشته «داد» و «شفقت» که در آسمان این نویسنده در پروازند، زیر بال او را خواهند گرفت و از فراز دره‌ها و پرتگاه‌ها به سلامت فرودش خواهند آورد.

آنچه دیکنز کم دارد خشونت است و شهامت تراژیک: او قهرمان‌پرور نیست، احساساتی یا سانتیمانتال است. لازمه تراژیک بودن اراده رویارویی با چالش‌هاست، حال آن‌که سانتیمانتالیزم، نیاز به اشک و آه دارد. او هرگز به قدرت برتر رنج ناامیدانه، رنج بی‌اشک و کلام، دست نیافت. اوج آن چیزی که او می‌تواند بازنمایاند احساسی است ملایم. سنت سانتیمانتال رمان انگلیسی مانع سوق اراده به سوی تراژدی است. در واقع، در انگلستان، کنش رمانی باید انگاره آموزه‌های اخلاق رایج باشد. انگار نغمه سرنوشت مدام در گوش مان طنین می‌اندازد: «وفادار و درستکار باش!» پایان کار هم چیزی جز روز شمار و دادرسی نخواهد بود: خوبان به آسمان پر خواهند کشید و پلیدان به سزای اعمال خود خواهند رسید.

به روزگار ما نیز هیچ انگلیسی‌ای پذیرای رمانی که انجمنی خوش و آرام‌بخش نداشته باشد، نیست. همین اغراق‌باورهای اخلاقی مانع گام برداشتن دیکنز به سمت رمان تراژیک شد. بنیان فلسفی آثار او بر عدالت و آزادی هنرمند استوار نیست، بلکه برخاسته از جهان‌بینی بورژوازی انگلیکان است. دیکنز احساسات را سانسور می‌کند و اجازه نمی‌دهد کنشی آزاد داشته باشند. او چون بالزاک به آنها امکان فوران نمی‌دهد بلکه آنها را از طریق مخزن‌ها و گودال‌هایی راهی آب‌راهایی می‌کند که سنگ آسیاب اخلاق بورژوازی را به چرخش در می‌آورد. اما آنچه او را از میان‌مایگی نجات می‌دهد و باعث می‌شود دنیایی بیافریند که جان‌پناه شور خلاقانه‌اش باشد، طنز است: طنزی غنی، بی‌نظیر و فوق‌طبیعی.

فریب از نوع انگلیسی‌حسیات انسان بالغ را اخته و قوانین خود را به جای آن تحمیل می‌کند. اما کودکان هنوز در بهشت بی‌گناهی و بی‌پروایی

حواس پنج‌گانه خود به سر می‌برند؛ آن‌ها هنوز انگلیسی نشده‌اند بلکه گل‌های انسانی کوچک و شفافی هستند که غبار ریا و دورویی انگلیسی بر دنیای رنگارنگ‌شان سایه نیافکنده است. این‌جاست که دیکنز در کمال آزادی و به دور از ناخودآگاه بورژوازی انگلیسی خود، چیزهایی ابدی می‌آفریند. سال‌های کودکی در رمان‌های او از زیبایی یگانه‌ای برخوردار است. هرگز، به گمان من، ادبیات جهانی این شخصیت‌ها و ماجراهای شاد یا دردناک سال‌های آغازین زندگی انسانی را فراموش نخواهد کرد. ساتیمان‌تالیزم و بزرگ‌منشی، تراژدی و کم‌دی، واقعیت و خیال، با هم درمی‌آمیزند تا چیزی نو و بی‌مانند خلق کنند. این‌جاست که دیکنز خصوصیات انگلیسی خود را زیر پا می‌گذارد و از واقعیات زمینی فراتر می‌رود. این‌جاست که بی‌هیچ اغراقی، او بزرگ و بی‌مانند است. برآستی او به کودکان عشق می‌ورزید و آن‌ها را شفاف‌ترین و پاک‌ترین جلوه انسان می‌دانست. در آثار دیکنز، کودک همان بهشت است.

همان‌طور که گفتم، دنیای واقعیت در آثار دیکنز انگلستانی است پروار و خسته با بضاعت‌های محدود بورژوازی و بخش بسیار ناچیزی از امکانات عظیم هستی. دنیایی چنین فرومایه تنها به یاری احساسات برتر می‌توانست غنا پیدا کند. بالزاک با نفرت خود به شخصیت بورژوا برجستگی بخشید، داستایوسکی با عشق به منجی. اما دیکنز به یاری طنز شخصیت‌ها را از سنگینی زمینی خود رهایی داد. نگاه طنزآمیز او چون پرتو درخشان آفتاب منظره پیش‌پا افتاده کتاب‌هایش را آرام‌بخش و سخت دلپذیر می‌سازد. طنز او آثارش را از دل زمانه خود برمی‌کشد و برفراز همه زمان‌ها به اهتزاز در می‌آورد. طنز است که یک‌نواختی و ملال انگلیسی را می‌زداید و با حربه لبخند، بر ریا و نیرنگ پیروز می‌شود. طنزی جادویی در فضای همه رمان‌های او شناور است. طنزی که همه‌جا هست و گاه در هزارتوی ظلمانی فرازونشیب ماجراها چون چراغ راهنما سوسو می‌زند. طنزی که چون همه‌چیزهای دیگر دیکنز، به‌شدت انگلیسی است. در اوج هیجان، اعتدال را رعایت می‌کند؛ چون رابله فرانسوی غر نمی‌زند و باد گلو بیرون نمی‌دهد، یا مثل سروانتس، در اوج جنونی شورانگیز به شیطنت نمی‌پردازد، یا حتی بسان طنز امریکایی با سر در ناممکن شیرجه نمی‌رود. او همواره سرد و استوار است و چون همه انگلیسی‌ها تنها با لب‌ها، و نه با تمام وجود، لبخند می‌زند.

طنز دیکنز، بنا بر سرنوشت او که ایجاب می‌کند از حد متوسط فراتر نرود، میانگینی است میان سرمستی احساسات، تخیل افسارگسیخته و لبخند سرد کنایه‌آمیز. طنزی مقاومت‌ناپذیر و دلنشین هرچند عاری از لطافت تنانگی. نیازهای معنوی چون نیازهای ادبی دستخوش تغییر و تحول خواهند شد، اما کتاب‌های بی‌نظیر او در انگلستان و تمام جهان هم‌چنان خواننده خواهند داشت.

بزرگی و ماندگاری آثار به غایت زمینی دیکنز در همین است. آثاری چون آفتاب گرمابخش. برای ارزش‌گذاری آثار بزرگ هنری نباید تنها به شدت وحدت تاثیر آن‌ها بسنده کرد، بلکه باید گستردگی آن را نیز در نظر گرفت، به عبارت دیگر کنش آن‌ها بر انبوه پرشمار افراد. و اما در باره دیکنز به جرات می‌توان گفت که در قرن ما، او بیش از هر کس دیگری بر شادی کائنات افزود.

تاثیر او از محدوده ادبیات بسیار فراتر می‌رود. با خواندن رمان‌های او، ثروت‌مندان بنیادهای خیریه بنا کردند و قلب‌های سخت نرم شدند. بنا بر شواهد راستی‌آزمایی شده، پس از انتشار الیور تویبیت، کودکان خیابانی صدقه بیشتر دریافت کردند، بر شمار پرورش‌گاه‌ها و مدارس دولتی افزوده شد و سرنوشت بسیاری از فرودستان و بی‌نویان بهبود یافت.

می‌دانیم که کارکردهای فرادبی از این دست ربطی به ارزش‌های زیبایی‌شناسانه یک اثر هنری ندارد، اما نمی‌توان منکر اهمیت‌شان شد، چون نشانگر این است که هر اثر براستی بزرگ هنری

قادر است خارج از قلمروی تخیل، یعنی جایی که اراده خلاق به جادوی آزادی امکان‌بال گسترده می‌یابد، تغییراتی در دنیای واقعیت نیز به‌وجود آورد. قادر است چیزهای بنیادین را تغییر بدهد و بر حدت و شدت حساسیت‌ها اثر بگذارد. دیکنز بر شادی و نشاط و هم‌چنین آرامش زمانه خود افزود، او به ضرب‌آهنگ گردش خون روزگار خود شتاب داد. از روزی که قلم به‌دست گرفت تا از آدم‌ها و سرنوشت‌شان بنویسد، از تاریکی جهان کاسته شد. بدین‌وسیله او شادابی انگلستان پیر مبارکه را در فاصله زمانی میان جنگ‌های ناپلئونی و ظهور امپریالیسم، به نسل‌های پس از خود منتقل کرد. او در واقع خالق دوران طلایی انگلستان است.

برخی خالق قدرت هستند، برخی دیگر آفریدگار صلح و آرامش. چارلز دیکنز به شاعرانه‌ترین وجهی، برهه‌ای از صلح و آرامش را در هستی جهان

به تصویر کشید. امروز زندگی دوباره پر از سروصداست، ماشین‌ها غرش می‌کنند، زمان با ضرب‌آهنگی تند گام برمی‌دارد. اما صلح و آرامش جاودانه است چون حاوی نشاط زندگانی است. دیکنز چون آسمان آبی پس از توفان بازخواهد گشت، چون آرامش ابدی هستی پس از بحران‌های متعدد و تنش‌های روح و روان. دیکنز همواره از دل فراموشی بازخواهد آمد، هنگامی که انسان‌ها نیاز به شادی داشته باشند، هنگامی که درمانده و خسته از تنش عواطف و احساسات، خواهان شنیدن موسیقی اسرارآمیز شعر باشند، حتی در باب چیزهای پیش‌پاافتاده.

ادامه دارد...

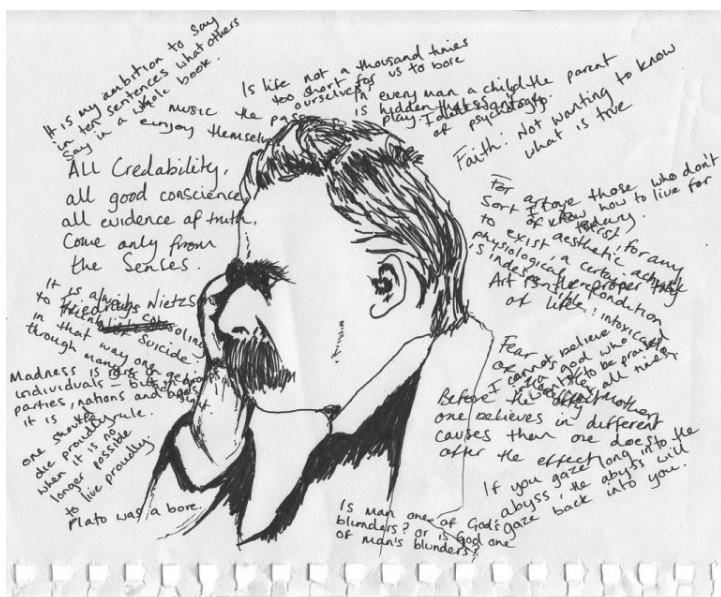
## نیچه و ایران

☪ داریوش آشوری

فریدریش ویلهلم نیچه (۱۸۴۴-۱۹۰۰) را فیلسوفِ فرهنگِ نامیده اند، زیرا درگیریِ اصلیِ اندیشه‌ی او با پیدایش و پرورش و دگرگونی‌های تاریخیِ فرهنگ‌های بشری ست، به‌ویژه نظام‌های اخلاقی‌شان. تحلیل‌های باریک‌بینانه‌ی درخشانِ او از فرهنگ‌های باستانی، قرونِ وسطایی، و مدرنِ اروپا، و دیدگاه‌های سنجشگرانه‌ی او نسبت به آن‌ها گواهِ دانشوریِ درخشانِ او و چالاکیِ اندیشه‌ی او به عنوانِ فیلسوفِ تاریخ و فرهنگ است. اگرچه چشمِ نیچه دوخته به تاریخ و فرهنگِ اروپا ست و دانشوریِ او در اساس در این زمینه است، اما از فرهنگ‌های باستانی آسیایی، به‌ویژه چین و هند و ایران، نیز بی‌خبر نیست و به آن‌ها فراوان اشاره دارد، به‌ویژه در مقامِ همسنجیِ فرهنگ‌ها. او بارها از «خرد» آسیایی در برابرِ عقلِ باوریِ مدرن ستایش می‌کند.

نیچه دانشجویِ درخشانِ فیلولوژیِ کلاسیک (زبان‌شناسیِ تاریخیِ زبان‌های باستانی یونانی و لاتینی) بود و پیش از پایانِ دوره‌ی دکتری در این رشته به استادیِ این رشته در دانشگاهِ بازل گماشته شد. دانشِ پهنآورِ او در زمینه‌ی زبان‌ها، تاریخ، و نیز در اشاره‌های بی‌شماری که در سراسرِ نوشته‌های خود به آن‌ها دارد. او دستِ کم دو کتابِ جداگانه در باره‌ی فرهنگ و فلسفه‌ی یونانی دارد، یکی زایشِ تراژدی، و دیگری فلسفه در روزگارِ تراژیکِ یونانیان، که هر دو از نخستین کتاب‌های او هستند.

آشنایی دانشورانه‌ی وی با تاریخ و فرهنگ یونان و روم، و مطالعه‌ی آثار تاریخیِ بازمانده از آنان، سبب آشنایی وی با تاریخ و فرهنگ ایران باستان نیز بود. زیرا ایرانیان، به عنوان یک قدرتِ عظیم آسیایی، نخست با دولت‌شهرهای یونانی و سپس با امپراتوری روم درگیری دائمی داشتند در مجموعه‌ی نوشته‌های او، شامل پاره‌نوشته‌ها و یادداشت‌های بازمانده در دفترهای او، که حجم کلانی از کل نوشته‌های او را شامل می‌شود، از ایرانیان باستان فراوان یاد می‌کند. دل‌بستگیِ نیچه به ایران و ستایشِ فرهنگِ باستانی آن را در گزینش نام زرتشت به عنوان پیام‌آور فلسفه‌ی خود می‌توان دید و نیز نهادن نام وی بر کتابی که آن را مهم‌ترین اثر خود می‌شمرد، یعنی چنین گفت زرتشت. نیچه توجه خاصی به تاریخ ایران دوره‌ی اسلامی نشان نمی‌دهد، اگرچه گاهی نامی از مسلمانان می‌برد و دست کم یک بار از حشاشون با ستایش یاد می‌کند. در یادداشت‌های او یک بار نامی از سعدی دیده می‌شود با نقلِ نکته‌پردازی‌ای از او؛ اما نام حافظ را چندین بار می‌برد و در باره‌ی شعر و ذهنیت او سخن می‌گوید.



طرحی از فریدریش نیچه

## دید نیچه نسبت به ایران باستان

در مجموعه‌ی نوشته‌های نیچه دو بار از ایران (Persian) نام برده می‌شود و چندین بار از ایرانی (persisch) و یکبار هم از پیش‌ایرانی (vorpersisch)، که اشاره‌هایی هستند به روابط دولت‌شهرهای یونانی با امپراتوری ایران و گاه تحلیلی از آن. توجه او، بیش از هر چیز، به پی‌آمدهای جنگ‌های ایران و یونان و اثر ژرف آن بر دنیای یونانی است، که به «جنگ پلوپونزی» میان دولت‌شهرهای آتن و اسپارت، با شرکت دیگر دولت‌شهرها، می‌انجامد. این جنگ تمامی یونان را به مدت پنجاه سال درگیر می‌کند و ویرانی بسیار به بار می‌آورد. افزون بر این‌ها، بیست و هشت بار از ایرانیان (die Perser) نام می‌برد و در برخی از پاره‌نوشته‌های (Fragmente) او می‌توان نگره‌ی او را نسبت به ایرانیان باستان و فرهنگ‌شان به‌روشنی یافت. وی، به‌ویژه، ستایشگر چیرگی ایرانیان در تیراندازی و سوارکاری و جنگاوری و نیز حالت سروری و قدرت‌خواهی‌شان است؛ و نیز پافشاری‌شان بر فضیلت راستگویی. این‌ها کردارها و ارزش‌هایی است که وی شایسته‌ی زندگانی والامنشانه‌ی انسانی می‌داند. اما، بالاترین درجه‌ی توجه خود به ایرانیان و بزرگداشت آنان را آن‌جا نشان می‌دهد که از زمان باوری ایرانیان سخن می‌گوید؛ باوری که به دیدگاه او نسبت به زمان و «بازگشت جاودانه»‌ی آن همانند است. این دیدگاه در برابر آن دید متافیزیکی یونانی قرار می‌گیرد که با افلاطون هستی‌زیرزمانی «حقیقی» را در برابر هستی «مجازی» گذرا یا زمانمند قرار می‌دهد: «من می‌باید به یک ایرانی، به زرتشت، ادای احترام کنم. ایرانیان نخستین کسانی بودند که به تاریخ در تمامیت آن اندیشیدند.» در دنبال آن نیچه در این پاره‌نوشته به هزاره‌ها در باورهای ایرانی باستان اشاره دارد و می‌افزاید، «ایرانیان تاریخ را همچون زنجیره‌ای از فرایندها [اندیشیدند]، هر حلقه به دست پیامبری. هر پیامبر هزاره [hazar]‌ی خود را دارد؛ پادشاهی هزارساله‌ی خود را.» در چنین گفت زرتشت از «هزاره‌ی بزرگ [grosser Hazar] پادشاهی زرتشت» سخن می‌گوید، «پادشاهی بزرگ دوردست انسان، پادشاهی هزارساله‌ی زرتشت.» در پاره‌نوشته‌ای در میان آثار منتشرشده پس از مرگ‌اش، از یک فرصت از دست رفته‌ی تاریخی دریغ می‌خورد که چرا به جای رومیان ایرانیان بر یونان چیره نشدند؛ «به جای این رومیان، چه خوب بود که ایرانیان سرور (Herr)

یونانیان می‌شدند.» این یادداشت کوتاه را می‌توان این‌گونه تفسیر کرد که نیچه این‌جا نیز گرایش خود را به جهان‌بینی زمان‌باور ایرانیان در برابر متافیزیک یونانی نشان می‌دهد. زیرا با فرمانروایی رومیان بر یونان، فرهنگ یونانی و متافیزیک فلسفی آن بر فضای روم چیره شد و راه را برای ظهور مسیحیت و نگرش آخرت‌اندیش و زمان‌گریز و دید هیچ‌انگارانه‌ی آن نسبت به زندگانی زمینی گشود. نیچه بر آن است که مسیحیت، در مقام دین «مسکینان»، زندگانی گذرای زمینی را به نام «پادشاهی جاودانه‌ی آسمان» رد می‌کند و بدین سان نگرش مثبت یا «آری‌گوی» به زندگی را بدل به نگرش منفی می‌کند. حال آن که فرمانروایی ایرانیان بر یونان، با نگرش مثبت‌شان به زندگی و زمان، می‌توانست روند این جریان را دگر کند و از یک رویداد شوم در تاریخ پیشگیری کند.

### زرتشت ایرانی و زرتشت نیچه

نیچه در نخستین نوشته‌های‌اش نام آشنای Zoroaster را به کار می‌برد که از ریشه‌ی یونانی ست و در زبان‌های اروپایی به کار می‌رود. Zoroaster نخستین بار در یادداشت‌های ۱۸۷۰-۷۱ دیده می‌شود؛ یک دهه پیش از نوشتن چنین گفت زرتشت. در این یادداشت، چه بسا با لحنی دروغ‌آمیز، می‌گوید که، «اگر داریوش شکست نخورده بود، دین زرتشت بر یونان فرمان‌روا شده بود.» همچنین در رساله‌ای از این دوران، که پس از مرگ او به چاپ رسیده، به داستان شاگردی هراکلیتوس نزد زرتشت (Zoroaster) اشاره می‌کند. نام زرتشت به صورت ایرانی باستانی‌اش، یعنی Zarathustra؛ صورتی که چه بسا جز فیلولوگ‌های سررشته‌دار از زبان‌های باستانی هند-و ایرانی کسی با آن آشنا نبود؟ او خود در این باره توضیحی نمی‌دهد، ولی دلیل آن، به گمان من، می‌تواند این باشد که نیچه می‌خواهد نه با زرتشت شناخته‌شده در اروپا از راه یونان، که با زرتشت اصلی در سرآغاز تاریخ از در هم‌سخنی درآید. و چنان که خود می‌گوید، با این هم‌سخنی می‌خواهد هم به اندیشه‌گر بزرگ آغازین ادای احترام کند و هم بزرگترین «خطای» او را به او یادآور شود و از زبان او این خطای بزرگ آغازین تاریخ بشر را درست گرداند. خطای اصلی زرتشت — و تمامی دین‌آوران و فیلسوفان بزرگ که بنیاد تاریخ اندیشه‌ی بشری را تا به امروز گذاشته‌اند — این است که هستی را بر بنیاد ارزش‌ها، بر بنیاد اخلاق، بر بنیاد نیک و بد، تفسیر کرده‌اند.



زرتشت، پیامبر ایرانی، در سپیده دم تاریخ بشری، هستی را پهنه‌ی جنگِ نیک و بد دانسته است که در دو چهره‌ی آیزدی همستیز، یعنی اهورا و اهریمن، نمایان می‌شود. این تفسیر پیشاهنگِ تفسیر مسیحی‌ای است که هستی را پهنه‌ی «گناه و کیفرِ جاودانه» می‌شمارد و یا تفسیر سقراطی و افلاطونی‌ای که مثال «نیکی» را، در مقام والاترین ارزش، بر تارکِ هستی می‌نشانند. نیچه در برابر این اخلاق‌باوری (Moralism) اخلاق‌ناباوری (Immoralism) خود را می‌نشانند که هستی را در ذاتِ خود فارغ از ارزش‌های بشری می‌داند و بر آن است که «بی‌گناهی» نخستین آن را به آن بازگرداند. بدین سان است که هستی‌شناسی اخلاق‌باورانه‌ی زرتشتِ اصلی، که در سرآغاز تاریخ به میدان آمده و ذهنیت و فرهنگِ بشری را شکل داده، در برابرِ هستی‌شناسی اخلاق‌ناباورِ زرتشتِ نیچه قرار می‌گیرد که در پایان این تاریخ، در روزگارِ برآمدنِ «واپسین انسان» ندای گذار از انسان به ابرانسان را سر می‌دهد. ابرانسان انسانی ست بر «انسانیت» خود چیره شده و به بی‌گناهی نخستین بازگشته؛ انسانی که می‌تواند بر «انسانیت» اخلاقی خود، و همه‌ی ترش‌رویی و سخت‌گیری و خشکی آن، خنده زند. ابرانسان انسانی ست «خندان» که هستی را از همه‌ی رنگ‌ها و نیرنگ‌های بشری (و بس بسیار بشری) آزاد می‌کند و آن را، با اراده‌ی از «کین‌توزی» ره‌اشده‌ی خویش، چنان که هست، می‌پذیرد و به زندگانی «آری» می‌گوید.

بدین‌سان، اخلاق‌ناباوریِ زرتشتِ نیچه درست پادنشین یا نقطه‌ی مقابلِ اخلاق‌باوریِ زرتشتِ اصلی ست. نیچه در کتابِ اینک، مردا که در آن به شرحِ زندگانیِ روشنفکرانه و تحلیل کوتاهی از آثارِ خویش می‌پردازد، دلیل‌گزینش نامِ زرتشت را برای گزارشِ فلسفه‌ی خویش بازمی‌گوید: هرگز از من نپرسیده‌اند، اما می‌بایست می‌پرسیدند که معنای نامِ زرتشت در دهانِ من چی ست؛ در دهانِ نخستین اخلاق‌ناباور: معنای آن درست ضدِ آن چیزی ست که مایه‌ی بی‌همتاییِ شگرفِ این ایرانی (Perser) در تاریخ است. زرتشت بود که نبردِ نیک و بد را چرخ گردانِ دستگاهِ هستی‌انگاشت. ترجمانی اخلاق به مابعدالطبیعه، در مقامِ نیرویِ گرداننده، علت، غایت به ذاتِ خویش، کار او ست. این پرسش، اما، درجا پاسخی در بُنِ خویش در بر داشت. زرتشت بود که این شوم‌ترین خطا را پدید آورد، خطای اخلاق را: پس او می‌باید همچنین نخستین کسی باشد که به این خطا پی می‌برد. او نه تنها از هر اندیشه‌گر دیگر در این باب تجربه‌ی درازتر و

بیشتری دارد که تمامی تاریخ ردّ تجربی اصل [وجود] به اصطلاح «نظم اخلاقی جهانی» ست بالاتر از آن این است که زرتشت راستگوتر از هر اندیشه‌گر دیگر است. آموزه‌ی او، و تنها آموزه‌ی او، ست که راستگویی را در مقام والاترین فضیلت می‌نشانند برخلاف ترسوئی «آرمان‌خواهان» و گریزشان از برابر واقعیت. زرتشت به اندازه‌ی تمام اندیشه‌گران دیگر دلاوری دارد. راست گفتن و نیک تیر انداختن، این فضیلت ایرانی ست، فهمیدند چه می‌گویم؟... از خویش برگزشتن اخلاق از سر راستگویی، از خویش برگزشتن اهل اخلاق و به ضدّ خویش بدل شدن به من، این است معنای نام زرتشت در دهان من.

روایت سنتی زرتشتی حکایت می‌کند که زرتشت در سی سالگی به کوهستان رفت و ده سال در آن جا به اندیشه پرداخت و سپس در مقام پیام‌آور از جانب ایزد نیکی، اهورامزدا، به سوی مردمان آمد تا آنان را از گردش چرخ هستی بر محور جنگ نیکی و بدی آگاه کند و آنان را به گرفتن جانب نیکی برانگیزد، اما زرتشت دومین، پیامی درست ضدّ این دارد و نه تنها هستی را گردنده بر محور نیک و بد نمی‌داند، که آن را صحنه‌ی رقص و بازی‌ای آزاد از هر قید اخلاقی ماوراء طبیعی می‌داند. اگر زرتشت نخستین، در سرآغاز تاریخ گشوده شدن افق روحانی به روی بشر، از هم‌سخنی با خدا و پیام‌آوری از جانب او به سوی انسان‌ها بازمی‌گردد و کتاب «آسمانی» می‌آورد، زرتشت دومین در پایان این تاریخ روحانی پدیدار می‌شود و تکان‌دهنده‌ترین و همچنین رهاننده‌ترین پیام را با خود دارد: خدا مرده است! با این پیام او پایان امکان تفسیر اخلاقی و غایت‌باورانه‌ی هستی و تاریخ روحانی و ماوراءالطبیعه‌ی بنیادین آن را اعلام می‌کند و امکان تاریخ دیگری را برای بشر بشارت می‌دهد. پیام او این است: «به زمین وفادار باشید و باور ندارید آنانی را که با شما از امیدهای آبرزمینی سخن می‌گویند.»

### نیچه، سعدی، و حافظ

نام سعدی و حافظ گویا تنها نام‌هایی باشند که از ایران دوره‌ی اسلامی در نوشته‌های نیچه آمده است. در مجموعه‌ی آثار نیچه در پاره‌یادداشتی یک نکته‌پردازی از سعدی نقل شده که ترجمه‌ی آن چنین است: «سعدی از خردمندی پرسید که این همه [حکمت] را از که آموختی؟ گفت، از نابینایان که پای از جای بر نمی‌دارند مگر آن که نخست زمین زیر پای‌شان را با عصا

بیازمایند.» این نکته‌ای است که سعدی از زبان لقمان - نماد افسانه‌ای خردمندی در ادبیات عربی و فارسی - در دیباچه‌ی گلستان می‌گوید: «لقمان را گفتند، حکمت از که آموختی؟ گفت، از نابینایان که تا جای نبینند پای نهند.» نیچه از این نکته‌پردازِ هیچ تفسیری نکرده است، اما، بر اساس فلسفه‌ی نیچه، می‌توان گفت که این سخن نمودارِ خردمندی‌ای پرواگر و آهسته‌رو است؛ خردمندیِ «نابینایان»، که خردمندیِ نیچه‌ای درست رویارویِ آن می‌ایستد، یعنی خردمندیِ بینای بی‌باکی که «آری» گویان می‌شتابد و خود را به دلِ زندگی و خطرهایِ آن می‌افکند، و از «شتافتن لذتی شیطانی» می‌برد.

اما نیچه یکی از نمونه‌هایِ عالیِ خردمندیِ بینایِ «دیونوسوسی» خود را در حافظ می‌یابد. نام حافظ ده بار در مجموعه‌ی آثار وی آمده است. بی‌گمان، دل‌بستگیِ گوته به حافظ و ستایشی که در دیوانِ غربی - و - شرقی از حافظ و حکمتِ «شرقی» او کرده، در توجّه نیچه به حافظ نقشی اساسی داشته است. در نوشته‌های نیچه نام حافظ در بیشترِ موارد در کنارِ نام گوته می‌آید و نیچه هر دو را به عنوانِ قله‌هایِ خردمندیِ ژرف می‌ستاید. حافظ نزد او نماینده‌ی آن آزاده‌جانیِ شرقی است که با وجدِ دیونوسوسی، با نگاهی تراژیک، زندگی را با شورِ سرشار می‌ستاید، به لذت‌هایِ آن روی می‌کند و، در همان حال، به خطرها و بالا‌هایِ آن نیز پشت نمی‌کند («بلایی کز حبیب آید هزار - اش مرحبا گفتیم!») این‌ها، از دید نیچه، ویژگی‌هایِ رویکردِ مثبت و دلیرانه، یا رویکردِ «تراژیک»، به زندگی است.

در میانِ پاره‌نوشته‌هایِ بازمانده از نیچه، از جمله شعری خطاب به حافظ هست: «به حافظ. پرسش یک آبنوش.»

آن می‌خانه که تو از بهرِ خویش بنا کرده‌ای

گنج‌اتر از هر خانه‌ای است،

می‌ای که تو در آن پرورده‌ای

همه - عالم آن را در کشیدن نتواند.

آن پرنده‌ای که [نام‌اش] روزگاری ققنوس بود،

در خانه میهمان تو است،

آن موشی که کوه زاد،

همانا خود تو ای!

همه و هیچ تو ای، می و می‌خانه تو ای،  
ققنوس تو ای، کوه تو ای، موش تو ای،  
تو که هماره در خود فرومی‌ریزی و  
هماره از خود پر می‌کشی  
ژرف‌ترین فرورفتگی بلندی‌ها تو ای،  
روشن‌ترین روشنی‌ها تو ای،  
مستی‌مستانه‌ترین مستی‌ها تو ای  
تورا، تورا با شراب چه کار؟

## تاریک‌خانه‌ی آدم

---

✽ فرشته مولوی

روزگاری بود که نمی‌شد مام میهن را به جان‌ودل دوست نداشت. همه اگر «وطنم و وطن» می‌خواندند یا نمی‌خواندند، این قدر بود که گمان بریدن و گریختن از زادبوم رویا یا سودا نمی‌شد و می‌شد که «مراد جهان» در سرزمین مادری در دسترس باشد. ایران مادری بود که فرزند خلفش دینش را به او ادا می‌کرد و فرزند ناخلفش هم به بلندپایگی و ارج و ارزش او دودل نمی‌شد. حالا، شاید از بد حادثه یا غفلت خودمان یا اقتضای روز، رسیده‌ایم به زمانه‌ای دیگر: دور سرسپردگی به وطن و دل‌سپردگی به دیار حبیب گذشته؛ هرروزه بسیاری از «جبر جغرافیایی» می‌گیرند تا در گوشه‌ای اختیاری از جهان مراد خود بیابند؛ بسیاری دیگر به‌ناگزیر یا از ترس جان راهی بلاد غریب می‌شوند. رسیده‌ایم به دوره‌ای که در شبکه‌های اجتماعی ببینیم و بخوانیم که: کسانی ریشخندزن «حب وطن» می‌شوند و به جهان‌وطنی خود می‌بالند؛ کسانی مصیبت‌های انکارناپذیر و دامنگیر پساانقلابی را نه از چشم فرزندان ناخلف یا نادان این مرزوبوم، که از چشم خود ایران می‌بینند؛ کسانی فرار از آن «خراب‌شده» را راه نجات و پیروزی می‌دانند و به گرفتن تابعیت کشوری دیگر می‌نازند.

رسم امروزه‌ی آدم‌ها هر چه باشد، رسم کتاب‌ها انگار از جنس دیگر است. گرچه کتاب‌ها سبک‌تر و بی‌دردسترتر از آدم‌ها می‌توانند به هر کجای دنیا

سفر کنند، نمی‌توانند از ریشه‌ی خود بکنند و خشک نشوند. در گذر چهاردهه تبعید و کوچ ایرانیان کتاب‌های فارسی بسیاری در بیرون از «مرز پرگهر» درآمده و از این پس هم درمی‌آید. اما کتاب فارسی در فراسوی کهن‌دیار زبان فارسی گیرم که تک‌وتوک خواننده‌ی پراکنده هم بیابد، غریبه‌ای نادیده‌مانده است. برخلاف آدم ایرانی که می‌تواند در برونمرز ایران به نیکبختی و کامیابی برسد، کتاب فارسی برونمرزی تنها زمانی می‌تواند نیکبخت و کامیاب بشود که «یواشکی» درونمرزی بشود. به زبان سراسر است، کتاب فارسی بیرون‌درآمده زمانی کتاب‌بودن خود را ثابت می‌کند که بتواند در ایران زیرزمینی بشود و خود را به تته‌ی تنومند خواننده‌ی بالقوه‌ی خود برساند. روشن است که در اینجا سخن بر سر قاعده است و نه استثنا و چرای این واقعیت هم بس که روشن است، نیازی به بازگویی ندارد.

در میان پنج کتابی که به‌ناگزیر و از جور سانسور در بیرون از ایران درآورده‌ام، شاید، کتاب **تاریک‌خانه‌ی آدم** توانست و می‌توانست بیشتر دیده و خواننده بشود. پیشتر در گفت‌وگویی (آوای تبعید، ۱۰/۱۱/۱۳۹۷) گفته‌ام: در باره‌ی تاریک‌خانه‌ی آدم من نویسنده جز این چه می‌توانم بگویم که این داستان پدری‌ست که سخت‌ترین و دردناک‌ترین تابوی فرهنگی ما وامی‌دardش که همجنسگرایی پسر دل‌بندش را برنتابد. باقی را باید ناقدان و خواننده‌ها بگویند. من نمی‌دانم آیا کلمه و داستان تا چه اندازه می‌تواند از عهده‌ی بیان درد و رنج‌های آدم‌ها بر بیایند، اما به‌گمانم گاهی، اگر نه همیشه، روایت و داستان می‌تواند از سنگینی تابوهای بختک‌شده و سوزش زخم‌های به‌چرک‌افتاده اما پوشیده بکاهند.

**تاریک‌خانه... در ۲۰۱۶** درآمد و چون ناشرش اچ‌انداس مدیا بود، دلخوش به این بودم که خواننده‌ی ایران‌نشین می‌تواند به این کتاب آن دسترسی داشته باشد. این دلخوشی چندان نپایید و با از کار ایستادن چرخه‌ی نظم و نظام و بگاه این نشر راه رسیدن **تاریک‌خانه... به خواننده بسته شد**. پس حالا که هم در و هم پنجره بر روی این کتاب بسته شده و بسته مانده، از کنج مشت خاکستر پناه گرفته در **بارو** تکه‌ای از بخش ۴ داستان را پیشکش می‌کنم به هرکس که خواننده‌ی پروپاقرص کتاب فارسی و ادبیات فارسی باشد:

## ایوب

چه زود شعله‌ی شمعش کوچک و کمرنگ شد! یا نکند من از بزدلی دارم زیادی کشش می‌دهم؟ هی می‌پلکم که چی بشود؟ که یک‌هو در را بشکنند بیایند تو که حالا آرتیستی نمیر بگذار ما ببریمت کنج تیمارستان مفلوک بمیر؟ که پسر شاخ شمشاد خواب‌نما بشود برگردد بیاید بگوید Sorry, dad, you're right, I'm wrong? که خودم بی‌خیال بشوم که از شبِ بار تا حالا چی شد چی نشد؟ شبِ بار را ندید بگیرم شبِ تاریک‌خانه را چی کار کنم؟ تازه مگر این خرمگس می‌گذارد شبِ بار را ندید بگیرم؟ مگر خودم می‌توانم شبِ تاریک‌خانه را ندید بگیرم؟ مگر خود آدم می‌تواند هم شبِ بار و هم شبِ تاریک‌خانه را ندید بگیرد؟ بی‌خود نبود هرکار کردم بهم بگوید بابا نشد شدم دد. دد نبودم کله‌ی یکتا پسر را نمی‌کوبیدم به دیوار. دد نبودم نصفه‌شبی نمی‌رفتم بالا سرش نفله‌اش کنم. آره. دد بودم. بابا نبودم.

– اگه تو بابا نبود، اونم پسر نبود.

حالا این خرمگس ریشخندم می‌کند که بیشتر بسوزم. نه این که دلش برای من بسوزد. پسر نبود؟ چی بود؟ چی هست؟ هی توی کاسه‌ی سرم چرخید وزوز کرد کونی کونی کونی. به حرفش گوش می‌کردم آدم را می‌کشتم درد من دوا می‌شد یا خرمگس حقه‌به‌جانب می‌شد؟ یک عمر بکن نکن کرده بسش نیست. من دیگر بسَم است. نمی‌توانم این خرمگس کوفتی را از تو کاسه‌ی سرم بیرون بکشم. کاسه‌ی سرم را که می‌توانم بشکنم. نمی‌توانم؟ باید بتوانم. آدمم که بتوانم. آدمم اینجا که ببینم آدم نیست خرمگس هست. ببینم آدم نیست تاریک‌خانه هست. ببینم آدم نیست شمعش به پت پت افتاده.

نباید خاموش بشود. هنوز نباید. نباشم ببینم شمعش خاموش باشد. تو اتاقش باید باز هم شمع نیم‌سوخته پیدا بشود. بوی گاردنیا هم هنوز هست؟ در اتاقش را ببندم بو بماند؟ کدام بو؟ بوی گل؟ کدام گل؟ برویم یک گل‌دان بزرگ گاردنیا بخریم بگذاریم توی بالکن پسر؟ شمعش را روشن می‌کند. بو می‌کند. می‌خندد. ”واسه‌ی خودت گل‌دون بخر، دد، واسه‌ی من شمع.“ مگر این گل را دوست نداری؟ بلند می‌خندد. ”مام گاردنیا دوست داره. من بوی گاردنیا رو دوست دارم. دد مام رو دوست داره؟“ دد آدم را دوست دارد. این را همان وقت گفتم یا وقت دیگر؟ بغلش کردم گفتم کشتی بگیریم. کشتی دوست نداشت. پَسَم زد. نفهمیدم.

برده‌ی در شیشه‌ای بین اتاق و تاریک‌خانه را کیپ تا کیپ کشیده که چی بشود؟ اتاق خوابش تاریک بماند؟ کلید چراغ را می‌زنم. نور چشمم را می‌زند. بزند کورم کند. کوری از نور بهتر است تا کوری از تاریکی. پای میز پاتختی تا دستم می‌رود طرف شمع پاهام سست می‌شود. بی‌هوا لبه‌ی تختش می‌نشینم. یادم رفته تختش نباید به هم بخورد؟ ننشسته بلندم می‌کرد روتختی را دوباره صاف و صوف کند. می‌گفتم مثل دخترخانم‌های و سواسی شدی پسر. زل می‌زد تو تخم چشم‌هام می‌گفت What's wrong with that, dad؟ نفهمیدم. بس که خراب بودم. خرمگس از من خرت‌تر. هی سیخ می‌زد چرا این پسره از خودش جریزه نشان نمی‌دهد. بس که پیله کرد گفتم بروم بگذارم آدمم تنها بشود خلوت داشته باشد. خرمگس هم پشتبندش آمد که با هم تو یک خانه باشید خودت هم از مردی می‌افتی. باز دوباره مثل آن وقتی که تو استانبول بودم افتادم پی خانم‌بازی. ازش غافل شدم؟

اون وقتی هم که هرشب اینجا می‌خوابیدی، سر از کار این مارمولک درنیاوردی!

حرف خرمگس جواب ندارد. خود خورش که این قدر پرمده‌است فهمید که من بفهمم؟ پیله می‌کرد که این پسر چرا دوست دختر نمی‌گیرد. سیخ می‌زد کاری کن خجالتش بریزد. دیگر تا اینجاش را نه خرمگس خوانده بود نه من. یکی از یکی بی‌شعورتر. فرق فقط این بود که من یاد گرفته بودم پیش روی مردم بگویم "گی" خرمگس تو گوش من می‌گفت "کونی". عقل این خرمگس خر به چشم و گوشش است. آدم نه گوشواره داشت نه عوروادا. حرفی هم که بروز نمی‌داد. خودم چی؟ من هم که هی چسی می‌آیم بیشتر از خرمگس می‌فهمم چی؟ بو بردم آدمم کی هست کی نیست؟ هیچ شک برم داشت نکند همه چیز را به من نگوید؟ هیچ به خواب می‌دیدم بکتا پسرم به سن مردی برسد و مرد نباشد؟ به وقتش می‌فهمیدی، نصیحتش می‌کردی. اقل کم کون کن باشه نه کون ده.

وزوز خرمگس مُخّم را سوراخ سوراخ می‌کند. این دست‌های صاحب‌مردی من اگر این طور نمی‌لرزیدند خرمگس را خورد و خمیرش می‌کردم. گندم بزنند. نه از این جانور خلاصی دارم نه از این دست‌های شل و ول لعنتی.



## دیالکتیک عادت

### خارجی شدن در زبان مادری

✽ صالح نجفی

۱

ساموئل بکت در ۲۴ سالگی رساله‌ای در باب مارسل پروست نگاشت که از دید بعضی منتقدان مانیفست زیباشناختی و معرفت‌شناختی او به‌شمار می‌آید و به هیچ‌رو محدود به بررسی نوشته‌های دستمایه‌ی ظاهری مقاله‌اش نمی‌شود. در این رساله او به مضمون‌هایی می‌پردازد که بعدها در نمایشنامه‌ها و رمان‌هایش ترجمه‌ای دراماتیک می‌یابند، مضمون‌هایی چون ملال، عادت و رنج وجود. در این رساله، بکت قانون حاکم بر حافظه را تابع قانون‌های عام‌تر عادت می‌شمارد و تعریف موجز و گیرایی از عادت به دست می‌دهد: «عادت سازشی است که میان فرد و محیط پیرامونش برقرار می‌شود، یا میان فرد و رفتارهای عجیب و غریب اندام‌هایش».

آنگاه تعریف خود را بسط می‌دهد و از تعبیر ملموس‌تر بهره می‌گیرد: عادت، «پشتوانه مصنوعیتی کسالت‌بار، برق‌گیر هستی و حیات» فرد است. «برق‌گیر هستی»؟ مراد از برق‌گیر (Lightning-conductor) همان وسیله‌ای است که بنجامین فرانکلین در سال‌های میانی قرن هجدهم در آمریکا اختراع کرد، میله‌ای فلزی که بر فراز ساختمان‌های مرتفع نصب می‌کنند تا برق ناشی از تندر را از طریق یک سیم یا ماده‌ی هادی دیگری به زمین منتقل سازد و

ساختمان را از "برق‌گرفتگی" مصون دارد. روشن است که بکت از "عادت" به‌منزله دم و دستگاهی ایده‌ئولوژیکی یاد می‌کند که کارکردش مصون داشتن "حیات جامعه" از گزند آذرخش "رخدادها"ست: عادت همواره پشتوانهٔ مصونیت کسالت‌بارِ هستی و حیاتی‌عاری از رخدادهاست، حیاتی که هر تکانه‌ای را به "خاک" منتقل می‌کند تا اسکلت‌اش در امان ماند.

بکت در گام بعد، تصویر مخوف‌تر و غریب‌تری از عادت به دست می‌دهد: «عادت وزنهٔ تعادلی است که سگ را به استفراغش زنجیر می‌کند». این شاید شگفت‌ترین تعریف یا توصیفی باشد که تاکنون دربارهٔ عادت از خامه نویسنده‌ای برون‌تراویده است. نسبت میان عادت و سگ تا حدودی روشن است: احتمالاً بکت پدیدهٔ شرطی‌شدگی و آزمایش پاولف را در مد نظر دارد. رابطهٔ زنجیر و سگ نیز معلوم است اما استفراغ... چنان‌که علم پزشکی نشان داده است، تهوع یا غشیان به خودی خود ضرری ندارد اما می‌تواند "علامت" باشد: نشانهٔ مرضی جدی. مثلاً ضربهٔ مغزی، عفونت پرده مغزی (مننژیت)، انسداد روده، التهاب آپاندیس و حتی تومور مغزی... اما هرچه باشد، مسأله به ناراحتی معده برمی‌گردد. پای هضم و جذب و سوخت و ساز تن در میان است. مسأله این است که سازش میان فرد و محیط پیرامونش، میان فرد و اندام‌هایش، برهم خورده است. پای عادت‌های غذایی در میان است. ولی سؤال ما همچنان بی‌پاسخ مانده است: عادت از نظر بکت قسمی "وزنه تعادل" است، وزنهٔ تعادلی عجیب که سگ را به استفراغش زنجیر می‌کند. وزنهٔ تعادل در ازای ballast آمده است: وزنه یا جرم تعادل همان است که در کشتی‌ها و بالون‌ها استفاده می‌کنند، توده‌ای مرکب از شن و خرده‌سنگ، مخلوطی از ریگ و سنگ‌های شکسته که اگر نباشد کشتی ممکن است تعادل خود را از کف بدهد یا حتی واژگون شود. خوب، این که عادت غالباً چاره‌ساز است، مایهٔ ثبات و آرامش خاطر است، ضامن تعادل است و چه و چه، چندان غریب نیست اما چه نسبتی هست میان عادت در مقام وزنه تعادل و بهترین دوست انسان در میان حیوانات؟ وقتی معده سگ چیزی را پس می‌زند و او ناگزیر از بالا آوردن می‌شود، برخلاف آنچه از "طبیعت" او چشم داریم، سگ گاهی با لجابت به سراغ آنچه بالا آورده می‌رود و دوباره آن را می‌خورد. بکت یکی از تکان‌دهنده‌ترین تصویرها را برای نقد ایده‌ئولوژی آفریده است: ما نیز به سبب عادت همین

کار را می‌کنیم. ما به میانجی عادت به گذشته خویش زنجیر شده‌ایم، چه، اگر نشده بودیم هر بامداد ناگزیر بودیم از سر نو قراردادمان را با جهان اطرافمان منعقد کنیم. اما عادت، این «بهترین نوکر و بدترین ارباب» ما را به آنچه خود بالا آورده‌ایم، به استفراغ‌مان، به گذشته‌مان، زنجیر می‌کند و از این طریق خاطرمان را آسوده می‌سازد، از این طریق عافیت و مصونیت و امنیت کسالت‌بارمان را بیمه می‌کند. آری، عادت، جرم تعادل است: بدون وزنه عادت، کشتی هستی و حیات‌مان در دریای زمان مدام کژ و راست می‌شد و اگر چنانچه طوفانی درمی‌گرفت غرقه می‌گشت: عادت برق‌گیر هستی ماست تا بر اثر صاعقه ساختمان حیات‌مان آتش نگیرد، عادت وزنه تعادل حیات سگ‌وار ماست تا حالمان از استفراغ - گذشته‌مان به هم نخورد، عادت پشتوانه مصونیت کسالت‌بارمان است تا مبادا به صرافت تغییر مخاطره‌آمیز وضع حیات خویش بیفتیم.

بکت این معنا را در نخستین نمایشنامه‌های بزرگش، در انتظار گودو و دست آخر، دراماتیزه کرد. ولادیمیر در پایان گودو، عادت را مخدری نیرومند خواند (و یادمان نرود که در زبان خود ما، "عادت" و "اعتیاد" از یک ریشه آمده‌اند و یادمان نرود که توده‌ها برای تحمل "امنیت کسالت‌بار" خویش همیشه به افیون یا دیگر مخدرهای نیرومند محتاج‌اند).

در جهان نمایشنامه‌های بکت، غالباً، زمان نمی‌گذرد و از همین‌روست که شخصیت‌ها باید به دنبال راه‌هایی برای "گذراندن زمان" بگردند. یکی از راه‌حل‌های آنان توسل جستن به تکرار ماشین‌وار است: اجرای مجدد و به صحنه آورده دوباره موقعیت‌ها بدون درک هیچ معنایی در اعمالی که تکرار می‌شوند: چیزی نظیر سگ‌های شرطی‌شده پاولف که وقتی زنگ به صدا می‌آید، حتی زمانی که غذایی در کار نیست، خدو می‌آورند و بزاق ترشح می‌کنند. بدین‌سان شخصیت‌های بکت مدام بازی می‌کنند و موقعیت‌هایی را تکرار می‌کنند، اما نه برای سرگرمی یا خوشگذرانی بلکه برای دفاع از خویش در برابر جهانی که قادر به "هضم" آن نیستند. آن‌ها به سگ‌هایی مانند می‌شوند که خود را به آنچه قادر به هضمش نیستند زنجیر می‌کنند و این تنها راه مصالحه میان خود و محیط است. از این حیث، موقعیت آنها یادآور موقعیت پسر بچه‌ای است که فروید در مقاله بلندآوازه‌اش، ورای اصل لذت، وصف کرده است: فروید یک‌بار دست بر قضا نوه یک سال و نیمه‌اش را می‌بیند که با قرقره‌ای

نخی بازی می‌کند، بازی غریبی که فروید نامش را بازی «فورت - دا» می‌گذارد. کودک در تخت‌خوابش نشسته است و پیوسته حرکتی را تکرار می‌کند: قرقره نخ‌ها را از لبه تختش پرت می‌کند و با صدایی بلند و کشدار می‌گوید، «ا - ا - ا - ا» (فروید آن را به واژه آلمانی fort به معنای رفته تعبیر می‌کند) و سپس سر رشته نخ را که به دست دارد باز به سوی خود می‌کشد و شادمان بانگ برمی‌دارد که «دا» da (به آلمانی یعنی آنجا).

فروید می‌نویسد نوه‌اش با این کار می‌خواهد ضایعه یا خسرانی را جبران کند، این واقعیت تلخ و ناگوار را که مادرش او را برخلاف خواست او ترک گفته و به گریه‌هایش اعتنا نکرده. بازی مکرر طفل وسیله‌ای است که او به یاری آن ناپدید شدن و بازگشتن "ابژه" یا شیء مطلوبش را به روی صحنه می‌آورد و بدین‌سان از وضعیتی تماماً انفعالی (که طفل در آن بی‌کس و بی‌یاور است) به سوی وضعیتی می‌رود که در آن می‌تواند نقشی فعال بازی کند و (وانمود کند که) بر واقعیت تسلط دارد.

باری، این نیاز بنیادین به یافتن راهی برای گذار از انفعال به تجربه فعالیت در چارچوب بازی، از نظر فروید، سرشت‌نمای بخش غالب روان بشر است و بی‌گمان همان نیازی است که در همه شخصیت‌های نمایشنامه‌های اولیه بکت می‌بینیم. در گودو و دست آخر، این گذار به‌طور مشخص بر مبنای وعده‌هایی تحقق‌نیافتنی صورت می‌بندد: وعده‌آمدن کسی که هرگز نمی‌آید (گودو)، وعده سفری که هرگز روی نمی‌دهد (دست آخر). بدین ترتیب چنان می‌نماید که شخصیت‌ها همواره رو به سوی آینده دارند اما آنجا که گذشته‌ای در کار نیست، حال و آینده‌ای هم در کار نتواند بود. پس شخصیت‌های بکت برای آنکه بتوانند افکار خود را معطوف به آینده‌ای سازند که جایش معلوم نیست و شاید اصلاً وجود خارجی نداشته باشد، مجبورند برای خود گذشته‌ای دست و پا کنند، ناگزیر از داستان‌پردازی‌اند و ناگزیر دچار غم حسرت برای گذشته‌ای می‌شوند که خود آن را ساخته‌اند. آن‌ها مدام خاطره سعادتی را مرور می‌کنند که هرگز نداشته‌اند.

۲

بکت پس از توصیف عادت به منزله برق‌گیر هستی آدمی و وزنه تعادل آن، یکباره عادت و زندگی را یکی می‌خواند: «نفس کشیدن عادت است. زندگی

عادت است. یا به بیان دقیق‌تر زندگی رشته‌ای از عادت‌هاست، چرا که فرد رشته‌ای از افراد متوالی است؛ و چون جهان چیزی نیست مگر فراق‌کنی آگاهی فرد (یا به تعبیر شوپنهاور، عینیت‌یابی ارادهٔ فرد)، قرارداد [فرد با جهان] پیوسته باید تجدید شود و متن امان‌نامه باید دائماً به روز گردد». به تعبیر دیگر، از دید بکت، عادت صرفاً ابزاری برای آسان‌تر کردن زندگی یا مددکاری برای به‌دست گرفتن مهار جسم و ذهن نیست، عادت نام دیگر آن چیزی است که با حسن تعبیر «زندگی» اش می‌خوانیم و به زعم بکت چیزی به‌جز سازش با محیط و زنجیر شدن به استفراغ خویش نیست.

طرفه‌تر اینکه، اگر به تاریخ فلسفه رجوع کنیم، متوجه می‌شویم در نخستین متن نظام‌مند تاریخ فلسفه غرب در باب اخلاق، یعنی اخلاق نیکوماخوس ارسطو، نیک زیستن یا هستی توأم با فضیلت با "عادت" گره می‌خورد. بنابر قرائت‌های رایج از رسالهٔ ارسطو، فضیلت و رذیلت نه در زمرهٔ عواطف‌اند (میل و خشم و حسد و شادی و... در کل، احساس‌هایی که با لذت و درد توأم‌اند) و نه از مقولهٔ استعدادند (یعنی آن توانایی که به واسطهٔ آن قادریم عواطف عاری از خرد را احساس کنیم، مثلاً به خشم آییم یا احساس ترحم کنیم). ارسطو فضیلت را تحت جنس "عادت" (*habitus*) می‌نهد. بر پایه این قرائت، بسیار شگفتی‌آور است که "معلم اول" معتقد است فضیلت‌ها یا اعمال فاضله از زمره عادات‌اند و حیات نیک حیاتی است استوار بر تکرار بی‌فکر و مکانیکی کارهایی یکنواخت و هرروزه. مشکل کجاست؟ شاید لازم باشد به اصل واژه‌ای بازگردیم که ارسطو در اخلاق نیکوماخوس به کار برده است و آن‌گاه در معنایی از "عادت" که بدان عادت کرده‌ایم بازنگری کنیم.

واژه‌ای که در زبان انگلیسی به معنای عادت به کار می‌رود (*habit*) احتمالاً نخستین بار در قرن سیزدهم میلادی تداول یافته است. این واژه ریشه در لغت *habitus* لاتینی دارد که به معنای "منش" یا "سیرت" است و خود مشتق از فعل *habere* به معنای "داشتن" یا "نگه‌داشتن" است. بدین اعتبار، *habitus* دلالت بر "دارندگی" یا "تملک" می‌کند و از این حیث دقیق‌ترین معادل برای آن، "ملکه" (و صیغه جمع آن "ملکات") است که آن‌هم از ماده "ملک" و هم خانواده "تملک" است. اما واژه‌ای که خود ارسطو به کار برده است (*hexis*) (اکسیس) است که گاهی آن را به *possession* (تملک) و غالباً آن را به *state* برمی‌گرداند و بدین سان وجه دینامیک آن را از قلم می‌اندازند.

یکی از شارحان ارسطو آن را active condition ترجمه می‌کند تا hexis ارسطو با حالات و انفعالات روح نظیر احساس‌ها و تکانه‌ها یا استعدادها و توانمندی‌های محضی که به حکم طبیعت به ما تعلق دارند اشتباه نشود. برای روشن‌تر شدن موضوع، باید به فصل بیستم از کتاب پنجم متافیزیک نظر کنیم. در آنجا ارسطو بین دو معنای hexis تمایز می‌گذارد مترجمان انگلیسی بعضاً از واژه having سود جسته‌اند: ارسطو در بحث از "عادت" یا دقیق‌تر بگوییم "ملکه"، مقوله "داشتن" را محور قرار می‌دهد. "داشتن" (hexis) از یک سو به معنای فعالیت (انرژی) دارنده و شیء داشته شده - مالک و مملوک - است.

از این حیث، hexis از مقوله پراکسیس یا حرکت است، «زیرا وقتی شیئی می‌سازد و شیئی دیگر ساخته می‌شود، در حد فاصل آنها فعل ساختن قرار می‌گیرد. به همین قیاس، در حد فاصل کسی که جامه‌ای دربر دارد و جامه‌ای که دربر اوست، "داشتنی" (hexis) در کار است.» ارسطو تأکید می‌کند که بدین معنی "ملکه داشتن" محال است، چرا که "ملکه" یا hexis خود به معنای "داشتن" است و ملکه داشتن دلالت بر داشتن "داشتن" و اگر ما بتوانیم داشتن را داشته باشیم (به تعبیر دیگر، اگر ملکه دارای ملکه باشد) آن‌گاه سلسله‌ای بی‌نهایت خواهیم داشت.

اما hexis معنای دیگری هم دارد: "داشتن" دلالت بر diathesis می‌کند که در انگلیسی به disposition ترجمه می‌شود و در ترجمه فارسی محمدحسن لطفی به "وضع": diathesis به معنی ترتیب اجزای چیزی است که دارای اجزاست، خواه از حیث مکان (topos)، خواه از حیث قوه (dunamis) و خواه از حیث صورت (eidos). اما hexis بدین معنی ناظر بر کیفیتی ثابت و راسخ است که شیء به سبب آن ترتیب یا آرایشی نیک یابد دارد، «خواه به صورت مستقل و خواه نسبت به چیزی دیگر». ارسطو تندرستی را مثال می‌زند: تندرستی قسمی hexis است، یک‌جور حالت یا وضع مطلوب.

چنان‌که می‌بینیم، مفهوم عادت یا ملکه از hexis تا habit مسیر پرفراز و نشیبی را پیموده است، واژه لاتینی habitus برگردان بی‌نقصی است برای hexis اما habit انگلیسی در واقع متضاد hexis یونانی است (این تنش را در تمایز "ملکه" و "عادت" در فارسی می‌توان ملاحظه کرد. این نکته در حمله ریشه‌ای بکت جوان به "عادت" و دفاع ارسطو از "ملکه" نیز مشهود است). اما واژه hexis پیش از ارسطو نیز در تفکر یونانی محل نزاع شده بود: رساله ثئی‌توس

- مکالمه‌ای که افلاطون در زمینه "شناسایی" نگاشت، در یکی از مهم‌ترین لحظه‌های رساله، سقراط می‌کوشد در تدقیق تعریف "شناسایی" میان دو نوع "داشتن" تمایزی ظریف بگذارد: ktisis و hexis. سقراط اشاره می‌کند که واژه "دانستن" (to know) را به معنای "داشتن شناسایی" (to have knowledge) به کار می‌برند اما او می‌خواهد فرق بگذارد میان "داشتن" (having) و "مالک بودن" (possessing): «مثلاً اگر کسی جامه‌ای بخرد و مالک آن شود ولی آن را بر تن نداشته باشد نمی‌گوییم جامه را دارد، بلکه می‌گوییم مالک آن است». حرف سقراط این است که شناسایی هرگز نمی‌تواند نوعی تملک منفعلانه محض باشد: دربارهٔ «کسی که پرندگان وحشی را گرفته و آنها را در مرغدانی که در خانه ساخته نگاه می‌دارد» آیا می‌توانیم به یک معنی بگوییم که او همواره آنها را دارد چرا که مالک آنهاست؟ ولی به یک معنی دیگر می‌توانیم بگوییم او هیچ‌یک از آنها را ندارد: فرق هست میان "داشتن" و "در اختیار داشتن".

چنان‌که می‌دانیم افلاطون دانستن و به‌یاد آوردن، علم و تذکار، را یکی می‌داند و بدین اعتبار دانایی و حافظه را در پیوندی تنگاتنگ قرار می‌داد. در رسالهٔ ثئی‌تئوس، سقراط دو استعاره برای وصف حافظه به کار می‌گیرد: (۱) حافظه لوحی از موم است که می‌توان نقش‌هایی بر آن بست. این لوح در افراد مختلف از حیث اندازه و انسجام فرق می‌کند: بعضی‌ها "حافظه" بهتری دارند. (۲) حافظه قسمی مرغدان (aviary) است: هر روح مرغدانی است پر از انواع پرندگان: «هنگامی که ما کودکانیم آن مرغدان تهی است... وقتی کسی یک شناسایی را مالک می‌شود و در مرغدان خود جای می‌دهد، می‌گوییم آن‌کس چیزی را که موضوع آن شناسایی است فرا گرفته یا کشف کرده و این عمل را دانستن می‌نامیم». خوب، تمایز ktisis و hexis در همین جا عمده می‌شود. نوع اول به مالکیت انفعالی و نوع دوم (hexis) به آن قسم "داشتن و نگاه داشتن" اطلاق می‌شود که هرگز منفعل نیست بلکه همیشه درست در لحظه حال در کار است. "شناسایی" هرچه باشد باید خصلت hexis را داشته باشد چرا که مستلزم تلاش برای تمرکز حواس یا عطف توجه به موضوع است، hexis حالت یا کیفیتی فعال است: برای مجسم‌ساختن این حالت، سقراط مثالش را بازتر می‌کند و از دو نوع شکار پرندگان حرف می‌زند؛ یکی شکار پیش از تملک و برای تملک، و نوع دوم شکاری است که مالک مرغ می‌کند تا پرنده‌ای را که مملوک او و در اختیار اوست بگیرد و به دست آورد: «ممکن است کسی

شناسایی خاصی را که از دیرباز از راه آموختن کسب کرده است دوباره به ذهن آورد، یعنی شناسایی‌ای مربوط به چیزی را که از دیرباز مالک بود ولی در دست و آماده نداشت، دوباره به دست آورد و نگاه دارد».

### ۳

وجود آدمی، به تعبیری، میدان همزیستی دو نظامی است که بعضاً مستقل از هم و بعضاً متباین و متنافر با هم‌اند. آدمی عرصه بروز و ظهور تنشی در نظم طبیعت است که خود ناشی از همزیستی غالباً غیر مسالمت‌آمیز دو نظام مذکور است: یکی نظام غرایز - نظامی تابع اصل صیانت ذات و اقتضانات دخل و خرج انرژی حیاتی - و دیگری نظام عقلانی - دستگاهی که به وسیله فرهنگ و متناسب با محیط شکل می‌گیرد. به بیان دیگر، در وجود هریک از افراد بشر، حیوانی زندگی می‌کند که تشنه می‌شود، گرسنه می‌شود، خسته می‌شود و خود به خود و بدون آنکه دلیلی بیاورد غذا می‌خواهد، آب می‌خواهد، خواب می‌خواهد؛ اما در جنب آن حیوان، مجموعه‌ای از قواعد هست که به او اجازه نمی‌دهد فوراً برود سر اصل مطلب: نمی‌توانی تا گرسنه شدی، غذا بخوری؛ تا خوابت گرفت، بخوابی؛ تا از چیزی خوش آمد، تصاحبش کنی: درون هریک از ابنای بشر، "انسانی" هست که مدام می‌کوشد حیوان درون او را رام و اهلی کند، دست‌آموز کند. عادت میانجی، شاید تنها میانجی ممکن، برای برقراری توازن میان نظام غرایز - حیوانی که ارضای فوری می‌خواهد - و حیات اجتماعی - نظامی که ارضای غرایز را مدام مشروط می‌سازد و به تعویق می‌اندازد - است و شاید قواعد اجتماعی حاصل همین میانجی‌گری باشد: باید پیوسته به زمان مناسب اندیشید، زمانی برای خفتن، زمانی برای خوردن، زمانی برای هم‌آغوشی، زمانی برای فراغت. قواعد مزبور در بستر زمان و از راه تکرار بدل به عادت‌هایی خودکار می‌شوند، درست به همان‌گونه که بچه‌ها حول و حوش یک سالگی باید یاد بگیرند که راه بروند، یعنی پس از چندبار زمین خوردن باید یاد بگیرند که روی پای خود بایستند و تعادل خود را حفظ کنند. نکته جالب توجه این است که بچه‌ها همین که راه رفتن را یاد گرفتند دیگر نیاز ندارند آن را دوباره یاد بگیرند. کافی است جهانی را تصور کنید که در آن ابنای بشر مجبور باشند هر روز راه رفتن را از نو یاد بگیرند، یعنی هر روز که از خواب بیدار می‌شوند خود را بچه‌ای نوپا بیابند. جهانی را تصور کنید که



در آن آدم‌ها هر بار که سوار خودرو می‌شوند باید رانندگی را از سر نو بیاموزند و هریار که می‌خواهند لب به سخن بکشایند باید زبان مادری‌شان را از اول فرا بگیرند، جهانی که در آن بازیگران تئاتر هر شب که به روی صحنه می‌آیند احساس می‌کنند اولین بار است که قرار است بازی کنند...

شاید شگفت‌بنمایید اما وصفی که در فوق آمد از نظر مارسل پروست در مورد آثار ادبی بزرگ صادق است. به گفته پروست، "ادبیات عالی" با یک‌جور "زبان خارجی" نوشته می‌شود. مراد پروست این نیست که فی‌المثل پروست فرانسوی شاهکار خود را به زبان انگلیسی یا اسپانیایی می‌نویسد. پروست می‌نویسد: «ما [به هنگام خلق ادبیات] به هر جمله، معنایی یا به‌هرحال تصویری ذهنی، منضم می‌کنیم که غالباً مصداق نوعی ترجمه نادرست است. اما در ادبیات عالی، همه ترجمه‌های نادرست ما زیبایی می‌آفرینند.» آنکه کار ادبی می‌کند، بدین اعتبار، در زبان خودش بیگانه می‌شود، در زبان مادری‌اش مثل یک خارجی می‌شود؛ وقتی به زبان مادری‌اش می‌نویسد، انگار که ترجمه می‌کند، ترجمه از متنی که وجود خارجی ندارد، آن‌هم ترجمه‌ای نادرست که البته منجر به خلق زیبایی می‌شود ژیل دلوز در مقدمه گفت‌وگوهایش با کلر پارنه (Parnet) با تیزبینی منظور از این «ترجمه‌های نادرست» را شرح می‌دهد: «تمامی ترجمه‌های نادرست زیبایی‌ند - اما مشروط بر این که تفسیر و تعبیر نباشند بلکه به کاربرد کتاب مربوط شوند، مشروط بر این که کاربرد کتاب را چند برابر کنند، مشروط بر این که در درون زبان آن زبانی دیگر خلق کنند». بدین‌سان، دلوز خواندن (و نوشتن) را از بنیاد نوعی فعل ترجمه کردن تلقی می‌کند. در همان نوشته، دلوز این معنا را به زیبایی بسط می‌دهد: «ما باید دوزبانه باشیم، حتی در چارچوب یک زبان واحد». نه فقط مانند بسیاری از مردمان کشورهایی که در قرن بیستم از قید استعمار رهایی‌دهند و به استقلال ملی رسیدند و به همین سبب از آغاز دوزبانه به دنیا می‌آیند و نه فقط بدین معنا که در دنیای جدید هر کسی باید علاوه بر زبان مادری‌اش زبان دیگری نیز، زبانی بین‌المللی، بداند: «باید در درون زبان خودمان زبانی مینور خلق کنیم، باید شیوه‌هایی برای استفاده مینوری از زبان خودمان خلق کنیم [...] باید به زبان خودمان مانند یک خارجی حرف بزنیم». "زبان مینور"؟ واژه minor در زبان‌های اروپایی دلالت‌های ضمنی فراوانی دارد. minor به معنای "جزئی"، "فرعی"، "کوچک" و "خرد" است. در واژگان حقوقی دلالت بر "صغارت" یا

"صغر" دارد، در قاموس سیاست دال بر "اقلیت" و در موسیقی بر گام کوچک. در موسیقی، هرگاه هشت نُت به صورت متوالی در کنار هم نواخته شوند یا ادا شوند، فضایی ایجاد می‌شود که بدان "گام" می‌گویند و چنان‌که می‌دانیم اهل فن در موسیقی همواره از دو گام - بزرگ و کوچک یا ماژور و مینور - سخن می‌گویند. زبان مینور در درون زبان خود به تعبیری نواختن گام مینور در متن زبان مادری است. در این قیاس، کاربرد متداول و "عادت‌شده" زبان مادری در حکم گام ماژور و کاربرد زبان در قالب کار ادبی در حکم اجرای زبان در گام مینور خواهد بود.

تکرار کنیم، منظور این نیست که یک فارسی‌زبان به انگلیسی، یک ایرلندی زبان به فرانسوی یا یک چک‌زبان به آلمانی بنویسد: هرچند مثال‌های دلوز چنین برداشتی را القا می‌کنند - کافکا یهودی اهل چک بود که به آلمانی می‌نوشت، بکت یک ایرلندی بود که به انگلیسی و فرانسوی می‌نوشت و حتی گدار یک سوئیسی بود که فیلم فرانسوی می‌ساخت. اصل این است که کسی به زبان مادری‌اش به نحوی حرف بزند، بنویسد و حتی فکر کند که انگار یک خارجی است که باید با آن زبان سرکند و این به زعم دلوز در ضمن تعریف "سبک" است. سبک داشتن از نظر دلوز بدین معناست که کسی بتواند در زبان خودش با لکنت حرف بزند. نه اینکه وانمود به لکنت داشتن بکند، نه اینکه ادای یک بچه یا آدم کم‌سواد یا مثلاً یک دهاتی را در بیاورد: لکنت یافتن در زبان خود کار دشواری است، «چرا که در این لکنت زبان باید ضرورتی در کار باشد. نه الکن بودن در سخن گفتن، بلکه الکن بودن در نسبت با خود زبان.»

بدین‌سان، نویسنده یا به نحو اعم هنرمندی که سبک می‌آفریند در نسبت با خود زبان - یا خود مدیومی که با آن کار می‌کند - دچار لکنت می‌شود و شاید از آن مهم‌تر، خود زبان یا مدیوم آفرینش‌اش را به لکنت می‌اندازد.

اگر بازگردیم به خانواده واژه‌های مرتبط با "عادت" (habit)، ایده دلوز ابعاد دیگری از خود را عیان می‌سازد. از ماده habit، در انگلیسی واژه‌هایی چون habitat (بوم یا زیستگاه)، habitation (سکونت)، habitable (قابل سکونت) و فعل inhabit (سکونت گزیدن در) ساخته شده‌اند. و روشن است که بدین ترتیب در زبان‌های اروپایی دو مفهوم "عادت" و "سکونت" پیوندی تنگاتنگ یافته‌اند. "عادت کردن" به هر تقدیر "سکونت گزیدن" را تداعی می‌کند. از این حیث، ترک عادت در حکم ترک زیستگاه، زادبوم یا خانه است و بی‌تردید

کسی که به زبانی به غیر از زبان مادری اش سخن می‌گوید حالِ کسی را دارد که در خانه‌ای اقامت گزیده که در آن راحت نیست. از این حیث می‌توان گفت آغاز کار ادبی مشروط است به از کف دادن زیستگاه یا خانه زبان. نیچه یک‌جا در شاهکار خود دانش طربناک از بختیاری خود می‌داند که "مالک خانه‌ای" نیست. آدورنو در اخلاق صغیر (قطعه ۱۸) با شروع از این اصل که امروزه سکونت گزیدن یا خانه داشتن به معنای درست کلمه ناممکن شده است گفته نیچه را بدین‌سان تکمیل می‌کند: امروزه شرط حیات اخلاقی این است که آدمی «در خانه خودش در خانه خود نباشد.»

(not to be at home in one's home)

حکمی که یقیناً خارقِ اجماع یا خلاف آمد "عادت" ماست: "در خانه بودن" (feeling at home) دلالت دارد بر احساس راحتی کردن. (حواسمان باشد که فرق هست میان house و home: اولی از نظر بار عاطفی، خنثی است و فقط به یک نوع ساختمان اشاره می‌کند و حال آنکه دومی در حقیقت جایی است که شخص در آن زندگی می‌کند: habitat. و از آن مهم‌تر اینکه home به معنای "مهین" یا "وطن"، به تفکیک از country نیز به کار می‌رود.) اگر بتوان از لحظه هنرمند شدن سخن گفت، باید اشاره به لحظه‌ای کرد که کسی در وطن خویش غریب، در خانه خود بیگانه، در زبان خود خارجی، در زبان مادری اش دچار لکنت و در یک کلام درگیر تنش ناشی از دیالکتیک درونی عادت می‌شود.

## بازگشت به تراژدی

✽ محسن یلفانی

هنگامی که ارسطو در «بوطیقا»ی مشهور خود اصول و قواعد تراژدی را، چه از لحاظ شکل و ساختار و چه از نظر محتوا و هدف، تعریف کرد، مدت‌ها از مرگ بزرگ‌ترین تراژدی‌نویسان یونانی می‌گذشت. با این حال او در دریافت و بیان اهمیت تراژدی تردید نکرد و برخلاف نظر افلاطون، که تراژدی را برای مدینه فاضله‌اش نامناسب و مضرّ تشخیص می‌داد، آن را بخشی جدایی‌ناپذیر از معرفت بشری دانست. دوام و اعتبار تراژدی در طول هزاره‌ها نظر معلّم اول را تأیید کرد تا آنجا که می‌توان تراژدی را، حداقل نزد آنها که با آن آشنا و بدان علاقه‌مندند، با مذهب یا فلسفه مقایسه کرد. جایگاه و گستره تراژدی البته به پای مذهب یا فلسفه نمی‌رسد. اما به ملاحظه خصلت‌های آیینی و تماشایی‌اش به مذهب، و از لحاظ توجهش به بغرنج‌ها و پرسش‌های بنیادین و ازلی، به فلسفه شباهت دارد. می‌توان این مقایسه را پیش‌تر راند و گفت که اگر مذهب صراط مستقیمی است که مؤمنان را به سوی آرامش و تسلیم در برابر «زخم فلاخن و تیر بخت ستم‌پیشه»\* هدایت می‌کند، درحالی‌که فلسفه از رودررویی با «دریای فتنه و آشوب»\* ناشناخته نمی‌هراسد و به پرسش و کنکاش با آن برمی‌خیزد و با اعتماد به توانایی ذهن، پاسخ‌هایی نیز، هرچند محدود و مشروط، فراهم می‌آورد، باری، تراژدی نه صراط مستقیمی می‌شناسد و نه در جستجوی پاسخی است. تراژدی تنها به «تقلید» یا «بازسازی» سرنوشت یا شرایط بشری می‌پردازد و به خوف و رجا یا مهابت و تسلایی که در این تجربه

نهفته است اکتفا می‌کند - به همین آمیزه تسلیم و طغیان، همین ناگزیری جستجو و محتوم بودن سرگشتگی ناشی از آن، و سرانجام، به درجه‌ای از پالایش روحی که امیدوار است از این تلاش و آزمایش حاصل شود.

محققان و نظریه‌پردازان درباره‌ی تراژدی سخنان بسیار گفته‌اند. این سخنان همان‌قدر بر تراژدی‌های موجود و نوشته و نمایش داده‌شده متکی‌اند که بر تعبیر و تفسیرهای خود این محققان و نظریه‌پردازان از تراژدی؛ و در نتیجه تعریف‌هایی که ارائه داده‌اند سخت متفاوت و حتی متناقض‌اند. با این‌همه، می‌توان بر اساس همان تعریفی که از آغاز در مقایسه‌ی میان تراژدی و کمدی به دست آمد، ویژگی‌هایی برای تراژدی برشمرد که امروز نیز فهمیدنی و معتبر باشند. ارسطو تراژدی را از لحاظ ساختاری، یا شکل، «گونه» ای (species) از «جنس» (genus) تقلید دانست. واژه «تقلید» تا به روزگار ما برسد طبعاً دچار فرسودگی و ساییدگی شده و از آنجا که در استعمال روزمره نیز بیشتر به معنای ادای کسی یا چیزی را درآوردن و کپی‌برداری و نمونه‌تقلبی از چیزی اصیل ساختن و... به کاررفته، در قاموس و یا برداشت امروزی از تئاتر بیشتر حامل تخفیف و تحقیر است تا ارج و اعتلا. درحالی‌که منظور ارسطو از به کار گرفتن این واژه تعیین واقعیت یا زندگی به‌مثابه‌ی مرجع تراژدی و در نتیجه، نشان دادن اعتبار و خصلت باورکردنی آن بود. بررسی سیر تحول آثار تراژدی نویسان بزرگ یونان باستان، از آشیل تا اورپید، نیز صحت تعریف ارسطو را تأیید می‌کند و به‌ویژه نشان می‌دهد که نزد آنها نیز گرایش و کوشش اصلی، در آنچه به شکل و ساختار مربوط می‌شود، به‌سوی هر چه واقع‌گرایانه‌تر کردن و در نتیجه هر چه باورکردنی‌تر نمایش است. با این‌حال، هیچ‌چیز مانع آن نیست که امروز، با برخورداری از همه‌ی آنچه دانش نقد و تحلیل هنرهای دراماتیک، و به‌طور کلی هنر، در اختیار ما گذاشته است، اصطلاح «بازآفرینی» یا «بازسازی» واقعیت یا زندگی را به‌جای «تقلید» به کار ببریم. و هم از این راه اهمیت و ضرورت هنر را بدان بازگردانیم. بازسازی، بینش یا رویکردی است که هم از آغاز بر استقلال و آزادی هنرمند تأکید می‌ورزد و به او جرأت و امکان می‌دهد تا از روی، و در عین حال، در برابر واقعیت، در نموده‌ها و بروزهای بی‌شمار و متنوع و متناقضش، طرحی نو بیفکند و دنیایی مستقل و قائم‌به‌ذات بنا کند. دنیایی که با ویژگی اصلی‌اش، یعنی نظم و زیبایی، بدیل یا پاسخ هنرمندانه‌ی انسان به تلاطم و همه‌میگیج و گول

واقعیت موجود و جایگزینِ هرج و مرج و بی‌شکلی آن است. از اینجاست تأثیر یا حاصلی که شرکت در یک تجربه هنری، چه در جایگاه هنرمند و چه در موقعیت هنرپذیر، فراهم می‌آید: دریافتِ معنا یا رسیدن به تفاهمی با جهان و شرایط انسانی. شیوه‌ها و شگردهای بازسازی می‌توانند همچون جلوه‌ها و جنبه‌های واقعیت، بی‌شمار باشند، از مرزهای آن درگذرند و به ناهمبندی و ناشناخته نیز پردازند. ولی در هر حال پیوند خود را با آن حفظ می‌کنند و هم از آن ریشه می‌گیرند. چرا که در غیر این صورت به هیاهو یا نقش و نگاری بیش از خود واقعیت بی‌شکل و بی‌معنی تبدیل می‌شوند و تنها احساس بیهودگی و اتلاف را تشدید می‌کنند.

تاریخ تراژدی به تناوب با دوره‌های شکوه و سکوت همراه بوده است. در طول دورانِ قریب به هزارسالهٔ قرون وسطی از تراژدی خبری نبود. این خلأ را می‌توان به حضور و سلطهٔ مذهب نسبت داد که با تلقین یا آموزش ایمان به تثلیث مقدس، جایی برای خلیجان‌های تراژیک نمی‌گذاشت. درست است که در یونان نیز خدایان نقش اساسی در تراژدی داشتند و رابطهٔ آن‌ها با قهرمانان تراژدی از جمله موضوع‌های مهم بود. ولی نزد یونانیان، خدایان و آدمیان به یکسان ساخته و پرداخته یا بازیچهٔ یکدیگر بودند و بنابراین رخنه در قلمرو خدایان و سر و کلهٔ زدن آدمیان با آنان دور از دسترس و دور از تصوّر تراژدی‌نویس نبود و در ارادهٔ او مداخله‌ای نمی‌توانست کرد. حال آنکه خدای قرون وسطی از افق دیگری می‌آمد و انسان را در برابر قهر و قدرت، یا رحم و عطفش، جز تسلیم و توکل چاره‌ای نبود. در برابر او، که همه چیز را از پیش معین کرده بود و اگر می‌خواست نیکان را عقوبت می‌داد یا شریبران را رستگاری می‌بخشید، اختیار و آزادی انسان و تصوّر دخالت در سرنوشتش و تلاش برای به دست گرفتن آن جایی نداشت، و در نتیجه فرصتی برای بروز «خطای تراژیک»<sup>۱</sup> به وجود نمی‌آمد.

۱. tragic flaw؛ زنده‌یاد دکتر مهدی فروغ در یکی از مقاله‌هایش یادآور شده که معادل مناسب و دقیقی برای این اصطلاح در زبان فارسی نیافته است. نگارنده نیز به نارسایی معادل «خطای تراژیک» آگاه است و می‌داند که واژهٔ «خطا» تنها یکی از وجوه این اصطلاح کلیدی در مطالعهٔ تراژدی را بیان می‌کند. از وجوه دیگر آن می‌توان «کاستی»، «ضعف»، «گسست»، «فقدان» و حتی «افراط» را ذکر کرد. اگر مفهوم «گناه» در تکوین قهرمان تراژیک نقش اساسی دارد و معادل «خطای تراژیک» به این مفهوم نزدیک است، باید به یاد داشت که منظور از آن نه «گناه» در مفهوم رایج آن، که ناروایی یا کوتاهی‌ای است که قهرمان نسبت به خود مرتکب می‌شود.

جنش بازرایی هنر و ادبیات و علم، از طریق بازگشتن به میراث یونان باستان، چشم‌انداز جدیدی در برابر انسان گشود. دستاوردهای طب و تشریح، اکتشافات جغرافیایی و مشاهدات اخترشناسی به انسان آموختند که او نه موجودی ابدی و یگانه و مستقر در مرکز جهان، که جزیی غبارگونه و گذرا از هستی همسان و ناپایداری است که غایت و معنایی در پیدایی‌اش نمی‌توان یافت. این چشم‌انداز همچنان که انسان را با تنهایی مهیش روبرو می‌کرد، به او می‌آموخت که جز خودش کسی سازندهٔ سرنوشتش نیست. پی بردن به تنهایی همراه با دریافت رهایی از هرگونه سرنوشت از پیش تعیین شده، به انسان آزمندهٔ سعادت و بهره‌جویی از فرصت کوتاه عمر، فرصت داد تا همهٔ توان خود را بی‌محابا در پی تحقق بلندپروازی‌هایش به کار اندازد. بر چنین زمینه‌ای بود که تراژدی اعتلای تازه‌ای یافت، و هرچند که در اروپا به علت تعبیرهای تحریف‌آمیز مترجمان و مفسران از تعاریف ارسطو در شکل و ساختار، در رنج بود، در انگلستان الیزابتی و به‌ویژه بوسیلهٔ شکسپیر، استاد یگانهٔ تراژدی، به اوج‌هایی از عظمت و قدرت دست یافت که دیگر هیچ وقت تکرار نشد.

از غرایب تاریخ تراژدی یکی هم این است که دو دوران اوج و اعتلای آن، نه با بحران و تلاطم و بی‌ثباتی، که با رونق و رفاه و امنیت همراه بوده است. هم یونان باستان در قرن پنجم پیش از میلاد مسیح و هم انگلستان الیزابتی در نیمهٔ دوم قرن شانزدهم و نیمهٔ اول قرن هفدهم میلادی، دوره‌هایی از رونق و پیشرفت و پیروزی‌های بزرگ نظامی را از سر می‌گذراندند. این تقارن امنیت و آسایش عمومی با زلزله و اضطراب خصوصی را ناشی از سائق‌های می‌دانند که «حس تراژیک» نام گرفته و زمانی به‌تمامی مجال بروز می‌یابد که انسان فرصت کند تا به امور کلی و غایی سرنوشت و وضعیت خویش بپردازد، به درجه‌ای از توانایی و آگاهی به موقعیت و شأن انسانی خود نائل شود، و درنهایت آسیب‌پذیری و بهای گزاف محافظت از آن را دریابد. احساس امنیت و قدرت، درعین‌حال، بستر مناسبی برای بروز همان سائقهٔ «خطای تراژیک» است که هر تراژدی بزرگ درون‌مایهٔ اصلی خود را از آن می‌گیرد و با اطمینان می‌توان گفت که دلیل اصلی پایداری محبوبیت شکسپیر همانا پرداخت نیرومند و گیرای او از این سائقه است، که همچنان موضوعیت و فوریت خود را حفظ کرده و، چنانکه اندکی بعد خواهیم دید، تشدید نیز شده است.

جنبش روشنگری، که در طول قرن هژدهم در اروپای غربی رواج و رونق یافت، بینش دیگری از انسان و شرایط او ارائه کرد که با «حس تراژیک» بیگانه بود و «خطای تراژیک» را گریزناپذیر نمی دانست. تکیه بر خرد خودبنیاد و پیروزمند، اعتماد به اندیشه ترقی به مثابه ثمره تمدن، راه را برای تحقق و شکفتگی انسان بازمی نمود و نائل شدن به سعادت فردی بر روی کره خاکی را ممکن و حتی ضروری می دانست. پذیرفتن اصل تحمل دریچه جمع را بر فرد می گشود و با شناختن آزادی و شأن او چشم انداز نیل به کمال و رستگاری را، به عنوان پروژه های عملی و در دسترس، هم در برابر فرد آزاد و صاحب شأن، و هم در برابر تمامی بشریت قرار می داد.

بارزترین و بزرگ ترین دستاورد روشنگری در صحنه عمل، انقلاب فرانسه بود که شعار «آزادی، برابری، برادری» آن به سرعت به آرمان بزرگ بشریت تبدیل شد و اگرچه بیشتر در عالم آرزو اعتبار داشت تا در عالم عمل، در روایت های بی شمار تکرار شد و در نهایت، با اتکاء به «علم» و قرائت جدیدی از تاریخ و «قوانین جبری» اش، یک پروژه اجتماعی از آن فراهم آمد که چیزی قریب به دو قرن بشریت را در سودای تحققش دچار جذبہ کرد.

اگرچه برخی از مفسران آغاز جنبش روشنگری را به معنای مرگ تراژدی دانسته اند (نظری که منطقاً نمی توان آن را نپذیرفت)، برای اولین نمایشنامه نویسانی که از این جنبش تأثیر گرفتند و خود بدان تعلق داشتند، دل کندن از شکل بیانی ای که در آثار شکسپیر و هم عصرانش به کمال رسیده بود، آسان نبود. گو این که نزد آنها تراژدی معنای دیگری داشت، که یا متضمن رهایی و رستگاری نهایی قهرمان بود (گوته) و یا آنکه سراسر از ستایش آزادی و آرمان خواهی مایه می گرفت (شیللر). مکتب های جدیدتر ادبی و هنری بودند که با دست زدن به انبوهی از تجربه ها و مهم تر از همه درهم آمیختن تراژدی و کمدی و با برخورداری از رواج و محبوبیت بی سابقه تئاتر، شکل بیانی متمایزی از تراژدی به وجود آوردند که با وجود تنوعات و بروزهای گوناگونش می توان آن را زیر عنوان عمومی «درام اجتماعی» بازشناخت.

«درام اجتماعی» بی محابا به انبوه تناقض ها و بغرنج ها و رنج هایی که انسان همچنان بدان ها گرفتار است، می پردازد و باکی از این ندارد که اکسیون تئاتری را، همچون تراژدی، با شکست و ناکامی به پایان برساند. اما از آنجا که به حقانیت و موفقیت نهایی مبارزه هدفمند برای نیل به همبستگی میان فرد و



جمع و به تحقق چشم‌انداز پیروزی، به «فردای روشن»، باور دارد، تماشاگر را در تلخی و سیاهی مگاک تراژیک رها نمی‌کند و به وی امکان می‌دهد تا با قلبی سرشار از شور و شوق و امید به آینده سالن را ترک کند.

درحالی‌که تراژدی فرد را بی‌واسطه در ساحت جهان قرار می‌دهد و او را تنها و عریان به رودرویی با بروزهای گوناگون آن (طبیعت، خدایان، سرنوشت) می‌فرستد، درام اجتماعی جامعه را واسطهٔ فرد و جهان قرار می‌دهد و از آنجا که جامعه را قابل‌شناسایی و فاقد اسرار دست‌نیافتنی می‌داند و بر آن است که می‌توان در آن دست برد و به تغییر و بهبودش برخاست، پایان فرد را محتوم نمی‌داند. به عبارت دیگر، اگر قهرمان تراژدی فرد است، موضوع درام اجتماعی را فرد در میان جمع تشکیل می‌دهد. قهرمان تراژدی، با همهٔ ارزش‌های والا و متعالی‌اش، همانا به علت فردیت - یا تنهایی‌اش - محکوم به شکست است. درحالی‌که جمع، در همان معنای بلافاصلهٔ خود - یعنی شکستن لاک فردیت و نیل به پیوستگی و همبستگی - متضمن و حامل پیروزی و بهروزی است.

جنبش روشنگری، با همهٔ نیرومندی‌اش که به دگرگونی‌های عظیمی در زیست ذهنی و مادی انسان منجر شد و نفوذ کلی و عمومی یافت، نتوانست میراث سنت‌های کهن را به‌تمامی از میان بردارد و یا بر همهٔ سائقه‌ها و ظرفیت‌های «غریزی» انسان چیره شود. اگر قرن نوزدهم را دوران گسترش روشنگری و تعمیم آن بدانیم، قرن بیستم، با همهٔ شتابی که به رونق و پیشرفت ایده‌های روشنگری در عرصهٔ علم و تکنولوژی داد، درعین‌حال شاهد بروز ناتوانی بشریت در به‌کار گرفتن ایده‌های آن در قلمرو روابط انسانی و ادارهٔ جامعه بود. تجربه‌های این خونبارترین قرن تاریخ به‌وضوح نشان دادند که نه جامعه بدان آسانی که تصور می‌شد به تغییر و بهبود تسلیم می‌شود، و نه طبیعت بشر لزوماً به نظم مبتنی بر خرد و عدالت تمکین می‌کند. مفهوم انقلاب، که بنا به آرزو و تعریف پیشتازان روشنگری آستانهٔ آزادی و برابری و برادری بود، در همان تجربهٔ «کبیرش» جرثومهٔ انحراف و تعدی را در خود نشان داد. اما در طول قرن بیستم بود که به‌مثابهٔ آخرین نبرد نفرین‌شدگان زمین در بیهودگی هولناک خود تکرار شد و رؤیای شیرین «فردای روشن» آن به‌صورت کابوسی از خون و خفقان درآمد. آنچه این ضربهٔ نهایی را پرمعناتر و درعین‌حال وخیم‌تر کرد، این بود که با اعلام پایان پروژهٔ نظم مبتنی بر

خرد و عدالت در مقیاس عمومی هم‌زمان شد و بی‌گمان در این تحوّل اثر انکارناپذیری بر جای گذاشت.

اما این همه به معنای آن نبود که آزمندی چاره‌ناپذیر انسان در پی یافتن راز بهروزی و نجات عمومی فروکش کند. پس این بار پرچم آزادی را، که از بیش از دو قرن پیش به این سو هیچ‌گاه بر زمین گذاشته نشده بود، به اهتزاز درآورد – از هر چه بگذریم، در مقابل آیین برابری که ریشه در کودکی و بدویت انسان دارد، و در مقایسه با رؤیای برادری که از آیه‌ها و توصیه‌های مذهبی نشأت می‌گیرد، این مفهوم آزادی انسان، به‌مثابه موجود خودمختار و قادر و حاکم بر سرنوشت خود است که مستقیماً از عصر روشنگری به ارث رسیده است. آزادی، هم نیاز به چوب زیر بغل ایدئولوژی را – که هر آن می‌توانست چون چماقی بر سر فرد فرود آید – از میان می‌برد، و هم، در هیئت نظام سیاسی مبتنی بر دموکراسی و حقوق بشر، مشارکت همگان را در تعیین سرنوشت جمع تأمین می‌کند – و طبعاً این ملاحظه هم که هر کس به اندازه جیره‌اش وارد این مشارکت می‌شود، امری فرعی و قابل چشم‌پوشی به حساب می‌آید. با استقبال عمومی و ناگزیری که از اولویت پروژه آزادی صورت گرفت – به‌جز در چند قلعه کهنه و متروکی که همچنان در برابر آن مقاومت می‌کردند و عدم وجودشان در حقانیت و موفقیت پروژه جدید تغییری نمی‌داد – به نظر می‌رسید که حداقل وفاق عمومی بر سر بغرنج سیاسی به‌دست آمده و اینک می‌توان با اعتماد و اطمینان به بغرنج‌های دیگر پرداخت. روند جهانی شدن، که قرار بود دنیا را به دهکده کوچکی تبدیل کند که همه اهالی آن سهمی، هرچند متفاوت، از دستاوردهای آن داشته باشند، سرعت گرفت. در برابر فقدان هرگونه بدیل دیگر به‌جز حاکمیت ذهنی و مادی نظام موجود<sup>۱</sup> گویی مأموریت انسان در یافتن راه‌های تحقّق خویشتن به سرانجام رسیده و به‌جز برخی دستکاری‌ها و اصلاحات فرعی باقی‌نمانده مگر این‌که همگان بنشینند و جز لذّت بردن از حاصل کشته خویش و به‌به گفتن به خود کار دیگری نداشته باشند.

تغییراتی را که طی چند دهه پس از آغاز انقلاب انفورماتیک در زندگی بشر به وجود آمده، با تغییراتی که در ده‌هزارساله بعد از یادگیری و به‌کارگیری

1. There is no alternative (TINA)

کشاورزی پدید آمده، قابل مقایسه دانسته‌اند. می‌توان این مقایسه را مبالغه‌آمیز و فاقد دقت و اعتبار علمی دانست. ولی نمی‌توان منکر سرعت شتابناک پیشرفت‌های انسان در چند دههٔ اخیر شد. اما «تراژیک» دورانی که در آن به سر می‌بریم در این نهفته است که، اگر تا پیش از این انسان، صرف‌نظر از این که در چه اردوگاهی می‌زیست و به کدام افق فکری تعلق داشت، از ایدهٔ پیشرفت استقبال می‌کرد و آن را وسیلهٔ مؤثر نزدیک شدن به آینده‌ای می‌دانست که خواه‌ناخواه متضمن تحقق وعده‌ها و امیدهایی بود که مذهب انسان جدید را از جنبش روشنگری به این سو تشکیل می‌داد، اینک همین پیشرفت و سرعت مهارنشدنی آن به منبع دلهره و اضطراب تبدیل شده و اعتماد انسان را نسبت به آینده دچار تزلزل کرده است. باور داشتن به ایدهٔ پیشرفت و آثار گریزناپذیر آن بر شرایط انسان در مسیر بهبود و صلاح عمومی، که به گونه‌ای انعکاس اعتقاد به روح تاریخ و حرکت عقلایی و جبری آن در مسیری تکاملی است، هر چه بیشتر و بیشتر با پیش‌بینی‌های ما، هرچند احتیاط‌آمیز و مشروط، نسبت به آینده، ناسازگاری نشان می‌دهد - و آنچه هم امروز در برابر چشمان ما می‌گذرد، این برآورد را تأیید می‌کند و بر اضطراب و نگرانی نسبت به آنچه در پیش است می‌افزاید.

ناسازگاری دم‌افزون میان علم و خرد، جدایی ناگزیر میان تحمل و فردگرایی، فاصلهٔ پرنشدنی میان سیاست و اخلاق، تناقض درمان‌ناپذیر میان دو آرمان آزادی و عدالت، هر یک وجهی دیگر از «تراژیک» زمانهٔ ما را تشکیل می‌دهند که به همین مقیاس در قلمرو امور مادی نیز دچار گسست‌ها و شکاف‌هایی است که آیندهٔ قابل پیش‌بینی تنها عمیق‌تر شدن‌شان را تأیید می‌کند. درست است که صفحات تاریخ بشر بیشتر با مصیبت و بلا پر شده تا با آرامش و امنیت، و درست است که صفحاتی که در حال حاضر رقم می‌خورد چنان نیست که حسرت و غبطه‌ای نسبت به هیچ فصلی از گذشته برانگیزد. با این حال، متناسب با درجهٔ آگاهی و انتظار و خواستی که همین آگاهی فراهم آورده، احساس بیم و اضطراب نسبت به شرایط کنونی و به‌ویژه نسبت به آینده هر آن شدیدتر و شدیدتر می‌شود.

نظام حاصل از ترکیب سرمایه‌داری و دموکراسی، درحالی که هنوز بسیاری از جوامع در آرزوی برقراری آن بی‌تابی می‌کنند، و با همهٔ چشم‌انداز خیره‌کننده‌ای که از آزادی و اختیار و اقناع در برابر انسان قرار داده، بیش از

آن حامل کاستی‌ها و ناروایی‌هاست که بتواند اجماع و وفاق بر سر شرایط و وضعیت کنونی را تأمین کند: کور شدن افق مشارکت مؤثر و با معنی توده‌ها در تعیین سرنوشت خویش، تفاوت دم‌افزون و تحمل‌ناپذیر در بهره بردنشان از امکانات موجود، تمرکز قدرت فاقد حقانیت در دست گروه‌های کوچک، تداوم توسل به قهر کور یا سازمان‌یافته، ناگزیری دور باطل «مصرف-تولید-رونق» با وجود گسست‌های ادواری‌اش و با پایان محتومی که تخریب جبران‌ناپذیر محیط زیست را به دنبال دارد... تنها سرفصل‌های نگرشی از وضعیت کنونی است که بیش از آن‌که آن را پایان تاریخ و تحقق مأموریت انسان بدانند، نشانه‌های یک سقوط شتابناک آخرالزمانی در آن می‌یابد.

در برابر این نگرش، البته می‌توان این اصل را به یاد آورد که رابطه میان پدیده‌های اجتماعی و عوارض و نتایج آنها لزوماً مستقیم و علت و معلولی نیست - هرچند که رویه دیگر این اصل تن دادن به حاکمیت تصادف و هرج و مرج و در نتیجه، پذیرفتن عوارض و نتایج آن است. همچنین می‌توان به خود خاطر جمعی داد که آنچه در اینجا آمد، نه یک گزارش مستند و معتبر، که طرحی عصبی با خطوطی شتاب‌زده است. اما نگرش ما نسبت به پدیده‌ها و برآوردمان از عوارض و نتایج آنها، طبعاً، با شیوه‌ای که در این کار می‌آوریم و هدفی که از این کار در سر داریم، تعیین می‌شود و شکل می‌گیرد. و در اینجا موضوع بر سر انتخاب نگاه تراژیک است که خواه‌ناخواه به کشف «تراژیک» زمانه می‌انجامد - انتخابی که علی‌الاصول نمایشنامه‌نویس امروز، به مثابه وارث سنت تراژدی، هیچ‌گاه از وسوسه آن رها نشده و آرزوی تجدید اعتبار و رونق آن را از یاد نبرده و جستجوی آن را از دست ننهاده است. این وسوسه یا نگرش، نمایشنامه‌نویس را به پرسش‌هایی از این دست هدایت می‌کند که آیا ما در این آستانه قرن بیست و یکم شاهد تراژدی‌ای هستیم که قهرمان آن، نه دیگر یک فرد انسانی، که انسان در مفهوم کلی یا مثالی آن است؟ آیا تراژدی، به مثابه یک شکل بیانی متعالی و متضمن نظم و زیبایی، قادر است انسان را در این بزنگاه تاریخی دریابد، بیان کند و معنی ببخشد؟ و آیا تراژدی همچنان قادر است که تماشاگر را از طریق شریک کردن در خوف و رجای حادثه، به تزکیه و تعالی هدایت کند و با یادآوری شأن و حیثیتش او را با سرنوشت خویش آشتی دهد؟

اگر در یونان باستان گرفتاری در چنبره خواست و اراده خودسر و بازیگوشانه خدایان و تلاش یأس‌آمیز، هرچند قهرمانانه، انسان بود که جوهر

تراژدی را تشکیل می‌داد، و اگر در دوران الیزابتی بلندپروازیِ سرسام‌آور و افسارگسیختهٔ انسان مدرن او را به ورطهٔ محتوم تراژیک سوق می‌داد، در این آستانهٔ آخرالزمانی عصر ما، نه انسان، به صورت فرد یا شخصیت، که انسان در هیئتِ جمعی‌اش و سرنوشت یا مأموریت یا معنای وجودی اوست که در برابر آزمایش نهایی قرار گرفته و این بار نیز همانا «خطای تراژیک» اوست که بدین آستانهٔ بی‌بازگشت سوقش داده است. و باز در چارچوب تراژدی، می‌توان توضیح داد که این بار «خطای تراژیک» معجونی از همان «ارادهٔ خودسر و بازیگوشانهٔ خدایان» و «بلندپروازی سرسام‌آور و افسارگسیختهٔ انسان» است که، به اقتضای زمان و موقعیت، چنان وخامتی یافته که پایان‌های تراژدی‌های یونان باستان و انگلستان الیزابتی در مقابل آن بازی و افسانه به نظر می‌رسند. کم‌دی و تراژدی به یک اندازه به ضعف‌ها و خطاهای انسان می‌پردازند. هر یک از آنها در پی آنند که، یا به قول ارسطو با به کار گرفتن تقلید از واقعیت و زندگی، آیین‌های از حیرت و عبرت در برابر ما قرار دهند، و یا به زبان امروز، با بازآفرینی آنها، بدیلی با معنا و متضمنِ نظم و زیبایی به ما عرضه کنند. اما اگر کم‌دی (و نه طنز) انسان را تنها لایق افشا کردن و رسوا کردن می‌داند و در پایان او را با شرارت حقیقش به حال خود رها می‌کند، تراژدی وظیفهٔ دشوار و نامطلوب دوست داشتن انسان را به عهده می‌گیرد. چرا که به‌رغم دریافت همهٔ «خطا»ها و شرارت‌هایش، در پی آن است که با گذر دادن او از میان نمایش عوارض و آثار همین خطاها و شرارت‌ها، و رها کردنش در مغاک محتوم، او را به خود آورد و حداقل معنا و تصویری را که در نهایت سزاوار او می‌شناسد، به او بازگرداند.

\* “The slings and arrows of outrageous fortune”/ “sea of troubles”,  
*Hamlet*

(هر دو عبارت برگرفته از هملت، ترجمهٔ م. ا. به‌آذین.)

## بابل: از کتابخانه تا باغ

✽ علی شاهی

«کتابخانه‌ی بابل» داستانی است درباره‌ی یک کتابخانه که هر یک از کتاب‌های آن، خود، کتابخانه‌ای است. در هر کتاب می‌توان خود کتابخانه‌ی بابل را از منظری خاص مشاهده کرد و به تبع آن در این کتابخانه دوباره همان کتاب را بازشناخت: کتابخانه‌ای در یک کتاب که خود آن کتاب در آن کتابخانه وجود دارد و ... تا بی‌نهایت. این مسئله در مورد خود داستان‌های بورخس نیز صادق است. هر یک از آن‌ها به شکلی واضح خودشان را به شکلی مبهم تمام داستان‌های دیگر را نمایان می‌کنند. باید دید که این داستان‌ها یا منتخبی از آن‌ها – که می‌توان فهرست‌های متفاوتی از آن ارائه داد – چگونه در آن واحد هم نمایاننده‌ی «کتابخانه‌ی بابل» اند و هم «باغ گذرگاه‌های شاخه‌شاخه» را نمایش می‌دهند. این دو داستان، صرفاً برای این تفسیر خاص، اصلی و بنیادی‌اند و می‌توان نشان داد که هر یک از داستان‌های دیگر بورخس، چگونه نمایاننده‌ی هر داستان دیگری هستند. اما هدف این فصل و در مختصات تفسیر ارائه‌شده از «کتابخانه‌ی بابل» ساختن زنجیره‌ای از داستان‌ها و حاشیه‌هایی است که «کتابخانه‌ی بابل» را به «باغ گذرگاه‌های شاخه‌شاخه» و یا به عبارت کلی‌تر، هستی بالقوه را به چارچوب فعلیت‌یابی آن پیوند می‌زند. این زنجیره نشان خواهد داد که چگونه بحث درباره‌ی کلیت و تمامیت هستی در «کتابخانه‌ی بابل» به بحث درباره‌ی هر

یک از اجزای بالفعل آن، در «باغ گذرگاه‌ها ...» پیوند می‌خورد و تصویری کلی - هر چند ناقص - از جهان داستانی بورخس ارائه می‌دهد.

## ۱ - الف:

تمام کتاب‌های کتابخانه، حاصل ترکیب نمادهای نگارشی مشخصی هستند. هر کتاب تازه‌ای که زاده می‌شود، چیزی نیست جز تحقق روایتی از «گذشته‌ی مطلق» کتابخانه. گذشته‌ای که از طریق ترکیبات متفاوت الفبا محقق می‌شود. تنها اشتراک بین بی‌شمار کتاب کتابخانه همین نمادهای الفبایی‌اند. همین‌ها هستند که به کتاب، امکان نمایش کل هستی و گذشته به شکلی مبهم و بالقوه، و قسمتی از آن را به شکلی واضح و بالفعل می‌دهند. در نتیجه اگر گذشته‌ی مطلق هم وجود داشته باشد - که دارد - باید از طریق همین نمادهای الفبایی منتقل شود. این گذشته در جایی نهفته نیست جز همین نمادها و حروف. الفبا از ابتدا با کتابخانه بوده و عنصر بر سازنده‌ی کتابخانه است. بنابراین قدمت الفبا و در نتیجه، ابدیت‌اش، مانند قدمت و ابدیت کتابخانه نامتناهی است. تمام هستی، هر چه آن‌چه که می‌توانسته باشد و هست و خواهد بود، پیشاپیش در همین حروف به شکلی بالقوه وجود دارد. چرا که هر وجودی - هر کتابی - از خمیرمایه‌ی همین نمادها شکل می‌گیرد. بنابراین کل هستی می‌تواند حتی در یک «الف» هم نهفته باشد. چیزی که قسمتی از داستانی به همین نام، درباره‌ی رؤیت آن است: «قطر الف شاید به دو یا سه سانتی متر هم نمی‌رسید اما فضای جهان، درون آن جا گرفته بود، بی‌آن‌که کوچک شود. هر چیزی، چیزهای بی‌شمار بود، زیرا می‌توانستم آن‌را از تمام زوایای جهان هستی به وضوح ببینم» (الف، ۱۹۵). الف، به منزله‌ی یک حرف الفبا، تمام هستی را در خود جای داده است. آن‌چه بوده و هست و خواهد بود و تمام این‌ها از بی‌شمار زاویه‌ی ممکن. الف، نامتناهی و در نتیجه مطلق است. اطلاق الف، مانع از اطلاق مابقی حروف الفبا نیست چرا که هر یک از آن‌ها تمام آن‌هاست و کل الفبا هر یک از حروف. مانند تمثیل آن دو لیل، هر یک می‌تواند مرکز کره‌ای باشد که سطح‌اش دست‌نیافتنی است یا بنابر تمثیل عطار، هر یک از آن‌ها یکی از سی مرغ و در عین حال خود سیم‌رغ است: «من چطور می‌توانم آن الف بی‌نهایتی را شرح دهم که حافظه‌ی حقیر من به زحمت می‌تواند آن را در خود جای دهد؟ عارفان در چنین موقعیت‌هایی از گنجینه‌ی نمادها و

نشانه‌هایی رمزی بهره برده‌اند تا الوهیت را شرح دهند یا از خدا یاد کنند. یک عارف ایرانی از پرنده‌ای سخن می‌گوید که به نحوی همه‌ی پرنده‌هاست؛ آن دو لیل از کره‌ای سخن می‌گوید که مرکز آن همه جاست و محیطش هیچ‌جا نیست» (۱۹۴). الف یکی از اجزای الفبا و در عین حال خود الفباست، یکی از اجزای هستی و در عین حال کل هستی. الف نمایانده‌ی همه چیز است: «دریای پر جنب و جوش ... طلوع و غروب خورشید ... تار عنکبوتی نقره‌ای رنگ ... دانه‌دانه‌ی شن‌های تمام صحراها ... خانه‌ای بیلاقی در اروگوتی ... یک اصطربلاب ایرانی ... شب و روز هم‌زمان ... کره‌ی زمین در الف و الف در کره‌ی زمین و یک‌بار دیگر کره‌ی زمین در الف ...» (۱۹۵ و ۱۹۶). عظمت نامتناهی و مطلق کتابخانه نه تنها در یک کتاب، بل که در یک حرف نیز نهفته است. حافظه‌ی الف، حافظه‌ای نامتناهی است: گذشته‌ی مطلق هستی.

اطلاق الف، دلیل بی‌زمانی و بی‌مکانی آن است در حالی که هر روایتی از الف - که تمام کتب کتابخانه را شامل می‌شود - متوالی و در نتیجه زمان‌مند و مکان‌مند است: «همه‌ی آن‌ها در یک نقطه قرار داشتند، بدون تداخل و بدون تقابل و انطباق بر روی هم. هر آن‌چه چشم من می‌دید هم‌زمان و متقارن بود و هر آن‌چه من می‌نویسم، پشت‌سرهم و متوالی است، زیرا زبان متوالی است» (۱۹۴). نهفتگی مطلق و بالقوگی محض هستی صرفاً توده‌ای بی‌کیفیت و نامتعیین نیست که صورت، یا صوری از بیرون آن را شکل دهد - چرا که بیرونی در نامتناهی وجود ندارد - بل که مجموع مطلق تمامی کیفیات و تعین‌های ممکن است. هر صورتی که در هستی وجود دارد از درون همین نهفتگی مطلق بالفعل و متعین می‌شود. هستی در اطلاق و لایتناهی خود امری مطلقاً مکلف و متعین است و از هیچ‌جا غیر از درون خود شکل نمی‌پذیرد. به همین معناست که جهان با تمام کیفیات و صورش در الف قابل رؤیت است. اما هر روایتی از الف، از جمله خود این داستان درباره‌ی آن، امری زبانی، و در نتیجه متوالی و زمان‌مند است. حروف پشت‌سرهم و در یک ترتیب زمانی و مکانی چیده می‌شوند تا کلمات را به وجود آورند و به همین منوال کلمه‌ها، سطرها را و سطرها صفحات را و ... تا بی‌نهایت. در نتیجه هر روایت - هر کتاب - تنها می‌تواند قسمتی از الف را بالفعل کند و به وضوح نشان دهد حال آن‌که تمامی آن‌ها به شکلی مبهم در خود نهفته دارد. روند شکل‌گیری هر جزء از هستی - هر کتاب - به همین صورت است: هر جز در حال چیده‌شدن در زمان



و مکان، صورتی از صورت‌های درون خود را بالفعل می‌کند و با پیش‌رفتن زمان و مکان و توالی حروف سازنده‌ی آن، صورتی دیگر بالفعل می‌شود و این روند در یک زمان و مکان خطی تا بی‌نهایت ادامه می‌یابد. تغییر هر جزء هستی عبارت است از فعلیت تعدادی صورت در یک توالی زمانی، از بی‌نهایت صورت و کیفیت نهفته در درون‌اش. با این اوصاف هر کتاب، شاخه‌ای از فعلیت بی‌نهایت صورت موجود در هستی است. کتاب‌ها شاخه‌های واگرای کتابخانه‌اند که به شکلی شبکه‌ای و تا بی‌نهایت از هستی مطلق و ازلی - ابدی کتابخانه - همان گذشته‌ی مطلق، «الف» - ناشی می‌شوند. فرایند ترکیب در واقع فرایند چینش در یک توالی، یا همان فرایند انشعاب شاخه‌هاست. خود الف، به واسطه‌ی اطلاق و بی‌پایانی‌اش، متوالی و ممتد نیست. اما شاخه‌هایی که از آن منشعب می‌شوند، لاجرم زمانی و مکانی‌اند چرا که این شاخه‌ها - کتاب‌ها - چیزی نیستند جز چینش متوالی حروف و کلمات. بنابراین راوی الف، هر قدر هم زبان‌آور و خطیب، تنها می‌تواند روایتی ناقص از الف ارائه دهد به این دلیل ساده که ابدیت بی‌زمان و مکان و نامتناهی، در یک کتاب متناهی، به صورتی تمام و کمال بالفعل نمی‌شود و نهفته می‌ماند. به همین دلیل است که فهرست روایت‌شده از چیزهایی را که راوی در الف دیده، می‌توان با بی‌نهایت فهرست ممکن جای‌گزین کرد. هر فهرست، یک شاخه‌ی منشعب از لایتناهی مطلق الف است: صورت‌هایی بالفعل شده از بی‌نهایت کیفیت موجود در الف. چنین است معنای این عبارت که «الف نماد اعدادی است که کل آن بزرگ‌تر از هر یک از اجزایش نیست»: اگرچه هر جز، قسمتی از کیفیت کل را بالفعل می‌کند و نمایش می‌دهد اما تمامیت کل پیشاپیش در هر جزء حضور دارد. هر یک از شاخه‌ها - حتا سکه‌ای ۲۵ سنتاوی به نام «ظاهر» - در نهایت اشاره‌ای به کل هستی مطلق است.

## ۲ - ظاهر

مفهوم کلی «نام»ی است که مصادیق جزئی‌اش در آن مندرج‌اند و هر یک از آن‌ها در فردیت و یگانگی خود، عضو مجموعه‌ای از فردهای دیگر است که مشمول اطلاق این نام می‌شوند. به واسطه‌ی همین نام است که تمامی این جزئی‌ها - مصادیق یک مفهوم کلی - با یکدیگر مرتبط می‌شوند. مجموعه‌ی - احتمالاً نامتناهی - تمامی این مصادیق، در این نام گرد هم

می‌آیند و هر یک از آن‌ها به واسطه‌ی حمل این نام بر آن، تمام مصادیق دیگر را از زاویه‌ای خاص و یگانه نمایش می‌دهد. «سکه» مفهومی کلی است که تمام سکه‌های بی‌شمار تاریخ، چه آن‌ها که بوده‌اند و چه آن‌ها که خواهند بود در آن مندرج‌اند و هر یک از این سکه‌ها، در عین فردیت و یگانگی خود، به واسطه‌ی داشتن نام «سکه»، تمامی سکه‌های دیگر را بازمی‌نمایاند و نشان می‌دهد: «هیچ سکه‌ای نیست که نماد همه‌ی سکه‌هایی نباشد که در سراسر تاریخ و افسانه، به طور بی‌پایان جلوه کرده‌اند و درخشیده‌اند. به سکه‌های نقره‌ی شارون اندیشیدم؛ به سکه‌هایی که بلیزاروس به عنوان صدقه از این و آن گدایی کرد ... به سی سکه‌ی نقره‌ی یهودا ... به سکه‌ی عهد دقیانوس که یکی از اصحاب کهف عرضه کرد ... به شصت‌هزار سکه‌ای که هر سکه‌اش برای بیتی از یک حماسه‌ی پهلوانی بود و چون سکه‌ها نقره بودند و نه طلا، فردوسی آن‌ها را به سلطان بازگرداند ... به سکه‌ی طلایی که لویی شانزدهم فراری را در نزدیکی وارن لو داد و ...» (ظاهر، ۱۲۸). تمامی سکه‌های واقعی و افسانه‌ای به واسطه‌ی «سکه‌بودن» در یک سکه - حتی در سکه‌ای بی‌ارزش مانند «ظاهر» - مندرج‌اند و این سکه تمام آن‌ها را از منظری خاص بازمی‌نمایاند. مانند یک شهر که می‌توان آن‌را از بی‌شمار زاویه - زاویه‌ی دید تمام اجزای شهر - بازنمایی کرد، مفهوم سکه نیز از زاویه‌ی دید هر سکه‌ی خاص قابل بازنمایی است. به این صورت، تمام سکه‌ها در هر سکه‌ای درج شده‌اند.

اما مسئله به همین جا محدود نمی‌ماند. هر سکه، حتی به واسطه‌ی نام‌اش، تنها با سکه‌های دیگر در ارتباط نیست. سکه در مکانی و توسط کسانی ساخته‌شده، راهی را طی کرده و از دستی به دست دیگر رسیده است و در نهایت می‌توان آن‌را با چیز دیگری معاوضه کرد: «پول می‌تواند شبی باشد در گلگشت بیرون شهر، یا یک ملودی از برامس، یا نقشه‌ها، یا شطرنج، یا قهوه، یا سخنان اپیکتتوس که تحقیر طلا را تعلیم می‌دهد یا ...» (۱۲۸). یک سکه به واسطه‌ی ملودی یا قهوه‌ای که می‌توان در ازای‌اش به دست آورد، با چیزهایی غیر از سکه هم مرتبط می‌شود. قهوه‌ای که به ازای سکه می‌توان آن‌را نوشید، در مزرعه‌ای عمل آمده و توسط دست کارگرانی چیده شده، کارگرانی که والدینی داشته‌اند و فرزندانی که با زمین‌های دیگر مرتبط بوده‌اند یا خواهند بود و ... می‌توان این سلسله را تا بی‌نهایت ادامه داد. شبکه‌ای زنجیره‌وار از علت و معلول‌هایی که در نهایت کل هستی را در بر می‌گیرند. «ظاهر» به

منزله‌ی یک سکه در نهایت با یک برندی معاوضه می‌شود و حداقل در این زمان مشخص – زمان داستان – از این طریق با کل هستی مرتبط می‌شود نه طریقی دیگر. ظاهر به واسطه‌ی مکان و زمانی که در آن قرار گرفته و چیزهایی که با آن‌ها در ارتباط است در نهایت به یک برندی تغییر صورت می‌دهد و نه یک قهوه، نقشه، شطرنج، یا یک ملودی. فردیتِ ظاهر و در واقع «ظاهر بودن» ظاهر، به توالیِ همین صورت‌هایی است که می‌پذیرد و این توالی قطعاً با توالیِ صور هر سکه‌ی دیگری متفاوت است. اما فردیتِ ظاهر چندان اهمیتی ندارد چرا که اگرچه این سکه در نهایت چند صورتِ محدود را بالفعل می‌کند اما تمامِ صورِ ممکن – قهوه‌بودن، شطرنج‌بودن، کتاب‌بودن و ... – پیشاپیش در آن مندرج‌اند و به واسطه‌ی همین اندراج و تسلسل شبکه‌ی علی و معلولی این صور، ظاهر، نامتناهی است و در نتیجه نمودار و «ظاهر» کل هستی، و این برای هر چیز دیگری در هستی صادق است: «تنیسون زمانی گفت که اگر ما بتوانیم فقط یک گل سرخ را درک کنیم، می‌توانیم بدانیم چه کسی هستیم و جهان چیست. شاید او می‌خواست بگوید هر چیزی – هر قدر هم حقیر باشد – نمی‌تواند به تاریخ جهان و تسلسل بی‌نهایت علت و معلول وابسته نباشد. شاید او می‌خواست بگوید که تمامی جهان مرئی، در هر تصویری پدیدار است» (۱۳۵).

نه تنها یک کتاب از کتابخانه به واسطه‌ی کتاب‌بودنش، و نه تنها یک حرفِ الفبا به واسطه‌ی قدیم‌بودنش، که هر چیز در هستی – هر قدر هم حقیر و ناچیز – به واسطه‌ی شکل‌گرفتن‌اش از حروف الفبا و اندراج‌اش در روایاتِ متفاوتی که در نهایت به یک شبکه‌ی علی و معلولی نامتناهی منجر می‌شود، شامل و بازنمایاننده‌ی کل هستی و گذشته‌ی مطلق جهان است: هر جزءِ هستی می‌تواند «ظاهر» باشد. ظاهر در نهایت قسمت کوچکی از این هستی نامتناهی را بالفعل می‌کند و نشان می‌دهد (به دستِ راویِ داستان رسیدن، معاوضه‌شدن با یک برندی، نصیبِ این یا آن فروشنده یا خریدار شدن، تبدیل‌شدن‌اش به قهوه، شرکت‌اش در متن داستان «ظاهر» یا این متن و ...) اما مهم این است که این صورت‌های محدود، در کنار تمام صورت‌های نامتناهی دیگر پیشاپیش در آن مندرج‌اند و به این ترتیب، ظاهر، در عین این که یک سکه‌ی معمولی جزئی است، کل جهان نیز هست: یک گذشته‌ی مطلق و یک آینده‌ی نامتناهی و پیش‌بینی‌ناپذیر چرا که معلوم نیست که در آینده، کدام یک

از این بی‌شمار صورتِ مندرج در این سکه، بالفعل خواهند شد: «پول، زمان پیش‌بینی‌ناپذیر است، زمان برگسونی است» (۱۲۸).  
 ظاهر، مانند «الف»، همان کتابخانه است. نه تنها به واسطه‌ی ارتباط با کتاب‌های موجودی مانند شاهنامه، اسرارنامه‌ی عطار، گلشن راز شبستری، کتاب‌های تنیسون و برگسون و شوپنهاور، انجیل و تمامی کتاب‌های دیگری که در این داستان نام برده می‌شوند، بل که به دلیل رابطه‌اش با تمام روایات و کتاب‌هایی که در مورد هر سکه‌ی دیگر و هر جزء از هستی وجود دارد و روزی ممکن است نوشته شود یا نوشته نشود. حول هر چیز کوچک در این هستی نامتناهی، روایات و به تبع آن کتاب‌هایی بی‌شمار وجود دارند که بودن آن چیز را ممکن می‌کنند و شکل می‌دهند. در واقع هر جزء هستی یک کتابخانه است. هستی و تمام حالات‌اش، چیزی نیست جز یک مکتوب. مکتوبی بی‌پایان که در هر جا می‌توان آن را قرائت کرد. قرائتی و به تبع آن، کتابتی مداوم. جهان «مکتوب» است، شاید «مکتوبِ خداوند».

### ۳- مکتوب خداوند

برای راوی داستان «مکتوب خداوند» تفاوتی میان کلمات «خداوند» و «هستی» وجود ندارد (مکتوب خداوند، ۱۴۲). از طرفی خداوند بنا بر ذات خود نامتناهی است همان‌گونه که هستی و از طرف دیگر، دو جوهر نامتناهی نمی‌توانند هم‌زمان وجود داشته باشند چرا که امر نامتناهی مطلق است و حدی ندارد تا به وسیله‌ی نامتناهی دیگری محدود شود. خداوند، درون هستی و در نتیجه خود هستی است: وجه خلاق و آفریننده‌ی هستی که از درون، هستی را هر لحظه و تا همیشه تولید می‌کند. اما هستی از زاویه‌ی دید این وجه خلاق و مطلق چگونه است؟ نشان خداوند در هستی، که در این داستان یک کلمه است، چگونه کلمه‌ای می‌تواند باشد؟ «از خودم پرسیدم یک ذهن مطلق احتمالاً چگونه جمله‌ای می‌سازد؟ اندیشیدم که حتی در زبان‌های بشری هیچ موضوعی نیست که به طور ضمنی، سراسر جهان را در بر نگیرد؛ سخن گفتن از پلنگ، سخن گفتن از همه‌ی پلنگ‌هایی است که آن را به وجود آورده‌اند، گوزن‌ها و لاک‌پشت‌هایی که آن پلنگ دریده و خورده است، علفی که گوزن‌ها خورده‌اند، زمینی که مادر علف بوده، و آسمانی که نور به زمین داده. اندیشیدم که در زبان یک خدا، هر کلمه‌ای این تسلسل بی‌پایان حوادث را بیان می‌کند،

آن هم نه به طور ضمنی، بل که صریح و آشکار، و نه به طور تدریجی، بل که در یک آن ... اندیشیدم که یک خدا باید فقط یک کلمه بگوید و آن کلمه باید جامعیت مطلق داشته باشد. هر کلمه‌ای که خدایی ادا کند، نمی‌تواند کم‌تر از کل هستی باشد یا مختصرتر از مجموعه‌ی زمان ... [کلمه‌ای] که مساوی است با کل یک زبان و تمام مفاهیم ممکن آن زبان» (۱۴۱). کلمه‌ای چنین جامع و مطلق، برابر با کل هستی است و هم‌چنین برابر با هر یک از اجزای هستی. در واقع هر جزء از هستی می‌تواند کلمه‌ی مطلق خداوند باشد. نه تنها یک نوشته بر پوست پلنگ، که یک شمشیر یا یک پرنده، یا یک گل سرخ و یا حتی یک چرخ: «من یک چرخ بسیار بلند دیدم که فقط جلوی چشم‌هایم نبود، یا پشت سرم یا در دو طرفم، بل که در آن واحد همه جا بود. این چرخ از آب ساخته شده بود و ضمناً از آتش، و با این که می‌توانستم حدودش را ببینم، نامتناهی بود. از همه‌ی چیزهایی ساخته شده بود که بوده‌اند، هستند و خواهند بود و همه چیز در هم بافته شده بود؛ من رشته‌ای بودم در تاروپود آن بافته‌ی محیط بر همه چیز؛ و پدری آوارادو، که مرا شکنجه کرده بود، رشته‌ی دیگری بود. علت‌ها و معلول‌ها در آن جمع بودند. تنها با نگاه کردن به آن چرخ توانستم همه چیز را به‌طور بی‌پایانی درک کنم ... و با درک همه‌ی این‌ها به درک نوشته‌ی روی پوست پلنگ هم رسیدم» (۱۴۳). این روایت از کلمه‌ی خداوند، مطابق داستان آفرینش در کتاب پوپول وو، کتاب مقدس قوم مایاست. هر چیز در هستی، از نظرگاه مخلوق، محدود، منفرد و مشخص و همان چیز از نظرگاه خالق، نامتناهی، کثیر و مطلق است. بنابراین هر چیز در هستی دو وجه دارد. یک وجه خالق و یک وجه مخلوق. آفرینش در خود هستی و درون هر چیز از هستی صورت می‌گیرد. خداوند درون همه چیز است و هر جزء هستی از وجهی خاص، نمایاننده‌ی قدرت مطلق خداوند است: حتی یک نوشته روی پوست یک پلنگ درون یک زندان تاریک.

آن کلمه‌ی مطلق خداوند که هستی را از وجه مخلوق دربرمی‌گیرد و از وجه خالق در واقع می‌آفریند، هر کلمه‌ای می‌تواند باشد: کلمه هم آفریننده است و هم آفریده، خداوند کاتب است و هستی مکتوب. کاتب و مکتوب دو روی یک سکه‌اند. سکه‌ای که مانند «ظاهر»، هر دو روی‌اش با هم قابل رؤیت است. تمام این رشته‌ها و شاخه‌های واگرا را، هر دو روی سکه را، فرایند «کتابت» جمع می‌کند و گرد هم می‌آورد. هستی در نیروی خلاقه‌ی خود،

در انرژی درونی و مطلق خود، در عاملِ صیوریتِ خود، مجموع می‌شود: در «کتابت». هستی از طریقِ کلمه خلق می‌شود. کلمه‌ای که هم خالق است و هم مخلوق. هستی در یک روندِ بی‌وقفه‌ی ابدی «کتابت» می‌شود و «مکتوب خداوند» است. مکتوبی که پیشاپیش کاتب را در خود دارد. تمام روایات و کتب - چه آن‌ها که بر کاغذ نوشته شده‌اند، چه آن‌ها که بر پوستِ پلنگ یا کوه یا گل سرخ یا چرخ یا ... - از طریقِ کتابتِ نامتناهی کلمه‌ی خداوند بالفعل می‌شوند. کلمه‌ی خداوند همان «ظاهر» است، همان «الف» مطلق و نامتناهی که تمام کتاب‌های کتابخانه شاخه‌هایی منشعب از آن بودند. همان کلمه‌ای که ازلی - ابدی است و هر شاخه از شبکه‌ی عظیم هستی یا هر رشته‌ای از بافته‌ی محیط بر همه چیز داستانِ «مکتوب خداوند»، قسمتی از آن را بالفعل می‌کند حال آن که تمامیت‌اش را در خود دارد. روند فعلیت‌یابی این کلمه‌ی نامتناهی، این گذشته‌ی مطلق، کتابتِ بی‌پایان هستی است. هستی از ازل، حولِ همین کلمه کتابت شده و تا ابد نیز خواهد شد.

روندِ خلاقِ هستی در واقع روندِ کتابت است. آفرینش هر چیز، نوشتنِ آن چیز است به این معنا که هر چیز که صورتی از مجموعه‌ی نامتناهی صور را در خود بالفعل می‌کند، در ارتباطی خاص با دیگر صورِ بالفعل قرار می‌گیرد. ارتباطی لاجرم زمانی و مکانی. ارتباطی از نوع یک روایت یا یک کتاب. بالفعل شدنِ هستیِ یک چیز، در - کتاب - قرار - گرفتنِ آن چیز است. کتابت، ادامه‌دادنِ راهِ وجه خلاق هستی است. کتابتی که می‌تواند معنایی گسترده و کلی داشته باشد: به هستی آوردن و متولد کردنِ هر چیز. هر آفرینشی یک کتابت است و در امتدادِ وجه خلاقِ هستی قرار می‌گیرد. تنها با زیستن در آفرینش، می‌توان در وجه خلاقِ هستی، در خداوند، زیست: «آن نوشته فرمولی بود از چهارده واژه‌ی اتفاقی و فقط کافی بود تا آن واژه‌ها را با صدای بلند ادا می‌کردم تا قادر مطلق شوم». نه صرفاً کشف و شناختِ «مکتوب خداوند» که قرائتِ آن با صدای بلند - یا همان‌گونه که معلوم خواهد شد، کتابتِ آن - است که جادوگر را مبدل به قادر مطلق می‌کند. کتابت، خود آفرینش و امتداد آفرینش است: این کتابت می‌تواند هر کنش آفرینش‌گری باشد: سرودنِ شعر، ساختنِ تصویر، پی‌ریزیِ نظامی فلسفی، کشفِ فرمولی علمی یا حتی رؤیادیدن. رؤیادیدنِ جادوگری که از طریقِ آن فرزندی را برای خود می‌آفریند و به دنیا می‌آورد: رؤیادیدنِ جادوگرِ «ویرانه‌های مدور».

#### ۴- ویرانه‌های مدور

داستان «ویرانه‌های مدور» داستانی است درباره‌ی آفرینش، با تلمیحی به داستان آفرینش اولین انسان در کتب مقدس: «در آیین عارفان گنوسی در باب پیدایش جهان آمده است که دمیورژها آدمی را از گل سرخ سرشتند که نمی‌توانست برپا بایستد. آدم رؤیاهای مرد جادوگر نیز مانند آن آدم خاکی، خام و ناهنجار و ابتدایی بود» (ویرانه‌های مدور، ۶۸). داستان، شرح آفرینش یک انسان از طریق رؤیادیدن است. مردی جادوگر در مدتی خاص رؤیا یا رؤیاهایی را می‌بیند که در آن‌ها به آفرینش و تکمیل اجزاء و جوارح یک انسان می‌پردازد و پس از طی آن مدت، او را به دنیا می‌آورد. از زاویه‌ی دید این تفسیر، آنچه در گام اول قرائت این داستان اهمیت دارد، مدت رؤیادیدن مرد جادوگر، یا در واقع همان مدت‌زمانی است که برای فرایند آفرینش روایت‌شده در داستان لازم است: «هزار و یک شب» (۷۱). مرد جادوگر پس از هزار و یک شب رؤیادیدن، فرزندش را به دنیا می‌آورد. این مدت، نشانه‌ای است که فرایند آفرینش از طریق رؤیادیدن را به فرایند «کتابت» پیوند می‌زند. هزار و یک شب، همان مدتی است که در آن، شهرزاد قصه‌گو با آفرینش داستان‌های متنوع، در قالب یک داستان پیوسته، خود را از مرگ نجات می‌دهد و زندگی خود را بازمی‌آفریند. «هزار و یک شب» یکی از نشانه‌های بارز فرایند «کتابت» و اهمیت بی‌حد و حصر آن است. مرد جادوگر نیز فرزندش را در هزار و یک شب می‌سازد. در واقع او این انسان را کتابت می‌کند و می‌نویسد. فرایندهای آفریدن، رؤیادیدن و کتابت کردن، در واقع نه سه فرایند مختلف، بل که سه وجه یا منظر از یک فرایند واحدند. کتابت، در زمان و مکان قرار دادن کلمات و در نهایت صورت است. آنچه در رابطه و نسبتی با دیگر چیزها قرار می‌گیرد، در واقع نوشته می‌شود. قرارگرفتن قلب در رابطه با رگ‌هایی که آن را به مابقی اعضای بدن متصل می‌کنند، شبیه قرارگرفتن یک کلمه در میان کلماتی است که جملات و سطور و صفحات و کتب را شکل می‌دهند. هر آفرینشی در واقع یک فرایند ترکیب است. از طریق ترکیب است که صور نهفته‌ی هستی بالفعل می‌شوند و وجودی زمانی و مکانی می‌یابند. آفریدن یک بدن، ترکیب زمانی و مکانی اعضا و جوارحی است که در ارتباط با یک‌دیگر معنا می‌یابند و کار می‌کنند، همان‌گونه که آفریدن یک نقاشی ترکیب خطوط و

رنگ‌هایی است که صورت یا صوری را بالفعل می‌کنند و نمایش می‌دهند، و همان‌گونه که آفریدن یک کتاب، ترکیب حروف و کلماتی است که در ارتباط با هم و در توالی خطی‌شان، روایتی و در نتیجه معنایی را بالفعل می‌کنند. در فرایند آفرینش در دنیایی که گذشته‌ی آن مطلق و نامتناهی است، آنچه بیش از همه اهمیت دارد همین ترکیب زمانی و مکانی، یا به عبارتی، در رابطه‌ی زمانی و مکانی قراردادنِ صور و اجزاست. اعمالِ رؤیادیدن، نوشتن و در نهایت آفریدن، هر سه به فعلیت‌رساندنِ صوری بالقوه موجود از طریق ترکیب اجزایی از پیش حاضرند: ترکیب تصاویر موجود در حافظه در فرایند رؤیادیدن و ترکیب حروف موجود در زبان در فرایند کتابت. به این معناست که مردِ جادوگر فرزندش را می‌نویسد و او را در هزار و یک شب از طریق رؤیادیدن می‌آفریند: هر سه فعل در این جا به یک فرایند اشاره دارند؛ فرایندی که در آن شاخه‌ای تازه از دل شاخه‌ای دیگر شکل می‌گیرد و منشعب می‌شود.

از دل یکی از شاخه‌های موجود در هستی، یعنی مردِ جادوگر در ارتباطش با رود و مردم ده و ویرانه‌ها و خدایان، شاخه‌ای دیگر زاده می‌شود و شکل می‌گیرد - فرزند او که خود جادوگری خواهد شد در ارتباط با ده بالادست و آتش و قاصدانی که خبرش را برای مرد جادوگر می‌آورند. هر شاخه، خود، منشأ و شکل‌دهنده‌ی بی‌نهایت شاخه‌ی دیگر است. آنچه از جهان مطلق کتابخانه در شاخه‌ای بالفعل شده - توالی تعداد محدودی صورت مشخص - خود می‌تواند به شاخه‌ای دیگر - که خود نیز توالی چند صورت محدود است - شکل دهد و این فرایند می‌تواند تا بی‌نهایت ادامه داشته باشد و دارد. فرایند بی‌پایان کتابت نه عمل خطی نوشتن در یک کتاب، بل که تولید کتاب‌هایی بی‌شمار از دل یک کتاب است. هر نسبت تازه‌ای از صورت‌های هستی، کتابت تازه‌ی یک کتاب است. جهان هم‌واره در حال آفریدن و آفریده‌شدن است اگرچه همه چیز پیشاپیش در آن وجود دارد. مرد جادوگر با آفرینش این شاخه‌ی تازه، قسمتی از خود را به روابط و روند تازه‌ای از فعلیت وارد می‌کند: «قوای مدرکه‌ی او، اصوات و اشکال جهان را خفیف‌تر و کم‌رنگ‌تر احساس می‌کرد. پسر غایبش با کاهش جان او پرورش یافته بود» (۷۰). کتابت، رؤیادیدن و در نهایت آفرینش، چیزی نیست جز گسترش یک شاخه در شاخه‌های جدید. زندگی در آفرینندگی، زندگی در وسعت و گستره‌ای به پهنای کل هستی است: زندگی در بی‌نهایت.



اما خود شاخه‌ی قبلی - شاخه‌ی مرد جادوگر - از کجا آمده است؟ از دل شاخه‌ای دیگر. او در می‌یابد که خودش نیز چیزی نیست جز رؤیای جادوگری دیگر و این فرایند تا بی‌نهایت ادامه می‌یابد. او مردی را در رؤیا می‌آفریند حال آن‌که خود رؤیای مردی دیگر بوده که خودش رؤیای مردی دیگر و ... چنین است فرایند آفرینش بی‌پایان هستی: هر انسان، حاصل رؤیا و کتابت انسان‌های پیشین است. هر نسل رؤیایی است که نسل‌های قبل دیده‌اند. هر حافظه، تمام حافظه‌های پیشین است و هر موجود هر چند حقیر و ناچیز، میراث‌دار رؤیای کل هستی است: میراث‌دارِ اطلاقِ گذشته و لایتناهی زمان. هر کتاب، رؤیایی است که کتابخانه می‌بیند و به این معناست که ذاتِ محض کتابخانه، رؤیادیدن، یا همان کتابت، یا باز همان آفریدن است. رؤیادیدن و نوشتن دو روی یک سکه‌اند: سکه‌ی آفرینش. سکه‌ای که دو روی‌اش در آن واحد قابل رؤیت‌اند. هر روی‌داد در هستی، هر چه هم که کوچک و بی‌اهمیت باشد، از نظرگاه خود هستی آفرینشی تازه است: یک رؤیا، یک کتاب. کتابخانه بی‌وقفه رؤیا می‌بیند و هیچ چیز همانی نیست که قبلاً بوده: خورشید هر روز نسبت به خورشید روز قبل دیگر است، رودخانه در هر لحظه همانی نیست که بوده است و هر قرائت از یک کتاب، کتابت دوباره‌ی آن است حتی اگر این قرائت، مانند آن‌چه «پیر منار، مؤلف دن کیشوت» کرد، چیزی نباشد جز رونویسی کلمه‌به‌کلمه‌ی یک کتاب قدیمی.

## ۵- پیر منار، مؤلف دن کیشوت

دن کیشوت می‌تواند دوباره کتابت شود، حتی اگر این کتابت چیزی نباشد جز رونویسی کلمه‌به‌کلمه‌ی آن و همین نشان می‌دهد که دن کیشوت صرفاً «دن کیشوت سروانتس» نیست. دن کیشوت می‌تواند «دن کیشوت پیر منار» باشد که بخش‌هایی از آن‌را کلمه‌به‌کلمه رونویسی می‌کند. اما چگونه چنین چیزی امکان‌پذیر است؟ چگونه کتابی که سروانتس نوشته می‌تواند نوشته‌ی شخصی دیگر باشد؟ آیا اگر دن کیشوت سروانتس پیشاپیش امکان «دن کیشوت منار بودن» را نداشت، پیر منار می‌توانست آن‌را رونویسی و یا به زبانِ راویِ داستان «تألیف» کند؟ نه. نمی‌توانست. به همین معناست که هر تکراری، به واسطه‌ی قرارگرفتن بر زمینه‌ی یک تفاوت، ممکن می‌شود. پیر منار می‌تواند دن کیشوت را دوباره بنویسد چرا که امکان نوشته‌شدن آن،

نوشته شدن «دن کیشوت پیر منار»، از ابتدا در دن کیشوتِ سروانتس وجود داشته است. دن کیشوت سروانتس در همان لحظه‌ی آفریده شدن، پیشاپیش با خود متفاوت بوده است. دن کیشوتِ منار همان دن کیشوتِ سروانتس نیست، همان‌گونه که خودِ منار سروانتس نیست و نمی‌خواهد باشد. سروانتس اسپانیایی یک عامی نابغه است که به زبان روزگار خود می‌نویسد و مناظر و موقعیت‌های جغرافیایِ زمانِ خود را برای داستان‌اش برمی‌گزیند حال آن که پیر منارِ فرانسوی یک شاعر سمبولیست و فلسفه‌دان است که با زبانی کهن و متکلف – زبان اسپانیایی قرن هفدهم – که زبان خودش هم نیست می‌نویسد و مناظر و موقعیت‌های جغرافیایی دیگر و تاریخی دیگر را برای کتابِ خود برمی‌گزیند. مقایسه‌ی این دو کتاب در محتوا هم نشان‌دهنده‌ی تفاوتِ آن‌ها با یک‌دیگر است: «برای مثال، سروانتس (بخش اول، فصل چهارم) چنین نوشته: "... حقیقت، که مادرش تاریخ است، یعنی رقیبِ زمان، گنجینه‌ی اسناد، شاهد گذشته، سرمشق و پندآموز حال و مشاور آینده". این فهرست صفات و ویژگی‌ها که در قرن هفدهم نوشته شده و به قلم آن مرد عامی نابغه (میگوئل دو سروانتس) است، صرفاً ستایش سخن‌ورانه‌ی تاریخ است. از سوی دیگر منار می‌نویسد: "... حقیقت، که مادرش تاریخ است، یعنی رقیبِ زمان، گنجینه‌ی اسناد، شاهد گذشته، سرمشق و پندآموز حال و مشاور آینده". تاریخ، مادر حقیقت! این نظریه حیرت‌آور است. منار که معاصر ویلیام جیمز است، تاریخ را نه کاوشی در واقعیت، بل که سرچشمه‌ی اصلی واقعیت می‌داند. حقیقت تاریخی از نظر منار آن‌چه رخ داده نیست بل که چیزی است که باور داریم رخ داده است. آخرین عبارت‌ها – سرمشق و پندآموز حال و مشاور آینده – به طور جسورانه‌ای پراگماتیستی است» (پیر منار، ۶۰ و ۵۹). متن مورد مقایسه، به وضوح، یکی است اما راوی معناها و محتواهایی کاملاً متفاوت را به آن‌ها نسبت می‌دهد. این که کاتب یکی سروانتس و کاتب دیگری پیر منار است، معنای آن‌ها را تغییر می‌دهد. این متن، از منظر روزگار و زمانه و دانایی‌های سروانتس، می‌تواند صرفاً ستایش سخن‌ورانه‌ی تاریخ باشد اما از منظر پیر مناری که معاصر ویلیام جیمز پراگماتیست است و سیصد سال پس از سروانتس زندگی می‌کند، نظریه‌ای فلسفی و عمدتاً پراگماتیستی درباره‌ی رابطه‌ی تاریخی و حقیقت است. باید در نظر داشت که امکان خوانده شدنِ سروانتس در هم‌عصری با ویلیام جیمز و از

منظری پراگماتیستی، پیشاپیش در خود کتاب وجود داشته و به همین دلیل، پیر منار، یا راوی داستان، این امکان را یافته‌اند که آنرا بالفعل کنند. در واقع داستان «پیر منار، مؤلف دن کیشوت»، داستان فعلیت‌یابی یکی از بی‌نهایت امکان نهفته در کتاب دن کیشوت است. منشعب‌شدن شاخه‌ای تازه از تن یک شاخه، یا نوشته‌شدن یک کتاب در کتابی دیگر. کتابی که پیشاپیش در آن کتاب مندرج بوده است.

چگونه چنین چیزی ممکن است؟ چطور و از چه طریق یک کتاب می‌تواند در کنه خود چنان متفاوت باشد؟ تفاوت اساسی دن کیشوت منار با دن کیشوت سروانتس چیست؟ اگرچه کتاب منار رونوشتی از کتاب سروانتس است اما در زمانی دیگر و مکانی دیگر و در نتیجه در ارتباطی متفاوت با اجزای بالفعل هستی. کتاب سروانتس در قرن هفدهم، در میانه‌ی یک روایت از هستی قرار می‌گیرد - یک شاخه که از ترکیب صوری در اسپانیای قرن هفدهم ساخته شده - حال آن که کتاب منار در روایتی دیگر در فرانسه‌ی قرن بیستم - شاخه‌ای دیگر با سیصد سال فاصله‌ی زمانی و اتفاقاتی بی‌شمار در این سیصد سال که یکی از آنها خود دن کیشوت است. نکته‌ی اصلی، قرارگیری این کتاب در دو شاخه‌ی متفاوت است و همین امر معنا و محتوا و حتی ماهیت این کتاب را دگرگون می‌کند. به این معناست که هر قرائتی، خود یک کتابت دوباره است. هر تکراری یک بازآفرینی است. قرائت یک کتاب، آنرا در یک بستر زمانی و مکانی متفاوت با قبل قرار می‌دهد و به این ترتیب آنرا دوباره کتابت و بازآفرینی می‌کند. قرائت، به واسطه‌ی این که همیشه از درون شاخه‌ای متفاوت صورت می‌گیرد، بازنویسی و آفرینش دوباره‌ی یک کتاب است چرا که لاجرم آن کتاب را با صوری متفاوت با آنچه که کتاب، هنگام کتابت اولیه با آن پیوند داشته، پیوند می‌دهد. اگر کتابت، تولید و انشعاب شاخه‌ای از دل شاخه‌ای دیگر باشد، هر قرائت، هم‌واره می‌تواند کتابت باشد چرا که هر قرائت، قراردادن کتاب در بستری تازه است. پیر منار در واقع، خواننده‌ی کلمه‌به‌کلمه‌ی دن کیشوت است و همین خواندن، او را مبدل به «مؤلف» این کتاب می‌کند. کتابی که در فهرست آثار منار هم خبری از آن نیست. کتابی شاید نوشته‌نشده و پنهان، مانند تمام آن کتاب‌هایی که هر انسانی در طول زندگی خود، از طریق قرائت کتاب‌ها، کتابت می‌کند. دن کیشوت پیر منار رؤیایی است که دن کیشوت سروانتس دیده است.

یک کتاب در دو روایت؟ داستان «پیر منار مؤلف دن کیشوت» داستان دو روایت بالفعل شده از یک کتاب است. کتابی که در هر یک از روایت‌ها معنایی متفاوت و محتوایی دیگرگون دارد. دو انشعاب از دل یک چیز. چیزها همان شاخه‌ها یا روایات نیستند. آن‌ها می‌توانند در شاخه‌های متفاوتی باشند. «ظاهر» می‌تواند یک قهوه باشد یا یک شطرنج، همان‌گونه که دن کیشوت می‌تواند نوشته‌ی سروانتس باشد یا منار. هر چیز در هستی می‌تواند در بی‌نهایت شاخه‌ی ممکن قرار گیرد و از طرق متفاوتی روایات شود: تعداد روایات حول یک چیز هر چند کوچک در هستی بی‌شمار است. هر چیز یک کتاب نیست بل که مجموعه‌ای بی‌پایان از کتاب‌هایی ممکن است. هر چیز، خواه یک حرف، یا یک سکه، یا کتاب، پیشاپیش، در درون خود شاخه‌شاخه و مجموعه‌ی بالقوه و نهفته‌ی تمام شاخه‌های هستی است. به این معناست که کل هستی در هر جزء آن به شکلی تمام‌و‌کمال وجود دارد. تعداد روایات ممکن برای هر چیز بی‌نهایت است و در هر یک از روایت‌ها آن چیز دیگر همان نیست که پیش از این بوده، خواه دن کیشوت سروانتس، خواه یهودای اسخریوطی در «سه روایت از یهودا».

## ۶- سه روایت از یهودا

گاليله می‌گفت الفبا کتابی است که با چینش و ترکیب اجزای اش می‌توان به هر پرسشی، پاسخی درست داد. داستان «سه روایت از یهودا» شرح مجموعه‌ای از پاسخ‌هاست که یک متأله قرن بیستمی به این پرسش می‌دهد که «یهودا کیست؟». او در طول مدت زندگی اش سه بار، هر بار از طریق ترکیب متفاوتی از کلمات با الگویی متفاوت - استدلالی، قیاسی، اخلاقی، الهیاتی و ... - روایتی از کیستی یهودا می‌سازد. روایت‌هایی که در هر کدام از آن‌ها به واسطه‌ی ترکیب متفاوت کلمات و الگوهای استدلالی، یهودا ماهیتاً انسان دیگری است، اگرچه در تمام آن‌ها او هنوز «یهودا» است. در واقع این داستان، نشان‌دهنده‌ی فعلیت‌یابی سه روایت یا شاخه از تمام روایات ممکن است که حول شخصیت یهودا در انجیل، به شکلی بالقوه وجود دارند. در روایت اول، زمین آیینی آسمان است و در نتیجه مسیح باید انعکاسی روی زمین داشته باشد. انعکاس مسیحی که خدا بود اما تجسد را پذیرفت تا انسان را نجات بخشد، باید یهودایی باشد که انسان بود اما

خیانت را پذیرفت تا با نفرین ابدی‌اش نجات‌دهنده‌ی انسان باشد. در این روایت یهودا، بازنمایی مسیح بر روی زمین است. در روایت دوم، یهودا بزرگ‌ترین حواریون است و همین امر باعث می‌شود که در مقابل تمام حواریون دیگر که زهد در جسم را پذیرفته‌اند، او زهد در روح را انتخاب کند و با گزینش شنیع‌ترین گناه ممکن که هیچ لذت و افتخاری در آن نیست، از تمام شادی‌ها و لذائذ روح چشم‌پوشد. او در این روایت مؤمن‌ترین انسان روی زمین است. در روایت سوم، چنین استدلال می‌شود که اگر خداوند برای نجات تمامی ابناء بشر، تجسد و رنج آن را پذیرفت منطقاً درست نیست که این رنج تنها در یک بعد از ظهر و روی صلیب اتفاق افتاده باشد. خداوند بر روی زمین باید به رنجی ابدی و لعنتی جاودان گرفتار شود تا تمام بشریت رستگار شوند. در نتیجه، بر خلاف آن‌چه همیشه گفته شده، خداوند نه مسیح بل که یهوداست. در این روایت، خدای پسر و یهودا این همان‌اند. به این سه روایت می‌توان بی‌شمار روایت دیگر اضافه کرد که در هر یک از آن‌ها، یهودا در عین این که یهوداست و تکرار می‌شود اما عمیقاً با تمام یهوداهای دیگر متفاوت است. روایت اولیه‌ی داستان یهودا و کیستی او در انجیل آمده است. روایات بالا نشان می‌دهند که کتاب انجیل، پیشاپیش امکان دیگرشدن یهودا و داستان او را در خود داشته است. اگرچه در انجیل تنها یک روایت از کیستی یهودا - به منزله‌ی یک خائن - وجود دارد اما این خود انجیل است که بستری را برای فعلیت تمام روایات بالفعل‌نشده‌ی دیگر ممکن می‌کند. بستری که نیلزرونبرگ داستان «سه روایت از یهودا» برای به‌فعلیت‌رساندن سه روایت از آن بهره می‌برد. تفاوت در یهوداها یا به عبارتی، تمام شاخه‌هایی که یهودا می‌تواند در آن‌ها حضور داشته باشد، پیشاپیش در متن انجیل وجود دارند و به این معناست که هر کتابی، عمیقاً با خود - با آن‌چه به ظاهر نمایش می‌دهد - متفاوت است. جای‌گذاری هر یک از این روایات در انجیل، به جای روایت اصلی داستان یهودا، به «دیگر شدن» کل انجیل می‌انجامد. انجیل با هر یک از این روایات، بالکل کتابی دیگر است. نه صرفاً به خاطر تغییرکردن یک داستان، بل که به دلیل تغییر شکل کل زنجیره‌ی علت و معلولی و هم‌چنین معنایی‌ای که این داستان در پیوند با آن است. بدین صورت است که انجیل - مانند هر کتاب دیگری - مدام خود را تغییر می‌دهد و «دیگر» می‌کند.

یهودا در چند شاخه حضور دارد: شاخه‌ی انجیل، سه شاخه‌ی داستان، شاخه‌ی خود متن داستان، شاخه‌ای که از این متن می‌گذرد و ... . او در تمام این‌ها حضور دارد و در یکی خائن است حال آن که در دیگری خود خداست یا موضوعی برای یک داستان یا مثالی برای یک تفسیر. او، مانند هر چیز دیگر در هستی، به واسطه‌ی اندراج کل جهان در انگاره‌اش، پیشاپیش این امکان را دارد که در بی‌نهایت شاخه یا روایت ممکن حضور یابد و در هر کدام از آن‌ها موجودی دیگر باشد در عین این که خودش است. او حتی می‌تواند با نامی دیگر و در هیأتی دیگر در روایتی حضور داشته باشد. می‌تواند خود نیلزروبرگ باشد که به خدا خیانت می‌کند و ذات او را به زعم خودش آشکار می‌سازد. نیلزروبرگی که خود می‌توانست در روایتی دیگر در قرن دوم میلادی متألهی بدعت‌گذار و تکفیرشده باشد. یهودا در هر یک از این روایات حضور دارد، نفس می‌کشد و زندگی می‌کند. او در این شاخه‌ها تقسیم نمی‌شود بل که خود را به منزله‌ی موجودی دیگر و به عبارتی صورتی دیگر تکرار می‌کند. در هر یک از این روایات او در ارتباط با نظم متفاوتی از چیزها قرار می‌گیرد و ماهیت‌اش بر حسب همین نظم و همین رابطه‌ها دوباره تعریف می‌شود. این نشان می‌دهد که وجود هر چیز در هستی می‌تواند چندشاخه باشد. هر چیز می‌تواند در شاخه‌های مختلفی حضور یابد. شاخه‌هایی که او را نه تقسیم، بل که تکرار می‌کنند. هر موجودیتی، چندپاره است و هویت‌اش معنایی ندارد جز نسبت داشتن با نظم خاصی از چیزها. کلیت زندگی یک موجود، مجموع شاخه‌هایی است که او در آن‌ها حضور دارد و در هر یک نسبت به مابقی شاخه‌ها، «دیگر» است. به تبع این موضوع، هر انسان، چندپاره است. هر نفر، چند نفر است. حول هر نام، بی‌شمار روایت ممکن وجود دارد که هر یک از آن‌ها معنای آن را تغییر می‌دهد. یهودا می‌تواند یک مرد سیاسی باشد که با لودادن مسیح، جنگی علیه روم راه می‌اندازد و در همان حال می‌تواند خدایی باشد که لعن و نفرین ابدی را به جان می‌خرد تا بندگان‌اش را بازخرد کند. هیچ‌یک از این روایات، روایت اصلی یا حقیقی نیست. مجموعه‌ی آن‌هاست که حقیقت یک چیز را تعریف می‌کند و نشان می‌دهد. مجموعه‌ای که تعداد اعضایش نامتناهی است. برای پی‌بردن به حقیقت یک موجود، تحلیلی نامتناهی از تمام روایات ممکن که پیشاپیش در او وجود دارند لازم است. روایات و شاخه‌هایی که صرفاً به آنچه دیگران درباره‌ی او می‌گویند

و می‌نویسند محدود نمی‌ماند و به حوزه‌ی تجربه و آگاهی خود او نیز کشیده می‌شود. هر انسان، مانند هلادیک، نمایش‌نامه‌نویس داستان «معجزه‌ی پنهان» شاخه‌هایی مختلف و متفاوت را تجربه می‌کند که در آن‌ها او کسی دیگر است حال آن که خودش را بازمی‌شناسد.

## ۷- معجزه‌ی پنهان

داستان «معجزه‌ی پنهان» روایت دستگیری و بازداشت یک نمایش‌نامه‌نویس در جنگ جهانی دوم است که به دلیل خبرچینی - یا یهودی‌بودنش - باید اعدام شود. هلادیک نمایش‌نامه‌نویس که علاوه بر تمام کتاب‌هایی که تا کنون چاپ کرده، نمایش‌نامه‌ای به زعم خود سترگ را ناتمام گذاشته است - نمایش‌نامه‌ای که معلوم می‌شود نه تنها بازتابی از سرنوشت خود اوست، بل که با زندگی و نام‌اش پیوندی ناگسستنی دارد - از خداوند که در نظر او خود «زمان» است یک سال فرصت می‌خواهد تا این نمایش‌نامه را تمام کند و پس از آن بمیرد. او در یک رؤیا خداوند را در یکی از حروف یکی از صفحات یکی از چهارصد هزار جلد کتاب کتابخانه‌ی کلمنتاین می‌یابد و این فرصت به او اعطا می‌شود. مسئله‌ی اصلی این جاست که زمانی که از طرف خداوند برای تکمیل نمایش‌نامه‌اش به او اعطا می‌شود، در شاخه‌ای دیگر و روایتی دیگر است و نه در شاخه‌ای که هلادیک پیش از دریافت فرصت در آن قرار داشته. در لحظه‌ی اعدام، زمانی که بر هلادیک می‌گذرد منشعب می‌شود. در یک شاخه او مردی است زندانی در مقابل جوخه‌ی اعدام، که فرایند اعدام و مرگ‌اش چند ثانیه به طول می‌انجامد و در شاخه‌ای دیگر او نویسنده‌ای است که یک سال فرصت یافته تا در فراغت محض و تنها از طریق حافظه‌اش، نمایش‌نامه‌اش را تکمیل کند. مسئله صرفاً توقف زمان نیست چرا که ذهن او، حتی زمانی که جوخه‌ی اعدام در مقابل‌اش و قطره‌ی باران روی گونه‌اش متوقف شده‌اند، کار می‌کند و هنوز در زمان است. زمان برای هلادیک به دو شاخه منشعب می‌شود و هدیه‌ی خداوند به او، همین انشعاب است. به همین معنا، خداوند داستان، همان زمان خطی نیست که یک سال فرصت را به صورت یک سال به تعویق انداختن اعدام اعطا کند. خدا مجموعه‌ی بی‌نهایت تمام شاخه‌های منشعب شده و منشعب‌نشده‌ی زمانی است و از میان این بی‌شمار شاخه، یکی را در هلادیک و زمان روزمره‌ی او منشعب می‌کند. هلادیک در آن واحد در دو

شاخه‌ی زمانی حضور دارد و این دو شاخه را با هم تجربه می‌کند. دو شاخه‌ی موازی اما نامساوی، یکی به طول چند ثانیه و دیگری به طول یک سال. در شاخه‌ی اول او نویسنده‌ی نمایش‌نامه‌ی «ناتمام» دشمنان است و در شاخه‌ی دیگر، او نمایش‌نامه را «تمام» می‌کند. شاخه‌ی منشعب‌شده نه تنها ماهیت خود هلادیک را، بل که ماهیت تمام جهان مرتبط با او را تغییر می‌دهد. شاخه‌ی تازه چیزی نیست جز نظم‌ی تازه از زمان و مکان و متعاقب آن اشیاء و روی دادها. نام این داستان به جای «معجزه‌ی پنهان» می‌تواند «دو روایت از هلادیک» باشد. دو روایتی که او در آن واحد در هر دو می‌زید و هر دو را تجربه می‌کند. به این صورت است که هلادیک، مانند هر موجودی در هستی، شاخه‌شاخه است و متشکل از بی‌شمار شاخه‌ی بالفعل نشده و چند شاخه‌ی بالفعل شده که می‌توانند با هم موازی هم باشند. به همان معنا که «الف» در بی‌نهایت متن ممکن، هم‌زمان، حضور دارد و «ظاهر»، هم سکه‌ای در یک داستان است و هم سکه‌ای در کشوی میز صاحب یک کافه. سرنوشته‌ی داستان «معجزه‌ی پنهان»، اشاره‌ای است به داستان عزیر در قرآن، پیامبری که او هم مانند هلادیک، در آن واحد در دو شاخه‌ی زمانی قرار گرفت: یکی شاخه‌ای که در آن به مدت نیم روز در کنار الاغ و خوراکی‌های خود زیر سایه‌ی درختی خوابیده بود و دیگری خوابی به مدت صد سال که در آن کل هستی مرتبط با او، از جمله الاغ‌اش، کاملاً تغییر ماهیت داده‌اند: «یا به مانند آن کس [عزیر] که به دهکده‌ای گذر کرد که خراب و ویران شده بود، گفت: [به حیرتم که] خدا چگونه باز این مردگان را زنده خواهد کرد! پس خداوند او را صد سال میراند سپس زنده کرد و برانگیخت و بدو فرمود که چند مدّت درنگ نمودی؟ جواب داد: یک روز یا پاره‌ای از یک روز درنگ نمودم، خداوند فرمود [نه چنین است] بلکه صد سال است که به خواب مرگ افتاده‌ای، نظر در طعام و شراب خود بنما که هنوز تغییر ننموده، و الاغ خود را بنگر...» (بقره، ۲۵۹). در شاخه‌ی اول، الاغ یک حیوان زنده‌ی بارکش بود و در شاخه‌ی دوم، استخوان‌های پودر شده‌ی برای اثبات گذر زمان.

به نظر می‌رسد که اکنون زمان پرسیدن این پرسش فرا رسیده است که «شاخه چیست؟». در طول متن و در حرکت زنجیروار از «الف» به «معجزه‌ی پنهان»، معلوم شده که شاخه‌ها بیش از آن که با چیزها این‌همان باشند، آن‌ها را در برمی‌گیرند و منشعب می‌کنند. شاخه عامل چندپارگی و تکثر تمام موجودات



هستی - تمام کتاب‌های کتابخانه - است. دو داستان آخر نمایان می‌کنند که شاخه‌ها با چیزی مهم‌تر از موجودات هستی مرتبطند. چیزی مقدم بر موجودات مشخص و هویت‌شان. شاخه گونه‌ای «شرط تحقق» است. گونه‌ای صورت یا چارچوب فعلیت. مفهوم شاخه، کتاب را به زمان و مکان پیوند می‌دهد و تکثر موجود در کتاب را نمایان می‌کند. شاخه یا همان روایت - این دو، در ارتباط با مفهوم «کتاب» معنایی یک‌سان دارند - بستر و شرط امکان تحقق بی‌شمار کتاب از دل یک کتاب است. هم‌چنین صیوروت هستی یا کتابخانه، ارتباط عمیقی با مسئله‌ی انشعاب شاخه‌ها دارد. باید دید که چگونه مفهوم «شاخه»، مؤلفه‌های ترکیب، الفبا، نظم، تفاوت، تکرار، بالقوگی و مهم‌تر از همه زمان و مکان را در خود گرد می‌آورد و جمع می‌کند و به مفهومی بنیادی در جهان بورخس مبدل می‌شود. مفهومی که می‌تواند پایه‌ای برای تصویری از زمان و مکان و ارتباط آن‌ها با هستی فراهم آورد. شاخه مفهومی است که «کتابخانه‌ی بابل» را به «باغ گذرگاه‌های شاخه‌شاخه» پیوند می‌دهد.

## شاعرِ کدام آزادی؟

✽ عبدی کلانتری

سلام خدمت دوستان. خیلی از ما که شعر شاملو رو دوست داریم، شاملو رو به عنوان «شاعر آزادی» می‌شناسیم. «شاملو شاعر آزادی» تقریباً یک کلیشه‌ جاافتاده است بین هوادارهای شاملو. من هم همین عقیده رو دارم. بعد توضیح می‌دهم که من از لفظ «شاعر آزادی» در مورد شاملو، چی برداشت می‌کنم.

این عنوان «شاعر آزادی» به نظر من تفاوت می‌کنه با صفت‌های دیگه: مثل شاعر اجتماعی، شاعر سیاسی، شاعر متعهد، شاعر مردمی، شاعر خلقی، شاعر چپ. در مورد شاملو، و فقط شاملو، این صفت‌های دیگه، خیلی رسا و رسانا نیستند، به نظر من، درحالی‌که «شاعر آزادی» دقیقاً وصف شاملو است، به عنوان یک شاعر با «سنسیبیلیتی» مدرن. مدرن به تعبیر غربی‌اش.

قبل از اینکه ما به اون لقب یا صفت بپردازیم، صفت «شاعر آزادی»، ببینیم اساساً جایگاه شاملو به عنوان شاعر چیه. چون من معتقدم تعریف شعر خوب الزاماً شامل تعهد اجتماعی یا تعهد سیاسی به شکل مرسوم نیست. شاعر، و اصولاً هر هنرمندی، می‌تونه تعهدش رو در وهله اول به خود هنرش تعریف کنه، تعهد به عواطف و حالات وجودی خودش، بعد هرچی که از جامعه یا پهنه سیاست در کارش منعکس بشه، اگر که منعکس بشه، تابع و ذیلِ صافیِ ادراکِ حسی و شعور شعری‌اش قرار می‌گیره.

جایگاه شاملو به عنوان شاعر، یک شاعر متجدد و مدرن، حقیقتاً یک جایگاه یگانه و منحصر به فرده. من قائل به همون تقسیم‌بندی‌ای هستم که اول

بار اسماعیل نوری علاء و محمد حقوقی ارائه کردند، همون اواخر دههٔ چهل شمسی. (نوری علاء در کتاب صور و اسباب در شعر امروز ایران و حقوقی در کتابش شعر نو از آغاز تا امروز).

برای داشتن یک نقشهٔ فکری (یک «مپ» فکری) از شعر نوی ایران، تقسیم‌بندی و دوره‌بندی و تعاریف این دو نفر هنوز معتبره بعد از نیم قرن، و کسان دیگری هم که تاریخ‌نگاری روشنفکری کرده‌اند، مثل شمس لنگرودی در کتاب تاریخ تحلیلی شعر نو، اونها هم کمابیش همون چارچوب را پذیرفته‌اند. یک جور مورفولوژی شعر معاصر ایران از نیما به بعده که جایگاه هر شاعر رو در اون نقشه، و نسبت اون شاعر رو با بقیه نشون میده. شما می‌دونید اصولاً برای فهم هر مکتب هنری و هر چهرهٔ هنری و ادبی، تقسیم‌بندی دوره‌ای (پیریودیزیشن) خیلی اهمیت داره.

به‌طور خیلی خلاصه: تجدد شعری در عصر مشروطیت وارد ادبیات میشه؛ اول مضامین نو در قالب کهن. نظریه‌پردازی هم از همون زمان شروع میشه با تقی رفعت، و دو کمپ یا دوتا اردوگاه همیشگی «نوآوری محافظه‌کار» از یک طرف و «نوآوری انقلابی» هم از همون زمان شروع میشه. اما انقلاب واقعی را نیما یوشیج صورت میده، بنیانگذار شعر نوین ایران، هم در مقام آفریننده و هم در مقام نظریه‌پرداز. که خودش دو سه دوره داره، اینجا وارد نمیشیم. انقلاب نیمایی و سبک نیمایی طی دو سه دهه اتفاق می‌افته، از اواخر دوران رضاشاه به بعد، با چاپ تدریجی و جسته‌گریختهٔ کارهای نیما. وقتی که دیکتاتوری سقوط می‌کنه و سانسور برچیده میشه، در حقیقت رنسانس شعر امروز در نشریات پراکنده، از اون زمان شروع میشه.

حالا اگه یک نمودار ترسیم کنیم که در صدرش، اون بالا، اسم نیما باشه، از نیما به بعد، جدول یا نمودار ما، می‌تونه دهه‌ای و زمانی جلو بیاد، یا سبکی و مکتبی یا هردو با هم.

بلافاصله بعد از نیما، در ادامهٔ انقلاب نیمایی، در رده بعدی، فقط دو اسم اصلی داریم: شاملو و اخوان. اسم دوتا شاعر دیگه هم معمولاً اینجا ذکر میشه، اسماعیل شاهرودی (آینده) و منوچهر شیبانی، چون این چهار نفر، همراه با مرتضی کیوان نه‌تنها شارح و معرف و ادامه‌دهندهٔ کار نیما بودند، بلکه شخصاً و حضوراً در کنار نیما و جزء نزدیکان نیما محسوب می‌شدند. شاهرودی کم‌کار بود و کارهای او و شیبانی هیچ‌وقت اهمیت شاملو و

اخوان رو پیدا نکرد. بنابراین، اون رده‌ای که شاملو و اخوان توش هستند کاملاً جایگاهش متمایزه از نوپردازان بعدی: ممکنه از لحاظ سنی خیلی به هم نزدیک باشن، یا همسن و سال باشند، اما ردهٔ این دو بالاست، دیگران بعد میان.

شاملو و اخوان در ابتدا با وزن نیمایی و به سبک نیما شعر می‌گفتند اما بعد هرکدوم مسیر خودش رو رفت با مکتب خودش: اخوان یک جور عقبگرد سبکی و حسّی کرد، به قول خودش «پیوند مازندران و خراسان»، شاملو برعکس، یک انقلاب دیگه، تثبیت شعر آزاد.

در رده‌های بعدی، توی اون نمودار، ما دیگه نام‌های خیلی زیادی رو داریم که هرکدوم از جایی شروع می‌کنن که الزاماً نیما نیست، اما بعد در دههٔ چهل شمسی هرکدوم اسم و زبان خاص خودشون رو تثبیت می‌کنند: فروغ، سپهری، کسرائی، رحمانی، آتشی، حقوقی، آزاد، رؤیایی، سپانلو، کدکنی، احمدی، نوری‌علاء، اسماعیل خوبی، براهنی و خیلی‌های دیگه.

### انقلاب شاملویی

حالا، اهمیت شاملو، به‌عنوان شاملو، در انقلاب دومه. بعد از انقلاب نیمایی، انقلاب شعر آزاد یا سپید. امروزه شاید اهمیت انقلاب شاملویی خیلی به نظر نیاد. امروزه شاید وجود شعر آزاد یک امر طبیعی به نظر بیاد. خیلی از شاعرا، یا اکثرشون شاید، از جوون‌ها، راحت شعر بدون وزن می‌گن، بدون وزن عروضی یا وزن نیمایی، یا با مینیمومی از آهنگین بودن، اما در دههٔ سی و چهل شمسی شکستن دیوار شعر منظوم به سمت نوعی از شعر منثور، به‌شکلی که جا بیفته، کار هرکسی نبود.

یک عده آدم‌های آوانگارد شروع کرده بودند شعرهای غیرنیمایی یا غیرمنظوم گفتن که جا نیفتاد و الآن فقط اهمیت تاریخی داره. شاملو کسی بود که یک نفره و به‌طرز درخشانی از شعر منظوم و از شعر نیمایی عبور کرد. راه رو باز کرد برای دیگران که دیگه در بند وزن نباشند، و برن دنبال کشف زبان خاص خودشون.

این که شاملو چگونه این کار رو کرد، و تفاوت شعر او با کسانی که بعداً شعر آزاد گفتن در چیه، خودش مبحث جداگانه‌است که جاش اینجا نیست، راجع بهش زیاد نوشته‌ن. تأکید من اینجا، در اهمیت و جایگاه یگانهٔ شاملو در

شعر معاصر، همین انقلاب شاملویی و عبور از شعر منظومه، جایگاه یگانه و منحصر به فرد شاملو در عبور از شعر منظوم.

این کار آسونی نبود، جا انداختنش به اندازه انقلاب نیمایی مشقت داشت: در دهه سی و چهل شمسی، حتا کارهای خود نیما کاملاً شناخته نبود، خیلی هاش هنوز چاپ نشده بودن. نیما نوشته هاش رو سپرده بود دست چند نفر معتمد اما اونها تعلق می کردند یا امکان چاپ نداشتند، یا هرچی، چاپ منقح و سیستماتیک کارهاش مدام به تعویق می افتاد.

اما مهم تر به نظر من، تسلط محافظه کارها یا به اصطلاح «نوآوران کلاسیک» بر فضای شعر کشور بود. مکتب مجله سخن و دکتر خانلری! شما هر جا نگاه می کردید محافظه کارها دست بالا رو داشتند. در کتاب های درسی مدارس، در رشته ادبیات توی دانشگاه، در انجمن های شعر سراسر کشور، در مطبوعات رسمی، حتی در نشریات عامه پسند. و البته در رادیو، رادیو خیلی مهم بود، همه به سبک قدمای شعر می گفتند.

مجله سخن، که کارهای خود خانلری و توللی و نادرپور رو چاپ می کرد، سنگر همین نوآوران کلاسیک بود، که اینها گل سرسبد محافظه کارها بودند. اما شما هر نشریه پرتیراژ رو باز می کردید می رفتید صفحه شعر، به ندرت شعر نو می دیدید. یا در رادیو. بیشتر، شعر از کسانی بود مثل توللی، شهریار، رهی معیری، معینی کرمانشاهی، مهدی سهیلی، هما میرافشار، اسماعیل رها، حسین منزوری... نادرپور، فریدون مشیری، هوشنگ ابتهاج... تازه خیلی از نوگرایان بعدی هم شروع کارشون از همین جا بود، نه از شعر نیمایی، کسانی مثل فروغ فرخزاد، یدالله رویایی، نصرت رحمانی و خیلی های دیگه، اصلاً با رمانتیسیم احساساتی و شعر سانی مانثال و غزل و همین چیزا کارشون رو شروع کردند.

اینکه سرانجام شعر نیمایی و نوگرایان تثبیت شدند، تا اندازه زیادی مدیون شعر شاملو بود و بعد شخص شاملو به عنوان شارح، به عنوان ویراستار و سردبیر، و به عنوان چاپگر. در نشریاتی مثل خوشه، فردوسی، و جنگ های ادواری! اگر شاملو نمی بود، با اون انرژی سوپرمنی که داشت، معلوم نبود ما در دهه چهل به سادگی می تونستیم از تسلط محافظه کارها خلاص بشیم. تا همین الانش هم در سطح عامه و عوام، شعر کسانی مثل سایه و اخوان و کدکنی بهتر پذیرفته میشه تا خود نیما و شاملو، چون اونا به شعر کلاسیک نزدیک ترن

راحت‌تر خونده میشن، سنتی‌ترن، آسون‌ترن، وزن و قافیه دارن، خلاصه به نظر «شعر» تر میان. در تلقی سنتی! به همین دلیل به نظر من انقلاب شاملویی همون قدر مهمه که انقلاب نیمایی.

این رو هم اضافه کنم، خیلی از شاعرهای نوپرداز به هر حال وزن رو رها نکردند تا آخر. سپهری، کسرائی، منصور اوجی، سپانلو، آتشی، فروغ، میم آزاد، خیلی‌ها، شاید اکثرشون. چون تولید شعر آزاد، خب، کار خیلی سختیه، واقعاً دشواره، یعنی شعری که راحت تبدیل به نثر نشه، مثل احمدرضا احمدی همین جور بی‌در و پیکر هی بگه بگه تا شاعر خودش خسته بشه دست برداره. شعر آزاد یا شعر سپیدی که که چارچوب و ساختمانی داشته باشه، یک انسجام درونی، و امضای شاعرش روش مشخص باشه. کار آسونی نیست، نمونه‌های خویش رو در کار اسماعیل نوری‌علاء یا میرزا آقا عسگری داریم.

### شاعر کدام آزادی؟

حالا برگردیم به گرایش اجتماعی شعر شاملو، که اول اشاره کردم، توصیف شاملو به عنوان «شاعر آزادی». من عمداً تفکیک کردم انقلاب شاملویی رو از مضمون اجتماعی شعرش. چون همون‌طور که اول عرض کردم، الزامی نیست که شعر آزاد شاملویی مضمون اجتماعی داشته باشه. خیلی‌ها که بعداً شعر آزاد و سپید گفتن، تعهدی به مضمون‌های شاملویی نداشتند، مضمون عدالت، مضمون مقاومت، مضمون ضد وهن و خفت انسانی، مضمون تحقیر انسان، مضمون تسلیم‌نشدن و سازش‌نکردن، یا تم‌های سیاسی هر دوره. وقتی می‌گیم «شاملو شاعر آزادی» من در ذهنم کاملاً مشخصه که این «آزادی» از جنسی نیست که در شاعرهای متعهد هم‌دوره شاملو اومده.

برای توضیحش باز باید برگردیم به تاریخ روشنفکری. در اون سال‌ها، شما از یک طرف گرایش چپ رسمی رو دارید، حزب توده، کسرائی، ابتهاج، زهری، خیلی‌های دیگه، مضامین یا خلقی و پوپولیستی یا طبقاتی. برداشت اینها از آرمان آزادی فقط داخل اون دستگاه فکری تعریف میشه، جمعی و کلکتیوه، حالا درست یا غلط. شاملو اساساً به مارکسیسم روسی و چپ اردوگاهی تعلق نداشت.

بعد از چپ سنتی، ما گرایش مهم «نیروی سوم» رو داشتیم، که در واقع گفتمان غالب روشنفکری اون سال‌ها بود، گفتمان ضداستعماری و ضدغربی.

آل احمد که از حزب توده بریده بود، خلیل ملکی، برادرش حسین ملک، دکتر وثوقی و «اندیشه و هنر»ش، و تعداد زیادی از روشنفکرها و نشریات روشنفکری اون دوره، اونها هم چارچوب فکری شون «پوپولیسم ضداستعماری» بود، روشنفکرایبی مثل آل احمد، علی اصغر حاج سیدجوادی، منوچهر هزارخانی، رضا براهنی، و خیلی های دیگه، اینا مدام کتاب های مبارزان ضداستعماری از آفریقا و آمریکای لاتین رو ترجمه می کردند، و با مذهبی ها و اسلامگراها هم نزدیکی هایی داشتند. سر مسأله فلسطین و اینها. میشه گفت درک اونا از آزادی رنگ ضداستعماری قوی داشت. شاملو توی این کمپ هم نبود.

چرا نبود؟ چون نگاه شاملو اساساً به غرب بود: نگاهش نه به شرق بود نه به جهان سوم و هویت بومی. او همیشه نگاه غربی داشت. از همون زمان که با نیما و مرتضی کیوان نشست و برخاست داشت تا وقتی که مثلاً از فریدون رهنما راهنمایی می گرفت.

خب، شما از بیرون که به جریان های روشنفکری نگاه می کردید، همه ضدسانسور بودند، همه ضددیکتاتوری بودند، اما نزدیک تر که می شدی، برداشت شون از «آزادی» دقیقاً یکی نبود. جنس برداشت شاملو از آزادی، معطوف به روشنگری غربیه. خیلی سکولاره، خیلی ضددین و خرافه است، خیلی مُدرنه. اگه با تم دینی بازی کنه، میره به سمت عیسای ناصری و باز غرب. به شدت ضداسلام و ضدشیعه و ضدعرفانه، حتی عرفان از قماش سهراب سپهری و «نیو ایچ» و بودیسم و این چیزها. (به تفاوت درک شاملو و سپهری از «انسان» فکر کنید.)

اهمیت شاملو دقیقاً همین جاست. شاملو وقتی که به سمت سنت می رفت، مثلاً شعر حافظ، همین برخوردار داشت، خودش رو «پروجکت» (برون فکنی) می کرد توی حافظ، خود امروزی و مدرنش رو.

وقتی «حافظ شاملو» در اومد همه از چپ و راست، هم چپ سنتی هم محافظه کارهای راست توی دستگاہ، همه بهش حمله کردند. اون موقع عملاً ما دو تا حافظ داشتیم، یکی همون حافظ همه ما بود و یکی «حافظ شاملو». یعنی یک حافظ که مردم عادی باش فال می گرفتن، دیوانش رو تو خونه داشتن، عرفا بهش اقتدا می کردن، و بعد اسلامگراها به زیربنای قرآنی حافظ رجوع می کردن، کسانی مثل بهاءالدین خرمشاهی و سایر اسلامگراها. این حافظ همه بود.

بعد «حافظ شاملو» رو داشتیم که می‌خواست تمام اون بار سنگین قرآنی یا عرفانی رو از حافظ حذف کنه، ازش یک میلیتانت و آنتیستِ امروزی بسازه. حتا چاپ مصراع‌ها هم اول بار زیر هم به شیوه شعر نو، صدای همه رو درآورده بود. مگه میشه؟ که حافظ رو مثل شعر نو خوندا؟ شاملو خودش رو، یعنی شخصیت خودش رو، این‌جوری پروجکت می‌کرد توی هرچیزی که توجهش رو جلب می‌کرد، چه ترجمه، چه رمان، شعر، ترانه، شعرهای زبان قصه و محاوره و غیره.

برای همین هم، شاملو اون‌جور مورد غضب جمهوری اسلامی قرار گرفت. تعدادی از روشنفکرهای سکولار بعد از انقلاب چندسالی اجازه داشتند کارشون رو بکنند، در حاشیه، حتی در هنرها، مثل مهرجویی، بیضایی، امثال اون‌ا. اما شاملو از همون اول خار چشم رژیم شد. کسانی مثل میرشکاک رو انداختند به جونش که لجن مالی کنند. شاملو در زمان شاه خیلی سانسور نبود. کیهان و اطلاعات و روزنامه‌های رسمی از خداشون بود از شاملو شعر چاپ کنند. اینا دقیقاً به این دلیل بود که برداشت شاملو از آزادی، یک برداشت مدرن و امروزی و معطوف به فرهنگ اروپایی بود. این شخصیتش بود، خودش بود. به همین دلیل اون‌جور حمله کرد به لطفی و مشکاتیان و شجریان، که شما همه دنده عقب زده‌اید ما رو برگردوندید به زمان موسیقی مجلسی تار و کمونچه و آواز! چپ رسمی اتفاقاً حامی لطفی و شجریان بود. سایه و کسریایی و اینها. برای شاملو اینها با نوحه خون و قاری قرآن فرقی نداشتند! «سنسیبیلیتی» شاملو اصلاً به به‌آذین و سایه نمی‌خورد، گرچه در ظاهر هردو چپ و سکولار بودند. منظورم از «سنسیبیلیتی» ترکیب ذائقه و سلیقه شخصی و ادراک حسیه، به‌اضافهٔ بیش عمومی‌تر هنری. شاملو مدرن به معنی غربی‌اش بود، نه پوپولیستی و ضد غربی و بومی - آزادی یعنی آزادی فردی در وهلهٔ اول و بعد آزادی کلکتیو و جمعی. «درد» می‌تونه مشترک باشه، اما آزادی یا برای تک‌تک ماست، یا اصلاً آزادی نیست! وقتی که می‌گیم «شاملو شاعر آزادی»، مهمه که این رو در نظر داشته باشیم. ممنون که گوش کردین.

هفتم مرداد هزار و چهارصد  
کلاب‌هاوس



## پدران و پسران ۲

ده سال بعد (۱۳۱۱-۱۳۲۱)

✽ رامین احمدی

طبیعی است که تهران امروز باید یک فکر مخصوص به تهران امروز داشته باشد.  
نامه‌ها

شعر و موسیقی و نقاشی در دوره ما به این مرحله باریک و عمیق رسیده‌اند.  
پا به پای همه چیز، همه چیز تکامل پیدا کرد. نمی‌توان منکر بود. امروز شعر  
آسان، شعر هومر، فردوسی و بوستان سعدی‌ست.  
حرف‌های همسایه

از اولین سال‌های آغاز این دهه خواننده نامه‌های نیما می‌تواند نگاه پراضطراب  
او را به سنت ادبی و نیرومندی که بر شانه‌های او سنگینی می‌کند، تشخیص  
دهد. می‌نویسد:

شخص حریص من مثل یک قراول مجروح در شب پایان جنگ در پشت  
سنگر جا گرفته است. اگر همه شفا بیابند من باید بالای همین سنگر که به  
دست خودم درست شده است به خواب ابدی بروم! این سنگر به منزله مدفن  
من است. چه چیز جز عصر سیاه من روپوش من خواهد بود؟ در ایران شاید

هیچ کس از همکارهای من این ورطه را نمی‌بیند. ولی من می‌بینم. هیئت این عفریت سیاه برای شکستن امثال من دندان تیز می‌کند. من او را به هر چه تعبیر کنم او مرا به دلخواه خود تعبیر خواهد کرد.

سنگر نیما شعر اوست. «عصر سیاه» او عصری است که هنوز اسیر سنت ادبی گذشتگان است. «عفریت سیاه» شاعر نیرومند پیشین است و نیز شاعری که در آینده می‌آید. نیما می‌فهمد که کار او «بدخوانی» (تعبیر دلخواه) این عفریت است و نیز می‌داند که خود مشمول این «بدخوانی» خواهد شد. همکاران او «شاعران ضعیف» این اضطراب را ندارند. «این ورطه را نمی‌بینند». «این ورطه» تسلیم شدن به تأثیر شاعران پیشین است. شعر ضعیف شعری است که هرگز از زیر بار سنگین تأثیر شاعران درخشان گذشته رها نمی‌شود. اما «شعر نیرومند به اضطراب نائل می‌شود».

چنین موفقیتی از کجا می‌آید؟ اضطراب تأثیر استعاره‌ای از شبکه‌ای از روابط زمانی، تصویری (ایماژی)، روحی و معنوی است. روابطی که همه طبیعتی دفاعی دارند. دفاع در برابر «عفریت سیاهی» که برای شکستن شاعر نیرومند «دندان تیز کرده» است. این اضطراب، این توفیق در دفاع از خود، از «بدخوانی» می‌آید. «بدخوانی» تفسیر خلاق از شعر گذشتگان است: «تعبیر دلخواه».

آنچه «شاعر نیرومند» تجربه می‌کند و در شعرش بروز می‌دهد پیامد این تعبیر دلخواه است و نه به‌وجودآورنده آن. یعنی ابتدا «بدخوانی» شکل می‌گیرد: مانند عاشق یک اثر ادبی شدن. بدخوانی رابطه‌ای است که شاعر خواننده با شعر گذشتگان دارد. اما این رابطه عاشقانه نیست. در آن عشق و نفرت توأمان حضور دارند. خوانش شاعر نیرومند از شعر گذشتگان همیشه «مهراکین» است. درک نیمای جوان از «شعر» و «شاعری» در شعر افسانه به‌خوبی نشان می‌دهد که نیما آگاهانه بدین توفیق (اضطراب تأثیر) رسیده است. در افسانه او در تعریف شعر، از جمله آن را زاده اضطراب می‌داند:

قصه عاشقی پر ز بیمم  
گر مهیمم چو دیو صحاری  
ور مرا پیرزن روستایی  
غول خواند ز آدم فراری  
زاده اضطراب جهانم!

اما برای درک توفیق نیما و نقد او باید در مفهوم «تأثیر» و «اضطراب تأثیر» دقیق‌تر شویم. اگرچه اینجا کلمه «تأثیر» را معادل «influence» انتخاب کرده‌ایم، بدون توضیح و دقت بیشتر چون همهٔ برابرنهادهای فلسفی و تئوریک رایج، ما را به درک مفهوم اصلی نمی‌رساند. ترجمهٔ ساده و یا انتخاب برابرنهادهای محصول عملیات محیرالعقول مترجمانی که در زبان‌های قدیمی ایران به دنبال کلمات معادل کلمات فلسفی و تئوریک در غرب امروز می‌گردند، ما را چنان‌که دوستدار در کتاب شبه زبان، شبه فرهنگ نشان می‌دهد به بیراهه می‌برد و به ما این احساس دروغین را می‌دهد که حالا که معادلی یافته‌ایم پس آن مفهوم و ایده را فتح کرده‌ایم در حالی که فقط به دور خود شبکه‌ای از سرگشتگی و کلمات ناآشنا تنیده‌ایم. پس تنها به انتخاب معادل «تأثیر» قناعت نکنیم. منظور «بلوم» از «تأثیر» تنها قدرت و جذبۀ یک شاعر بر دیگری نیست. او به ریشهٔ لاتینی کلمهٔ «influence» از دورهٔ اکویناس (Aquinas) برمی‌گردد تا نشان دهد ریشهٔ کلمه در «flow-in» بوده است یعنی جریانی که از بیرون به درون رسوخ پیدا می‌کند و به نیرویی مرموز و جادویی اشاره داشته که از سوی ستارگان به طرف انسان جاری می‌شده است. نوعی مایع یا گاز سیال که چون به انسان می‌رسیده و در او رسوخ می‌کرده شخصیت و سرنوشتش را تغییر می‌داده است. تحت «تأثیر» قرار گرفتن یعنی گرفتن این جریان نامرئی، آسمانی، مرموز (و در بعضی متون این جریان را مقدس دانسته‌اند). جریانی که در برابر آنچه در انسان «ارادی» می‌دانیم، ظاهر می‌شود. شاید اگر کلمهٔ «تأثیر» را با کلمهٔ «اثیر» پیوند دهیم مفهوم مورد نظر «بلوم» روشن‌تر شود. «تأثیر- اثیر» ما را به مفهومی که از تأثیر شعری در نظر داریم نزدیک‌تر می‌کند: رسوخ «اثیری تأثیر» در شاعر مانع ظهور خلافت اوست. شیفتگی به گذشتگان مقدس، پیشینیان بی‌عیب و نقص، مانع از ظهور نیروی خلاقهٔ او برای ساختن اثری جدید و منحصر به فرد و کاملاً متفاوت با گذشته می‌شود. به قول «بلیک»، پیشینیان ما را به اسارت خود می‌گیرند. مانند در این اسارت با جلوگیری از خلافت به وسیلهٔ وسواس در استدلال و مقایسه امکان‌پذیر می‌شود. مقایسهٔ دائمی شعر شاعر با پیشینیانش، «تأثیر- اثیر» شعری، بیماری خودآگاهی شاعر است. «امرسون» این بیماری را با دقت خاص خود چنین توصیف می‌کند که پیشینیان «توجه ما را در خود متمرکز می‌کنند و مانع کندوکاو درونی ما می‌شوند. آنها قضاوت

ما را به نفع توانایی‌های خود دچار تعصب می‌کنند و به همین اندازه احساس توانایی‌های ما را می‌کاهند و ما را با زیبایی خیره‌کننده شهرتشان مرعوب می‌کنند.»

ما نمی‌دانیم آیا نیما مقاله «اتکا بر خویش» امرسون را که در سال ۱۸۴۱/۱۲۲۰ منتشر شده، در دوران تحصیل و یا در سال‌های دهه ۱۳۱۱-۱۳۲۱ خوانده یا نه؟ اما درک نیما از این «تأثیر» بدون تردید مانند امرسون و بلیک و مطابق نظریه بلوم است. او از این تأثیر با عنوان «دخالت وضعیت» یاد می‌کند و می‌نویسد:

این امر یعنی دخالت وضعیت، به قدری قطعی و حتمی‌الآثر است که نه فقط در تأسیس عادات اجتماعی و سلیقه و عقیده، بلکه در حیث قریحه صنعتی و غریزه تقلید هر شخص هم مؤثر است. حتی نویسندگان و شعرای فوق‌العاده را هم در موارد غیر وارد تابع جریان خود می‌کند و قوه ایجاد را در آنها معطل می‌گذارد... بنابراین چه بسا می‌شود وقتی که یک نفر مدت‌ها پرداخت به مطالعه شاهنامه فردوسی، میل کند که عیناً فردوسی شعر بگوید. حال اگر خیلی ساده باشد این وضعیت، که اراده را در او بدون فرمان و غیرعلمی واگذاشته است، به حدی او را در تحت جذبۀ صنعتی و ذوقی فردوسی قرار داده است که هیچ شاعری را در دنیا به اندازه فردوسی نمی‌پسندد و استعداد خود را به مصرف می‌رساند که شاهنامه عصر حاضر را، به خیال خود بی‌رعایت زمان و لوازم تکامل به وجود بیاورد. بالعکس اگر همین شخص از تحت تأثیر این وضعیت بیرون بیاید و بپردازد به مطالعه طولانی و تدریجی آثار شاعر دیگر، که مثلاً خیام باشد، قهراً تابع و حامی خیام واقع خواهد شد و می‌گوید خیام اول شاعر روی زمین است. یک مصراع بر رباعی خود می‌افزاید و آن را برای ابراز شخصیت حماسی می‌کند که خیام عصر حاضر محسوب بشود. به این نحو، بجای وضعیات عمومی، خصایص اشخاص در وجود او فرمانروایی دارد. به خودی خود دارای هیچ‌گونه میزان فکری و مسلک صنعتی نخواهد بود و استعداد او در غیر مورد خود به هدر می‌رود.

از دیدگاه نیما «دخالت وضعیت» گذشتگان در قریحه و ذوق و شعر ما حاصل مطالعه آثار آنان و «تحت جذبۀ صنعتی و ذوقی» آنان درآمدن است. نیما تصور می‌کند نداشتن «اضطراب تأثیر»، پذیرفتن «جذبۀ صنعتی

و ذوقی» گذشتگان، و فرمانروایی این گذشتگان بر شاعر، محصول اراده «غیرعلمی» شاعر است. از دیدگاه نیما آگاهی بر «علم» و تکامل باعث شکل گرفتن «اضطراب تأثیر» می‌شود. دلیل این باور را می‌توان بر اساس بستر تاریخی و اجتماعی روزگار او توجیه کرد. عصر نیما، آغاز رویارویی روشنفکر ایرانی با غرب، صنعتی شدن و علم است. روشنفکر عصر نیما علم را پایه و اساس پیشرفت غرب و فقدانش را مسئول عقب‌ماندگی جامعه خود می‌داند و آن را پدیده‌ای «خنثی»، دست‌یافتنی در هر بستر اجتماعی (و بنابراین قابل اخذ از غرب و استفاده بومی همچون کالایی وارداتی) و «والا» می‌داند که قادر است فرهنگ و ادبیات و شعر را نیز نجات دهد. کافی است شاعر مانند مکانیک و مهندس و اقتصاددان از سلاح علم برخوردار باشد. بخشی از جذابیت مارکسیسم برای روشنفکر آن عصر نیز تصور «علمی» بودن آن است. نیما بارها در نامه به برادر انقلابی و مارکسیست و اقتصاددانش تذکر می‌دهد که همان کاری که او با سلاح علم در زمینه اقتصاد انجام می‌دهد، نیما در بستر شعر و ادبیات ایران پی‌افکنده است.

امروز می‌دانیم که «علمی» برای یاری کردن اراده نیما به تحول شعر فارسی در آن روزگار (و تا به امروز) وجود نداشته است. آنچه نیما را برخلاف همکارانش قادر به دیدن این «ورطه» می‌کرد، «اتکای به خود» بود. «امرسون» می‌نویسد که یکی از نشانه‌های مهم کمال فردی، شهامت فرد برای اعتماد به ادراکات درونی خود است در برابر تعاریفی که گذشتگان نامدار در برابرش نهاده‌اند. می‌نویسد:

به خود باور داشتن، باور به این که آنچه برای تو و در قلب شخص تو صواب است، برای تمام انسان‌ها صواب است، این نبوغ است. اعتماد قلبی و پنهان خود را بر زبان بیاور و بین که یک حس جهانی‌ست چرا که درونیات در موعد مقرر به بیرونیات بدل می‌شوند و اولین تفکر ما بواسطه نفخات صور روز رستاخیز به ما برگردانده می‌شود. چنان صدای ذهن با این تفکرات آشناست که والاترین ارزشی که به موسی، افلاطون و میلتون نسبت می‌دهیم همان است که آنها با نادیده انگاشتن کتاب‌ها و سنت‌ها و بیان آنچه که خود، و نه مردمان زمان آنها، فکر می‌کردند از خود باقی گذاشتند.

«بلوم» به ما می‌آموزد که این «اتکای به خود» و توفیق در رسیدن به «اضطراب تأثیر» تازه آغاز راه است. تأثیر شعری، معمولاً دو شاعر نیرومند: یکی در گذشته و دیگری معاصر را در بر می‌گیرد و همیشه «بدخوانی» شاعر پیشین را به وسیله شاعر معاصر به دنبال دارد. این عمل خلاق و «تصحیح‌گر» گذشته، الزاماً یک «تفسیر بد»، یک «بدخوانی»، یک «تعبیر به دلخواه» است. این تصحیح خلاق گذشته و خوانش امروزی آن (بدخوانی)، این تعبیر به دلخواه، رویزیونیسمی است که پایه خلق شعر تازه را تشکیل می‌دهد. بلوم می‌نویسد:

تاریخ پر دستاورد «تأثیر شعری» که سنت اصلی شعر غرب از زمان رنسانس را می‌سازد تاریخ اضطراب و کاریکاتوری از نجات خویش، از تحریف و انحراف عامدانه و رویزیونیسم است و بدون آن شعر مدرن به صورت امروزش نمی‌توانست وجود داشته باشد.

از این رو شاعر معاصر ما باید پیشینیان «بی‌عیب و نقص» را بدخوانی کند و با نشان دادن عیوب آنها از آنها بگذرد. شاعران نامدار گذشته آفرینندگان/آفریدگاران هستند که ما را در بهشت آثارشان زندانی نگاه می‌دارند. اما خدای میلتون برای شلی و بلیک و خدایان حافظ و فردوسی و سعدی و مولوی برای نیما، کافی نیستند. شاعر قوی باید علیه این خدایان شورش کند. از این رو شاعر قوی بودن نیازمند کسب موقعیتی «شیطانی» است. شاعر ضعیف در «موقعیت آدم محصور در بهشت» است و در سایه خدایانش، در بهشت ساخته آنان زندگی می‌کند. فراموش نکنیم همه «شاعران قوی» از موقعیت «شاعران ضعیف» آغاز کرده‌اند. «موقعیت آدم محصور در بهشت» موقعیتی است که «بلیک» آن را «محدودیت انقباض» می‌خواند. شاعر اسیر بهشت، در هم فشرده و خلاقیتش در انقباض و محصور در خلاقیت خدایان پیشین است. از نظر بلیک «موقعیت شیطان» محدودیت انقباض را می‌شکند. میوه ممنوعه را می‌چشد تا با عصیان و خروج از بهشت، با «موقعیت شیطان» از نیروی خلاقه خود استفاده کند. در این موقعیت تازه که بلیک آن را «محدودیت کدر بودن» می‌خواند آنچه که شاعر را محدود می‌کند، محدودیت قوای خلاقه خود اوست.

نیمای این دهه و در سال‌هایی که در تلاش برای خلق ققنوس و گسستن کامل از «شعر خدایان» است از «موقعیت شیطانی» خود آگاهی کامل دارد. این «شیطان» را درونی کرده است. به نگاه خود در این باب، در نامه‌ای اشاره مستقیم دارد:

در خصوص جن و شیطان نوشته بودی. البته هرگز معتقد به وجود مرئی بعضی چیزها نبوده و نیستم. بلکه مفهوم این دو کلمه را یک «سمبل» شاعرانه قدامی دانم که با مذهب اختلاط پیدا کرده و عبارت از محرکین بد و خوب است. عقیده فلاسفه ایرانی هم غیر از این نبوده است. منتها موارد استعمال در ادبیات جدید این دو لفظ را، اگر لزوم پیدا کند من با مفهوم خاص دیگر در نظر می‌گیرم... شاید من اولین شاعری باشم که این نکته را با دقت در نظر می‌گیرم.

اگرچه نیما درباره این «مفهوم خاص دیگر» توضیح بیشتری نمی‌دهد اما یک سال قبل از سرودن ققنوس و پس از نوشتن نامه‌های متعددی که سرشار از «بدخوانی» شاعران نامدار پیشین است به خواهرش می‌نویسد:

حقیقتاً خیلی زندگانی را از طرف شاعرانه‌اش چسبیده‌ام. از بس که از شیطان چیز نوشته‌ام، خودم شیطان شده‌ام. همیشه با شیطان روبه‌رو هستم.

از همان آغاز این دهه (۱۳۱۱-۱۳۲۱) «موقعیت شیطانی» شاعر در تعریف خود و «بدخوانی» پدران پیدا است:

«این است که خود را شاعر و نویسنده دوره مخصوصی در نظر گرفته سعی دارم که دارای شرایط شاعر و نویسنده دوره مخصوصی بوده باشم.» این دوره را نیما «دوران تحولی» می‌خواند و آن را چنین تعریف می‌کند:

به لحن جدید دوره تحولی نامیده می‌شود. یعنی زمان انتقال تکامل از حالی به حالی دیگر. ولی به عقیده عده‌ای که با معلومات قدیمی فقط برای تفنن و شهرت شعر می‌گویند دارای هیچ مفهومی در ادبیات نیست. در صورتی که می‌بایست دارای مفهوم بوده باشد. امروز نویسنده یا شاعر، قبل از آنکه قلم به دست بگیرد باید وضعیات اقتصادی و اجتماعی را در نظر گرفته باشد. زمان

و احتیاجات زمان خود را بشناسد... تا بتواند نویسنده جدید نامیده شود. و  
الا عنصری و امثال او شدن و عامل و آلت طبقات ظالم بودن آسان است.

او از مخرب بودن و سنگینی بار شاعران نامدار پیشین به خوبی آگاه است:

هنر یک مرد ممتاز از این راه معلوم می‌شود که با مقتضیات عصر خود چیزی  
کسر دارد یا نه؟ آیا می‌تواند بار سنگین چیزهای کهنه را از دوش بردارد؟

اگر بار سنگین گذشته، «وضعیات»، توانایی شاعر را از او بگیرد او قادر به  
استفاده از استعدادها و خلاقیت خود نخواهد بود:

عدم اقتضای وضعیات، یعنی وضعیاتی که مستقیماً او در تحت نفوذ آن  
است، این عدم توانایی در ملاحظه را به او داده است و ممکن است این نوع  
ملاحظه همیشه او را کور بدارد و در سهو ممتدی که حاصل از خودبینی  
اوست استعداد او بی‌فایده بماند.

نفوذ این «وضعیات»، نفوذ تأثیر شاعران نامدار گذشته است. او در ادامه  
بیان این «اضطراب تأثیر» به بدخوانی «سنایی» می‌پردازد:

حتماً این نه آن طریقتی است که «سنایی» در حدیقه‌اش کلاه و سر را از آن رد  
می‌کند و نه آن عشقی که مربوط به آن طریقت است ولی راه و راهبر ندارد.  
چنان‌که خود حکیم سنایی هم مسلک او با عقاید مخصوص و ادعا به اینکه  
عشق راه و راهبر ندارد، معلوم نیست اگر عشق راه و راهبر ندارد طریقت  
چطور وجود و وجوب و لوازم پیدا می‌کند که کلاه و سر در آن نباشد؟

«بدخوانی» مفاهیم سر و کلاه و طریقت سنایی به اشعاری از این دست  
اشاره دارد:

تیغ تا نفکنی سپر نشوی  
تا بنهنی کلاه سر نشوی



تا دلت بنده کلاه بود  
فعل تو سال و مه گناه بود

چون شدی فارغ از کلاه و کمر  
بر سران زمانه گشتی سر  
زانکه هر سر که دیدنی باشد  
در طریقت بریدنی باشد  
و یا در جای دیگر که سنایی می‌سراید:  
در طریقت سر و کلاه مدار  
ور نه داری چو شمع دل پر نار  
سر که آن بنده کلاه بود  
همچو بیژن اسیر چاه بود  
ور کله بایدت همی ناچار  
همچو شمع آن کلاه از آتش دار

و یا در جای دیگر:

هر که را سر به از کلاه بود  
بر سر او کله گناه بود.

«بدخوانی» را نیما از سنایی آغاز می‌کند چرا که پشتوانه اصلی شعر کلاسیک ما و خداوندگاران آن از حافظ تا مولوی همه عرفان است. یکی از کلیدی‌ترین مفاهیم در عرفان نیز «طریقت» و «طی طریقت» است. آغازگر این مفاهیم عرفانی در شعر کلاسیک فارسی را می‌توان سنایی دانست و عطار. اگرچه مولوی برای خوانندگان قرن‌ها بعد مشخص‌ترین و محبوب‌ترین نماینده آن می‌شود. نیما از تأثیر سنایی بر مولوی آگاه است و نیز از اثر حدیقه بر اشعار مولانا، و، با تیزهوشی، مولوی را تحت تأثیر سنایی تشخیص می‌دهد. به عبارت دیگر فلسفه و جهان‌بینی و معرفت‌شناسی مولوی از سنایی می‌آید، اگر چه ساختمان شعری و بافت کلام در مولوی اوج می‌گیرد. پس طبیعی است که در «بدخوانی»، نیما به سراغ آن «شاعر قوی» برود که پشت «مولوی» نشسته است و سرچشمه شعر و سنت عرفانی و کهنی است که نیما قصد گسستن

از آن دارد. پس طریقت خود را، به نام «طریقت جدید» در برابر این سنت تعریف می‌کند:

به عکس در طریقت جدید، چون ما حکیم سنایی نیستیم، عشق مصنوع است و عقل نتیجه تجربه و ماده و احساسات. وقتی مناسب می‌بینیم که آزاد باشیم که وجود و لزوم شیء کاملاً و به صراحت به مقام اثبات رسیده باشد. یک نفر انسان بدون استعانت از دیگران از عهده ادراک این قبیل امور عاجز است. چنان‌که خود حکیم سنایی و هم‌مسلك‌های او با عقاید مخصوص و ادعا به اینکه عشق راه و راهبر ندارد این‌قدر در این اغتشاش فکری افراط کردند که هم یک صوفی مستقل‌اند و هم یک منکر صوفی و صفا و در ظاهر جز یک مبلغ چیز دیگر نیستند.» مهم است که در «بدخوانی» نیما این نکته که زمان سنایی هم عشق مصنوع بوده و عقل نتیجه تجربه و ماده و احساسات فراموش شود. استفاده از عبارت «طریقت جدید» و اصرار بر «اغتشاش فکری» شاعر پیشین به شاعر معاصر (نیما) امکان تعریف زبان خود را می‌دهد: «شاعر و نویسنده امروز را در دو مرحله متمایز فی حد اعتبار باید دید. اول اینکه چه مشاهده می‌کند. دوم اینکه چطور مشاهده خود را بیان می‌کند. خلاصه‌گویی مثل زبان کلاسیک‌ها بی‌فایده است.

در آغاز این دهه نیما واکنشی خصمانه به شاعران پیشین دارد. واکنشی که خود آن را در سال‌های پایانی این دهه و پس از ققنوس و اعلام شعر تازه خود تعدیل می‌کند. در سال‌های آغازین ادعا دارد:

راجع به این مفاخر ادبی ایران... به کلی بی‌اعتنا هستم. امروز نه با غزلیات عاشقانه، ولو جدیدترین غزلی که نمونه آن به توسط خود من به ادبیات فارسی وارد شده باشد و نه با اشعار صوفیانه و نه با قصاید و حکایات اخلاقی می‌توانم خود را سرگرم بدارم و نه با شکل بیان و صنعت قدما.

ضربه مداوم به شکل بیان و صنعت قدما بخشی از گفتمان ادبی نیما در این دوره است. «شعرای ضعیف» معاصر خود را، آنان که به اضطراب تأثیر نرسیده‌اند به تمسخر می‌گیرد و محکوم می‌کند:

اگر مثل شعرای زمان خودمان بودم چقدر از این منابع و ذخایر ادبی که قدما برای ما گذاشته‌اند حظ می‌بردم و مردم را به تقلید از آنها در کمال بی‌شرمی به کار می‌انداختم و مدعی می‌شدم که ادبیات فارسی را از زوال حفظ می‌کنم... امروز اگر یک نفر حدیقه حکیم سنایی یا خمسه حکیم نظامی گنجوی یا قاموس مجدالدین فیروزآبادی و یا اخلاق ناصری طوسی یا مطول سعدالدین تفتازانی یا مروج الذهب علی مسعودی و امثال آنها را بنویسد هیچ اهمیت ندارد. بلکه به حکم تکامل و وضعیات عیب و نقص خود را معرفی کرده است و در رأس قرن سی‌ام شهرت اشخاص تاریخی فوق را نخواهد داشت. زیرا که او پیش نمی‌رود. زمان پیش می‌رود. سعدی و حافظ هرکدام الآن زنده بودند، شروع می‌کردند به نوشتن چیزهای دیگر.

از نظر او «شاعر ضعیف» با کوله‌بار سنگینش از معرفت و صنعت قدما، مقلدی محکوم به زوال است: «شما یقین بدانید نه اینکه این شاعر موفق نمی‌شود بلکه آنچه هم که او را به تقلید وادار کرده است از بین می‌رود. چه قدیم و چه جدید، این غزلیات عاشقانه و ناشی از جدایی از نسوان، این اشعار و حکایات اخلاقی، عنقریب همه به موت ادبی تسلیم می‌شوند.»

نیما اعتقاد دارد که شاعر «ادبیات تحولی» باید از فلسفه و علوم اجتماعی و اقتصادی زمان خود آگاه باشد و شعر را «وسیله ضعیف یا قوی اشاعه احساسات و مقاصد اجتماعی معرفی» کند. شاید این نوشته نیما درباره «ادبیات تحولی» و وظیفه شعر در «اشاعه مقاصد اجتماعی» از اولین نوشته‌هایی باشد که فلسفه «شعر نوی متعهد» را توصیف و تشریح می‌کند و این در حالی است که نیما خود در شعر اغلب فاصله‌ای قابل رؤیت را با تعهد سیاسی و حزبی حفظ می‌کند و به برادر متعهدش هم توضیح می‌دهد که شاعر نمی‌تواند خود را اسیر تعهدات سیاسی و «جمعیت» بکند. اما در تمایز بخشیدن به «شعر تحولی» و سبک خود در رویارویی و نقد شعر بزرگان نامدار گذشته نوعی تعهد به «جمعیت» را می‌پذیرد. در نامه‌ای به خواهرش می‌نویسد:

بنابراین نویسنده چه مرد باشد چه زن، برحسب استعداد خود باید چیزی بنویسد که مردم را به زوال و عجز و شکست در مقابل یک عده مردم از جنس

خود دعوت نکرده باشد. (این جمله را در اصل نامه با رنگ قرمز از بقیه نامه متمایز کرده است).

در «بدخوانی» نیما از پدران شعری و شکل دادن به فلسفه و جهان بینی شعر خود و تمایز آن از سنت شعر کلاسیک ایران، نطفه اندیشه «شعر و ادبیات متعهد و مبارز» ایران شکل می گیرد. اندیشه ای که چند نسل از شاعران و نویسندگان بعد از نیما را تحت تأثیر خود قرار می دهد. با «درباری» خواندن شاعران قدیم و متهم کردن آنان به شعر سرودن برای صاحبان زر و زور و با خواستن هدف و «فایده» برای شعر معاصر، شعر او جایی تازه و منحصر به فرد را اشغال می کند:

پس از آن باید دید که ادبیات هزار ساله ایران، که همیشه آلت و عامل طبقات مضر و با نتیجه به نفع آنها بوده است... مرد متفکر که قصد شاعری و نویسندگی دارد و خود را مصلح اجتماعی اسم می گذارد، می داند که وظیفه سنگینی را بر عهده گرفته است. برای او دو عمل متمایز در حد اعتبار است: معنی و ادای معنی. برای مقصود اول، لازم است تشخیص بدهد که با کدام طریقه فکر کند و با چه اصول؟ آنچه می نویسد تابع چه اثری است؟ آیا در آن اثر نقصی یافت می شود؟ تراوشات فکری او فایده ای را در عصری که او زندگی می کند دارا خواهد بود؟ آن فایده چه چیز است؟

نیما هم بر اضطراب تأثیر خود آگاه است و نیز «بدخوانی»، «تعبیر دلخواه و یافتن نقص» در شاعران تأثیر گذار گذشته را آگاهانه انجام می دهد. نیما بر یکی از تناقضات بزرگ جامعه روشنفکری زمان خود با زیرکی انگشت می گذارد. جامعه ای که ترقی و پیشرفت اقتصادی و رسیدن به غرب در زمینه علوم را هدف خود قرار داده اما تمام تلاش ادبی خود را وقف پرداختن به ادبیات سنتی و شاعران کلاسیک و آثار آنان کرده است. (در فصل «شام غریبان» به این باستان گرایی ادبی پرداخته ام). نیما به این جامعه گوشزد می کند که اگر در همه این سطوح خواستار پایان یافتن عقب ماندگی و پیشرفت هستید چگونه می توانید در زمینه شعر و ادبیات همچنان در گذشته زندگی کنید. او این تحول طلبان و دلباختگان تجدد را چنین توصیف می کند:

غزل سازی است که شور و عشق حافظ و سعدی شدن در سر اوست. یا قصیده سازی است که در خصوص تجدد ادبی در روزنامه‌ها اظهار رأی و سلیقه دارد. ولی اگر بگویند با کدام اصول جنایت را تحویل می‌دهد؟ و اگر بپرسند کدام قطعه شعر جدید را برای نمونه به زبان فارسی می‌دهید که به تجدد عمل کرده شده باشد و چه دلیلی را برای ثبوت آن دارید؟ البته غزلیات و قصاید وطنی می‌خواند. اگر اظهار بدارند در خصوص ادبیات جدید و کنونی دنیا شما معرفتی دارید یا ندارید؟ جواب می‌دهد که قدمای ما راجع به شعر و شاعری همه قسم معرفت را برای ما گذاشته‌اند. ما فقط باید موضوع را تهیه کنیم.

در برابر این دیدگاه سنتی، نیما دیدگاه متأثر از رومانسیسم رایج در غرب را مطرح می‌کند. (در فصل «سیمای ایرانی رومانسیسم» به آن پرداخته‌ام).  
می‌نویسد:

بنابراین در این دوره که ترقی علوم اقتصادی و اجتماعی و روشن شدن اسرار تاریخ حیات انسانی و وحدت احساسات انسان نسبت به زندگی، قسمتی از چیزهای متداوله را منقرض می‌دارد، برای اینکه قسمت دیگر تولد پیدا کند و افکار یک مغز متفکر برخلاف افکار قدما دارای اصول قطعی و منطبق با طریق تحقیق خاصی بوده باشد و احکام خود را جانشین قطعات سوزناک و تراژدی و نوول و رمان و علم و اخلاق و غیره قرار دهد لازم است چه چیز به جای این قبیل شعر و ادبیات پوسیده و بی‌ثمر کنونی طرف توجه واقع شود؟

و آن‌گاه خود بلافاصله به این سؤال جوابی انقلابی می‌دهد: «فهم برای زندگی. جسارت و استقامت. باید زندگی کرد نه اینکه زندگی را فدای شعر ساخت.»

از دیدگاه شاعر انقلابی (تحول‌طلب) ما، شعر امروز «شعری تحولی» (انقلابی) است. نیازمند جسارت و استقامت و زندگی انقلابی شاعری است که شعر را «وسیله ضعیف یا قوی اشاعه احساسات و مقاصد اجتماعی معرفی می‌دارد.» شعری که باید «فایده موقت و اهمیت همیشگی داشته باشد... و اهمیت شاعر را باید با مقدار فایده‌اش تخمین زد.»

اما از همان آغاز، شعر انقلابی و متعهد و نماینده‌اش با تناقضی درونی روبه‌روست. از یک‌سو به شاعران کلاسیک به خاطر درباری بودن، شعر برای صاحبان زر و زور و خواص دوره خود سرودن حمله کرده است اما از سوی دیگر می‌داند که شعر تازه و معاصر او هم با وجودی که شاعرش خود را همراه و هم‌سنگر طبقات محروم می‌داند برای آن «جمعیت» قابل خواندن و یا قابل درک نیست. این تضاد درونی، شاعر انقلابی آغاز این دهه را به عصبانیت و پرخاش و خودتخریبی می‌کشد زیرا راه حل مناسبی برای رویارویی با این تضاد ندارد. می‌نویسد:

ممکن است احساسات او به نحوی باشد که وقتی می‌بیند لزوم سرعت در عمل به او اجازه شعر گفتن نمی‌دهد و باید به عمل پردازد، قلمش را بشکند و دفترش را پاره کند. یا وقتی که با بصیرت صنعتی و علمی می‌فهمد که اساساً اشعار او با حفظ اساس زیبایی خود برای انجام مقاصد اجتماعی او اینقدرها مفید و رسا نیست، یعنی در دسترس مردمان بی‌سواد نمی‌تواند واقع شود به این نقصان معترف می‌شود. می‌گوید من از این راه بهتر می‌توانم منفعت برسانم. یا اظهار می‌دارد در قسمت ادبیات خود برای «جمعیت» چیزهای مطبوع را ترتیب می‌دهم. این هم حرفی‌ست، البته منظور او از «جمعیت» طبقاتی نیست که مردود ادبیات تحولی‌ست.

ما در نامه‌ها و نوشته‌های نیما تا پایان این دهه توضیح بیشتری درباره این «ادبیات تحولی» نمی‌یابیم. تعریف این «ادبیات تحولی» (انقلابی) و نیز تعریف طبقاتی که مردود آن هستند از این نوشته‌ها غایب است. شاعر انقلابی قلمش را نمی‌شکند و دفتر شعرش را پاره نمی‌کند. حتی از اینکه مطبوع «جمعیت» و یا قابل فهم برای اکثریت مردمان باشد ابا دارد. در طول این دهه و پس از بنیاد نهادن نظریه‌ای برای شعر خود نمونه‌های موفقی از این شعر را خلق می‌کند. این موفقیت، او را به سوی تعدیل نظریه‌های انقلابی آغازین دهه و نیز در تعدیل رویارویی با پدران شعری می‌برد. می‌نویسد:

امروز شعر و فرق ندارد هنر، برای خواص است (در مرحله‌ی اعلا‌ی خود) این قسم هنر مشکل است. پیش از انس و عادت به طرز کار، برای عموم مردم و

برای کسانی تنبل که نمی‌خواهند به خود زحمت فعالیت دماغی بدهند، فهم این قبیل اشعار مشکل است.

و یا در جای دیگر می‌نویسد:

همیشه شاعر درست و حسابی چیزی از زمان جلوتر است و مردم که به کارهای دیگر مشغولند در این خصوص چیزی از زمان عقب‌ترند. شاعر جلو می‌رود و مردم لنگان‌لنگان می‌آیند. به کمک هم درمی‌یابند و راه را پرسیده به سرمزمل او می‌آیند وقتی که او نیست و چند نسل گذشته است.

عشق او در این دوره به هوگو و پوشکین و رومان‌تیس‌های اروپاست و خواندن آنها را توصیه می‌کند. او حالا صاحب نظریه و سبک است، احساساتش در باره ادبیات هزار ساله ایران، متناقض نیست بلکه برخاسته از اضطراب تأثیر است. شاعر متأخر هم عاشق قدماست و هم متنفر از آنان. رابطه او با آنان «مهرآکین» و «وظیفه سنگینش» بدخوانی (تعبیر به دلخواه) آنان است. او از آنها به‌وجود آمده و نیز باید از آنها بگذرد. به بیان خود نیما:

... حرف‌هایی که می‌زنند — بی‌خود گفته‌اند: آنها قدیمی شده، اینها کهنه شده است. در این اشعار چیزی یافت نمی‌شود؛ هر کدام به‌جا و بی‌جاست. به‌جاست زیرا که با طبیعت او وفق نمی‌دهد و نابجا برای اینکه باید معتقد باشد که طبایع دیگر نیز هست و او از آنها به‌وجود آمده. هیچ بد و خوبی نیست که در ساختمان او دست نداشته است.

درک رسیدن نیما به اضطراب تأثیر از این قبیل نوشته‌های پایان این دهه حاصل می‌شود. از عبارت «هیچ بد و خوبی نیست که در ساختمان او دست نداشته است»، ما از خودآگاهی نیما آگاه می‌شویم. در اینکه او بر این «دست داشتن» قدما بر ساختمان خود آگاه است و نیز بر تلاشش برای ساختن طبیعتی که با این دست‌اندازی وفق نمی‌دهد. می‌نویسد:

شما فرض کنید اگر دیوان فرخی و عنصری را می‌خوانید که سراسر لفظ است و از حیث صنعت نسبت به نظامی خیلی ابتدایی است، هر کدام از

اینها زیبایی خود را دارا هستند و نمی‌شود انکار کرد. در صورتی که شما به این درک برسید، چه‌بسا که بهره می‌یابید و تغییر نظر چه بسا که ممکن است بزرگتر راهی را بگشاید و در قدرت خالقه شما تأثیر داشته باشد. من دیوان جمال‌الدین [عبدالرزاق اصفهانی] را زیاد می‌خوانم و خاقانی را دوست دارم و هیچ‌وقت نمی‌سنجم که به اندازه حافظ مملو از معانی هست یا نه. همین‌طور اگر همه شاهنامه را بخوانم، استاد نظامی را در نظر نمی‌آورم. و اگر تغزلات ساده مملو از عاشقی‌های عادی سعدی را می‌خوانم، فکر نمی‌کنم عشق حافظ چقدر شاعرانه است و او چگونه زمینه نظامی‌ست که فهمیده می‌شود ولی به‌زبان نمی‌آید... بهای هر چیز علی‌حده است. هر چیز را باید در حد خود بتوانید بشناسید... از اینجاست که خواهید دید سرچشمه‌های ذوق بشری چقدر وسیع و متفاوت است و چه مملو از اسرار خود و چقدر بزرگترها مدیون کوچکترها هستند و این شخصیت‌های این قدری و سربلند با چه شخصیت‌های آن‌قدر گمنام و ناچیز سروکار دارند.

نسبت این بزرگترها به کوچکترها، رابطه نامرئی شخصیت‌های نامدار با شخصیت‌های گمنام، و «وسعت سرچشمه‌های ذوق بشری» همه بخشی از فرهنگ لغت اضطراب تأثیر در نیمای این دهه هست. او حالا در رسیدن به استقلال شعری اطمینان خاطر بیشتری دارد. اعتماد به اینکه موفق شده است از «پدران» از عفریت سیاهی که به قصد شکستن او دندان تیز کرده بود، ایمن باشد. هرچه که این فاصله، این ایمنی بیشتر شکل می‌گیرد نسبت به ارزش و زیبایی شعر گذشتگان نیز می‌تواند «انصاف» بیشتری به‌خرج دهد. به جای پنهان کردن «مهر» و بیان «کین»، حالا قادر است «مهری» که او را از ابتدا به راه شعر کشانده و مجذوب خود ساخته، مهری که آغازگر بدخوانی (تعبیر به دلخواه) او بوده است را در ویتترین اعتراف در انظار عمومی قرار دهد. اما از همان لحظه که خود بر اریکه قدرتی تکیه می‌زند و به یکی از «پدران» مبدل می‌شود نوع دیگری از اضطراب نیز شکل می‌گیرد و آن اضطراب از فرارسیدن «پسران» است. پسران شاعرانی که همان‌گونه که او از «پدران» عبور می‌کند، از «پیش روی او می‌پرند»، از او عبور و چون او پایان راه قدما را اعلام می‌کنند. پسرانی که «یک‌رنگ» و وفادار نیستند.



در انتظار لحظه تلخی که او نیز به قدما می‌پیوندد، نطفه این اضطراب در نیمای این دهه شکل می‌گیرد. او به اطرافش نگاه می‌کند اما شاعر قوی، شاعری مانند او که از نیما و شعر نیمایی عبور کند و شعر نیمایی را به گذشته بسپارد، از صحنه غایب است:

چشم در راه کسی مانند خود هستم و لیکن  
می‌گریزد او در این وحشت بدل افزا همانا چون ز بسم‌الله غولی  
بر سر من گرد خلوت طرح می‌بندد برای عنکبوتی  
او نمی‌کوبد درم را همچو من.

من ز خانه می‌روم بیرون  
سوی کوچه‌های تنگ و تیز  
چشم من بر هر کجایی مانده خیره  
زیر و رو می‌دارم این مشت بهم چسبیده جاها را  
باز می‌گردم بسوی خانه  
آه از این خاطر شوریده من  
آن زمان که تکه افیون خود را پاره می‌دارم  
و بدین شیوه دل شوریده‌ام را چاره می‌دارم  
زیر گوشم این صدا می‌آید از نزدیک  
چشم در راه کسی مانند خود هستم  
و همه این چیزها که گفته‌ام می‌گویم در گوش  
از من آنکه می‌گریزد  
هر زمانی اینچنین با من  
می‌ستیزد

بر من این روشن بمانده است  
کان وجودی کم

در غم خود زار و افسرده نشانده است  
در نهان با من در این ویرانه جا مأوا گزیده  
من عبث می‌پایمیش کاید ز در روزی.

و این عبث بودن انتظار، تسلی خاطر نیز هست. تا زمانی که شاعری مانند او تنها در وجود شوریده او مانده و در نهان او مأوا گزیده است و از او چون

جن (غول) از بسم‌الله می‌گریزد آن تکه کوچک افیون علاج مؤثر دل شاعر باقی خواهد ماند. این نشان عجز نیست. علامت فتح است. شاعر بر «عفریت سیاه» پیروز شده است. خود و شعر خود را در سنگرش ثبت کرده است و حالا می‌تواند با آن گذشته مهربان باشد و چشم در راه کسی مانند خود. کسی که در این زمان جز خود شاعر نیست.

## مختار در روزگار

پوچی دیالوگک یا رنج و رؤیای نسلی که گذشت  
با گوشه‌چشمی بر کتاب مختار در روزگار، نوشته ابراهیم گلستان

✽ محبوبه موسوی

نامش تداعی آتش است نه فقط از آن روی که آتشین مزاج و انقلابی بود که بود بلکه از آن روی که او را زنده‌زنده در آتش سوزاندند تا تداعی جهنمی باشد که روزهای آخر عمر کوتاهش را برای او رقم زدند. نوشتن از مختار کریم‌پور شیرازی ساده نیست همان‌طور که خواندن درباره او هم. تا پیش از نشر خاطراتی که گلستان از روزگار جوانی مختار در کتابش گرد آورد، نام کوچکش چندان آشنا نبود، فامیلی‌اش بود که در ذهن مانده بود و آن هم به این دلیل که او را در زندان زنده‌زنده آتش زدند. روزگار ۲۸ مرداد ۳۲ بود و آغاز عصر بگير و ببند. در خبرهای روزنامه‌های آن زمان با محتوایی فرمایشی روبه‌رویم که در همان هم، خطاها و خلأهایی پیش آمد که دروغ را بیرون می‌انداخت. روزنامه کیهان شماره ۳۲۳۵ نوشت: «امروز مقامات انتظامی اطلاع دادند که دیشب کریم‌پور شیرازی که در مرکز ۲ زرهی در مجاور زندان آقای دکتر محمد مصدق بازداشت می‌باشد، قصد فرار داشت و خود را آتش زد ... وی را که بیش از دوسوم بدنش سوخته بود امروز صبح به بیمارستان شماره یک ارتش برده و در اتاقی که مجاور دکتر فاطمی، که از دیشب به آنجا منتقل شده، بستری نمودند...» روزنامه اطلاعات شماره ۸۳۳۶: «دیشب

کریم پور شیرازی از پادگان قصر تصمیم به فرار گرفت. ولی موفق نشد. وی می‌خواست سرباز محافظ خود را آتش بزند. ولی چون موفق نشد خود را آتش زد.» خبرهای دیگر، به‌علاوه نظر پزشکی قانونی و خاطرات و مصاحبه‌هایی که خیلی بعد از شعبان جعفری و دیگران منتشر شد، همه سوختن او را تأیید می‌کند اما خودسوزی را نه که اگر خودسوزی هم بوده باشد، باز عاقبت رنجی‌ست که در زندان بر تنش نشست. موضوع همان سوختن است و آتش.



در سال‌هایی که انگار هر اهل فرهنگی به حزب توده می‌پیوست و به قول گلستان «رفتن به حزب توده، دیدن جوانی مجدد کشور بود. در حزب توده بودن، بودن در یک ضیافت بود در انتظار پر از اعتماد یک تولد مسعود؛ تعمید و غسل بود در فکر روشن و منطقی؛ جشن امید بود و اطمینان!...» کریم‌پور شیرازی نیز در حلقه دیگر یاران شیرازی‌اش همچون فریدون توللی (که در کتاب گلستان از او به نام پسر ارباب پدر مختار یاد می‌کند)، رسول پرویزی، انجوی شیرازی و... به حزب توده پیوست ولی زود از این حزب بیرون آمد و به جبهه ملی تازه‌تشکیل و هواداران محمد مصدق پیوست.

جدایی او از آن قافله یاران که بنا به روایت گلستان، گویا آن دوستان چندان هم او را به چیزی نمی‌گرفتند که طبقه اجتماعی پایینی داشت و مختار هم این را با گوشت و خون حس کرده بود، خواندنی است. در روایت گلستان، دوست بیمارشان را دارند سوار بر درشکه به خانه می‌رسانند. در گفتگویی که بین آن‌ها درباره تشخیص درست یا نادرست دکتر درباره بیماری دوستشان لطف‌الله درمی‌گیرد، مختار که از اول هم درون آن درشکه جایی برای نشستن نداشته و پا بر رکاب بدنه، کنار اتاقک ایستاده بود از درشکه پایین می‌پرد و می‌رود که می‌رود و تا آخر روایت گلستان دیگر سر و کله‌اش پیدا نمی‌شود همانطور که خود گلستان هم پس از طی توقیفی کوتاه که در اثر رفتن مختار پیش آمده است راهش را از آن جمع جدا می‌کند و می‌رود. این رفتن و جداشدن مختار انگار استعاره‌ای است بر جداسری او از آن جمع که گرچه دوستان نوجوانی‌اش بودند اما دل خوشی از آن‌ها نداشت از این روی که از آنان نبود. مختار از آن جمع

بُرید و در متن گلستان به جایی رفت نامعلوم که آیندگانی که ما باشیم از آن خبر داریم ولی آن جمع که درون درشکه نشسته بودند و درشکه‌چی که به انتظار بازگشت مختار پا سفت کرده بود به ماندن و نمی‌رفت تا او برگردد، آن آینده در مخیله‌شان هم نمی‌گنجید.

او که شاعر بود و شورش تخلص می‌کرد نام روزنامه‌اش را هم شورش گذاشت و اولین شماره‌اش را اختصاص داد به بزرگداشت «محمد مسعود» مردی که او را ستایش می‌کرد و در کتاب مختار در روزگار هم بارها از ستایش او از محمد مسعود سخن به میان آمده است. چهره‌اش آن‌چنان که گلستان توصیف می‌کند نازیبا نیست نه بینی بزرگی دارد و نه قد کوتاهی که گوژری بر پشت داشته باشد. شاید این چهره دوران بلوغش بوده است یعنی درست همان زمان روایت گلستان. «پسر نوکر پدر فریدون، بینی بزرگ تیزی داشت، با چشم‌های ریز در حدقه‌های تنگ کشیده با صورتی که پوشیده از کرک و جوش‌های چرک‌دار...» لاقبل عکس‌هایی که از او به جا مانده است چنین چیزی نشان نمی‌دهد. فقر خانواده‌اش به او اجازه نداد که هم‌زمان با دوستانش تحصیل را ادامه دهد. در یک‌باری که مهمان خانه گلستان و فخری شده است، اشاره‌ای گذرا هست از ابراز ناراحتی او از این‌که همچون آن‌ها به دانشگاه نرسیده است. گرچه ما می‌دانیم که بعدتر، در سال ۱۳۲۷، به دانشکده حقوق می‌رود و هم‌چنان که لیسانس حقوق می‌گیرد به کار روزنامه‌نگاری هم مشغول می‌شود.

او با همان وصفی که از نوجوانی‌اش در کتاب دوستش - ابراهیم گلستان: با اسم خودمانی شاهی - می‌خوانیم، از وجناتش پیداست که کسی نیست که عقایدش را پنهان کند. با انتشار نشریه‌اش همواره با صدای بلند عقاید خود را با زبان تندوتیزش بیان می‌کرد و آن‌طور که در نشریه‌اش می‌نوشت، افشاگر توطئه‌های پشت پرده بود. در یکی از مقالاتش نوشت: «به قرآن مجید سوگند یاد کرده‌ام که حقایق را بنویسم ولو اینکه به قیمت جانم تمام شود. من با خدای خود عهد و پیمان محکمی بسته‌ام چون من پرده‌هایی را بالا می‌زنم که در زیر آن‌ها هزارها خیانت، هزارها فساد، هزار بدبختی و بیچارگی نهفته است. من جداً مصمم هستم که این مبارزه سرسخت و آشتی‌ناپذیر را تا سرحد مرگ شرافتمندانه سرخ که ایدئال و آرزوی دیرین من است دیوانه‌وار دنبال کنم، چون من کاملاً در طی انتشار این سه شماره شورش خطر را پیش‌بینی و

احساس می‌کنم و ناچار در مقدمه شهادتین خود را ادا کرده‌ام.<sup>۱</sup> «این نوشته برای ما مردمان این روزگار، زیادی اغراق‌آمیز، احساساتی و شورمندانه است که شاید با روزنامه‌نگاری علمی نخواند. گذشته از جرأت نویسنده، نشانگر وجود فضایی آزاد است که نوشتن چنین سرمقاله‌های تندی را ممکن می‌کرده است. در پاسخ شک اول، باید بگویم روزنامه‌نگاری آن زمان با همین ادبیات بود و نمونه‌اش الگوی کریم‌پور شیرازی، سرمقاله‌های محمد مسعود است گرچه، حتی در همان زمان هم ابراهیم گلستان در پاسخ ستایش‌آمیز مختار از مسعود، نوشته‌های مسعود را زیر سؤال می‌برد و می‌گوید او اهل بازار گرمی است (نقل به مضمون از کتاب مختار در روزگار) و در پاسخ شک دوم، باید گفت که به هر حال این خاصیت آزادی است که روزنامه‌نگار و نویسنده بتواند هر جور که می‌خواهد بی‌پرده‌پوشی بنویسد. چنین فضایی نه لطفی از سوی حاکم که حق حیاتی هر جامعه است و اگر در جایی نیست، نشانه لگدمال شدن این حق است.

«سرحال بود و شوخ بود و می‌جنید و باهوش هم بود و همین برای لاج دیگران بس بود.» (مختار در روزگار). کریم‌پور در روزنامه‌اش نوشت:

«مردم می‌گویند چرا خواهر شاه در امور قضائیه، مقننه و اجرایی این مملکت دخالت نامشروع می‌کند. چرا اشرف خواهر شاه دادستان تهران را احضار کرده و نسبت به توقیف ملک افضلی جنایتکار و آدم‌کش اعتراض کرده و دستور تعویض بازپرس را می‌دهد؟<sup>۲</sup>» به آن شورمندی و جنبش و هوش که در نوجوانی لاج دیگران را درمی‌آورد، چنین مقاله‌هایی را هم باید افزود تا پی به میزان لاج و دلخوری و کینه بالادستی‌ها و نه تنها دیگران از او پی برد. او که خیلی زود از حزب توده - که بعدها قتل محمد مسعود، روزنامه‌نگار محبوبش را رقم زد - بریده بود و به جبهه ملی تازه‌پاگرفته به رهبری مصدق پیوسته بود، پس از کودتای بیست‌وهشت مرداد زندگی مخفیانه در پیش گرفت.

در دفتر شورش نشسته بود که خبر نزدیک شدن دار و دسته شعبان جعفری را به سمت دفتر شنید. دفتر شورش در اکباتان بود و او بام‌به‌بام خود را به خیابان چراغ‌برق، نزدیک چهارراه سرچشمه رساند که با نام‌گذاری امروز

۱. نقل از وبگاه محمدرضا ضیغمی.

۲. همان

می‌شود تقاطع خیابان امیرکبیر و مصطفی خمینی. از آنجا سوار اتوبوس می‌شود و به شمیران می‌رود و چند روز بعد به قم و آنجا با لباس روحانی در مقبره‌های خانوادگی پنهان می‌شود. اما او کسی نیست که بتواند یک‌جا بند شود. پس بازمی‌گردد به خانه‌ای در خیابان مقصودبیک یا «دربندی» امروز که در همین‌جا او را شناسایی و دستگیر می‌کنند. نیمه‌شب ۲۶ مهرماه ۳۲؛ دو ماه پس از کودتای ۲۸ مرداد.

تمام یادداشت‌هایی که از آن زمان درباره‌ او هست بیان می‌کند که او در زندان بیش از دیگران شکنجه می‌شده است. نکته این است که چرا؟ شاید از این روی که او زبان درازی داشته است و در زندان هم سر به راه و بله قربان گو نشده بوده است؟ خیلی‌های دیگر هم بعد از دستگیری بر مواضعشان ماندند و دکتر فاطمی که اعدام هم شد. پس به نظر من علت را باز، باید در طبقه اجتماعی جست. همیشه در زندان‌ها، افرادی که از طبقات پایین‌تر اجتماعی هستند بیشتر تحقیر و شکنجه می‌شوند. انگار چیزی در ذات بشر هست که طبقه فرودست را مطیع‌تر می‌خواهد. در شروع کتاب مختار در روزگار ابراهیم گلستان روایت می‌کند که وقتی فریدون (توللی احتمالاً) که پسر ارباب پدر مختار است عاشق می‌شود و بنا به توصیه یا فقط با همراهی ساده مختار از خانه می‌رود که لابد سر به کوه و بیابان بگذارد، ارباب که پدر فریدون باشد پسرش را می‌بخشد ولی مختار را با خانواده‌اش از آن خانه می‌راند که بعدها گرچه با پادرمیانی پدر گلستان، پدر مختار را به خانه راه می‌دهند با این شرط که مختار دیگر پایش را به آن خانه نگذارد و مختار چه شبها را که بر پله‌های سنگی کوچه گلستان به صبح رسانیده بوده است بی‌آنکه کسی از دوستانش متوجه شود. گناه پسر ارباب پدر می‌افتد گردن پسر نوکر ارباب! همین طرز فکر طبقاتی تا زندان هم او را رنج می‌دهد.

شعبان جعفری در خاطراتش تعریف کرده است که او یک‌بار از پنجره طبقه دوم ساختمان دادرسی ارتش در خیابان ثبت قدیم که حالا «فناخسرو» نام دارد، پرید و پایش شکست. روزنامه‌ها به نقل از او نوشتند که می‌خواست خودکشی کند اما «پرویز خطیبی» فیلم‌ساز و روزنامه‌نگار که هم سلولی او در زندان بوده می‌گوید «کریم‌پور» قصدش فرار بوده، نه خودکشی... نیمه‌شب ۲۴ اسفند سال ۳۲، مختار کریم‌پور شیرازی درون زندان در آتش می‌سوزد و غروب همان روز در بیمارستان ارتش از دنیا می‌رود.

در اول خبر مرگ او را پنهان می‌کنند و بعد که ناچار می‌شوند خبر را منتشر کنند خبری فرمایشی به روزنامه‌ها ابلاغ می‌شود که تمام روزنامه‌ها همان را در چگونگی مرگش بنویسند. و دروغ همیشه شایعه می‌آفریند چه، شایعه وقتی پدید می‌آید که راه دسترسی شفاف به خبر بسته شده باشد. فراموش نکنیم که ماجرا بعد از کودتای بیست‌وهشت مرداد است و دیگر آن روزگاری نیست که مختار در روزنامه‌اش شورش آزاد بود هر چه می‌خواهد بنویسد. شایعات دهان‌به‌دهان می‌چرخد. او که تیغ تیز حملاتش در شورش بیش از همه متوجه اشرف خواهر شاه بود، پس سوزاندنش را در زندان به دستور اشرف و حتی به دست او تعریف می‌کنند:

گفتند «اشرف به زندان آمد و او را در شب چهارشنبه سوری آتش زد.» اما کسانی گفته‌اند اشرف در آن زمان در ایران حضور نداشت و مرگ کریم‌پور هم در شب چهارشنبه سوری نبود.

اطلاعیه رسمی منتشرشده در روزنامه‌ها می‌گوید که کریم‌پور قصد فرار داشته؛ پارچه‌ای آغشته به نفت چراغ درون سلول را آتش زده به سمت سربازی پرت می‌کند و می‌خواهد بیرون برود که آتش به ریش خودش می‌گیرد و صورتش می‌سوزد! گزارش پزشکی قانونی چیز دیگری می‌گوید و پزشک قانونی نتوانسته است حیرت خود را از این نحوه سوختن پنهان کند؛ چهار پنجم بدنش سوخته بود و او تازه صبح فردایش به بیمارستان منتقل شده بود!

شعبان جعفری در خاطراتش نوشته است که برخی از سربازان لحاف‌های آغشته به نفت را درون سلول او انداخته و آتشش زده‌اند. با این همه از لابه‌لای شایعات می‌توان به برخی حقایق هم پی برد. مثلاً ماجرای پالان انداختن بر روی او و تحقیر کردنش یا زمانی که بعد از شکنجه تشنه بوده و طلب آب کرده است و ظرف ادرار جلویش گذاشته‌اند. ماجرای پالان انداختن روی او را که سربازان با گزلیک به تنش زخم می‌زده‌اند و بر او سوار می‌شده‌اند شعبان جعفری هم در مصاحبه با هما سرشار تأیید کرده است. شفیی کدکنی در مقاله‌ای با عنوان «اگر مرگ این است بیداد چیست» می‌نویسد: فردای پس از آتش زدن، او را در حالی که دیگر امیدی به زنده ماندنش نبود، به بیمارستان ارتش منتقل کردند. در آنجا تمام توان خود را در گلو جمع کرد و فریاد زد: والاحضرت اشرف مرا کشت! اما دکتر ایادی - پزشک مخصوص - با تمسخر گفت: دیوانه است؛ هذیان می‌گوید. و بدین ترتیب ماجرای آتش زدن او را در شب چهارشنبه سوری به دست اشرف تأیید می‌کند. «فردای آن شب،



از افراد بیرون زندان کسی ندانست که آن شب، در زندان لشگر ۲ زرهی چه گذشته است. تنها همین را فهمیدند که روزنامه‌های تهران خبر از آتش گرفتن کریم‌پور شیرازی دادند.<sup>۱</sup>»

اما مختار در روزگار نوشته ابراهیم گلستان به مرگ او نپرداخته است، این کتاب سراسر زندگی است و به زندگی مختار و دیگرانی پرداخته است که در سال‌های تحصیل گلستان در دبیرستان شیراز و بعد تحصیل دانشگاهش در تهران با او همراه بوده‌اند و مختار ستاره برجسته این کتاب است.

در کتاب ابراهیم گلستان خبری از مختار روزنامه‌نگار یا مختار شورشی نیست، هنوز نیست. چون خاطره به دوره‌ای از زندگی مختار و گلستان و دیگر دوستانشان اشاره می‌کند که در ابتدای جوانی‌اند و هر کس دارد ذره ذره همان‌طور که شخصیت خود را می‌سازد کردار و منش آینده خود را رقم می‌زند. گلستان راوی در این کتاب، خبری از آینده ندارد (گرچه این کتاب بعد از مرگ مختار نوشته شده است ولی در نقش راوی، او در همان زمان است که دارد روایت می‌کند). کتاب از نیمه تقریباً بر محور دیالوگ استوار است و دیالوگ‌ها طوری پیش می‌رود که انگار ما شاهد نمایشی از تئاتر پوچی باشیم. حرف‌ها، شوخی‌ها، سر به سر گذاشتن‌ها، کم و کسری‌هایی که جمع دوستان نثار مختار می‌کنند و مختار فرودستی طبقاتی خود را با عمق جان احساس می‌کند چیزی که گلستان راوی در اول متوجهش نمی‌شود ولی بعد او هم درمی‌یابد که در حرف‌ها و شوخی‌های دوستان آن خانه مجردی مختار خوار و خفیف شمرده می‌شود از این روی که گویا او را دوست ندارند. همه جز خود گلستان از دوره‌ای به بعد و شاید یکی دیگر از دوستان که بخش زیادی از کتاب به بیماری او اختصاص دارد. بیماری‌ای که در اصل بیماری نیست و آن هم حاصل توهین و تجاوز است گویا. «گلستان پیش از این نیز در مکتوباتی مانند نامه به سیمین و برخوردها در زمانه برخورد موضوعی شخصی را تا حد رمان ارتقا داده و روایتی دیگر از تاریخ می‌سازد که مبتنی بر درک عمیق و بی‌واسطه‌ای از مقاطعی از تاریخ معاصر ما است.<sup>۲</sup>» اما این کتاب نه رمان است و نه زندگی‌نامه، خاطرات شخصی مردی است زیسته در کوران حوادث که درک شخصی و حسی خودش را از دوستان، اندیشه‌ها و فضای زمانه خودش

۱. نقل از وبگاه ملیون ایران.

۲. روزنامه شرق؛ ۱۶ خرداد ۱۴۰۱.

به تصویر کشیده است. کتاب مختار در روزگار می‌توانست رمان باشد ولی نویسنده به عمد از رمان شدن آن سر باز زده است تا واقعیت زیسته هم‌چون بسته‌ای خام به دست آیندگانی برسد که ما باشیم و آیندگان ما. این کتاب تاریخ‌نگاری منحصر به فردی است از زبان داستان‌نویسی سرآمد در نثر و زبان که سبک تازه‌ای را بر تاریخ‌نگاری می‌گشاید و نشان می‌دهد که اگر داستان‌نویسی بخواهد تاریخ‌بنگارد، زاویه دید را چگونه و جای دوربین را کجا انتخاب می‌کند. زندگی کوتاه و مرگ دردناک مختار کریم‌پور شیرازی بر کسی پوشیده نیست اما کاری که گلستان در این کتاب می‌کند تبدیل زندگی‌نامه به تاریخ و تبدیل تاریخ به زندگی است آن قدر که گاهی به رمان پهلو می‌زند اگر نویسنده قرار نبود داستانش بر واقعیت صرف استوار باشد. گلستان در دو کتاب دیگر این سه‌گانه هم، یعنی نامه به سیمین و بر خوردها در زمانه بر خورد از این روش بهره می‌برد و تنها نویسنده‌ای چون او می‌تواند چنان تاریخ را زنده کند و در رگ‌وبی آن خون بدمد که آدم‌هایش هم‌چنان که در گذشته‌اند با بار حوادثشان بر دوش، جامه امروز به تن کنند و خون به رگشان بدود. مختار، جوان دونده‌ای بود که خوب هم می‌دوید. «شاید دست‌هایش از تناسب عادی درازتر بود که پاهایش را چپیده در تنه می‌دید. با چنین پاها هم خوب تند می‌دوید و هم در فوتبال محکم به توپ می‌کوبید.» (ص ۷) نام کریم‌پور شیرازی که در ذهن تاریخ شنیده‌ما با آتش همراه بود با خواندن این کتاب، بی‌آنکه از آتش مرگ او سخن به میان آید رقصیدنش را بر شعله‌های آتشی هنوز نامرئی ترسیم می‌کند؛ همان آتشی که در آینده زندگی او مرئی می‌شود و ما حالا به نظاره‌اش نشسته‌ایم.

کتاب تقریباً از نیمه به بعد بر دیالوگ صرف استوار است. حرف از پی حرف و پوچ، هیچ، باد هوا. از آن حرف‌ها و حاضر جوابی‌هایی که جوان‌ها وقتی دور هم جمع می‌شوند می‌گویند و می‌شنوند و هر چند وقت یک‌بار خودشان به خودشان یادآور می‌شوند عجب چرت و پرتی گفتیم‌ها! این زنجیره دیالوگ از پی دیالوگ، که یادآور سبک تئاتر پوچی هم هست، گرچه شاید خواننده را خسته کند اما در همین خستگی است که درمی‌یابد زندگی هیچ در پوچ است و صحبت بر سر آرمان، مبارزه، شخصیت‌های الگو، خوب‌ها یا بدها، همه و همه... دواوری است که انسان معاصر در آن گیج می‌خورد و زندگی می‌بازد و از این‌روست که نویسنده با معنای نام مختار بازی کوچکی در عنوان کتاب کرده است: «مختار در روزگار» یا آزادی انتخاب را ببین که چگونه شدنی است.

## پنج قطعه از تخیلات گَسِپِر شب

---

الوزیوس برتران

---

☪ سهراب مختاری

### دار

چه می‌کنند آنجا در میدان دار؟

فاوست

آه! اینکه می‌شنوم باد شبانه شمال است که زوزه می‌کشد یا بر دار آویخته‌ای ست

که آهی می‌کشد در چنگال پلید؟

جیرجیرکی است که در پناه خزه و عشقه عقیم که جنگل به ترحم پوشیده

است آواز می‌خواند؟

یا مگسی ست که در شکار گرد این گوشه‌های کر در معرکه هیاهو در صور

می‌دمد؟

سوسکی است که در پرواز ناهموار از جمجمه طاسش یک موی خونین

می‌کند؟

یا عنکبوتی ست که دور گلوی خفه به جای کراوات نیم رَش ململ می‌بافد؟

ناقوس است که زنگ می‌زند بر دیوارهای یک شهر، در افق، و جنازه بر دار

آویخته که سرخ است در آفتاب غروب.

## پری دریایی

«خیال می‌کردم که می‌شنوم  
آهنگ گنگی را که خواب مرا افسون می‌کرد،  
و نزدیکم زمزمه‌ای می‌پراکند  
شبیه آوازهای بریده با آوای محزون و  
نرم.»

شارل برونو، دو نابخه

«گوش کن! گوش کن! منم پری دریایی که با قطره‌های آب بر لوزیهای آهنگین  
پنجره‌ات که از تابش دلگیر ماه روشن است دست می‌کشم؛ و این‌جا در لباسی  
مواج بانوی قصرم که از ایوانش شب دلربای پُرس‌تاره و دریای زیبای خفته را  
تماشا می‌کند.»

هر خیزاب یک مرد دریایی‌ست که در کوران شنا می‌کند، هر کوران  
جاده‌ای که سوی قصرم می‌خزد و قصرم بنایی از آب است در قعر دریا در سه  
گوشی از آتش و خاک و باد.

گوش کن! گوش کن! پدرم با شاخه‌توسکای سبز بر غور غور آب می‌کوبد  
و خواهرانم با بازوانی از کف جزیره‌های خنک گیاهان را با نیلوفرهای آبی و  
گلایله‌ها در آغوش می‌کشند، یا بید فرتوت و ریشو را که ماهی می‌گیرد ریش‌خند  
می‌کنند.»



پس از زمزمه‌آوازش درخواست که انگشترش را بر انگشتم پذیرم، تا همسر  
پری دریا باشم و به دیدار قصرش روم تا شاه دریاچه‌ها باشم.  
و چون پاسخ دادم که به یک میرا عاشقم، آزرده و بیزار چند قطره اشک  
گریست، قهقهه ناگهانی زد و محو شد در رگبار سپیدی که بر پنجره‌های آبی  
جاری بود.

## فرشته و پری

در هر چه بینی یک پری نهان است  
ویکتور هوگو

یک پری هر شب عطر تازه‌ترین و نازکترین نفسهای ژوئیه را بر خواب خیالگونم می‌افشاند، - همان پری مهرانگیز که عصای پیرمرد کور گمشده را جابجا می‌کند، اشک‌ها را خشک می‌کند، و درد خوشه‌چین را که پای لختش از خار زخم است درمان می‌کند.

اینجاست و مرا چون وارث شمشیر یا چنگ تاب می‌دهد و با پر طاووس اشباحی را از بستر دور می‌دارد که روحم را از من به تاراج برده بودند تا در تابشی از ماه یا در قطره‌ای از شبنم غرقش کنند. اینجاست و برایم از قصه‌های دره‌ها و کوهساران می‌گوید، از عشقهای جنون‌انگیز گلهای گورستان، یا از زیارت‌های شادمان پرندگان در نتردام ده کُرنوییه<sup>۱</sup>.



اما هنگام که بر بستر خواب مراقبم بود، یک فرشته با بالهای لرزان از زمان پرستاره فرود آمد، بر لبه ایوان طاق مخروطی پا گذاشت و نخل نقره‌اش بر شیشه پرنقش پنجره بلند خراش انداخت.

یک سرافیل و یک پری تازه بر بستر مرگ دختری جوان به یکدیگر دل باختند، که پری همه زیباییهای دوشیزگان را به او داده بود، و سرافیل جان بی‌نفسش را به لذتهای بهشتی برده بود!

دستی که رؤیاهایم را تاب می‌داد با رؤیاها گریخته بود. چشم‌هایم را باز کردم. اتاقم که چون کویر فراخ بود، ساکت در مه‌آلودگی مهتاب روشن شد؛ و بامداد دیگر مرا از پری هیچ مهری نمانده است جز این فرموک؛ هنوز تردید دارم مال مادر بزرگم نباشد.

## دیوانه

یک کارلوس، یا اگر هنوز  
اینگونه خوش تر می دارید، یک بره طلایی.  
دست‌نوشته‌های کتابخانه سلطنتی

ماه گیسویش را می آراست و از شانه چوبی سیاهش باران کرمهای شب تاب،  
تپه‌ها، سبزه‌زارها و جنگلها را نقره‌گون می‌کرد.



اسکاربو، این جنّ کوتوله که پول پارو می‌کند، روی سقفم در زوزه بادنما،  
دینار و درهم غربال می‌کرد. سکه‌ها موزون می‌افتاد، ناسره‌ها راه را می‌پوشاند.  
چه خنده مرموزی کرد دیوانه‌ای که می‌گردد، هر شب، در شهر متروک،  
یک چشمش به ماه و چشم دیگرش — ترکیده!  
«گور بابای ماه! زیر لب گفت، همچنانکه سکه‌های شیطان را از روی  
زمین جمع می‌کرد، قاپوق می‌خرم که روی آن آفتاب بگیرم!»  
اما همیشه ماه بود، ماهی که خوابیده بود. — و اسکاربو در زیرزمین به  
آوایی گنگ با ضربه‌های آونگ دینار و درهم می‌ساخت.  
حلزونی که شب گمراهش کرده بود، شاخک‌هایش را جلو داده، روی  
پنجره روشنم در جستجوی راهش بود.

## شب روی آب

«کرانه‌های آنجا که ونیز ملکه دریاست،»  
آندره شنیه

زورق سیاه چون قاتلی که با خنجر و فانوسی زیر شنل در حادثه شب گریزد در  
امتداد قصر مرمر سر می‌خورد.

یک سوار و یک بانو آنجا از عشق جدل می‌کردند: — «درختان پرتقال چنان  
عطرآگین و شما اینقدر بی‌احساس! آه، بانو، شما مجسمه‌ای در یک باغ هستید!

— این بوسهٔ یک مجسمه‌ست جورجوی من؟ چرا قیافه می‌گیرید؟  
 — یعنی مرا دوست دارید؟  
 — همهٔ ستاره‌های آسمان اینرا می‌دانند و تو هنوز نمی‌دانی؟  
 — صدای چیست؟  
 — هیچ، شلپ شلوپ موج است که وقت مد روی پلکان جودگا بالا و  
 پایین می‌رود.  
 — کمک! کمک!  
 — آه! مادر مقدس، یک نفر دارد غرق می‌شود!  
 راحبی که روی ایوان ظاهر شده بود، گفت: «برید کنار، اعتراف کرد.»  
 و زورق سیاه پاروزنان چون قاتلی که با خنجر و فانوسی زیر شنل در حادثهٔ  
 شب گریزد در امتداد قصر مرمر سر می‌خورد.

منبع:

Aloysius Bertrand: *Gaspard de la nuit*. Mercure de France. Paris, 1920.

## تجربه ترجمه ادبی

---

### گل سرخ و علف هرز

---

✽ حسن هاشمی میناباد

امروز ترجمه اصلی‌ترین دریچه‌آشنایی ما با جهان و جهانیان است به گونه‌ای که بر تألیف در فارسی پیشی گرفته. به همین دلیل بهبود کیفیت ترجمه اهمیت به‌سزایی یافته. ترجمه‌های خوب می‌توانند راه را برای تألیف‌های خوب باز کنند. جایگاه فعلی ترجمه باعث شده که هر کسی با کوره‌سوادى که از زبان خارجی دارد دست‌به‌کار شود و اثری را به زیور طبع بیاراید. آثار فراوانی که از مترجمان خام‌دست عرضه می‌شود تهدیدی جدی است علیه فرهنگ ایران و زبان فارسی. آموزش نوین و علمی و عملی ترجمه و بهره‌گیری از نظریات ترجمه‌پژوهی و تجربیات مترجمان بزرگ می‌تواند مبنایی برای بهبود کیفیت ترجمه باشد.

ترجمه ادبی جایگاه والایی در فرهنگ ما دارد و از آن استقبال زیادی می‌شود و مترجمان ریز و درشتی در این زمینه فعالیت دارند. دانشگاه‌ها و مؤسسات آموزش عالی و افراد زیادی به آموزش مترجمان ادبی و غیرادبی می‌پردازند، اما این آموزش‌ها غالباً بهره‌عملی مثبتی ندارد، چراکه عمدتاً بر نظریه تمرکز دارند و کمتر به عمل ترجمه می‌پردازند و برخی از آن‌ها با واقعیات بازار نشر و آنچه جامعه‌نشر از مترجمان انتظار دارد بیگانه‌اند. در این نوشتار یک اثر کوتاه ادبی انتخاب شده و مراحل مختلف ترجمه آن از جوانب



مختلف دستوری و واژگانی و معنایی و سبکی و صوری توضیح داده شده. باشد که به کار نومترجمان و ترجمه‌آموزان بیاید. متن انگلیسی و ترجمه آن در پایان این گفتار آمده.

جیمز گروور تریبر<sup>۱</sup> (۱۸۹۴-۱۹۶۱) نویسنده طنزپرداز آمریکایی است. معروف‌ترین اثرش حکایت‌هایی برای زمانه ما (۱۹۴۰) و باز هم حکایت‌هایی برای زمانه ما<sup>۲</sup> (۱۹۵۶) است که نقیصه‌ای است بر حکایت‌هایی به سبک ازوپ و لافوتن، اما با پرداختی نو و مضامین جدید اجتماعی و سیاسی و روان‌شناختی. هر دو اثر را در قالب یک کتاب ترجمه کرده‌ام که نشر نو آن را در ۱۳۹۷ به چاپ رسانده. «گل سرخ و علف هرز» حکایتی است از کتاب دوم. گل سرخ با علف هرز هم صحبت می‌شود و او را به خاطر بی‌خاصیت بودن و بی‌بهره بودن از زیبایی تحقیر می‌کند. گل سرخ می‌گوید شما اسم‌هایتان هم مثل خودتان زشت است و علف هرز جواب می‌دهد ما اسم‌های زیبا هم داریم. گل سرخ از محاسن خود می‌گوید و علف هرز از ناپایداری و زودمرگی گل سرخ. بادی مثل تیر شهاب می‌آید و گل سرخ را پیر می‌کند. اما عمر علف هرز هم دیری نمی‌پاید و دست باغبان آن را از بیخ و بن می‌کند. نتیجه اخلاقی حکایت این است: در این دنیای فانی همه چیز فانی است.

قبل از شروع بررسی عناصر مهم ترجمه‌ای این حکایت، لازم است مطلبی را درباره فرهنگ‌های مورد استفاده در ترجمه بیان کنم. فرهنگ‌های دوزبانه زیادی در فارسی هستند، اما سه فرهنگ دقیق‌تر و علمی‌ترند و می‌توان به آن‌ها اعتماد کرد، گرچه ممکن است آن‌ها هم در مواردی به راه خطا رفته بودند. این آثار به ترتیب اعتبار عبارت‌اند از:

– فرهنگ نشر نو، محمدرضا جعفری

– فرهنگ پویا، محمدرضا باطنی

– فرهنگ هزازه، علی محمد حق‌شناس، حسین سامعی و نرگس انتخابی

علاوه بر این، مترجم حتماً باید به فرهنگ‌های تک‌زبانه، چه انگلیسی و چه فارسی، مراجعه کند. غیر از کتاب‌هایی که بیشتر در دسترس ما قرار دارد

1. James Grover Thurber

2. *Fables for Our Time*

3. *Further Fables for Our Time*

مانند فرهنگ‌های زبان‌آموز آکسفورد و لانگمن، از فرهنگ‌های مفصل هم استفاده کنید. به فرهنگ‌های عرضه‌شده در گوشی‌های همراه اکتفا نکنید، چراکه کوچک‌اند و انواع دوزبانه آن‌ها ابتدایی و غیرعلمی است. این‌گونه آثار تنها برای رفع نیازهای اولیه کافی‌اند. فرهنگ‌ها و منابع اینترنتی هم که ابتدا و انتها ندارند. گذشته از این، هر متنی ویژگی‌های خاصی دارد و ممکن است در یک رمان یا داستان کوتاه از اصطلاحات تخصصی یک یا چند رشته مرتبط با داستان استفاده شود که مترجم را نیازمند مراجعه به فرهنگ‌ها و واژه‌نامه‌های تخصصی آن موضوعات بکند. در ترجمه این حکایت لازم شد از فرهنگ‌ها و واژه‌نامه‌های گیاه‌شناسی و زیست‌شناسی هم استفاده کنم.

وقتی common با نام جانوران و گیاهان می‌آید عادی‌ترین و معمولی‌ترین آن‌ها را نشان می‌دهد مانند

کیپور (معمولی) common carp

زبان گنجشک (معمولی) common ash

افعی (معمولی) common viper

جو (معمولی) common barley

همان‌طور که commen cold یعنی سرماخوردگی معمولی در مقابل سرماخوردگی‌های دیگر مانند آنفوانزا و سرماخوردگی ویروسی و گریپ، common weed به علف‌های هرزی گفته می‌شود که در باغ‌ها و مزارع، یعنی مکان‌هایی عام برای انسان‌ها، می‌روید. از طرفی، common به چیز معمولی و پیش‌افتاده‌ای اطلاق می‌شود که در همه‌جا یافت می‌شود و مبتدل و پست است. مکان رویش این گیاه در حکایت ما باغ است و مکانی معمولی و نیازی به تکرار این مؤلفه معنایی برای علف هرز نیست. اما چرا نویسنده از common استفاده کرده؟ چون می‌خواسته حقیر بودن علف هرز را نشان دهد. گل سرخ در این پاراگراف با صفت lovely توصیف شده و در پاراگراف نهایی با صفت beautiful و این دو در تقابل با صفت common برای علف هرز قرار دارند. و بنابراین، «ناقابل» را به‌جای آن انتخاب کردم.

look down upon یک فعل گروهی است به معنای به دیدهٔ تحقیر به کسی نگاه کردن. این طرز نگاه گل سرخ است. نگاه علف هرز look up است که ظاهراً معنای لفظی دارد، اما در این متن این دو نگاه در تقابل با همدیگر قرار گرفته‌اند. پس اولی را از «موضع بالا» نوشتیم و دومی را «سرش را بلند کرد و نگاهی از موضع پایین به گل سرخ انداخت»، یعنی هم معنای لفظی و هم معنای استعاری.

اولین حرف گل سرخ در واقع یک جملهٔ همپایه (جمله‌ای که با حروفی مانند «و»، «یا» به هم می‌پیوندند) است که از سه جملهٔ هسته‌ای و پایه‌ای تشکیل شده:

You are an unwelcome guest.

You are economically useless.

You are unsightly of appearance.

بخش اول طبعاً به جمله ترجمه می‌شود، اما با ترجمهٔ دو بخش بعدی، که گزاره‌هایشان گروه صفتی است، در قالب عبارت و گروه به برگردان راحت و سراسری نرسیدیم. «به لحاظ/ از نظر اقتصادی بی‌ارزش هستی» و امثال آن متناسب با سبک زبان گفتار در دیالوگ‌ها نیست. در نتیجه آن‌ها را به جملهٔ مستقل تبدیل کردم: ارزش اقتصادی نداری، قیافهٔ کریهی داری.

عبارت دوم در پاراگراف آخر عیناً تکرار شده که ترجمه‌هایشان در این دو بخش باید یکدست باشد. عبارت سوم هم با تفاوت اندکی در آن‌جا آمده. unsightly of appearance یک گروه صفتی است مرکب از یک صفت و یک گروه حرف اضافه که برای دادن اطلاعاتی دربارهٔ صفت به کار رفته. در این‌جا یک تغییر مقولهٔ دستوری انجام گرفت و گروه صفتی به گروه اسمی (قیافهٔ کریه) تبدیل شد.

تکواژهای دستوری (حرف اضافه، حرف تعریف، حرف ربط و عطف و مانند آن) معنای مستقلی ندارند، بلکه رابطهٔ کلمات دیگر و نقش آن‌ها را در جمله و جمله‌واره و عبارت نشان می‌دهند. از سویی، در ترجمهٔ ارتباطی<sup>۱</sup> تأکید بر پیام و نیت اصلی متن مبدأ و انتقال معنای بافتی است به گونه‌ای که برای مخاطب متن مقصد آشنا و شیوا و سلیس باشد. در این نوع ترجمه بنا به نیازهای مخاطب و هنجارهای

زبان مقصد تغییراتی صورت می‌گیرد. گل سرخ سه ایراد اساسی از علف هرز می‌گیرد و آن‌ها را پشت سر هم ردیف می‌کند. در انگلیسی آخرین مورد با and آمده، اما در فارسی وقتی چنین پیامی را می‌خواهیم در زبان گفتار انتقال دهیم، آن‌ها را بدون حرف عطف می‌آوریم. پس and در ترجمه حذف شد. این بخش را یک بار با «و» قبل از آخرین جمله و یک بار بدون آن بخوانید و ببینید کدام یک طبیعی‌تر است و شما کدام یک را در فارسی ترجیح می‌دهید.

The Devil must love weeds, he made so many of them.

اگر به ژرف ساخت جمله دقت کنیم می‌بینیم که یک رابطه علت و معلولی بین این دو بخش هست که در روساخت منعکس نشده. در فرایند تصریح، اطلاعاتی که به‌طور تلویحی در متن مبدأ وجود دارد به‌روشنی در متن مقصد آشکار می‌شود و اطلاعات پنهان اضافه می‌شود و من هم این رابطه را با «که» نشان دادم.

نتیجه‌گیری منطقی‌ای را که must (فعل کمکی) نشان داده با قید «گویا» انتقال دادم.

نویسنده می‌گوید شیطان علف‌های هرز زیادی را خلق کرده و رویانده است. این بخش دیالوگ است و به زبان گفتار. پس باید معادلی انتخاب کرد که متعلق به زبان گفتار باشد و سبز کردن و سبز شدن در این گونه زبان به معنای رویاندن و روییدن است.

فرهنگ‌های دوزبانه در یافتن معنای fester به من کمکی نکردند. به پنج فرهنگ تک‌زبانه انگلیسی مراجعه کردم و با توجه به موقعیتی که در این متن با آن روبه‌رو هستیم و با عنایت به این تعریف فرهنگ زبان‌آموز مریام وبستر، «گل سوسن پلاسیده» را از آن استخراج کردم:

to become worse as time passes

suppose در این جا فرض کردن نیست، بلکه حدس و گمان زدن است. go for یعنی در مورد کسی یا چیزی صادق بودن و شامل حال کسی یا چیزی شدن. این واحدهای معنایی را با هم جمع کردم و به صورت یک کل یکپارچه ارائه دادم:

, and, one supposes, that goes for roses.

و می‌شود گفت که گل سرخ هم همین‌طور باید باشد.

ضمناً *that* در این جا ضمیر موصولی نیست، بلکه ضمیر معمولی است که به مطالب جمله قبل (بدیو بودن گل سوسن پلاسیده) برمی‌گردد. چرا گل سرخ متکبرانه می‌گوید اسم من دوروتی پرکینز است؟ باید حکمتی در کار باشد. چه چیزی در اسم دوروتی پرکینز هست که گل سرخ به آن افتخار می‌کند؟

نویسندگان گاهی هدف و مقصد یا غرض و مرض خاصی در انتخاب اسم شخصیت‌هایشان دارند. انتخاب اسم در این جا دلیل خاصی دارد. Dorothy یعنی هدیه پروردگار و موهبتی الهی و عطیه خداوندی، که یکی از پرکاربردترین نام‌های زنان و دختران در جوامع انگلیسی زبان است. مسلمانان هم به همین دلیل اسم عطیه را بر دخترانشان می‌گذارند. Perkins در اصل Pierrekin بوده یعنی از خانواده پیرو پیتر. petros در یونانی و *petra* در لاتین به معنای صخره و سنگ است و اصلی‌ترین تلمیح این کلمه به پطرس رسول از حواریون عیسی پیامبر است. حضرت عیسی در انجیل متی (باب ۱۶، آیه ۱۸) خطاب به او می‌گوید: «تویی پطرس و بر این صخره کلیسای خود را بنا می‌کنم و ابواب جهنم بر آن استیلا نخواهند یافت.» پس دوروتی اسم مذهبی است و مایه افتخار.

در فارسی اول فعل گزارشی را می‌آوریم و بعد گفته‌ها را نقل می‌کنیم. در انگلیسی گاهی فعل گزارشی را در وسط یک جمله یا بین دو جمله نقل قول می‌آورند.

“At least,” he said, “I do not come from a family of climbers.”

“My name is Dorothy Perkins,” the rose said haughtily.

“I think you must be a burglarweed,” said the disdainful Miss Perkins, “for you get in in where you’re not wanted...”

نکته ظریفی در ترتیب فاعل و فعل این دو فعل گزارشی هست. در اولی ابتدا فاعل آمده و سپس فعل (ترتیب اصلی) و در دومی ابتدا فعل و سپس فاعل. تأکید دومی بیشتر است، اما در فارسی هر دو آن‌ها را ناچار به ترتیب فاعل و فعل می‌آوریم.

گل سرخ نام علف‌های هرز را دست‌مایه تمسخر قرار می‌دهد و از سه مورد که زشت هستند نام می‌برد:

what are you - a beetleweed, a bladderweed, a beggarweed.

نخستین و پرکاربردترین تعریف ترجمه عبارت است از انتقال معنا و پیام و مفهوم از زبان مبدأ به زبان مقصد در درجهٔ اول. گاهی سبک و ویژگی‌های زبانی و آوایی به‌ویژه در متون ادبی اهمیت پیدا می‌کند که مترجم موظف به انتقال آن‌ها هم هست. اما در مواردی نقش کلمات و نه معنا و ویژگی‌های سبکی آن‌ها در اولویت قرار می‌گیرد. در ترجمهٔ جملهٔ بالا معنای این سه کلمه مهم نیست، بلکه نقش آن‌ها در توهین و تحقیر اهمیت پیدا کرده است. ترجمهٔ این سه کلمه مسئله را حل نمی‌کند، بلکه باید چند اسم فارسی گیاه را پیدا کرد که زشت باشد و نشانه‌ای از حقیر بودن علف هرز. باید اسم‌هایی را یافت که بتوان با آن توهین کرد. پس دنبال معانی این سه کلمه نمی‌گردم، بلکه می‌روم سراغ کتاب‌های گیاه‌شناسی و زیست‌شناسی و دنبال اسم‌های زشت گیاهان می‌گردم و علف جن، علف شاشِ خر (هم‌سنگ bladderweed، اما قبیح‌تر از آن)، خارِ شتر، تلخه، گیج‌دانه، علف بواسیر، قیچ‌برگ و چچم را پیدا می‌کنم. (تلفظ کلمهٔ آخر چچم است، ولی چه باک اگر تلفظ این اسم غریب را خوانندگانم هم مثل من ندانند؛ مسئلهٔ اصلی در این جا غرابت و توهین است.) این‌ها را می‌نویسم با علم به این‌که معادل‌هایم قوی‌تر از متن مبدأ هستند. شدت و قوت گرفتن (گریزناپذیر) معنا و ویژگی‌های سبکی و گفتمانی ترجمه نسبت به متن اصلی یکی از پدیده‌های ترجمه است که به آن «تشدید»<sup>۱</sup> می‌گویند؛ در مقابل اُفت<sup>۲</sup> در ترجمه که عبارت است از تضعیف یا کاهش گریزناپذیر معنا و ویژگی‌های سبکی و گفتمانی متن مقصد (هاشمی میناباد ۱۳۹۶: ۲۴۸).

در مثال بالا مسئلهٔ ترجمه‌ای برگرداندن و انتقال نقش این کلمات از زبان مبدأ به زبان مقصد بود که به آن ترجمهٔ نقشی<sup>۳</sup> می‌گویم. اندیشهٔ این مفهوم زمانی به ذهنم خطور می‌کرد که در یک فیلم دوبله‌شده دیدم که کسی جمله‌ای ساده و معمولی را چند بار تکرار می‌کند اما همه به او می‌خندند و او سنگ روی یخ می‌شود. مشکل در این بود که او جمله‌ای را باید تکرار می‌کرد که هم‌نشینی کلمات و آواهای یکسان و مشابه، تلفظ درست آن را سخت می‌ساخت. به این جمله‌ها زبان پیچه/ tongue twister می‌گویند مانند

زیرهٔ ریزه‌میزه از زیر میز می‌ریزه.

1. gain

2. loss

3. function translation

پنج من کشک و پنج من پشم. از پنج من کشک پنج کشک کم. از پنج من پشم پنج پشم کم.

Peter Piper picked a peck of pickled peppers.

How much wood would a woodchuck chuck if a woodchuck could chuck wood?

این جمله‌ها را نباید ترجمه کرد، بلکه باید مشابه آن را در زبان مقصد پیدا کرد. مثلاً در برگردان یکی از این مثال‌های انگلیسی باید یک زبان پیچیده فارسی، ترجیحاً با طولی برابر، را در مقابل آن قرار داد و نقش آن را در فارسی بازسازی کرد.

نکته دیگر این است که من مترجم می‌توانم در مقابل جمله بالا بنویسم: «اسم تو چیست: علف سوسک، علف مthane، علف گداوگودول؟» اما این معادل‌ها نه نام گیاهند و نه آن‌قدر جاندار و قوی که بتوانند هم‌سنگ تحقیر موجود در متن اصلی باشند. با این معادل‌ها نمی‌توان خوب توهین کرد. این‌ها علف سوسک و مthane و گداوگودول نیستند، بلکه نام‌های کم‌بسامد گیاهانی هستند که معمولاً با اسم‌های دیگری به کار می‌روند. beetleweed بومی امریکای شمالی است با نام‌های دیگری مثل wand plant/flower و coltsfoot. در واژگان زیست‌شناسی فرزانی (۱۳۷۷) پای خر و حشیش السعال (؟) برای آن آمده. bladderweed جلبکی است که در سواحل دریای شمال و شرق دریای بالتیک و نیز در اقیانوس اطلس و آرام می‌روید. beggarweed گیاهی است بین شیدر و یونجه که بومی امریکای مرکزی و جنوبی است. هیچ کدام از این‌ها مشابه ایرانی ندارند و اگر هم داشتند از کجا معلوم که اسم زشتی می‌بود که به درد کار ما می‌خورد.

وقتی که این بخش از متن را ترجمه می‌کردم از همان اول رفتم دنبال پیدا کردن معادل نقشی که حاصل کار را دیدید. اما وقتی که می‌خواستم این مقاله را بنویسم، برای خالی نبودن عریضه و برای این که نشان بدهم ترجمه این کلمات حاصلی ندارد، دنبال معادل‌های گیاهانی که گل سرخ نام برده است گشتم. بعد از دو ساعت نیم جستجو در اینترنت و چند فرهنگ تخصصی گیاه‌شناسی و زیست‌شناسی مطالب پاراگراف بالا را پیدا کردم (و از کت‌وکول افتادم) که اطلاعی هم بر اطلاعات ترجمه‌ای من نیفزود.

علف هرز در مقابل اتهامات گل سرخ می‌گوید که ما اسم‌های بهتری هم داریم:

silverweed, and jewelweed, and candyweed

این‌جا هم دنبال نام‌های خوب فارسی گیاهان گشتم و نه معادل این کلمات در فارسی. silverweed یعنی علف نقره‌ای (که چه‌بسا ترجمهٔ لفظی باشد)، توت روباه، پنج انگشت غازی، و پنجه برگ چمن‌زاری. بدیهی است که توت روباه را باید جزو اسم‌های زشت دسته‌بندی کرد. طرفه این‌که نام‌های فارسی بسیار خوبی که به دلم بنشیند و از قوت کافی برخوردار باشد پیدا نکردم. فقط همین‌ها را توانستم بیابم: شیرینک، علف آهو، علف شاه‌پسند، علف عسلی و علف نقره‌ای.

for my taste یعنی به سلیقه و ذوق و ذائقه‌ام. علف هرز از خود تعریف می‌کند و رجز می‌خواند و خود را برتر می‌داند و بنابراین صفت «شریف» را براساس فحوای کلام اضافه کردم.

هر زبانی ویژگی‌های خاص خودش را دارد که ممکن است در زبان دیگر وجود نداشته باشد. نویسنده برای گل سرخ از ضمیر she و برای علف هرز از ضمیر he استفاده کرده، یعنی ظرافت و لطافت در مقابل جدیت و زمختی. هر دو ضمیر به‌ناچار به «او» تبدیل می‌شوند و این ظرافت انگلیسی از بین می‌رود. تعریف hold one's ground چنین است:

to refuse to yield, compromise, or belittled; to stand up against an attack or insult.

با توجه به «موضع» که قبلاً دو بار آمده بود این اصطلاح را به «کوتاه نیامدن از موضع خود» برگرداندم.

در انگلیسی burglarweed نداریم و آن را خود نویسنده ساخته و من هم علف‌دزده را ساختم. to smile a weedy smile هم بر ساختهٔ اوست: علف هرز لبخند هرز می‌زد.

ایرانیان آشنایی کمی با تمام نشانه‌های سجاوندی دارند. خط تیره یا dash در این‌جا انواع و اقسام چیزهایی را که علف هرز می‌دزدد نشان می‌دهد. تصورم این است که دو نقطه (: ) این موضوع را به خوانندهٔ فارسی بهتر می‌رساند. اما حفظ خط تیره هم اشکالی ندارد.

the family of climbers در گیاه‌شناسی به دسته‌ای از گیاهانی اطلاق می‌شود که از راه چسباندن خود به گیاه یا چیز دیگری به طرف بالا رشد می‌کنند مانند یاس امین‌الدوله و درخت انگور. گل سرخ از این خانواده نیست



و علف هرز اشتباه کرده است. این اشتباه را نه تصحیح می‌کنیم و نه در پانویس به آن اشاره می‌کنیم، چون عمدی است.

مجموع معنای *drew herself up to her full height* را با «تمام قد ایستادن» انتقال دادم.

گل سرخ سینه ستبر کرده و می‌خواهد از خودش تعریف کند و طرف مقابل را به هر نحوی که شده، بگوید. *I'd have to know that* یعنی باید چیزی را به تو بگویم و برایت آشکار کنم. تمسخر و تحقیر در بیان گل سرخ کاملاً مشهود است و در نتیجه *you* را به جناب‌عالی در کاربرد کنایه‌آمیزش برگرداندم و نوشتم: باید به اطلاع جناب‌عالی برسانم که...

درست است که «نماد» به جای *emblem* غلط نیست، اما تمام معنای این کلمه را در بر ندارد. نماد معنایی کلی دارد و *emblem* در این‌جا نماد تصویری است و نه هرگونه نماد دیگر. در این‌جا با پدیده‌افت در ترجمه که در بالا اشاره شد سروکار داریم.

*song* در این‌جا هم شعر است و هم ترانه و نه فقط یکی از آن‌ها. و با توجه به شعر و ترانه، *story* را هم به ادبیات برگرداندم و معنای آن را عام‌تر کردم. گل سرخ به صورت نمادین تنها در داستان و قصه به کار نمی‌رود.

چرا گل سرخ نماد جنگ بوده؟ خودم و مخاطبم لازم است دلیلش را بدانیم. برای روشن شدن این موضوع، توضیحی در پانویس دادم که در خود حکایت می‌خوانید.

جمله زیر برای من و احتمالاً مخاطبم چندان روشن نیست و آخر جمله ساختار غریبی دارد که ترجمه‌اش را مشکل می‌کند.

The summer winds take you by storm, not you the winds with beauty.

پس از جستجوی زیاد با کلیدواژه‌های تک‌تک عبارات این جمله بالاخره یافتیم که اشاره‌ای است به غزل‌واره ۱۸ شکسپیر و ترانه‌ای از نمایش‌نامه حکایت زمستانی او، که بادهای تند ماه مه و مارس گل‌ها و غنچه‌ها را به لرزه درمی‌آوردند و پرپر می‌کنند. این موضوع باعث شد که مشکلی که با *like the cavalry of March* داشتیم هم حل شود. چیزهای عجیب‌وغریبی برای این سواه‌نظام پیدا کرده بودم و به ذهنم رسیده بود که قانع نمی‌کردم. (و هنوز هم

ته دلم قرص نیست).

بعضی از مترجمان فقط به معنای اول و متداول مفهوم کلمه اکتفا می کنند و سراغ معانی دیگر آن‌ها نمی روند. storm فقط به معنای توفان و کولاک نیست، به معنای غوغا و بلوا و آشوب هم هست.

We'r mentioned in Shakespear.

in قبل از نام شکسپیر نشان می دهد که منظور از آن آثار این نویسنده است. هم می توانید بنویسید: «نام ما در آثار شکسپیر آمده» و هم می توانید بگویید: «شکسپیر از ما نام برده.» ولی دومی با ادامه متن بیشتر جور درمی آید.

ضمیر it در I've seen it happen به مفهوم جمله قبل برمی گردد: ماجرای بادهای تابستانی که گل‌ها را پرپر می کنند و بادهای زیبایی شان رحمی نمی آورند. پس it را به «صحنه» ای که علف هرز بارها شاهدش بوده ترجمه کردم.

واحد اصلی یا کوچک ترین واحد شعر انگلیسی line است و در فارسی بیت. پس line را به بیت برگرداندم نه به سطر یا خط یا مصراع یا چیز دیگری. too قبل از صفت یا قید دال بر این است که چیزی بیش از حد و اندازه مقبول و ممکن و مورد انتظار است، و مفهومی منفی را در بر دارد. پس too sweet for your ears را نوشتم: آن قدر گوش نوازند که از سرت زیادی اند.

scattering/ scatter a عبارتی است که معمولاً با of به کار می رود و بر تعداد و مقدار اندکی از چیزهایی دلالت می کند که در زمان‌ها و مکان‌های مختلفی پراکنده شده اند. پس a scattering of petals می شود چند گلبرگ پخش و پلا.

جمله ای که با The weed stood firm شروع می شود جمله مرکب همپایه ای است که درک آن آسان نیست. ابتدا آن را به جمله های هسته ای و پایه ای اش تجزیه می کنیم:

1. The weed stood firm

عبارت قیدی

2. his head [was] to the wind

3. The weed stood armored

4. The weed stood firm and armored

جمله معترضه

5. or so he thought

6. The weed stood in security and strength

7. The weed stood firm and armored in security and strength.

swift در a wind... riding... swift بر سرعت باد دلالت می‌کند. بعد از اتمام ترجمه کتاب، فرجه‌ای پیش آمد که در مرحله قوام آوردن ترجمه‌ام، راه آب نامه سید محمدعلی جمالزاده (۱۳۳۹) را که می‌خواندم عبارت مَثَلی «مثل تیر شهاب» را دیدم و برای swift مناسب تشخیص دادم. مثل تیر شهاب یعنی بسیار سریع (و تیر شهاب هم همان شهاب است).

حال می‌توانیم این جمله‌ها و عبارات را تک‌تک ترجمه کنیم و سپس با در نظر گرفتن روابطی که بین این بخش‌ها وجود دارد جمله مرکب همپایه را بازسازی کنیم.

یکی از معانی stand firm موضع خود را عوض نکردن است. قبلاً موضع و از موضع خود کوتاه نیامدن در این ترجمه آمده بود. آیا باید این معادل stand firm را به کار ببریم؟ گل سرخ از دست رفته و علف هرز دیگر دعوایی با او ندارد. این‌جا معنای کلمه واقعاً لفظی است: محکم/ استوار ایستادن. این مفهوم را به صورت استعاری آن به کار بردم و «سینه‌اش را ستبر کرد» نوشتم. می‌توان غیراستعاره و غیراصطلاح را به استعاره و اصطلاح برگرداند. (این امر در مورد تشبیهات و ضرب‌المثل‌ها هم صادق است.) اصل کلیت ترجمه است. در مواردی که مترجم نتوانسته مثلاً اصطلاح را به اصطلاح ترجمه کند می‌تواند به جبران آن در جاهای دیگر غیراصطلاح را به اصطلاح برگرداند تا تعادل متنی در برقرار شود.

این معانی را برای armored پیدا کردم: زره‌پوش، زره‌دار، زرهی. مسلح و مجهز به سلاح هم می‌توان گفت. اما هیچ‌کدام از این‌ها به متن من نمی‌خورد. در نتیجه مسیر معادل‌سازی را عوض کردم و به تشبیه پناه بردم: مثل زره‌پوش. از مترجمی پرسیدند: «شما این کلمه را چه ترجمه می‌کنید؟» جواب داد: «من کلمه را ترجمه نمی‌کنم، بلکه نظامی را ترجمه می‌کنم که این کلمه عضوی از آن است.» من هم or so he thought را طبق این حرف ایشان ترجمه کردم به: به قول خودش... یا همچو چیزی. همان‌طور که از فحوای کلام و مطالبی که در این جمله مرکب همپایه هست، The weed stand firm را به «علف هرز صحیح و سالم سینه‌اش را ستبر کرد» تبدیل کردم.

جمله طولانی و نفس‌گیری داشتیم. اما نویسنده این جمله را با کاما و but

به جمله بعدی که آن هم طولانی است چسبانده. کاما را به نقطه تبدیل می‌کنم یا این استدلال که هیچ تغییری در روند کلام ایجاد نمی‌شود و تازه جریان روان اطلاعات داستان را راحت‌تر می‌کنم.

وجود فاعل ضمیری در جمله انگلیسی اجباری است، مگر در حالت امر (که حتی آن‌جا هم برای تأکید می‌توان آن را به کار برد). اما فعل فارسی شناسه‌هایی دارد که نشان می‌دهد کاری را چه کسی یا چه چیزی انجام داده و بنابراین وجود فاعل ضمیری در جمله الزامی نیست، مگر در صورت تأکید. ضمیری که در وجود شناسه نهفته است - ضمیر مستتر - بر فاعل دلالت می‌کند. پس در ترجمه *he was brushing* لزومی به آوردن «او» نیست که هیچ، ذکر آن هم ترجمه را از زبان طبیعی فارسی دور می‌کند و هم نشانه ناشی بودن مترجم و ناآشنایی او با فارسی است.

برای *lapel* حتی در فرهنگ‌های بزرگ‌تر انگلیسی معنایی جز برگردان یقه و یقه پیدا نکردم. پس نویسنده در این‌جا به تعمیم معنایی دست زده، تیغه برگ‌ها را به جایش انتخاب کرد که امیدوارم خدا را خوش بیاید. *brush* (که معمولاً با *off* می‌آید) به معنای تکاندن چیزی است که روی لباس و تن آدم نشسته.

*to flash* یعنی مثل برق حرکت کردن، تندوتیز سر رسیدن. مرحوم دهخدا در تعریف «مثل اجل معلق» چنین نوشته: «از این تعبیر، به ناگاه رسیدن کسی را خواهند که از او کراهت دارند.» (۱۳۶۳). *out of (thin) air* در مورد ورود ناگهانی و غیرمنتظره به کار می‌رود که در ترجمه‌ام با «پیدایش شدن» نشان داده‌ام.

*the hand of the gardener flashed out of the air*  
دست باغبان مثل اجل معلق پیدایش شد.

یکی از بی‌شمار شگردهای زبانی جیمز تربر این است که در اصطلاحات معمول و ضرب‌المثل‌ها و نقل‌قول‌ها و زبان‌زدها دستکاری‌هایی می‌کند تا به هدفی معنایی یا واژگانی یا آوایی برای تقویت معنا و بیانش برسد. اصطلاحی مثل *before you could say Dorothy Perkins* در انگلیسی نیست. این عبارت تحریف *before you can say Jack Robinson* است به معنای ناگهانی

و بسیار سریع. اگر من فقط بنویسم قبل از این که بتواند بگوید دوروتی پرکینز، مخاطبم متوجه قضیه نخواهد شد و پانویس دادن هم در این جا در ضرباهنگ تند کلام و فقه ایجاد می کند. پس هم این را نوشتم و هم معنای اصل اصطلاح را: در یک چشم به هم زد.

moral در حکایت‌ها و قصه‌ها به معنای نتیجه اخلاقی است. این بخش در متن اصلی با حروف ایتالیک/خوابیده یا مایل است و در فارسی آن را با حروف ایرانیک تایپ می کنیم. MORAL سراسر با حروف بزرگ است. در فارسی آن را با حروف سیاه تایپ می کنیم.

Tout passé جمله‌ای فرانسوی است. اگر جمله یا کلمه‌ای متعلق به زبان دیگر، در انگلیسی معمول و متداول نباشد آن را با حروف ایتالیک می نویسند. حروف بخش نتیجه اخلاقی در این کتاب همه جا ایتالیک است. پس قاعده اول معکوس می شود و جمله خارجی با حروف معمولی نوشته می شود. نمونه دیگر شبیه این مورد، عنوان کتاب‌ها و آثار هنری است که قاعدتاً ایتالیک است و اگر در بخشی به کار رود که ایتالیک شده باشد از آن حالت خارج می شود.

از آن جا که نویسنده گفته این جمله فرانسوی است، نباید آن را ترجمه کرد. ترجمه آن را داخل نشانه قلاب یا کروشه می آوریم.

به جای jewelweed هریک از نام‌های فارسی گیاهان را که مطلوب علف هرز بوده می توان آورد. من شیرینک را انتخاب کردم.

با for that matter موضوع جدیدی را به مطلب قبلی اضافه می کنیم که به همان اندازه مهم است و آنچه در مورد اولی مصداق دارد در مورد دومی هم صادق است. این معادل‌ها را از فرهنگ‌های دوزبانه برای آن پیدا کردم: همچنین، و همچنین، به همچنین، و همین طور هم. or پیش از این عبارت راه را بر این معادل‌ها می بندد. براساس تعریف فرهنگ‌های تک‌زبانۀ انگلیسی «بر همین قیاس» را انتخاب کردم.

برای بعضی‌ها قاشق ساختن کاری ندارد. یک مشت می زنند گود می شود و دُمش را می کشند دراز می شود. و به همین دلیل از زیر بوته هم مترجم سبز می شود. ترجمه ادبی ظرافت‌های زیادی دارد و صرفاً زباندانی کافی نیست. ذوق ادبی هم لازم است و تلاش و پشتکار و جستجوهای فراوان برای درک ریزه‌کاری‌های زبانی و مفهومی متن.

## منابع:

- باطنی، محمدرضا (۱۳۸۵) فرهنگ معاصر پویا: انگلیسی- فارسی، تهران: فرهنگ معاصر.
- جعفری، محمدرضا (۱۳۹۵) فرهنگ نشر نو: انگلیسی- انگلیسی، انگلیسی- فارسی، تهران: نشر نو.
- جمالزاده، سید محمدعلی (۱۳۳۹) راه آب نامه، تهران: معرفت.
- حق‌شناس، علی‌محمد و حسین سامعی و نرگس انتخابی (۱۳۸۰) فرهنگ معاصر هزاره: انگلیسی- فارسی، تهران: فرهنگ هزاره.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۶۳) امثال و حکم، تهران: امیرکبیر.
- فرزانی، رضا (۱۳۷۷) واژگان زیست‌شناسی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- کتاب مقدس (ترجمه قدیم) (۱۹۹۶) سورئ: ایلام.
- هاشمی میناباد، حسن (۱۳۹۴) آموزش ترجمه، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۶) گفتارهای نظری و تجربی در ترجمه، تهران: کتاب بهار.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۶) «ابزارهای مفهومی نقد ترجمه (۲): فنون و راهبردها، تکنیک‌ها و تاکتیک‌ها»، فصلنامه نقد کتاب ادبیات، س ۳، ش ۱۲، ص ۲۴۷-۲۶۸.
- Merriam-Webster's Advanced Learner's English Dictionary* Springfield: Merriam-Webster.

## پیوست ۱: متن انگلیسی

### **The Rose and the Weed from *Further Fables for Our Time* by James Thurber**

In a country garden a lovely rose looked down upon a common weed and said, "You are an unwelcome guest, economically useless, and unsightly of appearance. The Devil must love weeds, he made so many of them."

The unwelcome guest looked up at the rose and said, "Lilies that fester smell far worse than weeds, and, one supposes, that goes for roses."

"My name is Dorothy Perkins," the rose said haughtily. "What are you—a beetleweed, a bladderweed, a beggarweed? The names of weeds are ugly." And Dorothy shuddered slightly, but lost none of her pretty petals.

"We have some names prettier than Perkins, or, for my taste, Dorothy, among them silverweed, and jewelweed, and candyweed."

The weed straightened a bit and held his ground. "Anywhere you can grow I can grow better," he said.

"I think you must be a burglarweed," said the disdainful Miss Perkins, "for you get in where you aren't wanted, and take what isn't yours—the rain and the sunlight and the good earth."

The weed smiled a weedy smile. "At least," he said, "I do not come from a family of climbers."

The rose drew herself up to her full height. "I'd have you know that roses are the emblem of old England," she said. "We are the flower of song and story."

"And of war," the weed replied. "The summer winds take you by storm, not you the winds with beauty. I've seen it happen many times, to roses of yesteryear, long gone and long forgotten."

"We are mentioned in Shakespeare," said the rose, "many times in many plays. The lines are too sweet for your ears, but I will tell you some."

Just then, and before Miss Perkins could recite, a wind came out of the west, riding low to the ground and swift, like the cavalry of March, and Dorothy Perkins' beautiful disdain suddenly became a scattering of petals, economically useless, and of appearance not especially sightly. The weed stood firm, his head to the wind, armored, or so he thought, in security and strength, but as he was brushing a few rose petals and aphids from his lapels, the hand of the gardener flashed out of the air and pulled him out of the ground by the roots before you could say Dorothy Perkins, or, for that matter, jewelweed.

MORAL: *Tout, as the French say, in a philosophy older than ours and an idiom often more succinct, passe.*

## پیوست ۲: ترجمه

### گل سرخ و علف هرز

نویسنده: جیمز تریر - مترجم: حسن هاشمی میناباد

در یک باغ روستایی گل سرخ نازنینی با تحقیر و از موضع بالا به علف هرز ناقابلی گفت: «تو مهمان ناخوانده‌ای، ارزش اقتصادی نداری، قیافه کریهه‌ی داری. گویا شیطان علف هرز را زیاد دوست دارد که این همه از آن‌ها سبز کرده.»

همان ناخوانده سرش را بلند کرد و نگاهی از موضع پایین به گل سرخ انداخت که: «بوی گل سوسن پلاسیده خیلی بدتر از علف‌های هرز است، و می‌شود گفت که گل سرخ هم همین‌طور باید باشد.»

گل سرخ متکبرانه گفت: «اسم من دوروتی پرکینز<sup>۱</sup> است. اسم تو چیست: علف جن، علف شاش خر، خارشتر، تلخه، گیج‌دانه، علف بواسیر، قیچ برگ، یا چیچم؟ اسم علف‌های هرز هم مثل خودشان زشت است.» در این‌جا چندش مختصری سراپای گل سرخ را گرفت، اما هیچ‌یک از گلبرگ‌های زیبایش نریخت. علف هرز کمی خودش را راست کرد و از موضعش کوتاه نیامد: «ما اسم‌های قشنگ‌تری از پرکینز یا، طبق میل شریفم، دوروتی داریم مثلاً شیرینک، علف آهو، علف شاه‌پسند، علف عسلی، علف نقره‌ای. هر جا که تو بتوانی رشد کنی، من بهتر از تو رشد می‌کنم.»

دوشیزه پرکینز افاده‌ای گفت: «به نظرم تو باید علف‌دزده باشی، چون جایی سبز می‌شوی که کسی تو را نمی‌خواهد، و چیزی را صاحب می‌شوی که مال تو نیست: باران و آفتاب و خاک خوب.»

علف هرز لبخند هرزی زد که: «دست کم من از خانواده بالاروندگان نیستم.»

گل سرخ تمام‌قد ایستاد و گفت: «باید به اطلاع جناب‌عالی برسنام که گل سرخ نماد انگلستان کهن است. ما گل شعر و ترانه و ادبیاتیم.»

علف هرز جواب داد: «و نماد جنگ.<sup>۲</sup> بادهای تاپستانی با غوغایشان تو را می‌برند، نه این‌که تو با زیباییات از آن‌ها دل ببری.<sup>۳</sup> بارها و بارها این صحنه را دیده‌ام، صحنه گل‌های سرخ پارسال را که مدت‌هاست که رفته‌اند و مدت‌هاست که فراموش شده‌اند.»

۱. Dorothy یعنی هدیه خدا، موهبت الاهی و عطیه خداوندی، که یکی از پرکاربردترین نام‌های زنان و دختران در جوامع انگلیسی‌زبان است. Perkins در اصل Pierrekin بوده یعنی از خانواده پییر و پیتر. petros در یونانی و petra در لاتین به معنای صخره و سنگ است و اصلی‌ترین تلمیح این کلمه به پطرس رسول از حواریون عیسی پیامبر است. حضرت عیسی در انجیل متی (۱۶: ۱۸) خطاب به او می‌گوید: «تویی پطرس و بر این صخره کلیسای خود را بنا می‌کنم و ابواب جهنم بر آن استیلا نخواهد یافت.»

۲. از ۱۴۵۵ تا ۱۴۸۷ یک رشته جنگ داخلی برای به‌دست آوردن تاج و تخت بین دو خاندان از سلسله پلاننجینت درگرفت. گل رز سرخ نماد خاندان لانکاستر و گل رز سفید نماد خاندان یورک بود و به همین دلیل این مخاصمات به جنگ‌های رزها شهرت یافت.

۳. اشاره‌ای است به غزل‌واره ۱۸ شکسپیر و ترانه‌ای از نمایش‌نامه حکایت زمستانی او، که بادهای تند ماه مه و مارس گل‌ها و غنچه‌ها را به لرزه درمی‌آورند و پرپر می‌کنند.



گل سرخ گفت: «شکسپیر از ما نام برده، بارها و بارها و در خیلی از نمایش‌نامه‌ها. این بیت‌ها آن قدر گوش‌نوازند که از سرت زیادی‌اند، اما چندتایی را برایت می‌خوانم.»

درست همین لحظه و قبل از این که دوشیزه پرکینز بتواند شعرهایش را قرائت کند، بادی مثل تیر شهاب در ارتفاع کم از غرب آمد و مانند سواره‌نظام بادهای ماه مارس بر او وزید، و آنچه به طرفه‌العینی از فخر فروشی‌ها و تحقیرهای دوروتی پرکینز زیبا به جا گذاشت چند گلبرگ پخش و پلائی بود که ارزش اقتصادی نداشت، و منظرهٔ چندان دل‌انگیزی هم نبود. علف هرز صحتیح و سالم سینه‌اش را ستر کرد و سرش را با قدرت و قوت و اطمینان، به قول خودش مثل زرهپوش یا همچو چیزی، استوار در مقابل باد گرفت. اما داشت چند گلبرگ سرخ و شته را از تیغهٔ برگ‌هایش می‌تکاند که دست باغبان مثل اجل معلق پیدایش شد و او را قبل از این که بتواند بگوید دوروتی پرکینز - یا بر همین قیاس، شیرینک - در یک چشم به هم‌زدن از بیخ و بن کند.

نتیجه اخلاقی: فرانسوی‌ها پیش از ما در یک کلام فلسفی و با اصطلاحی مختصر و مفید گفته‌اند *Tout passe*<sup>۱</sup> [همه‌چیز فانی است].

۱. شکل کامل این مَثَل فرانسوی چنین است: *Tout passe, tout lasse, tout casse et tout se remplace*. هر چیزی می‌گذرد، هر چیزی فرسوده می‌شود، هر چیزی می‌شکند و چیزی به‌جای هر چیزی می‌آید.

## نفسِ مار سوئاس؛ این نا-خدا

☪ زهرا خانلو

اینک این انسانی که رو به جانب شما دارد از مقدس‌ترین خصلت بشری عاری‌ست. او نفرت نمی‌ورزد و تعصب چیزی را نمی‌کشد؛ چه چیز برای یک دیار خطرناک‌تر از آدمی‌ست که نفرت نیاموخته و تعصب نمی‌ورزد؟

جمعیت فریاد کشید: «هیچ کس! هیچ کس!»

ایستاده بود روی سکو به تماشای طلوع، نور بالا می‌آمد و ردیف تیرهای چراغ برق را که تا دور دست‌های گم شهر کشیده شده بودند در میان می‌گرفت. سرهاشان غرق نور بود و تا ساعاتی دیگر که خورشید می‌رسید وسط آسمان در این برکه نور آبتنی می‌کردند. فکر کرد که تا خورشید هست سرهای آهنی تیرهای فلزی هم هر روز طعم نور را می‌چشند. دلش خوش شد و دمی تازه کرد. نفس از میان سلول‌های طغیان‌زده‌اش که در اختلالی ژنتیکی تصمیم گرفته بودند دی‌اکسید کربن مصرف کنند و اکسیژن پس بدهند راه گرفت و بیرون آمد و در دم هوا تازه شد.

صندوق بزرگی وسط میدان شهر بود. روزی بزرگ.

خوب گوش کنید تا بعدها در تاریخ نویسند که ندانستید چه می‌کنید!

اینک این دست‌نوشته پیشگوی بزرگ:

در شرایط طبیعی و استراحت مقدار دی‌اکسید کربنی که از ریه‌ها خارج می‌شود حدود ۸۲٪ مقدار اکسیژن جذب‌شده در آنهاست. به نسبت دفع

دی اکسید کربن به جذب اکسیژن نسبت تبادل تنفسی می گویند. اینک این نسبت در بدن این مرد واژگون شده است و این نشانه آخر زمان است. هم اوست که در کتاب آمده که از نسلش انسان‌هایی پدید می‌آیند که نفرت نمی‌ورزند و تعصب ندارند و آب و خاک را می‌آلیند. باید تا ریشه نگرفته و فرزندی نیاورده است زمین را از وجودش پاک کنیم؛ اما چنان‌که دانید و افتد این مُلک همیشه آراسته به عدالت بوده است و مردم خود داوران آن. پس مرگ او را به رای شما مردم خردمند می‌سپاریم. پیش از واقعه به یاد داشته باشید که دو خطر در کمین دیار است اول این که رای شما بر بدن او افتد؛ دوم این که پس از مرگش از تن او قطره خونی بر خاک این مُلک فروافتد. باشد که امروز میهن را از هر دو خطر برهانیم. و فرمان بر این است که دو کاغذ پیش رو دارید: آری، نه، به صف پیش آید و رأی خود را در صندوق بیندازید.

\*

پدیده سازش: استنشاقِ مزمنِ اکسیژنِ کمِ تنفس را چند برابر تحریک می‌کند.

\*

رأی‌ها ریخته شد، شماره شد، او همچنان بر سکو ایستاده بود. می‌گویند تنش با خستگی بیگانه بود. خورشید هنوز و همیشه غروب می‌کرد. نگاه که می‌کردی میان دو برج سیاه در دوردست‌ها به دام افتاده بود. سیاهی برج‌ها در تن سرخ آسمان فرو رفته بودند. گویی شاخ‌های ورزایی پس از مدفون شدنش در خاکی خونین، بیرون مانده بود تا روزی خورشیدِ غروب را با خود به زیر خاک کشد.

رأی‌ها شماره شد. پاسخ پیشاپیش در تقدیر آمده بود: آری!

\*

اعدام‌های قانونی به نحوی طراحی می‌شوند که محکوم از طناب دار رها شود و گردنش در دم بشکند تا قطع شدن ناگهانی نخاع به مرگ سریع فرد منجر شود. اما در اعدام به روش حلق‌آویز کردن، فرد در اثر مسدود شدن رگ‌های خون‌رسان مغز می‌میرد که گاه چند دقیقه طول می‌کشد.

\*

طناب دور رگ‌های گردن افتاد؛ زمان بود که مکان را در میان خود می‌فشرد یا مکان به گرد زمان درآمده و نفسش را می‌گرفت؟

آخرین اشعه‌های خورشید در سیاهیِ دوردست ناپدید شد و نور کم چراغ‌های خیابان همه چیز را سایه‌گون به حافطهٔ پلک سپرد.

\*

پشتِ پلک، آهی و هیچ. هلهله به هوا برخاست. قطره خونی از بینی راه گرفت و بر بالای لب‌ها رسید.  
هلهله خوابید. سکوت.  
کاسه‌ای بیاورید! زود!  
خون کاسه را لبالب کرد.  
بگویید دکتر بیاید و رگ‌های بینی را بسوزاند!  
کاسه را در تشتی ریختند. تشت لبالب شد. تشتی بزرگتر آوردند، تشت بزرگتر لبالب شد.

دکتر رسید. رگ‌های بینی سوختند، خون بیشتر شد. دست‌های دکتر لبالب شد. قطره‌ای از میان انگشت‌هایش افتاد بر سنگفرش میدان و راه گرفت. زیر نور کم فروغ چراغ‌های شب، هیچ‌کس ندید که آن قطره در کجا به خاک فرو شد. خون بند آمد.

\*

نفس؛ دم، بازدم. نفس؛ دم، بازدم. نفس؛ خرناسه. نفس؛ دم، بازدم. نفس؛ دم، بازدم. نفس؛ خرناسه.  
آهای وزیر! این صدا که شب‌ها خوابان را آشفته از کجاست؟  
نفس کمیاب شده؛ همه خرناسه می‌کشند.

\*

شخص مبتلا به آسم دم را کاملاً خوب انجام می‌دهد ولی هنگام بازدم دچار مشکل زیادی می‌شود. در چنین فردی اندازه‌گیری‌های بالینی نشان‌دهندهٔ کاهش زیاد حداکثر جریان بازدم و حجم بازدم در واحد زمان است. آسم موجب تنگی نفس یا «عطش به هوا» می‌شود.

\*

آهای وزیر! این دیگر خرناسه نیست، گوش‌هایم از کابوس پر شده!  
کلاغ‌ها هم نفس کشیدن را فراموش کرده‌اند؛ خرناسهٔ کلاغ‌ها مهیب است.  
کلاغ‌ها؟  
و کفتارها.

کفتارها؟  
و حتی گنجشک‌ها.  
گنجشک‌ها؟  
و شیرها و یوزها و چرندگان.  
این پیشگو را صدا کن! چیزی نمانده تا جنون!

\*

وقتی آتنا آئولُس دوشاخه را در دست گرفت و به آن دمید، عضلات باکسیناتور صورتش چنان منقبض شد و صورتش چنان باد کرد که از چهره خود در آینه متنفر شد، پس آئولُس را دور انداخت و نفرینش کرد.  
آپولو: ای مارسوئاس! نفس تو از آن خدایان نیست، چطور جرأت می‌کنی در برابر انگشت‌های من؛ انگشت‌های دست‌های خدا، نفس خویش را پیش آوری و زورآزمایی کنی؟

مارسوئاس: در من تنها نفسی مانده است که آن را در برابر تو علم کرده‌ام تا مردمان را به رقص و پایکوبی وادارم. انگشت‌های تو اشک می‌زاید اما نفس من شور.

مارسوئاس مَشک شراب را از دوشش برداشت، به دهان برد و جرعه‌ای نوشید و بر زمینش گذاشت. بر آئولُس دمید، مردمان به رقص درآمدند و های و هویی غریب در جمعیت افتاد.

آپولو دست بر چنگ برد و نواخت، شور و ولوله خوابید و اشک از گونه‌ها فرو ریخت.

چیزی نمانده بود که داوران رأی بر مارسوئاس؛ این نا-خدا بدهند اما آپولو چنان که رسم قدرتمندان است حيله‌ای اندیشید و ساز وارونه کرد و مارسوئاس بازی را به سازی باخت که وارون شدن نمی‌دانست. چاقوی خدا بر گردن مارسوئاس آزاده فرو رفت و تن را وارونه به درخت دوخت. پوست از تن صراحت و جسارت کنده شد و خون مارسوئاس رودی شد بر کرانه‌ای. می‌گویند هرکس صورتش را در آن شست، نفسش فراخ شد و لگام از زبان خویش برداشت و به شادی و آزادی پیوست.

## نامه‌هایی به مترجم جوان

نامهٔ اول: از مبدأ تا مقصد مراقب چاله و چاه باش!

✽ مژده الفت

فرض کنیم تصمیم گرفته‌اید مترجم شوید. از چند نفر می‌پرسید شرط مترجم‌شدن چیست. احتمالاً می‌گویید «تسلط کامل به زبان مبدأ و مقصد.» حتی اگر مثل تمام امور زندگی از پروفیسور گوگل هم مشورت بخواهید و سؤال کنید «چگونه مترجم شویم؟» همین جواب را خواهد داد. مختصر و مفید و کم‌دردسر. اگر به این جواب بسنده کنید که هیچ، اما اگر کمی کنجکاوتر باشید و دست از سرش برندارید و این بار بپرسید «تسلط کامل به زبان مبدأ و مقصد یعنی چه؟» احتمالاً پروفیسور گوگل که به خیال خودش با آن جواب کلی راز مترجم‌شدن را برایتان فاش کرده، یک‌بار دیگر حرفش را تکرار می‌کند بلکه رهایش کنید. اما اگر باز هم کوتاه نیابید و این بار بپرسید «فرق بین تسلط کامل و تسلط ناقص چیست؟» احتمالاً از کوره درمی‌رود و چنان پرت‌وپلاهایی تحویل می‌دهد که کلاً بی‌خیال کندوکاو می‌شوید و با خودتان می‌گویید نخیر! انگار هیچ متر و معیاری برای محک‌زدن میزان تسلط به زبان مبدأ و مقصد وجود ندارد و چاره‌ای نیست جز این که خودم توانایی‌ام را بسنجم یا با دوستانم مشورت کنم.

و چه بسا که دوستان تا از تصمیمتان آگاه شوند تشویق‌تان کنند که «بسیار عالی! فوراً شروع کن.» اگر به ایشان بگویید که گوگل برایتان شرط گذاشته

و کمی توضیح دهید، ممکن است سؤال کنند «این زبان مبدأ و مقصد که گفتی یعنی چه؟» و بعد از توضیح شما (مثلاً اگر زبان مورد نظرتان ترکی استانبولی باشد) لابد می‌گویند «اولاً تو که خودت آذربایجانی هستی (البته اگر از این مزیت برخوردار باشید) و با زبان ترکی بزرگ شده‌ای (ترکی آذری و استانبولی با هم فرق دارند، اما سخت نگیر!) ثانیاً تا حالا اقلماً صد تا سریال ترکی سیصد قسمتی دیده‌ای و همه چیز را بلدی. حتی صندوقدار فروشگاه ال‌سی‌وایکیکی استانبول هم بهت گفت چقدر قشنگ حرف می‌زنی. تازه مگر دیگران چطور شروع کرده‌اند...» و به این ترتیب مسئله زبان مبدأ حل می‌شود. و اما زبان مقصد. یعنی همان فارسی خودمان. این شرط دیگر حتی مشورت هم نمی‌خواهد، چون با خودتان می‌گویید «عجبا! این دیگر چه شرط عجیبی است که برای مترجم شدن گذاشته‌اند؟ یعنی بعد از یک عمر زندگی در ایران تازه باید فکر کنم به زبان فارسی تسلط دارم یا نه؟»

دیگر می‌توانید با خیال راحت به جمع مترجمان پیر و جوان بپیوندید. مبارک است!

اما زود خوشحال نشوید! شاید مخاطب شما چیزی از زبان مبدأ نداند و متوجه خطاهای ریز و درشت ترجمه نشود، اما خوشبختانه او هم دست‌کم به اندازه خود شما فارسی بلد است. پس تسلط داشتن به فارسی را بدیهی فرض نکنید و شوخی نگیرید. بله، فارسی زبان مادری شماست. هر روز به این زبان حرف می‌زنید، می‌خوانید و می‌نویسید. اما این کافی نیست که اگر بود لابد نثر بنده هم هیچ فرقی با نثر اساتیدی چون ابوالحسن نجفی و نجف دریابندری نداشت. (لطفاً نگویند قرار نیست همه مترجمان جوان (یا تازه‌کار) بشوند نجفی و دریابندری. البته که قرار نیست و کسی هم چنین انتظاری ندارد و بحث ما هم بر سر نثر شیرین و شیوا نیست، موضوع این است که آیا دانش مترجم برای رساندن ترجمه‌ای خوانا و رسا به دست مخاطب کافی است یا خیر.)

شما بدون آگاهی از ساختار جمله نمی‌توانید آن را سر و سامان دهید و اجزایش را سر جای مناسب و درست بنشانید. حتی دیده شده که مترجم نتوانسته است تصمیم بگیرد جای درست «را» در جمله کجاست و فکر کرده بد نیست محض احتیاط آن را در دو سه جای جمله قرار دهد که یکی درست از آب درآید.

به جملات زیر از کتاب خانه خاموش، اثر آرهان پاموک، ترجمه مرضیه خسروی، نشر نگاه توجه فرمایید:

«مابقی پولی را که دست‌های کوچک و سفید زنتش برگردانده بود را گرفتم.» (ص ۲۱)

«تمام این چیزهای نفرت‌انگیزی را که خود را عرضه می‌کنند را دوست دارم.» (ص ۱۸۱)

«بعدها این مطلبی را که مدام در زندگی‌اش تکرار می‌کرد را فراموش کرد.» (ص ۱۹۶)

«انبوهی از ابهامات تاریخی را به همان شکلی که در ذهنم پشته شده را در لابلای آن صفحات مشاهده خواهد کرد.» (ص ۳۰۵)

«جیلان را که از ماشین پیاده می‌شد را دیدم.» (ص ۳۲۶)

«حالا سیگاری را که گرسنگی‌ام را از یاد می‌برد را به دهان می‌گذارم.»

(ص ۴۱۸)

و بسیار «را» های دیگر...!

گاهی هم خاطره مبهمی از «حذف فعل» در کتاب دستور زبان فارسی دوران دبیرستان در ذهنتان هست. اما هر چه فکر می‌کنید قرینه لفظی و معنوی یادتان نمی‌آید. سخت نگیرید! سختگیری در کار ترجمه اشتباه محض است. اول سرعت، بعد دقت! می‌خواهید فعل را حذف کنید تا مخاطب بدانند دستور زبان فارسی را بلدید. اما کدام فعل حذف شود؟ هر کدام که دلتان خواست. بفرمایید این هم حذف فعل:

«پیش‌بندم را باز و کراواتم را بستم. ژاکتم را پوشیده و کیف پولم را برداشتم.» (ص ۹)

به خاطر حذف فعل دچار عذاب وجدان شده‌اید؟ مهم نیست. روحیه‌تان را نازید. جای دیگر جبران کنید و یک فعل اضافه بگذارید:

«احتمالاً چیزی نیست جز نوشتن و پشت سر هم ردیف کردن یک سری

از وقایع نیست.» (ص ۱۶۸)

گاهی هم مخاطب ترجمه شما را در دست می‌گیرد و هر چه می‌خواند چیزی از جملاتتان نمی‌فهمد. چرا؟ چون به هر دلیلی نتوانسته‌اید جمله را به درستی به زبان مادری برگردانید و در جایی از مسیر انتقال متن به بن‌بست خورده‌اید. یکی از دلایل این است که تفاوت ساختار جمله در دو زبان ترکی و



فارسی را نمی‌دانید و جمله‌ها را به همان شکل و کلمه به کلمه (و چه بسا گاهی با کمک پروفیسور گوگل، همان مشاور روز اولتان) ترجمه می‌کنید. در نتیجه جمله‌ای طولانی خواهید داشت که گاه به چند فعل پشت سر هم ختم می‌شود. یعنی همان افعالی که به موقع به کار نبرده‌اید و روی دست‌تان مانده‌اند!

حالا اگر متن اصلی را هم به درستی درک نکرده باشید که دیگر هیچ. درک نکردن مطلب و ناتوانی در جمع‌وجور کردن جمله در زبان فارسی دست به دست هم می‌دهند تا شما متنی نامفهوم تحویل مخاطب دهید:

«شاید هم خیال می‌کنم می‌توانم چیزهایی را که نیستند به آن‌ها نسبت داده و یا افرادی که در اوراق توی کیفم جمع کرده‌ام یا آن‌هایی که در بایگانی کپک‌زده ازشان اسم برده شده این‌جا زندگی می‌کنند اما بعد به بوی متعفن دره و حالتی که در صورت عدم تحقق این خیالات بهم دست خواهد داد فکر کردم، بعد جلوتر در مرغزار مرغ کودنی به بزرگی یک آپارتمان دیدم که به من چشم دوخته بود، تک مرغ!» (ص ۲۲۵ همان کتاب)

اگر شما خوانندگان عزیز متوجه شدید که راوی چطور افراد را در اوراق توی کیفش جمع کرده یا بایگانی چرا کپک‌زده و عدم تحقق خیالات چه ربطی به مرغ کودن دارد، آن‌هم تک مرغ، بهتان تبریک می‌گویم.

خلاصه این‌که حتی اگر به خیال خودتان در زبان مبدأ استاد شده‌اید تصور نکنید راه پیش رویتان هموار است. همان‌طور که ترجمه شعر کار هر کسی نیست و گذشته از ظرایف بسیارش دست‌کم سر سوزنی ذوق شاعری هم می‌خواهد، ترجمه متون ادبی هم پیچیده و سخت است. اگر کاتالوگ آرمیوه‌گیری‌تان را به درستی ترجمه کرده و به راحتی آب‌هویج گرفته‌اید، اگر بروشور مولتی‌ویتامین جوشان را برای مادر بزرگتان خوانده‌اید تا بدانند چه ویتامین‌هایی دارد، آفرین به شما. اما لطفاً با شنیدن چند جمله تحسین‌آمیز رمان پانصد صفحه‌ای را ترجمه نکنید!...

ادامه دارد

## از «یادداشت‌های يك کتابفروش»

### چاقوی خونالود

✽ ناصر زراعتی

نشسته‌ام که این کار را دیگر امروز تمام کنم. فنجان قهوه نوشیده‌ام و یکی از سمفونی‌های سیبلیوس را هم گذاشته‌ام که برای خودش آرام دارد پخش می‌شود. هنوز یکی دو جمله ننوشته‌ام که صدای زنگوله بلند می‌شود. در باز می‌شود. سرِ مردی از لایِ در می‌آید تو:

– سلام. می‌بخشیدها... پول خُرد دارین؟

و دستش می‌آید جلو: اسکناسی صد کرونی.

می‌خواهم بگویم: «نه متأسفانه.» که یادم می‌افتد توی جعبه کوچکی مُنبت‌کاری شده توی قفسه بغلی، مُشتی سکه هست. از جا بلند می‌شوم، درِ جعبه را باز می‌کنم و سکه‌ها را درمی‌آورم: تعدادی ده، پنج و یک کرونی است. می‌روم طرفِ در. سر و دست هنوز لایِ در هست.

لبخندی بر لبِ مرد می‌نشیند: «آی دستت درد نکنه.»

سکه‌ها را می‌شمارم. پنجاه کرون می‌شود. دست می‌کنم جیبم و از لایِ چند تا اسکناس، یک پنجاه کرونی پیدا می‌کنم، می‌گذارم رویِ سکه‌ها و می‌دهم دستِ درازشده و صد کرونی را از لایِ انگشتانش می‌گیرم.

تشکر می‌کند و می‌رود. در را پشتِ سرش می‌بندم.

هنوز نشسته‌ام سرِ جایم که تلفن زنگ می‌زند. گوشی را برمی‌دارم:

– بله؟

و با خودم فکر می‌کنم این همه سال گذشته است و من هنوز نپذیرفته‌ام که به جای «بله؟» یا «بفرمایید.» رایج میان خودمان، مثل این سوئدی‌ها اسمم را بگویم یا اسم این جا را: «خانه هنر و ادبیات... بفرمایید.»  
صدای بلند عجیبی از گوشی شنیده می‌شود: انگار بُشکه‌ای را روی سنگریزه بغلتانند.

– آلو؟... آلو؟...

صدا دور می‌شود و بعد، صدای زوزه باد می‌آید. چند لحظه گوشی را نگه می‌دارم و چون صدای زوزه باد هم دور می‌شود و دیگر صدایی نمی‌آید، قطع می‌کنم. گوشی را می‌گذارم و می‌خواهم بنشینم که یکهو، زنی را می‌بینم ایستاده جلوم و خیره شده به من. جا می‌خورم. این چه وقت و چگونه وارد شد که من متوجه نشدم؟

می‌گویم: «سلام. بفرمایید. امری بود؟»

زن می‌گوید: «السلام علیک.»

لهجه عربی غلیظی دارد. شبیه ایرانی‌هاست، اما چرا عربی حرف می‌زند؟ پیراهن قهوه‌ای بلندی تنش است و موهای حنایی رنگش را دسته کرده، ریخته روی شانه راست که تا زیر پستان‌های درشتش را پوشانده است.

می‌گویم: «بله... بفرمایید.»

که دستش را از زیر دامن پیراهن می‌آورد بیرون. کارد بزرگی – از همین چاقوهای بزرگ قصابی – دستش است. دست‌هاش حنا بسته است. چاقو را دراز می‌کند طرفم و به عربی چیزهایی می‌گوید که نمی‌فهمم.

به سوئدی می‌گویم: «عربی نمی‌دونم. نمی‌فهمم.»

با چهره درهم و لحنی شتاب‌زده و طلبکار، با همان لهجه عربی، به فارسی می‌گوید: «این رو تیزش کن.»

اول درست منظورم را متوجه نمی‌شوم.

– چی کار کنم؟

باز کارد را دراز می‌کند طرفم:

– تیزش کن.

می‌گویم: «ببخشید خانم. من چاقو تیز نمی‌کنم. خیابون پایینی، پشت

همین سینما، کلیدساز هست. شاید اون بتونه این کارو بکنه.»

چشمانش برق می‌زند. چاقو را می‌گذارد روی میز، کنار قندان و همان‌طور که برمی‌گردد و راه می‌افتد طرفِ در، می‌گوید: «گفتم که... تیزش کن.» پیراهن تا زیر زانویش است و عضلاتِ پشتِ ساقِ پایش به‌رنگِ مس است. جورابِ پایش نیست. یک پایش برهنه است و پایِ دیگر در یک کفشِ قرمزِ پاشنه‌بلند. می‌لنگد و از در می‌رود بیرون و در را پشتِ سرش باز می‌گذارد.

به‌سرعت می‌روم چاقو را برمی‌دارم و دنبالش می‌روم از در بیرون. متوجه نشده‌ام رفت طرفِ بالا یا پایین یا آن سوی خیابان. به هر طرف که نگاه می‌کنم، نمی‌بینمش. اصلاً توی خیابان و پیاده‌روها هیچ‌کس نیست. هیچ ماشین یا دوچرخه یا موتوروی هم از خیابان عبور نمی‌کند. عجیب است. این ساعت، معمولاً، در این خیابانِ فرعی، رفت‌وآمد کم نیست. حتّاً جلوِ دو کافهٔ بالایی هم کسی روی صندلی‌ها ننشسته، که معمولاً اگر باران نبارد، همیشه چند نفری نشسته‌اند و چای و قهوه می‌نوشند.

چاقو را نگاه می‌کنم. تازه متوجه می‌شوم که روی تیغه‌اش که پیداست کُند شده، خونِ خشکیده نشسته است.

گلدان‌های همسایه‌ام ماگدالنا بیرون است. درِ مغازه‌اش هم باز است. می‌روم در آستانهٔ در می‌ایستم و صدایش می‌زنم:  
- ماگدالنا!

نمی‌بینمش. صدایی هم نمی‌آید. باز صدایش می‌زنم:

- نیستی ماگدالنا؟

صدایی نمی‌آید. فکر می‌کنم حتماً رفته جایی. شاید هم رفته دستشویی. درِ مغازه‌اش را می‌بندم و برمی‌گردم.

در کتابفروشی بسته است. بیرون که آمدم، در را نبستم. در را باز می‌کنم و وارد می‌شوم. سه جوانِ تنومند، هر سه شلوار و پیراهن بی‌آستین سیاه به تن، ایستاده‌اند. این‌ها کی وارد شده‌اند که من متوجه نشدم؟

هر سه هم‌زمان می‌گویند:

- هی! [سلام!]

می‌گویم: «سلام.» و بلافاصله، سعی می‌کنم چاقو را پشتِ سرم پنهان کنم. وسطی می‌خندد:

- فروشیه؟

می گویم: «چی؟»

اشاره می کند به دستم که با چاقو گرفته ام پشتم.

– اون... چاقوئه... فروشیه؟

می گویم: «نه.» و می روم می ایستم پشتِ میز و بعد، چاقو را می اندازم توی

دستشویی.

برمی گردم طرفشان. هر سه دارند کتابها را نگاه می کنند. شبیه همدیگرند.

روی بازوهای و زریده شان خالکوبی شده.

یکی شان می گوید: «پاره بود...»

می گویم: «پاره؟... چی پاره بود؟»

می خندد:

– دَف... یادت نیست؟

یادم می آید: دَفی که پوستش کمی پاره بود و یکی از بروبچه های دانشجو

وقتی از این شهر داشت برمی گشت آورده بود با تعدادی کتاب گذاشته بود

این جا و مردِ جوانِ عربی آن را خرید و بُرد. ولی او این جوان نبود.

می گویم: «من که گفتم. تو بودی خریدی؟... گفتم که پوستش پاره ست.»

سومی هم می خندد:

– اشکالی نداره.

برمی گردد طرفِ همراهش:

– راست می گه. گفته بود.

بعد، برمی گردد طرفِ من:

– مهم نیست. منظوری نداره. خودمون درستش کردیم. پوستِ خوب

پیدا کردیم.

یادم می افتد دَف پوست نداشت. یک نوع ورقه نازکِ پلاستیکی پوست مانند

داشت. می خواهم اینها را بگویم، ولی منصرف می شوم.

همان اوّلی می گوید: «چاقوئه رو نمی فروشی؟»

می گویم: «نه. مالِ من نیست.»

سومی می گوید: «مادرم آورد؟»

می گویم: «اون خانم مادرِ توئه؟»

دومی قاه قاه می خندد:

– نه... شوخی می کنه.

بعد، هر سه دست‌هاشان را برمی‌گردانند، می‌گیرند طرفم و همصدا می‌گویند: «نگاه کن.»

کفِ هر شش دست پوسته‌پوسته است و خونالود.  
تلفنِ دستی‌ام زنگ می‌زند. همین‌جا بود، کنارِ دستم، ولی حالا نیست.  
همین‌طور پشتِ سرِهم، تُندتُند، زنگ می‌زند. بنا می‌کنم دنبالش گشتن. صدا  
از زیرِ میز می‌آید. کی این افتاد زمین؟ دولا می‌شوم تلفن را برمی‌دارم:  
- آلو؟

صدای بوقِ مُمتد شنیده می‌شود. بعد، صدای عطسهٔ بلندی از بیرون شنیده  
می‌شود. سرم را که بلند می‌کنم، هیچ‌کس نیست. در نیمه‌باز است.  
دارم فکر می‌کنم آن سه جوان کی رفتند بیرون؟ که یادم می‌افتد هر سه انگار  
عربی حرف می‌زدند و من هم گویا می‌فهمیدم و با آن‌ها عربی حرف می‌زدم.  
سرم گیج می‌رود. باورم نمی‌شود. برمی‌گردم توی دستشویی را نگاه  
می‌کنم. چاقو افتاده آن‌جا و ازش خون سرازیر است. شیر آب را باز می‌کنم.  
به‌جای آب، هوا سوت‌زنان می‌آید بیرون.

شیرِ دستشویی را می‌بندم. همین‌طور از تیغهٔ چاقو خون تراوش می‌کند.  
قطراتِ خون لیز می‌خورد کفِ فلزیِ دستشویی و باریک می‌شود، راه می‌افتد  
طرفِ آبراهِ سوراخ‌سوراخ و حل می‌شود در اندک‌آبِ جمع‌شده در آن‌جا.  
بویِ خون را نفس می‌کشم: بویی که همیشه مرا یادِ بویِ فلز می‌اندازد.  
چند تا دستمال‌کاغذی از جعبه می‌کشم بیرون و می‌مالم رویِ تیغهٔ چاقو.  
دستمال‌ها خون را به خود می‌کشند. چاقو کمی تکان می‌خورد. بعد، خون بنا  
می‌کند به دلمه بستن. یک مُشتِ دیگر دستمال‌کاغذی برمی‌دارم و چاقو را  
می‌گیرم و بعد، کیسه‌ای پلاستیکی پیدا می‌کنم، چاقو و دستمال‌ها را می‌اندازم  
تویِ کیسه و درِ کیسه را محکمِ گره می‌زنم. بعد، کفِ دستشویی را باز با  
دستمال پاک می‌کنم و دستمال‌ها را می‌گذارم تویِ یک کیسهٔ پلاستیکیِ دیگر  
و کیسه‌ای را هم که چاقو تویِ آن است می‌اندازم کنارش و بعد، در این یکی  
کیسه را هم سِفَتِ گره می‌زنم. شیر آب را با احتیاط باز می‌کنم. این بار، آب  
مثل همیشه سرازیر می‌شود. کفِ خونالودِ دستشویی را تمیز می‌شویم و بعد،  
آب می‌گیرم رویِ تمام دور و بر و کفِ آن.

کیسهٔ زبالهٔ تویِ سطلِ پلاستیکی هنوز پُر نشده. دو کیسهٔ گره‌زده را که  
چاقو تویِ آن‌هاست می‌گذارم تویِ کیسهٔ زباله و درِ آن را هم گره می‌زنم و

برمی دارم می بَرَم بیندازم توی آشغالدانی که توی حیاطِ همین ساختمان است. در را قفل می کنم، مُقَوایِ «الان برمی گردم.» [Kommer strax] را آویزان می کنم به میخِ حلقه دار روی در و راه می افتم طرفِ درِ ورودیِ ساختمان. می خواهم در را با کلید باز کنم که زنِ میانسالِ همسایه، بندِ سگِ سیاه کوچکش در دست، از در می آید بیرون.

– سلام.

– سلام.

در را نگاه می دارم تا بیاید بیرون که ناگهان، سگ می پرد طرفِ کیسه زباله که دستم است و بنا می کند پارس کردن. زن جا می خورد و بندِ سگ را محکم می کشد و دعواش می کند.

لبخند می زنم که یعنی: «ممنونم!» و سریع راه می افتم توی راهرو. سگ همچنان از پشتِ درِ واق واق می کند.

از حیاط می گذرم. روی بالکنِ طبقه اولِ سمتِ راست، زنِ همسایه نشسته روی صندلیِ گهواره‌ای اش و کتاب می خواند. نگاهش به نگاهم می افتد. سر تکان می دهد. سلام می کنم. نگاهش می رود طرفِ کیسه پلاستیکی که دستم است.

از چند پله می روم پایین و می رسم جلو درِ محلِ ظرف‌های آشغال. در باز است و لامپ‌هایِ سقف روشن. ظرف‌هایِ بزرگِ خاکستری تیره ردیف شده در دو طرف، همه پُراند. آن قدر کیسه زباله توی آن‌هاست که درهاشان بسته نشده. آن ته، دو تا ظرفِ نارنجی رنگ است، مخصوصِ روزنامه و کاغذ و توی اتاقِ پشتی، ظرف‌هایِ مخصوصِ مُقوا و کارتون و پلاستیک و شیشه و فلز و باطری کهنه و...

کیسه زباله را می گذارم توی یکی از ظرف‌ها که کم‌تر از آن‌هایِ دیگر پُر است.

از اتاقِ پشتی، صدایی می آید. انگار یکی دارد سوت می زند. می روم طرفِ ظرف‌هایِ نارنجی رنگ و سرک می کشم به اتاقِ پشتی. هیچ کس آن جا نیست، اما صدایِ سوت زدن می آید. برمی گردم. در بسته شده. در را باز می کنم. ناگهان، با پیرمردِ بدعنتیِ همسایه سینه‌به‌سینه می شوم. یک قدم می رود عقب. در را نگاه می دارم:

– سلام.

زیر لب، غُر می‌زند و نگاهش را برمی‌گرداند طرفِ دیگر و کیسهٔ زیاله به‌دست، یک قدم دیگر می‌رود عقب. در را رها می‌کنم و راه می‌افتم. از درِ ساختمان که می‌آیم بیرون، می‌بینم چند زن و مرد ایستاده‌اند جلو درِ کتابفروشی.

– کجایی شما آقا؟

یکی‌شان با لحنِ شماتت‌باری می‌گوید: «یک ساعته خانم‌ها و آقایون منتظرن.»

سلام می‌کنم و می‌گویم: «من همین الان رفتم.»  
صدای زنانه‌ای بلند می‌خندد:

– الان رفته... هه‌هه...

برمی‌گردم ببینم کدامشان است. شش هفت نفراند. همه سرشان را انداخته‌اند پایین. نمی‌توانم چهره‌شان را ببینم.

در را باز می‌کنم و مقوا را برمی‌دارم و می‌گویم: «بفرمایید.» و خودم اول وارد کتابفروشی می‌شوم، مقوا را می‌گذارم روی کتاب‌های دست راست چیده‌شده روی هم.

صدای زنگولهٔ بالای در هنوز می‌آید که می‌رسم پشتِ میز و برمی‌گردم. مرد سوئدی میانسالی، با لباس مرتب و شیک – کت و شلوار و کروات – و عینکی با شیشه‌های ضخیم به چشم، در آستانهٔ در، تنها ایستاده است.

– هی!

می‌گویم: «... پس بقیه کجان؟»

برمی‌گردد پشتِ سرش را نگاه می‌کند.

– بقیه؟ ... کدوم بقیه؟ ... کسی نیست...

نگاهش می‌کنم. می‌آید تو و در را پشتِ سرِ خودش می‌بندد.

بیرون را نگاه می‌کنم. هیچ‌کس توی پیاده‌رو جلو در نایستاده است.

مرد همچنان خیره شده به من:

– دیوانِ اوحدیِ مراغه‌ای رو داری؟

سوئدی حرف می‌زند. «دیوانِ اوحدیِ مراغه‌ای» را با لهجه می‌گوید.

می‌گویم: «فکر نمی‌کنم به سوئدی ترجمه شده باشه.»

می‌گوید: «چرا... ترجمه شده.»

می‌گویم: «نمی‌دونم... شاید... باید بپرسم. می‌خواهی؟»



حالا آمده است جلو و همچنان خیره شده به من. (چرا چهره‌اش این همه آشناست؟)

یک لحظه ساکت همدیگر را نگاه می‌کنیم.

می‌گویم: «تو قبلاً هم اومده بودی این‌جا... نه؟»

می‌خندد. خنده که نه، پوزخند می‌زند. می‌گوید: «نه.» و سرش را تکان‌تکان می‌دهد.

یادم می‌افتد: شاید دو سه سال پیش بود. همین آدم آمده بود. آن بار، اول، سراغ «دیوان کمال‌الدین اسماعیل» را گرفته بود، ترجمه سوئدی. بعد، پرسیده بود: «کتابی نداری به فارسی یا عربی در مورد مواد منفجره؟»

خندیده بودم و گفته بودم: «کتاب؟... کتاب لازم نیست. این روزها، هر بچه مدرسه‌ای می‌تونه توی اینترنت، انواع و اقسام فرمول‌های مواد منفجره و بمب و این‌ها رو سریع پیدا کنه.» که همان‌طور پوزخند زده بود و خداحافظی کرده بود رفته بود و من فکر کرده بودم حتماً از این مأمورهای «سیپو» [سازمان اطلاعات و امنیت سوئد] است که شاید فکر کرده بد نیست بیاید از این مرد خارجی که کتابفروشی راه انداخته این‌جا، پرس‌وجویی بکند. و یادم افتاد یک بار هم که جمعه‌روزی، ناهار رفته بودیم انجمن بازنشستگان ایرانی که دوست فیلمسازی از آمریکا آمده بود و دعوتش کرده بودند و من هم شده بودم طفیلی، سر میز ناهار، جماعتی بودند از جمله مردی سوئدی که گفتند از سوی «سیپو» آمده تا اطلاعاتی در اختیار پدران و مادران ایرانی بازنشسته این شهر بگذارد و مترجم هم برایش آورده بودند و بعد، طبق معمول که قرار شد هر کس خودش را معرفی کند و کوتاه بگوید چه کاره است، وقتی نوبت به من رسید که گفتم فلانی‌ام و کتابفروشی دارم، او که نشسته بود روبروی من آن سوی میز، برگشت گفت: «خیابان پلان تاژ؟... پایین سینما هاگا؟» که دیگران تعجب کردند، اما من خندیدم و گفتم: «آره. اما متأسفانه دیوان کمال‌الدین اسماعیل رو پیدا نکردم.» همه حیران ما را نگاه کرده بودند. یک لحظه، سکوت شده بود و بعد که گفته بود: «آها...» برگشته بودم طرف دوستم و گفته بودم: «حالا نوبت توست. خودت رو معرفی کن.» نمی‌دانم چه مدت گذشته که همین‌طور خیره به‌هم، در سکوت ایستاده‌ایم، که در باز می‌شود.

– این مالِ توه؟

جوانکِ همسایه است؛ یکی از آن دو جوانِ عضوِ هیأتِ مدیرهٔ انجمنِ ساختمان که اسمشان - هر کاری می‌کنم - یادم نمی‌ماند.

- چی؟

کیسهٔ پلاستیکیِ گره‌خورده را که چاقو و دستمال کاغذی‌ها را گذاشته بودم توی آن، دراز کرده طرفم:

- یادت رفته... جا گذاشته بودی... برات آورد.

به مردِ مراجع نگاه می‌کند و می‌خندد. بعد، کیسه را می‌گذارد کنارِ در. در را که می‌بندد، برمی‌گردد طرفِ من و پیش از رفتن می‌گوید: «راستی ناصر! یادت نَره جلسه جمعه‌شبه.»

می‌روم کیسه را بردارم که مردِ عینکی سرش را می‌اندازد پایین و بی‌توجه به من، با خون‌سردی، راهش را می‌کشد و از در می‌رود بیرون. با نگاه، دنبالش می‌کنم. می‌رود آن سوی خیابان و می‌نشیند پشتِ یک ژلوهٔ نقره‌ای‌رنگِ آخرین مُدل.

در را می‌بندم و کیسه را برمی‌دارم می‌آورم می‌گذارم توی سطلِ زباله، که تلفن زنگ می‌زند. گوشی را هنوز برنداشته‌ام که زنگِ تلفنِ دستی هم به صدا درمی‌آید. یک آن، می‌ایستم. فکر می‌کنم به تلفن‌ها جواب ندهم. حوصله ندارم. می‌نشینم روی صندلی. چشمانم را می‌بندم و نفس عمیقی می‌کشم. تلفنِ دستی همچنان دارد زنگ می‌زند. تلفنِ کتابفروشی بعد از چند زنگ، می‌رود رویِ فکس. بعد، صداها خاموش می‌شود. چند لحظه سکوت است. ناگهان، صدای ریزشِ آب از لوله می‌آید. وسطِ صدایِ آب، خِشِ خِشی می‌شنوم. چشمانم را باز می‌کنم و برمی‌گردم طرفِ صدا. صدا از سطلِ زباله است. کیسهٔ داخل سطلِ تکان می‌خورد. سرِ کیسه را محکم گره زده بودم. از درزِ گره، خون می‌زند بیرون. این‌طور که خون دارد شُرّه می‌کند از سرِ کیسه و می‌ریزد توی سطل، اگر چند دقیقه ادامه پیدا کند، سطل پُر از خون می‌شود. فکر می‌کنم کاش کیسه را بُرده بودم جایی دور، مثلاً لایِ درخت‌های پارکِ کوچکِ پایینِ کلیسا می‌انداختم یا زمین را می‌کندم و آن را چال می‌کردم. اما ممکن بود باز خون بزند بیرون، از زیرِ خاک هم نشت کند و کم‌کم جاری شود. از خود می‌پرسم: «این خون چرا دکمه نمی‌بندد؟» از جا بلند می‌شوم، می‌روم طرفِ در. یک آن، مکث می‌کنم. چرا بلند شدم از جا؟ کجا می‌خواهم بروم؟ چه می‌خواستم بکنم؟ برمی‌گردم. کیسه

دیگر تکان نمی‌خورد. خون هم نمی‌زند بیرون. خون‌های دور و برِ کیسه، توی سطل، همه خشک شده. نه این‌که دَلَمه بسته باشد؛ خشک خشک شده، به‌رنگِ جگری تیره. شبیه همان قطره‌های خون که آن روز، از انگشتم می‌چکید: خواسته بودم با کاتر، درِ پاکتِ بزرگِ چسب‌خورده‌ای را باز کنم که انگشتِ سبابهٔ دستِ چپم را بُریدم. یک شکافِ نازک بود که خونِ سرخ پُررنگی از آن می‌زد بیرون. با انگشتِ شصتِ همین دستِ چپم فشار دادم روی بُریدگی تا خودش بند بیاید. بعد، تگه‌ای دستمال‌کاغذی کَندم و شصتم را از روی بُریدگی برداشتم تا انگشتِ خونالودم را پاک کنم که دیدم خون سریع زد بیرون. دستم را گرفتم توی دستشویی و آبِ سرد را باز کردم رویش. خون می‌زد بیرون و آب که می‌ریخت رویِ آن، خون رقیق می‌شد و می‌ریخت کف فلزیِ دستشویی. بعد، شیر را بستم. خون همچنان می‌زد بیرون و قطره قطره می‌ریخت. از ذهنم گذشت قطره‌های خون را بریزم روی کاغذِ ببینم چه شکلی می‌شود. یکی از این مُقوای سبزرنگ را که گاهی دورِ کتاب می‌پیچم پُست کنم برای این و آن که مثلاً صرفه‌جویی کرده باشم در خریدِ پاکت، برداشتم و گذاشتم رویِ میز و بعد، انگشتِ بُریده‌شده را سرازیر نگه‌داشتم رویِ مُقوا. یک قطره چکید. تا قطرهٔ دوّم بخواهد شکل بگیرد و بچکد، کمی انگشتم را بُردم جلوتر. قطره‌ها آهسته و پی‌درپی می‌چکیدند. کم‌کم، سطحِ سبز را پُر کردند. وقتی دیدم اگر کمی دیگر دستم را نگه‌دارم قطره‌های چکیده‌شده که آرام در حالِ دَلَمه بستن بودند، به‌هم وصل خواهند شد، باز با شصتم، بُریدگی را محکم فشار دادم. بعد، هرچه گشتم چسبِ زخم پیدا کنم، پیدا نشد. یادم بود داشتم. جایی گذاشته بودم، توی یکی از کتوهایِ میز بغلی. اما نبود. تگه‌ای کاغذ کَندم، گذاشتم رویِ بُریدگی و سریع، دورش چسبِ نواری چسباندم و چند بار پیچاندم. بعد، یک تگهٔ دستمال‌کاغذی گذاشتم رویش و باز، چسبِ نواری پیچاندم دورِ آن. خونریزی بند آمد. مُقوای سبز با قطره‌های خونِ دَلَمه‌بسته، رویِ میز، جلو چشمم بود. بیش‌تر قطره‌ها خشک شده بودند و چندتاشان که دَلَمه بسته بودند، وسطشان برق می‌زد؛ هنوز خیس بودند. همان‌طور ایستاده، خیره شدم به کاغذ و قطره‌های نِسسته رویِ آن تا همه خشک شدند. بعد، آن را برداشتم گذاشتم لایِ یکی از این پلاستیک‌ها که کاغذ می‌گذارند داخلشان و در حاشیه‌شان چهار تا سوراخ دارد که می‌شود

گذاشت توی زونکن. گذاشتمش توی یکی از زونکن‌ها. چند روز بعد که آن را باز کردم، دیدم قطره‌های خشکیده خون انگار خُرد شده باشند، مقداری پودر جگری رنگ ریخته پایین صفحهٔ مقوایی. هنوز هست. به هیچ کس هم نشانش نداده‌ام. یکی دو بار فکر کردم به دوستی نشان بدهم و همین قضیه را برایش تعریف کنم. دیدم حتماً نگاهِ عاقل اندر سَفیهی به من خواهد انداخت که: «دیوانه‌ای؟»

و حالا، خون‌هایِ دور کیسه همان‌طور شده بود. تا آمدم کیسه را که دیگر تکان نمی‌خورد بردارم، خون‌هایِ خشکیده پودر شد و ریخت کفِ سطل. کیسه دستم بود که صدایِ باز شدنِ در را شنیدم. سر بلند کردم. همان زن بود. پشتِ سرش، آن سه جوان ایستاده بودند: دوتاشان بیرون جلو در توی پیاده‌رو و یکیشان در آستانهٔ در. هر سه خیره شده بودند به من. زن آمد طرفم و بی‌آن‌که حرفی بزند، دست دراز کرد کیسه را از دستم گرفت.

جوانی که در آستانهٔ در ایستاده بود، آمد تو. کیسهٔ برزنتیِ خاکستریِ چرکِ پُر از لکه‌ای دستش بود. آن را داد به زن. زن کیسهٔ پلاستیکی را که باز، داشت تکان می‌خورد، انداخت توی آن. جوان فوری کیسهٔ برزنتی را از دستِ زن گرفت و تکهٔ طنابی از جیبِ شلوارش درآورد و پیچید دور سر کیسه و بعد، محکم گره زد.

زن برگشت، راه افتاد طرفِ در. نگاهش کردم. این بار، پاهایش سفید بود و مو داشت و هر دو پا، بی‌جوراب، توی پوتینِ سربازیِ پاره‌پوره‌ای بود که وقتی قدم برمی‌داشت، غُرغُر صدا می‌داد؛ انگار یک جُفت کفشِ چرمی نو پایش باشد.

هر دو از در رفتند بیرون. آن دو جوان هم دنبال‌شان راه افتادند طرفِ بالایِ خیابان.

در باز مانده بود.

گیج، چند لحظه ایستادم که باز، صدایِ زنگِ هر دو تلفن همزمان بلند شد.

## ژان و الزان

---

✽ یارعلی پورمقدم

یدی که دیر کرد راستش دوبه‌شک شدم نکنه نیاد اون هم وقتی دیروز تو قهوه‌خونه خاطر جمع گفت: کار دیگه هیچ‌جا پیدا نمی‌شه! نه این‌جا نه تهران نه پاریس و نه حتی تو مثلث برمودا. چرا الکی می‌خوای بریم دنبال نخودسیاه؟ ولی وقتی بالاخره پیدااش شد دیدم چغیه انداخته.

گفتم: این چیه گردنت؟

زیب کاپشش را باز کرد و طوری که من فقط ببینم گفت: نرینی به خودت!

گفتم: اون چی بود یدی؟

گفت: الان جلو ترمینال لای همین چغیه یا مفت خریدم.

گفتم: جز در دسر چیزی را یا مفت به آدم نمی‌دن یابو!

گفت: تهران آبش کنیم کمک خرج خوبی گیرمون می‌آد.

گفتم: اون‌جا این قدر کار بنایی ریخته که محاله کارمون به این حرف‌ها

بکشه.

گفت: آگه کشید چی؟

گفتم: من یکی برمی‌گردم سندج فو قش باز کولبری می‌کنم ولی محاله

امشب بغل تابلویی بشینم که معلومه یه کالیبر چل و پنچ جیششه.

یدی یه نگاه داخل اتوبوس انداخت گفت: باز خوبه جا خالی زیاد داره و

گر نه چه مخی امشب می‌خواست از ما به گا بره.

گفتم: از الان دارم می گم هر گندی توش دربیاد من یکی بی خیرم!  
گفت: نگفتم می رینی به خودت؟  
گفتم: آخه نمی گی با یه کالیبر...  
گفت: ول کن دیگه بابا اسدالله!  
شوفره استارت زد و به ما که هنوز پا رکاب بودیم گفت: سوار شو آقا راه  
را بند نیار!

من اول رفتم سر شماره بلیط مون نشستم ولی یدی وقتی داشت از کنارم  
رد می شد تا دو ردیف مونده به یخچال بشینه باز با شیطنت لبه کاپشنش را زد  
کنار تا مگسک کالیبر چل و پنجش را نشونم بده.

از قروه رد شده بودیم که اتوبوس واسه شام و شاش و پشکل و ایساد و یدی  
رفت جدا نشست. دو تا چایی گرفتم رفتم سر میزش گفتم: بازی در نیار یدی!  
گفت: بهتر نیست دستکم تا تهران پات را بکشی کنار؟  
گفتم: به قول خودت ول کن بابا اسدالله!

نصفه شبی رسیدیم پلیس راه همدان که معروفه مو را از ماست می کشه.  
اتوبوس واسه بازرسی که زد کنار یدی چفیه اش را کشید سرش که یعنی مثلاً  
خواب خوابه. استوار خپله و خسته ای که کلت بسته بود با سرباز دیلاقی که  
کلاشنیکف داشت از رکاب او مد بالا تا اول از همه به من گیر بده:

گفت: باروبندیل داری؟  
گفتم: رستمه و همین یه دست اسلحه.  
همین جور که داشت بدنم را می گشت گفت: تهران می ری چیکار؟  
گفتم: دنبال کار.  
گفت: چی بلدی؟  
گفتم: موزائیک کاری و از این حرفها!  
با پوزخند گفت: دیگه چی بلدی و از این حرفها؟  
گفتم: بندکشی ام هم بد نیست.

از این حرفش خوشم اومد وقتی دست از سرم برداشت گفت: پس برو  
بلکه خدا یه عاقبت خیری بنه پیش پات!  
بعد یه راست رفت سراغ یدی که خودش را به خواب زده بود. سربازه

پرسید:

- یعنی می‌گی بیدارش کنم؟  
 استواره با خمیازه گفت: هی نغله!  
 یدی مثل مارگزیده‌ها چفیه‌اش را زد کنار نشست:  
 - سلام علیکم و رحمت‌الله!  
 استواره پرسید: بسیجی هستی؟  
 یدی انگار که داره به مافوقش گزارش می‌ده گفت: لشکر هشتم! گردان  
 پنجم پدافند! گروهان سوم.  
 استواره هم که گمونم مثل من بالاخره نفهمید یدی کارش چیه قبل از  
 پیاده‌شدن به شوفره بود که گفت: برو آقا! سفر بی‌خطر.  
 گرگ و میش رسیدیم ترمینال آزادی. یدی انگار نه انگار که بابت دیشب  
 دلخوره گفت: خب این هم از پایتخت!  
 با یه تته فنی راه را واسه یه چرخ‌دستی باز کردم بپا گاری زیرت نکنه  
 ششلول‌بند!

شب اول و دوم رفتیم یه مسافر‌خونه تو میدون راه‌آهن و از کله سحر ول  
 می‌شدیم دنبال کار ولی غروب روز دوم بود که فهمیدیم بازار ساخت‌وساز  
 راکدتر از اون‌ه که یکی بخواد گچ‌کاری‌اش را بده یدی و کف حیاطش را بده  
 من موزائیک کنم.

گفتم: راست می‌گفتی یدی! انگار تخم کار را ملخ خورده.  
 گفت: مگه نمی‌دونی مغز من الکترونیکه؟

از روز چارم دیدیم دیگه وضع خیط‌تر از این‌ه که مسافر‌خونه را تحویل ندیم  
 و شب‌ها زودتر بریم پارک ملت تا واسه خوابیدن نیمکت خالی گیر بیاریم و  
 یدی تب کنه و بیفته به سرفه و تو خلطش خون ببینه. شب دوم که او روی  
 نیمکت خوابیده بود و من رو آسفالت یهو اومد فین کنه که یه گرمی از دماغش  
 افتاد که مثلش را من فقط یه بار توی یه کله‌پزی دیده بودم. یدی که پلک‌هاش  
 از تب زیر نور ماه دودو می‌زد با نفرت گفت: این چیه افتاد؟

گفتم: کرمه یدی! نگاه هنوز جون داره.

گفت: یعنی می‌گی این تا حالا کجام بوده؟

گفتم: مال گوسفنداها که تو شقیقه‌شونه.

با عصبانیت گفت: ولی من که گوسفند نیستم!

او مدم مثلاً شوخی کنم گفتم: مطمئنی؟

گفت: هفت تیرم کو؟

گفتم: حالا چرا داد می‌زنی؟

گفت: می‌خوام خشابش را تو کله جفت‌تون خالی کنم.

یه رفیق لری لنگه خودمون از چندتا نیمکت دورتر گفت: کی این نصفه‌شبی

ششلول جان‌وین را برداشته لامصب‌ها؟ بذارین بخوابیم!

گفتم: صبح که شد دیگه باید بریم درموناگاه یدی! دیگه نباید پشت گوش

بندازیم.

از درموناگاه که دراومدیم همه خایه‌مایه‌مون رفته بود بابت ویزیت و یه آمپول و

یه شیشه شربت و یه مشت حب خط‌دار.

گفت: می‌دونم کلی پول بابت این دواها رفته ولی کاش این سرنگ را

نخریده بودی چون من از آمپول می‌ترسم.

گفتم: حالا دیگه باید بزنی!

گفت: رو هم دیگه چقدر داریم؟

گفتم: دوتا شپش که دارند ته جیبیم چارقاب می‌زنند.

گفت: ولی ما یه کلت داریم.

گفتم: فقط نمی‌دونیم کجا باید آبش کنیم. این یعنی انگار نداریم.

باز ول شدیم تو شهر. از صبح لب به هیچی نزده بودیم جز به شیر آب

یه گل‌فروشی که یدی دستش را کاسه کرد تا یکی از حب‌های خط‌دارش را

بندازه بالا و بگه: خیلی حرفه تو شهری که زور حاکمه با یه کالیبر چل‌وپنج

گشسه بگردی.

گفتم: فقط بالا غیرتاً وضع را از اینی که هست بدتر نکن!

گفت: تو هم که فقط بلدی بدتر تو دل آدم را خالی کنی.

گفتم: به دلم برات شده فردا دیگه کار گیر میاریم.

گفت: آگه این برات هم نکول شد چی؟

گفتم: نقد شد چی؟

گفت: تخم پدرم نیستم آگه وسط میدون انقلاب شون کون‌لختی عربی

نرقصم.

گفتم: نه بابا ترا خدا اون‌جا زن‌ویچه مردم رد می‌شه.



دستم را گرفت کشید گفت: وایسا! چته بذار چراغ سبز بشه. آفتاب درآ که باز تو پارک ملت پاشدیم تازه فهمیدم که گشنگی هم یه چیزی مثل دلشوره است که جای بنگ دلت دو سیخ کوبیده با ریحون و یه فانتا سرد می‌خواد. یدی نصفه‌جون روی نیمکت غلتی زد نشست.

گفتم: صبح بخیر!

یه قلب از شربت خورد گفت: عاقبت بخیر.

گفتم: نترس امروز دیگه بالاخره دست‌مون یه جا بند می‌شه.

دنبال لنگ کفشش گفت: اول به قول ننه‌ام خدایا از این دروغ یه راستی!

... دوم راه بیفت بریم دنبال آدرسی که این یارو لره داد.

از باقرخان که پیچیدیم تو ستارخان دنبال یه صافکاری بودیم که این رفیق لرمون که عین ما کارتن‌خواب بود داد گفت صاحبش یه احمدآقا نامیه که مالخره. اگه دست‌مون به این احمدآقا می‌رسید پس باز هم حق با یدی بود وقتی ترمینال سنندج گفت تهران بتونیم آبش کنیم پول خوبی گیرمون می‌آد ولی وقتی کرکره صافکاری هم پلمب کرده بودند من یکی فقط تونستم بشینم و صدای دندون‌فروچه یدی را بشنوم که گفت: ای بختِ دربدر!

دیگه حساب کار از دستم دررفته بود که چند روزه داریم گشنگی را با دربدری سق می‌زنیم. کاردی که می‌گن دیگه داشت به استخوان می‌رسید. نه کار پیدا می‌کردیم و نه حتی پولی که باش برگردیم سنندج. تو بد دردمسری افتاده بودیم.

لنگ ظهر بود و رخت‌وتن‌مون از بی‌حمومی بو‌گند گرفته بود که عطر یه تنور از جلو او‌مد. یدی گفت: اسم این خیابون چیه؟

گفتم: استاد حسن بنا.

گفت: چه دود و دمی راه انداخته این استاد!

گفتم: بوش که می‌گه من تافتونم.

بوی نون تازه واسه یه گشنه مثل بو‌گاو‌میشه تو فصل گاو‌بانگی واسه یه ورزشی فحل که حاضره جونش را به رهن بذاره ولی دیگه ماغ وصل نکشه. به نانوا بیه که رسیدیم جلوش یه صف طولانی بود. یدی به سبیلوی دکلی که پشت دخل نشسته بود گفت: ببخشید خلیفه!

سبیلوئه با کج‌خلقی گفت: برو ته صف آقا برو ته صف!

یدی را زدم کنار و طوری که فقط خلیفه بشنوه گفتم: غربت... خدا کسی

را محتاج نکنه ولی ما حتی پول یه قرص نون هم نداریم.

سگ سبیل بالودگی از صف پرسید:

- خوبه امروز این چندمین زبلی باشی که نمی‌خواد پول نون بده؟  
چونه گیره برگشت یدی را مظنه کرد و شاطره با سیخ دو تا پف تلنگر از  
تنور کشید بیرون و انداخت رو تخت سیمی گفت:

- پس این کمیته امدادی را که می‌گن واسه کی ساخته‌اند؟  
اون قدر به خلیفه نزدیک شده بودم که بوی گند عرق سگی اش خورد  
به دماغم گفتم: ما فقط یه قرص نون خواستیم چرا دیگه رسوامون می‌کنی  
بی‌معرفت!

پیرزنی از وسط صف گفت: بده بش خلیفه با من حساب کن!  
سگ سبیل یه سقلمه زد تخت سینه‌ام گفت: به من می‌گی بی‌معرفت؟  
یدی من را زد کنار گفت: حالا چرا دست بلند می‌کنی؟  
دست چپ یدی را جوری کشیدم که یعنی بیا بریم که خلیفه با اشاره به  
شلوار کردی مون گفت:

- ترا خدا ببین کار ما به کجا کشیده که این دوتا خشتک هم واسه ما  
شاخ و شونه می‌کشند نگاه!

گفتم: یدی بریم این یارو اصلا نمی‌دونه معرفت یعنی چه، بریم!  
یدی دستش را از دستم کشید گفت: آخه ببین چی داره می‌گه!  
خلیفه کارد نون‌بری را برداشت گفت:

- می‌خوای الان اون زبون درازت را هم بی‌رم؟  
یدی کارد را که دید کوتاه اومد گفت:

- ببخشید عوضی گرفتیم.

سگ سبیل کار را به جایی کشوند که نباید می‌کشید و لفظی را که نباید

می‌اومد زد:

- عوضی اون مادر لگوریته مادر قحبه!

و از پشت دخل با کارد اومد سمت یدی و تا من پیام بجنم اول صدای  
شلیک شنیدم و بعد که خون از ران سگ سبیل فواره زد صف و شاطر و  
چونه‌گیر ریختن سرمون تا حالا هم که بعد از یه هفته سروکله یه لباس  
شخصیه پیدا شده تا ما را به جرم سرقت مسلحانه تفهیم اتهام کنه اصلا گوش  
نمی‌ده ببینه ما چی می‌گیم.

یدی گفت: ولی ما فقط یه دونه نون می‌خواستیم، سرقت مسلحانه کدومه؟  
یارو لباس شخصی که الکی هی قانون قانون می‌کرد گفت: می‌تونین این را  
با مدرک ثابت کنین؟  
گفتم: مثلاً چه جور مدرکی؟  
زد زیر خنده گفت: مثلاً یه عکس از معده خالی تون هنگام ارتکاب جرم!  
یدی باز زد به سیم آخر و توپید به یارو:  
- شما دیگه چرا با ما چپ و چوله حرف می‌زنی کت شلواری؟  
گفتم: ولی یه پیرزنه تو صف بود که فهمید ما فقط گشنه‌مونه. حتی حاضر  
شد پول نون را هم بده!  
یارو لباس شخصی گفت: کسی را بیرون دارین پیداش کنه بیارش دادگاه؟  
یدی یکی زد رو شونه‌ام گفت: ول کن بابا اسدالله!  
بغضم را خوردم گفتم:  
- می‌شه دیگه اسدالله صدام نکنی یدی؟  
گفت: گمونم اگه می‌رفتیم بانک مرکزی شون را بزنینم این قدر خواری  
نمی‌کشیدیم که سرِ یه قرص نون داریم حبسی می‌کشیم!  
گفتم: راست می‌گی یدی! مغز تو الکترونیکه.

## انزوا در میانه میدان

### رمان ابله و مسئلهٔ زمان فردی

✽ احمد خلفانی

اگر برای دیدن شهرها به میدان‌ها، خیابان‌های روشن و شاهراه‌ها و فروشگاه‌های بزرگ زنجیره‌ای اکتفا کنیم، بسیاری حقایق از دیدمان پنهان می‌مانند. این مکان‌ها، و نیز جاده‌ها و شاهراه‌هایی که شهرها و کشورها را به هم وصل می‌کنند، معمولاً در همه‌جا یکسانند.

ما در رمان به دخمه‌ها، به گوشه‌های خلوت و ساکت، به کوچه پس‌کوچه‌های تاریک و پنهان، به زوایای تیره و تار زندگی انسانی سر می‌زنیم. می‌توان گفت که خصلت خوب یا بد آدم‌ها به شکل واقعی نیز در همین مکان‌ها امکان بروز می‌یابد. می‌دانیم که رمان‌های صرفاً سرگرم‌کننده از این قاعده مستثنی هستند و عنوان کوچه‌بازاری، دقیقاً به این دلیل، اسم بائسمایی برای این نوع کتاب‌هاست: آنها راوی اتفاقات و احساسات پیش‌پاافتاده و روزمره‌اند، همان‌هایی که ما روزانه و به تکرار در کوچه‌ها و خیابان‌ها می‌بینیم و ما را، خواسته یا ناخواسته، سرگرم می‌کنند.

رمان‌هایی که قهرمانانشان در جایی بین روشنی و تاریکی، حتی آن سوتر، در تاریکی مطلق هستند، بشمارند، از رمان‌های قصر و محاکمه گرفته تا دل تاریکی و بوف کور... شخصیت‌های این رمان‌ها، هر عنوانی داشته باشند، در ماهیت خود بیگانه هستند، بیگانه‌هایی که اگر در جامعه هم جایی داشته باشند،

در حاشیه‌هاست، حاشیه‌هایی که در مرکز رمان‌های این‌چنینی قرار می‌گیرند. شخصیت اصلی رمان ابله داستایفسکی نیز یکی از این شخصیت‌هاست. او از همان ابتدا به‌عنوان ابله معرفی می‌شود: کسی که می‌توانست حتی بیشتر از اطرافیانش قدرت داشته باشد (فراموش نکنیم که او شاهزاده‌ای از یک خاندان ورشکسته است)، راهش را، خواسته یا ناخواسته، جدا کرده و در حاشیهٔ جامعه ایستاده است.

با توجه به این مسئله متوجه می‌شویم که آنچه در رمان ابله اتفاق می‌افتد، انحراف از زمان اجتماعی است. و این انحراف باعث می‌شود او در نظر «ابله» جلوه کند، چراکه جامعه و قراردادهای آن تعیین می‌کنند چه کسی ابله است و چه کسی نیست.

### ابله و زمان فردی

چرا در نگاه به رفتار و کردار ابله داستایفسکی مسئلهٔ زمان مطرح می‌شود؟ برای پاسخ لازم به توضیح است که زمان را می‌توان به چند بخش عمده تقسیم کرد، از جمله زمان ذهنی یا فردی، زمان اجتماعی یا قراردادی، زمان اسطوره‌ای.

در دن کیشوت، اولین رمان مدرن، نیز نوعی انحراف از زمان قراردادی و اجتماعی رخ می‌دهد. او با غرق شدن در کتاب‌ها و عمیق شدن در زندگی پهلوانان به راهی ویژهٔ خودش می‌رود. دن کیشوت نیز «ابله‌ی» است که در زمان ذهنی و فردی خود به سر می‌برد، ولی برخلاف شخصیت داستایفسکی ناظر و منفعل نیست و دست به اقدام می‌زند و از این نظر، البته، خنده‌دار هم می‌شود. این انحراف را ما در هملت و در ابلوموف نیز، هر کدام به شکل و صورتی دیگر، می‌بینیم.

پس زدنِ زمان قراردادی در حقیقت نتیجهٔ تمرکز بر زمان فردی و ذهنی است، به عبارت دیگر، گذر از سطوح سرگرم‌کننده‌ای که افراد جامعه را درگیر خود ساخته است.

شخصیت‌های اصلی این نوع رمان‌ها که از زمان اجتماعی عدول می‌کنند ناگزیر به ضدقهرمان تبدیل می‌شوند.

میخائیل باختین می‌نویسد که شخص با فردیت نیرومند «به‌شکل ناگزیری در مسیر رویارویی با پیرامون، و در وهلهٔ اول، رویارویی با عادات و سنت‌های پذیرفته شده قرار می‌گیرد.»

از تأثیرات داستایفسکی بر فروید زیاد نوشته‌اند. می‌دانیم که خود فروید در مقاله «پدرکشی» به داستایفسکی پرداخته است. یکی از جمله‌های کلیدی داستایفسکی که هم‌سو با تئوری تعبیر خواب فروید است این جمله از داستان رؤیای یک مرد مضحک است: «من فکر می‌کنم که نه عقل و شعور، که آرزو خواب می‌بیند، نه کله آدمی، که قلب او.»

داستایفسکی در داستان نام‌برده یک جمله کلیدی دیگر نیز در این زمینه دارد: «همه‌چیز آن‌طور اتفاق افتاد که معمولاً در رؤیا به وقوع می‌پیوندد وقتی که فضا و زمان و قوانین مربوط به هستی و منطق دور زده می‌شوند و ما صرفاً در نقاطی بی‌توته می‌کنیم که قلب خوابشان را می‌بیند.»

این نقاط — این جایگاه‌ها که قلب‌ها مان، ما را بدان‌ها رهنمون می‌سازند، نه در فضاها و زمان‌های قراردادی هستند و نه در قوانین و حساب و کتاب‌هایی که زندگی ما را سازماندهی می‌کنند، بلکه در جاهایی ماوراء همه اینها — در فضاها و مکان‌هایی فراتر از اینها و در گوشه‌کنارهایی است که قانون و منطق کمتر به آنها راه دارد. نه در راه‌های خط‌کشی‌شده و معمول و پیش‌پافتاده، بلکه در بیراهه‌های تاریک و مرموز، کژراهه‌ها و بن‌بست‌ها، و بی‌شک می‌توان گفت، در جاهایی که احساسات و ناخودآگاه انسان‌ها بدان سو می‌برند، در رؤیاها، آرزوها و کابوس‌ها، و به عبارتی دیگر در زمان ذهنی خودمان.

یکی از دلایل پیش‌بینی‌ناپذیر بودن رفتارهای قهرمانان داستایفسکی، که ما نمونه بارزش را در همین میشکین، شخصیت اصلی رمان ابله، می‌بینیم، این است که رفتارهایشان بر طبق منطق پذیرفته‌شده و عادت‌های فکری و عملی ما صورت نمی‌گیرد. معمولاً آدم‌هایی قابل پیش‌بینی هستند که طبق قراردادهای نوشته و یا نانوشته، طبق عادت‌های ما عمل می‌کنند. این که نباشد، رفتار نیز غیرقابل درک و فهم می‌شود.

کسی که نه در فضای ساخته و پرداخته جامعه می‌زید و نه ذهنش در بند حساب و کتاب و «منطق» دیگران است — همان‌طور که در داستان دیگر داستایفسکی، یعنی رؤیای یک مرد مضحک می‌بینیم، مضحک جلوه می‌کند. و شخصیتی از همین‌گونه در رمان معروف به ابله مبدل می‌شود. ما او را می‌بینیم که در رؤیاهای ساخته و پرداخته خود به‌سر می‌برد، رؤیاهایی در ارتباط مستقیم با قلب، و انگیزه‌های او در رفتار و گفتار جز از درون، از جای دیگری نمی‌جوشند.

می‌شود گفت که دو دنیای کاملاً متفاوت، در فضایی این‌چنینی، رو در روی هم قرار می‌گیرند؛ یکی دنیای منطق، حساب‌شده، پرشتاب و «پیشرونده»، و دیگری دنیای توقف، نگاه، احساس و بازگشت دوباره و چندباره، و دقت و تأمل در آنچه ظاهراً تمام شده یا قرار است تمام شود. می‌توان ساده‌تر کرد و گفت که اولی دنیای عقل و منطق است و دومی دنیای قلب و احساس. و اگر بخواهیم به مسئلهٔ زمان بازگردیم، باید بگوییم که اولی دنیای زمان قراردادی است که جامعه تعیین می‌کند، و دومی فردی و ذهنی است.

داستایفسکی این دو را چنان از هم جدا می‌کند پنداری دو دنیای متفاوت باشند و قدم گذاشتن به یکی از اینها به معنای تبعید از دنیای دیگر است.

ما در زندگی روزانه بین این دو کمابیش در رفت و آمدیم. گویا حالتی از اَسْمُز (گذرندگی) هم بین آنها صورت می‌گیرد، تا جایی که در همدیگر حل می‌شوند و ما، بعد از مدت زمانی زندگی کردن در جامعه، در اکثر موارد، دست‌کم در ظاهر، به حالتی از تعادل و تعامل می‌رسیم. این حالت تعادل و تعامل در حقیقت چیزی نیست جز تطابق احساسات و آرزوهای ما بر دنیای واقعی. به عبارت دیگر، دنیای واقعی، خود را هرگز بر خواسته‌های ما منطبق نمی‌کند، بلکه این ما هستیم که خودمان را با بخشی از امکانات جامعه تطبیق می‌دهیم. و هرچقدر بیشتر تطبیق بدهیم، بخش بزرگ‌تری از زمان ذهنی و فردی از دست می‌رود.

پس، زندگی اجتماعی انسان معاصر، داستان رویارویی او با جامعه هم هست و این رویارویی را اگر ما نه در جاهای دیگر، مثلاً در ارتباطات متقابل، در روزمرگی، یا در زندگی واقعی و در رفتارهای معمولی، دست‌کم در ادبیات می‌بینیم که بازتاب آمال و آرزوها و رؤیاهای پنهان و آشکار انسان‌هاست. زندگی اجتماعی انسان معاصر، از این نظر، داستان ادغام‌شدن و ازدست‌دادن هم هست. شاید کسانی ایراد بگیرند که در اینجا نه تنها ازدست‌دادن، بلکه همچنین به‌دست‌آوردن هم صورت می‌گیرد. از منظر آگزستان‌سیالیستی اگر نگاه کنیم، همان «به‌دست‌آوردن» نیز مترادف ازدست‌دادن و نوعی «خسران» است، و به‌قول کیرکه‌گارد «هیچ خسران دیگری ممکن نیست چنین بی‌سروصدا روی دهد، هر خسران دیگری، ازدست‌دادن یک دست، یک پا، پنج دلار، همسر و چیزهای دیگر بی‌شک توجه آدم را به خود جلب می‌کند.» از دید فردی، این ازدست‌دادن خود، بزرگ‌ترین فاجعه است، بزرگ‌تر از

هر فاجعه دیگر که در پیرامون او اتفاق می‌افتد، و با وجود این، شاید تنها فاجعه‌ای باشد که خود فرد متوجه‌اش نمی‌شود، زیرا که به تدریج و مخفیانه و بدون هیچ سروصدایی انجام می‌گیرد.

و ما البته نتیجه و سروصدای آن را در زمانی همچون ابله به‌طور آشکار می‌بینیم. و نیز در «رؤیای مرد مسخره» که راوی، در حالتی از رؤیا، وارد زمانی می‌شود با آدم‌های معصوم و خوشبخت، و در نتیجه، در زمان‌های بی‌معنایی گناه، تا آنجا که در برابر هر اندیشه‌ای عکس آن نیز صادق است. همین نیز در دنیای رؤیایی ابله صدق می‌کند. و در همین معناست که هرمان هسه می‌نویسد: «ابله به آن مرزی رسیده است که عکس هر تفکری می‌تواند درست باشد.» به عبارت دیگر، او این احساس را دارد که هیچ فکری، هیچ قانونی، هیچ نقشی، هیچ قالبی وجود ندارد که بتوانیم آن را از زاویه دیگری غیر از زاویه خودش حقیقی و درست بدانیم. و مقابل هر قطبی، قطب معکوس وجود دارد. وجود قطب، و پذیرفتن زاویه‌ای که از آن به جهان نگاه می‌کنیم و به آن نظم می‌دهیم، شرط اول هر قالبی، هر فرهنگی، هر جامعه‌ای و (نیز شرط) اخلاق است. کسی که طبیعت و تصور، خوب و بد را، حتی برای لحظه‌ای، قابل تعویض بداند، دشمن وحشتناک نظم است. چراکه در آن صورت نظم پایان می‌یابد و هرج‌ومرج آغاز می‌شود.»

میشکین، شش سال در آسایشگاه روانی در سویس بوده است و علاوه بر این صرع دارد و بیمار است. بازگشت او از سویس به پترزبورگ، درحقیقت، بازگشت به گذشته خود او هم هست، هرچند که زمان گذشته وی هیچ تطابق واقعی با رویدادهای پیرامون در این شهر ندارد. حملات صرع نشان می‌دهند که مسئله زمان و مرگ و زندگی چقدر برای او حائز اهمیت است. او بعد از تجربه‌های چندماهه در پترزبورگ و شکست‌های چندباره در مناسبات اجتماعی جدید، بار دیگر قطار می‌گیرد و به آسایشگاه روانی در سویس بازمی‌گردد.

ولی بیماری او واقعاً چیست؟ او قواعد و مقررات و قوانین و آداب مردم روسیه، دلایل رفت‌وآمدها و سروصداهای بی‌پایان اطرافیانش، منشأ جاروجنجال‌های آنها را اگر هم، به‌فرض، درک کند، خودش را با آنها وفق نمی‌دهد. و این شاید تنها «بیماری» واقعی او باشد. لئونید گروسمان، در کتاب داستایفسکی، زندگی و آثار، می‌نویسد: «تمام کسانی که در جامعه با توفیق



روبرو بوده‌اند در او به چشم یک بی‌عرضه بی‌آزار و یا یک ابله می‌نگرند.» گویا آن ساعت‌های دقیق، آن قرارومدارهای به‌موقع، آن رفتارهای مهندسی‌شده، شکم آنها را به‌نحوی سیر کرده ولی روحشان را — سال‌های سال — گرسنه نگاه داشته است. و با وجود این، به نظر می‌رسد که زمان قراردادی و نتایج ناشی از آن تنها چیزی است که آنها را به هر شکلی دور هم گرد آورده و به خود مشغول می‌کند، و آنها به‌جز این البته چاره دیگری ندارند. این است که شخصیت‌هایی از نوع «میشکین» همواره استثناء می‌مانند، تا جایی که آگلائه، یکی از شخصیت‌های قوی همین رمان، در مورد میشکین، که در تنهایی درونی خود سیر می‌کند، می‌گوید: «از نظر بی‌آلایشی و اعتمادی که در انسان برمی‌انگیزد هیچ‌کس را یارای برابری با او نیست.»

با توجه به این صفات اوست که منتقدینی وی را به عیسی مسیح تشبیه کرده‌اند. هرمان هسه نیز در مقاله‌ای که در مورد ابله نوشته به این نکته اشاره کوتاهی دارد. ولی اگر به تئوری «رمان چندصدایی» باختمین توجه کنیم این قضیه منتفی می‌شود، چراکه عیسی مسیح، همه آن دیگران و صداها، مختلفشان را زیر یک چتر و یک صدا، گرد می‌آورد، ولی در رمان چندصدایی، که ما نمونه بسیار بارزش را در ابله می‌بینیم، همه صداها، ارج و ارزش خودشان و دنیا و منطق خودشان را دارند و، به‌رغم اختلافات و تناقضات و درگیری‌ها می‌توانند در رمان آشکار شوند و نه هیچ جای دیگری.

موقعیت ابله در جامعه بی‌شبهت به موقعیت ک. در روستای رمان قصر نیست. در آنجا نیز قلب و احساس عمیق درون، راهنمای رفتارهای اوست و دنیایش بسیار متفاوت است با آن چه مدنظر دیگران است که قاعده و قانون را درونی کرده‌اند و آن را راهنمای قلب و روح خود ساخته‌اند.

ولی وفاداری به آمال ساده و بی‌آلایش قلبی نمی‌تواند زمانی طولانی به درازا بکشد. باز به‌قول گروسمان: «در چنین مهلکه‌ای که در آن سود و فریب و مذهب پول و تحقیر انسان حکم می‌راند، همه انسان‌های شریف و پاک‌نهاد محکوم‌اند.» و واقعیت این است: آن که قواعد همین بازی تحقیرکننده را هم نمی‌شناسد و یا نمی‌خواهد به رسمیت بشناسد طرد و منزوی می‌شود. از این نظر، شاهزاده میشکین و یوزف ک. شخصیت‌هایی از پیش منزوی شده هستند که به‌طرزی اتفاقی به وسط جامعه پرتاب شده‌اند. و زوایای تاریک روح آنها، رفتار آنها با جامعه، و برعکس، در این حالت زیر ذره‌بین رمان قرار می‌گیرد.

## چرا ایتالو کالوینو محبوب است؟

درباره ترجمه پذیری و «جوهر پنهان» زبان کالوینو

✽ وازریک درساهاکیان

### چرا ایتالو کالوینو خارج از ایتالیا محبوب کتابخوانان است؟

جو مپا لاهیری

صحبت از محبوبیت ایتالو کالوینو خارج از ایتالیا، همانا صحبت از آثار ترجمه شده اوست، پس آنچه مورد نظر ماست، توجه به آثار اوست که در زبان‌های دیگر خوانده شده و مورد علاقه کتابخوانان بوده است، و نه به زبان ایتالیایی. برای نویسنده‌ای که - به قول خود کالوینو - «تا حدی وسط زمین و آسمان معلق است» ترجمه این فضای دوگانگی‌ها و بینابینی‌ها - تقدیر او بوده است.

اجازه بدهید از هویت ایتالیایی (یا غیر ایتالیایی) او شروع کنیم، و این هویت، گونه‌ای «ایتالیایی بودن» است که همواره به دیگرسو تمایل دارد. آنچه در پی می‌آورم داده‌هایی درباره زندگی‌نامه اوست (که خودش دوست داشت با آنها بازی کند): او در کوبا به دنیا آمد، دوران کودکی و نوجوانی‌اش در سان رمو گذشت که در آن دوره، شهری بس «چندفرهنگی» بوده است، و با یک مترجم آرژانتینی ازدواج کرد. سال‌ها در فرانسه زندگی کرد و دنیا را زیر پا گذاشت. جای تعجب نیست که او نیویورک - این چهارراه زبان‌ها و فرهنگ‌ها - را بیش از هر جای دیگری در دنیا «مال خود» می‌دانست.

یادمان باشد که او همواره، از همان آغاز، به نویسندگان غیرایتالیایی تعلق خاطر خاصی داشت: کشف کیپلینگ در سال‌های جوانی، و پایان‌نامه دانشگاهش دربارهٔ کتراد، نویسنده‌ای که، بر حسب اتفاق، به زبانی می‌نوشت که زبان مادری‌اش نبود. نکتهٔ دیگری که بد نیست به یاد آوریم دوستی و همکاری او با چزاره پاوزه و الیو ویتورینی است، دو نویسنده- مترجمی که به کار ویرایش کتاب هم می‌پرداختند. این‌ها صرفاً نکته‌های برجسته‌ای در شکل‌گیری وی به عنوان نویسنده پیش از آن است که شهرت جهانی پیدا کند.

کالوینو که بیشتر جهان‌وطن بود تا اینکه ایتالیایی باشد، از مکانی به مکان دیگر و از زبانی به زبان دیگر می‌جهید و همواره می‌دانست که با جدا شدن از ریشه‌های خود، چه‌ها می‌توان به دست آورد. یادمان هم باشد که او پخته‌ترین آثارش را - که شهرت بیشتری یافته‌اند، و در نتیجه بیشتر هم ترجمه شده‌اند - در فرانسه نوشت، در حال و هوایی که داشت به میل و ارادهٔ خود، در نوعی تبعید زبانی بسر می‌برد.

او مترجم رمون کنو<sup>۱</sup> بود، نویسنده‌ای فرانسوی که تفنن در عوالم زبان را دوست می‌داشت، و بایستی اضافه کنم که «حکایات ایتالیایی» او را در واقع گردآوری و اقتباس، نوعی ترجمه، هم می‌توان برشمرد. ویلیام ویور، مترجم آمریکایی کالوینو، در مصاحبه‌اش<sup>۲</sup> با «پاریس ریویو»، گفته است که ترجمهٔ کالوینو آسان بود چون به زبان ادبی می‌نوشت: سبکی جهانی که به طور طبیعی به ترجمه راه می‌دهد. اما در ادامه می‌افزاید که بازآفرینی ضرباهنگ حسابشدهٔ نثر او کار ساده‌ای نبود، و هنگام ترجمهٔ «شهرهای نامرئی» عادت داشته فرازهایی از آن را به صدای بلند بخواند.

وی‌ور علاقهٔ کالوینو به زبان علمی و اصطلاحات فنی را نیز درک می‌کند، که خود سدِ سکندری است برای مترجم جماعت، و این هم زبان دیگری را به ما می‌شناساند، بس دقیق و ویژه-پرداخته، در عالم نوشته‌های او. نکته‌ای که می‌خواهم بر آن انگشت بگذارم، این است: کالوینو، نویسنده‌ای سرتاپا ایتالیایی، هرگز چیزی را به زبان ناب ایتالیایی ننوشته است. برعکس، زبان

1. Raymond Queneau (1903-1976)

۲. این مصاحبه را مترجم حاضر به فارسی برگردانده و در مجموعهٔ «در صحبت اهل قلم» (انتشارات مروارید، ۱۳۹۴) منتشر شده است.

خاص خود را داشته است - همچون قلمرویی مفهوم‌مند که تنها و تنها به او تعلق داشت - درست مانند دیگر نویسندگان مهم و نظرگیر.

کالوینو در مقاله «ترجمه، شیوه واقعی خواندن یک متن است» با اشاره به «سطوح گوناگون زبان» درباره مسئله «چندگانگی» سخن می‌گوید. وی معتقد است که ترجمه «نیازمند گونه‌ای معجزه است» و از «جوهر پنهان» آن صحبت می‌کند، تو گویی عصاره‌ای است که بایستی با اسباب و وسایل مناسب، از آن بیرون کشید. او با عالم ترجمه آشناست، نه هم تنها در مقام نویسنده/مترجم، بل به مثابه ادیبی که نیز اهل علم است؛ و این - اصولاً - سرشت دوگانه، زمینه شیوه نگاه او به سرشت پردر دسر ترجمه است. می‌نویسد: «ادبیات راستین، در حواشی ترجمه ناپذیر هر زبانی سیر می‌کند.»

چشمگیرترین نکته‌ای که در این مقاله مطرح می‌کند، احتمالاً این است: به دلیل تفاوت‌های بین زبان نوشتار و زبان گفتار، نویسنده‌های ایتالیایی «همواره با زبان خود مشکل دارند و در گونه‌ای اختلال زبانی به سر می‌برند.» کالوینو به این دلیل قادر به تشخیص این مشکل است که ایتالیایی را هم از درون می‌نگرد و هم از بیرون، تو گویی یک زبان خارجی است، یا به عبارت دیگر، همانند شخصیت آفریده خودش آقای پالومار<sup>۲</sup>، دارد زبان ایتالیایی را از فاصله‌ای دور نظاره می‌کند. کالوینو از اینکه آثارش ترجمه می‌شد، بس رضایت داشت، نه تنها به این دلیل که در کشورهای بیشتری خوانده می‌شدند، بلکه همچنین از آن رو که «می‌توانست بهتر درک کند چه می‌نویسد و چرا.» ترجمه به زعم او قالبی بود از برای شناخت خود، فرایندی روشنگر برای دیدن و شناختن خویشتن از زاویه‌ای تازه، از منظری بیگانه‌گونه و خارج از زادبوم.

ابداع و نوآوری دو عبارتی هستند که منتقدان غیر ایتالیایی در مورد آثار کالوینو به کار می‌برند. جوزف مک‌الروی<sup>۳</sup>، در نقدی بر «شهرهای نامرئی» به سال ۱۹۷۴ در نیویورک تایمز، او را «اصیل‌ترین داستان‌سرای ایتالیا» می‌نامد. او در مقاله‌اش توجه خواننده را به گفت و گوی بین خاقان، قوبیلای خان، و مرد مسافر، مارکو پولو، جلب می‌کند. گفتگوهای افلاطون به یاد می‌آید؛ جای حیرت نیست که مک‌الروی درباره قالب‌های مثالی بحث می‌کند و نتیجه

1. multiplicity

۲. شخصیت اصلی زمانی به همین نام از کالوینو (۱۹۸۳)  
 ۳. Joseph McElroy (متولد ۱۹۳۰): نویسنده معاصر آمریکایی.

می‌گیرد: «با اینکه خود قالب (فُرم) هستند، به نشانه‌هایی نیز می‌مانند که قدرتی را در خود متمرکز می‌سازند که در حال انتظار برای ترجمه شدن به قالب هستند. من تا به حال هیچ کتابی همپای این اثر کالوینو ندیده‌ام.»

اصیل عبارتی است که ناگزیر به ترجمه ارجاع می‌دهد، و به پوشی بین «متن اولیه» که در حال دگرپرسی به متن تازه یا ثانوی است، اشاره می‌کند. اصیل ربطی هم با ریشه‌نگری (رادیکال بودن)، و لاجرم، با آنچه که انقلابی می‌توان خواندش، دارد. کالوینو خود اذعان داشت که «شهرهای نامرئی» محبوب‌ترین کتاب او در آمریکاست. شگفت آنکه، نیز به گفته خود او، کتابی هم بود که هیچ سنخیتی با کتاب‌های مورد علاقه عامه کتابخوان آمریکا نداشت. آناتول برویارد<sup>۱</sup>، در نقد خود بر «مارکووالدو» در سال ۱۹۸۳ در نیویورک تایمز به اندازه مک‌الروی شیفته نویسنده نیست، گرچه به زعم او نیز کالوینو «گویا آن نویسنده ایتالیایی است که بیش از دیگران خوانندگان آمریکایی را به هیجان می‌آورد». وراو او نوشته‌های خیال‌پرورانه کالوینو را با تصویرهای نه چندان جاندار «دکی‌ریکو»<sup>۲</sup> مقایسه می‌کند، که خود هنرمند دو-ریشه‌ای بود که تمامی طیف هنر را در می‌نوردید. او از منتقدان دیگری هم نام می‌برد که آثار کالوینو را «رهایی‌بخش»، عبارتی کنایه‌مند در ضمیر جمعی آمریکایی‌ها، قلمداد کرده بودند. اشاره‌هایی هم دارد به قیاس‌پذیر بودن کالوینو با گابریل گارسیا مارکز و خورخه لویس بورخس، دو نویسنده اسپانیایی‌زبان که تأثیر خارق‌العاده‌ای بر همگان داشته‌اند. و سرانجام اذعان می‌کند که: «آقای کالوینو دستی در ابداع دارد، اما در این کار تداوم ندارد.» به گفته برویارد، محبوب‌ترین کتاب کالوینو «مگر مسافری در شبی زمستانی» است. این نگارنده نیازی نمی‌بیند وارد بحث تکراری استفاده از تمثیل درخور اما دستمالی شده «وظیفه مترجم به مثابه مسافر» نمی‌بیند.

چرا کالوینو آن همه در دیگر کشورها دوستدار داشت؟ می‌توانم به زبان نوآورانه‌اش، به خیال‌پردازی‌اش که به پیش می‌راند و راه باز می‌کرد، و همچنین به طنز گزنده‌اش اشاره کنم. برویارد در نقدش می‌گوید استفاده کالوینو از

۱. Anatole Broyard (۱۹۲۰-۱۹۹۰): نویسنده و منتقد آمریکایی.

۲. Marcovaldo: مجموعه بیست داستان کوتاه از کالوینو، چاپ ۱۹۶۳.

۳. De Chirico, Giuseppe (۱۸۸۸-۱۹۷۸): نقاش ایتالیایی و بنیانگذار مکتب «متافیزیک» که تأثیر بسزایی بر سوررئالیست‌ها گذاشت. او در یونان از پدر و مادر ایتالیایی مهاجر با اصل و نسب یونانی به دنیا آمد. به همین دلیل است که نویسنده این مقاله او را «دو ریشه» می‌خواند.

طنز را بیش از حد بها داده‌اند. من با این نظر مخالفم. کالوینو در بازی با کاربردهای زبان، فراز و فرودهای مداوم، و استفاده از طنز و جد به تناوب، رسیدن از بحث‌های فلسفی به خیالپردازی و بالعکس، و استفاده از ژانرهای گوناگون ادبی، استاد بود. نگاه «عینی-ذهنی» او هم این جهان خاکی را در بر می‌گرفت و هم تمام عالم هستی را، هم حیات امروزی را و هم عالم ازل را. در یکی از کارگاه‌هایی که در دانشگاه پرينستون داشتیم، همراه با دانشجویان، داستان کوتاه او «گفتگو با یک لاکپشت» را ترجمه کردیم، و آن بخشی از رمان «پالومار» است که در ترجمه انگلیسی، حذف شده بود. و اینجاست که می‌توانم تأکید کنم تا چه حد کالوینو هنوز هم در آمریکا، حتی بین کتابخوان‌های جوان، طرفدار دارد. دانشجویان من شیفته سر و کله زدن با متنی بس چالش‌برانگیز بودند که حاوی کوهی از اصطلاحات علمی و طنزی پُر جوش و خروش بود.

البته طنز همواره مشکل‌ترین بخش هر ترجمه‌ای تواند بود. داستان آشکارا در قالب گفت و گویی افلاطونی، یا شاید به سبک لئوپاردی<sup>۱</sup>، پیش می‌رود. من باور دارم کالوینو همواره با خودش، با همزادش، گفت و گو داشت، تا خودش را، همچنان که جایی دیگر هم گفته‌ام، از منظری نو ببیند. او از این نظر، حساسیت مترجمی را تجسم می‌بخشد که همیشه مشغول کار با دو متن و دو صدا است.

کالوینو در «گفتگو با یک لاکپشت» مستقیماً درباره ترجمه حرف می‌زند. پالومار به لاک‌پشت می‌گوید: «اگر هم بتوانیم ثابت کنیم که افکاری در سر تو وجود دارد که مدام به درون لاک خود پنهان می‌کنی، من باید وظیفه ترجمه این افکار را به صورت واژگانی بر عهده بگیرم تا برای دیگران هم، به جز تو، وجود خارجی پیدا کنند. همانطور که همین الان مشغول این کار هستم: دارم زبانی در اختیار تو می‌گذارم تا بتوانی افکار خود را بپوری.»

در آن کارگاه، دریافتم که خواست ترجمه کالوینو، و انجام چنین کاری به بهترین وجه ممکن، از زبان خود او زاده می‌شود که هرگز بغرنج نیست، و همواره لنگری است استوار در تجربه پر پیچ و خم ترجمه - کاری که در بهترین شرایط - اکتشافی است نو به نو. من و دانشجویانم، در دست و پنجه

۱. Giacomo Leopardi (۱۷۹۸-۱۸۳۷)؛ فیلسوف، شاعر و زبان‌شناس ایتالیایی که بزرگترین شاعر ایتالیایی قرن نوزدهم و از چهره‌های اساسی جنبش رمانتیسم شناخته می‌شود.

نرم کردن با این داستان، از خودمان پرسیدیم کالوینو در مورد «ترجمه گوگلی» و سایر اشکال ترجمه مکانیکی تبدیل و دگرسازی زبان چه نظری ممکن بود داشته باشد.

زبان کالوینو - ساده/پیچیده، اندیشه‌بنیاد/کنایه‌آمیز، جدی/بازیگوشانه - در هر زبانی توانایی طنین‌انداختن دارد. آن‌ها که آثار او را به صورت ترجمه می‌خوانند، طبعی بی‌دغدغه را می‌یابند که اما کوتاه‌بین نیست، ارتباط‌پذیر است و به آسانی دل به تفسیر می‌دهد. مرکز ثقلی داشت - همانند مرکز ثقل فضانوردی شناور در فضا - که اجازه می‌داد بتواند از همه مرزها عبور کند و نوشته‌هایش را چنین ترجمه‌پذیر می‌ساخت. آن شادمانه‌سری را که در سال‌های پایان عمر، با چنان مهارتی تفحص کرد، بیش از هر چیز، به جوهر شاد و بی‌غم و چندوجهی خودش ربط پیدا می‌کند. هر که کالوینو را به ترجمه می‌خواند با طبعی روبرو می‌شود که آشکارا به سرزمین‌های بیگانه، یا به عبارت دیگر، به محیطی دل‌سپرده به عالم چندین و چندزبانی، تمایل دارد.

کالوینو را در خارج از ایتالیا دوست دارند چون زبانی که آفرید، حاوی همه عناصر لازم بود؛ حاوی «جوهر پنهانی» که می‌تواند معجزه ترجمه را با نتایجی شگفت‌انگیز تولید کند. با داشتن چنین علاقه صمیمانه و چنین سخاوت بی‌حدومرزی در قبال نویسندگان دیگر، بخصوص آنها که آثارشان ترجمه می‌شد، به گمان من بی‌جا نیست، و حتی مقدر است، که در زبان‌های دیگر با چنین شوق و چنین آغوش بازی پذیرایش شده‌اند.<sup>۱</sup>

۱. این مقاله، فصلی است از کتاب ترجمه آثار خودم و دیگران، نوشته جومیا لاهیری که ابتدا به زبان ایتالیایی نوشته شده و سپس آلبرتو وروولباس - بوش (Alberto Vourvoulas-Bush) و با همکاری نویسنده به انگلیسی ترجمه‌اش کرده‌اند.

## یَنگَه مغموم

خوانشی از شعر «حکایت» نوشته الف. بامداد

✻ پژمان واسعی

### حکایت

۱. مطرب درآمد
۲. با چکاوکِ سرزنده‌ئی بر دسته سازش.
۳. مهمانانِ سرخوشی
۴. به پای کوبی برخاستند
۵. از چشمِ یَنگَه مغموم
۶. آن گاه
۷. یادِ سوزانِ عشقی ممنوع را
۸. قطره‌ئی
۹. به زیر غلتید.
- 
۱۰. عروس را
۱۱. بازوی آز با خود برد.
۱۲. سرخوشان خسته پراکندند.
۱۳. مطرب بازگشت
۱۴. با ساز و



۱۵. آخرین زخمه‌ها در سرش
۱۶. شاباش کلان در کلاه‌اش.
۱۷. تالار آشوب تهی ماند
۱۸. با سفره چیل و
۱۹. کرسی بازگون و
۲۰. سگوب خاموش نوازنده‌گان
۲۱. و چکاوکی مرده
۲۲. بر فرش سرد آجرش

۶ فروردین ۱۳۶۴

برای فهم روابطی که بین اجزای این شعر برقرار است، باید به دو سؤال اساسی پاسخ داد:

- الف. چرا ینگه در مراسم عروسی اشک می‌ریزد. (سطر ۵ تا ۹) صفت «مغموم» آشکارا نشان می‌دهد که این اشک برآمده از شوق نیست.
- ب. چرا بر فرش سرد آجر تالار، چکاوکی مرده بر جای مانده؟ (سطر ۲۱ و ۲۲)

الف. ینگه، با یادآوری عشقی آتشین اشک می‌ریزد. بدیهی است که یک طرف این عشق آتشین عروس بوده و طرف دیگر کسی جز داماد. رابطه‌ای ممنوع و عشقی آتشین بین عروس و کس دیگری وجود داشته که یادآوری‌اش موجب غلیان احساسات ینگه شده است. دلیل ما برای چنین برداشتی در جواب سؤال دوم آشکار می‌شود.

ب. چرا در انتهای «حکایت» چکاوکی مرده (سطر ۲۱) بر فرش سرد آجر تالار پیدا می‌شود؟ در قدیم بین برخی از مردم رسم بر این بوده که ینگه با عروس و داماد وارد حجله می‌شده و پس از ازاله بکارت عروس که گواه عفت او بوده، دستمالی خونین را به اقوام دو خانواده نشان می‌داده. اما اگر عروس

۱. زنی از خویشان یا دوستان عروس که عروس را در شب زفاف همراهی کند و کارهایی را که باید انجام دهد به او بیاورد. (نجفی، ابوالحسن، فرهنگ فارسی عامیانه)

باکره نبود، می‌بایست برای حفظ آبرو دستمال را به ترتیب دیگری به خون آغشته می‌کردند.<sup>۱</sup> پس خون چکاوک دو سطر آخر شعر برای پرده‌داری از راز مگویی عروس ریخته شده است.

حال ببینیم در کلیت شعر، چه قرائنی بر این برداشت صحنه می‌گذارد.

**نخستین قرینه:** «عروس را بازوی آز با خود برد»

داماد می‌داند که دل دختر در گرو عشق دیگری است، با این حال، او را به‌زور یا به‌زور تصاحب کرده.

«سفرهٔ چیل» (سطر ۱۸) و «شاباش کلان» (سطر ۱۶) نشان از ثروت و مکنت داماد دارد.

**دومین قرینه:** «مهمانانِ سرخوشی به پایکوبی برخاستند»

ترکیب «مهمانان سرخوشی» (سطر ۳) محتاج قدری تأمل است: گویا مهمانانی هستند که تنها برای سرخوشی (مستی یا شادی سطحی) و پایکوبی دعوت شده‌اند؛ و به این ترتیب، باید تصور کرد که مهمانان دیگری هم هستند، اما از این ازدواج دل‌خوشی ندارند تا به پایکوبی برخیزند. برای همین است که با پراکنده شدن «مهمانان سرخوشی» (در سطر ۱۲ و این بار با صفت «سرخوشان خسته»)، هیاهو و گرمی مهمانی به‌یک‌باره به سکوت و سردی می‌گراید. پس از رفتن این مهمان‌ها، شاعر هیچ قرینه‌ای در شعر نگذاشته که به‌نحوی دال بر اندک گرمایی یا مختصر جنبشی باشد. چرا که از آغاز هم شادی قلبی و عمیقی در میان نبوده؛ سرهایی گرم بوده‌اند و پاهایی در حرکت، اما این گرمی و جنبش از سطح/جسم به عمق/دل نرسیده است. حتی تالار هم نه تالار جشن یا تالار شادی که تالار آشوب (سطر ۱۷) بوده است.

از اینجاست که فضای شعر، مانند «کرسی» سطر هجدهم، به‌کل وارونه می‌شود و فرم شعر نیز با چندین قرینه به این واژگونگی گواهی می‌دهد:

- «مطرب درآمد» (سطر نخست) در مقابل «مطرب بازگشت» (سطر ۱۳): «درآمد» و «بازگشت» که در اینجا به صورت فعل به کار رفته‌اند،

در معنای اسمی خود به آغاز موسیقی و پایان یک «مقام» یا «گوشه» نیز اشاره دارند.

- پای کوبی و ملائمت طرب و جمع و هیاهو (سطر ۱ تا ۴) در مقابل تهی شدن تالار و خاموش ماندن سکوب (سطر ۱۷ و ۱۸ و ۱۹)
- برخاستن مهمانان (سطر ۴) در مقابل به زیر غلتیدن اشک (سطر ۸ و ۹) و بازگونی کرسی (سطر ۱۹)
- چکاوک سرزنده (سطر دوم) در برابر چکاوکی مرده (سطر دوم از آخر) که از همه قرائن مهم‌تر، معنادارتر و تعیین‌کننده‌تر است: بدیهی است که چکاوک دوم تنها پرنده‌ای مرده است در مقابل چکاوک اول که، غیر از معنای کنایی اش (= تغنی ساز)، به گوشه‌ای در «آواز همایون» هم اشاره دارد. طرفه اینکه قطعه سنتی «مبارک باد» هم در همایون ساخته شده، و طرفه‌تر اینکه این قطعه، به‌رغم نامش، کاملاً غم‌انگیز است! شاید حالت حزن‌آلود این قطعه حاصل از ازدواج‌های اجباری و ناخواسته و ازدواج‌های زود هنگام دوران قدیم بوده باشد. این آبرونی در کل تار و پود حکایت تنیده شده است.

اما چرا شاعر اسم شعر را حکایت گذاشته؟ این اسم گونه‌ای در ادبیات را تداعی می‌کند که در آن داستان‌هایی با مناسبات دنیای قدیم و باورهای قدیمی بازگو می‌شود؛ گونه‌ای بسیار قدیمی، پیش از آن که داستان کوتاه و رمان و فرم‌های نوتر برای بیان موقعیت‌های دنیای مدرن به وجود آمده باشند. واقعه‌ای که در این شعر روایت می‌شود، در محیطی رخ می‌دهد که مفاهیم و مناسبات و پیش‌فرض‌ها و غایات دنیای قدیم (جامعه ارباب و رعیتی، ینگه، ارزش انگاشتن بکارت پیش از ازدواج، توصیه به مستوری دختران و تقبیح آزادی زن، و تقدیس ازدواج و ممنوعیت عشق) بر آن حاکم است.

در پایان دو نکته دیگر قابل ذکر است. تحلیلی که به دست داده شد، به‌هیچ‌وجه مساوی معنای تام و تمام شعر نیست، بلکه تنها روابط اجزای شعر را نشان می‌دهد. با توجه به روابط اجزای شعر می‌توان به گستره‌ای از تأویل‌های موجّه دیگر رسید که هیچ‌یک به‌خودی‌خود بر دیگری رجحان ندارد. همچنین ممکن است روابط را به گونه‌ای دیگر تبیین کرد و نتایج دیگری از این تبیین

دیگرگونه به دست داد. حال با توجه به همین روابط و در نظر گرفتن برخی از پیرامتن‌ها از جمله تاریخ شعر (۱۳۶۴) می‌توان تأویلی سیاسی هم از این اثر به دست داد. (آن‌گاه شاید بتوان روی واژه «سکوب» توقف و تأکید کرد که به لحاظ آوایی «سرکوب» را تداعی می‌کند و خاموشی نوازندگان و سکوت حاکم بر فضای تالار پس از بازگشت مطرب فرمایشی شاباش گرفته قرینه‌ای بر اثبات این نظر می‌تواند بود، کما اینکه اصرار شاعر بر کاربرد «سکوب» به جای «سکو» تأمل برانگیز است. آن‌گاه شاید گرم‌بودن سرها و حرکت پاهایی که چندی درجا زده‌اند و اندکی بعد خسته از میدان به در رفته‌اند، تالار آشوب، بازوی آز که حق غیر را به‌زور از آن خود کرده، و نیز نقش ینگه که عروس را — همچنان که دولت موقتی قدرت را — از بندی به بند دیگری/بندی دیگرگون می‌سپارد، قابل تأملی بیش تر باشد.)

همچنین ممکن است خواننده‌ای دیگر برخی از همین روابط را طور دیگری تبیین کند (فرض بر اینکه ینگه یکی از طرفین این رابطه عاشقانه است و ممنوع‌بودن عشق بین دو همجنس در جامعه سنتی) و نهایتاً به تأویلی در حوزه «نظریه کوئیر» دست یابد.

## منع و گرگ<sup>۱</sup>

✽ جورجو آگامبن، ترجمه سروش سپیدی

### ۱

«کل شخصیت هموساگر نشان می‌دهد که او بر خاک نظم حقوقی برساخته زاده نشده است، بلکه سابقه آن تا دوران زندگی پیشاجتماعی نیز می‌رسد. هموساگر بخشی از زندگی بدوی مردمان هندواروپایی است... یاغی و قانون‌شکن (wargus, vargr، گرگ و در معنای دینی، گرگ مقدس، vargr y veum) در عقاید ژرمنی و اسکاندیناویایی باستان، بی‌شک از خویشاوندان هموساگر هستند... آنچه از منظر رم باستان امری ناممکن محسوب می‌شد (قتل محکوم بدون مجوز قاضی و قانون) در میان اقوام ژرمنی باستان واقعیتی مسلم بود»

(Jhering, *L'esprit du droit romain*, 282).

رودولف یرینگ با این کلمات نخستین بار فیگور هموساگر را به فیگور وارگوس (wargus)، یا گرگ-مرد، و Friedlos، «انسانی که از صلح [اجتماع] بهره‌مند نیست» (در قانون ژرمنی) نزدیک کرد. در نتیجه او sacratio را در بستر آموزه Friedlosigkeit [بی‌بهرگی از صلح] قرار داد که ویلهلم ادوارد ویلدا در اواسط سده نوزدهم پیش کشید. بر مبنای این آموزه،

قانون ژرمنی باستان بر پایه مفهوم صلح (Fried) و در تناظر با آن، حذف مجرم از اجتماع بنا شده بود. مجرم بدین ترتیب بدل به friedlos می‌شد، یعنی بی‌بهره از [موهبت] صلح، کسی که هرکس مجاز بود او را بکشد بدون اینکه مرتکب قتل شود. منع قرون وسطایی نیز ویژگی‌های مشابهی دارد: یاغی را می‌شد کشت (bannire idem est quod dicere quilibet)، «منع و نفی بلد شخص بدین معناست که هرکس می‌تواند او را بکشد» [Cavalca, *Il bando*, p. 42] یا حتی پیشاپیش او را مرده تلقی کرد (exbannitus as mortem de sua civitae debet haberi) pro mortuo، «هر محکوم به مرگی که نفی بلد شود را باید مرده پنداشت» [ibid, p. 50]. منابع ژرمنی و انگلوساکسون بر منزلت حدی یاغی تأکید دارند وقتی یاغی را همچون گرگ-مرد تعریف می‌کنند (werewolf یا گرگ‌انسان، اصطلاح لاتین garulphus، از ریشه فرانسوی loup garou، «گرگ‌انسان»، مشتق شده است): در نتیجه در حقوق سالیک (salic) و حقوق ریپواری (Ripuarian) از فرمول (wargus sit, hoc est expulsus به معنایی استفاده می‌شود که یادآور sacer esto است که بر طبق حکم آن انسان مقدس را می‌شد کشت، و قوانین ادوارد اعتراف‌نیوش یاغی را wilfesheud می‌خوانند (سر گرگ) و او را به گرگ‌انسان تشبیه می‌کنند) (وی از روزی که تبعید شود همچون انسانی است با سر گرگ، که انگلیسی‌ها به آن می‌گویند wulfensheud). بنابراین آنچه می‌بایست در ناخودآگاه جمعی همچون ترکیبی هیولالوش از حیوان و انسان باقی بماند، موجودی که نیمی از آن در جنگل بود و نیمی در شهر - یعنی گرگ‌انسان - بدین ترتیب برآمده از فیگور انسانی است که نفی بلد شده است. آنچه اهمیت دارد این است که چنین انسانی نه همچون گرگ-مرد بلکه همچون گرگ تعریف می‌شود (اصطلاح caput lupinum به لحاظ صوری همچون یک بند قانونی است). زندگی یاغی، همچون زندگی مرد مقدس، بخشی از طبیعت حیوانی نیست که هیچ ارتباطی به قانون و شهر نداشته باشد. بلکه زندگی یاغی آستانه تمییزناپذیری و گذار بین حیوان و انسان، فوزیس و نوموس، طرد و اندراج است: زندگی یاغی زندگی loup garou، گرگ‌انسان، است که دقیقاً نه انسان است نه سبع، و به شکلی پارادوکسیکال درون هر دو قلمرو اقامت دارد اما به هیچکدام تعلق ندارد.

تنها بدین معناست که میتولوژم یا اسطوره‌مایه وضع طبیعی هابزی معنای حقیقی خود را می‌یابد. دیدیم که وضع طبیعی اشاره به وجود واقعی دورانی ندارد که به لحاظ گاه‌شماری مقدم بر تأسیس شهر باشد بلکه یک اصل درونی خود شهر است، که در لحظه‌ای ظاهر می‌شود که شهر *tanquam dissoluta* تلقی شود، «چنان که گویی منحل‌شده» (بنابراین بدین معنا وضع طبیعی چیزی است همچون وضعیت استثنایی<sup>۱</sup>). در نتیجه، وقتی هابز حاکمیت را از طریق ارجاع به وضعیتی بنیان می‌نهد که در آن «انسان گرگ انسان است»، *homo hominis* lupus، در واژه «گرگ» (*lupus*) باید پژواک *wargus* و *caput lupinem* را بشنویم که برگرفته از قوانین ادوارد اعتراف‌نیوش است: مسئله فقط *bestia* [حیوان وحشی، سبع] و زندگی طبیعی نیست بلکه آنچه اهمیت دارد عبارت است از ناحیه تمییزناپذیری بین انسان و حیوان، گرگ‌انسان، انسانی که تبدیل به گرگ می‌شود و گرگی که تبدیل به انسان می‌شود - به عبارت دیگر، یاغی، یا هوموساگر. وضع طبیعی هابزی، نه تنها وضعیتی پیشاحقوقی و بی تفاوت نسبت به قانون شهر نیست، بلکه استثناء و آستانه‌ای است که شهر را تأسیس کرده و درون آن اقامت دارد. وضع طبیعی نه وضع جنگ همه علیه همه، بلکه به عبارت دقیق‌تر، وضعیتی است که در آن همه کس *wargus*، *gerit* و *caput lupinum* [یاغی، انسانی با سر گرگ] است. و این گرگ‌سازی انسان و انسان‌سازی گرگ در هر لحظه در *dissolutio civitatis* [فروپاشی شهر] که ناشی از وضعیت استثنایی است امکان‌پذیر می‌شود. تنها این آستانه، که نه زندگی طبیعی ساده و نه زندگی اجتماعی بلکه زندگی برهنه یا زندگی مقدس است، عبارت است از مفروض همواره حاضر و همواره فعال حاکمیت.

۱. این شاید یکی از مهم‌ترین درونمایه‌هایی باشد که اشمیت، فوکو، آگامبن و دریدا را به یکدیگر وصل می‌کند. فوکو در امنیت، قلمرو، جمعیت توضیح می‌دهد که کودتا واکنش حاکم است در زمانی که وجودش دستخوش تهدید شده باشد، به عبارت دیگر کودتا نه رخدادی خارج از منطق حکمرانی، بلکه تداوم و بازتولید منطق اولیه حاکمیت یا همان استثناء و قانون‌شکنی ذاتی قانونگذار است در زمان احساس خطر: حاکم در لحظه احساس خطر وضعیتی را بازتولید می‌کند که بدیل همان وضع طبیعی است که وعده خروج از آن را داده بود: وضعیت استثنایی. این یکی از بیان‌های شگفت‌پارادوکس حاکمیت است: قانون در دو سر خود وضعیت‌هایی مشابه را تولید می‌کند؛ وضعیت بی‌قانونی در وضع طبیعی و نیز وضعیت تورم حاد و افراطی قانون در قالب وضعیت استثنایی (که کودتا یکی از اشکال آن محسوب می‌شود). به عبارت دیگر، شبیه‌ترین فرد به حاکم همان یاغی یا قانون‌شکن است. م. ف.

برخلاف عادت ما مدرن‌ها که قلمرو سیاسی را بر مبنای حقوق شهروندی، اراده آزاد و قراردادهای اجتماعی تصور می‌کنیم، از نظرگاه حاکمیت تنها زندگی برهنه است که به شکلی اصیل سیاسی است. بدین سبب است که نزد هابز، بنیان قدرت حاکم را نه در تفویض آزادانه حق طبیعی از جانب اتباع، بلکه باید در حفظ حق طبیعی حاکم بر انجام هر کاری در قبال هر شخصی جستجو کرد، که حال همچون حق مجازات ظاهر می‌شود. هابز می‌گوید: «این بنیان حق مجازات است، که در هر دولتی اجرا می‌شود. زیرا اتباع این حق را به حاکم نداده‌اند؛ بلکه فقط حق خود را تفویض کرده‌اند، به حاکم مجوز داده‌اند در جهت حفاظت از تمام آنها، از حق خود هرطور که تشخیص می‌دهد استفاده کند: پس این حق داده‌شده نیست بلکه به او واگذار شده، و لاغیر؛ و این حقی است تام (به جز محدودیت‌هایی که قانون طبیعی ایجاد می‌کند)، درست مثل وضعیت طبیعت صرف، یعنی وضعیت جنگ هرکس علیه همسایه خود» (لویاتان، ۲۱۴).

این منزلت خاص «حق مجازات»، که در قالب بقاء وضع طبیعی در قلب دولت تجلی می‌یابد، نه متناظر با توان نافرمانی اتباع بلکه متناظر است با توان مقاومت در برابر خشونت که بر شخص آنها اعمال می‌شود، «زیرا... هیچ کس به موجب قرارداد اجتماعی ملزم بدین نیست که از مقاومت در برابر خشونت دست بکشد؛ و در نتیجه نمی‌توان گفت که او هیچ گونه حقی به دیگری تفویض کرده که وی را مجاز سازد تا نسبت به او دست‌درازی کرده و خشونت ورزد». خشونت حاکم در حقیقت نه متکی بر نوعی معاهده بلکه متکی بر شمول حذفی (exclusive inclusion) حیات برهنه در درون دولت است. و همانطور که مرجع نخستین و بی‌واسطه قدرت حاکم بدین معنا زندگی‌ای است که می‌تواند سلب یا کشته شود اما قربانی نمی‌شود، و الگوی خود را در هوموساکر می‌یابد، در شخص حاکم، گرگ‌انسان، گرگ-انسان انسان به شکل ثابت در شهر اقامت دارد.



در گرگ‌انسان (*Bisclaverit*) ماری دو فرانس که یکی از زیباترین قصه‌های اوست، هم ماهیت خاص گرگ‌انسان در مقام آستانه گذار بین طبیعت و سیاست، جهان حیوانی و جهان انسانی، و هم پیوند نزدیک گرگ‌انسان



با قدرت حاکم با درخششی بی‌بدیل عرضه می‌شود. قصه حکایت بارونی است که به شهریار خود بسیار نزدیک است اما هر هفته، پس از پنهان کردن لباسهایش زیر یک سنگ، به مدت سه روز تبدیل به گرگ‌انسان (bisclavert) می‌شود. طی این مدت در جنگل زندگی می‌کند و مشغول دزدی و شکار دیگر موجودات می‌شود. همسرش، که شک کرده، از او حرف می‌کشد و متقاعدش می‌کند که بگوید لباسهایش را کجا پنهان کرده، هرچند او می‌داند که اگر لباس‌ها را گم کند یا وقت لباس پوشیدن مجاش را بگیرند، تا ابد تبدیل به گرگ خواهد شد. زن، با کمک یک هم‌دست که بدل به عاشق او می‌شود، لباس‌ها را از مخفی‌گاه برمی‌دارد و بارون تا ابد گرگ می‌ماند.

آنچه اینجا اهمیت دارد جزئیات داستان است (و اسطوره آنتوس پلینی شاهدی بر آن است)، به خصوص این نکته که این دگردیسی یا مسخ خصلتی موقتی دارد. این دگردیسی با امکان کنار گذاشتن و برتن کردن مجدد لباس‌های انسانی پیوند دارد. دگردیسی و تبدیل به گرگ‌انسان کاملاً متناظر با وضعیت استثنایی است، یعنی مدت‌زمانی (ضرورتاً محدود) که طی آن شهر فرومی‌پاشد و انسان وارد ناحیه‌ای می‌شود که در آن دیگر با سباع تمایز ندارد. داستان همچنین نشان از ضرورت تشریفات ورود به ناحیه تمییزناپذیری بین انسان و حیوان یا خروج از آن دارد (که متناظر است با اعلان صریح وضعیت استثنایی به مثابه آنچه به لحاظ صوری با قاعده تمایز دارد). فولکلور معاصر نیز نشان از این ضرورت دارد: گرگ‌انسان که در شرف تبدیل مجدد به انسان است باید سه بار در بزند تا بتواند وارد خانه شود:

«وقتی کسی برای نخستین بار در می‌زند، زن خانه نباید پاسخ دهد. اگر بدهد، شوهر را هم‌چنان کاملاً به مثابه گرگ خواهد دید، و شوهر او را می‌خورد و برای همیشه به درون جنگل می‌گریزد. وقتی برای بار دوم در می‌زند، زن باید هم‌چنان از پاسخ امتناع کند: در غیر این صورت شوهر را با بدن انسان و سر گرگ خواهد دید. تنها بار سوم است که در را می‌توان باز کرد: زیرا تنها در این لحظه است که آنها کاملاً دگردیسی می‌یابند، و گرگ کاملاً محو شده و انسان پیشین مجدداً ظاهر می‌شود.»

(Levi, *Cristo si e fermato a Eboli*, pp. 104-5)

قربانیت خاص گرگ انسان و حاکم نیز نهایتاً در داستان نشان داده می‌شود. یک روز شاه برای نخجیر به جنگلی می‌رود که گرگ انسان آنجا اقامت دارد و سگ‌ها به سرعت او را می‌یابند. اما به محض این که گرگ انسان حاکم را می‌بیند، به سوی او می‌دود و پاهایش را می‌لیسد چنان که گویی درخواست مرحمت می‌کند. شاه که از انسانیت این سبغ به شگفت آمده («این حیوان هوش دارد/... امروز با سباع صلح می‌کنم و دست از شکار می‌کشم»)، او را با خود می‌برد تا در کنار او زندگی کند و دیگر از هم جدا نمی‌شوند. مواجهه ناگزیر با همسر سابق و مجازات زن نیز از پی این صحنه می‌آید. اما آنچه اهمیت دارد واپسین دگردیسی گرگ انسان است که دوباره به انسان تبدیل می‌شود، آن هم درست روی تخت حاکم.

قربانیت جبار و گرگ انسان همچنین در جمهوری افلاطون به تصویر کشیده شده. افلاطون دگردیسی پاسدار به جبار را به اسطوره آرکادی زئوس اهل لیس تشبیه می‌کند:

«علت تبدیل پاسدار به جبار چیست؟ آیا به وضوح همان زمان نیست که اعمال پاسدار اسطوره‌ای را تکرار کنند که در مورد زئوس و لیکائون می‌گویند؟... داستان بدین قرار است که هرکس ذره‌ای از امعاء و احشاء انسان را که با امعاء و احشاء دیگر قربانیان مخلوط شده بخورد، لاجرم تبدیل به گرگ می‌شود... در نتیجه، وقتی رهبر غوغا [دموس]، که می‌بیند خیل عظیمی تابع فرامین او هستند، نتواند دست از ریختن خون هم‌گنان خود بردارد.. آیا بالضرورة نمی‌بایست یا توسط دشمنان خود کشته شود یا بدل به جبار شود و از انسان به گرگ دگردیسی یابد؟». (جمهوری، ۵۶۵d-۵۶۵e)

### ۳

پس زمان آن رسیده که اسطوره بنیان شهر مدرن را از هابز تا روسو مورد بازنگری قرار دهیم. وضع طبیعی در واقع وضعیت استثنایی است، وضعیتی که در آن شهر برای یک لحظه (که هم وقفه‌ای گاه‌شمارانه و هم لحظه‌ای غیرزمانی است) *tanquam disoluta* به نظر می‌رسد [یعنی چنان که گویی فروپاشیده یا منحل شده]. در نتیجه بنیان نه رخدادی که یک بار و برای همیشه حاصل شود، بلکه روندی است که به صورت مستمر در وضعیت مدنی در

قالب تصمیم حاکم فعال است. وانگهی، تصمیم حاکم بی واسطه به زندگی (و نه اراده آزاد) شهروندان ارجاع می‌یابد، که در نتیجه هم‌چون یک عنصر سیاسی نخستینی ظاهر می‌شود، Urphaenomen [پدیدار نخستینی] سیاست. اما این زندگی نه زندگی طبیعی و زادولد محض است، یعنی آنچه یونانیان zoe می‌نامیدند، و نه bios، یعنی شکل مشخصی از زندگی. بلکه این زندگی برهنه هوموساگر و wargus است، ناحیه تمییزناپذیری و انتقال مستمر بین انسان و سبع، طبیعت و فرهنگ.

به همین سبب است که تز بیان‌شده در سطح منطقی-صوری در پایان بخش نخست این فصل (که به موجب آن نسبت حقوقی-سیاسی اولیه عبارت است از منع) نه تنها تری است ناظر به ساختار صوری حاکمیت بلکه همچنین خصلتی جوهرین دارد، زیرا دو امری که منع به هم پیوندشان می‌دهد دقیقاً عبارتند از زندگی برهنه و قدرت حاکم. تمام بازنمودهای کنش سیاسی نخستینی به مثابه قرارداد یا معاهده که به شکلی گسسته و تعیین‌کننده در لحظه گذار از طبیعت به دولت حضور دارند باید یکسره رها شوند. در عوض اینجا ناحیه تمییزناپذیری بسیار پیچیده‌تری داریم، تمییزناپذیری بین نوموس و فوزیس، که در آن پیوند دولتی، در قالب منع، همواره پیشاپیش نا-دولت و شبه-طبیعت است، و در آن طبیعت همواره پیشاپیش هم‌چون نوموس و دولت هم‌چون استثناء ظاهر می‌شود. فهم اسطوره‌مایه هابزی بر مبنای قرارداد به جای منع هر بار موجب شد که دموکراسی در مواجهه با مسئله قدرت حاکم ناتوان شود و نیز دموکراسی مدرن را به لحاظ قانونی قاصر از این ساخت که به شکل حقیقی به سیاستی رها از صورت و شکل دولت بیندیشد.

نسبت ترک یا رهاکردن چنان مبهم است که هیچ چیز نمی‌تواند دشوارتر از رهایی از آن باشد. منع ذاتاً عبارت است از قدرت انتقال چیزی به خودش، یعنی، قدرت حفظ خود در نسبت با چیزی که فرض می‌شود غیرنسبی است. آنچه منع شده به انفکاک خود منتقل می‌شود و، هم‌زمان، در ید قدرت کسی قرار می‌گیرد که آن را رها می‌کند - هم‌زمان محذوف و مشمول، رانده‌شده و هم‌زمان در بند. بحث قدیمی تاریخ حقوق بین کسانی که تبعید را مجازات می‌دانند و کسانی که در عوض آن را نوعی حق و پناهگاه توصیف می‌کنند ریشه در این ابهام منع حاکمانه دارد. هم نزد یونان و هم رم، قدیمی‌ترین منابع نشان می‌دهند که آنچه از تضاد بین قانون و مجازات کهن‌تر است، منزلت

کسی است که در نتیجه ارتکاب قتل تبعید می‌شود، یا کسی که حق شهروندی خود را در نتیجه تبدیل شدن به شهروند دولت متحد *civitas foederata* از دست می‌دهد که دارای قانون تبعید است.

ویژگی نسبت سیاسی نخستینی همین ناحیه تمییزناپذیری است که در آن زندگی تبعیدی یا *aqua et igni interdictus* تبدیل به زندگی هوموساکر می‌شود، کسی که می‌توان او را کشت اما نمی‌توان قربانی‌اش کرد. این رابطه اصیل‌تر از تضاد اشمیتی بین دوست و دشمن، همشهری و خارجی است. «خارجیت» شخصی که در قبضه منع حاکم قرار دارد مقدم است بر بیرون‌بودگی فرد خارجی (از این منظر شاید بتوان تضادی را بسط داد که فستوس بین *extrarius*، یعنی *qui extra focum sacramentum iusque sit*، و *extraneus*، یعنی *ex altera terra, quasi extraneus* [«هرکس از سرزمین دیگری است و تقریباً بیرونی است»]).

حال می‌توان آن ابهام معنایی را که بدان اشاره کردیم درک کرد، که برحسب آن «ممنوع» در زبانهای رمانسی در اصل هم به معنای «در بند» و هم «آزادانه» بود، هم «حذف‌شده، ممنوع» و هم «گشوده به همه‌چیز، آزاد». منع نیروی جذب و دفع هم‌زمانی است که دو قطب استثناء حاکم را پیوند می‌زند: حیات برهنه و قدرت، هوموساکر و حاکم. تنها بدین سبب است که منع هم می‌تواند بر نشان حاکمیت اشاره کند و هم طرد از اجتماع.

باید این ساختار منع را در روابط سیاسی و فضای عمومی‌ای که هنوز در آن سکونت داریم بشناسیم. در شهر، تبعید و طرد زندگی مقدس از هر درونیتی درونی‌تر و از هر بیرونیتی بیرونی‌تر است. تبعید زندگی مقدس نوموس حاکم است که هر قاعده‌ای را مشروط می‌سازد، مکان‌مندی‌ای است که بر هر محلّیت و هر قلمروگذاری‌ای حکم می‌راند و آن را ممکن می‌سازد. و اگر در مدرنیته زندگی به شکلی هرچه واضح‌تر در مرکز سیاست دولتی جای می‌گیرد (که حال به گفته فوکو تبدیل به زیست‌سیاست شده)، اگر در عصر ما تمام شهروندان را می‌توان به معنایی خاص ولی بسیار واقعی به طور کامل هوموساکرها *homines sacri* نامید، چنین چیزی تنها بدان سبب ممکن می‌شود که نسبت منع ساختار ذاتی قدرت حاکم را از همان ابتدا بر ساخته است.

## اثر پروانه‌ای (m.n.1)

✽ هادی خردمندپور

آگاتون در پایان گفتارش در ستایش اروس می‌گوید:

οὗτος ὁ παρ' ἐμοῦ λόγος, ὃ Φαῖδρε, τῷ θεῷ ἀνακείσθω (Pl. *Smp.* 197E6)

Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris:)

(Seuil, 1977, p. 91) این ترجمه را از آن سخن آورده:

« A ce dieu, ô Phèdre, je dédie ce discours... »

.Banquet : discours d'Agathon, 101 هم داده:

این ترجمه در ترجمه‌ی انگلیسی کتاب بارت می‌شود

“To that god, O Phaedrus, I dedicate this discourse ...” (*A Lover's Discourse. Fragments*, trans. Richard Howard, NY: Hill and Wang, 1978, p. 77)

و اتفاقی کوچک می‌افتد؛ ارجاع بارت به سخن آگاتون در هم‌نشی حذف می‌شود.

اتفاق کوچک دیگری در ترجمه‌ی فارسی ترجمه‌ی انگلیسی ترجمه‌ی فرانسوی سخن آگاتون می‌افتد و O عوض ای می‌شود به: «من این گفتار را به آن خداوندگار، به فایدروس، پیش کش می‌کنم ...» (رولان بارت، سخن عاشق: گزیده‌گویی‌ها، ترجمه‌ی پیام یزدانجو، تهران: مرکز، ۱۳۸۳،

ص ۱۰۴)

از عمر این ترجمه‌ی نادرست مدتی می‌گذرد تا احمد اخوت در مقاله‌ی «تقدیم‌نامه‌های کتابی» (جهان کتاب، سال بیست و هفتم، ش. ۲، خرداد - تیر ۱۴۰۱، ص ۸) بنویسد که «افلاطون ضیافت (یا میهمانی یا سومپوسیون) یکی از مهم‌ترین دیالوگ‌های خود را (سال ۳۸۵ پیش از میلاد) که موضوعش درباره‌ی اروس یا عشق است به فایدروس تقدیم کرد و در پیشکش‌نامه‌ی خود چنین می‌نویسد: «من این گفتار را به آن خداوندگار، به فایدروس پیشکش می‌کنم...». رولان بارت در تحلیل این تقدیم‌نامه‌چه [...]».

نتیجه را صد سال پیش گرفتند:

The moral is the old one that it is never safe to quote the classics in translation for scientific or argumentative purposes. (Paul Shorey, "Note on Lucretius 1.80", *Classical Philology* XVII (1922) 4, p. 361)

و خوب است چند نکته‌ی دیگر هم برای رفع خرابی گفته شود.

نخست اینکه συμπόσιον لفظاً یعنی «همنشوی» و به معنی ضیافت یا میهمانی نیست. مدلول سومپوسیون برای آتنی عصر کلاسیک با مدلول مهمانی و ضیافت برای ما فرق دارد. آنچه ما مهمانی یا ضیافت می‌نامیم او هستیا (ἑστία) - همانم ساقی ایزدان و ایزدبانوی پشتیبان مهمانها - می‌نامید. هئورته (ἑορτή) واژه‌ی دیگری به معنای سور و مهمانی است. افلاطون بارها و از جمله در همنشوی ۱۷۴ ج و ۱۹۷ د از این دو واژه استفاده کرده و در کل پیدا است که ἑστία را دال بر مهمانی خصوصی کوچکی می‌دانسته که شمار حاضرانش از انگشتان دست بیشتر نیست (برای نمونه بنگرید به تیمائس ۱۱۷) و ἑορτή را دال بر مهمانی بزرگی می‌دانسته که حضور همگان در آن آزاد است (برای نمونه بنگرید به گرگیاس ۱۴۴۷). در لوسیوس (۵۲۱۰) سقراط و لوسیوس در گوش هم وسط جمع پچپچه می‌کنند و کتسیپوس اعتراض می‌کند: «چرا شما دو نفری هستیا گرفتید و از سخنانتان به ما نمی‌دهید [= ما را هم در گفت‌وگو شریک نمی‌کنید؟]»<sup>[۱]</sup>

دوم اینکه کسی نمی‌داند همنشوی کی نوشته شد. پیشنهاد سال ۳۸۵ ق م بر پایه‌ی این فرض است که سخن آریستوفانس درباره‌ی آوارگی مردمان آرکادیا (همنشوی ۱۱۹۳) اشاره‌ای است به یورش اسپارتیان به آرکادیا در آن سال. آثانیوس (Athenaeus, *Deipnosophistae*, 217a) گفته آگاتون در چهارمین سال المپیاد نودم در تراژدی‌سرایی پیروز شد و این یعنی ۴۱۶

قم. بخردانه‌تر نیست بگوئیم یورش اسپارتیان به آرکادیا در ۴۱۸ قم منظور آریستوفانس بوده است؟<sup>[۲]</sup> رابرت بری که به نظرش ۳۸۵ قم بخردانه‌تر است در اعتراض به سبک‌شناسان می‌گوید «اگر بگوئیم هم‌نوشی سال ۳۹۰ نوشته شده است، نمی‌توانند سخن ما را رد کنند؛ اگر هم بگوئیم ده پانزده سال بعدتر نوشته شده باز نمی‌توانند رد کنند.»<sup>[۳]</sup> بله، تا همین حد دلبخواهی است. تاریخهای دیگری هم پیشنهاد داده‌اند؛ برای نمونه «کمی پیش از ۳۷۵».<sup>[۴]</sup>

سوم اینکه اروس به معنی عشق نیست. فعلاً جز ارجاع خواننده به یک جستار مهم کاری نمی‌توان کرد.<sup>[۵]</sup>

[1] τί ὑμεῖς, αὐτὸ μόνω ἐστιᾶσθον, ἡμῖν δὲ οὐ μεταδίδοτον τῶν λόγων;

درباره‌ی ἐορτή و ἐστία بنگرید به

Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots* (Paris: Klincksieck, 1970), s.v.

افلاطون کلاً از ἐορτή کم استفاده کرده است. «شمار سخت اندک واژگان خانواده‌ی ἐορτή در دوره‌ی آثار افلاطون چشمگیر است، بویژه اگر متوجه باشیم که در قوانین ۷۸۲۸-ب-۳ سخن از لزوم برگزاری هئورته در هر روز سال (۳۶۵ روز!) به میان می‌آید.» (Antoni Bosch-Veciana, «Festa, filosofia, amistad», *Col·loquis de Vic*, 20 (2016), p. 24n3). حتی مهمانیهای نوپدید هم بود؛ آپارخه (ἀπαρχή؛ در اصل به معنی میوه) که در دوره‌ی کلاسیک به معنای نخستین دور آیین قربانی و بویژه چیدن کاکل بز قربانی بود، سپس شد مهمانی پیش از برگزاری آیین قربانی (بنگرید به پلوتارخوس، درباره‌ی گوش سپاری ۴۰ب).

[2] Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf, *Platon*, Bd. 2 (Berlin: Weidmann, 1920), S. 177

[3] R. G. Bury, *The Symposium of Plato* (Cambridge: Heffer, 1932), p. lxvii

[4] Luc Brisson, *Platon: Le Banquet* (Paris: Flammarion, 2007), p. 14

[5] David Halperin, «Platonic Erôs and what men call love», *Ancient Philosophy* 5 (1985), pp. 161-204.

## خفتگانِ هم‌زاد

---

### بخش سوم

---

❁ بابک بیات

دیگر از آن‌جا کوچک‌ترین نشانی در کار نیست. از آن‌جا که هنوز گرما و خشکی هوا حکم‌رانِ سال و ماه بود و از آن ظهر هم که پریدم، انگار قری‌گذشته باشد. آخرین بار در ترافیکِ مذاّب بعد از تونل «نواب» انگار سیخِ داغی در جمجمه‌ام فرو می‌شد. بی‌اختیار چشمم افتاد به آن ساختمانِ شیشه‌یی بلندِ کنارِ پلِ خیابان «کارون» و یادم آمد که چطور ناغافل یک پنجشنبه‌صبحی با یک تلفن‌ناشناس احضارم کردند به طبقهٔ پنجم آن ساختمان بی‌اتیکت. ناخواسته صورت بازجو در نظرم پررنگ شد که همان‌طور محتویات کیفم را روی میز ریخته بود و می‌کاوید و از من می‌پرسید فرزند چندم خانواده‌یی و پدرت بالاخره راضی به عمل بازِ قلب شد یا نه، من فقط می‌خواستم بدانم چه شده و قضیه از کجا آب می‌خورد. همه‌چیز تا پایان اتوبان نواب بود که ادامه پیدا می‌کرد. پایان نواب یعنی خروج از قِسم متفاوتی از فراموشی و ورود به هندسهٔ پنهانِ فراخوانی و تکرار، تکرار و فراخوانی، فراخوانی و تکرار. هم‌زدنِ دیگری درهم‌جوش که هر چه کفگیر به تهش می‌کشی، باز چیزهایی جا می‌ماند. نواب که تمام می‌شود، کنارهٔ سنگِ قبر آن‌هایی که چالشان کرده‌یی، شروع می‌کنند به سبزشدن. اسمشان را گذاشته‌ام «سبزهٔ فراموشی». تخم این سبزهٔ فراموشی



که در خاک کاشته می‌شود، تو دیگر آن‌جا نیستی و این‌جا هم نیستی و جایی نیستی که بشود به‌اش گفت جا.

این‌ها را گفتم تا برسیم به این‌جا که روزها و شب‌های زیادی بر من گذشته‌اند. دقیق‌نشرده‌امشان، یعنی اوایل سعی می‌کردم حسابشان از دستم در نرود، نشانه‌گذاریشان کرده بودم حتا، در دفترهام، در تقویم‌ها و در گوشی و خلاصه هر جا می‌شد نشانه‌ی ثبت می‌کردم از اینکه مثلن اولین روز بستری شدنم در بیمارستان «کوشن» یا اولین دیدار ما از نزدیک جلوی در تیمارستان «روی‌مل‌مزون»، اما بعد دیدم این‌طور نمی‌شود و کار عبثی است. پس گذاشتم فعل فراموشی را در خودشان خوب بارآور کنند، قوام بدهند. کماکان و در همین وضعیت نزاری که در آن‌ام هم در حال صرف‌کردنش فعل فراموشی هستم. اما این بار با به‌یادآوردن. طور دیگری نمی‌شد، گرچه برای یادآوری هر چیزی مجبورم خیلی بگردم، خیلی فکر کنم و خیلی به خودم فشار بیاورم تا چیزی از قلم نیفتد. حالا، که گمانم باید پنج سال و اندی گذشته باشد از جوانه‌زدنِ آن «سبزه فراموشی»، لازم دارم تا برای همیشه برگشته باشم به باغ خودمان. برای من بس است. خواهش می‌کنم حوصله کن و تمام این‌هایی را که برایت می‌نویسم با دقت بخوان، حتا آن قسمت‌هایی را که خودت بوده‌ی و یادت هست. یا بهتر از من اصلن یادت هست. بخوان تا ببینی که من چه دیده بودم و چه فهمیده بودم. من باید برگردم به همان باغ «سوخته». امیدوارم دیر نشده باشد و بتوانم. سفر من این‌بار از طبیعت سفر که به رفتن معنی پیدا می‌کند، تنها و تنها ایستادن است، مکث کردن و بازگشتن است، یا کشیده‌شدن است و کشانده‌شدن به‌گنّه تاریکی. دقیق نمی‌دانم، اما هر چه هست، رفتنی در کار نیست. دیگر نمی‌بینم که دارم می‌روم، با یا بی‌اختیار. دقیق می‌بینم خودم را، که نمی‌روم. دیگر نمی‌خواهم قدم از قدم بردارم، مگر به ایستادن و بازگشتن و دقیق و دوباره و چندباره نگاه کردن. بعد اگر جانی باقی ماند، می‌روم. دست‌کم آن‌وقت خیال نمی‌کنم نیرویی دارد همین‌طور مرا باخودش به هر جا که خواست می‌کشد و می‌برد و می‌کوبد و له می‌کند و ... بس است این‌همه رفتن بی‌هوده. این‌همه گریز و پناه‌جستن پشت هر سنگ پاره‌ی ... حالا چندان که در دیگر اتفاقات احساس اجبار داشته‌ام، باور کن در این فقره چنین حسی ندارم. بیشتر خودم را دخیل می‌بینم و از این بابت کمی احساس التیام می‌کنم. بعد از آن ماجراها، چه کسی به‌واقع فکرش را می‌کرد؟ موجی بود که من خودم

را به آن سپرده بودم. نوعی گزینشِ مقدر شاید که مسافران و معلقانِ ابدی میان دو باغ ناگزیر از آن می‌شوند. نوعی قطع عضو بدون خون‌ریزی و جراحی پیدا. عضو کنده‌شده سر جاش هست، اما از کار افتاده. قسمی وخامتِ آرام‌نا آرامِ درونی. پنج سال یا بیشتر گذشته. باور نمی‌کنم. هرگز باورم نشد و دیگر شکی ندارم که باید از این روزشمارهای بیهوده و این سیلان بیهوده‌تر میان رقم‌های تقویم‌خورده خودم را بیرون بکشم. پنج سال گذشته و تمام آن ارواح پشت «دروازهٔ دوزخ» چشم انتظارند و من در این سال‌های آزارگر هرگز نتوانستم حتا یکی را به این سردابه راه بدهم. و تکلیفم را با یکی‌شان هم که شده معلوم کنم، مگر وقت‌های تامل‌ناپذیر و گذرای رؤیا و وضعیت‌های ناپایدارِ بیخود. باغ پشت همان دروازه باقی ماند و به منظره‌ی چرک و زنگار گرفته بدل شد. «غبار ناتمام راه و نیمه‌راه‌های این دو باغ، بخوایم یا نه، اما همگی ما سرگردان‌ها را به کام فراموشی خواهد کشید». من این را می‌دانستم، خودم این را نوشته بودم یک گوشه‌ی. از همان ابتدای ورودم به این باغ برایم روشن بود. از همان روزی که طبق سفارش تو، نشانی را داده بودم دست راننده. از همان روز که سپرده بودم خودم را به کسی جز خودم. تمام وجودم از سرمای ماه سپتامبر همچون دستمالی کهنه و خیس مچاله شده بود. صحنه به‌کل عوض شده بود و دیگر مجبور بودم تماشاگرِ مات و گنگ تسمه‌نقالهٔ دهن‌گشاد چمدان‌ها باشم یا انگلی چسبیده به ته صفِ لخلخ کنِ چکِ پاسپورت. تا بروم بیرون از ساختمان «شارل دوگل» و بادِ دزدِ ماهِ سپتامبر باقی خوابِ سفر را از سرم بپراند. و بعد بنشینم در تاکسی و همین‌طور که به تانکر هجده‌چرخ آتش‌گرفتهٔ لاین آن‌طرف اتوبان نگاه می‌کردم، به آن سبزه‌علف هرزی فکر کنم که قرار است همین‌طور قد بکشد و قد بکشد و قد بکشد، و من را در خود فروبلعد و آن هندسهٔ مقدر برایم کم‌کم شکلی پیدا کند. راننده نشانی را وارد نشان‌یاب تلفن همراهش کرده و بعد از گیت فرودگاه خارج شده بود و لای راه‌های خاکستری و مه‌آلود فرودگاه لولیده بود و افتاده بود به راهی که من سر در نمی‌آوردم جنوب است یا شمال، غرب است یا شرق یا جایی بین این سمت‌ها. من نمی‌دانستم تهران کدام سمت است و من از کجا به کجا آمده‌ام. اتوبان چهار بانده بود و عجله‌ی در کسی برای رفتن و رسیدن حس نمی‌کردی، همه انگار بی‌حرکت بودند توی خطوط و این آسفالت بود که آهسته زیر آن ماشین‌ها حرکت می‌کرد نه آن‌ها. سرعت و فاصلهٔ کسی به هم نمی‌خورد. خوشم نیامد

از آن حالت. غریبگی و اعجاب و دل‌زدگی بی‌سابقه‌یی هم‌زمان در من موج برمی‌داشت و این از طاقّت آن زمان من خارج بود. راننده یک لا پیراهن آستین کوتاه جین به تن داشت. شیشهٔ سمت خودش را تا نیمه پایین داده بود و با یک گوشی دیگر ویدیوی سخنرانی یک مرد با لباس شیوخ عرب را تماشا می‌کرد. صدا را روشن نمی‌شنیدم، اما حرکات سر و دست سخنران گویای عصبیتی بود. گوش‌هام در آن مه سبک گرفته بودند از فشار هوا. دست چرخاندم پی آدامس در جیبم، گفتم بلکه باعث بازشدن گوش‌هام بشود. نداشتم. سرما از لحظهٔ پیاده‌شدن از هواپیما رسوخ کرده بود توی استخوان‌هام. رها نمی‌کرد. مدام می‌لرزیدم. کلافه شده بودم از این لرزهٔ ناخواسته. مثل جوجه‌یی مریض توی خودم کز کرده بودم و بدنم تمام‌قد التماس کمی گرما را می‌کرد. می‌دانستم سرد نیست. کسی لباس زیادی به تن نداشت. برای من اما زمستان بود. وقت‌های مدرسه یادم آمد، که توی صف باید میخ می‌ماندیم تا تمام آن سِرْمونی مضحک خط به خط تکرار شود. سگ‌لرز می‌زدیم و جیک‌مان در نمی‌آمد. جوجه‌های ماشینی منظمی بودیم که صبح به صبح به خط می‌شدیم تا تمام شعارها را محکم و با صدای بلند از بیخ حلق به سرمای سوزناک دههٔ شصت پرتاب کنیم. کلمات توی هوا یخ می‌بستند و پیش چشمان سرخ از خواب و سرمای ما به زمین می‌افتادند و همچون بلوری پکیده صد تکه می‌شدند. یک‌بار این را برای مادرم تعریف کردم که صدای شکستن کلمات را در هوا می‌شنوم. مدام می‌گفت چیزی نیست طفلم، به این چیزها فکر نکن. شیطان را لعنت کن و آیه‌الکرسی را بخوان و بخواب... می‌خواندم. حفظ بودم. تند و پرشتاب و به امید معجزه یا دستکم اندکی تأثیر می‌خواندمش. اما صدای شکستن‌ها بودند و مدام پژواکشان بلند و بلندتر می‌شد و کش می‌آمد تا جایی که مثل بوق قطار می‌شد و نمی‌شد که بخوابم... می‌خواستم چشم روی هم بگذارم و از طرفی هم دلم می‌خواست چشمانم را باز نگاه می‌داشتم تا ببینم دارد کجا می‌برد مرا. بیهوده بود. خودم را سپرده بودم به یک خط نشانی. تو گفته بودی نیازی نیست چیزی بگویی یا توضیحی دست و پا کنی. توی صف تاکسی‌های جلوی در اصلی بایست و نوبتت که شد تاکسی بگیر و این آدرس را بده دست راننده. کسی من را به جایی می‌برد که خودم اصلن نمی‌دانستم کجاست. حالا فکر می‌کنم آیا می‌توانستم وارد آن خانه نشوم؟ آیا اگر می‌دانستم چه در انتظارم است، باز هم می‌گذاشتم آن راننده آن طور راحت مرا ببرد

برساند آن‌جا؟ ظرف پنج شش ساعت پرواز همه چیز یک‌طور دیگری شده بود. یک سالی می‌شد که تغییرات از من با فاصله زیادی پیش افتاده بودند و بعد به مکانی رسیده بودم که لباس‌های پاییزه و بلکه زمستانه لازم بود. هنوز گرمای چرک و چسبنده اتوبان نواب روی تنم بود و درعین حال گنگ هم شده بودم. زبانم به کارم نمی‌آمد. یا این قدر که انگلیسی می‌دانستم و آن قدر که توی چهار پنج ماه فرانسه بلد شده بودم، هیچ‌کدام به کارم نمی‌آمد. پذیرفتن چنین واقعیت‌های بدیهی و به‌ظاهر پیش‌افتاده‌یی برایم سخت بود و احساس اجبار به من دست داده بود و میل مقاومت داشتم و بدم نمی‌آمد مثلاً از راننده بپرسم چند سالش است و چند تا بچه دارد و تا به حال تجربه کتک خوردن از پلیس را در کف خیابان و پیش چشم کس و کارش داشته یا سختش نکنم و بپرسم این تاکسی مال خودش است یا راننده کرایه است و ماهانه حقوق می‌گیرد. بعد او شاید از من سوال‌هایی بکند من چیزهایی دروغ و راست به هم ببافم و منتظر عکس‌العمل‌های او در آینه ماشینش باشم و این‌طور راه برایم کوتاه شود. اصلن بپرسم چرا هر چه می‌رویم نمی‌رسیم؟ این جایی که داری با این حال بی‌خیال و سر صبر من را می‌بری، از پاریس چقدر فاصله دارد؟ چه جور جایی است اصلن؟ بهش بگویم من تهران را مثل کف دست می‌شناسم. ادعام می‌شود توی این ماجرا و تو چی؟ اگر آن نشان‌یاب را از روی گوشیت پاک کنی، باز هم می‌توانی من را ببری برسانی به این آدرس؟ نوشته‌های روی تابلوهای اتوبان را نمی‌توانستم بخوانم، یا برخی را، تک کلمه‌یی‌ها را، به‌سختی و نصفه‌نیمه می‌خواندم. شاید اگر سه چهار ماه دیگر کار ویزا عقب افتاده بود، می‌توانستم دست‌کم این نوشته‌های یک یا دو کلمه‌یی را درست و واضح بخوانم. یا اگر تو به ژرالدین زنگ نزده بودی و ماجرای دوسیه من را بهش نگفته بودی، دیگر اصلن هیچ نیازی نداشتم به خواندن آن کلمات و کلمات دیگری که همین‌طور قطار شدند از پی هم و تمام فضاهای خالی و پر مغزم را اشغال کردند. ژرالدین برایم گفت که چه کرده و با کی حرف زده توی سفارت، اما یادم نیست تو چطور به این نتیجه رسیدی که باید قضیه را از راه دیگری پیگیری کنی. هنوز برایم سؤال است چرا این جور پیگیر کار من شدی؟ لطف کن و یک بار برایم دقیق بگو. الحق که این دومینو چنان سریع پیش رفت که من تنها و تنها فعلی که نیاز بود خوب صرف کنم، خارج شدن بود. همان‌طور که چند جا این را دیده بودم و زیر کلمه Sortie نوشته بودند Exit. همین. من طی آن چند روز و

شاید چند ماه گذشته فقط خارج شده بودم. مدام گشته بودم پی خروجی‌ها و از جایی خارج شده بودم. در آن مدت یاد ندارم که از جایی خارج شده باشم و باز برگشته باشم به آن. وارد شدنم هم در مقابل آن حجم از خارج شدن‌ها فعل ناچیزی به حساب می‌آمد.

راننده یک ساعتی یا بیشتر راند و چند ویدیوی دیگر از همان شیخ عرب تماشا کرد و چیزهایی هم به فرانسه و عربی با خودش زیرلبی خواند تا برای آخرین بار از یک خروجی دیگر وارد محدوده‌ی محلی شد و چندین پیچ و خم و سربالایی را گشت تا رسید جلوی یک خانه ویلایی. چیزی گفت که من درست متوجه نشدم. حدس زدم می‌گوید رسیدیم یا همین جاست یا شاید گفته بود مردک گنگ خارجی تو هم رسیدی این‌جا، بفرما پیاده شو ببینم چه غلطی می‌خواهی بکنی این‌جا که مثلن توی مملکت خودت نتواسته بودی بکنی. در را باز کرد و پیاده شد. من همین‌طور بی‌اختیار نشسته بودم و او را نگاه می‌کردم که دور می‌زند و می‌رود در صندوق عقب ماشین را می‌دهد بالا. سرما باز هم از چند جهت جهید توی ماشین. نیرویی نمی‌گذاشت گرمای تازه جان گرفته را ترک کنم. اما گویا باید می‌رفتم. راننده حالا چمدانم را گذاشته بود کف کوچه و منتظر ایستاده بود. پیاده شدم. هفت انگشتش را دو سه مرتبه به سمت من گرفت و نشان داد و به انگلیسی چند بار گفت ۷۰ یورو. هرگز تا آن روز از نزدیک تفاوت رنگ پشت و روی دستان سیاه‌پوستان را ندیده بودم. کرایه را نقدن پرداخت کردم. بی‌هیچ حرفی در صندوق را هل داد پایین و رفت نشست پشت فرمان و گازش را گرفت و دور شد. از تو چه پنهان، عمیقن دلم می‌خواست به او بگویم که بماند تا من خانه را پیدا کنم. یا من را اصلن با خودش برگرداند فرودگاه. در آن لحظه تنها کس و کارم در جهان همان راننده قلتشن سیاه بود. کماکان تلفنم روی حالت پرواز بود. کاری ازش نکشیده بودم، اما شارژ زیادی برایش نمانده بود. گوشی خودم را به پول نزدیک کرده بودم قبل از سفر و آن را از یکی گرفته بودم و قول داده بودم بهش که بعدن که خودم گوشی خریدم، به‌نیابت از او ببرم آن را بیاندازم توی رودخانه سن. همان وسط ایستاده بودم و یک چشمم به نشانی توی گوشی بود و چشم دیگرم پی شماره پلاک خانه می‌گشت. می‌ترسیدم کوچه یا خیابان را اشتباه آمده باشد و سرگردان شوم. حیاط‌ها با دیوارهای کوتاه و سبزه‌هایی که شرابه

شده بودند از سر نرده‌ها، دو ردیف شکل هم ساخته بودند و من را ناخودآگاه به یاد شهرک‌های تر و تمیز توریستیِ مازندرانِ خودمان انداختند. کوچه سکوت محض بود و بوی علف و سبزه و شرابی به هوا بود و ریه‌هایم کمی انگار جرئت نفس کشیدن پیدا کردند. یک مرتبه دیدم جوانکی از دور در جهت مخالفم می‌آید. نزدیک شد، سلام کرد و لبخند زد و ایستاد. گمانم این را برایت گفته بودم قبل ترها، همان اوایل. به هر حال... حالا باز می‌گویم. سلامش را بی‌هدف پاسخ دادم. شبیه کسی بود. آن لحظه یادم نیامد. با خودم گفتم لابد شبیه یکی از این جوانک‌های هیپی در فیلم‌های فرانسوی دهه پنجاهی است. یا تصویر کسی در رمانی از کسی دیگر است، وگرنه آدمی با شمایل او را تا آن روز هرگز از نزدیک ندیده بودم. بعدها یادم آمد، شبیه تام یورک است و دیگر همان اسم مخفی او شد برای من. البته چندان مخفی هم نماند، به خودش بعدن گفتم و با این که کلی هم خرفیه شد، ولی سعی کرد به روی خودش نیاورد. حتا زور زد بگوید اصلن چنین اسمی به گوشش نخورده و از این جور موزیک‌ها کم گوش می‌کند، که مثل سگ دروغ می‌گفت. فقط قصدش این بود که با من صمیمی نشود. اگر آن زیرپوش رکابی سوراخ و شنده را ندید می‌گرفتی، می‌شد گفت نیم‌تنه بالاش لخت است. انگشتش را لای صفحات یک کتابچه حائل کرده بود. گردن و سینه‌اش سرخ سرخ بود و بوی الکلیش از هفت فرسخی می‌خورد توی صورتت. چیزی گفت. نفهمیدم. به انگلیسی لهجه‌داری گفت می‌توانی انگلیسی حرف بزنی؟ گفتم بله. اسمم را به‌سختی ادا کرد. تأیید کردم. گفت منتظرم بوده و تو خبر داده بودی و همراهش بروم. رفتم. خانه‌آرنو چند پلاک آن طرف‌تر بود. با دیوارهایی همان‌قدر کوتاه و دروازه‌یی کهنه‌تر از باقی خانه‌های کنار و روبه‌روش.

شاید مثل همیشه بگویی اغراق می‌کنم، اما در همان لحظه ورود به آن خانه شوم گیج بودم، اما روشن دریافتم که باغ به باغ شده‌ام.

## قصه‌های مکان

### شهرساز به مثابه کیوریتور نه قهرمان

✽ بهزاد ملک‌پور

چرخشی مهم در نظریه و عمل شهرسازی رُخ داده است: مکان‌ها صرفاً واجد بُعد فیزیکی نیستند و قصه(ها) دارند؛ لایه‌های معنایی چندگانه در فضای شهری حک شده‌اند؛ شهر مجموعه‌ای از نشانه‌ها است و باید آن‌ها را خواند و تفسیر کرد و صدای‌شان را شنید؛ زبان شهر را باید فهمید و آن را انتقال داد؛ همه این‌ها مندرج در چرخشی موسوم به «چرخش روایی» در شهرسازی است که از آن با عنوان «چرخش داستانی» هم یاد می‌شود. کتاب «شنیدن شهر» دریچه‌ای است رو به سوی این چرخش و به رسمیت شناختن قصه مکان‌ها که با گردآوری و ترجمه متون کلیدی در این حوزه توانسته گامی مهم در شناساندن شهرسازی همه‌شمول‌تر و دموکراتیک‌تر به میانجی روایت بردارد. در شهرسازی روایی، دانش تجربی محلی در برابر دانش رسمی تولید شده در فضای آکادمیک اهمیت دوچندانی پیدا می‌کند و در جایگاهی می‌نشیند که مدت‌هاست در کنترل شهرسازانای کل است؛ شهرسازی که صدهای شهر را نمی‌شنود و همواره میل به دیده‌شدن و قهرمان‌نامه‌شدن خودش دارد. اما چرخش روایی زمینه دگرگونی‌هایی بنیادین در نظریه و عمل شهرسازی فراهم کرده که در ادامه به‌طور فشرده بدان‌ها اشاره می‌شود:

نخست - «زبان به منزله انتقال‌دهنده معنا و قدرت»، نقش محوری در چرخش روایی دارد. زبان میانجی انتقال دیدگاه‌های متفاوت و گاه متعارض است. در این چرخش، زبان فی‌الذات اصالت ندارد و امری است برساختی و تمام آن چیزی که داریم. از آنجا که جهان و محیط پیرامون متکثر و به گونه‌های مختلف برساخته می‌شود، زبان انتقال‌دهنده معنا نیز متکثر است و این‌جا همان نقطه‌ای است که مرز «خودی» و «دیگری» محو می‌شود و جهان‌های هر دو به رسمیت شناخته می‌شود. در واقع هم معنا متکثر است هم زبان روایت‌گر معنا. مکان‌ها نیز برساخته می‌شوند و معانی متعددی را در دل خود دارند و روایت و قصه در پی کشف لایه‌های معنایی حک شده در این مکان‌ها هستند. چرخش روایی در شهرسازی یعنی همین بازشناسی معانی چندگانه و روایت‌های محلی و رفتن به سمت اشکال دموکراتیک‌تر و همه‌شمول‌تر اندیشیدن به شهر.

دوم - روایت در شهرسازی و مطالعات شهری ادبی در سطح نظری باقی نمی‌ماند و راه خود را به سمت عمل نیز می‌گشاید. وقتی سناریوها و آینده‌های محتمل شهر را در قالب آینده‌پژوهی تعریف و تبیین می‌کنیم و سیاست‌گذاری شهری به سناریوهای محتمل توجه دارد، رویکردهای خاصی را در عمل به کار می‌گیریم که در آن مطالعه روایت‌های شهروندان و پندارهای شهری‌شان در مرکز توجه قرار دارد. از آنجا که قصه‌ها و روایت شهروندان از تنوع نظرگاه‌های اجتماعی برخوردار است، در قیاس با سایر روش‌های مرسوم و مسلط در شهرسازی، آینده‌های همه‌شمول‌تر و کثرت‌گراتر برای شهر ترسیم می‌شود و از «دوگانه نیازهای من» در برابر «نیازهای تو» عبور می‌کنیم و در سطحی بالاتر در پی اهدافی مشترک خواهیم بود.

سوم - چرخش روایی و روایت در شهرسازی، پاشنه آشیل‌هایی هم دارد: این که قصه چه کسی شنیده می‌شود و قصه چه کسانی نادیده گرفته می‌شود و شنیده نمی‌شود ریشه در «نقش قدرت» در انتقال معنا دارد. حتی این که کدام شهرسازها یا قصه‌گوها می‌توانند حرف بزنند و کدام یک پس زده می‌شوند هم محل بحث است. کنکاش در قدرت و نقش آن در انتقال معنای منتخب و نه همه‌شمول و متکثر، همواره باید در روایت‌های ارائه‌شده مورد پرسش جدی قرار بگیرد. این که روایت در خدمت توجیه وضع موجود است یا ابزاری است برای تفکر انتقادی؛ این که روایت صرفاً در فرآیند پژوهش و آموزش نقشی فرعی دارد یا کاتالیزوی است برای تغییر واقعی؛ این که



روایت ارائه شده روایتی است اصیل و محلی یا تولید شده در دیارتمان‌های شهرسازی؛ همگی پرسش‌هایی حیاتی در تبیین نقش و جایگاه واقعی روایت در شهرسازی هستند.

چهارم - روایت یا قصه مکان‌ها به شدت راه می‌دهد به تفکر جانبی (lateral) در برابر تفکر خطی و سلسله‌مراتبی: در تفکر جانبی، اتصال‌های مهم بین اجزایی برقرار می‌شود که در نگاه خطی شاید از اهمیت چندانی برخوردار نباشند. «پیوند میان چیزهای نامعمول» در تفکر جانبی امکان اندیشیدن به شهر را از زاویه‌ای نامرسوم فراهم می‌کند و چیزهایی را مهم می‌کند که دانش رسمی به عنوان امور فرعی و ناچیز در نظر می‌آورد.

پنجم - فرق است بین روایت یا روایت‌مندی. برخورداری از قابلیت «برانگیختن قصه‌های تازه یا آشنا»، روایت‌مندی است. «تصویر یا سند شهرسازی که نشان می‌دهد توسعه‌آتی ساحل چگونه باشد، می‌تواند روایت‌مند باشد» تا این‌که خودش روایت باشد. در واقع روایت‌مندی لحظاتی را در خود دارد که در کنش شهرسازی تعیین‌کننده هستند، بدون آن‌که قصه‌ای کامل روایت کنند.

ششم - شهر محل و مقر مشورت برای دست‌یابی به پایداری است. «شور و مشورت هم نیازمند قصه‌گویی» است. اما هم قصه‌گویی و هم قصه شنیدن منوط به فرآیندهای دموکراتیک واقعی است. در غیاب این فرآیندها «فضاهای عمومی شهرهای شاعرانه می‌توانند به مکان‌های مخوف کنترل و سرکوب تبدیل شوند».

شهرسازی روایی هم‌بسته با دموکراسی گفتمانی است. اگر دموکراسی نمایندگی و مشارکتی در دوره‌هایی توان هدایت فرآیندهای تغییر و توسعه شهری را داشتند، امروزه به واسطهٔ تکثر دیدگاه‌ها و منافع متضاد، دموکراسی گفتمانی مسیری را پیشنهاد می‌دهد که در آن منافع افراد از طریق گفت‌و شنود و مشورت شکل می‌گیرد و این متفاوت است با مسیر دموکراسی مشارکتی که تمرکز بر منافع مشترک بوده که می‌تواند «همراه نیازهای دیگران باشد یا نباشد». در دموکراسی گفتمانی، صداها و روایت‌های مختلف باید شنیده شود حتی اگر متعارض باشند. بر این مبنا، شهرساز کسی است که این صداها را می‌شنود و واسطه‌ای میان صداها و روایت‌های متعارض (اما راستین) محلی می‌شود و نقش کیوریتور (Curator) و نه قهرمان را بر عهده می‌گیرد.

شهرساز عرصه‌ای را فراهم می‌کند برای «تبادل اطلاعات، ارتباط و مذاکره میان ذی‌نفعان مختلف».

نشانه‌های کتاب‌شناختی که این متن در پی معرفی اجمالی و فشرده از آن بود به قرار زیر است:

«شنیدن شهر: چرا برای طراحی، برنامه‌ریزی و روایت یک شهر به شنیدن قصه‌هایش نیاز داریم، گردآوری و ترجمه: نوید پورمحمدرضا، نشر اطراف، چاپ دوم، ۱۴۰۰.»

در تمام متن، نقل و قول‌های مستقیم که داخل گیومه آورده شده، برگرفته از منبع بالا است.

## پیشگویی های دنباله دار

### نگاهی به چند اثر منتشر شده از ادبیات گورانی

✽ عباس سلیمی آنگیل

در حوزه ادبیات اقلیمی و محلی ایران، گاهی به پژوهش‌هایی شگفت‌انگیز برمی‌خوریم. در اوایل دهه ۶۰ خورشیدی، صدیق صفی‌زاده کتابچه‌ای منتشر کرد به نام پیشگویی‌های ایل بیگی جاف.<sup>۱</sup> زیر عنوان اصلی کتاب، این توضیح آمده است: «شاعر گرد که ۵۰۰ سال پیش احوال ایران و جهان را تا امروز پیشگویی کرده است.» ایشان در سال ۱۳۸۱، کتابچه دیگری منتشر کرد به نام پیشگویی‌های درویش اجاق.<sup>۲</sup> صفی‌زاده علاوه بر این دو کتاب، آثار دیگری هم از ادبیات و کلام آیین یارسان تصحیح و منتشر کرده است.

صدیق صفی‌زاده در مقدمه کتاب پیشگویی‌های درویش اجاق آورده است: «در ادبیات دین زرتشتی پیشگویی‌های زیادی وجود دارد و چنین

۱. صفی‌زاده، صدیق. پیشگویی‌های ایل بیگی جاف، تهران: عطایی، بی‌تا.

در نسخه الکترونیکی این کتاب، تاریخ انتشار درج نشده است. مقدمه صفی‌زاده تاریخ ۱۳۶۱ را در پای خود دارد. محمدعلی سلطانی در صفحه ۱۲۵ کتاب حدیقه سلطانی، که در سال ۱۳۶۴ منتشر شده است، به کتاب پیشگویی‌های ایل بیگی جاف ارجاع می‌دهد و می‌نویسد: «اخیراً جزوه‌ی بنام پیش‌بینی‌های [پیشگویی‌های] ایل بیگی باهتمام جناب صفی‌زاده منتشر گردیده و چنان از مقدمه پیداست...» (سلطانی، محمدعلی. حدیقه سلطانی، جلد اول، تهران: کلهر، ۱۳۶۴). پس کتاب پیشگویی‌های ایل بیگی جاف قاعدتاً بین سال‌های ۱۳۶۱ تا ۱۳۶۳ منتشر شده است.

۲. بنگرید به: صفی‌زاده، صدیق. پیشگویی‌های درویش اجاق (شاه‌خوشین لرستانی)، تهران: آشیانه کتاب،

۱۳۸۱.

پیدا است که این پیشگویی‌ها از زمان‌های بسیار قدیم در میان ایرانیان بوده و...»<sup>۱</sup>

بنده در این زمینه اطلاعی ندارم، اما گمان می‌کنم که پیشگویی‌هایی از این دست در بین شاعران پیرو آیین یارسان از اوایل دوره قاجار پا گرفته باشد. در هر دوره‌ای کس یا کسانی بر این پیشگویی‌های کلی و رازآلود چیزی افزوده‌اند و آن‌ها را با حوادث روز سازگار کرده‌اند. ادیب‌الممالک فراهانی زمانی که به مناطق کرمانشاه و کردستان رفته بود با پیشگویی‌های ایل‌بیگی آشنا شده بود و ترجمه‌ای منظوم از آن‌ها ارائه داده است.<sup>۲</sup>

در کتاب پیشگویی‌های ایل‌بیگی جاف، شاعر رویدادهای دوران افشاریه تا آغاز جمهوری اسلامی را پیشگویی کرده است! همچنین اختراع پست و تلگراف و رخداد جنگ‌های جهانی و... را! در این میان، آنچه مایه تعجب است واژه «جمهوری» (گلبانگ جمهوری) در شعر ایل‌بیگی است!

طاعت به مه‌جבורی ده‌بی / دی بازاری بلووری ده‌بی  
چینی و فه‌غفورری ده‌بی / گولبانگی جمه‌هورری ده‌بی  
هر و بووه و هر و ده‌بی<sup>۳</sup>

ترجمه صدیق صفی‌زاده:

طاعت و عبادت به اجبار انجام خواهد شد / بازار پر از بلور می‌شود  
همه‌جا پر از چینی و پیاله‌های فغفورری می‌شود / و گلبانگ جمهوری می‌شود  
چنین بوده و چنین خواهد شد.<sup>۴</sup>

بماند که مصراع دوم ایراد وزنی دارد، آنچه در اینجا مهم است واژه «جمهوری» است. ترجمه ادیب‌الممالک از همین بند چنین است:

۱. پیشگویی‌های درویش اجاق، ص ۸.  
۲. بنگرید به: دیوان ادیب‌الممالک فراهانی، تدوین و تصحیح وحید دستگردی، تهران: مطبعه ارمنان، ۱۳۱۲، ص ۶۷۰-۶۷۳. وحید دستگردی هم، که دیوان ادیب‌الممالک را گرد آورد، تفسیر خودش را در پانویس این شعرها نوشته است و تفسیرهایش دست‌کمی از تفسیرهای صدیق صفی‌زاده ندارد! ادیب‌الممالک پیشگویی‌های دیگری هم از همین حوزه، شعر گورانی، ترجمه کرده است.  
۳. پیشگویی‌های ایل‌بیگی جاف، ص ۵۵.  
۴. همان‌جا.

طاعت مردم در آن هنگام مجبوری شود/ سینه بازار و برزن جمله بلوری شود  
شهر پر ز آیینه چینی و فغفوری شود/ روزگار پهلوانی و سلحشوری شود<sup>۱</sup>

می‌بینیم که در ترجمهٔ ادیب‌الممالک خبری از واژهٔ «جمهوری» (گلبانگ جمهوری) نیست. طبیعتاً این مصراع در همان سال‌های اوایل انقلاب ۵۷ به این متن اضافه شده است. محمدعلی سلطانی در کتاب حدیقهٔ سلطانی، که در سال ۱۳۶۴ منتشر شده است، این شعر را بدین شکل آورده است:

گلبانگی جمهوری دبی/ طاعت به مجبوری دبی  
بازاری پر نوری دبی/ مخلوق نوظهوری دبی<sup>۲</sup>

با توجه به عبارت «گلبانگ جمهوری»، می‌توان احتمال داد که محمدعلی سلطانی این مصراع را در چاپ صدیق صفی‌زاده دیده باشد و شاید هم هر دو تن منبع مشترکی داشته‌اند. طبق نظر صدیق صفی‌زاده، ایل‌بیگی جاف در سال ۸۵۸ به دنیا آمده است<sup>۳</sup> و طبق نظر محمدعلی سلطانی در سال ۸۹۸.<sup>۴</sup>

یعنی از نظر این دو ادیب و تاریخ‌دان بزرگوار، یکی از شاعران قرن نهم رویدادهای سیاسی و اجتماعی‌ای همچون ظهور و افول افشاریه، زندیه، قاجاریه و پهلوی، انقلاب ۵۷، جنگ‌های جهانی، اختراعات حوزهٔ فناوری و... را پیشگویی کرده و فراتر از این‌ها «جمهوری‌خواه» هم بوده است! پیشگویی دیگری از شاعری به نام تیمور بانیاری در کتاب حدیقهٔ سلطانی آمده است که آن بزرگوار هم «جمهوری‌خواه» بوده و همان بیت ایل‌بیگی را با اندکی تغییر (به زبان گورانی) بیان کرده است:

بازار چینی و فغفوری مبو/ گلبانگ شفق جمهوری مبو<sup>۵</sup>

۱. دیوان ادیب‌الممالک، همان‌جا.

۲. سلطانی، محمدعلی. حدیقهٔ سلطانی، جلد اول، تهران: کلهر، ۱۳۶۴، ص ۱۳۳.

۳. پیشگویی‌های ایل‌بیگی جاف، مقدمه، ص ۵.

۴. حدیقهٔ سلطانی، ص ۱۲۴.

۵. همان، ص ۱۷۰.

کتاب دیگری که صدیق صفی‌زاده تصحیح و ترجمه کرده و در سال ۱۳۸۱ منتشر کرده است پیشگویی‌های درویش اجاق (شاه‌خوشین لرستانی) نام دارد. صفی‌زاده در این کتاب تاریخ دقیق تولد و مرگ شاه‌خوشین (۴۶۷-۴۰۶) را به دست داده است! شاه‌خوشین در سده پنجم هجری (به گفته صدیق صفی‌زاده) این رویدادها را پیش‌بینی کرده است: انقلاب روسیه (ص ۱)، تجزیه دولت عثمانی (ص ۲)، مسئله فلسطین (ص ۳)، پیروزی متفقین (ص ۴)، بمباران اتمی هیروشیما و ناکازاکی (ص ۵)، احداث دیوار برلین (ص ۶)، قیام ستارخان (ص ۷)، روی کار آمدن پهلوی (ص ۸)، قیام قدم‌خیر فیلی علیه پهلوی (ص ۹)، جنگ تحمیلی عراق علیه ایران (ص ۱۰)، بمباران شیمیایی حلبچه (ص ۱۱)، دوقطبی شدن جهان پس از جنگ جهانی دوم (ص ۱۲)، حمله آمریکا به عراق به بهانه آزاد کردن کویت (ص ۱۳)، آزاد شدن فلسطین و بیت‌المقدس (ص ۱۴) و قیام مردم ترکیه (ص ۱۵). در حقیقت، این‌ها برداشت‌های آقای صفی‌زاده از ۱۵ قطعه شعر گورانی شاه‌خوشین است!

#### چند نکته در باب این آثار:

۱. از پیشگویی رویدادها و نوع داوری شعرها درباره نظام‌های سیاسی گوناگون پیداست که این اشعار از اوایل دوره قاجار تا انقلاب ۵۷، خرده‌خرد و رویداد به رویداد، سروده شده‌اند و احتمالاً در آینده نیز بر این‌ها افزوده خواهد شد.
۲. پر واضح است که آقایان صدیق صفی‌زاده و محمدعلی سلطانی، اخلاقاً و نیز بنا بر وظیفه حرفه‌ای خود موظف‌اند که دست‌نویس‌های این شعرها را منتشر کنند و اصلشان را هم در دسترس پژوهشگران قرار دهند.
۳. آقای صدیق صفی‌زاده بر پایه چه اسنادی تاریخ تولد ایل‌بیگی را ۸۵۸ آورده است؟ آقای محمدعلی سلطانی چگونه به عدد ۸۹۸ رسیده است؟ آقای صفی‌زاده از چه راهی تاریخ تولد و مرگ شاه‌خوشین را به این دقت (۴۶۷-۴۰۶) محاسبه کرده است؟
۴. پیشگویی‌های ایل‌بیگی جاف به زبان سورانی است، در حالی که تألیفات آیینی و هنری پیروان آیین یارسان به زبان گورانی (اورامی)

سروده شده است. شعر سورانی حدوداً با نالی<sup>۱</sup> در اوایل قرن سیزدهم هجری آغاز می‌شود و بسیار طبیعی است که ایل‌بیگی نامی در قرن نهم این شعرها را نسروده باشد. این ویژگی اثبات می‌کند این شعرها قدمت چندانی ندارد؛ احتمالاً از اوایل یا میانه‌های دوره قاجار سرایششان آغاز شده و تا چهار دهه پیش ادامه داشته است.

۵. آنچه از ادب گورانی منتشر شده است، چه آثاری همچون پیشگویی‌های ایل‌بیگی جاف و نامه‌های سرانجام و چه حماسه‌ها و شاهنامه‌ها، همه را باید با دید انتقادی نگریست. تا زمانی که دست‌نویس‌های این آثار منتشر و بررسی نشده است، نمی‌توان هیچ ادعایی را پذیرفت.

#### منابع:

۱. دیوان ادیب‌الممالک فراهانی، تدوین و تصحیح وحید دستگردی، تهران، مطبعه ارمغان، ۱۳۱۲.
۱. دیوانی نالی، لیکولینه‌وه و لیکدانه‌وه‌ی مه‌لا عبدالکریمی مدرس و فاتح عبدالکریم، سندج: انتشارات کردستان، ۱۳۷۹. ۲. سلطانی، محمدعلی. حدیقه سلطانی، جلد اول، تهران: کلهر، ۱۳۶۴.
۳. صفی‌زاده، صدیق. پیشگویی‌های ایل‌بیگی جاف، تهران: عطایی، بی‌تا.
۴. ———. پیشگویی‌های درویش اجاق (شاه‌خوشین لرستانی)، تهران: آشیانه کتاب، ۱۳۸۱.

۱. ملاخدر شایسی مکائیلی، متخلص به نالی، در سال ۱۲۱۵ هجری به دنیا آمد و در ۱۲۷۳ درگذشت. (بنگرید به: دیوانی نالی، لیکولینه‌وه و لیکدانه‌وه‌ی مه‌لا عبدالکریمی مدرس و فاتح عبدالکریم، سندج: انتشارات کردستان، ۱۳۷۹، ص ۲۵.)

## میهنی از آن ما

✽ عبدالشهید ثاقب

چند روز پیش (۱۵ آگوست سال ۲۰۲۲)، نخستین سالگرد آواره‌گی‌ام از افغانستان/خراسان بود. وقتی در ۱۴ آگوست سال ۲۰۲۱، طالبان در شهر مزار شریف، مرکز استان باستانی بلخ، مسلط شدند، من خانه و کاشانه‌ام را ترک گفته و تا هنوز آواره‌ام. این که آواره‌گی چه طعمی دارد، تا پیش از ۱۵ آگوست تجربه مستقیمی از آن نداشتم. همه اطلاعات و دانشم درباره تلخی‌ها و مرارت‌های غربت و آواره‌گی، برگرفته از چند کتابی بود که درباره «اقلیت‌های بدون دولت»، پناهندگان جنگ‌ها و خشونت‌های قومی و ملی خوانده بودم. مثلاً من از جورجو آگامین خوانده بودم که با زبان طنز گفته بود که حقوق بشر، همان حقوق شهروند است؛ کسی که شهروند کشوری نباشد، حق طبیعی و فطری بشری‌اش نیز سلب می‌گردد. یا در خاطرات اشتفان تسوایگ خوانده بودم که به نقل از یک تبعیدی روسی نوشته بود: «پیش‌ترها انسان فقط به جسم و روح داشت. امروز به گذرنامه هم نیاز دارد، و گرنه مثل انسان با او رفتار نمی‌شود.» یا گهگاهی از نسل پیشین مهاجران افغانستان در نشست‌های دوستانه می‌شنیدم که در فراق وطن چه قدر اشک ریخته‌اند و درد کشیده‌اند. اما به حکم ضرب‌المثلی که می‌گوید «شنیدن کی بود مانند دیدن!»، تا که آواره نشده بودم، هنوز واژه «خارج» همان همان تصویری رمانتیک را برایم تداعی می‌کرد که در طی چند سفری سیاحتی‌ام به کشورهای منطقه



در ذهنم نقش بسته بود. من تا پیش از فروپاشی جمهوریت در افغانستان/خراسان، چند سفری سیاحتی به کشورهای همسایه داشتم. سفرهای اغلباً ده روزه. در این سفرها طبیعی بود که خیلی برایم خوش می‌گذشت. تا در کشور بودم، می‌پنداشتم که زندگی در خارج، یعنی همین تفریح و سیاحت و خوش‌گذرانی. اما با یک‌سال آواره‌گی از وطن دانستم که میان تجربه آواره‌گی با سفرهای سیاحتی، تفاوتی است بس بزرگ!

من یک سال است که در ایران زندگی می‌کنم. ایران برای من یکی از کشورهای خیلی عزیز و دوست‌داشتنی است و در طول مدت یک‌سال، جز مهربانی و همدلی چیزی دیگری از ایرانیان ندیده‌ام. با وجودی که من این کشور را خانه دوم خود می‌دانم و با مردمانش احساس تعلق تاریخی و هویتی دارم، اما فکر می‌کنم که باید ما افغانستانی‌ها «وطنی از آن‌ما» داشته باشیم. وطنی که او به ما عشق مشفقانه بورزد و ما به او. میهنی که آغوشش برای هر افغانستانی جویای آزادی، عدالت و برابری باز باشد، کسی را از خود نراند و تبعید نکند، کسی را نومید نسازد و میهنی باشد از آن همه و برای همه.

دوری از افغانستان، مرا وا داشت که در یک سال گذشته، در باره مفهوم «وطن» تأمل کنم. وطن چیست؟ آیا مجموعه‌ای از آب و خاک و گِل است، یا چنان‌که جوزپه ماتسینی می‌گوید: «تا هنگامی که برادران شما حق رأی در مورد توسعه ملی ندارند، تا موقعی که یک بی‌سواد در میان باسوادان افسوس می‌خورد، تا زمانی که که یک نفر مهیا و مشتاق کار هنوز بیکار است و در فقر دست و پا می‌زند، شما میهنی را که باید داشته باشید، میهنی از آن همه، میهنی برای همه، نخواهید داشت»؟

اگر اشتباه نکرده باشم، من چهارمین نسلی هستم که از افغانستان/خراسان مهاجرت می‌کنم. پیش از من، شماری در دوره کودتای سفید سردار داوود خان، تعدادی نیز در دوره حکومت حزب دموکراتیک خلق و عصر حاکمیت مجاهدین و دور اول تسلط طالبان، کشور را ترک کرده بودند. چرا سرزمین ما فرزندان خود را از آغوش خود می‌راند؟

شما وقتی تحلیل‌ها و تبصره‌های پژوهشگران افغانستانی را بخوانید می‌بینید که اکثراً از جغرافیای افغانستان شکایت دارند: یکی می‌گوید رمز عقب افتادگی ما در این است که کشور ما یک کشور کوهستانی و محاط به خشکه است؛ دیگری می‌گوید که این‌جا به دلیل موقعیت استراتژیک جغرافیایی اش

همیشه محل تاخت و تاز جهان گشایان و امپراتوری‌ها بوده است. این حرف‌ها را آن قدر برایمان تکرار کرده‌اند که هیچ نقشی برای عاملیت شخصی ما در بدبختی کشور قائل نشویم. راستی، مشکل از ما است یا از جغرافیای ما؟ در ۱۵ آگوست سال ۲۰۲۱ وقتی کابل به دست طالبان افتاد، نسل جوان ما یا به سوی فرودگاه کابل شتافتند و یا هم به قصد مهاجرت، به سوی مرزهای ایران. چرا به جای فرار، پنجشیر نرفتیم و از مادر وطن دفاع نکردیم؟ عشق به وطن، آدمی را آماده فداکاری و جان‌بازی می‌کند. اگر ما وطنمان را دوست می‌داشتیم، برای آزادیش جان می‌دادیم و می‌ایستادیم. چرا وطنمان را دوست نداریم؟

ستونی گشوده‌ام در مجله بارو. عنوان ستون «گزارش به خاک خراسان» است. تلاشم این است که در این ستون، با کاوش تاریخ معاصر افغانستان به ویژه رویدادهای بیست سال اخیر، به این پرسش‌ها بپردازم. من در این ستون، افزون بر کاوش این پرسش‌ها، می‌خواهم طرح داشتن یک میهن را بریزم. میهنی از آن همه و برای همه. لازمه این امر آن است که در نخست، تصورات و پنداشت‌های نادرست ما از مفهوم وطن نقد گردد. تصوراتی که به حیث مانع ذهنی شکل‌گیری میهن در میان ما نقش ایفا می‌کنند. سپس با کاوش در تجربه‌های جوامع بشری، باید خاطر نشان کنم که میهن ساخته می‌شود، نه این که یک چیز خدادادی و از قبل موجود باشد. ترتیبات نهادی که می‌تواند ما را در امر ساختن میهن کمک کند چیست، به چه رتوریک‌های نیاز داریم و به کدام فضیلت‌ها؟ از چه چیزهایی باید بپرهیزیم و کدام عناصر را تقویت کنیم؟ «گزارشی به خاک خراسان» از این موارد نیز با توجه شرایط عینی و تاریخی افغانستان / خراسان بحث خواهیم کرد.

مسئولیتی را که در این ستون برای خود تعریف کرده‌ام دشوار است و چاره هم ندارم جز این که همان شعر معروف حافظ را دنبال کنم:

همتم بدرقه راه کن ای طایر قدس  
که دراز است ره مقصد و من نوسفرم.

## همسفران انقلاب

### (Fellow Travelers of the Revolution)

✪ سودابه اشرفی

اصطلاح «همسفران» با دو مفهوم به هم تنیده سفر ذهنی و فیزیکی، نخستین بار توسط آکساندر هرزن<sup>۱</sup> متفکر روس، ملقب به «پدر سوسیالیسم شوروی» به کار گرفته شد و بعدها در زمان جنگ سرد، در رابطه با همراهان فکری حزب کمونیست.

در لغت‌نامه وبستر، جلو عبارت همسفران یا فلو تراولرز آمده است: «شخص یا اشخاصی که بدون وابستگی رسمی به یک حزب یا دولت با سفر و سفرنامه‌نویسی به اهداف یک ایدئولوژی یا کشور کمک می‌رسانند.»

درواقع این همسفران، تبلیغات‌چی بی‌جیره و مواجبی هستند که سرخورده از ایده‌آل‌های دست‌نیافته در کشور خود، یا در پی آمال و آرزوهای ایدئولوژیک، به دنبال یوتوپای گم‌شده می‌گردند. این اشخاص که معمولاً در غرب زندگی می‌کنند، به لحاظ عاطفی و حتا گاه از راه دور به بخشی مهم از طرح‌های عمومی یک دولت برای ساختن جامعه جدید انقلابی تبدیل می‌شوند. این افراد الزاماً علاقه‌ای به عضویت رسمی و پیوستن به حزب خاصی ندارند. در واقع آن‌ها در عین حال که سمپات برنامه‌های عمومی انقلابی و طراحی

شده یک دولت برای شهروندان کشور ایده‌آل‌شان هستند، از آزادی «نسبی» در جامعه خود لذت می‌برند و آن را ارزش‌مند تلقی می‌کنند و حاضر نیستند به طور رسمی در چارچوبی دیگر قرار بگیرند.

در رابطه با جزیره کوبا، تأثیرات این گروه، به دلیل وقوع انقلاب کمونیستی ۱۹۵۹ و جذابیت ویژه آن برای شهروندان «کمونیست/سوسیالیست/رادیکال» دیگر کشورهای جهان از جمله کشور خودمان ایران، اهمیت به‌سزایی دارد. انگیزه نوشتن این جستار، زائیده همین تأثیر به ویژه از طرف رهبران آن فیدل کاسترو ارنستو چه‌گوآرا و جنگ چریکی آن‌ها علیه باتیستا دیکتاتور دست‌نشانده، بر انقلاب ایران است. تأثیر انقلاب کوبا بر روش مبارزاتی سازمان‌های چریکی و باورمند به مبارزه مسلحانه در ایران، انکارناپذیر است. این الگوبذیری سازمان‌های چریکی ایران، در عین حال رمانتیک و عاطفی، در میان افرادی که در زمان وقوع انقلاب نوجوانی بیش نبودند بسیار پررنگ بود، و حتا در موارد بسیاری در نسل‌های بعدی، و اگر نه عملاً اما به شکلی نوستالژیک ادامه یافت.

در سال‌های اول انقلاب کمونیستی کوبا و در دل جنگ سرد میان دو قدرت ایالات متحد و اتحاد جماهیر شوروی سابق، همدلی و هم‌بستگی علیه سرمایه‌داری، به همراه تبلیغات پرشور انقلابی و کاریزمای رهبران، موجی از هنرمندان، نویسندگان، فعالین حقوق بشر، فیلسوف‌ها، خبرنگاران، رهبران مذهبی و استادان دانشگاه‌ها را از دور و نزدیک جهان به کوبا روانه می‌کرد. جوان‌های مترقی و رادیکال به تنگ‌آمده از تمرکز قدرت، از عمل‌کرد رهبران کشورها، از کودتاهای نظامی، از نفوذ قدرت حاکم در رسانه‌ها، از فاصله طبقاتی، از نژادپرستی و بی‌عدالتی به تنگ آمده بودند، به یوتوپایی کوبا جذب می‌شدند. همه این افراد کسانی بودند که حس انقلابی‌گری در آن‌ها می‌جوشید و خواستار تغییر جهان بودند بدون این که در کشورهای خود چشم‌انداز روشنی برای این تغییر داشته باشند. آن‌ها گویی به زیارت جزیره‌ای می‌رفتند که به تحقق یا امکان تحقق آمال و آرزوهایشان جواب داده بود. اما این زیارت فقط به دخیل بستن ختم نمی‌شد و گویی خواه‌ناخواه وظیفه‌ای را بر دوش آن‌ها می‌گذاشت. وظیفه‌ای که وادارشان می‌کرد به نوشتن تجربیات دیدار و

پراکندن اخبار معجزه‌آسایی که قلب و روح انقلابی آن‌ها را مملو از امید کرده بود؛ حالا باید به آن گواهی می‌دادند. این زائران در واقع کماکان با آگاهی یا ناخودآگاه به خدمت پروپاگانداى انقلاب در می‌آمدند و خبر معجزه و تولد یوتوپیا را در جهان از طریق سفرنامه‌ها و گزارش‌ها که معمولاً خارج از خود کوبا چاپ می‌شد، پخش می‌کردند. در واقع دولت‌ها و در این‌جا به خصوص دولت کاسترو علاقه‌ای نداشت که این سفرنامه‌ها در خود کوبا چاپ شود و در دسترس مردمی قرار بگیرد که بتوانند به مقایسه میان شهادت آن‌ها و آنچه در کشور می‌گذشت، دست بزنند. این مسئله در واقع می‌توانست برای دولت انقلابی حتا در دسرافین هم باشد. آنچه که در کوبا می‌گذشت و در همسفران به فوران هیجان بیش از حد و ابراز احساسات انقلابی منجر می‌شد، مقاومت در برابر قدرت‌مندترین کشور امپریالیستی جهان در نود مایلی، تصویر برابری و عدالت اقتصادی، تحقق انقلاب فرهنگی و پزشکی بود. اما این تنها یک روی سکه بود. روی دیگر سکه در دست مردم بود وقوع اتفاقاتی بود که در کنار این وعده‌های شیرین آن‌ها را نگران می‌کرد. وقایعی که عواقب آن گریبان خارجی‌ها را نمی‌گرفت. «کتاب‌های انقلابی را خارجی‌ها می‌نویسند، همان‌ها که بعدها نه به یاد نمی‌آورند و نه می‌خواهند که به یاد بیاورند.»<sup>1</sup> این مردم کوبا بودند که باید با آن‌ها مواجه می‌شدند: کشتار و تیرباران انقلابی مخالفین و «وابستگان رژیم باتیستا»، فرستادن هم‌جنس‌گرایان، مذهبیون و هر آن کس که به طریقی در چارچوب تعیین شده انقلاب و «انسان نو» نمی‌گنجید، به اردوگاه‌های کار اجباری. در کوبا هنوز چندروزی از انقلاب نگذشته بود که قانون اساسی نسبتاً مترقی آن که اعدام را ممنوع اعلام کرده بود دستکاری شد. با لغو قانون منع اعدام، عطف به ماسبق هم به آن اضافه شد و تعداد زیادی از کسانی که حتا در سال‌های دورتر متهم به کشتار مخالفان رژیم باتیستا شده بودند، با کمک شعارها و سخنرانی‌های مشهور کاسترو، بدون هیچ‌گونه محاکمه‌ای به مرگ محکوم شدند. آن در مقابل چشمان ده‌ها هزار نفری که فریاد «دیوار، دیوار» (لا پارد، لا پارد) می‌زدند تیرباران شدند. شاید بتوان این پدیده را تا حدی مقایسه کرد با تصاویر چند سال اول انقلاب اسلامی ایران - حضور پرشور «مردم» در نمازهای جمعه روی صفحه تلویزیون‌های غربی که لایه پنهان و سیاه دهه

شصت را می‌پوشاند. تصور کنید زائرانی را که با سفرنامه‌ها و شهادت‌های رمانتیک و غیرواقعی یا یک‌طرفه در واقع به سفیرانی تبدیل بشوند که چشم به روی خشونت دولت‌های انقلابی علیه شهروندان خود ببندند.

کارل رادکا یکی از رهبران اولیه انقلاب شوروی در سخنرانی خود در اولین کنفرانس نویسندگان اتحاد شوروی در آگوست ۱۹۳۴ به اهمیت حضور و وجود این همسفران اشاره می‌کند. او اذعان می‌دارد که شوروی از این همسفران انقلاب سپاس‌گزار است. شوروی سپاس‌گزار نقش آن‌ها در نشان دادن واقعیت انقلاب، و در آشکار کردن دروغ‌های بورژوازی منحط است. او اهمیت بسیار وجود آن‌ها را در کشورهای امپریالیستی یادآورد می‌شود و قدم آن‌ها را در رفت و آمد به شوروی خوش‌آمد می‌گوید. کارل رادک خود در سال ۱۹۳۹ در یکی از اردوگاه‌های کار اجباری شوروی کشته شد.

این همسفرها برای کوبا نیز همین اهمیت را داشتند. آن‌ها با تمرکز مطلق روی فسادِ رئیس جمهور پیشین باتیستا، حضور مافیا و کازینوها به سرکردگی لاکي لوچیانو و مایر لسنکی، قبضه کشاورزی و مزارع نیشکر توسط کمپانی امریکایی یونایتد فوروت، فقر و بیسوادی در مناطق غیرشهری، و نهایتاً نقش سرمایه‌داری در جلوگیری از «پیروزی انقلاب سوسیالیستی» خواسته یا ناخواسته باعث می‌شدند خشونت انقلابی رهبران در داخل، نامرئی، یا حداقل از چشمان بسیاری پنهان بماند.

از میان مهم‌ترین و مشهورترین نویسندگان و روشنفکران مطرح آن دوران، سفر دو فیلسوف مشهور، ژان پل سارتر و سیمون دوبوار در اوایل سال ۱۹۶۰ است. آن‌ها به دعوت شخص کاسترو به کوبا سفر کردند. تا شاهد شور و حمایت مردم کوبا باشند. این دو طی یک ماهی که در کوبا به سر بردند، دیدارها و سفرها و گپ و گفت‌های بسیاری با کاسترو و چه‌گوآرا داشتند. عکس‌های متعددشان به خبرگزاری‌ها مخابره می‌شد. با محبوبیتی که این دو میان روشنفکران چپ و جوانان رادیکال آن دوران داشتند، تأثیر زیادی در پروپاگاندا و برجسته کردن انقلاب کاستروی جوان که شدیداً به

حمایت جهانی نیاز داشت، داشتند؛ هرچند که کاسترو در آن زمان هنوز تغییر عقیده و روش نداده بود و انقلاب کوبا را یک انقلاب سوسیالیستی نمی‌خواند. زمانی که سارتر ستونی را در روزنامه فرانسوی فرانس سوار با نام جنگ شکر، به نوشتن در مورد دیدارش از کوبا اختصاص داده بود، کاسترو از او خواست که انقلاب را سوسیالیستی نخواند. سارتر با توجه به تجربه بدی که از حمایت دو ساله از انقلاب شوروی داشت، همان ابتدا، سال اول انقلاب کوبا را «ماه عسل» آن خطاب کرده بود. سیمون دوبوار می‌نویسد:

«... هنرمندان مشهور با اجرای برنامه‌های رقص و آواز در خیابان به جمع‌آوری پول برای دولت انقلابی کمک می‌کردند. دختران زیبا در لباس‌های کارناوالی با همراهی گروه موسیقی رقص کنان پول‌ها را از دست مردم می‌گرفتند. سارتر به من گفت: این ماه عسل انقلاب است. نه اسلحه‌ای در کار است نه تانکی و نه بوروکراسی‌ای. ارتباط مستقیم میان مردم و رهبران و توده‌ای از امید خودجوش و کمی سردرگم. همیشگی نخواهد بود اما منظره آرامش بخشی ست. برای اولین بار در زندگی مان شادی‌ای را می‌دیدیم که با خشونت به دست آمده بود.»

اما گویی سارتر و دوبوار با تمام سعی‌شان در دفاع از انقلاب، تولد بچه مرده را دیده بودند. سال بعد وقتی که دوباره به کوبا رفتند، دیگر آن قدرها هیچان‌زده نشدند. دوبوار در خیابان با کارگرانی که مشغول کار بودند سر صحبت را باز می‌کند و از اوضاع و احوال‌شان جويا می‌شود اما به جای کارگران رییس اتحادیه قدم پیش می‌گذارد و جواب او را می‌دهد. جواب‌های خوب کلیشه‌ای دولتی.

ده سال بعد وقتی که سارتر به همراه دیگر نویسندگان جهان به زندانی کردن اِبرو پادیا شاعر معترض و آزادی‌خواه کوبایی اعتراض کرد، کاسترو او را سمبل بورژوازی، نوکر امپریالیزم، مأمور سیا و غیره‌های فراوان خواند و ورودش به کوبا را ممنوع اعلام کرد.

با این حال، و با این که ژان پل سارتر و سیمون دوبوار مشهورتر و محبوب‌تر و روشنفکرتر از آن بودند که فقط دو همسفر انقلاب محسوب شوند و حتا بعدها نظرشان را عوض کردند اما تأثیر این سفر تاریخی، به حادثه‌ای به نفع

انقلاب کوبا تبدیل شد. و شاید در برخی موارد این تأثیر هرگز از میان نرفت. به هر حال، گویی چه گوارا در لباس و پوتین‌های نظامی و شیوه نشستن روی صندلی، در حالی سیگار برگ سارتر را روشن می‌کند که موضع بالاتری از خود را به نمایش گذاشته است. سارتر و سیمون در این سفر موجب تولد عکسی از چه گوارا می‌شوند که کمتر کسی در جهان است که آن را ندیده باشد و کمتر بازاری‌ست که آن را نفروخته باشد.<sup>۱</sup>

آن‌چه که بیش از هر چیز قصه‌های مسافران غربی و شهادت به وجود یوتوپیا یا شکل گرفتن آن را به افسانه بدل می‌کند، غیبت شمشیر دموکلس جنگ و تحریم ایالات متحد بالای سر مردم جزیره است. شمشیری که با بهانه و بعد از حمله ناموفق نظامیان کوبایی به خلیج خوک‌ها، با حمایت بی‌حمایت<sup>۲</sup> جان اف کندی، به دست کاسترو افتاد. معنای انقلاب: کاسترو و هرآن‌چه او بخواهد! او تا شصت و سه سال آینده، اهداف خود را به تنهایی و مطلقاً بدون دخالت هیچ‌گونه نظری از سوی مردم به کشور تحمیل کرد. احتمال حمله‌های دیگر و تحریم در واقع هدیه ایالات متحد به دولت کاسترو بود: حمله خیالی و ایجاد ترس و استرس جنگ در میان مردم به تمامی مسافری و تشنگان رماتیک یوتوپیا تعمیم داده شد؛ آن‌طور که هر پرسشی در مورد عدم آزادی و به کار گیری خشونت انقلابی را به تابو و ضد انقلاب بودن و وابستگی به تبعیدیان میامی تعبیر و تشریح کرد.

امروز بعد از شصت و سه سال که از انقلاب کوبا می‌گذرد، با یک نگاه اجمالی متوجه می‌شویم که تقریباً هیچ‌یک از طرفداران پرشور انقلاب کوبا در این یوتوپای خیالی ماندگار نشدند که هیچ، حتا بلندمدت هم نماندند. از ارست همینگوی که سی سال به طور پراکنده در کوبا زندگی کرده بود و در سال ۱۹۶۱ آن را برای همیشه ترک گفت تا لنگستون هیوز و گروه‌های

۱. کوردا عکاس آن عکس در مصاحبه‌های خود به تصادفی گرفتن عکس مشهور اشاره می‌کند، زمانی که چه گوارا پشت سر سیمون دوبوار و سارتر قرار می‌گیرد. کوردا با حذف اضافات، آن عکس مشهور را ظاهر می‌کند. جالب است که «روزنامه‌ی انقلاب» حاضر به چاپ آن نمی‌شود زیرا که چاپ عکس‌های مهمان‌های فرانسوی مهم‌تر بوده است.

۲. کندی در آخرین لحظه به قول خود در مورد فرستادن هواپیماهای کمکی وفا نکرد و نظامیان مخالف در خلاء پشتیبانی هوایی، شکست سختی از مدافعین انقلاب خوردند.



سیاه‌پوست ضد نژادپرستی در ایالات متحد تا مستند سازان مشهور، حاضر نبوده‌اند کشور خود را ترک کنند و در کوبای ایده‌آل زندگی کنند.

همسفران و آن سفرنامه‌های پروپاگاندایی بهشت یوتوپایی آبسیلیت شده‌اند و موردی ندارند. سفرنامه‌هایی که انگیزه اصلی نوشتن آن‌ها بیشتر مخالفت با امپریالیزم یا شیطان بزرگ بود تا تشریح و تفسیر انقلاب و وضعیت واقعی تحولات یک ملت. و صدای بی‌صدایان بودن آن‌طور که خود کاسترو بیان کرده بود وقتی که کمونیست بودن خود را انکار می‌کرد. با این حال، و با این که کاربرد این پیام‌های بهشتی، دیگر پوچ شده است، هنوز هستند غربیان کاپیتالیزم نشینی که با سفر به این جزیره‌ی تنها مانده‌ی «سوسیالیست» برای خود اعتبار می‌خرند و مشاهدات سطحی و مخدوش و آرزوهای بریادرفته‌ی خود را به قیمت رنج مردم آن کشور به خورد کنجکاوان و جهان‌سومی‌هایی می‌دهند که دست بر قضا آن‌ها هیچ خیال نزدیک شدن به این تمساح<sup>۱</sup> پردردسر خاموش را ندارند.

حالا جنگ سرد تمام شده. ژورنالیست‌ها به کوبا دعوت نمی‌شوند و همسفران از کوبا فقط زنان سیاه‌پوست مزین به لباس‌های آفریقایی و سیگار برگ در دست را در میدان‌های «هاوانای قدیم» روی آیفون ضبط می‌کنند، با ماشین‌های موستنگ صورتی در میدان انقلاب عکس می‌گیرند، جاز و سالسا می‌نوشند، موهیتو می‌رقصند، رام را روی سیگار برگ می‌ریزند. در فستیوال ثروتمندان سیگار برگی ته سیگار را مثل «چه‌گوارا» در عسل فرو می‌کنند. هرگز به درمانگاه یا بیمارستانی که حاصل «پزشکی رایگان» است قدم نمی‌گذارند و با مهندس و وکیل و دکتر فارغ‌التحصیل «آموزش رایگان» که در رستوران‌ها کار می‌کند کاری ندارند. با کوبایی‌هایی که حکم نوهی آن‌ها را دارند ازدواج می‌کنند تا با ضد نژادپرستی، خودارضایی کنند. کسانی که اهل کتاب نیستند تا به آمار چاپ کتاب‌های نویسندگان کوبایی در اسپانیا و فرانسه اشاره کنند. روی آب‌های گرم و درخشان فلوریدا پرنده‌ی سفید کشتی کروزر را می‌بینند و نه شنای کوسه‌ها که آب را رنگ خون می‌کند. آن‌ها *فلوتراولر*هایی هستند که سفرنامه‌هاشان را روی اینستاگرام چاپ می‌کنند.

## آقای وفادار

---

✽ حسن تهرانی

آقای «وفادار» عاشق بودند - آقای «وفادار» عاشق دوشیزه «جفاپیشه» بودند - ایشان از دست دوشیزه نام برده، دل پرخونی داشتند - روزهای پنجشنبه در یک نشریه پرتیراژ، دوبیتی می نوشتند (بقیه روزهای هفته - به جز ایام تعطیل - غصه می خوردند).

هر چه آقای وفادار وفا داشتند، دوشیزه «جفاپیشه» جفا می کردند. دوشیزگان زیادی با اشعار آقای «وفادار» گریه کردند و اشعار ایشان زیور هشت هزار و هشتصد و هشت انشاء دبیرستانی - با مضمون «زندگی» و «عشق یا ثروت» - شد.

آقای «وفادار» هر روز هزاران نامه از عاشقان میهنی دریافت می کردند. (اداره پست، سی و سه پستیچی، مخصوص رساندن نامه های ایشان استخدام کرده بود). گرچه مضمون اشعار آقای وفادار درباره «وفا» ی خویش و «جفا» ی معشوقه بود، اما هر پنجشنبه در قلب کلیه دوشیزگان، در کلیه مدارس کشور، انقلابی تازه به پا می شد.

آقای «وفادار» از دوشیزه «جفاپیشه» دلخور نبودند - آقای «وفادار» معتقد به شعر نیش عقرب نه از ره ... بودند.

دوشیزه «جفاپیشه» - که از مقام شامخ خود در ادبیات عاشقانه معاصر باخبر بودند - همواره با الهاماتی جدید احساس پاک شاعر دل سوخته را

تحریک می‌کردند. از نتایج مهم این تحریکات، قصیده‌ای بود به نام دل هوس باز او که بالاترین رکورد را در گرفتن اشک از دوشیزگان حساس به دست آورد.

دوشیزه «جفاپیشه» عشاق متعددی از کلیه طبقات اجتماعی داشتند، و پنجاه‌وسه نفر، برای خاطر ایشان، به میزان دو کیلو تریاک خورده بودند و چهل‌وسه لیتر پرمنگنات صرف شستشوی روده‌هاشان شده بود.

دوشیزه «جفاپیشه» دو خواهر داشتند. سرگرمی خواهر بزرگ‌ترشان، جمع‌آوری تمبر بود. دومی، عقاید جوانان را در دفتری جمع‌آوری می‌کرد. اما خود ایشان، عاشق جمع می‌کردند.

آقای «وفادار» وفادارترین عاشق دوشیزه «جفاپیشه» بودند. عشاق در گذر بودند ولی آقای «وفادار» از طوفان حوادث پایداری بیرون می‌آمدند. خوشبختانه آنقدر تعداد رقبا فراوان بود که تیراژ نشریات آبرومند هرگز پایین نیاید. یک بار عکس چهاررنگ آقای «وفادار» - همراه با عنوان چه کسی دل او را خون می‌کند؟ و آن دختر موبلد کیست؟ - یک پنجشنبه بر روی جلد سه نشریه پیر تیراژ معاصر چاپ زده شد.

آقای «وفادار» در هشت اقتراح ادبی از طرف خوانندگان جوان لقب «آقای شعر» گرفتند، خاطرات خود را با عنوان «مردی زیر قدم‌های تقدیر» به‌طور هفتگی درآوردند و به نامه‌های بی‌شمار خوانندگان خاطراتشان پاسخ دادند:

«بندرعباس؛ آقای؟ خانم ف. ر. ی

۱. مگر او سپید است و شما سیاه؟ آه... او، «ژانت» عزیزتان از مذهب دیگری‌ست؟ باشد... دوست عزیز، عشق مهم است... عشق... به قلب شکسته من بنگرید.

۲. در آن مورد به‌خصوص، باید با پزشک متخصص تماس بگیرید.»

دوشیزه «جفاپیشه» برای جمع‌آوری مدارکی مبنی بر جذابیت شخصی، کلیه آثار ادبی آقای «وفادار» را نگه می‌داشتند. یک بعدازظهر زمستانی، ملاقاتی مهم صورت گرفت: آقای «وفادار» به پدر معشوقه برخوردند. آقای «وفادار» متوجه شدند که پدر معشوقه اعتنای چندانی به جهان وسیع ادبیات ندارند

و اصولاً نه به تفاوت ماه ایشان با ماه گردون فکر می‌کنند و نه به تفاوت شاعرها با بیکارها. پدر دوشیزه «جفاپیشه» به «پنبه» فکر می‌کردند: پدر دوشیزه «جفاپیشه» از تجار نامی «پنبه» بودند. (آقای «وفادار» خوشحال بودند که زمینه فکری پدر معشوقه «نرمش» به‌خصوص دارد).

یک ساعت و چهار دقیقه و بیست و هشت ثانیه مدت ملاقات، به تک‌گویی پدر دوشیزه «جفاپیشه» در فواید «پنبه» گذشت و ایشان آن قدر از عدم اطلاع آقای «وفادار» از امور پنبه‌ای متأسف شدند که ایشان را از خانه‌شان بیرون انداختند.

آقای «وفادار» با مسئله تازه‌ای مواجه شده بودند: مسئله رابطه عشق و ادبیات و پنبه. ایشان می‌بایست وصلتی میان این سه برقرار کنند.

دوشیزه «جفاپیشه» میان دو قطب «عشق و ادبیات» و «پنبه» (و فواید آن برای زندگی بهتر) سرگردان بودند. ایشان بر روی تشکی پُر از پنبه کارخانه پدر، بر نوشته‌های اندهبان عاشق خویش اشک می‌ریختند (ولی ته دلشان می‌گفتند: «شعر خوب است؛ ولی مگر می‌شود رویش دراز کشید؟»). چند هفته متوالی، نشریات پنجشنبه از آثار آقای «وفادار» بی‌بهره و دوشیزگان دبیرستانی منتظر بودند. آقایان سردبیران، در جلسات متعدد، علل سقوط تیراژ را بررسی می‌کردند.

بالآخره یک صبح بهاری، آقای «وفادار» - بعد از روزهای فراوان خشکسالی قریحه - شعر دل‌خواه خود را گفتند: شعری درباب فواید «پنبه». (سرانجام آقای «وفادار» توانسته بودند با الهامی از معشوق و پنبه مشکل رابطه عشق و ادبیات و پنبه را حل نمایند). وقتی آقای «وفادار» شعر خود را برای پدر دوشیزه «جفاپیشه» خواندند، تأثر فراوانی به ایشان دست داد و مدت یک ساعت و نوزده دقیقه و چهل‌وسه ثانیه وقت ملاقاتشان را گریه کردند و بعد طی مراسم ناشایستی آقای «وفادار» را از خانه‌شان بیرون انداختند. آقای «وفادار» خبر نداشتند که پدر معشوقه ورشکست شده است. سه روز بعد آقای «وفادار» - با وجود علاقه فراوان به اشعار سنگین - شعری بندتباری گفتند و خود را با آن حلق‌آویز کردند.

## خاکستر-ات

---

### مقامه‌ای برای الف. س.

---

✽ رضا فرخ‌فال

در این عکس سیاه و سفید او همان لبخندی را بر لب دارد که در تمام آن سال‌ها بر لب داشت. همه چیزها در این عکس به محاصره یک روز عصر تابستان درآمده‌اند: میزها و صندلی‌های سفید، باریکه‌ای از چمن و تنه درخت چناری در پشت سر او که برگ‌هایش پیدا نیست. ردیفی از شمشاد که از کنار میز او می‌گذرد و در پشت میزها و صندلی‌های دیگر پنهان می‌شود؛ و در طرف دیگر، در عمق عکس، نمایی از دیواری آجری که پیچک‌هایی از آن بالا رفته اند. در این عکس هم حلقه‌های بازیگوش گیسوان کوتاهش از روی لاله‌های گوش کنار رفته‌اند. فتجانی سفید رنگ روی میز اوست که با انگشتانی باریک و کشیده بدنه آن را لمس کرده و لبخند می‌زند. در آن نور عصر و گذشت زمان بر کاغذ عکس انگار که انگشتانش را در پاره‌ای ابر سفید فرو برده است...

مکان این عکس را به خوبی به یاد می‌آوردم: فضای بیرونی کافه‌ای که یکی از پاتوق‌های روشنفکری بوده است در سالهای گذشته... جزئیات در این عکس کهنه واقعی‌تر از آن است که خودم را در شروع گفتن از او و از این مکان درگیر مقولاتی مثل نمودها و چیزها کنم. آیا بلائشو درست می‌گفت که گاهی نمودها از خود چیزها واقعی‌ترند؟ و حتا در اینجا، در این عکس که گذشت زمان خود به

خود بر نسج مادی آنها اثر کرده است؟ آیا آن فنجان سفید بر روی میز و آن نگاه خندان چشمها (آن اعیان فی نفسه در یک روز عصر تابستان) خیالی بیش نبوده‌اند؟ در این داستان - مقامه که صورتی کاملاً ترکیبی دارد مثل خود مقامه (ترکیبی از شعر و نثر خطابی یا روایی) خودم را مجاز می‌دانم که بنا بر عرف مقامه از بلانشو یا هرکس دیگر نقل قول بیاورم، اما نمی‌خواهم از همین آغاز در دام چیزی بیفتم که بلانشو با نام "بیرون" از آن یاد می‌کند: آن سوی نمودها و چیزها، آن مفاک بی زمان و بی مکان فراموشی، خود مرگ که در این عکس همچون هر عکس دیگری دهان باز کرده است، حتی اگر آدمها در آن هنوز زنده باشند...

سایه‌های عصر گریبان آخرین بقایای نور روز را بر سنگفرش کف حیاط و در لابلای پایه‌های میز و صندلی‌ها گرفته‌اند. اودر این عکس زنی است جوان در آخرین سالهای دهه بیست زندگی، درست هم سن و سال خودم و من در کنار او یک دستم را بر لبه میز تکیه داده‌ام رو به دوربین... سر میز او نشستهم، چنانکه معمول ما بود، و فقط شاید ایستاده سلام و احوالپرسی کرده‌ام و یک نفر دیگر، دوستی با دوربین سر میزی دیگر این عکس را از هردو ما گرفته است. گیسوان درهم تابیده‌اش آن قدر کوتاه شده که همه بلندای گردن را از میان یقه باز پیراهن نشان دهند و چشم‌هایش لبخندی را که بر لب‌هایش آورده در نگاهی سرخوش و کمی غافلگیر شده تکرار می‌کنند. این عکسی است که اتفاقی گرفته شده است.

عکس را در میان خرده‌ریزهایم پیدا کردم در شبی که از شدت بی‌حوصلگی به صرافت مرتب کردن یا دور ریختن بعضی چیزها افتاده بودم. انبانه ای از کاغذهای یادداشت، پوشه‌ها رنگ و رو رفته و بریده‌هایی از مجلات و روزنامه‌ها که معلوم نبود برای چه آنها را جمع کرده‌ام، نامه‌ها و کارت‌های شناسایی بی‌مصرف، نسخه‌ای از قرارداد رسمی شغلیم (اولین و آخرین قرارداد رسمی من) که این یکی را حتماً باید دور می‌ریختم. قطب نمایی هم بود با عقربه‌ای که هنوز جهت را نشان می‌داد و یک انگشتر که مدت‌ها فکر می‌کردم برای همیشه آن را گم کرده‌ام. انگشتر را دوباره در انگشتم کردم. نگین لاجوردش که در پایه‌ای از نقره کار گذاشته شده تکه سنگی است اصل به رنگ شب ساکن و زلال کوهستانهای بدخشان... با خودم فکر می‌کنم براین تکه سنگ نگین روزگاری همان بادهایی وزیده که ناصر خسرو زمانی از دره تبعیدگاهش در وصف آن سروده بود:

بگذر ای باد دل افروز خراسانی...

نه، من نمی‌خواسته‌ام خلوت او را سر میز برهم بزنم. در عکس کت سفیدی پوشیده‌ام با شانه‌های فروافتاده و یقه چروک خورده که انگار در وزش باد هر لحظه می‌خواهد از تن من کنده شود. عجیب اینکه اصلاً به یاد نمی‌آوردم که این کت را کی پوشیده بودم یا اصلاً کی آن را داشته‌ام؟..

عصر دوشنبه‌ای از میان همه عصرهای دوشنبه دیگر یا عصر چهارشنبه‌ای یا پنجشنبه‌ای از میان همه عصرهای چهارشنبه یا پنجشنبه‌های دیگر: خاکستری از یک لحظه... زمان در عصر تابستان این عکس برای همیشه از گذشتن بازایستاده است و حالا دیگر چه اهمیتی دارد که چه روز یا سالی این عکس گرفته شده باشد؟ اما مکان معلوم است. کافه زمانی در ضلع شرقی باغ هتل پالاس بناشده بود. قسمت سرپوشیده‌اش را شیشه‌های قطور قدی از منظره باغ و چمن جدا می‌کرد و این عکس جایی در فضای بیرونی آن در ضلع جنوبی باغ گرفته شده است. در مقامه نیز همچون داستان آدمها و مکان‌ها مجازی هستند، حتا اگر با نامی خاص از آنها یاد شده باشد. کافه پالاس یا با اسم کاملش "کافه تهران پالاس" در اینجا می‌تواند هر کافه‌ای باشد: یک اسم عام، و او، زن جوانی است که آنجا، در فضای بیرونی کافه، تنها سر یکی از میزها نشسته است با فنجان قهوه در مقابلش. عکس چنین نشان می‌دهد. او برای من هر زن دیگری نیست و نمی‌تواند باشد. من او را می‌شناختم و در این عکس چهره و نگاهش را به یاد می‌آورم. در اینجا اما به اختصار، با حروف اول نام کوچک و فامیلیش، از او نام می‌برم به دلایلی که برای خودم هم چندان معلوم نیست: الف. س.

سعی می‌کنم آدمها، مشتری‌های دیگر و همیشگی کافه را به یاد بیاورم و این سطر شعر از الیوت به ذهنم می‌آید با دخل و تصرفی در آن:

اینجا می‌آمدند و می‌رفتند و از ادبیات و هنر و سیاست حرف می‌زدند و  
"شایعه می‌ساختند"...

پیشخدمت‌ها همه از ابواب جمعی هتل بودند، اما فقط در کافه کار می‌کردند و مشتری‌های همیشگی را اغلب به اسم می‌شناختند. چهره‌هایی در نظرم می‌آیند، اشباحی با نام و بی‌نام سر میزها: نویسنده‌ها، شاعرها، نقاش‌ها، آن طراح معروف لباس مردانه با رفتار شوخ و شنگ زنانه‌اش، روزنامه‌نگارها و سیاسیون ملی‌گرای جاافتاده‌ای که فقط پیش از ظهرها آنجا می‌آمدند، جای می‌نوشیدند و بلندبلند از نخست‌وزیر وقت انتقاد می‌کردند و هرازگاهی یکی دو نفر از آنها با هم قه‌قهه می‌خندید... و سطر دیگری از الیوت به یادم می‌آید که

...و به یاد آر اینجا چه بسیار کسان که زوال یافتند.

به عکس نگاه می‌کنم و به یاد می‌آورم آن شاعری را که حالا فقط اسمی از او در دفتر شعرهای مرا می‌آید آن سال‌ها باقی مانده است. آن انقلاب سرخی را که سالها در شعرش آرزو می‌کرد وقتی اتفاق افتاد چنان از دیدنش یکه خورد که طولی نکشید که به مرگی نابهنگام در تیمارستانی مرد. او را می‌بینم که سر میزی تنها سر در لاک خودش کرده و گاهی که سر بلند می‌کند زیر چشمی به هر تازه وارد یا رونده‌ای نگاهی خشم‌آلود می‌اندازد. معلوم است که به ظاهر خودش مدتهاست نرسیده و حالا ته‌مانده خضاب موهای سفیدش هاله‌ای بنفش‌رنگ را گرداگرد کله‌اش برتابانده است. این نشانه آن بود که در یکی از آن بحران‌های روحی ادواریش فرو رفته بود و در این حالات او کسی جرئت نمی‌کرد سراغش برود. سر میز دیگری کارتونیست پرکار و مشهوری نشسته که پیش از ظهرها میزی در قسمت سرپوشیده کافه دفتر و دستک کارش بود. با قلمی سیاه روی طرحی دارد کار می‌کند که عصر همان روز باید به روزنامه تحویل می‌داد و روبرویش دخترکی جوان، به‌وضوح جوان‌تر از او، نشسته که سعی می‌کند در سکوتی که سر میز حکم فرماست قطرات اشکش را پنهان کند. بیرون در مکان تاپستانه کافه بهرام اردبیلی را می‌بینم که سر یکی از میزها با موهایی بلند فرو ریخته تا روی شانه هاش دستمال قوس و قزحی را به گرد میچ دست می‌پیچاند و در یک حرکت غیرارادی دستمال را همچون پرچمی در هوا به اهتزاز درمی‌آورد و دوباره آن را به گرد میچ دست می‌پیچاند. شاید در آن لحظه ناگهان آن خط از شعرش به ذهن او آمده است که می‌گوید:

شمشادی که بلند نیست، مطول است...



سر راهم از میان میزها الف. س. را می بینم که مثل همیشه، مثل همین عکس، سر میزی تنها نشسته است. نگاهم با نگاه او در هم گره می خورد و این اوست که با لحنی محو بر لبهایش نگاهش را از من می دزدد و در این نظر بازی‌ها که هربار با دیدن او اتفاق می افتد من این شعر احمد رضا احمدی را با خودم زمزمه می کنم که

...و من مخفیانه شما را دوست داشتم.

از همان سالهاست که این خط شعر به یادم مانده است. حدس می زدم و واضح بود که کسانی به او دل داده‌اند و او نیز حتماً به کسی یا کسانی دل داده بود، اما همیشه تنها سر میزی می نشست حتا شب‌ها که برای شام به "کارتیه"، پاتوقی دیگر، می آمد. قهوه‌ای سفارش می دهم و کتابی را باز می کنم که پرهیب بهرام صادقی از دالان کافه وارد می شود. به ندرت آن جا سر می زد و همچنان که به طرف میز من می آید قامت بلند و باریکش به طرخی می مانست که دیوید لیواین از چخوف زده است. خودش غرق در نشئه آن گرد سفیدی بود که لابد سر راه جایی زده بود، اما به عنوان یک پزشک (چخوف هم پزشک بود) به من نصیحت می کند که

"سیگار نکشید آقا، برای سلامتی خوب نیست... لااقل کنترل شده بکشید..."

بیژن جلالی شاعر را می بینم با چهره استخوانی و چانه‌ای سه گوش با شباهتی به هدایت، کراوات زده با ظاهری اداری (شاعری کارمند پتروشیمی) که مثل همیشه در معیت یکی از آن خانم‌های زیبای جاافتاده‌ای نشسته است که در دوره‌های زنانه آنها شرکت می کرد و سنگ صبور آنها بود. آن روز اما با الف. س سر میزی نشسته است و من خواهی نخواهی برای گفتن سلام و احوالپرسی باید سر میز آنها می رفتم. جلالی ما را به هم معرفی می کند و با آن تکیه کلام همیشگی‌اش "از اتفاق" می گوید،

"از اتفاق فکر می کردم من باید شما دوتا موجود چموش و مردم گریز را به

همدیگر معرفی کنم..."

کمی دستپاچه شده بودم و سعی می‌کردم پنهانش کنم. دربارهٔ موج نو در ادبیات فرانسه صحبت می‌کردند. هردو رشک برانگیزانه آن ادبیات را می‌توانستند به زبان اصلی فرانسه بخوانند. جلالی رو به من می‌کند و می‌گوید،

“هان... نظر تو چیست؟”

منِ کنان خواستم اظهار فضلی کرده باشم. می‌گویم،

“این داستانها و حتا فیلم‌های موج نو فرانسه من را یاد این حرف بورخس می‌اندازه که درباره‌شان گفته بود ادبیاتی در ستایش ملال...”

الف. س. در جواب من (و این اولین بار است که صدای او را از نزدیک می‌شنوم؛ همان صدایی را دارد که باید می‌داشت) می‌گوید،

“من بورخس را خیلی دوست دارم، اما این حرف او را نمی‌فهمم. خب... ملال یک احساس انسانی است. واقعی است. مگر نیست؟”

هیچ جواب مستدلی در برابر حرف او نداشتم. جلالی به کمک من می‌آید،

“من این حرف بورخس را می‌فهمم. شاید مقصودش این است که این‌ها در وصف ملال خودشان حرفهای ملال آوری می‌زنند... آدم‌ها در این داستان‌ها و فیلم‌ها مرتب حرفهایی حکیمانه درباره عشق و مرگ و زندگی و اینجور چیزها می‌گویند... من هم از اتفاق تا حدودی با این نظر بورخس موافقم...”

آیا این عکس تاریخ یک دوران بود (چنانکه بنیامین درباره عکس می‌گوید) یا شرح حالی شخصی، آن کیفیتی که بارت در عکس می‌دید؟ کیفیتی از این عکس که من را شب‌های متوالی زیر نور چراغ رو میزی مسحور خود کرده بود؟ مکان یا بهتراست بگوییم فضای آن با جزییاتش که او را در برگرفته آیا همان چیزی نیست که رولان بارت به آن “استودیوم” در یک عکس می‌گوید؟ چه برابر نهاده‌ای در فارسی برای این اصطلاح studium داریم؟ زمینه یا عرصه

یک عکس که همه رمزهای فرهنگی، تمدنی یا بگویییم تاریخی در آن دربرابر نگاه ما از هم بازگشوده می‌شوند...

در این عکس آدمها و چیزها همه انگار که یک ویرانی کامل را به تاریخ بدهکار بوده‌اند. عکس فقط ناظر خاموش این ویرانی است: چیزهایی بوده‌اند که دیگر نیستند، که دیگر نمی‌توانستند که باشند مثل پیراهن او با گل‌های ناپیدای ریز (به چه رنگی بودند؟) که چند تایی در عکس در چین سر آستین‌های کوتاهش دیده می‌شوند و دامنش که در زبانه‌هایی از سایه‌های آخر روز فرو رفته است. برای بار چندم است که نگاهم بر این لبخند درنگ می‌کند؟ پس این لبخند زخمه‌ این عکس است (زخمه دربرابر پونکتوم punctum در اصلاح بارت) که در نگاه شوخ چشم‌هایش مؤکد شده تا مثل همیشه چیز دیگری را بگویند وقتی که حتی در این عکس هیچ چیز نمی‌گویند.

گفته‌اند که زمان در عکس تجسد یک "آن" است، فاصله‌ای از زمان در یک "چشم به هم زدن"، اما او در این عکس همچنان به من لبخند می‌زند. این لبخند فقط در فاصله محاسبه پذیر یک چشم به هم زدن اتفاق نیفتاده و پس من نمی‌توانم استودیوم و پونکتوم (همان و دیگر) را در این عکس از هم تفکیک کنم. براهنی می‌گفت "همه عکس‌ها قرار است بیرنگ شوند"، در باره زمان این چشم به هم زدن می‌گوید که عکس "گوه" ای است (آلت نجاری) که در وسط زمان مستمر قرار داده‌ایم.... به گذشته می‌گوییم بایست، به آینده می‌گوییم جلو نیا!.. خود او شاید در همان روز عصر تابستان سر میزی دیگر تنها نشسته و در عکس پیدانیست. شاید یکی از آن روزهایی است که تازه از زندان آزاد شده بود بعد از آن به اصطلاح روشنگری اجباری مواضع سیاسی خودش در یک سخنرانی تلویزیونی که بیشتر به یک خطابه ادبی می‌مانست: "پس من با شمس چه کنم؟..." دیگران درباره عکس با واهی از دست‌ور زبان گفته‌اند که زمان در عکس گونه‌ای آینده‌روایی یا آینده‌نقلی است که در فارسی فقط می‌توانیم آن را به صورت فعلی التزامی صرف کنیم: من آن جا، در آن کافه، تنها سر میزی نشسته باشم و به تو لبخند زده باشم وووو... در تاملات شبانه خودم روی این عکس، گونه‌ای کمیاب از فعل را برای زمان عکس در زبان فارسی پیدا کردم: "می" در ترکیبی با مصدر یا صفت فاعلی که زمان حالی بی انتها را برمی‌سازد:

می‌خرامان.. می‌خنده زنان، سایه‌هایی می‌تراونده بر دامنم... می‌به تو من در نگاهم سخره زنان...

این عکس حتا به خواب های من هم سرایت کرده بود. شبی در خواب خودم را می‌بینم با کت و شلوار سفید تابستانه و کلاهی حصیری بر سر در کافه‌ای در یک بندرگاه با چشم اندازی از آبهای نیلی و آرام دریا در پشت سرم و با خودم می‌گویم اینجا باید کافه‌ای در اسکندریه باشد... ذهنم با این گفته که نمی‌دانم کجا خوانده بودم سخت گلاویز شده بود و هذیان‌وار بر زبانم می‌آید که

از من که دور می‌شوی به من نزدیک‌تر می‌شوی...

چه متناقض و پوچ و بی‌معنا است این گفته در بیداری!... دلخوشکننگی ادیبانه یا فیلسوفانه!.. بار دیگر که به سراغ عکس می‌روم خودم را انگار که همچنان در خوابی است که بیاد می‌آورم. آن کت سبک و رهای سپید را آیا در رؤیایی به تن کرده بودم؟ آیا این خود من بوده‌ام که در این عکس به او نزدیک شده‌ام؟ چه غفلتی از وجنات من می‌بارد!.. روزهای دیگر هرچه بیشتر به عکس نگاه می‌کنم خودم برای خودم در عکس ناشناس‌تر می‌شوم...

دوستی قدیمی، روزنامه نگاری از همان سالها می‌گوید،

”وه!.. که انگار همین دیروز بود... این عکس را از کجا پیدا کردی؟“

در پاسخش می‌گویم که عکس را لابه‌لای یادداشت‌ها و کاغذ پاره‌هایم پیدا کردم و می‌گویم خودم هم سال‌ها بود آن را ندیده بودم. در عرف مقامه راوی با رفیقی یا حریفی به بحث یا مجادله می‌نشیند و من با این دوست قدیمی در کافه‌ای این سر دنیا، در شهر مونترآل، قرار گذاشته بودم تا این عکس را نشانم دهم. او تنها کسی بود این دور و برها که پاتوق روشنفکری آن سالها را در این عکس خوب می‌شناخت و خودش یکی از مشتری‌های همیشگی آنجا بود. اغلب با کیف ضبط صوتش آویزان بر شانه سرو کله‌اش در کافه پیدا می‌شد و گاهی هم همانجا سر میزی با چهره‌ای

معروف هنری یا ادبی مصاحبه می‌کرد. به دستهایش نگاه می‌کنم که عکس را همچون سندی نایاب با احتیاط دربر گرفته‌اند. در این سال‌ها این دستها همه کاری کرده بودند از آشپزی در رستورانهای ایرانی تا رانندگی تاکسی و نقاشی ساختمان‌ها اما حالا با آمدن اینترنت دوباره به قول خودش به خود روزنامه نگارش برگشته بود. برای سایت‌های ایرانی مطلب و خبر می‌نوشت و باز هم مصاحبه می‌کرد. می‌گفت هیچ چیز به اندازه دو ستون نوشتن برای یک روزنامه یا مجله آدم را سر حال نمی‌آورد حتا اگر نوشته‌ات را کنار آگهی رب گوجه فرنگی چاپ کنند. پای ثابت روزنامه محلی ایرانیان هم بود، "... روزنامه که نیست، فلایر اصناف محترم است."

عکس را دور از چشم‌هایش می‌گیرد. مردمک‌هایش وقتی خیره می‌شود اندکی تاب برمی‌دارند. انگار که همزمان دو نقطه متفاوت را نگاه می‌کنند. می‌گوید،

"چقدر دلم می‌خواست چیزی بنویسم یا حتا فیلم مستندی بسازم درباره همه پاتوق‌های روشنفکری آن سالها، حتا قدیمی‌تر، مثلاً آنجایی که هدایت می‌رفت، باعکس و تفصیلات و احیاناً شاهدان زنده و جای خالی آن پاتوق‌ها را در شهر پیدا کنم. فکر کن جای آنها را حالا چی گرفته؟.."

"کافه نادری از همان زمانها هنوز سرجاش هست گویا. مصادره‌اش نکردند."

"نه، مصادره‌اش نکردند، اما چه جای غم انگیزی شده بود در روزهای بعد از انقلاب با آن پیشخدمت‌هایی که یک شبه انگار پیر و شکسته شده بودند با پشت‌های خمیده اما هنوز با پیشبندهای سفید و آن هنر پیشه‌های فیلم فارسی بیکار که می‌آمدند آنجا ترس خورده و نگران که هر لحظه یک نفر آنها را لو بدهد و دستگیرشان کنند... وانمود می‌کردند که کسی را نمی‌بینند لابد به این خیال که وقتی به کسی نگاه نمی‌کنند خودشان هم دیده نمی‌شوند. کافه حال و هوای یکی از کافه‌های ورشو را داشت بعد از اشغال کامل لهستان و آن شاعران و نویسندگان یهودی، گی‌ها، کمونیست‌ها و البته کولی‌ها..."

عنوان شعری از شاعری لهستانی به یادم می‌آید "زنی زیبا در کافه‌ای شلوغ..." که همه کافه در حضور او بود... کجا آن را خوانده بودم؟ دوستم ادامه می‌دهد،

”کافه‌ها این مکان‌های سکولار عمومی‌همه جا مراکز فرهنگ و تمدن و شهریت جدید بوده‌اند یا اصلاً بگویم ادبیات مدرن پایه‌اش روی کافئین بنا شده. کافه‌های پاریس را در عیش مدام همی‌نگوی یادت هست؟ یا آن کافه در نیویورک که صبح‌ها پاتوق ایزاک باشویس سینگر بوده؟ سارتر و سیمون دوبووار کارهایشان را پشت میز کافه‌ای می‌نوشتند و چرا راه دور برویم آن کافه‌ها در بیروتی که هنوز ویران نشده بود با قهوه‌های تلخ عربی و شعر نزار قبانی... آنجاها که هدایت می‌رفت هر کدام وقت خاصی در روز یا سر شب داشتند، کافه فردوسی با تخت‌هایی مفروش زیرسایبان درختان مو و باغچه‌ای پراز لاله عباسی، دکه گیاهخواری لاماسکوت، کافه رزنوار... می‌دانی اولین کافه‌ای که در تهران تأسیس شد، همزمان با کوتاه شدن دیوارهای شهر، اسمش چی بود؟ کافه رنسانس...”

این دوست روزنامه نگار من مثل معدود روزنامه نگارهای ذاتی که می‌شناختم انبانه‌ای از اطلاعات بود درباره همه چیز و حافظه‌ای داشت پر از حرف و نقل‌ها و شایعات و شرح حال آنها که زمانی کسی بودند و او همه را از نزدیک می‌شناخت. گاهی نمی‌دانستم که در نقل یک ماجرا دارد تخیل می‌کند یا آنچه را می‌گوید به ادعای خودش واقعی است. گفتم،

”عجب اسم با مسمایی برای یک کافه! نمی‌دانستم.“

عینک خواندنش را به چشم گذاشت و گفت،

”اینجا که معلومه کجاست.. کافه تهران پالاس است، آن قسمت بیرونیش، در هوای آزاد، اما بگذار ببینم. قیافه این دختر عجیب آشناست...”

”حتماً او را آنجا دیده بودی. اغلب سر میزی تنها برای خودش می‌نشست مثل همین عکس.“

دوست من انگار با خودش حرف می‌زند،

”این موها و این لبخند... حافظه‌ام را پاک از دست داده‌ام. لعنت به خودم.“

”نه، نه، من به حافظه‌ت همیشه غبطه خورده‌ام.“

”از بس در این سال‌ها از حافظه‌مان کار کشیده‌ایم دارد فرسوده می‌شود. همه‌اش در گذشته بوده‌ایم و نقد حال را از دست داده‌ایم. حالا این عکس مثل خاطره‌ای فراموش شده است یا این طوری خودش را به یاد ما می‌آورد.“

”درست می‌گویی... خاطره‌ای فراموش شده. اما عجب تناقضی! اگر خاطره است پس فراموش نشده و اگر فراموش شده دیگر خاطره نیست...“

اسم او را زیر لب تکرار می‌کند،

”الف. س. الف. س. الف. س...“

”من هم هرچه اسمش را باخودم تکرار می‌کنم چهره او دورتر دورتر می‌شود. انگار که یک موجود خیالی است. گاهی خودم را هم در این عکس به یاد نمی‌آورم، انگار که یک آدم دیگری است در این عکس، این من نیستم در این عکس، اما خب پس بفرمایید این عکس در میان خرده‌ریزهای من چه می‌کرده؟“

”بگذار ببینم، این همان دخترک ریز نقشی نبود که عاشق عکاسی و سینما بود با همین موهای فردار کوتاه... اسمش چی بود؟ خدای من... سر میز تو او را دیده بودم. بعد از انقلاب یکهو تروتسکیست شد و می‌گفت دوربین من اسلحه من است و هی از سوزان سونتاک نقل قول می‌آورد درباره عکاسی.“

خاطره‌ای محو در ذهنم زنده می‌شود. اما می‌دانستم که این دوست اشتباه می‌کرد. آن دخترک هر که بود الف. س. نبود. دوستم ادامه می‌دهد،

”دخترک را آخرین بار که دیدم در یک تظاهرات بود. به تظاهرات با چوب و چماق حمله کردند. می‌گفت ما در این شرایط با یک بورژوا فورس روبرویم که با خشونت دارد انقلاب را از محتوایش خالی می‌کند... می‌گفت باید رفت کردستان. آنجا تنها سنگر واقعی مقاومت در برابر این فاشیسم خرنده است... بعدها شنیدم که در پاریس او را دیده بودند. کمی می‌لنگیده و وانمود می‌کرده که هیچ کس را نمی‌شناسد و به جا نمی‌آورد، یک بانوی کاملاً ناشناس!.. و حالا لابد با چروکهای پای چشم‌ها و تارهای سفید خواهی نخواهی لابه‌لای موها... چه می‌دانم، شاید پایش در آن تنها سنگر آزادی تیری، ترکی

خورده بود. تصورش را بکن آدم را یاد پای قطع شده تریستینا در فیلم بونونل می اندازد...

”آدم‌ها، خب، تغییر می‌کنند... و حق اوست که بخواهد گذشته را یکباره فراموش کند. درست مثل پای ترکش خورده‌ای که فقط به یک شریان خونی بند است و خب بهتر است آن را قطع کنند و دور بیندازند. راستی در بیمارستان‌ها با این اعضای قطع شده بدن چه می‌کنند؟ می‌سوزانند؟“

دوستم چنان غرق در تماشای عکس است که متوجه سوال من نمی‌شود و پس از لحظاتی سکوت حرفش را دنبال می‌گیرد که

”یادت هست آن روز را که کافه پالاس را آتش زدند؟... توهم آن روز آنجا بودی. آن روز که جاهایی را در شهر آتش می‌زدند؟ چه بی‌خیال ما در آن آخرین پیش از ظهر در کافه پالاس نشسته بودیم که یک دفعه از دالان کافه جمعیت خشمگین هردود کشان وارد شد و در یک لحظه همه چیز به هوا رفت. ماشین حساب فلزی سنگین آنتیک کافه را پرتاب کردند به طرف شیشه‌های قدی و اسکناس‌ها و سکه‌ها و خرده‌های شیشه پخش شد روی چمن‌های بیرون و بعد هم کافه را آتش زدند... چه کار می‌توانستیم بکنیم؟“

”بله، آن روز را خوب یادم است. حتا فرصت نشد پول آخرین صورتحسابمان را بدهیم.“

”من همان شب گزارشی نوشتم با این عنوان که آیا تهران می‌سوزد؟... آن شب با ماشینم از جلو کافه که می‌گذشتم از دالان آن میعادگاه محبوب شعله‌های آتش بود که زبانه می‌کشید و یک تانک هم بیکار آن نزدیکی‌ها ایستاده بود. بعد از انقلاب جلو دالان را تیغه آجری کشیدند و هتل هم محل اسکان موقت آواره‌های جنگ شد...“

به یاد آوردم که در یکی از همان روزها بود که برای آخرین بار الف. س را در خیابان جلو دانشگاه دیدم. تند و با عجله و بی‌اعتنا به دور و بر داشت به راه خود می‌رفت. صدایش که زدم به طرف من برگشت و چهره‌اش با لبخندی شکفته شد. گفت که دارد زندگیش را جمع و جور می‌کند که برود، تا همیشه



از ایران برود. گفت هرچه فکر می‌کند انگار که برای او همه راه‌ها این روزها به پاریس ختم می‌شود. شغلی در یونسکو پیدا کرده بود که به او تبریک گفتم. گفتم افسوس می‌خورم که چرا یک بار ننشستیم و یک دل سیر با هم حرف نزدیم درباره همه چیز (نمی‌توانستم بگویم که درباره خودش با هم حرف نزدیم) و حالا هم که دیگر خیلی دیر شده بود. گفت، ”راستی چرا این کار را نکردیم؟“  
و ساکت شد. در چشم‌هایش دیگر آن خنده شوخ نبود. چشم‌هایش دیگر چیزی نمی‌گفتند. ناگهان آن موضوع ”ملال“ و رمان‌های فرانسوی یادم آمد و گفتم،

”اقلاً می‌توانستیم در باره ملال حرف بزنیم.“

خندید و گفت،

”شاید حق با تو بود... ملال کی؟ ملال از چی؟...“

در آن شلوغی پیاده رو نمی‌توانستم گونه او را ببوسم. هیچ مردی دیگر نمی‌توانست در شارع عام گونه زنی را ببوسد و هر لحظه دور و بر ما احتمال زد و خورد خیابانی می‌رفت. سرش را به یک طرف برگردانده بود تا نگاهمان در آن آخرین لحظات به هم نیفتد و من با خودم می‌گفتم این خطوط چهره‌ای است که در لحظه و برای همیشه باید به خاطر بسپارم. با هم خداحافظی کردیم و هر کدام به راه خود رفتیم.

به پیشنهاد دوست خبرنگارم از کافه به میخانه‌ای رفتیم، به رسم آن سال‌ها... بحث ما درباره عکس از سرگرفته شده بود. پشت نوشگاه روی صندلی‌هایی بلند نشسته بودیم با نیم‌نگاهی هر از گاه به زنی که در گوشه میخانه روی صحنه‌ای محقر و سرهم بندی شده آواز می‌خواند و چراغ‌هایی گردنده نور شهبوی قرمزی را برتن او می‌پاشیدند. کله‌هایمان زود گرم شده بود و برای اینکه صدای همدیگر را از لابلای آواز طنین دار زن خواننده بشنویم بلند بلند حرف می‌زدیم. دوست خبرنگارم حالا با جرعه‌های پیاپی از فرق عکس با نقاشی و هنر در عصر تکثیر مکانیکی از قول والتر بنیامین داد سخن داده بود. در جوابش در آن حال شروع مستی استدلال می‌کردم که من هیچ تفاوتی

نمی‌بینم میان یک نقاشی با عکسی که هنرمندی عکاس گرفته باشد. آن "آن" یا بگوییم آن هاله aura ی رمزآلودی که بنیامین در هنر تکثیر شده و از جمله عکاسی ازدست‌رفته می‌دانست، در یک عکس هم می‌تواند باشد، در همین عکس هم می‌توان دید. عکس را روی پیشخان و زیر نور مستقیم حباب آویزان از سقف نوشگاه گذاشته بودم. این لبخند لحظه‌ای از گذشته است که به آینده پرتاب شده و پس لحظه‌ای است که در این عکس دوام پیدا کرده... "آن" این عکس همین دوام این لبخند است یا می‌توانی بگویی زخمه "پونکتوم" این عکس است، آن لحظه ناگفتنی به تعبیر بارت، با اینکه می‌دانیم این عکس اتفاقی گرفته شده و انتخاب یک هنرمند عکاس نبوده است. دست کم از نگاه من چنین است که حالا پس از این همه سال در این سوی دنیا دارم آن را نگاه می‌کنم... ادامه آن بحث آن هم در حال مستی ناممکن بود.

زن خواننده آهنگ بلوز آرامی را با صدای خش دارش شروع به خواندن کرد و ما دیگر مجبور نبودیم بلند بلند با هم حرف بزنیم. قطعه‌ای که می‌خواند با نغمه سازهای معدود همراهش ذهن را به هیچ گذشته‌ای ارجاع نمی‌داد. همه چیز آن از کلام و نغمه در اکنون سرمستانه‌ای می‌گذشت و همه چیز در این اکنون خوب و بی نقص بود. خودم را در عکس با انگشت نشان می‌دهم و به دوستم می‌گویم،

"حالا واقعاً این آدم جوان با این ظاهر و قیافه خود من هستم؟"

و او در جوابم می‌گوید،

"البته که خودت هستی رضا... تو را با همین شکل و شمایل در آن سال‌ها خوب به یاد می‌آورم..."

عینک را از چشم برمی‌دارد. در مستی مردمک‌هایش انگار که به دوافق دور، فرسنگ‌ها دور از هم، خیره شده‌اند.

شبی در خانه تنها نشسته بودم و نگاهم به صفحه تلویزیون می‌خکوب شده بود که داشت گزارش زنده‌ای را پخش می‌کرد. دخترکم که با من در خانه مانده بود در اتاق خودش با عروسک‌هایش بازی می‌کرد. روز را بیهوده

و بی آنکه بتوانم کاری بکنم در خیابان‌ها و کافه‌های شهر پرسه زده بودم. یکی از آن روزهای غربت بود که به محض تماس نوک قلم بر صفحه کاغذ روحم فلج می‌شد و خونی سرد در رگ‌های دستم می‌دوید. انگار به جای قلم نوک فلز تیزی را بر صفحه‌ای از شیشه می‌کشیدم. بیش از یک دو جمله بی ربط نمی‌توانستم بنویسم و خط می‌زدم و ورق کاغذ را مچاله می‌کردم و دور می‌انداختم. حالا تماشای تلویزیون من را از خودم بیرون می‌برد. در خانه نشسته بودم و در برابر چشمانم در نزدیکی یکی از کرانه‌های شرقی کانادا هواپیمایی سر راهش از نیویورک به ژنو در آب‌های اقیانوس اطلس سقوط کرده بود و شناورهای گارد ساحلی در محل سقوط با کورسوی نورافکن هاشان از این سو به آن سو می‌رفتند. آب همچون شنדרه ای تیره در خود می‌پیچید و از هم باز می‌شد، اما هیچ چیز را از اعماق خود بالا نمی‌آورد. با خودم فکر می‌کردم عجب مرگ هولناکی است چنین مرگی در آن آب‌های سیاه و سرد و این شعر الیوت به خاطر آمده بود تحریف شده و بریده بریده که می‌گوید،

آن‌ها مرواریدهای چشمان او بودند...

.....

و آنجا که می‌گوید،

جریان آبی در زیر دریا  
مراحل جوانیش را دربر گرفت ...  
...تا به گرداب رسید

و روزی بعد از آن شب هنگام پرسه زدن‌هایم در کتابفروشی‌ها و خیابان‌های شهر بود که به دوست قدیمی روزنامه نگار برخورددم و او خبر را به من می‌دهد،

”خبر را که شنیده‌ای؟ در آن هواپیمای سوییس ایرکه سقوط کرده بود چندتایی سرنشین ایرانی هم بودند... دوست تو الف. س. هم در میان‌شان بوده... از آشناهایی در ایران تلفنی پرس و جو کردم. خودش بوده و متأسفانه هیچ تشابه اسمی هم در کار نیست. این خبر من را ویران کرد. تو

راست می‌گفتی. من او را در کافه پالاس بارها و بارها دیده بودم. لعنت به حافظه من...“

نفسم را در سینه فرو داده بودم و وانمود می‌کردم از واقعه خبر داشته‌ام. ترجیح می‌دادم جزییات بیشتر سقوط هواپیما را از او نپرسم. پس آن شب پای تلویزیون من به اصطلاح در زمان واقعی شاهد مرگ او در زیر آبهای متلاطم اقیانوس بودم؟.. هواپیما جایی در نزدیکی آن چراغ دریایی معروف بر دهانه خلیجی کوچک به نام Peggy's Cove سقوط کرده بود و این را بعدها در گزارش سقوط هواپیما خواندم. با دوستم خداحافظی کردم و راه خانه را در پیش گرفتم. در آن لحظه تنها کاری که در این دنیا می‌توانستم بکنم این بود که به خانه برگردم و به سراغ آن عکس بروم. اما عکس در کثو میزم نبود. تا نیمه‌های شب به دنبال آن در میان کاغذها، پوشه‌ها و لابلای اوراق کتابهایم گشتم، اما اثری از عکس نبود. فکر کردم در آن روزهایی که عکس را در کیفم می‌گذاشتم و در خیابان‌های شهر پرسه می‌زدم یا در کافه‌ای می‌نشستم تا کتابی بخوانم، جایی از لای صفحات کتاب افتاده است یا شاید آن شب در میخانه و در حال مستی عکس را روی پیشخان نوشگاه جا گذاشته‌ام. روزی دیگر به آن میخانه رفتم. پشت پیشخان از اتفاق همان مردی ایستاده بود که آن شب هم ایستاده بود. به انگلیسی از او پرسیدم که آیا آنجا عکسی سیاه و سفید را پیدا نکرده است؟ به فرانسسه و بالحنی خشک و قاطع در جوابم گفتم،

Photo?.. no!...pas de photo ici...

به جای آن زن خواننده آن شب حالا مرد جوانی روی صحنه میخانه داشت آهنگی را با پیانو می‌زد که آن را می‌شناختم: قلب احمق من...خودم را به دست سکر آبجویی داده بودم که جرعه جرعه به لب می‌بردم و به نعمات پیانو که فقط با لرزش‌های گهگاه سنج و زخمه‌های انگشتان نوازنده بر سیم‌های بم کنترباس همراهی می‌شد. باید از پیدا کردن عکس قطع امید می‌کردم. اینجور عکس‌ها ناگهان در زندگی آدم پیدا می‌شوند و ناگهان هم دوباره گم می‌شوند.

## در «او» مربی و مهیج

عارف، وزیری و خالقی: مواجهاٲ ناتمام

✽ امین حدادی

او را در گوشهٲ اتاق می‌بینیم. صدای ویلونی از دور به گوش می‌رسد و زمزمه را همراهی می‌کند. روبروی پنجره می‌ایستد. به بیرون خیره می‌شود اما از میان شیشه تنها طرح چهرهٲ خود را می‌بیند. پنجره آینه است و سایه‌ها در سکوت بیرون پرسه می‌زنند. هیچ‌کس را نمی‌شناسد. خود را به میز و قلم و کاغذ می‌رساند. همه‌ها ره‌ایش نمی‌کند. گاهی از دور صدای کسی از جماعت سوگواران را بازمی‌شناسد؛ تئاتر باقرآف غلغله‌ای است. در گرگ و میش به زمزمهٲ اشباح شعله‌ور در «سمفونی نفت» گوش می‌سپارد و از خلال انعکاس چهره‌اش در آینه پنجره‌ها به دمیدن لاله‌های سرخ می‌نگرد. چشم خالقی چیزها را در هم می‌بیند: صوت عارف را از صورت وزیری تشخیص نمی‌توان داد. طلوع قرن است با خورشیدی از پیش به خون نشسته.<sup>[۱]</sup>

\*

زمانهٲ خالقی میان زوال و زایش سرگردان بود؛ آونگِ عصر انقلاب ناکام و کودتای مستدام؛ زمانه‌ای که ناپایداری مهم‌ترین خصیصه‌ی آن است: از روزهای بلند امید در مرداد ۱۲۸۵ ه.ش (صدور فرمان مشروطیت) و آغاز ضبط صدای شکست از گلوی مظفرِ ظلّ‌الله تا تاریخ ثبتِ صدای سنت و به

نت در آوردن ردیف میرزا عبدالله و حسینقلی خان و تدوین کتاب دستور تار کنلن وزیری؛ از صبح سه‌شنبه به توپ بستن مجلس - ۱۲۸۷ ه.ش - تا شب سه‌شنبه فتح تهران - ۱۲۸۸ ه.ش - همه تاریخ بیم و امید توأمان است.

خالقی با مشروطه متولد می‌شود و در سال‌های پس از کودتای دوم می‌میرد. تاریخ زندگانی او برخلاف میل‌اش تاریخ بداهه‌نوازی انقلاب و کودتا یا ارکستر ایام نابهنگامی است. صدا بی‌آنکه بخواهد ملازم اوست؛ در خانواده‌ای مرفه و وابسته به دستگاه دیوانی قاجار که همه اهل موسیقی‌اند. از مادر و پدر که مشق تار می‌کنند تا ویولون همسایه<sup>[۲]</sup> و تار عمو جان<sup>[۳]</sup> و معلم اول؛ میرزا رحیم کمانچه‌کش که شوهر عمهٔ این «روحنی کوچک» باشد.

گرچه خانواده و تجارب زیسته - همان‌طور که خالقی جابجا در سرگذشت موسیقی از آن سخن می‌گوید - می‌تواند یکی از سرچشمه‌های تولید هنری و ساختن شخصیت هنرمند باشد، آنچه در این مسیر و در تاریخ هنر پس از مشروطه خالقی را از دیگران متمایز می‌کند، ردی است که از انقلاب مشروطه و کودتای ۱۲۹۹ پی می‌گیرد و از آن مهم‌تر مواجهه‌اش با سنت شعر و موسیقی ایرانی که البته به سبب همین رد صورت می‌پذیرد. او که به خاطر شغل پدر هم در اندرونی قاجار و باغ‌های حکومتی آمد و رفت دارد و هم به واسطه رفقای مشروطه‌چی و بعضاً جمهوری‌خواهش از مخالفان سلطنت باخبر است؛ همچون چشم سومی ناظر تمام واکنش‌ها به انقلاب و رویکردها و اخلاقیات انقلابیون است.



به عقیده نگارنده آنچه از میان طیف‌های مختلف بیش از همه چشم روح‌الله را می‌گیرد دوگانهٔ عارف‌وزیری است: یکی سوگ‌وار کنلن پسیان و دیگری دل‌زده از پیشوند «کنلن» و ایام نظامی‌گری. برای خالقی حد اشتراک این دو، پیش از خود موسیقی، خوانش آنان از سنت است و تلاشی موازی اما متفاوت برای احیای موسیقی ملی. از این دو برای خالقی احیای تصنیف‌سازی - نه آهنگ‌سازی - در کار و بار عارف حیاتی است. همچنین استقرار و تأسیس موسیقی علمی و روش‌شناسی و تدوین کتب آموزشی و آوردن نت در موسیقی ایرانی به واسطه کنلن وزیری. هرچند ما می‌دانیم وزیری برای خالقی استاد تمام عیار و الگوی بی‌بدیل بود و ناگفته پیدا است که او به کدامین راه رفته

است؛ اما رویکرد خالقی به دوگانه «منطق دل» و «منطق روش»، به دو جبهه منش سیاسی عارف و عشقی برابر وزیری و فروغی تقسیم می‌شود. گویی خالقی تمایز را در نوع رویارویی این دو با سنت می‌بیند. یک طرف - به تعبیر محمدرضا لطفی در دفاع از «شیوه ردیف» و در نقد «شیوه وزیری»<sup>[۴]</sup> - چهره‌های مثل درویش‌خان و از همه مهم‌تر عارف است که می‌خواهند با ایده بازگشت به خویش، از دورن سنت نوسوند. در واقع از همین روست که خود را ادامه سنت هنری پیش از خود هم می‌بینند؛ آن‌چنان که عارف تحقیق تصنیف‌سازی خود را در تحول تصانیف علی‌اکبر شیدا می‌فهمد. البته مسأله این است که اینان انواع صورت‌های این بازگشت به خویشتن (از خویش مسلمان یا خویش مزدکی و سوسیالیست تا خویش جمهوری‌طلب) را در کار و بار هنری خود آزمون می‌کنند اما این آزمون و خطاها را نه تمهیداتی صوری بلکه از اساس سیاسی می‌دانند. از طرف دیگر، این دقیقاً همان جایی است که راه طیف وزیری، در مواجهه‌ای دیگرگون با دیگری و غرب، از ایشان جدا می‌شود.

اینان نقطه کانونی این «بازگشت به خویش از راه دیدار با دیگری» را نه «آگورا» که «آکادمی» می‌دانند؛ مناقشه‌ای که منجر به تشی شدید میان این دو طیف می‌شود تا آن‌جا که بسیاری از منتقدان پروژه وزیری همچون محمدرضا لطفی اذعان می‌کنند که به واسطه این نگرش، ایده تحول موسیقی ایرانی با سیاست‌گذاری‌های فرهنگی رضاشاه در بازتولید نوعی نژادپرستی غربی که در شکل‌گیری ناسیونالیسم ایران مدرن هم مؤثر بود، مصادره و ادغام می‌شود<sup>[۵]</sup>. همچنین چهره‌های مهجور و دیگرگون موسیقی ملی نادیده گرفته می‌شوند و آنان را بی‌اطلاع از «علم» موسیقی و لوازم آن معرفی می‌کنند؛ تا جایی که خود خالقی در بخشی از سرگذشت موسیقی، آن‌جا که در حال تجزیه و تحلیل خطابه‌های سه‌گانه علینقی وزیری است، دیگر این بی‌اعتنایی‌ها را تاب نمی‌آورد و در خصوص تأثیر اخلاقی و اجتماعی و سیاسی موسیقی عارف می‌نویسد:

شاید در این‌جا لازم بود که وزیری از اثرات بعضی تصنیف‌های عارف، سخنی به میان می‌آورد؛ زیرا آهنگ‌های او به‌موقع خود برای روشن کردن افکار مردم از لحاظ ایجاد حس وطن‌دوستی بی‌اثر نبوده است<sup>[۶]</sup>.

اشارهٔ خالقی به سخنرانی وزیری در ۲۲ تیرماه سال ۱۳۰۴ دربارهٔ موسیقی معاصر است:

موسیقی معاصر [ما] عبارت است از یک سلسله آهنگ‌های بازاری که به‌عنوان پیش‌درآمد و تصنیف و رنگ معمول است. آواز هم اکثراً یک طرز سوگواری است می‌توان یادگار مصایب گذشته دانست [...] استادان تحصیل کرده پیدا نکرده‌ایم. در نتیجه موسیقی ما مخصوص مجالس کیف شده است و در مورد دیگری به کار نمی‌آید. با این ترتیب آیا حق نبود که از طرف مقامات روحانی منع شود؟<sup>[۷]</sup>

جالب اینجا است که نقدهای وزیری به موسیقی ایرانی را در سال‌های بعد از انقلاب ۵۷ هم می‌شنویم و گرچه نظرات شاملو در این میان بیش از همه بحث‌برانگیز شد، کماکان بخشی از جریان روشنفکری دهه‌های اخیر هم چنین نقدهایی را بازتولید می‌کند. اما جدا از نقدهای ساختاری، وزیری در این خطابه از مرزهای موسیقایی فراتر می‌رود و با رویکردی ایدئولوژیک بر ادغام کردن پروژهٔ خود یعنی «سلطنت موسیقی» با «سلطنت رضاخانی» صحه می‌گذارد. این بخش از سخنان او مصداق بارز همان نقدی است که لطفی و حتی خالقی بر او دارند؛ تا جایی که خالقی این بخش از خطابهٔ وزیری را بسیار زننده توصیف می‌کند و می‌نویسد: «درست مثل این بود که بگویند: آنچه شما می‌دانید هیچ ارزشی ندارد».

اما وزیری، این فیگور «انقلابی مرتجع<sup>[۸]</sup>»، پا فراتر از این نقدها می‌گذارد و ۵۳ سال پیش از ممنوعیت موسیقی از «مقامات روحانی» برای جمع کردن «مجالس کیف» مدد می‌طلبد. گفتنی است که کنایهٔ نهفته در مجالس کیف مشخصاً خطاب به شیوهٔ عارف است و خالقی به‌وضوح بر این نکته انگشت می‌گذارد و وزیری را نقد می‌کند؛ هرچند طبق معمول لای پنبه و سرسری: «این جاست که باید اعتراف کرد که کُنل با تمام تیزهوشی و تجربه‌دیدگی، متوجه نشد که اهل موسیقی را نباید رنجانید؛ و کمی جلوتر – ضمن قدردانی – افسوس می‌خورد که چرا بعدها سعید نفیسی این خطابه‌ها را منتشر<sup>[۹]</sup> و به نوعی دیگرانی را نیز که در این مجلس نبودند، از این سخنان مطلع کرد و این ماجرا حرف و حدیث‌ها را دربارهٔ وزیری بیش‌تر کرد. اما



چیزی که در این خطابه بسیار مهم نظر را جلب می‌کند، «تلاقی مذهب و سلطنت و توسعه» است. کلنل وزیرى دقیقاً بعد از استمداد از روحانیت می‌نویسد:

مارتین لوتر واضع مذهب پرتستان می‌نویسد: معلمین باید موسیقی بدانند تا بتوانند به‌خوبی از عهده هر تعلیم برآیند. [...] روزی موسیقی در عالم سلطنت خواهد کرد و آن وقت است که در تحت سلطنت موسیقی، اخلاق بشر تصفیه شده [...] امروز می‌بینیم که این سلطنت روز به روز دایره نفوذ خود را توسعه می‌دهد. مخصوصاً با اختراع جدیدی که به‌وسیله تلگراف بی‌سیم شده، مثلاً ممکن است از تهران در یک ساعت معین برای تمام مملکت ایران کنسرت داد!<sup>۱۰۱</sup>.

وزیری در ادامه در جواب کسانی که متعقدند او موسیقی ایران را از بین می‌برد، برآشفته می‌شود و می‌گوید: «بفرمایید ببینم کدام موسیقی؟!» و باز پا می‌گذارد روی دُم شیر و به موسیقی معاصر به‌عنوان مجالس کیف حمله می‌کند. عارف تنها پنج روز دوام می‌آورد: صبح سه‌شنبه ۲۷ تیر ۱۳۰۴ از خجالت کلنل درمی‌آید.

\*

سپانلو در پژوهش خلاقه خود - کتاب درخشان چهار شاعر آزادی - از میان خیلی نامه و یادداشت به جا مانده از عارف در باره موسیقی ایرانی، این یادداشت عارف خطاب به وزیرى به سال ۱۳۰۴ را از روزنامه ناهید<sup>۱۰۱</sup> برمی‌گزیند تا چهره‌های دیگر عارف را هم نشان دهد؛ آن‌جا که دیگر از خدعه میرپنج مطلع بود و منزوی در گوشه‌ای متروک اما کماکان زهردار و حساس نسبت به وقایع پیرامون شعر و موسیقی پس از کودتا. عارف که از خبر بی‌مهری و اظهار لحنیه وزیرى و طرفدارانش نسبت به استادان موسیقی آن زمان رنجیده و عصبی شده است، این بار شعر و کلام نه عصای دستش بلکه پُتکی می‌شود بر سر کلنل و یارانش. اینجاست که عارف از پس سوگِ پسیان و مشروطه، عشقی و جمهوریت‌پدیدار می‌شود. اینک انتقاد از آنچه «پریشان‌وطنی»<sup>۱۰۲</sup> می‌نامید و بازگشت به ایده موسیقی ملی:

آقای پروفیسور علی نقی خان! علاقه مندی به شعائر ملی که بزرگترین آن‌ها موسیقی است، مرا وادار کرد به این که به رنجش خاطر و کدورت شما و طرفداران شما اهمیت نداده سرکار را مخاطب کرده، بگویم: موسیقی [...] **مربی و مهیج** روح ملی ماست [...] شما قبل از این که اروپایی شوید مرحوم میرزا عبدالله را - که شایسته است معلم اول قرن بیست خوانده شود - گول زده اسامی آوازهای ایرانی را به دستور او مرتب کرده یک دوره پیش او مشق کردید [...] حالا چه شد که یک متر عبا را «یک شاخ» انداخته اساساً می‌خواهید موسیقی ایران را محو و فراموش کرده، اشخاص بزرگ از قبیل او و مرحوم میرزا حسین قلی را تمسخر کنید؟ [...] [۱۳].

لحن و سبک نگارش عارف این نامه، هرچند بیش‌تر از سر جلد نوشته شده؛ حقیقتاً درخشان است: چنان عصبیت خود را درونی متن کرده است که گاه فراموش می‌کنیم، جدا از نقد درست‌اش، خود او هم در نهایت مصداق همان جمود فکری و زبیری است. او در انتهای یادداشت به گونه‌ای حماسی «این موسیقی نوظهور را از برای آن‌هایی که مرا مجتهد اعلم در این فن می‌دانند» به «فتوای خود حرام» اعلام می‌کند و خلاص!



این نبرد قدیم و جدید، نمایش قلمی رایج آن روزها است؛ اما آنچه این جدال را متمایز می‌کند نوگرا بودن هر دو سر طیف است. به نظر می‌رسد هم عارف و هم وزیری هر دو در ابراز عقاید خود تمامیت خواهند؛ اما در مواجهه با امر سیاسی یک سو کنش گراست و ادغام‌ناپذیر و سوی دیگر هم‌سو با سیاست‌های حاکمیت و مصلحت‌اندیش. گرچه برای هر دو مثال نقض هم وجود دارد: عارف به کودتاچیان امید می‌بندد و «مارش جمهوری» می‌سازد اگرچه بعدها موضع خود را ترک و به جمهوری سلطنت شده پشت می‌کند؛ وزیری در سال ۱۳۱۳ به‌خاطر مشکلاتش با رضاشاه - گویا شرکت نکردن در یک مهمانی درباری - از ریاست هنرستان عالی موسیقی برکنار می‌شود.

یادداشت عارف سویه‌های گوناگونی دارد و نمی‌شود از آن به‌سادگی عبور کرد. او در پاسخ به سوگوار بودن موسیقی ایرانی به نکته‌ای اشاره می‌کند که

نشان‌گر تأملاتش در این زمینه است؛ او شعر فارسی را تقصیرکار می‌داند. «به این نکته شاید تاکنون کسی پی نبرده باشد که هنگام شرکت شعر با موسیقی ایران، شعر در قسمت خود بیشتر تقصیر کار است و من در زندگانی خود مکرر در مکرر این را امتحان کرده‌ام» که شاعر محزون از هجران و مظنون به رقیب چطور اشک به دامن ریخته و گریبان بی‌طاقتی چاک زده است؛ حالا «آیا باید گناه را به گردن آهنگ‌های ایرانی انداخت؟ و این غم و اندوه را در دیوان محاسبات، ساز و آواز به قلم آورد و موسیقی ایران را در دنیا بدنام کرد؟». البته جوابیه عارف پیش از هر چیز ارزش تاریخی دارد؛ وگرنه این که سوگوار بودن موسیقی ایرانی را، در یک دوگانه‌انگاری و جداسازی فرم و محتوا، صرفاً به محتوای موسیقی ایرانی تقلیل دهیم و فراموش کنیم که همان شعر هم بنیاد موسیقایی و عروضی دارد، چندان قابل اتکا نیست؛ گرچه او در فرازهای دیگر یادداشت به‌طور مصداقی سراغ خود ساختار موسیقی می‌رود که مثلاً «از اول درآمد دستگاه ماهور تا دلکش و عراق، غیر از آواز شکسته، کدامیک از آوازهای آن حزن‌آور است؟ دستگاه چهارگاه، از درآمد تا حصار و مخالف مغلوب [...] دستگاه نوا تا حسنی و زنگوله [...] دستگاه همایون به آن عرض و طول - غیر از آواز بیداد و لیلی و مجنون - دستگاه شورانگیز مفرح... از درآمد شور و شهناز... چرا حزن‌آور است؟ همین‌طور رهاب: ... پس موسیقی ایران منحصر به درآمد سه‌گاه و چهارتا آواز متفرقه از قبیل افشاری و دشتی نخواهد بود»<sup>[۱۴]</sup>.

حملات روزنامه‌ها ناهید - زیر نظر میرزا ابراهیم‌خان ناهید - به وزیری سبقه طولانی دارد. مطالبی که از منظر شاگردان کلنل بیش‌تر جنبه هوچی‌گی داشتند تا نقدهایی علمی. آن‌طور که خالقی تفسیر می‌کند، اغلب وزیری در جواب این «انتقادات ناروا» خاموش می‌ماند و به‌جهت آرام کردن شاگردان مدرسه عالی موسیقی - یاران موافق - که قلم در غلاف در انتظار فرمان کلنل هستند، تنها می‌گوید: «کار کار کار!»! به‌واقع چنین هم هست؛ چراکه از این پس وزیری بر مدرسه عالی موسیقی متمرکز شد. در کنار تدریس و ساختن سرودهای وطنی یا سرود برای مدارس و کودکان و ورزشکاران، به پژوهش و تألیف در زمینه موسیقی و تاریخ هنر روی می‌آورد. همچنین پس از ایام ملی شدن صنعت نفت آخرین اثر خود «سنفونی نفت» را که گویا تنها یکبار در رادیو ایران پخش شده منتشر می‌کند.

اما کماکان مسأله نقدهای ناروا برای خالقی پا بر جاست. او معتقد است دل‌نازکی اهالی موسیقی آن دوران و لحن تند استادش موجب شد مواضع جدی و به‌حق او درباره موسیقی ایرانی ناشنیده بماند و تنها در این میان مباحث جدلی و حرف و حدیث‌ها برجسته شود. این نکته جدا از جانب‌داری خالقی وجهی از حقیقت در خود دارد؛ خاصه آن‌جا که وزیری همچون نیما به دکلاماسیون طبیعی اشاره می‌کند و از نوعی روان‌شناسی وزن یا تطابق موسیقی با بحور اشعار و مضامین آن‌ها سخن می‌گوید. وزیری که معتقد است آوازخوانان ما شعر را اغلب «جویده و توی دماغی و تیکه‌پاره شده» ادا می‌کنند، در همین باره به شاهنامه ارجاع می‌دهد و یادآور می‌شود که حین اجرای اش بسیاری وحشت‌زده اذعان کردند که «نزدیک بود فلان کس با گرز رستم توی سرم بزند» و بر وزیری معلوم می‌شود که از عهده اجرا برآمده «زیرا مفهوم رجز، جز این نیست». او اضافه می‌کند که هارمونی نه‌صد سال سابقه دارد ولی برای گوش ما غریبه است؛ هرچند این نکته را هم می‌گوید که «هارمونی ما هم روی اصول موسیقی خودمان است؛ نه این‌که تصور نمایید هارمونی اروپایی را با آهنگ ایرانی تلفیق کرده‌ام که چیز هجوی خواهد شد»<sup>[۱۵]</sup> [تأکید از من است].



با تمام این تفصیلات، به‌نظر می‌رسد که عارف هم‌چنان برای خالقی سال‌های بازنشستگی<sup>[۱۶]</sup>، زمانی که تب و تاب آن مجادلات هم پایان یافته، چهره مهمی است. عارف برای او خاصه در سرگذشت موسیقی از دو منظر خاستگاه به‌شمار می‌آید. آن‌طور که خالقی می‌نویسد مسأله بر سر تلفیق است: اولی تلفیقِ تصنیف‌سازی و سیاست که به احیای سنت تصنیف‌سازی ما منجر شد و، آن‌چنان که خود عارف می‌گوید و خالقی معترف است، تصنیف و ترانه ما را از شر «تصنیف برای بدکاره‌های دربار یا ببری‌خان گربه‌شاه شهید»<sup>[۱۷]</sup> و حدیث نفسِ خطاکاران نجات داد؛ دیگری هم تلفیق شعر و موسیقی است. از نظر خالقی عارف با وجود محدودیت‌های شعر و ترانه عروضی به فرم بی‌نظیری رسیده بود؛ فرمی که ساختن تصنیف‌های وطنی را ممکن می‌کرد؛ اگرچه به عقیده خالقی عارف در راه یگانه ماند و پس از او شاعران «از گل و می و عشق و معشوق که زیانی به جایی نمی‌رسانند سخن گفتند»<sup>[۱۸]</sup> و

بازار این قبیل سبک‌ها سکه شد. به راستی چرا خالقی، شاگرد تمام‌عیار کلنل وزیر، تربیت‌شده منطقی روش، از فکر عارف و کار و بار او خلاصی ندارد؟ یا بهتر بپرسیم: چگونه است که عارف از اشغال خاطر خالقی باز نمی‌ایستد؟ با این حال نقدهای خالقی به عارف در خصوص مسأله موسیقی ملی پا برجاست. او در زمانه انقلاب و سنت شفاهی، جانب امر مکتوب (نت نویسی) و «شیوه وزیری» را می‌گیرد و گویی تلقی‌اش از موسیقی ملی با عارف و «شیوه ردیفی» تفاوت دارد؛ طرز تلقی‌ای که شاید در نقطه عزیمت، در داشتن موسیقی وطنی به منزله «مربی و مهیج روح ملی»، با طرز تلقی عارف یکی باشد؛ اما طرز کار و مقصدشان بی‌تردید نه!

به نظر من آنچه بیش از هر چیز این دوگانه را برجسته می‌کند، خود همین تعبیر عارف است؛ بنابراین مسأله باید بر سر همین واو عطف بین مربی و مهیج باشد. تمایزی در کار است و وظیفه ما برجسته کردن آن. موسیقی: مربی روح ملی یا مهیج آن؟

فراموش نکنیم که هرگونه نقد این صورت‌بندی می‌بایست بستر طرح بحث آن را نیز در نظر گیرد. این که ما اکنون به دیدی انتقادی و به‌تردید در «ایده روح ملی در هنر و سیاست» می‌نگریم، ضمن این که هادی نگاه ما نسبت به آن دوره است، نباید مخمل درک وضعیت انضمامی آن زمان نیز باشد. همان‌طور که عارف می‌گوید مردمان و شاعران پیش از مشروطه هیچ فهمی نسبت به وطن نداشتند؛ نوعی محلی‌گرایی که صرفاً ولایت خود را می‌دید و از وطن، زبان و تاریخ خود فهم مبهمی داشت.<sup>[۱۹]</sup> بنابراین داشتن فهمی ملی، شرط امکان مشارکت در امر بین‌المللی و جهانی (همچون تحقق آزادی) شمرده می‌شد؛ و آغاز انقلاب و مدرنیته پلی شد که این شکاف را پُر می‌کرد. هرچند لطفی در این باره و در نقد «شیوه وزیری» در مصاحبه‌ای با عنوان «وزیری از سکندران سزارین فرهنگی ایران بود» می‌گوید:

وزیری می‌گفت ما می‌خواهیم موسیقی ایرانی را بین‌المللی کنیم. الان حدود یک قرن از دوران وزیری گذشته است. مگر در این مدت کارهای ارکستر گله‌ها یا کارهای ادامه‌دهندگان راه وزیری مثل آقای دهلوی و فخرالدینی بین‌المللی شده است؟ [...] آیا موسیقی ما با ارکستر گله‌ها و آواز بنان بین‌المللی شد؟ [...] آن زمان هر ایده‌ای که عنوان اروپایی شدن را یدک می‌کشید مورد

حمایت قرار می‌گرفت. از سوی دیگر آترناتیوی به جای وزیر و وجود نداشت. [...] ضمن اینکه شخصیت خود وزیر را هم باید مد نظر داشت، یک نظامی با دیسیپلین و مقتدر که از پس سازماندهی یک قشون بر می‌آمده. [...] دانش وزیری برای آن دوران به قدری بوده است که بتواند دیگران را تطمیع کند. گاهی به طور منطقی این کار را کرده اما در بعضی از موارد هم از جایگاه و زورش استفاده کرده است.

موضع لطفی مهم است. او به‌درستی متوجه شده است که ایده وزیر و خالقی امکان منحل شدن در افق مسدود سیاست‌های فرهنگی رضاخانی را در خود دارد اما در بخش دیگر نقدهایش که به مسأله بین‌المللی کردن موسیقی ایرانی از سوی وزیری و وزیر گرایان می‌پردازد، به نحوی صورت‌بندی ایشان از موسیقی ملی را مصادره به مطلوب می‌کند. چراکه «شیوه وزیری» و خالقی یا بنان و همفکران اینان، آن‌طور که لطفی تقریر می‌کند، قصد بین‌المللی کردن موسیقی ما را ندارد بلکه برعکس در آغاز ایده حفظ موسیقی ملی است که برای‌شان اهمیت دارد؛ هرچند به‌میانجی ابزار موسیقایی و امکانات مفهومی‌ای که غرب در اختیار قرار داده است: از سازها تا روش‌شناسی و شیوه‌های تعلیم موسیقی و تأسیس آکادمی. بنابراین این که در بین‌المللی کردن موسیقی ما قصدی در کار بوده از عوارض ایده آن‌هاست و نه نقطه عزیمت‌شان. از قضا به نظر می‌رسد طیف وزیری و مشخصاً خود خالقی شرط بین‌المللی بودن موسیقی ما را در ملی شدنش می‌بیند.

نکته حیاتی دیگر در نقدهای لطفی مسأله اراده و مداخله حاکمیت در پیشبرد چنین ایده‌ای است. همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد حقیقتاً سازگاری میان رویکردهای غرب‌گرایانه رضاخان و نگرش وزیری وجود داشت اما نکته مغفول این است بخش قابل توجهی از ایده‌ها و پیشنهادات او ماحصل دغدغه‌های متودیک بود تا اعمال مو به موی سیاست‌های فرهنگی پهلوی. همچنین وقتی با خود آثار مکتوب و متن توضیحات خود وزیری و خالقی روبرو می‌شویم؛ درمی‌یابیم که تقلیل کل پروژه آنان به چنین تفسیری نابسنده است و با میراثی که آن‌ها از خود به‌جای نهاده‌اند اعم از موسیقایی و مکتوب تعارض دارد. همچنین نباید فراموش کرد که این نقد در نهایت شامل لطفی هم خواهد شد؛ اتخاذ رویکرد سیاسی او سال‌ها پس از انقلاب و در دوره‌ای مشخص.



به برجسته‌سازی تمایز مربی و مهیج بازگردیم. خالق از میان این دو «مربی» را برمی‌گزیند. او معتقد است برای ترویج این موسیقی ابتدا باید آن را حفظ کرد و برای تهییج روح ملی هم می‌بایست با حفظ فاصله‌ای سرد عمل کرد؛ حفظ فاصله‌ای سرد که در واقع ممکن‌کننده همان تهییج خواهد بود. از نظر او و به پیروی از علینقی وزیری، ابتدا باید از زوال موسیقی خودمان به‌واسطه مواجهه با دیگری و سنت موسیقایی غرب و مسأله نوشتار جلوگیری کنیم؛ و این پیش از هر چیز به‌واسطه آنچه او «علمی کردن موسیقی» می‌نامد، ممکن می‌شود. این فیگورِ مربی یا دانشمند (Scientist) یکی از گره‌های فهم پروژه خالق است؛ پدیده‌ای که خاص عصر روشنگری است و با تأخیری طبق معمول به ایران رسیده بود. آینه تمام‌نمای هنرمندان یا متفکرانی که به ضرورت روش پی برده بودند و امر مکتوب و علوم دقیقه برای‌شان جذابیتی خاصی داشت. این تصویر زاینده عصر مشروطه است و چه بسا از مهم‌ترین شمایل آن یکی همین کلنل وزیری باشد و دیگری ذکاءالملک، محمدعلی فروغی.

از این منظر استقرار نوعی روش‌شناسی (Methodology) به‌منزله شرط امکان موسیقی ملی و ضرورت آموزش (pedagogy) نو بودن همچون روزه‌ای برای فهم جهان و مشارکت در امر سیاسی، مسأله‌ای بود که تفسیر خالق را از موسیقی ملی برابر برداشت امثال عارف از این پدیده می‌نشانند. هرچند به نظر می‌رسد خالق به نوع مواجهه سیاسی امثال عارف هم در مقام یک آرتیست نگاه مثبتی ندارد، نگاه او بیش از آن که انتقادی باشد واجد نوعی کلی‌گویی و انفعال است.

البته کتاب خالق در میان آثار موسیقی‌دان‌های اهل قلم، از مهم‌ترین امکاناتی است که بازخوانی تاریخ نامرئی موسیقی ایران و پرسه‌زنی در دقایق آن را ممکن می‌کند. ظرفیتی که به دلیل غیر رسمی و گویا غیر ادبی بودنش از تمامی فرم‌های کلاسیک سرگذشت‌نویسی و تاریخ‌نگاری و غیره فراروی کرده و گونه‌ای از ادبیات دیگر را برای ما می‌آفریند. با این حال وضعیت بدیع سرگذشت موسیقی ایران نباید به سهل‌گیری در خوانش آن بیانجامد چراکه برخلاف موضع خالق که غالباً تمایل دارد، سوم شخص و شفاهی باقی بماند؛ ما در این اثر با دیدگاه‌ها و ارزش‌دواری‌های<sup>[۲۰]</sup> بسیار مواجه‌ایم.

اساساً در سرگذشت موسیقی که در واقع سلف‌پرتره خود خالق است و بیش‌تر به رمانی اتوبیوگرافیک (خودزندگی‌نامه) می‌ماند تا اثری در باب تاریخ موسیقی، در اکثر مواقع موقعیت راوی مانند کسی است که در پایان کار ایستاده است و این نکته با نوعی محافظه‌کاری و انفعال‌گره می‌خورد. در واقع آنچه این اثر خواندنی و بسیار مهم ادبی-موسیقایی را به تنگنا می‌اندازد؛ فقدان گونه‌ای اعتراف است. به همین دلیل است که گاه توصیف‌ها محض و «منطق نظارت» چنان بر کلیت اثر حاکم می‌شود که متن را از هرگونه قرائت انتقادی از تاریخ دور می‌کند. او در جایی از سرگذشت بی‌آنکه سعی در فهم تناقضات ضروری پروژه عارف و همفکرانش کند و متوجه باشد که هرگونه‌ای از مشارکت در امر سیاسی هزینه‌بر است و این عافیت‌طلبی و مرام‌تن‌ندادن به رخدادها، چقدر می‌تواند به تلقی او از هنر مدرن لطمه بزند، می‌نویسد:

عارف زاده‌ی انقلاب مشروطیت است و دوره‌ی او برای نشر این مرام کاملاً مناسب بود؛ ولی همین که اوضاع سیاسی تغییر کرد و دوران کوتاه مشروطه‌ما تنها ظاهرش ماند و معنایش از دست رفت و مقدمات دیکتاتوری فراهم شد، او چون مرد میدان نبود، دفتر شعر و شاعری را پیچید و کنار گذارد<sup>[۲۱]</sup> و در جایی دیگر: «عارف هم که فکرهای تند بی‌پروا داشت، منزوی و گوشه‌نشین شد. شعرای دیگر هم اگر چیزی روی موضوعات روز می‌ساختند، بی‌ریا و خالی از تظاهر نبود<sup>[۲۲]</sup>». [تأکید از من است.]

همان‌طور که پیداست این‌گونه نقدهای غیر مفهومی و از سر انفعال، به‌سرعت به ورطه‌ی روان‌شناسی‌انگاری و کلی‌گویی می‌لغزد؛ البته طبقه اقتصادی خالقی و نزدیکی پدرش به دستگاه دیوانی قاجار که منشی عبدالحسین فرمانفرما بود هم در این مورد بی‌تأثیر نیست. به‌نظر می‌آید او نه مانند مصدق و مدرس بلکه به‌گونه‌ای دیگر به جمهوری‌خواهان با تردید می‌نگریست. گرچه او هم مثل پدر در میان آنان رفقای بسیار و به اندیشه یا هنر ایشان توجه داشته است، می‌توان رد این نوع نظرات را در ایام نوجوانی او زد؛ زمانی که ۱۴ ساله بود. در بخشی از سرگذشت موسیقی که یادآور آن دوران است، خاطراتی نقل می‌کند که مشخصاً حاکی از بدبینی یا رویکردی انتقادی نسبت به مواضع عارف و



عشقی است. او آدرسی می‌دهد که ما را به وقایع پیش از کودتای سوم اسفند ۱۲۹۹ پرتاب می‌کند؛ شب‌هایی که پدر او در انتظار خبری از فرمانفرما که به تهران احضار شده بود، به سر می‌برد. تا شبی که عشقی بی‌هوا زنگ می‌زند و در مذاکره‌ای طولانی با پدر خالقی از سقوط عن‌قرب فاجار سخن می‌گوید. خالقی می‌نویسد: «همین که پدرم گوشی را زمین گذاشت، گفتم: راستی پدرجان کودتا یعنی چه؟ پدرم ناراحت به‌نظر می‌رسید و گفت: چه می‌دانم؛ حالا فردا ما هم به آتش اعمال فرمانفرما باید بسوزیم» [۲۳].

در اینجا مقصود، تحلیل تصورات دوران کودکی روحی کوچک از کودتا نیست؛ چرا که اندکی جلوتر خالقی به سخن درمی‌آید و نظر خود را می‌نویسد:

عشقی و عارف هم با دُشمن گردو می‌شکستند که دیگر کارها به سامان رسید! بی‌چاره‌ها خبر نداشتند این‌ها همه صوری‌سازی است و چیزی که در حساب ناید ماییم [۲۴].



این که خالقی با موضع عارف و عشقی سرستیز یا بر آن نقدی داشته باشد نه تنها عجیب نیست بلکه اساساً با توجه به درک آن‌ها از نسبت تولید هنری و امر سیاسی - آنچه تاکنون وضع شد سازگار است. بنابراین بحث بر سر وجود چنین اختلاف رویکردی نیست؛ مسأله این است که اینان شیوه‌وزیری - ضرورت‌پدیدایی نوعی روش‌شناسی و تمهیدات برای احیای موسیقی ملی را به نوعی تقدم‌بخشی آکادمی بر آگورا در مواجهه هنر با امر سیاسی احاله می‌دهند که این تحویل، ادامه مسیر را در جهت گفتگوی ایده‌ایشان با سایر ایده‌ها در شعر و موسیقی معاصر ناممکن می‌کند. به تعبیر دیگر، آنچه وزیری به‌منزله ضرورت «هارمونی» موسیقی خودمان از آن یاد می‌کرد، مبدل به «تکنوازی» فکری و ناشنیده ماندن صداهای دیگر می‌شود؛ نوعی تأکید بر «چندصدایی فهمیدن فرهنگ»؛ پدیده‌ای که شعر مدرن فارسی هم دستکم - ضرورت نظری آن را بارها، از عارف و نیما و هوشنگ ایرانی تا شاملو، پراهنی، مختاری و... هریک به شیوه خود، به بحث گذاشته و با گزارش به نسل بی‌سن فردا [۲۵] یا تمرین مدارا [۲۶]، مرزهای تحقق و پراکسیس خود را به سوی «دیگری/همسایه» و افق‌های آن، گشوده است.



میرزا محمدعلی سپانلو<sup>[۲۷]</sup> که خود بی‌تردید از شاعران آزادی و قله‌های شعر و ترجمه شعر، پس از مشروطه است در بخش مربوط به عارف - شاعر ترانه ملی - در کتاب چهار شاعر آزادی به پروژۀ عارف و هم‌قطارانش طور دیگری می‌نگرد و برخلاف نقد رایج از هنر به اصطلاح متعهد یا اجتماعی در فرازی درخشان در دفاع از حرکت شاعران آزادی و مشخصاً عارف می‌نویسد:

آنان «شاعرانه‌ترین کارشان این بود که کلام را فدای عمل کردند، شعر را در پیشگاه منافع مردم قربانی کردند، این است که در نقد و آزمون دانشگاهی رتبه‌ی بالایی بدست نمی‌آورند، با شعر زندگی کردند، شعر در آنها «درونیت» یافته بود، با آنها ترکیب شده بود، عصای دستشان بود، بی‌حجب و ریا و ملاحظات مرزهای ادب و فرهنگ آن را به کار می‌بردند، و گرچه شعر ادیبانه را فدای زندگی کردند، لکن الگوهای بزرگی شدند تا بتوان با افراشتن‌شان، همچون عارف، نشان داد که این ملت چه استفاده‌ها از شعر می‌کند، و شعر چگونه در زندگی این ملت تاریخی به‌عنوان درس و دلیل و ضربت به کار می‌رود» [۲۸]. [تأکیدها از من است.]

شعر و موسیقی عارف ما را معطوف می‌کند به امکانات اجتماعی-سیاسی هنر که به تعبیر دقیق سپانلو در آن «درونیت» یافته است. در واقع ما با موسیقی یا ادبیات مشغول به امر سیاسی روبرو نیستیم بلکه دیگر با منظری سراسر پس‌آشوبیستی مواجهیم؛ منظری که در آن خود کنش خلاقانه، خود ادبیات از اساس سیاسی است. به این معنا عارف نه مبدع یک روش علمی بلکه مؤسس نهادی می‌شود که مسأله‌اش بازفعال کردن مردمی است محذوف که از تمامیت ادبیات فارسی به‌مثابه مخاطب و مؤلف آن کنار گذاشته شده‌اند؛ کسانی که شعر جز در حدیث نفس و تک‌نوازی به کارشان نیامده است. پروژۀ عارف و نیما بازپس‌گیری شعر و موسیقی به‌عنوان «درس و دلیل و ضربت» است. این‌جاست که عرصه دانشگاه (آکادمی) برای عارف و شاعران آزادی صحن خیابان‌هاست (اگورا)؛ هر کجا که امکان زمزمه‌ای و پیچ‌پچه‌ای<sup>[۲۹]</sup> وجود دارد. گویی درسی که امروز در آکادمی گفته نمی‌شود همین درس «دلیل و ضربت» است؛ آنچه امثال وزیر و خواه ناخواه از مدرسه عالی موسیقی ملی بیرون‌اش گذاشتند.

اما در این میان، ماییم و خالقی که فرق فارق دارد؛ چهره‌ای که در این پایان قرن، هنوز هم این سو و آن سو خودش را نشان می‌دهد و از چشم‌های مردّد و مضطرب ما می‌گریزد. می‌دانیم و شک نداریم که استخوان‌بندی کلنل را به یاد می‌آورد؛ اما چه کنیم که خطوط چهره، آن شوریدگی بی‌بدیل، همانی است که عارف داشت. ولی این خالقی است؛ خودِ خودِ اوست که نه این است و نه آن: شمایل سرگردان یکی از منظم‌ترین و همزمان شوریده‌ترین کودکانِ قرن که نمایان‌گر یکی از جدی‌ترین تلاش‌های ما در مواجهه با آن چیزی است که مدرنیته‌اش می‌نامیم. این خالقی است که دست آخر، سراپا تلاش و تردید، در «واو» مربی و مهیج می‌نشیند.

#### پی‌نوشت‌ها:

[۱] خالقی تصنیف «گریه کن» را که عارف در رثای کلنل پسیان ساخته و اسفندماه ۱۳۰۰ در تئاتر باقراف تهران به صحنه برده بود؛ در ارکستر گلها با خوانندگی بنان اجرا می‌کند. او از مهم‌ترین تصنیف‌های عارف، «از خون جوانان وطن لاله دمیده» را هم تنظیم کرده است. / «سمفونی نفت» آخرین اثر وزیری که گویا پس از ایام ملی شدن صنعت نفت تنها یکبار در رادیو ایران پخش شد.

[۲] خالقی در جایی از سرگذشت موسیقی ایران (ص ۵۵-۵۶) ضمن بازگویی اولین خاطراتش از شنیدن موسیقی در ایام کودکی، به همسایه‌ای اشاره می‌کند که در اخفاء ویلون می‌زند. همسایه‌ای صاحب‌منصب، اهل ساز و سنان، با انگشتانی خوگیر آرشه و ترکه: رکن‌الدین مختاری فرزند مختار السلطنه معروف به سرپاس مختاری رئیس مخوف شهربانی رضا خان و نوازنده ویلن. [۳] منظور میرزا غلامرضای شیرازی؛ رفیق شفیق پدر خالقی، نوازنده تار و شاگرد ارشد میرزا حسینقلی‌خان است. سرگذشت ص ۴۵.

[۴] به نقل از مصاحبه‌ای مفصل با محمدرضا لطفی: [همان زمان تصمیم گرفتیم که در گروه شیدا آلبومی در بزرگداشت وزیری منتشر کنیم که اتفاقاً برای گروه کار دشواری بود چون باید با شیوه و نگاه وزیری ساز می‌زدند. خیلی برای گروه دشوار بود که از شیوه ردیف وارد شیوه وزیری بشوند.] منبع: «محمدرضا لطفی در گفت‌وگو با تاریخ ایرانی: وزیری از سکنداران سزارین فرهنگی ایران بود».

[۵] تاریخ ایران مدرن، یرواند آبراهامیان، ص ۱۶۱.

[۶] سرگذشت موسیقی ایران، ص ۴۵۸.

- [۷] سرگذشت موسیقی ایران، بخش خطابه‌ها، خطابه‌ی سوم ص ۴۵۴.
- [۸] عنوان یکی از مقالات مراد فرهادپور: «هایدگر؛ انقلابی مرتجع».
- [۹] مجموعه‌ای از سخنرانی‌های وزیر هنر و زیبایی‌شناسی که سعید نفیسی جمع‌آوری و در قالب کتابچه‌ای به نام «در عالم موسیقی و صنعت» منتشر کرد.
- [۱۰] سرگذشت موسیقی ایران، بخش خطابه‌ها، ص ۴۵۵.
- [۱۱] عارف قزوینی، تدوین محمدعلی سپانلو و مهدی اخوت، نگاه، ص ۲۹۹.
- [۱۲] همان ص ۳۰۶. به نقل از نضیف چهارم عارف «افتخار آفاق»: به سر زلف پریشان تو دل‌های پریش/همه خو کرده چو عارف به پریشان‌وطنی.
- [۱۳] همان ص ۲۹۹.
- [۱۴] همان ص ۳۰۲-۳۰۱.
- [۱۵] سرگذشت موسیقی ایران، ص ۴۵۵-۴۵۶.
- [۱۶] خالقی در سال ۱۳۳۸ به خواست خود از اداره کل هنرهای زیبا بازنشسته شد هرچند بعد از بازنشستگی کماکان به نوشتن و فعالیت‌های موسیقایی خود ادامه داد.
- [۱۷] عارف قزوینی، مجموعه اشعار، تدوین محمدعلی سپانلو و مهدی اخوت، نگاه، ص ۲۹۱.
- [۱۸] سرگذشت موسیقی ایران، ص ۲۷۵.
- [۱۹] «بدانند اگر من هیچ خدمت دیگری به موسیقی و ادبیات ایران نکرده باشم وقتی تصنیف وطنی ساخته‌ام که از ده هزار نفر یک نفرش نمی‌داندست وطن یعنی چه؟ تنها تصور می‌کردند وطن شهر یا دهی است که انسان در آنجا زاییده شده باشد».
- عارف قزوینی تدوین سپانلو و اخوت ص ۲۹۵؛ همچنین نقل شده در کتاب چهار شاعر آزادی محمدعلی سپانلو بخش مربوط به عارف.
- [۲۰] (Value judgment): دلیل استفاده از این اصلاح اینست که در سرگذشت موسیقی ایران گاه قضاوت‌های سنجش‌گرایانه خالقی به‌عنوان یک موسیقی‌دان با رویکردهای ارزش‌گذارانه و اخلاقی وی آمیخته می‌شود. مثلاً نگاه خالقی به موسیقی فولک یا نوازندگان دوره‌گرد، برخاسته از تصویری است که او از طبقه هنرمندان غیر رسمی یا مشخصاً دسته مطرب‌ها دارد. در واقع او ذیل انتقاد به وضعیت موسیقی دوران قاجار و نبود سیستم آموزشی روشمند، سهم نوازندگان فولکور، دوره‌گرد و حتی «عمله‌مطرب»، در حفظ و انتشار موسیقی مطرود از سوی قدرت را چندان درخور نمی‌بیند.
- [۲۱] سرگذشت موسیقی ایران، ص ۲۷۴-۲۷۳.
- [۲۲] همان ص ۳۹۸.
- [۲۳] همان ص ۱۸۴.

[۲۴] همان.

[۲۵] گزارش به نسل بی سن فردا، رضا براهنی، نشر مرکز، ۱۳۷۴.

[۲۶] تمرین مدارا، محمد مختاری، ویستار، ۱۳۷۷.

[۲۷] سپانلو در مصاحبه‌ای با توجه به عقبه فرهنگی خاندانش در تهرانِ زمانه قاجار، خود را این گونه معرفی می‌کند.

[۲۸] کتاب چهار شاعر آزادی: ۱، عارف قزوینی شاعر ترانه ملی، نوشته محمعلی سپانلو، ص ۱۰.

[۲۹] به نقل از هوشنگ گلشیری بر مزار محمد مختاری: پیام دقیق به ما رسیده است... «خداوند پیچ پیچه».

## کشتن زبان، زبان کشتار

---

✽ محمدرضا پورجعفری

لب رود، روی پشته می‌نشینی؛ پای برهنه رها می‌کنی در آب که خنکایش گاه به آن می‌رسد و گاه نمی‌رسد. پای آویخته می‌گویی: چه آب خنکی! رود، هنگام سیل، آبگذر را گشاده‌تر کرده، درختی را کنده، بوته‌ای را خوابانده و خاک پشته را تراشیده با خود برده‌ست. پشته اکنون دیواره‌ای گلی‌ست که می‌توانی روی آن بنشینی، به آب نگاه کنی. لب‌پره‌های آب را می‌بینی که به دیواره پشته می‌خورد، شتک می‌زند و کف‌ریزه‌ها دمی در آفتاب برق می‌زنند؛ پیش از آنکه به آنها بیندیشی که با خنکا و درخشش نقره‌گون به ساق‌هایت پاشیدند، ناپدید می‌شوند. چشمها می‌گویند: چه آبی-نقره‌یی درخشانی!

بوی خاکِ پشته به بوی سبزینهٔ برگِ توسکا، که شاخهٔ شکسته اما جدانشده‌اش، ریش‌ریشش کرده، درآمیخته‌ست. بوی گلهای مینیاتوری کنارها با بوی مبهم فلسه‌های ناپیدا، پیش از آنکه از میان هزار پردهٔ برگهای لرزنده در نسیم بگذرد، پردهٔ بویایی‌ات را برانگیخته‌ست: چه بوی سرمست‌کننده‌ای! اما سدا که هرگز خاموش نمی‌شود: شپ‌شَلپ آرام رود، پرش نوسانی ماهی کوچکی در هوا، سداي پرنده‌ای نشسته بر شاخهٔ شکستهٔ غوته‌ور در رود، و غلغل آب در تیزی بستری سنگریزه‌یی و کم‌ژرفا. و، گوش؛ در گوش تو می‌خواند: چه ترانه‌ای!

آزمونی شگفت است و تو می‌خواهی این همه را بگویی. آیا همین گونه می‌گویی که من گفتم؟ یا با واژگان ویژه خود می‌گویی؟ اندیشه و تصویر و حس، در این آزمون مهرورزانه، همانندند. تنها واژگان می‌تواند دیگرگونه باشد. بی‌گفت و گو، شاعر یا نویسنده، جور دیگر، چه بسا بهتر از ما می‌گوید. با این همه شاعر نیز بسیار کمتر از آنچه حس می‌کند می‌گوید. زبان، ابزار انتقال است. قرار است اندیشه مرا به تو یا حس تو را به من برساند. اما همواره نیمی از اندیشه و بسی بیشتر از آن، حس، ناگفته می‌ماند.

پس، زبان رودیست که بو و سدا و رنگ و نما و خنکایی دارد که – روی پشته اگر نشسته باشی – تنها اندکی از آن را با حواس دست‌یافتنی درمی‌یابی. نمی‌دانی زیر این رویه باریک نرم لغزان که هم‌اکنون به کف پایت می‌ساید و می‌گذرد چیست؟ به نیروی اندیشه یا حس گمان می‌کنی که ماهی‌ها سرگرم بازی و جست‌وخیزی بی‌انجامند. ماری آبی سر در پی غورباغه‌ای کرده. قلوه‌سنگ‌های قهوه‌یی با رگه‌های سبز و سفید، در بستر رود جنبشی اندک محسوس دارند. هزاران خُرد زنده و هزاران گیاه آبی و غوغای بی‌مانندی که هرگز فرو نمی‌نشیند، بیرون از دریافت‌های مایند. زیر لغزندگی فریبکار پای پشته، رود اصلی روان است. پس زبان، تنها غرولند نامفهوم یا کمتر مفهوم حس است. رویه روان و دوان و لرزان و لغزان حس و اندیشه. زبان در دهان می‌چرخد تا کار حواس را بازگوید. تو می‌خواهی تجربه‌ات را برای من بگویی. به یاری حواس، تصویری از رود و پشته می‌گیری – چون درون رود را نمی‌بینی، نمی‌توانی تصویری روشن فراهم آوری – و در خانه یا زیر سایه درختی می‌نشینی، تصویر را به زبان نشانه‌ها و امی‌گردانی و با «امر واقع» و نیز حالت‌های ویژه خود – که برآمده از حواس است – به حالت‌های ویژه «ذهن» می‌رسی، یعنی «می‌اندیشی» و با اندیشه، واژگان ویژه خود را می‌سازی و به همین زبان سخن می‌گویی که هم‌اینک گفتی! زبان در این میدان است. میدان اندیشه. تو می‌خواهی به من بگویی که آب خنک است، رود می‌رود، شاخه برای رود سرخمانده‌ست و پرند آوازش را سرداده. زبان، برگردان نه‌چندان نزدیک اندیشه‌ست و نیز برگردان دور حس. زبان اصلن ترجمه‌ست. ترجمه اندیشه و حس خاموش. ترجمه سکوت. در پی بستگی با دیگران است. بستگی که در کار نباشد زبان چه معنایی دارد؟ در برگردان کار حواس – احساس‌ها – به نشانه‌های مشترک با دیگری، مزاحمت «اندیشه»

چهره می‌کند. ذهن، در خلوت دور از رود می‌کوشد تا هر عنصر تجربه را به نشانه‌هایی انتزاعی تبدیل کند. این گونه‌ست که زبان می‌گوید «درخت»، بی‌آنکه پرتو سبز برگهای آن به دیده آید.

بدین سان به یاری انتزاع، جلو نابودی زبان ناگفته را می‌گیریم. در اینجا «سازشی» همگانی در کار است که البته در نشست‌های گوناگون پشت میزها به دست نیامده‌ست؛ بلکه برپایه مفهوم انتزاعی، سازشی پنهانی‌ست. نشانه‌ای‌ست که با بهره‌گیری از قواعد همخوان با ذهن، برپا می‌شود تا دیگری – حتا در مکان و زمانی دیگر – آن را دریابد. به این ترتیب هریک از ما می‌تواند سرود پیروزمند هستی را سردهد.

زبان، بستر عظیم حس و تصویرگری و اندیشه ماست که بخشی ناچیز از آن، گفتار و نوشتار است. بخش بزرگ آن سکوت است؛ همان که نیاز به دستور زبان ندارد، اما می‌توان آن را به زبان‌های دیگر (موسیقی، شعر، نقاشی و...) برگرداند. سکوت، بستر آرام رود است؛ زمین ناپیدایی‌ست که آب رونده آن را فروپوشانده‌ست. سکوت، بخش بسیار بزرگ‌تر رود است که اندیشه ناگفته و حس بیان‌نشده، آنجاست. خط فاصلی میان زبان و سکوت نیست. زبان سکوت، سکوت زبان است. آرامی و خموشی و ژرفاست. ناگفتنی، بی‌تصویر، حس‌ناکردنی. دور از هیاهو و مرزبندی‌های دستوری‌ست. تنها گفته‌ها را می‌توان شنید.

اکنون اندکی به رمز بستگی نزدیک شده‌ایم. تو می‌گویی، من می‌شنوم. تو بخش کوچکی از سکوت را بر می‌گردانی و من برآنم که با بخش ناچیز شنیدنی سکوت، به ناشنیدنی‌ها دست یابم. پس ما هر دو بر کناره رود بازی می‌کنیم. اما آن دوردست‌ها، سرچشمه‌ای‌ست که از دل کوهی گران راه گشوده تا اینجا رسیده‌ست، و این سو دریایی‌ست یا اقیانوسی که پذیرای رود، آغوش واکرده‌ست. چنین است که ظرفیت عظیم فرهنگ آدمی، یکسر ناشناخته مانده کج‌فهمی برآمده از انکار لجبازانه هویت طبیعی خود، او را به سرگرمی‌های ویرانگر کشانده‌ست که سرانجام به نابودی خود او خواهد انجامید. اکنون رود، آلوده‌ست. همه ما می‌خواهیم آن را بیالاییم. اما چون به زبانی آلوده می‌گوییم و می‌نویسیم، بیشتر از پیش می‌آلاییمش!

دنیا پراز هیاهوی بیهوده کسانی‌ست که با جنگ‌افزارهای مرگبار شیمیایی و هسته‌یی، پیشرفت و آزادی را نوید می‌دهند. زبان امروز پر از واژه‌هایی‌ست



همچون تیره‌روزی، بیسوادی، بیماری، جنگ، آوارگی و نوید پیشرفت! زبان امروز، مردم هدف آتشبار بی‌امان زورگویی و تهدید است. کشته‌ای است که تنها در گورستان سکوت می‌توان خاکش کرد. زبان با اندیشهٔ انتزاع بارور شد و همزمان با آن، با انتزاع انسان از محیط طبیعی نیز به بیگانگی حسی رسید. زمانی زبان، اندیشمندانه بود – که هنوز هم هست – با انبوه واژگان و ساختاری انتزاعی. بزرگ‌شده، بیگانه با طبیعت و نرمای انسانی. دورافتاده از بستر طبیعی خود، سکوت. این، آغاز کشتن زبان بود. آغاز کج‌فهمی، سوءتفاهم. آغاز زبان کشتار. انتزاع، بیانگر نیروی بی‌حساب ذهن آدمی بود. پیوستگی، به یاری انتزاع، از همان آغاز، گسستگی را در خود دارد. گسستن از دیگری و طبیعت، که پایهٔ مراودهٔ حسی و درپی آن مراوده، به یاری نشانه‌های انتزاعی است. زمانی دیگر، زبان تصویری شد – که هنوز هم هست – برزخ میان اندیشه و حس. اما امروز ما به حس، به زبان حسی نیاز داریم. تنها، جدا از محدودیت‌های واژگانی و دستوری می‌توان به زبان رهایی، یعنی به زبان بیگانگی طبیعی رسید.

آیا زمان آن فرانسیده که جهان آکنده از هیاهو را به اندکی «سکوت» فراخوانیم؟ بهتر است کمی ساکت باشیم، کمی بیندیشیم و مهم‌تر از آن کمی حس کنیم. همه، هدف‌های سکوت را درمی‌یابند؛ چرا که بهترین شعر، شعری ناسروده‌ست.

## فوتبالیست‌ها

✽ نگین کیانفر

به گمانم بخشی از افسون کار دوبلاژ در خلوت و پرده‌پوشی است، مثل شعبده‌بازی که حقه‌هایش لو نرفته یا آنها را به بهایی نفروخته و تردستی‌هایش تکراری و پیش‌پافتاده نشده.

تا سال‌ها به درستی خبری از بازدیدکنندگانِ وقت و بی‌وقت و دوربین‌های فیلمبرداری در استودیوهای دوبلاژ نبود. شاید از اواسط دههٔ هفتاد بود که پای مدیران ریز و درشت و تازه‌وارد تلویزیون به واحد دوبلاژ باز شد. آنها هر چند وقت یک‌بار مثل گردش با تور سیاحتی و سرگرمی خودشان را به واحد دوبلاژ تلویزیون و استودیوها دعوت می‌کردند یا دعوت می‌شدند و مدیر اداری که معمولاً همه هم‌وغم‌اش صرفه‌جویی در تعداد گویندگان فیلم‌ها و ارزان درآوردن کارها بود، با کرنش و دستپاچگی در نقش راهنمای تور گردشگری ظاهر میشد و مدیران بالادستش را دور ساختمان می‌چرخاند. یکی یکی در اِطاق فرمان استودیوها را باز می‌کرد و جمع گویندگان را گرماگرمِ کار از پشت شیشه نشان‌شان‌میداد و از هنر و کرامات ابواب جمعی‌اش به نفع دستاوردهای مدیریتی خود تعریف می‌کرد. ناگهان رو برمیگرداندی که از صدابردار چیزی پرسی، میدیدی سه چهار نفر غریبه کت‌وشلوار با یقه‌های بسته و چهره‌های درهم‌رفته و چشمان باز و گرد از پشت شیشهٔ اِطاق فرمان به تماشايت ایستاده‌اند و اگر احتمالاً تحت تأثیر

صدایت یا چهره هنرپیشه قرار گرفته باشند، سرشان را به نشانه تأیید برای تکان می‌دهند.

از کی آنجا بوده‌اند، چه شنیده‌اند، خنده‌ات را دیده‌اند یا فریادت را، معلوم نیست. حسی شبیه وقتی که در اتاقک تعویض لباس مغازه‌ای مشغول درآوردن و پوشیدن لباس هستی و ناگهان متوجه می‌شوید تمام این مدت لای در باز بوده درحالی که مغازه پر از مشتری است.

رفته‌رفته، به‌جز برنامه‌های تخصصی و ویژه دوبلاژ، جُنگ‌ها و برنامه‌های متفرقه تلویزیونی هم برای پرکردن وقت خالی‌شان از دوبلاژ مایه می‌گذاشتند. هر تهیه‌کننده‌ای که می‌خواست جنس‌اش جور باشد به بهانه‌ای، چند دقیقه هم از استودیوهای دوبلاژ فیلم می‌گرفت. کم‌هزینه بود و دردسر تولید برنامه‌های تلویزیونی خارج از سازمان را نداشت، لقمه حاضر و آماده‌ای بود که مثل تماشای سیرک مفرح و سرگرم‌کننده و پیوندی دلپذیر با نوستالژی داشت.

سال ۷۴ مشغول دوبله سریال کارتونی بسیار محبوب و پرپرسوناژ فوتبالیست‌ها با مدیریت خسرو شایگان بودیم، سریال کارتونی که با نمایش اولین قسمت‌های فصل اولش، به‌شکلی باورنکردنی محبوب کودکان و نوجوانان و دوست‌داران فوتبال شد و گزارشگران تلویزیونی از شبکه‌های مختلف برای ضبط پشت صحنه به واحد دوبلاژ و استودیوی ما سرازیر شدند. به قلمروی خسرو شایگان، بی‌اجازه و بی‌محابا وارد شدن عواقب داشت. گاهی کوه می‌شد، جنجال راه می‌انداخت، غائله را تا بالا بالاها کش می‌داد و کار را تعطیل می‌کرد. ابایی هم نداشت.

حسین باغی هم به این وضعیت توهین‌آمیز اعتراض کرد: «من یک مجری شناخته‌شده تلویزیونی هستم. برای تصویربرداری از من، اول باید موافقت من را جلب کنید. لطفاً من را تاراج نکنید!»

بالاخره همه موافقت کردند و گزارشی از پشت صحنه دوبله فوتبالیست‌ها برای یک برنامه تلویزیونی تهیه شد. باید اعتراف کنم هنوز هم هر بار که به‌طور اتفاقی به آن گزارش قدیمی برمی‌خورم از خودم خجالت می‌کشم و از قرارگرفتن در ردیف، مثل صف بستن در حیاط مدرسه هنگام سرود صبحگاهی احساس حقارت می‌کنم. ناخودآگاه در پس ردیف چهره‌های دختران جوان، فردیت‌های یکسان‌سازی‌شده در خدمت نیاز برنامه‌سازان و هم‌راستا با پسند و سلیقه مدیران و ناظران را می‌بینم که حس ناخوشایندی از

انفعال، تن دادن و پیروی بی‌چون و چرا از گروه در ذاتش نهفته است. بیست نفر به ردیف، یک‌شکل، یک‌رنگ و یک‌لباس سه جمله را تکرار کردیم: به نام خدا. من فلائی هستم. در نقش فلائی گویندگی می‌کنم.

شاید در این حس حقارت‌آمیز تنها نبودم، اما آن سال‌ها موقعیت و جایگاهی برای اعتراض نداشتم، ضمن اینکه حمایت آقای شایگان و سابقه گویندگی من در فیلم‌ها و سریال‌هایی که او مدیریت می‌کرد به چند سال پیشتر از فوتبال‌بالیست‌ها برمی‌گشت، به سالهای ابتدایی ورودم به دوبله و تجربه‌های ترسان و ناچیزم.

آن سالها خسرو شایگان، علاوه بر ریاست هیأت مدیره سندیکای گویندگان، مدیر دوبلاژ پرکاری بود که فیلم‌ها و سریال‌های ایرانی و خارجی بسیاری را برای تلویزیون دوبله می‌کرد و همیشه تعدادی از گویندگان جدید را در کارهایش به کار می‌گرفت. او در اخلاق فردی، نقطه مقابل ژاله علو بود، هیچ نیش و گزندی قرار و آرامش ژاله را متلاطم نمی‌کرد درحالی‌که شایگان مثل آتشفشان می‌غرید و می‌گداخت. شایگان عزمش را جزم کرده بود بر خلاف میل اکثر اعضای قدیمی سندیکا راهگشای تازه‌واردهای علاقمند و مستعد باشد. پس از گذر از آزمون گویندگی با گشاده‌روی پذیری ما «جدیدی‌ها» شد و بی‌درنگ و با جسارت برایمان کارت عضویت در سندیکای گویندگان و سرپرستان گفتار فیلم را صادر کرد، جسارتی که بعدها که شناخت بهتری از فضای کار پیدا کردیم بیشتر قدردان آن شدیم.

در آن دوران شناس آموزش و آزمون و خطا برای ما تازه‌واردها در کارتون‌ها و فیلم‌های گروه کودک نسبتاً بیشتر بود تا در فیلم‌های سینمایی. گویندگان برجسته و گروه سنی بزرگسال چندان چشمی به کارتون‌ها نداشتند و بچه‌گوها شاید به دلیل اختلاف سنی کمتر با ما یا فضای کاری لطیف‌تر و روحیه متفاوت‌شان قانع‌تر از دیگران بودند و علیرغم نارضایتی باطنی و نگرانی از ناامنی شغلی، یارای مخالفت و مبارزه با شایگان را نداشتند و نهایتاً با اینکه سفره کوچکشان را با ما جدیدی‌ها، که سه‌چهار نفر بیشتر نبودیم تقسیم کنند، کنار آمدند.

بساط پررونق فیلم فارسی برچیده شده بود، فیلم‌های ایرانی به ضبط صدا سر صحنه روی آورده بودند و نمایش ویدیویی از چند سال پیشتر از زمان وزارت آقای خاتمی ممنوع اعلام شده بود. فیلم‌های خارجی در سینما نمایش

داده نمی‌شدند، تلویزیون تنها دو شبکه داشت و به دلیل محدودیت‌های جدید سانسور و قوانین کپی رایت، حجم نمایش فیلم‌های سینمایی و سریال‌های گروه سنی بزرگسال که به‌زعم گویندگان قدیمی بدنه اصلی و جدی‌تر کار محسوب می‌شد، بسیار اندک بود. در این شرایط جدید که گویندگان دوبلاژ کار و درآمد اصلی‌شان را از دست داده بودند، گذر هر تازه‌واردی از پوسته سخت دوبله و ورود به هر کاری ولو یک سریال کارتونی، به منزله خطری بالقوه برای آینده بود.

یکی از کسانی که با سخاوت و شهامت این پوسته سخت را ترک داد و شکست، شایگان بود.

یک شب به خانه‌ما تلفن زد و با لحنی رسمی و پیروزمندانه و صدای استوار همیشگی اش گفت: «خانم نگین! می‌خواهم یک فرصت جدی بهت بدهم تا خودت را نشان بدهی. از شما دعوت می‌کنم در سریال کارتون گوش مروارید در شبکه دو به جای یک نقش اصلی ثابت گویندگی کنید: خرس کوچولو!». نمی‌دانستم چطور به احساس یک بچه‌خرس می‌توانم نزدیک شوم، تکنیکی بلد نبودم و از کج و کوله کردن صورتم در حضور دیگران خجالت می‌کشیدم. اما کار با شایگان دست و پا زدن در دایره امن بود، او بارها و بارها با صبوری کنارم نشست و جمله به جمله با من تمرین کرد و یادم داد چطور صدایم را از حنجره به سمت لب بکشانم و حجمش را کم و زیاد کنم. بازی با لحن را یادم داد، معصوم بودن، بازیگوشی و تخس بودن. برای گوش مروارید، خرگوشک نقش اول سریال هم از مهتاب تقوی دعوت کرد، بچه‌گویی که تنها یک سال سابقه کار داشت و با همین یک نقش جاییش را در نقش‌گویی گروه سنی کودک باز کرد.

خسرو خان همیشه پیراسته و موهایش ششوار کشیده بود. کت و شلوار اتوکشیده بر تن، دستمال ابریشمی دور گردن و انگشترهای درشت تزیینی طلا در دست داشت. جوراب‌های نازک و شیشه‌ای، کفشهای پاشنه دارش واکس خورده و کیف سامسونیت‌اش براق بود. گامهای منظم و محکم ورودش به راهروی ورودی دوبلاژ، درآمیخته با توتون پپ و ادوکلون تند که زیر دماغ می‌خورد، یک روز کاری پر جنب‌وجوش و پر ماجرا را نوید می‌داد.

جنگجالی و پرشروشور بود و با زمین و زمان ناسازگار. اما کار کردن با او برای تازه کارها نعمتی بود. هر چه با قدیمی‌ها بد قلق و ن ساز بود با ما جدیدی

ها بساز و بخشنده. میتوانستیم هر سکنس را صد بار تمرین کنیم و او استقبال میکرد چون عجله ای برای اتمام کار نداشت، هم دلش نمی آمد روز باشکوه و لذتبخش کاری تمام شود و هم اصرار داشت اجرای هر صحنه به پختگی و کمال برسد. پشت میکروفون که مینشست گل از گلش میشکفت و در هیبت مدیر دوبلاژ به جایگاهش می بالید. چنان شأنی برای کاری که انجام میداد قائل بود که فرقی نمیکرد چه فیلمی کار می کند، فیلم برجسته ای از تاریخ سینماست، سریال پلیسی جنایی است، سریال کارتون ژاپنی گوش مروارید و یا فوتبالیستها. حرفه ای تر و معتبرتر از آن بود که کارتون و فیلم های کودکان و نوجوانان را دستکم بگیرد و به کیفیت متوسط بسنده کند. باید روح داستان بدون نقص و تمام و کمال بازآفرینی میشد و گرنه رضایت نمیداد. برای رسیدن به اجرای مطلوبش همه را زجرکش می کرد، برداشت از پی برداشت، ضبط را تکرار میکرد. «خوب گفتید ولی مطمئن نگفتید. دوباره بگید!» میگفتم: «خرس کوچولو خسته اس، فردا امتحان پایان ترم داره.» میگفتم: «عوضش همه تون رو تا زیر پل سید خندان میرسونم.» و می رساند.

شایگان با مهابت یک ناخدای کشتی با جبروت، شق و رق، با سینه ستبر و گردن افراشته، روی عرشه قدم می زد و پیپ دود می کرد. سرمست و مغرور از اینکه همه تحت امرش هستند، صدایش را در گلو می انداخت و قهقهه های مستانه سرمی داد. بی بروبرگرد سر کارش دعوا می شد و چند نفری با داد و بیدادش استودیو را به قهر ترک می کردند و کشمکش تا کنار آبنمای وسط حیاط و لابه لای هیاهوی عروسک ها ادامه پیدا می کرد. اما دلش مثل بچه ها صاف بود، بعد از مدتی کش و قوس، اشک در چشمانش جمع میشد، آشتی میکرد و دست به گردن برمی گشتند. اما با همه کله شقی و ناسازگاری اش، سربه سر یک نفر نمی گذاشت: مرتضی احمدی. وقتی آهسته در گوشش می گفت: «خسرو جون، امروز باس برم استادیوم»، شایگان فیلم را بالا و پایین میکرد و به هر مکافاتی بود قبل از ساعت چهار روانه اش می کرد. مرتضی احمدی بوقچی و طرفدار دو آتشه تیم پرسپولیس بود، شرطش برای قبول هر کاری این بود که در هر شرایطی بازی پرسپولیس در اولویت باشد. روزهایی که تیم پرسپولیس بازی داشت، از اول صبح مشغول شعرنویسی بود و این پا آن پا می کرد که به موقع خودش را به استادیوم برساند، سر خط بنشیند و شعارها را پخش کند.

مرتضی احمدی در کارتون گوش مروارید نقش روباهی را می‌گفت و صبح اول وقت با شیشه ترشی لپته‌ای در دست در استودیو حاضر بود. بدون لیته دست‌ساز خودش که سرکه‌اش را از سرچشمه خریده بود، ناهارش، ناهار نمی‌شد. طرف‌های عصر که همه خسته و بی‌حوصله بودند و معمولاً دعوایی سر میگرفت، مرتضی احمدی در حرکتی انتحاری در اتاق انتظار را از داخل می‌بست، پشت سینی فلزی چای رنگ می‌گرفت و شروع می‌کرد:

وای، وای... دیشب، پریشب در خونه‌مون هل کوبیدم، قند ساییدم...  
سر و گردنی می‌آمد و ما ریشه می‌رفتیم...

کارشایگان هیچ‌وقت به موقع تمام نمی‌شد و تا پاسی از شب کش می‌آمد. حتی کسانی که کارشان تمام شده بود را رها نمی‌کرد و به بهانه‌های مختلف سعی می‌کرد همه را تا سکانس آخر نگه دارد مبادا آمیناس محیط کار سرد و از رونق افتاده شود. کار که تمام می‌شد، ساختمان و محوطه شبکه دو مثل ملک متروکه بود و ساعت‌ها پیش‌تر کارمندان اداری و گروه هنرپیشگان رفته بودند. فقط ما بودیم و نگهبانان حراست، عروسک هادی و هدی لمیده روی نیمکت‌های چوبی و شیر و پلنگ، آویزان از جالباسی. شایگان چهارپنج نفر از ما را سوار ماشین لانسای لیمویی رنگش می‌کرد، دور شهر می‌چرخید و هر کدام را تا مسیری می‌برد.

حدوداً از سال ۶۹ تا ۷۱ هفته‌ای یک روز در شبکه دو سرگرم دوبله کارتون گوش مروارید بودیم.

شایگان شاید ستاره ستاره‌ها نبود ولی پشتوانه حرفه‌ای و بدنه قدرتمندی بود که ستاره‌ها پیرامونش درخشیدند. حضور حرفه‌ای قدرتمندش، ولو جنجالی و دردسرساز، تک‌صدایی را می‌شکست و توازن قدرت برقرار می‌کرد، تعادلی لازم و شکننده که در حرفه کوچکی مثل دوبلاژ بسیار آسیب‌پذیر است. شایگان گوینده نقش‌های مقتدر و مستحکم بود و خودش از نقش‌هایش هم سرسخت‌تر. با اینکه منفی‌گویی درجه یکی بود، نقش مثبت زندگی حقیقی من، ما، در دوبله بود.

وقتی هنگام دوبله سریال شلوغ و فوتبالیست‌ها کارمندان بازرسی در ورودی جام‌جم در کیف یکی دو نفر از دختران جوان رُز گونه کشف کرده بودند و بگیر و ببندی پیش آمد و مدیر اداری واحد دوبلاژ خودش را به نشنیدن زد، این خسرو شایگان بود که محکم ایستاد و گفت: دختری من اهل این

کارها نیستند، این وصله‌ها بهشان نمی‌چسبند! و با تهدید به تعطیلی دوبله سریال فوتبالیست‌ها که پخش هفتگی داشت، بعد از ماه‌ها کشمکش و بردن و آوردن غائله را ختم کرد. لجوج بود، یک‌دنده بود ولی به احدالناسی هم باج نداد. این قدر با همه درافتاد و با ما کار کرد تا مطمئن شد دیگر می‌توانیم روی پای خودمان بایستیم.

فوتبالیست‌ها آخرین سریال کارتونی بود که در آن به جای یک پسر نوجوان گویندگی کردم. شایگان این قدر پشتم ایستاد تا بر شرم‌زدگی پیروز شوم. دستم را گرفت و هلم داد وسط میدان نقش‌های بزرگسال.



## ملاحظات دربارهٔ سانسور

### دوازده اشارهٔ تابستانی

✽ آزاد عندلیبی

کسانی نفس انتشار کتاب یا مجله یا هر متنی را در ایران «گردن‌نهادن به سانسور» قلمداد می‌کنند. اگر از ایشان پرسید که پس چرا ده‌ها نویسنده احتمالاً از شما خوشنام‌تر همچنان در ایران کتاب و مقاله منتشر می‌کنند، لابد اگر به زبان هم نیاورند در ذهنشان پاسخ می‌دهند که آنها هم گردن گذاشته‌اند. همین قدر کژمژ، همین قدر ساده، همین قدر خام. همین قدر. چرا چنین نگاه تک‌بُنی و ساده‌ای هنوز در نزد کسانی مقبول است؟ دوازده اشاره در گشایش و تدقیق موضوع:

۱. هر کسی مختار است که حتی یک کلمه در ایران منتشر نکند به این دلیل که ممکن است حتی یک کلمه از متنش سانسور شود. من به اقدام همچو شخصی احترام می‌گذارم.

۲. هر کسی مختار است که متن‌هایش را در ایران منتشر کند و حدی از سانسور را که متنش و خودش برمی‌تابند بپذیرد. من به اقدام همچو شخصی احترام می‌گذارم.

۳. نهاد سانسور استقبال می‌کند از اینکه هیچ متن نامطلوبی برایش ارسال نشود. استقبال می‌کند از اینکه همهٔ دگراندیشان دست از نوشتن به قصد انتشار در ایران بردارند. نهاد سانسور می‌تواند از هر چیز نمونه‌ای باسمه‌ای بسازد و

ویترینش را حفظ کند. ثبت مجوز هزاران نشر و مجله تنها یکی از مصداق‌های این میل و توان است.

۴. غوطه‌وری در شعار بیجاست اینکه کسی به‌صرف این‌که نویسنده‌ای مایل نیست حتی یک کلمه‌اش هم سانسور شود او را کمال‌گرا بنامد و حرکتش را «دن‌کیشوت‌وار» تلقی کند. به آنها که در برابر سانسور چنین موضعی دارند احترام می‌گذارم. این موضع را هیچ‌رقمه نمی‌توان «تنزه‌طلبی» تلقی کرد. شخص از حقیقتش به نفع ایده‌اش صرف‌نظر کرده است.

۵. مضحک است که به‌صرف این‌که نویسنده‌ای مایل است اثرش با مواردی از سانسور و ملاحظات دیگر درون کشور منتشر شود، نویسنده‌ای «گردن‌نهاده به سانسور» تلقی شود. او از حقیقتش — که انتشار مطلب در درون کشور متبوعش است — صرف‌نظر نکرده است. باید نهادی را تقبیح و متهم کرد که این حتی او را مخدوش کرده است. صدها نویسنده که سلامت و استقلال قلم‌شان را در همه عمر حفظ کرده‌اند در شمار همین نویسندگان‌اند.

۶. مواجهه با سانسور شیوه‌ها و تاکتیک‌های مختلفی دارد، راست به این دلیل که سانسور در این کشور پدیده‌ای پیچیده و لایه‌لایه است. مواجهه دقیق و واقعی با سانسور — نه انتزاعی و شعاربنیاد — شخص را به راهکارها و شیوه‌های گوناگونی سوق می‌دهد برای اینکه سانسور را از کار بیندازد. بی‌دلیل نیست که نهاد سانسور سانسور را نه یک سد ثابت که فرآیندی دائماً محتمل و بازگشت‌پذیر تعریف کرده است. نویسنده پیش از انتشار، حین انتشار، و پس از انتشار با سانسور مواجه است. نهاد و کارمند و حتا خواننده وفادار به سانسور در بسط و تعمیق سانسور مشارکت مستقیم دارند.

۷. انتشار اثر — خصوصاً اثر خلاقه — در درون کشور تأثیری به‌مراتب بیش از انتشار در خارج از کشور دارد. کافی‌ست بنگریم که در چند دهه گذشته چند اثر شاخص در خارج از کشور منتشر شده است و در داخل بازتاب یافته و سر از کتابخانه‌های خوانندگان ادبیات داستانی درآورده است. سرنوشت «سوره‌الغراب» مسعودی و «چاه بابل» قاسمی — به‌منزله‌و اثر از آثار سرآمد این دو سه دهه — پیش چشم است. سرنوشت ز بیخ متفاوت کتاب‌های داخل و بیرون ایران شهریار مندی پور آدمی نیز پیش چشم است.

۸. آن‌ها که چهل سال پیش از کشور رفته‌اند بسیار ممکن است دچار این تلقی ابتدایی شوند که صورت‌بندی و اقتصاد سیاسی انتشار رسمی و

زیرزمینی کتاب همچون نیم‌قرن پیش است. بسیار ممکن است تصور کنند آنچه بسته‌گریخته می‌شوند و می‌بینند نمودار فضای واقعی مسلط بر نشر کشور است.

۹. صورت‌بندی مواجهه با نهاد سانسور همچون صورت‌بندی مواجهه براندازانه و اصلاح‌طلبانه با نظام سیاسی، صرفاً قشنگ است. قشنگ است اما ایرادهای اساسی دارد. زیاده ساده‌بینانه و ساده‌سازانه است. نویسندگان را به‌عنوان قربانیان و مواجهان با سانسور در دو پهنه جعلی جدا از هم قرار می‌دهد و پل‌های داخل و خارج را به قیچی‌ای که بی‌شبهت به قیچی سانسور نیست می‌برد و از بین می‌برد.

۱۰. اینکه کسانی در درون کشور به نوشتن و انتشار آثار بیرون و داخل مشغول‌اند و بنا به شرایط و مخاطرات فزاینده ممکن است تاکتیک و شیوه دیگر کنند نباید این توهم را پدید بیاورد که تاکتیک و شیوه‌شان عیناً همان مواجهه و موضعشان است. معمولاً نویسندگانی دچار این خطای دید می‌شوند که به انحاء مختلف از واقعیت یا وقایع جاری کشور منتزع شده‌اند.

۱۱. در جهانی که تصویر قلم و کاغذ در شفافیت ناگهانی چاقو چشم را می‌زند، آدمیانی که با چاقوزار مواجه‌اند باید بتوانند با چشم باز قدم بردارند، تند یا کند، هروله کنان یا رقصان. انگ‌زدن به آنها که با چشم باز قدم برمی‌دارند بیش از بی‌ملاحظگی حاصل در کی حماسی یا رؤیایگونه از وضعیت است.

۱۲. نزاع سانسورزدگان با یکدیگر تلخ‌ترین نزاعی است که تاریخ ادبیات این کشور به خود دیده است. من این نزاع را مقوم نهاد سانسور می‌دانم و سعی می‌کنم هیچ‌گاه در هیچ‌یک از جناحین آن قرار نگیرم.





Baru Magazine  
Tehran 2022

[www.baru.ir](http://www.baru.ir)