مجلهٔ بارو

دفتر نهم

با آثاری از:

م. فرزانه | داریوش آشوری | رضا فرخ‌فال | یارعلی پورمقدم | زهرا خانلو | صالح نجفی
نسیم خاکسار | محسن یلفانی | محمدرضا پورجعفری | احمد خلفانی | فرشته مولوی
هادی خردمندپور | سودابه اشرفی | حسن هاشمی میناباد | مژده الفت | سروش سیدی
عباس سلیمی آنگیل | نجمه موسوی پیمبری | علی صدر | فاطمه ترابی | پژمان واسعی
سهراب مختاری | وازریک درساهاکیان | لیلا سامانی | ناصر نبوی | آزاد عندلیبی

و از خویشتنِ خویش
بارویی پی افکندن...

بـارو
با همکاری کتابخانهٔ بابل
دفتر نهم، زمستان ۱۴۰۱

سردبیری: تحریریهٔ بارو
صفحه‌آرا: بهار یونس‌زاده
گرافیک جلد: حکمت شکیبا
طرح روی جلد: کیوان مهجـور

web: www.baru.ir
email: baru@babelbookreview.com
instagram: babelbookreview
telegram: @Baruwiki

فهرست

شب‌های ۱۱۲ ❁ م. فرزانه | ۱
علم و زبانِ عامی ❁ داریوش آشوری | ۱۳
شانه بر زلف سخن ❁ رضا فرخ‌فال | ۲۱
درنگ‌هایی در واژهٔ «میهن» ❁ رضا فرخ‌فال | ۵۹
هفت خاج رستم ❁ یارعلی پورمقدم | ۷۵
آی پرسفونه! ❁ زهرا خانلو | ۸۳
دیاسپورا: یک نمایشنامهٔ کوتاه ❁ محسن یلفانی | ۸۷
سرچشمه‌ها: بازخوانی تمهیدات عین‌القضات همدانی ❁ نسیم خاکسار | ۱۰۹
صدا(ها)ی فروغ: یادی از «خانه سیاه است» ❁ صالح نجفی | ۱۷۵
دن‌کیشوت قاضی ❁ صالح نجفی | ۱۸۵
مرگ درخانوادهٔ سانچز ❁ ترجمهٔ محمدرضا پورجعفری | ۱۹۱
زیر سقف گودو ❁ احمد خلفانی | ۱۹۷
کمین بود ❁ فرشته مولوی | ۲۰۱
دربارهٔ افلاطون، آپولوژی سقراط، ۴۱ب ❁ هادی خردمندپور | ۲۰۵
کوبا جزیرهٔ بی‌تاب: از نخستین سفر ❁ سودابه اشرفی | ۲۱۳
باورها و معتقدات خرافی در ترجمه ❁ حسن هاشمی میناباد | ۲۳۹
پیش از آن‌که دیر شود ❁ مژده الفت | ۲۴۷
شبح آزادی: از روشنگری تا مرگ انسان ❁ سروش سیدی | ۲۵۱
جودیت باتلر در گفتگو با هلنا شِفِر ❁ ترجمهٔ سهراب مختاری | ۲۶۵
زبان از آن کسی نمی‌شود: گفتگو با ژاک دریدا ❁ ترجمهٔ سهراب مختاری | ۲۷۳

چرا خواهان انقلاب بودیم؟ ❁ نجمه موسوی پیمبری | ۲۸۳
سرنوشتِ کاساندرا ❁ علی صدر | ۲۸۹
پراجی باردوج ❁ ترجمهٔ فاطمه ترابی | ۲۹۳
ای عموی مهربان، تاریخ! ❁ پژمان واسعی | ۳۰۱
سیری در دارالمجانین ❁ عباس سلیمی آنگیل | ۳۱۱
مسروپ ماشتوتس ❁ ترجمهٔ وازریک درساهاکیان | ۳۱۵
آشپزی در تلاقی جنگ و ادبیات ❁ لیلا سامانی | ۳۲۱
کتاب بی‌قراری ❁ ترجمهٔ ناصر نبوی | ۳۲۹
فرهاد میثمی: از بدن تا تاریخ ❁ آزاد عندلیبی | ۳۴۱

Kayvan 2020

شب‌های ۱۱۲

م. فرزانه

[ادامه از دفتر قبل]

باز برگردیم به پنجاه و اندی سال پیش.

فریدون تازه از همسرش (توران، دختر منصورالملک) جدا شده بود و زندگی مجردان را داشت تا اینکه چند سال بعد، منوچهر عظیما، کنسول ایران در پاریس، اتفاقاً به یک دوشیزه آلمانی برمی‌خورد که برای تحصیل زبان فرانسوی به پاریس آمده بود و پی شغلی با مسکن می‌گشت و این رسمی است جاری در اروپا که در مقابل خدمتی کوچک، دانشجویان بتوانند در مدت تحصیل، مسکنی داشته باشند. فریدون این دوشیزه را در خانه‌اش پذیرفت و عاقبت هنگامی که به ایران آمد و در وزارت خارجه شاغل شد، با او ازدواج کرد و صاحب دو دختر شدند.

با اینکه صادق هدایت در سال ۱۹۵۰ ما را به همدیگر معرفی کرده بود، من با فریدون هویدا معاشرت نداشتم. طبیعی بود؛ بیش از پنج سال اختلاف سنی داشتیم و من خیلی زود، یعنی در بیست‌ودوسالگی ازدواج کردم، پدر شدم و در ضمن تحصیل حقوق و مردم‌شناسی رمان «چاردرد» را که در تهران شروع کرده بودم در سال ۱۹۵۴ به پایان رساندم.

یک شب که ایرانی‌ها جشن نوروز را در یکی از هتل‌های بزرگ برپا کرده بودند، به فریدون برخوردم که تک و تنها، به ستونی تکیه داده بود و انگار کسی را در آن جمع نمی‌شناسد. از احوال همدیگر پرس‌وجو شدیم، از هدایت یاد کردیم. فریدون یادش بود که هدایت مرا به‌عنوان «شخصی که می‌خواهد

معلومات صادر کند» معرفی کرده بود. بنابراین پرسید که آیا چیزی می‌نویسم؟ موضوع رمانم را برایش تعریف کردم. خواست آن را بخواند. کتابچه پر از خط‌خوردگی‌ام را روزی برایش بردم. نتوانست بخواند. بایستی تایپ می‌شد و در پاریس ماشین تحریر فارسی یافت نمی‌شد. دست بر قضا، مجید رهنما که با اتومبیل از مأموریت مسکو به پاریس آمده بود، یک ماشین تحریر اریکا داشت که از او به مبلغ کمی خریدم ـ این ماشین تحریر را هنوز دارم!

فریدون کتاب را خواند و ساختمان بی‌سابقه آن را تمجید و مرا تشویق کرد که چون قابل چاپ در ایران نبود، آن را پلی‌کپی بکنم. و حتی پیشنهاد کرد این دستگاه را برایم بخرد.

از قراری که فریدون رهنما می‌گفت، برادرش مجید و فریدون سال‌ها بود که قصد داشتند رمان بنویسند و حتی پای تولستوی و «جنگ و صلح» او بجهند. بنابراین توجه فریدون به جوانکی که رمان نوشته باشد عجیب نبود و به این ترتیب من صاحب یک ماشین ارزان و کم‌هزینه شدم که با الکل سوخت کار می‌کرد.

اما فریدون بیش از هرکس به فرخ غفاری علاقمند بود. فرخ را به هر مجلس جالبی دعوت می‌کرد، هزینه شب‌زنده‌داری‌شان را به عهده می‌گرفت، به‌عنوان هنرپیشه و کارگردان آینده به دوستانش معرفی می‌کرد و با وجودی که فرخ طبق معمول و برای گرم کردن مجلس او را دست می‌انداخت، دلگیر نمی‌شد.

تحصیلات من تمام شد. در سینماتک مدتی کار کردم و سپس وارد محیط حرفه‌ای سینما شدم. ابتدا به‌عنوان دستیار و سپس، کارگردان. دوستانم، چه زن و چه مرد بیشتر اهل سینما بودند و فریدون ایشان را با میل در خانه‌اش می‌پذیرفت. البته دوستان ایرانی‌ام را هم به خانه او می‌بردم و فریدون از آشنایی با کسانی چون حسین کاظمی و داریوش سیاسی، که آنها نیز روزگاری با هدایت آمیزش می‌داشته‌اند، خشنود می‌نمود.

از شب‌های نیم قرن پیش می‌گفتم.

گفتگوهای شبانه بیشتر بحث در اطراف موضوع‌ها و مسائل مختلف بود. اظهارنظر دربارهٔ فیلم‌هایی که روی پرده می‌آمدند، مسائل اجتماعی، تجربیات شخصی، خاطرات، روانشناسی و گاهی فلسفه. و چون تازه جنگ سرد شروع شده و کشوری به نام اسرائیل به وجود آمده بود، همه با شهامت بیشتری از جریانات سیاسی طرفداری یا انتقاد می‌کردند.

شروع بحث‌ها همیشه با فریدون بود. فریدون هر دو سه ماهی به یک موضوع بند می‌کرد و چون هرگز نمی‌توانست چیزی را که تازه آموخته است در دل نگه دارد، از همان آغاز شب گفتگو شروع می‌شد.

فریدون یک دوره پسیکانالیز را شروع کرد. بنابراین تا چند هفته دربارهٔ فروید، تعبیر خواب، فراموشی، وسواس و غیره گفتگو داشتیم. بعد مدتی ما را با تئوری منطق از نظر کورزیپسکی مشغول داشت و نه‌تنها به حرف‌های او اکتفا نکرد، بلکه ما را واداشت تا تجربیات عملی او را عیناً انجام دهیم.

دو نفرمان پشت میز، روبه‌روی همدیگر می‌نشستیم، هریک کاغذی جلوی‌مان بود و مانعی (مثلاً یک قطعه مقوا) که نتوانیم برگ کاغذ جلوی طرف مقابلمان را ببینیم. آنگاه شخص سومی شیء یا مکانی را برایمان وصف می‌کرد تا نقش آن را ترسیم کنیم. اما حاصل این دو نقش به همدیگر شباهت نمی‌یافت. نتیجه اینکه گفتار در همه کس یک اثر واحد ندارد. و یا زمانی به ادبیات و سینمای «تخیلات علمی» تمایل یافت و نه‌تنها آن را نقل مجالس شبانه کرد، بلکه در جلسات گروه طرفدار این سبک شرکت نمود و برای مجله‌شان مقاله نوشت:

نیز شب‌هایی بود که دسته‌جمعی به بازی‌های سوررئالیستی معروف به «جسد مطبوع» سرگرم می‌شدیم.

خلاصه شب‌های خوش و پرمایه‌ای را با افراد جالبی می‌گذراندیم.

کسانی که بیشتر در این جمع حضور داشتند عبارت بودند از «گی روول»، همسایه فریدون، همان مجسمه‌سازی که مدال معروف صادق هدایت را به سفارش جعفری ناشر ساخت، «کریستیان مگره» نویسنده که چون جایزه ادبی فمینا را برد، تیراژ کتابش بالا رفت و یک شرکت تولید فیلم امریکایی حقوق مؤلف آن را خرید و بدین ترتیب کریستیان پول زیادی به دست آورد و صاحب یک آپارتمان کوچک شد.

دیگر، انریکو فولکین‌یونی مدیر بخش سینمای یونسکو که مثل اغلب ایتالیایی‌های باسوادی که شناختم، یک جور دایرهٔالمعارف متحرک بود. انریکو در ضمن کار در پاریس، دو هفته یک بار و حتی گاهی هر هفته به رم می‌رفت. در آنجا روانشناسی و فیلم‌شناسی درس می‌داد. خود او فیلم‌های مستند جالبی می‌ساخت و مانند روشنفکران واقعی، بسیار کنجکاو بود و می‌خواست با فرهنگ‌های غیراروپایی و افکار دیگران آشنا باشد. هم او بود که

مرا تشویق کرد نوشته‌هایم را به فرانسوی ترجمه کنم و با وجود تفاوت سنی، تا آخر عمر یا مرا به خانه‌اش دعوت می‌کرد و یا به خانه ما می‌آمد و چون با روبرتو روسلینی و فلینی دوست بود، پای روسلینی را به خانه فریدون و بعد، منزل ما، باز کرد. فولکین یونی همسر کدبانویی داشت، اما هنگامی که با یک زن فوق‌العاده زیبا و هوشمند دوست شد و جمع ما از او استقبال کرد، بیشتر به خانه هویدا می‌آمد.

در آن دوره، روسلینی از مشهورترین کارگردانان دنیا به‌شمار می‌رفت و قطب جوانان سینما دوست بود. در نتیجه تمام کسانی که در مجله کایه دو سینما مقاله می‌نوشتند و با فریدون آشنا شده بودند به جمع ما اضافه شدند و اگر به دیدن فیلمی نمی‌رفتند، به خانه فریدون می‌آمدند، لیوانی می‌نوشیدیم و بعد به رستوران نزدیکی می‌رفتیم. فریدون اغلب مادرخرج می‌شد و سهم حضار را به دقت تقسیم می‌کرد.

جوانان آن روز که بعداً به‌عنوان گروه موج نو مشهور شدند، بسیار زیرک بودند و با راهنمایی فرانسوآ تروفو، از سدهای دشوار کار در سینمای آن زمان فرانسه گذشتند. در این راه فریدون هویدا به ایشان کمک‌های چشمگیری کرد. تروفو متوجه شده بود که با وجود شرایط سخت قانونی آن زمان، هرگز نمی‌توانند فیلم بسازند. زیرا مدارج لازم برای دریافت اجازه کارگردانی عبارت از این بود که پس از اخذ دیپلم ایدک می‌بایست در چند فیلم بزرگ وظیفه دستیار کارگردان را به عهده می‌داشت تا تولیدکنندهٔ خوش‌نیتی بتواند به اسم شما، اجازه تهیه فیلمی را از مرکز ملی سینما اخذ نماید. اما چه‌بسا این اجازه منوط به این می‌شد که شخص بعد از اخذ شرایط اولیه، فیلم کوتاه جالبی ساخته باشد.

تروفو که پای ثابت سینماتک بود، با روزنامه «آر» همکاری داشت و مسئول انتقاد از فیلم‌ها بود و از شرایط سخت کار فیلم‌سازی به شدت دلگیر. این جوان باهوش شروع کرد به نوشتن چند مقاله انتقادی بر ضد سینمای فرانسه. انتقادهای تند او در میان فیلم‌سازان و تهیه‌کنندگان آشوب به‌پا کرد. اما این مرحله برای او و دوستانش کافی نبود و اگر در همان موضع باقی می‌ماند فقط شخصی منفی‌باف تلقی می‌شد.

روسلینی که خود سردسته موج «نئورئالیست» ایتالیا بود راهنمای منتقدین مجله «کایه دو سینما» شد. «منتظر چه نشسته‌اید؟ مگر نه اینکه اگر فیلم کوتاه

جالبی بسازید اجازه کار میگیرید؟ دوربین را به دست بگیرید، از جوانانی که مایل به بازی در فیلم هستند استفاده کنید، در پی استودیو و نورپردازی‌های آنجا نباشید، کوچه و خیابان هست، خانه‌های دوستانتان هست، موضوع‌های ساده و قابل همه‌فهم را انتخاب کنید و هرچه زودتر دست به کار شوید.»

تروفو، ریوت، گدار، شابرول به تکاپو افتادند. چون نمی‌توانستند بی‌داشتن کارت کار رسمی فیلم خام بخرند، از فیلم‌برداران تقاضا کردند که ته‌مانده قوطی فیلم‌هایشان را به ایشان بدهند و از دوستان خواهش کردند که اجازه بدهند در خانه‌شان فیلم‌برداری بکنند. فریدون نه‌تنها با درخواست یکی دو نفرشان موافقت کرد، بلکه از همسایه‌اش، سرژ عکاس خواست که در صورت لزوم آتلیه عکاسی‌اش را در اختیار ایشان بگذارد و حتی چون شابرول امکان پرداخت دستمزد به سیاهی‌لشکران را نداشت خودش و چند نفر از دوستانش در فیلم او حضور یافتند.

فیلم‌های کوتاه ایشان در سینماها نشان داده نمی‌شد. لانگلوآ به کمکشان آمد و فیلم‌ها را در سئانس‌های خصوصی سینماتک روی پرده آورد. اما اشکال اصلی، یعنی یافتن یک تهیه‌کننده رسمی، همچنان بر جای بود. در اینجا هم فریدون به کمک ایشان آمد.

داستان از این قرار بود: من هنوز از ایدک فارغ‌التحصیل نشده بودم. یک روز فریدون خبر داد که تهیه‌کننده‌ای پی یک ایرانی می‌گردد که فیلمش را به فارسی دوبله کند؛ من تو را معرفی کردم. فیلمی بود با عنوان «گذرگاه شیطان» که ژاک دوپون در افغانستان ساخته بود. اما به علت اختلافات بین فرانسه و این کشور نتوانسته بود در محل صدابرداری کند. به او گفته بودند که زبان این افغانی‌ها فارسی است. بنابراین از من خواست که با توجه به حرکت لب اشخاص فیلم، متنی بنویسم که قابل دوبله کردن باشد. سپس وقت ضبط صدا به زبان فارسی رسید. موقعیتی بود که تمام دوستان دانشجو و غیردانشجوی ایرانی را در دوبلاژ شرکت دهم. از پری صابری گرفته تا حسین کاظمی و خود فریدون همه در این ماجرا شرکت کردیم. متأسفانه کیسهٔ تهیه‌کننده خالی شده بود و اگر هرچه زودتر کار فیلم انجام نمی‌شد نمی‌توانست آن را به هیأت داوران مرکز سینمایی نشان بدهد و جایزه بگیرد. به این جهت شب‌ها ــ چون که ضبط دوبلاژ را در شب انجام می‌دادیم تا کرایه صداخانه ارزان باشد! ــ «آقای ژرژ دو بورگار»، تهیه‌کننده فیلم، بی‌صبرانه دور ما چرخ می‌زد؛ و از

شدت عصبانیت هر چند دقیقه به کافه همجوار می‌رفت و هر بار مست‌تر برمی‌گشت.

دوبلاژ فیلم تمام شد، آن را در مراسم رسمی در حضور سفیر افغانستان نشان دادند، سفیر به زبان تهرانی شخصیت‌های فیلم اعتراض و سالن نمایش را ترک کرد، اما کار ژاک دو پون و تصاویر فیلم به قدری جالب و زیبا بود که برنده یک جایزه بزرگ شد و دو بور وگار توانست شرکتش را حفظ کند. گیرم شرکت و شخص دو بو رگار در جرگه صاحبان حرفه سینما ناشناس بودند. فریدون دانا از این موقعیت استفاده کرد و گروه جوانی را که بعدها به «موج نو» معروف شدند و تهیه‌کننده رسمی نداشتند به دو بو رگار معرفی کرد.

پایان داستان اینکه دو بو رگار یک تهیه‌کننده طراز اول شد و آن جوانان، کارگردان‌های نامداری گشتند. اما فریدون هویدا از کوشش خود هیچ بهره‌ای نبرد و همچنان به نوشتن مقاله‌های انتقادی در کایه دو سینما ادامه داد.

***

دوستی با فرنگی‌ها و مخصوصاً با فرانسوی‌ها مانع معاشرت فریدون با ایرانی‌ها نبود. گذشته از سفیر و کارمندان سفارت که همه ـ به جز دو سه نفر جالب ـ با حالت مقبض، کت‌وشلوار فاستونی، کراوات سولکا و جوراب تن‌نما به شام می‌آمدند، اغلب اشخاصی دیده می‌شدند که هریک به نحوی با دنیای اندیشه، ادبیات و هنر سروکار داشتند. حمید و به‌خصوص مجید رهنما از یاران قدیمی فریدون بودند و در سفری که به پاریس می‌کردند فریدون با آغوش باز از ایشان پذیرایی می‌کرد، اما آذر و فریدون رهنما را به علت اظهار معلومات بی‌موقع، به کمک فرخ دست می‌انداخت. خانلری از مهمان‌های عزیز او بود و ما از او بسیار می‌آموختیم و هنگامی که برای آخرین روزهای زندگی پسر بیمارش به پاریس آمد، از هیچ خدمت به او کوتاهی نمی‌کردیم. مدتی شب‌های سرگرم‌کننده‌ای را با جلال مقدم گذراندیم که در مسخره‌بازی و چشمه‌های کمیک دست‌کمی از فرخ نداشت. هم در خانه فریدون بود که با فروغ فرخزاد آشنا شدم و سپس او را چند بار ملاقات کردم. دختری باهوش، باشهامت، نکته‌سنج، شاعری بی‌مدعا که هنوز شهرت نیافته بود.

تعداد این دوستان مفصل است و نام بردن از همه ایشان چیزی بر وصف دوست‌پروری فریدون نمی‌افزاید. اما رفتار او با خویشاوندانش برایم عجیب

بود. نه‌تنها با پسرعموهایش نمی‌جوشید، بلکه با امیرعباس، نیز مثل یک دوست رفتار می‌کرد. او را به‌عنوان برادر ارشد محترم می‌داشت، اما خودمانی نمی‌شد. مادرش را بی‌شک دوست داشت، لیکن گیزلا را مأمور می‌کرد که با او به گشت و گذار برود و خودش سر شب‌ها را با ما در خارج از خانه می‌گذراند. خوشبختانه میانه این دو بانو به قدری خوب بود، که در مدت اقامت خانم، گیزلا قدری آشپزی ایرانی آموخت. به طوری که بعدها، مهمان‌های فریدون به یک جور پلو و خورش بادمجان که زیاد مزه غذای خودمان را نداشت عادت کردند و به مذاقشان خوراک ایرانی آمد.

با اینکه فریدون از حضور مهمان در خانه‌اش معذب بود، صادق چوبک را که به لندن رفته بود به پاریس دعوت و در منزل خودش جا داد. چوبک نیز مردی خوش‌زبان و مجلس‌آرا بود. از فعالیت فریدون تعجب می‌کرد و گاهی انتقاد. فریدون اصرار داشت که چوبک «چاردرد» را بخواند. متأسفانه هیچ‌یک از صد نسخه‌ای را که پلی‌کپی کرده بودم خوانا نبود. فریدون پیشنهاد کرد که یک شب را برای خواندن آن اختصاص بدهیم. من با چوبک مختصر آشنایی داشتم. او را در تهران با دو پسرش دیده بودم، ولی هرگز با هم گفتگویی نمی‌داشتیم. اما از آن شب کذایی به بعد، چوبک سال‌ها با من دوستی کرد و فقط موقعی که فرخ به او تلفن زد که فرزانه در «عنکبوت گویا» یادآوری کرده است که «سنگ صبور» بعد از «چاردرد» نوشته شده، با من سرسنگین شد و حتی، گویا، به او توصیه می‌کند که در مورد خودش هم فرخ اعتراض نکند. زیرا «نباید کاری کرد که فرزانه مشهور بشود.»

هر بار که روسلینی به پاریس می‌آمد فریدون به پیشوازش می‌رفت و بعضی از شب‌ها او را به خانه‌اش دعوت می‌کرد و روسلینی شمع مجلس می‌شد. در این جور شب‌ها فریدون سعی می‌کرد که تعداد مدعوین زیاد نباشد. البته فول کین یونی همیشه حضور داشت و گفتگوهای بین این دو نفر ایتالیایی که همدیگر را خوب می‌شناختند و از خاطرات مشترکشان یا قضاوت دربارهٔ فیلم‌ها و فیلم‌سازان می‌گفتند، برای من بسیار جالب بود.

فریدون به دوستی با روسلینی افتخار می‌کرد. تا آنجا که او را به رستوران‌های گران ببرد و ولخرجی‌های شبانه او را هم به عهده بگیرد. در آن روزها روسلینی داشت از اینگرید برگمن جدا می‌شد. فیلم‌هایی را که با شرکت این خانم ساخته بود موفقیت تجارتی نداشتند. کمپانی‌های امریکایی،

ناراضی از اینکه چنین ستاره پول‌آوری را روسلینی به اروپا برده بود، برای او مایه می‌گرفتند و روسلینی کم‌کم به همکاری با تلویزیون‌ها دل بست و به ساختن فیلم‌های مستند روی آورد. موضوع نخستین فیلم این نوع کار دربارهٔ هند بود. در این زمینه، فریدون می‌گفت که در طرح سناریو شرکت داشته و چون ایران و کشورهای عربی را خوب می‌شناخته است روسلینی به‌عنوان سرمایه‌گذار، او را به همکاری دعوت کرد. اما چون فریدون به علت شغلش نمی‌توانست فرانسه را ترک کند، به فرخ و من پیشنهاد کرد که ما سه نفر دوست جدانشدنی و همزبان از این موقعیت استثنایی استفاده کنیم و یک فیلم در ایران بسازیم. به این منظور فریدون خواست وظایفمان را به روشنی در قراردادی تعیین کنیم و به روسلینی ارائه بدهیم. طبق این قرارداد نوشتن سناریو با فریدون، مدیریت تهیه فیلم با فرخ و کارگردانی با من بود. قرارداد را امضا کردیم (چندی پیش یک نسخه از این قرارداد را در میان مدارکم یافتم و نگه داشتم). روسلینی با برنامه ما موافقت کرد و حتی صدهزار فرانک به‌عنوان بیعانه نزد فریدون گذارد.

فریدون و فرخ و من بی‌درنگ مشغول شدیم. از آنجا که فریدون فقط از ۱۹۴۴ تا ۱۹۴۶ در تهران زندگی کرده بود، ایران را مثل یک جهانگرد خارجی می‌شناخت. اما در عوض با هدف و عقیده روسلینی بیشتر آشنا بود و آنها را برای ما توصیف کرد: روسلینی می‌خواهد به وسیلهٔ سینما زندگی و خصوصیات ملل را بشردوستانه به همدیگر بشناساند، لیکن فیلم‌های مستند حوصله تماشاچی را سر می‌برد و باید واقعیت‌ها را در زیر لفافه یک داستان ساده عرضه کرد.

من با سابقه‌ای که از سینمای مردم‌شناسی داشتم با این برنامه موافق بودم. فرخ نیز با تجربه‌ای که با ساختن فیلم «جنوب شهر» داشت و مدیر شرکت ایران‌نما بود، می‌توانست حدود امکانات فیلم‌برداری در ایران را روشن کند.

بنابراین می‌بایست الگویی ساخت که در آن بتوان همه این جوانب را در نظر گرفت. فریدون این الگو را پلیسی ــ و نه جنایی ــ می‌دید. فرخ یک زمینه کمیک را ترجیح می‌داد، من داستان را در یک مجموعه از نمونه‌های فولکلور ایران می‌دیدم.

خوشبختانه با حسن نیتی که بین ما برقرار بود، پس از گفتگویی چند، توانستیم موضوع را مشخص کنیم. داستان یک دزدی ساده، بی‌قتل و جنایت، در یک روز سیزده فروردین. عنوان سناریو؟ «سیزده‌بدر».

فریدون و من دو طرف میز آتلیه می‌نشستیم و فرخ روی نیم‌تخت ـ گاهی هم روی آن دراز می‌کشید و اصولاً بیشتر به مدادی که در دست داشت توجه می‌کرد. خاصیت این مداد این بود که تراشیده نمی‌شد و نوارپیچ بود. کافی بود سر نوار نازکش را باز کنید و بکشید و متن‌های چیستان یا ضرب‌المثل‌های روی نوار را بخوانید!

البته چون سناریو می‌بایست به زبان فرانسوی باشد، فریدون که بیشتر از ما دو نفر سواد این زبان را داشت، وصف هر پرده را یادداشت می‌کرد و من گفتگوهایی را که به زبان فارسی بود می‌نوشتم.

خلاصه نوشتن سناریو انجام شد. فریدون و من رفتیم به سراغ روسلینی در هتل رافائل. جلو در اتاق او یک میز چرخ‌دار دیدیم پوشیده از باقی‌مانده‌های مقدار زیادی اغذیه و اشربه. روسلینی، خواب‌آلود، لبهٔ تختخواب نشسته بود. گفتگویمان بر سر فقر و گرسنگی هندی‌ها را به یادش آوردم. «باید از هندی‌ها آموخت. بله می‌شود با هیچ و پوچ زندگی کرد.» خندید، به دل نگرفت. سناریو را به دستش دادیم. مدت‌ها فرخ و من بی‌خبر بودیم. از فریدون پرس‌وجو شدیم. گویا یک شب روسلینی به او تلفن می‌زند که به پول احتیاج دارد و صدهزار فرانک کذایی را پس میگیرد. فرخ و من به این روایت شک کردیم، اما به روی خودمان نیاوردیم.

از آن پس کمتر روسلینی را می‌دیدم. تا اینکه یک شب که باز صحبت از آداب و رسوم ایرانی‌ها و مسلمانان و امکان تعدد زوجات ایشان شد، فی‌البداهه یک سناریو به ذهنش آمد. داستان آن سرگذشت یک خلبان کنسرسیوم نفت است که در هر سفر به شهرهای بزرگ ایران، طبق شرایط شرعی ما، با دختری ازدواج می‌کند. و از هر زن صاحب یکی دو بچه می‌شود. آخرین زن او، برخلاف زن‌های دیگر که از خانواده‌های دهاتی هستند، دختر یک کاسب اصفهانی است که به رفتار و کردار او مشکوک می‌شود و با پیگیری جدی راز او را برملا می‌سازد. آنگاه به دادگاه شکایت می‌کند و حق طلاق می‌خواهد. زنان دیگر هم که از این کاسه زیر نیم‌کاسه باخبر می‌شوند به دادگاه می‌آیند. قاضی نه‌تنها با تقاضای زن اصفهانی موافقت می‌کند، بلکه رأی می‌دهد چنان‌چه زنان دیگر هم بخواهند، می‌توانند از این خلبان هفت‌خط طلاق بگیرند. خلبان با تأثر زیاد از محکمه بیرون می‌آید و ویلان و سرافکنده در میادین شهر قدم می‌زند. اما موقعی که به میدان چهارباغ می‌رسد، می‌بینیم که از هر کنج و کوچه‌ای یکی از

زن‌ها با بچه‌هایش بیرون می‌آیند و در پی او راه می‌افتند، به طوری که پیش از آنکه خلبان به آخر میدان برسد، گروهی زن و بچه به دنبال او هستند.

وقتی تصویر آخر فیلم را که از بالا گرفته شده باشد مجسم کردم، اعتراف نمودم که سناریوی روسلینی همان بود که از ما انتظار داشت و نه یک قصه لوس دزدبازی بچگانه.

***

فرخ در سال ۱۹۵۸ فیلم‌برداری «جنوب شهر» را شروع کرد. فریدون با دوستانش در مجله کایه دو سینما مقاله می‌نوشت و تصمیم گرفته بود که یک رمان بنویسد. فیلم «مینیاتورهای ایرانی» بعد از گرفتن جایزه‌ای در فرانسه که تقریباً معادل تمام هزینه فیلم بود به فستیوال ونیز دعوت شد و من هالو، همراه زن و پسرم به آنجا رفتم. خوشبختانه رئیس فستیوال با خوش‌رویی دعوت مرا به دعوت خانوادگی تعبیر کرد. فریدون هم به‌عنوان روزنامه‌نویس و فولکین یونی، مدیر بخش سینمای یونسکو به ونیز آمدند و هر روز صبح، در کرانهٔ درخشان جزیره لیدو، با روزنامه‌نویسان و کارگردانان حاضر راجع به فیلم‌های شب گذشته بحث داشتیم. ژوریس ایونس، مستندساز هلندی که برای تعلیم سینما به چین رفته بود، از نداشتن وسایل فنی و تمایل شدید چینی‌ها به آموزش فنون سینما داستان‌ها نقل می‌کرد. در آن روزها فیلم آلن رنه «هیروشیما، عشق من» به قدری سر زبان‌ها بود که عاقبت، هر گفتگویی به آن ختم می‌شد.

ژاک دوپون که بعد از موفقیت «گذرگاه شیطان» قصد ساختن فیلمی در ایران را به سر داشت، به من پیشنهاد کرد که در ساختن آن فیلم کارگردان دوم باشم. چنین موقعیتی به نظرم فوق‌العاده آمد و بی‌درنگ پذیرفتم و پیشنهاد کردم که فریدون را در نوشتن سناریو شریک سازیم. دوپون پذیرفت و این پیشنهاد را به تهیه‌کننده، ژه‌ژر تحمیل کرد. موضوعی که دوپون در نظر گرفته بود، ضمن اینکه در ایران مدرن بگذرد، باطن آن بر الگوی یک داستان قدیمی ایرانی استوار باشد. من با او موافق بودم و از قصه شیرین و فرهاد یاد کردم. اما همین که شروع به کار کردیم، فریدون سختگیر شد. به این معنی که می‌خواست شخصیت فرنگی فیلم، یک کارمند یونسکو باشد، در صورتی که نظر ما به یک باستان‌شناس بود. گذشته از این جزئیات، فریدون بی‌موقع با من خصمانه رفتار می‌کرد. به طوری که کار پیش نمی‌رفت و دوپون معتقد بود که

چون من کارگردان هستم، حسادت فریدون را برانگیخته‌ام. باورم نمی‌شد. اما یک روز فریدون از جا دررفت و فریاد زد «تا وقتی که من و فرخ هستیم، تو نمی‌توانی کارگردان بشوی!»

به هر حال این فیلم، مثل بسیاری برنامه‌های ساختن فیلم با فرانسوی‌ها، تحقق نیافت اما چون با جوش و خروش‌های بیجای فریدون آشنا بودم دوستی‌مان ادامه یافت.

در ونیز، اتفاقاً یک شماره روزنامه فیگارو را دیدم که مصاحبه‌ای با امیرعباس هویدا داشت. در آن صفحه عکس منظره چندین اتومبیل و مخصوصاً فولکس واگن توجهم را جلب کرد. در آن زمان امیرعباس که مدیر روابط عمومی کنسرسیوم نفت بود، به روزنامه‌نویس منظره پارکینگ را نشان می‌داد و می‌گفت که در آینده‌ای نزدیک، همه کارمندان شرکت صاحب اتومبیل خواهند شد.

یکی دو سال بعد فریدون از موقعیت او استفاده کرد و همراه ژان گونه، شریک و فیلم‌بردار من به ایران رفت و مقداری فیلم برداشتند که هرگز مونتاژ نشد.

***

به نظر ما سالن‌نشینان پاریس، برای باز کردن چشم و گوش مردم، مدرن کردن سینمای ایران واجب بود. در این زمینه از آنچه در ایران می‌گذشت انتقاد و برای آدم‌هایی که نمی‌شناختیم دستورعمل صادر می‌کردیم. زیرا باطناً باورمان شده بود که همه‌چیز را خوب می‌دانیم؛ گیرم رژیم پلیسی ایران و عدم آزادی فکری ما را در چنان وحشتی قرار داده بود که هریک به نسبت شغل و وضع خانوادگی‌اش از بازگشت به وطن اهتراز می‌کرد. فریدون خانه و کار و محیط دوستانه پابرجایی داشت. من شرکت فارگو را تأسیس کرده بودم، آپارتمانی کوچک، زندگی خانوادگی و دوستان خوبی داشتم. با وصف این، همچنان به انتقادهای تند به وضع ایران و توجه به تفاوت‌های اساسی بین آنجا با محیط فرنگ ادامه می‌دادیم. بارها پیش آمده و شنیده بودیم که دانشجویان عضو فدراسیون و طرفداران اصول میهن‌پرستی دکتر مصدق را به محض ورود زندانی می‌کنند. بنابراین عجیب نبود که تصور ساختن فیلم، که حتی بیشتر از کارهای ادبی، به آزادی کامل نیازمند است ناممکن می‌آمد.

تا اینکه مجید رهنما برای چند روز به پاریس آمد. شنیده بودیم که علاوه بر مدیریت مجله وزارت خارجه، از مشاورین والاحضرت اشرف شده است. در غیاب او فریدون و حتی خانلری رفتارش را سخت انتقاد می‌کردند و حضور او در پاریس موقعیت جالبی بود که از روبه‌رو از او توجیه بخواهیم. چگونه ممکن است که یک سوسیالیست پیشرو با دستگاه دیکتاتوری ایران همکاری داشته باشد؟

مجید یک شب به خانه فریدون آمد. فریدون با تندی تمام او را سؤال‌پیچ کرد. مجید با لبخند و آرامش همیشگی‌اش ابتدا شمه‌ای از وضع ایران گفت و به جای دفاع از موقعیتی که انتخاب کرده بود، برگشتن به ایران را لازم دانست. زیرا، به عقیده او، شاه اراده بهبود وضع ملت و مدرن کردن ایران را دارد، اما از بابت افراد کاردان در مضیقه است. خلاصه نظر او این بود که انتقاد از دور کوچکترین اثری ندارد، باید وارد دستگاه شد، جداً کارها را به دست گرفت و عیوب را از داخل اصلاح کرد.

انگار که این استدلال به گوش فریدون خوش آمد، اما تا هنگامی که موقعیت محکمی در پیش نبود به زندگی پاریسی و کار در یونسکو ادامه داد.

[ادامه دارد...]

علم و زبانِ علمی

داریوش آشوری

گسترهٔ پهناورِ زبانهای مدرن را آنگاه می‌توان دریافت که رابطهٔ آنها را با علم و تکنیکِ مدرن و پهنهٔ پهناورِ آنها بفهمیم. باید دریافت که علمِ مدرن چگونه پروژه‌ای است و دامنهٔ آن از کجا تا به کجاست و، در نتیجه، دامنهٔ زبانِ آن از کجا تا به کجاست. زیرا، علم و زبانِ علم یکی و یک چیزاَند و فهمِ علمی است که زبانِ علم را می‌آفریند و می‌فهمد.

علمِ مدرن پروژه‌ای است فراگیر برای فهمِ طبیعت در کل، و در نتیجه، هرآنچه را که در پهنهٔ هستی همچون پدیده پدیدار شود، موضوعِ شناسایی قرار می‌دهد. او با طبقه‌بندیِ چیزها به رده‌های گوناگون به هر چیزی جایگاهی در نظامِ کلّیِ طبیعت می‌دهد و در ذیلِ علمی یا شاخه‌ای از علوم در آن پژوهش می‌کند. او برایِ این کار نیاز به یک دستگاهِ زبانی دارد. هر چیزی که در قلمروِ شناساییِ علمی قرار می‌گیرد می‌باید در دستگاهِ زبانیِ آن نامی داشته باشد. نه‌تنها هر چیزی که در عالمِ کانی و گیاهی و جانوری یافت می‌شود می‌باید نامی داشته باشد بلکه هرآنچه از نوعِ آنها روزی–روزگاری بر رویِ زمین بوده است نیز می‌باید نامی بگیرد، زیرا علمی نیز هست که آنها را نیز مطالعه می‌کند و تاریخِ طبیعت را می‌پیماید. و نه‌تنها آنچه از جنسِ اشیاءِ مادّی است و موضوعِ علم قرار می‌گیرد، می‌باید نامی به خود بگیرد، که آنچه از جنسِ اشیاءِ نامادّیِ نفسانی و زبانی و اجتماعی و تاریخی است نیز می‌باید نامی به خود بگیرد. زیرا علومی هست که آنها را مطالعه می‌کند.

و نه‌تنها آنچه بر روی زمین است می‌باید نامي به خود بگیرد که تمامیِ اشیاءِ آسمانی نیز می‌باید نامي به خود بگیرند. زیرا آنها نیز موضوعِ علم‌اند. و نه‌تنها بزرگترین جرمهایِ آسمانی که خُردترین ذرّه‌های اتمی و زیرــ اتمی نیز موضوع شناخت‌اند و نام می‌طلبند. نه‌تنها همهٔ اُبژه‌هایِ علوم نام می‌طلبند که بازگفتِ ساخت و کارکرد و روابطشان با یکدیگر و چندــ وــ چونشان نیز همچنان دستگاهي اصطلاحی از اسم و فعل و صفت و قید می‌طلبد. از سویِ دیگر، هرچه علم به دستگاههایِ پیچیده‌تر و دقیقتري مجهز می‌شود به پهنه‌هایِ گسترده‌تري برای بیان نیاز دارد و با پیشرفتِ علم دامنهٔ زبانِ آن نیز همچنان بیش و بیشتر گسترش می‌یابد.

نگاه علمی که در هر حوزه‌اي از شناخت پدیده‌ها را هرچه جزئی‌تر می‌شکافد و بخشبندی و طبقه‌بندی می‌کند، همگام با هرچه جزئی‌تر و گسترده‌تر نگریستن به طبیعت و موضوعهایِ شناخت، زباني نیز می‌خواهد که بتواند این یافته‌ها را بیان کند و در قالبِ خود بپذیرد. ازینرو، زبانهای جهانِ مدرن رشدي شگرف کرده‌اند و براي این کار نیازمندِ علومِ زبانی بوده‌اند که در آغاز دستورشناسی و لغت‌شناسی و زبان‌شناسیِ تاریخی (فیلولوژی) بود. دستاوردهای شگرفِ زبان‌شناسیِ تاریخی در سده‌هایِ هجدهم و نوزدهم تنها رابطهٔ تاریخی و خانوادگیِ زبانها را روشن نمی‌کرد، بلکه برای علوم طبیعی و انسانی نیز سرمایهٔ عظیمِ لغت فراهم می‌آورد که کانِ اصلیِ آن زبانهایِ یونانی و لاتینی است. زیرا پیشرفتِ علوم و سپس تکنولوژی نیازمندِ سرمایهٔ کلاني از لغت بوده است که زبان‌شناسانِ تاریخی (فیلولوگها) و لغت‌شناسان فراهم آورده‌اند. سرمایهٔ زبانی نیز نمی‌بایست با جعلِ لغت بلکه با کاوش در زبانهایِ طبیعی فراهم آید و سپس این مایه‌هایِ طبیعیِ زبان به صورتِ ترکیبهایِ تکنیکی به کارِ علم آیند. اینکه مایه‌های زبانِ علمی می‌باید از جایي در «طبیعتِ زبانی»، یعنی میدانِ رشد و رویشِ طبیعیِ زبان به دست آیند تا صوتهایِ بی‌معنا نباشند و بارِ معنایی داشته باشند و سپس با مهندسیِ زبانی به صورتِ ابزارِ درخور برایِ بیانِ علمی درآیند، صورتي دیگر از رابطهٔ علم و تکنیک است با طبیعت و اینجا با «طبیعتِ زبانی»، نوعِ رابطهٔ انسانِ مدرن با زبان از همان نوعِ رابطهٔ او با طبیعت است، یعنی رابطهٔ شناخت به قصدِ تصرف و کاربُرد. ازینرو، آنجا انسان همواره در تصرّفِ زبان نیست بلکه می‌کوشد زبان را تصرف کند، همچنانکه طبیعت را.

ابزاریّتِ زبانِ علم و نیاز به کاربردِ آن، ضرورتِ نگاهِ علمی به زبان را پیش می‌آورد. نگاهِ علمی به زبان یعنی فاصله گرفتنِ حسّی و عاطفی از آن و نگریستن به آن همچون یک اُبژه و کوشش برای شناختنِ آن. تمامیِ دستاوردهای علومِ زبانیِ مدرن دستاوردِ چنین نگاه و رفتاري با زبان است. علومِ زبانی در همان‌حال که به زبان همچون اُبژهٔ شناخت می‌نگرند، برای بیانِ شناختِ خود از آن نیز نیاز به ابزارهایِ زبانی دارند و ابزارِ زبانیِ خود را نیز گسترش می‌دهند تا از عهدهٔ بیانِ شناختی برآید. یعنی، علومِ زبانی در همان‌حال که با اُبژه‌اي به نامِ زبان سروکار دارند، به زبان در مقامِ ابزار نیز نیاز دارند.

برخوردِ علمی با زبان و نگریستن به آن همچون چیزي تاریخی، دگرگونی‌پذیر، و شناخت‌پذیر سبب می‌شود که هالهٔ جادوییِ زبان از گردِ آن برچیده شود، همچنانکه علومِ طبیعی نیز هالهٔ جادویی را از گِردِ اشیاءِ طبیعی برچیده‌اند و آنها را به اُبژهٔ علم، یعنی چیزهایي شناخت‌پذیر بدل کرده‌اند. برچیده‌شدنِ هالهٔ جادویی از گِردِ اشیاء به معنایِ پایانِ عصرِ جادوگران و علمِ جادویی است، همچنانکه با رهیافتِ علمی به زبان جادوگريِ با زبان نیز پایان می‌گیرد.

چنانکه گفتیم، گسترشِ علم با گسترشِ دامنهٔ زباني که بُردارِ آن می‌باید باشد ناگزیر همراه و همپا بوده است. زیرا علم در ظرفِ زبان و تنها در آنست که خود را بازگو می‌تواند کرد. ازینرو، نگاهِ علمی به زبان و کوشش برایِ شناختِ آن از جنبه‌های گوناگونِ سازه‌ای (factorial) و ساختاری (structural) و کارکردی (functional) همواره یکي از زمینه‌هایِ کوششِ علمی برایِ شناخت بوده است که، در عینِ حال، مایهٔ کاربُردِ تکنیکیِ آن را نیز در حوزهٔ تمامیِ علوم، ازجمله علومِ زبانی فراهم کرده است.

زبانِ علمی، در میانِ کاربردهایِ گوناگونِ زبان، دارای ویژگیها و طبیعتِ ویژهٔ خویش است. زبانِ علمی با کاربردِ روزمره یا شاعرانه یا سخنورانه و ادبیِ زبان فرق دارد. زبانِ روزمرّه یا «زبانِ مردم» زبانی است برای برآوردنِ نیازهای رابطهٔ مردم با یکدیگر. «زبانِ مردم»، یعنی زبانِ مشترکِ یک جامعهٔ انسانی برای برآوردنِ نیازهایِ روزانه و همگانی که زباني است همه‌فهم و در عینِ حال کم‌وبیش تنگ‌میدان و ساده و با دقّتِ مفهومی و منطقیِ کم که پایهٔ لایه‌هایِ بالاترِ زبان ــ زبانِ علم و فن، زبانِ شعر و ادبیات و فلسفه ــ است، و اگرچه مایهٔ نخستینِ آنها را می‌دهد، اما نمی‌تواند جانشینِ آنها شود و نیازهایِ زبانی را در آن مرتبه برآورد.

زبانِ علمی برای آنکه بتواند با نگاهِ عینی (اُبژکتیو) به چیزها بنگرد و از ارزشداوری بدور باشد می‌باید زبانی را به کار گیرد که بارهایِ ارزشیِ واژگانِ روزمرّه را با خود نداشته باشد و همچنین برای دقتِ منطقی نیازمندِ دستگاهی مفهومی و تعریف‌پذیر از زبان است که بتواند پدیده‌ها را بروشنی از هم جدا و طبقه‌بندی کند و سازه‌ها و ساخت و کارکرد و چندــ وــ چونشان را بازگوید و، از سوی دیگر، هرچه شناختِ آن دامنه‌دارتر و پیچیده‌تر می‌شود ناگزیر از زبانِ همگانی بیشتر فاصله می‌گیرد و درهایِ خود را بیشتر به رویِ فهمِ ساده و همگانی می‌بندد و به زبانی ویژهٔ اهلِ تخصص بدل می‌شود.

برای مثال، در علمِ روانشناسی، هرگز اصطلاحاتِ زبانِ همگانی و روزمرّه ــ که بارِ داوریهای اخلاقی و پیشداوریهایِ ذهنِ عام را دربارهٔ پدیده‌هایِ روانی و رفتاری دارند ــ به کار نمی‌رود و واژه‌هایی همچون دیوانگی، خُلی، ابلهی، بی‌خردی، خامی، نادانی، سفاهت را در آن به کار نمی‌برند بلکه با ساختن و پرداختنِ دستگاهی زبانی از مفاهیم تا حدِ ممکن روشن و تعریف‌پذیر بر اساسِ نظریه‌پردازی و آزمایش پدیده‌هایِ روانی را با برشمردنِ ویژگیهای آنها رده‌بندی می‌کنند. از ینرو، در زبانهایِ انگلیسی و فرانسه و آلمانی، که زبانهایِ اصلیِ ذهنیّت و علمِ مدرن و میدانِ رشدِ آنند، برای پرهیز از کاربُردِ واژه‌هایِ زبانِ روزمره و همگانی انبوهی از واژگان را با وام‌گیریِ زبانی بویژه از مایه‌های لاتینی و یونانی برساخته‌اند.

در قلمروِ علوم طبیعی نیز، چه حوزهٔ کانی‌شناسی باشد چه فیزیک و شیمی و زیست‌شناسی، فراوانیِ اشیاء و پدیده‌ها چندان است و بازگفتِ چندــ وــ چونشان چنان پیچیده و توــ درــ تو که هیچ زبانِ همگانیِ آشنایی از عهده بیانشان برنمی‌آید و ضرورتِ نامگذاری و طبقه‌بندی و بیانِ روابط و سیستم و کارکرد و چندــ وــ چونِ نمودِ پدیده‌ها زبانی دیگر می‌طلبد که از عهدهٔ چنین وظیفهٔ گرانی برآید.

بی‌گمان، هنگامی که شناختِ علمی در قلمروِ زبانِ علمی به دست آمد، ساده کردن و همه‌فهم کردنِ آنها تا حدودی ممکن است، یعنی به جای زبانِ تکنیکی و مفهومی به زبانِ استعاره و تمثیل نیز می‌توان دستاوردهای علمی را در زمینه‌هایی تا حدودی همه‌فهم کرد ــ البته برای کسانی که بکل با علم و عالمِ آن بیگانه نباشند ــ اما تصوّرِ بناکردنِ زبانِ علمی با زبانِ همگانی، با «زبانِ مردم»، تصوری است ساده‌اندیشانه و از سرِ ناآگاهی از ماهیّتِ علم و زبانِ آن.

ابزاریّتِ زبانِ علم ضرورتِ گسترشِ آن را به نسبتِ شتابِ پیشرفتِ علم پدید می‌آورد و اگر زبانهایی هستند که در طولِ دویست ــ سیصد سال دهها هزار واژهٔ تازه به قلمروشان راه یافته یا در آنها ساخته شده است، از آنروست که آنها زبانِ علم‌اند و ضرورتِ کاربُردِ ابزاریِ زبان به نسبتِ شتابِ علم ناگزیر آنها را اینچنین گسترش داده است. عِلموَران (scientists) در قلمروِ این زبانها با چشمِ علمی به زبان نگریسته‌اند و با شناختِ مایه‌ها و ساز ــ و ــ کارِ آن، آن را در جهتِ نیازهای خود بسیجیده‌اند و به آن توشه و مایه رسانده‌اند و سپس آن را به کار گرفته‌اند. اگر زبانِ فیزیک و شیمی و زیست‌شناسی و اخترشناسی و روانشناسی و زبانشناسی و مردم‌شناسی چنین دامنهٔ شگفت‌انگیز یافته‌اند و اگر انگلیسی ــ در مقامِ عالیترین مثالِ زبانِ علمی و ابزاری ــ می‌تواند به‌سادگی هر مایه‌ای را نه‌تنها از لَاتینی و یونانی و فرانسه و آلمانی که از زبانهای مالزی و پولیتزی و عربی و هندی و چینی بگیرد و در خود بگوارد و آنها را از آنِ خود کند و به‌کار برد و بر گنجینه واژگانِ خود نه‌تنها در هر سده و دهه که در هر سال چنین بیفزاید، از آنروست که زبانِ علم و تکنیکِ مدرن است و ابزاریّتِ زبان در حوزهٔ علم اصلی بدیهی است و زبانِ علم در چنبرهٔ زبانِ همگانی و همه‌فهم یا زبانِ شاعرانه و ادبی گرفتار نیست.

مُدرنیّت و زبانِ آن

مدرنیّت همانا جسارتِ شگرفِ انسان است برای هرچه دورتر رفتن، هرچه بیشتر دیدن، هرچه بیشتر شناختن، هرچه بیشتر چیره‌شدن و در چنگ گرفتن. او همانگونه که طبیعت را ابزارگونه در چنگ می‌گیرد و در پیِ چیرگیِ مطلق برآنست، زبانِ خود را نیز در چنگ می‌گیرد و بازمی‌سازد و در قلمروِ زبان نیز هرچه دورتر می‌رود تا هرچه بیشتر بداند و هرچه بیشتر بر آن چیره می‌شود تا آن را هرچه کاراتر به‌کار گیرد. ازینرو، بر حجم دانشهایِ زبانی پیوسته می‌افزاید و در آن میدان نیز همچنان دورتر و پیشتر می‌رود. این انسانی است پیشرو، زیرا به پیشرفت ایمان دارد. جهانِ او جهانِ ساکنِ «بودن» نیست، بلکه جهانِ بی‌مهارِ «شدن» است که در تاریخ، چه تاریخِ طبیعت چه تاریخِ انسان، به پیش می‌رود. زبان نیز نزدِ او، همچون طبیعت و انسان، چیزی است تاریخی و دگرگون‌شونده و در کشفِ تاریخِ آن بسیار کوشیده است و با بیرون‌کشیدنِ مایه‌هایِ زبانیِ موردِ نیازِ خود از دلِ تاریخِ زبان، زبانِ خود را نیز همچون ابزارِ ضروریِ بیانِ

چنین جهانی به‌پیش کشانده است و آن را به وسیله‌ای کارا و چالاک بدل کرده است تا در هر گام بتواند دستیافتهایِ او را در ذهن بگنجاند و بر کاغذ به ثبت برساند. جسارتِ او، ازجمله، تمامیِ انسانیتِ پیش از او را با دَگَنگِ علم از جا برمی‌خیزاند و وامی‌دارد تا سخن بگوید، چنانکه هر انسانِ زندهٔ «ابتدایی» یا «نیمه‌متمدن» را. هر لوحهٔ هیروگلیف یا میخی‌ـ نگاشته‌ای می‌باید سرانجام در زیرِ نگاهِ کاونده و شکافندهٔ او زبان بگشاید و رمزِ خود را آشکار کند. او هر تکه‌ـ پاره‌سنگ یا کاغذی را که چیزی به زبانِ گم‌شده یا ازیادرفته‌ای بر آن نوشته‌اند می‌باید بخواند و رمزِ آن را بگشاید. هیچ‌چیز در پیشگاهِ او نمی‌باید «سر به مُهر» بماند، زیرا که او انسانی است رازگشا و رمززدا. نزدِ او پرسشگریِ بی‌باک از چیستیِ همه‌چیز هیچ چیزی را در سایهٔ هیبتِ ترسناک بازنمی‌گذارد و، در نتیجه، همه‌چیز را از نو می‌بیند و از نو می‌شناسد و از نو ارزیابی می‌کند و از نو جایگاه می‌بخشد، ازجمله زبان را و ازجمله خود را در مقامِ شناسنده و ارزیاب. اینچنین است فرق میانِ نگاهِ خیرهٔ انسانِ مدرن به جهان و انسان و زبان با نگاهِ شرمگینِ هراسانِ انسانِ پیشـ مدرن.

چنانکه گفتیم، برای بیانِ علمی باید زبانِ علمی داشت و برای داشتنِ زبانِ علمی می‌باید با دیدِ علمی به زبان نگریست. نگاهِ علمی از دانشِ علمی برمی‌خیزد، اما چیزی بیش از آنست. بدین معنا که چه‌بسا داشتنِ دانش در زمینه‌ای یا زمینه‌هایی از علم به معنایِ داشتنِ نگاهِ علمی نباشد. نگاهِ علمی یعنی توانایی بکار بردنِ علم برایِ شناخت. برای مثال، دانستنِ چیزهایی از دستور یا واژه‌شناسی یا زبان‌شناسی به معنایِ داشتنِ نگاهِ علمی به زبان نیست؛ نگاهِ علمی توانایی بکار بردنِ روش است برای شناخت، یعنی هر موردی را در پرتوِ اصل یا اصولِ کلی دیدن و در دستگاهی از شناخت در سرِ جایِ خود بازنشاندن. اینچنین نگاهی حکمهای پیش‌آموخته دربارهٔ چیزها ندارد، بلکه می‌گذارد که هر چیز خود را چنانکه هست، همچون یک پدیدار (فنومن)، همچون یک اُبژهٔ شناخت در دستگاهِ شناختی‌اش نمودار کند.

تکیه‌گاهِ نگاهِ علمی به یک فلسفه است که، سرانجام، دستاوردهای علوم را در خود یگانه می‌کند و به جهان‌بینی بدل می‌کند. علمِ مدرن بر پایهٔ پرسشگریِ منطقی و پاسخگوییِ سنجیده و روشمند بنا شده است و فلسفه‌ای نیز که بنیادِ خود را بر داده‌هایِ علم می‌گذارد همینگونه سرسپردهٔ منطق و روش است و در

آن جدّیتي هست که جا برایِ هیچگونه بازیگوشی و آسانگیری بازنمی‌گذارد. همینگونه است زبانِ علم و فلسفه. علم و فلسفه پابه‌پای گسترش میدانِ شناختِ خود و برحسبِ جهتگیریها و زمینهٔ خود زبانِ خود را نیز گسترش می‌دهند. و اما گسترشِ زبانِ علمی نیز کاري است علمی و تکنیکی و نیازمندِ پایه‌هایِ نظری و دستاوردهایِ علمی و نیز فن‌شناسی برای چفت‌ــ‌وــ‌بست کردنِ مایه‌های زبانیِ به‌دست‌آمده از راهِ پژوهشِ علمی برای برآوردنِ نیازمندیهای زبانیِ تازه. برای ساختن و پرداختنِ زبانِ علمی نیز روحیه و پژوهندگیِ علمی و نظرآزماییِ فلسفی می‌باید کارگشا باشد و هر جا که استبدادِ فهم عامه یا «زبانِ مردم» یا استبدادِ سنّت و عادت فرمانروا باشد روحیه و بینشِ علمی و فلسفی و، در نتیجه، زبانِ آن نیز در میان نیست، اگرچه صورتي شکسته‌ــ‌بسته و تقلیدی و خام از آن اینجا و آنجا خودي بنماید.

شانه بر زلف سخن

مشکل زبان فارسی یا آرامش دوستدار همچون یك مشکل؟

رضا فرخ‌فال

با وجود اینها، بازهم شعر حافظ را نمی‌فهمیم...

رضا براهنی

کس چو حافظ نگشاد از رخ اندیشه نقاب
تا سر زلفِ سخن را به قلم شانه زدند

حافظ

آرامش دوستدار در کتابش، زبان و شبه‌زبان، فرهنگ و شبه‌فرهنگ، با نقل بیت بالا از حافظ می‌پرسد، «...آیا اندیشه نقاب دارد؟» و خود پاسخ می‌دهد، «تصور نمی‌کنم.» از دیدگاهی ادبی مشکل از همین‌جا با آرامش دوستدار آغاز می‌شود، هرچند که این مشکل فقط یکی از نمودهای مشکلی است که با خواندن کتاب دوستدار جای‌جای با آن روبرو می‌شویم. این مشکل درواقع برخورد دوستدار با زبان به‌طور کلّی و زبان فارسی و به‌ویژه زبان شعر است.

مباحث طرح‌شده در این کتاب، چنان پخش و پراکنده است و اینجا و آنجا با حاشیه‌روی‌های نه‌چندان مرتبط با موضوع که مشکل بتوان طرحی فشرده از محتوای آن را در آغاز این سخن به دست داد. می‌توان اما گفت که دوستدار در این کتاب دربارهٔ زبان و فرهنگ فارسی سخن گفته است. به سخن دیگر و دقیق‌تر، دوستدار در این اثر از نگاه خود به گونه‌ای آسیب‌شناسی فرهنگ

ایرانی در طول تاریخ از رهگذر پرداختن به «نقاله» این فرهنگ یعنی زبان فارسی دست یازیده است. از نگاه او زبان فارسی در ذات و به‌لحاظ تاریخی «مقطوع‌الفعل» و نازا و درنهایت یک «شبه‌زبان» است که در ملغمه‌یی با زبان عربی، از آن «جوهر اسلام» فرومی‌چکد. این زبان فرهنگی را بازمی‌نماید که آن نیز ناگزیر یک «شبه‌فرهنگ» است. ادبیات فارسی برآیندی از همین زبان و همین فرهنگ است. دربارهٔ چند و چون هرکدام از موضوعات طرح‌شده در این کتاب می‌توان به‌تفصیل و جداگانه نوشت، اما ما در اینجا به فشرده‌ترین سخن و تا آنجا که به زبان فارسی و زبان شعر برمی‌گردد، بر دیدگاه‌ها و برداشت‌های دوستدار درنگی می‌کنیم.

به‌طور کلّی، می‌توان گفت که در این کتاب ما نه با مشکل زبان فارسی که با خود آرامش دوستدار همچون یک مشکل روبروییم. از همان صفحات آغازین کتاب پرسشی که خواهی‌نخواهی پیش می‌آید این است که چگونه دوستدار در زبانی که از نظر او «مقطوع‌الفعل»، به سخن دیگر، زبانی دچار فقر ساختارهای فعلی (برخلاف زبان‌های غنی اروپایی و حتا عربی به‌زعم او) و ازین‌رو، زبانی که ناتوان در بیان اندیشه است، دربارهٔ خود این زبان اندیشیده و ادعا دارد که درست هم اندیشیده است؟ لابد برای اندیشیدن در هر زبانی ما دست‌کم به شماری افعال ربطی و تام (و نه افعال مرکب که دوستدار آنها را فعل نمی‌داند!) نیاز داریم، همچون نجار که در کار خود به مقادیر کافی میخ و سریشم برای چسب و وصل قطعات چوب نیاز دارد (متافیزیک نجاری!)، اما می‌بینیم که دوستدار کتابش را به همین «شبه‌زبان» فارسی و در بارهٔ خود این شبه‌زبان نوشته است نه به انگلیسی یا آلمانی که در مقایسه با شبه‌زبان فارسی لابد باید از نگاه او زبان‌های «اصل» باشند. پرسش‌های دیگری نیز پیش می‌آید ازجمله اینکه، اگر این گفتهٔ دوستدار را بپذیریم که هیچ زبانی قادر نیست از مرزهای فرهنگی خود بیرون رود، همچنان‌که هیچ اندیشه‌ای نمی‌تواند از مرزهای زبانی خود به بیرون درگذرد، آیا او توانسته در اندیشیدن به زبان فارسی از مرزهای این زبان و فرهنگ آن به سلامت درگذرد و از بیرون بدان نگاه کند؟ این مرزها کجاها کشیده شده و بیرون این مرزها کجاست؟ او خود کجا ایستاده است؟ گسترهٔ تاریخی «شبه‌زبان» فارسی یا «شبه‌فرهنگ» ایرانی از چه زمانی تا چه زمانی را دربرمیگیرد؟ پاسخ دوستدار چندان روشن نیست. او از یک‌سو،

آغاز زوال فرهنگ ایرانی و زبان فارسی را همچون محملی برای اندیشیدن با پایان حیاط ادبی حافظ رقم می‌زند و از سویی دیگر معتقد است که مرگ این فرهنگ به‌لحاظ تاریخی پس از حملهٔ اعراب به ایران رخ داده و از آن پس هر سخنی در این فرهنگ (با اشاره‌ای به شاهنامه) «به‌کردار بازی» بوده است.

پرسش این است که اگر زبانی مقطوع‌الفعل و در بیان اندیشه الکن است، و پس «شبه‌زبان» است و فرهنگی را نیز که نقل می‌کند لاجرم یک «شبه‌فرهنگ» است، آیا دوستدار با نوشتن به زبان فارسی و اندیشیدن دربارهٔ این زبان خود شبه‌متفکری دچار لکنت زبان نیست؟ می‌دانیم که چنین نیست و دوستدار اندیشمندی زبان‌آور با قلمی‌تیز و برنده در نوشته‌هایش بود. این را نیز می‌دانیم و باید خاطرنشان کرد که دوستدار در این جستار بلند، همچنان‌که در دیگر آثارش، بر آن بوده که به مصداق آن گفتهٔ معروف، آتشی برافروزد و نه چنان‌که رسم و معمول مقالات و تتبعات فلسفی دانشگاهی است، فقط هیزمی فراهم آورد. آتشی که فراهم آورده، و در لحن پرخاشگر پاره‌ای جملات این کتاب زبانه می‌کشد، البته فهمیدنی است و گاه به دل نیز می‌نشیند. اما پرسش دیگری نیز با خواندن این کتاب پیش می‌آید و آن این است که اگر بپذیریم زبان فارسی یک «شبه‌زبان» و فرهنگی را که بازمی‌نماید به‌واقع یک «شبه‌فرهنگ» است، دوستدار چه رهیافتی برای برون رفت از دایرهٔ بستهٔ این شبه‌فرهنگ و این شبه‌زبان تجویز می‌کند؟ در نگاهی کلّی، تجویز او یکسره نفی گذشته و نقد بی‌امان گذشته است که اگر پابه‌پای او در آنچه طرح کرده پیش رویم، درواقع نه به ستردن کبرهٔ گذشته از حال که کارمان به نوعی ازاله خود از خودمان خواهد کشید. بیراه نیست اگر همچون جواد طباطبایی بگوییم که کلان‌روایت «امتناع تفکر» دوستدار در بررسی تحولات سوژگی ایرانی در درازای تاریخ در تحلیل نهایی «فراخوانی به یک خودکشی جمعی» است.

۱
پیش‌زمینه

زمینهٔ تأملات دوستدار را در این کتاب می‌توان در نوشته‌های پیشین او یافت. می‌توان گفت که دوستدار در این اثر خود نیز همچنان از آن ویژگی تاریخی اندیشگی ایرانی سخن می‌گوید که پیشتر بدان «امتناع تفکر» ناشی از گونه‌ای «دین‌خویی» ذاتی نام داده بود. در این اثر به این ویژگی به شمول زبان و

فرهنگ و ادب فارسی پرداخته است که از نگاه او به‌ویژه ادبیات شعری ایران نه‌تنها بازنمودی از آن ویژگی که خود سازنده و مروج آن نیز بوده است. پس جای تعجب نیست اگر لب کلام او این باشد که زبان فارسی زبانی است ناتوان از بیان اندیشه، چراکه واژگانش محدود و آفت‌زده و فعل‌های آن یکسره در اثر یورش زبانی بیگانه (عربی) درو شده است؛ و ادبیات فارسی نیز، در وجه قاهرش، قرن‌هاست که کاری به‌جز تخدیر اذهان صورت نداده است. در اینجا بر آن نیستیم که به برداشت‌ها و داوری‌های کلی دوستدار از تاریخ اندیشه و فرهنگ ایرانی بپردازیم. به این برداشت‌ها و داوری‌ها که می‌توان درمجموع آنها را کلان‌روایتی از تاریخ فرهنگ ایرانی دانست، دیگران کم‌وبیش با رویکردهای فلسفی و تاریخی سخن رانده‌اند. در اینجا اما ذکر چند نکته در توضیح بیشتر این کلان‌روایت بایسته است؛ نخست اینکه، فرهنگ ایرانی به‌رغم گسست‌ها و پیوستگی‌های تاریخی، اوج‌ها و فرودهای این فرهنگ، به‌گفتهٔ جواد طباطبایی، در کلان‌روایتی که دوستدار از آن به دست می‌دهد، «...از همان آغاز ایرانیش مرده زاده شده و همواره مرده زیسته است.» گسترهٔ تاریخی بحث دوستدار تحولات ادبی و هنری فرهنگ ایرانی در دوران معاصر را نیز دربرمیگیرد و لابد باید هم‌نظر با او هر حرکت نوی را هم در این زمینه از پدیده‌های نعشی بدانیم: مثل روییدن مو و ناخن تا مدتی پس از مرگ قطعی یک بدن!

مسئله را می‌توان این‌گونه طرح کرد که اگر فرهنگی با نام فرهنگ ایرانی داشته‌ایم (موضوع کتاب دوستدار)، به‌گفتهٔ طباطبایی، پس ما اندیشیده‌ایم. چگونه می‌توان در یک بستر مشخص تاریخی فرهنگ را از اندیشه جدا کرد؟ بدین‌معنا که، فرهنگ را موضوع بررسی قرار داد اما آن را یکسره خالی از اندیشه دانست؟ در کلان‌روایت دوستدار تاریخ سوژگی ایرانی، یا به سخن دیگر، تاریخ فرهنگ ایرانی، تاریخ تولید و بازتولید چیزی است که او آن را فرهنگ «دین‌خویی» می‌نامد. چنین فرهنگی نااندیشنده و ناپرسا است. در این کلان‌روایت به تنش مدام و گاه خون‌بار میان غزالی‌ها و سهروردی‌ها در درازای تاریخ ایران برنمی‌خوریم. این کلان‌روایت درواقع تاریخچه‌ای از یک سکوت و انفعال در برابر استیلای خوشونت‌بار و قاهر دینی بیگانه را بر ذهن و زبان ایرانی بازمی‌گوید و در آن کمتر از مقاومت مقهوران در برابر قاهران سخن به میان می‌آید، یا اصلاً سخنی گفته نمی‌شود. می‌توان اما گفت که اگر استیلایی قاهر

و خشونت‌بار در کار بوده، که بی‌شک بوده، پس لاجرم ایستادگی و سرکشی نیز در برابر آن می‌بوده است. خشونت و قهر در تاریخ محض خشونت و قهر صورت نمیگیرد. اما می‌بینیم که دوستدار در برساختن کلان‌روایت خود، تنها به متن و نه حاشیه‌های تاریخ نظر داشته، درحالی‌که میان این دو یا، به‌تعبیر طباطبایی میان «قاتل» و «مقتول»، پیکاری آشتی‌ناپذیر در همهٔ ادوار تاریخ ایرانی در جریان بوده که نظریهٔ «دین‌خویی» دوستدار نمی‌تواند آن را توضیح دهد، چراکه «همان پیکار مهم‌ترین برهان نادرستی آن نظریه نیز هست.»

در ساخت و پرداخت نیز، روایت دوستدار از تاریخ اندیشه در ایران به‌گفتهٔ منتقدانش، روایتی «متشتت»، «ذاتی‌انگارانه»، «همگن‌پندارانه» و «غیردیالکتیکی» (نیکفر) است و بیان استدلالی آن را تخلیط «مباحث تاریخی» با «مباحث مبتذل روز» مخدوش کرده است (طباطبایی)؛ و مهم‌تر اینکه، در رشته استدلال‌های این روایت می‌توان بر تناقضی اساسی انگشت گذاشت: اگر «ناپرسایی» و به سخن دیگر، ناتوانی در اندیشیدن (اندیشیدن البته به تعریف دوستدار) ذاتیِ فرهنگ ایرانی بوده است، پس آیا اکنون نیز ما جبراً محکوم به ناتوانی در اندیشیدن نیستیم؟ چراکه، به‌گفتهٔ محمدرضا نیکفر، اگر «...تاکنون چنین بوده ازین پس هم قطعاً چنین خواهد بود.» می‌پرسیم که آیا پس خود دوستدار نیز نمونه‌ای ازین ناتوانی در اندیشه نیست؟

می‌توان گفت اساس مشکل در کلان‌روایت دوستدار، که ادبیات و شعر فارسی را نیز در این کتاب دربرمیگیرد، خط فارقی است که او با ایقانی هرچه تمام‌تر، و هرچه پر رنگ‌تر، میان گذشته و اکنون، خود و دیگری، حاشیه و متن و در برداشت‌هایش از متن ادبی، میان «معنا» و «بی‌معنا»یی در سخن می‌کشد. پنداشت خطی و پیش‌روندهٔ او از سیر فرهنگ در تاریخ و نگرش نه‌چندان صریح اروپامحورانه‌اش، پرسش‌های بی‌پاسخ زیادی را در برخوردش با گذشتهٔ فرهنگ ایرانی به میان می‌آورد. ازین میان مثلاً نگاه ناب‌گرایانهٔ دوستدار به فرهنگ معاصر خواننده را با این پرسش روبه‌رو می‌سازد که تکلیف ما امروز نه در ایران که در گستره‌ای جهانی با پدیده‌های فرهنگی دورگه یا چندرگه چیست؟ آیا اینها فرآورده‌های یکسره نااصل و ناسره‌اند چون ادامهٔ طبیعی فرهنگ و تاریخ اروپایی به شمار نمی‌آیند؟

در این میان و از نقدهایی که بر نظرات دوستدار نوشته شده، ما نمی‌توانیم با

محمدرضا نیکفر هم‌داستان باشیم که در نقد کلان‌روایت دوستدار بر خطوطی از یک ایدئولوژی انگشت می‌گذارد و آن را «ایدئولوژی ایرانی» توصیف می‌کند. برای نقد این ایدئولوژی یا به‌اصطلاح، این «آگاهی کاذب»"، ما باید همچون نیکفر بهره‌ور از آگاهی صادقی باشیم که در اختیار نیکفر است. ما از آن بهره‌ور نیستیم و نمی‌توانیم باشیم. پس برخلاف نظر او بر این نظر نیستیم که دوستدار، همچون طباطبایی، این آگاهی کاذب را در «لعابی رمانتیک» جا انداخته و بر پایهٔ «استدلال روایی» خود «نابوده»ای را «بوده» و برساختهٔ نو و مستحدث ملیت و فرهنگ ایرانی را همچون یک «روح» کهن به پندار درآورده است. از اتفاق، ما در این زمینه با دوستدار و طباطبایی موافقیم و این «روح» کهن ایرانی را یک پندار نمی‌دانیم. این روح برخلاف نظر نیکفر تنها در دوران قوّت ایران‌گرایی حاضر و هیجان‌انگیز نبوده است. اکنون نیز در «عصر پایان تاریخ‌های ملّی» (به‌زعم او) و به‌ویژه در این دوران که نویسندهٔ ایرانی در زندان می‌میرد اگر پیش‌تر طناب بر گردن او نینداخته باشند، رودها و مرداب‌های وطن او خشک و نابود می‌شوند، زن جوان هم‌وطنش را در خیابان برای نداشتن «جل‌پارهٔ بی‌قدر» حجاب بر سر سیلی می‌زنند، یا به قتل می‌رسانند و هست و نیست ملّی او و همگنانش را به یغما می‌برند، روح ایرانی دوباره سربلند کرده و این بار هیجان‌انگیزتر از پیش هم حاضر شده است! به‌رغم خرده‌گیری به‌اصطلاح «ژرف‌بینانهٔ» نیکفر مبنی بر اینکه دوستدار در واقعیت مفاهیمی همچون «ما»، «ایرانی»، «ایرانیان» و «فرهنگ ایرانی» شک نمی‌کند، ما نیز، به‌ویژه در چنین دورانی، در این مفاهیم شک نمی‌کنیم، اما برای هرکدام از آنها یک نشانهٔ مدلولی ثابت و همگن و فراتاریخی در نظر نمیگیریم. روح ایرانی یا ایرانیت، پیش از هرچیز دیگر، یک فرهنگ است و فرهنگی که همان زبان به مفهوم گستردهٔ کلمه است. در زبان است که کلمه‌ها بخصوص در متن ادبی روح دارند و از همین‌روست که در تفاوت با زبان فلسفه اینجاست که نه ایده‌ها که خود کلمات هستند که می‌درخشند. روحی اگر هست که هست در تاریخ یک واژه است؛ یادی است که واژه‌ها از گذشته با خود به زمان اکنون می‌آورند. ردّ پای این روح را، این رمز و راز را، به‌رغم گسست‌های خون‌بار تاریخی نه‌تنها در سخنی از فردوسی یا حافظ که در نقش دامن رقاصه‌ای بر تُنگی سیمین از عصر ساسانی تا در هندسهٔ چشم‌ربای مقرنس سردر مسجدی در اصفهان می‌توان پی گرفت...

۲
دوستدار و سوسور

زبان فارسی از نگاه دوستدار در این کتاب، چنان‌که اشاره شد، «شبه‌زبان» است و نه زبانی اصل و یکی از تعاریفی که از «شبه‌زبان» به دست می‌دهد، در مقایسهٔ زبان با موسیقی، این است که شبه‌زبان همچون نغمه‌ای ناساز «... از آهنگ و طنین فرهنگ سرزمینی خارج می‌زند، یعنی با گام‌ها و پرده‌های آن هم‌نوایی ندارد، حاصل تصورات بیگانه و ساختگی نسبت به فرهنگ مربوط است.» شاید بتوان این تعریف را فشرده کرد و گفت «شبه‌زبان» زبانی است که از خود بیگانه است. اما این به‌اصطلاح «خود» چنان در این کتاب و آثار دیگر دوستدار به زیر سؤال رفته و همچون خانه‌ای از پای‌بست ویران آماج حملات تند قرار گرفته که ما نمی‌فهمیم که چه چیزی می‌تواند ازآنِ خود این «فرهنگ سرزمینی» نابوده باشد و چه چیزی ازجمله زبان می‌تواند با آن بیگانه نباشد؟ این زبان نااصل یا زبان غریبه آنچنان‌که دوستدار مدعی است از «پایه» خراب و به‌شدت آسیب‌دیده و درنتیجه سترون است. پرسش این است که دوستدار بر چه اساس و در کدام چهارچوب نظری چنین داوری سنگینی را دربارهٔ یک زبان کرده است؟

آسیب‌شناسی زبان فارسی به قلم دوستدار شرحی است نه‌تنها بر تباهی امروز زبان فارسی که فراتر از آن بر تبهگنی تاریخی این زبان. اما خود این شرح پریشان‌تر از موضوع «پریشان» آن است. از خلال همین شرح است که می‌بینیم چهارچوب نظری بررسی آسیب‌شناختی او از یکسو برگرفته از زبان‌شناسی فردینان دو سوسور و از سوی دیگر از تأملات فلسفی/منطقی ویتگنشتاین است. در این میان نیم‌نگاهی گذرا هم به آرای هایدگر دربارهٔ زبان دارد. اما جای تعجب است که برای رسیدن به نتایجی که دوستدار بدان رسیده، ازجمله نتیجه‌گیری‌ای که در زیر می‌آوریم، چه نیازی به ذکر مقدماتی از آرای زبان‌شناختی سوسور و برخورد منطقی ــ فلسفی ویتگنشتاین یا هایدگر با مسئلهٔ زبان بوده است:

«در زبان طبیعی [؟؟] فرهنگمان که بنگریم باید اذعان کنیم که این زبان عملاً نه‌تنها از نظر نمودارها بلکه از نظر نموده نیز تغییر چندانی نکرده است. نمودارها واژگان و نموده‌ها معانی هستند. معنای عمقی این سخن این است که ما در همان پرسش‌ها و پاسخ‌های بزرگانمان از هزار سال پیش تاکنون درجا می‌زنیم."

و یا این نتیجه‌گیری دیگر:

«بنابراین آنچه در این هزار و صد سال در سرزمین ما به وجود آمده، نسبت به پیشینهٔ ایرانی‌اش، نه خلوص زبانی دارد و نه خلوص فرهنگی، بلکه معجونی است از اعتیاد فطری‌شدهٔ ما به اسلام با نام و نشان ایران اسلامی. از برد این واقعیت مسلم هیچ عاملی نمی‌تواند و نتوانسته تا کنون ذره‌ای بکاهد.»

در اینجا درنگی می‌کنیم بر برداشت‌های دوستدار از زبان‌شناسی سوسور چراکه بیش از تأملات ویتگنشتاین آن را نزدیک و مرتبط با زبان ادبی (شعر) می‌دانیم. باید گفت که ارجاع دوستدار به نظریهٔ زبان‌شناسی سوسور درواقع ذکر مقدماتی است از این نظریه و در همین شرح مقدمانی هم واژه‌گزینی‌های دلبخواهی او مشکل‌ساز شده است... نوشتهٔ او نشان می‌دهد که یا از اصطلاحات پذیرفته‌شدهٔ زبان‌شناسی در فارسی امروز بی‌خبر بوده یا نسبت به آنها عنایتی نداشته و در حوزه‌ای که از صلاحیت او بیرون است سرخودانه وضع اصطلاح کرده است. این مشکل دریافت ما از برداشت‌های او را دچار اخلال می‌کند. از نگاهی کلّی‌تر و به‌لحاظ روشی نیز ناروشن است که آیا دوستدار در بحث آسیب‌شناختی زبان فارسی به این زبان در اصطلاح سوسور در وجه «لانگ» langue (زبان همچون یک نظام متشکل از ساختار دستوری و آوایی) پرداخته یا در وجه «پارول» parole (زبان در روند گفتار فردی کاربران آن)؟ و نیز روشن نیست که داوری‌ها و حکم‌های کلّی او دربارهٔ ضعف‌ها و نارسایی زبان فارسی مبتنی بر بعد «درزمانی» diachronic (زبان در سیر تاریخی آن) است یا بعد «هم‌زمانی» synchronic (زبان با ویژگی‌هایش در وضعیت اکنونی) این زبان؟ اما پیش از این ناروشنی در روش ما چنان‌که گفته شد با مشکل اصطلاحات برساخته و تعریف دوستدار از آنها روبه‌رو می‌شویم. دوستدار که خود بر واژه‌گزینی‌های اخیر در متون تألیفی و ترجمهٔ معاصر سخت می‌تازد، و آنها را باعث اغتشاش در زبان اندیشهٔ فارسی می‌داند، ازچه‌رو ناگهان و بدون هیچ عنایتی به زبان فارسی امروز و مصطلحات زبان‌شناسی در این زبان از به کار بردن دو واژهٔ «دال» و «مدلول» و «نشانه» ابا دارد و به‌جای دلالت، دال، مدلول واژه‌های «نمود» و «نمودار» و «نموده» را می‌گذارد؟ استدلال او چنین است که «نمود مشتق از فعل نمودن است، به نشان و نشانه که مشتق از فعل نیستند ترجیح می‌دهم.» در ادامهٔ این ترجیح یا پسند شخصی جای تعجب دارد

این نظر او نیز که دال و مدلول متعلق به باب دلالت در منطق قدیم هستند و نمی‌توانند در زبان‌شناسی سوسور ادای مقصود کنند، «...مهم‌تر اینکه برخلاف اصطلاح دال که در مبحث الفاظ در منطق بر وضعی‌بودن کلمات حکم می‌کند نمود در زبان‌شناسی سوسور مآلاً مدرن چنان‌که از تفاوت‌های آوایی کلمات هم‌معنی در زبان‌های مختلف برمی‌آید غیروضعی یعنی غیرضروری است.» که در اینجا باید گفت که برخلاف تصور دوستدار «وضعی» نه به‌معنای ضروری و طبیعی، بلکه در منطق قدیم به‌معنای اعتباری و قراردادی‌بودن نوع دلالت الفاظ به کار رفته و از این رو با دلالت طبیعی تفاوت دارد. می‌پرسیم دلبخواهی بودن arbitrariness رابطهٔ دال و مدلول در زبان‌شناسی سوسور به چه معناست، اگر که این نسبت در اساس «اعتباری» نیست؟ مهم‌تر اینکه، آیا نشانه‌شناسی امروز که زبان‌شناسی سوسور را باید یکی از پایه‌های آن دانست خود ادامه و تحولی از بحث دلالت در منطق کلاسیک نیست؟ آیا در مباحث نظری به‌ویژه در زمینهٔ ادبیات هم باید واژه‌های «متانومی» مجاز مرسل یا «متافور» استعاره را از زبان‌های امروز اروپایی زدود چراکه پیشینه‌ای در بوطیقا و بلاغت ارسطویی و قرون وسطایی دارند؟ گذشته ازین، فعل نمودن و بازنمودن (بازنمایی) در فارسی امروز در برابر دو مفهوم مهم presenting و representing به کار می‌روند و مشتقات این دو فعل همچون نمایش، نمودار، نمایندگی، نماد و بازنمایی در مباحث نظری و زبان‌شناسی و نیز نظریه و نقد ادبی معاصر اصطلاحاتی جاافتاده و با معانی خاص خود هستند و کاربست آنها به‌کلّی متفاوت است با کاربست دلالت، دال و مدلول.

دوستدار همچنین به مشکل برگردان اصطلاحات «لانگاژ»، «لانگ»و «پارول» به زبان فارسی اشاره می‌کند که البته این فقط مشکل او و زبان فارسی نیست و مترجمان «دورهٔ زبان‌شناسی عمومی» سوسور به انگلیسی هم با این مشکل روبه‌رو بوده‌اند. اگر با او موافق باشیم که «قوهٔ ناطقه» برابرنهاد مناسبی برای اصطلاح دیگر سوسور «لانگاژ» language نیست، چرا نتوانیم واژهٔ «سخن» را در برابر آن بگذاریم؟ دوستدار با پیشنهاد «توانش زبانی» برای لانگاژ، آیا نمی‌دانسته که مفهوم «توانش زبانی» در بحث از زبان به چیز دیگری برمی‌گردد و نام مکتب دیگری در زبان‌شناسی است و نباید با مفهوم لانگاژ سوسوری در زبان فارسی اشتباه گرفته شود؟ از سوی دیگر، چرا برابر «لانگ» longue به مفهوم سوسوری، واژه‌ای که معنای قاموسی آن در زبان فرانسه

به‌سادگی همان زبان است، اصطلاح پیشنهادی دوستدار «زبان رسوبی» را باید پذیرفت که نه در واژگان زبان‌شناسی امروز پیشینه دارد و نه به‌لحاظ معنایی برابرنهادی رسا و روشن برای «لانگ» است؟ اصطلاح «لانگ» در زبان‌شناسی سوسوری به مفهوم زبان همچون یک ساختار یا نظام متکی بر نحو و آوا و نظامی ازپیش‌داده‌شده است. در برداشت‌هایش از زبان‌شناسی سوسور می‌بینیم که دوستدار اصطلاح «پارول» را نیز، اصطلاح دیگری از سوسور به معنای زبان در کاربست فردی آن، با زبان محاوره (عامیانه) و گاه معادل زبان گفتاری در برابر زبان نوشتاری خلط می‌کند و به سرگردانی خواننده می‌افزاید. از نظر او زبان محاورهٔ فارسی (بخوانید زبان گفتار در برابر زبان نوشتار) دچار ساییدگی‌های فراوان شده که لابد به‌زعم او از توانایی آن برای ارتباطی عقلایی کاسته است. باید پرسید در کدام یک از زبان‌های زندهٔ دنیاست که زبان گفتار در مقایسه با زبان نوشتار دچار ساییدگی نشده و نخواهد شد؟ از اتفاق و از حسن اتفاق فاصلهٔ این دو گونه از زبان فارسی از دیرباز و از صدر مشروطه و به‌یمن چاپ و روزنامه کم و کمتر شده (و این نشان پویایی زبان فارسی است) تا آنجا که نیما واژهٔ بیخود و «بیخودی» را در کاربست گفتار روزمره به‌معنای بی‌علّت و بی‌موجب (ونه در کاربست نوشتاری و عرفانی آن: مترادف با مدهوشی و ازهوش‌رفتگی) با جرأت و اطمینان به‌جای واژهٔ نوشتاری «بیهوده» در این خط از شعر خود می‌نشاند:

زردها بیخود قرمز نشده‌اند
قرمزی رنگ نینداخته است
بیخودی بر دیوار.

از قلم دوستدار این برداشت یا حکم کلّی را می‌خوانیم که زبان فارسی یک زندان است. آگاهی حتا کلّی و مقدماتی از زبان‌شناسی هم کافی است که بدانیم زبان (هر زبانی) من‌حیث زبان بودن یک «زندان» است. این‌گونه نیست که زبان‌های دیگر غیر از فارسی باغ‌هایی بی‌حصار و ناکرانمند و دلگشا هستند... نکتهٔ مهمی‌که از نگاه دوستدار پوشیده مانده و این را در برخورد او با زبان معاصر به‌ویژه در زمینهٔ ترجمه‌های اخیر می‌بینیم، این است که از نگرش سوسور زبان همچون نظامی بسته و در خود و برای خود، اما قابلیت

تکثیر و تکرار بی‌نهایت دارد. حتا زبان در مفهوم «لانگ» langue همچون یک ساختار و نظام ازپیش‌داده‌شده، نه‌تنها برخوردار از امکانات موجود زبان بلکه متضمن توانایی‌های بالقوهٔ آن نیز هست. اگر چنین نمی‌بود هیچ زبانی از ساختاری ساده به ساختاری پیچیده تحول پیدا نمی‌کرد. به لحاظ عملکرد دلالی نیر برخلاف نظر سوسور در نشانه شناسی پیرس دلالت در زبان هیچگاه بستار نمی‌پذیرد. این روند تا بی نهایت ادامه دارد: دلالت حرکتی بی انتها از ترجمانی به ترجمانی دیگر است. هیچ رابطه‌ای ایستا و یکباره میان دال و مدلول برقرار نیست. ژرفش این نظریه را بعدها در رفتار ساختار گشایانه دریدا با مسئله دلالت در زبان می‌بینیم. زبان آری، یک زندان است، اما زندان بی در و پیکری است.

می‌پرسیم مقصود دوستدار از "پایه" در زبان چیست انجا که می‌گوید زبان فارسی دچار "آسیب‌دیدگی پایه‌ای" شده است؟ آیا این پایه همان نحو زبان است؟ آیا این مفهوم پایه به زبان فارسی همچون یک ساختار برمی‌گردد (لانگ در اصطلاح سوسور)؟ صرف نظر از تحولات طبیعی آواشناختی در زبان فارسی در کدام متن کهن فارسی حتا در متکلف‌ترین آنها که لغات عربی با لاقیدی هرچه تمامتر و به قصد تفاضل به کار رفته نحو زبان فارسی دستخوش تخریب و تغییری دلبخواهی شده است؟ این نحو است که در طول زمان همواره برجا می‌ماند و باید که برجا بماند مگر به ندرت و در اوج قدرت زبانی یک شاعر که از هنجارهای آن فرا روی می‌کند. واژه‌ها در زبان می‌آیند و می‌روند، به وام گرفته و به دور ریخته می‌شوند، فرسوده شده و گاه حتا می‌میرند، اما دوباره یا از نو زاده می‌شوند.

۳
زبان فارسی و مشکل ترجمه

در صفحاتی ازین کتاب دوستدار به رویارویی زبان فارسی با زبان‌های اروپایی در دوران معاصر از رهگذر ترجمه می‌پردازد. از نگاه او حاصل این رؤیایی نه به باروری و نوزایش زبان فارسی، بلکه ترجمه در فرهنگ معاصر روندی بوده است که به آلودگی زبان انجامیده وآن را ازهم پاشانده است. به باور دوستدار روند ترجمه به جای آن که فرهنگ ما را از " فرهنگ غربی" نخست آبستن و سپس بارور سازد، جز آشوب و آشفتگی زبانی به بار نیارده که برآیند آن

گسترش و باز تولید چیزی است که دوستدار بر آن نام " شبه‌زبان "می‌گذارد. در این بحث دوستدار به نقد ترجمه متون فلسفی می‌پردازد که از نظر او " جنگ‌های ناسازمند" از مفاهیم ساختگی مدرن و پسا مدرن را تشکیل داده‌اند. رویارویی ما با " گنجینهٔ فرهنگ غربی از رهگذر ترجمه را یک جور شبیخون به آن گنجینه یا گنجیینه‌ها قلمداد می‌کند که دستبردهای خود را از آن همچون غنایم جنگی در بازار داخلی حراج کرده‌ایم. نتیجه در نهایت آن شده است که در نبود "توانمندی فکری" همه تلاش فرهنگی ما در "این نیم قرن"گذشته مصروف آن شده که با "کلافی از واژه‌های نابه جا و ترکیبهای بیجا در زبان بازیهای زبانی جای خالی اندیشیدن را پرکنیم و ازین راه شبه‌زبان و شبه فرهنگ بیافرینیم، " شبه فرهنگ پدیه ای است زبانی از آثار و تألیف‌های که موضوعات و منشاهاشان نه زاده فرهنگ ما ما هستند [کدام فرهنگ؟] و نه در آن جایگیر می‌شوند. عناصر سازندهٔ آن زبان و فرهنگی است که پایه‌هایش از طریق به کار بردن زبان ترجمهٔ تو خالی ریخته شده است." دوستدار داریوش شایگان را یکی از افراد "با استعداد" در پروراندن پدیدهٔ شبه فرهنگ در دوران معاصر می‌داند. کلی نگری های دوستدار در گفته‌هایی ازین دست فقط ما را دچار حیرت می‌کند. در خور یادآوری است که نهضت ترجمه در ایران سال‌هاپیش از نگارش کتاب دوستدار آغاز شده و به هنگام نگارش کتاب او عمری بیش از نیم قرن برآن گذشته بوده است. این نبود "توانمندی فکری" دامنگیر فرهنگ ما قابل درک است اگر مقطع زمانی آن را آن دوره‌ای از سالهای پیش از انقلاب (دهه‌ی‌پنجاه) در نظر بگیریم که هم دوستدار و هم شایگان به هنگام آن اندیشگرانی بالغ، دانش آموخته و سخن آوری بودند، اما خطری که می‌رفت بنیاد همه چیز را براندازد نه دیدند و نه بدان اندیشیدند و نه سخنی دربارهٔ آن برزبان آوردند. دوستدار و شایگان در آن دوره البته تنها نبودند. درآن برهه تاریخی نسیان‌بار، به گفته شایگان، همه گند زدند! با یادآوری آن دوره، این گفته دوستدار جز سلب مسئولیت از خود چه معنای دیگری دارد،"...مثلاً از برکت شرارت‌ها، سرکشی‌ها و عربده جویی های مولوی

دوستدار ترجمه را با چنان مفهومی به کار می‌برد که گویا به لحاظ نظری ترجمه از زبانی به زبان دیگر به واقع امری شدنی است. در حالیکه می‌دانیم حتا ترجمه‌ای تحت اللفظی یک پاره سخن از زبانی به زبان دیگر یک تفسیر است و نه برگردانی عین به عین. چه کسی می‌تواند ادعا کند که ترجمه غزلی از حافظ

به زبان لابد اصیل و توانمند آلمانی (زبان معیار برای دوستدار) شدنی است حتا اگر شاعری ملی و فیلسوفی بزرگ در همان زبان آلمانی (بی آنکه فارسی بدانند) شعر حافظ را ستایش کرده باشند؟ از شعر حافظ که بگذریم، آیا شعری بی وزن و قافیه‌ای را از شاملو می‌توان به انگلیسی برگردانیم و برگردان ما کاملاً وفادار به اصل یا خود همان اصل باشد؟ می‌دانیم و گفته‌اند که ترجمه شعر از زبانی به زبان دیگر ناممکن است و به ویژه در این زمینه است که هرترجمه ای گونه‌ای تفسیر است، " چگونه می‌توان یک شعر را ترجمه کرد، چگونه می‌توان شعر را ترجمه کرد؟" در اینجا رویکرد ناب‌گرای دوستدار به زبان و به ویژه ترجمه رنگی و ته مزه‌ای از برخورد اروپامحورانه او با فرهنگ و زبانی پیرامونی دارد. از خلال گفته‌های دوستدار دربارهٔ ترجمه طنین آن سخن‌هایدگر به گوش می‌رسد که زبان خانه وجود است و مفاهیم خانه زاد خانه خود هستند و پس مفهومی‌را از خانه‌ای به خانه دیگر نمی‌توان انتقال داد. دوستدار این گفته‌هایدگر را شاهد می‌آورد که " اگر انسان از طریق زبانش در هستی خانه دارد، ما اروپایی‌ها در خانه کاملاً دیگری زندگی می‌کنیم."که البته می‌توان پرسید کدام اروپایی‌ها مقصود آن فیلسوف بزرگ است؟ متافیزیک یونانی در خانه‌ای دیگر و به کلی متفاوت با خانه اجداد ژرمن‌هایدگر ساخته و پرداخته شده بود. کناره‌های آفتابی و آب‌های نیلگون مدیترانه کجا و جنگل‌های سرد و تاریک " زادبوم" فیلسوف آلمانی کجا؟ هایدگر خود این تعبیر را که " زبان خانه وجود است" در گفتگویی با پژوهنده‌ای ژاپنی تعبیری می‌داند که زمانی سردستی دربارهٔ ماهیت زبان عنوان کرده است هم در آن حال که ناتوانمندی یک زبان را (در انتقال یک نظام مفهومی‌از فرهنگی دیگر) به معنای کاستی و نارسایی آن زبان نمی‌داند.، زبان خانه وجود است و نیز به تعبیرهایدگر گفتگوی خانه‌ای با خانه دیگر " تقریباً" محال است. هرچند او این امر را محال مطلق نمی‌داند، اما می‌توان گفت، و این هم هست که، اصلاً خانه‌ای درکار نیست؛ زبانی از آن خود نیست؛ ما همه در زبان مهاجریم (دریدا).

می‌پرسیم که امروز در زبان فارسی گذشته از پاره‌ای متون فلسفی از گونهٔ"اسطقس فوق الاسطقسات " کدام متنی فلسفی هست که به فارسی درست و روشن ترجمه ناپذیر باشد؟ آری و درست است که ما درترجمه و تألیف متن نظری/فلسفی هنوز هم با معضلی ترمینولوژیک گرفتاریم و در حرکتی پاندولی از یکسو " کون التفاتی intentionality و تقرر ظهوری

dasein..." (از برساخته‌های فردید و فضلای مشابه) ما را به سوی خود می‌کشد، و از سویی دیگر، " ترافرازنده و دویچمگوییک " (از برساخته‌های ادیب سلطانی و دیگر سره کاران). مهم اما این است که امروزه در شاخه‌های علوم انسانی از جامعه شناسی تا اقتصاد و زبان شناسی و نقد ادبی کدام متنی هست که به فارسیی زنده و علمی‌و به روز برنمی‌گردد؟ یا در کدام مبحثی است ازین رشته‌ها که نمی‌توان به زبانی فنی و پرداخته مقاله یا کتابی را به فارسی تألیف کرد؟ در این زمینه اگر به نمونه‌هایی ناقص و نارسا برمی‌خوریم از ناسازی قلم مترجم یا مؤلف بوده و نه از ناسازگاری زبان فارسی با مفاهیم نو. با نادیده گرفتن همه دستاوردها در این زمینه، دوستدار بر این باور است که با " نبش قبرکردن واژه‌های فارسی یا نوساخته" یعنی همه برابر نهاده‌ها و واژه گزینی‌های مترجمان و مولفان در زمینه‌های یاد شده، و انها را جایگزین کردن با واژه‌های عربی، دردی از ما دوا نشده است:

> "جانشین سازی لغوی فقط تا اندازه‌ی‌بسیار محدودی می‌تواند از ثقل زبان عربی در بافت فرهنگ اسلامی‌فارسی زبان ما بکاهد چیزی که پس از هزار و صد سال هرگز شامل فعل‌ها به مرگ قطعی مرده فارسی نمی‌شود جز آنکه موجد "دوبلاژ" نو [بخوانید شبه‌زبان از نظر او] و بیشتری در زبان فارسی می‌گردد و بروخامت وضع آن در فرهنگ دینی ما می‌افزاید، مگر آنکه بخواهیم با اسپرانتوی فارسی آن را زمین گیرتر سازیم."

چنین است که به‌زعم او ما با برابر نهادهایی مثل " گفتمان "فوکویی و" ساختار شکنی " دریدایی می‌پنداریم که این مفاهیم را از آن خود کرده‌ایم در حالیکه محصول اندیشه ما نبوده‌اند. می‌پرسیم که ما برای اندیشیدن بدین مفاهیم و از آن خود کردن این مفاهیم باید از کجا و از کی اجازه می‌گرفته‌ایم؟ صرف نظر از برابر نهاد غلط " ساختارشکنی " که ما به جای آن "ساختار گشایی" (یا ساختگشایی) را ترجیح می‌دهیم، آیا برابر نهاد فارسی این واژه به اصل نزدیکتر است یا اصطلاح معادل آن " تفکیک" در زبان عربی؟ چرا برابر نهاده زیبای " گفتمان"و صورت‌های دیگر آن (گفتمانی، گفتمانیت...) نمی‌تواند معادل درستی برای واژه دیسکورس به مفهوم عام زبان شناختی، در نقد وشیوه شناسی یا معنای خاص و اصطلاحی فوکویی این کلمه باشد؟ آیا دوستدار

به معادل این کلمه در زبان عربی نگاهی انداخته بوده است تا توانمندی زبان پیوندی فارسی را در مقایسه با زبان الگویی عربی دریابد؟ داریوش آشوری که واژه " گفتمان" برساخته اوست در بارهٔ رویارویی فرهنگ ایرانی و فرهنگ عرب زبانان با فرهنگ اروپایی در دوران مدرن چنین مقایسه‌ای را به دست می‌دهد که " ما و عرب‌ها این بار هریک به راه خود رفتیم و در حوزه زبان نیز ناگزیز برخوردهای جداگانه با مسائل خود داشتیم؛ همچنانکه ترک‌ها نیز به راه خود رفتند. یکی از آثار مهم این جریان استقلال بیشتری بود که واژهه ای عربی در زبان فارسی یافتند. یعنی در جریان قالببندی واژگانی و معنایی دوبارهٔ زبان از راه برابری با واژه‌های فرانسه و انگلیسی، برابرهای گوناگونی در دو زبان به کار گرفته شد، چنانکه برابرنهاده‌های ما در حوزهٔ واژگان علمی، فلسفی، سیاسی، اقتصادی و فنی در بسیاری موارد جزآنست که عربها به کار گرفته‌اند (البته مقصود واژه‌های عربی– بنیاد در فارسی است)."

دوستدار به رغم داعیه سنت ستیزانه خود اما در اینجا در دایره همان محرمات تجویزی قدمایی حرکت می‌کند و اصل را در رفتار بازبان بر رجحان " سماعی" بر " قیاسی " می‌گذارد و در عمل سنت را بر نوین ترجیح می‌دهد. ازین دیگاه هیچ کاربست تازه‌ای در زبان که از راه مقایسه به دست آید قابل قبول نیست مگر آنکه در فارسی نوشتار در گذشته آمده باشد و بر زبان گذشتگان رفته باشد. چنین اصلی راه را بر هر زایشی زبانی فرومی‌بندد. اگر ما همچنان براین اصل پا می‌کوفتیم، آیا می‌توانستیم واژه " فرهنگ " را که او به راحتی در کتابش به کار گرفته به معنایی امروزین و متفاوت از معانی آن در متون گذشته در برابر culture به کاربریم؟ وچرا نتوانیم ازین واژه مصدر " فرهنگیدن" را بسازیم (جعل کنیم) و بر شمار فعل‌ها ساده در زبان فارسی بیفزاییم؟ مگر نه این است که فقط آن تجویز بی پایه قدمایی، رجحان سماعی بر قیاسی، است که دست ما را بسته است؟

۴
فعل مرکب، این حلقهٔ ضعیف...

فعل و ساختار آن در زبان فارسی همچون حلقه‌ای ضعیف آماج بیشترین حملات دوستدار در این کتاب است. معلوم نیست که دوستدار براساس کدام مشرب و رویکرد در زبان شناسی تاریخی است که در یک قلم مر گ قطعی و

لابد دفن ابدی فعل‌های زبان فارسی را از آنچه امروز در گفتار و نوشتار به کار می‌بریم تا فعل‌های فراموش‌شده و غیرفعال در متون و گویش‌های فارسی با همهٔ «وند»های معناسازِ پیوسته بدانها یکجا صادر می‌کند؟ کسی که اندکی با زبان‌شناسی نوین آشنا باشد، به‌ویژه اگر زبان دوم او آلمانی هم باشد، عجیب است که اصولاً فعل مرکب را نشان ضعف یک زبان بداند و چنین تجویز کند که «آراستن فعل است نه آرایش‌کردن؛ گریستن فعل است نه گریه‌کردن؛ زدن فعل است نه پرزدن...» بر این مبنا لابد میان فعل «اندیشیدن» با صورت‌های دیگر این فعل همچون «درانَدیشیدن» و «اندیشه‌کردن» هیچ تفاوت معنایی نیست و باید اولی را همچون یک فعل سادهٔ بسیط پذیرفت و آن دو دیگر را که فعل‌های دوپاره یا مرکب هستند از قاموس لغت فارسی زدود. همچنین است «دراندازیم» از فعل مرکب «درانداختن» در این مصرع حافظ، «فلک را سقف بشکافیم و طرحی نو دراندازیم» که لابد باید به‌جای آن مصدر «ریختن» را به کار بگیریم و بگوییم: فلک را سقف بشکافیم طرحی نو بریزیم! در این بیت حافظ نیز حتماً از نظر دوستدار فعل «ویران‌ساختن» نه‌تنها فعل نیست بلکه به‌لحاظ منطقی نیز تناقض‌آمیز (خراب/ساختن) است:

به یادِ چشم تو خود را **خراب خواهم ساخت**
بنایِ عهدِ قدیم استوار خواهم کرد

که می‌دانیم ساختن در ترکیب فعلی «ویران‌ساختن» به‌معنای «کردن» است. در ادبیات شعری معاصر نیز، آیا مثلاً در این سطر از شعر نیما تصریف «دراِستاده» از فعل مرکب «دراِستادن» (در+اِستادن) همان معنایی را می‌رساند که ایستاده یا استاده از فعل سادهٔ «ایستادن/استادن» می‌رساند؟

هست شب، همچو ورم‌کرده تنی گرم **دراستاده** هوا

و در سطرهای زیر چرا «سازدادن»، چرا «خشک‌آمدن» بر قلم نیما رفته است؟... آیا نمی‌توان به‌جای فعل‌های مرکب «ساز دادن» (گریه) و «خشک آمدن» (کشتگاه) در این سطرها فعل‌های سادهٔ «گریستن» و «خشکیدن» را گذاشت؟ پاسخ روشن است. می‌توان این جابه‌جایی را انجام داد، اما در آن صورت از بیان شعری نیمایی چه برجا می‌ماند؟

هنگام که گریه **می‌دهد ساز**
این دودسرشتِ ابر بر پشت

خشک آمد کشتگاه من در جوار کشت همسایه

این درست که بگوییم زبان فارسی در پویایی خود از دیرباز تاکنون گرایش به ساختن فعل مرکب داشته است، اما و اگرچه این گرایش طبیعی این زبان است سرنوشت ابدی و محتوم آن نیست. ما امروزه بسیاری فعل‌های راکد را می‌توانیم فعال کنیم و یا فعل‌های فراموش‌شده در گویش‌های گوناگون را در فارسی نوشتار بیاوریم و یا از نام‌ها به‌اصطلاح «مصادر جعلی» بسازیم که ساختار پیوندی زبان فارسی این امکان را به‌خوبی در اختیار می‌گذارد و در فارسی امروز چنین نیز شده است.

زبان عربی در طول قرون وسطای تاریخ ایران زبان مکتوب دین و علم و تفاضل بوده است، اما هرگز نتوانست زبان فارسی را به‌اصطلاح به ساحت «آشپزخانه» براند و یا روانهٔ گورستان زبان‌های باستانی سازد. شاهنامهٔ فردوسی در طول قرون دژ دست‌نیافتنی و پابرجای زبان و فرهنگ فارسی در برابر یورش زبان‌های بیگانه بوده است. از نگاه دوستدار یکی از موارد آسیب‌دیدگی زبان فارسی در یک چشم‌انداز تاریخی (و در بعدِ درزمانی diachronic لابد!) تحمیل ساختار انعطاف‌ناپذیر و «الگویی» فعل عربی بر ساختار فعل «پیوندی» زبان فارسی بوده و درنتیجه زبانی پدید آمده که ملغمه‌ای از عربی و فارسی است که از دایرهٔ بستهٔ آن ما سخنگویان به این زبان نمی‌توانیم پا فراتر گذاریم. می‌پرسیم دوستدار کدام زبان فارسی را مد نظر دارد؟ زبان گفتاری جوامع ایرانی را یا زبان نوشتاری فارسی را در متون فلسفی و دینی و به ویژه ادبی؟ در سده‌های آن قرون وسطای ایرانی و در هنگامه و در پی ایلغارها و یورش‌های بیابانگردان به واحهٔ ایرانی آیا اندیشه‌ای می‌توانسته صورت بندد و مجال بروز پیدا کند که زبان فارسی ناتوان از بیان آن می‌بوده است؟ آیا دوستدار فکر می‌کرده است که وام‌واژه‌های عربی در زبان فارسی چه به‌لحاظ معناشناختی و چه به‌لحاظ آواشناختی (تلفظ) هنوز عربی هستند؟ همین واژهٔ «متفکر» که از واژه‌های مجبوب اوست به‌تفصیل فرق آن را با «اندیشمند» شرح می‌دهد (سعدی را مثلاً اندیشمند می‌داند و نه متفکر!) آیا واژه‌ای عربی است؟ در زبان عربی

متداول متفکر به معنای شخصی است که تظاهر به اندیشیدن می‌کند نه به معنا و مفهومی‌که ما و دوستدار در زبان فارسی از این کلمه مراد می‌کنیم. واژهٔ «عشق» این پربسامدترین واژه در شعر فارسی که سعدی بر همان مبنای الگویی زبان عربی، مصدر «تعشق» و اسم فاعل «متعشق» را از آن ساخته، آیا واژه‌ای عربی است؟ این واژه حتا یک‌بار هم در قرآن نیامده است. دوستدار می‌پرسد، «چطور می‌شود اندیشه‌ای فلسفی را به زبانی [عربی] گفت و نوشت که فعل بودن و داشتن ندارد؟» و نتیجه میگیرد که این بدان معنا نیست که ما چون هردو فعل را در فارسی داریم پس «فیلسوف‌پیشه»ایم. آری، و پس معلوم نیست که در زبان عربی که فاقد فعل ربطی ــ اسنادیِ «بودن» و «استن» است، ابن‌رشد و ابن‌عربی چگونه اندیشیده‌اند و چگونه توانسته‌اند مرز زبان خود را شکسته و در فلسفیدن‌های خود نسبتی را میان دو چیز به‌صورت نفی یا اثبات به تصور درآورند... آیا زبان فارسی با فعل اسنادی «است» و انگلیسی با داشتن فعل «is» زبان‌هایی رساتر از عربی هستند؟ و ما فارسی‌زبان‌ها که می‌توانیم این فعل را حتا صرف کنیم با افزودن شناسه‌های پیوسته (استم، استی، است...) زبانی فصیح‌تر از انگلیسی و جهان فکری فراخ‌تری از انگلیسی‌زبانان داریم؟ همچنین او به فقدان فعل بسیط «داشتن» در زبان عربی اشاره می‌کند و این مثال را می‌آورد که در عربی گفته می‌شود «لا حکومته للبلاد.» و ترجمه می‌کند «این کشور حکومت ندارد.» که البته ترجمهٔ جملهٔ فارسی مورد نظر او به عربی می‌شود: هذا البلد لیس لدیه حکومة.

دوستدار از کدام زبان فارسی سخن می‌گوید؟ از زبان رستم‌التواریخ می‌گوید یا از زبان دهخدا در سرمقاله‌هایش؟ مبنای داوری‌های دوستدار حتا اگر ادعای رویکردی زبان‌شناختی به زبان داشته باشد، زبان نوشتاری است که آن‌هم معلوم نیست در کدام مقطع تاریخی و از چه زمانی و تا چه زمانی آن را در نظر دارد و در ارزیابی‌های خود با چه شاخص‌هایی این مقطع را تعیین کرده؟ در جایی می‌گوید اصولاً زبان و فرهنگ ما مرده به دنیا آمده است، و در جایی دیگر مرگ زبان فارسی را از مرگ حافظ به این‌سو و تا زمان حاضر رقم می‌زند. همچنین می‌بینیم که پویایی و گویایی و رسایی یک زبان را در توانمندی آن در بیان ایده (زبان فلسفی) می‌داند و بیخود نیست که رد زبان نارسا و تبهگن فارسی را در دو ترجمه از کانت و هایدگر و یا در بیانات

مجلسی فیلسوفی معاصر در شرح «اقالیم حضور» حافظ و سعدی و خیام و مولوی پیدا می‌کند. زبان ادبی (زبانِ انگاره‌ها ــ ایماژها) و زبان روزنامه و زبان روزمره در تشریحات و تبینات نظری او از تحول تاریخی زبان فارسی یا در معرض بدخوانی قرار گرفته یا به‌کلّی از نگاه او دور مانده است. آنجا نیز که به زبان ادبی پرداخته گاه به داوری‌هایی برمی‌خوریم سخت پرسش‌برانگیز، مثلاً اینکه «...ما که زبان رودکی و فردوسی را هم امروز نیز به‌راحتی چنان می‌فهمیم که گویی اکنون سخن می‌گویند.» این «ما» کیانند؟ آیا یک مهندس هوافضای تازه‌فارغ‌التحصیل‌شده است یا خود آرامش دوستدار؟ آیا خود دوستدار بیدل را به همان راحتی می‌خواند و فهم می‌کند که حافظ را؟ یا اینکه می‌گوید، «از شاهنامه که بگذریم، حتا نامی ازین سرزمین به‌عنوان زادگاه و پرورشگاه تمدن کهن برده نمی‌شود.» این سخن را کسی می‌گوید که آشنایی چندانی و یا اصلاً هیچ حشر و نشری با ادب فارسی نداشته است. می‌پرسیم نامی‌از «ایران» برده نشده؟ یا از «زادگاه و پرورشگاه تمدن کهن» (کذا در متن آن هم به‌طنز) سخنی به میان نیامده است؟ نیز به این برداشت عجیب در سخنان او برمی‌خوریم که «بی‌جهت نیست که شاعران ما از رودکی گرفته تا فروغ... جایی که عوالم عرفانی معنی‌پرور یا خویشگو در زبان چیره نبوده بلکه عناصر زبانی با زیست و زندگی سروکار داشته متناسب با توانایی‌های فرهنگی و فردیشان هرچه اندیشیده‌اند و گفته‌اند در حد کمال بوده... چون نخواسته‌اند و نکوشیده‌اند از مرزهای زبانی پا فراتر نهند.»

می‌پرسیم زبان «خویشگو» یعنی چه، وقتی سخن بر سر متنِ به‌خودارجاع‌دهندهٔ شعر است؟ فرق زبان شعر با زبان داستان و زبان رساله‌ایِ فلسفی چیست؟ مرزهای زبانی‌ای که این شاعران از آن قدمی فراتر نگذاشته‌اند در کجاها واقع شده است؟ از رویکردی ماتریالیستی به تاریخ این مطلق «زیربنا»ست که «روبنا» را برمی‌سازد و به سوژگی شکل می‌دهد. بیراه نیست اگر بگوییم این مطلق زیربنا از نگاه دوستدار در کتاب‌های دیگرش همانا ساختار دینی است و در این کتاب نظام بسته و مرزبندی‌شده و فراتاریخیِ زبانی است که برآمده و ریشه‌گرفته از همان ساختار دینی است: اسلام از هر کلمهٔ این زبان فرومی‌چکد؛ ساختاری است صلب که ذهن از مرزهای آن هرگز گامی فراتر نمی‌تواند بگذارد.

دوستدار با اصول زبان‌شناسی سوسور آشناست و مرور او را بر این اصول می‌توان برای آشنایی مقدماتی و دانشنامه‌ای با سوسور در این کتاب بازخواند، اما از دانستگی او بر ادامه و ژرفِش دیدگاه‌های سوسور در مکاتب ساختارگرا و پساساختارگرای بعد از سوسور جز یکی‌دو اشارهٔ گذرا به فوکو نشانی نمی‌یابیم. ازین روست که درنهایت ذهن یا سوژه از نظر او تخته‌بند نظام دربستهٔ زبان است و مهم‌تر اینکه این نظام دربسته از «من» و داده‌شده به «من» است و «دیگر»ی را در تحول و گسترش کاربست‌های آن نقشی نیست. امروز ما به دنبال «چرخش زبانی» در مباحث نظری و ادبی، سوسور را در ادامه و گسترش نظرات سوژه‌گرایانه‌اش در مکاتب متن‌گرای پساساختارگراست که بازمی‌خوانیم و تا آنجا که به نظریهٔ ادبی مربوط می‌شود باختین را در کنار سوسور می‌توانیم و باید بگذاریم. می‌توانیم بگوییم نشانه‌های زبانی در بُعد دلالی و حتا زنجیرهٔ نحوی (به‌صورت هنجارگریزی‌های شاعرانه) مدام در معرض «دیگر»ی و دستخوش تحول‌اند. با وامی از حافظ: این کارخانه‌ای است که مدام تغییر می‌کند. می‌پرسیم در زبان فارسی از پیدایش چاپ و روزنامه تا مدرنیسم نیما و هدایت و پی‌آیندهای آن چه اتفاقی افتاده است؟ آیا آنچه در این دوره در بنیاد و رویهٔ زبان فارسی رخ نموده (در برخورد با زبان‌ها و اندیشه‌های دیگر و غیربومی) ما را به تعریفی دیگر از دیالکتیک ذهن (سوژه) و «دیگری» و بازتاب آن در زبان فرانمی‌خواند؟ آیا مثلاً باید کل دستاوردهای داستانی به مفهوم مدرن را همچون اشکال «عاریه»ای از ادبیات غرب از ادبیات فارسی معاصر دور بریزیم؟ آیا موبی‌دیک ملویل و سرزمین هرز الیوت را مترجمان ایرانی می‌توانستند به زبان امیرارسلان یا ترجیع‌بندهای هاتف اصفهانی ترجمه کنند؟ از نگاه دوستدار حتا در زمینهٔ نقد ادبیات نیز از آخوندزاده و تقی رفعت تا فاطمه سیاح و نیما (در نظراتش) گرفته تا شاهرخ مسکوب و براهنی در ادبیات معاصر ما فقط «تعمیرکار» و «بازساز» آثار گذشتگان بوده‌ایم، «... اگر آنها [گذشتگان] فرهنگ‌ساز بوده‌اند ما می‌شویم سازندهٔ شبه‌فرهنگ. اگر گویایی آنها زبان بوده است، گویایی ما می‌شود شبه‌زبان.» این داوری او مبتنی است بر پنداشتی که خود در صفحات پیشین کتاب چنین آن را بیان کرده است، «...هیچ اتفاق تکان‌دهنده و بیدارکنندهٔ درخور اعتنایی تاکنون در این فرهنگ نیفتاده است. هرچه بوده حقایق ابدی محض بوده و مانده است.»

در ادبیات معاصر اجراها و آموزه‌های نیمایی را اگر برآمدی از تحولی در

دیالکتیک ذهن (سوژگی) و زبان یا به سخن دیگر، دیالتیک خود و دیگری همچون اساس نوآوری در زبان ادبی ندانیم، فقط می‌توانیم همچون فضلای ادبی هم‌عصر نیما آنها را تعرض به ناموس زبان تلقی کنیم. با خواندن این گفتهٔ نیما که «شاعری که شخصیت فکری دارد، توانایی خلق کلمات جدید را دارد.» می‌پرسیم «تشخص فکری» شاعر در کجا و چگونه شکل میگیرد؟ بی‌شک در خلأ شکل نمیگیرد. در میان معاصرانش «تشخص فکری» خود نیما چگونه شکل گرفته بود؟ یا وقتی این برخورد نوآورانه و متهورانهٔ او را با نحو زبان می‌خوانیم که «خیال نکنید قواعد مسلّم زبان، در زبان رسمی پایتخت است؛ زور استعمال این قواعد را به وجود آورده است. مثلاً به‌جای سر خورد، سر گرفت و به‌جای چیزی را از جا برداشت، چیزی را از جا گرفت را با کمال اطمینان استعمال کنید»، می‌پرسیم که آیا زبانی مرده و فاسد در فعل، زبانی مرده‌به‌دنیاآمده و سترون آیا امکان چنین بدعت‌های کلامی را به نیما می‌داد؟ با ادعاهای دیگر دوستدار می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که پس رهنمودهای نیمایی نیز جز آشفتگی بیشتر در زبان فارسی حاصل دیگری به بار نیاورده است! آیا مشاهدهٔ دقیق همچون یکی از سازمایه‌های رویکرد مدرن در توصیف فضا و یک شیء مادیِ منفرد در زبانی فقط محصور در خود و نه در معرض دیگری برای نیما مقدور می‌بود؟ مثلاً آنجا که با رد این توصیف کلّی از یک پل:

> در حین عبور به پلی کهنه و قدیمی‌که از شکاف سنگ‌های آن نباتات روییده شده بود [که] فراز رودخانه واقع شده بود، برخوردند.

این توصیف دقیق و جزئی‌نگر را پیشنهاد دهد:

> در آنجا به پل «یاسل» برخوردند. این پل بسیار کهنه و قدیمی به نظر ما آمد. به‌مرور زمان از شکاف سنگ‌های آن چند شاخه خاکشیر و اسپند و حلفهٔ وحشی سبز شده بود. حلفه‌ها گل داده بعضی گل‌ها پلاسیده شده بودند.

این نگاه جزئی‌نگر در توصیف را در سگ ولگرد، و به‌تعبیری دیگر،

کاربست زبانی زنده و نزدیک به گفتار را در آفریدن یک فضا به مفهوم مدرن روایی آیا جز تلاقی ذهنیت ایرانی هدایت با دیگریت ادب مدرن اروپایی امکان‌پذیر کرده می‌بود؟ آیا این سطرها از داستان سگ ولگرد برای نمونه به همان زبانی نوشته شده که دوستدار سترونش خوانده است؟ و پس آیا می‌توان کلّ داستان را یک «دوبلاژ» ادبی دانست؟:

یک‌طرف میدان درخت چنار کهنی بود که میان تنه‌اش پوک و ریخته بود، ولی با سماجت هرچه تمامتر شاخه‌های کج و کولهٔ نقرسی خود را گسترده بود و زیر سایهٔ برگهای خاک‌آلودش یک سکوی پهن بزرگ زده بودند، که دو پسربچه در آنجا به آواز رسا، شیربرنج و تخمه‌کدو می‌فروختند. آب گل‌آلود غلیظی از میان جوی جلو قهوه‌خانه، بزحمت خودش را می‌کشاند و رد می‌شد.

۵
متافیزیک معنا

به حافظ برگردیم و بیت او:

کس چو حافظ نگشاد از رخ اندیشه نقاب
تا سرِ زلفِ سخن را به قلم شانه زدند

پرسش دوستدار را به یاد آوریم که «آیا اندیشه نقاب دارد؟» در پاسخ باید گفت که آری، در جهان‌ــ‌زبانِ این شعر اندیشه می‌تواند نقاب داشته باشد، همچنان‌که کلمات زلف دارند. در جهان‌ــ‌زبان این شعر کلمات همچون چیزها هستند. می‌توان بر زلف سخن همچون گیسوان یار شانه زد؛ آن را بویید، بوسید... نقاب اندیشه اما چیست؟ و اگر آن را از اندیشه برگیریم اندیشه آن‌گاه چگونه رخ بازخواهد نمود؟... چه اتفاقی خواهد افتاد؟

دوستدار در خوانش این بیت با مشکلی روبه‌روست که می‌کوشیم ببینیم این مشکل چیست. او برای اینکه با ذهن منطقی خود معنایی را برای این بیت بیابد، مصراع‌های آن را جابه‌جا جا می‌کند، یا درواقع نحو شعر را به هم

می‌زند، تا هرچه بیشتر آن را به منطقی نثری نزدیک کند تا لابد از «سحر» کلامی آن بیرون آید:

تا سرِ زلفِ سخن را به قلم شانه زدند
کس چو حافظ نگشاد از رخِ اندیشه نقاب

و به این نتیجه می‌رسد که این بیت گزافه سخنی بیش نیست، «این سخن چندان کلامی جسور است که پشت هر معارضی را به خاک می‌مالد، چون مدعی است تا کنون هیچ‌کس نتوانسته چون او نقاب از چهرهٔ اندیشه بردارد.» آیا به‌راستی دوستدار از چیزی به نام «اغراق» شاعرانه و عرف «احسن و اکذب» در شعر بی خبر بوده است؟ اگر چنین بوده این بیت حافظ و بیت‌های دیگری ازین نوع هم از نگاه او جز لاف وگزافی بی‌معنا نیست:

ز چنگ زهره شنیدم که صبحدم می‌گفت
غلامِ حافظِ خوش‌لهجهٔ خوش‌آوازم

مقابل این دو سخن گزافه که البته فقط اغراق شاعرانه است، و این یکی از عرف‌های شناخته‌شده در ادب شعری فارسی است، این بیت دیگر حافظ را چگونه بخوانیم که شاعر یک‌باره به ناتوانی سخن خود در بیان هر معنایی اعتراف می‌کند و آن را یکسره بی‌معنا می‌داند:

این خرقه که من دارم در رهن شراب اولی
وین دفتر بی‌معنی غرق می ناب اولی

دوستدار در خوانش بیت یادشده: «کس چو حافظ نگشاد...»، همچنین با شاهد آوردن چیستان یونانی «کسی که می‌گوید من دروغ می‌گویم...» در پی صحت و سقم ادعای حافظ در این بیت همچون یک گزارهٔ منطقی برمی‌آید و به این نتیجه می‌رسد که این گزاره آنگاه معنا می‌دهد و سخنی کذب نیست که بتوانیم «گوینده» (حافظ) را از «گفته» جدا کنیم و آن را «فقط گزاره‌ای با سامان در همگروی معنای اجزای آن ببینیم، نه بیش از آن، به گونه‌ای که بشود

هرنام دیگری را جانشین نام حافظ کرد...» از نظر او تنها با جداساختن گفته از گوینده است که می‌توان از حافظ بابت چنین سخن کذب و گزافه‌ای که بر زبان آورده سلب مسئولیت کرد! اما ما نمی‌توانیم در خوانش این بیت به‌دلخواه دوستدار در مفردات و نحو کلامی آن دست بریم و همچنین نمی‌توانیم نام «حافظ» را با مثلاً نام «هاتف» جایگزین نماییم. این به‌معنای آن نیست که نام حافظ به شخصیت تاریخی و بیوگرافیک و حق و حقوق وی برمی‌گردد، بلکه بدان معناست که نام حافظ رمزی از صدا و «امضا»ی اوست با همهٔ ملازمات ادبی این دو اصطلاح که یکتایی شعر او را برمی‌سازد و تکه‌ای از معنادهیِ نه‌تنها بیت یادشده که کلّ دیوان است.

دوستدار در سخن شعری به دنبال «گزاره‌ای با سامان» می‌گردد که اجزای آن در همگروی با «فعل» معنای مشخصی و مقدری را ایفاد می‌کنند. با این متر و معیار پس مصرع دوم بیت زیر از حافظ گزاره‌ای بی‌سامان و بی‌معناست:

مهر تو عکسی بر ما نیفکند
آیینه رؤیا آه از دلت آه...

این مصرع یا این عبارتِ بی‌فعل در مصرع دوم در ادامهٔ مصرع اول آمده که جمله‌ای است با اجزایی که «در فعل همگروی» پیدا کرده و پس از فعل «نیفکند» می‌توان بر آن نقطهٔ پایانی گذاشت. بیت دوم داستان دیگری را آغاز به گفتن کرده و جمله‌ای است که در آن فعلی در کار نیست. یک جملهٔ شعری است و مثل هر جملهٔ شعریِ دیگری گزاره‌ای منطقی نیست؛ جملهٔ دیگری است و گاه بی«سامان» از نگاه دستوری.

مشکل اینجاست که دوستدار از یک‌سو با رویکردی به زبان‌شناسی سوسور زبان را به‌لحاظ نظری «نقالهٔ» معنا نمی‌داند؛ اما از سوی دیگر، خود با دیدگاه‌های تجویزی و دستوری نشان می‌دهد که کم‌وبیش همچون فضلا و اساتید ادب پیشین، در جستجوی معنایی مقدر و معین است و معنا از نظر او دست‌کم به‌لحاظ شکلی همان است که در جملهٔ به‌سامانِ اسنادی یا فعلی بیان شده باشد. ازین روست که در آسیب‌شناسی او از زبان فارسی و به‌ویژه در برداشت‌هایش از سخن شعری رگه‌ای از عارضهٔ ذهنی پنهانی را می‌بینیم که می‌توان آن را «متافیزیک معنا» نام داد. این متافیزیک در برخورد با شعر

از همان «خرد خام»ی برمی‌خیزد که به سفارش حافظ باید آن را به میخانه برد. روشن است که هر سخنی برای رساندن معنایی بر زبان می‌آید یا بر قلم می‌رود مگر هذیان یا سخنان دیوانگان که آن نیز منطق خود را دارد. اما ذهنی که گرفتار متافیزیک معناست در سخن آن سامانی را می‌جوید که «من» او سامان می‌داند و آن معنایی را جستجو می‌کند که «من» او معنا می‌پندارد. در کُنه احکام تجویزی او دربارهٔ سامان‌مندی زبانْ ما چیزی را فراتر از یجوز و لایجوزات دستورزبانی نمی‌یابیم و این ما را به یاد سخنی از نیچه می‌اندازد که دستور زبان همواره آخرین پناهگاه متافیزیک است. معنا برای دوستدار گونه‌ای «عقلانیت» حاکم بر ارکان زبانی سامان‌مند است و ملاک او در تشخیص زبانِ بامعنا از زبانِ یاوه هم همین است. درنتیجه، او در پی تعریفی از عقلانیت مد نظر خود در سخن یا «منطق»ی برای زبان به تعریف خود است که با سازوکارِ گاه بی‌منطق زبان (به‌ویژه در شعر) جور درنمی‌آید. آوردن آرای ویتگنشتاین در این کتاب در کنار نظرات سوسور چندان بی‌ربط با این عارضه نیست. ایقان دوستدار در رفتاری فیلسوفانه با زبان به‌طور کلّی و آنچه او «بغرنج» زبان فارسی آن هم در شعر می‌نامد، ممکن است پاره‌ای اذهان را شگفت‌زده کند و دچار شور تخریب سازد، اما این گفتهٔ ویتگنشتاین را هم نباید از نظر دور داریم که «بیشتر گزاره‌ها و پرسش‌های فلسفی دربارهٔ منطق زبان را می‌توان حاصل شکست در فهم این منطق دانست تا آنجا که می‌توان گفت این گزاره‌ها و پرسش‌ها اگر نه همه نادرست بلکه اغلب چرند nonsensical هستند.»

از نگاه دوستدار فراوانی شعر یکی از گرفتاری‌های فرهنگ ماست، «محتملاً هیچ فرهنگی به‌اندازهٔ ما شعر ندارد.» او بی‌آنکه لحظه‌ای در چرایی تاریخی این پدیده درنگ کند، به آمیختگی میراث شعر فارسی با عرفان می‌پردازد و بر این باور است که شعر فارسی به‌ویژه از زمانی که با عرفانیات آمیخته شد، فاقد آن گزارهٔ «به‌سامان» و «ناخیشگو» (با «رویداشت» به بیرون) از خود است. چنین سخنی در برابر زبان تفکر (فلسفهٔ محض) جز بازی‌های شورانگیز و رخوت‌آور کلامی نیست که قرن‌هاست ذهن ما را در خواب فروبرده است. آن‌گاه که کسی گرفتار نوعی متافیزیک، آن‌هم از نوع معنوی آن باشد تعجبی ندارد که زبان اندیشیدن را فقط زبان فلسفه بداند، چراکه از نظر او زبان فلسفه تشریحی و استدلالی و به‌سامان و خالی از بلاغیات (پیرایه‌های لفظی و معنایی خواب‌آور) است و پس، معنای ناب را در این زبان ناب است

که می‌توان دریافت. زبان فارسی از آن‌رو سترون است و شبه‌زبان و عرصهٔ بی‌معنایی است که از اندیشه خالی است و یکسره مصلوب و مقهور بلاغیات شعری شده است. در برابر این برخورد ناب‌گرایانه با زبانْ پرسشی که پیش می‌آید این است که اگر از همین زبان اندیشه‌ورز دوستدار در کتابش بلاغیات آن را بزداییم، آیا چیز چندانی از آن برجا می‌ماند؟ چه کسی می‌تواند ادعا کند که زبان فلسفه یکسره خالی از «بلاغت rhetorics» و «روایت» و زبانی است خالص و نیالوده؟

با گرفتاری متافیزیکی یادشده، جای تعجب نیست که دوستدار زبان مفهوم را بر زبان انگاره (ایماژ) رجحان و اصالت دهد و به‌تلویح، و هم به‌تصریح، معنا را اصل و لفظ را فرع بر آن قلمداد کند. این همان ماجرای کهنهٔ رجحان محتوا بر صورت است که در اینجا البته به‌شکلی «متفکرانه» تکرار شده است، «... هر سخنِ بامعنا الزاماً با رویداشت نیست و هیچ سخن با رویداشتی نمی‌تواند بی‌معنی یا مهمل باشد. سخن با رویداشت را می‌توان سخن بامحتوا هم گفت.» ازین رویکرد است که می‌بینیم دوستدار در خوانشْ سخنِ حافظ را نه در تمامی و تمامیت آن، بلکه در «مقطع» غزل‌ها سخنی بامحتوا می‌بیند، آنجا که به‌قول او شاعر از «خلوص، گذشت، جوانمردی، بزرگواری، دلباختگی...» سخن می‌گوید؛ و نتیجه میگیردکه «... این یعنی تمام تناقضات عرفانی را در خود باززیستن و چشیدن و در جامعهٔ ناخویشگویی، خویشگو ماندن.» کوتاه سخن اینکه، اوج سخن شعری از نظر دوستدار آنجاست که این سخن ناخویشگو (به‌بیرون‌ارجاع‌دهنده) باشد و حاوی معنایی (مصداقی) در بیرون از خودِ این سخن. از نظر دوستدار، به‌جز لحظاتی در فردوسی و خیام یکسره زبان فارسی خویشگو و پس بی‌محتوا بوده مگر زبان ریاضی و منطق که در بستر بی‌معنایی فرهنگی ما «... توانسته‌اند سر برآورند و بپایند، چون به واقعیت کاری ندارند، خویشین و خویشگویند.» اما به‌راستی چیست این زبان «ناخویشگو»و با رویداشت به بیرون در شعر که زبانی به‌خودارجاع‌دهنده و درون‌سو دارد؟ زبانی که واژه‌ها در آن خود را پیش از هر ارجاعی به بیرون به رخ می‌کشند؛ خود را در زبان به یاد می‌آورند؟

در زمینهٔ شعر (زبان شعر) اگر همچون دوستدار معنا را همان محتوا بگیریم، آن‌گاه این پرسش پیش می‌آید که معنادار بودن برای کی؟ و بی‌معنایی از فهم و دریافت چه کسی؟ آیا مثلاً قطعه شعری از نیما با این سطرهای

آغازین: «دیری است نعره می‌کشد از بیشه خموش/ کک گی که مانده گم...» همان‌قدر بامعنا از نگاه فروزانفر می‌بود که از نگاه مسکوب؟ جالب اینکه و بهتر است بگوییم سرگردان‌کننده‌تر اینکه، دوستدار گرچه اعتقاد قدمایی مبنی بر زبان همچون «نقالهٔ معنا» را با احتجاجات زبان‌شناختی امروزین به زیر سؤال می‌برد و آن را رد می‌کند، وقتی به نیما می‌پردازد بزرگ‌ترین و مهم‌ترین دستاورد او را در همان ساحت معنا می‌یابد، «...قرن‌ها می‌بایست سپری می‌شد تا نیما یوشیجی پدید آید و بتواند در افسانه لحظاتی در برابر حافظ بایستد، فقط لحظاتی، و حافظ از جایش تکان نخورد!» که اشاره به سطرهای در افسانه دارد که نیما خطاب به حافظ می‌گوید:

حافظا! این چه کید و دروغی‌ست
کز زبانِ می و جام و ساقی‌ست؟
نالی آر تا ابد، باورم نیست
که بر آن عشق‌بازی که باقی‌ست
من بر آن عاشقم که رَوَنده است.

برخلاف نظر دوستدار باید بگوییم که ما وابسته و ریزه‌خوار گذشتگان خود ازجمله حافظ نیستیم. هیچ ملّتی ریزه‌خوار ادب کانونی خود نیست و در برابر آن «سرکشی» نمی‌کند! آن را دور هم نمی‌ریزد. نکته این است که حافظ با این سطرها قرار نیست از جایگاه خود تکان بخورد. امروز می‌توان گفت مدرنیسم ستیهنده و به‌اصطلاح مادی‌گرای نیما تا آنجا که در سطرهای نقل‌شده از شعر بلند افسانه بازتاب یافته، از شتابزدگی و ساده‌انگاری خالی نبوده است. حافظ را با «نفی و تخریب هرآنچه سنّت است» (شعار مدرنیسم) به‌آسانی نمی‌توان از جا تکان داد، او را که خود پیشاپیش در لحظاتی از شعرش اعتبار دوگانهٔ فانی و باقی را درباب عشق به زیر سؤال برده است:

جهان فانی و باقی فدای شاهد و ساقی
که سلطانی عالم را طفیل عشق می‌بینم

باید گفت که نسبت لفظ و معنا از نگاه پیشینیان بدان سادگی و سرراستی

که دوستدار می‌پندارد (لفظ نقالهٔ معنا) نبوده است وقتی این سخنان را در تعریف رابطهٔ لفظ و معنا از زبان بیدل دهلوی در گفتگویی دربارهٔ شعرش می‌خوانیم: «روزی میرزا بیدل را در مجلس نواب شکرالله خان با شیخ ناصرعلی اتفاق افتاد که با هم صحبت کردند و این غزل: نشد آیینه کیفیت ما ظاهر آرایی، نهان ماندیم چون معنی به چندین لفظ پیدایی در میان آمد. شیخ در مطلع آن سخن کرد و گفت: «آنچه فرموده‌اید که "نهان ماندیم چون معنی به چندین لفظ پیدایی" خلاف دستور است، چه معنی تابع لفظ است، هرگاه لفظ پیدا گردد معنی البته ظاهر می‌گردد.» میرزا تبسم کرد و گفت: «معنایی که شما تابع لفظ دارید آن نیز لفظی بیش نیست. آنچه "من حیث هی هی" معنی است به هیچ لفظ درنمی‌آید، مثلاً حقیقت انسان.» دوستدار در خوانش خود از متون گذشته گاه حتا دچار اشتباه می‌شود، مثلاً آنجا که این سخن مولوی را بر باور مولوی در همه‌جا و در سخن زیر به «اصالت هستانیِ معنی مبرا از زبان» شاهد می‌آورد:

ای برادر قصه چون پیمانه است
معنا اندر آن به سان دانه است
دانه معنا بگیرد مرد عقل
ننگرد پیمانه را گر گشت نقل

در این شعر مولوی از «قصه» سخن می‌گوید نه هر سخنی. معنا در قصه همان نتیجهٔ اخلاقی یا عرفانی یک تمثیل یا قصه است، همان که فردوسی از آن با نام «رمز» در برابر افسانه (سخن دروغ) یاد می‌کند که به هیچ راز و رمزی راه نمی‌برد. در اینجا اما بی‌درنگ باید افزود که، معنای رمز در شاهنامه از مفهوم «معنا» و «نتیجهٔ اخلاقی» در سنّت ادبیات پندآموز بسی فراتر می‌رود. همان مولوی نیز در جایی از شعر خود یکسره از رسانش معنا از راه بیان معمول، زبان دربند دستور و افاعیل، ناامید می‌شود و به دنبال یافتن زبانی دیگر، زبانی بی‌گفت، می‌گردد که با آن با محبوب و از محبوب سخن گوید:

بس بود ای ناطق جان چند از این گفت زبان
چند زنی طبل بیان بی‌دم و گفتار بیا

پیش از یافتن پاسخی برای پرسش دوستدار، اینکه «آیا اندیشه نقاب دارد؟» در معنای فعلِ گشودن درنگی می‌کنیم: «کس چو حافظ نگشود...» فرهنگ لغت در برابر فعلِ گشودن و صورت دیگر آن «گشاییدن» این مترادفات را می‌آورد: بازکردن، روشن‌کردن، توضیح‌دادن، فتوح‌کردن... بیانی دقیق‌تر از معنای این فعل را، در بافتگان context شعر حافظ، می‌توان در بیت زیر دید که مفعول صریح آن «معما»ی جهان است:

حدیث از مطرب و می گوی و راز دهر کمتر جوی
که کس نگشود و نگشاید به حکمت این معما را

شکی نیست که دوستدار در این بیت در مقایسه با بیت «کس چو حافظ نگشود از رخ اندیشه نقاب» تناقضی را در گفتمان شعری حافظ می‌یابد. شعر حافظ از این تناقضات خالی نیست. به این موضوع خواهیم پرداخت. اما در اینجا باید گفت که فعلِ گشودن در شعر حافظ معنای دیگری نیز دارد که در قاموس لغت نمی‌توان لزوماً در مترادفات آن یافت: آغازیدن، آغازکردن، طرحی نو درانداختن... با هرگشودنی ما چیزی را آغاز کرده‌ایم. از وضعیتی به وضعیت دیگری رفته‌ایم. گیسوی یار پس از گشودن دیگر نه همان گیسویی است که بود:

معاشران گره از زلف یار باز کنید
شبی‌خوش است به این قصه‌اش دراز کنید

با گشودن نقاب از چهرهٔ اندیشه ما اندیشهٔ «دیگر»ی را آغاز کرده‌ایم. اما این نقاب چیست و به‌گفتهٔ دوستدار آیا اصلاً اندیشه نقاب دارد؟

در پاسخ می‌گوییم که آری نقاب دارد و این نقاب خود زبان است. آن زبانی است که به‌قول حافظ گوینده در آن «صنعت» می‌کند تا ناراستی اندیشه را در آن بپوشاند:

حدیث عشق ز حافظ شنو نه از واعظ
اگرچه صنعت بسیار در عبارت کرد

این زبان «عبارت» با اندیشه‌ای که بیانگر آن است، از حقیقت نمی‌گوید، بلکه حقیقت را کتمان می‌کند، و با صنعتگریْ این کتمان را از چشم ما پنهان می‌دارد. چنین است که در بیت زیر می‌خوانیم که عشق او را، صنعتگر در زبان را، راه دل به اندیشه فروبسته است:

صنعت مکن که هر که محبت نه راست باخت
عشقش به روی دل در معنی فراز کرد

مشکل اینجاست که کسی که گرفتار نوعی متافیزیک معناست، اگر هم نگاهی به زبان‌شناسی ساختارگرای سوسور داشته باشد، کارکرد زبان را فقط در ساختار دلالی آن خلاصه می‌بیند، درحالی‌که همهٔ آنچه نیروی زبان و به‌ویژه نیروی زبان شعر را برمی‌سازد تنها از سازوکار دلالی signification آن برنمی‌خیزد. ازین‌رو، او که گرفتار این متافیزیک است در برخورد با زبان ادبی (شعر) درنهایت آن را در وجه تمثیلی (آلگوریک alegoric) فهم می‌کند (شاهنامه) و گاه حتا آن را می‌ستاید، اما آن‌گاه که به وجه باژگویانه (ironic آیرونیک) در زبان شعر می‌رسد، همچون سخن حافظ، به مشکل می‌افتد و آن را عرصهٔ تناقض‌ها، ادعاهایی بی‌اعتبار، بی‌انسجام، با مضامینی معلق میان زمین و آسمان و بازی‌های لفظ می‌بیند. ازین لحاظ دوستدار شباهتی عجیب با احمد کسروی پیدا می‌کند که دربارهٔ شعر حافظ می‌گفت، «مقصود حافظ قافیه‌ساختن و غزل‌سرودن بوده نه سخن‌گفتن و معنایی را بازنمودن و این است که شما در غزل‌هایش می‌بینید که هر بیتی در زمینهٔ دیگریست و ارتباط در میان آنها دیده نمی‌شود.» دستاوردهای ارزشمند احمد کسروی را در تحول زبان فارسی با واژه‌گزینی‌هایش و با نوشتن تاریخی سترگ به فارسیِ پالوده نمی‌توان دست‌کم یا نادیده گرفت، اما این را هم باید گفت که او در پی عقلانی‌کردن زبان بود و سخن معقول را سخنی می‌دانست که معنایی را برساند و ادبیات را تا آنجا سخنی بامعنا می‌دانست که مفید فایده‌ای اخلاقی یا اجتماعی باشد. دوستدار در برخورد با شعر حافظ اما دست‌کم می‌کوشد با زبان و مصطلحات ادبی سخن گوید و ویژگی این سخن را «ایهام» آن می‌داند. ایهام یا سخن دوپهلو اما با باژگویی (آیرونی) تفاوت دارد و همهٔ یکتایی سخن حافظ را نمی‌توان در صنعت ایهام آن خلاصه کرد. باژگویی نه

سخن دوپهلو که گونه‌ای تناقض گفتمانی در سخن و گاه آمیخته با ریشخند و تمسخر است. باژگویی سازوکار دلالی زبان را وارونه می‌سازد، بیان چیزی و اراده‌کردن خلاف آن (چیزی به‌کلّی دیگر) است. گونه‌ای سخن به مجاز است، اما مجازی عاری از رشتهٔ علقه‌های مانندگی، مجاورت و نسبت کل و جزء یا جزء و کل و غیره میان معنای حقیقی در رویهٔ سخن و معنایی که در لایهٔ ژرف آن رسانده شده است. بدین مفهوم می‌توان آن را، با وام تعبیری از خود حافظ، گونه‌ای سربسته‌گویی یا سخن سربسته دانست:

سخن سربسته گفتی با حریفان
خدا را زین معما پرده بردار

یا می‌توان آن را بیانی از «معنای نهفته»ای بدانیم که، به‌گفتهٔ داریوش آشوری، «آگاهانه» و «رندانه» در سخن نهاده شده است. سخن حافظ با این ویژگی باژگویانه (رندانه) است که باز هم به تعبیر آشوری نوسانی است میان معانی حقیقی و معانی مجازی کلمات و همین موجب سرگشتگی در فهم معنای شعر او می‌شود.

در سطح لفظ پاره‌جناس‌ها در شعر حافظ شکل ساده‌ای از باژگویی‌اند:

شکنج زلف پریشان به دست باد مده
مگو که خاطر عشاق گو پریشان باش

یا:

به وقت گل شدم از توبهٔ شراب خجل
که کس مباد ز کردار ناصواب خجل

یا

صدهزاران گل شگفت و بانگ مرغی برنخاست
عندلیبان را چه پیش آمد، هَزاران را چه شد

باژگویی در سخن حافظ اما نه‌فقط در رویهٔ سخن و در لفظ که گاه در شکل پیچیدهٔ آن و در لایهٔ گفتمانی یک گزارهٔ شعری رخ می‌نماید، مثلاً در این بیت که شارحان دیوان حافظ را در شرح آن اغلب به دردسر انداخته است:

پیر ما گفت خطا بر قلم صنع نرفت
آفرین بر نظر پاک خطاپوشش باد!

باژگویی همان بیان «رندانه» شعر حافظ است که مسکوب آن را «تقلید باژگونه اما ساحرانهٔ پدیده‌ها» توصیف می‌کند. بر این سخن مسکوب می‌افزاییم که اما اساس محاکات در شعر حافظ نه بر «تقلید» (بازنمایی) که بر آشکارگی است. باژگویی را اگرچه همچون نوعی از بازنمایی در ساختارهای روایی و نمایشی تعریف و تشریح کرده‌اند، اما در بیان شعری و حتا در زبان گفتار روزمره نیز می‌توان آن را یافت: در شرایطی صعب و ظلمت‌بار در گفتگوی روزمره مثلاً می‌گوییم وضع ازین بهتر نمی‌شود! در بافتی روایی اگر باژگویی تأملی بر جنون از درون جنون (تعبیری از پل دمان) است، در اینجا، و دربارهٔ نمود آن در شعر حافظ می‌توان گفت که تأملی بر حیرت، نه از جایگاه یقین فیلسوف، که از جایگاه شاعر و از درون خود حیرت است. ازین منظر برخلاف تصور دوستدار باید گفت زبان در شعر حافظ خود واقعیت است و نه «واقعیت‌پردازی زبانی» که دوستدار حد اعلای آن را در ادب عرفانی می‌بیند. می و ساغر و گیسوی یار در شعر حافظ پیش از آنکه چیز دیگری باشند و مفهومی‌عرفانی را بازنمایند خود می و ساغر و گیسوی یار هستند. اگر «رمز و رازی» در آنها هست، این راز آشکار و این رمز گشوده است در عین پوشیدگی و فروبستگی. اگر چنین نبود دیوان حافظ با مروری در مفاهیم عرفانی شرح‌داده‌شده در «گلشن راز» یکبار و تا همیشه رمزگشایی می‌شد و دیگر نیازی به خواندن و بازخواندن آن نمی‌بود.

چنانکه اشاره شد دوستدار نیز همچون کسروی سخن تمثیلی شاهنامه را می‌فهمد و هم ستایش می‌کند. اما همین سخن حماسی را نیز بی‌آنکه شناختی از محاکات آن داشته باشد (و این را به جرأت می‌توان گفت) صرفاً بر مبنای خوانشی شخصی در برابر تراژدی یونانی می‌گذارد و بر تنزل مقام و ارزش آن حکم می‌دهد، چراکه به‌گفتهٔ او «نمایشنامهٔ تراژدی برای سرگرمی بینندگان نوشته و اجرا نمی‌شود، بلکه وسیله‌ای است برای اندیشه‌ورزی جمعی مختص به آتنی‌ها.» گویا آتنی‌ها هرگونه حظّ و التذاذی هنری را به هنگام تماشای

تراژدی یا کمدی بر خود حرام می‌دانستند و صرفاً در افکار عمیقی فرومی‌رفتند یا آنکه خواندن شاهنامه صرفاً نوعی تفریح و سرگرمی در قهوه‌خانه‌ها بوده است. دوستدار، گرفتار در متافیزیک معنوی خودساخته، در سخن «نازپرورده» حافظ تاریخیت مستتر در آن را نمی‌بیند و نمیگیرد. برخلاف خوانش او باید گفت که سخن «خویشگو» و عرفان‌زدهٔ حافظ آکنده از تاریخیتی است که در کمتر متن کانونی شعر فارسی می‌توان یافت. می‌توان این تاریخیت را در شعر حافظ مادیتی دانست که از معنویت ادب عرفانی به‌کلّی فاصله میگیرد. این تاریخیت در هر کلمه‌ای از شعر حافظ حضور دارد یا به سخن دیگر کلمات با همهٔ دلالت تاریخی یا بارهای تاریخی خود به ساحت شعر او فراخوانده شده‌اند. چنین است که شعر حافظ آکنده از «یادایاد» زبان است. تاریخیت در اینجا نه به‌معنای اشاره به وقایع تاریخی روزگار شاعر (که البته در دیوان به چنین اشاراتی نیز برمی‌خوریم) بلکه در بینامتنیت آشکار و پنهان سخن حافظ است که نمود پیدا می‌کند. این بینامتنیت یا این یادایاد سرچشمهٔ دیگری است که زبان شعر حافظ نیروی خود را از آن میگیرد. در این بینامتنیت، واقعه نه یک رخداد خاص و یکهٔ تاریخی که صورتی از مطلق یک رخداد تکرارشونده در گذشته و حال و آیندهٔ خوانندهٔ شعر را به خود میگیرد:

شاه ترکان سخن مدعیان می‌شنود
شرمی از مظلمهٔ خون سیاووشش باد

یا به‌صورت بینامتنیتی دیگر با اشاره به رخدادی تمثیلی از یک متن ادبی که بیانگر غفلتی تاریخی و تکرارشونده حتا در روزگار ما بوده است:

ای کبک خوش‌خُرام کجا می‌روی؟ بایست
غَرّه مشو که گربهٔ زاهد نماز کرد

این ویژگی مهم و یکتای سخن حافظ گاهی به‌صورت گفتگویی آشکار میان متن شعر او با شاهنامه رخ می‌نماید:

قدح به شرط ادب گیر زان که ترکیبش
ز کاسهٔ سرِ جمشید و بهمن است و قباد

چه می‌توان دربارهٔ برداشت دوستدار گفت که این گفتگو یا این بینامتنیت آشکار یا گاه پنهان را «سنخیتی کاذب» میان سخن حافظ و سخن فردوسی قلمداد می‌کند؟ وقتی ذهن معتاد متافیزیک معنا باشد جای تعجب نیست که در این باره بگوید،«... حتا الهام‌های حافظ از فردوسی که ناچیز هم نیستند، حاکی از سنخیت کاذبی است که باید حافظ میان عوالم خود و عالم فردوسی دیده و احساس کرده باشد.»

۶
زلف کلمات

دوستدار در این‌گونه برخورد با متن ادبی تنها نیست. این برخورد را می‌توان در میان بعضی دیگر از اهل معنا (فلسفه) نیز دید. بخشی از نیروی مؤلف در صفحاتی از کتاب شبه‌زبان و شبه فرهنگ... صرف مجادله با داریوش شایگان شده که باید گفت او نیز در خوانش فلسفی خود از شعر حافظ در کتاب اقالیم حضور به گونه‌ای دیگر گرفتار در متافیزیک معناست. این بدین معناست که در هردو این خوان‌شها آنچه کمتر به نظر آمده، یا اصلاً نیامده، شعریت یا به مفهومی‌گسترده‌تر ادبیت سخن حافظ است. دوستدار در نقد شایگان می‌کوشد که از سخنان او «روح»زدایی کند و در این باره می‌گوید، «مگر معنی در شعر حافظ خارج از قواعد زبانی در سخن پدید می‌آید که فهمیدنش را باید مشروط به طنین لرزاننده در ارتعاشات معنایی آن در روح کرد؟ فقط روح‌های ارتعاش‌پذیر شعر او را میگیرند و می‌فهمند؟» از نشانه‌های متافیزیک معنا چنان‌که پیشتر اشاره شد، این است که از منظر شخص گرفتار به این عارضه در سخن معنا همان است که فقط «خود» او از آن درمی‌یابد، و سخن بی‌معناست آن‌گاه که او «خود» در آن معنایی نمی‌یابد. اندکی پیش‌تر دوستدار این پرسش را طرح می‌کند که «حافظ اگر متفکر نیست چیست؟» در پاسخ این پرسش نخست باید ببینیم چه نسبتی میان شعر و اندیشه برقرار است که پرداختن بدان از حوصلهٔ این مقال خارج است. خود او نیز وقتی به تعریفی از اندیشه در شعر حافظ می‌رسد پاسخ را به وقت دیگر و جایی دیگر موکول می‌کند. در اینجا به دو خوانش دیگر از حافظ که یکی از آنها از اتفاق به بیت مورد بحث پرداخته (شاهرخ مسکوب)، اشاره می‌کنیم و می‌گذریم.

می‌توان با داریوش آشوری موافق بود که حافظ را شاعری «اندیشه‌گر» می‌خواند. این نیز یکی دیگر از ویژگی‌های یکتای شاعری اوست که مفاهیم و چیزهای جهان به‌یکسان مفردات شعرش را برمی‌سازند. با وامی از هایدگر می‌توان گفت که اما برخلاف فیلسوف او به سراغ اندیشه نمی‌رود، بلکه این اندیشه است که به سراغ او (شاعر) می‌آید. شاعر نه با زبان که در زبان می‌اندیشد و به گفتهٔ آشوری این اندیشیدن جز با قدرت و آفرینندگی در رفتار شاعر با زبان دست‌یافتنی نیست. با منطق درونی کلام خود و نگاهی ژرف‌نگر است که شاعری همچون حافظ کوشش در معناکردن جهان دارد. می‌توان گفت که این رفتار شاعری همچون حافظ اندیشیدن در زبان است و نه با زبان. فرق سخن او با سخن ناظمان اندیشه در همین نکته است... از نگاه آشوری با تأمل بر این رفتار است که می‌توان به سازگاری و پیوستگی سازمایه‌های شعر حافظ اعم از نمادها و اسطوره‌ها و استعارات و مجازات پی برد و از این راه به «بن‌انگاره» منطقی اندیشه و جهان‌بینی او رسید. همچنین می‌توان هم‌صدا با آشوری گفت که آری، حافظ در شعرش، «داعیهٔ اندیشیدن دارد.» اما باید افزود که منطق درونی این اندیشه با منطق اندیشهٔ فیلسوفانه، آن‌گونه که دوستدار مد نظر دارد، یکی نیست. این اندیشه برخلاف اندیشهٔ منطقی فیلسوف (متفکر) نه به پرسشی که خود پیشاپیش برنهاده قصد پاسخ‌گویی دارد و نه همچون دانشمند بر آن است که به پرسش‌هایی پاسخ دهد که جهان در برابر او گذاشته است. این اندیشه باز هم به‌گفتهٔ آشوری در قالب نوعی رفتار با زبان تفسیر خود را به جهان هستی می‌دهد و با این کار به بی‌معنایی زیستن در چنین جهانی معنا می‌بخشد.

اندیشه را به‌گفتهٔ شاهرخ مسکوب با سخن (زبان) می‌اندیشند، «بدون سخن اندیشه خوابی است بدون رؤیا». می‌پرسیم چگونه است که حافظ در بیت یادشده مدعی است که نقاب از چهرهٔ اندیشه برگرفته است؟ دوستدار حق دارد بپرسد که چگونه می‌توان از رخ اندیشه نقاب برگرفت؟ و مگر اندیشه نقاب دارد؟ پاسخ این است که حافظ بر این کار در خود سخن اهتمام کرده است: با شانه‌زدن زلف سخن (کلمات)... زلف و گیسو از استعاره‌های تکرارشونده در شعر حافظ هستند. به‌تعبیر مسکوب زلف (گیسو) استعاره‌ای از تاریکی و پریشانی جهان شاعر است و بیفزاییم که همچنین دستگیر و پناهگاه شاعر در جهان مشوش پیرامون او. با شانه‌زدن بر زلف سخن (رفتار

شاعرانه با زبان) و نه با به‌کاربردن زبان همچون یک وسیله، این جهان مشوش را می‌کوشد که به سامان بیاورد تا «روشنی اندیشه بدمد» تا رازی از «عالم غیب» آشکاره گردد. در زبان شعر حافظ اما این زلف، این بافهٔ عطرناک و گره‌گیرگیسوی نگار چیزی ملموس است و پیش از آنکه بر مفهومی مفروض یا معینِ به‌اصطلاح عارفانه‌ای دلالت کند، بر خود دلالت می‌کند. رازی در پیچ‌وخم آن هست که در کمال زیبایی و عطرناکی آن آشکاره است و از همین روست که یک «معما» است. رازی که هم راز است و هم راز نیست. گیسو و متعلق آن زلف را می‌توان در سخن باژگوی حافظ بیانی از همین پوشیدگی در عین آشکارگی دانست. اندیشهٔ شاعرانه برخلاف برداشت دوستدار هدف و غایتش حل هیچ «بغرنج»ی نیست. کار شاعر آشکارکردن همین راز آشکار است که دیده می‌شود، اما به بیان درنمی‌آید و هر تجربه‌ای از آن به‌گفتهٔ خود حافظ «ورای حد تقریر» است. این کار حافظ، به سخن دیگر، آشکارکردن و به یاد ما آوردن زلفیت خود زلف است و در این رخ‌داد آشکارگی است که به‌گفتهٔ مسکوب «... نوری تازه از روشنی بر منشور جهان می‌تابد، و رنگی دیگر بدان می‌دمد. سپیده‌ای تازه جوانه می‌زند و چیزها مثل نیلوفری که از مرداب برآید، از خواب دیگری برمی‌دمند تا شنیده و دیده شوند.» در این آشکارگی، در این گشایش، کبرهٔ زبان از زبان زدوده می‌شود و کلمات بار دیگر، و ازنو، به درخشش درمی‌آیند. نقاب از اندیشه در زبان برگرفته می‌شود تا راه معنایی «دیگر»، اندیشه‌ای «دیگر»، به دل گشوده شود.

این سخن شعری نه بیانی از «حقیقت» که در شعریت خود مصداقی از چیزی است که بهترین تعریف را دربارهٔ آن می‌توان از زبان هایدگر نقل کرد: رخدادی از حقیقت... این سخن اگر برای دوستدار «خویشگو» است، اما، از نگاه مسکوب، آری این سخن خویش‌گو است، اما فریبی بس خوش است. این سخن خویشگو ما را با بازی‌های خود فریب می‌دهد نه آنکه سر عقل آورد. فریب می‌دهد چراکه عرصهٔ مغازلهٔ شوخ دال‌ها با یکدیگر است. مشکل بتوان برای هر دال مدلول (معنا)ی مقدر یافت. نسبت منطقی لفظ و معنا در این سخن، در بازی فریبندهٔ دال و مدلول با یکدیگر به هم می‌ریزد؛ هر کلمه پیش از آنکه معنایی حقیقی را افاده کند، در همنشینی با دیگر نشانه‌ها (کلمات) در چارچوب غزل خود را همچون یک نشانه از پیکرهٔ زبان برمی‌کشد تا تاریخ خود را به رخ کشد: یادایاد زبان (به تعبیر مسکوب).

این هم هست که در این بازی، در این فریب خوش، به‌گفتهٔ مسکوب، راهی به آزادی هست، «... انسان فریفتهٔ ابدیِ آزادی است. در بازی شعرْ آزادی هستی می‌پذیرد، و آدمی‌از دروغ و ستم و مرگ از تنگنای مکان و از شتاب زمان، از زندان می‌گریزد.»

و در آخر و به کوتاه سخن می‌توان در پاسخ دوستدار گفت که شعر آن‌گاه آغاز می‌شود که زبان از اندیشیدن بازمی‌ماند.

۷
در پایان سخن

گفته‌اند آنچه امروز از آرامش دوستدار به‌جا مانده پرسش‌هایی است که طرح کرده و با طرح این پرسش‌ها بنیادهای اندیشگی ما را به‌شدت تکان داده است. اما آیا همهٔ پرسش‌های او به‌درستی طرح شده‌اند؟ و آنچه پیش از پرسش او را به طرح پرسش واداشته امروز برای ما جای پرسش ندارد؟ در این مقال کوشیدیم برخورد دوستدار را با زبان فارسی و به‌ویژه زبان شعر به کوتاه‌ترین سخن بررسیم و تا آنجا که ممکن بود به پیش‌فرض‌ها و برداشت‌ها و داوری‌های قاطع و گاه نادرست او در زمینهٔ زبان به‌طور کلّی و زبان ادب فارسی به‌خصوص بپردازیم. آنچه در این مقال همچون «مشکل دوستدار» طرح کردیم تنها به خود او منحصر نمی‌شود. ردّ یا بازتولید این مشکل را می‌توان به‌ویژه در این روزها در برخوردهای خام و زمان‌پریشانهٔ پاره‌ای نوکیسگان نظری با ادب کلاسیک فارسی هم دید که در برابر آنها فقط باید پوزش‌خواهانه توضیح داد که آری، هم حافظ و هم سعدی و پیش از آنها فردوسی به کُرویت زمین اعتقادی نداشتند و این خورشید بود که در برابر چشم آنها هر بیست‌وچهار ساعت یک‌بار به دور زمین می‌گشت!..

نقد دوستدار از کلّ فرهنگ ایرانی در کتاب‌های دیگرش در این کتاب نیز پی گرفته شده است. در اینجا می‌کوشد برای آنچه به تعریف او «امتناع تفکر» همچون ویژگی تاریخی فرهنگ ایرانی است، مصادیقی در جمود و نارسایی زبان فارسی و انحطاط ادب شعری در این زبان پیدا کند و بر آن بتازد. اگر همچون جواد طباطبایی نخواهیم بگوییم که در تحلیل نهایی تز «امتناع از تفکر» دوستدار در نقد فرهنگ ایرانی دعوت به یک خودکشی جمعی است، می‌توانیم بگوییم که در امیدوارانه‌ترین حالت دعوتی به اندیشیدن است. اما این

تز یا روایت او از تاریخ فرهنگ ایرانی گرفتار تناقضی سرگردان‌کننده است. اگر هدف دوستدار از طرح این تز دعوت به اندیشیدن و ازین راه دگرگون‌کردن فرهنگ ایرانی است، چگونه می‌توان این فرهنگ را دگرگون کرد، و به‌اصطلاح ازنو زایانید؟ درحالی‌که او خود پیشاپیش مرگِ این فرهنگ را اعلام کرده و در خوارداشت مردهٔ آن هم از هیچ نکته‌ای فروگذار نکرده است. آسیب‌شناسی او از فرهنگ ایرانی درواقع کالبدشکافی جسد این فرهنگ است. جای یادآوری دارد این گفتهٔ اسلامی‌ندوشن که هر تحولی، هر نوزایشی در یک فرهنگ در «زی تاریخ» رخ می‌دهد. او که برخلاف دوستدار هیچ داعیهٔ تفکر فلسفی نداشت به‌درستی می‌گوید، «... باید آن‌قدر مایهٔ حیاتی در یک ملّت باشد که بتواند اکسیر نوشوندگی را در خود بزایاند، نوشوندگی از زی تاریخ بیرون رفتن نیست، با اقتضای زمان هماهنگ‌شدن است. خود بودن و دگر بودن مدام...» فرهنگ در گورستان شکل نمیگیرد.

دوستدار خواستار برداشتن گامی به یاریِ اندیشیدن در شناخت «چیستی» خود است، اما او این خود را از خویشتن خالی می‌کند. خواستار خود «دیگر»ی است، اما آن را در فقدان حافظه می‌خواهد و در ورای تاریخ می‌جوید. اگر هدف او را از طرح پرسش‌های بنیان‌فکن دعوتی به اندیشیدن بدانیم، این پرسش بی‌درنگ پیش می‌آید که در محکومیت جبری زبان فارسی به ویرانی در بنیاد، نارسایی، نااصلی و نازایی، پس با چه زبانی می‌توان اندیشید؟ در چه زبانی باید اندیشید؟

لاوال ــ تابستان ۲۰۲۲

درنگ‌هایی در واژهٔ «میهن»

(ویرایش دوم، با افزوده‌ها)

رضا فرخ‌فال

میراثِ آفتاب
در ساحلِ شبِ سَده‌ام
ـ آنجاست:
هر چار مرزِ دهکده‌ام
ـ روستای من

(محمد حقوقی: شعر بلند خروس هزاربال)

این یک جور زیباییِ دیگر، زیباییِ «مأوا»ست، حتی وقتی که از فرط سنگدلی می‌ترساند و جهل و تعصب در آن از شب صحرا سیاه‌تر و عمیق‌تر است، غول‌های خوفناک در آن می‌لولند...

(شاهرخ مسکوب: روزها در راه)

۱

«میهن» در زبان فارسی به چه معناست و ما امروز از این واژه چه معنا یا معناهایی را دریافت می‌کنیم؟ آنچه ما بدان «میهن» می‌گوییم کجاست؟ و آیا فقط در زبان مکتوب (متن‌ها) است که می‌توان معنایی را برای این واژه جستجو کرد؟

از پیشینهٔ این واژه در زبان فارسی آغاز کنیم. می‌توان گفت واژهٔ «میهن» تا همین دیروز، تا گذشتهٔ نزدیک تاریخ ما، واژه‌ای گمشده در زبان فارسی بود. امروز این واژه را در ترادف با واژهٔ «وطن» به کار می‌بریم، اما می‌دانیم که در زبان هیچ دو واژه‌ای دقیقاً «مترادف» نیستند: «جنگ وطنی» همان «جنگ میهنی» نیست. این تفاوت را پیشینهٔ واژهٔ «میهن» در زبان فارسی برای ما آشکار می‌کند. معنای هر واژه، به‌تعبیری، تاریخ آن واژه است، گذشتهٔ آن در زبان. در زبان فقط حروف‌اضافه فاقد گذشته یا «تاریخ»اند، اما حتی می‌توان گفت حروف‌اضافه نیز، آنگاه که پاره‌ای از یک فعل مرکب را برمی‌سازند، تاریخی را افاده می‌کنند. اگر امروز به فعل «یاد آوردن»، به جای «به»، حرف‌اضافهٔ «با» را بیفزاییم، به عصر و زبان حافظ بازگشته‌ایم. نگاهی به گذشتهٔ واژهٔ «میهن»، از کاربست‌های آشکار آن در فرس اوستایی تا کم و بیش رخ‌پوشیدگی آن (بسامد اندک آن) در ادبیات کانونی پارسی و تا پیدایی دوبارهٔ آن در زبان فارسی امروز هم‌زمان با بنیان‌گذاری ایران همچون ملیتی مدرن، افقی از تاریخ خود ایران را در برابر ما می‌گشاید. این واژه همچون مدلولش (ایران) تاریخ درازی را پشت سر گذاشته است. معنای واژهٔ «میهن» همین تاریخ است.

امروزه ما از «میهن» سرزمینی متعلق به مردمی با تاریخ و میراث و زیست‌بومی مشترک را مراد می‌کنیم. «میهن» به این تعبیر جایی است که نیاکان آن مردم در خاک آن خفته‌اند. اما می‌دانیم که نام‌هایی همچون «میهن» فقط لغتی در قاموس زبان نیستند و آنچه گفته شد همهٔ معنای این واژه را نمی‌رساند. «میهن» فقط زیستگاه یا مدفن اجداد نیست. واژهٔ «میهن» همچون هر واژهٔ دیگری از گونهٔ آن، در اصل، استعاره است، استعاره از گونه‌ای زیستن. بدین معنا، نه هر زیستنی زیستن در میهن و نه هر زیستگاهی میهن است. این معنا را می‌کوشیم که بیشتر شرح دهیم.

برای جستجو در گذشتهٔ واژهٔ «میهن»، جستار زنده‌یاد ابراهیم پورداوود (۱۲۶۴ ـ ۱۳۴۷) هنوز برای ما راهگشا و ستایش‌برانگیز است. تاریخ نگارش این جستار در متن آن نیامده، اما پورداوود آن را چنین می‌آغازد:

در چند سال پیش، فرهنگستان ایران واژهٔ فارسی «میهن» را به جای واژهٔ تازی «وطن» برگزید. از آن تاریخ به بعد در نوشته‌ها «میهن» به کار می‌رود، اما هنوز «وطن» سرِ زبان‌هاست.

وام‌واژهٔ «وطن»، به سبب کاربست گسترده‌اش در ادبیات و به‌ویژه در شعر، برای ما اکنون فارسی‌تر و ایرانی‌تر از آن است که بتوان دلبخواهانه از قاموس لغت آن را «اخراج» کرد. اما می‌بینیم که پیدایی واژهٔ فراموش‌شدهٔ «میهن» با شکل‌گیری ایران به‌عنوان ملیتی مدرن هم‌زمان بوده است. پیشنهاد فرهنگستان اول اما برساختهٔ دلبخواهی یک واژه در زبان نبود (از نوع واژگان دساتیری عصر صفوی در هند) و نمی‌توان آن را از بلاغیات «دولت‌ملت»ای نوخاسته در یک کشور نوبنیادِ پیرامونی دانست. واژهٔ «میهن» در طول قرن‌ها در پستوی زبان فارسی موجود بود و، به گفتهٔ پورداوود، ریشه و بنی چندهزارساله داشت. می‌توان با او موافق بود و گفت که پیشنهاد فرهنگستان حرکتی بود در جهت «نیرو بخشیدن» به ملیت ایرانی که موجودیت فراموش‌شدهٔ خود را بار دیگر به یاد می‌آورد.

ما امروز واژهٔ «میهن» را به کار می‌بریم و بیشتر در زبان نوشتار؛ در سرود ملی ایران، «میهن» (مرز) همان خاک ایران است: «مرز پُرگهر»، یک جور مجاز، ذکر مکان و ارادهٔ مکین (باشندگان در میهن). این سرود نیز از بلاغیات ایدئولوژیک دوران پهلوی اول نبود. این سرود اندکی پس از تبعید خفت‌بارِ رضاشاه پهلوی و در دوران اشغال ایران سروده و آهنگ آن ساخته شده است. نه واژهٔ «میهن» از برساخته‌های من‌درآوردی دوران رضاشاه پهلوی بود و نه واژهٔ «ایران» که در مراودات بین‌المللی به جای «پرشیا» نشانده شد. در همان دوران رضاشاه، تقی ارانی، اندیشمند مستقل چپ که پایان غم‌انگیز زندگی او را می‌دانیم، از این واژه استقبال کرده بود و آن را در تقابل با «شونیسم» در ترکیب «میهن‌پرستی» چنین تعریف می‌کند:

«شووینیسم» را نمی‌توان میهن‌پرستی ترجمه کرد. میهن‌پرستیِ مادی با شرایط معلوم و در موارد ویژه ... عبارت از این است که مردمی که اَز زمین و آب و آفتاب و معدن یک سرزمین ضروریات زندگی خود را تأمین می‌کنند و در آن جای دارند بدان سرزمین علاقهٔ مادی دارند.

امروز ما واژهٔ «میهن» را در زبان فارسی به کار میگیریم و این واژه در زبانِ بی‌جنسیت فارسی از اتفاق واژه‌ای مادین (مؤنث) است، همچون واژهٔ خورشید که مانند یک نماد بر پرچم ایران لبخند می‌زند و همچون خود واژهٔ «ایران» که با جنسیتی آشکارا مادین به این سطرهای زیبا از متن شعر معاصر راه یافته است:

دق که ندانی که چیست گرفتم دق که ندانی تو خانم زیبا
حال تمامَم از آنِ تو بادا گرچه ندارم خانه در اینجا خَانه در آنجا
سر که ندارم که طشت بیاری که سر دهمت سر
با توأم ایرانه‌خانم زیبا!

رضا براهنی

واژهٔ «میهن» در طول سده‌ها و در پی گسست‌های خون‌بار و نسیان‌بار در تاریخ فرهنگ ایرانی در پس واژهٔ «وطن» رخ پنهان کرده بود. پورداوود دربارهٔ این رخ‌پوشیدگی واژهٔ «میهن» توضیحی زبان‌شناسیک یا ادبی به دست نمی‌دهد، اما از زبان اوست که دربارهٔ بسامد اندک واژهٔ «میهن» در متون ادبی و تاریخی به فارسی دری می‌خوانیم ازجمله در گرشاسپ‌نامهٔ اسدی و اینکه این واژه تنها چهار بار در شاهنامه آمده است، برای نمونه:

اگر دورم از میهن و جای خویش
مرا یار ایزد به هر کار بیش

درخورِ یادآوری است که واژهٔ به‌وام‌گرفته‌شدهٔ «وطن» در اصل وسعت معنایی واژهٔ «میهن» را نداشته است. در متونِ به‌اصطلاح «عارفانه» یا صوفیانه نیز، اگرچه «وطن» به معنای «میهن»، نفی و انکار شده اما این نفی یا انکار وجود چیزی را اثبات می‌کرده که پیشاپیش در حافظهٔ زبان هستی داشته و نگرش صوفیانه بر آن بوده تا ناکجای آرمانی خود را بر جای آن نشاند.

در واژه‌نامه‌های فارسی از لغت فرس اسدی تا قاموس‌های لغت متأخر، «میهن» خانمان، وطن، زادبوم تعریف شده است. کهن‌ترین توصیف از «میهن» را همچون پهنهٔ گسترده‌ای از زمینی دربرگیرندهٔ «بسی چیزهای زیبا» در اوستاست که می‌خوانیم:

بر این [زمین]، رودهای ناوتاک روان است.
بر این [زمین]، نگاه‌داری گاو و مردمان را، نگاه‌داری سرزمین‌های ایرانی را، نگاه‌داری جانوران پنجگانه را و نگاه‌داری اَشَوَن مردان پاک را گیاهان گوناگون می‌روید.

به روایت پورداوود، واژهٔ «میهن» صورت تحول‌یافتهٔ واژهٔ «مئثن» (maethana–maethenia) در اوستایی است از ریشهٔ فعل «مئت» به معنای سکنی گزیدن و ماندن در یک جا. بر این معنا درنگ خواهیم کرد. در اینجا باید گفت که غیاب این واژه در فارسی باستان نباید ما را به این اشتباه بیندازد که ایرانیان عصر هخامنشی هیچ تصوری از میهن خاستگاهی خود نداشته‌اند. کاربست «میهن» در جای‌جای ادبیات اوستایی دلیل این مدعاست و به یاد آریم که، به گفتهٔ پورداوود، کمبود نوشته‌های فرس هخامنشی را گستردگی ادبیات اوستایی جبران می‌کند و، باز به گفتهٔ او، فرس هخامنشی و فرس اوستایی هر دو یک زبان با اندکی تفاوت لهجه‌اند.

«میهن» جایی فراخ‌تر از «خانه» است هم در آن حال که یک خانه است. در ادبیات اوستایی، «میهن» معنای خود را همچون جایی برای زیستن و همچون پهنه‌ای فراخ‌تر از خانه آشکار می‌سازد:

> [زمین] بلند پهناور... دربرگیرندهٔ سراسر جهان استومند ـهرچه جاندار و بی‌جانـ و کوه‌های بلند دارای چراگاه‌های بسیار و آب فراوان....»

این میهنِ ایرانی جایی خیالی نیست؛ جایی است بنانهاده بر دامنهٔ کوه البرز؛ جایی اَست درخشان و بی‌آلایش، بدون شب، بدون تیرگی... می‌توان گفت در ادبیات اوستایی «میهن»، به لحاظ معنایی، گونه‌ای اسطوره است، پس شگفت نیست اگر در روزگار سرایش یشت‌ها ذهنیت اسطوره‌پرداز ایرانی میهن خود را به پهنای جهان بینگارد:

> مهر را می‌ستایم که میهنش به پهنای زمین در جهان خاکی ساخته شده، [میهنی] بزرگ، بی‌آز، درخشان....

«میهن» بدین معنا «دهش»‌ای است از سوی مهر به باشندگان بر زمین که سزاوار ستایش است و از آن ستایش می‌شود؛ جایی برای غنودن و آرام گرفتنِ همیشگی است و از این روست که با میهن اهورایی، میهن پاکان، و سرمنزَل واپسین یکی پنداشته می‌شود. در بیان اسطوره، زیستن و مرگ در مفهوم «میهن» به هم گرده خورده‌اند. «میهن» جایی است که در آن انسان‌ها و

جانداران دیگر می‌زیند و در همان حال جایی است که در نگاه‌داشت آن انسان پذیرای مرگ می‌شود. اسطورهٔ آرش از همین معناست که با ما سخن می‌گوید. آرش برای تعیین مرز میهن جان بر سر پرتاب تیری گذاشت که از فراز البرز رها شد، از کوه‌ها و رودها گذشت و جایی بر کنارهٔ وراورودان برگردوبُنی فرود آمد، بلندترین گردوبُن در جهان....

در سده‌های پس از استیلای عرب بر ایران، در کنار بسامدی اندک در ادب کانونی، واژهٔ «میهن» اما همچنین به‌صورت نام جای‌ها و شهرک‌ها به هستی خود ادامه داد، ازجمله مثلاً به‌صورت نام «میهنه»، زادگاه ابوسعید عارف (زیسته در سدهٔ ششم) که شرح حدود العالم از جغرافیای آن ویژگی میهن ایرانی را برای ما ترسیم می‌کند: «میهنه شهرکی است از حدود باورد و اندر میان بیابان نهاده شده....» میهنه، میهنی کوچک در میان میهنی بزرگ‌تر، واحه‌ای سرسبز در محاصرهٔ بیابان.

۲

به ریشهٔ «میهن» در زبان اوستایی برگردیم: «مئثن» (maethana ـ maethenia) از ریشهٔ فعل «مئت» به معنای سکنی گزیدن و ماندن در یک جای... اما این چگونه خانه کردن یا سکنی گزیدنی است که از یک جایْ «میهن» می‌سازد؟

«میهن» ناجایی برساختهٔ ذهن باشندگان در آن نیست؛ واقعیتی است بیرون از ذهن باشنده در آن و به همان سختی و روانی و پهناوری کوه‌ها و آب‌ها و دشت‌ها و بیابان‌های سوزانش. بدین معنا «میهن» همچون واقعیتی زیست‌محیطی امروزه برای ما دغدغه‌ای اندوه‌بار است. واحهٔ سبز میهن ایرانی، امروز بیش از هر زمان دیگری، در معرض هجوم بیابان است. «میهن» به معنای لفظی (literal) اگرچه ناظر بر واقعیتی مکانی است ـ سرزمینی برای ماندن و سکنی گزیدن ـ اما نه هر سرزمینی «میهن» است نه هر جایگهی «منزلگه» حافظانه. حتی واژهٔ خانه نیز آنگاه که هم‌معنا با «میهن» به کار می‌رود دیگر فقط به معنای سرپناه نیست، سرپناهی که باشنده را در خود از سرما و گرما و حملهٔ حیوانات وحشی حفظ می‌کند، مثلاً در این بیت از اسدی توسی:

چو آمد بر میهن و خانِ خویش
بیُردش به صد لاله مهمانِ خویش

چه چیزی از یک مکان «میهن» می‌سازد؟ در فارسی «میهن» را «مام میهن» می‌گوییم. چه چیزی دو رکن این ترکیب اضافهٔ تشبیهی را به هم پیوند می‌زند؟ در فارسی هرگز نمی‌گوییم «باب میهن» (باب در برابر مام). «میهن» همچون مادر، به بیانی مجازی (figurative)، به تعبیر مسکوب مکانی است دارای «زمان»، برخوردگاه گذشته و اکنون، و با این ویژگی است که، به گفتهٔ هم‌او، «دیگر فقط یک مکان جغرافیایی نیست، میهن است» . در این تلاقی زمان و مکان، «میهن» فضایی است دارای سطح و عمق و ارتفاع که صحنهٔ گفتگوی مدام گذشته و اکنون است؛ فضایی از خاطره است. این گذشتگی و اکنونی دو روی سکهٔ «میهن»اند؛ این دو را نمی‌توان در مفهوم «میهن» از هم جدا کرد.

از نگاه مسکوب، «میهن» گونه‌ای «مأوا»ست. این نامش به «میهن» معنای دیگری می‌بخشد: یک جور «زیبایی دیگر» به گفتهٔ او، زیباییِ «مأوا». جلوه‌ای از این زیبایی را می‌توان در پیچ‌وخم رودخانه‌ها، قامت کشیدهٔ سروها، و عطر گل‌های سرخ و بلندی کوه‌هایش دید. اما اینها همه به‌خودی‌خود زیبایی «مأوا» را تأمین نمی‌کنند. این زیبایی، بیش از آنکه بر خودِ جایی به نام «میهن» دلالت کند، به چگونگی زیستن در آن برمی‌گردد. در اینجا باید گفت که مختصات «میهن» همچون گونه‌ای فضا را، فضای میهنی را، نه‌فقط دو محور زمین و آسمان (زمین همچون دهشی از سوی مهر)، بلکه همچنین محوری دیگر در ژرفا برمی‌سازد که نسبتی است که باشنده در میهن با آن همچون آرامگه یا بودگاهی از آنِ خود برقرار می‌کند. این نسبت در بُعدی زمانی (تاریخی) حسی از یک گونه دل‌بستگی است. با هر سرپناه یا زیستگاهی نمی‌توان دل‌بستگی برقرار کرد. زندان همچون مکان یا سکونتگاهی موقت یا دائم دل‌بستگی نمی‌آورد؛ در برابر، یک غار برای انسان نخستین مکانی بوده که بدان دل‌بستگی داشته و هم از این روست که بر دیواره‌های آن نقش‌ونگار کرده است. این دل‌بستگی را می‌توان به از آنِ خود کردن یا از آنِ خود دانستن یک مکان تعریف کرد. غربت از آن رو غربت است که مکانی از خود نیست؛ جایگاه بی‌تعلقی است.

در اسطوره‌های ایرانی، «مرز» و «میهن» یک معنا را می‌رسانند. همهٔ جان‌مایهٔ تیری که آرش از فراز البرز برای تعیین مرز میهن پرتاب می‌کند همین دل‌بستگی است. انگیزهٔ سرایش حماسهٔ شاهنامه نیز از جنس همان جان‌مایهٔ است آنگاه که موجودیت میهن شاعر یکسره به خطر افتاده و کم مانده نیست

و نابود شود. در شاهنامه «میهن» همان «بوم ایرانیان» است که با باغ همانند می‌شود، «میهن ایرانی» همچون واحه‌ای سرسبز:

که ایران چو باغی‌ست خرم‌بهار
شکفته همیشه گل کامگار
...
سپاه و سلیح است دیوارِ اوی
به پرچینْش بر نیزه‌ها خارِ اوی
اگر بِفگنی خیره دیوارِ باغ
چه باغ و چه دشت و چه دریا چه راغ
نگر تا تو دیوارِ او نفگنی
دل و پشتِ ایرانیان نشکنی
کزان پس بوَد غارت و تاختن
خروشِ سواران و کین آختن

در این اثر نه‌تنها میهنِ شاعر بلکه جای‌جای آن نیز به‌نام خوانده می‌شود: مسّاحیِ شاعرانه‌ای از خاکِ میهن. از این نگاه، کل شاهنامه را می‌توان نامِش دوبارهٔ میهنی به نام ایران دانست آنگاه که نزدیک بود تا دیگر نام و نشانی از آن برجای نماند.

«میهن» همچون مکانی برای دل‌بستگی فقط در زبان (شعر) نیست که معنا می‌یابد. هنر و به‌ویژه معماری همچون هنرْ جلوهٔ دیگری از مفهوم «میهن» را آشکار می‌کنند. اینجاست که هر شیء آفریده‌شده نمود یا نمودگانی از «میهن» است، ادامهٔ «میهن» است همچون گونه‌ای تنانگی ملموس. کوزهٔ خیامی یا گلدان راغهٔ بوف کور پاره‌هایی ازین تنانگی است. این معنا را در سفالینه‌ای منقوش در سیلک تا قوس شگفت تاق کاخ مداین می‌توان بازخواند. قدح شراب در شعر حافظ فقط «ظرف» نیست و از این روست که باید آن را به شرط ادب در دست گرفت:

قدح به شرطِ ادب گیر زانکه ترکیبش
ز کاسهٔ سرِ جمشید و بهمن است و قباد

هم ظرف هم مظروف از همین تنانگی گرفته شده‌اند: هردو فراورده‌هایی

از آن تنانگی و حاصل کار باشنده‌ای است که بر آن زیست کرده است: عصارهٔ انگور را، پیش از آنکه باشندهٔ ایرانی از آن شراب بسازد، رگ‌های تاک از دل خاک بیرون کشیده بوده است. به یاد آوریم که تخم انگور را، به روایت اسطوره، پرنده‌ای زخمی (همای) به پاس رهایی از مرگ و تیمارش به دست باشنده برای او هدیه آورد. میهن و شراب هردو «دهش»اند.

۳

در میان هنرها، معماری است، و معماری همچون هنر (و نه صرف فن اشغال غایتمند فضا)، که معنای واژهٔ «میهن» را در اصل و ریشهٔ آن آشکار می‌کند: سکنی گزیدن در یک جای، ماندن در یک جای... معماری همچون هنر این مفهوم را در فضایی بس فراخ‌تر از چهاردیواری یک خانه طرح می‌کند. «میهن»، در بیان این معماری، خانه‌ای است که دیواری آن را محصور نکرده است و باشنده در آن آزادانه زیست می‌کند. این سکنی گزیدن را می‌توان، با نگاهی به هایدگر، «سکونتی شاعرانه» گفت. انسان بر روی زمین، به بیان هایدگر، فقط سکنی نمی‌کند، بلکه «شاعرانه سکنی می‌گزیند» و برای برآوردن این خواستِ خود در فضایی میان زمین و آسمان دست به ساختن (آفریدن) می‌گشاید. از این منظر، ساخت‌وساز یک بنا از نگاه هایدگر همچنان است که سرایش یک شعر. در برپا داشتن یک بنا معمار هنرمند نسبتی را نه‌تنها میان اجزای بنا که با دو بی‌کرانگیِ زمین در زیر و آسمان در بالا برقرار می‌سازد. در میانهٔ این دو بی‌کرانگی است که او فضایی کرانمند را همچون جایی از آنِ خود فراهم می‌سازد.

شاعرانگی را در اینجا نمی‌توان فارغ و جدا از دل‌بستگی به تصور درآورد. بنایی همچون یک باغ یا یک پل تجسمی از این شاعرانگیِ زیستن در یک مکان است. پاسخ «آری» در برابر مکانی است که زیستی شاعرانه را در اختیار باشندهٔ در خود نهاده است. این شاعرانگی اما جز با دل‌بستگی به یک مکان (مؤانست با آن) فراهم نمی‌آید. بدون دل‌بستگی به یک مکان نمی‌توان در آن شاعرانه زیست، بدان «آری» گفت. این دل‌بستگی و شاعرانگی را نمی‌توان از هم جدا کرد، همچنان‌که در تکه‌ای کاشی نمی‌توان لعاب فیروزه را از گِل پختهٔ آن جدا ساخت. در این ساخت‌وساز، تنانگی میهن هم مادهٔ کار و هم موضوعِ دل‌بستگی است. این دل‌بستگی در هماهنگی غایت و شکل بنا

همچون یک گونه زیبایی به جلوه درمی‌آید. این زیبایی در هر لحظه (با وام گرفتن یک صنعت کلامی) در قالبِ گونه‌ای دگرگویی یا دگرنمایی (آلگوری) رخ می‌نماید: زیبایی همچون بیان دیگری از دل‌بستگی....

«میهن ایرانی» به مفهومی جغرافیایی یک واحهٔ سرسبز است میان بیابان، و به لحاظ فرهنگی واحه‌ای تمدنی در محاصرهٔ بیابان‌گردان و در معرض هجوم آنان بوده است. اما با نگاهی به آثار معماری در ایران باید گفت این فرصت شاعرانه زیستن در مکان را زمان (تاریخ) چه بخیلانه در اختیار باشندهٔ ایرانی نهاده است! شعر و کوتاه‌ترین صورت آن، غزل، را می‌توان بر تکه‌کاغذی نوشت، اما یک بنا را در هر شرایطی، مادی و تاریخی، نمی‌توان ساخت. معنای واژهٔ «میهن»، به زبان معماری ایرانی، تاریخی از ویرانی‌ها از پس ساختن‌ها و لاجرم دل گسستن‌ها از پی دل بستن‌هاست. معمار ایرانی فقط در فواصل کوتاه میان ادوار نابسامانی بوده که کار آفریدن خود را می‌توانسته از سر گیرد و شگفتا که، در این تلاش، پرستشگاه خشک و خالیِ آیینیِ بیابانی را همچون اثر هنریِ مجلل و پرداخته‌ای بر خاک میهن خود آفریده است و، با بذل زیبایی بدان، نه‌فقط مکان را که خدایی بیگانه را هم از آنِ خود کرده است. آنچه بدان نام «هنر معماری ایرانی‌اسلامی» داده‌اند جز حاصل ریاضت پنهان و گاه ناخودآگاه هنرمند ایرانی در بیان این دل‌بستگی نیست. به یاد آوریم که در فلات ایران کم نیستند مساجدی که بر پی آتشگاه‌های کهن بازساخته شده‌اند.

یادمان‌ها و نمودگان‌ها

جایی در شمال‌غرب فلات ایران، گنبد فیروزه‌ای‌رنگِ سلطانیه زیر آسمان با ارتفاعی شگفت قد برافراشته و، در جایی دیگر، در مرکز این فلات، پل خواجو (شاهی) به موازات افق از این سوی زنده‌رود به آن سوی آن امتداد یافته است. این دو اثر معماری ایرانی را «ابنیهٔ تاریخی» نامیده‌اند. اما چه خوش‌واژه‌ای است واژهٔ «یادمان» که برای نامیدن بناهای تاریخی ساخته شده است. نه‌فقط یک تندیس یا آرامگاه که هر بنایی را می‌توان «یادمان» گفت: فضایی از یادها... هر بنایی از این گونه را می‌توان «نمودگان» هم نامید: نمود در اینجا به معنای آشکارگی و «گان» پسوندی هم به معنای زمان و هم به معنای مکان: میهن تلاقیگاه مکان با تاریخ....

در اینجا از میان آثار به‌جامانده از معماری ایرانی، بناها و ویرانه‌ها، به دو اثر یادشده نگاهی گذرا می‌کنیم. نخست، گریزی کوتاه به زمانه و تاریخ این دو بنا بزنیم. این دو بنا با همهٔ اختلاف ابعاد و جزئیات سبکی و کارکردی، می‌توان گفت که در یک ویژگی با هم اشتراک دارند: هردو در مجال‌هایی از آسودگی پس از ادوار هرج‌ومرج و ویرانی ساخته شده‌اند.

به هنگامی که گنبد سلطانیه بر دشت خرم سر راه قزوین به تبریز ساخته شد شهر پیرامونش به همین نام «سلطانیه»، پایتخت دوم ایلخانان در قرن هشتم هجری قمری، شهری پرجَمعیت و مرکز دادوستدهای تجاری میان شرق و غرب بود. بنای گنبد و متعلقات آن را سلطان ایلخانی محمد خدابنده (الجایتو) پس از گرویدن به مذهب شیعه فرمان داد، با این قصد که پیکر امام اول و سوم شیعیان را از نجف و کربلا به این محل انتقال دهند. با مخالفت علمای شیعه و پس از بازگرویدن سلطان به آیین شمنی مغولان، او بر آن می‌شود که، برخلاف اجداد خود که مردگانشان را در دخمه‌ها و پنهان از چشم آیندگان دفن می‌کردند، این بنا را همچون آرامگاهی باشکوه برای خود به رسم شاهان ایرانی بسازد و به یادگار بگذارد. بنای این مقبرهٔ هشت‌گوش آجری با گنبدی به بلندی پنجاه متر (۱۲۰ گز) ده سال به درازا کشید و در سال ۷۱۳ هجری قمری به پایان رسید.

می‌دانیم که به گفتهٔ خواجه رشیدالدین (تولد ۷۱۰ ه ق) در کتابش جامع‌التواریخ، مغولان تا پیش از آمدن به ایران اقوام صحرانشینی بوده‌اند که درکی از توطّن و شهرنشینی نداشته‌اند. الجایتو اما حاکم رواداری بود که، به هنگام تولد، مادر مسیحی‌اش او را «نیکولا» نام نهاده بود. وزیر و مشاور او خواجه رشیدالدین، آن طبیب و ادیب و مورخ بزرگ که بر تدارکات مالی ساخت بنای گنبد سلطانیه نظارت مالی داشت، از تبار یهودی بود و سرانجام نیز حاسدان و دسیسه‌چینان او را به جرم یهودی بودن کشتند و جسدش را تکه‌تکه کردند.

دربارهٔ تبار صفویان اختلاف هست، اما بر این نکته مورخان هم‌نظرند که در دوران آنان بود که ایران در ابعاد دوران ساسانی‌اش بار دیگر به صحنهٔ جهان بازگشت. دوران طولانی سلسلهٔ آنان را رفاه و امنیت شهرها و رونق تجارت و نیز جنگ‌های پی‌درپی، صلح‌های پی‌درپی، تعصب و رواداری (قتل‌عام سنی‌مذهبان و قلع‌وقمع دگراندیشان دینی و در همان حال اسکان

ارامنهٔ مسیحی در تبریز و اصفهان و مدارا با آنان) رقم زده است. عصر صفوی را «عصر زرین شکوفایی هنر و معماری ایرانی» نامیده‌اند، اما شگفت اینکه، در همین دوران، شعر و ادب فارسی رو به افول گذاشته بود. شماری از شاعران ایرانی در این دوره به هند کوچیدند و در قلمرو روادار پادشاهی مغول در هند پناه جستند.

شاه‌عباس دوم که پل خواجو یا پل شاهی به فرمان او ساخته شد توانسته بود در دوران پادشاهی کوتاهش ثبات و آرامشی را در مرزهای کشور فراهم آورد، امپراتوری عثمانی را در غرب و روس‌ها را در شمال از دست‌اندازی به خاک ایران بازدارد و در شرق با اورنگ‌زیب، پادشاه گورکانی، پس از کشمکش‌هایی بر سر قندهار روابطی صلح‌آمیز برقرار کند. پادشاهی شرابخواره و دوستدار شعر و صحبت با فرهیختگان زمان خود بود. او همچون الجایتو عمر کوتاهی داشت و در جوانی بر اثر بیماری درگذشت. دربارهٔ پل خواجو، که یکی از شاهکارهای معماری در زمان این پادشاه است، آرتور پوپ می‌نویسد:

این پلِ کارا، شاعرانه و مجلل فراورده‌ای نمادین از تخیل ایرانی، و اثباتی است بر این مدعا که ایران، حتی پس از انحطاطی که در دیگر کشورهای اسلامی در هنر ساختمان‌سازی آغاز شده بود، می‌توانست معماری اصیل و توانمندی فراهم آورد.

ویژگی مشترک دیگری را نیز می‌توان در هردو اثر یادشده یافت. دوران‌های «آسودگیِ» میهن که به این «تخیل ایرانی» مجال می‌داده چندان نمی‌پاییده‌اند. با یورش‌ها و ایلغارها (هجوم بیابان‌گردان) به واحهٔ ایرانی، دوران دیگری از ویرانی آغاز می‌شده است. در دوران‌های ادبار، بناها اگر یکباره تخریب نمی‌شدند با گذشت زمان متروک می‌شدند و فرو می‌ریختند. در زمان فتحعلی‌شاه، مقبرهٔ سلطانیه را انبار علوفه کرده بودند. این هردو اثر گویی از سر اتفاق است که هنوز برجای مانده‌اند....

آیا این دو بنا همچون دو متن تاریخی از گذشته با ما سخن می‌گویند؟ می‌توانیم در اینجا معماری را با زبان مقایسه کنیم (چنانکه کرده‌اند) و بگوییم آری، معماری زبان سکوت است و در این زبان نیز معنای هر بنا (همچنان‌که معنای هر واژه) تاریخی است که در مادیت خود با ما و در اکنونِ ما در میان می‌گذارد. ویرانهٔ ایوان مداین با خاقانی چه گفته بود؟ بنا و جزئیات آن اگرچه از واژه‌ها (نمادها) ساخته نشده است، اما می‌توان آن را به جمله‌ای در زبان

همانند کرد. در این همانندی می‌توان دو بنای یادشده را همچون دو جملهٔ پیچیده و بلند بازخواند که هرکدام پایه و پیروهای خود را دارند:

این یک گنبد فیروزه‌ای‌رنگ شگفت‌انگیز است...

این یک پل دلگشاست که بر رودخانهٔ زاینده‌رود غنوده است...

برخلاف جملهٔ زبانی اما، آغاز و پایانی برای این دو جمله نمی‌توان تعیین کرد، چرا که در فضا اتفاق افتاده‌اند. احتمال صدق و کذبی هم بر آنها مترتب نیست: یک پل فقط هست چنانکه هست؛ اما، همچون هر جمله در زبان، فاصلهٔ میان نهاد و گزارهٔ هردو را صفات و قیود و حروف‌اضافه (ملات‌ها و ساروج‌ها) پر کرده است. در فضاهای داخلی در هردو بنا همهمه‌ای از تضریب کاشی‌های رنگارنگ، گچ‌بری‌ها و شبکه‌کاری‌ها بر چوب، خطاطی‌ها و لچکی‌ها و ترنج‌ها برپاست: صفات و قیودی برای اجزای سازندهٔ بنا ــ ستون‌ها، تاقی‌ها، یله‌ها.... این اجزا، برخلاف کلمات در جمله، فقط دلالت‌هایی بر کاربرد خود دارند و بس: پلکان‌ها برای بالا رفتن و فرود آمدن یا نشستن (در پل خواجو)، سنگ‌پایه‌های سه‌گوش پل با مقطعی برنده در برابر جریان آب برای شکافتن سیلاب‌های بهاری، شاه‌نشین غربی در اشکوب بالایی پل برای تماشای غروب خورشید بر آب‌های رود، و شاه‌نشین شرقی برای تماشای طلوع آن، اشکوب بالایی بنای مقبرهٔ سلطانیه که همهٔ مقاومت بدنه را در ابعاد کوچک‌تر خود فشرده کرده همچون تکیه‌گاهی برای نگاه‌داری گنبد با دهانه‌ای به قطر ۲۴/۵ متر در هوا، مناره‌های آجری که به موازات هرم گنبد و شیب تند بدنهٔ آن نگاه را متوجه آسمان می‌کنند، پنجره‌ها و نورگیرها برای روشن کردن فضاهای داخلی، و....

همهٔ اجزای بنا را سازه، همچون رشته‌ای نامرئی، همچون نحو در جملهٔ زبانی در کل و به‌صورت گونه‌ای از نظم، به هم پیوند داده است: غایت سودمندانهٔ بنا. زیبایی را همچون بیانی از دل‌بستگی در همین نظم در نسبت جزء با کل می‌توان دید: ارزشی افزوده بر ارزش سودمندانه‌ای که نظم در اصل بر پایهٔ آن محاسبه و شکل گرفته است. طرح هشت‌ضلعی پایهٔ گنبد در تضریب کاشی‌های فضای درونی گنبد تکرار می‌شود تا این انتظام کل را در نسبت جزء با کل و کل با جزء یادآور شود. اوج این نظم اندیشیده‌شده آنجاست که تصوری محالْ دایره‌ای هشت‌گوش را به‌صورتِ امر ممکن درآورده و بدان جسمیت بخشیده است. بدنهٔ هشت‌گوش بنا که رئوس آن را پی‌ها بر

زمین ترسیم کرده‌اند با اضلاع جسیم خود (دیواره‌ها) از زمین بالا می‌آید تا با حسابی دقیق در مقطعی از دایره خرد شود و از آن مقطع گنبد همچون شعله‌ای از فیروزه زیر آسمان سر بلند کند.

پل خواجو فقط بنایی برای آمدوشد نیست؛ تماشاگه است. جریان آب از هر دهانهٔ پل بر کفه‌ای بالاآمده از سنگ فرو می‌شارد و بخش می‌شود و در انتهای کفه شکسته می‌شود تا در شیب طبیعی بستر رود جریان خود را از سر گیرد. بر کفه اما، از برخورد آب دهانه‌ها با همدیگر، لوزی‌هایی با اضلاعی کشیده از کف بر رویه و خلاف جریان آب به سوی دهانه‌ها پیش می‌آیند. تصور محالی دیگر که در اینجا ممکن شده است: «شتابِ ساکنِ» آب، همچون شتابِ ساکنِ آهویی در تصویر به تعبیر بیدل، استعاره‌ایَ از بازایستادن زمان.... دو شیرِ سنگیَ در دو سوی پل گویی نظاره‌گر همین صحنه‌اند.

به مفهوم زیبایی برگردیم. اثر معماری به‌صورت پرستشگاه یا پل، برخلاف دیگر آثار هنری، پای در زمین (خاک) و غایتی سودمندانه دارد. پل برای آمدوشد ساخته شده است و پرستشگاه برای برپایی آیین‌های پرستش. از این روست که بعضی فیلسوفان، در مقایسه با نقاشی یا مجسمه‌سازی، زیبایی معماری را در مرتبهٔ پایین‌تری جای داده‌اند. اما درست با همین ویژگی پای در

خاک داشتن است که زیبایی دیگری را بنا به نمایش می‌گذارد. این زیبایی را می‌توان در همان نظم یا سامانی دانست که بنا در ترکیب اجزا با غایت خود در مجموعه‌ای از تقارن‌ها و تباین‌ها، تفارق‌ها و تناظرها برقرار می‌سازد.

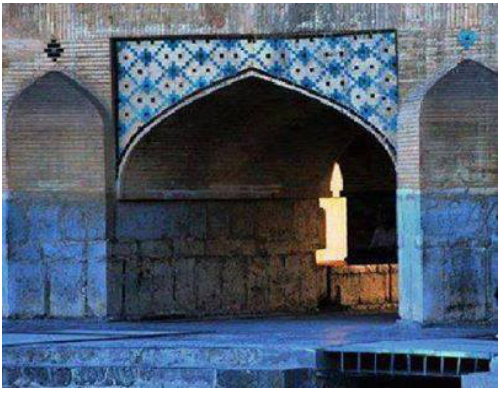
بنا را، از یک سو، زمین در برگرفته همچون بسی چیزهای دیگر و، از سویی دیگر، بنا نگاهی رو به آسمانی دارد بی‌آغاز، بی‌انجام.... بنا، در این میان، همچون فضایی مستقل فقط درون را از بیرون جدا نکرده، بلکه فضایی است کرانمند که در فضایی دیگر و بی‌کرانه اذن ورود یافته است. اساس کار معمار در اینجا «هندسه»ای از گونهٔ دیگر است. با وام‌گیریِ مفهوم دیگری از هایدگر (برگرفته از شعری از هولدرلین)، کار او، همچون شاعر، «پیمایش»ای است بر خاک و زیر آسمان. او، با این پیمایش، فضایی را در این میان از آنِ خود می‌سازد و در کالبدی ملموس همچون موضوع دل‌بستگی خود درمی‌آورد. این دل‌بستگی در هر لحظه در قالب گونه‌ای دگرگویی یا دگرنمایی (آلگوری) رخ می‌نماید: زیبایی همچون بیان دیگری از دل‌بستگی.... در این دگرنمایی اما چیزی بیان (بازنمایی) نمی‌شود، بلکه چیزی هست که آشکار می‌گردد. ویرانه‌های کاخ مداین در برابر نگاه خاقانی در سکوت بیابان از چه می‌گفت؟ از شکوه زوال یا زوال شکوه؟...

این هردو بنا، همچون بناهای دیگر، همچون ویرانهٔ بناهای دیگر ایرانی، تعریفی از «میهن» به دست می‌دهند؛ نه به صِرفِ آنکه قدمت دارند و در گذشته‌های دور ساخته شده‌اند، بلکه از آن رو که به یک «جایْ» تاریخ بخشیده‌اند و از آن جایی همچون میهن ساخته‌اند. این تاریخ را می‌توان «فرهنگ» هم نام گذاشت: همهٔ آنچه از یک ملت در سرزمینش برجای می‌ماند.

طرفه‌کاری

نزدیک است اکنون که از زنده‌رود بستری خشک و ترک‌خورده برجای ماند و پل خواجو با ساروج و پایه‌هایی که در هر فصلِ سال به رسوب آب نیاز دارد، بر اثر خشک شدن بستر رود، در حال فرسایش است. هنوز اما در ساعتی از روز که خورشید بر آب‌های رود غروب نکرده، با زاویهٔ چهل درجه از افق، اگر از انتهای راهروِ بیرونیِ پل به فضای زیر اشکوب بالاییِ پل نگاه کنیم، در زیر یکی از تاقی‌هایِ پل، از خلال دو پایهٔ سنگی، می‌بینیم که آفتاب و سایه با هم مغازله‌ای دارند تا شمعی از نور را با شعله‌ای فروزان در برابر نگاه ما

نمودار سازند. امکان این بازی نور و سایه میان دو پایهٔ سنگی پل ممکن است از سر اتفاق فراهم آمده باشد؛ همچنان‌که امکان دارد کار سازندهٔ پل و حاصل پیمایشی دقیق از نسبت دو پایهٔ سنگی با زاویهٔ تابش آفتاب در ساعت معینی از روز باشد. این بازی که ورای هر غایت و ضرورتی در نظم بنا صورت گرفته، یک جور «لزوم مایلزم» است به زبان صناعی شعر. این دیگر فقط گونه‌ای طرفه‌کاری به دست معمار است؛ امضای اوست با نور که هم دیده می‌شود و هم دیده نمی‌شود در پای اثر. می‌توانست نباشد، اما هست.



لاوال ـ زمستان ۲۰۲۳

هفت خاج رستم

یارعلی پورمقدم

کنون زین سپس هفت‌خوان آورم
سخن‌های نغز و جوان آورم
فردوسی

ـ نرد با خامدست می‌بازی یا ایمون اضافه داری که باز مثل دیشب همین مجال هی اشبوس ادبوس می‌کنی؟ آخه گردن‌دوک تو کجا قمه‌قمه‌کشی دیده‌ای که حالا آهوی دشت می‌بخشی که اگه یه چقوکش به هفت اقلیمه اشکبوسه و بس علاگنگه پدرسگ! تا به عزتِ خودتی پاسورهات را دربیار هفت‌خاجی بزنیم کم گزوگوز بکن. میگم ترا به همین ماهِ دوهفته بچه‌ای یا بالاخونه‌ات را داده‌ای اجاره که همین کلپتره‌ها را میگی؟ اگه عمارت دنیا از خشت پخته بود و فلک کژ به پرگار نمی‌نهاد که پدرداری مثل مو نباید ناطور این چاه شماره یک ویلیام‌دارسی باشه و از سرِشب تا چاکِ روز بگرده و شیت‌وشات کنه. اون زمان که چرخ عمرم سه‌دهسال گشته بود و کباب از مازه شیر می‌خوردم و نقشِ نعلم به سنگ چخماق می‌نشست و گرز که می‌جنبوندم خون تا خودِ زانوَ قُل‌قل می‌کرد اشکبوسی که میگی کجا بود تا به چرم خاقان چین بدوزمش تا یه‌وقت دَمِ چک و نهیب‌ام دست به جیب و چقو نبره؟

چنان بود یک‌چند و اکنون چنین*

عرض دارم: یه غروب که بهشت پیش چشمم خوار بود و خورده بودم تا خرخره، لول از لعل و پیاله از کافه سوکیاس‌چارمحالی زدم بیرون و افتاده بودم به دراز رهِ شط و فلک‌ناز می‌خوندم که دیدم طیب اهواز چی گرازی که ندونه تله پیش پاشه گردن به تکبر گرفته و داره میاد. گفتم بارحق‌سبحان‌لله اگه همین شتر فحل بشینه سرِ سینه یکی تا یه طاس از خونش نخوره نگمونم بو از مرگش برداره که دیدم مثل گلمیخی برابرمه و خون چی قطره‌چکون ز شاخ سبیلش چکه می‌کنه. از لفظ سرد و چین ابروش فهمیدم که دنبال بلوا می‌گرده.

گفتم: نه تو شیر جنگی نه من گورِ دشت
بدین‌گونه برما نشاید گذشت*
گفت: اگر با تو یک پشه کین آورد
ز تختت به روی زمین آورد*
گفتم: مرا تخت زین باشد و تاج، ترگ
قبا جوشن و دل نهاده به مرگ*
گفت: راست میگی نه دروغ پس زیپ
شلوارت چرا بازه آدم بدمست!

یه رگ غیرتی دارم که همین‌جا پشتِ گوشمه که اگه شروع کرد به تک‌وپوک دیگه نه جناغ پلنگ می‌شناسم و نه کام نهنگ و اشکبوس که هیچ، شغاد آهنین‌قبا هم که باشه و مو اسیر چاه تا به درخت ندوزمش ولش نمی‌کنم.

گفتم: گفتی چه؟

گفت گفتم چمچاره و دست یازید به قمه. رگ پشت گوش افتاد به بی‌قراری و نفهمیدم کی دستم رفت به چقو ضامندارم که سه تیغه داشت و دکمه‌شو که می‌زدی سه خنجر هندی ازش می‌جِست بیرون و زدم پی و بیخ و پیوند طیب اهواز را بریدم و چی گوشت قربونی بهرش کردم پیش دال و کفتار و برگشتم منزل و سی توشه‌ره دار و ندارم را که دوتخته قالی جوشقونی و یه دست آفتابه‌لگن کار بروجرد و دو تا آیینه سی‌ودوگره دور ورشو و یه شعله چراغ پایه‌مرمر انباربلور بود نهاد به کول و بردم بازار شوشتری‌ها فروختم به بیست یا ای‌خدا بیست‌وپنج دینار کویتی و زین بستم به آهو طرفِ خرمشهر و جهاز بر باد بی‌جهت راندم... خدا خوب کرولالت کرده علاگنگه از حالا

دغلبازی درنیار! پاسورها را قشنگ بُر بزن!... خروسخون به خاک کویت رسیدیم جایی که روبرومون نخلستون بود. ناخدا که یه بغدادی لوچ بود حکم کرد همین‌جا بزن به آب! یه خدایا به امید تویی گفتم و از خوف کوسه‌ها به کردار قزل‌آلا شنا کردم تا نخلزار. یه روز و یه چارک بی‌سازوبرگ به برهوتی که دیار بش وادیدار نبود پا کوفتم و سی سدِرمق جای فطیر و تره جویبار نخاله با گِل می‌سرشتم که دیدم یه جیپ ارتشی داره از غبار میاد. دور تا دورم چی کف دست نه اشکفتی بود و نه خندقی. قلبم چی دهل گرمباگرمب می‌کرد و گفتم همین الانه که OFF می‌کنه. از لابدی دمر افتادم به خاک و چشمامو بستم تا بلکه خدا خودش یه عاقبتِ خیری بنه پیش پام. شرطه‌ها رسیدن و شاد از بیداد چی بیژنی که بیفته به چاه منیژه بردنم به زندان شهر احمدی. زندان؟ بگو لونه سگ! یه هفته گذشت، شد دو هفته، خدایا این هفته سومه که اسیرم به این دیار عرب! یه شب که چی‌سنگ خوابیده بودم خواب دیدم: آبدارباشی‌ام به GUEST HOUSE و مدیرش یه امرکایی نحسه که حرام کلام خوشگوار به لحنش نمی‌گرده و از بس شکارچی ناحقیه که گمونم دین‌وگناه پازن‌هایی که کشته بود و مو نبودم که بزنم سرِ دستش بعدها سرِ یکی ز پسراشو به همین جنگ ویتنام داده بود به باد. یه روز اومد گفت: مستر مهرعلی هیشکی می‌گن چی شما GOOD این ولایت را چی کف دست نمی‌شناسه.

گفتم: خاب بفرما فرمایشت چنه مستر کلارک؟

گفت: من می‌خوام GO شکار پازن.

نشستم پشت رل و راندم سمت زاگرس و از پیچ یه پیچ که دادم دست شاگرد یه پازن دشتگلی دیدم که چی سیمرغی به ستیغه. دنده هوایی زدم و جیپ چی پَرِ کاه که ور باد بیفته از جاده مالرو کشید بالا تا رسیدیم به صخره نامسکون.

تیررس، چشم نهادیم به مگسک و پیش که بزنیم پسِ سرِ گلنگدن مو که جلودار بودم دیدم نخجیر خندید ــ ای امان خنده پازن دیدن داره! ــ بالفور تفنگ‌مو انداختم به خاک و برگشتم طرف کلارک و زدم سرِ دستش که تفنگش افتاد و گفتم: هی خارجی پدرسگ به دنیا و عالم کی دیده و شنیده که شکارچی تیر بندازه به پازنی که می‌خنده؟

با غیظ گفت: NO GOOD کار شما مهرعلی NO GOOD!

گفتم: می‌ذاشتم بکُشیش و تا هفت سال نسل پشت و بر پشتت آواره می‌شد GOOD بود مردکه؟

او یکی گفت و مو یکی که دیدم پازن سر به سرازیری نهاد و روبرو کلارک که رسید چی رخش سرِ دوپا شد و زد زیر شیهه. خارجی ز ترس دست برد که تفنگ را از زمین برداره که پا نهادم سر قنداق و سینه دادم پیش:

ــ به خرما چه یازی چو ترسی زخار*

بز و همون کوه و کمر که دیدن این مرام امین به خائن نمی‌فروشه به امر بارحق‌سبحان‌لله بز مامور شد بیاد پاهامو ببوسه و پیش که برگرده دشتگل پدر مرحومم ته گوشم بنگ کنه: این خواب خیر را اوردم به خوابت و تعبیرش یعنی: مهرعلی رونت بریده یا زندان شهر احمدی از فلک‌الافلاک سرکشیده‌تره که دست نهاده‌ای رو دست؟

از خواب که پریدم دیدم ظلمت غلیظه و یه بهر و نیم هم از شبگار گذشته و نگهبان‌ها دارند درها را با قفل‌های سه منی آکبند می‌کنند. باز خودمو زدم به خواب و گذاشتم تا خوب مست خروپف شدند. بعد یواش دست بردم به ریشم و تارمویی کَندم و انداختمش به قفل و اوراقش کردم و اخیر که اومدم تا از درِ حیاط زندان بزنم صحرا عربستون به صدای قیژوقاژ لولا یه هنگ شرطه عین لشکر اسکندر نهادند دنبالم و بوی باروت تا صد فرسخ بال گرفت. به تاریکی چی گربه از نخلی رفتم بالا و تا قشون شرطه ناامید برنگشتند زندان همون‌جا موندم به کمین... سور یکی علاگنگه پدرسگ!... ماه به خط‌الراس بود که اومدم پایین و افتادم به کوره‌راهی و صبح صالحین رسیدم بیشه‌ای که پرتاپرش بز و باز بود. چی روزه‌دار که به طلعت هلال و تشنه به آب زلال، غزالی دیدم که حنا و بند و وسمه و سرمه و سرخاب و بزک کرده داشت از سر چشمه برمی‌گشت و تا دیدم رنگ به نگارش نموند و پشتاپشت رفت.

گفتم: سی چه لپ انار رنگ لیمو شد رودم؟

گفت: جلوتر نیای که خودمو می‌کشم همین‌جا!

گفتم: می‌ترسی بخورمت یا بکشمت مادینه؟

اومد پاپس‌تر بذاره که افتاد و نشست و زد زیر طره:

ــ چطور دلت میاد سرمو ز پشت بِبُری کافر؟

گفتم: تو اول بذار خوب پوز بذارم به کوزه‌ات تا ز تشنگی درنگشته‌ام، باقیش با خودم.

گفت: بی اسب و ساز و بنه از کجا میای تشنه لب؟
گفتم: از اشرق تا مشرق دل به رهنت نهاده‌ام بی‌بی!
گفت: چه نامت باشه؟
گفتم: نعل پوزارت مهرعلی عیار.
چی ملکه ممالک تیسفون قری به شلیته داد و با ناز و نشاط دست اورد سی کوزه پتی.
گفتم: دستکم بذار برات پرش کنم ظالم!
نقش از چادر شرم گرفت و صاحب‌اختیاری گفت که هوش و توشم رفت و تا بیام به انجام سر بخارونم کوزه لب‌به‌لب شد و وق‌وق یه گروهان سگ تازی از دور اومد. گره بر بند زره سفت کردم و گوش خوابوندم به زمین و فهمیدم که شرطه‌ها به رسم شبیخون رخ به رهِ بریده گذاشته‌اند و دیگه نه این تنگنا محل درنگه و نه شهر سمنگان رباط سی رستم. یه بازوبند جداندرجدی داشتم که بی‌دروغ سه سیر اشرفی بش جرنگ‌جرنگ می‌کرد.
گفتم: اگه تخم رنجم نر بود این را ببند به بازوش و اسمشو بذار مهراب.
چشمای زن عرب شد جیحون و بازوبندمو بوسید و نهادش به لیفه شلوار و بانگ شیون را گذاشت به همون صحراصحرا.
گفتم: ای زنی که نمی‌دونم چه نامته چرا نقش به اشک و خاک شوخگن می‌کنی؟
گفت: پس بی‌شیرینی‌خورون می‌خوای بذاری بری خداشناس؟
گفتم: ز رفتن که باید برم ولی یه روز برمی‌گردم اگه خدا زندگی داد.
گفت: یعنی به پسرعموم شو نکنم؟
گفتم: ز مهره پدرم نیستم اگه بعد از تو فراش به کوشک بیارم تهمینه!
تا سرپادستی نقش هم ببوسیم قشون رسیده بود بگیر تا دم همین MAIN OFFICE. چی باد صرصر سر و ته کردم سمت شط و از ترس این‌که فشنگی نخوره به ملاجم زیرآبی اومدم و اومدم و اومدم که دیگه نفسم داشت خلاص می‌شد. سر اوردم بالا تا دم چاق کنم که دیدم هیهات، زیر پل اهوازم و صد و ده پونزه شونزه تا پاسبون بالا سرم منتظرند که به جرم قتل طیب اهواز بگیرند ببرند تحویل دادگاه آستانداری پاسگاه حمیدیه بدهند. اما چه کردم؟ دادم سه تا وکیل نمره‌یک از پایتخت کرایه کردند اوردند برام. روز محکمه ــ ای به‌قربون مرام هرچی تهرانیه ــ وکیلام چی پروانه دورم چهچهه می‌زدند. یکی

رفت یه دست کباب مخصوص با ریحون و دوتا فانتا سرد از پول خودش خرید گذاشت واپیشم. یکی سیگار کون‌پنبه‌ای تش کرد نهاد گوش لبم. یکی بادم می‌زد. رییس دادگاه که خط یه چقو چپ صورتش بود با چکش کوفت رو میز و گفت:

ـ ای حضرات! نظر به این‌که در تاریخ فلان مهرعلی تف کرده به گرز ده‌منی و زده طیب اهواز را به هونگ کوبیده فلذا دادگاه براش حکم به اعدام میده و لاغیر.

تا گفت اعدام وکیلام دست بردند به جیب تا یه خط هم طرف راست صورتش بندازند و پاسبون‌ها هم ریختند وسط تا چقو را از دست تهرانی‌ها بگیرند.

گفتم: بشینین بی‌حرف بشینین!

وکیل‌الوکلا وکیلام گفت: این اندوه می‌گه اعدام، اون‌وقت تو میگی بشینیم بی‌حرف سرکارسرهنگ مهرعلی؟

گفتم: بشین خودم می‌خوام حرف بزنم.

از رییس تا مرئوس بگیر تا پاسبون‌هایی که دورتادور محکمه ایستاده بودند لام تا کام نشستند بی‌حرف.

رییس دادگاه گفت: پس چته چپ‌چپ نگام می‌کنی متهم؟

گفتم: جوری محکومت بکنم که پاسبون‌هات هم بگن: ناز شستت مهرعلی!

بعد رو کردم به یک‌یک پاسبون‌ها و پرسیدم:

ـ هی آقای سرکار؟

گفتند: بله.

گفتم: کی‌تون دیده که مو بزنم طیب اهواز را بکشم؟

این گفت نه. اون گفت خیر. سومی ایضاً. چارمی NOTHING. پنجمی ششمی هفتمی گفتند: نه والله ماهم ندیدیم.

برگشتم طرف رییس دادگاه رو در رو.

گفتم: تو که رای به اعدام میدی خودت با چشما خودت دیدی مهرعلی بزنه طیب اهواز را بکشه؟

گفت: مگه حکماً مو باید ببینم؟

گفتم: تو نباید ببینی؟

گفت: نه.

گفتم: تو که نه خودت دیدی و نه پاسبون‌هات خوشه سر بی‌گناهی که سرش تو حساب نیست بره بالا دار؟

گفت: نه.

گفتم: آدمیزادی که اخیر بالینش مزاره و میراثش چلوار خوبه حکم نامربوط بده؟

گفت: البت نه.

گفتم: نه؟

گفت: نه و هرگز نه.

گفتم: یه چیزی بگم دیگه نمیگی نه و هرگز نه؟

گفت: نه.

گفتم: پس خودت کشتیش و خودت کشتیش و خودت کشتیش!

پاسبون‌ها که گفتند ناز شستت مهرعلی، رییس دادگاه دو پا داشت و دو تا هم قرض کرد و زد به چاک محبت. سه راه جندیشاپور رسیدند به‌اش و با کلاه بوقی کشوندش به میدون تیر. بین راه زن و بچه‌اش افتادند به خاکپام که: هی مهرعلی واگذارمون کن به آقاسلیمون غریب که قبله مومنین و مومناته رضایت بده ! هی مهرعلی دخیل دخیل مهرعلی!

دل صاف و نازکم زیر بار نرفت که رخ به آشتی نشوره. امربر فرستادم دنبال ملاحفیظ کاتب و دادم دستعهدی بنویسه که شخص رییس دادگاه ملزم باشد راس هر چل‌وپنج تابستون به چل‌وپنج تابستونی سه راس قوچ کدخداپسند و سه میش پا به ماه جای خونبها ببره بده دم منزل مادر طیب اهواز و امروز و فردا ــ فردا بازار قیامت ــ چنانچه عذر آورد این دستخط در حکم کاغذ جلبش باشد... خدا خوب کرو لالت کرده، دولو خوشگله با هشت می‌ورداری الدنگ؟ بذارش جا که بختت به مشتمه و هفت‌خاج هم خودمم علاگنگه پدرسگ:

پیاده مرا زان فرستاد طوس
که تا اسب بستانم از اشکبوس

آی پرسفونه!

زهرا خانلو

موبایلت را باز می‌کنی، می‌خواهی پیام‌ها را جواب بدهی که فیلمی در کانالی نظرت را جلب می‌کند، رقص، تن‌هایی غرق شادی و لب‌هایی خندان. متنی که زیرش نوشته شده را می‌خوانی. تصویر عوض می‌شود. هر چه می‌کنی تا دوباره آن تن‌ها را ببینی، نمی‌توانی. استخوان‌ها تکان می‌خورند. دو اسکلت رقصنده. حفره‌هایی به جای چشم، جمجمه‌هایی که روی هفت مهرهٔ گردن بالا و پایین می‌روند و تکان می‌خورند. می‌خواهی دوباره آن ریش‌های انبوه زیبا را ببینی اما فقط سفیدی استخوان‌های فک را می‌بینی که می‌جنبد و آهنگ پس‌زمینه را زمزمه می‌کند. صدای کلیک‌کلیک دندان‌ها به آهنگ آمیخته. دیگر از آن بر و بازوها چیزی در فیلم نمانده است. استخوان‌های کتف است که روی قفسهٔ سینه تکان می‌خورد، خشک و بی‌روح. دیگر از آن کمر عضلانی که قر می‌آید خبری نیست؛ فقط استخوان خاصره است که روی ران‌ها وول می‌خورد. در یک چشم به هم زدن، استخوان‌ها تکه‌تکه می‌شوند و پرواز می‌کنند، مسیرشان را دنبال می‌کنی، فیلم انگار قرار نیست تمام شود، نه ماه پرواز بی‌وقفه، از این سر تا آن سر، بالای هر سکوت و سیاهی. چشم از این مسیر برنمی‌داری، موهات سپید می‌شود، صدایت خش برمی‌دارد، چشمت از سو می‌رود تا این که استخوان‌ها در دل کوه فرود می‌آیند و تباهی جنینی تازه از دل نه ماه بی‌خبری بیرون می‌اندازد.

***

قطعات پازل چنان درهم و گم شده‌اند که باور می‌کنی هرگز کامل نخواهد شد حتی با تخیلی بی‌انتها. نمی‌توانی باور کنی که شجاعت و زیبایی زیر قطعات مرگ مانده و پوسیده. ذهنت را آرام می‌کنی و از اولین قطعه باز آغازش می‌کنی. سیاهی مطلق سیاه‌چاله. تحقیر. میل به «آزادی». تحقیر را برمی‌داری. لزج و بدبوست. می‌خواهی بگذاری‌ش تو خانهٔ مربوط به خودش اما مدام در دستانت تغییر می‌کند، بزرگ می‌شود، کوچک می‌شود، لبه‌هایش گرد می‌شود، تیز می‌شود، رنگش با هیچ طیفی سازگار نیست. قطعهٔ شجاعت را از زیر مرگ بیرون می‌کشی و کنارش می‌گذاری، تحقیر به آنی ذوب می‌شود و می‌ریزد، قطعهٔ زیبایی را بیرون می‌کشی و کنارش می‌گذاری، تحقیر محو می‌شود، کنار فریاد ذوق «یاااه!» که از حنجرهٔ زخمی بیرون می‌پرد می‌گذاری، تحقیر دود می‌شود، کنار «متهم از هیچ‌کدام از کرده‌هاش ابراز پشیمانی نکرده است» می‌گذاری، به بوقی ممتد بدل می‌شود، کنار امید می‌گذاری، بی‌رنگ می‌شود، صفحه را برمی‌گردانی، ترس می‌افتد پایین، یأس می‌دوَد کنارش اما هنوز تخیلت یاری نمی‌کند که قطعهٔ گم‌شده را بیابی. همان قطعه که ترس و یأس را چنان نیرومند کرده است که دست در دست مرگ بگذارند و زیبایی و شجاعت را به زیر بکشند. از فکر خسته شده‌ای، خسته، خستگی؛ بله، خستگی را باید پیدا کنی. تصویر کامل می‌شود. تحقیر دوباره سر بلند می‌کند، به ترس و یأس می‌چسبد و از خستگی نیرو می‌گیرد. فریاد، جای کبودی بر ساق پاها به تنی شجاع و زیبا گره می‌خورَد که خود را به دستان پرمهر مرگ می‌سپارد. مرگ با چشم‌هایی خیس می‌بوسدش. خستگی تمام می‌شود.

***

آتش که بالا می‌گیرد و دود همه جا را پر می‌کند، آدم‌ها پیش از سوختن خفه می‌شوند.

لبی از میان شعله‌ها بیرون می‌زند: «نه، ما خفه نشدیم، ما نسوختیم، ما شکنجه شدیم، زخمی و عفونی رها شدیم و آتش برهانی بود بر انکار وجودمان. ما اینجا میان دیوارهای سفید، زنده بودیم و فراموش شدیم، مردیم و فراموش شدیم، امیدوار بودیم و فراموش شدیم، ناامید شدیم و فراموش شدیم، جنگیدیم و فراموش شدیم، تسلیم شدیم و فراموش شدیم، از سرما

لرزیدیم و فراموش شدیم، در آتش سوختیم و فراموش شدیم، ایمان آوردیم و فراموش شدیم، کافر شدیم و فراموش شدیم، خوردیم و فراموش شدیم، گرسنه ماندیم و فراموش شدیم، لب فرو بستیم و فراموش شدیم، فریاد زدیم و فراموش شدیم، خوابیدیم و فراموش شدیم، بیدار شدیم و فراموش شدیم.»

آتش فرونشست و باد فرونشست و خاکستر داغ تا زمان فروریختن دیوارها ملتهب و گدازان باقی‌ست.

***

می‌گویند جمجمه سخت‌ترین استخوان بدن است، محافظ مغز، محافظ حیات، محافظ خرد.

جمجمه‌ات ترک خورد، خون زیرش جاری شد؛ موذیانه. ایستادی و فروافتادی. دیوارِ تحمل ترک خورد، موج جاری شد، ایستادیم و فرو نیفتادیم.

***

«پرسفونه بسیار زیبا بود و مادرش او را از انظار پنهان نگه می‌داشت. روزی که پرسفونه کنار گل نرگس تنها مانده بود هادس با گردونهٔ خود از دل زمین بالا آمد و پرسفونه را که فریاد می‌کشید با خود برد. هادس او را به جرم خوردن چند دانهٔ انار زندانی خود کرد. گویی پرسفونه ناامید شد و مقام ملکهٔ مردگان را برای خود پذیرفت.»

آی! پرسفونه! بیرون بیا از هادس و تماشا کن که چطور ملکه‌ای شدی که مردگان را به رستاخیز تن‌ها کشاندی! بیرون بیا و عظمت خود را تماشا کن! زمین را بشکاف و بیا و نور خود را ببین که چطور شب‌های تاریک را به فریادهایی روشن، چراغان کرده‌ای! بیرون بیا و کنار ما که از گورها برخاسته‌ایم بایست و به آنها که ما را هنوز در گور می‌خواهند لبخندی بزن. بیا! زودتر و تا همیشه بیا!

دیاسپورا

یك نمایشنامهٔ کوتاه

محسن یلفانی

برگرفته از داستان گمشدگان، نوشتهٔ علی امینی نجفی، کلن، کانون هنر، ۱۹۹۶.

بر برگ گل به خون شقایق نوشته‌اند
کان کس که پخته شد می چون ارغوان گرفت
حافظ

شخصیت‌ها: شهاب، پویا، مانی، فروغ
صحنه: اتاق نشیمن یک آپارتمان کوچک با یک اشپزخانهٔ کوچک. در ورودی در سمت چپ و دو در کوچک‌تر که به دو اتاق دیگر راه می‌دهند.

یک

پویا در گوشه‌ای مشغول بازی با یک قطار برقی است.

شهاب کنار در ورودی که باز است، ایستاده و برای کسی که پائین پله‌هاست توضیح می‌دهد.

شهاب:... همین بالای پله‌ها. طبقهٔ دوم... مثل مملکت شما هم نیس که

طبقهٔ دوم رو طبقهٔ اول جا بزنن! (کمی عقب می‌کشد و به مانی که مقابل در رسیده، راه می‌دهد.) بفرماین تو... بفرماین، منزل خودتونه....

شهاب عقب می‌کشد و راه می‌دهد.

مانی وارد می‌شود. ساک کوچکی در دست دارد و کمی دستپاچه است.

شهاب: (در حالی که با کمی احتیاط و تردید با هم دست می‌دهند.) چی خطابتون کنم خوبه؟ رفیق یا آقا؟

مانی: هیچ کدوم. همون اسم خودم هم از سرم هم زیاده...

شهاب: اختیار دارین. من هم که، حداقل برای شما، احتیاج به معرفی ندارم! (پویا را که از بازی با قطار برقی‌اش دست برداشته و کنجکاوانه به مانی نگاه می‌کند، نشان می‌دهد.) ایشون هم اسم شریفشون پویاس ... تا الآن منتظر بوده‌ن که قطار برقی‌شونو به شما نشون بدن. ولی قول داده‌ن که بعد از سلام و احوال برن تو اتاقشون و درس‌هاشونو تموم کنن.

مانی: (به پویا که نگاه کنجکاوش را به او دوخته.) Oh, hello!

پویا: Hello.

مانی: (تنها برای این که چیزی گفته باشد.) How it goes, your train?

پویا: Not too bad, but I'm sure, not as fast as your T.G.V.

مانی: It could be a little bit dangerous! So much better!

پویا: Mine may be, but not your T.G.V.... You came by Eurostar?

مانی: Yes, sir, that's right.

پویا: Is it as fast as T.G.V?

مانی: sure. I think so, but I don't know for

پویا: You take often T.G.V. in France?

مانی: Not really. I don't travel a lot.

پویا: But you've T.G.V. there. How can you not to travel?

مانی: That's a question of... chance... time... and money!

پویا: Want to try my train ? Uncle Shahab fixed it for me.

مانی: Certainly. I'm sure that Uncle Shahab is quite a clever chap!

شهاب: (به پویا) نه، پویاجون. بهتره فعلاً اجازه بدی عمو یه کم استراحت کنه. تو هم برو تو اتاقت یه کم به درس و مشقت برس.

پویا: شاید عمو دلش بخواد قطارمو ببینه!

شهاب: بعداً. بعداُ... عمو امشب پیش ما می‌مونه.

پویا: (به مانی) اگه باتری‌هاشو عوض کنیم خیلی تند می‌ره.

مانی: صحیح، ولی پسر عزیزم، تو که فارسی رو مثل بلبل حرف می‌زنی! من خیس غرق شدم تا جواب سؤال‌های تو رو دادم.

پویا: شما خودتون با انگلیسی شروع کردین!

مانی: (شگفت‌زده از حاضرجوابی پویا) حق با توئه، پسرم، حق با توئه. از ماست که برماست!

شهاب: خوب، پویاجون، عمو رو هم که سر جای خودش نشوندی! حالا دیگه بذار یه کم استراحت کنن. بریم، بریم تو اتاق خودت.

مانی: اگه عمو شب بمونه، کجا می‌خوابه؟ ما فقط دو تا اتاق داریم.

شهاب: نگران نباش، پسرم. برای اون هم یه فکری می‌کنیم.

شهاب پویا را به یکی از اتاق‌ها هدایت می کند.

مانی تنها می‌ماند. به این سو و آن سو نگاه می کند. چند عکس قاب‌کرده روی شومینه توجهش را جلب می کند و برای تماشا به آنها نزدیک می‌شود.

شهاب به اتاق بازمی گردد. مانی متوجه حضور او می‌شود، ولی همچنان به تماشای عکس‌ها ادامه می‌دهد.

مانی: این آقا... با این سبیل‌های پرپشت، باید پدر این پسربچهٔ با هوش باشه...

شهاب: همین طوره.

مانی: همون که رفته بود ترکیه مادرش رو ببینه؟

شهاب: خودشه. همسرش و همین پسربچه رو هم با خودش برده بود.

مانی: این بچه چیزی یادش مونده؟

شهاب: اونوقت فقط یه سال و نیمش بوده.

مانی: می‌دونه؟

شهاب: مادرش یه چیزهائی به‌اش گفته... (چنانکه در گفتن آنچه می‌خواهد بگوید، مردّد باشد.) ولی خیلی هم مایل نیس ـ یعنی اصلاً مایل نیس حرفی از این ماجرا بزنه.

مانی: (برای این که چیزی گفته باشد.) میشه فهمید.

شهاب: این بچه که، خوب معلومه، چیزی یادش نیس. ولی مادرش... برای مادرش یه ضربه‌ای، یه شوکی بودهـ جلوی چشم‌هاش... هنوز هم هس.

مانی: حتماً. جز این نمی‌تونه باشه.

شهاب: بیا بشین... چی دوست داری؟ چای، قهوه، یا...

مانی: همون چای... بدون شیر!

شهاب: ما خودمون هم بدون شیر می‌خوریم.

مانی: شما... خودتون؟

شهاب یک لحظه درنگ می کند ولی پاسخی نمی‌دهد. به طرف آشپزخانهٔ گوشهٔ اتاق می‌رود و مشغول چای ریختن می‌شود.

مانی کاپشنش را می کند و به پشتی یکی از صندلی‌های کنار میز وسط اتاق آویزان می کند و روی همان صندلی می‌نشیند.

شهاب دو لیوان دسته‌دار چای روی میز می گذارد و خودش هم روبروی مانی می‌نشیند.

شهاب: بله، ما خودمون: من و پویا و مادرش، جناب جانی دالر!... خوب، حالا که مجرم اصلی رو پیدا کرده‌ی، چکار می‌خوای باهاش بکنی؟

مانی: باهاش چکار بکنیم خوبه؟

شهاب: از من می‌پرسی؟

مانی: مجرم اصلی بوده که خودشو معرفی کرده!

شهاب: تو بالأخره منو پیدا می‌کردی... درواقع مدت‌ها بود که منو پیدا کرده بودی... این طور نیس؟ (مانی پاسخی نمی‌دهد.) من می‌فهمم. به خاطر خودت نبود که به کسی نگفتی منو پیدا کرده‌ی. اینو می‌فهمم... (مانی باز به او نگاه می کند و چیزی نمی گوید.) حالا هم خیلی ممنون که اومدی.

مانی: خیلی ممنون که خودت خواستی بیام.

شهاب: بالأخره باید یه راه حلی پیدا می‌کردیم. باید یه جوری این ماجرا رو فیصله می‌دادیم.

مانی: هر چی زودتر.

شهاب: می‌دونم که حتی به اون خانمی هم که تو ادارهٔ پناهندگی مسئول این پرونده‌س ــ به این پرونده رسیدگی می‌کنه چیزی نگفته‌ی. ممنون.

مانی: از کجا می‌دونی؟

شهاب: می دونم. اهل این کارها نیستی.

مانی: اهل کدوم کارها؟

شهاب: که برای دیگران دردسر درست کنی... پول بلیطت چقدر شد؟

مانی: مهم نیس.

شهاب: با هم نصف می‌کنیم.

مانی: لازم نیس.

شهاب: اگه به اون خانم تو ادارهٔ پناهندگی می‌گفتی، حتماً پول بلیطت رو می‌دادن.

مانی: فقط همینو کم داشتم.

شهاب: شوخی می‌کنم.

مانی: می‌دونم.

شهاب: این رو هم می‌دونی که من... به خاطر خودم نبود که به‌ات گفتم بهتره بیای همدیگه رو ببینیم؟

مانی: به خاطر کی بود؟ به خاطر این بچه و مادرش؟

شهاب: نه، به خاطر اینها هم نبود.

مانی: به خاطر زری؟

شهاب: خوب، معلومه که همه چیز به اون مربوط میشه، ولی به خاطر اون هم نبود.

مانی: پس به خاطر کی؟

شهاب: (اندک زمانی فکر می‌کند.) شاید باور نکنی ـ یعنی مطمئنم ـ اون جور که من شناخته‌مت ـ باور نمی‌کنی. ولی به خاطر تو بود... راستش فقط به خاطر تو بود.

مانی: فقط به خاطر من؟

شهاب: باورت نمیشه که کسانی هم باشن که بخوان به خاطر تو کاری بکنن ـ خیر تو رو بخوان؟

مانی: (کمی فکر می‌کند.) تا علتش چی باشه.

شهاب: پس درست میگم. باور نمی‌کنی.

مانی: چرا که نه؟ اگه علتش رو بدونم.

شهاب: حالا برات میگم...

مانی: (پس از اندکی انتظار) خوب... چرا معطلی؟

شهاب: اولش باید یه چیزهائی رو برات روشن کنم. تو یه چیزهائی می‌دونی. یا خیال می‌کنی می‌دونی. یه چیزهائی به‌ات گفته‌ن، یه اطلاعاتی به‌ات داده‌ن. تو هم همه رو باور کرده‌ی. هیچ وقت هم فکر نکردهٔ که ممکنه اونچه به‌ات گفته‌ن حقیقت نداشته باشه... یا تموم حقیقت نباشه؟

مانی: چرا باید به من دورغ بگن؟

شهاب: دروغ نگفته‌ن. خیال می‌کرده‌ن اونچه به‌ات می‌گن دروغ نیس.

مانی: مگه بیشتر از این میشه انتظار داشت؟ مگه همیشه همین طور نیس؟

شهاب: چرا، همیشه همین طوره. ولی میشه بیشتر از این انتظار داشت. باید انتظار داشت.

مانی: چه انتظاری؟ از کی؟

شهاب: رفیق مانی! تو این وضعی که ما گرفتار شده‌یم، حقیقت فقط اون چیزهائی نیس که ما می‌دونیم یا خیال می‌کنیم می‌دونیم. حقیقت فقط اون چیزهائی نیس که اون خانم کارمند ادارهٔ پناهندگی فرانسه به تو گفته. خیلی چیزهای دیگه هم هس که تو نمی‌دونی، ولی حقیقت دارن...

مانی: مثلاً؟

شهاب: یه کم صبر کن... می‌تونم یه چیزی ازت بپرسم؟

مانی: معلومه.

شهاب: چرا در این مدت، تو این دو ماه که این همه وقتت رو صرف این کار ـ صرف زری ـ کردی، نرفتی ببینیش؟

مانی: (کمی صبر می‌کند، ولی دست آخر نمی‌تواند آهی را که در پاسخش نهفته است کاملاً پنهان کند.) اون نخواسته بود.

شهاب: ولی خودت که می‌خواستی. نمی‌خواستی؟ (اندک زمانی منتظر پاسخ می‌ماند، ولی مانی چیزی نمی‌گوید.) همین که خودت می‌خواستی کافی نبود؟... برای این که بری ببنیش. باهاش حرف بزنی. ببینی داستانش چیه. حرفش چیه. چی می‌خواد؟

مانی: اون نخواسته بود که من برم ببینمش.

شهاب: تو از پاریس راه می‌افتی تا لندن می‌آی که ببینی چکار می‌تونی براش بکنی، ولی حاضر نیستی تا حومهٔ پاریس بری که بفهمی داستان چیه؟

مانی: اون نخواسته بود. چند بار باید بگم؟

شهاب: خودت چی؟ خودت که می‌خواستی...

مانی پاسخی نمی‌یابد و ساکت می‌ماند.

شهاب: از این گذشته، اون از زندان آزاد شده ـ گیرم چند سال پیش. تو هم می‌دونی. وقتی یکی آزاد میشه همه، همهٔ دوست و آشناهای قدیمی رسمشونه، وظیفه‌شونه که برن به دیدنش...

مانی: به هر حال نخواسته بود.

شهاب: اون خانم، کارمند فرانســترـدَزیل، به‌اش گفته بود که تو اونجائی. که تو دنبال کارشی. نگفته بود؟

مانی: ممکنه.

شهاب: ممکنه؟ یعنی تو حتی نپرسیدی که به‌اش گفته یا نه؟

مانی: پرسیدن نداشت.

شهاب: حتی اگه اون خانم هم به‌اش نگفته باشه، خودش می‌دونه که تو اونجا زندگی می‌کنی. من می‌دونم که اون می‌دونه.

مانی: به هر حال هیچ وقت نخواست. اون فقط می‌خواست... (نه‌چندان به آسانی) اون فقط می‌خواد تو رو ببینه.

شهاب: (چند لحظه در جستجوی توضیحی مجاب‌کننده تأمل می‌کند.) رفیق مانی ـآقای معنویـ اگه من به‌ات بگم که من این خانم، این زری‌خانم شما رو، که دو ماهه شما رو سر کار گذاشته و منتر خودش کرده، فقط چند بارـ متوجهی؟ فقط سه‌چار بار، حداکثر پنج بار دیده‌م و هیچ رابطه‌ای، هیچ قول و قراری هم بین ما نبوده، چی میگی؟

مانی: پس می‌شناسیش!

شهاب: تو از همهٔ این حرف‌های من فقط همین یکی‌ش برات مهمه که من می شناسمش؟

مانی: شما قرار گذاشته بوده‌ین که با هم از ایران خارج بشین. قرار گذاشته بودین که وقتی هم به اینجا رسیدین...

شهاب: ما هیچ قراری با هم نذاشته بودیم. فقط...

مانی: شما قرار گذشته بودین که اگر یکی‌تون زودتر تونست به خارج بیاد، منتظر بمونه تا...

شهاب: دارم به‌ات میگم. ما هیچ قراری با هم نداشتیم. اصلاً رابطهٔ ما طوری نبود که همچه قرارهائی با هم بذاریم.

مانی: (اندک زمانی به حرف او فکر می‌کند.) یعنی دروغ می‌گه؟

شهاب: (آشکارا دستپاچه می‌شود.) نه، نه، من نمیگم دروغ می‌گه. اون آدمی نیس که دروغ بگه...

مانی: پس چی؟

شهاب: نمی‌دونم. حقیقتش من خودم هم سردر نمی‌آرم. شاید پیش خودش یه فکر و خیال‌هائی کرده. من واقعاً نمی‌دونم...

مانی: تو چی می‌دونی؟

شهاب: (باز مدتی فکر می کند.) درسته، ما چند بار راجع به رفتن به خارج با هم حرف زده بودیم. مثل خیلی‌های دیگه. مثل همهٔ اون‌ها که وضعشون مثل ما بود. اون وقت‌ها همه از رفتن به خارج حرف می‌زدن. ولی ما با هم هیچ «قراری» نذاشته بودیم.

مانی: شما با هم قرار گذاشته بوده‌ین که اگه یکی‌تون تونست زودتر خارج بشه، وقتی به اینجا می‌رسه منتظر بمونه تا...

شهاب: (حرف او را قطع می کند.) اصلاً این طور نیس. چند بار باید بگم؟ اصلاً این طور نیس. رابطهٔ من با این زری خانم شما طوری نبود که به خودمون اجازه بدیم، یا من به خودم اجازه بدم، یا اصلاً لازم باشه، یا مناسبتی، دلیلی باشه که همچه قراری بذاریم.

مانی: (مدتی در سکوت به او نگاه می کند.) فرض کنیم که تو درست میگی ـ معذرت می‌خوام ـ فرض نمی‌کنیم، اصلاً تو درست میگی. اون حق نداره، یا نمی‌تونه، یا موردی نداشته، یا به هر دلیلی، نمی‌تونسته فکر کنه که می‌تونه همچه انتظاری از تو داشته باشه؟

شهاب: به هیچ وجه. غیرممکنه.

مانی: غیرممکنه؟... چرا غیرممکنه؟ از کجا این قدر مطمئنی؟

شهاب: (تقریباً فریاد می زند.) برای این که اون چند باری هم که ما هم‌دیگه رو دیدیم، بیشترش حرف تو بود.

مانی: (پس از یک سکوت طولانی) حرف من؟... چرا حرف من؟

شهاب: باورت نمیشه. می‌دونم. می‌فهمم، حق داری. تو وقتی از اونجا کَندی و اومدی که وضع خیلی فرق می کرد. همه چیز تازه داشت شروع می‌شد. هیچ کس انتظار نداشت تو یه دفعه خودتو کنار بکشی و... خودت که می‌دونی. دیگه هم خبری نگرفتی. ولی اونجا ـ اونجا خبرها جمع میشه. هر چی اتفاق افتاده زنده و دست‌نخورده می‌مونه. هیچ کس هیچی رو فراموش نمی‌کنه...

مانی: خوب... منظور؟

شهاب: اجازه می‌دی یه چیزهائی رو برات توضیح بدم؟... چیزهائی که تو خودت نمی‌دونی یا فراموش کردهٔ یا خواستهٔ فراموشی کنی؟

مانی: یعنی تو می‌دونی من چی نمی‌دونم، چی رو فراموش کرده‌م، یا خواسته‌م فراموش کنم.

شهاب: من فقط می‌خوام همه چیز روشن بشه. وضع من، وضع خودت. همین.

مانی: (کمی مشکو ک) خیلی خوب، بفرما. معطل چی هستی؟

شهاب: تو، با اون دوست بودی، رفیق مانی. درسته یا نه؟... تو وقتی ایران رو ترک کردی با اون دوست بودی. اینو همه می‌دونن. همهٔ بچه‌هائی که من بعدها باهاشون آشنا شدم، که همه‌شون هم شما دو نفر رو می‌شناسن ـ همه می‌دونن که شما با هم دوست بودین...

هر دو سکوت می کنند. هیچ‌یک نمی‌دانند چه بگویند.

شهاب: تو وقتی از ایران زدی بیرون که هنوز خیلی‌ها کار و زندگی‌شونو، تحصیل‌شونو، آینده شونو تو خارج ول می کردن و برمی‌گشتن می‌اومدن ایران ـ مثل همین فروغ، مادر این پسربچه و شوهرش. درست نمیگم؟...

مانی: درست یا غلط، چه ربطی به کار ما داره؟

شهاب: در ضمن از اون ـ از زری ـ هم خواستی که باهات بیاد. ولی اون قبول نکرد، درست میگم یا نه؟...

مانی چیزی نمی گوید و سکوتش به درازا می کشد.

شهاب: می‌خوای یه چای دیگه برات بیارم؟

مانی: (زیر لب) نه... حرفتو بزن.

شهاب: درسته. اون دوره ـ دورهٔ رؤیاها و آرزوهای بزرگ زیاد طول نکشید. خیلی زود وضع عوض شد. بگیر و ببند و زندان و اعدام... زری شانس آورد و ده سال به‌اش خورد. خودت حتماً می‌دونی. بعدش هم، چه می‌دونم، ظاهراً یه کم خیالشون راحت شد. فشار رو کم کردن. یه عده رو هم آزاد کردن ـ که اون هم توشون بود. بعد از چار سال ـ این یکی رو حتماً خودت خبرش رو داری... من همین وقت‌ها بود که با بچه‌هائی که تو رو می‌شناختن آشنا شدم. زری رو هم همونجا دیدم. گاهی می‌اومد یه سری می‌زد. حرف تو هم بود... (اندکی منتظر می‌ماند تا مانی چیزی بگوید. ولی این یک حرفی نمی‌زند.) هر کسی یه حرفی می‌زد. کلاً همه، بگیـنگی فهمیده بودن که حق با تو بوده. ولی کسی به روی خودش نمی‌آورد. می‌گفتن از همون اول می‌شد فهمید که نمیشه کاری کرد. ولی اون وقت که تو رفتی، نظرشون این نبود. اون اول کار وضع فرق می‌کرد. خودت حتماً می‌دونی...

مانی: اون نظرش چی بود؟... چی می‌گفت؟

شهاب: زری هیچ وقت حرفی نزد ـ راجع به رفتن تو هیچ حرفی نزد. می‌دونی، بالأخره اون مونده بود و بهاش رو هم پرداخته بود. متوجهی که چی میگم؟

مانی:...

شهاب: میشه فهمید. بعد از اونچه از سر گذرانده بود، خیلی هم نمیشه انتظار داشت که بیاد بگه حق با تو بوده که همون اول فهمیدی کار به جائی نمی‌رسه و ول کردی رفتی...

مانی: من هیچ وقت نه همچه حرفی زدم نه همچه ادعائی کردم.

شهاب: رفیق مانی! همین رو باید بری بهاش بگی. اون اومده اینجا که همین رو از تو بشنوه.

مانی: خودش به تو گفته؟

شهاب: چند بار بگم؟ خودش هیچی به من نگفته. تازه، این چه انتظاری‌یه؟ آدمی که تو اون سال‌ها اون همه مصیبت و شکست رو تحمل کرده. با اون همه اختلاف و انشعاب و دربه‌دری و دندون رو جگر گذاشتن. بعد هم رفته بهاش رو هم پرداخته. چار سال زندان ـ زیر اعدام! تو دیگه چه انتظاری ازش داری؟

مانی زمانی طولانی ساکت می‌ماند و فکر می‌کند و گاهگاه نگاهی به شهاب می‌اندازد.

شهاب: خوب... چی میگی؟ چکار می‌خوای بکنی؟

مانی: تو چکار می‌خوای بکنی؟

شهاب: من؟... من... بعد از این همه که برات توضیح دادم. تازه از من می‌پرسی چکار می‌خوام بکنم؟

مانی: خیلی ممنون برای توضیحاتت. بخصوص که خیلی هم برای من مایه گذاشتی و چربش کردی. ولی من برای شنیدن توضیحات تو نیس که اومده‌م اینجا...

شهاب: (ناگهان نیم‌خیز می‌شود.) می‌دونم... می‌دونم تو برای چی اومده‌ی. اومدهٔ تا انسانیت و فداکاری‌تو به رخ ما بکشی. اومدهٔ به ما نشون بدی که چه انسان بزرگوار و از خودگذشته‌ای هستی. این قدر بزرگوار و از خودگذشته‌ای که حاضری زندگی چند نفرو، زندگی یه پسربچهٔ معصوم رو که از هیچی هم خبر نداره، زیرـوـرو کنی تا انسانیت و بزرگ‌منشی خودت رو ثابت کنی... ولی تا کی؟ تا کی می‌تونی خودت رو فریب بدی؟ کی می‌خوای بفهمی، کی می‌خوای

قبول کنی که با اون انسانیت و فداکاریت فقط داری غرور و خودبزرگ‌بینی کبره بسته‌ت رو مخفی می‌کنی؟ حتی از خودت. می‌فهمی؟ حتی از خودت! خیال می‌کنی من نمی‌فهمم که چون اون دختر نخواسته تو رو ببینه ـ به حرف نیومده، مُقر نیومده که حق با تو بوده، به‌ات برخورده؟ به غرورت ـ به غرور پوشالی‌ت برخورده. به‌خاطر این‌هاس که داری تلافی می‌کنی! عین خیالت هم نیس که با این اداهات چی داری به سر این و اون می‌آری...

دیگر نمی‌تواند ادامه دهد. در آمیزه‌ای از بغض و تأثّر ساکت می‌ماند.

مانی هم در این سکوت شریک می‌شود و در حالی که نگاه‌های گریزانی به او می‌اندازد، به آنچه او گفته فکر می کند.

مانی: (از جا برمی‌خیزد. حالا لحنش کاملاً تغییر کرده است.) من از این که تو با من تماس گرفتهٔ چیزی به کسی نگفته‌م. همین طور از اومدنم به اینجا. بعداً هم چیزی به کسی نمیگم ـ چون خودت به من خبر دادی. زری هم خبردار نمیشه... فقط برای این که در جریان باشی ـ اونو فرستاده‌نش به یه بیمارستان روانی. دکتری که گاهی به‌اش سرمی‌زنه گفته بهتره بیست و چار ساعت زیر نظر باشه...

به آرامی از جا برمی‌خیزد. کاپشنش را از پشتی صندلی برمی‌دارد و در حال پوشیدن آن به طرف در اتاق می رود. ساکش را که کنار در گذاشته بوده برمی‌دارد، دستگیرهٔ در را میگیرد و در را باز می کند.

شهاب از جا برمی‌خیزد، به طرف اومی دود و بازویش را میگیرد.

شهاب: تو... تو همچه خبری به من می‌دی و راه می‌افتی می‌ری؟ چرا همون اولش به من نگفتی؟ منو چی فرض کرده‌ی؟... منو چی فرض کرده‌ی؟ بگو دیگه... (ساک او را از دستش میگیرد و به طرف میز هدایتش می کند.) بیا. بیا، بشین. من معذرت می‌خوام... تازه من چیزی نگفتم که تو این جور ترش کردی. مطمئنم خودت هم به همین حرف‌ها فکر کرده‌ی... نکرده‌ی؟ (او را که مقاومتی هم نمی کند، روی صندلی‌اش می‌نشاند.) چند روزه؟... چند روزه که فرستاده‌نش بیمارستان؟

مانی: نمی‌دونم... همون روزی شنیدم که تو به‌ام زنگ زدی.

شهاب: همون خانمی که مسئول پرونده‌شه به‌ات خبر داد؟ (مانی با حرکت سر تأیید می کند.) حالا... حالا چکار میشه کرد؟... این خانم ـ همین که مسئول پرونده‌شه ـ می‌تونی یه زنگی به‌اش بزنی، خبری بگیری؟

مانی: همین حالا؟

شهاب: آره، همین حالا. از اینجا میشه به فرانسه زنگ زد.

مانی: الآن دیگه تواداره‌ش نیس. تلفن خونه‌ش رو هم ندارم.

شهاب: پس... پس چکار میشه کرد؟... (از این سو به آن سو می‌رود و نه‌چندان آگاه به آنچه می کند، از گنجهٔ کنار آشپزخانه یکی دو بطری و دو لیوان بیرون می‌آورد و روی میز می گذارد. هر دو لیوان را پر می کند و می‌رود روبروی مانی می‌نشیند. ولی بلافاصله از جا برمی‌خیزد و این طرف و آن طرف می رود.) تازه، من به این بچه گفته‌م که تو شب پیش ما می‌مونی. به فروغ هم گفته‌م.

مانی: خبر داره؟

شهاب: کی؟... فروغ؟... معلومه. من همه چیز رو به‌اش گفته‌م. از سیر تا پیاز.

مانی: نظرش چی‌یه؟

شهاب: نظری نداره... قبل از این که خودش خبر بشه ـ چون بچه‌های پاریس که تو باهاشون حرف زده بودی، حتماً به‌اش خبر می‌دادن. من همهٔ داستان رو براش گفتم. همهٔ اون چه که همین الآن برای تو گفتم ـ همهٔ حقیقت رو. همهٔ اونچه که به من مربوط میشه...

یک بار دیگر هر دو لیوان‌هایشان را برمی‌دارند و چند جرعهٔ بزرگ می‌نوشند و این کار را در خلال گفتگویشان همچنان ادامه می‌دهند.

شهاب: به نظر تو چقدر... چقدر جدی‌یه ـ همین که از قول دکترش گفتی؟

مانی: نمی‌دونم.

شهاب: کی می‌دونه؟ خود همین که دکترش همچه توصیه‌ای کرده!... من... خیال نکن من نمی‌فهمم. اگه با این لحن با تو حرف زدم ـ از انسانیت و غرور و این حرف‌ها ـ واقعاً معذرت می‌خوام...

مانی: لازم نیس معذرت بخوای... زیاد هم بی‌راه نگفتی!

شهاب:...چی؟

مانی: همین. حرفتو بزن.

شهاب: منظورم این بود که من می‌فهمم. می‌فهمم که چرا نرفتی ببینیش. یا حتی این که چرا اون نخواسته ـ یا پیش‌قدم نشده که همدیگه رو ببینین... آسون نیس. من می‌فهمم که آسون نیس. نه برای تو، نه برای اون. با اون چه که

پشت سر گذاشته. اون حتماً یادشه که تو ازش خواسته بودی که باهات بیاد. یعنی ـ درواقع به‌اش گفته بودی چی در انتظارشه... من می‌فهمم. هم برای اون سخته، هم برای تو... ولی فکر نکن که برای من مهم نیس. رابطهٔ من با اون ـ همون بوده که برات گفتم. ولی اون دختر نازنینی‌یه. خیلی هم رنج کشیده... اگه... اگه تو اصرار داشته باشی یا... یا صلاح ندونی، یا نخوای نری ببینیش... چاره‌ای نیس ـ من هم چاره‌ای نمی‌بینم جز این که... جز این که...

مانی: جز این که چی؟

شهاب: مانی، این مشکل رو دست ما دو نفر مونده ـ هر چند پای دیگرون هم در میونه. ولی ما دو نفر باید یه راهی براش پیدا کنیم.

مانی: من هم برای همین راه افتاده‌م اومده‌م اینجا.

شهاب: مانی، من رابطه‌م با اون ـ باور کن، دروغ نمیگم ـ همون بوده که برات گفتم. نه یک کلمه بیشتر نه یک کلمه کمتر. حالا، این که اون نخواسته تو رو ببینه، میشه فهمید. میشه فهمید که براش آسون نبوده. نخواسته رو بندازه. با همهٔ اونچه تحمل کرده...متوجهی چی می‌خوام بگم؟ (مانی زیر لب تأیید می کند که می‌فهمد.) خدائی‌شو بخوای، از من کاری برنمی‌آد. خودت هم می‌بینی. برای خودم نیس که میگم ـ این که اگه با تو بیام فرانسه، دیگه انگلیس رو از دست می‌دم. نه، برای این نیس. اگه فقط این بود، می‌اومدم. ولی این بچه، مادرش... اینها هم کم لطمه ندیده‌ن. سزاوار نیس... می‌فهمی چی میگم؟

مانی: بله، می‌فهمم.

شهاب: خوب... پس؟... یه چیزی بگو.

مانی: (پس از مدتی سکوت) ما اینجا نشسته‌یم و، چه می‌دونم، مثل یه دادستان و یه قاضی، داریم دربارهٔ دیگران تصمیم میگیریم. این که چی به صلاحشونه، چی به نفعشونه یا چه حق و حقوقی دارن... بدون این که خودشون خبر داشته باشن. یا این که چیزی از ما خواسته باشن. کی همچه حقی به ما داده؟

شهاب: وقتی چارهٔ دیگه‌ای نیس... چکار میشه کرد؟ به خاطر خودمون که نیس. وقتی به نفع همه‌س...

مانی: (باز پس از مدتی سکوت) نمی‌دونم به نفع همه‌س یا نه. نمی‌دونم. ولی فردا... فردا که برگردم فرانسه، می‌رم می‌بینمش.

شهاب دهانش را باز می کند که چیزی بگوید. نمی‌تواند. سرش را پائین

می‌اندازد تا چشم‌هایش را که پر از اشک شده بپوشاند و در همان حال یکی از بطری‌ها را برمی‌دارد و هر دو لیوان را پر می کند.

دو

شهاب، مانی و فروغ در یک سوی اتاق نشسته‌اند و پویا را که با کلاه سیلندر کوچکی بر سر و شال سفیدی به گردن پشت میز کوتاهی ایستاده و مشغول عملیات شعبده‌بازی است، تماشا می کنند. روی میز چیزهائی نظیر یک دستمال قرمز، یک دست ورق، یک لیوان نیمه‌پر، یک قوطی کبریت بزرگ، یک لامپ...چیده شده.

در پایان هر یک از «عملیات» پویا، شهاب و مانی با حرارت فراوان و فروغ کمی با خودداری برایش کف می‌زنند و تشویقش می کنند.

پویا: (پیش از آخرین چشم‌بندی، که طبعاً از همه دیدنی‌تر است، پویا روی یکی از صندلی‌ها می‌رود، تعظیم طولانی‌تری می کند، بعد دستش را به علامت درخواستِ خوداری از کف زدن آن سه بالا می‌برد.)

And the last but not the least, Ladies and Gentlemen, something which can make you think of magic; but... as I warned you at the beginning of the spectacle, there is no magic, not even a trace of magic in what you've seen and what you are going to watch; just dexterity, nothing else but dexterity!...

...Your attention, please

از صندلی پائین می‌آید. این بار با آب و تاب بیشتری کار خود را از سر میگیرد و سرانجام با یک تعظیم طولانی به نمایش خود پایان می‌دهد.

ابتدا مانی و بعد شهاب و فروغ از جا برمی‌خیزند و ضمن کف زدن از تشویق و تحسین لفظی هم خودداری نمی کنند.

شهاب به طرف پویا می‌رود. دستش رامی‌فشارد و به نرمی صورتش را می‌بوسد. بعد او را به نزد مانی و فروغ می‌آورد. آنها هم او را می بوسند و تشویقش می کنند.

سرانجام شهاب دست پویا را میگیرد و او را به سوی اتاقش هدایت می کند.

فروغ و مانی به سر جایشان برمی گردند و می‌نشینند.

مانی: به‌تون تبریک میگم، خانم. پسرتون فوق العاده‌س.

فروغ: لطف دارین.

مانی: باورنکردنی‌یه. تو این سن و سال... چطور تونسته این‌ها رو یاد بگیره؟

فروغ: شهاب کمکش کرد.

مانی: عجب!... پس شهاب شعبده‌بازی هم بلده!

فروغ: نه... شهاب این جور شعبده‌بازی‌های بچگانه رو بلد نیس!

مانی: پس چطور؟

فروغ: داستانش یه کم طولانی‌یه. چند ماه پیش شهرداری اینجا از یه استاد شعبده‌بازی دعوت کرد که بیاد تو مدرسه‌های ابتدائی برنامه اجرا کنه. بچه‌ها خیلی خوششون اومد. پدر مادرها هم همین طور. از شهرداری خواستن که استاد رو نگه داره تا یه کلاس برای بچه‌ها ترتیب بده. من کارم تا سر شب طول می‌کشه. شهاب به عهده گرفت پویا رو به این کلاس ببره.

مانی: عجب!... به زبون انگلیسی هم خیلی تسلط داره.

فروغ: اینها فرمول‌هائی‌یه که همون استاد شعبده بازی به‌اشون یاد داده.

مانی: انگار رابطهٔ خیلی خوبی با هم دارن ــ با شهاب.

فروغ: همین طوره... راستشو بخواین، شهاب اگه شعبده‌بازی‌ای بلد باشه، تو همین‌جور زمینه‌هاس. خودتون حتماً متوجه شده‌ین...

مانی: بله، متوجه شدم.

فروغ: من کوتاهی‌ای در حق پسرم نکردم. تا اونجا که می‌تونستم. ولی... اون‌ها خیلی زود با هم دوست شدن... (با سر به سمت اتاق پویا اشاره می کند.) الآن هم داره براش قصه می‌گه تا بخوابه... (مانی به در اتاق پویا نگاه می کند و ساکت می‌ماند.) درضمن ما رو هم تنها گذاشته که یه کم با هم حرف بزنیم.

مانی: (تنها برای این که چیزی گفته باشد.) از سر آداب‌دانی!

فروغ: حتماً! آداب‌دانی‌ش هم حرف نداره.

مانی: (برای این که چیزی گفته باشد.) بله، اینو متوجه شدم.

فروغ: شهاب همه چیز رو برای من گفت ــ صحبت‌هائی که امروز با هم داشتین. من... نمی‌دونم چطور بگم. شهاب به من گفت که چقدر... چقدر لطف ــ همراهی کردین. نه این که فقط با اون ــ با ما. با هرسه نفر ما. من واقعاً نمی‌دونم چطور ازتون تشکر کنم.

مانی: برای چی تشکر کنین؟

فروغ: همینه که قبول کردین، به‌عهده گرفتین، حاضر شدین به‌جای شهاب...

مانی: (می‌داند که او جمله‌اش را تمام نخواهد کرد.) زیاد روی ظاهر اون‌چه گذشته و... صحبت‌هائی که من و شهاب با هم داشته‌یم حساب نکنین.

فروغ: چرا؟... چرا این حرفو می‌زنین؟

مانی: چرا؟... نمی‌دونم. نمی‌دونم چی بگم.

فروغ: نمی‌دونین یا نمی‌خواین بگین؟ (اندکی منتظر می‌ماند و می‌فهمد که مانی پاسخی نخواهد داد.) شما دو ماه برای پیداکردن شهاب وقت گذاشتین و... تو این مدت خودتون نرفتین این خانم رو ببنین.

مانی: دلیلش رو هم حتماً می‌دونین.

فروغ: دلیلش به خود شما مربوطه. اونچه به ما مربوطه اینه که تصمیمتونو عوض کردین. به خاطر شهاب، به خاطر ما، به خاطر این بچه!

مانی: شما واقعاً این طور فکر می‌کنین؟

فروغ: مگه همین طور نیس؟

مانی: شنیدن این حرف‌ها از زبون شما... برای من خیلی عجیبه که شما این طور حرف می‌زنین.

فروغ: چرا عجیبه؟

مانی: خود شما، هر وقت لازم بوده، هر وقت به این نتیجه می‌رسیدین که لازمه کاری بکنین تردید نکرده‌ین... (پس از آنکه زمانی طولانی ساکت می‌ماند تا فروغ چیزی بگوید.) مگه این طور نیس؟

فروغ: نمی‌دونم، شاید یه وقت این طور بود. شاید هم واقعاً این طور بود. آدم باورش نمیشه. ولی یه وقت بود که واقعاً دلمون می‌خواست این طور باشه. اون وقت‌ها که من و رحیم... (با آمیزه‌ای از حجب و احتیاط به عکس روی شومینه اشاره می کند.) می‌دونین، ما قبل از انقلاب هم اینجا بودیم. هم درس می‌خوندیم، هم کار می‌کردیم، هم... فعالیت! خیلی هم شدید! خیلی هم پرجوش و خروش!... برای همین هم بود که یه دفعه دانشگاه و کارمون رو اینجا ول کردیم و رفتیم... (باز زیر چشمی به عکس روی شومینه نگاه می کند.) آدم باورش نمیشه، ولی از اون دوره فقط همون عکس باقی مونده...

مانی: (پس از مدتی سکوت) ولی رفقاتون تو پاریس خیلی روی شما و... این که اینجا به فعالیتتون ادامه می‌دین حساب می‌کنن.

فروغ: می‌دونم. اشتباه هم نمی‌کنن. نه رفقای پاریس... (با سر به در اتاق پویا اشاره می کند.) نه ایشون.

مانی: منظورتون؟... درست نمی‌فهمم.

فروغ: برای پیدا کردن شهاب سراغشون رفته بودین؟

مانی: من سراغ خیلی‌ها رفتم. سراغ همهٔ اون‌هائی که شهاب رو می‌شناختن یا من حدس می‌زدم که می‌شناسن.

فروغ: هیچ کس چیزی به‌اتون نگفت؟

مانی: کسی چیزی نمی‌دونست.

فروغ: نمی‌دونستن یا نمی‌گفتن؟

مانی: نمی‌دونم.

فروغ: واقعاً نمی‌دونین؟

مانی: خوب، شاید... بعضی‌هاشون یه چیزهائی می‌دونستن. ولی... صلاح نمی‌دونستن یا فکر می‌کردن حق ندارن چیزی بگن. خودتون می‌دونین چرا. من هم اصرار نمی‌کردم. می‌فهمیدم که چرا چیزی نمی‌گن.

فروغ:خودتون حدس نزدین، نفهمیدین که فرانسه رو ترک کرده؟

مانی: آخر سر دیگه حدس نبود. مطمئن شده بودم. بخصوص بعد از این که همون «رفقای» شما رو دیدم.

فروغ: پس چرا همون وقت کاری نکردین؟ چرا همون وقت با ما تماس نگرفتین؟

مانی: خودتون نمی‌دونین چرا این کارو نکردم؟

فروغ: (کمی بیش از حد در پاسخ دادن تردید می کند.) می‌خوام شما بگین.

مانی: بعضی‌ها پناهندگی تو فرانسه رو تحمل نمی‌کنن. شرایط زندگی، مشکل زبان، کارهای سخت و ناجور... اینه که می‌رن یه کشور دیگه و اونجا هم نباید معلوم بشه که قبلاً فرانسه به‌اشون پناهندگی داده.

فروغ: به همین دلیل به کسی ـ به هیچ کس نگفتین؟

مانی: حق نداشتم... فکر می‌کردم حق ندارم بگم.

فروغ: امروز که با شهاب صحبت کردین، به‌اتون گفت که من مدتی پیش، همون وقت که شما با اون رفقای من تماس گرفتین، به‌اش گفته بودم که باید با شما تماس بگیره و خبر بده؟

مانی: (پیداست که کمی از این سؤال جا خورده است.) نه... چیزی به من نگفت.

فروغ: اگه می‌گفت... اگه می‌دونستین...

مانی: (پس از آن که مطمئن می‌شود او حرفش را تمام نخواهد کرد.) به هر

حال فرقی نمی‌کرد. این که همون وقت که شما ازش خواستین خبر بده و این کارو نکرده، یا امشب هم به من چیزی نگفته، به خودش مربوطه.

فروغ: فقط به خودش مربوطه؟

مانی: چی می‌خواین بگین؟... که به شما هم مربوطه؟

فروغ: شما چی میگین؟

مانی: من نمی‌دونم. من از هیچ کس هیچ انتظاری ندارم. برای من مهم اینه که خودش بالأخره خبر داد...

فروغ: بالأخره خبر داد و... بعد با هم نشسته‌ین حرف زده‌ین و عاقلانه‌ترین تصمیم رو گرفته‌ین... به خاطر من، به خاطر این بچه!

مانی: (چند لحظه ساکت می‌ماند، بعد سر بلند می‌کند و مستقیماً به چشم‌های او نگاه می‌کند.) شما...شما خودتون هم می‌تونستین به من خبر بدین ــ همون وقت که رفقاتون تو پاریس به شما خبر دادن که من دنبال شهاب می‌گردم. اگه این کارو می‌کردین، این همه وقت رو از دست نمی‌دادیم...

فروغ:... که به تصمیم عاقلانهٔ امشب برسیم؟

مانی: نمی‌دونم. شاید.

فروغ: حتماً. چون شهاب همهٔ اون چه که امروز به شما گفته به من هم گفت.

مانی: خوب، می‌بینین که...

فروغ: بله، می‌بینم... یه وقت فکر نکنین که من ایرادی به شما دارم یا به شهاب. نه، من هم می‌فهمم. بذارین یه چیزی براتون بگم که مطمئن بشین. تو این سال‌ها خیلی چیزها فرق کرده. فرانسه رو نمی‌دونم. شاید اونجا وضع طوریه که «رفقا» می‌تونن به فعالیتشون ادامه بدن. ولی اینجا ــ من و رحیم... (بی‌اختیار نگاهی به عکس روی شومینه می‌اندازد و اندکی مکث می‌کند.) ما قبلاً هم اینجا بودیم. اون وقت‌ها سندیکای کارگرهای ذغال با دو هفته اعتصاب دولت رو عوض می‌کرد. ولی وقتی دو مرتبه برگشتیم ــ بعد از اون مصیبت‌های ایرانــ همه چیز عوض شده بود. کارگرهای ذغال، نه دو هفته، یه سال اعتصاب کردن. شاید هم بیشتر. ولی دولت عوض نشد. سندیکا داغون شد. خیلی از معدن‌های ذغال رو هم بستن. آب هم از آب تکون نخورد...

مانی: (مدتی منتظر می‌ماند و می‌فهمد که فروغ ادامه نخواهد داد.) می‌فهمم چی می‌خواین بگین.

فروغ: (باز به تصویر روی شومینه نگاه می کند.) اون هم فهمیده بود ــ وقتی زدنش... خوب، من یه کم زیادی حرف زدم. ببخشین. شما هم خسته‌این. دیگه بهتره برم اون بندهٔ خدا رو هم ازتیمارداری پسرم آزاد کنم...

از جا برمی‌خیزد و به طرف اتاق پویا می‌رود.

مانی نیز از جا برمی‌خیزد و او را با نگاه دنبال می کند...

سه

صبح.

فروغ، که لباس بیرون به تن دارد، مشغول جابه‌جا کردن یا آماده کردن چیزی در آشپزخانه است.

مانی وارد می‌شود و با دیدن فروغ در جا می‌ایستد.

مانی: Good morning.

فروغ: (با شنیدن صدای مانی نیم‌نگاهی به او می‌اندازد و زیر لب پاسخ می‌دهد.) صبح به خیر. بفرماین بشینین... چی میل دارین؟ چای یا قهوه؟

مانی: همون چای.

فروغ: می‌پرسم چون می‌دونم که تو فرانسه بیشتر قهوه می‌خورن. بخصوص صبح‌ها.

مانی: همون چای خوبه. می‌بینم که حاضر هم هس... (نگاهی به ساعتش می‌اندازد.) ببخشین دیر کردم.

فروغ: اشکالی نداره. هر چی نباشه، شما مسافرین. دیروز خسته شدین. ما خسته‌تون کردیم. (لیوان چای را جلوی او می گذارد و به کنار پیشخوان آشپزخانه برمی گردد.)

مانی:نه، اصلاً. من شما رو خسته کردم... پویا که حتماً رفته مدرسه.

فروغ: بله، شهاب بردش.

مانی: هر روز شهاب می‌بردش؟

فروغ: نه، من می‌برمش. گاهی هم خودش تنهائی می‌ره... امروز شهاب بردش چون روز آخرش بود.

مانی: روز آخر کی؟

فروغ: روز آخر شهاب.

مانی: (لیوان چایش را که به لب می‌برده، به آرامی روی میز می‌گذارد.) روز آخر شهاب؟

فروغ: بله... شهاب تصمیم گرفت که با شما بیاد... (پس از مدتی سکوت به سوی مانی برمی‌گردد و به پیشخوان آشپزخانه تکیه می‌دهد.) دیشب با هم حرف زدیم...شهاب به این نتیجه رسید که باید با شما بیاد. باید با شما بیاد و بره اون خانم رو ببینه...

مانی چیزی نمی‌گوید.

فروغ به میز نزدیک می‌شود. دست‌هایش را روی پشتی یکی ازصندلی‌ها می‌گذارد و روبروی مانی می‌ایستد.

فروغ: حالا که برگرده خودش براتون توضیح می‌ده.

مانی: توضیحی لازم نیس... (ظاهراً برای آنکه از تلخی حرفی که زده، بکاهد.) به هر حال، از اولش تصمیم با اون بوده.

فروغ: ما دیشب خیلی با هم حرف زدیم... فکر کردیم که حق نداریم همهٔ بار رو رو دوش شما بذاریم.

مانی: (که نمی‌تواند آه پر سر و صدایش را مخفی کند.) خیلی ممنون.

فروغ: علتش فقط همین نیس. علت اصلی‌ش اینه که شهاب یه مسئولیتی داره. و تا وقتی نره و اون خانم رو نبینه، این مسئولیت رو دوشش می‌مونه...

مانی: بله، می‌فهمم.

فروغ: رو دوش همهٔ ما می‌مونه. من... من از خیلی وقت پیش فهمیدم که نمی‌بایست. از همون وقت که شما با اون «رفقا» تماس گرفتین و من خبر شدم که... که ماجرا چی هس. ولی... کوتاهی کردم. قبول دارم که کوتاهی کردم.

سکوت می‌کند و سکوتشان به درازا می‌کشد.

مانی: پویا چی؟... می‌دونه؟

فروغ: پویا رو هر روز من خودم می‌برم مدرسه. امروز شهاب بردش تا باهاش حرف بزنه و... ازش خداحافظی کنه... (چون می‌بیند که مانی منتظر توضیحات بیشتری است.) اون هم می‌فهمه. آخرش می‌فهمه. چاره‌ای نداره... دفعهٔ اولش هم نیس.

مانی تنها به تأیید سری تکان می‌دهد و چیزی نمی‌گوید.

فروغ: می‌بخشین، من باید برم سر کارم. شهاب تا چند دقیقهٔ دیگه می‌آد. من موندم تا ازتون خداحافظی کنم. همین طور ازتون تشکر کنم ــ که تا اینجا اومدین.

مانی: مهم نیس.

فروغ: نه، واقعاً میگم. اکه نمی‌اومدین من نمی‌فهمیدم ــ نمی‌فهمیدم و به اشتباه خودم ادامه می‌دادم. درواقع نمی‌دونم چطور بگم ــ درواقع شما نبودین، شما و شهاب، که دیشب اون تصمیم عاقلانه رو گرفتین. کار من بود. مسئولیت من خیلی بیشتر بود. اینه که واقعاً ازتون ممنونم که اومدین. بعد از اون همه زحمت و دوندگی...

مانی: مهم نیس. من هم از شما ممنونم... حالا دیگه برین. برین به کارتون برسین...

فروغ چند لحظه در جستجوی حرفی تردید می کند؛ بعد چون چیزی برای گفتن نمی‌یابد، از گوشهٔ اتاق بارانی و کیف و چترش را برمی‌دارد و به طرف در آپارتمان می‌رود. در آپارتمان را باز می کند. در تردید میان رفتن و ماندن به سوی مانی برمی گردد. حرفی برای گفتن نمی‌یابد. به مانی که برای بدرقهٔ او ازجا برخاسته لبخند لرزان و نامطمئنی می‌زند. از آپارتمان خارج می‌شود و در را می‌بندد.

مانی با لبخندی همان قدر لرزان و نامطمئن بر لب و لیوان چای در دست برجا می‌ماند.

۱۳۹۹

سرچشمه‌ها: بازخوانی تمهیدات عین‌القضات همدانی

❀ نسیم خاکسار

مقدمه

عین‌القضات همدانی از اندیشه‌ورزان ایرانی آغاز قرن ششم قمری/ دوازدهم میلادی است. او به سال ۴۹۰ق/۱۰۹۷م در همدان متولد و به سال ۵۲۵ق/۱۱۳۱م در همین شهر به دار آویخته شد. تمهیدات از کارهای نزدیک به پایان عمر کوتاه ۳۵ سالهٔ اوست که به نقل از خودش در همین کتاب، در نیمهٔ دوم ۵۲۱ق/۱۱۲۷م آن را به پایان رسانده است.[۱] عین‌القضات در نوشته‌هایش به فارسی از باورهای خود بازتر می‌نویسد تا در کتاب‌هایی که به عربی نوشته است. علینقی منزوی در مؤخره‌ای بر نامه‌های عین‌القضات می‌نویسد: "چون گرایش گنوسیستی[۲] در تمهیدات فارسی تندتر از زبده‌الحقایق عربی است، گویا عین‌القضات آن را پنهان می‌داشته است" و "شاید سبب آن که جامی و بیهقی و چلبی این کتاب را به‌عنوان ترجمهٔ زبده‌الحقایق (اثر دیگر این نویسنده) یاد کرده‌اند، نیز همین باشد که مؤلف خود می‌خواست آن را ترجمهٔ دیگران اعلام کند تا نزد سانسورچیان بغداد مسئولیت کمتری داشته باشد."[۳]

حکایت قتل او را ذبیح‌الله صفا در تاریخ ادبیات در ایران این گونه آورده است: "عین‌القضات بر اثر حُسن بیان و نفوذ کلام خود، مریدان بسیار در میان بزرگان و گروه کثیری از مردم یافته بود که بر مقالات وی شیفته بودند. از آن جمله عزیزالدین مستوفی (از مستوفیان سلاجقه عراق) که بدو عشق و ارادت می‌ورزید و چون عزیزالدین مستوفی به دشمنی ابوالقاسم درگزینی

(وزیر سلطان محمودبن محمد و سلطان سنجربن ملکشاه) برافتاد، آن وزیر دسیسه‌گر که بسیاری از رجال را به حیله و تزویر از میان برده و خود نیز به کیفر بیدادگری‌های خویش بردار کشیده شد، در اندیشه نابود کردن عین‌القضات افتاد و با علماء متعصب و حسودان و دسته‌ای از عوام‌الناس که در تکاپوی قتل عین‌القضات بودند، یار شد، محضری بر ضد او ترتیب داد و از میان تصانیف او الفاظی را برای اثبات زندقه و الحاد وی و دعوی الوهیت بیرون آورد و جماعتی از فقها به اباحت خون وی فتوی دادند. بعد از این حوادث عین القضات را ببغداد بردند و چندی مقید نگاه داشتند و باز به همدان بازگرداندند و آنجا در شب هفتم جمادی الاخره سال ۵۲۵ هجری بر دار کشیدند."[۴]

راوندی در راحه‌الصدور و آیه‌السرور، که تاریخ آل‌سلجوق را روایت می‌کند، با این که چهار بار نام قوام‌الدین ابوالقاسم، وزیر سلطان سنجر و محمود و طغرل، را در کتابش آورده است و از به دار آویختن او در "لیشتر" به دست طغرل نیز سطری می‌نویسد، به سبب ارادتی که به خاندان سلجوق داشت، نامی از عین‌القضات که به دست این وزیر و به فرمان "السلطان مغیث الدنیا و الدین محمودبن محمدبن ملکشاه یمین امیرالمومنین" به قتل رسیده نمی‌برد.[۵] عین‌القضات در یکی از نامه‌هایش، همین "السلطان مغیث الدنیا و الدین محمود سلجوقی" را "نطفه قذره"، یعنی ناپاک، خوانده است.[۶]

علینقی منزوی از ماجرای قتل عین‌القضات گزارش دقیق‌تری می‌دهد. به روایت او، سبب و انگیزهٔ قتل عین‌القضات و سپس قتل درگزینی وزیر در دوسال بعد دو دستگی درونی بین دو گروه از آزادی‌خواهان ایرانی (ضد عرب‌های الموتی‌گرا و ضد ترک‌های شافعی‌گرا) بوده است. او با استفاده از متن نامه‌های عین‌القضات می‌نویسد: "در این نامه‌ها دیده می‌شود که کشاکش میان دو گروه آزادی‌خواهان ایرانی (ضد عرب‌های الموتی‌گرا و ضد ترک‌های شافعی‌گرا) به درون گروه یاران عین‌القضات هم کشیده شده"[۷] و پس از آوردن روایت عماد کاتب اصفهانی از فتنه‌انگیزی ابوالقاسم درگزینی بر ضد عین‌القضات برای به قتل رساندن او در توضیح این دودستگی‌ها می‌نویسد: "عماد کاتب اصفهانی کهن‌ترین روایت کنندهٔ شهادت قاضی، برادرزادهٔ عزیزالدین، مرید عین‌القضات است. او خود از یک خاندان گنوسیست مسلمان نو سنی ایرانی همکار دربار ایوبیان کُرد گنوسیست مسلمان‌زدهٔ پیرو محمد غزالی است که حیله‌گیری‌های خلیفگان بغداد توانست گنوسیسم حاد

فاطمی مصر را به سال ۵۶۷ به دست آنان براندازد. درگزینی، ابوالقاسم انس آبادی وزیر، نیز از گنوسیست حاد است که سال ۵۲۷، دوسال پس از قتل عین‌القضات، خود به اتهام همکاری با باطنیان گنوسیست کشته شد."[۸]

به هر حال در روایت علینقی منزوی، عین‌القضات را پس از آزادی از زندان بغداد، به اتهام الحاد "به ظاهر، آزاد، به همدان بازگردانیدند و او توانست نامهٔ ۹۸ و نامهٔ ۱۵۰ را بنویسد. بدبختانه این بازگشت به ایران هنگامی رخ داد که شافعیان به تحریک خلیفه برای جلوگیری از آشتی و همکاری سلجوقیان با الموتیان دست به خشونت زده بودند."[۹] به روایت علینقی منزوی، در چنین شرایطی به دستور طغرل و در هم‌فکری با ابوالقاسم درگزینی که از اسماعیلیان (الموتیان) دفاع می‌کرد، بازداشت افرادی از خاندانی ایرانی از شافعیان وابسته به خلیفهٔ عرب که از یاران نزدیک به عین‌القضات بودند رخ می‌دهد و نیز "دومین گرفتاری عین‌القضات؛" پیشامدی که باعث می‌شود این "صوفی وارستهٔ متنفر از سیاست بغداد و ترکانِ"[۱۰]سلجوقی قربانی این اختلاف شود. گرچه "موارد اتهام عین‌القضات و سنی‌نمایی او در دفاع‌نامهٔ شکوی‌الغریب به روشنی نشان می‌دهد که او از سوی فقیهان سنی دربار زیر پیگرد بوده"[۱۱] است.

برای دانستن بیشتر از فضای رعب‌آور و تهدیدکنندهٔ آن دوره برای باطنیان، آوردن این شعر از کتاب تاریخ آل‌سلجوق راوندی برای پایان دادن به این موضوع کافی است. مؤلف این کتاب پس از تحسین شاعری با نام شمس‌الدین لاغری که "این بیت‌ها خوش گفت،" می‌آورد:

خسروا هست جای باطنیان
قم و کاشان و آبه و طبرش
آبروی چهار یار بدار
و اندرین چار جای زن آتش
پس فراهان بسوز و مصلحگاه
تاچهارت‌ثواب‌گرددشش[۲۱]

از آثار عین‌القضات به فارسی می‌توان از یزدان‌شناختی، رساله جمالی، تمهیدات و نامه‌های عین القضات یاد کرد.

تصور اینکه تمهیدات فقط متنی دینی و عرفانی است، تصوری خطاست. باید این کتاب را چون متنی ادبی خواند؛ متنی ادبی و آفریدهٔ دوره‌ای که اندیشه‌ورزی در دایرهٔ جهان‌بینی دینی امکان گردش و پرواز داشته است. متن‌هایی از گونهٔ تمهیدات را در تاریخ ادبیاتمان باید با ملاحظهٔ چنین موقعیتی در نظر آورد و به آن نگاه کرد. همدلی عین‌القضات در این کتاب با ابن‌سینا، وقتی اندیشه‌ورزی‌های او در زمینهٔ پرسش‌های فلسفی فقیهان و زاهدان خشک‌اندیش زمانه شماتت و رد می‌شد، سمت‌وسوی تلاش‌های فکری عین‌القضات را نشان می‌دهد. او در مدت کوتاه زندگی‌اش راهی بس دراز پیموده است. سالی چند مرید امام محمد غزالی بوده و بعدها بر اثر دیدار با احمد غزالی، که راهی جدا از برادرش محمد داشت، یکسر از غزالی برید. جستجوها و تلاش‌های بعدی او در خواندن و کار روی متن‌ها و مذاهب دیگر که خود در جایی در این کتاب به آن اشاره می‌کند، نشان از سر به دیوار زدن‌های جوانی است بی‌تاب دانستن برای پیدا کردن راه و رسیدن به سرچشمه‌ای که به ذهن سیراب نشدنی‌اش آبی گوارا بنوشاند. زمانه اما زمانهٔ تنگی است برای پروازهای ذهنی یک اندیشمند؛ و او در همین فضای بسته است که به بینش اشراقی می‌رسد. اما خود می‌داند راه علم راه کوتاه و بسته‌ای نیست و در پایان همین کتاب می‌نویسد: "دریغا علم پایان ندارد و ما به پایان نخواهیم رسیدن. "

با این که او در تمهیدات پیوسته به متن قرآن روی می‌آورد، اما جهان اندیشهٔ او هیچ پیوندی با دنیای پژمرده و عبوس زاهدان و فقیهان خشک‌اندیش اهل شریعت ندارد. واقعیت این است که در اروپای عصر روشنگری نیز فلسفه و اندیشهٔ خردگرا نمی‌توانست در خصوص وجود خدا تصمیم بگیرد. آنچه می‌تواند اندیشه‌ورزی‌های عین‌القضات را در تمهیدات به جهان اکنون ما پیوند دهد، تلاش‌های اوست برای دانستن. او در این متن از خواننده‌اش می‌خواهد ازعادت‌پرستی دست بکشد و عادت‌پرستی را در زمرهٔ بت‌هایی ذهنی می‌داند که جلو دانایی را میگیرند. او از خواننده‌اش می‌خواهد با تأمل و با دقت متن قرآن را بخواند. و این درخواست در زمانه‌ای که خواندن قرآن و تفسیر آن در اختیار مُشتی زاهد عوام‌فریب بود، برای کسانی چون او خطر مرگ در پیش داشت؛ اتفاقی که درواقعیت رخ داد. اصرار او به خواننده که این متن را درست بخواند، نشان می‌دهد که اندیشمندانی چون او با آن هوش سرشاری که

داشتند و تأمل در آن متوجه پیوند این متن با دیگر متن‌های دینی از فرهنگ‌های دیگر شده بودند. و این یعنی زمینی‌شدن یک متن بیرون از ارادهٔ آنها. در بینش اشراقی آنها، چیزها خلق نمی‌شوند، فراخوانده می‌شوند. نور بر تاریکی می‌تابد و اشیأ و هستی درون تاریکی و ظلمت پدیدار می‌شوند. و این اتفاقی است که هزاران هزار سال طی زمان رخ داده و همچنان رخ می‌دهد. و چنین است که هر آیین و هر متن می‌تواند اجرایی دیگر باشد از متن و آیین‌های پیش از خود. [۱۳] و اگر با این دید به اجراهای مشترک آیینی در اسطوره‌های سومر و بابل و ایلام، ایران باستان و مصر نگاه کنیم به رمز و راز بینش اشراقی و عرفان ایرانی بیشتر نزدیک می‌شویم. و چه بسا سرّ و اسراری که به گفتهٔ مکرر عین‌القضات غیرت نمی‌گذارد فاش شود، همین باشد. فاش‌شدنی در همین مقدار که سر حلاج، او و سهروردی را به دار بُرد و اندیشمندانی چون ابن‌سینا را از این مکان به آن مکان گریزاند و در نهایت به اشراق کشانید تا به زبان رمزی بیان حال و اندیشه کند. او خود در شرح نوشتن تمهیدات در برگ‌های پایانی آن می‌آورد: "دریغا چه دانی که در این تمهید چند هزار مقام‌های مختلف واپس گذاشتیم، و از هر عالمی زبده‌ای در کسوت رموز با عالم کتابت آوردیم."[۱۴]

عین‌القضات در این کتاب در همان عرصهٔ اندیشه‌ورزی گام می‌زند که پس از او سهروردی در عقل سرخ، یا عطار در منطق‌الطیر. همهٔ اینها در سیر و سلوک فکری خود برای رسیدن به حقیقت یا شناخت گرد کانونی یکتا و متعالی با نام عقل جوهری می‌چرخند. مقوله‌ای که اندیشهٔ غربی به تردید به آن می‌نگریست و در طی زمان رفته‌رفته آن را کنار گذاشت. با تجزیهٔ عقل جوهری به عرصه‌های گوناگون در اندیشهٔ غربی، میدان شناخت گسترده و راه برای پدید آمدن علوم گوناگون باز شد که هر کدام عرصهٔ ویژهٔ خود را برای پیگیری از شناخت حقیقت و واقعیت یا خود مقولهٔ شناخت دارند. این اتفاق در فرهنگ ایرانی ـ اسلامی رخ نداد. جرقه‌هایی از این راه‌جویی را می‌توان در کارهای متفکرانی چون فارابی و رازی و بوعلی سینا دید، اما بیشتر آنها در بنیاد برای دستیابی به شناخت حقیقت به همان نیروی مرکزی، یعنی همان عقل جوهری، روی می‌آورند که در میدان تفکر آنها نام‌هایی چون عقل فعال، لوح اولین یا لوح محفوظ یافته است. در بینش آنها، حقیقت در لوح اول نوشته شده و کار انسان یا سالک دستیابی به این لوح و رفتن به سوی آن است. این انسان رهرو یا سالک، چه در عقل سرخ سهروردی و چه در منطق‌الطیر عطار

و چه در این کتاب، برای رسیدن به لوح و حقیقت شناخت یا آگاه شدن به رمزهای آن باید از مرحله‌هایی بگذرد و در این راه، برای رسیدن به مقصود شرط اصلی نیز مراقبت و ریاضت‌های شخصی است.

دربارهٔ متن این خوانش که با توجه به نام کتاب، تمهیدات که در فرهنگ لغات به معنی مقدمه‌چینی و زمینه‌سازی برای شروع و آغاز کاری معنا می‌دهد، آن را سرچشمه‌ها نام گذاشته‌ام، کوتاه می‌توانم بگویم پس از یک بار خواندن این کتاب، هنوز بسیاری از حرف‌های آن برایم گنگ مانده بود. پس بر آن شدم از نو بخوانم و از هر تمهید، با تعریفی که از آن دارم، فشرده‌ای بیاورم که درواقع خوانش من از آن تمهید باشد. می‌خواستم برای خودم روشن شود این رساله را چگونه فهمیده‌ام. این کار را به طور معمول هنگام خواندن هر کار داستانی می‌کنم. پس از خواندن هر داستانی، آن را کنار می‌گذارم و فکر می‌کنم اگر بخواهم این داستان را برای کسی تعریف کنم چگونه شرح می‌دهم. بر این باورم در هر بار از نوگفتن یا نونویسی هر اثر، نخست معلوم خودت می‌شود آن را درست فهمیده‌ای یا نه و سپس می‌بینی در لابه‌لای همین تعریف تازه، نقد و تأملی نیز بر آن کار کرده‌ای. درواقع، در هر شرح تازه از هر اثر، آن کار یک بار دیگر و به زبانی دیگر نوشته یا بیان می‌شود و در این تعریف یا نسخهٔ تازه، آن چیزهایی که در کار نهان و مخفی بوده‌اند آشکار می‌شوند و توجه به آنها بیشتری معطوف می‌شود و همین‌ها به نظر من می‌شود نقد و تأمل بر آن اثر.

"به ملکوت نرسد هرکه دوبار نزاده"
عین‌القضات به نقل از عیسی مسیح

تمهید نخست یا اصل اول: فرق علم مکتسب (علمی که آن را می آموزی در مکتب و مدرسه) با علم لدنی (دانشی که بدون آموزش نصیب کسی شود، خدادادی، فطری)

در نظام اندیشگی عین‌القضات، نور، آتش و روشنایی اصل آفرینش‌اند. او با تأمل و اندیشه‌ورزی بر همین پدیدارها سلوک را آغاز می‌کند و در همان آغاز راه، روش‌شناسی‌اش را از شناخت حقیقت با آیه‌های قرآن همراه می‌کند. شاید درست‌تر است بگوییم ریشه‌های این‌گونه اندیشیدن را، با استفاده از دانشی که از جاهای دیگر و فرهنگ‌های دیگر آموخته بود، برای نمونه از ایران باستان و

تورات و انجیل، از گونهٔ خوانشی که از قرآن دارد بیرون می‌کشد.[۱۵] در آغاز این فصل می‌نویسد: "مگر این آیت را در قرآن نخوانده‌ای و یا نشنیده‌ای که 'قد جائکم من الله نور و کتاب مبین،' محمد را نور می‌خواند و قرآن را که کلام خداست نور می‌خواند" و سپس می‌نویسد: "تو از قرآن حروف سیاهی می‌بینی بر کاغذ سفید، بدان که کاغذ و مداد و سطرها نور نیستند."[۱۶] او به روشنی می‌گوید تو با خواندن سطرهای قرآن بر کاغذ قرآن را نخواهی فهمید و حقیقت را در آن نخواهی دید. باید به گونه‌ای بخوانی که کاغذ و سطرها و حرف‌ها جای خودشان را به نور بدهند. نور خود خداست؛ بی‌حجاب. نور خود محمد است که قرآن بر زبان او جاری شده است. و در نتیجه، نور خود هستی است. تو باید سعی کنی آن را ببینی یا درست بخوانی. این نوع نگاه هستی‌شناسانه نه فقط در قرآن، بلکه در فرهنگ ایران باستان و آموزه‌های زرتشت و اندیشه‌های مانی و انجیل‌ها هم دیده می‌شود. در انجیل یوحنا، به روشنی همین نگاه به نور آمده است. "او آن نور نبود، بلکه آمد تا بر نور شهادت دهد. آن نور حقیقی بود که هر انسان را منور می‌گرداند و در جهان آمدنی بود."[۱۷]

این شیوهٔ نگاه نفی در نفی را که صورت بیرونی کلمات در آن نفی می‌شوند و سطرها نفی می‌شوند و تاریک می‌شوند تا روشنی دیده شود، می‌توان در کلیت تمهیدات دید. کتابی که آن را می‌توان رساله‌ای در ستایش عشق یا رساله‌ای در شناختن و رسیدن به عشق نامید. این بازی با کلمات که او در این فصل و این کتاب می‌کند و این چرخشی که او می‌دهد به عبارت‌ها تا از یک صورت به صورتی دیگر گذر کنند و با این حال گرد گوهری یگانه که همان نور و روشنایی باشد بچرخند، همه پرداخته و ریشه گرفته در ذهنیتی است که هستی را در تمامیت خود نور می‌بیند؛ نور که در تابش است و در تابیدن و در این تابیدن امواجی از نورهای گوناگون را پدیدار می‌کند. در نگاه او، این گوناگونی رنگ‌ها و نورها همان گوناگونی صورت‌های بیرونی کلمات و عبارت‌هاست که همه در یک هستی، که نور باشد، جا گرفته‌اند. او می‌نویسد به حقیقت قرآن باید از نگاه دل رسید و به زبان او، حقیقت قرآن که "منوط به دل‌های انبیاء و اهل ولایت است،" در کتاب نیست، باید در کتاب طلبید. طلبیدن به این معنا که با افکندن روشنایی و نور بر آن باید آن را فراخواند و از تاریکی بیرون آورد. او بر این باور است که "هر آیتی را از قرآن ظاهری هست و پس از ظاهر، باطن تا هفت باطن" و می‌نویسد: "گیرم که تفسیر ظاهر را کسی

مدرک شود، اما تفسیرهای باطن را که دانست و که دید. "و در این نفی در نفی معنای ظاهری و معمولی کلمات و نفی برداشت صوری از قالب کلمات و عبارات تا آنجا پیش می‌رود که می‌نویسد وقتی به معناهای قرآن رسیدی دیگر "نه قرآن ماند و نه قاری و نه کتاب، بلکه همه مقروء (خوانده‌شده) بود و همه مکتوب (نوشته‌شده). "یعنی کل هستی، از خالق و مخلوق و سازنده و ساخته‌شده، یکی و یگانه می‌شوند.

عین‌القضات دسترسی به این معناها را کار همه نمی‌داند. با استفاده از آیه‌ای از قرآن می‌نویسد این معناها و تاویل را فقط "خدا داند و راسخان در علم." برای او فقط شماری از مردم توان رسیدن به این معانی را دارند. اینان به کلام قرآن، "راسخان در علم" یا به زبان او عارفان، انبیأ و اولیایند. و اینان از قالب بشری بیرون‌اند. قالب بشری برای وجود آنها تنگ است. اینان کسانی‌اند که قالب خود یا قالب تنگ بشری خود را ترک می‌کنند تا محو جمال حق شوند تا خود پاره‌ای از نور شوند. و خود نور شوند. و آنگاه این نورها هستند که در آینهٔ هم می‌تابند. عاشق و معشوق یکی می‌شوند و مجنون و لیلی نیز. شاهد همان مشهود است و خدا همان انسان. گاهی هم قالب و "صورت" را با "عادت‌پرستی" در یک ردیف می‌گذارد و می‌نویسد: "ای عزیز اگر خواهی که جمال این اسرار بر تو جلوه کند، از عادت‌پرستی دست بدار که عادت‌پرستی بت‌پرستی باشد."[۱۸]

همهٔ کوشش عین‌القضات در این فصل دفاع از "انا الحق" گفتن منصور حلاج است و "سبحانی ما اعظم شأنی" گفتن ابویزید بسطامی. و سخنانی دیگر از همین دست از عارفانی دیگر که او آنان را در ردیف پیغمبران می‌گذارد.

او پیوند آدمی را با قرآن و یا جهان روحانی، پیوندی شخصی می‌داند. و این آموزه را که قرآن برای همگان آمده است رد می‌کند. به گونه‌ای از قرآن و آیه‌های آن می‌گوید که گویی بین خوانندهٔ قرآن و قرآن نباید واسطه‌ای باشد. هرکس با قرآن روبه‌رو می‌شود، باید فکر کند کلمات قرآن خطابی است که به او می‌شود. و می‌نویسد: "تو ای عزیز پنداری که قرآن مجید خطاب است با یک گروه یا صد طایفه یا صد هزار؟ بلکه هر آیتی و هر حرفی خطاب است با شخصی و مقصد شخصی دیگر، بلکه عالمی دیگر. و آنچه در این ورق‌ها نوشته شد[ه] هر سطری، مقامی و حالتی دیگر است و از هر کلمه‌ای مقصودی و مرادی دیگر، و با هر طالبی خطابی دیگر، که آنچه با زید گفته شود نه آن

باشد که با عمرو بود و آنچه خالد بیند، بکر نبیند."[۱۹] سهروردی نیز در کتاب کلمه‌التصوف همین حرف را بعدها زد که "قرآن را چنان بخوان که گویی تنها در شأن تو نازل شده."[۲۰]

برای او فقط داوری دل یا همان بینش باطنی و شهودی سنجهٔ درستی و نادرستی، خوبی و بدی و کفر و ایمان است. و با بهره‌وری از حدیثی از محمد می‌نویسد: "هرچه پیش آید باید که محل و مُفتی آن صدق دل باشد. اگر دل فتوی دهد امر خدا باشد، می‌کن! و اگر فتوی ندهد، ترک کن."[۲۱] او می‌نویسد: "اگر شخصی این اهلیت و استعداد ندارد که به واسطهٔ دل خود بداند، دل کسی دیگر بجوید و بپرسد که این اهلیت یافته باشد، تا دل غیری آینهٔ تو باشد. "

و در سخن بعدی خود به "پیر" می‌رسد. و خدا را در آینهٔ جهان، پیر، می‌بیند. در این که از این مفهوم برداشت‌های فراوانی می‌شود کرد، بحثی نیست. یکی آن برداشت و تاویلی است که مفسران شیعه از پیر می‌کنند و پایه‌های ولایت ولی را می‌سازند. برداشتی در عمل سیاسی و مذهبی که بیشتر فرقه‌های مذهبی شیعه چون زیدیه و اسماعیلیه و شیعهٔ دوازده‌امامی و غیره در دایرهٔ آن جا میگیرند. و دیگری برداشتی است که عارفانی چون بسطامی و حلاج و عین‌القضات و سهروردی و عطار و مولوی از آن دارند و حافظ که با نام‌هایی چون پیر مغان و پیر میکده و پیر ما و غیره از آن یاد می‌کند. پیر در آینهٔ نگاه اینان یکسره با آن معنایی که شیعه از آن بهره برده جداست و هستی و معنایی دیگر داشته است. این پیر هم میانجی بین حقیقت و انسان است و وصل‌کنندهٔ آنها، هم گاه خود حقیقت است. او نمادی پویا و پایدار در فرهنگ ایرانی است و در ادبیات ما با چهره‌های گوناگونی پیدا شده است. در وجود زال سپیدموی در شاهنامه در نقش میانجی بین حقیقت و انسان هستی می‌یابد. زیرا او از یک‌سو وصل می‌شود به سیمرغ، مرغی افسانه‌ای که او را پروریده و از سوی دیگر، با اتصال به سام وصل می‌شود به انسان. همین پیر در وجود پیرمرد سفیدموی و سرخ‌چهرهٔ عقل سرخ سهروردی عقل فعال می‌شود و راوی را برای رسیدن به جایگاه حقیقت راهنمایی می‌کند. و در شعر حافظ رازهای پیچیدهٔ هستی را برای او می‌گشاید:

گیرم نه پیر مغان در به روی بگشاید
کدام در بزنم، چاره از کجا جویم

بسیاری از شخصیت‌های اسطوره‌ای و داستانی در ادبیات منظوم کلاسیک ما چون فریدون، ایرج، کیخسرو، رستم و پیران ویسه در شاهنامه فردوسی و مجنون در لیلی و مجنون نظامی نیز بهره‌ای از خویشکاری این پیر دارند. [۲۲] این پیر در انتهای راه و با رسیدن سالک به او، خود را هم محو می‌کند یا در آینهٔ وجود سالک محو می‌شود. راهٔ ابی به این پیر که عین‌القضات از آن می‌نویسد و بر این باور است که بدون حضور او و "با خویش به کوی او گذر نتوان کرد،" کمک‌کننده است به فهم همان پیرهایی که شاعران و عارفان دیگر نیز با زبان‌های استعاری و نمادین خود از آن نوشته‌اند.

"پسرم واقعهٔ خود را به کسی مگو"
قرآن، سورهٔ یوسف، آیهٔ ۵، به نقل و ترجمهٔ عین‌القضات

تمهید دوم یا اصل ثانی: شرط‌های سالک در راه خدا

در این تمهید، عین‌القضات با بهره گرفتن از دو فعل در قرآن، یکی "جاء" به معنای آمد از مصدر آمدن در سورهٔ الاعراف، آیهٔ ۱۴۳، [۲۳] و فعل "اَسری" به معنای آوردیم از مصدر آوردن در سورهٔ الاسراء، آیهٔ ۱، [۲۴] که اولی اشاره به دیدار موسی و دومی دیدار محمد با خداست، می‌نویسد "آمده چون آورده" نباشد." [۲۵] او در این اصل، با توجه ویژهٔ خود به کلمات و معناهای آنها و بر اساس خوانش خود از قرآن، در پی تعریف و شناختن طالب و مطلوب است. "طالب آن باشد که حقیقت جوید تا بیابد، مطلوب آن باشد که حقیقت وی را جوید تا بدان انس یابد." می‌نویسد که موسی خودش آمد، اما محمد را بیاوردیم. سپس با این تعریف سراغ "یحبهم و یحبونه،" به معنای دوستشان دارم و دوستم می‌دارند، در آیه‌ای دیگر از قرآن می‌رود. و به همان سان که با کنار هم گذاشتن آمدن و آورده شدن در آن دو آیه در پی معنایی تازه در آنها بود، با درکی تازه این عبارت را می‌خواند. به باور او، خدا در این گزاره نخست دوست داشتن خودش را به انسان می‌آورد و سپس دوستی آدمی به خدا را. و همین برتری یافتن و پیشی گرفتن عشق خدا به مردم از عشق مردم به خدا، در ساختار دستور زبانی این گزاره، جای طالب و مطلوب و جوینده حقیقت و حقیقت را عوض کرده است. این بار حقیقت است که طالب وصل است. دو قرن بعد از عین‌القضات، شمس تبریزی نیز با همین شیوه بیانی همین

عبارت را می‌آورد و همین تعریف عین‌القضات را روشن‌تر مکرر می‌کند که "از قدیم چیزی به تو پیوندد و آن عشق است. دام عشق آمد و در او پیچید که 'یحبونه ' تأثیر 'یحبهم' است. از آن قدیم، قدیم را ببینی و هو یدرک الابصار. این است تمامی این سخن که تمامش نیست."[۲۶] محمدعلی موحد در یادداشتی براین مقال می‌نویسد: "یحبونه تأثیر یحبهم است: اشاره است به آیهٔ ۵۴ سورهٔ پنجم" و می‌نویسد: "شمس می‌گوید این که یحبهم را مقدم بر یحبونه ذکر کرده، دلیل است بر آن که عشق حق در گرو جاذبهٔ عنایت خود اوست. مولانا در دیباچهٔ دفتر دوم مثنوی می‌گوید 'عشق محبت بی‌حساب است. جهت آن گفته‌اند که صفت حق است به حقیقت، و نسبت او به بنده مجاز است. یحبهم تمام است. یحبونه کدام است؟' یعنی کار عشق با عنایت حق (یحهبم) تمام است، چه محبت حق سلسله‌جنبان محبت بنده است. اگر یحبهم حاصل باشد، یحبونه خود حاصل می‌شود."[۲۷]

عارفانی از گونهٔ عین‌القضات همه در مراجعه‌شان به آیه‌های قرآن بر پاره‌ای از جمله و عبارات تأکید می‌کنند و پاره‌ای دیگر را در سایه می‌گذارند. و با این کار به شیوه‌ای دیگر از نگاه کردن به زبان می‌رسند. آنها برداشت معنایی همگان را از این جمله‌ها معنای حقیقی عبارات قرآن نمی‌دانند. جایی در همین فصل، بعد از آوردن آیه‌هایی از قرآن، می‌نویسد که عبدالله‌بن عباس و ابوهریره گفته‌اند اگر این آیه‌ها را به زبان خودشان شرح و تفسیر کنند، صحابهٔ پیغمبر آنها را سنگسار خواهند کرد. او با تعریفی که از طالب و مطلوب می‌دهد و با عوض کردن جایشان در همان شیوهٔ بیانی ویژهٔ خودش برای رسیدن به شناخت، می‌کوشد فاصلهٔ خدا و انسان را در زمان محو کند. و همان سخن پیشین خود را تکرار کند که خدا و انسان یکی هستند یا یکی می‌شوند در زمان. و این دورهٔ زمانی طی‌شده از موسی و مسیح تا محمد را، گویی یک سیر و سلوک بشری می‌داند که انسان هم در تاریخ و هم در وجود خود باید طی کند تا به منصور حلاج برسد که انا الحق می‌گوید. یکی از ویژگی‌های زبان او پیوند دادن کلمات و سخن‌های گوناگون و معناهای پنهان درونشان با هم است. از هر سخن و از هر معنای پیشین معنا و سخنی تازه آفریده می‌شود؛ سخنی تازه که در بافت کلی و یکتای خود رسیدن به عشق است و همبستگی خدا و انسان. این عشق در دوره‌های زمانی به صورت‌های گوناگونی بیان شده است، ولی هر کدام از این صورت‌ها با حضور خود ارزشی خلق کرده‌اند و این ارزش‌ها

ارزش‌های بعدی را ساخته‌اند یا راه را هموار کرده‌اند؛ برای ارزش‌آفرینی در فردای پس از خود. او راهی را که از سوی موسی و مسیح طی شده و به محمد رسیده، راهی دراز برای پیوستن طالب و مطلوب می‌بیند. و در پس این نگاه، اختلاف و دشمنی بین نظرها و آرای اندیشمندان و فرقه‌های مذهبی و دین‌ها را نمی‌پذیرد و همه را کمک‌کننده به هم می‌داند و می‌نویسد: "اما ای عزیز شرط‌های طالب بسیارست در راه خدا که جملهٔ محققان خود مجمل گفته‌اند. اما یکی مفصل که جملهٔ مذاهب هفتاد و سه گروه که معروف‌اند، اول در راه سالک در دیدهٔ او، یکی بود و یکی نماید و اگر فرق داند و یا فرق کند، فارق و فرق‌کننده باشد، نه طالب. " و با این سخن، او آشکارا بین طالب و فارق یا سرسپرده به مذهبی خاص فرق می‌گذارد. فارق را گمراهی می‌داند که نمی‌تواند به حقیقت برسد. کسی که سرسپرده به مذهبی خاص است، درواقع به فرق می‌رسد نه به حقیقت. و می‌نویسد: "این فرق هنوز طالب را حجاب راه بود که مقصود طالب از مذهب آن است که باشد که آن مذهب که اختیار کند، او را به مقصد رساند. و هیچ مذهب به ابتدای حالت بهتر از ترک عادت نداند. "

و پس از آوردن شعری به عربی می‌نویسد: "حسین منصور را پرسیدند تو بر کدام مذهبی... گفت من بر مذهب خدام. زیرا که هر که بر مذهبی بود که آن مذهب، نه پیر وی بود، مختلط [بخوان فارق و فرق گذارنده] باشد، و بزرگان طریقت را، پیر، خدای تعالی بود." و می‌نویسد: "طالب را با نهنده مذهب کارست، نه با مذهب. بیت:

آتش بزنم بسوزم این مذهب و کیش
عشقت به نهم به جای مذهب در پیش
تا کی دارم عشق نهان در دل ریش
مقصود رهی تویی، نه دین است و نه کیش [۲۸]

و در ادامهٔ همین نگاه باز به انسان می‌رسد و باز به دل انسان، که در تمهید نخست در ستایش و درستی نگاه و نظر آن سخن گفته بود؛ منتها در این اصل لایه‌ای دیگر از آن را آشکار می‌کند. و در برگردان به فارسی از حدیثی و شرح آن می‌نویسد: "آسمان با او چه معرفت دارد که حامل او باشد؟ و زمین با او

چه قربت دارد که موضع او بود؟! قلب مؤمن [بخوان قلب انسان] هم مونس اوست و هم محب اوست و هم موضع اسرار اوست."[۲۹] و می‌نویسد: "هر که طواف قلب کند مقصود یافت. و هرکه راه دل غلط و گم کند چنان دور افتاد که هرگز خود را باز نیابد. " و مثال می‌آورد از ابویزید بسطامی که "شبی در ابتدای حالت ابویزید گفت: الهی راه به تو چگونه است؟ جواب آمد: ارفع نفسک من الطریق فقد وصلت. گفت تو از راه برخیز که رسیدی. چون به مطلوب رسیدی، طلب نیز حجاب راه بود، ترکش واجب باشد. "این سخن آشکارا کفر است. او نهایت راه را ترک هرگونه بندگی و عبودیت می‌داند. و چون خود می‌داند چه گفته است در پی این جمله‌ها می‌نویسد: "زنهار تا نپنداری که قاضی (قاضی نام خود اوست به دلیل داشتن شغل قضاوت) می‌گوید که کفر نیک است و اسلام چنان نیست. حاشا و کلا. مدح کفر نمی‌گویم یا مدح اسلام. " و هردو را رندانه با هم و در یک طراز می‌آورد و ادامه می‌دهد: "ای عزیز هرچه مرد را به خدا رساند اسلام است، و هرچه مرد را از راه خدا باز دارد کفرست. "او در سخن پیشین خود آشکارا گفته بود وقتی سالک به انتهای راه برسد، طلب را کنار می‌گذارد و "ترک آن را واجب دانسته،" با این همه پس از آن حرف که تکرار همان حرف نخست است، در بایستگی و شایستگی رفتن به همه راه‌ها دوباره همان سخن پیشین خود را تکرار می‌کند که "حقیقت آن است که مرد سالک خود هرگز نه کفر باز پس بگذارد و نه اسلام که کفر و اسلام دو حال است که از آن لابد است، مادام که با خود باشی. اما چون خلاصی یافتی، کفر و ایمان اگر نیز ترا جویند در نیابند. بیت:

در بتکده تا خیال معشوقهٔ ماست
رفتن به طواف کعبه از عقل خطاست
گر کعبه ازو بوی ندارد، کنش است.
با بوی وصال او، کنش کعبهٔ ماست

و او که ستایشگر خیام و گویا شاگرد او نیز بوده، با همان زبان خیام به همهٔ علایق و وابستگی‌ها پشت پا می‌زند و می‌نویسد:

تا هرچه علایق است بر هم نزنی
در دایرهٔ محققان دم نزنی
تا آتش در عالم و آدم نزنی
یک روز میان کم‌زنان[۳۰] کم نزنی.[۳۱]

عین‌القضات آشناست با فلسفهٔ مشائیان. فارابی و ابن‌سینا را خوب خوانده است. و در همین کتاب به نظریهٔ ابن‌سینا از عناصر اربعهٔ قدیمه یاد می‌کند و در دفاع از او و تأویل از گفته‌اش می‌نویسد: "شیخ ابوعلی سینا را معذور داری آنجا که گفت: 'العناصر الاربعه قدیمه؛' بدین عناصر که قدیم می‌خواند، عناصر حقیقی و ارکان بهشت می‌خواهد، نه عناصر کون و فساد ارکان دنیا. دریغا که خلق بس مختصر فهم افتاده‌اند از کار حقیقت، و سخت دور مانده‌اند از آن معانی."[۳۲] با این که او خود را در کشف و شهود و روش شناخت حقیقت پایبند به دل می‌داند یا همان علم لدنی، که در سر فصل تمهید اول این کتاب آورده، اما برای اثبات نظریه‌اش گاه گوشه‌چشمی هم به سوی روش استدلالیان و مشائیان دارد. و با بهره از مشاهده و تجربهٔ عینی می‌کاود تا به راه دل یا راه باطن نقبی بزند؛ برای رسیدن به حقیقت و اثبات آن. و می‌نویسد: "ای عزیز آشنایی درون را اسباب است و پختگی او را اوقات است و پختگی میوه را اسباب است؛ کلی آن است که آشنایی درون چنان پدید آید به روزگار که پختگی در میوه و سپیدی در موی سیاه و طول و عرض در آدمی که به روزگار زیادت می‌شود و قوی می‌گردد، اما افزونی و زیادی که به حس بصر و چشم سر آن را درک نتوان کرد، الا به حس اندرونی و به چشم دل، و این زیادی خفی‌التدریج باشد، در هر نفسی ترقی باشد چون سفیدی در موی سیاه و پختگی در میوه و شیرینی در انگور، اما به یک ساعت پیدا نشود، بلکه هر ساعتی افزونی و زیادی پذیرد. "او با توجهی از این گونه که به نظر و روش‌های ارسطو و فارابی و ابن‌سینا برای رسیدن به شناخت داشت، راه را برای درهم آمیزی این نظرها برای سهروردی که بیست‌وچند سالی بعدتر از او می‌آید هموار می‌کند.

عین‌القضات در همین شیوه از نگاه نیز باز به کشف حقیقت از راه دل می‌رسد. خدا را پیر می‌داند؛ وجودی که راهبر و راهنمای آدمی است تا او را چون میوه‌ای که باید برسد و مویی که باید سفید شود و جوانی که به پیری رسد، به راه دل رهنمون کند.

او به هیچ‌وجه به معناهای ظاهری کلمه باور ندارد و همهٔ آنها را نشانه و "شاهد"ی می‌داند از حقیقت وجودی دیگر. در بیتی می‌نویسد:

از خود به خود آمدن رهی کوته نیست
بیرون ز سر دو زلف شاهد ره نیست

سپس می‌گوید: "تو چه دانی ای عزیز که این شاهد کدام است؟ زلف شاهد چیست؟ و خذ [خط؟] و خال کدام مقام است؟ مرد رونده را مقام و معانی‌ها است که چون آن را در عالم صورت و جسمانیت عرض کنی و بدان خیال انس گیری و یادگار کنی، جز در کسوت حروف و عبارات شاهد و خذ و خال و زلف نمی‌توان گفت و نمود." و این بیت‌ها می‌آورد:

خالی است سیه بر آن لبان یارم
مُهریست ز مشک بر شکر، پندارم
گر شاه حبش به جان دهد زنهارم
من بشکنم آن مُهر و شکر بردارم[۳۳]

او در همین بازی با کلمات و بخشیدن معناهای بسیار به آنها حرف و سخن خودش را طرح می‌کند. بیتی می‌نویسد و برای تفسیر دو زلف شاهدی که در شعر آورده، سخنانی می‌آورد نزدیک به دوگانگی در اصل آفرینش، در جهان‌بینی دین و آیین‌های زردتشت و پیش از آن. دو زلف در شعر او شاهد، نماد، استعاره و صورت‌هایی تمثیلی می‌شوند برای اهورا و اهریمن در دین زردتشتی و زُروانی که بیرون از حضور و وجود آنها هستی پدید نمی‌آمد و بعد محمد را چون خالی سیه می‌بیند بر چهرهٔ لا الله الا الله و می‌نویسد: "دریغا چه می‌شنوی خال سیاه مهر محمد رسول‌الله می‌دان که بر چهرهٔ 'لا الله الا الله' ختم و زینتی شده است." و می‌نویسد: "خذ [خط] شاهد هرگز بی خال کمالی ندارد" و از این هم می‌گذرد و می‌نویسد: "دریغا چه دانی که 'شاه حبشی' کدام است؟" و خود پاسخ می‌دهد که "پرده‌دار 'الا الله' است که تو او را ابلیس می‌خوانی" و ادامه می‌دهد: "چه گوئی شاهد بی زلف زیبایی دارد؟" و هردو، هم خط و خال و هم زلف، را برای رسیدن به کمال سالک ضرور

می‌داند و می‌نویسد: "اگر شاهد بی خذ و خال و زلف صورت بندد، رونده بدان مقام رسد که دو حالت بود و دو نور فرا پیش آید که عبارت از آن یکی خال است و یکی زلف، یکی نور مصطفی است و دیگر نور ابلیس، و تا ابد با این دو مقام سالک را کارست. "در این بازی با کلمات که او پیش می‌کشد ما محمد و ابلیس و خط و خال و زلف و شاه حبشی را همه در یک همانندی تصویری می‌بینیم. همانندها و هماوردهایی که در عرصهٔ بازی با کلمات او استعاره‌هایی می‌شوند از دو نور یا بخوان دو نیرو؛ اهورا و اهریمن. دو نیرویی که تا ابد سالک را با آنها کار است.

عین‌القضات در این تمهید پس از گفتن از شرط‌های راه سالک برای رسیدن به خدا، به اینجا می‌رسد که سالک برای رسیدن به حقیقت باید از مقام‌های گوناگونی بگذرد. و راهبر و راهنمای او در این راه پیر است. پیری که این راه را پیشتر به تمامی رفته است. و جمله "افعال و اقوال مرید از ابتدا تا انتها" می‌داند. این پیر به همان اندازه که نقش راهبر و راهنمای سالک را دارد، عاشق و شیدای مریدش نیز هست. هردو در انتها آینهٔ حال و جان هم می‌شوند. و او که با تأویلی از یحبونهم و یحبونه، عشق بین خدا و انسان، از قرآن آغاز کرده بود، دوباره به انسان‌خدایی و به وحدت وجود می‌رسد. و پیر و سالک و مراد و مرید را آینهٔ جان هم می‌کند. و یگانه شرط رسیدن به این مقام را آتش زدن به هر چه در خود تفرقه دارد و اختلاف‌برانگیز است، می‌داند. اسلام و کفر، ابلیس و محمد، همه را صورت‌هایی ظاهر می‌داند که باید از آنها گذشت و رفت. و در پایان این مقال هشدار می‌دهد که سخن حقیقت یا این سخن را جز با پیر و آن که اهل دل است نباید و نشاید گفت. و از قرآن به نقل از یعقوب، آنگاه که یوسف به او می‌گوید در خواب دیده است یازده ستاره و خورشید و ماه بر او سجده می‌کنند، می‌آورد "پسرم واقعه خود را به کسی مگو؛"[۳۴] سخنی به کنایه و اشاره، که ترس از تهدید فقها و متشرعان در آن نهفته است.

اگر این سخن درست باشد که تمیهدات از آخرین کارهای عین‌القضات بوده است، با اشاره به همین حرف و کلماتی نظیر این که در برخی از تمهیدها می‌آید و در تمهید دهم آشکارا پیش‌بینی قتل خود را می‌کند، می‌توان گفت تمهیدات وصیت‌نامه یا کلام آخر این اندیشمند آزاده است.

شیوه‌ای که عین‌القضات در نوشتن تمهیدات برگزیده التقاطی است. ساختار کار او هم روایی است و هم غیرروایی، هم کشف و شهودی

و تاویلی است و هم تفسیری و منطقی. اما در تمامیت یا یکپارچگی خود، تمهیدات ساختار روایی دارد. یک روایت کلی که اول شخصی دارد و مخاطبی که با او سخن می‌گوید. روایت اصلی در گفت‌وگوی بین اول شخص با مخاطب که بر بنیاد پرسش و پاسخ بنا شده شکل می‌گیرد. و پاره‌روایت‌هایی که میان راه می‌آیند، روایت اصلی را جلو می‌برند. او گاه بین این روایت‌ها از زبان وصف حال نیز بهره میگیرد و وصف حال خویشتن می‌کند که "این شیفته را مدتی حالتی و وقتی روی نمودی که اندر سالی چند اوقات نام خدای تعالی بر زبان نتوانستمی راندن تا جمال 'ن والقلم و مایسطرون' این بیچاره را بنواخت. و قبول کرد و گفت: بگو 'قل هو الله احد.'"[۳۵] و در همین حالت شیفتگی یا جنون، کسانی را که خداخدا و الله‌الله جار می‌زنند، زیر این پرسش منطقی و ابن‌سینایی میگیرد که اگر آنها خدا را ازلی و ابدی و قدیم می‌دانند، چگونه او را با زبانی که به گفتهٔ او "محدث" یا آفریده است، خطاب می‌کنند و می‌نویسد: "خواندن حقیقی آن باشد که خدا را به خدا خوانی؛ و قدیم را به زبان محدث و آفریده خواندن حقیقی نبود. " و ادامه می‌دهد که "هر که خدا را شناسد هرگز نگوید که الله و هر که الله را بگفت خدا را نشاخت و نشناسد."[۳۶]

"کفر اندر خود قاعدهٔ ایمان است
آسان‌آسان به کافری نتوان رفت"
عین‌القضات

تمهید سوم یا اصل ثالث: آدمیان بر سه گونه فطرت آفریده شده‌اند

در این فصل، عین‌القضات از بینش خود در شناخت انسان و "فطرت" یا طبیعت او گزاره‌هایی می‌آورد. در نگاه او، قسمی آدم "صورت و شکل آدمی دارند، اما از حقیقت و معنی آدم خالی باشند. " و نمونه‌هایی نام می‌برد مانند ابولهب و ابوجهل و... که معاصر پیغمبر اسلام‌اند. اینان به حقیقت کلام قرآن نمی‌رسند و اگر پیوندی با کلمات قرآن برقرار کنند، این پیوند با ظاهر کلمات آن است. درواقع، ظاهر قرآن خطاب به آنهاست. عین‌القضات پس از آوردن آیه‌هایی از قرآن می‌نویسد که مخاطب این نوع از آیه‌ها این گونه آدم‌ها یا این طایفه از آدم‌هایند. و باز همان سخن گذشتهٔ خود را در دو تمهید پیشین تکرار

می‌کند و قرآن را حجاب می‌داند بین محمد و این گونه آدم‌ها. می‌گوید این گونه از آدم‌ها در دنیا نیز در دوزخ‌اند. و دلیل آن را این می‌داند که چون "در حجاب معرفت باشند،" نصیبی از رؤیت و مشاهدهٔ خدا نمی‌برند و فردا روز در قیامت نیز "به حسرت از رؤیت و مشاهدهٔ خدا محروم باشند."[۳۷]

قسم دوم یا طایفهٔ دوم "امروز با حقیقت و معرفت باشند و در قیامت با رؤیت و وصلت باشند. "به نظر او اینان مقام پیمبران را دارند، در هردو جهان در بهشت‌اند و مقام شفاعت مردم را دارند. و می‌نویسد که "خلق از وجود ایشان بسیاری منفعت دنیوی و اخروی بیابند و برگیرند."[۳۸]

قسم سوم به نظر او آدم‌هایی‌اند که "حقیقت یقین چشیده و در حمایت غیرت الهی باشند. " این طایفه متفکران و عارفانی‌اند چون بایزید بسطامی، حلاج، خرقانی که او ستایشگر آنان است. و "از این طایفه حدیث کردن ممکن نبود، زیرا که خود عبارت از آن قاصر آید. و افهام خلق آن را احتمال نکند و جز در پرده‌ای و رمزی نتوان گفت" و می‌آورد که "نصیب خلق از معرفت این طایفه جز تشبیهی و تمثیلی نباشد." آنگاه از این سخن به این حرف می‌رسد که "دریغا ما خود در تشبیه گرفتاریم،" با این منظور که خدا را نمی‌بینیم و به شباهت و به آوردن صفات برای او قناعت کرده‌ایم، اما "مشبهی[۳۹]را لعنت می‌کنیم. "سپس با مدد تفسیر و تأویل خود از کلمه‌هایی از قرآن شرح و بیان حقیقت وجود اینان را دشوار می‌داند. او بر این باور است که این طایفه "از حضور مشاهدت خالی نباشند" و با استفاده از تأویلی که از آیه‌هایی از قرآن دارد، مقام و منزلت آنان را از پیغمبران بالاتر می‌داند. او برای پیغمبران سه ویژگی قائل می‌شود. ۱. به انجام کاری توانا باشند که دیگری نباشد. از موسی، آب به انگشتان از خاک بیرون آوردن و جاری کردن و از عیسی، زنده کردن مرده و از محمد شق‌القمر یا شکافتن ماه می‌آورد. ۲. احوال آخرت را جمله به طریق مشاهدات و معاینت به روشنی دریابند. ۳. هرچه را که همگان از ادراک عالم غیب در خواب و رویا یا در خیال به آن می‌رسند آنان در بیداری به آن ادراک و دست می‌یابند. پس از آوردن این سه ویژگی برای پیغمبران، مرتبهٔ عارفان یا طایفهٔ سوم را بالاتر دانسته و می‌نویسد که "این سه خاصیت که کرامات خوانند و فتوح و واقعه، اول حالت ایشان باشد و اگر ولی و صاحب سلوک درین سه خاصیت متوقف شود و ساکن ماند، بیم آن باشد که از قربت بیفتد و حجاب راه او شود."[۴۰] و این بیت می‌آورد:

من بر سر کوی، آستین جنبانم
تو پنداری که من ترا می‌خوانم
نی نی غلطی که من ترا کی خوانم
خود رسم من است که آستین جنبانم

به نظر او "کفر میانهٔ مرتبت عبودیت است" و این روایت نقل می‌کند که "شیخ ما یک روز نماز می‌کرد و به وقت نماز گفت: من کافر شدم و زنار بستم... چون از نماز فارغ شد گفت: ای محمد تو هنوز به میانهٔ عبودیت نرسیده‌ای و به پردهٔ آن نور سیاه که پرده‌دار 'فبعزتک لاغوینهم اجمعین' ترا راه نداده‌اند. باش تا [راه] دهندت."[۴۱] او در این عبارت، آیهٔ ۸۲ از سورهٔ ص را می‌آورد که شیطان خطاب به خدا می‌گوید: "به عزت و جلال تو سوگند که خلق را تمام گمراه می‌کنم. "و با گذاشتن آن در جمله‌ای از خود، درواقع مرتبهٔ پیغمبری محمد را در عرصهٔ روبه‌رو شدن با کفر و ایمان پایین‌تر از مرتبه والایی می‌داند که عارفان در ستیز با خدا به کفر و یا به "آن پردهٔ سیاه" و هم‌سخنی با ابلیس رسیده‌اند. و می‌نویسد:

بی دیده ره قلندری نتوان رفت
دزدیده به کوی مدبری نتوان رفت
کفر اندر خود، قاعده ی ایمان است
آسان آسان به کافری نتوان رفت

او کفر را یکی از منزل‌هایی می‌داند که سالک در آن دوره‌ای مقیم می‌شود و از آن می گذرد و در نهایت به فنا شدن می‌رسد.

او با تکیه بر بخش مقام عرفانی در وجود پیغمبر، بر این باور است که حضور محمد در جایگاه و مقام پیغمبری و رسالت او در راهنمایی خلق همه حضوری به اکراه و از روی بی‌میلی از سوی او بوده است و بیشتر پذیرش فرمان و اجرای خدا بوده تا کاری از روی دل. می‌نویسد: "او را به اکراه به عالم کتاب و ایمان آوردند از بهر انتفاع خلق و رحمت ایشان،" چون "صفت رحمانیت داشت" و"ایمان و اسلام را به خود راه داد" و "گرنه او از کجا و غیبت از آن حضور از کجا و رسالت و کتاب از کجا؟" و آشکارا این گردن

نهادن محمد را بر فرمان خدا در مقایسه با کار ابلیس که نافرمانی پیشه کرد، نرسیدن مقام و مرتبهٔ او به مرتبهٔ کافری یا مقام ابلیس می‌داند.

"ای عزیز معرفت خود را ساخته کن"
عین‌القضات

تمهید چهارم یا اصل رابع: خود را بشناس تا خدا را بشناسی

این گزاره که عین‌القضات در پیشانی این فصل آورده، به گفتهٔ بسیاری به این سخن معروف سقراط برمی‌گردد که "خودت را بشناس."[۴۲] و سخن عین‌القضات نیز، "ای عزیز معرفت خود را ساخته کن،" می‌نماید برگردان همین سخن سقراط باشد به فارسی. در این تمهید، او بنیاد مراقبت و توجه‌اش را شناخت بر ماهیت همین نوع از معرفت (خودشناسی) و چگونه ساخته شدن آن می‌گذارد. گرچه این خودشناسی یا معرفت بر خود که از مخاطبش می‌خواهد آن را "ساخته" کند، در بینش او پرتویی است از یک گوهر برتر و فرازمینی، از گونهٔ نگاه و نظرهایی که دیگر به تاریخ سپرده شده و در شناخت‌شناسی علمی عصر ما جایی ندارد، اما در همین بینش استعلایی یا متافزیسم گوهرشناسانهٔ او از هستی و معرفت می‌توان مفاهیم و گزاره‌های بسیاری دید که در دیدگاه کنونی عصر ما نیز شایستهٔ تعمق و تفکرند؛ مفاهیمی چون رد عادت‌پرستی، اخلاق، پیوند انسان و خدا بر بنیاد مهر و عشق، جست‌وجو برای شناخت بر ماهیت اندیشهٔ انسان که در ارائه و توجه دادن به آنها بسیاری از اندیشمندان ایرانی اسلامی هم‌نظر با او چون بسطامی، حلاج، سهروردی، عطار، شمس و مولوی نیز سهم بزرگی داشته‌اند. نگاه و نظر این‌گونه عارفان و چگونگی بحث و نظرشان روی این‌گونه مفاهیم از دایرهٔ تنگ جدل‌های اهل شریعت و مذهب خاص بیرون می‌رود و جهانشمول و گسترده است. و به بیان عین‌القضات در همین تمهید "دریغا چه می‌شنوی؟ اگر نه آنستی که هنوز وقت زیر و زبر بشریت نیست! و الا بیم آن است که حقیقت این معانی شریعت را مقلوب کند."[۴۳] واقعیت این است که این متفکران مجبور بودند همهٔ راه‌هایی را که در اندیشه‌ورزی برای شناختن هستی و جهان و خدا و انسان طی می‌کنند مطابقت دهند با مفاهیم و تعریف‌های به کار رفته از آنها در قرآن. و چون گام زدن در میدانی بیرون از آن برایشان ممکن نبود، پس بنا را بر تأویل از کلام

قرآن به شیوهٔ خودشان و تأکید بر سخن رمزی آن می‌گذاشتند و با این کارشان نمی‌گذاشتند رشتهٔ تفسیر و معنای قرآن فقط در دست فقیهان و اهل شریعت و دین باشد. و با تحقیر نظر آنان از قرآن می‌گفتند "از غیرحق تفسیر شنوی، آن تفسیر حال ایشان بود، نه تفسیر قرآن، ترجمهٔ تحت‌اللفظ همه کودکان پنج‌ساله خود بگویند."[۴۴] با این همه، گره طنابی که دور گردن آنها بسته شده بود هر لحظه تنگ‌تر می‌شد. و عین‌القضات که خود را ادامه‌دهندهٔ راه حلاج می‌دانست، احساس می‌کرد لحظه‌به‌لحظه گره این طناب دور گردنش تنگ‌تر می‌شود؛ طنابی که پیش از او حلاج را خفه کرده بود و بعد از او سهروردی را خفه می‌کند. عین‌القضات در همین کتاب که گویا وصیت‌نامهٔ اوست در هر تمهیدی از مرگ خود در آینده و از این فضای خفقان‌آور خبر می‌دهد. او در این تمهیدها سیر مُلک یا زمین را برای دستیابی به معرفت به خود به همان اندازه پاس می‌گذارد که سیر ملکوت را. و پس از آنکه می‌نویسد "جز به رمزی معرفت خدا حرام است شرح کردن،" می‌آورد که "ای عزیز بدان که افعال خدای تعالی دو قسم است. مُلکی و ملکوتی. " و از این سخن خود معناگشایی می‌کند که "این جهان و هرچه در این جهان است مُلک خوانند. و آن جهان و هرچه در آن جهان است ملکوت خوانند؛ و هرچه جز این جهان و آن جهان باشد جبروت خوانند. تا مُلک نشناسی و واپس نگذاری، به ملکوت نرسی. و اگر ملکوت را نشناسی و واپس بگذاری به جبروت نرسی. و خدای را تبارک و تعالی در هر عالمی از این عالم‌های سه گانه [مُلک و ملکوت و جبروت]، خزینه‌هایی هست که [ولله خزائن السموات و الارض] و لیکن هرکسی نداند"[۴۵] و از نو به همان نقل و تأویل قدیم خود از یحبهم و یحبونه برمی‌گردد و به دفاع از حسین حلاج و بایزید بسطامی برمی‌خیزد.

او با آوردن سخنانی از حلاج و بایزید و دیگرانی از همین سلسله، گویی بر سر این عهد و پیمان با خود است که سخن و وجود در گوررفتهٔ آنان را چه در خاک و چه در غبار لایه‌های زمان از نو زنده کند. سخنان کسانی که در فضای بستهٔ دینداری و به شمشیر و فتوای خلفا و حاکمان سیاست و شرع، نام و گفته‌هایشان مهر ممنوع خورده بود. و این یعنی کمک کردن به تداوم فکر و اندیشهٔ مستقل در برابر گسل و شکاف تحمیلی و مقابله با فراموشی و استبداد مذهبی و سیاسی که بر جامعه و تاریخ ما تحمیل شده است.

و قلندرانه یا رندانه میان سطرهایش می‌گوید "نیک طلب می‌کن و باز می‌یاب و نگاه می‌دار و از من شنیده می‌باش تا دانی" و این شعر می‌نویسد که

در دیدهٔ دیده دیده‌ای بنهادیم
و آن را ز ره دیده غذا می‌دادیم
ناگه به سر کوی جمال افتادیم
از دیده و دیدنی کنون آزادیم

گونهٔ روایت‌گویی عین‌القضات و عبارت‌هایی که در سر سخن‌هایش می‌آورد، از زوایای بسیاری تفکربرانگیز و مختص به خود اوست. گاهی آرزومندانه می‌آورد "دریغا چه شنوی" و گاه دوستانه خواننده را خطاب می‌کند "ای عزیز بدان که" یا "نیک طلب می‌کن و باز می‌یاب. " گاهی امری و جهت‌دهنده می‌گوید که "ای عزیز معرفت خود را ساخته کن." سخنی که ادامهٔ همان سخن پیشین او در تمهید نخست است. او در جامعه‌ای که به زور و ترس عادت‌پرستی در آن ارزش شده، به خواننده هشدار می‌دهد عادت‌پرست نباشد و از خوانندهٔ رساله‌اش می‌خواهد که به نیروی تفکر خودش معرفت خود را بسازد.

"قبلهٔ جان نه این قبله باشد"
عین‌القضات

تمهید پنجم یا اصل خامس: شرح ارکان پنجگانهٔ اسلام

عین‌القضات در این تمهید ارکان پنجگانه اسلام (شهادت، نماز، زکات، روزه و حج) را از دیدگاه خود تفسیر و تأویل می‌کند. او نخست در تعریف از علم، آن‌گونه که خود درمی‌یابد یا می‌شناسد، سراغ این نقل و حدیث از محمد می‌رود که "اطلبو العلم ولو بالصین،" به جست‌وجوی علم و دانش برو، حتی اگر در چین باشد. سپس، با آوردن فرازهایی از آیه‌های قرآن، علم را پاک شدن یا شسته شدن دل از علایق معنا می‌کند. "تا دل تو از علایق شسته نشود که 'الم نشرح لک صدرک'[۴۶] دل تو پُر از علم و نور و معرفت... نباشد؛" و این همان فرمان پیشین اوست بر ترک عادت‌ها و گسستن از باورهای تحمیل شده

بر انسان. در بینش او این علائق و پایبندی‌ها به عادات راه نزدیک شدن به علم را سد می‌کنند. علمی که برای یافتن آن، به نقل از آن حدیث، باید تا چین سفر کرد. او به جای این عادات و باورها پیوسته به دل رجعت می‌دهد و با تفسیر از آیات "الرحمن علم القرآن" می‌نویسد: "معلم این علم الرحمن است" و این علم "بر همهٔ خلق پوشیده باشد" جز بر آنها که راه دل می‌پویند. و سپس معنای ایمان و ایمان داشتن به اسلام را نه انجام دادن صوری و ظاهری آن ارکان پنجگانه، بلکه کوشش برای پیوندی از راه دل با آنها می‌داند. و علم دل همان علم لدنی است که در تمهید نخست مفصل از آن گفته بود.

او بر این باور است که دل نمی‌گذارد سالک ساکن کویی شود و سر در مقامی فرود آرد: "باد رحمت عشق لایزالی دل را در ولایت‌های خود می‌گرداند تا جایی ساکن شود و سکون یابد، و قلب خود متقلب است یعنی گردنده است از گردیدن نایستد." و در ادامهٔ این سخن می‌آورد: "ای عزیز چون خواهند که در ولایتی نیاز دل سالک را آنجا متوقف گردانند و قبض روح او کنند، در آن مقام او را محتاج و مشتاق آن زمین و مقام گردانند تا سر بدان مقام فرود آرد و بدان قانع شود."[۴۷]

رویکرد اندیشه‌ورزان و عارفانی چون عین‌القضات به دل جدا از این گونه سخن‌ها و انتقاد نگرشی آنها به عقل جزیی یا شیوه استدلالی این امکان را برای آنها فراهم می‌کرد که با انتخاب زبان و بیانی رمزی و تمثیلی که به گفتهٔ آنها زبان دل است، برای طرح تفسیر و تأویل‌هاشان از قرآن و آیین‌های دینی قوانین بستهٔ شریعت را دور بزنند. زبان آنها در نثر هم که می‌نویسند، بیشتر شعرگونه است و به شعر نزدیک است، زیرا در شعر استفاده از زبان رمزی و استعاری و به کارگیری صورخیال فراهم‌تر است. این نوع بیان پیچیده و رمزگونه و استعاری اگر از یک سوی امکان گریز از تیغ سانسور فقیهان را برای آنها فراهم می‌کرد، تیغی که نه فقط زبان که سر می‌برید، از سوی دیگر آنها را از واقعیت زیست اجتماعی چنان دور می‌کرد که نمی‌دیدند کشف آنها از چنین حقیقتی را و بدین گونه، همان نهاد استبداد دینی و سیاسی را نیز در جامعه بازتولید می‌کند که خود برابر آن ایستاده بودند.

عین‌القضات با این شناخت شرح‌شده که از دل دارد و مرتبه‌ای که برای آن می‌گذارد، در نزدیکی آن به حقیقت، یگانه‌گان پنج رکن اسلام را تفسیر و تأویل می‌کند. او آنچه را که ظاهر این رکن‌هاست و از طریق شریعت اجرا

می‌شود یکسره مردود می‌داند. و می‌نویسد: "می‌دانی که جمال اسلام چرا نمی‌بینیم. از بهر آن که بت پرستیم."[۴۸] آنگاه بت‌ها را میشمارد. "بت نفس اماره را معبود ساخته‌ایم. " و عادت‌پرستی را از جملهٔ بت‌ها دانسته می‌نویسد: "عادت‌پرستی را مسلمانی می‌خوانی؟"

در دیده رهی ز تو خیالی بنگاشت
بر دیدن آن خیال، عمری بگذاشت
چون طلعت خورشید عیان سر برداشت
دردیده‌غلط نماندودرسر،پنداشت[۴۹]

عین‌القضات نمی‌پذیرد که با گفتن کلمه شهادت (اشهد ان لا اله الا الله) کسی مسلمان می‌شود. می‌گوید این به ضرب شمشیر است و می‌نویسد "دریغا حرام و دروغ گفتن" و در بیان رکن دوم، نماز، می‌نویسد "این نه آن نماز باشد که از من و تو باشد، از حرکات قیام و قعود و رکوع و سجود" و می‌نویسد که رو به قبلهٔ قالب ایستادن که نماز نیست که "قبلهٔ جان، نه این قبله باشد."[۵۰]

بفکندنی‌است هرآنچه برداشته‌ایم
بستردنی‌است هرآنچه بنگاشته‌ایم
سودا بوده‌ست هرآنچه پنداشته‌ایم
دردا که به عشوه عمر بگذاشته‌ایم

عین‌القضات از رکن سوم اسلام که زکات است، تقسیم رحمت و معرفت تأویل می‌کند و آموختن علم و معرفت به مردم تا از "بلاها و رنج‌ها خلاص یابند. "

او از رکن چهارم که روزه است، شناخت عمومی و شرعی از آن را که "امساک در خوردن طعام و شراب" است، "روزهٔ قالب" می‌داند و در برابر آن، با اشاره به این آیه از قرآن "و کلم الله موسی کلیما،"[۵۱] که خدا با موسی آشکارا سخن می‌گوید، منظور خدا را از صوم یا روزه خوردن شراب و طعام کلمه و سخن روشن و آشکار، از آن نوع که خدا با موسی می‌گفت، می‌داند و آموختن آن را روزه واقعی یا "صوم معنوی" و "روزهٔ جان" می‌داند.

در تاویل خود از رکن پنجم اسلام، حج، می‌نویسد: "ای عزیز بدان که راه خدا نه از جهت راست است، نه از جهت چپ، و نه بالا و نه زیر و نه دور و نه نزدیک؛ راه خدا در دل است و یک قدم است." و می‌نویسد: "ای عزیز حجِ صورت کار همه کس باشد، اما حجِ حقیقت نه کار هرکسی باشد." سپس روایتی می‌آورد از بایزید بسطامی که "بایزید بسطامی می‌آمد. شخصی را دید. گفت: کجا می‌روی؟ گفت: 'الی بیت‌الله تعالی.' بایزید گفت: چند درم داری؟ گفت: هفت درم دارم. گفت: به من ده و هفت بار گرد من بگرد و زیارت کعبه کردی."[۵۲]

محراب جهان جمال و رخسارهٔ ماست
سلطان جهان در دل بیچارهٔ ماست
شور و شر و کفر و توحید و یقین
در گوشهٔ دیده‌های خون‌خوارهٔ ماست

و در انتهای سخنش می‌آورد که "هرکه نزد کعبهٔ گِل رود خود را بیند، و هرکه به کعبهٔ دِل رود خدا را بیند." و می‌نویسد: "انشاءالله که به روزگار دریابی که چه گفته می‌شود."[۵۳]

اگر هر دینی بر پایهٔ آیین‌های آن استوار باشد، پس وقتی آیین آن دین بازتعریف شود، درواقع آن دین نیز بازتعریف می‌شود. و این کاری است که عین‌القضات در این فصل می‌کند و تا مرز به پرسش گرفتن ذات آن پیش می‌رود.

"عشق آتش است، هرجا که رسد سوزد و به رنگ خود گرداند."
عین‌القضات

تمهید ششم یا اصل سادس: حقیقت و حالات عشق

عین‌القضات می‌نویسد: "اندر این تمهید عالم عشق را خواهیم گسترانید." او هرچند می‌کوشد از عالم عشق درگذرد، اما عشق او را "شیفته و سرگردان" می‌دارد. در بیان این جدال و گفت‌وگوی میان خود و عشق، می‌نویسد: "عشق همیشه غالب می‌شود و من، مغلوب."

کارم اندر عشق مشکل می‌شود
خان و مانم در سر دل می‌شود
هر زمان گویم که بگریزم ز عشق
عشق پیش از من به منزل می‌شود

و هشدار می‌دهد به آدمی اگر "عشق خالق نداری، باری عشق مخلوق مهیا کن. "او بر این باور است "هر که عاشق نیست، خودبین و پُرکین باشد و خودرأی بود،" زیرا "عاشقی بی‌خودی" باشد. و بانگ از دل برمی‌کشد که "دریغا همه جهان و جهانیان کاشکی عاشق بودندی تا همه زنده و با درد بودندی."[۵۴]

عاشق شدن آئین چو من شیدایی است
ای هرکه نه عاشق است، او خودرائی است.
در عالم پیر هرکجا برنایی است
عاشق بادا، که عشق خوش سودایی است[۵۵]

در بینش او، عشق همه خود آتش است. و عاشق "آن باشد که معشوق را فراموش کند که عاشق را حساب با عشق است، با معشوق چه حساب دارد" و در ادامه این نظر می‌آورد "ای عزیز، جمال لیلی دانه‌ای دان بر دامی نهاده؛ چه دانی دام چیست؟" و خود در بیان پاسخ برمی‌خیزد که "صیاد ازل چون خواست که از نهاد مجنون مرکبی سازد از آن عشق... بفرمودند تا عشق لیلی را یک چندی از نهاد مجنون مرکبی ساختند تا پختهٔ عشق لیلی شود، آنگاه بار کشیدن عشق الله را قبول تواند کرد."[۵۶]

غمگین باشم چو روی تو کم بینم
چون بینم روی تو، به غم بنشینم
کس نیست بدین سان که من مسکینم
کز دیدن و نادیدن تو، غمگینم

برای عین‌القضات در جهان عشق، مقام "قرب" یا همنشینی و هم‌سخنی با معشوق مهم است نه مقام وصل. و با اشاره به کلماتی از قرآن می‌نویسد "ای

عزیز تو ببین که با موسی چه می‌گوید: ‘و قرّبناه.’”[۵۷] همین تأمل‌های کوتاه و گذرای او بر معنا و مفهوم عشق می‌توانند به تنهایی نقد و تفسیری دیگر بر منظومهٔ لیلی و مجنون نظامی باشند که در همین دورهٔ زمانی خلق شده است.

مجنون نظامی نیز با لیلی کار ندارد، با عشق خود به لیلی کار دارد. او نمی‌تواند یا نمی‌خواهد به لیلی برسد یا به وصال او برسد. او با عشق سرگرم است تا با معشوق. و از آنجا که “معشوق” در افق ذهنی عارفانی از گونهٔ عین‌القضات استعاره‌ای برای نام خدا تفسیر شده، سخنانی مانند “عاشق را حساب به عشق است و با معشوق چه حساب دارد،” می‌توانند راه بر تفسیری جدا از تفسیری که دینداران از بینش آنان از عشق و از نوشته‌های تغزلی و عاشقانه‌هایشان دارند و آنها را یکسره در دایره‌ای محدود از عشق به خدا تفسیر می‌کنند، بگشایند.

او گاهی هنگام نوشتن از ته دل بانگ سر می‌دهد “دریغا از دست خود نمی‌دانم که چه گفته می‌شود”[۵۸] یا “دریغا نمی‌دانم که چه می‌گویم،”[۵۹] و در اوج شیفتگی، کلمات رمزی قرآن را که در ابتدای برخی از سوره‌ها آمده، در جمله‌هایی از آن خود می‌گذارد و آن را چون رمزی از حضور معشوق که در پوشش و حجاب است، تأویل می‌کند. برای نمونه، به کارگیری واژهٔ “کهیعص،” کلمه‌ای رمزی و آیهٔ نخست سورهٔ مریم، در این جمله: “ای عزیز معذوری که هرگز ‘کهیعص’ با تو غمزه‌ای نکرده است تا قدر عشق را بدانستی.”

عین‌القضات هنگام نوشتن پیوسته به آنچه پیشتر گفته یا توضیح داده برمی‌گردد و همان‌ها را در جمله‌های دیگر با ساختار و روایت تازه‌ای تکرار می‌کند. این نوع نوشتن دایره‌وار که دایرهٔ پیشین دایرهٔ پسین را بسازد و دایرهٔ پسین در روایتی تازه به دایرهٔ پیشین برگردد، همان شیوه‌ای است که در شیوه روایی قرآن نیز به کار رفته است. او که در آغاز این تمهید قرار را با خوانندهٔ خود سخن گفتن از عشق و گسترانیدن معنای آن گذاشته بود، پس از پرداختن به عالم‌های حجاب و پرده‌های بین عاشق و معشوق، باز به همان بت‌های پیشینش که آنها را سد راه رسیدن به حقیقت می‌دانست برگشته و با گذاشتن نام حجاب بر آنها می‌نویسد عوام به آفتاب حقیقت نمی‌رسند، زیرا برابر آنها “هزار حجاب باشد: بعضی ظلمانی و بعضی نورانی. ظلمانی چون شهوات و غضب و حقد و حسد و بخل و کبر و حب مال و جاه و ریا و حرص و غفلت” و “حجابهای نورانی چون نماز و روزه و صدقه و تسبیح و اذکار.”[۶۰]

عین‌القضات در اندیشه‌ورزی عارفانه‌اش به هستی، پیوند عاشقانه‌ای بین خدا و انسان می‌بیند و در همان حالت شیفتگی که "دریغا ندانی که چه می‌گویم،" گرچه به غمزه محمد را جای انسان می‌گذارد و می‌نویسد "آفتاب 'الله نور السموات و الارض' بی آیینهٔ جمال محمد رسول‌الله دیدن، دیده بسوزد،" درواقع انسان را آیینهٔ حقیقت می‌کند، زیرا "به واسطهٔ آیینه، مطالعهٔ جمال آفتاب توان کردن. " و پس از این گفته که "ای دریغا هرگز فهم نتوانی‌کرد،" می‌نویسد: "عشق خدای ــ تعالی‌ــ جوهر جان آمد، و عشق ما جوهر وجود او را عَرَض آمد. عشق ما او را عَرَض، و عشق او، جان ما را جوهر. اگر چنان که جوهر بی عَرَض متصور باشد، عاشق بی معشوق و بی عشق ممکن باشد؛ و [این] هرگز خود ممکن و متصور نباشد."[۶۱]

عین‌القضات برای روشن‌تر کردن سخنش و گشودن معناهای درون آن، پیوسته به آیه‌های قرآن برمی‌گردد و جمله‌هایش را با فرازهایی کوتاه از آن می‌سازد. تأکید او و بسیاری از عارفان دیگر بر صورت‌های گوناگون مصدر فعل "دیدن" در قرآن و آیه‌هایی چون "و لقد رای من آیات ربه الکبری"[۶۲] این فکر را در ذهن جستجوگر پدید می‌آورد که آنها با گزینهٔ "دیدن" به جای "پرسش" می‌توانستند مرزهای حصار شریعت را زیر پا بگذارند. زیرا در آن زمانه، حصارهای تنگ شریعت و فقه و بحث‌های اهل کلام مانع از گسترش پرسش از پایه‌های دین و نظر منطقی به آن می‌شد و پیش کشیدن آن به اجبار به تسلیم شدن پرسش‌کننده به قوانین جاری شربعت می‌انجامید. نمونه‌اش کوشش‌های اندوهبار فلسفی و استدلالی فارابی است در دو قرن پیش از او، که می‌کوشید در آن زمانهٔ تنگ آرای فلسفی افلاطون و ارسطو را با هم درآمیزد و به این اعتقاد برسد که "حکمتی که توسط این دو حکیم بیان شده، در مبداء به وحی الهی می‌رسد."[۶۳] اندیشمندانی چون حلاج و عین‌القضات و شمس تبریزی و... دیگر نمی‌پرسیدند، به راه می‌افتادند که ببینند. و حقیقت را می‌دیدند. و چون می‌دیدند شطح می‌گفتند و شطح می‌نوشتند. و در این گونه نوشتن، به پای خدا و محمد نیز می‌توانستند بپیچند. عین‌القضات جایی در تمهید پنجم (اصل خامس) هنگام که تفسیر شرع از شهادت به یکتایی خدا را در نخستین رکن پنجگانهٔ اسلام تفسیری ظاهری می‌داند، از محمد انتقاد می‌کند و می‌نویسد "دریغا مصطفی را ــ علیه السلام‌ــ فرموده‌اند که خلق و مردم را کَشد تا 'لا اله الا الله' قبول کنند، چون این کلمه بگفتند مال و خون

ایشان معصوم شود. ای عزیز هرکه به دنیا مشغول باشد، و این کلمه از سر زبان گوید، فایدهٔ او از این 'لا اله الا الله' جز نگاه داشتن مال و تن او نباشد از شمشیر. " و در ادامه می‌آورد که "دریغا حرام و دروغ گفتن شرط نیست، و دروغ گفتن خود حرام است."[۶۴] شمس تبریزی نیز جایی در مقالاتش می‌آورد که "در هیچ حدیث پیغامبر نپیچیدم الا در این حدیث که 'الدنیا سِجن المؤمن' [جهان زندان مؤمن است]. چو من هیچ سِجن نمی‌بینم، همه خوشی دیدم، همه عزت دیدم همه دولت دیدم"[۶۵] یا "گفتند ما را تفسیر قرآن بساز. گفتم: تفسیر ما چنان است که می‌دانید، نه از محمد و نه از خدا."[۶۶]

عین‌القضات در این فصل به تلویح و کنایه می‌گوید محمد به عشق لم یزلی (پاینده و بی‌زوال) نرسیده است. و بر این باور است که "سهو در راه مصطفی نهادند" تا به این درجه از عشق نرسد و در توضیح این سهو می‌نویسد: "اگر نماز و طیب و نسا (زنان) را محبوب او نکردندی، ذره‌ای در دنیا قرار نگرفتی. این محبت سه‌گانه را بند قالب او کردند تا شصت‌واند سال زحمت خلق اختیار کرد؛ و اگر نه، دنیا از کجا و او از کجا؟"[۶۷]

شعرهای عاشقانهٔ عین‌القضات هرچند سمت و سویی فرازمینی دارند، اما از شادابی و توصیف لحظه‌های عشق‌های زمینی و گیتیانه نیز سرشارند:

زان یک نظر نهان که ما دزدیدیم
دور از تو هزار گونه محنت دیدیم
در کوی هوس پردهٔ خود بدریدیم
تو عشوه فروختی و ما بخریدیم

یا

یک روز گذر کردم در کوی تو من
ناگاه شدم شیفتهٔ روی تو من
بنواز مرا که از پی بوی تو من
ماندم شب و روز در تکاپوی تو من

یا

گر رنگ رُخت به باد بر داده شود
باد از طرب رنگ رخت باده شود
ور تو به مثل، به کوه بر بوسه دهی
کوه از لب تو عقیق و بیجاده شود

این دزدیده به یار نظر کردن و ناگاه شیفته شدن یا این توصیف‌های جسمانی از گلگونگی رخ معشوق که گر رنگ رخش به باد بر داده شود، باد از رنگ و مستی رخ او به باده بدل می‌شود، در این شعرها آنچنان عینی و ابژکتیوند که سفر استعلایی شاعر در حس حضور آنها کمرنگ شده است. او که گویا به رمز حضور و تجلی این نمود و نمادهای زندگی در شعرهایش آگاهی داشته، می‌نویسد: "این سه نوع عشق را که به رمز گفته شد در این بیت‌ها که خواهم گفتن بازیاب که قطعه‌ای سخت با معنی آمده است: "

بر سین سریر سر، سپاه آمد عشق
بر کاف کلام کل، کلاه آمد عشق
بر میم ملوک ملک، ماه آمد عشق
با این همه یک قدم ز راه آمد عشق

و از ته دل و شیفته‌وار بانگ سر می‌دهد: "دریغا مطربی شاهد بایستی و سماع تا این بیتها بر نمط 'الست بربکم' بگفتی."[۶۸] و از شبلی نقل می‌آورد که از او پرسیدند تو کیستی. "گفت: 'من نقطهٔ بای بسم‌الله‌ام. '" و پیش از آن و در ادامه می‌آورد که اصل بسم‌الله را به نقطهٔ ب "حاجت باشد که اظهار بسم بدان باشد، اما نقطه ب بی‌اسم ببین چه باشد. "

او در این بازی زبانی که پیش می‌کشد، بسم‌الله را کنار می‌گذارد و به نقطهٔ ب حرف اول آن می‌چسبد و تمام تأکید را برای درشت‌نمایی تنها بر همین نقطه از حرف کلمهٔ اول آن عبارت می‌گذارد، به این معنا که من ابتدایم. یا انسان و عشق آغاز و ابتداست. و با این کار یک همانندی ایجاد می‌کند بین این نقل و عشق به رمز گفتهٔ مورد نظرش در بیتی که در این فصل آورده است.

جدا از این توصیف‌ها و ریزبینی‌های عینی، بازتاب بینش فلسفی او را نیز در همین شعرهایش می‌توان دید. او که جهان را با همهٔ گونه‌گونی‌ها در کلیت خود

یکی و یگانه می‌بیند، در این تمهید نیز عالم عشق را بر همان بنیاد استوار می‌کند. و می‌نویسد: "میانهٔ عشق را فرقی توان یافتن میان شاهد و مشهود، اما نهایت عشق آن باشد که فرق نتوان کردن میان ایشان؛ اما چون عاشق منتهی، عشق شود، و چون عشق شاهد و مشهود یکی شود، شاهد مشهود باشد و مشهود شاهد. تو از این نمط حلول شماری و این حلول نباشد، کمال اتحاد و یگانگی باشد و در مذهب محققان جز این دیگر مذهب نباشد. " سپس این بیت‌ها را می‌آورد:

آن را که حیاتش آن بت شاهد نیست
در مذهب کفر، زاهد و عابد نیست
کفر آن باشد که خود تو شاهد باشی
چون کفر چنین است کسی واحد نیست

و بر این باور است که محبان خدا "بر مذهب و ملت خدا باشند؛ نه بر مذهب و ملت شافعی و ابوحنیفه و غیرهما نباشند، ایشان بر مذهب عشق و مذهب و ملت خدا باشند" و با یگانه کردن کفر و ایمان، شاهد و مشهود و عاشق و معشوق، به سراغ ابلیس نیز می‌رود و می‌نویسد: "خلق از ابلیس نام شنیده‌اند، نمی‌دانند که او را چندان ناز در سر است که پروای هیچ‌کس ندارد" و در ادامه می‌آورد "دریغا چرا ناز در سر دارد؟" و خود پاسخ می‌دهد: "از بهر آن که هم قرین آمده است با خد [خط] و خال. " سپس جمال معشوق را ترکیبی از همه این جزئیات دانسته و می‌نویسد: "هرگز خد [خط] و خال، بی زلف و ابرو و موی کمالی دارد؟" او که در وجود مجنون کمال عاشقی را رسیدن به مقام قرب تعریف کرده بود، در اینجا نیز با استفاده از استعارهٔ خط و خال به جای نام ابلیس و قرین کردن آن با ابرو و مو، درواقع همه را یک جا کنار هم می‌نشاند. و در جملهٔ بعدی خود می‌نویسد: "دریغا سیاهی بی سپیدی و سپیدی بی سیاهی چه کمال دارد؟"

ابروی تو با چشم تو هم پهلو، به
همسایهٔ طرّار یکی جادو، به
آن خدّ ترا نگاهبان گیسو، به
داند همه کس که پاسبان هندو، به

یا

از عشق نشانه جان و دل باختن است
وین کون و مکان هر دو برانداختن است
گه مؤمن و گاه‌گاه کافر بودن
با این دو مقام تا ابد ساختن است

این نوع نگاه به وجود و هستی و گزینش این گونه زبان برای توضیح آن، برخاسته از همان تفکر و بینش وحدت وجودی اوست. او در گزینش این ظرف بیانی سراسر استعاری و تمثیلی برای آنچه می‌خواهد بگوید، همراه است با همهٔ اندیشه‌ورزان این راه. و در توضیح سخنش در این بیت‌ها می نویسد: "اگر ذره‌ای نقصان در آفرینش دریابد، نقصان حکیم و حکمت باشد. موجودات و مخلوقات در نورها مزین و مشرف آمده‌اند. " و این همان حرفی است که سهروردی سی سال بعد از او در عقل سرخ و حکمت اشراق نیز می‌زند.

در بینش عین‌القضات، عشق جوهر و جانمایهٔ هستی است. خدا و انسان عاشق یکدیگرند و عشق سبب پیوند آنهاست. او پاره‌ها و اجزای جهان را در کلیت خود در مداری از عشق می‌چرخاند. و با بازگشت به قرآن و تأویلی شخصی، نظیر دیگر عارفان این رده، که می‌تواند با معنای اصلی متن‌ها یکی نباشد، مدار این چرخش را با تأکید بر زبان استعاری آنها به متن‌های قرآن نیز گسترش می‌دهد. و می‌نویسد "اگر عشق حیلهٔ تمثل نداشتی، همهٔ روندگان راه کافر شدندی؛ از بهر آنکه هرچیزی که او را در اوقات بسیار بر یک شکل و بر یک حالت بینند، از دیدن آن وقت او را وقت ملامت آید؛ اما چون هر لحظه و یا هر روزی در جمالی زیادت و شکلی افزون‌تر بیند، عشق زیادت شود. و ارادت دیدن مشتاق زیادتر. 'یُحبّهم ' هر لحظه تمثّلی دارد مر 'یُحبّونه' را و 'یُحبّونه' هم چنین تمثلی دارد."[۶۹] سپس سوگندهایی را که در آیه‌های نظیر اینها آمده که 'و الشمس و ضحیها' و 'والقمر اذا تلیها'..."[۷۰] یکی می‌کند با سوگندی که عاشق و معشوق به موی و روی هم می‌خورند.

هر روز ز عشق تو به حالی دگرم
وز حسن تو در بند جمالی دگرم

تو آیت حسن را جمالی دگری
من آیت عشق را کمالی دیگرم

در این بیت‌ها به هیچ‌وجه "تو،" تنها خطابی یک جانبه از سوی انسان به خدا یا خدا به انسان نیست. آنها در هر دم جا عوض می‌کنند و همدیگر را با همین "تو"ی به زبان عین‌القضات "تمثل" عاشقانه خطاب می‌کنند.

دوش آن بت من دست در آغوشم کرد
بگرفت و به قهر حلقه در گوشم کرد
گفتم صنما ز عشق تو بخروشم
لب بر لب من نهاد و خاموشم کرد

گرچه یهوه یا خدای تورات در مقایسه با الله در قرآن، خدایی خشن‌تر و بی‌رحم‌تر است، اما برخورد پیغمبرانی چون یعقوب و موسی با او بسیار فرق دارد با نوع برخوردی که محمد با الله دارد. یعقوب با خدایی که صورت فرشته یافته است کشتی میگیرد و اگر خدا بانگ نمی‌کرد "مرا رها کن زیرا فجر می‌شکافد،"[۷۱] او را بر زمین می‌زد. موسی نیز با یهوه سخن می‌گوید و "خضر" فرستادهٔ غیبی‌اش را به پرسش می‌گیرد. عیسی نیز در انجیل‌ها در میانهٔ رنج‌هایش به شکایت بانگ سر می‌دهد "الهی، الهی، چرا مرا ترک کردی؟"[۷۲] اما الله در قرآن پیوسته به محمد فرمان می‌دهد که "قُل! " و محمد اطاعت می‌کند. او بسیار مطیع‌تر و فرمانبرتر از پیغامبران پیش از خود است. اما همین واقعیت اطاعت‌پذیری و مطیع بودن مطلق محمد در برابر خدا در دیدگاه عارفان و اندیشه‌ورزانی چون عین‌القضات چون رابطه‌ای عاشقانه بین محمد و خدا تأویل و تفسیر شده است. برای نمونه، در این بیت عین‌القضات، "او،" که ضمیری برای خدا، عاشق، معشوق یا شاهد و هر چه است، "به قهر،" اما با گذاشتن "لب بر لبش" حلقهٔ عبودیت یا بندگی را در گوش او می‌کند. در این تأویل‌های خودساخته از قرآن، آنها تسلیم و رضای محمد را در دایرهٔ عشق می‌گذارند و معنا می‌کنند. این نوع دیدن اگر از جنبه‌ای به بینش اشراقی آنها و نوع نگرهٔ وحدت وجودی‌شان به هستی پیوند می‌خورد، از جنبه‌ای دیگر برمی‌گردد به رودررویی آنها با نظامی سیاسی و مذهبی که با

تکیه بر خدائیی واحد و قهار دایرهٔ فرمان‌پذیری را در اطاعت بی‌چون‌وچرا از فرمان خلفا و امیران و فقهیان آن می‌دانستند. فرمان‌هایی که از یک کانون واحد باید چون فرمان "قُل" به پیروانشان نازل می‌شد. آنها با جانشین کردن عشق یا محبت و تمرکز روی "یُحبّهم،" و بی‌رنگ کردن "قل" که گفتمان قدرت سیاسی و مذهبی بود، درواقع گفتمان آنها را تا حدی تخریب می‌کردند. و از آنجا که این نوع نگاه و نظر، نه با بینش و مذهب سلجوقیان حنفی می‌خواند و نه با مذهب خلفای بغداد و نه با بینش پیروان مذهب شافعی که در حاشیه و سایهٔ حکومت سلجوقیان در ایران کرّ و فرّی داشتند، طبیعی بود که عین‌القضات از سوی آنها طرد و تکفیر شود. اما قرار گرفتن همین رابطهٔ عاشقانه در زمینهٔ یک اطاعت بی‌چون‌وچرای عاشق و معشوق از هم، همان گفتمان قدرت یا مفهوم قُل را که پاره‌ای وقت‌ها به روشنی زیر پرسش می‌بردند، از سویی دیگر بازتولید می‌کرد. عین‌القضات در تفسیر شب معراج که شب دیدار محمد و خداست، از زبان خدا می‌نویسد: "ای محمد وقت‌های دیگر قایل من بودم و سامع تو، و نماینده من بودم و بیننده تو، امشب گوینده تو باش که محمدی و شنونده من. "اما محمد چنان از خود بیخود شده که توان پرسیدن و حرف زدن ندارد. عین‌القضات با همانند کردن این دیدار با دیدار لیلی و مجنون می‌نویسد: "نشنوده‌ای که مجنون چون لیلی را بدیدی از خود برفتی و چون سخن لیلی شنیدی با خود آمدی؟" و سپس در ادامه می‌آورد که "ای عزیز از اسرار وحی خبر نتوان دادن زیرا که این مقام باشد که مرد را به قربت به جایی رساند که در آن سؤال کردن حرام باشد: مثلاً چون مکان او جستن و هم سِرّ و مقصود او طلبیدن و مانند این. " سپس این گفت‌وگو و دیدار را در دل رابطهٔ میان سلطان و کسی می‌گذارد برخوردار از رتبتی عالی، که اسرار مملکت به او می‌گوید و می‌نویسد: "اما نشاید که کسی از سلطان این اسرار پرسد به هیچ‌حال. چه اگر سلطان گوید که قیام و پادشاهی من به تست، هیچ خطری نباشد، و اما اگر سلطان را گویی که قیام و پادشاهی تو به من است و از من است، کار پر خطر باشد."[۷۳] سخنانی که بدون ارادهٔ آنها به تدوام نظام‌های سیاسی و اجتماعی قدرت در دوره‌ای که در آن می‌زیستند یاری می‌کرد.

این درواقع تراژدی زندگی اندیشه‌ورزانی چون عین‌القضات بود؛ زیستن در موقعیتی که گویا دست تقدیری بیرون از ارادهٔ آنها برایشان تعیین و مقدر کرده بود. با این همه، گرچه در این بازی زبانی و تأویل‌های ذهنی چیزی از

این جهان بیرونی و عینی کشف نمی‌شد که دستمایهٔ شناختی علمی در تاریخ ما شود، اما اندیشه می‌توانست در این میدان باز تخیل ورزش ذهنی کند و تخیلاتش را پرورش دهد. و حاصل این پروریدن ذهن و تخیل ورزیدن در زمینهٔ خلق ادبیاتی جهانی، دفتر شعرهایی است چون دیوان شمس مولانا و حافظ که در همان تنگناهای زمانی آفریده شده است.

ای دریغا کاین شریعت، گفتِ ما ببریده است
ابوالسعید ابوالخیر، به نقل از عین‌القضات

تمهید هفتم یا اصل سابع: حقیقت روح و دل

عین‌القضات در آغاز این تمهید برای رسیدن به شناختی از "حقیقت روح و دل،" پارهٔ نخست آیه‌ای از قرآن می‌آورد که "وَ یَسألونک عن الروح قل الروح من امر ربی." [۷۴] از تو از روح می‌پرسند بگو که روح به امر خدای من است. سپس از خواننده می‌خواهد نخست آنچه در "باطن"اش هست بشناسد، بعد از آن "طالب حقیقت روح" باشد. آنگاه با گذاشتن خود جای خواننده و این پرسش او که "من جز از قالب و روح دیگر چه چیز باشم؟" جست‌وجویش را برای رسیدن به شناختی از حقیقت روح و دل ادامه می‌دهد.

او می‌نویسد "هفتاد هزار خاصیت و صفت در هر یکی از بنی‌آدم متمکن و مندرج است" و "مرد چون این صفات را ببیند، پندارد خود اوست" و "او نباشد و لیکن ازو باشد." او بر این باور است انسان مجموعه‌ای است از "صفات محموده (نیک) و صفات خیر" و نیز "صفات مذمومه (زشت) و صفات شرّ" و این صفات را چندان بی‌شمار می‌داند که "به روزگار در نتوان یافت." او همهٔ این صفات نیک و بد را قیدوبندهایی بر قالب یا تن شخص می‌داند که باید خود را از زندان آنها برهاند تا به حقیقت دل برسد. و با آوردن نقل عارفانی دیگر می‌نویسد: "چون بدان لطیف رسی، بدانی که اذا تم الفقر فهُو الله، (هنگام که فقرت تمام شد یا به انتها درجه از فقر رسیدی به خدا رسیده‌ای) چه باشد." او بر این باور است که "قلب لطیفه[۷۵] است و از عالم علوی است و قالب کثیف است و از عالم سفلی است" و هیچ "الفت و مناسبت میان ایشان نبود و نباشد." و با تأویلی که از این آیه از قرآن می‌کند: "ان الله یَحولُ بین المَره و قلبه،" خدا در میان شخص و قلب او

حایل است،[۷۶] می‌نویسد برای آن که شخص و قلب همدیگر را فهم کنند، واسطه‌ای که زبان هردو می‌داند "میان دل و قالب برگماشتند" که "ترجمان قلب و قالب باشد." آنگاه "آنچه نصیب دل باشد، دل با آن لطیفه یا با آن روح بگوید و آن لطیفه با قالب بگوی."

او با تأکید بر اینکه "اگر قلب را مجرد در قالب تعبیه کردندی، قلب با قالب قرار و انس نگرفتی" و "قالب به احوال قلب طاقت نداشتی" و گداخته می‌شدی، می‌نویسد: "این لطیفهٔ حقیقت آدمی را واسطه و حایل کردند میان قلب و قالب. " عین‌القضات همین لطیفه‌ای را که پرتویی از خدا دانسته و در دل گمارده شده، جان و روح حقیقت می‌داند. لطیفه‌ای که نام‌های گوناگونی به آن می‌دهد. گاه روحش می‌خواند، گاه جان؛ گاه دل و گاه آنچه حائل است بین قلب و قالب. او بعد از این تأمل و تأویل‌ها برای رسیدن به حقیقت روح و دل، به این نتیجه می‌رسد که "آخر معلوم باشد که جز این پنج حواس،" که همه درواقع در پیوند با تن و قالب‌اند، "پنج حواس معنوی و باطنی" نیز هست که "همه در نهاد تو تعبیه" شده است.

آنگاه با آوردن تمثیل‌هایی چون مرغ و قفس، هستی یا وجود آدمی را در جایی یا موقعیتی بین قالب و قلب می‌گذارد. و در این سخن، هوشمندانه یا به سخن حافظ به رندی، در پیوند با تأویل پیشینش از آیه‌ای از قرآن در ابتدای همین تمهید که خدا را واسطهٔ بین قالب و قلب کرده بود، درواقع می‌گوید انسان جایی نشسته یا ایستاده که خدا ایستاده است. "دریغا تو قلبی و این نهادی لطیفه که گفته شد، و نفسی و قلبی و روحی." زیرا "قفس دیگر باشد و مرغ دیگر؛ نابینا چون قفس بیند گوید: این مرغ خود قفس است، اما بینا درنگرد مرغ را در میان قفس بیند." حرف و سخنی که در تمهیدات پیشین خود نیز در تأملاتی دیگرگونه به آن رسیده بود.

عین‌القضات در برابر این پرسش از خود که "جان را به قالب چه نسبت است،" می‌نویسد: "روح هم داخل است و هم خارج. او نیز هم داخل باشد با عالم و هم خارج" و در ادامه این حرف می‌آورد که "روح با قالب متصل نیست و منفصل نیز هم نیست، خدای تعالی با عالم متصل نیست و منفصل نیز نیست. "او سعی می‌کند با وصل برخی صفت‌ها به جان و برخی دیگر به تن یا قالب، در حیطهٔ معنایی زبان به تعریفی تازه از قالب یا تن و روح و جان برسد. و می‌نویسد صفاتی چون "کافری، مسلمانی و سخاوت و بخل و علم و جهل،

این مخصوص به جان باشد، بی‌نصیب قالب؛ اما کوتاهی و دراز و کوری و کری و مانند این نصیب قالب باشد و جان را از آن هیچ نصیب نباشد. "

اگر تعریف عمومی از فلسفه استوار است بر یکی از این پرسش‌های بنیادین که "هستی چیست؟" می‌توان گفت در این تمهید، عین‌القضات با طرح پرسش‌هایی از گونهٔ روح چیست؟ دل چیست؟ کانون آن در کجاست؟ چه پیوندی است بین روح، تن و خدا؟ و تأمل روی این پرسش‌ها به شیوه‌های گوناگون، بیشتر از تمهیدهای دیگر به روح پرسش در فلسفه نزدیک شده است. او که در آغاز این تمهید قالب یا تن را در عالم سفلی نهاده و کثیف خوانده بود بعد از آن که نومیدانه می‌نویسد "دریغا ای عزیز که قلب نداری که اگر داشتی آنگاه با تو بگفتی که قلب چیست،" و پس از آنکه بر این نظر پا می‌فشارد که "کار دل دارد. "یا "دل را طلب کن،" می‌نویسد: "دریغا اگر شریعت بند دیوانگی حقیقت آمده نیست، بگفتمی که روح چیست." و با این هشدار به خود که مبادا به مرزهای ممنوع شریعت نزدیک شود، پرسش‌هایش را در این تمهید دیگر در همان شیوهٔ گشت‌وگذار در گسترهٔ اندیشه و تجربه‌های حسی، که آغاز کرده بود، پی نمیگیرد. و از نو در همان دایرهٔ کشف معناهایی تازه از کلمات و تأویل کلمات قرآن که با آن مأنوس است می‌چرخد. اگر گشت‌وگذارهای او در همان عرصه ادامه پیدا می‌کرد، خواه‌ناخواه ذهن جوان و کوشای او چه بسا به پرسش‌های تازه‌تری رهمنون می‌شد. او که با استفاده از همان آیه‌ای که در ابتدای این تمهید از قرآن آورده بود، روح را از جمله مقوله‌هایی دانسته بود که به امر و فرمان الله‌اند، این‌بار با استفاده از همان فعل امر، در "قُل الروح من امر ربی" خودِ روح را برخوردار از "امر" می‌کند؛ نیرویی برخوردار از حقیقت و راهجوی آن که در قلمرو طاعت‌پذیری از هیچ قدرتی نمی‌گنجد. از آنجا که سرکشی و خیز برداشتن برای شکستن دیوارهای شریعت، عین‌القضات را بیشتر شیفتهٔ خود می‌کند تا راه‌جستن‌های فلسفی، پس به گلایه از غیرت خدا، که نمی‌گذارد روح سرکش درون او بیان حقیقت کند، می‌نویسد "غیرت الهی نمی‌گذارد که گفته شود."

عین‌القضات با اینکه به ابن‌سینا بسیار حرمت می‌گذارد، غرق در همین نمونه تأویل‌هایش از کلمات، چنان از جهان پرسش‌های استدلالی و فلسفی دور می‌شود که به جای تأملی عالمانه بر سخنی از او، منظور او را از عناصر چهارگانهٔ آب، باد، خاک و آتش که بوعلی سینا هوشمندانه عناصر قدیمه

خوانده بود، به "عناصر حقیقی و ارکان بهشت" تعبیر و تفسیر می‌کند.[۷۷]

او که با کشف راز سرکشی و نافرمانی در روح می‌داند به مرز ممنوع پای گذاشته است، مرزی که حلاج از آن گذشته بود و بسطامی و خرقانی که مدعی بود: خدا تنها به دو سال زمانی از او جلوتر است،[۷۸] فریاد برمی‌آورد "دریغا از دست غیرت الله" و می‌نویسد: "او غیورست. از غیرت، او همهٔ محرمات را حرام کرد. و شرح جان نیز کردن، از غیرت حرام کرد."[۷۹]

ای دریغا جان قدسی در درون دو جهان
کس ندیدستش عیان و کس ندادستش نشان
گر کسی گوید که دیدم در مکان و لا مکان
بر درخت غیرتش آویخته باشد پیش از آن

و برای روشن‌تر کردن بیشتر این سخن که شریعت مانع سخن گفتن اوست، از شیخ بوسعید ابوالخیر این شعر می‌آورد که "بشنو چه می‌گوید و چه خوب فرماید:

ای دریغا روح قدسی کز همه پوشیده است
پس که دیده است روی او و نام او، که‌شنیده است
هرکه بیند در زمان از حُسن او کافر شود
ای‌دریغا کاین‌شریعت‌گفتِ‌ما‌ببریده‌است"[۸۰]

"دریغا عاشق را بلای سخت‌تر و عظیم‌تر از آن نباشد که از روی معشوق دور افتد."
عین‌القضات

تمهید هشتم یا اصل ثامن: اسرار قرآن و حکمت خلقت انسان

عین‌القضات در آغاز این تمهید می‌نویسد: "ای عزیز از این آیت چه فهم کرده‌ای که حق تعالی می‌گوید 'لو انزلنا هذا القرآن علی جبلٍ لرأیته خاشعاً متصدعاً من خشیه الله... 'اگر ما این قرآن را بر کوه نازل [می] کردیم کوه از ترس خدا متلاشی می‌گشت."[۸۱] سپس در یقین به رمزی بودن این کلمات،

چه بی‌گمان اگر به رمز نبودند سنگی بر سنگی استوار نمی‌ماند و همه چون کوه متلاشی می‌شدند، می نویسد: "قرآن را بدین عالم فرستادند در کسوت حروف و در هر حرفی هزار غمزهٔ جان‌ربا تعبیه کردند. " و با اشاره به آیه‌ای دیگر در سورهٔ الانعام [۸۲] به این باور نهایی می‌رسد که "هرچه هست و بود و خواهد بود جمله در قرآن است. " و می‌نویسد: "چه گویی بوجهل و بولهب قرآن دانستند یا نه؟" و خود در مقام پاسخگویی به این پرسش برمی‌آید که "دانستند از جهت عربیت حروف، اما از حقیقت او کور بودند. "سپس همان حرف پیشین خود و عارفان پیش از خود را از نو تکرار می‌کند که کلمات قرآن خطاب به دوست است و با نقل حدیثی از عُمر می‌نویسد: "نام بیگانگان در قرآن نیست و با کافران خطاب نباشد"

عین‌القضات بعد از آوردن این نمونه‌ها که بسیاری در تمهیدهای پیشین هم آورده بود، می‌رود که حکمت آفرینش انسان را از این کلمات رمزی بیرون بکشد. او در تمهید پیشین در تعریف از جان و قلب، با اینکه انسان را وجودی برخوردار از قالب و جان یا تن و روح می‌دانست، هستی او را اما به تمامی در جان یا روح او خلاصه کرده بود. در این تمهید نیز با پیش کشیدن همان فرض و در یکی از بحث‌های کلامی دربارهٔ معاد و چگونگی زنده شدن مردگان، تلاش می‌کند از این راه نیز به معرفت یا شناخت این وجود که دارای قالب و روح یا جان است برسد. "اما ای عزیز هر که می‌گوید که آدمی مجرد قالب است و بپوسد و بریزد در گور و جان را عَرَض خواند و جز عَرَض نداند، چنان که اعتقاد بعضی متکلمان است و گویند روز قیامت خدا باز آفریند؛ و اعادت (زنده کردن) معدوم از این شیوه دانند؛ این اعتقاد با کفر برابر باشد. "او با تأکید بر این، که جان، جملهٔ وجود انسانی است و قالب عَرَض است، به این سوره از قرآن اشاره می‌کند: "البته نپندارید که شهیدان راه خدا مردند، بلکه زنده به حیات ابدی شدند..."[۸۳] و در تأویل از این آیه می‌نویسد که "این همه بیان آن است که اگرچه قالب بمیرد، جان زنده و باقی باشد. اگر قالب را به منزل گور برند، جان را 'به مقعد صدق' رسانند. " و در ادامهٔ این نظر، بحثی فلسفی خطاب به محققان یا اندیشه‌ورزانی که به اصالت آب و خاک و باد و آتش باور دارند می‌گشاید که "باش تا از صورت به حقیقت رسی. آنگاه بدانی که اصل، حقیقت است، نه صورت. چه گویی، حقیقتِ تو همچون حقیقتِ محققان است؟ باش تا آنجا رسی که حقیقت عناصر و طبایع و ارکان بر تو جلوه کنند"

چنان که "این چهار ارکان و چهار طبایع صوری: چون آب و خاک و باد و آتش، چون حرارت و برودت و رطوبت و یبوست که این جمله نسبت دارد به عالم دنیا و مدار این دنیا به این آمده است. پس جایی رسانند ترا که حقیقت این چهارگانه ترا روی نماید، زنده شوی؛ عیش حقیقی ترا حاصل آید. "

حقیقت وجود آدمی برای او همان جان آدمی است، که هرگز هم میرا نیست.

نگاه عین‌القضات به کلمه و به زبان نگاهی ویژه است. او یک‌بار کلمه را در متن، همان‌طور که در بافت معنایی جمله آمده است می‌خواند و معنا می‌کند، بار دیگر کلمات را از هم جدا می‌کند و در نهایت حروف یک کلمه را از هم، و آنگاه تک‌تک آنها را بی‌ـپیوند با هم تأویل کرده و می‌خواند: "ای عزیز در این عالم که گفتم، حروف متصل، جمله منفصل گردد که آنجا خلق خوانند 'یحبهم و یحبونه،' پندارند که متصل است، چون خود را از پرده بدر آرد، و جمال خود را در حروف منفصل بر دیدهٔ او عرض کنند، همچنین باشد: ی، ح، ب، ه، م، اگر مبتدی باشد، چون پاره‌ای برسد حروف همه نقطه گردد. "

پیش‌تر هم با اشاره به کلماتی مانند: الم، کهیعص و یس، که در ابتدای برخی سوره‌های قرآن آمده است، نوشته بود: "ای عزیز او خواست که محبان را از اسرار و مُلک و ملکوت خود، خبری دهد در کسوت حروف تا نامحرمان بر آن مطلع نشوند. "

درواقع، هستی برای عین‌القضات چون یک متن و در یک متن پدیدار می‌شود. پاره‌های کوچک و بزرگ این متن که جمله‌ها و عبارت‌ها و کلمات و حروف باشند، پیوسته در حال پیوستن به هم و جدا شدن از هم‌اند یا در حالت فراق و وصل. او این‌گونه روبه‌رو شدن با هستی یا خواندن متن را "ابجد عشق نوشتن" می‌خواند: "ای عزیز تو هنوز بدان نرسیده‌ای که ترا ابجد عشق نویسند. "

این‌گونه نگاه به هستی که در قالب این کلمات رمزی بیان می‌شود، بازتاب نگاه آنها به گردش ماه و خورشید و توجه به گردش فصل‌هاست که از فرهنگ ایران باستان و آیین‌های اسطوره‌ای سرزمین‌های بین‌النهرین گرفته‌اند:

ای سرو سهی ماه تمامت خوانم
یا آهوی افتاده به دامت خوانم

زین هرسه بگو تا که کدامت خوانم
کز رشک نخواهم که به نامت خوانم

او با نقل سخنی از حسن بصری[۸۴] می‌نویسد: "قرآن را برای عمل فرستادند شما خواندن او را عمل می‌سازید. " با توجه به نوع بینش تأویلی و معرفت‌شناختی او از کلمات، و از آنجا که عین‌القضات بسیار به خواننده هشدار می‌دهد که مگر این آیت نخوانده‌ای یا اگر این نمی‌دانی برو این آیت بخوان و از این‌گونه خطاب‌ها، به گمان من منظور از عمل برای او در این جا خواندن دقیق متن است در برابر روخوانی سنتی از قرآن. برای نمونه، در این جمله‌ها نام‌هایی، چون فرعون و نظیر آن در ساحت تاریخی‌شان به دید او نمی‌آیند و "اگر تو گویی که فرعون و هامان و قارون، آخر این نام‌ها در قرآن است، من گویم: نام ایشان در قرآن بوجهل دید. و بوجهل قرآن نشنید؛ دوستان خدا از این چیزی دیگر شنوند."[۸۵]

مفهوم خدا در تمهیدات با معناها و کارکردهای گوناگونی به کار رفته‌است. در تأویل او از "یحبهم و یحبونه،" خدا مفهومی است با کارکرد ویژهٔ عشق به انسان که آفریدهٔ اوست. این خدا با همین جنبه از کارکرد اما کارکرد دیگری هم دارد. او رسول خود، محمد، را بدون میل او و به اجبار وادار می‌کند برای راهنمایی خلق در قالب و کسوت راهنما در این دنیا بماند و پیش‌تر از آن نرود، با او چون‌وچرا نکند و پیام او را همان‌گونه که به او وحی شده به خلق برساند. عین‌القضات بارها می‌آورد این وظیفه را خدا به محمد تحمیل کرده بود و گرنه او کجا و ماندن او در این عرصه از سلوک کجا.[۸۶] خدا بارها از پیغمبر و از عارفان حق و حقیقت می‌خواهد که افشای سّر و راز نکنند. و گاه برابر آفریده‌های خود کارکردی محیلانه و فریبکارانه دارد؛ کارکردی که از دید عارف پوشیده نیست. او جایی در قرآن آشکارا به موسی می‌گوید به کوه نگاه کن، اما همین عمل یا فرمان او در دید متفکری چون حلاج و عین‌القضات درواقع آزمونی است از جانب خدا که بداند موسی تا چه اندازه طالب دیدار اوست. و به باور آنها موسی متوجه این حیله نشد، وگرنه نمی‌پذیرفت و روی برمی‌گرداند. و اگر روی برمی‌گرداند، خدا را می‌دید. ابلیس که از این بازی یا مکر خدا پیش‌ترها آگاه بود، امر او را اطاعت نمی‌کند و آنگاه که خدا به او می‌گوید به آدم سجده کند، آگاه به این مکر و با نظر به روی دیگر او

اطاعت نمی‌کند. این خدا به طور معمول از "غیرت" نمی‌گذارد عارفان و انبیا بیان حقیقت کنند و در برابر آنها کارکردی به زبان امروز سانسورگرانه دارد. [۸۷] عین‌القضات گویی همهٔ این کارکردها را در نظر داشته باشد، می‌نویسد: "ای عزیز هرکاری که با غیری منسوب بینی به جز از خدای تعالی آن [را] مجاز می‌دان؛ نه حقیقت. فاعل حقیقی، خدا را دان." و بدون آوردن نام ناصر خسرو چند بیتی از قصیدهٔ بلند او را می‌آورد که

خدایا این بلا و فتنه از توست
ولیکن کس نمی‌یارد چخیدن[۸۸]

عین‌القضات در پاسخ به این پرسش اهل کلام که کار و کردار و ارادهٔ انسانی بر بنیاد جبر است یا اختیار، نظر به اختیار انسان دارد و می‌نویسد: "ای عزیز هرچه در مُلک و ملکوت است هریکی مسخّر کاری معین است؛ اما آدمی مسخر یک کار معین نیست، بلکه مسخر مختاری است: چنان که احراق بر آتش بستند، اختیار در آدمی بستند؛" و در ادامه می‌آورد که "پس چون محل اختیار آمد، به واسطهٔ اختیار ازو کارهای مختلف در وجود آید؛ اگر خواهد که حرکت کند از جانب چپ؛ و اگر خواهد از جانب راست، اگر خواهد ساکن باشد و اگر خواهد متحرک."[۸۹]

او بنیاد آفرینش هستی و انسان را در فراق می‌بیند. اصل هستی برای او فراق و جدایی است. انسان در این فراق زاییده می‌شود. و محمد به گمان او در این سلسلهٔ فراق از دردمندترین‌هاست. و می‌نویسد: "دریغا عاشق را بلای سخت‌تر و عظیم‌تر از این نباشد که از روی معشوق دور افتد، و به هجران مبتلا شود؛ و آنگاه با نااهلان گرفتار شود. او را دو بلا باشد. یکی فراق و دیگر دیدن نااهلان. مگر که مصطفی از اینجا گفت که هیچ بلا و رنجی، هیچ پیغامبری را چون بلا و رنج من نبود."[۹۰]

این‌گونه نگاه به وجود انسان و نیز به هستی در کلیت خود، همهٔ تار و پود فلسفه، نظر، شعر و داستان‌های عرفانی ما را دربرمیگیرد. فرهنگی که آدم رانده شده از بهشت، ابلیس طرد شده از درگاه خدا، روشنی و تاریکی، مادهٔ تاریک و دور مانده از اصل و روح بی‌قرار در قفس مانده و طالب وصل، رستم و سهراب، لیلی و مجنون، شیرین و فرهاد و نظیر اینها می‌سازد، همه از چشمهٔ

این شناخت و معرفت نوشیده‌اند. معرفت بر این فراق، زاینده و سرچشمهٔ اندیشه‌ورزی و تخیل‌های شاعرانهٔ بیشتر اندیشه‌ورزان و شاعران کلاسیک این بوم و بر بوده است.

"کامل‌الدوله و الدین نبشته بود که در شهر می‌گویند که عین‌القضات دعوی خدایی می‌کند و به قتل من فتوی می‌دهند. ای دوست اگر از تو فتوی خواهند، تو نیز فتوا می‌ده."
عین‌القضات

تمهید نهم یا (اصل تاسع): بیان حقیقت ایمان و کفر

عین‌القضات در تمهیدهای پیشین خود نیز بارها از حقیقت ایمان و کفر سخن گفته است. شیوهٔ او در نوشتن گویی بیشتر بر پایهٔ تکرار است. او هربار مفهوم‌هایی را که می‌اندیشد در نظم و نظام تازه‌ای از کلمات می‌آورد تا به بیان و تأویل تازه‌ای از آنها برسد. او در کار رسیدن به حقیقت این مفهوم‌ها، خود را از زمرهٔ "سالکان دیوانه حقیقت" دانسته و می‌نویسد: "ای دوست هرگز دیده‌ای که دیوانگان را بند بر ننهند" و این بند از نظر او جز شریعت نیست.

در مذهب شرع کفر رسوا آمد
زیرا که جنون ز عشق سودا آمد
هرکس که به کفر عشق پیدا آمد
از دست بت شاهد یکتا آمد

او در این تمهید فتوای قتلش را از سوی فقیهان و علمای اهل شریعت پیش بینی می‌کند: "بعضی را بکشتند و بعضی را مبتلای غیرت او کردند، چنان که این بیچاره را خواهد بود! ندانم کی خواهد بود."[۹۱]

او بر این باور است که خلق به مفهوم کفر نرسیده و اگر می‌رسید "عصمت شریعت" رد می‌کرد. و به مقامی می‌رسید که می‌دانست "زنار داری و بت‌پرستی و آتش‌پرستی چه باشد. "

او کفرها را چند گونه می‌کند. اولین، کفر ظاهر، "عموم خلق را معلوم باشد که چون نشانی و علامتی از علامات شرع رد کنند یا تکذیب. " دومین،

کفر نفس، "نسبت به ابلیس" دارد و سومین، کفر قلب، نسبت به محمد و آخرین کفر را کفر حقیقت می‌داند که "نسبت با خدا دارد. " و می‌نویسد بعد از این "جمله خود ایمان باشد." و به‌شورآمده از این گفتهٔ خود می‌آورد "دریغا از دست خود که گستاخی می‌کنم به گفتن این سخنان، که نه در این جهان و نه در آن جهان گنجد! اما می‌گویم هرچه باداباد. "

ای کفر مغان از تو جمالی دارند
وزحُسن تو بی‌نشان کمالی دارند
کافرنشوند که کفرراهی‌دورست
از کفر دریغا که خیالی دارند

او با آوردن سخنی از حسن بصری به این باور است که "اگر ابلیس نور خود را به خلق نماید همه او را به معبودی و خدائی بپرستند. "

تاریخ انسانی به باور عارفانی چون عین‌القضات گردشی زمان‌مند و تاریخی نیست؛ گردشی روحانی و فراجهانی است. براین بنیاد، روی آوردن مردم در دورهٔ ابراهیم و موسی به بت‌پرستی یا ایمان آوردن مردم به مسیح و زنار بستن آنان در دوره‌ای دیگر، همه درواقع تجلی گوناگون روح انسانی است در طریق سلوک و گذر از مرحله و منزل‌های گوناگون کفر. او در این گردش روحانی برای محمد هم مقام کافری برمی‌گزیند و با نقل و تعبیر حدیثی از او که "هرکه مرا بیند خدا را دیده است،"[۹۲] سخن او را مصداق کفر می‌داند.

او بر این باور است که "ارواح مؤمنان از نور جمال خدا باشد و ارواح کافران از نور جلال خدا. "

در جهان اندیشه‌ورزی‌های او، هستی در دایره‌ای از جمال و جلال می‌چرخد و در این گردش بی‌زمانی هربار به صورتی دیگر جلوه می‌کند. او چنان از مقام کافری سخن می‌گوید که گویا برترین مقام تجلی برای رسیدن به اصل حقیقت، رسیدن به کفر است. و این سخن از حلاج می‌آورد که "کفرتُ بدین‌الله و الکفر واجب، کافر شدم به دین خدا و کفر بر من واجب است. " سپس می‌نویسد: "ای کاچکی من آن کفر بودمی که دین اوست. " و از محمد نیز این نقل ــ کفرانه ــ می‌آورد که هیچ‌چیز شبیه خدا خلق نشد مگر آدم. و می‌نویسد که اگر خواهی که معنی این خبر بدانی و ایمان و کفر موحدان ترا

معلوم شود، این بیت‌ها بشنو:

اندر دو جهان مشرک و کافر ماییم
زیرا که بت و شاهد و دلبر ماییم
با گوهر اصل هیچ نماند در خور
این گوهر اصل را چو در خور ماییم

و در تفسیر این بیت‌ها می‌آورد: "این سخن‌ها نه ذوق هرکسی باشد. این سخن‌ها را به ذوق عشق در توان یافتن."

تمام تلاش عین‌القضات در این تمهید دفاع از اندیشه‌های حلاج و ابویزید بسطامی و دیگر عارفانی است که شریعت به آنها نسبت کفرگویی و کافری داده است.

او با آوردن حدیثی از محمد که "اگر [خدا] خواستی که بندگان او جمله مقرب باشند، ابلیس را واسطه و حجاب در میان نیاوردی،" حضور ابلیس را تقدیر یا مقدر حقیقت هستی می‌داند. و از پس آن، فرمان به نافرمانی از خدای دینداری و شریعت یا به گفته او "عالم غیرت"[۹۳] می‌دهد که "از عالم غیرت در گذر ای عزیز. آن عاشق دیوانه که تو او را ابلیس خوانی در دنیا، خود ندانی که در عالم دیوانه خدا را دوست داشت؛ محک محبت دانی که چه آمد؟ یکی بلا و قهر و دیگر ملامت و مذلت. گفتند: اگر دعوی عشق ما می‌کنی، نشانی باید. محک بلا و قهر و ملامت و مذلت بر وی عرض کردند و قبول کرد در ساعت."

برای او با حس حضور ابلیس است که مفهوم‌هایی چون جمال و جلال، عاشق و معشوق، اشتیاق به وصل، اندوه هجر و دوری و گوهر فراق که از دیدگاه عارفانی چون او، بُن و سرچشمهٔ هستی است، معنا می‌یابند. هستی در چشم‌انداز آنها فراخنایی است سرشار از سایه روشنی‌هایی که از هم دور می‌شوند و هم‌زمان به سوی هم کشش دارند. و در حس حضور دوری و نزدیکی این تاریکی‌ها و روشنی‌های میان حجاب‌هاست که هستی هر بار چون متنی نو بازخوانی می‌شود. قرآن محمد و پیغمبری او از نظر آنان یک تعبیر و تفسیر از این متن است و خوانش حلاج تعبیری دیگر. حضور آدم ابوالبشر و ماجرای بیرون شدنش از بهشت یک تعبیر و تفسیر از آن است و حضور

ابلیس و ایستادنش برابر خدا تعبیری دیگر. هیچ‌کدام بر دیگری برتری ندارند؛ تعبیری انگار برگرفته از چرخش فصل‌ها در طبیعت. برگریزان درختان در پاییز به همان اندازه پاره‌ای از حس حضور طبیعت است که شکوفا شدن درختان در بهار. و همین نکته بی‌گمان سبب در افتادن فقیهان و اهل شریعت با آنها می‌شد؛ فقیهانی که معنایی یکسر مطلق و یگانه برای جهان و هستی قائل بودند و با نام‌گذاری بدعت به هر تفسیر تازه، فتوای قتل اندیشه‌ورزانی چون حلاج و عین‌القضات و سهروردی را صادر می‌کردند.

عین‌القضات در دفاع و ستایش از ابلیس پیش‌تر می‌رود و بعد از آوردن این نقل از حلاج که "جوانمردی دو تن را مسلّم بود، احمد [نام دیگر پیغمبر اسلام] و ابلیس را،" می‌نویسد: "جوانمرد و مرد رسیده، این دو آمدند، دیگران خود جز اطفال راه نیامدند."[۹۴] سپس با تأویلی از نقل حلاج می‌نویسد: "این جوانمرد، ابلیس، می‌گوید: اگر دیگران از سیلی می‌گریزند، ما آن را برگردن میگیریم. "

آمدن فعل‌هایی مانند "از سیلی گریختن" و بلای "آن را برگردن گرفتن" در این جمله‌ها، همه نشانهٔ فضای تهدیدآمیز و رعب‌آور بیرون از متن است که بدین‌گونه در متن راه یافته است. فضایی ترس‌آور که عین‌القضات هرچه تنگ‌تر دیوارهای آن را بر دور خود احساس می‌کرد.

او برای روشن‌تر کردن بیشتر اندیشه‌اش می‌نویسد: "اما هرگز دانسته‌ای که خدا را دو نام است: یکی الرحمن الرحیم و دیگر الجبار المتکبر؟ از صفت جباریت، ابلیس را در وجود آورد و از صفت رحمانیت محمد را. " و جایی دیگر به نقل از حسن بصری می‌آورد که نور ابلیس از نور جلال و عزت خدا آفریده شده است.

این نگاه و نظر، به وجود آمدن ابلیس و محمد از وجود یک نیروی یگانه (خدا)، همان نگاه و نظر آیین زُروانی از چگونگی آفرینش اهریمن و اهورا در فرهنگ ایران باستان از وجود زُروان است که بدین‌گونه و در گفتاری اسلامی بازتاب یافته است. "در آغاز تنها زُروان بود. او همهٔ هستی و همهٔ جوانب هستی را در خود گرد داشت. خوبی و بدی، روشنی و تاریکی، ماده و مینو، داد و بیدادگری و ظلم و ازلیت و ابدیت. او [زروان] زمان درازی (یک هزار سال) آرزوی فرزند می‌کرد تا او را فرمانروای جهان سازد، اما دارای فرزند نمی‌شد؛ تا آن که در امکان داشتن فرزند تردید ورزید، و آنگاه از آن آرزوی مقدس، اوهرمزد

و از آن تردید نامقدس، اهریمن در زهدان او پدید آمدند."[۹۵] و این تپش‌های آغازین همان فرهنگی است که سپس در تاریخ و ادبیات اسطوره‌ای‌اش از دل بیداد، ستمگری و خودپرستی جمشید جم ضحاک را پدید می‌آورد که باید جدال بعدی را سامان دهد یا در سمت و سویی ضد آن، اسفندیار را از پشت گشتاسب برای برساختن دوره‌ای دیگر. درواقع این‌گونه روایت‌های پیوسته، در زمان و به گونهٔ چرخشی با رنگ و تابشی دیگر، اندیشهٔ ایرانی را آن چنان نظم و نظامی یکسان با هم بخشیده‌اند که عین‌القضات با همهٔ آنکه در تبیین هستی مدام به متن قرآن و حدیث‌های محمد مراجعه می‌کند، همان اندازه ایرانی است و از دل فرهنگ ایران سخن می‌گوید که ابوالقاسم فردوسی و مولوی و حافظ. پیوند سرراست و آشکار این‌گونه نگره‌های او به فرهنگ ایران باستان ــ هرچند هردو ساختاری دینی دارند ــ در دوره‌ای که خلافت اعراب از طریق حکومت سلجوقیان هنوز بر ایران حاکم بود، بی‌تردید برای او خطرآفرین بود و نام او را با اندیشه‌ورزی‌هایی چنین در سلسلهٔ نام مبارزانی در میدان عمل و اندیشه می‌گذاشت که در دفاع از استقلال ایران هیچ‌گاه تن به اسلامی کردن ایران در چارچوب‌های پذیرفته‌شدهٔ دینی حاکمان و سلطان‌های مستبد خشک‌اندیش نمی‌دادند.

از عشق تو ای صنم غمم بر غم باد
سودای توام مقیم دم بر دم باد
با آتش عشق تو دلم محکم باد
عشقی که نه اصلی‌ست، اصلش کم باد

و در تفسیر این بیت‌ها به نقل از ابلیس می‌نویسد: "گفت ما را چون معشوق اهل یادگار خود کرد، اگر گلیم سیاه بود و اگر سفید، هر دو یکی باشند. و هرکه این فرق داند در عشق هنوز خام است. "

عین‌القضات برای اثبات این که در پس پردهٔ حضور و آفرینش ابلیس هزارها راز است و کس نمی‌داند در پس پرده بین خدا و ابلیس چه گذشته است، در تأویل بی‌همتایی از داستان دیدار بنیامین و یوسف در قرآن، آن هنگام که یوسف به او تهمت دزدی می‌زند برای آنکه او را از برادرانش جدا کند، می‌نویسد: "از عبرت‌ها یکی این آمد که ابن یامین [بنیامین] در درون پرده

با قومی که درون پرده بودند، دانستند که او دزدی نکرد؛ اما یوسف او را گفت: بیرون پرده، چنین خبر ده که من دزدم.”

و چون می‌داند این نقل‌ها همان افشای سرّ است که حلاج را بر سر دار برده بود، می‌نویسد: “ما کلید سرّ اسرار بدو دادیم، او سرّ ما آشکارا کرد... روزی چند عین‌القضات را بینی که این توفیق چون یافته باشد که سر خود فدا کند تا سروری یابد. من خود می‌دانم که کار چون خواهد بود.”

او معجزه را باور دارد و رفتارهای خرافی را که به محمد نسبت داده‌اند از معجزات او دانسته و دلیلی بر استثنایی بودن وجود او، و در همین تمهید می‌نویسد: “اگر قالب مصطفی چنان بودی که از آن من و تو، چرا چشمه‌های آب از انگشت او روان بودی و از آن ما روان نیست؟ و خیو (آب دهان) که افکندی مروارید و لؤلؤ شدی؟ و اگر یک‌تنه طعام نهاده بودندی، به وصول دست او زیادت و چندتنه شدی و اندر هزار کس نصیب بیافتندی و خلق را این عجب آید؟” و به نظر او اینها از پیامبران عجیب نیست، زیرا “همچنان که عیسی را معجزه داده بودند که به نفحه‌ای که بکردی از گل، مرغ‌ها پدید آمدی و نابینا، بینایی یافتی”[۹۶] و در انتهای همین سطرها، با آوردن این جمله که “این بیچاره را همچنین می‌باشد،” خود را نیز از زمرهٔ کسانی می‌داند که از نیروی معجزه و کرامات برخوردارند.

زبان عین‌القضات آن هنگام که به شیدایی وصف حال می‌کند زبانی بسیار روایی و جزئی‌نگر و سرشار از مکث و ضرباهنگ‌های پویای کلامی برای دلنشین کردن ماجرا برای خواننده است. “مگر که سهل تستری از اینجا گفت... دانم که شنیده باشی این حکایت: شبی من و پدرم و جماعتی از ائمهٔ شهر ما حاضر بودیم در خانهٔ مقدم صوفی. پس ما رقص می‌کردیم و ابوسعید ترمذی بیتکی می‌گفت. پدرم در بنگریست، پس گفت: خواجه امام احمد غزالی را دیدم که با ما رقص می‌کرد. و لباس او چنین و چنان بود. و نشان می‌داد. شیخ بوسعید گفت: نمی‌یارم گفت. مرگم آرزو می‌کند. من گفتم: بمیر ای بوسعید. در ساعت بیهوش شد و بمُرد. مُفتی وقت‌دانی خود که باشد. گفت چون زنده را مرده می‌کنی، مرده را نیز زنده کن. گفتم مرده کیست؟ گفت: فقیه محمود. گفتم: خداوندا فقیه محمود را زنده کن. در ساعت زنده شد. کامل‌الدوله و الدین نبشته بود که در شهر می‌گویند که عین القضات دعوی خدایی می‌کند و به قتل من فتوی می‌دهند. ای دوست اگر از تو فتوی خواهند، تو نیز فتوا می‌ده.”[۹۷]

"در این مقام، من که عین‌القضاتم، نوری دیدم که از وی جدا شد. و نوری دیدم که از من برآمد؛ و هردو نور برآمدند و متصل شدند، و صورتی زیبا شد، چندان که چند وقت در این حال متحیّر مانده بودم. "

عین‌القضات

تمهید دهم (اصل عاشر): اصل و حقیقت آسمان و زمین نور محمدص و ابلیس آمد

عین‌القضات همان‌گونه که در عنوان این تمهید آورده، بنیاد حقیقت هستی یا به زبان او حقیقت آسمان و زمین را نور می‌داند؛ نوری که از محمد و ابلیس آمده است. او این گفتار را پیش‌تر هم آورده بود، اما در این تمهید سعی می‌کند بیان روشن‌تری به کلامش بدهد. برای یافتن کلید و شناختن رمزهای زبانی عین‌القضات راهی نیست جز این که مفاهیم مکرر او را در گزاره‌های متفاوتی که می‌آورد کنار هم بگذاریم تا به رمز زبانی او برسیم؛ زبانی رمزی که کوشش می‌کند ممنوعه‌ها را دور بزند. او برای رسیدن به معنای نور نخست می‌گوید: "متکلمان و علمای جهل می‌گویند که خدا را نور نشاید خواند. زیرا به باور آنان نور بقا ندارد و محدود به زمان است و محدث باشد. " سپس در رد این نظر می‌نویسد: "این سخن راست باشد، اما آن کس که گوید که نورِ او، این نور باشد؛ و این غلط باشد، از نام‌های او یکی نور است و این نور منور نورهاست. دریغا نورها بر اقسام است. نور آفتاب و نور ماهتاب است، نور آتش است و نور گوهر است، نور زر است نور لعل و پیروزج [پیروزه یا فیروزه] باشد و نوری دیگر که نام باشد چنان که نورالدین و یا نورالعین. آن کس که جز نور آفتاب ندیده باشد، چون پیش او نام و شرح نورهای دیگر گویند؛ قبول نکند و منکر باشد." و سپس از ابوحامد غزالی این سخن می‌آورد که "نور آن باشد که چیزها به جز از نور نتوان دید. "و در شرح این سخن می‌نویسد: "ظلمت به نور ظاهر شود. اگر این نور این معنی دارد، اطلاق نور حقیقی، خود بر خدا آید، و بر دیگر نورها به اسم مجاز افتد. پس چون وجود آسمان و زمین از قدرت و ارادت او باشد، 'الله نور السموات و الارض' جز وی نباشد. "

با تأمل در همین گزاره‌ها می‌توان دریافت تمام کوشش او بر این است که به ما نشان دهد خدا نور حقیقی است و از نور آن نه فقط ظلمت هستی می‌یابد، بلکه چیزهای موجود در ظلمت و تاریکی نیز پدیدار می‌شوند. سپس از این سخن، که برای او بیان حقیقت است، راهی باز می‌کند به این نظر که

"حاصل این سخن، آن باشد که الله جوهر باشد و نور عرض. و جوهر هرگز بی عرض نبود، و نباشد. پس این سماوات و ارض، خود به رمز گفته‌ام که دو نور او باشد که اصل آسمان و زمین، و حقیقت ایشان، این دو نور است. یکی نور محمد [بخوان آسمان] و یکی نور ابلیس [بخوان زمین]. "

او با نقل این گفتهٔ حلاج که "الله مصدر الموجودات،"[۹۸] به جای فعل خلق یا آفرینش برای عمل خدا، فعل صادر کردن و صادر شدن به کار می‌برد و او را صادرکنندهٔ نور و مصدر موجودات دانسته، می‌نویسد: "وجود او مصدر و مایهٔ جمله موجودات بود."[۹۹]

این گفته‌ها تفسیر همان اسطوره‌های برآمده از فرهنگ ایران پیش از اسلام است در توضیح حضور اهورا و اهریمن که او این چنین به رمز می‌گوید تا حرفی را که در تمهید پیشین از صفات خدا بیرون کشیده بود، این بار در گزاره‌ای دیگر تکرار کند.

وجود یک نیروی جوهری از نور حقیقی و پیوند نورهای متفاوت به آن برای متفکرانی از زمرهٔ عین‌القضات زمینه‌ای فراهم می‌کرد تا بتوانند برای مفهوم‌های دیگر خود توضیحی منطقی بیابند. مفهوم‌هایی که از شیوهٔ بینششان به هستی و جهان در جهان تخیلی و شاعرانه‌شان ساخته و پرداخته بودند.

او در این تمهیدها مکرر از مفهوم عشق، عبودیت، وصل و هجر و چیستی انسان و چرایی وجود و بسیاری از این نوع مفهوم‌ها سخن گفته و از مفهوم پیر و مراد که بی‌راهنمایی او نمی‌توان به حقیقت رسید. او گفته که انسان سالکی است و هستی در کلیت خود طریقی است که باید طی کند. آسمان و زمینی که از نور می‌تراود، ملکوت و ملک همه چون مفاهیمی از کلیت هستی در بینش اشراقی او فراخوانده می‌شوند. بدون تفسیر و تأویل‌هایش از کلمات و تکیه به تمثیل، که به باور او "تفکر از این مقام خیزد،"[۱۰۰] چگونه می‌توانست دربارهٔ این جهان ساخته‌شده‌اش برای ما توضیحی منطقی بدهد؟ منطق به این معنا که در نظام‌مندی ذهنی و بینشی‌اش تناقض پدید نیاید. او در این تأویل‌ها همهٔ گسل‌های بین آنها را که ممکن است راه به ابهام و پرسش بگشایند پُر می‌کند. برای نمونه، این جهان نورانی از محمد و ابلیس او می‌تواند جایگاه انسانی باشد که هم در قالب تن اسیر است و هم دارای بال پرواز جان به سوی آفاق ناشناخته و هم می‌تواند عاشقی آزاده ساکن آن باشد که قید تن و جانِ مجازی رها کرده و حلاج‌وار به فرمانروایی هیچ نیرویی تن ندهد. و هم‌زمان

همین عاشق می‌تواند پیغمبری هم باشد؛ عبید و بندهٔ الله، چون محمد، که جز به فرمان خدایش کاری نمی‌کند. برای حل این تناقض‌ها در یک وجود که ساخته‌شده از آن نور دوگانه است، او می نویسد: "دریغا هرگز دانسته‌ای که عبودیت چه باشد؟" و نقل از بزرگی می‌آورد که "ای سالک اگر آزاد نشوی بنده نباشی" و می‌نویسد: "چه دانی که این آزادی چیست! این حریت [را] لطیفه‌ای می‌دان در صندوق عبودیت تعبیه کرده در عالمی که او را انسان خوانند و انسانیت خوانند. " سپس آیه‌ای از قرآن می‌آورد که شرح آن در شعر بیشتر شاعران کلاسیک ما آمده است. "ما بر آسمان‌ها و زمین و کوه‌های عالم عرض امانت کردیم، همه از تحمل آن امتناع ورزیده و اندیشه کردند به جز انسان."[۱۰۱] حافظ هم گفته است.

آسمان بار امانت نتوانست کشید
قرعهٔ فال به نام من دیوانه زدند

در تفسیر حرف عین‌القضات از این آیه، تن آدمی صندوق عبودیت است و آزادگی همان امانتی که در این صندوق گذاشته شده است. انسانی که او از آن سخن می‌گوید باید جهد کند تا به گفتهٔ مولوی که همین رمز و رازهای معنایی نهفته را در شعرش یک نسل بعد از او مکرر کرده، قفل زندان بشکند و آزاد شود.[۱۰۲] و بدین شیوه با تأویلی که از زبان دارد، سعی می‌کند تضاد معنایی بین بندگی و آزادگی و مرز بین آنها را بی‌رنگ کند. و عبودیت و حریت می‌شوند دو صورتی از یک هستی که توأمان پدید می‌آیند تا جادهٔ رفتن به سوی حقیقت را هموار کنند.

عین‌القضات در پاسخ به مخاطبی خیالی که از او می‌پرسد "محمد را ثمرهٔ شجره الهی می‌خوانند و به جایی دیگر شجره می‌خوانند، این چگونه باشد،"[۱۰۳] می‌نویسد: "اگر که خواهی شکت برخیزد نیک گوش دار. اگرچه از برای این سخن خونم بخواهند ریخت، اما دریغ ندارم و به ترک خود گویم. " و در ادامه می‌آورد: "آنها که در بند بودند خود زهره و یارای آن نداشتند که از این اسرار گویند. دریغا باز آنکه- عز و علا- در کلام قدیم خود به رمز گفته است."[۱۰۴] آنگاه خود نیز به رمز و با پیوند معنایی دو آیه به هم که "ما از هرچیزی زوج (دو نوع یا دو جنس) آفریدیم." همان سخن پیشین خود را از پیدایش نور

محمد و ابلیس از نور الله یا خدا تکرار می‌کند و در پاسخ به او می‌گوید: "اگر خواهی که، و ماخلق الذکر و الانثی، بدانی آیت 'المسیح ابن الله'[۱۰۵]برخوان تا معلومت شود. " سپس در تفسیر و تأویل این عبارات قرآنی می‌نویسد: "اگر تمام فهم نکنی، اندیشه تمام کن که 'و من کل شیء خلقنا زوجین' چه معنی دارد، آنجا که عالم فنا باشد و فرد باشد، جز فردیت نشاید که بود؛ اما در عالم بقا و مشاهدت، زوجیت (بخوان محمد و ابلیس) پدید آید." و با نقل گفته‌ای از امام ابوبکر قحطبی می‌نویسد: "خدا را بر صورت مادر خود دیدم."[۱۰۶]

عین‌القضا، متفکری مرگ‌آگاه است، اگرچه مرگ‌آگاهی در او به ژرفای اندیشگی مرگ‌آگاهی در خیام و حافظ نیست. مرگ‌آگاهی در خیام و حافظ به جهان‌نگری خوش‌باشی و اپیکوریسم فلسفی راه می‌یابد و در عین‌القضات به فنای عارفانهٔ عاشق و معشوق در یکدیگر. با این‌همه،او مرگ را چنان نزدیک به خود و وجودی خود می‌داند که می‌نویسد: "گور را نیز در خود طلب می‌کن. " و در ادامه به تمثیل می‌آورد، "اول چیزی که سالک را از عالم آخرت معلوم کنند، احوال گور باشد. اول تمثل که بیند گور باشد: مثلاً چون مار و کژدم و سگ و آتش که وعده کرده‌اند اهل عذاب را، در گور به تمثل به وی نمایند. این نیز هم در باطن مرد (انسان) باشد که ازو باشد. لاجرم پیوسته با او باشد."[۱۰۷] و در بیان این پیوستگی ــ انسان و مرگ ــ یا به گفتهٔ او مرد و مرگ، این بیت‌ها می‌نویسد که

نه من منم، نه تو، تویی، نه تو منی
هم من منم، هم تو تویی، هم تو منی
من با تو چنانم ای نگار ختنی
کاندر غلطم که من توام یا تو منی

او از بخشیدن دانش به خوانندهٔ خود، دانشی که با مطالعه و کوشش فردی به دست آورده، دریغ ندارد و کوشای آن است از همهٔ آنچه آموخته و به آن رسیده، وجود مخاطب خود را سرشار کرده و برای او غذای فکر کردن فراهم کند. می‌نویسد: "دریغا اگرچه خونم بخواهند ریختن، اما دریغ ندارم" و حدیثی از پیغمبر نیز می‌آورد که "بدترین مردم کسی است که تنها غذا بخورد."[۱۰۸]

او غمگین از اینکه به اجبار شرع، بریده‌بریده و پوشیده بیان نظر می‌کند،

می‌نویسد: "دریغا بیم آن است که عشق پوشیده درآید و پوشیده بیرون رود و کسی خبر ندارد. عشق حقیقی نمی‌گویم، آن عشق می‌گویم که از آن ذره‌ای در دنیا آمد و بیم آن است که همچنان بکر و پوشیده با جای خود برود."[۱۰۹]

عین‌القضات در این تمهید می‌نویسد مخاطب حرف‌های او نه معاصران او که آیندگان هستند: "... با تو گفته‌ام که مخاطب تویی، اما مقصود، مخاطبان غایب‌اند که خواهند پس از ما آمدن که فواید عجیب را در کتاب بدیشان خواهند نمودن."[۱۱۰]

او خود را در لحظاتی کافر و از دین برگشته می‌خواند و به مخاطبش می‌گوید: "اگر چنانکه سر آن داری که کافر شوی گوش دار" و به مخاطبش هشدار می‌دهد که در این راه خطر سر باختن هست و برای اینکه ذره‌ای تردید برای او به جای نگذارد می‌نویسد: "باید بدانی که این ساعت خود مرتدم. دانی که چه می‌گویم؟ اگر باورت نیست از مصطفی بشنو" و این حدیث از محمد می‌آورد که "من بدل دینه فاقتلوه" و ترجمه می‌کند به فارسی که "هر که دین خود را بگرداند، او را بکشید."[۱۱۱]

عین‌القضات متفکر رواداری است. او درد و زخم از اختلاف‌های دشمنی‌آور را در جانش احساس می‌کند و جاجا در این تمهیدها می‌آورد که "جادهٔ منازل ربوبیت بسیار است، اما راه یکی آمد." و به خواننده‌اش هشدار می‌دهد: "ای دوست اگر آنچه نصاری در عیسی دیدند تو نیز ببینی، ترسا شوی. و اگر آنچه جهودان در موسی دیدند تو نیز ببینی، جهود شوی. بلکه آنچه بت‌پرستان دیدند در بت‌پرستی تو نیز ببینی بت‌پرست شوی."[۱۱۲] و دردمندانه می‌نویسد: "دریغا هفتادودو مذهب که اصحاب با یکدیگر خصومت می‌کنند؛ و از بهر ملت [منظور مذهب است] هر یکی خود را ضدی می‌دانند و یکدیگر را می‌کشند. و اگر جمع آمدندی، و این کلمات را از این بیچاره بشنیدی، ایشان را مصور شدی که همه بر یک دین و یک ملت‌اند."[۱۱۳] او روش‌های دیدن به هستی و جهان را گوناگون می‌داند. "دریغا از روش‌ها و احوال درونی، چه نشان توان دادن! اما خود دانسته باشی که روش‌ها بر یک وجه نیست. یعنی روش هر رونده بر نوعی دیگر باشد. و احوال سلوک و ترقی او از دیگری مغایر باشد. " و می‌نویسد "مثلاً باشد که مُرید به جایی رسد که احوال درونی او ورای طریق پیر باشد، و او را از وجهی دیگر میسر شود. " و بر این باور است که زندان کردن اندیشهٔ آدمی در یک روش و یک قالب درست

نیست و می‌نویسد: "پس اهل سلوک را چندان مقامات و روش است که ممکن نبود با حصر و عد آوردن. " و با حواله تاویل‌ها به علم الله می‌نویسد: "پس ممکن نبود سلوک هریک را عد توان کردن. "

در جهان نظری او امر و نهی در عرصهٔ اندیشه‌ورزی راه ندارد. "چون احوال هر یکی مختلف آمد، آن را حدی معین نباشد و آن را در عالم امر و نهیِ خود نیاورند." و جائیی بین حرف‌هایش، در ظاهر به رسم هشدار به خواننده، اما در انتقاد از امر و نهی‌های محمد می‌آورد "این حدیث که 'هرکس چیزی در دین ما ایجاد کند که جزو آن نباشد، مردود است،' دمار از روزگار همه فلاسفه برآورده است."[۱۱۴] و در پس این گونه اندیشه‌ورزی‌ها و جست‌وجوها به این درک شگفت‌انگیز در آن عصر و زمانه می‌رسد که "دریغا علم پایان ندارد و ما به پایان نخواهیم رسیدن. و البته می‌خواهیم بدو در رسیم. و نخواهیم رسیدن: نه علم داریم نه جهل. نه طلب داریم و نه ترک حاصل داریم و نه بی‌حاصلی. نه مست‌ایم و نه هشیار، نه با خودیم و نه با او. از این سخت‌تر چه محنت باشد. "

و خسته و وامانده از زیستن در زمانه‌ای که هنوز ابزار لازم و ضروری برای اندیشیدن در آن فراهم نشده است، خیام‌وار حرفش را چنین پایان می‌دهد: "گویی کی باشد که از قیل و قال نجات یابیم: "

نه دست رسد به زلف یاری که مراست
نه کم شود از سرم خماری که مراست
هرچند بدین واقعه در می‌نگرم
درد دل عالمی‌ست کاری که مراست

یادداشت‌ها

[۱] دکتر علی منزوی در مؤخرهٔ بسیار روشنگرانه‌ای که دربارهٔ عین‌القضات و اندیشه‌ورزی‌های او در پایان جلد سوم نامه‌های عین‌القضات نوشته است، می‌نویسد: "قاضی در پایان تمهیدات (در صفحهٔ ۳۵۳، بند ۴۶۹، چاپ عفیف عسیران) از خوابی که در آن شب آدینه نهم رجب دیده بود، یاد می‌کند. دکتر عفیف در پیشگفتار خود بر چاپ کتاب در صفحهٔ ۱۷ با کمک گرفتن از تقویم هفته‌دار وستفلد می‌گوید:

در ده سال پایان عمر عین‌القضات تنها در سال ۴۲۱ هجری است که نهم رجب چهارشنبه بوده است، پس تمهیدات در نیمهٔ دوم آن سال پایان یافته است. " بنگرید به عین‌القضات همدانی، نامه‌های عین‌القضات همدانی، تصحیح و تعلیق دکتر علینقی منزوی (تهران: انتشارات اساطیر، ۱۳۷۷)، جلد ۳، ۲۹.

[۲] مذهب و طریقه‌های گنوسی تلفیق و تألیفی بود از عقاید مذهبی و فلسفی شرقی در ممالک بین ایران و یونان، یعنی بابل و همهٔ بین‌النهرین و سوریه و فلسطین و مصر، که تحت تأثیر هلنیسیم یعنی فلسفهٔ یونانی بعد از اسکندر و بیشتر فلسفهٔ اشراقی از یک طرف و الهیات ایران و بابل از طرف دیگر به وجود آمده و ممزوج شده و ترکیب یافته بود. بنگرید به سیدحسین تقی‌زاده، "مانی و دین او،" در دو خطابه (تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۷)، ۶۹.

[۳] نامه‌های عین‌القضات، جلد ۳، ۳۰.

[۴] ذبیح‌الله صفا، تاریخ ادبیات در ایران (تهران: انتشارات فردوسی، ۱۳۶۳)، جلد ۲، ۹۳۹.

[۵] بنگرید به محمدبن علی‌بن سلیمان راوندی، راحه‌الصدور و آیه‌السرور در تاریخ آل‌سلجوق، ۱۶۷، ۲۰۳، ۲۰۸ و ۲۰۹.

[۶] نامه‌های عین‌القضات، جلد ۳، ۳۵.

[۷] نامه‌های عین‌القضات، جلد ۳، ۱۰۱.

[۸] نامه‌های عین‌القضات، جلد ۳، ۱۱۹. علینقی منزوی در توضیح بیشتر از شخصیت این وزیر در صفحه‌های ۱۰۶ و ۱۰۷ همین کتاب می‌نویسد: "این مرد گنوسیست تندرو و متهم به اسماعیلی‌گری و مورد ستایش سنائی غزنوی بود. هرگاه که سلجوقیان می‌خواستند از نیروی الموتیان بر ضد عرب بهره گیرند، از درگزینی سود می‌جستند، او نیز برای تضعیف عربان قدرت ترکان سلجوقی را به کار می‌گرفت. "

[۹] نامه‌های عین‌القضات، جلد ۳، ۱۱۶ ـ ۱۱۷.

[۱۰] نامه‌های عین‌القضات، جلد ۳، ۱۱۷.

[۱۱] نامه‌های عین‌القضات، جلد ۳، ۱۱۵.

[۱۲] راوندی، راحه‌الصدور و آیه‌السرور ۳۹۴ـ۳۹۵.

[۱۳] از آنجا که هر اجرا به متنی برمی‌گردد، در هر اجرا متنی تازه نیز خلق می‌شود. در شکل‌دهی به ساختار اجرایی این متن‌ها شرایط تاریخی نقشی مهم و سازنده دارد و حد و مرزهای آفرینش یا اجراهای تازه را تعیین می‌کند. این درواقع روند ساخته شدن و آفرینش اسطوره‌های آیینی و دینی در منطقهٔ آسیای غربی و خاورمیانه و بین‌النهرین است. برای نمونه بنگرید به مهرداد بهار، ادیان آسیایی (تهران: نشرچشمه، ۱۳۸۲).

[۱۴] عین‌القضات همدانی، تمهیدات (تصحیح عفیف عسیران؟)، ۶۳، اصل

عاشر. نشر الکترونیکی از اِنی. کاظمی در کتابخانهٔ تاریخ ما، پایگاه دانلود کتاب‌های تاریخی و مذهبی.

[۱۵] عین‌القضات در تمهید دهم به روشنی از دانش خود که از مطالعه و پژوهش در فرهنگ‌های دیگر کسب کرده است می‌نویسد: "دریغا این معانی جلوه بر کسی کند که هفتاد و اند مذهب مختلف را واپس گذاشته باشد. آن کس که هنوز یک مذهب تمام ندیده باشد، او کجا و این سخن کجا! باش تا این کلمه ترا روی نماید که یهود و نصاری گفتند: 'ان الانوار تطرا من ذات الرب' می‌گویند جملهٔ طروء نورها ازو آمد. الله مصدر الموجودات این باشد و مجوس گفتند: الله دو است. یکی یزدان و آن نور است. و دیگر، اهرمن و آن ظلمت است. نور، فرماینده طاعات و ظلمت، فرماینده سیآت. نور، میعاد روز و ظلمت، معاد شب. کفر از یکی، ایمان از آن دیگر. و ملاحده و اهل طبایع گفتند که صانع عالم، افلاک است و عناصر را قدیم دانند." تمهیدات، ۶۲ـ۶۲، اصل عاشر.

[۱۶] تمهیدات، ۳.

[۱۷] "در ابتدا کلمه بود و کلمه نزد خدا بود. همان در ابتدا نزد خدا بود. همه چیز به واسطه او آفریده شد و به غیراز او چیزی از موجودات وجود نیافت. در او حیات بود و حیات نور انسان بود. و نور در تاریکی می درخشید و تاریکی آن را در نیافت. شخصی از جانب خدا فرستاده شد که اسمش یحیی بود. او برای شهادت آمد تا بر نور شهادت دهد تا همه به وسیله او ایمان آورند. او آن نور نبود، بلکه آمد تا بر نور شهادت دهد. آن نور حقیقی بود که هر انسان را منور می‌گرداند و در جهان آمدنی بود." بنگرید به انجیل یوحنا، باب اول، ۱۴۴.

[۱۸] تمهیدات، ۵.

[۱۹] تمهیدات، ۴.

[۲۰] عین‌القضات همدانی، مجموعهٔ مصنفات، جلد ۴، ۱۳۹.

[۲۱] مجموعهٔ مصنفات، ۴.

[۲۲] پایبندی به وصل، دوستی و همدلی و گریز از اختلاف و دشمنی از خویشکارهای مهم وجود پیر است. برای نمونه بخوانید این پاسخ ایرج را به پدرش، فریدون، در شاهنامه وقتی از دشمنی و جنگ برادرانش سلم و تور با خود آگاه می‌شود:

چنین داد پاسخ که ای شهریار / نگه کن برین گردش روزگار / که چون باد بر ما همی بگذرد / خردمند مردم چرا غم خورد / همی پژمراند رخ ارغوان / کند تیره دیدار روشن روان / به آغاز گنج است و فرجام رنج / پس از رنج، رفتن ز جای سپنج / چو بستر ز خاک است و بالین ز خشت / درختی چرا باید امروز کشت / که هرچند روز از برش بگذرد / بُنش خون خورد، کینه بارآورد.

[۲۳] و لما جاء موسی لمیقاتنا و کلمه ربه، قال رب ارنی انظر الیک، قال لن ترانی

(و چون موسی به وعده گاه آمد و عرض کرد خدایا خود را به من آشکار بنما، خدا گفت مرا تا ابد نخواهی دید). ترجمهٔ فارسی از مهدی الهی قمشه‌ای.

[۲۴] سبحان الذی اَسری بعبده لیلاً من المسجد الحرام الی المسجد الاقصا (پاک و منزه است خدایی که شبی بندهٔ خود را از مسجد الحرام به مسجد اقصی سیرداد [بیاورد]).

[۲۵] تمهیدات، ۷.

[۲۶] خمی از شراب ربانی، گزیدهٔ مقالات شمس، انتخاب و توضیح محمدعلی موحد (تهران: انتشارات سخن، ۱۳۷۲)، ۲۵، مقال اول.

[۲۷] خمی از شراب ربانی، ۲۴۸.

[۲۸] تمهیدات، ۸.

[۲۹] لا یسعنی ارضی و لاسمائی و وسعنی قلب عبدی المومن. بنگرید به تمهیدات، ۸.

[۳۰] فروتنان.

[۳۱] نمی‌توانی دم از فروتنی بزنی. تمهیدات، ۸.

[۳۲] تمهیدات، ۳۶.

[۳۳] تمهیدات، ۹.

[۳۴] تمهیدات، ۹. اشاره به آیهٔ ۴ و ۵ سورهٔ یوسف.

[۳۵] تمهیدات، ۱۰.

[۳۶] تمهیدات، ۱۰.

[۳۷] تمهیدات، ۱۱.

[۳۸] تمهیدات، ۱۱.

[۳۹] مشبهی، منسوب به مشبه، آن است که خدا را جسم می‌پندارد و به مخلوقات تشبیه می‌کند. بنگرید به گنج سخن، جلد ۷، ۷۰۲۵.

[۴۰] تمهیدات، ۱۲.

[۴۱] تمهیدات، ۱۳. شمس تبریزی نیز در مقامات با آوردن همین آیه تأویلی نظیر همین دارد و می‌نویسد: "آدم علیه‌السلام را نسیان بود: ربنا ظلمنا انفسنا (خدایا ما بر خود ستم کردیم سورهٔ ۷، آیهٔ ۲۳). هیچ دیگر نگفت و به سخن دیگر مشغول نشد. ابلیس آغاز کرد: انا خیر منه (من بهترم از او). خلیفه بچه داند که منصفان را عذر خواهد. عذرش بتر از گناه! نفی باری تعالی می‌کند، تو ندانی که من از تو به دانم؟ فبعزتک لاغوینهم اجمعین. انبیا و اولیا و ابدال درین داخل‌اند. او فعل خود کی گذارد؟ عنایت را یک سو نهاد، و او را یک سو، تا چه کند؟ او را از من برآری، مرا از چگونه برآری؟" بنگرید به خمی از شراب ربانی.

[۴۲] بنگرید به جمهوریت افلاطون، گفتگونامهٔ فایدروس. سقراط در این

گفت‌وگو به فایدروس دربارهٔ اسطوره می‌گوید: "... من هنوز آن چنان که فرمان دلف می‌گوید، نمی‌توانم خود را بشناسم. از این رو، تا زمانی که نسبت به خویش نادانم، چه بیهوده است اگر به این امور نه‌چندان اساسی بپردازم. پس چنین چیزهایی را به حال خودشان وا می‌گذارم و نه بدان‌ها، بلکه به خویش می‌اندیشم." به نقل از ارنست کاسیرر، زبان و اسطوره، ترجمهٔ محسن ثلاثی (تهران: نشر نقره، ۱۳۶۷)، ۴۰ـ۴۱.

[۴۳] تمهیدات، ۱۵.

[۴۴] خمی از شراب ربانی، ۱۸۰.

[۴۵] تمهیدات، ۱۵.

[۴۶] سورهٔ انشراح، آیهٔ ۱: آیا تو را شرح صدر عطا نکردیم؟

[۴۷] تمهیدات، ۱۴، اصل خامس.

[۴۸] تمهیدات، ۱۶. بد نیست گفته شود نام بت که عین‌القضات روی سدهای برابر رسیدن به شناخت از حقیقت می گذارد، همان نامی است که چهار سده بعد فرانسیس بیکن، فیلسوف انگلیسی قرن شانزدهم میلادی، در ارغنون نو بر سدهای در برابر بشر و ذهن برای رسیدن به شناخت درست از واقعیت گذاشته است. و از آنها به نام بت‌های قبیله و بت‌های غار و بت‌های بازاری و بت‌های نمایشی نام می برد. بنگرید به محمدعلی فروغی، سیر حکمت در اروپا، ۱۱۴ـ۱۱۵؛ ویل دورانت، تاریخ فلسفه، ترجمهٔ عباس زریاب خوئی، ۱۲۴ـ۱۲۵.

[۴۹] تمهیدات، ۱۷.

[۵۰] تمهیدات، ۱۹.

[۵۱] سورهٔ النساء، آیهٔ ۱۶۴. و خدا با موسی به طور آشکار و روشن سخن گفت.

[۵۲] تمهیدات، ۲۲.

[۵۳] تمهیدات، ۲۲.

[۵۴] تمهیدات، ۲۳.

[۵۵] تمهیدات، ۲۳.

[۵۶] تمهیدات، ۲۴.

[۵۷] و ما او را از وادی مقدس طور ندا کردیم و به مقام قرب خود برای استماع کلام خویش برگزیدیم. سورهٔ مریم، آیهٔ ۵۲.

[۵۸] تمهیدات، ۱۸.

[۵۹] تمهیدات، ۲۰.

[۶۰] تمهیدات، ۲۳، اصل سادس.

[۶۱] تمهیدات، ۲۵.

[۶۲] [او] آنجا از بزرگ‌تر آیات حیرت‌انگیز پروردگار را به حقیقت دید. سورهٔ النجم. آیهٔ ۱۸.

[۶۳] سیدحسین نصر، سه حکیم مسلمان، ترجمهٔ احمد آرام (تهران: شرکت سهامی کتابهای جیبی، ۱۳۸۹) ۱۶.

[۶۴] تمهیدات، ۱۷، اصل خامس.

[۶۵] ویلیام چیتیک، من و مولانا، زندگانی شمس تبریزی، ترجمهٔ شهاب‌الدین عباسی (تهران: انتشارات مروارید، ۱۳۸۶)، ۱۹۳.

[۶۶] چیتیک، من و مولانا، ۱۶۸.

[۶۷] تمهیدات، ۲۴.

[۶۸] تمهیدات، ۲۶.

[۶۹] تمهیدات، ۲۸.

[۷۰] سورهٔ شمس. آیات ۱ و ۲. قسم به آفتاب و تابشش هنگام رفعتش. قسم به ماه که پیرو آفتاب تابان است.

[۷۱] عهد عتیق،سِفر پیدایش، باب ۳۲، بند ۳۷. "و یعقوب تنها ماند و مردی با وی تا طلوع فجر کشتی می‌گرفت. و چون او دید که بر وی غلبه نمی‌یابد کف ران یعقوب را لمس کرد... پس گفت مرا رها کن زیرا که فجر می‌شکافد. گفت تا مرا برکت ندهی ترا رها نکنم. به وی گفت نام تو چیست؟ گفت یعقوب. گفت از این پس نام تو یعقوب خوانده نشود بلکه اسرائیل، زیرا که با خدا و انسان مجاهده کردی و نصرت یافتی."

[۷۲] عهد جدید، انجیل متی، باب ۲۷، بند ۴۶. "و نزدیک به ساعت نهم، عیسی به آواز بلند صدا زده گفت: ایلی ایلی لما سبقنی، یعنی الهی الهی مرا چرا ترک کردی."

[۷۳] تمهیدات، ۳۰.

[۷۴] سورهٔ الاسراء، آیه ۸۵.

[۷۵] یکی از معناهای لطیفه در فلسفهٔ قدیم چیز غیرمادی است، مانند روح. بنگرید به فرهنگ بزرگ سخن، ۶۴۰۸.

[۷۶] سورهٔ الانفال، آیهٔ ۲۴.

[۷۷] تمهیدات، ۳۶، اصل سابع. "شیخ ابوعلی سینا را معذور داری آنجا که گفت: 'العناصر الاربعه قدیمه' بدین عناصر که قدیم می‌خواند عناصر حقیقی و ارکان بهشت می‌خواهد، نه عناصر کون و فساد و ارکان دنیا. دریغا که خلق بس مختصر فهم افتاده‌اند از کار حقیقت، و سخت دورمانده‌اند از آن معانی."

[۷۸] تمهیدات، ۲۸. "دریغا از دست کلمهٔ دیگر که ابوالحسن خرقانی گفته است! چه گفت؟ فقال: انا اقل من ربی بسنیین. می‌گوید او از من به دو سال سبق برده است. و از من به دو سال پیش افتاده است. یعنی که من به دو سال ازو کمتر و کهتر باشم."

[۷۹] تمهیدات، ۳۲.

[۸۰] تمهیدات، ۳۳.

[۸۱] سورهٔ الحشر، آیهٔ ۲۱.

[۸۲] ولا رطب و لا یابس الا فی کتاب مبین. و هیچ تر و خشکی جز آنکه در کتاب مبین مسطور است. سورهٔ الانعام، آیهٔ ۵۹.

[۸۳] سورهٔ آل‌عمران، آیهٔ ۱۶۹.

[۸۴] ابوسعید حسن‌بن یسار بصری، عارف قرن دوم هجری، از فقها و زهاد و فصحای مشهور عهد حجاج‌بن یوسف و عمربن عبدالعزیز است. بنگرید به فرهنگ معین، جلد ۵، ۴۶۰.

[۸۵] تمهیدات، ۳۸.

[۸۶] تمهیدات، ۱۳. "او را به اکراه به عالم کتاب و ایمان آوردند از بهر انتفاع خلق و رحمت ایشان... و ایمان و اسلام را به خود راه داد نصیب جهانیان را و گرنه، او از کجا و غیبت از آن حضور از کجا و رسالت و کتاب از کجا؟"

[۸۷] تمهیدات، ۴۲. "غیرت الهی مستولی شده است نمی‌گذارد که پیش از این گفته شود."

[۸۸] تمهیدات، ۳۹ـ۴۰. قصیده ناصر خسرو این است:

خدایا عرض و طول عالمت را، توانی در دل موری کشیدن
نه وسعت در درون مور آری، نه از عالم سر مویی بریدن
عموم کوه بین شرق و مغرب، توانی در صدف جمع آوریدن
تو بتوانی که در یک طرفه‌العین، زمین و آسمانی آفریدن
تو دادی بر نخیلات و نباتات، به حکمت باد را حکم وزیدن
بناها در ازل محکم تو کردی،ف عُقوبت در رهت باید کشیدن
تفاوت در بنی اِنس و بنی جان، معیّن گشت در دیدن ندیدن
نهال فتنه در دل‌ها تو کِشتی، در آغاز خلایق آفریدن
هر آن تخمی که دهقانی بکارد، زمین و آسمان آرد شخیدن
کسی گر تخم جو در کار دارد، ز جو گندم نیابد بدرویدن
تو در روز ازل آغاز کردی، عقوبت در ابد بایست دیدن
تو گر خلقت نمودی بهر طاعت، چرا بایست شیطان آفریدن؟
سخن بسیار باشد جرأتم نیست، نفس از ترس نتوانم کشیدن
ندارم اعتقادی یکسر موی، کلام زاهد نادان شنیدن
کلام عارف دانا قبول است، که گوهر از صدف باید خریدن
اگر اصرار آرم ترسم از آن، که غیظ آریّ و نتوانم جهیدن
کنی در کارها گر سخت‌گیری، کمان سخت را نتوان کشیدن
ندانم در قیامت کار چون است، چو در پای حساب خود رسیدن

اگر می‌خواستی کاین‌ها نپرسم، مرا بایست حیوان آفریدن
اگر در حشر سازم با تو دعوی، زبان را باید از کامم کشیدن؟
اگر آن دم زبان از من نگیری، نیم عاجز من از گفت و شنیدن
وگر گیری زبانم دون عدل است، چرا بایست عدلی آفریدن؟
اگر آن دم خودت باشی محال است، خیالی را ز من باید شنیدن
اگر با غیرخود وامی‌گذاری، چرا بیهوده‌ام باید دویدن؟
بفرما تا سوی دوزخ بَرَندم، چه مصرف دارد این گفت و شنیدن؟
ولی بر عدل و بر احسانت نزیبد، به جای خویش غیری را گزیدن
نباشد کار عُقبی همچو دنیا، به زور و رشوه نتوان کار دیدن
فریق کارها در گردن توست، به غیراز ما تو خود خواهی رسیدن
ولی بر بنده جرمی نیست لازم، تو خود می‌خواستی اسباب چیدن
تو دادی رخنه در قلب بشرها، فن ابلیس را بهر تنیدن
هوی را با هوس اُلفَت تو دادی، برای لذت شهوت چشیدن
نمودی تار رگ‌ها پر ز شهوت، برای رغبت بیرون کشیدن
شکم‌ها را حریص طعمه کردی، شب و روز از پی نعمت دویدن
نمی‌داند حلالی یا حرامی، همی‌خواهد به جوف خود کشیدن
تقاضا می‌کند دایم سگِ نفس، درونم را زهم خواهد دریدن
به گوشم قوت مسموعِ و سامع، بسازد نغمهٔ بربط شنیدن
به جانم رشتهٔ لهو و لعب را، توانم دادی از لذت شنیدن
همه جور من از بلغاریان است، کز آن آهم همی باید کشیدن
گنه بلغاریان را نیز هم هست، بگویم گر تو بتوانی چشیدن
خدایا راست گویم فتنه از توست، ولی از ترس نتوانم چغیدن
لب و دندان ترکان ختا را، نبایستی چنین خوب آفریدن
که از دست لب و دندان ایشان، به دندان دست و لب باید گزیدن
برون آری ز پرده گل رخان را، برای پردهٔ مردم دریدن
به ما تو قوّت رفتار دادی، ز دنبال نکورویان دویدن
تمام عضو با من در تلاش‌اند، ز دام هیچ‌یک نتوان رهیدن
نبودی کاش در نعمات لذت، چو خر بایست در صحرا چریدن
چرا بایست از هول قیامت، چنین تشویش‌ها بر دل کشیدن؟
لب نیرنگ را در جام ابلیس، کند ابلیس تکلیف چشیدن
اگر ریگی به کفش خود نداری، چرا بایست شیطان آفریدن؟
اگر مرغوله را مطلب نباشد، چرا این فتنه‌ها بایست دیدن؟
اگر مطلب به دوزخ بردن ماست، تعذّر چند باید آوریدن؟

بفرما بی‌تعذّر تا بَرندم، چرا باید به چشم عمرو دیدن؟
تو فرمایی که شیطان را نباید، کلام پرفسادش را شنیدن
تو در جلد و رگم مأواش دادی، زند چشمک به فعل بد دویدن
اگر خود داده‌ای در ملک جانم، نباید بر من آزارت رسیدن
مر او را خود ز حبس خود رهاندی، که شد طرّار در ایمان طریدن
ز ما حجّ و نماز و روزه خواهی، تجاوز نیست در فرمان شنیدن
بلاشُبهه چو صیّادِ غزالان، درین هنگام نخجیر افکنیدن
به آهو می‌کنی غوغا که بگریز، به تازی هی زنی اندر دویدن
به ما فرمان دهی اندر عبادت، به شیطان در رگ و جان‌ها دویدن
به ما اصرار داری در ره راست، به او در پیچ و تاب ره بریدن
به ذات بی‌زوالت دونِ عدل است، به روی دوست دشمن را کشیدن
تو کز درگاه خویشت باز راندی، چرا بایست بر ما ره بریدن؟
سخن کوتاه ازین مطلب گذشتم، سر این رشته را باید بریدن
کنون در ورطهٔ خوف و رجایم، ندارد دل زمانی آرمیدن
برای بیم و امیدم تهی نیست، دل از آن هر دو دایم در طپیدن
تو در اجرای طاعت وعده دادی، بهشت از مزد طاعت آفریدن
ولی آن مزد طاعت با شفاعت، چه منّت باید از تو می‌کشیدن؟
وگرنه مزد اطاعت نیست منّت، به مزدش هر کسی باید رسیدن
کسی کو بایدی یابد مکافات، نیابد فرق بر ما و تو دیدن
اگر نیکم و گر بد خلقت از تست، خلیقی خوب بایست آفریدن
به ما تقصیر خدمت نیست لازم، بَدیم و بَد نبایست آفریدن
اگر بر نیک و بد قدرت بدادی، چرا بر نیک و بد باید رسیدن؟
سرشتم ز آهن و جوهر ندارد، ندانم خویش جوهر آفریدن
اگر صد بار در کوره گدازی، همانم باز وقت باز دیدن
به کس چیزی که نسپردی چه خواهی؟ حساب اندر طلب باید کشیدن
گَرَم بخشی گَرَم سوزی تو دانی، نیارم پیش کس گردن کشیدن
همین دستی به دامان تو دارم، مروّت نیست دامن پس کشیدن
زمانی نیز از من مستمع شو، ز نقل دیگرم باید چشیدن
شبی در فکر خاطر خفته بودم، طلوع صبح صادق در دمیدن
صدایی آمد از بالا به گوشم، نهادم گوش در راه شنیدن
رسید از عالم غیبم سروشی، که فارغ باش از گفت و شنیدن
به غفّاریم چون اقرار کردی، مترس از ساغر پیشین کشیدن
ازین گفتار بخشیدم گناهت، چه حاجت از بد و نیکت شنیدن

به هر نوعی که کس ما را شناسد، بود مستوجب انعام دیدن
ندارد کس ازین در ناامیدی، به امید خودش باید رسیدن
تفکّر ناصر از اندیشه دور است، پی این رشته را باید بریدن

[۸۹] تمهیدات، ۴۰.
[۹۰] تمهیدات، ۴۲.
[۹۱] تمهیدات، ۴۲.
[۹۲] تمهیدات، ۴۳. "من رانی فقد رای الحق. "
[۹۳] غیرت مانند جلال و مکر از صفات خداوند است و عین‌القضات در همین تمهیدات بارها به خدا نسبت غیرت داده است.
[۹۴] تمهیدات، ۴۶.
[۹۵] مهرداد بهار، ادیان آسیایی، ۵۷.
[۹۶] تمهیدات، ۵۱.
[۹۷] تمهیدات، ۵۱.
[۹۸] تمهیدات، ۵۳.
[۹۹] تمهیدات، ۵۳.
[۱۰۰] تمهیدات، ۶۰. "و تمثل شناختن نه اندک کاری است، بلکه معظم اسرار الهی دانستن تمثل است و بینا شدن بدان. " نیز: "دریغا کس چه داند که این تمثل چه حال دارد! در تمثل، مقام‌ها و حال‌هاست. مقامی از آن تمثل آن باشد که هرکه ذره‌ای از آن مقام بدید، چون در آن مقام باشد آن مقام او را ازو بستاند؛ و چون بی آن مقام باشد، یک لحظه از فراق و حزن با خود نباشد. تفکر از این مقام خیزد. "
[۱۰۱] سورهٔ الاحزاب،آیهٔ ۷۲.
[۱۰۲] جلال‌الدین محمد مولوی، دیوان شمس (چاپ ۷؛ تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۸)، ۵۳۲ـ۵۳۳. غزل مولوی این است:

باز آمدم چون عید نو تا قفل زندان بشکنم
وین چرخ مردمخوار را چنگال و دندان بشکنم
هفت اختر بی‌آب را، کین خاکیان را می‌خورند
هم آب بر آتش زنم، هم بادهاشان بشکنم
از شاه بی‌آغاز من، پران شدم چون باز من
تا جغد طوطی خوار را، در دیر ویران بشکنم
زآغاز عهدی کرده‌ام کین جان فدای شه کنم
بشکسته بادا پشت جان، گر عهد و پیمان بشکنم
امروز همچون آصفم، شمشیر و فرمان در کفم
تا گردن گردنکشان در پیش سلطان بشکنم

روزی دو باغ طاغیان، گر سبز بینی غم مخور
چون اصل‌های بیخ‌شان، از راه پنهان بشکنم
من نشکنم جز جور را، یا ظالم بد غور را
گر ذره‌ای دارد نمک، گیرم اگر آن بشکنم
هرجایکی گوئی بود، چوگان وحدت وی برد
گویی که میدان نسپرد، در زخم چوگان بشکنم
گشتم مقیم بزم او، چون لطف دیدم عزم او
گشتم حقیر راه او تا ساق شیطان بشکنم
چون در کف سلطان شدم، یک حبه بودم کان شدن
گر در ترازویم نهی، می‌دان که میزان بشکنم
چون من خراب و مست را، در خانهٔ خود ره دهی
پس تو ندانی اینقدر، کین بشکنم، آن بشکنم
گر پاسبان گوید که هی، بر وی بریزم جام می
دربان اگر دستم کشد، من دست دربان بشکنم
چرخ ار نگردد گِردِ دل، از بیخ و اصلش برکنم
گردون اگر دونی کند، گردون گردان بشکنم
خوان کرم گسترده‌ای، مهمان خویشم برده‌ای
گوشم چرا مالی اگر، من گوشهٔ نان بشکنم
نی نی منم سر خوان تو، سر خیل مهمانان تو
جامی دو بر مهمان کنم، تا شرم مهمان بشکنم
ای که میان جان من، تلقین شعرم می‌کنی
گر تن زنم خامش کنم، ترسم که فرمان بشکنم
از شمس تبریزی، اگر باده رسد مستم کند
من لاابالی‌وار خود، استون کیوان بشکنم

[۱۰۳] سخنی یادآور این باور که مسیح پسر خداست، در انجیل‌ها و فرهنگ مسحیت.

[۱۰۴] تمهیدات، ۵۵.

[۱۰۵]عین القضات مثل همیشه تمام آیه را نمی‌آورد و فقط عبارتی از آن می‌آورد که بتواند برای خواننده فکر ایجاد کند و او را به خواندن متن تشویق کند. کل آیه چنین است: وَقَالَتِ الْیهُودُ عُزَیرٌ ابْنُ اللّهِ وَقَالَتْ النَّصَارَی الْمَسِیحُ ابْنُ اللّهِ ذَلِک قَوْلُهُم بِأَفْوَاهِهِمْ یضَاهِؤُونَ قَوْلَ الَّذِینَ کفَرُواْ مِن قَبْلُ قَاتَلَهُمُ اللّهُ أَنَّی یؤْفَکونَ. و یهود گفتند عزیز، و نصارا گفتند مسیح پسر خداست این سخنان را که اینها بر زبان می‌رانند خود

را به کیش کافران مشرک پیشین نزدیک و مشابه می‌کنند خدا آنها را هلاک و نابود کند. سورهٔ التوبه، آیهٔ ۳۰.

[۱۰۶] تمهیدات، ۶۱. مادر نمادی از نیروی آبستنی و بارآوری است. همان نیرویی که در زروان هم است و به او توانایی زادن فرزند داده است. او در وجود بیکرانهٔ خود (بخوان عالم بقا در بیان عین‌القضات) نمادی از زوجیت نیز هست. هم پدر است و هم توانایی زایش دو فرزند توأمان دارد.

[۱۰۷] تمهیدات، ۵۹.

[۱۰۸] تمهیدات، ۶۳. "شر الناس من اکل وحده. "

[۱۰۹] تمهیدات، ۵۸.

[۱۱۰] تمهیدات، ۶۷.

[۱۱۱] تمهیدات، ۶۷.

[۱۱۲] تمهیدات، ۵۸.

[۱۱۳] تمهیدات، ۷۰.

[۱۱۴] تمهیدات، ۶۷. عین‌القضات حدیث محمد را به عربی آورده است: "من احدث فی امرنا هذا مالیس منه فهو مردود. "

صدا(ها)ی فروغ: یادی از «خانه سیاه است»

صالح نجفی

یکی از قوی‌ترین فیلم‌های تاریخ سینمای ایران را زن جوان بیست‌وهشت ساله‌ای می‌سازد که اصلاً قرار نبوده فیلمساز شود و به جز این یک فیلم، فیلم دیگری در کارنامه‌اش نیست. اما نکتهٔ اصلی در مورد «خانه سیاه است» این است که فروغ صدای خود را در این فیلم می‌یابد/خلق می‌کند: «خانه سیاه است» یکی از بهترین شعرها و شاید مهم‌ترین شعر فروغ است، نه فقط چون، به گفته منتقدی، مستند شاعرانهٔ او یکی از انگشت‌شمار نمونه‌های موفق تلفیق و امتزاج شاعرانگی در ادبیات و شاعرانگی در فیلم است، بلکه از آن رو که «تولدی دیگر» فروغ طیِ اقامت دوازده روزه‌اش در جذام‌خانه‌ای در شمال غرب ایران رخ می‌دهد: در آنجاست که صدای فروغ از آمیزش نثر ترجمهٔ قدیم عهد عتیق و درگیری‌اش با مدیوم فیلم به دنیا می‌آید. در جذام‌خانه است که فروغ مصداقی عینی برای این سطرهای «کتاب ایوب» می‌یابد: «به یاد آور که زندگی من باد است و چشمانم دیگر نیکویی را نخواهد دید./چشم کسی که مرا می‌بیند دیگر به من نخواهد نگریست و چشمانت برای من نگاه خواهد کرد و نخواهم بود» (باب هفتم، آیه‌های هفتم و هشتم). طرفه اینکه، به نظر می‌آید، نطفهٔ «آیه‌های زمینی» فروغ همینجا بسته می‌شود: در همین «خانه سیاه» است که او از «شکوه یأس» یک «صدای زندانی» سخن می‌گوید و می‌کوشد از یک گوشهٔ «این شب منفور/ نقبی به سوی نور» زند. آن طنین غریب زنانه‌ـ پیامبرانه که در سطرسطرِ

«تولدی دیگر» موج می‌زند، حاصل تلاقی نثر غریب آن ترجمه و این مدیوم غریب است:

‘Don’t forget!/ I beg you, God, don’t forget!/ My life is just a breath,/ and trouble lies ahead./ I will vanish from sight,/ and no one, including you,/ will ever see me again.’

ترجمهٔ امروزی و با غرابتِ کمترِ شکوائیهٔ ایوب چیزی از این دست می‌شود:

> از یاد مبر!/ خدایا، از تو می‌خواهم، از یاد مبر!/ زندگی من یک نفس بیشتر نیست،/ و رنج و محنت در پیش است./ من از انظار محو خواهم شد/ و هیچ کس، حتی تو،/ دیگر مرا نخواهد دید.

باری، «خانه سیاه است» نتیجهٔ دو سفر فروغ است: یکی به درون نثری که زمان مشخصی ندارد: «چشمانت برای من نگاه خواهد کرد و نخواهم بود». این نثر قدیم فارسی نیست؛ اگر کسی بخواهد این عبارت را به سیاق نثرهای کهن فارسی، مثلاً نثر قصص‌االنبیاء یا تفسیر سورآبادی، ترجمه کند، حاصل چنین خواهد بود: «چشمانی که مرا نگران همی بود دیگر نخواهدم دید: چشمانت پی من گیرد و من نباشم» (گزارش فارسیِ قاسم هاشمی‌نژاد). آنچه در ترجمهٔ فارسی قدیم عهد عتیق آمده است شکلی از ترجمهٔ تحت‌اللفظ است که مایهٔ غرابت نثر گشته است: «برای کسی نگاه‌کردن» درواقع ترجمهٔ نه‌چندان درست و شاید نادرستِ ترکیب انگلیسیِ looking for است، که ترجمهٔ «آشنا»یش می‌شود «دنبال کسی گشتن» و ترجمهٔ «ادبی»اش «پیِ کسی گشتن». «برای کسی نگاه‌کردن» عملاً معنای محصلی ندارد و فقط وقتی افادهٔ معنی می‌کند که بدانیم ترجمهٔ عبارتی است که در زبان اصلی غرابتی ندارد. «چشمانت برای من نگاه خواهد کرد» به بخشی از تاریخ نثر فارسی تعلق دارد که جای مشخصی ندارد: نثر ترجمهٔ اقلیت. این نثر، به معنای دقیق، مسأله‌دار است؛ نیاز به ویراستن دارد؛ باید بازنویسی شود؛ باید ترجمه شود: نثری است رنجور و بحران‌زده. حتی در جملهٔ اول که غرابت کمتری دارد نیز، «شاعرانگی» محصول

ترجمه است: «به یاد آور که زندگی من باد است». در ترجمهٔ جدید (و تفسیری) عهد عتیق، این جمله چنین «تعبیر» شده است: «به یاد آورید که عمر من دمی بیش نیست». در این گزارش، ایوب به کوتاه‌بودن عمرش اشاره می‌کند اما «باد بودنِ زندگی»؟ آنچه در «خانه سیاه است» با صدای فروغ می‌شنویم حاصل ورق‌زدن چنین ترجمه‌ای است و فاصله‌گرفتن آگاهانهٔ کسی که بر زبان شعر قدیم تسلط دارد اما، تعمداً با نقل قول از ترجمهٔ «جداافتاده»ی بخش‌هایی از عهد عتیق (مزامیر، کتاب ارمیاء، کتاب اشعیا و کتاب ایوب)، شعرهایی «غریب» می‌سراید.

اوج این رویّه در واپسین شعر ــ آیه‌هایی مشهود می‌شود که با صدای فروغ می‌شنویم:

وای بر ما، زیرا که روز رو به زوال نهاده است و
سایه‌های عصر دراز می‌شوند،
و هستی ما چون قفسی که پر از پرندگان باشد
از ناله‌های اسارت لبریز است،
و در میان ما کسی نیست که بداند
که تا به کی خواهد بود.
موسم حصاد گذشت و تابستان تمام شد،
و ما نجات نیافتیم؛
مانند فاخته برای انصاف می‌نالیم و نیست،
انتظار نور می‌کشیم و اینک ظلمت است.
و تو ای نهر سرشار که نفس مهر تو را می‌راند،
به سوی ما بیا
به سوی ما بیا...

این سطرها حاصل «مونتاژ» سطرهایی از عهد عتیق است: محض نمونه، «موسم حصاد... نجات نیافتیم»: از «کتاب ارمیاء نبی» (باب ۸) و «انتظار نور... ظلمت است» از «کتاب اشعیاء نبی» (باب ۹۱) و... گزارش مستند فروغ از متنی موجود و سپس تدوین و تألیفِ پاره‌های نثری که خود محصول ترجمه‌ای اقلیتی است.

بدین‌سان، نمی‌توان متن اشعار/آیات «خانه سیاه است» را در مجموعهٔ «اشعار» فروغ فرخزاد گنجانید، اما می‌توان ادعا کرد صدای فروغ در «تولدی دیگر» و «ایمان بیاوریم» حاصل کوشش او برای صدابخشیدن به آلام و محنت‌های کسانی بود که خود صدایی برای بیان رنج‌های خویش نداشتند، و به یک اعتبار، رنج‌ها را چنان که در بازنمایی سینمایی فروغ می‌بینیم تجربه نمی‌کردند. فروغ در مصاحبه با برتولوچی می‌گوید: «این محل [یعنی جذام‌خانه یا همان «خانه سیاه»] برای من نمونه‌ای بود، الگویی بود از یک چیز فشرده‌شده و کوچک‌شده، از سمبل یک دنیای وسیع‌تر با تمام بیماری‌ها، ناراحتی‌ها و گرفتاری‌هایی که در درون آن وجود دارد». خالق «فیلمی که برای جلب توجه و کمک مردم به جذامیان» ساخته شده است می‌گوید «زندگی در جذام‌خانه برای خود بیماران خیلی معمولی و عادی می‌گذرد. زندگی‌شان در اصل با ما فرقی ندارد، اما برای من که یک آدم خارجی بودم و همراه زندگی خودم در دنیای آنها قدم می‌گذاشتم، دیدن این آدم‌های محروم از همه چیز البته تکان‌دهنده بود. جذامی‌ها از همه چیز محروم‌اند، و بیش از همه، از داشتن یک قیافهٔ انسانی.»

صدای فروغ صدای این «آدم خارجی» است برای گزارش آنچه سیمون وی «مصیبت مفرط» یا «اوج محنت» می‌خواند، یعنی ترکیب «درد جسم و آلام روح و تنزل مرتبه اجتماعی» ــ و البته، به اعتقاد سیمون وی، این ترکیب در عین حال به میخی می‌ماند که درست در مرکز روح فرو می‌رود، و روحی که دقیقاً به همین سبب هماره متوجه خدا می‌ماند، خود را میخ‌شده به مرکز عالم می‌یابد.

در «خانه سیاه است» صدای فروغ به واسطهٔ خارجی‌شدنِ مضاعف او شکل میگیرد: پرسه‌زدن در میان سطرهای ترجمهٔ قدیم عهد عتیق (پرسه‌زدن‌های زن جوان رنج‌کشیده‌ای امروزی که قاعدتاً صدایی از خود ندارد) و وررفتن با «مدیومی» که در اصل تعلق به مردان دارد (مدیومی که در وجه غالبش پیوندی ناگسستنی با «تماشاگری جنسی» دارد). اما در عین حال صدای فروغ در «خانه سیاه است» نتیجهٔ هم‌نشینیِ تنش‌زای دو صدای دیگر و توازن ناپایدار و بی‌قرار آن دو صداست: صدایِ اول صدای محتاط و متین و دقیق مردی است که گزارشی عینی‌ــ علمی‌ــ انسان‌دوستانه از بیماری جذام ارائه می‌کند (صدای ابراهیم گلستان ؟) ــ فیلم با صدای این مرد آغاز می‌شود، صدایی که

روی تصویری سراسر سیاه شنیده می‌شود، با نثری پخته و مطمئن، با پیامی روشن و هدفی مشخص: آگاهی‌بخشیدن، هشداردادن، نهیب‌زدن: «بر این پرده اکنون نقشی از یک زشتی، از یک درد خواهد آمد که دیده بر آن بستن دور از مروت آدمی است». و بعد... لختی سکوت و ظلمت، و آنگاه چهرهٔ زنی: چهره؟ زن؟ آنچه دوربین فروغ نشان‌مان می‌دهد تصویر زنی است در آینه، که چهره از کف داده و آنچه برایش مانده یک چشم است و دیگر... هیچ. در حالت عادی، این تصویر تاب‌آوردنی نیست: واکنش «طبیعی» ما روی‌گرداندن است، به‌خودلرزیدن است، خود را پس‌کشیدن است، آمیزه‌ای است از ترس و انزجار: اما دوربین «خانه سیاه است» نه‌تنها عقب نمی‌کشد که در سکوت کامل زوم می‌کند، ادامه می‌دهد، نگاه می‌کند و به نگاه وادارمان می‌کند: این تصویر نخستین سند مدعای صدای مرد است که «دنیا زشتی کم ندارد» و دنیایی که در آن رنجی چنین تباه‌کننده وجود دارد درخورِ زیستن نیست. صدای مرد از انگیزه و مایهٔ فیلمی می‌گوید که قرار است دیده/تحمل شود: جذامیان فقط مصیبت نمی‌بینند، آنان نادیده گرفته می‌شوند، به حاشیه می‌روند، خصایل انسانی‌شان را از کف می‌دهند، از «قیافه انسانی»شان محروم می‌شوند و چندان از آدم‌های عادی فاصله میگیرند که جایی برای «همدردی» و «همدلی» نمی‌گذارند: صدای مرد تردیدی ندارد، باید این «زشتی» را از صفحهٔ روزگار سترد؛ باید قربانیان این مرض را خلاص کرد؛ باید این «خانهٔ سیاه» را روشن کرد...

ولی این کاری نیست که فروغ می‌کند: او می‌خواهد مصیبت‌زدگان را وادار کند تا خودشان حرف بزنند؛ او می‌خواهد ایشان را به سخن درآورد، ولی ایشان به جای گلایه‌کردن، به جای کمک‌طلبیدن، و حتی به جای استغفار یا تضرع به درگاه خدا، شکرگزاری می‌کنند. در اواخرِ نمای اول فیلم پسر نوجوان آبله‌رویی به صدای بلند نیایش می‌کند: «خدایا تو را شکر می‌گویم که مرا آفریدی». و شک نیست که این صدای «فرد» او نیست: او از روی متنی می‌خواند. فروغ دست به کاری مخاطره‌آمیز می‌زند. فروغ تریبونی برای مصیبت‌دیدگان فراهم می‌سازد تا شکوه کنند، تا چیزی بخواهند، اما ایشان ترجیح می‌دهند شکوه نکنند، چیزی نخواهند، و تازه شکرگزار هم باشند، و اینک که کسی به ایشان حق داده تا تقاضای عدالت کنند، باز از تقاضای آن چشم می‌پوشند، لیکن این بار با اختیار خود. صدای دوم «خانه سیاه است»

(با وام‌گرفتن از تعبیر ماندگار آدورنو) کمر به «نفیِ ناآزادی» می‌بندد به جای دامن‌زدن به «توهم آزادی».

مصیبت‌زدگان فروغ ترجیح می‌دهند نقش قربانیان عظیم‌الشأنی را بازی نکنند که ترحم و انسان‌دوستی ما را برمی‌انگیزند: ایشان برخلاف توقع ما عمل می‌کنند ــ چیزی «ناانسانی» در وجود ایشان هست که وقتی به چشم می‌آید که از چشم ایشان به زندگی ایشان بنگریم، نه از چشم تماشاگرانی که از تماشای بدبختی‌ها لذتی بیمارگون می‌برند (یعنی معنای دوم voyeurism: شهوت بدبختی‌بینی): جریان اصلی سینمای جهان ترکیبی استَ از دو معنای voyeurism: تماشاگریِ جنسی و شهوتِ بدبختی‌بینی. «خانه سیاه است» تماشاگرش را آزار می‌دهد، نه چون زشتی‌های آلام بی‌دلیلی را به رخ می‌کشد و از او می‌خواهد کاری بکند، بلکه چون محرومش می‌کند از آنچه هر بار به تماشای فیلمی می‌نشیند تجربه‌اش می‌کند: مصرف‌کردن هر آن چیزی که در زندگی عادی مصرف‌کردنی نیست.

صدای دوم «خانه سیاه است» صدای اجتماعی است که به میانجیِ مصیبتی مشترک شکل گرفته است، اما به وسیلهٔ آن مصیبت تعریف نمی‌شود: صدای دوم تماشاگر را خوار و خفیف می‌کند، چون از او می‌خواهد وجه ادراک خویش را با وجه ادراک پسرانی تاخت بزند که در کوچه‌ها و خیابان‌های دوزخی بابا باغی از خدا تشکر می‌کنند... و روشن است که «خانه سیاه است» در این راه ناکام می‌ماند، شکست می‌خورد: ما نمی‌توانیم جذامیان بابا باغی را چنان ببینیم که ایشان خود را می‌بینند، اجتماعی که بر اثر مصیبت قوام یافته اما می‌کوشید بر پایه چیزی به غیراز مصیبت خود را تعریف کند، چیزی نظیر شور زندگی: جست‌وخیز و ورجه‌ورجه‌های بچه‌ها به هنگام بازی فوتبال بر احساس دلسوزی ما حد می‌گذارد. تماشاگر عموماً دلش می‌خواهد بر این مصیبت‌دیدگان دل بسوزاند و برایشان طلب تسکین و خلاصی از این وضع محنت‌بار کند اما ایشان ــ در روایت فروغ ــ خود چنین چیزی از ما نمی‌خواهند. تماشاگر، همچو خود فروغ، بدل می‌شود به «آدمی خارجی» در کشاکش دو خواهش ناهمخوان: میل به اتخاذ شیوهٔ نگاه‌کردن قربانیانی که حاضر نیستند نقش قربانی مظلوم و مطیع را بازی کنند و میل به سخن‌گفتن از جانب ایشان برای احقاق حقوقی که خود مطالبه نمی‌کنند: صدای سوم فیلم

از بطن این تنش زاده می‌شود و در تاروپود صدای فروغ می‌تند. صدای سوم است که وقتی بچه‌های جذامی در کلاس درس‌شان دعا می‌خوانند، غریبانه می‌پرسد:

در هاویه کیست که تو را حمد می‌گوید ای خداوند؟

و می‌دانیم که هاویه از نام‌های جهنم است (و نیز به «مادر گم‌کرده فرزند» اطلاق می‌شود)، و «به قولی» هاویه نام طبقهٔ هفتم از طبقات دوزخ است، و بدین قرار، سؤال فروغ از جنس شکوه‌های ایوب است: مگر می‌شود در دوزخ ثناگوی تو بود؟ یا شاید: «چرا اینان که حمد تو می‌گویند در دوزخ‌اند؟». ما می‌دانیم که این صدا مال فروغ است و مال فروغ نیست. یا، درست‌تر بگوییم، این صدایی است که فروغ به گفتاری می‌بخشد که صدایی ندارد و در هاویه سرگردان است: گاهی اول‌شخص، گاهی سوم‌شخص: نه به تمامی مونولوگ درونی (صدای ساکنان خانهٔ سیاه) و نه شهادت شخصی از بیرون (صدای آدمی خارجی: مردی که درِ خانهٔ سیاه را به روی تماشاگر باز می‌کند): صدای سوم در آنِ واحد شخصی و جمعی است، صدایی است که دهانی/جسمی/روزنی می‌جوید، راهی از ظلمت به نور... و نمی‌یابد. ماکس نلسن، در مقاله‌ای با عنوان «انتظار نور»، در باب «خانه سیاه است» اشاره می‌کند به این که شاید صدای سوم یادآور پیش‌بینی غریب مسیح در جوابِ سؤالِ فریسیان باشد که «به شما می‌گویم اگر اینان [مرادش شاگردان خویش است: حواریان مسیح] ساکت شوند، هر آینه سنگ‌ها به صدا آیند» (انجیل لوقا، باب ۹۱). صدای فروغ صدای دوزخیان روی زمین است که خدا را (شاید به طعنه) حمد می‌گویند؛ صدای انسان‌هایی که به تدریج قیافهٔ انسانی خود را از کف می‌دهند، سنگ می‌شوند، اما از صدا نمی‌افتند یا، دست‌کم، طیِ بیست دقیقه‌ای که زنی جوان در میان‌شان زندگی می‌کند به صدا می‌آیند: بدین‌سان است که صدای فروغ می‌شود صدای اجتماعی که صدایی ندارد، نمی‌تواند داشته باشد و بدین‌سان است که فروغ می‌تواند روی تصویر مردی که یک پا دارد و لنگ‌لنگان (به تهدید؟) به سمت دوربین می‌آید، در قاب دری گشوده به منظرهای قاب‌شده به وسیلهٔ دو ردیف از درختان و بر پس‌زمینهٔ خورشیدی در کار غروب، به صیغهٔ جمع سخن بگوید؟ «وای بر ما، زیرا که روز رو به زوال نهاده است و سایه‌های عصر دراز می‌شوند...» و مرد یک‌پا چندان پیش می‌آید که جسمش تمام قاب تصویر را سیاه می‌کند و ثانیه‌هایی چند آنچه می‌شنویم

صدای مکرر کوبش عصای زیر بغل او بر زمین است. به جز این یک تصویر، در اغلب لحظه‌های «خانه سیاه است» سیاه و سفید (ظلمت و نور)، به مقدار مساوی، در قاب حضور دارند و برای سیطره‌یافتن پیکار می‌کنند؛ صدای فروغ نیز، در غیاب نور (وضع حیات جذامیان)، انتظار نور می‌کشد... اما اینک ظلمت است: نور همان است که اشتیاقش هست و حاصل نمی‌شود.

دومین بار که ــ در انتهای فیلم ــ به کلاس درس می‌رویم، معلم از کودکی می‌خواهد که از چند چیز زیبا نام ببرد ــ جواب روشن است: ماه، خورشید، گل‌ها و البته زنگ تفریح. سؤال بعدی سخت‌تر (آسان‌تر؟) است: از چند چیز زشت نام ببرید؛ کودکی خنده‌کنان (پوزخندزنان؟) جواب می‌دهد: «دست، پا، سر». و دانش آموز سوم، که معلم او را پای تخته می‌برد و از او می‌خواهد با کلمهٔ «خانه» جمله‌ای بسازد، کمی تردید می‌کند، و آنگاه ــ به اشارهٔ فروغ ــ روی تخته‌سیاه می‌نویسد خانه سیاه است.

ماکس نلسن می‌گوید، فیلم‌های زیادی هستند که در آنها نظاره‌گرِ همزیستی زشت و زیباییم: در اغلب آنها راهی برای فرونشاندن تنشِ ناشی از این همزیستی پیش پای تماشاگر گذاشته می‌شود ــ غالبا با غلبهٔ یکیَ از طرفین نزاع و در مواردی کم‌شمار، با آشتی‌دادن آن دو از راه رفع دیالکتیکی: در «خانه سیاه است» از رفع خبری نیست، آنچه هست انتظارکشیدنی است باشکیب و بی‌شکیب: زیبایی هست، اما نه‌چندان که جبران مصیبت کند؛ امید هست، اما نشانه‌ای از تحقق آن... هرگز. اما یگانه نشانهٔ امید از دل همین غیبت نشانه‌ها برمی‌خیزد: جذامیان «خانه سیاه است» شفا نمی‌یابند، قیافه‌شان انسانی نمی‌شود، اما بیست دقیقه در تلالؤ لرزان نور پروژکتیو، جسم‌های پاره‌پاره‌شان روی پردهٔ سینما بازنویسی/بازنگاری می‌شود (با دوات نور؟): رنج‌هاشان جوهر می‌یابد، جوهری غیرمادی که مصیبت جسم را توان آسیب‌زدن بدان نیست: در هاویه وا گوش کرد و «وزش ظلمت» را شنید: صدای فروغ در «خانهٔ سیاه» جذامیان زاده می‌شود ــ عمر این صدا دراز نیست، فروغ چهار سال پس از «خانه سیاه است» خاموش می‌شود. اما تنها صداست که می‌ماند یا شاید صدای فروغ است که تنها می‌ماند، صدایی «صادق» در دوئت/دوئلی بی‌فرجام با تصویرهای تیرهٔ خانه سیاه، صدایی از تبار صدای هدایت که فقط با سایهٔ خود خوب می‌تواند حرف بزند: «اوست که مرا وادار به حرف‌زدن می‌کند»: صدایی راویِ ادراک ظلمت ــ زیرا، همچنان که ارسطو در رسالهٔ

دربارهٔ‌ی نفس گفته است، «ما حتی وقتی که چیزی نمی‌بینیم به وسیلهٔ حس باصره است که ظلمت را از نور تمییز می‌دهیم، هر چند نه بدان شیوه که رنگی را از رنگی دیگر تمییز می‌دهیم»: تنها در وزش ظلمت است که می‌توان در هاویه خدا را حمد گفت و... انتظار نور کشید.

منابع:

"Waiting for Light", by Max Nelson, published in www.idiommag.com on January 2013.

"Radical Humanism and the Coexistence of Film and Poetry in THE HOUSE IS BLACK", by Jonathan Rosenbaum, published in www.jonathan-rosenbaum.net on April 2001.

"Forough Farrokhzad and The House is Black", by Jason Price, published in www.Firouzanfilms.com

دن‌کیشوت قاضی

صالح نجفی

لیکن در میان آن همه کتاب هیچکدام مانند نوشته‌های فلیسیانو دو سیلوای نامدار به نظر او کامل نمی‌آمد. در حقیقت شیوایی بی اندازهٔ نثر آن نویسنده به او لذت می‌بخشید و مضامین مغلق آن در نظرش همچون زر ناب می‌نمود؛ بخصوص وقتی که به قرائت نامه‌های عاشقانه و مبارزه جویانه می‌رسید و در بیش از چندین جای کتاب می‌خواند که: «ای یار غدار ناپایدار و ای دلبر جفاکار مکار، من از دست سبکسری و بی خبری تو چنان همسفرِ دربدری و همبسترِ خون جگری شده‌ام که زلازل در کاخ ارکان مدرکاتم افتاده و هلاهل به کام فراخ حیاتم ریخته. باشد که بحق و بی طعن و دق دفتر شکایت از جور بی نهایت ترا ورق به ورق بگشایم و فریاد ناشکیبایی از غربت و تنهایی و از بیداد بی وفایی تو به گوش فلک مینایی برآورم...» و نیز وقتی می‌خواند که: «ای پهلوان نامدار و ای شیر بیشهٔ کارزار و ای فرزند بی مانند روزگار، الحق که آسمان رفیع و افلاک منیع به کمک ستارگان طالع و اختران ساطع ذات ناسوتی و وجود ملکوتیِ تو را به شیوهٔ ملکوت جلال و جبروت می‌بخشند، بر مرتب بلندنامی و والامقامی می‌نشانند و شربت فتح و شادکامی می‌چشانند و تو را شایستهٔ ملکات و محسّناتی می‌کنند که در خور جلال و کمال مولود مسعود وجودِ ذیجود توست...» یک دنیا لذت می‌برد.

دُن کیشوت، جلد اول، ترجمهٔ محمد قاضی، چاپ اول: ۱۳۳۸.

متن فوق از ترجمهٔ فصل اول شاهکار نامیرای سروانتس است، «در باب خصال و افعال نجیب زادهٔ نامدار دن کیشوتِ مانش». به گمان من، اگر اگر از این پارهٔ متن نام فلیسیانو را حذف کنیم، هیچ خوانندهٔ فارسی زبانی حدس هم نمی‌زند که آنچهَ می‌خواند ترجمه است. درواقع با ترجمه‌ای سروکار داریم که هیچ بوی ترجمه نمی‌دهد. مترجم متن مبدأ را چنان بازنویسی/بازآفرینی کرده است که انگار از آغاز به زبان مقصد نگاشته است. سروانتس از احوال نجیب زاده‌ای می‌گوید که در مواقع بیکاری، یعنی تقریباً در تمام ایام سال، کتاب‌های پهلوانی می‌خواند. او چندین جریب از زمین‌های کشت گندم خود را می‌فروشد تا کتاب‌های پهلوانی بخرد و سرایش را پرمی کند از اینگونه کتاب‌ها... باری، مترجم چیره قلم ما پاره‌هایی از آن کتاب‌ها را تخیل می‌کند و با نثری مسجع و آهنگین بازمیَ آفریند. مرحوم قاضی این کار را با چنان قوّت و مهارتی به انجام رسانده است که خواننده احساس می‌کند در کارِ خواندنِ یک نثر کهن فارسی است. تا اینجا جز دست مریزاد گفتن کاری از خواننده ساخته نیست ولی این انتهای کار نیست. ترجمهٔ دُن کیشوت به فارسی اتفاقی مهم در تاریخ نثر فارسیِ امروز است و من فکر می‌کنم باید فرایند انتقال متن سروانتس را به فارسی بازَبینی کرد، شاید که چو وابینیم...

می‌توان کار را از رجوع به اصل اسپانیایی آغاز کرد:

y de todos, ningunos le parecían tan bien como los que compuso el famoso Feliciano de Silva, porque la claridad de su prosa y aquellas entricadas razones suyas le parecían de perlas, y más cuando llegaba a leer aquellos requiebros y cartas de desafíos, donde en muchas partes hallaba escrito: La razón de la sinrazón que a mi razón se hace, de tal manera mi razón enflaquece, que con razón me quejo de la vuestra fermosura. Y también cuando leía:...los altos cielos que de vuestra divinidad divinamente con las estrellas os fortifican, y os hacen merecedora del merecimiento que merece la vuestra grandeza.

اولین چیزی که با قیاسی اولیه جلب نظر می‌کند طولانی‌تر شدنِ ترجمه نسبت به اصل است. مسئله این است که سروانتس فقط دو جملهٔ نسبتاً طولانی از کتاب‌های پهلوانیِ محبوب نجیب زادهٔ لا مانچا نقل کرده است و، بنا به ترجمهٔ مرحوم قاضی، می‌گوید دو ویژگی این کتاب‌هاست که قاپ دن کیشوت را دزدیده: شیواییِ بی اندازهٔ نثر و مضامین مغلق. راست این است

که در ترجمهٔ فارسی، با دو ویژگی معکوس رویاروییم. سادگیِ مضامین و پیچیدگیِ نثر. نثر سروانتس در پارهٔ منقول روان است و ترجمهٔ انگلیسی هم حتی الامکان وفادار:

But of all there were none he liked so well as those of the famous Feliciano de Silva's composition, for their lucidity of style and complicated conceits were as pearls in his sight, particularly when in his reading he came upon courtships and cartels, where he often found passages like "the reason of the unreason with which my reason is afflicted so weakens my reason that with reason I murmur at your beauty;" or again, "the high heavens, that of your divinity divinely fortify you with the stars, render you deserving of the desert your greatness deserves."

چنانکه می‌توان دید، تعداد سطرها در انگلیسی و اسپانیایی برابر است. اما آنچه در جملهٔ منقول اول براستی نظرگیر است تکرار واژهٔ reason است، پنج بار. در اسپانیایی، نیز:

La razón de la sinrazón que a mi razón se hace, de tal manera mi razón enflaquece, que con razón me quejo de la vuestra fermosura.

خب، می‌توان جمله‌های سروانتس را با وفاداریِ بیشتر و با مداخلهٔ کمتر و البته به صورتی، در قیاس با ترجمهٔ قاضی، نازیبا به فارسی برگرداند. سروانتس می‌گوید: اما از همهٔ آن کتاب‌ها هیچ یک را به اندازهٔ نوشته‌های فلیسیانو دِ سیلوای نامی دوست نداشت. (این نویسنده در نیمهٔ اول قرن شانزدهم می‌زیسته و از قرار معلوم تصنیفات پرشماری داشته.) آنچه در آثار فلیسیانو توجه دن کیشوت (و لابد خودِ سروانتس) را جلب می‌کرده دو ویژگی بوده: اول، وضوحِ نثر (یا به تعبیر مترجم انگلیسی، روشنی و زلالیِ سبک نگارش) و دوم براهینَ بغرنج یا قدرت اقامهٔ دلایل ظریف و پیچیده (مترجم انگلیسی اینجا واژهٔ راسونِس یا همان reasons را conceits ترجمه کرده که به استعاره‌های غریب یا بعید اطلاق می‌شود). باری این دو ویژگی در نظر دن کیشوت چون دُرّ و گُهر می‌نمود. و بعد، سروانتس می‌گوید دن کیشوت به‌ویژه زمانی به وجد می‌آمد که به courtship ها و cartel ها می‌رسید. تکلیف واژهٔ اول تقریباً روشن است، مغازله‌ها یا کوشش‌ها برای جلب نظر معشوق، اما واژهٔ دوم، کارتل‌ها، ابهام دارد. معنای امروزی و اقتصادیِ کلمه کمکی نمی‌کند. باید به کاربردهای قدیمی‌تر مراجعه کرد:

The literal meaning of Italian cartello, a derivative of carta, “leaf of paper,” is “placard.” The word is also used for a letter of defiance or a challenge. In this sense the Italian word was borrowed into Middle French as cartel, and the French word was borrowed into English. In English, a cartel was originally a letter of defiance. Later the word came to be used for a written agreement between warring nations to regulate such matters as the treatment and exchange of prisoners. Another type of agreement, a combination of commercial enterprises, is now called a cartel.

درواقع منظور سروانتس از requiebros y cartas de desafos دو چیز متقابل یا حتی متضاد است، تعارف‌ها و تحدّی‌ها. کارتل در اینجا بیشتر به معنای چالش است، چون در اصل کارتل به معنای برگه یا نامهٔ اعتراض است. شاید منظور سروانتس نامه‌هایی است که در آنها عاشق هم می‌کوشد از معشوق دلبری کند هم از دست او گله و شکایت کند.

حال می‌رسیم به مشکل اصلی، دو جمله‌ای که سروانتس از فلیسیانو دِ سیلوای نامی نقل می‌کند:

La razón de la sinrazón que a mi razón se hace, de tal manera mi razón enflaquece, que con razón me quejo de la vuestra fermosura.

[The reason for the unreason that is made to my reason, in such a way my reason weakens, that I rightly complain about your beauty.]

the reason of the unreason with which my reason is afflicted so weakens my reason that with reason I murmur at your beauty

ترجمهٔ تحت‌اللفظی که به‌نحوی بتواند تکرار واژهٔ reason را در فارسی تکرار کند چیزی در این مایه می‌شود:

موجبِ عقلیِ بی عقلیی که گریبان عقل مرا گرفته نیروی عقل مرا چنان زایل کرده است که به حکمِ عقل از جمال بی‌مثال تو مدام شکوه می‌کنم.

بله، شک نیست که اینَ ترجمه اصلاً به زیباییِ ترجمهٔ استاد نیست اما یک نکتهٔ مهم را به خواننده منتقل می‌کند: سروانتس از دیالکتیک عقل و جنون که به کمال در شخصیت دن کیشوت متجسد می‌شود سخن می‌گوید، چیزی که در عبارات مرحوم قاضی اصلاً حس نمی‌شود:

ای یار غدار ناپایدار و ای دلبر جفاکار مکار، من از دست سبکسری و بی خبری تو چنان همسفرِ دربدری و همبسترِ خون جگری شده‌ام که زلازل در کاخ

ارکان مدرکاتم افتاده و هلاهل به کام فراخ حیاتم ریخته. باشد که بحق و بی طعن و دق دفتر شکایت از جور بی نهایت ترا ورق به ورق بگشایم و فریاد ناشکیبایی از غربت و تنهایی و از بیداد بی وفایی تو به گوش فلک مینایی برآورم...

و راستش من فکر می‌کنم این تکه که بیشتر یادآور نثرهایی چون مرزبان‌نامه است نمونهٔ روشنی و زلالی سبک نگارش نیست بلکه بیشتر مصداق نثری مصنوع و متکلف است و اتفاقاً هیچ نشانی از پیچیدگیِ براهین عقلی reasons در آن نیست.

این حرف در مورد نقل قول دوم هم صادق است:

los altos cielos que de vuestra divinidad divinamente con las estrellas os fortifican, y os hacen merecedora del merecimiento que merece la vuestra grandeza.

[the high heavens that fortify you divinely from your divinity with the stars, and make you worthy of the merit that your greatness deserves.]

در اینجا هم ویژگی اصلی نثر فلیسیانو تکرار است که در ترجمهٔ فارسی از دست رفته:

divinidad divinamente = divinity divinely merecedora del merecimiento que merece = deserving of the desert your greatness deserves.

افلاک که به حول و قوهٔ الهی با سلیح ستارگان شکوه الهیِ تو را پاس می‌دارند تو را لایقِ آن لیاقتی ساخته‌اند که عظمت تو لایق آن است.

این پاره از اثر مرحوم قاضی نمونهٔ ترجمه‌ای است که از فرط جمال بسیاری از ابعاد متن اصلی را قربان کرده است. چاره‌ای هست؟ من نمی‌دانم. ترجمهٔ قاضی خود متنی کلاسیک و نمونه‌ای عالی از امکان‌های زبان فارسی برای بازآفرینی متنی کلاسیک است. با اینهمه یک ویژگی مهم شاهکار سروانتس قطعاً در ترجمهٔ فارسی از کف رفته است، دن کیشوت نه‌فقط متنی مؤسّس در ادبیات عصر جدید در مغرب زمین بلکه به اعتقاد بسیاری از نقدنویسان ادبیات نخستین رمانِ مدرن است. ترجمهٔ فارسی دن کیشوت به هیچ روی اثری «مدرن» نیست.

مرگ در خانوادهٔ سانچز

نوشتهٔ اسکار لویس
ترجمهٔ محمدرضا پورجعفری

کتاب مرگ در خانوادهٔ سانچس (*A death in the Sanchez family*)، ازطریق شرح واقعهٔ مـرگ گـوادالوپه، زندگی مـردمی را شرح می‌دهد که در حلبی‌آبادهای مکزیک می‌لولند. آسکرلوئیس از روی فـرمول‌های جامعه‌شناسی به مطالعهٔ مکزیک نمی‌پردازد. او، با نمونه‌های بارز طبقهٔ پایین مکزیک، آشنایی به‌هم می‌زند. با آنان زندگی می‌کند و کارش ثبت روایت‌هایی‌ست که آنها از زندگی خود و لزومن زندگی محرومان مکزیک به‌دست می‌دهند. شیوهٔ نگارش کتاب متأثر از برخورد هنرمندانه لوئیس با جامعه و جامعه‌شناسی‌ست. اگـر لوئیس به‌عنوان جـامعه‌شناس مطـرح نبود و کتاب عنوان جامعه‌شناسی و مـردم‌شناسی نداشت، در آن صورت نمی‌توانستیم آن را از یک اثر ادبی قدر اول امریکای شمالی یا امریکای لاتین تمیز دهیم. وقتی فوئنتس از مرده‌هایی سخن می‌گوید که چند سال پس از مرگ به شرح وقایع روزمرهٔ «زندگی» خود می‌پردازند؛ یا گارسیا مارکز از هجوم کرکس‌ها به پرده‌های تالار بزرگ ریاست جمهوری حرف می‌زند و یا آستوریاس ازمردی صحبت می‌کند که با نگاه کردن به ناوگان عظیم تجاری، مالک آنها می‌شود به‌نظر ما این‌همه، چیزهایی غریب و دور از واقعیت می‌رسد. اما آسکر لوئیس در پژوهش خود درباب جامعهٔ مکزیک، با احضار زندگان و گواهی آنان نشان می‌دهد که واقعیت، به‌همان اندازهٔ آنچه در ادبیات جدید قارهٔ امریکا آمده‌ست، غریب و مبالغه‌آمیز است.

در اینجا به معرفی دو جنبه از پژوهش آسکر لوئیس می‌پردازیم: نخست ـ جنبهٔ جامعه‌شناختی؛ دوم ـ جنبهٔ هنری.

نویسنده به‌عنوان پژوهشگر جامعهٔ مکزیک مطالعاتش را دربارهٔ خسوس سانچس و فرزندانش مانوئل، روبرتو، کونسوئلو و مارتا در زاغه‌ای در مکزیکوسیتی آغاز کرد. حاصل کارش «فرزندان سانچس» (۱۹۶۱) بود که به فارسی هم برگردانده شده‌ست. او، درمعرفی آنچه خود «فرهنگ فقر»ش نامید، به زاغه‌ها رو آورد و حتا پس از انتشار کتاب فرزندان سانچس رابطه‌اش با آن خانواده پایان نیافت و به‌قول خودش «سالی نگذشته بی‌آنکه ملاقاتشان کنم». شیوهٔ لوئیس در پژوهش جامعه‌شناختی‌اش بسیار جالب توجه است. او شرح می‌دهد که افراد، خود زندگی‌شان را نقل می‌کنند و چون با هم در ارتباط‌اند، پژوهشگر دچار انحراف نمی‌شود. می‌گوید: «به‌این‌ترتیب من باوردارم که در کار مطالعهٔ زندگی مردم فقیر، از دو خطر بسیار بزرگ، یعنی نشان‌دادنِ احساسات بیش از اندازه و یا حیوان ساختن آنها رسته‌ام».

زندگی مردم با روایت‌های خودِ آنان مطرح می‌شود. پژوهشگر نیازی به جمع و تفریق و استنباط و استنتاج ندارد. در این شیوه، خواننده به زوایای زندگی مردم وارد می‌شود. به‌قول ناشر فارسی کتاب «اسکار لویس توانسته‌ست نخست، ادعانامه‌ای مستند از سوی محرومان و واخوردگان جامعهٔ شهری مکزیک که بردبارانه هزینهٔ توسعهٔ لجام‌گسیختهٔ مکزیک را بر دوش می‌کشند، تنظیم کند و دوم، سهم عمده‌ای در همه‌گیرکردن مباحث اجتماعی و رویاروی گذاشتن مشکلات جوامع در حال توسعه، نظیر رشد سرطانیِ شهرها در چنبرهٔ حاشیه‌ای فقیر و ازهم‌پاشیده، مهاجرت به‌شهرها و پیامدهایِ آن، مسئلهٔ مسکن و ارزاق عمومی و مسئلهٔ اشتغال و غیره داشته باشد».

***

در این کتاب آسکر لوئیس به واقعهٔ مرگ گوادالوپه، خالهٔ فرزندان سانچس، آخرین خویشاوند نَسَبی سانچس‌ها می‌پردازد. و از زبان فرزندان سانچس (جز مارتا کوچک‌ترین دختر که در مکزیک نبود و در مراسم تدفین شرکت نکرد) دشواری‌هایی را شرح می‌دهد که «تهیدستان به هنگام کفن و دفن مرده‌شان» با آن دست وپنجه نرم می‌کنند «چراکه برای آنها مرگ همان‌قدر دشوار است

که زندگی». تلاشی که فقیران برای شایسته به‌خاک‌سپردنِ مرده‌شان می‌کنند مضمون اصلی کتاب را تشکیل می‌دهد.

نویسنده ابتدا شرحی از زندگی گوادالوپه را با استفاده از خاطرات او به دست می‌دهد و اهمیت او را در خانواده می‌نمایاند. سپس گزارش مرگ و کفن ودفن او را از زبان خواهرزاده‌هایش ثبت می‌کند. مرگ گوادالوپه، مرگ تمام محرومان زاغه‌نشین است و مشکلات مرگ او ـ همچون مشکلات زندگی او ـ مشکلات زندگی و مرگ مردم حلبی‌آبادهای مکزیکوسیتی‌ست.

از جنبهٔ هنری، آسکر لوئیس، پژوهش جامعه‌شناختی را به هنری همسنگ رمان نو تبدیل کرده‌ست. در ذهن خواننده‌ای که با زندگی و فرهنگ امریکای غیر ایالات متحده آشنایی ندارد، شیوهٔ رمان‌نویسیِ آستوریاس، فوئنتس، گارسیا مارکز و دیگران، شیوه‌ای سمبلیک، غیررئالیستی و اغراق‌آمیز جلوه می‌کند؛ اما با مطالعهٔ پژوهش آسکر لوئیس می‌توان دریافت که زندگی در محیط امریکای شمالی، مرکزی یا امریکای لاتین درست به‌اندازهٔ زندگی در آثار آستوریاس و دیگران واقعی‌ست!

گوادالوپه می‌گوید: «هرگز در خانه‌مان موسیقی نشنیدیم و هرگز نرقصیدیم؛ مراسم اعیاد و جشن‌های کریسمس را فقط از پشت بام می‌دیدیم» ص ۱۵.

او را به مدرسه نفرستادند. «چون من تنها دختری بودم که می‌توانستم در خانه کمک کنم. برای همین است که من با الاغ فرقی ندارم. چون سواد ندارم». خواننده به یاد رئالیسم بی‌پردهٔ شچدرین یا چخوف می‌افتد.

«سیزده‌ساله بود که مرد سی و دو ساله‌ای به‌نام فیدنسیو، وقتی والدینش نبودند، وارد خانه شد و با زور چاقو بیرونش برد... او را به غاری برد و به او تجاوز کرد. گوادالوپه تا نزدیکی‌های وضع‌حملش نمی‌دانست حامله‌ست. فکـر می‌کرد حیوانی توی شکمش رفته‌ست و چیزی نمانده بمیرد...»

این‌همه، آدم را به یاد گارسیا مارکز نمی‌اندازد؟

گوادالوپه در جست‌وجوی کار سر از فاحشه‌خانه درمی‌آورد؛ صرفاً به این دلیل که از تخت‌های آنجا خوشش می‌آید، چون سراسر زندگی‌اش روی حصیر خوابیده بود.

وقتی با ایگناسیو که ده سال از او جوان‌تر بود، به زندگی مشترک پرداخت، از شوهر اول خود پسری داشت. آنها «فقط یک‌حصیر برای خواب، دو پتو و

یک کارتن خالی صابون برای نگه‌داشتن لباس‌هاشان داشتند. اما خوشبخت بودند و شکایتی نداشتند» ص ۲۵.

در حصیرآباد پانادروس، بیماری، فقر، مصرف الکل، دزدی و کتک‌کاری بیداد می‌کند. به‌استثنای یکی از برادران گوادالوپه که از تیفوس مرد، بقیه همه‌شان بر اثر زیاده‌روی در مصرف الکل مردند. پدرش هم هنگام مرگ مست بود. گوادالوپه و خواهرش هم مشروب می‌خوردند. مادر او تنها عضو خانواده بود که از این کار پرهیز می‌کرد ص ۲۷.

به مستراح‌ها به‌جای در، پرده‌های نیمه‌پارهٔ کرباس آویخته بودند. تمام محله بوی مستراح می‌داد. تمام مکزیک و تمام دنیای زاغه‌های فقرزده بوی مستراح می‌داد. همهٔ زنان و بچه‌های بالای ده سال، به‌استثنای یک بچه، کار می‌کردند.

آسکر لوئیس، محلهٔ پانادروس را تشریح می‌کند: ۱۴ خانوار. هر خانوار، به‌استثنای یکی، فقط دارای یک اتاق بود. در تمام محله فقط ۳ مسواک بود. در تمام چهارده خانوار فقط یک دوچرخه بود. درعوض ۱۴۷عکس از پیشوایان کاتولیک وجود داشت. آمار دقیق اموال ۱۴ خانواده، شامل وسایل زندگی، پوشاک، غذا، ابزار و تجهیزات، جواهرات و اسباب‌بازی در پیوست آخر کتاب آمده‌ست.

آسکر لوئیس تلاش نمی‌کند تا وضعیت خاص فرزندان سانچس را تشریح کند. آنان، روایتی که از زندگی و مرگ و مراسم تدفین خاله‌شان به‌دست می‌دهند وضعیت فکری و بستگی اجتماعی و طبقاتی خود را نیز عیان می‌کنند. مانوئل و روبرتو در کاساگرانده، محله‌ای که کمی بهتر از پانادروس فقرزده‌ست، زندگی می‌کنند. کونسوئلو هم در شهری دیگراست. وقتی دنبال مانوئل می‌روند و مرگ خاله‌اش را به او خبر می‌دهند، به محلهٔ پانادروس می‌رود و با دیدن آنجا می‌گوید: «هرگز نتوانستم بفهمم چطور ممکن است کسی لبخند به‌لب از چنین جایی بیرون بیاید. بچه‌ها برای اینکه بتوانند داخل اتاق را ببینند داشتند تکه‌مقواهای دیوار بیرونی آشپزخانهٔ خاله‌ام را می‌کندند».

گوادالوپه کسی‌ست که در این محلهٔ بلازده، درعین‌حال، پناهی برای همهٔ بی‌خانمان‌هاست. لذا وقتی می‌میرد تمام کسانی که او زمانی به آنها پناه داده، بالای سرِ او جمع می‌شوند. حرف‌های آنها که از زبان فرزندان سانچس نقل می‌شود، جنبه‌های عمیق‌تر زاغه‌نشینی حاشیهٔ مکزیکوسیتی را آشکار می‌کند.

لورا، دوست گوادالوپه، دربارهٔ دوست مرده‌اش می‌گوید: «خوب! زندگی همین‌است. ما نمی‌توانیم به او «بیچاره» بگوییم. خداوند تاحالا به‌حساب‌و کتابش رسیدگی کرده‌ست. بیچاره ماییم که باید در این دنیا دست‌وپنجه نرم کنیم».

روبرتو دربارهٔ خاله‌اش می‌گوید: «همیشه مرا به همهٔ مقدسین می‌سپرد و شاید هم آنها بارها به من کمک کرده‌باشند».

اما کونسوئلو که شغلش ماشین‌نویسی‌ست، عمیق‌تر با قضایا برخورد می‌کند. برخلاف مانوئل که حتا در جریان مرگ خاله‌اش درصدد است که چیزی از مایملک مختصرش را بالا بکشد.

کونسوئلو می‌گوید: «من هرگز نتوانسته‌ام مرگ را به‌صورتی که برای مردم هم‌طبقه‌ام پیش می‌آید بپذیرم. آن‌طور که من می‌بینم هیچ چیز فریبنده‌ای در مورد مرگ وجود ندارد و برگذاری جشن مردگان، بازی با اسباب‌بازی‌هایی به‌شکل اسکلت و یا شیرینی به‌شکل مجسمه، دلیل نمی‌شود که به‌مرگ عادت کرده باشیم».

کونسوئلو علیه این باور که مرگ فقیرانی همچون گوادالوپه امری طبیعی‌ست و با مرگ آنها نباید آب از آب تکان بخورد، اعتراض می‌کند: شاید فلسفهٔ نسل پیشین اهمیت ندادن به مرگ بوده؛ اما من معتقدم که آن‌همه نتیجهٔ فشار کلیسا بوده‌ست. کلیسا به آنها می‌قبولاند که بی‌ارزشند. چیزی در این دنیا به‌دست نخواهند آورد و پاداش‌شان را در آخرت می‌گیرند... منظورم این است‌که آنها در زمان حیات مرده‌بودند».

کونسوئلو احساس تنهایی عمیقی می‌کند. تنهایی طبقه‌ای که محلی از اِعراب ندارد و با این‌همه بار توسعهٔ صنعتی و رشد سرطانیِ مکزیکوسیتی بر دوش اوست. تنهاییِ جامعهٔ فقرزدهٔ مکزیک. «زندگی دیگر هیچ لطفی برایم ندارد... ما در تکنولوژی و علم پیشرفت می‌کنیم، کارخانجات فولاد روی نعش‌ها قد علم می‌کنند. همه می‌دانند که دهقانان و تهیدستان شهرها از گرسنگی یا به علل دیگر از میان می‌روند...که آنها استضعاف می‌شوند. یک نسل کامل به شیوه‌ای نابخشودنی در حال نابودی‌ست».

و بعد فریاد می‌زند: «حالا پیرزن کوچولوی من مرده‌ست... او در قفس محقر کوچکی، آکنده از شپش، موش، کثافت و آشغال زندگی کرده‌بود؛ قفس محقری که در لابه‌لای جامهٔ بانوی زیبا، مکزیکوسیتی، پنهان شده‌بود...».

مرگ خاله‌اش چنان او را تکان می‌دهد که بی‌اختیار تمام خشم خود را بر سر مکزیک خالی می‌کند: «چطور می‌توانم دوستت داشته‌باشم مکزیک، وقتی افراد بی‌پناهی مثل او را می‌بلعی؟ او آخرین خویشاوند مادر مرحومم، حالا درگذشته. از کنار زندگی ما، نُک پا سریده و رفته‌ست»

کونسوئلو واقعیت را به این شکل بیان می‌کند: «خاله‌ام و عمو ایگناسیو (شوهر قبلی گوادالوپه) برای فراموش کردن مشقت کار روزانه و فقرشان مشروب می‌خوردند.»

در طول تمام روایت‌ها، وضعیت اجتماعی مکزیک به‌طور کلی و به‌ویژه ارتشا، دزدی فقر و فحشا، بازنموده می‌شود.

در بخش دوم کتاب، پس از مراسم احیای گوادالوپه، فضایی که مانوئل ترسیم می‌کند کافکایی‌ست. او می‌گوید: «وقتی به‌کاساگرانده رسیدیم عمری طول کشید تا سرایدار در را بازکند.»

کونسوئلو، تنهایی عظیم یک مکزیکی، تنهایی عظیم مکزیک را بیان می‌کند: «برگشتم تا در درگاهیِ خانهٔ خاله‌ام بنشینم. مثل یک تکه‌سنگ بی‌حرکت ماندم تا آفتاب بر من بتابد و باد، خاکی را که همیشه به‌خاطر انتقال میکرب از آن وحشت داشتم، بر من بپاشد. بگذار بوزد... بگذار آلوده‌ام کند! آرزو می‌کردم روحم می‌توانست مثل ذرات خاک پروازکند.»

در مراسم تدفین و عشای ربانی، نرخ‌های مختلف مطرح می‌شود. مانوئل که می‌کوشد کمتر خرج کند، می‌گوید: «مسخره‌ست. حتا مرده‌ها هم وضعیت اجتماعی خاص خودشان را دارند. تفاوت قیمت تعیین می‌کند که با درجهٔ یک به سفر آخرت خواهی رفت، یا با درجهٔ دو.»

و کونسوئلو، وقتی به برخورد ماتیلده و کاتارینا با مرگ گوادالوپه ـ که زمانی در پناه او بودند ـ نگاه می‌کند، می‌گوید: «زندگی روزمره‌شان را غم احاطه کرده بود. دیگر متأثر نمی‌شدند.»

وقتی برادران او یعنی مانوئل و روبرتو، می‌خواهند گاسپار، آخرین شوهر گوادالوپه، را از خانه دک کنند، او اعتراض می‌کند: «بله، ولی به روبرتو گفتم زندگی مقدس است و ما حق نداریم در زندگی گاسپار دخالت کنیم».

زیر سقف گودو

احمد خلفانی

ولادیمیر و استراگون، دو شخصیت نمایشنامهٔ ساموئل بکت، که در انتظار گودوی نجات‌دهنده‌ای هستند که نمی‌آید، سرانجام بعد از انتظاری طولانی، وقتی یک پیرمرد مفلوک و نابینا را می‌بینند، حاضرند او را به‌عنوان گودو بپذیرند، و وقتی که او در جواب آن‌ها نه‌تنها اقرار می‌کند که گودو نیست، بلکه حتی اسم گودو را هم تا به‌حال نشنیده و از همه چیز بی‌خبر است، مأیوس نمی‌شوند. آن دو به یک گودو نیاز دارند، هرچند مفلوک و بیچاره.

آن‌هایی که از شنیدن توهین‌های دیگران به خدای واحدشان آزرده‌خاطر و عصبانی می‌شوند، خوب می‌دانند که خدایشان چقدر شکننده است، چیزی در حد و حدود ابهتِ همین شخصیتی که بدون هیچ قرار و مداری می‌توانست گودودی ولادیمیر و استراگون باشد.

البته چنین پدیده‌ای می‌تواند در شکل و شمایل گوناگون بروز کند. یادم می‌آید زمانی که سقف ایدئولوژیک سازمان‌های سیاسی، یکی پس از دیگری، فرو می‌ریخت، با یکی از اعضای آن‌ها مواجه شدم که سال‌های طولانی عمرش را زیر یکی از همین سقف‌های ظاهرا بدون مشکلِ سابق بسر برده بود ولی حالا از اوضاع به وجود آمده سخت ناراضی بود، پس به رفقایش بدو بیراه می‌گفت و به قول معروف فحش‌های آب‌نکشیده می‌داد. از روی دلسوزی و سادگی به او گفتم که با این شرایط بهتر است به فکر چاره باشد و، به‌عنوان مثال، سازمان مطبوعه‌اش را ترک کند. برافروخته و متعجب نگاهم کرد و با

صدایی لرزان گفت: "آخر من از این سازمان بروم، به‌کجا بروم؟ این، سقفِ بالای سر من است، این، خانهٔ من است."

البته این قضیه مرا به یاد قضیه دیگری می‌اندازد. یک بار که باران سخت می‌بارید و باد سرد پاییزی غوغا می‌کرد، دو نفر را دیدم که زیر سقف یک خرابه ایستاده‌اند و آب از سر و رو و لباس‌های ژنده‌شان شُرشُر می‌ریخت. در حقیقت، بودن‌شان در آنجا یا بیرون در پیاده‌رو تفاوتی نداشت و آن "سقف" هیچ مشکلی را حل نمی‌کرد. ولی از خرت و پرت‌هایی که دور و برشان جمع کرده بودند مشخص بود سال‌های سال زندگی‌شان همان‌جا سپری شده است. علاوه بر این آن‌ها مشغول دعوا و مرافعه و جنگ و جدل بودند. من دقایقی همان‌جا در باران ایستادم و با کنجکاوی به حرف‌هایشان گوش سپردم. اولی دستانش را مشت می‌کرد و داد می‌زد: "پفیوز، مثل آدم رفتار کن و اگر نمی‌خواهی مثل آدم رفتار کنی، گم شو و از اینجا برو!"

دومی، با صدایی محکم‌تر و البته عصبی‌تر فریاد می‌کشید: "من سال‌هاست اینجا هستم. این خانه من است. می‌خواهی خانه خرابم کنی؟ اگر خیلی ناراحتی، تو گورت را گم کن و برو، پفیوز هم خودتی!"

الیاس کانتی، نویسنده انگلیسی، که مدتی را در شهر مراکش بوده و در مورد تجربیاتش کتابی با عنوان "صداهای مراکش" به رشته تحریر درآورده، نوشته است که در "دارالفناء"، میدان مرکزی شهر، هر روز چند نفر نابینا را به صف، و دست به دست، در میدان مرکزی شهر می‌دیده که با هم ورد می‌خوانده‌اند، و هر از چند گاهی کسی می‌آمده و در کاسه گدایی‌شان سکه‌ای چیزی می‌انداخته است. کانتی می‌نویسد: "من فکر می‌کنم که آن‌ها از همین وردهاست که خود را سرپا نگه می‌دارند و نه از بخشش‌های دیگران." و باید اضافه کرد، که آن‌چه به آن‌ها نیرو می‌بخشیده، در حقیقت، آن خدایی نبوده است که برایش ورد می‌خوانده‌اند، بلکه همان وردی که آن‌ها برای خدایشان می‌خوانده‌اند. و این، از طرف دیگر، بدان معنی است که ما برای نجات خودمان ناچاریم با نیروی وردهامان، هر طوری هست، خداهامان را نجات بدهیم، و از آن‌جایی که می‌دانیم، زمانشان تمام شده و به گذشته پیوسته‌اند و قابل نجات نیستند، آن‌ها را راست و ریست، و دست‌کم سایه‌شان را از نو در ذهن‌مان زنده می‌کنیم، و معمولا با موفقیت به ساحل امن بر می‌گردیم و از خانه‌بدوشی ذهنی رهایی می‌یابیم.

ذهن ما نیز زود خسته می‌شود و احتیاج به خواب و استراحت دارد، حتی بیشتر از جسم‌مان. و اگر جسم ما نیازمند هشت ساعت استراحت است، ذهن ما دوست دارد سرش را بر بالشی نرم بگذارد و شبانه‌روز آرام و بی‌دغدغه بخوابد. و اگر در حین خواب بتواند نوای دل‌انگیز یک رودخانه و آوای پرندگان را هم تداعی کند که چه بهتر. البته طبیعی است که در این حالت، هر چه می‌گوییم از دنیای خواب و خواب‌زدگی می‌آید، ولی چه باک؛ مهم این است که خودمان احساس کنیم بیداریم، هر چند سرمان روی بالش است. و اتفاقا آن معنای زندگی که ما به آن خو کرده‌ایم و به کمک آن جمع و جور شده‌ایم، دقیقا از اینجا نشأت میگیرد که سرمان روی بالش و ذهنمان زیر لحاف است. و گرنه، اگر بالش و لحاف را به کناری زنیم و به اطراف‌مان نگاه کنیم، همه چیز فرو می‌ریزد.

ولادیمیر و استراگون، در تمام مدت انتظار، هم‌دیگر را "دیدی" و "گوگو" صدا می‌زنند. این اسامی مصغر بسیار هوشمندانه انتخاب شده‌اند. بخشی از هر کدام از آن‌ها را در واژه "گودو" می‌بینیم. و گودو پنداری ترکیبی از خود آن‌هاست. هم‌چون قافیه‌هایی همساز و آهنگین از درون و بیرون. طوری که اگر هم، به فرض، گودویی نبود، از همان واژه‌های "گوگو" و "دیدی" چیزی شبیه گودو درست می‌شد.

آن‌چه ولادیمیر و استراگون را زنده نگه می‌دارد، نه گودو، که انتظار گودوست: همان سقفی که بی‌پناهان به زیر آن می‌ایستند و زندگی‌شان را می‌کنند، همان وردی که نابینایانِ شهر مراکش می‌خوانند و خودشان را با آن سرپا نگه می‌دارند.

کمین بود

فرشته مولوی

روزگار درازی رفته و امروزوفرداست که نوبت بیرون‌پریدنم از حلقهٔ دام بلای زندگی بشود. با این‌همه هنوز نمی‌دانم که رویا یا سودا یا آرمان ــ یا هرچه که هوایی‌ست بیرون از مدار «عقل سلیم» ــ آیا ژن است یا موهبت خدادادی یا تحفهٔ ابلیس. هرچه هست اما، خوب یا بد، منِ بی‌بهره از بی‌شمار نیکی‌ها از این یکی پُربرخوردار بوده‌ام. این یعنی که همیشه با خیال کوزهٔ شیری بر سر و سربه‌هوا رو به راهی بوده‌ام، بی‌آن‌که پیشِ پایم را بپایم و پروای افتادن و زمین‌خوردن داشته باشم. همین‌طوری‌ها هم بود شاید که در غروب یکی از آخرین‌روزهای تابستان ۱۳۹۹ زمینی خوردم که استخوان دست چپم شاخ شکستهٔ گوزنی شد و از بازویم بیرون زد؛ اما کوزهٔ شیر خیالی من از سرم نیفتاد. آن کوزه که هنوز ــ از تابستان ۱۳۹۹ تا پاییز ــ۱۴۰۱ بر سر است و خیال دارم ببرمش به «بازار خودفروشی»، این سودا بود:

> کتاب‌هایم را خودم چاپ و منتشر می‌کنم تا بتوانم همهٔ درآمد فروش را صرف راه‌اندازی کتابخانهٔ کودک در روستا یا شهری کم‌برخوردار در ایران کنم.

و این چنین چرخ راه‌اندازی **کتاب آزادان** راه افتاد تا چتری باشد برای خودنشری در فرصت کوتاه به‌جامانده؛ برای تن‌درندادن به سانسور و رهایی از ترفندهای رایج بازار کتاب در خوردن حق نویسنده؛ برای ازیادبردن «در زندگی زخم‌هایی هست...» و «در جهنم مارهایی هست...»؛ و برای دلخوش‌شدن به شادی کوچک بچه‌هایی که حسرت کتاب و عشق خواندن دارند اما بخت برخورداری از خوشی‌های ساده را ندارند.

اگر «در روزگار تیره‌وتار» ترانه هست ــ که هست ــ پس در این روزهای تاریک سرکوب هم کتاب و داستان و کتاب‌داستان هم هست. از من بپرسید، داستان همیشه بوده و تا همیشه‌ای که آدم بماند، داستان هم می‌ماند تا مرهمی باشد بر زخمی یا همدمی باشد در تنهایی.

شب یلدای ۱۴۰۱، با یاد روشن همهٔ بچه‌های به‌بیدادرفته خلوتی داشتم. خبر تکراری نامم در فهرست سیاه ارشاد و قدغن‌بودن درآمدن کتابی از من در ایران جز خراشِ خطی تیره بر این خلوت نبود. با کتاب یا بی کتاب و با نام و بی نام و با اجازه و بی اجازهٔ «آقایان سر گردنه»، من در آن وطنی که در من و در داستان‌های من است، بی پروای گزمگان در گشت‌وگذارم. آن‌شب اما خبر دیگری هم آمد که تیرگی و گزش ناچیز آن خراش را نابوده کرد: عاقبت پس از این‌پاوآن‌پاکردن‌ها و این‌دروآن‌درزدن‌ها، **کمین بود** درآمد.

کمین بود ششمین رمان و آخرین تیر ترکش داستانی من است ــ پایان تنهارویی‌های من در خصوصی‌ترین و شخصی‌ترین حریم. درست است که گاهی شده که دلم خواسته کتاب‌داستانم (یعنی کتاب منتشرشده که دیگر از من جدا شده) پرخواننده بشود، اما داستان‌نویسیِ من هرگز چیزی جز کلنجارهای ذهنی خودم و «خودم برای خودم» نبوده. پس گله‌ای نخواهم داشت اگر **کمین بود** هم مثل آن پنج‌تای پیش از خود ــ باری به هر جهت ــ کم‌خوانده و کم‌دیده بماند. می‌دانم که خودنشری برای نویسندهٔ مادرزاد«ناخودی» و نیز بی‌بهره از رانت تریبون یا نام یا شبکه یا «رفقا» یعنی «خودکتاب‌کُشی»؛ چون کمتر از آن دیده می‌شود که خوانده شود ــ چه رسد به این‌که خریده شود. با این‌همه **کمین بود** را زیر چتر «آزادان» در آورده‌ام تا بتوانم همهٔ درآمد فروش آن را (مانند هر کتاب دیگری که با نام آزادان درخواهم آورد) ــ هرقدر اندک ــ صرف آن سودای یادشده و خرج کتابِ بچه‌های «راه دور و رنج بسیار»م کنم. با این انگیزه و هدف، تا زمانی که آن کتابخانه برپا نشود، از فراهم‌کردن

نسخهٔ الکترونیک رایگان برای خوانندههای ایرانِنشین خودداری می‌کنم. از خوانندههایی که توان خرید و نیز میلی به خواندن کاری از من دارند، توقع دارم **کمین بود** را نادیده نگیرند؛ اما فقط اگر پسندیدند، «بخرند»؛ و یادشان باشد که به‌هیچ‌رو خواهان آن نیستم که کسی کتاب من را به انگیزهٔ نیکوکاری و برای «ثواب» بخرد.

خرید کتاب از لولو:

https://www.lulu.com/shop/fereshteh-molavi/in-the-beginning-was-the-ambush/paperback/product-8pqqdp.html?q=

در روشنای یاد همهٔ آن دخترها و پسرهای پردلی که آگاه به چرارفتنِ خود از کمینگاه نهراسیدند، تکهٔ آغازین کتاب را اینجا می‌آورم ــ به رسم پیشکشی کوچک به داستان‌دوستانی که، نه با حرف و هیاهوی دیگران، با بینش و پسند خود داستانی را می‌خوانند:

شب بود. بود؟ دیگر نبود. دیگر نیست. آره که نیست. هست نیست. دیگر نیست. دیگر نیست هست. نبود نبود. شب دیگر نبود. شب دیگر نیست. دیگر نیست؟ بود. آره که بود. سیا بود. بود دیگر نبود. نبود؟ نه. نه نبود. بود بود. آره که بود. شب بود. سیاهی نبود. سیا بود. سکوت که نبود. صدا بود. سبک بود. تاپ‌تاپ. هاها. هوهو. سرما که نبود. گرم بود. نرم بود. امن بود. پلک‌ها خواب. پاها لَخت. تن‌ها لُخت. پوست‌به‌پوست. خوش بود. خوب بود. خواب بود. خوابِ خوب بود. تنگِ هم بودیم. پهلوبه‌پهلو. با هم بودیم. سرش خم طرفم بود. کله‌به‌کله. بغل‌به‌بغل. دستم دم دستش بود. ها بود. هو بود. چشم که نمی‌دید. گوش می‌شنید. نفس می‌شنیدَیم. نفس می‌کشیدیم. با هم دوتایکی بودیم. با هم تک‌وتنها بودیم. فقط ما بودیم. ما بودیم. توی توی آب بودیم. تهِ تهِ تهِ دریا بودیم. آب آرام بود. خواب خوب بود. فقط من و سیا بودیم. ما بودیم. تا ابد بودیم. با هم بودیم. وصلِ هم بودیم. بودیم. نبودیم. بودیم نبودیم. یک‌هو فقط نبودیم. نبود بودیم. یک‌هو آب نبود. خواب نبود. خوب نبود. یک‌هو شب رفت. سبک رفت. گرم سرد شد. نرم سخت شد. چشم باز شد. نفس جیغ شد. یکی دو تا شد. دو تا چار تا شد. چار تا شش تا شد. شش تا هشت تا شد. هر تا پرت‌وپلا شد. پرت‌وپلاشدیم. تکه‌پاره شدیم. ویلان شدیم. دور شدیم. کنده شدیم. تک شدیم. آمدیم. رفتیم.

جابه‌جا شدیم. از دریا رفتیم بیشه. از کوه رفتیم دره. از خیابان زدیم بیرون رفتیم تؤ خاکی. از دروس رفتیم رستم‌کلا رفتیم میگون‌آن‌ورها. بعدش باغچه بود. بعدش باغ‌منزل بود. بعدش خانه بود. برجِ‌عاج نبود که. سوراخ‌موشِ هوایی نبود که. هوا بود. حرکت بود. حرف. دادوبی‌داد. گریه. خنده. رقص. دَم no more no more کشید رفت تؤ Clair de Lune که امید می‌زد آنجا گَم شد. دادای پیانو شد دام‌دام Sheep پینک فلوید که از پنجرهٔ جیپ بیرون می‌زد. یک‌هو هوهوی باد آمد. جیغ آژیر آمد. دنگِ تیر پنج‌تیر آمد. پشتبندش اوهواوهوی جغدِ آیفونم آمد. محلش نگذاشتم. خش انداخت رؤ خوابم. محلش نگذاشتم. خنج کشید به خوابم. خوابم را خراشاند. خوابم را پراند. پرت شدم. کجا بودم؟ خودم که نبودم. غلت زدم سمتِ دیوار. سمتِ تخت سیا. سیا که برنگشته. تختِ خالی که دیدن ندارد. یک روز دیگر که مانده. چشم باز نکردم. داشتم می‌دیدم. پشت پلک‌ها که سیاهِ سیاه نبود. خالی نبود. یک پرنده که بود. بود. یک پرنده که هنوز داشت پرپر می‌زد. زمین که نیفتاده بود. تؤ هوا پرپر می‌زد. طوری که انگار هنوز دارد می‌پرد. بعدش یک صدا آمد گفت گنجشگ پر! گنجشگ نبود. کلاغ پر! کلاغ نبود. دیگ پر! دیو پر! گل پر! ریحان پر! تلخون پر! سوری پر! سیا پر! پر! پر! پرنده پر! پرپر! پرید. پرنده پرید؟ خوابم پرید. واغلت زدم سمتِ پنجره. نیم‌خیز شدم. چشم باز کردم. پردهٔ کتان کنار بود. پلک زدم. توریِ سفید خاکستریِ مات می‌زد. گرگ‌ومیش بود. دست دراز کردم. گوشی را از رؤ میز پاتختی برداشتم. تؤ دستم لرزش خوابید. شماره ناشناس بود. دلم هُری پایین ریخت. ترس تؤ صدام دوید. صدا ناشناس بود. مزاحم نبود. کاش بود! عوضی نبود. کاش بود. کاش اشتباه بود! دروغ بود! وای! وای! وای خدا! وای خدا حالا چی‌کار کنم؟ بگو چی‌کار کنم؟ خدا چی‌کار کنم؟ خدا منِ خر دارم با کی حرف می‌زنم؟ خدا منِ خر دارم با سوریِ خر حرف می‌زنم. با سوریِ خر حرف می‌زنم. وای خدایِ خر! وای سوریِ خر! حالا به کی بگویم؟ چی بگویم؟ تلفنِ سیا که جواب نمی‌دهد. سیا خودت زنگ بزن! زنگ بزن! بگو دروغ بوده! بگو شوخی بوده! سیای خر زنگ بزن آخر! خودت بگو چی شده! بگو آن خان‌بابای لعنتی دیگر چرا گوشی را برنمی‌دارد! وای سیا چی به خانوم‌گل بگویم حالا؟ آخ سیا چه خاکی به سرم بریزم حالا؟

دربارهٔ افلاطون، آپولوژی سقراط، ۴۱ب (ἀθροῖς 1)

هادی خردمندپور

در فارسی ظاهراً هنوز کتابی مستقل دربارهٔ هنر یونانی نیست و خواننده‌ای که به مراجع مرسوم تاریخ هنر از قبیل کتب گاردنر و گامبریچ و هارت رجوع کند احتمالاً درست نخواهد دانست که اکسکیاس چه انقلابی در هنر کرد.[۱]

بسیاری از روزهای جنگ ده‌سالهٔ تروپا بی هیچ زد و خورد می‌گذشت. جنگاوران را در ساحل تروپا بیشتر ملال از پا درمی‌آورد تا جنگ. بزرگترین پهلوانان، آخیلئوس و آیاس ـ نوادگان آیاکوس ـ در پای بارویی که پدربزرگشان با همکاری آپولّون و پوسیدون ساخته بود [۲] از ملال در امان نبودند.

پالامدس (Παλαμήδης, Palamêdês) که دانا [۳] و نوآور بود برایشان یک بازی ساخت تا صدای تاسها در هنگام خاموشی تیغها کشندهٔ ملال باشد.

آمفورایی که **اکسکیاس ساخت** گواه دانایی هنرمندی است که بهترین دستاوردهای استادان پیشین را به مایهٔ نوآوری خود می‌زند و مقلّد بسیار دارد و همانندی نه.[۴]

بسیار دربارهٔ این شاهکار شگفت‌آور گفته و نوشته و همهٔ ظرائفش را بررسیده‌اند: شکل چشمان، شکل نیزه‌ها، انحناء انگشتان و زانوان، تنظیم خمیدگی کمرها روی برآمدگی آمفورا، جای دادن کلاهخود و جوشن و زره در کنار صحنه برای کشاندن نگاه سوی تزئین چشم‌نواز دسته‌ها؛ همه چیز در حدّ کمال است. آیاس تاس انداخته و می‌گوید سه، آخیلئوس انداخته و می‌گوید چهار. این از آن برتر است و اکسکیاس آن را با کلاهخود نمایانده است.[۵]

آمفورا امضاء شده «اکسکیاس ساخت» (Ἐχσεκίας ἐποίεσεν, Eksekias epoiesen) و دربارهٔ این که فعل ἐποίεσεν یعنی «به دست خود ساخت» یا «در کارگاه فلان کس ساخته شد» نیز پیشتر بحث شده و اکنون پژوهندگان بر سر معنی اوّل همداستانند.[۶] بیراه نیست که به یمن گسترهٔ معنای فعل «ساختن» (ποιέω, poieô) بگوییم اکسکیاس نوآور صحنه‌ای آفرید (ἐποίησε, epoiêse) که ساختهٔ (ποίημα, poiêma) پیشینیان نبود و برای نخستین بار هنرمندی با نقاشی توانست احساسی را در بینندگان ساختهٔ خود برانگیزد که پیشتر شاعر (ποίημα, poiêma) در شنوندگان شعر (ποιητής, poiêtês) خود برانگیخته بود.[۷] در سرودهای بازمانده از پیشینیان اکسکیاس هیچ نشانی از بازی آخیلئوس و آیاس نمی‌یابیم و هومروس دربارهٔ پالامدس خاموش است.

دیگران خاموش نماندند.[۸] در خلاصه‌ای که پروکلوس فیلسوف از سرودی از دست رفته به نام کوپریا (Κύπρια, Kupria) فراهم آورده به پالامدس اشاره شده است: بنا شد همهٔ رهبران یونانیان برای پس گرفتن هلنا به تروپا بروند اما ادوسّئوس نمی‌خواست به جنگ رود و خود را به دیوانگی زد؛ پالامدس رسوایش کرد و ادوسّئوس کینهٔ او را به دل گرفت.[۹] در بخش «تتمّه» (ἐπιτομή, epitomê) از کتاب داستان‌نامه (Βιβλιοθήκη, Bibliothêkê) که منسوب به آپولّودوروس است دربارهٔ نیرنگ زشت ادوسّئوس برای کشتن پالامدس آمده که یکی از اهالی فریجیه را به اسیری گرفته واداشت

تا نامه‌ای دروغین بنویسد از پریاموس به پالامدس و سپس زری زیر تخت وی خاک کرد و نامه را در اردوگاه انداخت. آگاممنون نامه را خواند و زر را یافت و دستور سنگسار پالامدس را داد (Epitome ۳/۸).[۱۰] تعجبی ندارد اگر شاعرانی که پس از هومروس آمدند ادوسّئوس را نه پهلوانی سرگردان و نمونهٔ «مردانگی» (ἀνδρεῖα, andreia) بلکه آدمی «دغل‌زن» (ἀλιτρός, alitros) و «پرنیرنگ» (πολύτροπος, polutropos / πολύμητις, polumêtis) دانستند که کهن‌الگوی سیاستمدار است.[۱۱] آیاس در سیزدهمین دفتر دگردیسیها (Metamorphoses) از نقشهٔ کثیف ادوسّئوس سخن می‌گوید و این یک پاسخ می‌دهد که خیانت «کاملاً ثابت شده است» (tamque patens valuit).

گفته‌اند آیاس و آخیلئوس و پالامدس رفیقان قدیم بودند. نمی‌توان به آمفورای اکسکیاس نگریست و پالامدس ناپیدا را ندید.[۱۲]

سقراط مانند پالامدس دانا و نوآور بود اما خوشتر می‌داشت که خود را با ادوسّئوس همانند بداند. شاید می‌پنداشت که بدی دانا به از خوبی ابله و از همین رو در اواخر دیالوگش با هیپّیاس می‌گوید خوب اوست که «خودخواسته» (ἑκών, hekôn) اشتباه و کارهای بیشرمانه و بیدادگرانه می‌کند. من این احتمال را قویتر می‌دانم که سقراط شیفتهٔ استعارهٔ «سرگشتگی در دریا» (πλάνη, planê) بود که از دورهٔ کلاسیک در وصف سفرهای ادوسئوس به کار می‌رفت و در دو جملهٔ پایانی همین دیالوگ هیپّیاس کوچک۴ بار تکرار شده است.[۱۳]

سقراط در آپولوژی از سرگشتگی خود سخن می‌گوید (۲۲آ) و پنج بار تأکید می‌کند که مانند ادوسئوس سرگشته برای خودش دشمن تراشیده و منفور شده (۲۱ه، ۲۳آ، ۲۴آ، ۲۸آ؛ بسنجید با سخن آیولوس در اودیسه، ۱۰، ۷۴ـ۷۵). ظاهراً سخن بیشتری نمانده و او بی‌نیاز از «دفاعیّه‌ای مفصّل» (۲۸آ؛ هنوز حدود ۶۰٪ متن باقی مانده!) و با ارجاع روشنی به سرآغاز سخنش می‌گوید که واکنش بسیاری از مردم به دانایان جز «تهمت و حسادت» (۱۸د، ۲۸آ) نیست.[۱۴]

به نظرم اینطور می‌رسد که درست در همین جا چرخشی در فکر سقراط روی داده است. ما التهاب را در متن حس می‌کنیم اما داوران را نمی‌بینیم و آماج تهمت و حسادت نیستیم و مرگ تهدیدمان نمی‌کند. افلاطون لزومی ندیده مؤکداً بگوید اتفاقی افتاد؛ همچنانکه اکسکیاس لزومی ندید روی آموفورا مثلاً بنویسد به یاد پالامدس فقید. هنرمندان بزرگ مانند کشیشان نیستند.

همین سقراط که ادوسئوس را در گفتگو با هیپّیاس از آخیلئوس برتر نهاده بود، اکنون و در آغاز این اصطلاحاً چرخش فکری از پهلوانانی سخن می‌گوید که برخلاف ادوسئوس از ترویا بازنگشتند و کشته شدند. فکر همچنان درگیر الگو هست اما ادوسئوس دیگر الگو نیست. در صفحهٔ ۴۱ حکم مرگ صادر شده و چرخش کامل می‌شود. سقراط اعلام می‌کند که در آن جهان همنشین پالامدس و آیاس خواهد شد و از ادوسئوس (که به مردمان بیداد کرد) و سیسوفوس (که به خدایان بیداد کرد) استنطاق خواهد کرد تا معلوم شود اینان مانند دشمنان سقراط چنان نبودند که می‌نمودند.[۱۵]

یادداشت‌ها:

[۱] گامبریچ در یک خط از او و «بازی آخیلئوس و آیاس» یاد کرده و در دو کتاب دیگر فقط به نقاشی «کشتی‌رانی دیونوسوس» اشارتی رفته. البته در زبانهای اروپایی اوضاع بهتر است؛ رجوع کنید به

E. Anne Mackay, *Tradition and Originality: A Study of Exekias* (2010); Elizabeth Moignard, *Master of Attic Black-Figure Painting: The Art and Legacy of Exekias* (2020)

[۲] این را پینداروس می‌گوید (چکامه‌های المپیک، ۸، ۳۰)؛ پوسیدون (ایلیاد، ۷، ۴۵۲) می‌گوید «من و فویبوس آپولّون [...] ساختیم» و نامی از آیاکوس نمی‌برد.

[۳] نگاه کنید به کسنوفون، دربارهٔ شکار، ۱، ۱۱

[۴] وصف زیر بسیار گویا است و در صفحهٔ ۴۱ کتاب می‌توان شکل کوزه‌های یونانی را هم دید:

Thomas Mannack, "Greek Decorated Pottery I: Athenian Vase-painting", in *A Companion to Greek Art*, ed. Smith and Plantzos (2012), 39-61, at 51: "Arguably the greatest black-figure vase-painter was Exekias (550-525 BC), who signed two vases as painter and potter, and an additional

ten as potter only. Among them is the well-known amphora with Ajax and Achilles playing a game on the obverse - the first depiction of this scene of over 150 examples - and the return of the Dioskouroi on the reverse. It might even be said that Exekias was highly literate. In addition to the artist's signature, the figures on the vase are named, 'Ajax' and 'Achilles', and they pronounce the numbers they have thrown, '*tessara*' and '*tria*', a four and a three."

مقایسه شود با

John Boardman, *Athenian Black Figure Vases* (1974), 231: "Exekias introduces the scene in black figure and it remains very popular into the early fifth century, shown also in a sculptural group on the Acropolis."

Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae I.1, 97: "Diese großartige, qualitätvolle Darstellung des Exekias, eine der frühesten Wiedergaben der Brettspieler, diente vielen späteren Bilden als Vorlage."

[۵] این نکته نیز از چشم هنرشناسان دور نمانده؛ برای نمونه،

Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae I.1, 98: "Der links sitzende A[chilleus] ist gegenüber Aias im Vorteil, weil er eine Vier geworfen hat, sein Genger aber nur eine Drei, wie Exekias beigeschreiben hat. Die Überlegenheit des A[chilleus] hat Exekias auch dadurch ausgedrückt, daß A[cheilleus] noch seinen Helm auf dem Kopf trägt und so wesenlich größer wirkt als Aias."

[۶] دربارهٔ امضاهای اکسکیاس رجوع کنید به

Bernhard Neutsch, "Exekias. Ein Meister der griechischen Vasenmalerei", *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* XV (1949-50), 43-72

و دربارهٔ دو تفسیر از معنای ἐποίεσεν رجوع کنید به

John Davidson Beazley, *Potter and Painter in Ancient Athens* (1945), 25-26; R. M. Cook, "*Epoiesen* on Greek Vases", *Journal of Hellenistic Studies* XCI (1971), 137-138; Martin Robertson, "*Epoiesen* on Greek Vases: Other Considerations", *Journal of Hellenistic Studies* XCII (1972), 180-183

[۷] این حقیقت را بی خیالپروری و التفات به معنای ποιέω گفته‌اند؛ برای نمونه

John Boardman, *Athenian Black Figure Vases* (1974), 58: "For the first time the graphic artist can challenge his poet contemporaries, and on similar grounds of observation and feeling. The men of earlier artists are, at best, elegant puppets. Amasis could see men as men, Exekias could see his men as gods and in this he gives us a foretaste of classical arts."

[۸] در خط ۹۱ دومین سرود آینئاس ورگیلیوس می‌خوانیم که «haud ignota loquor» و سقراط اغراق‌کنان به اوتودموس می‌گوید که «τοῦτον πάντες ὑμνοῦσιν» (یادواره‌ها، ۴، ۲، ۳۳).

[۹] رجوع کنید به

Poetarum Epicorum Graecorum Testimonia et Fragmenta I, ed. Albert Bernabé (1996), 40

مقایسه شود با اوویدیوس، دگردیسیها، ۱۳، ۳۴ به بعد.

[۱۰] رجوع کنید به

Apollodori Bibliotheca, ed. Richard Wagner (1894), 190

و برای شرحی اکمل رجوع کنید به

Scholia in Euripidem I, ed. Eduard Schwartz (1887), 147 (= Eur. *Or*. 432 Σ)

[۱۱] این صفات را هومروس آورده و معنی آنها محل بحث است. **پولوتروپوس** را او که سفرهای بسیار کرده و چندکاره و مستعد و تطبیق‌پذیر و متلوّن و ریاکار دانسته‌اند و **پولومتیس** را دانا و نیرنگ‌باز و مشاور و دانندهٔ چاره‌های بسیار. دربارهٔ **آلیتروس** که از زبان کالوپسو گفته شده است (اودیسه، ۵، ۱۸۲) مجادله بیشتر کرده‌اند؛ نگاه کنید به تعلیقات c۱ و d۱ و f در

Fillpomaria Pontani, *Scholia Graeca in Odysseam* III (2015), 52-54

و مقایسه شود با

Alexis Pierron, *L'Odyssée d'Homère* I (1875), 235: ἀλιτρός n'a pas toujours un sens odieux; […]. Ce mot fait corps avec ἐσσί, et ἀλιτρός ἐσσι équivaut simplement à ἁμαρτάνεις. Nous dirions très-bien, en français, *tu me fais tort*, au leiu de dire, *tu te trompes sur mes intentions*; et c'est là tout à fait, ce me semble, ἀλιτρός ἐσσι.

K. F. Ameis und C. Hentze, *Homers Odyssee* I.i (1907), 171: ἀλιτρός (ἀλιταινω) Frevler, hier in abgeschwächtem Sinne: Schalk.

من نظر d۱ و نخستین برابر پیشنهادی آمایس و هنتسه را صائب می‌دانم. هِینزوورث چیزی نو به این بحث نیفزوده و گفته «معنا در اینجا ironico است»؛ به نظرم اگر می‌گفت «intimo است» بهتر می‌بود. برابر furfante که مترجم برگزیده به نظرم بسیار رسا است.

Omero, *Odissea, Libri V-VIII*, a cura di John Bryan Hainsworth, trad. di G. Aurelio Privitera (1982), 165.

شیوهٔ کثیف ادوسّئوس را دولتها آموخته و ادامه داده‌اند؛ مقایسه شود با هوشنگ گلشیری، «زندانی باغان»، در نیمهٔ تاریک ماه (۱۳۸۰)، ۵۶۲: «می‌گوید: خیلی خوب، قبول. توی جیبت نیست؛ اما یادت باشد ما معمولاً از این چیزها یک جایی توی خانهٔ طرف می‌گذاریم، بعد دیگر با آن‌هاست که به حساب بیاورندش یا نه.»

Aleksandr I. Solzhenistyn, *The Gulag Archipelago* I, trans. Thomas P. Whitney (1974), 6: "It would take a long time to describe all this in educated speech, but there's a folk saying about the search which covers the subject: *They are looking for something which was never put there.*"

بحث دربارهٔ مردی که مهمترین دغدغه‌اش حفظ دین و دولت بود از حوصلهٔ

این نوشته خارج است. خوانندگان دقیق تراژدی آیاس سوفوکلس نکته‌های بسیار خواهند یافت، همچنین در تراژدی فیلوکتتس که نپتولموس (Νεπτόλεμος, Neptolemos) ـ خادم تازه‌کار قدرت ـ برای کسب تجربه همراه مأمور شمارهٔ یک آگاممنون به سفر کاری آمده و از مرشدش می‌پرسد آیا دروغ گفتن مایهٔ شرمساری نخواهد شد و ادوسّئوس پاسخ می‌دهد که اگر آن دروغ موجب **فلاح** (τὸ σωθῆναι) شود، نه (ابیات ۱۰۸ و ۱۰۹). نپتولموس زودآموز بعداً توحشی بی‌سابقه را در کشتن زنان و کودکان نشان می‌دهد که برای ما دیگر البته نمایشی بی‌سابقه نیست.

[۱۲] گفتن ندارد که عالیترین نقاشی از خودکشی آیاس اثر اکسکیاس است. برخی مقلّدان «بازی آخیلئوس و آیاس» خواسته‌اند با کشیدن آتنا، الههٔ حامی ادوسّئوس، که دو پهلوان را به ترک بازی و ادامهٔ جنگ فرامی‌خواند، نوآوری کرده باشند. دربارهٔ رفاقت آن سه تن در فرهنگنامهٔ ائودوکیا ضمن شرح تبار آخیلئوس گفته شده که آنان و هراکلس نزد خیرون پزشکی می‌آموختند. نگاه کنید به

Jean-Baptiste-Gaspard d'Ansse de Villoison, *Anecdota Graeca* I (1781), 84

[۱۳] البته هیپیاس کوچک دیالوگی است مستقل اما شاید مقابلهٔ بخش پایانی آن با پایان دفتر پنجم پولیتیا بد نباشد؛ گرچه نمونه‌های دیگری هم می‌توان آورد که «دومین سفر دریا» در فایدون ۹۹ که ملهم از سرود پنجم اودیسه است محتملاً مشهورترین آنها باشد. خود نزدیکی به دریا را من به اندازهٔ پدیدهٔ «ادوسئوس» در علاقمندی سقراط به πλάνη دخیل نمی‌دانم؛ هراکلیتوس و دموکریتوس هم کنار دریا زیستند ولی به استعارهٔ «حفاری» علاقه داشتند.

[۱۴] کسنوفون دقیقاً همین ایدهٔ «حسادت به دانا» را در گفتگوی سقراط با اوتودموس دربارهٔ دلیل دشمنی ادوسئوس با پالامدس می‌آورد (یادواره‌ها، ۴، ۲، ۳۳).

[۱۵] مقایسه کنید با کسنوفون، آپولوژی، ۲۶. سیسوفوس یا سیزیف (Σίσυφος, Sisuphos) جدّ ادوسئوس بود؛ رجوع کنید به اوریپیدس، کوکلوپس، ۱۰۴. دربارهٔ این سخنان سقراط ظاهراً چندان ننوشته‌اند اما شاید خواندن نکته‌های این دو کتاب بد نباشد:

Gabriel Danzig, *Apologizing for Socrates* (2010), 157; John Burnet, *Plato's Euthyphro, Apology of Socrates, and Crito* (1924), 249-250.

کوبا جزیرهٔ بی‌تاب

از نخستین سفر

سودابه اشرفی

«زمانی طولانی در آغوشش می‌کشم
این تنها کاری‌ست که از عهده‌ام بر می‌آید
ویزای من مُهر خورده است:
برای حمایت از مردم کوبا.»
گابریلا میوتو

برخی داستان‌ها واقعی‌تر از آن هستند که روایت شوند، اما تو روایت کن!

چه‌گوارا در خیابان اندیشهٔ تهران "می‌نشست!" اوایل انقلاب هر روز وقتی پشت پنجرهٔ آپارتمانم در طبقهٔ چهارم در خیابان اندیشه می‌ایستادم او را می‌دیدم. با کلاه برِه، اورکت چریکی، جوان و خوش‌تیپ با پیپی میان لب‌ها، "ارنستو رافائل گوارا دِ لا سِرنا" روی دیوار اتاقی در طبقهٔ اول ساختمان روبرو زندگی می‌کرد. به دختر همسایه حسودیم می‌شد. در خیال او را مجسم می‌کردم که در غیبت پدر و مادرش هر روز چه را عاشقانه می‌بوسد یا با او عشق‌بازی می‌کند. بعد ناپدید شد؛ همه چیز! چند ماهی بیشتر از انقلاب نگذشته بود که چه و دختر همسایه دست هم را گرفتند و رفتند. انگار فقط

پدر و مادر او می‌دانستند به کجا؛ چون آن‌ها اول لباس‌های سیاه پوشیدند، بعد خیلی زود لباس‌های‌شان را عوض کردند، در خانه را قفل کردند و در کوچه ناپدید شدند.

لاآبانا

وقتی در ساعت شش غروبِ اول آوریل سال ۲۰۱۵ میلادی، هواپیمای "کوبانا ایرلاین" آرام آرام روی باندِ فرودگاه بین‌المللی "حوزه مارتی" در شهر هاوانا فرود می‌آید، نمی‌دانم می‌توانم یا نه، اما امیدوارم چه‌گوارا و دختر همسایه را در کوبا پیدا کنم.

"لاآبانا، چشم‌اندازِ آب‌ها"ست. از مکزیکوسیتی تا پایتخت جمهوری سوسیالیستی کوبا، دو ساعت در هیچانی غیرقابل تعریف گذشته و هر لحظه ضربان قلبم بلندتر و تندتر شده است. جزیرهٔ کوبا در محاصرهٔ آب لاجوردی می‌درخشد و کم‌کم به زیبایی گلیمی رنگارنگ با حاشیه‌ای از زمرد زیرپای مان باز می‌شود. در فضای باند و اطراف آن، فقط یکی دو هواپیمای کوبانا، و کانادا ایرلاین جلب توجه می‌کنند. بیشتر به فرودآمدن در فرودگاه شهری کوچک می‌ماند تا شهر بزرگی چون هاوانا با جمعیت بیش از دو میلیون. ما، فرانکا و من، هردو از ته دل شادیم؛ آن‌قدر که انگار قلب‌مان از سینه می‌خواهد بپُکد بیرون. هنوز باورم نمی‌شود که به آرزویم رسیده‌ام و سرانجام بعد از سال‌ها رویاپروری، روی زمین کوبا فرود می‌آیم. گرفتن ویزا از غرفهٔ کوبا در فرودگاه "مکزیکوسیتی" مثل آب خوردن بود. پر کردن فرمی با سوالاتی ساده، پاسپورت، و سی دلار پول، شرایط دریافت ویزای یک ماهه روی کاغذی کوچک بود. وقتی در هواپیما چپ و راست فکرم به این طرف و آن‌طرف می‌خورد، خودم را سرزنش کردم که اگر به این راحتی بود چرا تا به حال دل به این سفر نداده بودم. کوبا، کوبا بود. سوسیالیست، دور، دست‌نیافتنی، پیروز بر سرمایه‌داری و پرونده‌ای بسته؟ از پنجرهٔ هواپیما از اطراف عکس می‌گیرم. فرانکا می‌گوید:

"او، موهر!"

دستش را روی سینه می‌گذارد و چند نفس عمیق می‌کشد.

خستگی پرواز از سانفراسیسکو و شش ساعت توقف در فرودگاهِ مکزیک را فراموش کرده‌ایم. شاد و سرخوش، همراه مسافران دیگر از پله‌های هواپیما سرازیر می‌شویم. به محض خروج هُرم داغ هوا و رطوبت بالا، هوففففف! خورده است توی صورت‌مان. به طرف ساختمان فرودگاه می‌رقصیم، راه نمی‌رویم. از راهرویی می‌گذریم و از پله‌ها به سالنی پر از جمعیت، داغ و مرطوب می‌رسیم. دو صف جلو باجه‌های کنترل پاسپورت شکل گرفته. یکی برای کوبایی‌ها، یکی برای خارجی‌ها. کارمندان جوان فرودگاه یونیفورم‌های کرم رنگ به تن دارند. لباس زن‌ها بیشتر جلب توجه می‌کند. دامن‌های کوتاه و کفش‌های پاشنه بلند. عکس‌هایی از فیدل کاسترو و ارنستو چه‌گوار و چند شعار انقلابی تزیین روی دیوارهاست. "انقلاب، ابدی‌ست!"

پیرمرد نظافتچی سیاه‌پوست، با جارو دستی زمین را می‌روبد و خاک‌انداز دسته‌بلند را در سطل بزرگ کنار دیوار خالی می‌کند. از همان اولِ ورود، فضای به شدت ساده و ابتدایی، جدی و خسته‌ای را حس می‌کنیم که چندان مهمان‌نواز نیست. کمی نگرانی آرام آرام روی آن حس شاد و شنگول اولیه‌مان سایه می‌اندازد. در صف خارجی‌ها می‌ایستیم. هرچه نزدیک‌تر می‌شویم عضلاتم سفت‌تر می‌شود و چشم از رفتار متصدی باجهٔ روبرو بر نمی‌دارم. نوبتم که می‌رسد، پاسپورتم را جلو پسر جوان و جدی می‌گذارم. سرش پایین است. نگاهم نمی‌کند و زیر لبی حرف می‌زند. سؤال می‌کند آیا اخیرا به هیچ کشوری در غرب افریقا مسافرت کرده‌ام یا نه؟ نکرده‌ام. سرش را بلند می‌کند. فقط می‌خواهد عکس پاسپورت را مطابقت بدهد اما نمی‌دانم چرا می‌ترسم از او. لبخند می‌زنم. او نمی‌زند. می‌دانم قانون نانوشته‌ای هست که پاسپورت‌های امریکایی‌ها را مهر ورود به کوبا نمی‌زنند. همان طور که به فرانکا قول داده بودم هیچ اثری از سفر غیرقانونی به کوبا در پاسپورت ما نخواهد بود. وقت برگشت به امریکا جای نگرانی نیست، مگر این که خودمان داوطلبانه اطلاع بدهیم.

"من که قصد ندارم بگم."

اما فرانکا یک امریکایی اخلاقی و قانون‌مند و یک انسان با پرنسیپ است. هرگز ندیده‌ام دروغ بگوید؛ حتا دروغ مصلحت‌آمیز. او پزشکی لطیف، عضو "کانون پزشکان بدون مرز"، تلاش دارد رقص را وارد سیستم درمانی کند تا مریض‌هایش این همه "مُشت مُشت" قرص و کپسول نخورند.

وقت برگشت، اگر بخش کنترل پاسپورت در امریکا بپرسد که به کدام کشورها سفر کرده‌ای او از کوبا اسم خواهد برد. من هنوز نمی‌دانم. می‌روم در مودِ "چو فردا شود فکر فردا کنم." در فرم ویزا که در فرودگاه مکزیک پر کردیم، از میان یازده انتخابِ قانونی دلیل سفر به کوبا، "حمایت از مردم کوبا" را علامت زده بودیم. این قانون "آزادی سفر" تحت یازده شرط و با ویزای قانونی بعد از به ریاست جمهوری رسیدن باراک اوباما به تصویب رسیده بود. با این حال درخواست ویزا از "استیت دپارتمان" می‌توانست به راحتی رد شود یا به مشکلات دیگری بر بخورد و بیشتر به در سفر با تورهای مسافرتی می‌خورد. هفته‌ها طول کشید تا فرانکا را راضی کنم که با من به این سفر بیاید. اما درست یک هفته به سفر مانده نظرش را عوض کرد و گفت "ندایی قلبی" به او می‌گوید این سفر خوبی نخواهد بود و او معمولا آن طور که "جوزف کمبل" سفارش کرده است، به ندای قلبی گوش می‌دهد. در ضمن نمی‌خواهد کار "غیرقانونی" انجام بدهد. ساعت‌ها دلیل و بحث و بهانه آوردم، و بخصوص با یادآوری این که او پزشک است، راضی یا به قول امریکایی‌ها "منه‌پوله"ش کردم.

"نمی‌خواهی پزشکی کوبا را ببینی، با این همه تفاوت و تعریف که شنیده‌ایم!؟" حرفم منطقی‌ست اما حسش را چه کند؟ داشتم امیدم را از دست می‌دادم و نقشهٔ تنها رفتن می‌کشیدم و من در تنهایی چیز به درد بخوری نیستم؛ تا روزی که او در راه مطب محل کارش در کلینیک دولتی لانگ بیچ، پرنده‌ای سفید را دید که از روی اقیانوس آرام پرواز کرد و جلو در مطبش روی زمین نشست و او را راضی کرد که نظرش را تغییر دهد. فرانکا درست برعکس من است. او با این که پزشک است با دنیای معنویات و نشانه‌های معنوی ارتباط بهتری دارد. او شاعر است و من نویسنده. با این که در امریکا به دینا آمده، خون ایتالیایی "دانته" شاید در رگ‌هایش جریان دارد. با او شوخی می‌کنم که حتماً همان پرندهٔ معروف شانه‌های فیدل است که او را می‌خواند!

انگشت نشانه را مثل فیدل به طرف من می‌گیرد و می‌گوید:

"بهتره سفر خوبی باشه!"

مامور جوان پاسپورتم را با کاغذ کوچکی که مهر ویزا دارد پس می‌دهد:

"در تمام طول سفر باید همراه‌تان باشد، به کوبا خوش آمدید!"

گل از گلم می‌شکفد. فرانکا نفر جلویی من بود. ویزای ورودش را که گرفت

و از دریچه رد شد، دیده بودم که مامور فرودگاه در آن طرف باجه، اجازهٔ ایستادن به او نداده بود. بیرونِ سالن، کنار تسمهٔ تحویل چمدان‌ها به او می‌رسم.

چمدان‌های‌مان که می‌رسد، کنار دیوار نشسته‌ام به تماشای مردم. چمدان‌های خود کوبایی‌ها با چندین لایه روکش پلاستیکی پیچیده شده است. بعدها می‌فهمم که برای جلوگیری از باز کردن و احتمالا دزدیدن محتویات چمدان است. از این مرحله هم گذر می‌کنیم. باید برویم بیرون. باید که سیگاری کشید. تا بیرون چندمتری بیشتر راه نیست. از کنار جمعیتی که در نگاه اول همه سرگردان به نظر می‌رسند چمدان‌ها را می‌کشیم و می‌رویم. فرودگاه همین است. از هیچ راهروی طولانی و شیک و براق و تمیز با پله‌ها و پیاده‌روهای برقی با تبلیغات و بیلبردهای رنگارنگ رد نمی‌شویم. مسافری روی پله برقی نمی‌دود تا به پرواز بعدیش برسد. هیچ تابلوی نئونی اطراف‌مان را رنگارنگ نمی‌کند و چشمک نمی‌زند تا خبری بدهد یا کالایی را تبلیغ کند. از جلو پوسترهای بزرگِ هیچ مدل یا هنرپیشه‌ای رد نمی‌شویم. خبری از آگهی‌های کمپانی‌های دیجیتال نیست. ساده، قدیمی، خلاصه. سیگار کشیدن در سالن فرودگاه ممنوع است اما کارکنان دورِ هم در توالت سیگار می‌کشند و گپ می‌زنند.

از در اتوماتیک رد می‌شویم. در پیاده‌رو به دیوار تکیه می‌دهیم و نفسی تازه می‌کنیم. تاکسی‌ها چند متر آن‌طرف‌تر صف کشیده‌اند. چندتایی ماشین شخصی هم در اطراف پارک شده است. راننده‌ها گردن می‌کشند و در میان جمعیت دنبال مسافر می‌گردند. یکی را با علامت دست انتخاب می‌کنیم. می‌آید وسط جمعیت و راه را برای‌مان باز می‌کند. دنبال او و چمدان‌ها می‌رویم. تا هاوانای قدیم، محل اقامت‌مان، کمی بیشتر از نیم‌ساعت راه داریم. راننده چمدان‌ها را در صندوق عقب می‌گذارد و کم مانده آن را ببندد و سوار شویم که دستش روی در خشک می‌شود و صندوق باز می‌ماند. دو پلیسِ موتورسوار از راه رسیده‌اند. وجنات‌شان عجیب شبیه به پلیس‌های امریکاییِ‌ست. راننده با ترس و صورت التماس‌آمیز کاغذی از جیب در می‌آورد و نشان می‌دهد. از من می‌پرسند که آیا اسپانیولی صحبت می‌کنم یا نه؟ نمی‌کنم. از فرانکای بلوند و سفید نمی‌پرسند. حتماً نمی‌توانند تصور کنند اوست که اسپانیولی می‌داند. من فقط اسپانیولی می‌نمایم. فرانکا ساکت و نگران تماشا می‌کند. پلیس با تشر از راننده چیزهایی می‌پرسد. من از حرکات‌شان هیچ نمی‌فهمم که چه اتفاقی

افتاده. فکر می‌کنم شاید راننده خلاف رانندگی دارد. دنبال یکی از پلیس‌ها، راننده و چمدان‌ها می‌رویم. او را وامی‌دارند که بارمان را به یکی از "تاکسی‌های رسمی زردرنگ" تحویل بدهد. فرانکا هنوز ساکت است. من طاقتم تمام شده و می‌خواهم بدانم چه گفت و گویی میان پلیس و راننده می‌گذرد. با سر اشاره می‌کند که بعدا. بعدا برایم می‌گوید که ترجیح داده پلیس متوجه نشود که او اسپانیولی می‌داند. نمی‌دانسته چه بگوید که برای راننده دردسر درست نشود. او مدرک اجازهٔ مسافرکشی از فرودگاه را نداشته. پلیس بعد از دیدن مدارک و پیاده کردن چمدان‌ها با تشر پرسیده است:

"ما برای منافع چه کسی کار می‌کنیم؟"

راننده جواب داده: "فور دِ گود آو دِ پی‌پل!"

حتماً همان "امت قهرمان" خودمان منظورش است. انقلاب‌ها این طوری‌اند. جمله‌های این شکلی زیاد دارند. با خودم فکر می‌کنم که فرانکا می‌گوید:

"فکر کنم منظورش همون ارزش‌های انقلابیه دیگه."

سر اولین چهارراه خروجی فرودگاه، وقتی که دیگر از میان نخل‌های زیبای اطراف گذشته‌ایم، عکسی از فیدل روی تابلو بزرگی تعریف انقلاب را خلاصه کرده است با دو نقطه: "معنای انقلاب:..." از آن‌جا که اسپانیولی‌ام ضعیف است بقیه‌اش را در گردش به چپ تاکسی، گم می‌کنم. فرانکا هنوز دلخور از شوکِ تشرهای پلیس به رانندهٔ قبلی در نیامده و در فکر به نظر می‌رسد.

کنار جادهٔ اصلیِ بی ترافیک، بومی‌ها پیاده یا با دوچرخه روانند. ساختمان‌های آپارتمانیِ چند طبقهٔ سیمانی و ساده در اطراف جاده، بیشتر با رنگ سبز، جلوه می‌کنند. شکل و شمایل آپارتمان‌های سازمانی خودمان و یا ساختمان‌های بلوک شرق سابق، که در فیلم‌ها دیده‌ام را به یاد می‌آورند. لباس‌ها روی نردهٔ بالکن‌ها خشک می‌شوند. معلوم است مسکونی‌اند.

فرانکا می‌گوید: شبیه "پروژه"ها هستند. منظورش ساختمان‌های بلندی‌ست که همه یک شکل و شمایل دارند و در شهرهای بزرگ امریکا برای فقرا ساخته می‌شود.

ایستگاه‌های اتوبوس مزین به عکس فیدل، با شعار سوسیالیزم یا مرگ، "سوسیالیزمو او موئرته!" تزیین شده‌اند. گُله به گُله عکس او و چه‌گوارا و گاه نقشی از چریک همرزم، "کامیلو سین‌فوئگوس" با ریش بلند، یونیفورم چریکی، کلاهی که لبه‌اش را عقب زده، اسلحه در دست و سوارِ تانک تکرار

می‌شود. همهٔ آن‌چه را که از پنجرهٔ تاکسی می‌توانیم ببینیم، می‌بلعم. نخل‌ها و درختان انبوه و زمین‌های چمن، کارخانه با دودکش بلند و خاموش، ساختمانی با تعداد زیادی پرچم کشورهای مختلف و تابلوها و شعارهای انقلابی، و آسمانی که زیر رنگ غروب آتش گرفته است.

کم‌کم به شهر نزدیک می‌شویم. ساختمان‌های بلندتر و مدرن‌تر از دور پیدا می‌شوند. کمی بعد تاکسی از بزرگراه خارج می‌شود. از خیابان‌های پهن و بلوارها می‌گذرد و خبر می‌دهد که به هاوانای قدیم نزدیک شده‌ایم. از کوچه‌های سنگفرش و تنگ، زیر تابش نور ضعیف چراغ‌ها وارد هاوانای قدیم می‌شویم. تاکسی به سختی از کوچه‌های تنگ می‌گذرد. جلو خانه‌ای چند مرد دور میزی نشسته‌اند به بازی‌ای که روی میز پهن است. زنی کنارشان در درگاه ایستاده و سیگار می‌کشد. تاکسی تکان‌های شدید می‌خورد. چاله‌ها و کپه‌های آجر و سنگ را دور می‌زند. یک بار دیگر آدرس را در آینه تکرار می‌کند و تایید فرانکا را می‌گیرد و سرانجام در کوچهٔ خاکیِ "سن ایگناسیو"، جلو "کاسا کارمن" می‌ایستد و به آن اشاره می‌کند. خودش است با علامت "کاسا پارتیکولار"، بالای سردر. چیزی شبیه آیِ بزرگ انگلیسی یا لنگر قایق. کاسا پارتیکولارها خانه‌هایی هستند که با اجازهٔ کاسترو و تصویب آزادی ورود توریسم به اقتصاد کوبا، چند سال بعد از سقوط شوروی و توقف کمک‌های اقتصادی آن‌ها، در سال ۱۹۹۷ میلادی شکل گرفتند. سیستمی که به مردم اجازه می‌دهد تمامی یا بخشی از خانهٔ خود را زیر نظر دولت به خارجی‌ها در ازای شبی سی دلار یا کمتر اجاره بدهند و البته با پرداخت سهمی به دولت. علاوه بر کاسا کارمن، کاسای دیگری را هم رزرو کرده‌ام. رانندهٔ تاکسی سی دلار از ما کرایه می‌گیرد. پنج دلار بیشتر از قراری که با رانندهٔ اولی‌مان گذاشته بودیم. چیزی نمی‌گوییم. فرانکا پول را در دست او می‌گذارد، در حالی که چشم به من دارد. شانه‌هایم را بالا می‌اندازم. هرچه باشد او رانندهٔ "رسمی" بود و ما نمی‌دانستیم که باید در اولین شبی که به هاوانا رسیده‌ایم سر کرایهٔ تاکسی چانه بزنیم یا نه. کدام یک از ما به هرحال اهل چانه زدن بودیم؟! همین‌قدر می‌دانستیم که او تاکسی رسمی فرودگاه است. رسمی، برای ما به معنای اعتماد بود.

اینجا کاسا کارمن است. زنی خوشرو و جوان از پشت نرده‌های آهنی خوش‌آمد می‌گوید و آن را باز می‌کند. راننده چمدان‌ها را روی پلهٔ جلو در

می‌گذارد. در اتاق نشیمن هستیم. بعدها می‌فهمم نشیمنِ خانه‌های کوبایی با کوچه و خیابان فقط همین یک در و پله را فاصله دارد که تقریبا همیشه باز است. خانوادهٔ کارمن با خوشرویی دورمان را می‌گیرند. دو مبل بزرگ و قرمز و مخملی و میز غذاخوری چند نفره، کنار هم چیده شده‌اند. برای خانه‌ای به آن کوچکی به شدت بزرگ به نظر می‌رسند. آشپزخانه طرف چپ است؛ سینک ظرفشویی و کابینتی تنها و کوچک روی دیوار. کامپیوتری بزرگ و قدیمی، متعلق به زمان سیستم "داس" همان نزدیکی‌ها روی میز کوچکی توجهم را جلب می‌کند. از همین کامپیوتر است که لابد بچه‌هایش جواب ای‌میل‌های مسافرها را می‌دهند. یا عکس‌های کاسا را می‌گذارند. از دسترسی به اینترنت، ای‌میل تنها چیزی‌ست که نسیب کوبایی‌ها می‌شود. کارمن به طرف پله‌های چوبی تنگ و باریکی اشاره می‌کند و می‌گوید که اتاق‌مان در طبقهٔ دوم است. چمدان‌ها را پایین پله‌ها می‌گذاریم بمانند فعلا. می‌رویم بالا که اتاق‌های‌مان را ببینیم. پله‌ها شیب بسیار تندی دارند. من شوخی می‌کنم: "سقوط‌مان حتمی‌ست!" بالای پله‌ها اتاقی با دو تخت کوچک و مرتب و روتختی‌های قرمز و پرده‌های توری قرمز به اتاق عروس‌های روستاهای جنوب خودمان پهلو می‌زند. نوری بی‌جان و زرد پشت پرده‌ها را روشن کرده. چند چوب‌لباسی به چوب‌های سقف اتاق آویزان است و چند تایی هم با میخ به دیوار کوبیده شده. کارمن حمام را نشان‌مان می‌دهد. در یک نظر، حلقه‌ای دستمال توالت روی تانک سیفون، حولهٔ کوچکی روی دیوار آویزان به میخ، توالت فرنگی بدون نشیمن، پرده‌ای که دوش را جدا می‌کند. همه چیز به نظر مرتب می‌رسد. اما مجموعا خانه و اتاق به عکس‌هایی که در اینترنت دیده بودیم کمتر شبیه است. "و اتاق دوم؟" دو اتاق رزرو کرده بودم نه؟ اتاق دوم در ترجمه گم شده است. چاره‌ای نداریم فعلا، تا صبح که بتوانیم به ای‌میل‌های‌مان مراجعه کنیم و تایید دو اتاق را نشان کارمن بدهیم. چمدان‌ها را از راه‌پله‌های تیز باریک خس‌خس کنان می‌آوریم بالا. می‌روم در حمام و دنبال سیم برق کنار دوش می‌گردم. فرانکا می‌خندد: "او مای! واقعاً؟!"

برایش گفته بودم که روی اینترنت خوانده بودم در خانه‌های کوبا برای به کار انداختن پمپ آب گرم، سیم برق از کنار دوش می‌گذرد و گاه دخالتش با آب ایجاد برق‌گرفتگی می‌کند.

"شوخیه، نه؟"

"نمی‌دونم. فکر کنم جدیه اما کسی هنوز از این برق‌گرفتگی نمرده، چون ولتاژش پائینه."

از بالای پله‌ها به کارمن شب‌بخیر می‌گویم: "بونوس نوچه، کارمن!"

"بونوس نوچه، سینیورا!" در اتاق را می‌بندم.

صبح، آبی که از دوش می‌ریزد فشار زیادی ندارد اما همان مقدار هم از کف حمام سر خورده است داخل اتاق. فرانکا سراسیمه به داخل حمام می‌آید و خبرم می‌کند که آب در اتاق راه افتاده و همین الان است که برود زیر چمدان‌ها. دوش را می‌بندم و بیرون می‌آیم. با عجله و دونفری سر چمدان‌ها را می‌گیریم و روی تخت می‌اندازیم. فرانکا از بالای پله‌ها کارمن را صدا می‌زند. صدای موسیقی خانه را پر کرده. فرانکا می‌رود پایین و با او بر می‌گردد. کارمن دست‌پاچه توضیح می‌دهد که کف کوچه را کنده‌اند و مجاری آب دچار مشکل شده. قول می‌دهد تا شب درست شود. مسالهٔ دو اتاق را که دوباره پیش می‌کشیم، کارمن پیشنهاد می‌کند یکی از ما اتاقی را در طبقهٔ اول برداریم. پسری آرژانتینی در آن سکونت دارد که روز آخر اقامتش است.

فرانکا مثل برق می‌گوید: "او مای گاد، یه چه‌گوارای دیگه؟!"

کارمن بیشتر از ما می‌خندد. اما فرانکا به او می‌گوید که شوخی کرده. کارمن دستش را تکان می‌دهد یعنی که مشکلی نیست و باز می‌خندد.

به پایین پله‌ها که می‌رسیم، از دیدن میز صبحانه آه از نهادمان بلند می‌شود. تابلو نقاشی‌ای زنده و رنگارنگ روی میز پهن شده. تکه‌های پاپایا، آناناس، مانگو، گوآوا، موز، هندوانه، تخم مرغ آب پز، شیر و مهم‌تر از همه، بوی مست کنندهٔ قهوهٔ کوبایی. همه در مقابل پنج "کوک." هر کوک مساوی با یک دلار واحد پول برای توریست‌هاست؛ برابر با بیست و چهار پزو واحد پول مخصوص شهروندان کوبا. عبارت کلیشه‌ای "صبحانه‌ای دل‌انگیز" جایش همین جا بود. کارمن با لبخند به استقبال‌مان می‌آید: "بونوس دیاس آ تودوس!" چندنفری دور میز صبحانه می‌نشینیم و با صاحب‌خانه و جوان خوش سیمای آرژانتینی از هر دری حرف می‌زنیم. بهتر از این نمی‌شود.

بعد از صبحانه، آرژانتینیِ "شاد و راضی از سفر" کوله‌پشتی را به دوش می‌اندازد و راهی "سانتیاگو دِ کوبا" می‌شود. فرانکا دست‌هایش را با خوشحالی به هم می‌زند.

"سانتیاگو د کووا، آه! چه خوشوقتی تو!"

آرژانتینی از در می‌زند به کوچهٔ داغ، مرطوب، شلوغ و رنگارنگ.

در مسیرِ هال تا اتاقی که قرار است مال یکی از ما باشد، دو متر آن طرف‌تر، از جلو توالت مشترک رد می‌شویم. توالت، لبالب از کثافت است. کارمن توضیح می‌دهد که "سیفون خراب شده و قطعهٔ خراب شده گیر نیامده!" نگاهی سرسری به اتاق می‌اندازیم. فرانکا دست نرمش را روی شانهٔ کارمن می‌گذارد و با همان لحن آرام و شاد و مهربان مخصوص به خودش می‌گوید: "کِریدو کارمن، فعلا بشینیم. کمی با هم آشنا بشیم. راجع به اتاق فکر می‌کنیم بعدا!"

می‌دانم که یعنی اتاق را نمی‌خواهیم. ایزابلا، دخترِ کارمن با چشم‌های خمار و صورت اخموی مخصوص نوجوان‌ها که از همهٔ دنیا عصبانی و بیزارند، کجکی به ما نگاه می‌کند. فرانکا از او سوال‌هایی می‌کند که معمولا از نوجوانی به این سن می‌کنند. کلاس چندمی؟ مدرسه‌ت را دوست داری، درس مورد علاقه‌ت و... دختر جواب‌هایی می‌دهد و به زور لبخند می‌زند اما رفته‌رفته نگاهش صاف می‌شود. همزبانی، کمی همدلی آورده است، به گمانم.

وقتش است که به "کادِکا" برویم و دلار را به کوک تبدیل کنیم. کارمن پاسپورت‌های‌مان را می‌گیرد و مشخصات ما را در دفتری ثبت می‌کند.

پسرش را صدا نه، فریاد می‌زند.

"اویه، گی‌یرمو!"

گی‌یرمو وسط نشیمن پیدایش می‌شود، تا همراهی‌مان کند.

هنوز چند قدم نرفته‌ایم که چند تن گربهٔ ملوس، توله و مادر، لای پاهای‌مان میومیو می‌کنند. گی‌یرمو پنج کوک می‌گیرد که ما را ببرد. فرانکا که قبلا نقشه را چک کرده، با تعجب او را نگاه می‌کند.

"استاس سگورا؟!" نقشهٔ شهر را از کیفش بیرون می‌کشد.

رو به من می‌گوید: "طبق نقشه، کادِکا سه دقیقه راهه!" و به اسپانیولی از گی‌یرمو تایید می‌خواهد. او دوباره حرفش را تکرار می‌کند. از پسر تشکر می‌کنیم و راه می‌افتیم. "موچوس گراسیاس!" به هرحال فقط با پیاده رفتن، شهر را یاد خواهیم گرفت.

جلو بانک، صفی طولانی از توریست و بومی کشیده شده. هر دو می‌دانیم که به خاطر شرایطِ اتاق‌ها باید دنبال خانه‌ای دیگر بگردیم. نگهبان بانک، من و فرانکا را متوقف می‌کند. دو نفری نمی‌توانیم داخل شویم. با اخم و انگشت

اشاره می‌فهماند: "یکی یکی!"

ساعت ده صبح است. تا بعدازظهر وقت داریم که از کاسا کارمن نقل مکان کنیم. از روی نقشهٔ فرانکا به سوی خانهٔ دیگری که رزرو کرده‌ام راه می‌افتیم. "کاسا خوان ای مارگاریتا."

کوچهٔ نسبتاً طولانی ما ترکیبی‌ست از تکه‌های سنگ‌فرش کهنه، خاکی و آسفالت، چند مغازهٔ کوچک، چند سطل آشغال بزرگ سرریز؛ زنده و پر از رفت و آمد. چاله‌های دیشب را حالا می‌شود دید. کپه‌های سنگ و کلوخ و آجر، گوشه و کنار و میان روی هم تلنبارند. گربه‌ها از سروکول سطل آشغال‌ها بالا می‌روند. خانه‌ها شگفت‌آورند. بعضی از آن‌ها همان طور که ایستاده‌اند، به طور غریبی در حال فرو ریختن‌اند. سیاه و دود زده روی هم، کنار هم، درون هم. چیزی ستون‌های منحنی آن‌ها را جویده. سیم‌ها و کابل‌های برق از دیوارهای نیمه‌ریخته، مثل عنکبوت‌ها و رطیل‌های بزرگ سیاه بیرون زده‌اند و به طور خطرناکی در فضا آویزانند. هیچ نظم و منطقی در خرابی و آبادی خانه‌ها نیست. گاه دیواری با نقاشی و گرافیک اثری هنری شده و گاه سوراخ بزرگی در دلش باز. بالکن همان خانه‌هایی که می‌ریزند پر از نشانه‌های زندگی‌ست. رنگارنگ از لباس‌های پهن شده زیر آفتاب تند. حتا شورت و کرست‌ها ــ همان‌ها که ما ایرانی هفت سوراخ پنهان‌شان می‌کنیم، روی بند تکان می‌خورند. حتا امریکایی‌ها هم لباس زیر را جلو چشم عموم خشک نمی‌کنند. خیلی زود یاد می‌گیرم که این مردم در راحت بودن با بدن نمونه‌اند. باید حواس‌مان به چاله‌ها باشد و به سگ‌ها که لاغر و لنگان با نگاه‌های غمگینِ سگانه دنبال‌مان راه می‌افتند. حالِ کوچه‌ها مدام عوض می‌شود. تا می‌آییم از دیدن این همه سگ و گربهٔ ولگرد لاغر، غمگین شویم، در کوچه‌ای دیگر، لمیده روی سنگ‌فرشی حفظ شده و یک‌پارچه، سگی سالم و تمیز با شناسنامه‌ای دور گردن غافل‌گیرمان می‌کند.

در پیاده‌رویی ناگهان زنی سطل آبی را جلومان خالی می‌کند و شروع می‌کند به جارو زدن. آب نیاورده‌ایم. تشنه‌ایم. دکه و مغازه‌های کوچک هستند اما همه با یخچالی که چند شیشهٔ نوشیدنی رنگی و آبجو در آن‌ها بیشتر نیست. آب نیست. وقتی در یکی از آن‌ها آب پیدا می‌کنیم قیمتش شاخ‌مان را در می‌آورد. هر بطری کوچک سه دلار! بعد از این باید با خودمان آب بیاوریم. سگِ شناسنامه‌داری آرام به طرفمان می‌آید. فرانکا با او حرف می‌زند:

"شرمنده پررو، شرمنده!"

در یکی از کوچه‌های سنگ‌فرش، در رستورانی به رنگ زرد تند قناری، روی بالکن کوچکی مردی گیتار می‌زند و دختری فلوت و با هم می‌خوانند:

"بِسامِه، بسامه موووووچو!"

خانهٔ خوان و مارگاریتا همین دور و برهاست. وقتی می‌رسیم خوان خبر می‌دهد آپارتمانی را که ما رزرو کرده بودیم به مسافر یا مسافران دیگری اجاره داده است رفته. چون به موقع کنسل نکرده‌ایم. البته که حق داشته، با این حال پیشنهاد می‌کند آن را به ما نشان بدهد. خوشحال می‌شویم. برای ما مهم تجربه است. ساختمان، چهارطبقه است. خودش طبقهٔ اول زندگی می‌کند. مسافرها تا بعدازظهر نمی‌رسند. خوان مستقیم ما را به بالکن هدایت می‌کند.

"می‌توانستید روی این بالکن..."

حرفش تمام نشده که چشمم روی پشت بام ساختمان روبرو به سه سگ سیاه و بزرگ می‌افتد که با زنجیر و با فاصله از هم، بسته شده‌اند. به فارسی به فرانکا می‌گویم: "نه این‌جا نه!" غش غش می‌خندد. تحمل دیدن سگ‌ها در زنجیر را ندارم. قبلا هم ناخودآگاه با او فارسی حرف زده‌ام. این‌بار می‌فهمد بدون آن که بفهمد. خوآن هم متوجه شده است:

"لوس پِرروس؟!" شانه‌هایش را بالا می‌اندازد.

"اِس نو پرابلم. اس نورمَل اِن کووا!" یعنی که:

"دردتون چیه؟ تو کوبا نورماله سگ رو این‌جوری ببندند رو پشت بوم."

ساعت نزدیک دو بعد از ظهر است. کوچه‌های زیادی را گشته‌ایم. هر کوچه و بلوک و چهارراه از هر منظر ساز خودش را زده است. می‌دانم که کلیشه است اما انگار در سرزمین عجایبیم. دیوارها پوشیده‌اند از آثار گرافیک و نقاشی. روی دیوار ساختمان‌های قدیمی سنگی با درهای بسته، روی دیواری که ممکن است با اولین رگبار فروبریزد، روی دیواری که به تازگی رنگ شده، روی دیواری که کپک زده. درهای بزرگ و بلند ساختمان‌های قدیمی به راهرویی سیاه و عمیق باز می‌شوند. گاه به جز سیاهی چیز دیگری در ته آن‌ها پیدا نیست. درِ بیشتر خانه‌ها باز است. میان کوچه و خانه مرزی نیست. بعدها که بیشتر به درهای باز خانه‌ها برخوردم و مردمی که در نشیمن‌هاشان تلویزیون تماشا می‌کردند یا حتا روی تخت‌خواب فارغ از نگاه دیگران خوابیده بودند،

با خودم فکر کردم اگر کوبایی بودم چه احساسی می‌داشتم؟ چطور زیر ذره‌بین توریست‌ها زندگی می‌کردم. آیا این یک موضوع فرهنگی بود یا نیاز اقتصادی و ضروری؛ از آن‌جا که همین نگاه‌های کنجکاو و دوربین‌های مشتاق اما فضول و هیچان‌زده، خرج زندگی بخور و نمیرم را می‌داد؟

روز دارد می‌گذرد و ما در کوچه‌های هاوانای قدیم غرق شده‌ایم. گرسنه‌ایم. نبش کوچه‌ای یخچال و ویترین ساندویچ فروشی کاملاً خالی‌ست. با این حال می‌رویم داخل. شاید سیستمی دارند این یخچال‌های خالی.

فرانکا می‌گوید: "سیستم که دارند حتما، کمونیستی."

او جدی‌ست اما من به شوخی می‌گویم: "کمونیست یعنی غذا نیست."

"دیر" آمده‌ایم_ صاحب مغازه می‌گوید. می‌خندیم. "دیر؟!"

"سی! نو مَس!" جوری می‌گوید که انگار انتظار نداشته ما تعجب کنیم.

"تصورکن ساعت دو بعد از ظهر ساندویچ فروشی در امریکا تمام کرده باشد."

اولین اشتباهمان را همین جا مرتکب می‌شویم_ اولین مقایسه.

از یکی از دوره‌گردهای فراوانی که موز و گوآوا و پیاز و گوجه‌فرنگی می‌فروشند، چند موز می‌خریم. فروشنده گواوایی را با چاقو چند قسمت می‌کند و می‌دهد امتحان کنیم. تکه‌ای هم به دختربچه‌ای می‌دهد که با چشم‌های درشت نگاه می‌کند. دختربچه گواوا را می‌قاپد. دندان‌های سفیدش در میان گوشت صورتی میوه می‌درخشد.

مغازه‌های دیگر اما پُرند؛ پر از تی‌شرت و کلاه و عروسک، پر از جاسوئیچی و خرت و پرت‌های مزین به عکس چه‌گوارا. تصور چرخیدن و تکان خوردن سوئیچ ماشین در جاسوئیچی و تکان‌هایی که چه‌گوارا موقع رانندگی خواهد خورد به نظرم خنده‌دار می‌رسد. اما ایستادن و تماشا و دست زدن به این همه، حتا اگر هنوز جای درست و درمانِ ماندن نداشتیم، غیرقابل مقاومت است.

"کاسا آناماریا"، طبق نقشه و اشارهٔ خوان همان اطراف است. آناماریا آشنای خوآن است. مسیر خانهٔ او را نشان‌مان داده و ما سر تکان داده‌ایم و می‌دانیم که حتماً باید به نقشه نگاه کنیم.

"می آمیگا، آناماریا!" خودش قبلا با "آنا" صحبت کرده و از او قول گرفته است اتاقی را به ما اجاره بدهد.

"آناماریا تنها زندگی می‌کنه."

ساختمان کنار خرابه‌ای‌ست که گویی زمانی خانه‌ای دو طبقه بوده. از طبقهٔ بالای آن آستانه‌هایی هلالی باقی مانده است. آسمان آبی از میان آن‌ها پیداست. مثل یک تابلوی نقاشی. مثل یک عکس هنرمندانه. اما روزی کسی از میان این ستون‌ها گذشته. دری را که بوده قفل کرده و رفته است.

درِ ساختمان آنا ماریا رو به راه‌پله باز می‌شود؛ میان دیوارهایی با رنگ پوسیده و کپک زده. چند سال است کسی از این راه‌پله‌ها نگذشته؟ صدای گرومپ گرومپ پاهایی می‌آید که با عجله به پایین می‌دوند. در میان سیاهی دیوارها و روی پله‌های سنگی خاک‌آلود، دختری زیبا با پوست قهوه‌ای روشن، با دو گیس بافته و لباس یونیفورم سفید و خردلی. با سرعت، بی‌آن که توجهی به ما بکند از کنارمان می‌گذرد و از ساختمان بیرون می‌رود. اولا موهر بونیتا!!

آناماریای دو رگه، جوان با موهای رنگ‌کردهٔ بور، در آپارتمان را باز می‌کند. فرانکا به اسپانیولی برایش توضیح می‌دهد که خوآن ما را فرستاده. از کنار پرده‌ای که آشپزخانه را جدا می‌کند مردی کنار اجاق گاز پیداست. حمام با پرده‌ای از نشیمن جدا می‌شود. توالت کاسه‌ای زرد است بی نشیمن، همان‌طور که در خانهٔ کارمن. آینه‌ای زنگ زده به دیوار است و تکه‌ای صابونِ رو به پایان روی روشویی. آناماریا اتاق را امشب به خاطر ما و به سفارش خوان اجاره نداده! شصت کوک برای جبران خسارتش می‌دهیم و از همان پله‌ها بر می‌گردیم پایین، اما نه به چابکی دخترک دبیرستانی زیبا.

چمدان‌ها هنوز در خانهٔ کارمن است. روی پله‌ی جلو در می‌نشینیم به تماشای آدم‌ها و سگ و گربه‌ها در کوچهٔ داغ.

به فرانکا می‌گویم:

"رستوران بسامه موچو! به نظرم رسید اون‌جا یه هتل بود. برگردیم یه نگاهی بکنیم؟"

باید نگاه کنیم روی نقشه. حالا که اشاره کرده‌ام او هم یادش می‌آید که سایه‌بان‌های سفید و میز و صندلی‌های رنگی جلو آن بود. توریست‌های فرانسوی زبان و انگلیسی و آلمانی زبان زیر سایبان‌ها قهوه و موهیتو می‌نوشیدند. بر می‌گردیم. اگر قرار بود ناراضی از این کاسا به کاسای دیگری برویم بهتر بود به فکر هتل باشیم.

هتل "اِل مزون دِ لا فِلوتا" در خیابان "لوس مِرکادِرس" یا خیابان "بازرگانان"

درهای بلند و پهن قدیمی‌ای دارد که به لابی مرمری و مجللی گشوده است. کتاب راهنما را نگاه می‌کنم. اِل لامزون در زمان استعمار، متعلق به بازرگانی کوبایی بوده است. از بیرون می‌توانی میدان سبزی را وسط حیاط در امتداد لابی ببینی. نسیم خنک لابی عرق سر و صورت‌مان را خشک می‌کند. برقِ کف مرمری لابی هتل در مقابل خاک و خُلِ یک کوچه پایین تر یا بالاتر، باورنکردنی‌ست. میدان سرسبز پر از گیاهان استوایی با برگ‌های پهن و سبز و پر از گل است. اتاق‌های دور حیاط به این میدان خنک باز می‌شوند. همهٔ این‌ها نوید می‌دهد باید از خیر زندگی در خانهٔ بومی‌ها بگذریم. تجربهٔ سه کاسا پارتیکولار متفاوت رویا یا توهم زندگی "کاملا" نزدیک به مردم را کشته است. در رستوران حالا دو نوازندهٔ گیتار و ویولون‌سل و ساکسیفون "لاگریماس نگراس" می‌نوازند. روی یکی از مبل‌های چرمی ولو می‌شوم و می‌گذارم فرانکا بقیهٔ ماجرا را به عهده بگیرد. اشاره می‌کند که پاسپورتم را ببرم جلو پیشخوان پذیرش. ناچار از خستگی و گرما و رطوبت بالا هرچه قیمت اتاق بوده قبول کرده است. اتاق ما طبقهٔ بالا و رو به خیابان است. شبی ۱۲۰ دلار با صبحانه.

"این یعنی که ما خیلی خورده بورژوا هستیم؟"

"یعنی که بی‌خیال. حمام را بچسب."

از خانهٔ کارمن به اِل مزون اسباب‌کشی می‌کنیم؛ با تحسین حرکت عضلات پاهای جوان سیاه‌پوست روی رکاب سه‌چرخه‌هایی که به آن‌ها "بی‌سی تاکسی" می‌گویند. بی‌سی تاکسی، مخفف بای‌سیکل تاکسی، سه چرخه‌ای‌ست که مدل‌های سنتی و قدیمی‌اش سقفی برزنتی دارد. یک صندلی برای راننده و یک صندلی دونفره عقب آن. تنها عامل فیزیکی که بی‌سی را روی سنگ‌فرش یا کوچه‌های گل‌آلود و خاکیِ هاوانا به جلو می‌رانَد همین عضلات زیبا و قوی‌ست و بس. انواع موتوری و جدید آن‌ها اجازهٔ وارد شدن به کوچه‌ها را ندارند. بیشتر کنار "مَلِکون" و بین مکان‌های مطلقن توریستی رفت و آمد می‌کنند. در بی‌سی‌های معمولی حسی از گرما و ارتباط بین مسافر و راننده پیوند می‌گیرد که در نوع مدرن آن کمتر اتفاق می‌افتد. صدای خود موتور کر کننده است و مجال گفت و گو نمی‌دهد.

اتاق‌مان طبقهٔ بالاست. در راهرویی که بالای سر و دورتادور همان باغچه و میدان می‌چرخد. به نظر می‌رسد ساختمان چند صد ساله را ترمیم و نگهداری کرده‌اند. اتاق بزرگ و روشن است با سقفی بلند. دو تخت یک‌نفره یک‌طرف

و یک تخت یک‌نفره طرفی دیگر. دیوارها را با تابلوهای نقاشی و عکس‌های تاریخی از هتل و خیابان مارکادِرس تزیین کرده‌اند. درهای یک‌پارچهٔ بلندی به بالکن رو به خیابان باز می‌شوند. روی آن‌ها کرکره‌هایی‌ست احتمالا برای فرار از گرما و باد و آفتاب. پرده‌ها با روتختی‌ها هماهنگ‌اند و قرمز نیستند. حمام و دستشویی مجهز و تمیز، از سطح اتاق یک پله می‌خورد. نشیمن توالت سرجایش است. فرانکا درهای بالکن را باز می‌کند. نور تند آفتاب روی دیوارها و سقف بلند، اتاق را روشن‌تر می‌کند. نمای بدن او در پیراهن تابستانی سفید، میان درها با نمای بیرون و آسمان و نور، خود یک تابلو باشکوه رمانتیک می‌شود. سیگاری برمی‌دارم و به دنبال او روی بالکن می‌روم. ساختمانی از سنگ مرمر و قدیمی نمای روبروی‌مان است. یکی از ساختمان‌های استخوان‌دار که جایی در تاریخ متوقف شده اما انقدر مرمر و سنگ دارد که نپوسیده. کرکره‌های بسته، در پهن و قدیمی و محکم و بسته، دیوارهای سنگی، همگی نمایی متروکه به آن داده است. در همین حدس و گمان‌ها حرکت کسی را آن‌طرف از میان کرکره‌ی پنجره‌ای می‌بینم. بالای سردر بلند ساختمان، چشمم به علامت کوچک کاساپارتیکولار می‌افتد.

آن پایین توی کوچه، گارسون‌های جوان و خوش‌قیافه و خوشگل و خوش‌هیکل در لباس‌های یک‌دست تمیز و اتوکشیده، با لیوان‌های موهیتو و آبجو از توریست‌ها پذیرایی می‌کنند. بی‌سی‌هایی که حالا سقفِ از آفتاب پوسیدهٔ آن‌ها را از بالا می‌شد دید گوشه و کنار منتظرند. راننده‌هاشان با شورت و دم‌پایی و گاهی زیرپیراهنی روی صندلی‌ها لمیده‌اند و به موسیقی گوش می‌کنند و پر سر و صدا حرف می‌زنند. بیشترین "آلودگی صوتی" که شنیده‌ایم تا به حال همین بوده است؛ موسیقی و صدای مردم. نشئهٔ کشف دنیای تازه، فرانکا چشم‌هایش را می‌بندد و هوا را با نفس‌های عمیق به درون ریه‌ها می‌کشد.

وقتی روی دو تختِ کنار هم زیر باد پنکه دراز می‌کشیم و سقف چوبی را تحسین می‌کنیم از او می‌پرسم که چه گفت و گویی با رانندهٔ بی‌سی داشته.

"اسمش رو پرسیدم و چند سالشه و از این حرف‌های معمولی." دو پای قوی در دمپایی لاانگشتی ابری یادش می‌آید که به طور معجزه‌آسایی او و چمدانش را از میان این همه رفت و آمد و کوچه‌های پرچاله چوله، و دور زدنِ سنگ و کلوخ و سگ و گربه، سالم به هتل رسانده است. او همیشه "بخش

پر لیوان" را می‌بیند و بخش خالی را به شایدها می‌سپرد. از او می‌پرسم که او هم ماشین‌های کره‌ای نو و "لادا"های روسی و قدیمی را در کوچه‌های سر راه متوجه شده؟ جوابم را نمی‌دهد. خوابش برده و من خسته، وول می‌خورم و یادم می‌آید که متصدی پذیرش گفته که در این هتل امکان دسترسی به اینترنت نیست.

"لوسی‌یِنتو سینیورا! نو اینترنت این دیس هتل!"

صدای موسیقی و خنده می‌آید از پنجره و گه‌گاه کلمه‌ای یا جمله‌ای به اسپانیولی فریاد زده می‌شود. حالا می‌دانم که کوبایی‌ها مثل ایتالیایی‌ها موقع حرف زدن، داد می‌زنند و دعوایی در کار نیست. آن پایین لیوان‌های موهیتو را مجسم می‌کنم که روی میزها با شاخهٔ سبز نعناع در لیوان‌های عرق کرده می‌درخشند. هنوز تابش آفتاب تند و داغ است و هوا مرطوب. شوق رسیدن غروب را دارم و نوشیدن. آفتاب از کدام طرف غروب می‌کند؟ طلوع و غروب در هاوانا و میامی برابرند؟

حال که خیال‌مان از جا و مکان راحت شده وقت آن رسیده که چمدان‌ها را باز کنیم. خودمان را بیاراییم و بزنیم بیرون. به جای پله‌های مرمر که از لابی ما را به اتاق‌مان آورده بود، علامتی راه‌پله‌ای باریک و قدیمی ما را به رستوران می‌برد. به جشنی از موسیقی و رقص، از پایکوبی و رنگ و نور قدم می‌گذاریم. زن رقاص وسط سن، مثل شعلهٔ بلندی از آتش به بالا زبانه می‌کشد. گارسون می‌پرسد که آیا میز می‌خواهیم. چرا که نه؟ میزی برای‌مان انتخاب می‌کند. فضای رستوران را چراغ‌های دیواری کم‌نور رمانتیک‌تر هم کرده‌اند. گیتاریست روی سیم‌ها می‌کوبد. قصه‌ای را با فریادهای خش‌دار روایت می‌کند. رقاص چین و واچین‌های سرخ دامنش را به اطراف می‌پاشد. دست‌های بلند و عضلات کشیدهٔ بازوان خود را به ستاره‌های طلایی که برای دکور از سقف رستوران آویزانند می‌کشاند. موهای براق و شبقی را با گلی قرمز و بزرگ، پشت سر جمع کرده. گارسون شمع می‌گذارد سر میزمان. رقاص پاشنهٔ کفش‌ها را روی کف چوبی سن می‌کوبد و می‌کوبد و می‌کوبد. مرد رقاص جلو پایش بلند می‌شود، محکم می‌ایستد یک دست پشت کمر و دست‌ها را حائل بدن زن می‌کند. گارسون با دو موهیتو بر می‌گردد. زن در بازوهای مرد می‌خزد و نمی‌خزد. چرخی می‌زند، دنبالهٔ دامنش را از

روی زمین بلند می‌کند پا می‌کوبد، دنبالهٔ دامن را پشت پاها پرتاب می‌کند. لیوان‌های‌مان را بلند می‌کنیم و اولین جرعه را به سلامتی هم و کوبا می‌نوشیم. حالا نوبت مرد است که به تنهایی با ضربه‌های گیتار و سینهٔ خستهٔ قصه‌گو پا به زمین می‌کوبد. دیگر مردهای رقاص یکی یکی به او می‌پیوندند. زمین سن را می‌لرزانند. کم از زیبایی ستارهٔ سرخ‌پوش صحنه ندارند. پیراهن و شلوار سیاه و جلیقهٔ قرمز و موهای شبق روی شانه‌ها. به شوخی به فرانکا می‌گویم:

"مرا از کوبا، همین بس! من که همین‌جا می‌مانم."

هشدار می‌دهد که این‌ها الزامن کوبایی نیستند و ممکن است فردا برگردند به اسپانیا یا آرژانتین. اما مطمئن است که مرد زیبا اینجا کم نیست. موافقم با او.

امشب اولین شام کوبایی‌ست که می‌خوریم. فرانکا با همهٔ جانش لذت می‌برد. من از خیر لوبیای سیاه می‌گذرم. اولین بار است که در عمرم پلِنتین، یک نوع موز سرخ شده می‌خورم. با غوغایی که آن بالاست، موهیتو از هر چیز دیگری بیشتر می‌چسبد. گارسون‌ها مثل پروانه دور توریست‌ها می‌چرخند و صدایشان در پایکوبی رقاصان گم می‌شود.

کمی از نیمه‌شب گذشته است که بر می‌گردیم بالا به اتاق‌مان. بزرگ‌تر از قبل شده، چون یکی از سه تخت‌خواب ناپدید شده است. هر دو از فشار خنده خواب از سرمان می‌پرد.

"خوبیش اینه که از اول هم سه تا تخت‌خواب، بی‌معنا بود!"

"به شرطی که هر روز یکی‌رو نبرن!"

ساعت سه صبح است. بیدار می‌شوم که بروم دست‌شویی. از آب خبری نیست. از هیچ‌کدام از شیرها آب نمی‌آید. فکر می‌کنم باید اول صبح به مسئول هتل زنگ بزنم. حتماً گوشی را برمی‌دارد و می‌گوید: "بونوس دیا، سینیورا!" و من می‌گویم: "پورفاور، نو آگوا اکی!" شاید هم جرات نکنم و گوشی را بدهم به فرانکا و خودم را مسخره نکنم. با همین فکرها نزدیک است دوباره خوابم ببرد که صدایی شبیه موتور از آن طرف درهای چوبی بالکن داخل می‌شود. ساعت نزدیک چهار صبح شده. توک پا می‌روم روی بالکن. یکی دو مرد سیاهپوست آن پایین حرف می‌زنند با داد و فریاد. برمی‌گردم توی اتاق تا فرانکا را بیدار کنم، اما آن‌قدر راحت خوابیده که دلم نمی‌آید. آیفونم را برمی‌دارم. عکسی از تانکر و شلنگی که آب به داخل منبع هتل می‌ریزد می‌گیرم. صبح که

برای فرانکا صحنه را تعریف می‌کنم، او دوش گرفته و از حمام بیرون می‌آید. عکس را نشانش می‌دهم. بچه که بودم پیش از انقلاب ایران، خانه‌ای خارج از محدوده داشتیم که هنوز آب لوله‌کشی نداشت. چه هیجانی داشتم وقتی که دستهٔ در آهنی آب‌انبار را می‌گرفتند، بلندش می‌کردند و شلنگ آب را می‌انداختند در آن چاه بزرگ سیاه. من چطور کنجکاوانه در آب‌انبار تاریک سر می‌کردم تا اسرار داخل آن را ببینم و با داد مادرم مواجه می‌شدم قبل از این که چیزی کشف کنم فراتر از عکس صورت خودم. اما من تخیلم غیرقابل کنترل بود و هر ماه این کار را تکرار می‌کردم.

باید هرچه زودتر برویم پایین و قهوهٔ کوبایی بنوشیم و صبحانه بخوریم. فرانکا چقدر خوب خود را آراسته است. چقدر خوب همه‌ی گوشواره‌هایی را که آورده تا با هر لباسی هماهنگ کند روی میز قهوه‌ای‌رنگ آنتیک چیده. گوشواره برای هدیه دادن هم آورده. گوشواره‌هایش همه کار دست‌اند. من هم چیزهایی آورده‌ام. روی اینترنت خوانده بودیم که باید برای کوبایی‌ها هدیه ببریم. چیزهایی را که نمی‌توانند خودشان در کشورشان بخرند. مثل لوازم آرایش، شامپو، صابون، تی‌شرت و از این قبیل. فرانکا حتماً این‌ها را آماده کرده که از میان‌شان به خدمتکاران هتل هدیه بدهد. می‌گوید ترجیح می‌دهد به آن‌ها لباس یا همین کارهای دست را هدیه بدهد. لوازم آرایشی البته که برای آن‌ها دل‌خواه‌تر است اما ما هم برای خودمان پرنسیب‌هایی داریم. من اما، فعلا نگران قهوهٔ صبحگاهی هستم. نگرانم که چند قهوهٔ کوبایی باید بخورم تا با لیوان‌های بزرگ امریکایی برابری کند. فرانکا یادآوری می‌کند که نگران نباشم. اینجا کشور قهوه است. هنوز نمی‌دانم در کشوری که به قهوه مشهور است و نسل‌اندرنسل قهوه‌ای بی‌نظیر با سبکی بی‌نظیر و خاص ارائه کرده، حالا می‌تواند قهوهٔ تقلبی هم به خوردت بدهد.

روز دل‌انگیز شروع شده. میز صبحانهٔ رستوران به رنگارنگی سفرهٔ کارمن است؛ در احاطهٔ باغچه‌های کوچک استوایی. آن‌قدر از گارسون می‌خواهم قهوه را تکرار کند که خسته می‌شود. مجبور می‌شویم برایش توضیح بدهیم که ما از امریکا می‌آییم و به نوشیدن پاتیلی از قهوه هر روز صبح عادت داریم. لبخند می‌زند:

"سی، سی! اما دو قهوه بیشتر..."

قول می‌دهیم پول قهوه‌ها را جدا حساب کنیم.

از هتل می‌زنیم بیرون. "پلازا ویحا"، اولین هدف است. از روی نقشه چند دقیقه پیاده راه داریم. نگاه فرانکا روی پیاده‌روِ آن‌طرف کوچه یخ می‌زند.

"اون دیگه چیه!؟"

"اون،" دو میز زیر پرچم ونزوئلا ست با چند نفر اطرافش و پلاکاردها روی میز که دعوت می‌کند علیه درخواست باراک اوباما برای مذاکره با کوبا و بازکردن سفارت‌های طرفین طوماری را امضا کنیم. روی یکی از آن‌ها نوشته است:

"امید تازهٔ ما، ونزوئلا!" و روی دیگری: "ونزوئلا تهدید نیست، امید است!"

بیچاره کوبا که "امید" تازه‌اش ونزوئلای ورشکسته و گرسنه و بی‌ثبات باشد. همتای دیکتاتوریِ ایران. اول ترکیب شیطانی ونزوئلا و ایران و حالا ونزوئلا و کوبا.

از کوچه که وارد "پلازا ویحا" می‌شویم دوباره دو آلیس در سرزمین عجایبیم. میدانی تمیز و سنگ‌فرش، زیر آسمانی آبی و باز، بالکن‌های رنگیِ خانه‌هایی با معماری دوران استعمار اسپانیا، آبی، زرد، قرمز، نارنجی پیش روی‌مان باز می‌شود. میدان زیبا ما را می‌بلعد. پلازا ویحا تلخیِ "امید ونزوئلایی" را می‌شوید و می‌برد. به هر طرف که چشم می‌چرخانیم خود، اثری هنری‌ست. از ساختمان‌ها و بالکن‌ها تا مجسمهٔ زنی برهنه که چنگال بزرگی روی شانه دارد با کفش پاشنه بلند سوار خروسی برنزی. در ردهٔ کافه‌ها و رستوران‌ها توریست‌ها موهیتو و آبجو و قهوه می‌نوشند و با نوازنده‌هایی که در پیاده‌رو می‌نوازند می‌رقصند. از هر راهی که می‌روی تکرار "گوانتانامرا، واحیرا گوانتانامرا" و "بوئناویستا سوشول کلاب" و "ابراهیم فرر" هرچه را می‌بینی صدبار دل‌پذیرتر می‌کند. بعدهاست که می‌فهمم دل‌پذیر کردن فضا برای توریست‌ها یک وظیفهٔ ملی‌ست. درست است که ساختمان‌های‌مان سیاه و در حال فروریختن است، اما ما می‌رقصیم تا آن‌ها هرچه طولانی‌تر سر پا بمانند. جلو ساختمانی که رنگ آبی فیروزه‌ای دارد و هنوز نمی‌دانیم چیست، دخترها و پسرهای کوچک مدرسه‌ای با یونیفورم ایستاده‌اند. بلوزهای سفید، دامن‌های کوتاه یا شلوارک‌های قرمز، جوراب‌های سفید تا زیر زانو، گیس‌های بافتهٔ روبان زده، دستمال گردن‌های قرمز، همه گویی که به مدرسه‌ای خصوصی در امریکا می‌روند. گوش به معلم‌هاشان دارند و انگار رفت و آمد این همه توریستِ دوربین به دست هیچ اهمیتی برایشان ندارد. حالا نزدیک شده‌ایم و می‌توانیم تابلو را بخوانیم. "موزهٔ شهر!" چقدر

"تحصیل رایگان برای همه!" زیباست. کنار فوارهٔ مرمری وسط میدان که دور آن را حصار کشیده‌اند اما آبی از آن نمی‌ریزد می‌نشینیم و بچه‌ها را تماشا می‌کنیم که منظم به داخل موزه می‌روند ــ تا حتماً عکس‌های قدیمی میدان را ببینند و تاریخی را که بر شهرشان گذشته یاد بگیرند. یا حتا تاریخی را که بر این میدان گذشته. از محل اعدام بودن بگیر و تفریح ثروتمندان اسپانیایی که از روی آن بالکن‌های زیبا اعدام را تماشا می‌کرده‌اند تا پارکینگ بی‌سی تاکسی‌ها. میدان اعدام. چقدر زشت باید بوده باشد. مرا می‌برد به میدان اعدام تهران که نام آن را دائم می‌شنیدم و تا به حال فکر نکرده بودم چه آسان به زبان می‌آمد. چطور می‌شود عکس‌های هر میدانِ اعدامی را تماشا کرد!؟ اما به گمانم تاریخ را نمی‌توان در سطل آشغال انداخت تا گربه‌ها به هم بریزند و نیم‌خورش کنند. گربه‌ها همان بهتر که در کنار سگ‌های ولگرد میدان کنار آبجوسازی مشهور بَرِ میدان، در زیر نگاه پوکریِ پلیس‌هایی که جای مشق نظامی ارتش اسپانیا را گَرفته‌اند از سروکول هم بالا بالا بروند و نگاه امید به دست توریست‌ها خیره کنند. فرانکا می‌پرسد:

"متوجه شده‌ای که پلیس‌ها از برخورد با نگاه آدم پرهیز می‌کنند؟"

متوجه شده‌ام. در اغلب کوچه‌ها هم بوده‌اند اما بدون اسلحه. در میدان هم هستند. با شلوارهای سرمه‌ای و پیراهن‌های آبی. بیشترشان ریزنقش‌اند و چهره‌های دهقانیِ آفتاب سوخته دارند که از آن هیچ نمی‌توان حدس زد. به لبخندهای ما محل نمی‌گذارند. نمی‌دانم حضورشان برای امنیت توریست‌هاست یا ترساندن بومی‌ها. به هرحال فضای پلیسی همیشه بیشتر خبر از ترس و کنترل می‌دهد.

کیفور از پلازا ویحا، حالا نوبت رفتن به "مَلِکون" است. به نقشه نگاه می‌کنیم. راه زیادی نیست. از میدان بیرون می‌آییم. بی‌سی‌ها منتظرند. می‌توان حدس زد کوچه‌هایی که به پلازاها ختم می‌شوند، محل نان و قاتق آن‌هاست. توریست‌ها یا می‌آیند یا می‌روند. از این کوچه به کوچه‌ای دیگر، میدانی دیگر، برای عکس گرفتن از "خانهٔ حوزه مارتی" یا هر باری که "ارنست همینگوی" در آن سیگار برگ می‌کشیده و رام می‌نوشیده، مست کرده و... درست است که بی‌سی‌ها نمی‌توانند وارد میدان شوند اما توریست‌ها زیادند و کوچه‌های هاوانا را به دنبال "تاریخ یخ‌زده" خواهند گشت؛ پیش از آن‌که "همه چیز عوض شود..." و "پیش از آن‌که مک‌دونالد و استارباکس بیایند."

کوچه‌ای باریک با یک پیچ ما را به آب خواهد رساند. سگ‌ها و گربه‌ها و موش‌های له شده وسط کوچه‌ها هم البته با ما می‌آیند. از یک چرخ دستی موز می‌خریم. سایهٔ سبد آویزان از بالکن پیرزنی وسط کوچه می‌افتد. دوره‌گرد می‌گیرد و چیزهایی در آن می‌گذارد. دکان سبزی و میوه‌فروشی دنگال و بزرگی سر راهمان است اما تقریبا هیچ در آن نیست؛ حتا آن‌قدر در آن نیست که با خود بگویی با هشتاد درصد بقیه که وارد می‌کنند، پر خواهد شد. دویارهای رنگارنگی دارد که از نمک و رطوبت پوسیده، سقف بلند و میزهای بزرگ خالی. می‌توان گفت زمانی مکان پر رونقی بوده اما حالا کلمی و خیاری و چند دانه آناناس دارد با بریدهٔ روزنامه‌ای به دیوار با عکس فیدل و تبلیغ "پنجاه سالگی انقلاب." ده سال است که روی دیوار است.

پیرمردی به سن و سال فیدل سیگار برگ بزرگی میان دندان‌ها دارد و به چند توله سگ غذا می‌دهد. فکری‌ام که چطور سگ و گربه و موش و انسان، همه با هم بدون دعوا مرافعه و جنگ و گریز زندگی می‌کنند. چون شرکایی در زیبایی و فقر و خالی و موسیقی و رقص و خنده و رنگ. چشم به هم نزده آبی لاجوردی ملکون ته کوچه پیدا می‌شود. برق می‌زند در آغوش آفتاب. یازده مایل ساحل صخره‌ای، بولوار پهن "ماکئو" با آسفالتی نو را در کنار خود می‌کشد و با انحنایی در کمر تا منطقهٔ هاوانای نو و وِدادو می‌رود. در افق، فقط نود مایل آن‌طرف‌تر، میامی است؛ خانهٔ "دشمن." خانهٔ "امپریالیزمو" داغ و مرطوب اما ثروتمند ایستاده است در ذهن و خیال هر کوبایی شاید. چند کشور را دور زده‌ایم تا به ملکون بیاییم. فقط کافی بود اجازه داشتیم سوار قایق بشویم و ۹۰ مایل روی اقیانوس سفر کنیم تا برسیم.

زیبایی ملکون مثل موسیقی‌ای‌ست که در اسم آن نواخته می‌شود. کشتی مسافربری نروژی مثل پرنده‌ای عظیم و سفید، کنار اسکله لنگر گرفته است. تماشای گذر ماشین‌های امریکایی که عکس‌هاشان روی اینترنت نماد زمان از دست رفتهٔ کوبا شده‌اند رژه‌ای از تاریخ است. شورلت‌ها، فوردها، پونتیاک‌ها، باقی مانده از شصت سال پیش و حضور ایالات متحده. صورتی، آبی، زرد، قرمز، بنفش. همین شصت سال پیش بود که آن‌ها را با نفرت مجبور به سوار شدن به کشتی‌ها کردند... اما بعدها از زبان یک کوبایی خواندم که مانده‌ها و رها شده‌ها "با عشق و وفاداری، مثل عشق به یک دوست قدیمی" نگه داری شده‌اند. جان به در بُرده‌هایی که تا باز شدن درها و دنیای جدید

دوام آورده‌اند. دهه‌ها نفس‌زنان آمده‌اند. به رنگارنگی هاوانا اضافه می‌کنند و در خدمت توریست‌ها، قاتقِ نانی برای بقا. بعضی‌شان اما با مرور زمان مثل ساختمان‌های هاوانا نمک‌سود و زنگار زده‌اند و خود را به زور می‌کشند و هوا را سیاه می‌کنند. این‌ها تاکسی‌های معمولی هستند با راننده‌هایی کم زرق و برق‌تر که به مسافرکشی قانع‌اند چون با آن شکل و شمایل نمی‌توانند به خدمت تور درآیند.

دیوار دریایی ملکون، حصاری سنگی با ارتفاعی که تا یکی دو متر از سطح خیابان بالا می‌رود هم میراث امریکایی‌هاست. حصار بعد از شکست و خروج اسپانیا در سال ۱۸۹۸ برای حفاظت شهر در مقابل خروش دریا و سیل ساخته شده است. جوانان با بطری‌های رُم در دست، روی حصار، مشغول بوس و کنار، خود را به پاکی هوا و پشنگه‌های موج‌ها سپرده‌اند. شاید هم مشغول پروراندن خیالِ غلبه برغرش و تاریکی و بیرحمیِ موج‌های شبانه، مهمانیِ کوسه‌ها و پاسبانی گاردهای دریایی و رسیدن به آن‌طرف. مثل همهٔ آن پانصدنفری که طبق آمار رسمی هرساله روی قایق‌های ضعیفِ دست‌ساز و در محاصرهٔ تیوبی که دست به هوای آن انداختن خطاست، سعی می‌کنند خیال را به واقعیت بدل کنند. ماهیگیران محلی زیر آفتاب سوزان روی حصار، تور به دریا انداخته و ماهی‌های غیرقانونی می‌گیرند. سوژه‌های عکاسیِ زیبایی هستند. ترومپت نوازی تنها یا گروه‌های موسیقی چندنفره گُله به گُله برای توریست‌ها می‌نوازند و به رقص‌شان دعوت می‌کنند.

"بایلار، بایلار، سینیوریتا، وَموس!"

می‌رقصیم سبک مثل پر. پنج کوک با جان و دل در کاسه‌شان می‌گذاریم. پنج کوک حدود یک ششم حقوق یک دکتر یا مهندس کوبایی‌ست.

حضور مجسمه‌های یادبود قهرمانان در راستهٔ ملکون، جنگ‌های استقلال و انقلاب را یادآوری می‌کنند. طرف دیگر بلوار، خانه‌هایی‌ست گاه در حال فرو ریختن و رفتن، مسکونی و متروک، گاه نو و تعمیر شده، گاه با داربستی چوبی و رها شده با تلنباری از کلوخ و آجر. در کنارشان رستوران‌های تعمیر و نقاشی شده، هتلی لوکس با معیارهای غربی، رنگارنگ و استوار. رستوران‌ها و هتل‌ها نشانه‌های گویاتری از تغییر و باز شدن درها هستند. احتمالا با پول کافی می‌توان صبح‌ها در اتاقی در یکی از این هتل‌ها، رو به این لاجوردی بی‌کران بیدار شد و شب‌ها با نسیم خنک و صدای ترومپت دل‌نوازِی که در

هوا پخش است به خواب رفت. سعی شده فضای جلو رستوران‌ها "رمانتیک" باشد. میزی رو به دریا با شاخه‌ای رز قرمز در گلدانی کوچک و دو گیلاس خالیِ شراب. البته که من هنوز از مردمی که بعد از یک‌عمر زندگی رو به چشم‌انداز ملکون، باید آن را ترک کنند و به محل دیگری انتقال داده شوند چیزی نمی‌دانم. نه از هجوم طبیعت در چند ماه در سال، نه از عمق بی‌برنامه‌گی دولت برای راه حل. کوبا از اخبار غایب است. حتا از اخبار آب و هوا.

وسط آب، دژ "لا کابانیا" و فانوس دریایی "قصر اِل مورو"، میراث و یادگار استعمار، قرار بوده است هاوانا را در مقابل متجاوزین دریایی مراقبت کند. لا کابانیا، زندان مخوف استقلال طلبان و در زمان انقلاب کمونیستی، زندان مخوف "ضد انقلاب" بوده است. حالا چیزی‌ست شبیه موزه برای جذب توریست.

در چشم‌اندازی دیگر در امتداد درخشش آب "کرایست آو هاوانا" ایستاده است. روی تپه‌ای که بلندترین نقطهٔ هاوانای بی‌کوه است، مجسمهٔ مسیح سفید و قد برافراشته شهر را تماشا می کند. مجسمه‌ای که شاید اگر فیدل هفته‌ای زودتر به هاوانا می‌رسید حالا پیکری یا خاطره‌ای نیمه تمام بود. می‌گویند که کار مجسمه درست یک روز قبل از رسیدن او به هاوانا در ژانویهٔ ۱۹۵۹ تمام شده است. کسی چه می‌داند شاید هم بعدها او در کوتاه آمدنِ از "سوسیالیزمو او موئرته" دستور می‌داد مجسمه‌سازی که عضو حزب کمونیست باشد، پیش از اولین سفر پاپ به کوبا کار را تمام کند. مثل اول انقلاب که همهٔ کلیساها را در آغاز بست و همهٔ کشیش‌ها و راهبه‌ها را خانه‌نشین کرد اما چند سال بعد مجبور شد همهٔ این "مظاهر کاپیتالیزم و امپریالیزم" را برگرداند. کلیساها باز شدند و کشیش‌ها و راهبه‌های نگریخته به "تمپا" و "میامی" به سرکار برگشتند. به هرحال عیسا مسیح باز هم شانس آورده و تمام‌قد روی تپه ایستاده است. چشم‌هایی دارد به عمد خالی تا هرکس بینگارد که پیام‌آورندهٔ صلح و عشق، فقط به او نگاه می‌کند. دوست و همسفر کاتولیک من از دیدن او سراپا شوق است و همان‌طور که عاشقانه به آن نگاه می‌کند زمزمه می‌کند که: "مسیح شاهد ورود انقلابیون به هاوانا بوده. به خیلی اتفاقات تو این شهر می‌تونه شهادت بده."

می‌خواهم بگویم شهادت کسی که آخر و عاقبت خودش آن بود به چه درد می‌خورد، که صدای مردی از پشت سر می‌پرسد:

"بیوتیفول لیدیززززز! ور یو فران؟" مردی لاغر و جوان با لبخند نگاه‌مان می‌کند و باوجودی که سعی می‌کند کارکشته به نظر برسد، کوتاهی اعتماد به نفس در ایستادن و قوز کردن و لبخندش چیز دیگری می‌گوید:

"هلو! اولا! کومو اِستا؟"

چند برخورد طول می‌کشد تا متوجه بشوم کوبایی‌ها "فرام" را "فران" تلفظ می‌کنند و به ظاهر "ور یو فران" را فقط برای کاربرد بعدیش، سر صحبت باز کردن با توریست‌ها، از حفظ کرده‌اند. "اِستادوس اونیدوس،" گل از گل‌شان می‌شِکُفاند:

"اِستادوس اونیدوس! مویی بین! کالیفرنیا؟ اوباما گود من!"

بیشتر آن‌ها که داوطلبانه سر صحبت را باز می‌کنند، فامیلی در میامی دارند و حتماً این را گوشزد می‌کنند. بعد از این همه تکرار دیگر نمی‌دانی که آیا واقعیت را می‌گویند یا آرزوشان را. آیا دنبال اعتبار و نزدیکی‌ای کاذب می‌گردند، یا آن‌قدر گفته‌اند که خودشان هم باورشان شده که کسی را در میامی دارند. یا شاید در خیال، آن‌هایی را هم که غرق می‌شوند رسیده تصور می‌کنند تا از غم فاجعه بکاهند. مرد جوان چند گردن‌بند از کوله‌پشتی‌ای که روی دوشش است بیرون می‌آورد و اصرار دارد که کارِ دست است.

برایش توضیح می‌دهیم که تازه رسیده‌ایم و قصد خرید نداریم فعلا.

"شاید دفعهٔ دیگر."

اوه، تازه رسیده‌ایم؟ می‌تواند با ما پیاده بیاید و راهنمای ما باشد. چند قدمی دنبال‌مان می‌آید.

"گراسیا، سینیور! گراسیا!" و دچار عذاب وجدان می‌شویم. او ناامید می‌شود اما باهوش است. پشت سرمان داد می‌زند:

"یو اس اِی! بیوتیفول!"

زن و مرد جوان دیگری پیشنهاد می‌کنند ما را به کارخانهٔ "اصیل" تولید سیگار برگ ببرند که حداقل صد دلار از فروشگاه‌ها ارزانتر می‌دهند. اصرار می‌کنند که حتماً همین امروز وگرنه فردا "فستیوال سیگار" تمام می‌شود و امروز است که فقط....

"اهل سیگار نیستیم آمیگو! موچوس گراسیاس."

پس آدرس ای‌میل بدهیم که بتواند بعدا تماس بگیرد. با ناباوری دست خداحافظی برای‌شان تکان می‌دهیم. ماشین‌های امریکایی توریست‌ها را با

سرعت از کنار ملکون می‌گذرانند. گاهی هم عروسی می‌برند و تور سفیدی در میان جیغ دختران، در زمینهٔ صورتی شورلت و فورد و دریای آبی، در باد پرواز می‌کند. کمی دورتر آن‌جا که مرز هاوانای قدیم، مرکزی و جدید است، "هتل ناسیونالِ" بدنام، با ابهت روی بلندای تپه‌های چمن، نشسته است و احتمالا حالا بخشی از "حیاط خلوتِ" ونزوئلا و جمهوری اسلامی‌ست. هتل ناسیونال را می‌گذاریم برای وقتی دیگر. راه رفته را در پیچ و خم زیبای ساحل سنگی پیاده بر می‌گردیم به طرف هاوانای قدیم و هتل. در یکی از همان رستوران‌های راستهٔ ملکون غذا می‌خوریم.

غروب، آسمان هاوانا بر فراز لاجوردی دریا، جادوی رنگ‌ها را بالای سر شهر به عهده می‌گیرد.

باورها و معتقدات خرافی در ترجمه

حسن هاشمی میناباد

آشنایی با فرهنگ وآداب و رسوم زبان مبدأ و اعتقادات و باورهای اهل آن زبان از ضروریات ترجمه است. زبان و فرهنگ ارتباط تنگاتنگی با هم دارند و بر هم اثر می‌گذارند و از همدیگر متأثّر می‌شوند، و این دو مقوله درواقع جدایی‌ناپذیرند. «ترجمه کردن» در مقام یک عمل و فعالیت، و «متن ترجمه‌شده» در مقام محصول این کار را نمی‌توان از مفهوم فرهنگ تجزیه کرد.

عناصر و مفاهیم فرهنگی در زبان به‌صورت واژه و کلمه تجلّی پیدا می‌کنند و به‌اصطلاح «کلامی» (verbalized) می‌شوند. واژه‌های فرهنگی اقلامی هستند که به مفاهیم، روابط، پدیده‌ها، ابزارها، باورها، و به‌طور کلی جنبه‌های مادی و معنوی جامعه‌ای خاص مربوط می‌شوند و مقید به آن فرهنگ (culture-bound) هستند.

اعتقادات، باورها، خرافات، خواب‌گزاری‌ها، چیستان‌ها و جز آن طبعاً در زبان متبلور می‌شوند و مترجم برای درک پیام متن، و غرض و مقصد و نیت گوینده و نویسنده باید با این عناصر فرهنگی آشنایی داشته باشد. هرقدر میزان اطلاع مترجم از این اقلامْ بیشتر باشد، موفقیت بیشتری در برگردان متن به دست می‌آوَرَد.

توانش ترجمه مجموعه‌ای است از دانش‌ها، اطلاعات، مهارت‌ها، استعدادها، قابلیت‌ها، روش‌ها، رفتارها و نگرش‌هایی که مترجم حرفه‌ای در خود دارد و ترجمه‌آموز نیز باید از آن‌ها برخوردار باشد. مدل‌های مختلفی

از توانش ترجمه ساخته و پرداخته شده که جنبه‌های آکادمیک و آموزشی و کاربردی دارند. یکی از مؤلفه‌های مهم توانش ترجمه تسلط بر فرهنگ و مبدأ و فرهنگ مقصد است که آشنایی با آداب و رسوم، باورها و معتقدات خرافی را نیز دربر دارد. مترجم باید از سنت‌ها و ارزش‌ها و اعتقادات و رفتارهای جامعهٔ مبدأ و جامعهٔ مقصد آگاه باشد تا بتواند در این فرایند ارتباط بینازبانی به نحو احسن توفیق یابد (هاشمی میناباد، ۱۳۹۹: ۸ ، ۳۲).

فرهنگ‌ها شباهت‌ها و تفاوت‌هایی با هم دارند. این امر در مورد آداب و رسوم و باورها و معتقدات خرافی هم صدق می‌کند. این شباهت‌ها یا تمام و کمال و مطلق‌اند یا نسبی. گربهٔ غربی‌ها ۹ جان دارد و سگ ما ۷ جان؛ در ایران اگر کسی ته‌دیگ زیاد خورده باشد، روز عروسی‌اش باران می‌آید. اما در جوامع انگلیسی‌زبان، باران در روز عروسی برای عروس شگون ندارد؛ غربی‌ها برای خلاص شدن از شرّ مهمانِ مزاحم زیر صندلی‌اش فلفل می‌ریزند و در ایران توی کفشش نمک می‌ریزند.

کار دیو در ایران و کار ارواح خبیث در دنیای غربْ وارونه است؛ شکستن آینه در هر دو فرهنگ شگون ندارد، به‌ویژه آینهٔ عقد یا آیینهٔ بخت در میان ما؛ در هر دو فرهنگ برای درمان کسی که دچار سکسکه شده ترساندن او توصیه می‌شود؛ در هر دو فرهنگ کشیدن تک‌موی سفید باعث بیشتر شدن موهای سفید می‌شود؛ اعتقاد به چشم‌زخم در هر دو فرهنگ وجود دارد.

آن‌ها گل‌مژه را با مالیدن انگشتر عروسی و حلقهٔ ازدواج درمان می‌کنند و ما با گفتن «سنده، سلامت می‌کنم، خودم رو غلامت می‌کنم. اگه چشممو خوب نکنی،...»

در کرمانشاه اگر کسی خواب ببیند، چه خوب چه بد، می‌رود سرِ آب و سه بار می‌گوید: «خواب دیدم، خواب دیدم، یا الله، یا محمد، یا علی، خوبه» (درویشیان ۱۳۵۶: ۲۶). در جوامع انگلیسی‌زبان اگر کسی خواب بد ببیند بلافاصله بعد از بیدار شدن سه بار تف می‌کند.

کسی که در طول روز کج‌خلق و بداخلاق است در نظر ما از دندهٔ چپ بلند شده و در نظر آن‌ها با پای چپ و از طرفِ عوضی تخت‌خواب بلند شده (got up on the wrong side of the bed).

دیدن کلاغ برای ما چندان شگون ندارد، اما برای آن‌ها دیدن یک کلاغ نشانهٔ غم و اندوه، دو کلاغ نشانهٔ شادی و سرور، سه کلاغ نشانهٔ عروسی و

چهار کلاغ نشانهٔ تولد است. در ترجمهٔ این‌گونه مطالب طبعاً سبکی برابر یا مشابه را انتخاب می‌کنیم. ساختار این تفأل کلاغ شباهت دارد به ترانهٔ عامیانه فارسی زیر:

هر که دارد خالِ رو آن نشان آبِرو
هر که دارد خال پا آن نشان کربلا
هر که دارد خال دست آن نشان دولت است
هر که دارد خالِ سر بر خلایق تاج سر
هر که دارد خال گُرده آن نشان عمه‌گرگه

حال تفأل کلاغ را در الگوی خال فارسی می‌ریزم:

یک کلاغ، و آن (باشد) نشان غم و اندوه
دو کلاغ، و آن (باشد) نشان شادی و سرور
سه کلاغ، و آن (باشد) نشان عروسی و سور
چار کلاغ، و آن (باشد) نشان زاد و رود.

گربهٔ سیاه برای ایرانیان شگون ندارد، اما برای عروس فرنگی خیلی خوش‌یمن است. برای ما تالشی‌ها دیدن روباه مخصوصاً در آغاز روزْ سعد است و دیدن خرگوشْ نحس.

اگر دختر ازدواج‌نکرده‌ای در ایران انگشتر عروسی و حلقهٔ ازدواج کسی را دستش کند، اتفاق بدی نمی‌افتد. اما اگر دختر فرنگی این کار را بکند، در خانه می‌ماند و می‌ترشد.

معتقدات و باورهای عامیانه و امثال آن‌ها را می‌توان در کتاب‌های فرهنگ مردم و فولکلور، و تک‌نگاری‌های شهرها و روستاهای ایران یافت. اثر ارزشمند کتاب کوچه از احمد شاملو بخش‌های ویژه‌ای را به **باورهای توده، آداب و رسوم، آیین‌ها، خواب‌گزاری**، و... اختصاص داده. با خرافات و باورهای عامیانه، سعد و نحس و شگون‌های جوامع انگلیسی‌زبان می‌توانید در منابع انگلیسی کتاب‌نامهٔ این مقاله آشنا شوید.

در این بخش متن‌هایی را می‌آورم که درک آن‌ها مستلزم آشنایی مترجم با آداب و رسوم و باورهای خرافی انگلیسی‌زبانان است. بهتر است ابتدا متن‌ها

را و سپس توضیحات آن‌ها را بخوانید تا دریابید آشنایی عمیق با فرهنگ زبان مبدأ چقدر برای مترجم اهمیت دارد.

A: I've never had such a big part in a play before. Wish me luck.

B: Go out there and break a leg.

A: I'll see you later.

B: Where are you going? You just got here.

A: Yea, and in the five minutes I've been here, you've scratched your nose a dozen times. I'm in no mood for a quarrel.

Pam and Jill were walking home from school together, just as they did every day. As they came to the mailbox on the corner, Pam moved to the left and Jill to the right. Both girls laughed and said, "Bread and butter."

A: Hi, Al. Heard you had a visit from the stork the other day?

B: Sure did! A bouncing baby boy!

A: Are you ready for the big test in math today?

B: Yes. I didn't study much, but I've got my rabbit's foot right here.

A: Why do you keep opening and closing your umbrella? Do you think it's going to rain inside the house?

B: No. I couldn't get it to open the last time it rained. I'm trying to fix it.

A: Well, to protect us all, fix it outdoors.

(Collins 2004)

توضیحات

۱. هنرمندی دلواپس است و نگران، که مبادا نقش بسیار مهمی را بد بازی کند؛ و از دوستش می‌خواهد برایش دعا کند. دوستش هم در جوابش می‌گوید: «برو روی صحنه؛ ان‌شاءالله پایت بشکند.» این دیگر چه‌جور رفیق شفیقی است؟ اما نکته در این است:

گاهی می‌توان ارواح خبیثی را که دور و بر انسان‌ها پرسه می‌زنند و حرف‌های آدم‌ها را می‌شنوند، گول زد. غربیان معتقدند که کارِ ارواح پلیدْ وارونه است. اگر کسی قبل از این‌که هنرمندی روی صحنه برود برایش دعا و آرزوی موفقیت بکند، ارواح خبیث برعکس آن را می‌کنند. دعای خیر برای هنرمند درواقع برایش در این لحظه بدشانسی می‌آوَرَد. اما اگر کسی بگوید «پایت بشکند»، ارواح پلید برعکسِ آن عمل می‌کنند و ناخواسته موجبات موفقیت هنرمند را فراهم می‌سازند.

۲. اگر کسی مدام دماغش را بخاراند، با دیگران دعوایش می‌شود.
۳. وقتی کره به نان مالیده می‌شود، کره به خوردِ نان می‌رود و دیگر هرگز نمی‌توان آن دو را از هم جدا کرد. وقتی دو دوست صمیمی که دارند با هم راه می‌روند از هم جدا می‌شوند به همدیگر می‌گویند (bread and butter) تا هیچ‌چیز آن‌ها را از هم جدا نکند.
۴. غربی‌ها به بچه‌هایشان می‌گویند که لک‌لک برای آن‌ها نوزاد می‌آوَرَد.
۵. پنجهٔ خرگوش برای آدمْ خوشبختی، ثروت و موفقیت می‌آورد.
۶. چتر در اروپا ابتدا برای محافظت از گرمای خورشید به‌کار رفت. به این دلیل، اگر کسی داخل خانه چتر را باز کند، به خورشید بی‌احترامی کرده. باز کردن چتر داخل خانه برای اهل خانه شگون ندارد و برای آن‌ها بدیمنی می‌آوَرَد.

مترجم هرقدر هم به زبان و فرهنگ مبدأ و مقصد مسلط باشد، باز هم خلأ اطلاعاتی دارد و به منظور شناخت باورهای عامیانه به مراجعه به منابع مرجع نیازمند است. از طرف دیگر چه‌بسا در مواردی با خلأ زبانی و فرهنگی روبه‌رو شویم (که به ترجمه‌ناپذیری می‌انجامد). برای این وِرد زودخوابی و سحرخیزی کرمانشاهی (درویشیان ۱۳۵۶: ۴۰، ۵۲) نتوانستم معادل یا مشابهی در منابع انگلیسی دم دستم پیدا کنم.

مادربزرگ رو کرده بود به متّکا و گفته بود: «ای متّکا، دِین و گناه سه راهدار و سه جاه‌دار و سه گمرک‌چی به گردنت، اگر زود به خوابمان نکنی.» (راهدار یعنی دزد و جاهْدار یعنی ثروتمند.)

مادربزرگ سرش را می‌گذاشت روی متّکا، ولی بعد از چند لحظه سرش را برمی‌داشت و به متّکا می‌گفت: «ای متّکا، دِین سه راهدار و سه جاه‌دار و سه گمرک‌چی به گردنت، اگر فردا با خورشید بیدارم نکنی.»

امکان دارد باور خرافی یا رسم خاصی در فرهنگ دیگر نباشد. در آن صورت، مترجم خلاقیت خود را به‌کار می‌اندازد تا پیام مورد نظر را به شکلی مطلوب و تأثیرگذار انتقال دهد تا عنصری از پیام متن اصلی ناگفته نماند. درویشیان (همان ۴۲) برای طلب باد خنک هم ورد دارد که برگردان آن خلاقیت مترجم را می‌طلبد.

شب‌های تابستان... مادربزرگ برای این‌که باد بیاید و خنکمان بشود، هفت‌تا آبادی میشمرد: «باڈ باد، هارون‌آباد؛ باڈ باد، حسن‌آباد؛ باڈ باد، اسدآباد...» بعد هفت‌تا کچل آشنا میشمرد: کچلْ کچل، حاجی کچل؛ کچل کچل، برا خاص کچل...

دقت کنید که امکان دارد پدیده‌ای در هر دو زبان وجود داشته باشد، اما نقش و طرز کار و کاربرد آن متفاوت باشد. غربی‌ها هم مثل ما جِناغ (wishbone لفظاً به معنای استخوان آرزو) می‌شکنند، ولی روشِ کار آن‌ها متفاوت است: وقتی دو نفر جناغ را می‌کشند تا بشکند، برنده کسی استَ که بزرگ‌ترین قطعهٔ جناغ در دستش

باقی می‌ماند. حالا او می‌تواند یک آرزو بکند. (در ضمن برای تحقق آرزو نباید آن را با کسی در میان گذاشت.) در شمال انگلستان دختری که در جشن کریسمس تکهٔ بزرگ جناغ نصیبش می‌شود، اگر آن را در روز سال نو بالای درِ خانه‌اش آویزان کند، اولین مردی که از زیر آن رد شود شوهر آیندهٔ اوست.

علاوه بر خلاقیت مترجم، راهکارها و فنون گوناگونی برای ترجمهٔ باورها و معتقدات خرافی هست که بسته به نوع باور و ویژگی‌های زبانی و فرهنگی آن و بسته به متن و موقعیت و مخاطب و دیگر عوامل دخیل در ترجمه می‌توان یک یا ترکیبی از آن‌ها را به‌کار گرفت. برخی از این راهبردها و استراتژی‌ها عبارت‌اند از تغییر شیوهٔبیان یا زاویهٔ دید، معادل فرهنگی، همانندسازی، جایگزینی فرهنگی، پیوند یا کاشت فرهنگی، و گرته‌برداری (هاشمی میناباد ۱۳۹۶: ۲۵۵ ـ ۲۶۳).

حالا برای حسن ختام برخی از باورهای جوامع انگلیسی‌زبان را می‌آورم.

با یک کبریت هرگز نباید سه سیگار را روشن کرد.

عدد ۱۳ نحس است و جمعه شگون ندارد. نحس‌تر از همه، روز جمعه‌ای است که سیزدهم ماه باشد.

اسکناسِ دو دلاری یادآور ورقِ دولو (deuce) و آن هم یادآور شیطان (devil) است. برای رفع نحوستِ اسکناسِ دو دلاری باید یک گوشهٔ آن را پاره کرد و دور انداخت.

اگر کسی دکمه‌های لباسش را بالا و پایین ببندد دچار بدبیاری می‌شود. برای رفع آن باید لباس را کاملاً از تنش دربیاورد و دوباره بپوشد.

اگر صبح ساعت ۷ آواز بخوانی، ساعت ۱۱ گریه می‌کنی.

پوستهٔ تخم‌مرغ را کاملاً باید له کرد، وگرنه ممکن است جادوگری از پوستهٔ خالی قایقی بسازد و کشتی‌ها را در دریا غرق کند.

آخرین تکهٔ غذا در ظرف را نباید خورد، وگرنه خورندهٔ آن یا یالقوز می‌ماند یا ازدواجش خیلی زود از هم می‌پاشد.

اگر کسی شیر را روی زمین بریزد، یک هفتهٔ تمام دچار بداقبالی می‌شود.

خوردن ماهی ازکلّه تا دُمش خوشبختی می‌آوَرَد.

دختر در سال کبیسه می‌تواند از پسر خواستگاری کند. اگر مردی پیشنهاد ازدواج زنی را در این سال رد کند، سرتاسر آن سال بدبیاری می‌آورد.

بچه باید دندان شیری‌اش را که افتاده زیر بالشش بگذارد تا «پَری دندان» بیاید و پولی زیر بالشش بگذارد.

اگر چنگال و قاشق روی میز غذا به‌صورت ضربدر قرار بگیرند، دعوا می‌شود.

در انتهای رنگین‌کمان یک خُمرهٔ پر از طلا و جواهر چال شده.

کتابنامه

انجوی شیرازی، سیدابوالقاسم (۱۳۷۱) گذر و نظری در فرهنگ مردم، تهران: اسپرک.

شاملو، احمد (۸۷ـ۱۳۵۷) کتاب کوچه، تهران: مازیار.

شکورزاده بلوری، ابراهیم (۱۳۹۳) عقاید و رسوم مردم خراسان، تهران: مازیار.

درویشیان، علی‌اکبر (۱۳۵۶)

هاشمی میناباد، حسن (۱۳۹۹) «توانش ترجمه، نگاهی نو به صلاحیت‌های مترجم» دانش نشر، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

هدایت، صادق (۱۳۵۶) نیرنگستان، تهران: جاویدان.

ـــــــ (۱۳۹۵) فرهنگ عامیانهٔ مردم ایران، تهران: نشر چشمه.

Collins, Harry (2000) *101 American Customs*, Illinois: Passport Books.

—— (2004) *101 American Superstition*, Illiniois: Passport Books.

Bonnerjea, D. (1972) *A Dictionary of Superstitions and Mythology*, London: Folk Press.

Radford, Edwin and Mona A. Radford (1946) *Encyclopedia of Superstition*, New York: Phylosophical Library.

Platt, Charles (1973) *Popular Supersititions*, London: Herbert Jenkins.

Rodes, C. (2012) *Black Cats and Evil Eyes: A Book of Old Fashioned Supersititions*, London: Michael O Mara Books.

Waring, Philippa (1978) *Dictionary of Omens and Supersititions*, London: Treasure Books.

پیش از آن‌که دیر شود

مژده الفت

چند روز پیش گزارشی منتشر شده بود از اوضاع چاپ و فروش کتاب با عنوان «رکود مطلق فروش کتاب در پاییز».

در این گزارش دو علت برای رکود فروش ذکر شده بود. اول پایین‌بودن سرعت یا قطعی اینترنت که باعث کاهش فروش اینترنتی کتاب شده و دوم کم‌کاری ناشران در زمینه معرفی و تبلیغ کتاب. البته کافی است بپرسیم چرا سرعت اینترنت کم شد و چرا ناشران در زمینه معرفی کتاب کم‌کار شدند تا بفهمیم دو علت ذکرشده درواقع معلول‌اند، نه علت! و این به اصطلاح کم‌کاری تقصیر ناشر و فروشندگان کتاب نیست.

ناگفته پیداست که در آستانه پاییز اوضاع چنان عوض شد که فرصتی برای پرداختن به زندگی روزمره باقی نماند. همه بیش از پیش درگیر مسائل جامعه و اتفاقات شدیم و قید بسیار چیزها را زدیم، از جمله کتاب. چند ماه است دست و دلمان به کار نمی‌رود. کاری هم اگر می‌کنیم از جنس کارکردن چارلی چاپلین است در فیلم عصر جدید. از صبح تا شب فقط پیچ محکم می‌کنیم مبادا چفت‌وبست زندگی از آن‌چه بود سست‌تر شود. این روزها یا مات شده‌ایم یا ماتم گرفته‌ایم. یا خشمگین‌ایم یا بیزار یا...هر چه هست حالمان خوش نیست و طبعاً کارکردن در چنین شرایطی سخت است. پس دست‌کشیدن ناشران از کار(یا دست‌کم از تبلیغ کارهایشان) تعجبی ندارد.

اما این تمام ماجرا نیست. متغیرهای دیگری هم در این روند تاثیرگذار بوده‌اند. از جمله روی خوش نشان‌ندادن جمعی از مردم به هر چیزی غیراز خبر و مسائل روز. بسیاری از فعالان در حوزه‌های گوناگون به حق دست از کار کشیدند. خنده‌ها، گزارش گشت‌وگذارها و آموزش‌های گوناگون به کلی محو شدند. دیگر کسی نه حوصله خندیدن داشت و نه خنداندن. معرفی مکان‌های دیدنی ایران و جهان برای کسی مهم نبود. آموزش زبان و آشپزی، خوش‌خیالی به حساب می‌آمد. هر چه بود خبر بود و اندوه و خشم. در این میانه حتی آن‌ها که پیوسته کتاب معرفی یا نقد می‌کردند ساکت شدند و گوشه‌ای نشستند. گویی حاضران در فضای مجازی با قراردادی نانوشته از زندگی عادی دست کشیدند و حق هم داشتند.

در این میان ناشران هم مثل دیگران یا بیکار نشستند یا در سکوت کار کردند. کتاب‌ها محو شدند و ادبیات به حاشیه رفت. شما را نمی‌دانم، ولی من چند بار دیدم و شنیدم که تا کسی اسمی از کتابی آورد عده‌ای گفتند «چه دل خوشی! آخه مگه الان وقت کتابه؟» ولی نگفتند چرا وقت کتاب نیست و چاپ و معرفی کتاب چه آسیبی به ارزش‌ها و آرمان‌های مردم می‌زند و اساساً چه جایگزین بهتری برای کتاب داریم. چرا فعال‌بودن ناشران عجیب است وقتی همه مردم خواسته یا ناخواسته سرگرم انجام کارهای روزمره‌شان هستند؟ درست است که دلمان خوش نیست، ولی آخر کتاب که وسیله تفریحی نیست که بگوییم فعلاً کارهای مهم‌تری داریم و وقت تفریح نداریم. چاپ و فروش کتاب هم کاری است مثل سایر کارها. مگر کارمندان بانک و بیمه و نهادهای دیگر خیلی دلخوش‌اند که هر روز سر ساعت مشخصی کارت می‌زنند و کار را شروع می‌کنند؟ مگر بقال و نانوا و قصاب هیچ دردی ندارند که هر روز صبح کرکره مغازه را می‌دهند بالا؟ مگر ایران برای راننده و معلم و پرستار و دکتر و مهندس و... گلستان است که همگی سر کارشان هستند؟ شاید عده‌ای بگویند این حرفه‌ها فرق دارند. از چه نظر؟ مهم و ضروری‌اند؟ البته. کسی منکر اهمیت کارهای خدماتی نیست، اما معنی این حرف چیزی نیست جز بی‌اهمیت و غیرضروری دانستن کتاب. در شرایطی که آموزشگاه‌های بافندگی و رانندگی و خوانندگی و نوازندگی مثل همیشه کار می‌کنند چرا کارکردن نویسنده و مترجم و ناشر حاکی از بی‌خیالی و الکی‌خوش‌بودن است؟ چه کسی می‌گوید اهالی کتاب باید تا فرارسیدن روزگار دلخواه، دگمه توقف کار را

بزنند و گوشه‌ای بنشینند؟ همه می‌دانیم که بسیاری از نویسندگان دنیا حتی در سیاه‌ترین روزهای زندگی‌شان دست از کار نکشیده‌اند. مثلاً وقتی از **ایوان کلیما** می‌پرسند شما که می‌دانستید کتاب‌هاتان امکان انتشار نخواهند داشت چه‌طور باز هم می‌نوشتید، جواب می‌دهد «نفس نوشتن برایم مهم بود. خیلی مهم‌تر از انتشار آثارم.» اما بعد از این جمله به تفصیل شرح می‌دهد که او و همکارانش چطور نوشته‌هایشان را به خارج از کشور ارسال می‌کرده‌اند تا ناشرانی در آلمان و انگلیس چاپشان کنند و به شکل قاچاق به چکسلواکی برگردانند.

با این تفاسیر و با توجه به آگاهی ناشران از اهمیت کتاب چه شد که کم‌کار شدند و دلیل «رکود مطلق فروش کتاب» چیست؟ چرا بعضی نویسندگان و مترجمانی که کتاب‌هایشان در آستانه پاییز چاپ شده بود هیچ اشاره‌ای به کتابشان نکردند؟ من خود شاهدم که چند نفری که خواستند خبر چاپ کتابشان را بدهند چقدر محجوبانه نوشتند که دلشان خوش نیست و جشن کتاب نو نگرفته‌اند، قصدشان فقط اطلاع‌رسانی بوده، همین و بس!

بگذارید با هم روراست باشیم و صادقانه اعتراف کنیم که بسیاری از تصمیمات ما در زندگی حاصل باور خودمان نیست. گاهی ناچاریم مسیر دلخواه افکار عمومی را پیش بگیریم. صریح‌تر بگویم؟ ما خیلی وقت‌ها طاقت خشم یا حتی قهر دیگران را نداریم. از واکنش‌های تند و ناگهانی، از طرد و تحریم، از مغضوب‌شدن هراسانیم. برای همین است که به‌جای دفاع از کار درست خودمان ناخواسته تن به خواست دیگران می‌دهیم.

ما اهالی قلم و فعالان حوزه کتاب، اگر باور داریم که کارمان جدی و مهم است به‌جای پا پس‌کشیدن باید جدی‌تر کار کنیم. اگر واقعاً به اهمیت و ارزش کارمان واقفیم، اگر باور داریم که کتاب نقش مهمی در روشنگری دارد باید بیش از پیش مردم را تشویق به کتابخوانی کنیم. بسیاری از ما فکر می‌کردیم مقایسه قیمت کتاب با قیمت همبرگر و پیتزا راه خوبی است برای اثبات گران‌نبودن کتاب. حال آن‌که این قیاس از پایه خطاست. کدام جواهرفروش را دیده‌اید که جواهرات خود را با کالاهای دیگر قیاس کند تا نشان دهد قیمتشان زیاد نیست؟ چرا اجازه می‌دهیم برای کتاب و کتابخوانی وقت تعیین شود، وقتی می‌دانیم همیشه وقت کتاب است؟

خوشبختانه به نظر می‌رسد که چاپ و معرفی کتاب کم‌کم شروع شده است. البته بعضی ناشران و کتابفروش‌ها کتاب‌های تاریخی و سیاسی را

در اولویت قرار داده‌اند، چون این‌روزها هیتلر و استالین و قذافی و صدام و موسولینی حسابی پشت ویترین‌ها خودنمایی می‌کنند. بسیار هم عالی. ولی ای‌کاش این کتاب‌ها خیلی زودتر دیده و خوانده می‌شدند، نه به جبر زمانه و به فراخور موقعیت. گرچه هیچ‌وقت برای درس‌گرفتن از تاریخ دیر نیست. فقط یادمان باشد که نباید از رمان و داستان غافل شد. چرا که به قول **یوسا** «بدون ادبیات داستانی غافل بودیم از این نکته که آزادی برای زیستنی‌تر کردن زندگی چه اهمیتی دارد. کسانی که باور ندارند ادبیات چشم ما را به روی هر نوع ستمی می‌گشاید خوب است از خودشان بپرسند چرا رژیم‌هایی که می‌خواهند رفتار شهروندان‌شان را از گهواره تا گور کنترل کنند اینقدر از ادبیات می‌ترسند و سیستمی بنا می‌کنند برای سرکوب ادبیات و پاییدن نویسندگان.»

به هر تقدیر پاییز و رکود فروش گذشت و رفت. امیدوار باشیم که زمستان وقت خواب زمستانی کتاب‌ها نباشد و بهار که شد حال وطن و هموطن خوش باشد و بخت کتاب بلند. در این‌صورت شاید کتابفروش‌ها ناچار نشوند کتابفروشی‌شان را به کبابی و فلافلی واگذار کنند!

خلاصه این‌که کتاب فقط یار ایّام شادکامی و آسودگی نیست. کتاب یار غار است و رفیق گرمابه و گلستان!

شبح آزادی: از روشنگری تا مرگ انسان

سروش سیدی

مدرن یعنی چه؟ کانت در تعریف روشنگری می‌گفت روشنگری یعنی به‌کاربستن عقل خویش برای بیرون‌رفتن از صغارتی که بر خود تحمیل کرده‌ایم. صغارت مفهومی حقوقی است، در اشاره به فردی که به واسطهٔ خردسالی یا اختلال مشاعر توان تمشیت امور شخصی خود و تصمیم‌گرفتن برای خود را ندارد. در نتیجه از نظر کانت نوع آدمی تا پیش از دوران مدرن در چنین وضعیت صغارتی به سر می‌برده و سرانجام در عصر روشنگری قادر شده تا با آزادی و اختیار، عقل خود را به شکلی نقاد و بدون فرمان‌بردن از قدرت یا اقتدار مستقر به کار بندد. ویژگی اصلی مدرنیتهٔ سیاسی این بود که مشخص شد هیچ اقتدار یا اتوریته‌ای فی‌نفسه مشروع و بدیهی نیست. حتی خود جهان هم که تا قبل از دوران مدرن نیازمند علت موجده و مبقیه هردو بود، در دوران مدرن از بند این علل رها شد. تصویر سنتی جهان صرفاً ابزاری برای کنترل چیز دیگری بود. یعنی زندگی بشری. واکنش بود نه کنش. مدرنیته به وضوح نشان داد که هیچ نظم تغییرناپذیری در جهان وجود ندارد. کسانی هم که تضمین می‌دهند که از راز جهان باخبرند و قدرتشان به شکلی ماتقدم واجد مشروعیت است دیگر نمی‌توانند چنین ادعایی بکنند. اما چرا؟ پاسخ هگل به این پرسش به ظاهر ساده است: تاریخ.

مدرنیته نشان داد که در برابر این پرسش که در تاریخ کدام عنصر از همه مهم‌تر است، فقط یک پاسخ می‌توان داد: خود تاریخ. مشروعیت تاریخ

برخاسته از هیچ منبعی نیست جز خودش. نبردها درون همین تاریخ رخ می‌دهند. چیزی بیرون تاریخ وجود ندارد که به آن معنا دهد. حتی اگر تاریخ هیچ معنایی نداشته باشد. نام این رویکرد نیهیلیسم است. تاریخ خودبسنده است. خودآیین است. اتونوم است. مستقل است. تاریخ نوعی تقدیر است به قول هایدگر. یا به قول نیچه نوعی تاس‌ریختن است که نظم‌های تصادفی تولید می‌کند. آیون کودکی است که با کرونوس بازی می‌کند. نظم‌ها از طریق همین تصادف تولید می‌شوند. نیچه، فوکو، دلوز و دریدا و هایدگر اصلاً پسامدرن نبودند، بلکه دقیقاً به توصیه کانت عمل کردند و نقد را بر خود عقل و تاریخ هم وارد کردند. اتفاقاً اولین کسی که چنین کرد هگل بود که معمولاً "پسامدرن‌ها" از او دل خوشی ندارند. تاریخ منبع مشروعیت نظم‌های حقوقی و سیاسی نیست، بلکه محمل افشای ناضروربودن هر فرم به‌ظاهر ضروری است. به عبارتی حق با کانت بود که انسان آزاد است، اما باید دانست که تنها و تنها یک گزینه برای انتخاب وجود دارد و آن جبر تاریخ است.

هرچند صورت‌بندی فوق متناقض به نظر می‌رسد (که البته دیالکتیک چیزی جز رفع این تناقضات در تناقضات انضمامی‌تر نیست)، اما باید در اینجا تبار یک نزاع متافیزیکی را بازشناخت. این نزاعی بود بین تصوری اسپینوزایی از اراده و تصوری کانتی. هرچند مشهور است که کانت سنتزی بین عقل‌گرایی اسپینوزا و لایبنیتس و تجربه‌گرایی بارکلی و هیوم ایجاد کرد، اما واقعیت این است که نزد فلاسفهٔ پساکانتی، کانت عمدتاً یک اسپینوزیست تلقی می‌شد. پساکانتی‌هایی که نگران اثرات ویرانگر نقد کانتی بر نهادهای مرجعیت سنتی اجتماع بودند، او را اسپینوزیستی می‌دانستند که از کاربست عقل در هیچ حوزه‌ای ابا ندارد و در نتیجه یکی از شاگردان کانت یعنی یاکوبی، برای نخستین بار در توصیف چنین تفکری بود که از واژه‌ای استفاده کرد که بعدها بدل به یکی از مفاهیم محبوب فلاسفه شد: نیهیلیسم. نیهیلیست نزد یاکوبی مترادف بود با شکاک. کسی که در نهایت واقعیت همه‌چیز را منکر می‌شود، کسی که به نوعی بیماری شکاکیت بی‌وقفه یا پرسشگری رادیکال مبتلاست. (در مقابل کانت نیز این محافظه‌کاری مخالفان را میستاگوژی می‌نامید، میستاگوگ یا کسی که میل به رازآمیزگری دارد و از عقل دل خوشی ندارد، کسی که خواستار جهیدن و معلق‌زدن (salto mortale) از روی مسیر ضروری عقل و رسیدن به الهامات غیبی (Schwaermerei) است). بعدها نیچه این تصور را در قالب

این صورت‌بندی عرضه کرد که اندیشیدن می‌تواند (مثلاً در مورد سقراط) اساساً نافی حیات باشد. متفکران معاصر ما، کسانی چون ری برسیه و توماس لیگوتی، با نقد تصور رایج نیچه‌ای استدلال می‌کنند که مقاصد و منافع اندیشه از اساس با منافع حیات ناسازگار است. پساکانتی‌ها عمدتاً حاضر به پذیرش سنتز کانتی نشدند. آنها در نهایت یا به تجربه‌گرایی بازگشتند یا به عقل‌گرایی. اما در این میان خطر اصلی که از فلسفهٔ کانت یا خود روشنگری برمی‌خاست همین خطر رادیکال‌شدن عقل اسپینوزایی بود. اسپینوزا عقل را آنقدر تا سرحداتش می‌کشاند که در نهایت در جهان سراسر عقلانی و ضروری او جایی برای ارادهٔ آزاد باقی نمی‌ماند. پس اگر کانت اسپینوزیست بود و اسپینوزیسم هم به معنای نفی غایت و ارادهٔ آزاد انسانی بود، یک نتیجه مسلم می‌شد: نیهیلیسم در مقام یأس و ناامیدی از رسیدن به سنتزی بین فرهنگ و طبیعت، فرد و جامعه و در واقع دست‌شستن از رویای روشنگری یعنی تأسیس یک جامعهٔ افراد آزاد و برابر. (به نظر می‌رسید واقعاً اندیشه با حیات در تنافر است). در همین مسیر بود که کسانی همچون یاکوبی و بسیارانی دیگر چاره را در رجوع به چیزی دیگر یافتند، چیزی که بتواند خود این عقل را توجیه کند، یا نشان دهد پاسخ عقل کانتی پاسخ نهایی نیست. اما کجا باید پی این راه رستگاری، رستگاری و رهایی از عقل کانتی، می‌گشتند؟ کدام عقل می‌توانست پادزهری برای ویرانگری عقل کانتی باشد؟ وانگهی، مگر کانت نبود که گفت نقد عقل توسط خود عقل انجام می‌شود؟ آیا این دور باطل خود بیانی از نیهیلیسم نیست؟ به یک معنا نزاع پساکانتی‌ها با کانت بیش از هر چیز متکی بر همین بود که آیا عقل به آزادی منتهی می‌شود یا به اتوماتیسم تکنولوژیک، و آیا راه رهایی از آن عقل‌ستیزی یا روی‌آوردن به الهامات غیبی و ایمان است؟

هگل و ایدئالیست‌های آلمانی در میانهٔ چنین نزاعی بین عقل و ایمان، بین عقل کلی و ضروری و روند ناضرور تاریخ سیاسی و اجتماعی، به بدیل یا درواقع سنتزی می‌اندیشیدند که این معضل را حل کند. برای کسی مثل هگل که متأثر از یاکوبی و هردر و هامان و مایمون و دیگر پساکانتی‌ها بود، راه نجات عبارت بود از همان چیزی که کانت کنار می‌گذاشت، یعنی تاریخ. اما مشکل اینجاست که تاریخ فرایند مستمر وقایع ناضرور به نظر می‌رسد. عقلانیت آن را در کجا باید جستجو کرد؟ نسبت تاریخ با عقلانیت و درواقع با آزادی چیست؟

آزادی در همان تعریف کانت از روشنگری مندرج است، یعنی همان کاربست عقل خود بدون مداخله یا جبر برخاسته از بیرون. اما بیرون و درون را چطور باید تعریف کرد؟ کانت هرچند در عقل نظری بلندپروازی‌های عقل را با مرزهای شهود تجربی محدود می‌کرد، اما معتقد بود در عقل عملی هیچ بیرونی برای عقل وجود ندارد. این شاید عجیب‌ترین موضع در فلسفهٔ اخلاق محسوب شود: اخلاق فقط به این دلیل می‌تواند قواعدی برای کردار تجربی شما باشد که از قضا هیچ بنیان تجربی‌ای ندارد. چرا؟ بیایید برگردیم و ببینیم تجربه نزد کانت چه معنایی داشت. کانت برخلاف تجربه‌گرایان، تجربه را یک دادهٔ خام نمی‌دانست. آنچه تجربه‌گرایان مدنظر داشتند از نظر کانت صرفاً تأثرات حسی بود. حتی همین تأثرات یا انطباعات حسی نیز فقط به یک شرط توسط ذهن شما ادراک و دریافت می‌شوند: ذهن واجد چیزی است به نام قوهٔ شهود. شهود یک توان اثرپذیری از بیرون است. پس تجارب در خام‌ترین حالتشان هم مشروط به این شرط هستند که ذهن اثرپذیر و مُدرِکی وجود داشته باشد. و از نظر کانت این ذهن از پیش واجد قالب‌هایی کلی است، دو شهود که به شکلی پارادوکسیکال، قبل از تجربه می‌آیند، دو شهود که صورت‌های شهود هستند، یعنی زمان و مکان. به عبارت ساده‌تر، شما وقتی فارغ از شهود تجربی، مثلاً در بحث از ریاضیات، ۲ را در ۲ ضرب می‌کنید، نیازمند تجربه نیستید، اما نیازمند نوعی حرکت هستید. باید عملی، الگوریتمی، را اجرا کنید. در نتیجه باید نوعی حرکت رو به جلو از مقدمه به نتیجه انجام دهید. کانت این نکته را خیلی راحت اثبات می‌کند: عدد ۴ به شکل بدیهی و مسلّم در دل ۲ ضرب در ۲ نهفته نیست، بلکه عملیات و حرکتی لازم است که آن را تولید کند (اگر باور نمی‌کنید کافی است به جای ۲ ضرب در ۲، ۲۳۸۷۹۳۴۹۹۸۳۴ را در ۹۸۹۸۷۹۲۳۴۵ ضرب کنید. به زبان کانتی، همین دشواری و نیاز به عملیات و حرکت نشان می‌دهد که گزاره‌های ریاضیاتی «تحلیلی» نیستند، هرچند پیش از تجربه هستند). پس ریاضیات یک علم ترکیبی یا تألیفی است نه یک علم تحلیلی. اهمیتش چیست؟ ریاضیات هم نیازمند شهود است، هرچند هر شهودی تجربی نیست. این شهودی است پیش از تجربه. شهود پیش از تجربه یا شهود پیشین عبارت است از دو صورت ثابت در ذهن یعنی زمان و مکان. زمان و مکان به نظر امور کلی یا از سنخ مفهوم می‌آیند چون ظاهراً مثل یک مفهوم کلی، مصادیق جزئی فراوان دارند.

اما از نظر کانت چنین نیست. زمان و مکان دو شیء جزئی هستند نه دو مفهوم کلی. مکان مفهومی کلی نیست که با رجوع به مکانهای مختلف و متکثر انتزاع شده باشد: اتاق شما و دورترین نقطه در کهکشان آندرومدا هردو نقاطی از یک مکان واحد هستند. مکان یک شیء واحد عظیم است که تمام جهان را شامل می‌شود. مکانهای جزئی نه مصادیق یک مفهوم کلی مکان بلکه واقعاً اجزا این شیء عظیم هستند. کانت همین استدلال را در مورد زمان هم تکرار می‌کند. اما اسپینوزیسم کانت اینجاست که درون این جهان تجربی مقید به زمان و مکان، همه‌چیز ضروری و جبری است. برگردیم به پرسش روشنگری: بر سر آزادی چه می‌آید اگر سراسر تجربهٔ ما مقید به جبر زمان و مکان باشد؟ در چنین جهانی که زمان و مکان و علیت قوانین آهنین آن هستند، کجا ردی از آزادی می‌توان یافت؟ چگونه بین ضرورت و آزادی می‌توان آشتی برقرار کرد؟ پاسخ کانتی این بود که اتونومی یا خودآیینی اخلاقی سوژه را می‌توان با قائل‌شدن به دو سنخ یا دو لایه از علیّت تبیین کرد: علیت فنومنال و ضرورت علیّت تجربی در جهان پدیدارها تنها شکل رابطهٔ ضروری بین دو شیء نیست. بین ارادهٔ سوژه و آنچه در جهان پدید می‌آورد نیز رابطه‌ای علّی برقرار است، یعنی علیّتی در سطح نومن، علیّت اختیار و آزادی نسبت به وضعیت‌هایی که در جهان ایجاد می‌کنیم. این علیّتی تجربی نیست، به این معنا که برخلاف علیّت تجربی و فنومنال، بخشی از زنجیرهٔ ضروری علت و معلول در سراسر طبیعت نیست (زیرا در این صورت سوژه نیز شیئی در میان اشیأ خواهد بود و بی‌بهره از آزادی). اما همانطور که دیدیم، پساکانتی‌ها از این پاسخ استقبال نکردند، اغلب به این دلیل که بنیان نظم اجتماعی را تهدید می‌کند: این نوعی افراط در کاربست عقل است.

آشتی هدف فلسفهٔ دیالکتیکی هگل بود. هگل معتقد بود می‌توان در این دوگانگی و ثنویت آشتی‌ناپذیر کانتی آشتی برقرار کرد. این آشتی اما در تداوم همان نیهیلیسم کانتی بود. هگل نخستین بار شاید وقتی به فکر امکان این آشتی و رفع بیگانگی افتاد که به مسیحیت اندیشید. نخستین نوشته‌های هگل به الاهیات مسیحی و معنای آن می‌پرداختند (چگونه مسیحیت، که از قضا آن هم از نظر هگل وعدهٔ آزادی و مرگ خدا را می‌داد، سر از نهاد رسمی و پوزیتیو کلیسا درآورد و بدل به شریعت شد؟ چگونه شریعت در دین مسیحی استقرار یافت؟ به عبارتی، چگونه مسیحیت با بدل‌شدن به یک کلیسای نهادینه از خود

بیگانه شد؟). چرا این مسئله برای هگل مهم شده بود؟ چون مسیحیت تنها دینی بود که از آشتی خدا با مرگ، آشتی ضرورت با مرگ ضرورت، آشتی دو ضد جبر و اختیار، آشتی نامتناهی و متناهی سخن می‌گفت (به عبارت دیگر، آشتی بین نومن و فنومن، فنومنولوژی روح در مقام آشتی نهایی سوژه و ابژه، در مقام فرایند رفع بیگانگی، یا بار دیگر، رسیدن به آزادی). پس پاسخ معمای کانت را مسیحیت قرن‌ها پیش داده بود، هرچند بار دیگر، باید منتظر «تاریخ» می‌ماندیم تا این پاسخ روشن شود. الاهیات مسیحی بدون هیچ اضطرابی از آشتی متناهی و نامتناهی سخن می‌گفت. (هگل به این معنا بود که می‌گفت یا باید اسپینوزیست باشی یا کلاً فلسفه را رها کنی). مرگ خدا بر صلیب نه امحأ خدا، بلکه مرگ و ترفیع و والایش (Aufhebung) تناهی خدا در دل عدم‌تناهی اوست: مقصود از آشتی دیالکتیکی همین است. به عبارتی، خدا همچنان به قول اسپینوزا با جهان بیگانه خواهد بود اگر جهان مخلوق یکسره خارج از او باشد. اما برخلاف اسپینوزا، هگل معتقد بود که این جهان مخلوق فقط در صورتی می‌تواند جذب خالق شود که تناهی خود را بر صلیب قربانی کند. اصلاً به دلیل همین مرگ و از طریق همین مرگ است که امر لاهوتی وارد امر ناسوتی می‌شود. اینجاست که هگل نشان می‌دهد منفیت نه عدم و نیستی محض بلکه تعین مستمر و فزاینده است: "پوزیتیویته" شریعت را جایگزین حقیقت متحرک و پویای مسیحیت می‌کند و در نتیجه استقرار شریعت همان پوزیتیوشدنی است که منفیت یا نگاتیویتهٔ دیالکتیکی از آن عبور خواهد کرد. اما این فقط در دل الاهیات مسیحی ممکن است که در اولین گام نه فقط از مرگ خدا بلکه از ورود جسمانی او به تاریخ سخن می‌گوید (در زبانهای اروپایی به تولد مسیح می‌گویند nativity، یعنی بخشی از nature یا طبیعت شدن خدا). پس مقولهٔ بنیادینی که در وصف هستی یا خدا باید به کار برد نه «بودن» بلکه «شدن» است، نه سرمدیت، بلکه تاریخ. هگل روشنگری را نه اتکا به عقل خودبنیاد و مستقل، بلکه ایمان به رستگاری در بطن خود تاریخ می‌داند. رستگاری فرایندی است که طی آن انسان و تاریخ به آزادی دست می‌یابد. پس اگر کانت آزادی را نوعی علیت یا جبر در توازی با علیت و جبری فنومنال می‌دانست، یعنی جبری که به خواست خود و با آزادی به آن تن می‌دهیم، هگل نیز آزادی را نتیجهٔ جبری تاریخ عقل تلقی می‌کرد. تاریخ به این معنا به سمت آزادی می‌رود که هرچه بیشتر عقل در بستر آن مستقل و

خودآیین می‌شود. اما استقلال و خودآیینی نه یک مفروض استعلایی کانتی، بلکه یک دستاورد است، دستاوردی تدریجی که حاصل حرکت خود عقل یا خود تاریخ است در مقام یک جبر فراگیر. پس هگل نشان می‌دهد که همهٔ نظم‌ها برساخته هستند. هیچ نظمی حقیقت تام و نهایی را در خود جای نمی‌دهد چون حقیقت تام و نهایی چیزی بیرون از سیلان و تناوب نظم‌های تاریخی نیست. آزادی دستاورد تاریخ است در مقام خود حرکت تاریخ. آزادی چیزی جز همین حرکت پیوسته نیست. روح آزاد است یا درواقع آزادی است، چون مدام برای خود قانون وضع می‌کند و پیوسته بر این قوانین چیره می‌شود تا قوانین جدیدی وضع کند. تاریخ چیزی جز آزادی روح نیست همانطور که مرگ خدا چیزی جز حقیقت آشتی تناهی و نامتناهی در دل الوهیت نیست. مسیحیت نه فقط نقطهٔ عطف تاریخ عقل، بلکه به یک معنا پایان زودهنگام آن است. تاریخ در حین حرکت خود مدام ضرورت‌ها و امکانات را خلق می‌کند. مدام افق خود را گسترش می‌بخشد. به قول مارکس، آدمیان تاریخ خود را می‌سازند، اما نه آنطور که خود می‌خواهند، زیرا تاریخ همین دیالکتیک جبر و اختیار است، همین حرکت جبری و ضروری آزادی، همین پارادوکس. هگل از این پارادوکس‌ها مدام پارادوکس‌های بیشتری بیرون می‌کشد: فرد فقط وقتی آزاد است که عضوی از کمونته یا اجتماع باشد، با خود بیگانه باشد (ژیژک لکان را بر همین مبنا به شکلی هگلی می‌خواند: سوبژکتیویته چیزی جز همین خلأ و حفرهٔ منفیت در دل پوزیتیویتهٔ واقعیت نیست، و در نتیجه امر واقعی همیشه دو چهره دارد، یکی بیگانگی سوژه با جهان و دیگری بیگانگی بنیادینی که اصلاً خود سوبژکتیویته نام آن است: سوژه وقتی با خود به آشتی می‌رسد که دریابد اصلاً ابژهٔ والای میل او چیزی جز مبتذل‌ترین و روزمره‌ترین شیء نیست، هرچند او برای آنکه ارضا شود نیازمند افکندن طرحی خیالی بر روی آن است. ابژهٔ میل تجسد همین منفیت است، همین امری که وجودش چیزی جز سایه‌های خیال نیست. بیان لکانی آن همان است که: «زن وجود ندارد»، «رابطهٔ جنسی وجود ندارد». سوپراگو یا قانون چگونه میل را کنترل می‌کند؟ از طریق ایجاد این وسوسهٔ مستمر یا ژوئیسانس در سوژه که تمام انرژی خود را صرف تصاحب این نیستی تجسدیافته کند: کالا نام دیگر همین ابژهٔ کوچک a است که کاپیتالیسم با افراط‌های ایدئولوژیک سعی در فروش آن به سوژه دارد: یعنی وعدهٔ رفع نهایی این بیگانگی که هرگز رخ نخواهد داد و همین تعویق

نامتناهی است که سوژه را به بند می‌کشد. به بیان ژیژک، دموکراسی فقط به شرطی ممکن می‌شود که از قضا همواره ممتنع باقی بماند، آشتی تنها زمانی بین سوژه‌ها رخ می‌دهد که اتفاقاً به منفیت و بیگانگی یکدیگر رضایت دهند، عشق فقط زمانی تحقق می‌یابد که شما با تاریک‌ترین وجه معشوق خود کنار بیایید، به جای آنکه همچون اسکاتی فیلم سرگیجه، تا پای مرگ هم نپذیرید که زن وجود ندارد، ابژهٔ میل همان نیستی متجسد است، یا، شبح آزادی...).

اما آیا باید نتیجه گرفت که آزادی ناممکن است؟ آیا مقصود مارکس که گفته بود کمونیسم یک شبح است این بود که آزادی امری غیرواقعی است؟

لیبرالیسم برداشت معوجی از این سازوکار مفهومی است که به شکلی مختصر از میان برخی مسیرهای آن عبور کردیم. اما چرا؟ لیبرالیسم تلاش برای رفع این منفیت درونی آزادی یا این بیگانگی است دقیقاً از طریق واژگون‌کردن این طرح هگلی: این کانت بود که در مقام فیلسوف لیبرالیسم اعلام کرد عقل باید بر درگاه امر ناشناختنی متوقف شود، و فیلسوف لیبرال کارش کوتاه‌کردن دست عقل از این سرزمین تاریکی است. نقد به این معنا همواره یک فاصله‌گذاری وسواسی است با ظلمت شیء فی‌نفسه. به عبارت دیگر، لیبرالیسم ترجمهٔ این امتناع شناخت است به زبان حقوقی و اقتصادی و سیاسی: امتناع مداخله یا لسه‌فر. آزادی چیزی نیست جز همین که کسی در کار شما دخالت نکند. اما همانطور که هگل هم گفته بود، این صرفاً یک نفی مجرد است. به زبان نیچه‌ای این مغالطهٔ بردگان است: خوب یعنی آنچه یا آنکس که با ما کاری ندارد، نیرویی به ما وارد نمی‌کند، فاصله‌اش را با ما حفظ می‌کند، دست به کاری نمی‌زند، مطیع و فرمانبر و موقّر است، بی‌آزار و پذیرنده است. (بی‌دلیل نیست که هگل شیفتهٔ مسیحیت است، دینی که در آن منجی همان برّه یا فدیهٔ خداوند است). در یک کلام، خوبی یعنی بی‌کنشی، عدم‌مداخله، واکنشگری. اما برخلاف تصور هگلی، از منظری نیچه‌ای یا اسپینوزایی، این منفیت یا نیستی اساساً امری موجود نیست که سپس با نفی آن (نفی نفی) تبدیل به ایجابیتی جدید شود. به بیانی اسپینوزایی، هستی نیستی را در قالب نفی دیالکتیکی بازیافت نمی‌کند (منطق بردگان: تو بدی، من تو را نفی می‌کنم، پس من خوبم)، بلکه هستی با فشار تأسیسی خود، با قدرت برسازندهٔ خود، کل این نیستی را بدون هیچ بازیافتی امحأ می‌کند. به قول آنتونیو نگری، باید از مدرنیته‌ای بدیل حرف زد، مدرنیتهٔ اسپینوزا و ماکیاولّی،

که از آزادی نه یک شبح یا بازنمایی، بلکه یک واقعیت یا قدرت برسازنده را مدنظر دارد. آزادی ربطی به اختیار ندارد: آزادی جبر آفرینشگری است، حیات سرورانه‌ای که چاره‌ای جز تغییر جهان ندارد، درست مثل خود هستی که اساساً چاره‌ای جز پیشروی و تأسیس و در نتیجه ویران‌کردن منفیت‌ها ندارد، آن هم نه ویرانی دیالکتیکی، بلکه ویرانگری سرورانه و مؤسس، یا به قول دلوز، نه‌گویی استحاله‌یافته، نه‌گویی و نفی نه همچون امری مستقل بلکه همچون ابزاری برای یک آری‌گویی آفرینشگر و مؤسس که نیستی و نفی را از بنیاد پس می‌زند و به جای بازنمایی توان یا قدرت، آن را بیان (express) می‌کند: مقصود دلوز از اکسپرسیونیسم در فلسفه همین است. هستی نه یک منفیت دیالکتیکی، بلکه یک تفاوت یا قدرت دیفرانسیلی است که مدام در حرکت درونماندگار خود تقویت می‌شود. هستی یک دادگی بدیهی و بازنمودی یا یک ابژه (یا به قول هایدگر منبع انرژی) نیست، قدرت امری نیست که بتوان تصاحب کرد (قدرت برساخته) بلکه یک آفرینش مستمر و پس‌زدن نیستی است (قدرت برسازنده یا مؤسس). این فرآیندی پیوسته است، بدون آغاز و بدون پایان، بدون علیّتی متعال و بدون غایت در مقام آشتی و رفع بیگانگی (اسپینوزا و نیچه در برابر هگل). رستگاری به بیان درونماندگار بنیامینی و آگامبنی (یا بهتر، کافکایی) فقط در گرو دست‌برداشتن از ایدهٔ رستگاری در مقام یک نتیجه یا محصول تاریخی است. قدرت برسازنده آزادی است نه در مقام یک کالا یا ابژهٔ جادویی (ابژه پتی a) که بتوان تصاحب، تملک یا مصرفش کرد، بلکه قدرتی ایجابی یا یک تفاوت است در مقام یک فرایند تأسیسی مستمر. آزادی نه اختیار، بلکه جبر و فشار مؤسس است، به بیان دیگر، نه یک قلمرو که توسط آپاراتوس دولتی تصرف شود، بلکه قلمروزدایی مستمر است. آزادی نه یک شبح در معنای ایدئالیستی، بلکه یک نهفتگی یا ویرچوالیته است، توانی که قابل‌تصاحب نیست، یک شیء یا به قول هایدگر هستنده نیست، بلکه خود هستی یا درواقع خود تفاوت یا تفاوت‌گذاری مستمر است، یا به زبان اسپینوزایی، قدرت مؤسس یا برسازنده، قدرتی که به جای نفی نفی دیالکتیکی، آری‌گویی یا ایجابیت ویرانگر را می‌گذارد. پوتنسیا را در تقابل با پوتستاس یا قدرت برساخته بهتر است به توان ترجمه کنیم: پوتنسیا همان پتانسیل یا بالقوگی پایان‌ناپذیر است، یک تولید مستمر، تأسیس یا قلمروزدایی بی‌وقفه و بدون

واسطه. وجه شبح‌گون آزادی نه برخاسته از انتزاعی یا غیرمادی‌بودن یا خیالی‌بودنش، بلکه بیانگر همین سیلان و گریزناکی آن است، آزادی یعنی آفرینش، اما آفرینش خطوط گریز، قلمروزدایی و ایجاد اتصالات و هم‌افزایی دموکراتیک توان‌ها. با معکوس‌کردن این ترکیب آخری بهتر معنای آزادی را درمی‌یابیم: آزادی بیان همین حقیقت است که توان یا قدرت برسازنده، همان خواست قدرت، اساساً فقط از طریق هم‌افزایی است که گسترش می‌یابد. قدرت یا توان در ایجابیت خود فقط می‌تواند اتصالات ایجابی بیشتر تولید کند، به توان‌های دیگر متصل شود، بر آنها مستولی شود، مثل غذا که توان خود را بر بدن شما مستولی می‌کند تا به شما نیروی بیشتری ببخشد. ایجابیت به همین سبب به قول اسپینوزا همچون مادهٔ مغذّی است حال آنکه منفیت یا اندوه همچون سمّ است که بدن را به جای تغذیه، تضعیف می‌کند، به جای متصل‌شدن به آن، خود بدن را در مقام یک اتصال انرژتیک از هم می‌گسلد و به فروپاشی آن منتهی می‌شود. منفیت یا اندوه امری مستقل نیست، بلکه صرفاً غیاب ایجابیت یا شادی است. برده در معنای نیچه‌ای نه یک موجود ذاتاً ناتوان یا برخوردار از قدرتی کم، بلکه موجودی است که از توان خود جدا افتاده، فارغ از درجه یا شدت این توان. معیار فعلیت‌بخشیدن است نه تصاحب، توان آری‌گفتن و در نتیجه، ویرانگری شادمانهٔ نسبت‌های فعلی بدن برای جهیدن به سوی سرحد قدرت نامتناهی، یا به قول دلوز، شیزو‌ـ شدن، یا هیستریک‌ـ شدن. برخلاف ژیژک و لکان که هیستری را همچون ناتوانی سوژه در همذات‌پنداری با جنسیت و بدن خود تلقی می‌کنند، نزد دلوز هیستری نیز همچون شیزوفرنی اتفاقاً ویژگی هر بدن است در مقام یک کمیت اشتدادی: بدن هیستریک بدنی است که انرژی یا قدرت برسازنده را از خلال اندامهای برساختهٔ خود عبور می‌دهد تا به بدنی بدون اندام بدل شود. پس حتی تاریخ هگلی نیز کافی نیست، بلکه تاریخ حجابی است ارگانیک بر این بدن غیرارگانیک و اشتدادی. ما نه با تاریخ یا پدیدارشناسی روح که با تبارشناسی بدن‌ها سروکار داریم؛ نه با تصور سوژهٔ منقاد از لیبیدو، که با توان شیزوئیدی یا خواست قدرت سروکار داریم. از روح به بدن، از تاریخ به زمین‌شناسی، از سوژهٔ اودیپی به بدن هیستریک بدون اندام، از نام پدر به نام‌های تاریخ، از قدرت برساخته به قدرت برسازنده، از قانون اساسی و دولت مشروطه (constitutional) به قدرت مؤسس (constituent power).

چرخش بنیادین فلسفهٔ قرن بیستم و حرکت آن علیه کانت و هگل را از جهات مختلفی می‌توان تفسیر کرد. یک طرح مفهومی برای فهم این چرخش همان مفهوم هایدگری «تفاوت هستی‌شناختی» است. هستی نوعی گشودگی به سوی یک تفاوت محض است، به قول دلوز یا اسپینوزا، تفاوت فی‌نفسه. به عبارتی، اگر فلسفهٔ مدرن، در ادامهٔ افلاطون‌گرایی باستان، با تکیه بر نوعی هومولوژی یا هم‌ریختی انسان و جهان، عالم صغیر و عالم کبیر، هدف خود را ایجاد هماهنگی بین این دو و در نتیجه رسیدن به آزادی از این طریق می‌دانست، خیلی ساده می‌توان گفت که فلاسفهٔ قرن بیستم مدام به سوی فضایی دیگر حرکت می‌کنند، به سوی «خارج بزرگ» the great outdoors، یعنی جایی که هستی رها از محدودیت انسانی آن به اندیشه حمله می‌کند: از پدیدارشناسی روح به تبارشناسی اخلاقیات و سرانجام، به خود رخداد، به سوی فراانسانی که به قول زرتشت، نسبت آن با انسان همچون نسبت انسان است با بوزینه که نیای اوست. آزادی برخلاف تصور هگل نه غایت و فرجام و نقطهٔ اوج تاریخ انسان، بلکه خروج از این تاریخ است. فلسفهٔ هگل، که تا میانهٔ قرن بیستم گویی الگویی برای این بود که به ظهور یا تأسیس آزادی در دل تاریخ انسان یا همان پدیدارشناسی روح امید ببندیم، نزد هگلی‌های فرانسوی‌ای چون هیپولیت یا باتای در معرض پرسشی بنیادین‌تر قرار گرفت: آیا همه‌چیز درون تاریخ روح به پیش خواهد رفت؟ آیا رخدادی وجود ندارد که خود بافت روحانی تاریخ را پاره کند و از هم بگسلد؟ آیا تاریخ نزاع سروران و بردگان سرانجام با آشتی آنها پایان پذیرفت؟ یا در عوض، سیلاب سیلان ماتریالیستی در سطحی کیهانی با شتاب‌گرفتن به سوی یک هدررفت نهایی، خود تاریخ انسان یا روح را از بنیاد در گردباد امحأ فرجامین یا اوج‌گیری رانهٔ مرگ نخواهد سوزاند؟ آیا نقطه‌ای فرانخواهدرسید که در آن فراتر از آزادی انسان، به آزادی از انسان برسیم، به مرگ انسان؟

اما چرا آزادی و همزمان، گریز از آزادی؟ شاید صحبت از آزادی در مقام امری مطلوب از مبتذل‌ترین موضوعات ممکن باشد. در عوض، آنچه شگفت‌آور است و ارزش فلسفی دارد پرسش مقابل است: چرا از آزادی می‌گریزیم؟ چه چیزی در میل شدید ما به رهایی وجود دارد که همزمان ما را وحشت‌زده می‌کند؟ تصادفی نیست که یک ژانر خاص از سینمای وحشت همیشه با این پیرنگ ثابت تکرار می‌شود: نوجوانانی که (لابد در جستجوی

آزادی از شهر قانون‌زده و بوروکراسی کافکایی آن) به کلبه‌ای جنگلی پناه می‌برند تا آزاد باشند (آن صحنه‌های معاشقه در دقایق آغازین فیلمهای این ژانر اصلاً یک دستاویز تجاری نیست، بلکه مضمون اصلی فیلم است) اما از همان لحظات اول، نگاهی از پس درختان، از زاویه دید موجودی ناشناخته، آنها را زیر نظر می‌گیرد (که همان قاتل سریالی است). معمولاً قتل اول به شکلی فجیع و همزمان با معاشقهٔ دو تا از شخصیت‌ها رخ می‌دهد: لحظهٔ ارگاسمیک لذت فرار از کمونته یا اجتماع با همهٔ مواهب و بندهایش ناگهان و در قالب قتلی پر از خون و رگ و پی به دست یک نیروی نامرئی به بن‌بست می‌خورد. اضطرابی که سوژه در هنگام تماشای فیلمهای این ژانر تجربه می‌کند درست همان است که فکر می‌کنید (و شاید شرمسار می‌شوید): اضطرابی که خود شخصیت‌ها حس می‌کنند، اضطرابی که اصلاً بدون آن قانون‌شکنی و هماغوشی احیاناً به این اندازه لذت ندارد: در نتیجه این فیلمها کالاهای مطلوب سوژهٔ مضطرب و اودیپی مطلوب پست‌مدرنیسم هستند، یعنی همان سوژه‌های لذت‌جویی که کل حیات خود را بر گرتهٔ فرمول بنیادین انباشت برنامه‌ریزی می‌کنند، سوژه‌های خرکار شیفتهٔ لذت‌های مرگبار ولی کنترل‌شده، سوژه‌های شیفتهٔ آزادی، ولی در نهایت تسلیم شبح آن. آیا این عبارت شبح‌آزادی بهترین بیان منطق لیبیدویی هستنده‌ای به نام کالا نیست؟ چه چیزی یک کالا را مطلوب می‌کند؟ هیچ، مگر میل ما به تملک آن. این پارادوکس عجیبی است. تولید و کالا آینه‌ای است که در برابر ما گذاشته می‌شود تا به بازنمودی از حیات تولیدی و لیبیدوی ازبندرسته رضایت دهیم و همزمان در فاصله‌ای امن، به تماشای ارضای میل بر صفحه‌های تلویزیون و سینما و گوشی‌های تلفن بنشینیم. شاید از این منظر کالای بنیادین در پسامدرنیسم چیزی نباشد جز نوعی بی‌واسطگی کاذب، نوعی بازگشت دیالکتیک و وساطت در قالبی جدید، یعنی در لباس لذت‌ها و سرعت‌های کاذب و بازنمودی، مثل بچه‌هایی که هرگز نخواهند توانست لذت قدرت مطلق و آزادی تام را تجربه کنند (چون از قضا خاطرهٔ زخم اودیپی آنها هنوز تازه است) و درست همین قدرت مفرط و آزادی مطلق را در قالب ابرقهرمانان به کالا بدل می‌کنند. بی‌دلیل نیست که سوپرمن، یکی از جذاب‌ترین قهرمانان رسانه‌ای در جهان ما، مستقیماً نسخهٔ کالایی‌شدهٔ فراانسان نیچه‌ای است (همان بوزینه‌ای که مردم به جای زرتشت یا به جای فراانسان می‌گیرند). اگر قرن بیستم فراانسان نیچه را با هیتلر و

استالین اشتباه می‌گرفت، قرن بیست‌ویکم آن را با سوپرمن خلط می‌کند. رسانه بدین‌ترتیب ویاگرایی است که بدون لحظه‌ای توقف به بدن انسان‌ها تزریق می‌شود تا بتواند در برابر دستور سوپراگو (لذت ببر!) یا همان منطق ژوئیسانس کم نیاورد: رسانه برخلاف نامش نه واسطهٔ پیام، بلکه خود پیام است. (علت تمرکز بخش مهمی از فلاسفهٔ فرانسوی بر «ساختارگرایی» درست همین بود: آنچه جهان را درمی‌نوردید در همه‌جا از منطقی یکسان تبعیت می‌کرد). در نتیجه آزادی بیش از هر زمانی در تاریخ انسان یا حتی زمین، به یک شبح بدل می‌شود، درست مثل خود دال‌ها که زیر حادشتاب ماشین حرارتی سیاره در حال گداختن هستند، تا دوباره در حفرهٔ سیاه و سوزان خورشیدی مدفون شوند.

قربانی کردن یکی برای خیر و سلامت همگان به نظر من فاشیستی است

جودیت باتلر در گفتگو با هلنا شِفِر

مترجم: سهراب مختاری

همه‌گیری دربارهٔ جهان چه چیزی را فاش کرده است؟

جودیت باتلر در کتاب تازه‌اش با طرح این پرسش به تبیین درکی بین‌الاذهانی از آزادی دست می‌زند. اما به چه قیمتی؟ گفتگویی دربارهٔ کووید صفر، سرمایه‌داری آمریکایی و جستجوی اندیشه‌های جدید سوسیالیستی.

مجلهٔ فلسفه: جودیت باتلر، عنوان کتاب جدیدتان هست: «What world is this?» این چگونه جهانی است که در آن زندگی می‌کنیم؟ چرا این پرسش را طرح کرده‌اید؟

جودیت باتلر: در دوران قرنطینه و فاصلهٔ اجتماعی برایم وجود چیزهایی روشن شد که تا به حال بدیهی می‌دانستیم، مثل بوسیدن و به آغوش کشیدن آدمهایی که دوست می‌داریم، نزدیک شدن به غریبه‌ها، و تبادل نفس و هوا. به ناگهان همه مثل شخصیت‌هایی که در یک اثر برشت پیش از گشودن آغوش درنگ می‌کنند، در حالات خود یخ بستیم. همه با نیازهای برآورده نشده زندگی کردیم. باید درکمان از یک زندگی معمولی را نو می‌کردیم. از نو باید درک می‌کردیم، که این چگونه جهانی است، که در آن زندگی می‌کنیم.

برای این کار از پدیدارشناسی کمک گرفته‌اید. این جریان فکری تجربهٔ ذهن را در مرکز خود قرار می‌دهد. چطور می‌شود به کمک آن جهان را فهمید؟

در آغاز همه‌گیری به یک نقل قول از مقالهٔ ماکس شلر با عنوان «دربارهٔ پدیدهٔ تراژیک» برخوردم که بسیار جالب بود. شلر می‌نویسد، یک واقعهٔ فاجعه‌آمیز هرگز فقط برای خودش نیست، بلکه همیشه چیزی هم دربارهٔ جهانی به ما می‌گوید، که در آن چنین اتفاقی ممکن شده است. با هر واقعهٔ تراژیک جهان متعارف به گونه‌ای متمایز از آنچه تصور می‌کردیم آشکار می‌شود.

جهان پدیدار شده چگونه است؟

همه‌گیری نشان داد، که همه متقابلاً به یکدیگر وابسته هستیم. هیچکس در برابر ویروس ایمن نیست. این وابستگی متقابل هیچ مرز ملی یا اقلیمی ندارد. بغایت جهانی است.

وابستگی متقابل را چگونه تعریف می‌کنید؟ هگل یکی از مشهورترین فیلسوفانی است، که به این وابستگی متقابل پرداخته است. چقدر هگل در نظریهٔ شما تأثیر داشته؟

یک ریسمان هگلی در طرح من وجود دارد: این پندار که دیگران می‌توانند همان بر سرمان آورند که ما بر سرشان می‌آوریم. این الگوی تقابل را از «پدیدارشناسی روح» هگل وام گرفته‌ام. جدال دو ذهن بر سر زندگی و مرگ در فصل معروف خدایگان و بنده شکست می‌خورد: من با نابودی دیگری چیزی به دست نمی‌آورم. این خطر همیشه وجود دارد که من نیز باز از طریق یک ارادهٔ دیگر نابود شوم. در این فصل از کتاب در کنار فرمان اخلاقی آسیب نرساندن به دیگری، می‌توان به پایه‌های یک نظریهٔ وابستگی تنانه دست یافت. در اینجا آشکار می‌شود، که همهٔ ما نیازهای مادی یکسانی داریم. همهٔ ما برای زنده ماندن به خوراک، سرپناه و گرما نیاز داریم. نمی‌توانیم دیگران را تحت فشار بگذاریم، که این شرایط را برایمان مهیا کنند و خود به مصرف آن اکتفا کنیم. چون همه به نیازهای یکسان وابسته هستیم، همه مسؤلیت داریم شرایطی را ایجاد کنیم، که در آن از یک زندگی شایستهٔ زیستن برخوردار باشیم. خیلی‌ها این را فراموش کرده‌اند. خیالات خودخواهانه بر جهان حاکم شده است. هگل به من آموخت که به این خودخواهی با تردید بنگرم.

این خودخواهی چطور خود را نشان می‌دهد؟

اغلب به گونه‌ای رفتار می‌کنیم که انگار توان دست زدن به اعمالی داریم، که دیگران هرگز علیه خودمان به آن اعمال دست نمی‌زنند. ایالات متحدهٔ آمریکا مدتها با این فرض رفتار کرده، که می‌شود دیگران را بمباران کرد بی آنکه روزی خودمان هدف حمله قرار بگیریم. این یقین در ۱۱ سپتامبر ۲۰۰۱ به لرزه درآمد. این جهالت در همه‌گیری هم قابل تشخیص بود. وقتی من بنابر ارادهٔ خودم ماسک نمی‌زنم، فقط به خودم فکر می‌کنم و نه به آن دیگری که پشت میز کناری نشسته و شاید دستگاه ایمنی ضعیفی داشته باشد. این فرد به خاطر ارادهٔ من آسیب می‌بیند. درک آزادی به مثابه یک امر صرفاً فردی فراموش می‌کند، که ما همه در روابطی وابسته به هم قرار داریم. رفتار من همیشه عواقبی هم برای دیگران دارد.

همه‌گیری درک نئولیبرال از آزادی را افشاء می‌کند. چنین درکی در انسان یک فرد جداافتاده و خودبنیاد می‌بیند که به دنبال به حداکثر رساندن منافع شخصی خود است و با دیگران فقط هر وقت دلش بخواهد از طریق قراردادها ارتباط برقرار می‌کند.

در هنگامهٔ همه‌گیری جناح راست و آزادی‌خواهان با چنین شناختی دربارهٔ آزادی از آن دفاع کردند. طرح ایشان فاقد این درک است، که ما در جهانی مشترک زندگی می‌کنیم. شناخت جایگزین برای اندیشیدن دربارهٔ آزادی بر این اصل بنا می‌شود: «تا وقتی که همه آزاد نیستند، هیچکس آزاد نیست.» خیلی‌ها بدون فکر از این شعار استفاده می‌کنند. اما من آنرا تعیین کننده می‌دانم. این تصور که در یک جهان غیرآزاد می‌توان آزاد بود، دربارهٔ جهان غیرآزاد سکوت می‌کند. آزادی من در این صورت فقط به من یا به انسانهایی که مثل من هستند تعلق دارد. چنین درکی از آزادی بر پایهٔ نابرابری و سلسله‌مراتب بنا شده است. ویژه، خودخواهانه و کور است. این شکل از آزادی هم متناقض است، هم یک ناکامی اخلاقی است.

آیا درک بین الاذهانی از آزادی با این خطر مواجه نیست، که از دیدن فرد بازبمانیم؟

این حرف، که باید درکمان از آزادی فراتر از آزادی فردی برود، به این معنا نیست، که نگران حقوق فردی نیستم. این نگرانی را دارم! اما باید رنج را به

مثابه یک درد مشترک و نه امری فردی ببینیم. حتی وقتی می‌گوییم، که آزادی فردی من در خطر است، فقط به من به‌عنوان یک شخص منفرد مربوط نیست. اگر کسی کتاب‌های مرا بسوزاند یا از ورود من به یک کشور جلوگیری کند، فقط علیه من این عمل را انجام نداده است. انسان‌های دیگری هم هستند که مشابه من با آنها برخورد می‌شود. دربارهٔ انسان‌هایی که باورهای مرا دارند همان پنداری وجود دارد، که دربارهٔ من وجود دارد. من در یک طبقهٔ سیاسی هستم که همه در آن موقعیت مشابهی دارند.

شما تأکید می‌کنید که همه‌گیری یک وابستگی متقابل را نمایان کرده است. اما وقتی به دوران اوج همه‌گیری فکر می‌کنم، حس همبستگی را به خاطر نمی‌آورم. برعکس! آنچه به یاد می‌آورم بی‌اعتمادی و تنهایی بیش از حد است.

بله، همه تنها شده بودیم. بر جسم و روح بسیاری از آدمها رنج بزرگی تحمیل شد. این فاصله و جدایی سبب شد که به وابستگی متقابلمان آگاه شویم. وابستگی زوایای گوناگونی دارد، همانقدر تعالی‌بخش و پراهمیت است که می‌تواند خطرناک باشد. اما نباید فراموش کرد، که دلیل جدا ماندن در قرنطینه برای مراقبت از یکدیگر بود. پیوند اجتماعی ما به یکدیگر همانقدر که جایی برای بروز خطر است، جایی برای مراقبت از یکدیگر هم هست. اینرا همه می‌دانند که نوزادها وابسته به مراقبت هستند. و این یک اشتباه است اگر خیال کنیم که هنگام بزرگسالی دیگر نیاز به مراقبت نخواهیم داشت. ما همچنان وابسته به شرایطی هستیم که مسکن، دسترسی به خوراک و خدمات درمانی ما را تأمین می‌کند. باید تلاش کرد که این شرایط برای همگان فراهم باشد. اینها در همه‌گیری برای همه فراهم نبود. برخی جایی برای قرنطینه کردن خود نداشتند. نوجوان‌های کوییر در خانهٔ والدین همجنس‌گراهراسشان اسیر شدند. کسانی درون روابطشان در معرض خشونت و آزار قرار گرفتند. این فقط مشکل کسانی نیست که از این دردها رنج برده‌اند.

از این شناخت چه نتیجه‌ای حاصل می‌شود؟

اگر وابستگی متقابل یک امر جهانی است، پس خدمات بهداشت و سلامت هم یک مسئلهٔ جهانی است. ما به اشکالی از قدرت اجرایی نیاز داریم که از ایمنی همگان و دسترسی برابر همهٔ انسان‌ها به نظام بهداشت و سلامت

اطمینان حاصل کند. جامعهٔ جهانی در این کار شکست خورده است. ما در به رسمیت شناختن همهٔ ساکنان این جهان با حقوق یکسان ناکام مانده‌ایم. سازمان جهانی بهداشت و نهادهای دیگر توان ایستادن در برابر نیروهای عظیم سرمایه‌داری جهانی را ندارند. شرکت‌های خصوصی از واکسن‌ها سود برده‌اند و خود را به توزیع ناعادلانهٔ آن متعهد کرده‌اند. ما به فرم‌های کارآمدی برای حکمرانی جهانی نیاز داریم و باید برای تصاحب سرمایه‌دارانهٔ کالاهای بهداشتی حد و مرزی بگذاریم. دشوار است بتوان از همه‌گیری بدون اعراض از سرمایه‌داری بیرون آمد.

در کتابتان بر دو خواست سیاسی مشخص تأکید کرده‌اید: ایجاد یک بیمهٔ درمانی همگانی و یک درآمد پایه. جریان‌های دیگر چپ از این بسیار فراتر رفته‌اند و خواهان از میان بردن کامل سرمایه‌داری هستند. چرا حالا این اصلاحات را برگزیده‌اید؟

شاید چون در آمریکا زندگی می‌کنم. تقریباً نیمی از جمعیت اینجا تنها خدمات بهداشتی محدودی دارند. نیروهای کار اکثر اوقات با قراردادهای کاری پاره وقت ناگواری استخدام می‌شوند، که شامل بیمهٔ درمانی نمی‌شود. پس باید یا خود هزینهٔ آنرا بپردازند یا بدون بیمه زندگی کنند. جوانان بسیاری را می‌شناسم که دومی را انتخاب می‌کنند. باورکردنش دشوار است. وقتی به آدم‌های نقاط دیگر دنیا اینرا می‌گویم شوکه می‌شوند. می‌پرسند شما چگونه جامعه‌ای هستید؟ ما اجازه می‌دهیم که انسانها بمیرند، چون توان پرداخت بیمهٔ درمانی ندارند. اجازه می‌دهیم به روی هم اسلحه بکشند و یکدیگر را تیرباران کنند، چون قوانین کارآمد برای نظارت بر اسلحه نداریم. بسیاری با این آگاهی زندگی می‌کنند، که زندگی ایشان زائد است. می‌دانند که اگر از گرسنگی بمیرند، از سرما یخ بزنند یا کشته شوند، هیچکس به سوگ ایشان نخواهد نشست. در جامعه‌ای زندگی می‌کنیم، که برای ایجاد رفاه، اشکالی از بیرحمی را ضروری می‌داند. سرمایه‌داری در ایالات متحدهٔ آمریکا اینگونه است.

این شکل افراطی سرمایه‌داری توجه مرا هم جلب کرد وقتی به آمریکا آمدم و برای مثال دنبال خانه می‌گشتم. دانشجویان در نیویورک باید برای یک اتاق بدون پنجره یا سکونت در شرایطی ناامن بیش از هزار دلار اجاره بپردازند.

وحشیانه است! ما برای حفظ شرایط ساختاری که با آن سازش کرده‌ایم از فقیرترین‌ها انتقام میگیریم. این شکل از سرمایه‌داری از سوی چپ نئولیبرال به رهبری بایدن و هریس هم پشتیبانی می‌شود. اصلاحات مشخصی که در اروپا بدیهی است، در آمریکا غیرقابل تصور است و با برچسب سوسیالیسم کنار گذاشته می‌شود. برنی سندرز را در آمریکا به‌عنوان یک سوسیالیست می‌شناسند، حال آنکه از نظر جهانی بیشتر یک سوسیال‌دموکرات خوب است. ما در آمریکا تقریباً با نفس‌تنگی به برچیده شدن دست‌آوردهای سوسیال‌دموکراسی در اروپا نگاه می‌کنیم. ما روی اروپایی‌ها به‌عنوان سرمشق حساب کرده بودیم و حالا می‌بینیم که دارایی‌های عمومی زیر نفوذ نئولیبرالیسم جهانی حتی در اروپا هم در خطرند.

چون مدام بر این تأکید دارید، که جان هیچ انسانی زائد نیست، حدس می‌زنم از راهبرد کووید صفر حمایت می‌کنید. کتابتان اما بر اساس رشته سخنرانی‌هایی است که در پاییز ۲۰۲۰ و بنابر این در مرحلهٔ اول همه‌گیری ایراد کرده‌اید. دیدگاهتان از آن زمان تا اکنون آیا تغییر کرده است؟

من مفهوم کووید صفر را تنها در گزارش‌هایی دربارهٔ حکومت چین دیده‌ام. برای برخی حکومت‌ها همه‌گیری ابزاری بود در جهت افزایش اعمال قدرت بر مردم، گسترش نظارت بر انسان، اعمال مجازاتهای بی‌رحمانه‌تر و حصر کردن انسان‌ها. من با این برخورد مخالفم. البته به اندازهٔ جورجو آگامبن پیش نمی‌روم، که علیه هر گونه نظارت دولتی هشدار می‌دهد. اما بی‌تردید از اقداماتی نظیر آنچه حکومت چین انجام می‌دهد، دفاع نمی‌کنم. اما از سوی دیگر مخالف این هستم که کسانی باید جانشان از دست برود یا تا ابد در قرنطینه بمانند. این محاسبه که بر اساس آن باید جان بعضی آدمها برای خیر سلامت همگان از دست برود، از نظر من فاشیستی است. این آشکارا یک ایدئولوژی نازیستی است، که اعضای آسیب‌پذیر جامعه زائد هستند و باید بمیرند، تا آنها که سالم هستند زنده بمانند.

به دلایل مشابهی برخی از روشنفکران چپ در آغاز همه‌گیری از کمپین کووید صفر حمایت کردند. امروز، سه سال پس از آغاز همه‌گیری اما تأثیرات گوناگونش را می‌بینیم. بسیاری تحت محدودیت‌ها رنج عظیمی تحمل کردند. آیا اساساً می‌شود از چنین محاسباتی گریخت؟

من با خشونت دولتی به هر شکلی که باشد و با گسترش سلطهٔ حکومت‌ها در جهت نظارت و سرکوب مردم مخالف هستم. به‌عنوان یک فرد آمریکایی خواهان کمک‌های دولتی بیشتر برای تأمین بهداشت و سلامت هستم. و می‌خواهم شاهد راه حل‌های خلاقانه‌ای برای برآوردن نیازهای انسان‌ها باشم. چکار کنیم که بر ارزش زندگی آنهایی که می‌خواهند دوباره به کافه بروند افزوده شود؟ کدام معماری و چه فضاهای عمومی می‌تواند برخوردهای امن‌تری را بین انسان‌ها ممکن کند؟

میان برخی نظریه‌پردازان تفکر انتقادی مثل راهل یگی و نانسی فریزر امیدواری به یک عزیمت فکری جدید حاکم است. این اندیشمندان بر این دیدگاه تکیه می‌کنند، که جهان قدیم در بستر مرگ قرار گرفته و شاهد احیای اندیشه‌های سوسیالیستی هستیم. آنها همچنین به تشکیل سندیکاهای کارگری در آمریکا و اعتراضات برلین برای لغو مالکیت اشاره می‌کنند. آیا شما نیز در این خوشبینی سهیم هستید؟

به هر حال نشانه‌هایی به تجدید حیات اندیشه‌های سوسیالیستی وجود دارد. جنبش تشکیل اتحادیه‌های کارگری در سالهای گذشته رشد کرده است. اشکال جدیدی از همبستگی، مددکاری اجتماعی و جنبش‌های اجتماعی را می‌بینم. از پیروزی لوئیس ایناسیو لولا دا سیلوا در انتخابات برزیل و گابریل بوریک در شیلی خوشحال هستم و همینطور از اینکه برنی سندرز در آمریکا اصلاً توانست دربارهٔ سوسیالیسم حرف بزند، اگرچه در عمل فقط سوسیال‌دموکراسی است. این تحولات به من روحیه می‌دهد.

اما؟

نگران این هستم که شکاف بین چپ‌ها بیش از آنچیزی است که در چنین شرایطی باید باشد. احیای امتیازهای مردانه برای من نگران کننده است. برخی جریان‌ها در چپ به نظر بر این باورند، که دوباره وقت مردان فرارسیده، که به جایگاه و مقامی که در ریاست لایقش هستند برسند. و اینکه موضوع‌های مشخصی مثل حقوق کوییرها در درجهٔ دوم اهمیت است. برخی می‌گویند این بحث‌ها سبب منحرف شدن فکرمان از مسائل مهم اقتصادی می‌شود. حال آنکه مسائل اقتصادی در این جنبش‌ها هم مطرح است. از کی تا به حال

فمینیسم به اقتصاد مربوط نیست؟ وقتی یک نفر به خاطر جنسیت یا گرایش جنسی خود در محیط کار با تبعیض و در خیابان با خشونت مواجه است، یک شکل افراطی از نابرابری را تجربه می‌کند و با خطر بالقوهٔ فقر روبه‌روست. چپ باید به این درک برسد، که این جنبش‌ها بخشی مهم از شیوهٔ جدید بسیج اجتماعی است. مثال‌های خوبی در تأیید موفقیت‌آمیز بودن چنین ائتلاف‌هایی وجود دارد. در مبارزه برای حق سقط جنین در آرژانتین اتحادهای وسیع فراطبقاتی شکل گرفت. جنبش فمینیستی با اتحادیه‌های کارگری، با کلیساها و مردم در مراکز اجتماعی وارد گفتگو شد.

فمینیسم می‌تواند به چپ‌ها چارچوب بدهد. اما نه آن نوع فمینیسم که به ترنسجندرها حمله می‌کند. اگر به سلسله مراتب‌ها و شکاف‌ها مجال حضور بدهیم، واقعیت بخشیدن به اندیشه‌های سوسیالیستی، که امروز به شدت به آن نیاز داریم، ممکن نخواهد شد.

منبع: مجلهٔ فلسفه، ژانویه ۲۰۲۳

زبان از آن کسی نمی‌شود

گفتگو با ژاك دریدا

ترجمهٔ سهراب مختاری

اِولین گرُسمان: در «شیبولت» «تجربهٔ زبان» در آثار سلان را بررسی می‌کنید و آنرا شیوهٔ خاصی از «اقامت در گویش» می‌نامید («با امضای سلان در جای مشخصی از زبان آلمانی که تنها دارایی او بود»). و همزمان می‌گویید سلان نشان می‌دهد که «در خود زبان یک کثرت و کوچ زبان‌ها» در میان است. «می‌گوید کشورت به همه جا کوچ می‌کند، مثل زبان. خود کشور کوچ می‌کند و مرزهایش را عبور می‌دهد.» به نظرتان معنای این سخن را در خیالی از تعلق خاطر باید یافت، در ضدیت با خیال تعلق خاطر، یا در هر دو؟ این سخن را چطور باید معنی کرد: اقامت در جایگاه یک زبان متکثر و مهاجر؟

ژ. د.: پیش از اینکه به این پرسش دشوار یک پاسخ نظری بدهم، باید واقعیتهای آشکاری را یاد آوری کنم. سلان آلمانی نبود؛ زبان آلمانی تنها زبانی نبود که در کودکی به آن سخن می‌گفت؛ و فقط به آلمانی نمی‌نوشت. با این حال، اینهمه را بکار بست برای نمی‌گویم از آن خود کردنِ زبان آلمانی، زیرا اتفاقاً نشان می‌دهم که زبان از آن هیچکس نمی‌تواند باشد، پس مرادم به دوش کشیدن یک پیکار تن‌به‌تن با زبان است. آنچه که می‌خواهم به آن فکر کنم یک گویش است (و دقیقاً به معنی آنچه از آن خود است، آنچه مال خودش است) و یک امضا که می‌تواند در گویشِ زبان همزمان مالکیت‌ناپذیری زبان را تجربه کند.

به نظرم سلان تلاش کرده که یک نشانه باقی بگذارد، یک امضای یگانه که یک ضدّامضای زبان آلمانی بود و همزمان چیزی است که بر زبان آلمانی رخ می‌دهد ــ که در دو معنی از این مفهوم رخ می‌دهد: به آن نزدیک می‌شود، خود را به آن می‌سپارد، بی آنکه آنرا از آن خود کرده باشد، بی آنکه تسلیمش شده باشد، بی آنکه خود را به آن سپرده باشد. اما همزمان در همین کار است که نوشتن شعر رخ می‌دهد. به عبارت دیگر رخدادی‌ست که بر زبان نشانه‌گذاری می‌کند. به هر حال من سلان را اینگونه می‌خوانم، البته اگر بتوانم، چرا که مطالعه به آلمانی و به‌ویژه آلمانی او برایم دشوار است. تردید دارم هنوز که مطالعهٔ دقیق و شایسته‌اش در توانم باشم. اما آنچه به نظرم می‌رسد این است: او زبان آلمانی را لمس می‌کند و همزمان به نبوغ گویشی (ایدیوماتیک) زبان آلمانی عنایت دارد. اما آنرا به این معنا لمس می‌کند که زبان را از آنجایی که هست جدا می‌کند و به راه می‌اندازد، و از آنجا دیگر یک نشانه، یک اثر، یک زخم باقی می‌ماند. زبان آلمانی را تغییر می‌دهد. زبان را لمس می‌کند. اما برای لمس کردنش باید تصدیقش کرده باشد ــ نه به‌عنوان زبان خودش، چرا که به باور من، زبان از آن کسی نیست، اما به مثابه زبانی که با آن درآویخته است. دقیقاً به معنی گلاویز شدن. به معنی Auseinandersetzung، با زبان آلمانی درآویختن. همانطور که می‌دانید مترجم بزرگی هم بود. همچون بسیاری از شاعران که مترجم هم هستند؛ خطر و موضوع ترجمه‌هایش را می‌شناخت. نه‌تنها از انگلیسی، روسی و دیگر زبانها ترجمه کرده، بلکه در خود زبان آلمانی کاری انجام می‌دهد که اگر آنرا ترجمه‌تفسیر تعبیر کنیم غلو نکرده‌ایم. به عبارت دیگر در آلمانی شاعرانهٔ او، یک زبان مقصد و یک زبان مبداء وجود دارد و هر شعر نوعی گویش جدید است که میراث زبان آلمانی در آن منسوخ می‌شود. در اینجا یک تناقض وجود دارد، شاعری که نه ملیتش آلمانی است و نه زبان مادریش، می‌باید کسی باشد که نه‌تنها در بند انجام این کار است، بلکه باید امضای خود را پای زبانی بگذارد که از قرار معلوم جز زبان آلمانی نمی‌توانسته باشد. چطور می‌شود گفت که برای مترجمی که او بود، میان اینهمه زبانهای اروپایی، زبان آلمانی جایگاه ممتازی پیدا کرده که در آن نوشته و شعرش را امضا کرده است، حتی اگر در خود زبان آلمانی، به پیشواز گونهٔ متفاوتی از آلمانی یا زبانهای دیگر یا فرهنگهای دیگر رفته باشد، چرا که در آنچه می‌نویسد یک گذرگاه ــ تقریباً به مفهوم ژنتیک کلمه ــ از فرهنگ‌ها،

منابع و خاطرات ادبی استثنایی وجود دارد، که همواره در فشردگی موجز، در سکتهٔ ملیح، در حذف و وقفه پدیدار می‌شود؟ نبوغ این آثار در همین است.

حالا که به مسئلهٔ «اقامت در شاعر» رسیده‌ایم، بی‌تردید هولدرلین یکی از منابع مهم اوست. چیست این «اقامت در یک زبان»، در جایی که می‌دانیم نه خانه‌ای در کار است و نه زبان از آن کسی است...

ا. گ.:... و یک زبان «مهاجر».

ژ. د.: دقیقاً! خودش هم یک مهاجر بود، و مضامین شعرش نشانه حرکت بارز عبور مرزهاست، چنانکه در شعر «شیبولت» هم اینگونه است. نمی‌خواستم مثل گهگاهی که با این شتاب و سادگی اشاره می‌کنیم مهاجرت‌های عظیم دوران هیتلریسم را یادآور شوم. اما از گفتنش هم نمی‌شود گذشت. آن مهاجرت‌ها، آن تبعیدها، آن نفی بلدها نمونه‌ای از مهاجرت‌های دردناک دوران ماست و البته شعر سلان همچون زندگیش نشانه‌های فراوانی از آنرا بر دوش می‌کشد.

ا. گ.: حالا که خودتان مسئلهٔ مرزهای ملی و زبانی را به میان آوردید، می‌خواهم نقبی بزنم به آنچه در کتاب «تکزبانی دیگری» تکزبانی خودتان می‌نامید. به تفصیل این تضاد را می‌پرورید که فقط تضاد خودتان نیست، بلکه وجهی همگانی دارد: «بله، یک زبان بیشتر ندارم، و چون زبان من نیست.» به ویژه در ادامه چنین می‌گویید: «نگهبان مراقبی که کنار زبانش میگماریم، همان جا که سیاست ناسیونالیست‌ها دربارهٔ گویش را محکوم می‌کنیم (من هر دو کار را می‌کنم)، تکثیر شیبولت‌ها را به مثابه اینهمه هماوردجویی برای ترجمه‌ها طلب می‌کند، اینهمه وصول مالیات سر مرزهای زبان... » و نتیجه‌گیری می‌کنید: «هم‌میهنان همهٔ سرزمین‌ها، شاعر ــ مترجم‌ها، علیه میهن پرستی قیام کنید!» نقش سیاسی این شاعر ــ مترجم یا فیلسوف ــ مترجم که نوازندهٔ «ناهمخوانی هر زبان با خویش» است در چیست؟

ژ. د.: پیش از هر چیز باید بگویم که به هزار دلیل بسیار روشن تجربه، سرگذشت و نسبت من با زبان فرانسه را نمی‌توان با تجربه و سرگذشت سلان و تجربه‌اش از زبان آلمانی مقایسه کرد. به هزار دلیل. اینرا هم بگویم که آنچه

آنجا نوشته‌ام به یاد سلان نوشته‌ام. می‌دانستم که آنچه در تکزبانی دیگری گفته‌ام تا اندازه‌ای دربارهٔ موقعیت خودم هم صدق می‌کرد، یعنی دربارهٔ نسلی از یهودیان الجزایری پیش از استقلال الجزایر. اما با این حال ارزش یک نمونهٔ همگانی را هم داشت، حتی برای آنهایی که در چنین حوادث تاریخی غریب و پرماجرایی مثل شرایط من و سلان نبوده‌اند. می‌خواهم خطر کنم و بگویم که آن تحلیل حتی برای کسی هم که تجربه‌اش از زبان مادری ثابت، صلح‌آمیز و بدون هر گونه حادثهٔ تاریخی است صدق می‌کند: یعنی زبان از آن هیچکس نیست. حتی اگر کسی فقط یک زبان مادری داشته باشد و در محل تولد و زبانش ریشه گرفته باشد، باز هم زبان از آن کسی نیست. این در گوهر زبان است که اجازه نمی‌دهد کسی آن را از آن خود کند. زبان دقیقاً خود آن چیزی است که در برابر هر نوع تملک بر خودش مقاومت می‌کند و به همین علت هم خود برانگیزانندهٔ انواع تملک‌جویی‌هاست. چرا که زبان اجازهٔ طلب کردنش را می‌دهد، اما از آن کسی نمی‌شود و انواع ژستهای تملک‌خواهانه و از آن خود پندار را به راه می‌اندازد. مسئلهٔ سیاسی در این است که ملی‌گرایی زبانی دقیقاً سلوکی از این تملک‌جویی‌هاست. نمونهٔ سطحی آن البته.

آنچه می‌خواهم طرح کنم این است که به طرز متناقضی گویشی‌ترین (ایدیوماتیک‌ترین) چیز، یعنی آنچه بیش از هر چیز مال خود یک زبان است، از آن کسی نمی‌شود. باید در اینجا و در جستجوی گویشی‌ترین چیز در زبان ــ همچون سلان ــ به این اندیشید که آنچه در زبان به آن نزدیک می‌شویم، آنچه لرزان در زبان است، به چنگ نمی‌آید. به همین دلیل می‌خواهم، حتی اگر متناقض به نظر برسد، میان گویش و از آن کسی بودن تفکیک قائل شوم. گویش همان چیزی است که در برابر ترجمه مقاومت می‌کند، چون به نظر می‌رسد که به تکینگی تَن معنابخشِ زبان یا خیلی ساده به تن پیوسته است و به دلیل همین تکینگی به هیچ خواسَت تملک و تعلقی تن نمی‌دهد. دشواری سیاسی کار در این است که چگونه می‌توان خواستار بزرگترین مجموعهٔ گویشی (ایدیوماتیک) بود ــ که به باورم خواست درستی است ــ و همچنان در برابر ایدئولوژی ناسیونالیسم مقاومت کرد؟ چگونه می‌توان از تفاوت زبانی دفاع کرد بی آنکه به میهن‌پرستی یا در هر حال به هر شکل خاصی از میهن‌پرستی و ناسیونالیسم فرو غلتید. این مسئله داو سیاسی دوران ماست. برخی فکر می‌کنند برای مبارزهٔ بحق ضدناسیونالیستی باید خودمان را به طرف

یک زبان همگانی، به طرف شفافیت و محو کردن تفاوت‌ها پرتاب کنیم. من می‌خواهم برعکس فکر کنم. به باور من باید یک پذیرش و تصدیق نسبت به گویش وجود داشته باشد که نه فقط از آن در برابر گرایش ناسیونالیستی محافظت کند، بلکه همچنین در برابر آنچه ملت را به دولت یا به قدرت دولت پیوند می‌زند. فکر می‌کنم امروز باید تفاوتهای زبانی را غنی کرد بی آنکه به ایدئولوژی یا به ناسیونالیسم دولت یا سیاست ناسیونالیستی فرو غلتید. آن اهرم سیاسی که من مشتاق پشتیبانی از آن هستم می‌تواند چنین چیزی باشد: علت اینکه ناسیونالیست‌ها با ولع و طمع برای تصاحب گویش هجوم می‌آورند همان است که گویش از آن کسی نیست و به شئ یا مال اهالی یک ملت، قوم یا دولت ــ ملت تبدیل نمی‌شود. خیلی دشوار می‌شود کسانی را یافت که به این درک رسیده باشند که عشق به آنچه در برابر ترجمه مقاومت می‌کند می‌تواند بدون فروغلتیدن به ناسیونالیسم و بدون همراهی با سیاست ناسیونالیست‌ها باشد. زیرا ــ و این انگیزهٔ دیگری برای این ضرورت است ــ از لحظه‌ای که تکینگی گویش همچون «خانهٔ خویش» و «خانهٔ دیگری» تصدیق و غنی شود، خود به این معناست که گویش دیگری (گویش از پیش یک دیگری است، حتی گویش من برای خودم گویش یک دیگری است) تصدیق‌پذیر است و در نتیجه باید در برابر وسوسهٔ ناسیونالیستی، که همواره یک وسوسهٔ امپریالیستی و استعماری برای دور زدن مرزهاست، مقاومت کند. اینجا در فراسوی آثاری که از آنها سخن می‌گوییم، شکل کاملی از یک تأمل سیاسی پدیدار می‌شود، که به نظر هم در اروپا هم در بیرون از آن یک گسترهٔ عام پیدا کرده است. روشن است که هم‌اکنون زبانهای اروپایی یا زبان اروپا گرفتار یک مشکل هستند و آنهم زبان آنگلو ــ آمریکایی است که به طرز اجتناب ناپذیری به نیروی برتر تبدیل می‌شود. اینرا همه داریم تجربه می‌کنیم. من تازه از آلمان برگشته‌ام. به مدت سه روز انگلیسی صحبت کردم. با هابرماس دربارهٔ همین موضوع به زبان انگلیسی سخن گفتیم. دربارهٔ اینکه چطور می‌توان این نوع جدید بینامللت مثل اروپا را به توان مقاومت علیه چنین برتری زبانی به ویژه نوع آنگلو ــ آمریکایی آن تجهیز کرد. بسیار مشکل است. بیش از هر چیز به خاطر اینکه زبان آنگلو ــ آمریکایی نه‌تنها سرکوبی علیه زبانهای دیگر، بلکه همچنین علیه نوعی از نبوغ انگلیسی یا آمریکایی است. بحث‌های بسیار پیچیده و دشواری در جریان است و به نظرم شاعر ــ مترجم‌ها، در جایی که با همین تجربه که

در این لحظه شرح می‌دهیم مواجه می‌شوند، از نظر سیاسی نمادین هستند. آنها هستند که سر و کارشان با بیان و آموزش چیزی است که توان غنی کردن گویش را کشف می‌کند، چرا که بحث نه بر سر غنی کردن یک گویش موجود، که بر سر آفریدن آن است. سلان یک گویش خلق کرده است. آنرا از دل یک ماتریس، از دل یک میراث خلق کرده است، بی آنکه طبیعتاً، به دلایلی که گفتیم، کوچکترین لغزشی به سوی ناسیونالیسم داشته باشد. به نظرم امروز کار چنین شاعرانی همان آموزهٔ سیاسی است که در مواجهه با پرسش زبان و ملت به آن نیاز داریم.

ا. گ.: آنچه همین چند لحظه پیش دربارهٔ میراث احیاء شدهٔ گویش در کار سلان گفتید مرا ترغیب کرد پرسش دیگری را که دربارهٔ زندگی و مرگ زبانها داشتم در اینجا بپرسم. این جملهٔ جورج استاینر مشهور است که فقط به آلمانی می‌توان به راز آشویتس پی برد. یعنی با نوشتن «از درون خودِ زبانِ مرگ». جمله‌ای که البته قابل بحث است، اما شاید نور اندکی بر وجه خاصی از نوشتار سلان بتاباند. آیا می‌توان گفت که شاید تجربهٔ او از زبان تجربهٔ یک زبانِ همواره زنده است، چرا که از آزمون مرگ و بار منفی برگذشته؟ برای مثال در شیبولت این سطر از سلان را نقل می‌کنید: «سخن بگو / اما نه را از آری جدا نکن». خودتان هم در جایی خواستار اجتناب نکردن از گفتاری هستید که می‌تواند گاهی به نظر متضاد باشد: «من در این تضاد زندگی می‌کنم»، می‌گویید که این تضاد «حتی زنده‌ترین چیز در من است و من تصدیقش می‌کنم.»

ژ. د.: بله، در شرایطی که خودتان به روشنی شرح دادید، «زنده نگه داشتن» همانا پذیرای میرایی، مرگ و شبح بودن (از نگاتیویته سخن گفتید) است. پس اگر منظور بروز حیات است که خود را در مرگ نمایان می‌کند، بله. البته نمی‌خواهم آنرا به نوعی از زندگی‌باوری (vitalism) زبان فرو بکاهم ــ اطمینان دارم که پرسش شما هم چنین هدفی ندارد. بحث بر سر زندگی به آن معنایی است که از تجربهٔ مرگ تفکیک ناپذیر است. پس اولین تضاد در همین جاست. به این معنی که زندگیِ زبان، همزمان زندگی اشباح است، همزمان سوگواری است، سوگواری ناممکن است. فقط هم شامل اشباح آشویتس

یا هر مرگی که به خاطرش می‌توان گریست نیست، بلکه کالبد خود زبان شبح‌گون است. زبان، واژه، این شیوهٔ خاص از زندگی واژه، ماهیتی شبح‌گون دارد. می‌تواند مثل تاریخ (date) باشد. به شکل خودش تکرار شود و هر بار به شکل دیگری. در هستی واژه و در خود دستور زبان نوعی مجازسازی شبحگون وجود دارد. به همین دلیل از پیش در خود زبان، درست نوک زبان است، که تجربهٔ زندگی ــ مرگ بروز می‌کند.

ا. گ.: برای همین نباید از آن گریخت؟

ژ. د.: بدون شک. حتی اگر اظهار نظرهایی که دربارهٔ این موضوع نوشته می‌شود، به نظر یا براستی متضاد باشد، به یکی از این دو راه می‌رسد: باید گویش و ترجمه را غنی کرد، باید در آن اقامت کرد، بی آنکه در آن ساکن ماند. باید تفاوت زبانی را بدون ناسیونالیسم غنی کرد. باید تفاوت آن و تفاوت دیگری را غنی کرد. وقتی می‌گویم «فقط یک زبان دارم و از آنِ من نیست»، اظهار نظری است خلاف معنای عام که تناقض دارد. این تناقض، تناقض از پای درآورندهٔ آدمی نیست، بلکه تناقضی است که در امکان خود زبان ثبت است. اگر این تناقض نمی‌بود، زبانی هم وجود نداشت. پس فکر می‌کنم باید آنرا پذیرفت... باید... بایدش را نمی‌دانم... می‌پذیریمش، به دلیل این واقعیت که زبان بر یک میراث استوار است و یک میراث خودش را انتخاب نمی‌کند: آدم در یک زبان متولد می‌شود، حتی اگر زبان دومش باشد. این زبان برای سلان زبان آلمانی است. آیا در آلمانی متولد شده است؟ هم بله هم نه. وقتی در یک زبان به دنیا می‌آییم، می‌گوییم آنرا به ارث برده‌ایم، چرا که زبان پیش از ما بوده است. کهنسال‌تر از ماست. قوانینش پیش از ما وضع شده و هر کس با شناختن قانونش آغاز می‌کند، یعنی با شناخت واژگان و دستور زبان که تقریباً همه بی‌سن هستند. اما ارث بردن در اینجا فقط دریافت منفعل چیزی نیست که مثل یک دارایی از پیش موجود باشد. ارث بردن در اینجا به معنای تأیید کردن از طریق دگرگونی و تغییر و جابجایی است. برای یک هستی فانی هیچ میراثی که همزمان در آن گزینش و غربال نباشد وجود ندارد. افزون بر این هر میراث فقط برای یک موجود فانی است که وجود دارد. میراث باید امضا شود. باید ضدامضا شود. یعنی در اساس گذاشتن امضا روی میراث، روی

زبانی که آدم تحویل میگیرد. همین خود یک تضاد است: آدم تحویل میگیرد و همزمان تحویل می‌دهد. داد را می‌شود دریافت کرد، اما یک وارث مسئول، باید به داد با دهش چیزی دیگر پاسخ دهد، که همانا گذاشتن یک نشانه بر تن چیزی است که تحویل میگیرد. اینها از رفتارهای متضاد است. یک مصاف تن به تن: تنی دریافت می‌کنیم و امضایی روی آن می‌گذاریم. این تن به تن را اگر به منطق صوری ترجمه کنیم، حاصلش گفته‌های متضاد است. پس آیا باید از تضاد گریخت و اجتناب کرد، یا باید پاسخگوی آنچه رخ داده بود، یا آنچه هست را، یعنی این تجربهٔ زبان را تبرئه کرد؟ من تضاد را انتخاب می‌کنم، یعنی خود را در معرض تضاد قرار می‌دهم.

ا. گ.: می‌خواهم برای اتمام گفتگو خواهش کنم برایمان دربارهٔ این قطعهٔ زیبا از کتاب «شیبولت» صحبت کنید. در آن از «سرگردانی شبح‌گون واژگان» سخن می‌گویید: «این برخاستن واژگان پس از مرگ اتفاقی نیست، که گویی مرگ یکی را به کام می‌کشد و دیگری را امان می‌دهد، بلکه از همان لحظه که واژگان پدیدار می‌شوند، قرار سرنوشت‌ساز همه است که بازگردند. همیشه از اشباح خواهند بود و این قانون در آنها رابطهٔ بین روح و بدنشان را هدایت می‌کند. ما به این علت نمی‌توانیم بگوییم که بر آنها واقفیم، چون مرگ و سوگواری را تجربه می‌کنیم. این تجربه از طریق رابطهٔ ما با رستاخیز نشانه‌هاست، و بعد از طریق زبان (langage)، از طریق واژه و در آخر از طریق نام. آیا آنچه که شعر، ادبیات و یا حتی هنر می‌نامیم (اگر در آغاز تفاوتها را کنار بگذاریم)، نوع خاصی از تجربهٔ زبان، نشانه یا یک ویژگی به معنی دقیق کلمه، یعنی یگانگی درونی با اصالت این شبح اجتناب‌ناپذیر نیست؟» آیا این «سرگردانی شبح‌گون واژگان» همان تعریف تجربهٔ شاعرانه و فیلسوفانهٔ زبان (زبان سلان و زبان خودتان) است؟

ژ. د.: به نظرم آنچه در این قطعه تلاش کرده‌ام بگویم دربارهٔ تجربهٔ زبان به طور عام صادق است. در اینجا نوعی از تحلیل ساختار زبان معمول را تمرین کرده‌ام. و چون مفهوم «گوهر» زبان را دوست ندارم در جستجوی معنای زنده‌تر و پویاتری برای این سبک از هستی، برای این تجلی شبح‌گونی زبان بوده‌ام، که دربارهٔ همهٔ زبان‌ها صدق کند. تجربهٔ جاری همگانی زبان اینجا به

صورت یک تجربهٔ فی نفسه در شعر، ادبیات و هنر بروز پیدا می‌کند. چیزهای زیادی دربارهٔ این «فی نفسه» می‌توان گفت. من کسی را شاعر می‌نامم که بشخصه‌ترین تجربهٔ آنرا از سر می‌گذراند، کسی که بشخصه این سرگردانی شبحگون را در تن خویش تجربه کند و به این حقیقت زبان تسلیم شود، چه شعر بنویسد چه شعر ننویسد، شاعر است. آدم می‌تواند در نهاد ادبیات به معنای مقرر مفهوم شاعر باشد، یعنی نوشتن شعر در فضایی که «ادبیات» نام دارد. من کسی را شاعر می‌نامم که معبری می‌سازد برای رخداد آن نوشتاری که تنی نو به این «گوهر» زبان می‌دهد، تا در آفرینش اثرش بروز پیدا می‌کند. مرادم از «اثر» به معنای سادهٔ واژه نیست. اثر هنری چیست؟ خلق اثر هنری به معنی بخشیدن تَنی نو به زبان است. بخشیدن آن تنی به زبان است که این حقیقت زبان فی نفسه در آن پدیدار می‌شود، پدیدار و ناپدید می‌شود. به هیأت رجعتی ناتمام پدیدار می‌شود. به باور من سلان از این نقطه نظر شاعری نمادین است. دیگرانی هم هستند که آثارشان در زبان‌های دیگر به همین اندازه نمادین است. نام سلان در این قرن در آلمان بر اثری نمادین ثبت شده است. باز هم تکرار می‌کنم که این یک ارزش همگانی است. یک ارزش همگانی که سلوکی یگانه و بی جایگزین در کار سلان پیدا کرده است. چیزی که دربارهٔ همه صدق می‌کند و به طریقی تکینه دربارهٔ سلان.

ا. گ.: آیا می‌خواهید بگویید که شاید همچون سلان، باید قادر به زیستن مرگ زبان بود تا بتوان از این تجربهٔ «بشخصه» سخن گفت؟

ژ. د.: به نظرم باید این مرگ را در هر لحظه زیسته باشد. به شیوه‌های گوناگون. آنرا در هر جایی باید زیسته باشد که احساس می‌کرده زبان آلمانی به طریق خاصی کشته می‌شود. مثلاً به دست فرمانبرداران زبان آلمانی که از آن استفادهٔ خاصی برده‌اند. زبانی زخم خورده، کشته شده و اعدام شده، چرا که آدمی به این یا آن طریق به حرفش می‌آورد. تجربهٔ نازیسم یک جنایت علیه زبان آلمانی بوده است. آنچه در دوران نازیسم به آلمانی گفته شده یک مرگ است. مرگ دیگری هم وجود دارد که ابتذال ساده است، یعنی ناچیز شمردن زبان در هر کجا و هر زمان، مثلاً در زبان آلمانی. بعد یک مرگ دیگر هم هست که زبان را از آن گریزی نیست، چون از جنس آن است، یعنی از جنس تکرار، رخوت، ماشینی شدن و...

کار شاعرانه به معنای نوعی رستاخیز است: شاعر همواره با زبانی سر و کار دارد که می‌میرد و او برمی‌خیزاندش، اما نه از طریق بازگرداندن خطی فاتح به آن، بلکه از راه احضار گهگاه آن به هیأت یک روح یا یک شبح: شاعر زبان را بیدار می‌کند و تجربهٔ بشخصهٔ این بیدار شدن، این رجعت به زندگی زبان، تنها زمانی ممکن است که به تنِ بی‌جان آن بسیار نزدیک باشد، یعنی نزدیکترین جای ممکن به بازماندگانش، به بازماندنش. نمی‌خواهم بیش از حد مقهور این سودا (pathos) شوم، اما بر این باورم که سلان به طور ثابت با زبانی سر و کار داشت که در محاصرهٔ مرگ بود. شاعر اینرا درمی‌یابد که زبان، که زبانش، زبانی که به همان مفهوم که پیش از این گفتم آنرا به ارث برده، دوباره در خطر مردن است. شاعر به همین سبب تعهد دارد، تعهدی بس خطیر دارد، چرا که باید آنرا بیدار کند و به آن جانی دوباره بدهد (نه به معنای شکوه مسیحیت بلکه به معنای رستاخیز زبان)، نه چون تنی شکوهمند، بلکه تنی میرا، شکننده و گهگاه همانقدر ناگشودنی که شعرهای سلان. هر شعر یک رستاخیز است. اما رستاخیزی است که ما را به آن تن شکننده‌ای متعهد می‌کند که دوباره با خطر و امکان فراموشی مواجه است. به نظرم تمام اشعار سلان به طرز خاصی ناگشودنی باقی می‌مانند. از آنچه ناگشودنی‌ست محافظت می‌کنند. ناگشودنی در اینجا به معنی آن چیزی می‌تواند باشد که هر بار با خودی دیگر یا با تفسیری نو، با رستاخیز، یا با نفس تازهٔ نشانه‌های معنایی جدیدش همراه است. در برابر آن امکان سقوط و انهدام هم هست. هیچ چیز یک شعر را در برابر مرگ رویین تن نمی‌کند. آرشیوها هر لحظه در خطر به آتش کشیده شدن هستند، چه در کوره‌های آدم سوزی باشد، چه در شعله‌های آتش، یا نه به خاطر سوختن، بلکه فراموش شدن، از نو تفسیر نشدن و در رخوت فرو شدن، امکان فراموشی همیشه هست.

۲۹ ژوئن ۲۰۰۰

چرا خواهان انقلاب بودیم؟

❁ نجمه موسوی پیمبری

در سال‌های بعد از انقلاب، زمانی که جوانان تحت فشارهای روزافزون جمهوری اسلامی روز به روز از آزادی‌های کوچک نیز محروم می‌شدند، نسل ما مورد سؤال قرار می‌گرفت که چرا انقلاب کرده است؟ چرا جمهوری اسلامی؟ چرا ولایت فقیه؟ و حتا، زمانی که جمهوری اسلامی نوع پوشش جوانان را تعیین می‌کرد و به خاطر داشتن کمی آرایش، یا روسری که کاملاً موهای دختران را نمی‌پوشاند آن‌ها را دستگیر می‌کرد و مورد آزار و شکنجه‌های روحی از قبیل بردن دست‌های لاک‌زده‌شان به داخل کیسه‌ای پر از سوسک می‌کرد نسل ما مورد پرسش قرار می‌گرفت که چرا ما که می‌توانستیم مینی‌ژوپ‌مان را بپوشیم، ما که می‌توانستیم به پارتی برویم، ما که دانشگاه‌های مختلط داشتیم، چرا خواهان انقلاب بودیم؟

پاسخ به این سؤال‌ها به نسل بعد از ما کار چندان مشکلی نبود، اما دوری از ایران، قطع هرگونه روابط بین آنان که مانده بودند و آنان که به ناچار رفته بودند، این امر را بسیار دشوار می‌کرد.

و این نه‌تنها به دلیل فاصلهٔ جغرافیایی بین ما بود، بلکه رژیم تمام توان خود را به کار گرفته بود تا تاریخ را بازنویسی و تحریف کند. قلم و امکانات در دست او بود و ما تبعیدیان، برای نوشتن حتا نامه‌ای به خانوادهٔ خود از سیستم سانسور در امان نبودیم.

می‌خواستیم به نسل بعد از ما بگوییم که ما برای جمهوری اسلامی مبارزه

نکردیم، ما برای رسیدن خمینی به قدرت مبارزه نکردیم. ما و بسیاری از آنان که دستگیر، زندانی، شکنجه شدند خمینی را حتا نمی‌شناختند. ما برای آزادی، ما برای عدالت برای همگان وارد مبارزه شدیم.

می‌خواستیم بگوییم آرزی‌مان این بود که روز مرگ‌مان حتا بتوانیم این جملهٔ چه‌گوارا را که موقع دستگیری و قبل از اینکه کشته شود به سرباز جوان بولیویایی که در دستگیری او حضور داشت بگوییم. او از سرباز پرسید: چند سالته؟ سرباز به او پاسخ داد: بیست سال. چه‌گوارا گفت: شاید تو آینده‌ای را ببینی که ما برای آن مبارزه می‌کنیم.

او همهٔ امیدش به آینده‌ای روشن‌تر بود، هم چنان که ما. ما و تمام کسانی که پای در راه مبارزه گذاشتند آرزوی جامعه‌ای بهتر، بازتر با انسان‌هایی آزادتر و مختارتر داشتند.

به قول لوییز سپولودا، نویسنده و فعال سیاسی شیلیایی که می‌گوید: من حتا برای آزادی مبارزه نکردم بلکه فقط می‌خواستم انسان آزادی باشم. من حتا برای عدالت مبارزه نکردم، بلکه چون انسان درستکاری بودم وارد مبارزه شدم.

بسیاری از مواقع خواسته بودم که این‌ها را به نسل بعد از خودمان بگویم. بگویم که من و یا جمعی از ما، خود قربانی نابرابری نبودیم، ما خود در فقر زندگی نکرده بودیم، اما از آنجا که سر در آخور جوالهٔ خویش نداشتیم، از آنجا که به اطراف‌مان توجه داشتیم، از آنجا که نابرابری را در تقسیم ثروت و امکانات در کشوری که روی ذخایر نفت نشسته بود می‌دیدیم نمی‌توانستیم چشم خود را ببندیم و نوالهٔ خود را نشخوار کنیم. بگویم و بگوییم به نسلِ بعد از ما، درست که می‌توانستیم مینی‌ژوپ بپوشیم، اما اجازه نداشتیم مستقلَ فکر کنیم. اجازه بحث و انتقاد نداشتیم. حضور احزاب و افکار متفاوت در جامعه مجاز نبود. اجازه بر دانستن نداشتیم. اجازه بر فهمیدن و فهماندن نداشتیم. اجازهٔ پرسش نداشتیم.

و البته می‌خواستم بگویم به نسل بعد از ما، که دوران، دوران دیگری بود. که جهان به نوعی در حال زایمان بود. عصری بود که تمام جوامع خواهان تغییر بودند. عصر انقلاب‌ها بود. عصر همبستگی بود. در اسپانیا دیکتاتوری فرانکو، می‌توانست با فراخوانی جمعیتی از مبارزین جهان را به همبستگی و شرکت در مبارزات ضدفاشیستی گردآورد. در مبارزه با حکومت سرهنگ‌ها در یونان جنبش‌های انترناسیونالیستی وارد مبارزه می‌شدند. در امریکای لاتین،

همزمان با انقلاب ایران، در نیکاراگوئه از تمام کشورهای امریکای لاتین، نیروهای مبارز بسیج شدند و به پیشبرد انقلاب یاری رساندند.

دوران، دوران دیگری بود. منظری را در مقابل چشمان ما گشوده بودند و ما به آن منظر دل بسته بودیم. منظری از جامعه‌ای عاری از تبعیض، جامعه‌ای که در آن قرار بود از هر کس به اندازهٔ توانش انتظار داشت و هر کس به اندازهٔ نیازش بهره‌مند می‌شد. منظری زیبا در پیش رو بود و ما به آن دل بسته بودیم.

هنوز سال‌ها بعد، سال‌ها بعد از زندگی در تبعید، وقتی داستان‌ها، خاطرات مبارزین سابق کشورهای مختلف جهان، از الجزائری‌ها گرفته تا شیلیایی‌ها را می‌خوانم، انگار خواهران و برادران من‌اند، انگار رفقای هم تشکیلاتی ما هستند که از خود می‌گویند. در آن دوران، همه‌مان ماکارنکو، سرمشق‌مان بود و کتاب‌های فانون را می‌خواندیم. از اریک فروم حرف می‌زدیم و چگونه فولاد آبدیده شد را در پستوهای خانه‌مان مخفیانه و با جلد روزنامه‌ای می‌خواندیم.

تاریخ جنبشِ MIR* میر شیلی را از بر بودیم. از جنبش استقلال‌طلبانه الجزایر می‌آموختیم. خواسته‌های باسک‌های* فرانسه و اسپانیا را دنبال می‌کردیم چرا که در همهٔ این جنبش‌ها یک خواستهٔ مشترک وجود داشت: رسیدن به آن منظر زیبا. محقق کردن جامعه‌ای آزاد تا انسان به اختیار خود و نه با پذیرش تقدیرِ از پیش تعیین شده، جهان را متحول کند.

ما همگی انسان را غول می‌خواستیم و در کتابی به نام چگونه انسان غول شد* به دنبال درک ریشه‌های تحول جهان بودیم. اما فارغ از وقایع پشت پرده‌های آهنین. بی‌خبر از درگیری‌ها و اشغال کشورهای بالکان بودیم.

ما با عشق به فردای بهتر سینه سپر کردیم و پیش رفتیم. شورمان را حدی نبود اما شعورمان تا همان اندازه بود که زندگی تحت خفقان رژیم پهلوی اجازه می‌داد. ما خواهان تغییر بودیم بی آن که زوایا و گوشه گوشهٔ این تغییر برای‌مان شناخته شده باشد. بی آن که بر روش ها و ابزار این تغییر تسلط کافی داشته باشیم.

بی آن که مردمان خودمان، فرهنگ و تاریخ خودمان را به خوبی بشناسیم. بی آن که از گذشته‌مان درس گرفته باشیم. بی آن که نقش مذهب را در جامعه ایران برآورد کرده باشیم. ما سینه سپر کردیم بی آن که بدانیم در این پیش رفت تنهاییم. ما تنها بودیم. نه بریگاد سیمون بولیوار به کمک‌مان آمد، نه چپ‌های

فرانسه و نه حتا همسایهٔ شرقی‌مان که قرار بود الگوی این تحولات باشد. ما تنها بودیم چرا که نفهمیده بودیم عصر همبستگی‌ها به پایان رسیده است،

نفهمیدیم معنی پیروز شدن فرانکو و مهاجرت و مبارزین و مخالفین اسپانیایی را. نفهمیدیم معنی سرنگون شدن آلنده را و چشم‌مان را بستیم به این حقیقت که مبارزین شیلی یا در زندان‌ها پوسیدند، یا ناچار به تبعید رفتند. نفهمیدیم معنی حملهٔ شوروی به پراگ و اشغال چکسلواکی با زور تانک‌ها را. نفهمیدیم معنی دادگاه‌های استالین و حذف فیزیکی بلشویک‌ها را. نفهمیدیم معنی تبعید تروتسکی را.

از پیمان آلمان/شوروی درست قبل از جنگ جهانی دوم هیچ گاه سخنی نشنیدیم.

شوروی در حال فروپاشی بود و کاش چند سال زودتر و پیشتر فرو ریخته بود تا جهان، ما را به جرم همسایگی با او به مسلخ تاریخ نمی‌فرستاد. تا وحشت از سرخ، سرِ سبز ما را بر باد بدهد و در قبال آرزوهای بربادرفته‌مان کمربند سبزی به دور کشورمان کشیده شود و قاتلی را به گمان ظهور گاندی دیگری به جهان معرفی کنند و او را تا رسیدن بر تخت همراهی کنند.

ما تنها بودیم و حتا همسایه‌مان انگشتی تکان نداد تا مانع از ورود ابلیسِ سبز شود. ما تنها بودیم چرا که تاریخ را با ناآگاهی دنبال کردیم و نفهمیدیم که قطار همبستگی بین‌المللی مدتهاست از ایستگاه تاریخ خارج شده و منافع اقتصادی و سیاسی، موتور اصلی تاریخ گشته است.

دوران، دوران دیگری بود. دوران برقراری سیستم‌های دیکتاتوری و حکومت‌هایی که تکیه بر یک فرد داشتند. اما در این دوران، ما به دلایل موقعیت ژئوپولیتیکی ایران، همسایگی‌اش با اتحاد جماهیر شوروی سابق، وحشت شاه و همپالکی‌های امریکایی– اروپایی‌اش از کمونیسم، و طرح ایجاد کمربند سبز در منطقهٔ خاورمیانه، خواست عدالت و آزادیِ ما را به بیراههٔ انتخاب نیرویی مذهبی در ایران توسط قدرت‌های غالب آن زمان کرد.

و چنین شد که انقلاب ایران راهی را سپرد که هیچ یک از مبارزین آن دوران گمانی بر آن نمی‌بردند. و صد البته، ناآگاهی اندیشمندان، روشنفکران، سیاسیون و مبارزین و فعالین از اندیشه‌های مذهبی و عدم شناخت آنان از جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کردند در این پیامد بی‌تاثیر نبود.

اما باز برمی‌گردم به عامل این ناآگاهی که همانا، رژیم پهلوی بود که دست در دست فقها داشت و خود تظاهر به اسلام می‌کرد و از قدرت مخرب مذهب برای تحکیم حکومت خویش استفاده می‌برد فارغ از این که مار در آستین خود می‌پرورد و روزی این مار تبدیل به اژدهایی می‌شود که اول از همه سر خود شاه را با تاج و تختش برباد می‌دهد.

و چنین شد که ما، علیرغم از دست‌دادن عزیزترین‌هایمان، سرافرازترین جوانان نسل‌مان، علیرغم فداکاری‌های‌مان برای تحقق جامعه‌ای آزاد و منظری زیبا نتوانیم به نسل بعد از خودمان با غرور بگوییم: «**ما مبارزه کردیم تا شما زندگی بهتری داشته باشید.**»

سرنوشتِ کاساندرا

علی صدر

آشکارکردن صادقانهٔ عقاید و باورهای خویش در تمام ادوار تاریخ بشر هزینه داشته، گاه کم و گاه زیاد و البته نه در شکل و شیوه‌ای مشابه. روزگاری متداول بود به اتهام داشتن یا نداشتنِ یک عقیده، سر از تن فرد جدا کنند و وجدان جامعه هم چندان به درد نیاید، در زمانهٔ ما و در جوامع پیشرفته بیشتر محتمل است موقعیت شغلی یا اجتماعیِ او بر باد رود اما جان‌اش ــ مگر در مواردی نادر یا در مکان‌هایی مشخص ــ بعید است به خطر بیفتد. اولی تقریباً همیشه به دست قدرتِ مسلط و عریان انجام می‌شد و می‌شود، دومی در جهان امروز عموماً نتیجهٔ نیروی چیزی‌ست موسوم به "افکار عمومی". برخی می‌گویند با این‌که رسیدن از اولی به دومی پیشرفت به حساب می‌آید اما کماکان هزینهٔ سخن‌گفتن، گزاف و کمرشکن است. چند دانشمند و محققِ سرشناس، ژورنالی علمی دست‌وپا کرده‌اند که پژوهش‌گران بتوانند در آن، با نام مستعار و بدون نگرانی از آیندهٔ علمی و حرفه‌ای خویش، نتایج تحقیقات‌شان را منتشر کنند.

آدمیزاد، نتیجتاً و رفته‌رفته، آموخته اگرچه در بسیاری امور صاحب عقیده است عقل حکم می‌کند در تمام موارد نظرش را آشکار نکند مگر آن‌که برای هزینه‌های احتمالی آماده باشد. پس با خیل آدم‌هایی روبه‌روئیم که عقایدی دارند اما نظر نمی‌دهند. مثال گالیله دیگر به کلیشه بدل شده: در باب وضعیت زمین و خورشید عقایدی داشت اما نظردادن برایش گران تمام

شد و ترجیح داد به همان وضعیتِ عقیده‌داشتنِ صرف بازگردد. کامو در ابتدای متن مفصل‌اش در باب خودکشی، اذعان کَرد که کشف گالیله اگرچه واقعیتِ علمیِ مهمی قلمداد می‌شد اما ارزشِ جزغاله‌شدن نداشت. شاملو در جلسه‌ای نیمه‌خصوصی ــ عمومی در پاسخ به درخواستی مبنی بر خواندنِ یکی از شعرهای منتشرنشده‌اش صادقانه گفت: به نفع‌ام نیست.

جدا از این تفاوتِ عمده، ظرافت دیگری هم میان دو مفهوم عقیده‌داشتن و نظردادن وجود دارد: در عرصهٔ عمومی کسی را به صرف داشتن یک ایده یا نگرش "غالبا" به چهارمیخ نمی‌کشند اما به‌محض آن‌که ایده را به شکل یک نظر یا پیشنهاد مطرح کرد حملات آغاز و فرد ناچار می‌شود مسئولیت تمام کاستی‌های احتمالیِ آن ایده را بر عهده گرفته و حتی برای مشکلاتی که ممکن است در صورت عملی‌شدنِ آن ایده رخ دهد هم پاسخ‌هایی در آستین داشته باشد. درنتیجه و مجدداً، فرد ممکن است در باب مسائلی معین عقایدی مشخص داشته باشد و حتی به زبان آورد اما تنها در قالب دیدگاه‌هایی شخصی و نه در بیانی که بوی نسخه‌دادن یا پیشنهاد کردن بدهد. با کمی احتیاط شاید بتوان گفت اولی وجهی تئوریک دارد، حال آن‌که دومی ماهیتی عملی می‌یابد.

تفاوتِ میانِ عقیده‌داشتن و نظردادن و گذار از یکی به دیگری گاه به موضوعی اخلاقی مبدل می‌شود. فرد ممکن است برای نظردادن یا ندادن زیر فشار قرار گیرد و عقایدش پیش از آن‌که به نظری عمومی و آشکار بدل شود به زیرِ ذره‌بینِ گمانزنی و قضاوت کشیده شود. خودداری از بیان نظرِ خویش ــ هم‌چون نظر دادن ــ اگرچه حق انگاشته می‌شود اما همانندِ بسیاری حقوق اولیه، در شرایطی خاص با ارزشِ اخلاقیِ دیگری تضاد یافته، به‌منزلهٔ سکوت تلقی شده و سرزنش می‌شود. در این معنا، سکوت‌کردن، هم‌چون نظردادن، به‌مثابهٔ کنشی اجتماعی دیده شده و فرد برای حرف‌نزدن هم در شرف محکومیت قرار میگیرد.

عقیده می‌تواند خام، نسنجیده یا نادقیق باشد و تا سال‌ها در گوشهٔ ذهن بماند بی‌آن‌که کاستی‌هایش به چشم آید. عمومی‌شدنِ آن، سبب می‌شود چیزی که پیشتر سرشار از نبوغ و تازگی و مایهٔ مباهات دانسته می‌شد به حدِ یک سرافکندگی یا بدنامیِ بزرگ فروکاسته شود. عقیده را همیشه می‌توان در قالب نظر آشکار کرد اما نَظری که عمومی شد دیگر نمی‌تواند به‌عنوانِ عقیده‌ای شخصی بایگانی شود. مسیر میان این دو مفهوم کمابیش یک‌سویه است.

در نتیجه آن‌چه گاه کسانی را به مقاومت در برابر آشکارکردنِ عقایدِ خویش وا می‌دارد، حتی با به جان خریدنِ بار اتهام سکوت، اجتناب از مواجهه با سیل حملات و تهمت‌هاست. به‌ویژه اگر درَ نظر آوریم که در روانِ انسان‌ها چیزی نهفته است که آن‌ها را در عطش دائمی قضاوت، اتهام و سرزنش نگه می‌دارد. تبدیل جهان به صحنهٔ دادگاه، نشاندن کسی یا کسانی بر صندلیِ متهم، تقلیل تمام زیستِ بشر به یک ارزش و محکومیت قاطع متهم به زیرپاگذاشتن همان یگانه ارزشِ مفروض، چنان شیرین است که می‌توان اتهاماتی چندلایه و غامض و گاه مبهم هم‌چون بی‌فرهنگی، خیانت و بی‌شرافتی را ــ هم‌چون داغی ابدیــ به سهولت به دیگران نسبت داد؛ بسیار آسان‌تر از آن‌که بتوان برای آن مفاهیم، تعریف و چهارچوبی ساده و منسجم به دست داد. یک اتهام در یک زمینه کافی‌ست تا اعتبارِ کلام متهم در هر زمینه‌ای و برای همیشه سلب شود.

از کارکردهای مستقیم اینَ اتهام‌های بی‌شمار پیش‌فرضی‌ست که می‌انگارد گوینده خود از آن‌ها مبراست. در نتیجه کسانی نتیجه گرفتند تاکید بر گناهِ دیگران، کوتاه‌ترین راه برای اعلانِ معصومیت خویش خواهد بود. کامو همین واقعیت را در رمان سقوط به بیانی رسا و موجز نوشت که "هر یک از ما بر معصومیت خویش به هر قیمتی اصرار دارد، حتی اگر لازم باشد تمام بشریت و آسمان را متهم کند". با عمومیت یافتن و سهولتِ اعلانِ نظر و آن گرایشِ شهوت‌آلود و مقاومت‌ناپذیر به قضاوت، با چیزی مواجهیم که در این زمانه به سیطرهٔ فرهنگ اتهام و سرزنش (blame culture) مشهور است.

فراموش نباید کرد که در این مخلوطِ شوم و بی‌رحم عنصری دیگر هم یافت می‌شود: ماندگاریِ اتهام. در افسانه‌های یونان، کاساندرا به عقوبتی عجیب محکوم شد: راست بگوید و به درستی پیش‌بینی کند اما کسی حرف‌هایش را باور نکند. قربانیِ اتهام‌زنی، در صحنهٔ اجتماع و در بسیاری اوقات، وضعیتی مشابه کاساندرا می‌یابد. مهم نیست تا چه اندازه راست بگوید و چه حقایقی را یک به یک برشمرد، طلسمی نهفته مانع از باورپذیریِ او می‌شود. در نگاه جامعه اتهام‌ها هم‌چون کنده‌کاری بر چوب و سنگ‌اند: یا نقشِ اصلی برای ابد ماندگار خواهد بود یا خرابیِ ناشی از زدودن‌شان برای همیشه اثرش را برجا خواهد گذاشت.

بدین تربیت، صحنهٔ اجتماع به نبردی دائمی میانِ معصومیتِ مطلق و رسواییِ ابدی مبدل می‌شود. هر عقیده‌ای که آشکارا بر زبان آید به قدم‌زدن بر

لبهٔ افقِ رویداد (event horizon) می‌ماند. سقوط به سیاه‌چالهٔ بدنامی یا پرتاب با سرعت نور و آن‌چه بیانِ عقیده را دشوارتر می‌کند و سقوط به سیاه‌چاله را محتمل‌تر، نیرویی‌ست که به "استبداد اکثریت" شناخته می‌شود. متهم‌کردن و متهم‌شدن بخشی جدایی‌ناپذیر از زیستِ اجتماعی انسان امروز است. آگاه‌شدن یعنی عقیده‌داشتن و عقیده‌داشتن به نظردادن می‌انجامد، حتی با سکوت. و هیچ نظری نیست که به شَرّی منسوب و به رذالتی متهم نشود. برتراند راسل زمانی در سخن‌رانی مشهور و تاثیرگذاری گفته بود "حمایت از اقلیت و مقاومت در برابر استبدادِ اکثریت حیاتی‌ست و به نفع همگان چون هریک از ما روزگاری و در زمینه یا موضوعی در اقلیت خواهیم بود"

قرن‌ها پس از کلیشه‌شدنِ پندهای رنگارنگ در پرهیز از قضاوت و اتهام، تکیه بر صندلی قاضی در دادگاهی به وسعت جهان و قراردادن دیگری در جایگاه متهم، هنوز از جذبه‌ای رازگونه برخوردار است و از پرطرفدارترین مشغولیات آدمیان به حساب می‌آید. محکومیت کاساندرا محتمل‌ترین سرنوشت دورانِ ماست.

علی صدر
دی‌ماه ۱۴۰۱

پراجی باردوج

ترجمه: فاطمه ترابی

«شعر آن‌طور که باید می‌آید، همان طور که خودش می خواهد، وقتی از خواب بیدار می شوم، غذا می خورم، ورزش می کنم یا با کسی گپ می زنم. گاهی همهٔ شعر یکجا می آید و گاهی فقط یک خطّش. فکر می کنم شعر یکی از راه‌هاییست که روحم از آن طریق با من ارتباط می گیرد، نهایتِ سعیم را می کنم که بنشینم و گوش بدهم.»

نیره وحید شاعر و نویسنده مقیم آمریکا است. یازده سال بیشتر نداشت که یکی از معلم‌ها از کلاسشان خواست شعری برای انتشار در روزنامهٔ محلّی بنویسند، و نیره از آن سن دست به قلم برد. انجام آن تکلیف سبب شد راهِ جدیدی برای ابراز مکنونات خود بیابد. نیره وحید از آن زمان رفته رفته تبدیل به زن، شاعر و هنرمندی توانا شده است.

تاکنون دو کتاب شعر منتشر کرده و «احتمالاً محبوب‌ترین شاعر اینستاگرام» توصیفش می‌کنند. شاعری منزوی است و بسیاری از جزئیات زندگی‌اش بر عموم آشکار نیست. شعرهایش با موضوعاتی هم‌چون عشق، هویت، نژاد و فمینیسم، اغلب در حساب‌های کاربری شبکه‌های اجتماعی منتشر می‌شوند و به «کوتاه و مینیمالیستی» و «عمیقاً تأثیرگذار» بودن معروفند.

منتقدانِ ادبی مجموعه شعرِ وحید با عنوان «نمک» را «اشعاری سرشار از قدرت و جسارت» توصیف‌کرده‌اند، «مجموعه افکاری که نرم و آرام در

برابر تمام قوای نژادپرستی، زن‌ستیزی و بیگانه‌هراسی قد علم می‌کنند». آنچه در شعرهایش تحسین شده دعوت وی است «به حفظ آنچه بیش از همه در معرض خطر است و توجه به اثر نیروبخشی واژه‌ها برای ادامه مسیر». به نوشته مجله جت، شعرهای وحید کاری می‌کند خواننده هوای بازبینی در زندگی به سرش بیفتد زیرا «تک‌تک این شعرها احساساتمان را از هم می‌پاشد و مجبورمان می‌کند تکه‌هایش را دانه‌دانه از روی زمین جمع کنیم.»

ابتدا به آثار وحید خرده گرفتند که چرا از قواعد سنتی شعر پیروی نمی‌کند، اما دو سه خطی بودن این شعرها و کاربرد نقطه در آن‌ها تحسین طرفداران آثارش را برمی‌انگیزد.

نمونه‌هایی از اشعار کوتاه جذابش که نماینده دنیای جادویی اوست در پی می‌آید.

۱

آسایشی می‌یابم
وقتی در چشمان مردی
حضور زنانه می‌بینم
یعنی
همو آرامشی است
که لازم نیست
من ارمغانِ وی کنم.

آسوده خاطری

۲

بارها
مردی دیده‌ام که می‌خواسته بگرید
به‌جایش
قلبش را تا سرحد بیهوشی کتک زده.

مردانه

۳

اگر آفتابِ جذب‌استخوانهایت‌شده را
نشانِ کسی دادی
و اعتنا نکرد،
بدان
همین‌گونه است که درحقّ خود جفا می‌کند.

ناتوان

۴

پرسید:
«تو که عاشقی،
عشق چگونه است؟»
گفتم:
«انگار تمام گم‌شده‌هایم را
پس داده باشند»

۵

بعضی آرامند،
بعضی وحشی و سرکش،
من در آنِ‌واحد هردوام.

۶

کجایی بودنت
کیستیِ تو نیست

شرایط

۷
اگر بخواهیم
حق با هردومان باشد،
هم را
از دست می‌دهیم.

تبعید

۸
چه جنگ خونینی
درون پسرم
رخ می‌دهد
میان او که
زیرِ پوستم زندگی می‌کند،
سلولهایم را
شیرهٔ وجودم را
و اعضایم را
می‌مکد
با
روانِ لطیفش که سرد و بی‌رحم می‌شود،
مگر یادش نیست
که نیمش زن است؟

منشأ

۹
پیش از آنکه از آنِ دیگری باشم،
از آنِ خود هستم.

درون

۱۰

حس‌هایی هست
که هنوز درنیافته‌ای
مهلتشان بده
چیزی به رسیدنشان نمانده.

تازه

۱۱

مرا با پایان جهان
کاری نیست،
بارها
دنیا برایم به آخر رسیده
و صبح روز بعد آغاز شده.

۱۲

حتی اگر بیشهٔ کوچکی هستی
تنها زنده به نور ماه،
روشنی‌ات شگفت‌آور است.

یادآوری

۱۳

اگر کسی مرا نخواهد،
دنیا به آخر نرسیده
اما
اگر خودم مرا نخواهد
دنیا یک‌سره پایان است.

۱۴

اقیانوس را شکافتی
تا به اینجا برسی،
تنها تا آن هیچکس را ببینی
که تو را نمی‌خواهد.

مهاجر

۱۵

بعضی
با شنیدنِ داستان زندگیت
مچاله می‌شوند،
و بعضی
با شنیدن داستانت
می‌شکفند،
این‌گونه می‌آموزی.

۱۶

می‌کوشم
همزمان
فرا یادت آورم
و
رهایت کنم.

سوگواری

۱۷

می‌شود به زبان گُلها صحبت کنیم؟
آخر من راحت‌تر می‌فهمم.

زبانی دیگر

۱۸

ادامهٔ جدال بین
آنچه می‌خواهی بگویی (آن‌که هستی)
و
آنچه باید بگویی (آن‌که می‌نمایی)
ممکن نیست.
دهانت مثل چاقوست،
دستهٔ خودش را که نمی‌بُرّد!

دونیم‌شده

منبع: فیلتر کپی

ای عموی مهربان، تاریخ!

خوانشی از شعر میراث سرودهٔ م. امید

پژمان واسعی

میراث

۱ پوستینی کهنه دارم من،
یادگاری ژنده‌پیر از روزگارانی غبارآلود.
سالخوردی جاودان‌مانند.
مانده میراث از نیاکانم مرا، این روزگارآلود.

۲ جز پدرم آیا کسی را می‌شناسم من؛
کز نیاکانم سخن گفتم؟
نزد آن قومی که ذرّات شرف، در خانهٔ خونشان
کرده جا را بهرِ هر چیز دگر، حتی برای آدمیت، تنگ،
خنده دارد از نیاکانی سخن گفتن، که من گفتم.

۳ جز پدرم آری
من نیای دیگری نشناختم هرگز.
نیز او چون من سخن می‌گفت.
همچنین دنبال کن تا آن پدرجدّم،

کاندر اخم جنگلی، خمیازهٔ کوهی
روز و شب می‌گشت، یا می‌خفت.

۴ این دبیر گیج‌وگول و کوردل: تاریخ،
تا مُذَهَّب دفترش را گاهگه می‌خواست
با پریشان سرگذشتی از نیاکانم بیالاید،
رعشه می‌افتادش اندر دست.
در بنانِ دُرفشانش کلک شیرین‌سلک می‌لرزید،
حِبرش اندر محبرِ پُرلیقه چون سنگ سیه می‌بست.
زانکه فریاد امیر عادلی چون رعد برمی‌خاست:
ـ «هان، کجایی، ای عموی مهربان! بنویس.
ماه نو را دوش ما، با چاکران، در نیمه‌شب دیدیم.
مادیان سرخ‌یال ما سه کرّت تا سحر زایید.
در کدامین عهد بوده‌ست اینچنین، یا آنچنان، بنویس.»

۵ لیک هیچت غم مباد از این،
ای عموی مهربان، تاریخ!
پوستینی کهنه دارم من که می‌گوید
از نیاکانم برایم داستان، تاریخ!

۶ من یقین دارم که در رگهای من خون رسولی یا امامی نیست.
نیز خون هیچ خان و پادشاهی نیست.
وین ندیم ژنده‌پیرم دوش با من گفت
کاندرین بی‌فخر بودنها گناهی نیست.

۷ پوستینی کهنه دارم من،
سالخوردی جاودان‌مانند.
مرده‌ریگی داستانگوی از نیاکانم، که شب تا روز
گویدم چون و نگوید چند.

۸ سالها زین پیشتر در ساحل پرحاصل جیحون
بس پدرم از جان و دل کوشید،
تا مگر کاین پوستین را نو کند بنیاد.
او چنین می‌گفت و بودش یاد:
ـ «داشت کم‌کم شبکلاه و جُبّهٔ من نوترک می‌شد،
کشتگاهم برگ و بر می‌داد.
ناگهان توفان خشمی باشکوه و سرخگون برخاست.
من سپردم زورق خود را به آن توفان و گفتم هرچه بادا باد.
تا گشودم چشم، دیدم تشنه‌لب بر ساحل خشک کشفرودم،
پوستین کهنهٔ دیرینه‌ام با من.
اندرون، ناچار، مالامالِ نور معرفت شد باز*؛
هم بدان‌سان کز ازل بودم.»

۹ باز او ماند و سه‌پستان و گل زوفا؛
باز او ماند و سکنگور و سیه‌دانه.
وآن به‌آیین حجره‌زارانی
کانچه بینی در کتاب تحفهٔ هندی،
هر یکی خوابیده او را در یکی خانه.

۱۰ روز رحلت پوستینش را به ما بخشید.
ما پس از او پنج تن بودیم.
من بسان کاروانسالارشان بودم.
ـ کاروانسالار ره‌نشناس ـ
اوفتان خیزان،
تا بدین غایت که بینی، راه پیمودیم.

۱۱ سال‌ها زین پیشتر من نیز
خواستم کاین پوستین را نو کنم بنیاد.
با هزاران آستین‌چرکین دیگر برکشیدم از جگر فریاد:
ـ «این مباد! آن باد!»

ناگهان توفان بی‌رحمی سیه برخاست...

۱۲ پوستینی کهنه دارم من،
یادگار از روزگارانی غبارآلود.
مانده میراث از نیاکانم مرا، این روزگارآلود.
های، فرزندم!
بشنو و هش دار!
بعدِ من این سالخورد جاودان‌مانند
با بر و دوش تو دارد کار.
لیک هیچت غم مباد از این.
کو، کدامین جبهٔ زربفت رنگین می‌شناسی تو
کز مرقَّع پوستین کهنهٔ من پاکتر باشد؟
با کدامین خلعتش آیا بدل سازم
کهم نه در سودا ضرر باشد؟
لاله جانم، آی دختر جان!
همچنانش پاک و دور از رقعهٔ آلودگان می‌دار.
تهران، تیر ۱۳۳۵
* اندرون از طعام خالی دار تا در او نور معرفت بینی (سعدی)

در این نوشته کوشش خواهد شد تا خوانشی از شعر میراث، بر اساس روابطی که بین اجزای آن برقرار است، به دست داده شود.

کلیدی‌ترین واژه در این شعر «پوستین» است که نُه بار تکرار و صفات متعددی برای آن برشمرده شده است. «پوستین» سمبل چه چیزی می‌تواند باشد؟ با خواندن کل شعر، درمی‌یابیم که با سمبلی پیچیده و شخصی سر و کار داریم که ارجاع سرراستی ندارد؛ سمبلی که شاعر خود برساخته تا ذهن خواننده را نه به سمت یک مصداق مشخص بلکه به طرف گستره‌ای از ارجاعات نامتعین سوق دهد.

اینک نکات قابل توجه در بندهای دوازده‌گانهٔ شعر را از نظر می‌گذرانیم:

در بند نخست، گوینده (persona) بیان می‌دارد که پوستین کهنه‌ای از نیاکانش به میراث برده، از روزگارانی چنان دور و دراز که در هالهٔ ابهام فرورفته

است («روزگارانی غبارآلود»)؛ این مرده‌ریگ آنچنان قدیمی است که می‌پنداری همواره بوده است («جاودان‌مانند»). صفت «جاودان‌مانند» یادآور مفهوم اسطوره یا اساطیر است که چنین می‌نماید که همواره بوده و خواهد بود.

در بند دوم، گوینده اعتراف می‌کند که نیاکانش را به نام و نسب نمی‌شناسد. او مانند اشراف شجره‌نامه‌ای رسمی ندارد؛ و از نظر او «آن قوم» که شرف موروثی دارند، از آدمیت بی‌بهره‌اند.

در بند سوم ادامه می‌دهد که پدرش نیز مانند او بوده و جز پدرش نیای دیگری نمی‌شناخته و نیای نخستینِ آنها انسان غارنشین یا شکارچی است. این هم ما را به یاد ریشهٔ مبهم داستان‌های اساطیری می‌اندازد و خصوصاً قسمتی از آغاز داستان گیومرت در شاهنامهٔ فردوسی:

که بود آن که دیهیم بر سر نهاد؟ ندارد کس آن روزگاران به یاد
مگر کز پدر یاد دارد پسر بگوید تو را یک به یک، در به در[1]

در بند چهارم، گوینده بیان می‌دارد که سرگذشت نیاکانش در تاریخ ناگفته مانده؛ چرا که مورخان فقط روایتگرِ داستانِ یکطرفهٔ فاتحان و افتخارات پوچشان بوده‌اند. تعابیری چون «مذهّبِ دفتر» و «بنان دُرفشان» یادآور نثرهای مطنطن و گاه مسجّعی است که روایت تاریخی را به نظمی بی‌معنا و عاری از جدّیت و دقت نزدیک کرده، و این نظم‌گونگی با آن سرگذشت «پریشان» (که معنای لفظی «نثر» را نیز به ذهن متبادر می‌کند) در تقابل قرار دارد. هرچند این خصیصه فقط دربارهٔ سنّت تاریخ‌نویسیِ برخی دوره‌های پس از حملهٔ مغول صدق می‌کند، ولی گوینده با اوصافی که در این بند برای تاریخ برمیشمارد ــ «گیج‌وگول» و «کوردل» و حتی «دبیر» (که شغلش نوشتن است و قلم‌به‌مزد است نه صاحب‌فکر) ــ و اشاره به ناتوانی و بزدلی او («رعشه می‌افتادش اندر دست») تکلیف خود را با کل تاریخ (در معنای روایت‌های مکتوب تاریخی) روشن کرده است. اگر بتوان نوعی ایهام تبادر هم در این ترکیب «دبیرِ... تاریخ» قائل شد، تاریخ در هیئت معلمی به ذهن متبادر می‌شود که (به علت ترس یا جهل یا خرفتی) از بیان درست درس عاجز است.

نکتهٔ قابل توجه در بند پنجم، خطاب قرار دادن «تاریخ» است، آن هم با تعبیرِ «عمو». این خطاب خاص، می‌تواند حاکی از نوعی تخفیف و

۱. فردوسی. شاهنامه، دکتر جلال خالقی مطلق، ج ۱، ص ۱۱، سخن، ۱۳۹۸.

خوارشماری و عوام‌انگاریِ مورخان باشد (هماهنگ با تعابیر بند قبل)، یا حاکی از تحبیب (هماهنگ با صفت «مهربان»). گوینده پس از جملات تندی که دربارهٔ تاریخ بر زبان رانده، انگار در صدد دلجویی از او برمی‌آید: اما غصه نخور، عمو جان! [تو چه تقصیری داری؟ تو فقط یک میرزابنویس بوده‌ای.]

این خطاب اشارت‌ها و کارکردهای دیگری نیز دارد. نخست اینکه گوینده پس از شخصیت‌بخشی به تاریخ (در همان معنای روایت مکتوب)، او را در اینجا به طور خاص مورد خطاب قرار می‌دهد. دیگر اینکه، از قضا، تاریخ‌نگاران هم نه از نسل شاهان و پیامبران بوده‌اند و نه لزوماً اشراف‌زاده. پس چه بسا این دبیران ساده‌لوح قرابتی هم با گوینده داشته باشند.

گذشته از اینها، قابلیت داستان گفتن که به پوستین نسبت داده شده، ذهن را باز هم بیش از پیش به شباهت آن با حکایات اساطیری متوجه می‌سازد.

در بند ششم، گوینده دیگر بار صریحاً صف نیاکانش را از پیامبران و امامان و شاهان و خوانین جدا می‌کند. او که در بند دوم به‌اشارت (ذمّ شبیه به مدح) شرفِ اشرافی را و در بند چهارم به‌کنایت عدل شاهان را زیر سؤال برده است، این بار در صدد اعلام موضع در برابر دین، و جدا کردن صف گوینده از میراث‌داران انبیاست.

بند هفتم شامل دو نکتهٔ بسیار مهم است: یکی اینکه پوستین تنها از کیفیت سرگذشت نیاکان او سخن می‌گوید؛ از عدد و تاریخ (به معنی ماه و سال) و مختصات زمانی چیزی نمی‌گوید. در بند بعد خواهیم دید که از مختصات مکانی هم به‌تقریب یاد می‌شود. یعنی در این داستان‌ها مکان و زمان در هم نوردیده شده، اما کیفیت حوادث آنچنان‌که بوده منتقل می‌شود. و این باز نشان‌دهندهٔ شباهت پوستین به اساطیر است. دوم اینکه پوستین «شب تا روز» سخن می‌گوید، گویی تنها در خاموشی یا به هنگام خواب (با ضمیر ناخودآگاه) حرف می‌زند؛ مانند بن‌مایه‌های اساطیری، که به باور برخی، در ناخودآگاه جمعی یک قوم ریشه دارند.

بند هشتم یکی از سرگذشت‌هایی است که گوینده از پدرش شنیده[1]،

۱. اگر «توفان سرخ» برخی نهضت‌های خاص عدالت‌خواهانه در تاریخ قدیم و تاریخ نسبتاً متأخر را به ذهن خواننده‌ای متبادر کند (با توجه به مقامی که مثلاً مزدکیان در نزد اخوان دارند و تصوری که برخی پژوهشگران از جنبش‌هایی نظیر بابیه به‌عنوان جنبش‌های سوسیالیستی دارند) ممکن است بتوان از «جبّه» و «پوستین» (که یکی روی دیگری پوشیده می‌شود) مفاهیم دیگری نیز استنباط کرد. چنین خوانشی دامنهٔ تأویل شعر را محدود خواهد کرد.

ولی خودش هیچ خاطره‌ای از آن ندارد. سال‌ها پیش‌تر در ساحل جیحون (که یکی از مراکز شکلگیری تمدن ایرانی است) پدر گوینده هنگامی که زندگی مادّی‌اش اندکی بهتر شده بود، با خیزشی خونین («توفان خشمی سرخگون») همراه می‌شود و دار و ندارش را صرف این بازی خطیرِ قمارگونه («هرچه بادا باد») می‌کند. اما تا چشم می‌گشاید، می‌بیند آنچه را داشته (آبادانی و شبکلاه و جبهٔ اندکی نوتر) از دست داده و در ساحل خشک کشفرود (باز در شرق ایران) است و جز پوستینش که یادگار گذشته‌هایی بسیار دور است چیزی ندارد[1]. («خشک» می‌تواند کنایه از بخل زمین هم باشد.)

پوستین اینجا با جبّه در تقابل قرار میگیرد: تقابلی ظاهری (جبّه بالاپوش است و روی لباس‌های دیگر می‌پوشند) و تقابلی عمیق‌تر (جبّه را مثل لباس و هر چیز مادّی دیگری می‌توان از دست داد؛ پوستین مانند پوست بر تن چسبیده، با این تمایز که جنبهٔ مادّی ندارد و به نسلی دیگر خواهد رسید). پس از این واقعه پدر که ناچار به گرسنگی افتاده، با نقل یک مَثَل سائر، تفی هم حوالهٔ ریش تصوف می‌کند.

در بند نهم، درمی‌یابیم که پس از این شکست، پدر گوینده، که ظاهراً گیاهان دارویی هم پرورش می‌داده، سرخورده به کنج عطاری‌اش می‌خزد (و شاید سرش را با همین گیاهان گرم می‌کند). قطعاً نام بردن از پیشهٔ عطاری نه معلول تصادف است و نه از آن رو که پدر شاعر عطار بوده؛ بلکه شاعر این شغل را از بین تمام پیشه‌هایی که در دنیای قدیم‌تر سراغ داشته، با نهایت ظرافت برگزیده است تا اشاره کند که: پدر از علاج قطعی و اصولی بازماند و ناچار به تسکین دردهای خود و دیگران رضایت داد. کتاب تحفهٔ هندی یادآور نام تحفه‌ای دیگر، کتابی در طب سنتیِ اسلامی است.

بند دهم، شرح ارث رسیدن پوستینِ از پدر به نسل بعدی است که پنج نفر بوده‌اند و شاید این «پنج» را هم باید به معنای چند گرفت، نه در معنای واقعی عدد پنج. در این بند همچنین گوینده خود را به قصور در رهبریِ دیگران متهم می‌کند («کاروانسالار ره‌نشناس»).

۱. یادآور پاره‌ای از یک شعر محمد مختاری (چشمی به خاک دارم اینک/ و آسمانی بر سر،/ که دست‌ها و سنبله‌ها را هنوز/ به یغما می‌برد) متضمن اشاره‌ای ظریف به چپاول محصول کار و نیروی کار توسط دستگاه حاکم.

بند یازدهم تجربهٔ شخصی گوینده است.[1] او و هزاران پیشه‌ور زحمتکش («آستین‌چرکین») دیگر همصدا می‌شوند تا وضعی را به وضع دیگری تبدیل کنند («این مباد! آن باد!») و این بار نیز بیرحمانه سرکوب می‌شوند. تاریخ از این رنجبران «آستین‌چرکین» یاد نکرده است[2] (و چه بسا که مبارزهٔ آنان را نیز بر علیه دستگاه حاکم، به نحو دیگری تحریف کرده باشد[3]). این بار توفانی سیاه برمی‌خیزد که با توفان سرخ بند هشتم در تقابل است. به اعتبار بند هشتم و این بند، دیگر نمی‌توان تباری اساطیری برای گوینده برتراشید و به اعتبار بند ششم باید حساب ستمکشان این بند را از «مستضعفان»[4] نیز جدا کرد. و در بند قبل دیدیم که گوینده تصوف را نیز به ریشخند میگیرد.

همچنین بهتر است دامنهٔ تأویل را با نمادهای سیاسی خاص محدود نکنیم، تا «سرخ» نه فقط نماد یک جنبش تاریخی خاص بلکه نماد زندگی، عدالت‌طلبی، پویایی و خون باشد و «سیاه» نماد مرگ، بیداد، جمود و افیون. و باز سرخ می‌تواند یادآور زبان (= آزادی بیان) باشد در مقابل حکم بیرحمانهٔ اعدام که با مرکّب سیاهی از محبر پرلیقهٔ یک قلم‌به‌مزدِ دیگر نوشته شده است.

بند آخر، چندین نکتهٔ قابل توجه دارد:

گوینده تا اینجا از هر کس یاد کرده، ستمکش یا ستمگر، پدر و پدرجد و عمو یا شاه و خان و امام، همگی مرد بوده‌اند. یعنی ماجرا، به قول امروزی‌ها،

۱. بر اساس تاریخ شعر و اشعار دیگری که شاعر در دیوانش دارد، می‌توان آن را با تجربهٔ نسل اخوان و رخداد ۲۸ مرداد ربط داد، اما این هم باز دامنهٔ تأویل را محدودتر می‌کند. بگذریم از اینکه نه آن حوادث و نه موضع شخص اخوان در آن دورهٔ خاص و نه افراد صاحب‌نقش در نهضت ملی کردن نفت و وقایع منتهی به سال ۳۲ هیچ‌یک با قرائنی که در شعر موجود است، سازگاری ندارند. حتی در همین بند، شعار «این مباد! آن باد!» نیز تعبیری کلی‌گویانه و ناظر بر جنبهٔ کیفی قضیه است، نه مختصات دقیق یک واقعهٔ تاریخی.

۲. «کارگر باسوادِ» برتولد برشت می‌پرسید: «چه‌کسی شهر هفت‌دروازهٔ تِبس را ساخت؟» (گینزبرگ، کالو. پنیر و کرم‌ها: جهان یک آسیابان قرن شانزدهمی، ا. فتاحی‌زاده، م. عبداللهی، ص [بیست و پنج]، نشرنو، ۱۴۰۱).

۳. در شاهنامه (بخش داستان منوچهر) سام می‌گوید که برای خدمت به شاه، اژدهایی را در «رود کَشَف» کشته است. ممکن است اشاره به نام «کشفرود» در بند هشتم، ذهن خواننده‌ای را به این سو بکشاند که آن هم داستان تحریف‌شدهٔ خیزش دیگری بر علیه شاهان بوده، اما دستخوش سیاه‌نمایی مورخان شده است. مقایسه شود با قرائنی دیگرگونه که شاعر دیگری، هم‌نسل اخوان و چون او تربیت‌یافتهٔ نیما و همچنین طرفدار ایدئولوژی چپ، از داستان ضحاک ارائه می‌دهد (سخنرانی احمد شاملو در دانشگاه برکلی دربارهٔ شاهنامه).

۴. قرآن، سورهٔ قصص، آیهٔ ۵: «و نرید ان نمن علی الذین استضعفوا فی‌الارض و نجعلهم ائمهٔ و نجعلهم الوارثین»: و ما بر آن هستیم که بر مستضعفان زمین نعمت دهیم و آنان را پیشوایان سازیم و وارثان گردانیم (ترجمهٔ عبدالمحمد آیتی).

مردانه بوده است. حالا او قصد دارد میراثش را به دختری بسپارد. یعنی اکنون زمانه‌ای است که یک دختر نیز می‌تواند عهده‌دار پاسداری از این میراث و رساندنش به نسل بعد باشد. بلکه حتی پدر از بین تمام وارثان ذکور و اناث شایسته‌ترینشان را به‌عنوان «کاروانسالار» نسل بعد برگزیده باشد.

نکتهٔ دیگر این است که نام دخترِ گوینده لاله است و این کوچک‌ترین اهمیتی ندارد که اسم دختر شاعر نیز لاله بوده یا نه. این انتخاب هم بسیار هنرمندانه صورت گرفته است: لاله که در شعر کهن با خون و داغ تناسب داشت، پس از انقلاب مشروطه در اشعار ملی و سرودهای سیاسی نمادی برای خونخواهی و شهادت شد. همچنین با رنگ آن توفان سرخ خشمگین در بند نهم نیز ارتباط دارد، و پس از فرونشستن توفانی دیگر (تجربهٔ شکست‌خوردهٔ پدرش)، از دل خاک بردمیده است.

بر اساس ارتباطی که بین اجزای شعر تا کنون نشان داده شد، می‌توان گفت که پوستین سمبل خاطرهٔ جمعی مبارزهٔ تمام ستمدیدگان عالم است که متعهدند تا هر از گاهی با مبارزه‌ای در حد توانشان آن خاطره را نو کنند. در این صورت، «مرقّع» بودن پوستین دو تأویل را برمی‌تابد: اشاره به انواع ستم و تبعیض یا اشاره به قومیت‌ها و یا نژادهای مختلف[1]. پس می‌توان استنباط کرد که سلسلهٔ ستمدیگان و رنج‌کشیدگان نیز جنبهٔ قومی و ملی ندارد؛ وگرنه یافتن تاریخ آن نیز کار دشواری نمی‌بود. بنابراین زنجیرهٔ دیگری است که این قوم یا اقوام را به هم متصل می‌کند؛ همچنان‌که با توجه به معنای وسیع‌تر میراث (منصب یا عمل یا فضیلتی که پس از مرگ کسی فرزند یا وارث او از آن بهره بَرَد[2]) می‌توان انتظار داشت که میراث‌دار فردی صاحب صلاحیت و متعهد باشد، نه لزوماً خویش و پیوند میراث‌گذار.

در پایان مایلم بار دیگر کلیت قطعهٔ میراث را با توجه به بند پنجم در نظر آوریم و خوانش خود را با چاشنی شخصیت‌آفرینیِ شاعر رنگ‌وبویی دیگر ببخشیم. از این منظر، لحنِ (intonation) شعر از شکل یک تک‌گویی یا وصیتی

۱. حالا شاید بتوان گفت که عدد پنج در بند دهم به پنج نژاد بشر اشاره دارد. اخوان در نقد تند فیلمی که بر پایهٔ شعر کتیبه ساخته شده، (با تحسین) از حضور این پنج نژاد برای برگرداندن کتیبه (تغییر وضع/انقلاب) یاد می‌کند.

۲. لغتنامهٔ دهخدا

شفاهی خطاب به وارث، به شکل خواندن وصیت‌نامه‌ای در حضور جمع تغییر می‌یابد.[1] می‌توان صحنهٔ یک نمایش را تصور کرد: گوینده در حضور عمویی مهربان هرچند ساده‌لوح و مستحق سرزنش (و شاید در جمعی از خویشان و خودی‌ها) وارث خود را تعیین می‌کند؛ و در لایه‌ای دیگر: یک ستمکش مبارز، تاریخ را (که این بار به معنای مجموعهٔ رخدادهای تاریخی است) پس از عتابی تلخ، به گواهی گرفته است برای آنکه میراثی گرانبها (خاطرهٔ مبارزهٔ جمعی برای رفع هر گونه ظلم و تبعیض...) را به فردی شایسته و متعهد از نسل بعد (= دختری داغدار مانند لاله) بسپارد تا این مرده‌ریگ کهن را احیا و بنیادش را نو کند.

۱. باختین بر آن است که لحن (اینتونیشن) به دو سمت معطوف می‌شود: با توجه به شنونده به مثابهٔ همداستان یا شاهد و با توجه به موضوع گفتار به مثابهٔ شخص ثالث حیّ‌وحاضری که لحن، او را مورد توهین، نوازش، تحقیر یا تعظیم قرار می‌دهد.
Abrams, M. H. A Glossary of Literary Terms. 6th ed. Harcourt Brace College Publishers, 1993

سیری در دارالمجانین

عباس سلیمی آنگیل

چندی پیش، رمان دارالمجانین جمالزاده را خواندم. چند نکته دربارهٔ این رمان به ذهنم آمد که اینجا می‌نویسمشان، شاید آگاهی از این نکته‌ها به خوانندهٔ احتمالی کمک کند تا از چشم‌اندازهایی دیگر هم متن را بخواند و بکاود و راه را بر دریافت‌های دیگرگون نبندد.

۱. چنان‌که پیداست، رمان دارالمجانین جمالزاده پس از انقلاب اسلامی تجدید چاپ نشده است. خوانندهٔ امروزی یا باید چاپ‌های پیش از انقلاب را از دلال‌های کتاب و ضایعاتی‌ها، آن هم به خون‌بهای پدرشان و با قیمت کتب ممنوعه، بخرد یا به نسخهٔ پی‌دی‌اف پرغلط و ناخوانایی که در فضای مجازی وجود دارد بسنده کند. برنامهٔ طاقچه رونوشتی از همین نسخهٔ آشفته را به خوانندگانش تقدیم کرده است، بی‌آنکه حتی یکی از نادرستی‌ها را اصلاح کرده باشد.۱ در حقیقت، متن شسته‌رفته‌ای از این رمان در بازار رسمی کتاب مملکت وجود ندارد. (فقط نقلِ دارالمجانین و نایاب بودنش نیست، هنوز متن ویراسته‌ای از توپ مرواری یا حتی بوف کور۲ هدایت هم در دسترس نیست؛ این وضعیت آثار شاخص ادبیات معاصر فارسی است، چه رسد به متون کهن!)

طبق تاریخی که نویسنده در دیباچهٔ اثر آورده، دارالمجانین در سال ۱۳۱۹ نوشته شده است. احتمالاً چاپ نخستش در ۱۳۲۱ بوده (طبق ادعای مدخل جمالزاده در ویکی‌پدیا) و پس از آن چند بار تجدید چاپ شده است.

۲. جمالزاده، علاوه بر آشنایی با ادبیات معاصر اروپا، سنت داستان‌نویسی ایرانی را نیز نیک می‌شناخت. او دربارهٔ سبک داستان‌نویسی هدایت در نامه‌ای می‌نویسد: «... گاهی قدری فرنگی‌مآب می‌شد ولی مقدار زیادی از داستان‌های او کاملاً ایرانی است (از حیث لفظ و معنی) و با استادی و مهارت بسیار تحریر یافته است و من این نوع داستان‌های او را خیلی دوست می‌دارم و... ».[۳]

منظور جمالزاده از این جمله که «مقدار زیادی از داستان‌های هدایت از حیث لفظ و معنی کاملاً ایرانی است» چیست؟ هدایت و جمالزاده از نویسندگان معاصرند و در قالب‌هایی (رمان، داستان کوتاه و بلند، نمایشنامه و...) قلم زده‌اند که در سنت ادبی کهن ما، دست‌کم به باور منتقدان رسمی و در عرف رایج ادبیاتی‌ها، پیشینه‌ای ندارد. با این حال، در سبک و سیاق دارالمجانین می‌توان ویژگی‌هایی را دید که از ادبیات کهن فارسی سرچشمه می‌گیرد:

آوردن بیت‌های بسیار لابه‌لای داستان (به سبک کلیله و گلستان و...(، گذاشتن گفت‌وشنود (دیالوگ)های دراز و غیرطبیعی بر زبان شخصیت‌ها، حاشیه‌روی و دادن اطلاعات اضافی ــ اما غالباً دل‌نشین و کمیاب ــ در طول داستان، برجسته بودن موسیقی و به کار گیری انواع سجع و جناس و... .

رمان‌های جمالزاده گاهی بی‌شباهت به نقالی و نیز داستان‌های عیارانه نیست. احتمالاً این ویژگی‌ها، در کنار بهره‌گیری از زبان کوچه و بازار و هر آنچه هدایت «دانش عوام»ش می‌نامید، مجموعهٔ آن چیزی است که از نظرگاه جمالزاده «داستان ایرانی» (از حیث لفظ و معنی) می‌سازد. هدایت هم در بسیاری از داستان‌هایش، به‌ویژه در قضیهٔ توپ مرواری، «نهایت استفاده را از شیوه‌های داستان‌گویی نقالان و قصه‌گویان سنتی کرده است؛ که در این باره می‌توان به کاربرد جمله‌های قالبی (نک : ه د، افسانه) اشاره کرد. مانند: اینها را اینجا داشته باشیم (ص ۳۷)، حالا از اینجا بشنوید (ص ۳۹)، حالا دو کلمه از ... بشنوید (ص ۴۹)، اما از آنجا بشنوید (ص ۸۸)، دست بر قضا (ص ۹۰)»[۴]

محمد بهارلو دربارهٔ توپ مرواری می‌نویسد: «نثر کتاب در برخی مواضع آن شبیه نثر «عالم‌آرا»ها و به‌ویژه عالم‌آرای عباسی است. با این توضیح که هدایت در حقیقت با هدف هجو چنین کتابهایی، این نثر را به کار گرفته است.»[۵]

۳. جمالزاده در این رمان شخصیتی به نام «هدایت‌علی خان»، با گرته‌برداری از شخصیت صادق هدایت، آفریده است. خودش در این‌باره روشنگری کرده و در نامه‌ای به محمود کتیرایی می‌نویسد: «آنچه من در کتاب دارالمجانین آورده‌ام به قصد معرفی این جوان بسیار باهوش و باذوق و باآدمیت و بافهم بود... هدایت ابداً اختلال حواس نداشت ولی من به مناسبت داستان‌سرایی و محل داستان که دارالمجانین است، از اختلال حواس صحبت داشته‌ام. او سرسوزنی اختلال حواس نداشت... اصلاً مثل این است که این جوان فقط برای خواندن کتاب به دنیا آمده است.»۶

۴. یکی دیگر از نکاتی که دربارهٔ رمان دارالمجانین به ذهنم می‌رسد پایان ترسناک و خفقان‌آور آن است؛ از دست رفتن عمر در قفس دارالمجانین و ناکامی آدمی و چیرگی ستم و جبر بر سرنوشت تک‌تک شخصیت‌ها دارالمجانین را به رمانی واقع‌گرایانه و حتی بدبینانه تبدیل کرده است؛ از آن لحن قصه‌گویانه و آن سجع‌ها و تضمین‌ها و آرایه‌ها چنین پایانی توقع نمی‌رفت.

آگاهی از این چند نکته خوانندگان جوان را به کار خواهد آمد.

مسروپ ماشتوتس

به مناسبت روز جهانی ترجمه

وازریک درساهاکیان

مسروپ ماشتوتس (۳۶۲ـ۴۴۰ م.) زبانشناس، موسیقیدان و روحانی ارمنی قرن چهارم و پنجم میلادی، به گفتهٔ مورخ نامدار قرن هفتم، آنانیا شیراکاتسی، سال ۳۶۲ م. در خانوادهای اشرافی به دنیا آمد. بنا بر زندگینامهای به قلم شاگرد نامدارش «کوریون» (Koryun) از اوان کودکی به تحصیل پرداخت و به زبانهای یونانی و فارسی نیز تسلط داشت، و در دربار خسرو چهارم (از شاهان اشکانی ارمنستان، زیر فرمان شاهان ساسانی) فرمانهای سلطنتی را به یونانی و فارسی مینگاشته است. پس از آن، ماشتوتس به کسوت روحانی در آمد و سالهایی را در صومعهای به مطالعه و عبادت گذراند.

ارمنستان در سال ۳۸۷ م. استقلال خود را از دست داد و بین دو امپراتوری یونان و ایران تقسیم شد. در این تقسیمبندی، چهار پنجم پهنهٔ ارمنستان زیر سلطهٔ ایران قرار گرفت و ولایات غربی ارمنستان تحت حاکمیت یونان باقی ماند. تا آن زمان، همهٔ مراسم روحانی در کلیسای ارمنستان به زبان سریانی اجرا میشد، اما یونانیان در بخش یونانی استفاده از این زبان را ممنوع کردند و حکم دادند که از زبان یونانی استفاده شود. در نتیجه، بخش غربی ارمنستان، طی مدتی مدید، «یونانـزده» شد. از طرف دیگر، در بخش تحت فرماندهی ایران، استفاده از زبان یونانی ممنوع شد و زبان سریانی همچنان مورد استفاده

قرار گرفت. به این ترتیب، فرهنگ کهن ارمنی در خطر نابودی قرار میگرفت و وحدت ملی از دست میرفت.

در این دوره، یک پادشاه ارمنی در بخش ایران (ارمنستان شرقی) به‌عنوان «واسال» به حکومت ادامه داد. یکی از بزرگترین پدیدهها و رویدادهای فرهنگی این دوره، ابداع الفبای ارمنی و آفرینش ادبیات دینی به زبان ارمنی و با الفبای ارمنی در ارمنستان است، و سه تن در این رویداد بزرگ نقش عمده داشتهاند: ساهاک (Sahak Partev) که رهبر کلیسای ارمنی بود، ورامشاپوه (بهرام شاپور، پادشاه وقت که سال ۳۸۹ م. و پس از برادرش خسرو چهارم به تخت نشسته بود) و مسروپ ماشتوتس.

سال ۳۹۴ «ساهاک پارتِو» (۳۵۴ـ۴۳۹) رهبر کلیسای ارمنی)در بخش ایرانی(که مردی فرهنگپرور و دانشآموخته بود، از ماشتوتس خواست الفبایی برای زبان ارمنی بپردازد و کتاب مقدس را به ارمنی ترجمه کند تا در مراسم و آیینهای کلیسایی مورد استفاده قرار گیرد. تا آن زمان، زبان ارمنی دارای الفبای مستقلی نبود و همواره از الفبای سریانی، یونانی یا پهلوی برای نگارش متون ارمنی استفاده میشد. اما هیچ کدام از این الفباها برای نگاشتن تمامی اصوات و مفاهیم ارمنی مناسب نبودند. ماشتوتس برای طراحی الفبای خاص زبان ارمنی، به مشورت با دیگر زبانشناسان وقت، از جمله راهبی به نام دانیل در بینالنحرین و روفینوس در سامسات، پرداخت، و توانست الفبایی با سی و شش حرف ابداع کند، که در قرن دوازدهم، دو حرف دیگر (ՈՒ و ֆ) به آنها افزوده شد و تعداد حروف ارمنی به سی و هشت رسید.

نخستین جملهای که ماشتوتس پس از ابداع الفبای ارمنی با این الفبا نوشت، جملهٔ اول «کتاب امثال سلیمان نبی» از عهد عتیق بوده است: «به جهت دانستن حکمت و عدل»

Ճանաչել զիմաստութիւն եւ զխրատ, իմանալ զբանս հանճարոյ

بنابراین، زبان ارمنی از سال ۴۰۵ م. دارای الفبایی شد که تا به امروز بیش از ۱۶ قرن از ابداع آن میگذرد. پس از آن بود که ادبیات ارمنی نیز پا گرفت و در خلق «روح ملی» ارمنیان نقش بسزایی بازی کرد. این الفبا باعث شد که ارمنیان بتوانند همچون ملتی جدای از سایر ملل و اقوام همسایه روی پای خود بایستند، و مانند بسیاری دیگر از اقوام خاور میانه، در ملتِ مسلط بر سرزمین مادریشان، ذوب نشوند.

بنا بر برخی منابع قرون وسطی، ماشتوتس برای زبان گرجی و آلبانیای قفقاز نیز الفبایی در همان سالها ابداع کرده است.

با تشویق و ترغیب «ساهاک» و پادشاه، ماشتوتس مدارسی برای آموزش الفبای نوین در ولایات ارمنستان تأسیس کرد تا نوجوانان ارمنی با این الفبا و کاربرد آن آشنا شوند. او خود در صومعهای به نام «آماراس» در ولایت «آرتساخ» (واقع در قرهباغ امروزی) به کار پرداخت، اما فعالیت وی تنها به خطهٔ ارمنستان شرقی محدود نمیشد. او با همراه داشتن نامههایی از رهبر کلیسای ارمنی (در اجمیادزین) به قسطنطنیه رفت و با اجازهٔ رسمی امپراتور تئودوسیوس، آموزش الفبای ارمنی را در ارمنستان غربی نیز آغاز کرد. ماشتوتس پس از بازگشت به اجمیادزین، تعدادی از شاگردان خود را به ولایاتی چون اِدِسا، قسطنطنیه، آتن، انطاکیه، اسکندریه، و سایر مراکز دینی و علمی زمانه فرستاد تا زبان یونانی را فرا گیرند و شاهکارهای ادب یونانی را با خود به ارمنستان بیاورند. نامدارترین این شاگردان و حواریون عبارتند از هووهانس، هُوسپ باقین، یِزنیک، کوریون، موسس خورناتسی، و هوهانس ماناگونی.

پس از آن، نخستین کتاب به زبان ارمنی و با استفاده از همین الفبا، یعنی کتاب مقدس، نگاشته شد. بنا به نوشتهٔ موسس خورناتسی، این ترجمه به قلم ساهاک بوده است، اما چون نواقصی داشته، ماشتوتس دو تن از شاگردانش،

یوحنا و هوسپ باقین، را به اِدسا فرستاد تا مطالعات مفصلی در زمینهٔ ترجمهٔ کتاب مقدس به ارمنی انجام دهند. آنها با در دست داشتن متون موثقی به زبان یونانی، و با استفاده از متون دیگری که از اسکندریه آورده شده بود، ترجمهٔ کاملی از کتاب مقدس را بر اساس متن «هفتادگانی» (Septuaginta) که به عربی «سبعینیه» نامیده میشود، و «اوریجن» یا «اُریگینس» از دانشوران آغازین مسیحیت، که متن مشهوری به نام «هگزاپلا»(Hexapla) از عهد عتیق فراهم آورده بود، فراهم آوردند. این متن که تا به امروز در کلیسای ارمنی استفاده میشود، در سال ۴۳۴ م. تکمیل شد. احکام سه شورای وحدت کلیسایی، همراه با متون عبادت ارمنی نیز پس از آن به ارمنی ترجمه شد. نسخههای اصلی برخی از این متون کهن یونانی در قرون بعدی از بین رفتهاند، و ترجمههای ارمنی آنها تنها گواه وجود آنها هستند، از قبیل وقایعنامهٔ یوسیبوس پامفیلوس (اسقف قیصریه) که تنها فصول اندکی از متن اصلی باقی مانده است. وی کسی بود که تاریخ مسیحیت آغازین را نوشت و چگونگی برگزیده شدن اناجیل و پذیرفته شدنشان از سوی مسیحیان اورشلیم، انطاکیه، اسکندریه و روم را نگاشته است.

ماشتوتس، پس از درگذشت دوست و حامی بزرگوارش، ساهاک، در سال ۴۳۹، ادارهٔ امور کلیسای ارمنی را به طور موقت عهدهدار شد، اما خود نیز شش ماه بعد (۱۷ فوریهٔ ۴۴۰) درگذشت. کلیسای ارمنی روز ۱۹ فوریهٔ هر سال، یاد او را در مراسم عشاء گرامی میدارد. او در صحن کلیسایی در روستای «اُشاکان» دفن شده است.

امروزه هر شهری در ارمنستان، خیابانی به نام مسروپ ماشتوتس دارد، از جمله در ایروان، پایتخت ارمنستان، که «بولوار ماشتوتس» یکی از مهمترین خیابانهای آن شهر است که به کتابخانهٔ «ماتِنادارانِ» (محل نگهداری متون کلاسیک ارمنی) منتهی میشود، و پیکرهای از او و شاگرد وفادارش «کوریون» در مدخل کتابخانه دیده میشود.

آشپزی در تلاقی جنگ و ادبیات

لیلا سامانی

«بگو چه می‌خوری، تا بگویم کیستی» این عبارت مشهور نقل قولی‌ست از ژان آنتلم بریا ساوارن، فیلسوف اپیکور فرانسوی و نویسنده یکی از مشهورترین کتاب‌های خوراک‌شناسی با نام «فیزیولوژی چشایی» و چکیده‌ای از یک عمر پژوهش او در زمینه تاثیرو تاثر تغذیه و شیوهٔ زندگی آدمی‌ست. به عقیده ساوارن حس چشایی، یکی از حواسی‌ست که می‌تواند بالاترین حظ را نصیب انسان کند، چرا که این لذت می‌تواند با دیگر لذایذ حسی آمیخته‌شود و حتی در غیاب آنها مایه تسلا هم بشود. اما اگر ادبیات و طباخی با شیوه‌ای هنرمندانه و یگانه به هم بیامیزند، این خرسندی شامل حال آدمهای بسیاری خواهد شد.

در این میان کتاب‌های آشپزی قدیمی بیش از آنکه مرجعی برای پختن شام باشند، اسنادی تاریخی‌اند که کارشان ضبط تحول فرهنگ غذایی آدمها در گذر زمان و مکان است. کتاب آشپزی آلیس‌بی‌تکلاس یکی از این کتیبه‌های تاریخی ادبی‌ست که ارزش ادبی‌ـ جامع‌شناختی‌اش به مراتب بیشتر از «آموزش» آشپزی‌ست. کتاب بازتاب‌دهنده حال و هوای جامعه فرانسه در روزهای جنگ و اشغال است و غذاها با فراز و فرودهای احوال شخصی و جمعی متحول می‌شوند. آلیس‌بی‌تکلاس در جایی از کتابش می‌نویسد: «مردم در شرایط بحرانی بیشتر روزهای شاد و غذاهای دلچسب و خوشمزه را یاد می‌کنند.[...] در سال ۱۹۴۰ زمانی که آلمانها پیشروی کرده‌بودند، ما هیچ وسیله‌ای برای خبردار شدن نداشتیم. من یک روز صبح از پنجره و در فاصله

دو مایلی خودم جنگنده‌های آلمانی و فرانسوی را بر فراز آسمان دیدم و آن‌وقت همان کاری را کردم که هر خانه‌دار عاقبت‌اندیشی باید انجام دهد.[مهیا کردن ضروریات بقا] کاری که در آوریل سال ۱۹۰۶ در زلزلهٔ سانفرانسیسکو هم کرده‌بودم...»

آلیس بی تکلاس، سی و نه سال تمام با گرترود استاین، نویسندهٔ آمریکایی‌تبار زندگی کرد به رسمی عاشقانه و فروتنانه. بیش از سی سال صبح زود از خواب بیدار شد و تا پیش از بیدار شدن گرترود نوشته‌هایش را تایپ کرد، قرار ملاقات‌هایش را نظم داد و پشت سکان آشپزخانه نشست. خانه این دو زن که سالها پاتوق روشنفکران بزرگ زمانه‌شان بود، به یمن مهارت و شعور آلیس در آشپزی و سلیقه‌اش در چیدن سفره‌های رنگین، به صحنه عشرت و عیشی بیکران بدل می‌شد. او سالها بعد از مرگ استاین و پس از گذرکردن از سایه سنگین او، اعتماد به نفس نوشتن پیدا کرد و خاطرات آن روزگار پاریس را با دستورهای خلاقانه آشپزی‌اش پیوند زد و حاصل را در کتابی با نام «کتاب آشپزی آلیس بی‌تکلاس» منتشر کرد.

آلیس از کودکی در کار جمع‌آوری دستور خوراکهای متنوع بود و وقتی روزگار روی «سیاهش» را به نمایش می‌گذاشت، با خواندن کتابهای آشپزی از جهان پیرامونش جدا می‌شد. همین است که یک هدونیسم فارغانه بر «کتاب آشپزی» خودش هم حاکم است. او دفترچه خاطرات نداشت اما دفتر دستورهای غذایی‌اش بر حافظه قدرتمند او تلنگر می‌زد و از همین رهگذار مسبب تجدید خاطرات او از زمان‌ها، مکانها و تجربیات زیسته با آدمهای گوناگون می‌شد.

«کتاب آشپزی آلیس بی‌تکلاس» سرشار است از مزه و رنگ و بو که با چاشنی نثر طنازانه و نیشدار او طعمی دوچندان گرفته‌است. کتاب با فصلی در معرفی سنت آشپزی فرانسوی شروع می‌شود. تعاریف تکلاس در این باب آمیزه‌ای از تمجید و نیشخند است. او کتابش را با این جملات آغاز می‌کند:

« فرانسوی ها در مقولهٔ خوراک رویکرد ویژه‌ای دارند؛ همان میزان خضوع، احترام، هوشمندی و ظرافت طبعی را برای میز غذا قائلند که نسبت به سایر هنرها مثل نقاشی، ادبیات و نمایش. وقتی می‌گویم فرانسوی‌ها منظورم هم زنان و هم مردان فرانسوی‌ست. برای آدمهای ساکن فرانسه، هرآنچه به آشپزخانه مربوط باشد، نقش پررنگی ایفا می‌کند. به گوش خودم شنیده‌ام که کارگران پاریسی دربارهٔ شیوهٔ طبخ تاس‌کباب همسرانشان بحث می‌کردند: به

شیوه بورگونیایی‌ها یا به رسم برشته کردن یک کلم با خوک نمک‌سودشده دودی در تنور. آوازه یک زن روستایی بابت طرز ویژه تهیه دامپلینگ‌های موسوم به کوئنل ممکن است تا کیلومترها آنسوتر هم برود که الحق غذای سختی هم هست. حتی در مجامع ادبی یا سیاسی‌شان هم مکالمات به سمت غذا و شراب می‌چرخند.

فرانسوی‌ها مایلند بگویند که آشپزیشان ریشه در فرهنگشان دارد و در گذر قرنها بالیده‌است. آوازه جهانی آشپزی فرانسوی مرهون همین دلایل است و البته بر آب و هوای معتدل و خاک حاصلخیزش هم متکی‌ست.

ما خارجی‌های مقیم فرانسه البته برای این دیدگاه ارج و احترام قائلیم اما افسوسی هم داریم بابت لزوم رعایت سفت و سخت مقرراتی که ذره‌ای عدول حتی در زمینه افزودن چاشنی یا حذف کوچکترین جزییات را برنمی‌تابد. مثلا خوراکی به سادگی سالاد سیب‌زمینی، باید حتماً با کاسنی دورادورش صرف شود و خوردن این غذا با هیچ سبزی دیگری امکان‌پذیر نیست. مع‌ذلک، این سخت‌گیریهای محافظه‌کارانه به عبور ایام شماری از اصول اساسی را موجب شده که آوازه مطبخ فرانسوی را رقم زده‌اند.»

او در ادامه تاثیر جنگ و اشغال بر آشپزی فرانسوی را واکاوی می‌کند و از نگاه یک آمریکایی با رگه‌هایی از خودبرتربینی، اصولگرایی مردم فرانسه را با ریشخند نقد می‌کند:

«جنگ‌ها عامل تغییر سبک زندگی، عادات، فروشگاه‌ها و بالتبع آشپزی‌اند. فرانسوی‌ها به مدت پنج سال و اندی از بیشتر مواد غذایی‌شان محروم بودند و ناچار بودند جایگزینهای نامرغوب استفاده کنند، تازه اگر گیر می‌آوردند. بعد از آزادی فرانسه فروشگاه‌ها کم‌کم با مقدار محدودی کالا تامین شدند. مردم برای مدت زیادی گرسنگی کشیده‌بودند، انضباط غذایی‌شان را از دست داده و آن نگاه منتقدانه را یا فراموش کرده‌بودند یا برآن چشم می‌پوشیدند. آشپزی فرانسوی حتی هنوز هم به آن استانداردهای پیشینش برنگشته‌است.

ساکنان پرشمار قاره اروپا ــ جایی که صحنه نبرد جنگهایی لابد است ــ بیش از ما آمریکایی‌ها از محرومیتها و مشقات ناشی از جنگ آسیب می‌بینند. محدودیتها قوه خلاقیت آمریکایی ما را پرورش داد، ما ترکیبات و جایگزینهایی را یافتیم که رهنمون سویه‌های جدیدی شدند و از بطن هر پدیده مربوط به آشپزخانه حاصلی بدیع و دلربا آفریدند.

فرانسوی‌ها نسبت به این اکتشافات ما بی‌اعتنایی می‌کنند، به دانش دقیقه‌ای که به آشپزی آمریکایی منجر شده، به ابزارآلات ما که در زمان و نیرو صرفه‌جویی می‌کنند، حتی غذایی را که حاصل آشپزخانه‌های مدرن ما باشد هم دوست ندارند. آنها معتقدند چنین غذایی یا زیادی من درآوردی، یا زیادی اگزوتیک است. آنچه می‌شود دربارهٔ فرانسوی‌ها گفت چیزی‌ست که پادشاهان بوربون‌شان گفته‌اند:«آن‌ها نه چیزی یاد میگیرند نه چیزی را فراموش می‌کنند». از همان زمان جنگ، ما آمریکایی‌ها از مسایل مختلف درس‌های بسیاری گرفتیم و چون آموزش ذات وجودی ماست، دوست داریم دانسته‌هایمان را با دیگران شریک شویم.»

تکلاس در یکی از درخشان‌ترین فصل‌های این کتاب با نام «جنایت در آشپزخانه»، از جنگ و اشغال و خونریزی آن روزها به قتل یک ماهی و سلاخی کبوترها در آشپزخانه نقب می‌زند و ضمن شرح جزییات دستورغذایی‌اش از خاطرات کودکی و روزگار دورش هم قصه می‌کند.

او در فصلی با عنوان «گنجینه‌ها» در مقدمهٔ شرح طرز تهیهٔ «سوفلهٔ گوشت نورا» اینطور می‌نویسد:

«اولین غذایی که در خاطرتان حک شده چیست؟ نخستین غذایی که دیده‌اید حتی اگر نخورده‌باشیدش؟ خب، قدیمی‌ترین غذایی که من از اوان کودکی‌ام به یاد می‌آورم مربوط است به اوایل دههٔ ۱۸۸۰ در شهر سانفرانسیسکو: یک صبحانه که شامل حریره‌ای بود تهیه شده از بلغور گندم، شکر و خامه و یک فرنی که آن را با آرد ذرت، شهد، نشاسته و عسل درست کرده‌بودند. اما غذای بعدی که دیدم و خوب در خاطرم مانده، سوفلهٔ گوشتی است که البته جایی در رژیم غذایی بچه‌ها نداشت. نورا، آشپز مادرم، خوشبختانه اینقدر در خانه ما ماند تا من هم بتوانم سوفله دست‌پخت‌اش را نوش‌جان کنم. او تقریبا چهل ساله بود که آشپزخانهٔ مادرم را ترک کرد و رفت تا با کارگری که حقوق مکفی داشت ازدواج کند و برایش پنج شش بچه بزاید. مگی، پرستار ما، که بعدها به دیدارش رفته‌بود، دربازگشت راوی داستانی باورنکردنی بود. او می‌گفت نورا، همان آشپز زبردست، کارش به جایی رسیده‌بود که خانواده‌اش و حتی کوچک‌ترین بچه‌اش را هم با غذاهای کنسروی سیر می‌کرد. آه نورا، پیش‌کسوت آشپزی ما... »

کتاب، فصل دیگری هم دارد که شامل آن دسته از دستورهای غذایی‌ست که تکلاس از آدمهای مختلف با ملیت‌ها و فرهنگ‌های گوناگون آموخته‌است. او در این بخش نام تمام کسانی که از آنها غذایی را یاد گرفته نوشته و خصوصیات مکانی و زمانی و حتی شرایط آب و هوایی هر خوراک را هم به آن سنجاق کرده است. حاصل دفتری شده پر از دستورهای غذایی متنوع از سرزمینها و فرهنگ های گوناگون همراه با خاطره نگاری ادیبانه و نیم‌نگاهی به ارجاعات ادبی.

معروف‌ترین خوراک معرفی شده در این فصل «فاج حشیش» است که بنا به نوشتهٔ خود نویسنده طرز تهیه‌اش را از «بایرون جیسن» یاد گرفته‌است. او این دستور را با ارجاع به کتاب «بهشت‌های بدلی»[1] اثر شارل بودلر آغاز می‌کند و می‌نویسد:

... یک قاشق چای خوری دانه فلفل سیاه را به همراه یک جوز هندی، ۴ ساقهٔ متوسط دارچین و یک قاشق چای خوری تخم گشنیز در یک هاون نرم بکوبید. از خرمای بی‌هسته، انجیر خشک، مغز بادام و بادام زمینی یک مشت جداگانه بردارید، ریزریزشان کنید و آنها را با هم مخلوط کنید. یک شاخه کانابیس ساتیوا (شاه‌دانه) را بسایید تا به پودر تبدیل شود و بعد به ادویه‌ها و خشکبار اضافه اش کنید و همه را با هم ورز دهید. یک فنجان از شکر حل شده در یک تابهٔ بزرگ کره را هم به این ترکیب بیفزایید. خمیر به دست آمده را یا به شکل کیک پهن کنید و به قطعات کوچک ببرید و یا گلوله‌هایی به اندازهٔ یک گردو از آن بسازید. این خوراک را با احتیاط مصرف کنید. حداکثر دو قطعه...»

۱. شارل بودلر، شاعر سمبولیست فرانسوی قرن نوزدهم، همراه با برخی از چهره‌های ادبی و هنری آن زمان چون تئوفیل گوتیه، چارلز باربارا و نادار، یکی از همنشینان ثابت محافلی بود که در ویلایی زیبا در جزیره سنت لویی برگزار می‌شد. او در این مجالس به همراه دوستانش علاوه بر بلعیدن حشیش، مواد مخدر دیگری را هم آزمایش کرد و حاصل این تجاربش را به کسوت رساله‌ای در آورد با نام «بهشت‌های بدلی». او در این اثر از تاثیرات مختلف مواد مخدر بر حواس و احوال انسان گفته‌است و در بخشی از آن دربارهٔ «حشیش» نوشته‌است: «حسی ورای شرح. چیزی که شرقی ها به آن می‌گویند: «کیف». یک سرخوشی تمام. یک آرامش بی‌حصر. تمام مسائل فلسفی حل می‌شوند و همهٔ پرسشهای دشواری که موضوع مشاجرهٔ خداشناسان و موجب یاس مردان اندیشمندند، واضح و شفاف می‌شوند. تمام تعارضها به صلح می‌رسند. آدم از خدایگان پیشی میگیرد»

در میان انبوه خوراکی‌های اینچنینی، دسری هم وجود دارد با عنوان «طالبی شهرزاد» که آلیس آن را از میان دفترچهٔ آشپزی دست‌نوشت مادرش شکار کرده است. این دسر چیزی‌ست که ما امروز به اسم «طالبی شکم‌پر» می‌شناسیم. یک طالبی پر شده با مخلوط میوه‌های شیرین و لیکور نعنا و شراب آلبالو.

تکلاس هنر آشپزی را مرادف هنر نقاشی می‌دانست و ظرافت و رنگ و طرح یک بشقاب غذا را از ضروریات آشپزی برمیشمرد، او در یکی دیگر از فصول این کتاب میزهایی را که برای برخی هنرمندان صاحب‌نام چیده‌است، تشریح می‌کند و در مطبوع‌ترین آنها اینطور می‌نویسد:

«یک روز بنا بود، پیکاسو ناهار مهمان ما باشد، من یک ماهی را به روشی که گمان می‌کردم مطابق ذائقهٔ اوست رنگ و لعاب دادم و درواقع یک خارماهی بزرگ را به سبک مادربزرگم طبخ کردم. مادربزرگم در آشپزی بی‌تجربه بود و به ندرت در آشپزخانه پیدایش می‌شد، اما در آشپزی هم مثل سایر مسائل نظریات بی‌شماری داشت. او استدلال می‌کرد که یک ماهی تمام عمرش در آب است و وقتی صید می‌شود دیگر نباید کوچک‌ترین تماسی با این عنصری که در آن زاده و بالیده‌شده‌است، پیدا کند. او توصیه می‌کرد که ماهی را باید در شراب یا خامه یا کره تنگاب‌پز کرد. برای همین منظور «پایه سوپی» درست کردم، شامل شراب سفید، نمک، فلفل، برگ بو، یک شاخه آویشن، تراشه‌ای جوز، پیاز، میخک، هویج، ترەفرنگی و قدری سبزیجات تازه. ماهی را نیم‌ساعت با بخار ملایم پختم و بعد گذاشتم تا سرد شود و بعد برای بیست دقیقه در تابه برشته‌اش کردم و در «پایه‌سوپ» گذاشتم تا خنک شود. دست آخر خوب خشک‌ش کردم و در دیس ماهی گذاشتم‌اش. کمی پیشتر از سرو غذا، ماهی را با مایونز سفید و سس گوجه‌فرنگی قرمز و با استفاده از قیف قنادی تزیین کردم. بعد با چند تخم مرغ آب‌پز سفت که زرده و سفیده‌شان جدا شده‌بود طراحی‌اش کردم و قدری سبزیجات خرد شدهٔ تازه هم دورش ریختم. مفتخر و مغرور غذای مخصوص سرآشپز را برای پیکاسو سرو کردم و او از زیبایی و رنگ و لعابش به وجد آمده بود، اما با همان زبان شوخ همیشگی‌اش گفت، این ماهی بیشتر برازندهٔ «ماتیس» بود تا من.»

بخش عظیمی از این کتاب از دستورهای آشپزی به‌عنوان لنگری برای روایت‌های خودزندگی‌نامه و تاریخی بهره برده‌است. مشابه آنچه در فصلی

با نام «غذا در بوگی در زمانه اشغال» نوشته‌شده و در آن تکلاس از زندگی در سالهای اشغالگری نازیها قصه کرده‌است، هنگامه‌ای که او و استاین در بوگی‌ـ منطقه‌ای روستایی در شرق فرانسه‌ـ اقامت داشتند و این دهکده مامنی شد برای جان به در بردن این دو زن هم‌جنس‌گرای یهودی از چنگ نازی‌ها.

یکی دیگر از فصلهای کتاب در بستر پاریس جنگ‌زده، در اواخر جنگ جهانی اول (۱۹۱۷) روایت می‌شود و به مرور خاطرات استاین و تکلاس به‌عنوان نیروی داوطلب اختصاص دارد، جایی که آنها به وسیله «فورد مدل تی» قدیمی‌شان وظیفه رساندن غذا و چوب به بیمارستان را به عهده گرفته‌بودند. طرز تهیه شکلات داغی که راهبه‌های صلیب سرخ با آن از زخمی‌های جنگ پذیرایی می‌کرده‌اند، از جمله دستورهای غذایی‌ست که تکلاس در بطن روایت این رویدادها برشمرده‌است.

«کتاب آشپزی آلیس بی‌تکلاس» معدنی سرشار از جملات اشتهابرانگیز برآمده از عصر طلایی آشپزی است و با تصاویری دلکش از زندگی تکلاس و استاین در آینه فرهنگ و پس‌زمینه تاریخ نقش خورده‌است. تکلاس با قلم نمکین‌اش از خوراک‌ها، مکان‌ها و شخصیت‌های معروف می‌گوید، گاهی خاطراتش مثال حاشیه‌ای بر یک «کتاب آشپزی»اند و گاه انگار دستورهای آشپزی یادداشت‌هایی‌اند بر کنارهٔ برگه‌های یک «دفتر خاطرات». کتابی در ستایش زندگی با تمام جلوه‌های رنگ‌به‌رنگش.

کتاب بی‌قراری فرناندو پسوا

❀ برگردان فارسی از ترجمهٔ فرانسوی: ناصر نبوی

درامد: هفت پاره‌ای که در ادامه می‌خوانید، پاره‌های آغازین شاهکار منثور فرناندو پسوا شاعر بزرگ پرتغالی‌اند که به نام کتاب بی‌قراری (*Livro do Desassossego*) شناخته می‌شود. این کتاب اثر یکی از دگرنام‌ها[1]ی اصلیِ پسوا به نام برناردو سوارز است و ظرف بیست و اندی سال از روزگار جوانی تا زمان مرگ پسوا به رشتهٔ تحریر درآمده. متن نامدون این کتاب در قالب قریب به پانصد یادداشت در حجم‌های گوناگون در ابتدای دههٔ ۱۹۸۰ از چمدان معروف پسوا (چمدانی که او همهٔ نوشته‌هایش را اعم از نظم و نثر ــ به نام این و آن دگرنام ــ درونش نهاده بود تا دست اتفاق سال‌ها بعد پرده از رخسار آنهاَ و مؤلف نابغه‌شان کنار بزند) استخراج شد و پس از آنکه به زبان‌های انگلیسی و فرانسوی و آلمانی ترجمه شد، به‌سرعت جایگاهی همتراز بزرگ‌ترین شاهکارهای ادبیات یافت.

پاره‌های پیش‌رو از ترجمهٔ فرانسویِ کتاب به فارسی برگردانده شده‌اند. مشخصات این طبع از قرار زیر است:

Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, Traduit du portugais par Françoise Laye, Christian Bourgois, 1999.

۱. دگرنام‌ها (معادل hétéronymes در زبان فرانسه) قریب به هفتاد شاعر و نویسنده و اندیشمند خیالی‌اند با نام و سرگذشت و امضای مجزا که هریک وجهی از سبک و جهان‌بینیِ این پدیدهٔ یگانهٔ عالم ادبیات را به نمایش می‌گذارند. چهار دگرنام پسوا شهرت بیشتری دارند: آلبرتو کائرو، آلوارو دو کامپوس، ریکاردو ریش و برناردو سوارز. سه تای اولی شاعرند و چهارمی که همچون خود پسوا به شغل حسابداری در یک دفتر اشتغال دارد، نویسنده.

آغاز سخن

۲۹ مارس ۱۹۳۰

من در زمانه‌ای به دنیا آمدم که اغلب جوانان ایمان به خدا را از کف داده بودند، به همان دلیلی که نیاکانشان ایمان داشتند ــ بی که بدانند چرا. و از آنجا که روح آدم بالطبع به نقادی گرایش دارد، چون به جای اندیشیدن حس می‌کند، اغلب این جوانان انسان[1] را به منزلهٔ جانشین خدا برگزیدند. با این همه، من در زمرهٔ آدم‌هایی هستم که همیشه در حاشیهٔ محفلی که به آن تعلق دارند می‌مانند و نه‌تنها کثرتی را که بخشی از آن‌اند، بلکه فضاهای عظیمی را می‌بینند که در کناره وجود دارند. از این رو مثل آن جوانان خدا را یکسره رها نکردم؛ هیچ گاه ایدهٔ انسان‌مداری را هم نپذیرفتم. گمانم این بود که خدا، گیرم نامحتمل، چه بسا وجود داشته باشد و در نتیجه بعید نیست که ناگزیر از پرستیدنش شویم؛ اما انسان که چیزی نیست مگر یک مفهوم سادهٔ زیست‌شناختی، بر چیزی جز گونهٔ حیوانیِ بشری دلالت ندارد و برای پرستیده‌شدن از هیچ گونهٔ حیوانیِ دیگری شایسته‌تر نیست. این کیش انسان‌مداری، با مناسک آزادی و برابری، همیشه به چشمم نوعی حیات دوبارهٔ کیش‌های باستانی جلوه کرده، کیش‌هایی که نزد آنها حیوانات خدا قلمداد می‌شدند و خدایان سرهای حیوانی داشتند.

بنابراین، بی که راهی برای باور به خدا داشته باشم و ناتوان از ایمان به مجموعه‌ای بسیط از حیوانات، مثل دیگرانی که بر لبهٔ جماعات جای گرفته‌اند، در فاصله‌ای از همه چیز ماندم که عموماً انحطاط[2] نامیده می‌شود. انحطاط از دست‌رفتن تمام و کمال ناآگاهی[3] است؛ چون ناآگاهی بنیاد زندگی است. قلب اگر می‌توانست بیندیشد، می‌ایستاد.

برای ما (من و نادر نظایر من) که زندگی می‌کنیم بی که بلد باشیم زندگی کنیم، چه می‌ماند جز چشمپوشی به منزلهٔ راه و رسم زندگی و نظاره به مثابه سرنوشت؟ بی که بدانیم ــ و بتوانیم بدانیم ــ حیات دینی چیست، چون هیچ

۱. Humanité: در بند آغازین، با عنایت به فحوای کلام، دو جا به «انسان» و دو جای دیگر به «انسان‌مداری» برگردانده شد.

2. Décadence

3. Inconscience

کس عاقلانه ایمان نمی‌آورد؛ بی که بتوانیم به انتزاع[1] از بشر ایمان بیاوریم و بی که بدانیم با این انتزاع در قبال خودمان چه کنیم، آنچه برایمان ماند، ملاحظهٔ زیبایی‌شناختیِ زندگی بود به منزلهٔ انگیزهٔ برخورداری از جان[2]. به این ترتیب، بیگانه با کوکبهٔ همهٔ جهان‌ها، بی‌اعتنا به الوهیت و بیزار از بشریت، به خاطر هیچ و پوچ ــ آن طور که درخور اعصاب مغزیِ ما بود ــ تسلیم احساس بی‌هدفی شدیم که در بطن اپیکوریسمی پرتکلف پرورش یافته بود.

از علم چیزی کسب نکردیم مگر اصل بنیادینش، اصلی که بر اساس آن همه چیز منقاد قوانینی محتوم است که نمی‌توان مستقلاً علیه آنها واکنش نشان داد، زیرا واکنش ما خود انگیختهٔ کرد و کار این قوانین است؛ و با عنایت به این که این اصل تا چه حد به کمال با اصل کهن‌تر تقدیر الوهیِ امور هماهنگ است از هر کوششی چشم پوشیدیم، همان طور که آدم‌های ضَعیف‌الجثه از نرمش‌های ورزشکاران چشم می‌پوشند؛ روی کتاب احساسات خم شدیم و دغدغهٔ کلان دانشی را که به محک تجربه درآمده باشد ارمغانش کردیم.

بی که چیزی را جدی بگیریم و با ملاحظهٔ این که نمی‌توانیم واقعیت دیگری را جز واقعیت احساساتمان حتمی بدانیم، با کند و کاو در احساسات، انگار بر زمین‌هایی ناشناخته و درندشت، در آنها گریزگاهی جستیم. و اگر مجدانه هم به ملاحظهٔ زیبایی‌شناختی پرداختیم و هم به بیان راه و رسم و نتایج این ملاحظه، از این روست که نظم و نثری که ما می‌نویسیم، خالی از هر دغدغه‌ای معطوف به اقناع روح یا تأثیر بر ارادهٔ کسان، صرفاً نوعی خواندن‌اند به صدای بلند خطاب به خودمان، برای بخشیدن عینیتی تمام‌عیار به لذت ذهنیِ خواندن.

می‌دانیم که هر اثری فقط می‌تواند ابتر باشد و نااستوارترین ملاحظهٔ زیبایی‌شناختی مشخصاً به آنچه می‌نویسیم ربط دارد. اما همه چیز ابتر است و هیچ غروب زیبایی نیست که نتواند از آنچه هست زیباتر باشد؛ هیچ نسیم مخدری هم نیست که نتواند آرامشی بیشتر به ما عطا کند. به این ترتیب، در تماشای کوه‌ها و مجسمه‌ها با فراغ بالی یکسان، در لذت‌بردن از روزها و کتاب‌ها و خاصه در دیدن همه چیز به رؤیا، برای گرداندن همه چیز سوی محرمانه‌ترین بخش وجودمان، توصیف‌ها و تحلیل‌هایی نیز در کار خواهیم

1. Abstraction
2. Âme

کرد که به محض تحقق به چیزهایی بیگانه بدل می‌شوند، به چیزهایی که خواهیم توانست طعمشان را بچشیم چنان که گویی با افول روز به سراغ ما آمده باشند.

این دریافت بدبین‌جماعت از زندگی نیست، کسی چون وینیی[1] که زندگی را نوعی زندان می‌یافت، زندانی که در آن «کاه می‌ریسید» تا زمان را سپری کند. بدبینی یعنی تراژیک‌پنداشتن امور و چنین رویکردی همزمان ازحدگذشته و نامناسب است. به یقین ما هیچ معیاری نداریم که بتوانیم آن را بر ارزش اثری بار کنیم که در حال ساختن آنیم. راست است، ما اثر را می‌سازیم تا سرِ خودمان را گرم کنیم؛ با وجود این، کار ما کوچک‌ترین شباهتی به کردار زندانی‌ای ندارد که کاه می‌ریسد تا دلمشغول سرنوشت نباشد، بلکه به عمل دوشیزه‌ای می‌ماند که بالشچه‌ها را گلدوزی می‌کند تا سرِ خود را گرم کند، همین و بس.

من زندگی را مهمانسرایی می‌انگارم که تا رسیدن دلیجان مغاک باید در آن بمانم. نمی‌دانم آن دلیجان مرا به کجا خواهد برد، زیرا هیچ نمی‌دانم. می‌توانم این مهمانسرا را نوعی زندان بینگارم، از این نظر که مجبورم میان دیوارهایش انتظار بکشم؛ می‌توانم آن را مکانی بینگارم برای همراهی‌های نیکو زیرا در آن مردمانی گوناگون را دیدار می‌کنم. با این همه، نه بی‌شکیبم و نه سلیقه‌ای پست دارم. می‌گذارم کسانی که در اتاق‌های خود جا خوش کرده‌اند همانی باشند که هستند، بیعار، درازکشیده بر تختی که رویش انتظار می‌کشند بی که بتوانند بخوابند؛ می‌گذارم به کار خود بپردازند کسانی که سرگرم روده‌درازی‌اند در تالارها، تالارهایی که از آنها صدا و موسیقی به گوشم می‌رسد و به نحو خوشایندی تکانم می‌دهد. پای در می‌نشینم و چشم و گوش را سرمست می‌کنم از رنگ‌ها و آواهای منظره و با نیمچه‌صدایی که تنها به گوش خودم می‌رسد ترانه می‌خوانم، ترانه‌های گنگی که در مدت انتظار می‌سرایمشان.

شب فرا خواهد رسید و دلیجان سراغ همهٔ ما را خواهد گرفت. طعم نسیمی را که به من عطا می‌کنند می‌چشم و طعم جانی را که به من عطا کرده‌اند تا طعم نسیم را بچشم؛ و نه پرسانِ بیش از اینم و نه جویای بیش از این. اگر آنچه به هیأت مکتوب روی کتاب مسافران به جا می‌گذارم قادر باشد

۱. آلفرد دووینیی (۱۷۹۷ ــ ۱۸۶۳): شاعر فرانسوی.

ـ چنانچه دیگران هر روز از نو بخوانندش ـ سرِ آنها را نیز در مدت اقامتشان گرم کند، چه خوب! اگر آن را نخوانند یا در خواندنش هیچ لذتی نیابند، باز هم چه خوب!

۲

باید بین دو رویکردِ منفور دست به انتخاب بزنم ـ یا رؤیا که عقلم از آن بیزار است یا عمل که حساسیتم از آن وحشت دارد؛ یا عمل که احساس نمی‌کنم برایش به دنیا آمده‌ام یا رؤیا که هیچ کس برایش به دنیا نیامده.

نتیجه این که چون از هر دو متنفرم، هیچ یک را انتخاب نمی‌کنم، اما از آنجا که در پاره‌ای موقعیت‌ها باید یا رؤیا ببافم یا عمل کنم، این را با آن می‌آمیزم.

۳

در شب‌های آهستهٔ تابستانی، آرامش شهر سفلی را دوست دارم و بیش از آن، آرامش فزاینده و ناسازوار این محلات را که روز یکسره در جنب و جوش غوطه‌ورشان می‌کند. خیابان آرسنال، خیابان آلفاندگا و بعد این خیابان‌های دراز غمناک که سوی شرق کش می‌آیند و سراسر ردیف سکوهای آرام ـ اینها همه با اندوه خود به من قوت قلب می‌دهند، وقتی در این شب‌های طولانی در شبکهٔ منزوی‌شان فرو می‌روم. انگار در عصری زندگی می‌کنم ماقبل عصری که در آنم؛ با لذت خودم را معاصر سزاریو ورده[1] احساس می‌کنم و نه اشعار دیگری مشابه اشعار او بلکه همان خمیرمایه‌ای را حمل می‌کنم که آن اشعار را به وجود آورد. تا فرارسیدن شب، در این خیابانها نوعی احساس زندگی را به دنبال می‌کشم که به آنها شباهت دارد. این خیابان‌ها تمام روز از غلغله‌ای سرشارند که هیچ معنایی ندارد؛ و شب از غیاب غلغله سرشارند که آن هم معنایی ندارد. روز، من هیچم؛ شب، من منم. هیچ تفاوتی میان من و خیابان‌های بندر نیست، جز این که آنها خیابان‌اند و من جانم و این تفاوت شاید در برابر آنچه ذات اشیا را می‌سازد به چشم نیاید. آدم‌ها و اشیا سرنوشتی یکسان دارند، چون انتزاعی است این سرنوشت ـ نوعی اشارت بی‌اعتنا در

۱. سزاریو ورده (۱۸۵۵ ـ ۱۸۸۶): شاعر پرتغالی.

هندسه[1]ی رمز و راز.

اما چیز دیگری هم هست... در طول این ساعات آهسته و تهی، از ژرفای جانم سوی اندیشه‌ام اندوهی بالا می‌آید که اندوه همهٔ هستی است، تلخکامی از این بابت که همه چیز در آنِ واحد احساسی است که فقط از آنِ من است و چیزی یکسره بیرونی که دگرگون‌کردنش از من ساخته نیست. آه، رؤیاهایم به کرات پیش رویم قامت می‌افرازند، مثل اشیا، نه تا جایگزین واقعیت شوند، بلکه تا نزد من اعتراف کنند که چقدر به واقعیت شباهت دارند، چون آنها را نیز پس می‌زنم و چون ناگاه در بیرون رخ می‌نمایند، درست مثل ترامواییِ که پدیدار می‌شود و در انتهای خیابان، آن پایین، می‌پیچد یا مثل صدای جارچی که در شب جار می‌زند چیزی را که نمی‌دانم چیست، صدایی که اوج میگیرد شبیه ترانه‌ای عربی یا مانند فواره‌ای که یکباره بیرون بجهد و خود را از یکنواختیِ روز در شرف زوال جدا کند.

زوج‌هایِ آینده را می‌بینیم که می‌گذرند، زنان ریزنقش خیاط را که دو به دو و جوانان را که در طلب لذت می‌گذرند؛ ازهمه‌چیزبازنشسته‌ها را می‌بینیم که در پیاده‌روهای ابدیِ خود سیگار دود می‌کنند و این ولگردهای بی‌تکان، این دکان‌داران را که پای درِ دکان‌هایشان بر مدارِ هیچ متوقف مانده‌اند. مشمولان وظیفه را که کند، تنومند یا ضعیف‌الجثه در دسته‌هایی گاه پرهیاهو و گاه فراتر از پرهیاهو به خوابگردی روزگار می‌گذرانند. گاهی ظهور آدمی بهنجار را شاهدیم. خودروها در این ساعت، در این محله، پرشمار نیستند؛ با نغمهٔ موسیقی همراهند. بر قلبم صلح و صفایی وحشت‌زده فرمان می‌راند و آسودگی‌ام سراسر اثر تسلیم است.

اینها همه می‌گذرد و برایم هیچ معنایی ندارد، همه چیز بیگانه است با سرنوشت من ــ و حتی با سرنوشت خود: آمیزه‌ای از ناآگاهی، حلقه‌هایی بر سطح آب وقتی اتفاق[2] در آن سنگریزه‌هایی می‌افکنَد و پژواک‌های دورِ صداهایی ناشناس ــ معجون دسته‌جمعیِ وجود.

۴

1. Algèbre
2. Le hasard

... و از بلندای همایونیِ همهٔ رؤیاهایم ــ اینک من، کمک‌حسابداری در شهر لیسبون.

اما تضاد مرا ویران نمی‌کند، بلکه آزادم می‌کند؛ طنزش حتی خون رگ‌هایم است. آنچه می‌باید مرا فرو بکشد، همان پرچمی است که به اهتزازش درآورده‌ام؛ و خنده‌ای که باید نثار خویشتن کنم، شیپوری است که با صدایش سلام می‌گویم و می‌آفرینم بامدادی را که در آن خودم را به وجود می‌آورم.

چه افتخار شبانه‌ای است بزرگ‌بودن، بی چیزی بودن! چه هیمنهٔ تیره‌ای است هیمنهٔ شوکتی ناشناخته... و ناگاه کبریایی را احساس می‌کنم که راهب در بیابان دارد و معتکف در کنج عزلتش، آگاه از خمیرمایهٔ مسیح در سنگ‌ها و غارهای کناره‌گیریِ خود از جهان.

و نشسته بر سر میز، در اتاقم، این حجرهٔ مه‌آلود و رقت‌انگیز ــ من، کارمندی دون‌پایه و ناشناس، کلماتی را می‌نویسم که در حکم رستگاریِ جانم‌اند. خودم را با غروبی ناممکن بر کوه‌هایی بلند و پهناور و دور زرین می‌کنم؛ خودم را با حمایل کشیشی[1]ام ــ حمایلی که در ازای لذت به دست آمده ــ زرین می‌کنم و با حلقهٔ چشمپوشی به انگشت انجیلی‌ام، جواهر بی‌تکانِ خوارداشتی خلسه‌آمیز.

۵

پیش رویم دو ورقهٔ بزرگ دارم از یک دفتر سنگین دخل و خرج؛ با چشمان خسته، از این اوراقِ خمیده بر میزِ کهنه جانی خسته‌تر از چشمانم را برمیگیرم. در فراسوی نیستی‌ای که اینها همه نمودهای آن‌اند، دفتر شرکت طبقاتِ منظم قفسه‌ها و کارمندان منظم و نظم انسانی و آرامش ابتذال را تا خیابان دوراُدُرس[2] به خط می‌کند. پشت شیشه، هیاهوی جهانی متفاوت می‌تپد؛ این هیاهوی متفاوت نیز مبتذل است، مثل آرامشِ برقرارِ قفسه‌ها.

نگاهی تازه می‌اندازم به دو ورقهٔ سفید که بر آنها ارقام دقیق من نتایج عملکرد شرکت را ثبت کرده‌اند. و با لبخندی که پیش خودم نگهش می‌دارم، می‌اندیشم که زندگی ــ که این اوراق پوشیده از رقم و مارکِ پارچه را با فضاهای سفید و خطوط خط‌کشی‌شده و دستخط خوش و خوانایشان شامل

1. Étole
2. La rue des Douradores

می‌شود ــ ملاحان بزرگ و قدیسان بزرگ و شاعرانِ همهٔ اعصار را هم در برمیگیرد، بی حتی یک خط به یاد و خاطرهٔ آنها، این قوم تبعیدیِ فراخ‌دامن که ارزش جهان یکسره به وجود اوست.

درون دفتر دخل و خرج که پارچه‌ای آن را پوشانده، درهای هند و سمرقند گشوده می‌شوند و شعر فارسی که از آنِ هیچ سرزمینی نیست رباعیاتش را پیشکش می‌کند، رباعیاتی که مصراع سومشان قافیه ندارد و تکیه‌گاه دوری است برای تشویش من. اما من بی‌اشتباه می‌نویسم، جمع می‌بندم و نوشته‌ها به خط می‌شوند، نوشته‌هایی که به خامهٔ خردمندِ یک کارمند دفتری مکتوب شده‌اند.

۶

از زندگی بس اندک خواسته‌ام ــ و همین اندک را زندگی از من دریغ کرده. شعاعی از ماندهٔ آفتاب، روستا، لختی آرامش با قدری نان، نوعی آگاهی از بودن که زیاده برایم دردناک نباشد و بعد، از دیگران هیچ نخواستن و مخاطب خواست کسی نبودن. این از من دریغ شده، همان طور که می‌توان صدقه نداد نه از سر سنگدلی، بلکه محض خودداری از اجبار گشودن دکمه‌های پالتو.

مالامال غم می‌نویسم، در اتاق آرامم، تنها همان طور که همیشه بوده‌ام، تنها همان طور که همیشه خواهم بود. و از خودم می‌پرسم آیا صدایم ــ که به ظاهر چیز چندانی نیست ــ جوهر میلیاردها صدای دیگر را مجسم نمی‌کند؟ عطش میلیاردها زندگی را به گفتن از خود، شکیباییِ میلیون‌ها جان مثل جان خودم را که منقاد سرنوشت روزمره‌شان‌اند، منقاد رؤیای بیهوده‌شان، منقاد امید که رد و نشانی به جا نمی‌گذارد؟

در لحظاتی چنین، قلبم تندتر می‌زند، چون از وجودش آگاهم. بیشتر زندگی می‌کنم، چون بزرگ‌تر زندگی می‌کنم. در خودم نیرویی دینی احساس می‌کنم، نوعی دعا، کمابیش گونه‌ای همهمه. اما واکنش من علیه خودم از قلهٔ فهمم فرود می‌آید... خودم را در طبقهٔ چهارم خیابان دورادُرس می‌بینم و خودم را خواب‌آلوده احساس می‌کنم؛ روی کاغذ نیم‌نوشته‌ام دستِ بی‌بهره از زیبایی‌ام را تماشا می‌کنم و سیگار ارزان‌قیمت را که دست چپم روی این زیردستیِ مستعمل نگاه می‌دارد. من، از قلهٔ طبقهٔ چهارم، فراخوانندهٔ زندگی! بیان‌کنندهٔ آنچه جان دیگران احساس می‌کند! و نثرپرداز، مثل نوابغ و مشاهیر!

من، اینجا، نه بیشتر و نه کمتر!...

۷

امروز، در اثنای یکی از رؤیاهای بی‌هدف و ناپسندی که سهم چشمگیری از خمیرمایهٔ معنویِ زندگی‌ام را می‌سازند، خودم را تا ابد آزاد از خیابان دورادُرس و واسکوئز مدیر شرکت و موریرای حسابدار و کارمندان دسیسه‌کار و پادو و پیشخدمت و گربه تصور کردم. این آزادی را در رؤیا احساس کردم، گویی همهٔ دریاهای جنوب به من جزایری شگرف بخشیده باشند به این نیت که به اکتشاف آنها بروم. پس دیگر کاری ندارم مگر استراحت و شکوفاشدن در هنر و کمال‌بخشیدن اندیشه‌ورانه به سراسر هستی‌ام.

اما در فرود آن رؤیا که در کافه به وقت صرف ناهار می‌گذشت، ناگاه حسی از تشویش حمله‌ور شد: احساس کردم که دشواری‌هایی در پیش خواهم داشت. آری، این را به اجمال گفتم، گویی به تفصیل: دشواری‌هایی در پیش خواهم داشت. واسکوئز مدیر شرکت و موریرای حسابدار و بورجسِ صندوقدار و همهٔ پسران نازنینی که پیرامون من‌اند و پیشخدمت خوش و خندانی که نامه را تا دم صندوق پستی می‌برد و پادوی آماده‌به‌خدمت و گربهٔ مهربان ــ اینها همه بخشی از زندگیِ من شده؛ نمی‌توانم این همه را بی گریستن رها کنم، بی فهمِ این نکته که اینَ جهان کوچک، هر قدر که به چشمم جانکاه جلوه کرده باشَد، بخشی از خودم بوده و این بخش با آنها خواهد ماند؛ و کندن از آنها در حکم نیمهٔ مرگ خواهد بود و تصویر مرگ.

وانگهی، اگر همین فردا همهٔ آنها را بگذارم و بروم، اگر این لباس یک‌شکل خیابان دورادُرس را از تن بکنم، خودم را به چه چیز دیگری بند کنم (زیرا شکی نیست که خودم را به چیزی بند خواهم کرد)؟ چه لباس یک‌شکل دیگری به تن کنم (زیرا شکی نیست که لباسی یک‌شکل به تن خواهم کرد)؟

ما همه واسکوئز خودمان را داریم که برای عده‌ای مرئی است و برای عده‌ای دیگر، نامرئی. در آنچه به من مربوط می‌شود، نام او واقعاً واسکوئز است، مردی سالم، خوشایند، گاهی خشن اما بی که چیزی ته دلش باشد، منفعت‌طلب اما در کل درستکار و بهره‌مند از حس عدالتخواهی‌ای که شمار کثیری از نوابغ بزرگ و سایر اعجوبه‌های تمدن بشری، از هر جناح و دسته‌ای که باشند، از آن بویی نبرده‌اند. برای دیگران این واسکوئز ممکن است خودپسندی باشد،

میل سیری‌ناپذیر به ثروت، افتخار، جاودانگی و... من یک واسکوئزِ انسان مثل مدیر خودم را به شرط این که در لحظات دشوار راحت‌تر بتوان به او دسترسی داشت به همهٔ مدیران انتزاعیِ جهان ترجیح می‌دهم.

یکی از دوستانم عضو شرکتی است که کارش به برکت قراردادهایش با دولت سکه است؛ روزی به خیال این که حقوق ناچیزی دریافت می‌کنم، به من گفت: «رفیق، از شما بیگاری می‌کشند.» این جمله به یادم آورد که واقعیت امر چنین است؛ اما از آنجا که در زندگی بناست از همهٔ ما بیگاری بکشند، از خودم می‌پرسم: آیا بهتر نیست آن که از من بیگاری می‌کشد واسکوئز، این تاجر پارچه، باشد و نه خودپسندی و افتخار و آزردگی و حسد و امر ناممکن؟

هستند کسانی که خدا خود از آنها بیگاری می‌کشد و اینها پیامبران و قدیسان‌اند در خلأ بیکران این جهان.

و من، مثل دیگرانی که به کاشانهٔ خود پناه می‌برند، به این خانهٔ غریب پناه می‌آورم، به این دفتر پهناور خیابان دورادُرس. پشت میزم پناه میگیرم، گویی پشت خاکریزی علیه زندگی. در خودم، تا حد سرازیرشدن اشک‌ها، عطوفتی احساس می‌کنم معطوف به این دفاتر دخل و خرج که دفاتر من‌اند بی که دفاترم باشند و درون آنها مکتوباتم را به یادگار می‌گذارم، به این دوات قدیمی که از آن استفاده می‌کنم و به کمر خمیدهٔ سرجیو که کمی آن سوتر فاکتورها را تنظیم می‌کند. خودم را دلبستهٔ همهٔ اینها احساس می‌کنم ــ شاید چون چیز دیگری برای دوست‌داشتن ندارم ــ شاید هم چون هیچ چیز نیست که شایستهٔ دلبستگیِ جان بشر باشد؛ و این عشق را اگر بخواهیم از سر احساسات نثار کنیم، چه فرقی می‌کند نثار آن به پای هیأت نحیف دوات من یا به ساحت بی‌اعتناییِ پهناور ستارگان؟

یادداشت‌ها

۱. ایرادهای این نسخه پنج تا و ده تا نیست که بشود نادیده‌اش گرفت. در هر صفحه‌اش چند نادرستی املایی هست و در بسیاری جاها واژه‌ها یا عباراتی از قلم افتاده یا پس و پیش شده است.

۲. در این‌باره بنگرید به کتاب نامه‌های صادق هدایت، محمد بهارلو، تهران: نشر اوجا، ۱۳۷۴، ص ۳۱۶.

۳. نامه‌های صادق هدایت، همان، ص ۳۳۵.

۴. بنگرید به مقالهٔ «توپ مرواری» در دایرة المعارف بزرگ اسلامی:
https://www.cgie.org.ir/fa/article/239687/%D8%AA%D9%88%D9%BE-%D9%85%D8%B1%D9%88%D8%A7%D8%B1%DB%8C

۵. همانجا.

۶. نامه‌های صادق هدایت، همان، ص ۳۲۱ به بعد.

فرهاد میثمی: از بدن تا تاریخ

آزاد عندلیبی

فرهادِ میثمی یک بدن-تاریخ است، یک چرخشگاهِ جهان‌شناسانه. از لحظاتی‌ست که در تاریخِ یک کشور سلاح از دست غایب می‌شود، کتاب به بدن متصل می‌شود و بدن-کتاب به‌جای سلاح می‌نشینند. کتاب‌هایی که از فرازِ دیوارهای زندان گذشته‌اند و به بدن‌هایی پیوسته‌اند که خود در زمانه و سرزمینی دیگر امتدادِ تاریخیِ همان کتاب‌ها هستند. سرریز شدنِ کتاب‌ها و انسان‌ها در یکدیگر، در تاریخ.

اگر روزی تفنگ و گل و گندم تصویرِ نمادینِ مبارزانی بود که خیال داشتند جهان را تغییر بدهند، اگر روزی به استدلال با سلاح می‌بالیدند و شیدا و مرعوبِ طنینِ توراتیِ آن جملهٔ قصار می‌شدند، امروز تصویری پدید آمده است زِ بیخ متفاوت؛ تصویری که بازنمودِ مبارزه‌ای‌ست که تغییرِ خود و تغییرِ وضعیتِ شهروندانِ یک ملّت ــ دولتِ بخصوص را آماج کرده است؛ فیگوری زاده‌شده از آنچه چهار دهه و یک قرن مواجههٔ نفس‌گیر با تجربهٔ تاریخیِ وطنی و جهانی از شهروندِ جنبشی ساخته است.

این فیگور سراپا به روی تجربه‌های جهانی گشوده است (پاسخ به ایدهٔ مرگبارِ «بازگشت به خویشتن») و نیز سودای تغییرِ جهان را پیشاپیش یا پاهم‌پای تغییرِ ملّت ــ دولتِ خود ندارد (پاسخ به ایدهٔ مغلوبهٔ «انترناسیونالیسم» در گفتارِ چپ‌های وطنی). در گفتارِ این فیگور اثری از ستیزهٔ ایدئولوژیک با هیچ ملّت ــ دولتی در جهان نیست. با کتاب‌هایی در دست در تصویر

ایستاده است یکی راویِ تجربهٔ تاریخیِ جنبشِ مدنیِ چکسلواکیِ سابق، یکی شیوه‌نامه‌گونه‌ای در حفاظت از دموکراسی در برابرِ پوپولیسم و جباریت در چارچوبِ ملّت ــ دولتِ امریکا، و یکی کتابی دربارهٔ تاریخِ نبرد برای آزادی در ملّت ــ دولت‌های گوناگون.

درونمایهٔ هرسه کتاب را می‌توان به این هردو مربوط دانست: دموکراسی و آزادی (پاسخ به آن غیابِ بزرگ، آن کالای بورژوایی به‌زعم پدران، آن تنها «سخنی که در میانه نبود»[1]). او چرا در زندان است؟ به‌سادگی به‌خاطرِ دفاع از حقوق و آزادی‌های سلب‌شدهٔ زن، به‌جرمِ اعتراضی به‌تمامی مدنی به آنچه ظلم و تبعیض علیه زن می‌داند (پاسخ به ایدهٔ غایب در جهان‌بینی و افقِ انتظارِ پدران).

گفته‌اند که او در تجهیز و گردآوریِ کتاب برای کتابخانهٔ زندان‌ها کوشیده است. در معرفیِ کتاب‌هایی که برای ساختنِ افقِ انتظارِ سزاوار ضروری می‌داند کوشیده است. درون و بیرونِ زندان را با این کتاب‌ها، به‌سهمِ خود، آشنا کرده است. دانش‌آموزانِ سابق او را با کتاب‌هایی به یاد می‌آورند که دربارهٔ کنکور بوده و نبوده است. طنز و تخیلش در آن کتاب‌ها جریان داشته است. حتا آن کتاب‌ها را هم به خوانندگانش توصیه نکرده است. باید و نباید نکرده است. در پیِ تحمیلِ خطِ فکریِ خود نبوده است (پاسخ به کتاب‌های توصیه‌شدهٔ حزبی و مسلکیِ نسلِ پیشین).

بدنِ تکیده از اعتصابِ غذایش کسانی را به یادِ مهاتما گاندی انداخته است و کسانی را به یادِ نجات‌یافتگانِ آشوویتس و داخائو. یکی هندو و یکی یهود. یکی فیگوری مترادف‌شده با مبارزهٔ خشونت‌پرهیز و مقاومتِ منفی، اهیمسا و سایتاگراها؛ و یکی مظهرِ «قربانی» در تجربه و ذهنیتِ انسانِ مدرن (قیاس شود با نمادسازی‌های حزبی و فرقه‌ای).

تصاویری که از او بیرون آمده است در یک چیز مشترک‌اند: شهروندی عادی با لحظاتِ شادی و سوگ، آمیخته با آنچه از «زندگی» در ساده‌ترین تعاریفش به ذهن می‌آید: ترانه‌های فولکلوریک می‌خواند، می‌رقصد، سرِ کلاس با حرارت حرف می‌زند، در برابرِ دیگران به نشانهٔ دلداری بندهایی از منشورِ

۱. سطری از بندی از شعر «اشارتی» از دفتر ابراهیم در آتش، احمد شاملو: «همهٔ الفاظِ جهان را در اختیار داشتیم و / آن نگفتیم که به کار آید / چراکه تنها یک سخن / یک سخن در میانه نبود: / ــ آزادی! / ما نگفتیم / تو تصویرش کن!»

حقوقِ بشر می‌خواند و دیگران را فرامی‌خواند تا در بعضی لحظاتشان بندهایی از آن منشور را برای خود و دیگران بخوانند. مقاومت را کنشی زیستی و روزمره و همه‌جائی می‌داند نه میراثی حماسی که تنها دستِ بیضای قهرمانانی به آن می‌رسد که چنین و چنان کرده باشند (پاسخ به تصویرسازی و روایت‌پردازی از «حماسه»ها در جنگل‌ها و کوهستان‌ها).

چرا اعتصابِ غذا کرده است؟ در دفاع از حقوقِ دیگر شهروندان. نه خواستی ایدئولوژیک و فرقه‌ای را آماج کرده نه برای نجاتِ خودش دست از خوردن و نوشیدن کشیده است. دو خواستِ انسانی را پیش کشیده و آزادیِ شش شهروندِ دیگر را خواستار شده است. هریک از این شهروندان نمادی از خرده‌فرهنگ‌هایی از جنبش‌اند. به‌لحاظِ سیاسی متنوع‌اند و به‌لحاظِ رنج مشترک. او کوشیده است که با آنچه از گوشت و خونِ خود نثار می‌کند به غیابی از غیاب‌هایی اشاره کند که هنوز همچون حفره‌ای مرگبار خونِ کوشش‌ها و جنبش‌های انسانِ ایرانی را می‌مکد (پاسخ به تک‌روی و تک‌صداخواهیِ همچنان حی و حاضر در روان‌شناسیِ جمعیِ شهروندانِ ایران).

پس از ماه‌ها اعتصابِ غذا بالاخره رسانه‌ها و شهروندانِ توما_خو[1] با تماشای آن بدن، با چشم‌لمسِ آن بدن، صدایش را شنیدند و به تحلیل‌رفتنِ او آگاه شدند. موافقان و مخالفانش، دوستان و حتا شماری از دشمنانش به مهابتِ رنج و کنشِ او گواهی دادند. از او نه مسیح می‌خواهم نه دجال. مسخره است مسیح‌سازی از کسی که خود نفیِ هر اسطوره‌پردازی از شهروندِ جنبشی‌ست. از او نه کنشگری در ذهن می‌سازم که خطا نکرده یا نخواهد کرد، نه می‌دانم در آینده در کجای افق خواهد ایستاد، و نه می‌دانم چه نسبتی با او خواهم داشت. این پرسشی‌ست هنوز و لاجرم بی‌پاسخ. آنچه از او می‌دانم «مجموعه‌ای از پاسخ‌ها»ست که خواسته یا ناخواسته، خواسته‌ناخواسته، به پرسش‌ها و پاسخ‌هایی در تاریخِ زیستهٔ ما و پدرانِ ما داده است. این پاسخ‌ها را مهم، تاریخی، و دوران‌نما می‌دانم.

بالای هر کتابی که در آن تصویر به دست گرفته عبارتی روی کاغذ نشانده است. مجموعش این جمله است که از عنوانِ کتاب‌ها پدید آمده: «قدرتِ بی‌قدرتان در برابرِ استبداد راهِ باریکِ آزادی است.» این جمله

۱. توماى حوارى، که به زنده‌شدنِ عیسای ناصری شک داشت، تا آن‌گاه که انگشت در زخمِ مسیحِ بازگشته کرد و به رستاخیز مسیح ایمان آورد.

را می‌توان مانیفست و جمع‌بندیِ او از تجربهٔ این دوران و از تجربهٔ آن دوران‌های چکیده‌شده در سه کتاب به شمار آورد. از غریب‌ترین معرفی کتاب‌های تاریخِ مدرن.

۱۶ بهمن ۱۴۰۱

دفتر نهم بارو از پسِ چهار ماه لحظات مهیب و زیبای جنبشی منتشر می‌شود که تاریخ این کشور را به پیش و پس از خود تقسیم کرد و نخستین جنبش انقلابی زنانهٔ جهان نامیده شد. نوشتن و انتشار متن‌ها را چیزی سوای جنبش و متضاد با روح جنبش نمی‌دانیم و بر آنیم که کلمات می‌توانند بهترین راویان آن لحظاتی باشند که از سر گذشته و در پیش است. تقوای ما نیست کناره‌گرفتن و امتناع از نوشتن در زمانی که پیر و جوان و، حتا کودکانِ سرزمین، صدا در صدا انداخته‌اند. در این دفترِ بارو نیز با متونی مواجه می‌شوید که لزوماً در واکنش مستقیم به جنبش «زن، زندگی، آزادی» نیست چراکه همچون همیشه هر نویسنده ستونِ خود را پیش می‌برد و موضوع واحدی به نویسندگان توصیه نمی‌شود. امید داریم که در دفترِ بعدی، یا بهتر بگوییم اقتراح یا ویژه‌نامهٔ بارو، متونی منتشر کنیم در نسبتِ روشن و مستقیم با جنبش و افق‌هایی که در پیشِ روی انسان ایرانی گشوده است. این دفتر به خاطرهٔ جاودانِ همهٔ آن جان‌های رقصانِ عاشقی تقدیم می‌شود که در راه دشوار آزادی به آسانی و به بی‌رحمی ستانده شد. در هر لغتی که در بارو منتشر خواهد شد یاد یکایک آن سینه‌سرخ‌های آزادی‌خوان منتشر خواهد بود.

www.baru.ir
www.babelbookreview.com