ویژهٔ ادبیات / تابستان ۱۳۶۹

سوره

با آثاری از:

- جلال آل احمد
- شمس آل احمد
- کارل گوستاویونگ
- محمد مددپور
- سید مرتضی آوینی
- رضا رهگذر
- سید مهدی شجاعی
- یوسفعلی میرشکاک
- احمد عزیزی
- راضیه تجار

و...

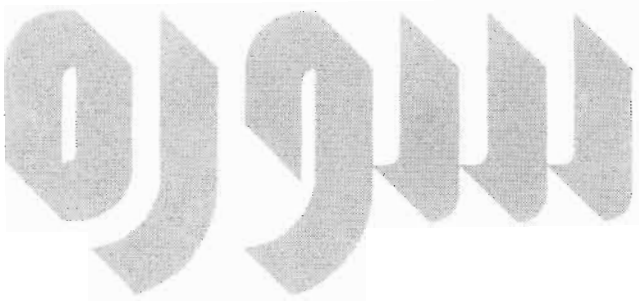
بسم الله الرحمن الرحيم

● صاحب امتیاز: **حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی**
● به کوشش: **عبدالمجید حسینی‌راد / سید محمد آوینی**
● طرح روی جلد: **علی وزیریان** / عکس: **محمد حسین حیدری**
● آثار و مقالات ارائه شده در این ویژه‌نامه بیانگر آراءِ مؤلّفین بوده، ضرورتاً نظرات حوزهٔ هنری را منعکس نمی‌سازد.
● نقل مطالب با ذکر مأخذ بلامانع است.
● حروفچینی: تهران‌تایمز/ چاپ و صحافی: آرین / لیتوگرافی: صحیفهٔ نور

■ نشانی: تهران. خیابان سمیه. تقاطع استاد نجات‌اللهی. شماره ۲۱۳ / تلفن: ۸۲۰۰۲۳

قیمت ۶۵ تومان

ویژهٔ ادبیات / تابستان ۱۳۶۹



● **یادداشت** / عبدالمجید حسینی‌راد ۷ ● **ختم ساغر** / سید مرتضی آوینی ۱۳

● **بخش دوم: پرواز** / شمس آل احمد ۴۳ ● **روان‌شناسی و ادبیات** / کارل گوستاویونگ ۵۹

● **زبان، خانهٔ حقیقت** / گفتگو با یوسفعلی میرشکاک ۷۷ ● **سه شعر** / یوسفعلی میرشکاک ۹۳

● **شطحی در فراق فلسفه** / احمد عزیزی ۹۷ ● **نقطهٔ اجابت** / احمد عزیزی ۱۰۹

● **شعرا و شیاطین** / علی تاجدینی، سید مرتضی آوینی ۱۱۵ ● **تأمّلی دوباره در تاریخ‌نگاری ادبیات** / محمد مددپور ۱۲۳ ● **ریزش زردها، رویش سبزها** / راضیه تجار ۱۳۷

● **شعر** / پرویز عباس داکانی، عباس باقری، سلیمان هرمزی، غلامحسین عمرانی و... ۱۴۱

● **طوقی از تاول** / سید مهدی شجاعی ۱۴۹ ● **زاویه دید در «رازهای سرزمین من»** / رضا رهگذر ۱۵۵

● **هدایت بوف کور** / جلال آل احمد ۱۶۷

● یادداشت

سخن در احتیاج ما و استغنای معشوق است؛ و قبسی از این حقیقت اگر به کار ما گرمی نمی‌بخشید، نه این ویژهٔ ادبیات در وجود می‌آمد و نه ماهنامه‌ای به نام «سوره».

در وانفسای ژورنالیسم و بیدادگری کلمات و هجوم حروف و تصاویر در جهان کنونی، درآوردن نشریه، مجلّه و نوشته‌ای که بتواند تا حدودی خود را به دور بدارد از گردابِ روزمرّگی و بُعد از حقیقتِ فرهنگ و ادب، کاری است نه چندان آسان و میسّر. «سوره» هرچند در این تلاش بوده و می‌باشد و از اول جز توکّل به آنچه خدای ره می‌نماید، چراغی دیگر فراراهش نبوده و نیست، لیکن با همهٔ کاستیهایش، که می‌داند ریشه در حدود بستهٔ آدمی و گسترهٔ ناپیدا کرانهٔ حقیقت ازلی دارد، بدان امید است که در روزگار ژورنالیسم، تبلیغات و سودازدگی انتشارات، مطالبی را ارائه کند که همسو ی با سیْر مصلحت‌اندیشی و سیاست‌زدگی و بُعد از حقیقت نباشد- هرچند ناچار بهَ رعایت پاره‌ای مقتضیات است؛ ورنه کدام حقیقت و اصالت در این روزگار می‌تواند آنچنان ارائه شود که باطنِ اوست؟

در این راستا انتشار جُنگهای اختصاصیِ «سوره» است، که از این پس به یاری حضرت حق به صورت ویژه برای هرکدام از هنرها منتشر خواهد شد و اولین آن ویژهٔ ادبیات است با این هیئت که پیش رو ی شماست. با این همه، دلیل انتشار این ویژه و آیندگان پس از آن چیزی نیست مگر برآوردن نیازی در حیطهٔ کار فرهنگی. و از همه نیازمندتر خود ماییم، با همهٔ احساسی که نسبت به کار خویش داریم. و نیز به دور ماندن از آنچه فرهنگ روزگار می‌طلبد و نیز زدودنِ غبار فراموشی از آینهٔ افقهای ادب و فرهنگی که پیش از این، از ایمان دینیِ ادیبان و هنرمندان مایه می‌گرفت.

●

در کار هنر بیش از هرچیز صداقت و اصالت به کار معنی می‌بخشد و این نه به معنای نفی هوشیاری و مهارت است، که اینان نیز لازمهٔ کار هنری اصیل می‌باشند. امّا چه باید کرد که امروزه مهارت، و به یك معنا اصالت بخشیدن به تکنیك و ابزار و صورت نازلهٔ کار هنری، آن را در سطحْ تداوم داده است و اصالتِ تنوّع و ابهام بدون قائل شدن به حیطه‌ای خاص و بدون درنظر گرفتنِ شأن هریك، جای همه چیز را در هنر و بویژه در ادبیات و شعر گرفته است؟

فعالیت هنری زیر سقف سیاست‌زدگی و درك صوری فرهنگ، در نهایت هنری را به مردم ارائه می‌کند که به هیچ وجه نیازهای اصیل آدمیان را برنمی‌آورد، بلکه به آنها برای حفظ اوضاع موجود جهان تعلیم می‌دهد، بی‌آنکه آنها را یك قدم به حقیقت نزدیك، یا به روح آن آشنا کند. و این نه تنها به معنیِ درجا ماندن نیست، بلکه دقیقاً بُعدِ آدمیان را از راز در پرده ماندهٔ حقیقت بیشتر می‌کند، و همان است که نگهبانان وضع موجود جهان طالب آنند و برای هر تغییر در اوضاع فرهنگی دنیا آن قدر سرمایه می‌گذارند که آنها را در آنچه می‌خواهند یاری رساند. حال آنکه هنر و ادبیات در این روزگار برای حفظ حقیقت خویش راهی ندارد جز برهم زدنِ آنچه سیاست‌گذارانِ یکسویه کردنِ فرهنگ جهانی برایش رقم زده‌اند.

هجوم ویرانگرانهٔ کلمات، حروف، صداها و تصاویر در انتشار تبلیغات ـ که رکن اساسی پاسبانی از وضع موجود است ـ به ذهن و دماغ آدمی، روح او را از رجوع به دنیای زندهٔ زندگی‌اش بازمی‌دارد و اکنون آدمی پیش از آنکه سر بر آستانهٔ معنویت، ایمان و عشق بساید، ناچار دل در گرو نفسانیات حیاتِ روزمره نهاده است. هنر و ادبیات در این میان آن‌گونه نقشَ دارد که می‌تواند آدمی را در یافتنِ اصالتهای معنوی و روح گمشدهٔ خود یاری بخشد، همچنان که شکل باطلی از آن، که امروز تارهای خود را بر همه جا تنیده است، می‌تواند روح او را به حضیض خاك‌نشینی دوران چنان بنشاند که از یاد ببرد فراتر از در و دیوار زمین، آسمانی هم برای پریدن موجود است.

یکی از مسائلی که امروزه گریبان هنرمندان و شاعران اندیشه‌ورز را گرفته همین حقیقت است که نمی‌توان به پیدایی‌اش کشانَد، الّا اینکه آدمی را محزون کند؛ و آدمی از آنجا که به یاد خویشتن خویش و درد ناخودآگاه فراقی که حنجرهٔ روحش را گرفته، پیوسته بغضی ناگشوده در خود دارد، گاهی در

هیئت «سیزیف» ناچار از آن است که سنگ سنگینی روح خود را از واقعیات سنگ گشتهٔ روزگار بالا ببرد و از آنجا که دیگر فراموش کرده آسمانی برفراز، منتظر اوست، سنگ را دوباره به زمین بازگرداند.

و ادبیات امّا در این روزگار آیا باید به همان معمّاهایی بسنده کند که کلمات را به بند می‌کشند و آدمی را اسیر آن؟ یا نه، هنرمند ادیب و شاعر باید ایمان بیاورد به حروف و واژه‌ها و به کلام، که انسان تکنیک‌زدهٔ امروز فراموش کرده معجزه است و می‌پندارد صرفاً اصوات نظم یافته‌ای است که بتدریج از خرناسه‌های انسان ـ حیوان اولیه نضج گرفته است.

اگرچه دیری است آدمیان ایمان خود را نسبت به کلمات و حروف از دست نهاده‌اند و مقصّر در این میان قلمهایی هستند که با بی‌اعتقادی به قلم و آنچه می‌نویسد حدود همه چیز را درهم ریخته و از میان برده‌اند، امّا همهٔ ایمان آدمی به کلام و حقیقت آن از میان نرفته است، بلکه چونان گوهری محجوب در غبار فراموشی است؛ و در زدودن این غبار چه کس می‌تواند سهمی شایسته داشته باشد، الّا آنان که قلم را می‌شناسند و به زبان حروف آشنایند و با کلام سری دارند قدیم؟

این چه کس و اینکه چگونه بگوید و با کدامین عالَم، همان چیزی است که چون مهره‌ای گمشده از دستان این دوران افتاده است؛ باید بازَش شناخت و از کنجهای گمشدهٔ فراموشی بَه درش آورد.

هنرمند ادیب این روزگار شاعرانه سیر نمی‌کند در عالم، و در پی کشف هیچ رازی نیست. کلمات برای او ابزاری هستند به اشکال و اصوات خاص که چیزی از عالم حقیقت را با خود ندارند؛ آنها در اوج خویش اندوه بی‌پناهی آدم را توصیف می‌کنند و کاری به تفسیر جهان ندارند. تفسیر جهان اگرچه نه تنها کار شاعران است، امّا هرکس به تفسیر جهان بنشیند و رازهای او را ببیند که چو بالی بر شانه‌هایش رسته‌اند، خود شاعر بزرگی است. از این جهت، همهٔ هنرمندان شاعرند. مهم پیوند با حقیقت است و هر که این پیوند را یافت، بازش نمی‌نهد، حتّی اگر به قیمت بازگذاشتن خود باشد. هنرمند خرد و خیال خود را چون واقعیت و افسانه درهم می‌آمیزد. در نزد او خرد و خیال قابل تفکیک نیست، بلکه جدایی این دو می‌تواند سیر شاعرانه به دور از اهواء نفسانی را مخدوش کند و او را به جهانی رهنمون شود که در آن:

دل همه روز از لگدکوب خیال
نی صفا می‌ماندش، نی فرّ و حال
این جهان دیگر نه جهان خیال صافی است و نه جهان خرد الهی.

خرد شاعر، زبان و تفکّرَ اوست و خیالش الهاماتی است که او را به جهانی متعال رهنمون می‌شود: جهان حقیقت. شاعر با تخیّل خویش به جهان حقیقت چنان می‌پرد که پروانه‌ای در باغ، زیر نور لغزانِ خورشید بر برگی و بر گلی می‌نشیند. شاعر جهانی را به دیدار دنیای خودَ می‌برد و خود در کار جهان اندیشه می‌ورزد. او اگر نتواند جهان را تفسیر کند عملاً در کار خیال باز می‌ماند وخیال هرچند ستوده باشد، چنانچه در عرصهٔ فراموشی روزگار بگذراند، سیر شاعر را میان آسمان و زمین مسکوت می‌گذارد.

صدای شاعر امّا نه این آوازهای گولی است که هر سو ی پراکنده می‌شود؛ صدای او آدمی را تا حقیقت اشیاء پیش می‌برد و حقیقت فراموش گشته‌اش را بدو بازمی‌گرداند. در این راستا در عرصهٔ ادبیات داستانی نیز نویسنده باید دام اولیاء داستان‌نویسی معاصر را از دانهٔ حکایات معقولِ بی‌دروغ بازشناسد و خیال خواننده را عرصهٔ تاخت و تاز تخیّلات نفسانی نخواهد، بلکه او را به سو ی بازشناسی وجود پیش ببرد؛ نه اینکه چون داستان و رُمان عرصهٔ تخیّل است، هر ناموجّهی را به عنوان دنیای خیالات شخصی خواننده مشروع جلوه دهد؛ که در کار هنر بیش از هرچیز صداقت و اصالت به کار معنی می‌بخشد.

باید به جستجو ی صداهایی نشست که ایمان به واژگان و حروف را به عنوان معجزه در طنین خود دارند.

عبدالمجید حسینی‌راد

■ سید مرتضی آوینی

ختم ساغر

■ نگارشی در باب غزلیات عارفانهٔ امام راحل، حضرت روح الله (ره)

اول، روی نیـاز به درگـاهِ بزرگان قوم آوردیم تا در اطراف غزلسرایی حضرت «روح الله»، مضامین و حال و هوای اشعار آن بزرگ، شرحی بنگارند امّا توفیق حاصل نشد؛ آخر پیران را آن همه حزم و حلم هست که از عاقبت کار بیندیشند و پای در چنین گرداب هائلی ننهند... لاجرم کار به خامی و جوانی خویشتن واگذاشتیم، و از آن بیش، بر توکّل و امید دستگیری روح قدسی حضرتش، و گفتیم هرچه باداباد. این حقیر نیز البتّه آن همه جوان نیست که این بی‌پروایی او را برازنده باشد امّا پروانه چسان از پروانگی پروا کند با آن همه شوق و امید لطف که دارد؟ تو می‌بینی او را که بی‌پروا بال و پر به آتش می‌سپارد و سر و جان می‌بازد و نامش «پروانه» می‌کنی؛ امّا او عاشق است و پروانگی صفت عشق است... عاشق می‌داند که سوختن مقدّمهٔ وصل است که چنین بی‌پرواست، اگرنه سوختن، والله که درد دارد و سوز.

ما کجا و «روح الله» کجا؟ او را همین بس که موسوم است به اسم «روح الله» و در آن مقام که اوست، میان اسم و مسمّی غیریّتی نیست. آنجا اسم، فانی در مسمّیٰ است و صفت، فانی در موصوف. در آن مقام که اوست، میان **وجود و موجود و عابد** و معبود غیریّتی نیست. با او «اسم روح الله» بود که در عالم وجود تجلّی کرد و این سرّ وجود انسان است که می‌تواند مظهر تامّ و تمـام اسمـاءالله باشد... و این «روح الله» همان است که آدم را مقامِ خلافت الهی بخشید: «ونفخت فیه من روحی[1]»؛ و به واسطهٔ این روح بود که او مستحقّ تعلیم اسماء شد و مستجمعِ جمیع حقایق الهی و اسماء مکنون و مخزون.

تو در چهرهٔ او می‌نگریستی که، اگرچه بسیار زیباتر، امّا چهره‌ای چون من و تو داشت: دو

چشم داشت و دو گوش و بینی و منخرین و دهان و... سر و گردن و پا و دست؛ و آن غفلتی که ملازم با حیات عقلانی است اجازه نمی‌داد تا دریابی که چشم در «مظهر اسم روح‌الله» دوخته‌ای، بحقیقت و نه بر مجاز... و اگرچه با عقل به خود نهیب می‌زدی که: «ای غافل! وجود منبسط «مستهلك در ذات» حضرت واجب است و آن خلافت که گفته‌اند «خلافت در ظهور» است؛ می‌فهمی؟! «خلافت در ظهور» یعنی این اوست که ظهور یافته در صورت یك آدمیزاده؛ این خودِ اوست: «حضرت روح‌الله».

...و امّا چه سود؟ غفلتی لاعلاج تو را دربر گرفته و رهایت نمی‌کند؛ زمان و مکان و مشتی اعتبارات ما و منی، و هرچه تلاش می‌کنی که به قلبت برسانی: «چه نشسته‌ای؟! این خود اوست، دست در دامنش کن و فنا شو در وجود او که فانی فی‌الذات است، یاالله! بجنب!» امّا باز هم آن غفلت لاعلاج و آن اعتبارات و انتزاعاتی که جهالت را در حجابی از منطق و فلسفه پوشانده‌اند و باز همان نهیب‌ها که: «پس به چه کارت می‌آیند آن همه کلمات که خوانده‌ای: ظهور و بطون و واجب و ممکن و اسم و صفت و ذات... اگر موضوعُ لَه‌الفاظ، روحِ معانی هستند پس تو چرا از عالم معنا غافلی؟!» و آن همه در غفلت ماندیم تا اجلش سر رسید و بساط ظهورِ شخصی اسم روح‌الله از جهان فانی برچیده شد و در عالم سایه‌ها سایه‌ای از او برجای نماند جز مشتی یاد و یادگار: و حالا ما قصد کرده‌ایم که از زیر و رو کردن این یادگارها پی به حقیقت وجودی ببریم که روزی در میانمان بود. با ما سخن می‌گفت و چشم در چشمانمان می‌نگریست و درنیافتیم که این مسافر، عرشی است و یك دو روزی نزول یافته تا ما خاك‌نشینان را به عرش بخواند و دیر یا زود بازخواهد گشت. دیدیمش، امّا بالهایش را ندیدیم و سجع پرواز را در عمق کلامش نشنیدیم و در نگاهش، ابروانش و مشتهای گره‌کرده‌اش قدرت ذوالجلال و رحمت واسعِ ذوالاکرام را ندیدیم: «اولیائی تحت قبابی لایعرفهم غیری[۲]».

این **یادگارهاهم** که‌ازاو مانده است کم نیست؛ آن همه هست که برای ما غربت‌زدگان سیّارهٔ زمین راههای آسمان را بنمایاند. «سمائیّات» است و چه موهبتی است این «سمائیّات» برای ما خاك‌نشینان زمینگیر غریب که در وسط آسمان، آسمان را از یاد برده‌ایم: ذکر اسراری است که در عمق صَخره‌های سنگی قلبهایمان چال کرده‌ایم؛ یاد همان وطنی است که با آن الفت داریم، از ازل: یاد یادی است که از یادها برده‌ایم.

پس آن کار دشوار بر گردن این حقیر افتاد که دل به دریای غزلیات حضرت «روح‌الله» زند و صید مروارید کند؛ و مروارید در اعماق است و مکمون در ظلمات راز و در آن ظلمت نیز در سرّالسِّرّ دل صدف، محتجب است... ظلماتی در قعر ظلمات. دریا مکمن اسرار است و دلِ صدف مکمن سرّالاسرار. فردی چون امام، در زمین آن‌گونه زیسته است که قول و فعلش را می‌توان مطلق حقّ دانست، همان سان که دربارهٔ معصومان. قولش فرقان حق از ناحق است و مفسّرِ قرآن و فعلش نیز... و چنین کسی چون به شعر پردازد شعر است که شرف و آبرو می‌یابد. مرحوم «ملامحسن فیض» را لعن و تکفیر کردند و «صدرالمتألّهین» را زندیق خواندند و «الی‌الله المشتکی که واعظ شهر با آنکه اهل علم و فضل است در بالای منبر و در محضر علما و فضلا می‌گفت: «فلانی با

آنکه حکیم بود قرآن هم می‌خواند![۳]» امّا حضرت «روح‌الله» آن‌گونه زیست که چون به حکمت و فلسفـه و عرفـان پرداخت، حکمت و فلسفـه و عرفان آبرو یافتند. و چون بعد از ارتحالش به حضیـرةالقدس، آن غزل معروف انتشار یافت که: «من به خال لبت ای دوست گرفتار شدم»، شیطان نتوانست مردمان را به شك اندازد و گفتند: «پس این خال لب باید استعاره برای معنایی دیگر باشد فراتر از ظاهر لفظ»... و نه حتّی در حقّ آن بیت عجیب که ظاهری بس رندانه و غیر معمول دارد:

بگذارید که از بتکده یادی بکنم
من که با دست بت میکده بیدار شدم

عجب! وقتی امـام «روح‌الله» چنین بسراید بتکده نیز ترك بُتکدگی می‌کند و میکده، تطهیر می‌شود چرا که نام «خمینی» مطلـق حق و طهارت است و جز چند تن زنّار بستگان شیطان اکبر- از نفت‌فروشان حجاز و دین‌باختگان و وطن‌فروشان مطرود ایرانی- کـس جرأت نیافت که ظاهر ابیات را حجّت کند.

...و آنگاه مردمان در قیاس با باطن حضرت روح‌الله و ظاهر غزلیاتش، نسبت میان ظاهر و باطنِ غزلّیـات حافـظ و شمس تبـریـز و عراقی و... را دریـافتنـد و دانستند که اینان چگونه می‌زیسته‌اند و آنان که کفر و زندقهٔ خود را به ظاهر ابیات عارفانهٔ حافظ وحلاّج وشمس تبریز موجّه می‌دارند، عِرض خود می‌برند و جز فرنگیان بی‌فرهنگ و مشتی فلك‌زدهٔ مستفرنگ... دیگر چه کسی باور می‌دارد که حکم بر ظاهر این ابیات روا باشد؟

امّا غلط است اگر بگوییم که حضرت ایشان شاعر است همان‌سان که دربارهٔ ائمّهٔ اطهار نیز چنین اطلاقی روا نیست، اگرچه ایشان نیز گهگاه شعری می‌سرودند و «انّ من الشّعر لحکمة»[۴]. آنگاه که پیمانهٔ‌شوریدگی دل لبریز شود آنچه از آن سرازیر خواهد گشت، شعر است. شعر مولود شوریدگی است و مخلوق جنون؛ «اگر جنون و شوریدگی را در ظرف کلام بریزند، غزل می‌شود»؛ «موسیقی شوریدگی» نیز چون در کلام جلوه کند «وزن» می‌بخشد و هر وزن مقتضای «حالی» است. حضرت «روح‌الله» شیدا و شوریدهٔ حق بود و تمنّای لقاء داشت و به زبانِ دل، موسی‌وار «ربّ ارنی انظر الیك[۵]» می‌گفت. چنین کسی را شعر برمی‌گزیند که در جستجوی شیفتگان و شوریدگان است تا در کلامشان بجوشد. این شعر نیز از سنخ «وحی» است و از فیوضات خاصّ رحمانی به توسّط روح القدس نزول می‌یابد بر مهبط قلب و از آنجا چشمه‌سان می‌جوشد؛ و شعر آن است که بجوشد و بیرون بریزد و سرازیر شود، بی اختیار و در عین شوریده حالی و بیخودی... و هرچه این بیخودی بیشتر، بهتر. از مولاناست که:

تو میندار که من شعر به خود می‌گویم
تا که هشیارم و بیدار یکی دم نزنم

جن‌زدگان آیینهٔ شیاطینند و روح القدس را با آنان کاری نیست که فرشته در خانه‌ای که کلب و خنـزیـر لانـه کننـد، فرو نمی‌آیـد. امّا انبیاء نه از سلك شاعرانند و نه از قبیل ساحران و جن‌زدگان[۶]، اگرنه وسعت معنای وحی تا آنجاست که هم حکم غریزه را شامل شود در این آیه

که: «و اوحیٰ ربّک الی النّحل ان اتّخذی من الجبال بیوتاً[۷]» و هم القائات شیطانی را در این آیه که «انّ الشیاطین لیوحون الی اولیائهم[۸]». آن شاعران که اولیای شیاطینند، در حقیقت ساحرانند: «انّ من البیان لسحراً[۹]».

شعر حضرت «روح الله» یکسره حکمت است و فرشتهٔ شعر که حضرت روح القدس باشد، چشمه‌های حکمت را از قلب به زبان و قلمش غلیان بخشیده نه اوهام و تخیّلات را؛ و اگر سخن از وحی می‌گوییم و واسطگی شاعر در نزول شعر، نه آنچنان است که بخواهیم نسبت میان شعر و جان شاعر را انکار کنیم... سخن از آیینگی و قابلیت است، و اگرنه چرا هر شاعری حافظ شیرازی نمی‌شود؟ خواجه می‌گوید:

در پس آینه طوطی‌صفتم داشته‌اند
آنچه استاد ازل گفت بگو می‌گویم

«طوطی‌صفتی» آینه‌ای است که استاد ازل در آن تجلّی می‌فرماید؛ طوطی در استاد خویش فانی است و از خود هیچ ندارد، یعنی خواجه در آنچه از اسرار عالم به او عرضه می‌شود تصرّفی از سر انانیت ندارد و این نه کار هر کج کُلاهی است:

هزار نکتهٔ باریکتر زمو اینجاست
نه هر که سر بتراشد قلندری داند

حضرت روح الله را نیز طوطی‌صفت در پس آینه داشته‌اند تا سخن استاد ازل را تکرار کند و شعر او «بادهٔ سرّ ملکوت» است در «پیمانهٔ مثال». و این اصطلاحات استعاری، مِی و معشوق و بُت و بتکده... پیمانه‌هایی‌مثالی‌هستند که اسرار ملکوت را صورتی از کلام می‌بخشند، و صورت نه فقط همان هیئت مادّیِ رؤیت‌پذیر است که در چشمِ سر می‌نشیند. شعر او آیینهٔ حقیقت است و یا سایهٔ آن:

سایه بنماید و نباشد
ما نیز چو سایه نیست هستیم

(غزلیات شمس تبریزی)

سایه «وجود حقیقی» را می‌نمایاند، امّا از «خود» وجودی ندارد؛ فانی است در ذی ظل، فنای حقیقی. و اگر شاعر رسم «طوطی‌صفتی» ادا کند «لسان الغیب» خواهد شد.

در اینجا باید به دو نکتهٔ دیگر نیز اشاره شود: یکی آنکه این آیینگی و قابلیت، شرط لازم است امّا شرط کافی، مهارت شاعر است و استادیش در کلام و بیان. شعر «روحی» دارد که در «جسم کلام» تمثّل می‌یابد و «بیان» می‌شود و امّا هنر شاعر، یکی در آن است که روحش در مقام و مرتبه‌ای باشد که بتواند «مظهریت روح القدس» را قبول کند و دیگر آنکه «سخن» را بشناسد. سخن‌شناسی شرط کافی است و سخن‌ناشناس هرچند اندرونش انبانی باشد از معنای شعر، امّا از آنجا که تکلّم به زبان شعر نمی‌داند، حکایت او، حکایت همان گُنگ خواب دیده است. و دیگر آنکه براستی چرا حضرت روح الله استعاراتی را به عاریت گرفته که در آنها چنین تناقضی میان ظاهر اشعار و معانیشان موجود است؟ ظاهر اشعار حکم بر تشبیب و تعشّق و

باده‌گساری... کند و باطن اشعار بر معانی دیگری که اصلاً با حکم ظاهر جمع نمی‌آیند؛ چرا؟

این سؤال را پیش از این باید با اسلاف درمیان گذاشت چرا که آنان نیز به همین زبان می‌سراییده‌اند: سنایی، عطار، مولوی، سعدی، عبدالرّزاق اصفهانی، عراقی، شیخ محمود شبستری، خواجو، حافظ شیرازی، شاه نعمت‌الله ولی، جامی، کمال خجندی و شعرای سبک هندی، از قرن ششم تا امروز همه با این زبان سراییده‌اند. پس باید پرسید میان این استعارات با مدلولهایشان چه نسبتی است که این الفاظ، قابلِ معانی عرفانی گشته‌اند و نه کلماتی دیگر.

نخست آنکه وضع این اصطلاحات استعاری نه براساس قرارداد، بلکه در جواب به یك نیاز فرهنگی و تاریخی انسان، در تناسب با حالات و مقامات و حقایق باطنی رخ داده است که کلام، مگر برهمین سیاق، از بیان آن حالات و مراتب و حقایق ناتوان است. فی‌المثل لفظ «مستی» را برای معنا و مدلولی یافته‌اند که جز با این لفظ قابل بیان نیست؛ مستی آن حالتی است که عاشق سالك را از «خود» و «عقل و وهمِ خویش و اعتبارات آن» بیخود می‌کند و او را محو در معشوق می‌گرداند و این حالتی است که به‌طور مجازی با سُکر شراب انگوری نیز روی می‌کند و برای مدلولی چنان، کدام لفظ بهتر از «مستی»؟ و یا اگر لفظ «بُت» را دالّ بر «مظهر الوهیت حق» گرفته‌اند بدان اعتبار است که در «لسانِ عبارت» به «هر معبودی ماسوی‌الله» اطلاق «بُت یا صنم» کنند و حتّی مشرکان نیز «اصنام» را به مثابهٔ «شفعاء عندالله» پرستیده‌اند.

و دیگر آنکه در استفاده از این استعارات نوعی «رندی و خلاف آمدِ عادات» نیز نهفته است که متجدّدین آن را با «نیهیلیسم» اشتباه گرفته‌اند، فقط به صِرف شباهتی ظاهری. حال آنکه با نفی و انکار نیهیلیستی همهٔ قیود و قواعد ویران می‌گردد تا خانهٔ انانیت بشر آباد شود و با این نفی و انکار که عرفا برآنند، بنیان عادات که حجاب حقیقتند خراب می‌شود تا خانهٔ عشق آباد گردد و حق ظهور یابد. تقوای حقیقی در آزادی از عادات و تعلّقات است و انسان متّقی «عتیق از ملکات[۱۰]»، پس تیشهٔ انکار برمی‌دارد و به جان قواعد و معاقد سستِ خانهٔ عقل و وهم و عادات می‌افتد تا مردمان را به تفکّر حقیقی و حقیقت تفکّر بکشاند.

چشم ظاهربین، «نیست‌انگار» را هم می‌بیند که تیشهٔ انکار در دست دارد و بر عادات و مشهورات تاخته است و دیگر بی‌تأمّل در باطن و غایات حکم می‌کند که این «خلاف آمدِ عادات» نیز از سرِ نیست‌انگاری و پوچ‌اندیشی است و رساله‌ای در قیاس نیست‌انگاری حافظ و خیام با «کافکا» و «کامو» می‌نگارد و هر آنچه را که با این حکمِ ظاهربینانه سازگار نیست، مشکوك می‌شمارد و یا اصل را بر آن می‌نهد که حافظ در دوران جوانی «نیهیلیست فعال» بوده است و بعدها در دوران پیری و جاافتادگی جانب محافظه‌کاری را گرفته. امّا نیست‌انگاریِ نیهیلیست‌ها را هرگز نمی‌توان با «نفی ماسوی‌الله» و «هیچ در هیچ گرفتنِ جهان و کار جهان» در نظر عرفا قیاس کرد، که شباهت این دو قول فقط در ظاهر است. عرفا از یك حیث، جهان را سایهٔ حقیقت و مستهلك در آن می‌بینند و لاجرم در مقابل «حقیقت» برای عالم شأنی بجز «مجاز» قائل نیستند، امّا از دیگر سو، از لحاظ مظهریت عالم نسبت به حقیقت اذعان می‌دارند که «ما رأیت شیئاً الّا و رأیت الله قبله و بعده و معه و فیه[۱۱]».

اگر آزادمردان، این عالم را خیال اندر خیال دانسته‌اند[۱۲] از آن است که این جهان در نزد عقل ظاهربین ما بر سلسله‌ای از اعتبارات و انتزاعات و توهّمات بنا گشته که لازمهٔ حیات دنیایی است، حال آنکه حقیقتِ نفس‌الامری آن چیز دیگری است که تا آن اعتبارات رفع و رفض نشوند، انسان حقیقتِ وجودِ خود را در جهان بازنمی‌یابد و روایاتی چون «الناس نیام فاذا ماتوا انتبهوا»[۱۳] بر همین حقیقت شهادت می‌دهند که حیات دنیا نیست بجز رؤیای بیداری، و لذا نخستین منزل از منازل سلوک «یقظه» نام می‌گیرد که یعنی «بیداری».

آن «استفناء و عدم‌خواهی» نیز که در نزد عرفا هست قابل قیاس با «مرگ اندیشی یا یأس فلسفی» نیهیلیست‌ها نیست، هرچند فلسفه اگر فلسفه بماند منتهی به یأس نخواهد شد و حق آن است که این یأس را «سفسطی» بنامند نه فلسفی. عرفا بقای حقیقی را در باقی بودن به بقای حق می‌دانند که جز با فنای از خویش و استهلاک در او حاصل نمی‌آید، امّا اینان مرگ‌اندیشند چرا که محال‌اندیشی لازمهٔ نیست‌انگاری است. اصلاً عالمی که با نیست‌انگاری بنا می‌گردد «محالِ حقیقی» است **ولا محاله** کارش به «ابسورد[۱۴]» که بُن‌بَستِ محال است منتهی می‌گردد. ابسورد دیوار انتهایی بن‌بست نیهیلیسم است. نیست‌انگار چونان تشنه‌ای است که سراب را آب بینگارد و هرگز از این غفلت به خود نیاید؛ مشت از آب وهمی پُر می‌کند امّا در کفَش جز خاک کویر نیست و لا محاله در تشنگی، امّا در کنار چشمه‌اَی از توهّمِ آب، می‌میرد. و یا چونان جن‌زده‌ای که خود را در دریایی وهمی بینگارد و در این دریا غرق شود و بمیرد.

نیست‌انگاری، تقدیر محتوم و گریزناپذیر سفسطه است و اگر بشر امروز نیست‌انگار است از آن است که کار فلسفه‌اش به سفسطه انجامیده. سوفسطایی بنیان «یقین» را بر «شك» می‌نهد و لاجرم به شك، یقین می‌آورد. امّا در نزد عرفا طلب فنا و فنای از فنا برای ترك انانیت است و وصول به ذات حق، که جز با گذشتن از این حیات اعتباری حاصل نمی‌آید. پس این فنا، بقای حقیقی است و آن نیست‌انگاری و مرگ‌اندیشی عین هلاکت؛ خاکستری پراکنده در باد[۱۵].

پس در اختیارِ این اشارات استعاری،نحوی رندی و خلاف آمد نیز نهفته است که اگر در آن تأمّل نکنیم هرگز درنخواهیم یافت که چرا اهل باطن روی به تعبیراتی اینچنین آورده‌اند و مگرنه اینکه حضرت روح‌الله نیز این اصطلاحات را قابلِ معانی و اشارات دانسته‌اند و بدین زبان غزلیاتی مستانه سروده‌اند؟ مردمان که این اشعار را می‌خوانند، هرچند در مقامِ ادراك به عمق معانیشان پی نمی‌برند، امّا در مقامِ دل، میان روح خویش و این اشعار الفتی دیرینه می‌یابند چرا که زبان این اشعار «زبان حضور» است نه «زبان حصول». آن رندی و خلاف آمد که در این اشعار هست، اجازه نمی‌دهد تا شهرنشینانِ مدینهٔ عادات، «عالم راز» را فراموش کنند و در نیازهای تن و روان خویش غرقه شوند. حضرت روح‌الله در کتاب «مصباح‌الهدایه» در باب اصطلاحات عرفانی فرموده‌اند:

«پس عارفان کامل چون این معنی را به ذوقشان شهود کردند و به شهودشان آن را دریافتند اصطلاحاتی برای مشهودات خود نهادند و عبارتهایی برای آنچه یافته بودند ساختند تا مگر دل دانشجویان را به جهان ذکرِ حکیم جلب کنند و ناآگاهان را آگاه و به خواب فرورفتگان را بیدار

کنند، از بس که به آنان مهربان بودند و رحمتشان شامل حال آنان بود وگرنه، گذشته از آنکه مشاهدات عرفانی وذوقیات وجدانی را به گونهٔ واقعی و حقیقی اظهار نتوان کرد، این اصطلاحات و الفاظ و عبارات اگرچه برای دانشجویان راه صواب است، ولی برای کاملان، حجاب اندر حجاب است.» و باز هم در باب اصطلاحات فرموده‌اند:

«تعبیر نمودن با الفاظ... از باب تنگی عبارت و کوتاهی اشارت است و تو ای برادر روحانی، مبادا از این الفاظ و عبارتها، معانی عرفی و اصطلاحات رسمی را بفهمی که در وادی کفر به اسماءالله وارد شده و از ساحت قدس الهی و مقام اُنس او به دورخواهی افتاد زیرا که الفاظ و عبارات همه حجابهای حقایق و معانی هستند و عارف ربّانی را چاره‌ای نیست از آنکه حجاب الفاظ و عبارات را پاره کرده و به دور افکند و با نور دل به حقایق غیبی بنگرد، هرچند همین الفاظ و عبارات در ابتدای امر برای عموم مردم مورد نیاز است و همین الفاظ، بذر حقایق است همان‌گونه که حواسّ ظاهری نردبان معانی عقلی و حقایق کلّی نوری هستند، تا آنجا که اهل حکمت گفته‌اند کسی که یکی از حواس را نداشته باشد رشته‌ای از دانش را از دست داده است.(۱۶)»

یعنی در این اصطلاحات، نحوی اشاره به باطن عالم نیز موجود است چرا که واضعان این عبارات، خود همهٔ آن حالات و مقامات را به قدم دل، شهود کرده‌اند و عباراتی متناسب با مشهودات خویش یافته‌اند و اینچنین است که استعاراتی از این قبیل راه به ادب عرفانی ما یافته‌اند. باطن بهشت در همین عالم بر دل و جان عرفا عرضه‌می‌گردد و آن بهشت که خواجهٔ شیراز می‌گوید:

من که امروزم بهشت نقد حاصل می‌شود
وعدهٔ فردای زاهد را چرا باور کنم

همین بهشت است. در این بهشت انهاری از خمر جاری است لذّت شاربان را: «و انهار من خمر لذّة للشّاربین(۱۷)»، و ساقی یا حوراننـد، مظاهر جمالی حق: «یطاف علیهم بکأس من معین(۱۸)»، یا فاعل فعل «سقاهم» است در این مبارکه: «و سقاهم ربّهم شراباً طهوراً(۱۹)»، که ذات ربوبی است و یا مظاهر ربوبیت حق که به مرتبهٔ فنا رسیده‌اند. در این بهشت، نماز بهشتیان باده‌گساری است و جذبات رحمانی، غمزهٔ شاهدان سیمین‌بر. در آن بهشت، مشام از روایح اُنس متلذّذ است و بانگ دف و بربط مطربان مجرّد، ارواح را به سماع کشانده و گلرویان میخانهٔ حرم قدس، از هر روزن سربر می‌کنند و در اولیاء خدا می‌آویزند... حضرت روح‌الله فرموده است:

نبودی در حریم قدس گلرویان میخانه
که از هر روزنی آیم گلی گیرد لجامم را

...و لذا این اشارات عرفانی را نباید استعاره به معنای مصطلح دانست، چرا که این الفاظ برای معانی مدلول خویش ثوب عاریتی نیستند و همان‌گونه که در «گلشن راز» آمده است «الفاظ مُؤَوَّل‌اند که از نخست برای همین معانی وضع کرده‌اند نه آنچنان که در زبان عبارت، یعنی زبان تفهیم و تفاهم، معمول است.

... به نزد من خود ظالم و مؤوّل
... بر آن معنی فتاد از وضع اوّل

... یعنی از آغاز لفظ «خمر» برای همان معنایی وضع گشته است که در این آیهٔ مبارک آمده: ... انهار من خمر لذّة للشّاربین» و بالعکس «شراب انگوری» را بر سبیل استعاره «می» می‌خوانند ... چرا که سایهٔ واروینه‌ای از سُکر آن بادهٔ بهشتی را در خود دارد. عوناً عقاید این حقیر بر آن است ... که نخست عرفا این حالات و مقامات را دریافته‌اند و باطن به سمت حالت فنا و سکر تمایل ... آنان عرضه گشته است و آنگاه با این الفاظ گویا گشته‌اند. چه آنکه معانی این فعلی است که در ... شدّت غلبهٔ وجد، بی‌اختیار و بی‌خود سخن می‌گوید و اصل سر می‌زند و لمّا بعد ظاهرگویان ... صوفیه ظاهر را که رقص و چرخیدن است نگرفته‌اند و باطن را که به سماع دف و نی مشغول‌اند ... حالت سُکر است رها کرده‌اند نی رقصیدن و چرخیدن و حرّ حق و هو گفتن. بلکه آن ... باطنشان جلوه‌ای باشد از وجدی که وجود وجود غلبه کند.

... حضرت روح الله نیز این الفاظ مؤوّل را در آثار همان مدلول‌ها به کار برده‌اند که دیگر ... عرفای پیشین، لمّا با مضامینی که خاصّ حضرت ایشان است. ... در ائمهٔ معصومین کجا دیده شده که فقه و حکمت و شعر و سیاست دو وجود در ... دا اعتدال جمع آمده باشند، هر یا به جای خویش.

●

... تقابل عقل و عشق» را در نزد حضرت روح الله و دیگر عرفای ایمان در ذیل تعدد ... معنای «ظلوم و جهول» دریافت. این آیهٔ مبارک که آن را آیهٔ امانت می‌خوانند: ... عرضنا الامانة علی السموات والارض والجبال فابین ان یحملنها و اشفقن منها و حملها الانسان ... انّه کان ظلوماً جهولاً؛ فرموده‌اند:

... آنکه بشکست همه قید، ظلوم است و جهول
... آنکه ظلمات خویش و همه کون و مکان نور دل، شد گلخن علم حجاب است حجاب
... ظلّ حجاب آنکه برون رفت ز حق جاهل بود

و این غفلت ممدوح «ظلمات خویش و کون و مکان همان بیخودی و فنا در حق است. علامه با ... نیستی و ترک عقل حضرت روح الله در جایی فرموده‌اند این انبیاء اگر هو و جهول نبودند ... وصف شده که خداوند بر انسان کرده است «ظلوم، جهول» چرا که همه با بار امانت شکسته‌اند و ... چرا که به هیچ چیز نمی‌اندیشد و همه غافل است. انسان موصوف به الهی آیه ... مقام تجاوز از همهٔ حدود و پای گذاشتن بر فوق همه تعینات و بودن به بقاء الله و ... فرموده‌اند جهول است مقابل فنا فی الله و همین ظلوم و جهول است که بنیان ... حمل امانت الهی اوست. چرا که ...

... ظلّ الظلّ ظلّ که ... صاحب ظلّ است و آنها ... ظلّ و ...

دارد، متضاد با «عاقل» است؛ یعنی در این مرتبه که از آن سخن می‌رود، انسان کامل عقل را نیز انکار می‌کند تا به «مقام ولایت مطلق» برسد و این خود، «تجاوز از حدّ عقل» است و مصداق معنای «ظلم». عقل حدّ تعیّن حیات بشری است و از همین روی انسان را به واسطهٔ عقل از دیگر جانوران تمایز می‌بخشند؛ امّا حقیقت مطلق است و فراتر از همهٔ تعیّنات اسمائی، آنجا که «لااسم له ولا رسم له». بی‌نشان است و اسم و رسمی ندارد و انسان برای وصول بدین مقام اطلاق باید پای بر فرق همهٔ تعیّنات بگذارد و حتّی ترک مقامات کند و به لامقامی رسد و فنای از فنا؛ و لذا عقل نیز تعیّنی است که باید نفی شود. حضرت روح‌الله در باب ترک عقل سروده‌اند:

برخم طرّهٔ او چنگ زنم چنگ‌زنان
که جز این حاصل دیوانهٔ لایعقل نیست

و «طرّه» مثّل از جلوات حق به اسماء جلالی است. ظلومیت و جهولیت انسان امانتدار از مضامین بدیع و بی‌بدیل اشعار حضرت روح‌الله است که می‌تواند واسطهٔ کشف بسیاری از اسرار غزلیات ایشان قرار بگیرد.

در نظر اول در آیهٔ مبارک امانت نیز این تناقض ظاهری وجود دارد چرا که مجوّز حمل امانت الهی را در انسان، اتّصاف ذاتی او به ظلم و جهل گرفته است و به قول خواجهٔ شیراز:

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

دیوانگی انسان چگونه می‌تواند محمل امانت الهی قرار بگیرد؟ ظلوم و جهول بودن، از یک جانب اشاره دارد به «قابلیت ذاتی» انسان برای استفاضهٔ عدل و علم خدا[۲۴] و از جانب دیگر بدین حقیقت که آنچه انسان را استحقاق امانتداری، که مقام ولایت مطلقه است، بخشیده «فقر ذاتی» اوست در برابر غنای مطلق حق. ظلوم و جهول صفات عدمی عادل و عالم هستند و لذا در مقام توصیف ذاتی انسان، واجد این اشارهٔ ظریف که حقیقت وجود انسان آیینهٔ عدمی وجود مطلق حق است: انسان خلیفة‌الله است و وجودی غیر وجود حق ندارد و لذا در مقام ذات و فارغ از قید حدود، وجودش عین ربط و تعلّق است به وجود حق؛ آیینه‌ای عدمی است و مطلق قابلیت. «ظلوم و جهول» آیینه‌های عدمی صفات عادل و عالم هستند و مراد از توصیف ذاتی انسان بدین صفات در آیهٔ امانت نیز اشاره به همین «قابلیتی» است که وجود انسان را در قبول ولایت مطلق بر آسمانها و زمین و کوهها برتری می‌بخشد. انسان در حقیقت ذات خویش ماهیتی مستقل ندارد و چیزی جز این «قابلیت محض برای تجلّی بخشیدن به اسماء عدل و علم» نیست. این «فقر و عدم ذاتی» نیز از مضامین بدیعی است که در غزلیات حضرت روح‌الله وجود دارد:

نیستم نیست که هستی همه در نیستی است
هیچم و هیچ که در هیچ نظر فرمایی
که در خاتمهٔ این نوشتار باز هم بدان خواهیم پرداخت

«تقابل عقل و عشق» آخرین منزلی است که سالکین مقصد ولایت را گرفتار می‌کند و از این منزلاه جز آنان که از سر تسلیم و رضا ترک عقل کرده‌اند، نمی‌گذرند: «واذ ابتلی ابراهیم ربه

بکلمات فاتمهنّ قال انّی جاعلك للنّاس اماماً...[۲۵]». ابراهیم نیز آنگاه که از این منزل گذشت مخاطب خطاب «انّی جاعلك للنّاس اماماً» قرار گرفت و به امامت ناس رسید. آخرین منزل ابتلائات ابراهیمی قتل فرزند است به دست خویش که نه «مقبول عقل» است و نه «مقبول عرف». آنچه ابراهیم را به اطاعت امر می‌کشاند چیزی جز «تسلیم عاشقانه» نیست و حکمت این ابتلاء نیز از جانب حق همین است که عشق ابراهیم را بیازماید و لذا امر بر فرمانی قرار می‌گیرد که «مقبول عقل و عرف» نیست و اگرنه کاری آن همه دشوار نبود که ابراهیم را استحقاق این خطاب بخشد. اسماعیل نیز عاشقانه «یا ابت افعل ما تؤمر»[۲۶] می‌گوید و گلوی عشق به تیغ بلا می‌سپارد و این صبر عاشقانه است که او را در سلالهٔ ولایت به چنین مرتبه‌ای می‌رساند که ذبیح‌الله اعظم، سیّد شهدای راه عشق، حسین‌بن علی از خون اوست.

تقابل عقل و عشق در این مقام است که رخ می‌نمایاند و اگرنه آنچنان نیست که عرفا روایت «اول ما خلق‌الله العقل» و یا روایت «العقل ما عبد به‌الرّحمن» را نشنیده باشند.

عقل اهل اعتبار و انتزاع و چون و چرا و باید و نباید است و در مصداق کلّی، مظهر علم مطلق حق، امّا در مقام ظهور ذو مراتب است و جز در اولیای کمّل خدا به کمال نمی‌رسد. لازمهٔ ظهور حقیقت عقل در انسان، وصول به نهایت کمال انسانی یعنی فنای فی‌الله است... و امّا ذات حق فراتر از هر تعیّنی است؛ مجهول مطلق و محتجب به هفتاد هزار حجاب، و در حدیث است که «انّ‌الله قد احتجب عن‌العقول کما احتجب عن‌الابصار»؛ خداوند از عقلها نیز محتجب است همان‌سان که از چشمها. امّا اگر راه بر عقل بسته است بر عشق گشوده است. علم یافتن نحوی احاطه است و لذا معرفت بر کنه ذات او محال، امّا هم او که در «طه» فرمود: «لایحیطون به علماً[۲۷]»، در «نجم» اقرار داشت که «ما کذّب‌الفؤاد مارأی[۲۸]»؛ یعنی که رؤیت قلبی و کشف شهودی ممکن است. حضرت روح‌الله نیز فرموده:

دوستان می‌زده و مست و زهوش افتاده
بی‌نصیب آنکه در این جمع چو من عاقل بود
آنکه بشکست همه قید، ظلوم است و جهول
آنکه از خویش و همه کوْن و مکان غافل بود
در بر دلشدگان علم حجاب است حجاب
از حجاب آنکه برون رفت به حق جاهل بود
عاشق از شوق به دریای فنا غوطه‌ور است
بی‌خبر آنکه به ظلمتکدهٔ ساحل بود
چون به عشق آمدم از حوزهٔ عرفان دیدم
آنچه خواندیم و شنیدیم همه باطل بود

ظلمتکدهٔ ساحل عقل، مأمن بی‌خبران است و «اهل معرفت گویند که انسان محجوبترین موجودات از ملکوت است مادامی که اشتغال به ملك و تدبیرات آن دارد، زیرا که اشتغالش از همه بیشتر و قویتر است پس حجابش از همه بیشتر است و از نیل به ملکوت محرومتر[۲۹]». این

احتجاب از ملکوت و محرومیت از لقاء خدا به واسطهٔ علم است که: «العلم هوالحجاب الاکبر[۳۰]»:

از درس و بحثِ مدرسه‌ام حاصلی نشد
کی می‌توان رسید به دریا از این سراب؟
هرچه فرا گرفتم و هرچه ورق زدم
چیزی نبود غیر حجابی پسِ حجاب

مراد از این «سراب» علم حصولی است، اعمّ از فلسفه و عرفان و غیر آن. «انسان تا به قدم فکر و استدلال طالب حق و سایر الی‌الله است سیرش سیرِ عقلی علمی است و اهل معرفت و اصحاب عرفان نیست بلکه در حجاب اعظم و اکبر واقع است، چه از ماهیات اشیاء نظر کند و حق را از آنها طلب کند که حجب ظلمانیه است و چه از وجودات آنها طلب کند که حجب نورانیه است...[۳۱]» این از مضامینی است که مکرّراً و با صورتهای مختلف در غزلیات حضرت روح‌الله آمده است و البتّه در اشعارو منابر و تحریرات عرفای سلف نیز بی‌سابقه نیست:

اسفار و شفاء ابن‌سینا نگشود
با آن همه جرّ و بحثها مشکل ما

و در جایی دیگر:

عشقت از مدرسه و حلقهٔ صوفی راندم
بندهٔ حلقه به گوش در خمّارم کرد

و یا:

در میخانه گشایید به رویم شب و روز
که من از مسجد و از مدرسه بیزار شدم

و یا در این رباعی:

آن روز که رو به سوی میخانه برم
یاران همه را به دلق و مسند سپرم
طومار حکیم و فیلسوف و عارف
فریادکشان و پای‌کوبان بدرم

«انکار عقل» نیز از مضامین مکرّر در غزلیات حضرت روح‌الله است:

به مِی بربند راه عقل را از خانقاه دل
که این دارالجنون هرگز نباشد جای عاقلها

و یا در جایی دیگر:

در جمع کتب هیچ حجابی ندریدیم
در درس صحف راه نبردیم به جایی
...
این ما و منی جمله زعقل است و عقال است
در خلوت مستان نه منی هست و نه مایی

...که عقل را «عقال» خوانده است نه معنای «زانویند شتران»، و عقل اگرچه برای «رهنگاری» قید می‌زند امّا خود او هم تعلّق و تعیّن است که برای وصول به مقام ولایت که مسند امانتداری است باید رفع و رفض شود و «آزادمرد» می‌شود از این گرداب تعلّق نیز درمی‌گذرد «قلندر» است.

با قلندر منشین گر که نشستی هرگز
حکمت و فلسفه و آیه و اخبار مخواه
مستم از بادهٔ عشق تو، از بهر خدا
پند مردان جهاندیده و هشیار مخواه

ما و منی اعتباراتی است که عقل، جهان را بر میزان آن بنا می‌کند و این جهان اعتباری را که بشر در آن می‌زید هم عقل بنا کرده است و هم عقل حافظ آن است از زوال و ذهول، امّا به فرمودهٔ حضرت روح الله، انسان تا به عدم فکر و استدلال طالب حق و سایر الی الله است، سیرش سیر عقلی علمی است و در حجب اعظم و اکبر واقع است «و اول شرط تحقّق سیر الی الله خروج از بیت مظلم نفس و خودی و خودخواهی است چنانچه در سفر حسّی عینی تا انسان به منزل و جایگاه خویش است هر چه گمان مسافرت کند و بگوید من مسافرم، مسافرت تحقّق پیدا نکند. مسافرت شرعی نیز به خروج از منزل و اختفاء آثار بلد (محقّق می‌گردد). همین‌طور این سفر عرفانی الی الله و مهاجرت شهودی تحقّق پیدا نکند مگر به خروج از بیت مظلم نفس و اختفاء آثار آن؛ تاجدران تعینات و دعوت اذان کثرت در کار است انسان مسافر نیست؛ گمان مسافرت است و دعوی سیر و سلوک است... پس از آنکه سالک الی الله به قدم ریاضت و تقوای کامل از بیت خارج شد و علاقه و تعیّناتی همراه برنداشت و سفر الی الله محقّق شد اول تجلّی که حق تعالی بر قلب مقدّسش کند تجلّی به الوهیت و مقام ظهور اسماء و صفات است... تا آنکه منتهی شود به رفض کلّ تعیّنات عالم وجود، چه از خود و چه از غیر... و پس از رفض، مطلق تجلّی به الوهیت و مقام الله که مقام احدیت جمع اسماء ظهوری است واقع شود... در اول وصول عارف به این مقام و منزل فانی شود در آن تجلّی و اگر عنایت ازلی شامل شود عارف، اُنسی حاصل کند و وحشت و تعب سیر مرتفع گردد و به خود آید و به این مقام قناعت نکند و یا «قدم عشق» شروع به سیر کند و در این «سفر عشقی»، حق مبدأ سفر و اصل سفر و منتهای آن است...»[۳۱].

می‌فرماید:

این جاهلان که دعوی ارشاد می‌کنند
در خرقه‌شان به غیر منم تحفه‌ای میاب
ما عیب و نقص خویش و جمال و کمال غیر
پنهان نبوده‌ایم چو پیری پس خضاب

یعنی این خودی از آن حیث که خودی است سراپا عیب است و نقص، امّا از آن حیث که مظهر اوست جمیل است و کامل؛ و لکن این جمال و کمال را چونان پیری در پس خضاب نهفته است. پس خودی دیگر اعتبارات ما و منی‌ها هستند که باید شکسته شوند تا جمال و کمال حق از وجود انسان تجلّی کند.

[illegible]

(از رباعیات عکس کتابه عشق)

دریا دل این ابیات است

بگذر ز خودش و گر عاشق دلیا خلقانه ای

که مکان تلو و تلو وجز تو کسی حائل نیست

علم و عرفان به خدا بندگان راهی

یک سر از که عشاق تو باطل نیست

بیت اول، این بیت مشهور خواجه را به ما می آموزد که:

میان عاشق و معشوق هیچ حائل نیست

تو خود حجاب خودی حافظ از میان برخیز

و اشعار بعضی شعرا مانند خواجه را ملامت نکنید که اگر الفاظ شعر و شعور ندارند، البته اما شعرا چون شعر حقیقی از سر بیخودی سر می زند با بیان چشمه زلال سلسبیل و آب کوثر جوشد تا آنجا که این موضوع را غزلیات شیوا و فصیح یعنی بوی عشق «باد صبا» در سه جای جامع الاصول در دست نوشته ها انجام گشته است آنچه از قلم فیاض ایشان بر لوح غزل جوشد مانند شعر عشق شوریدگی است نه تعلق به شعر و شاعری که او را نه سزاست و نه اراده که از هر تعلقی بریده است تا به واسطهٔ او اراده و اختیار و علم و حیات حق تعالی در وجود حق جهان تجلّی یافته و به حق مظهر تامّ و تمام مظهر روح الله بود و است و آنچه از او ظهور یافت تجلوات شئونات ذاتی این اسم بود و است مظاهر و مرائی اسم الله و صفات و افعال نمی بینی یکی چه سان جهان را زیر و زبر کرد و است و کار بر اشرار تنگ گرفته؟

شیخ نجم الدین دایه در مرصاد العباد (۲۲) باب ملاقات عقل و عشق گوید:

«... لاجرم این طایفه گفتند تا عقل با عقل را در میدان تفکّر در ذات حق جولان ندهید که حدّ وی است: تفکّروا فی آلاء الله و لاتتفکّروا فی ذات الله (۲۳)... حدّ او و کمال او تا اینجاست بیش نیست که ساحل بحر علم است و ورود و غوص او در این ساحل حرام (۲۴) است؛ او را به لجّهٔ دریای بی پایان حقیقت راه نیست تا از آنجا نرود هیچ بیخودی است و سیر در آن دریا به قدم فنا توان کرد که عقل عقل با سبقت و ضدّ فنا. پس در آن دریا جز فانیان آتش عشق را سیر میسّر نگردد... عقل را اینجا مجال جولان نیست تا از کعبهٔ عالم فنا بسوی تو راهبر نیستی تو حاضر است و عقل را سیر در عالم بقا سبقت و صف طلب نیست او هر کجا که در بادیهٔ آنانی او را زهره پدید آید کند و چون از این ره وی نشیند بلوند آباد آنانی اندر عالم کند.

امّا عشق صفت آتش دارد و سیر او در عالم نیستی است؛ هر کجا رسد و به هرچه رسد فنابخشی «لاتبقی ولاتذر[۳۵]» پیدا کند و چون آتش عشق، سیر به مرکز اثیر وحدانیت دارد اینجا عقل و عشق، ضدّان لایجتمعانند: هر کجا شعلهٔ آتش عشق پرتو اندازد، عقل فسرده طبع خانه پردازد:

عشق آمد و عقل کرد غارت
ای دل تو به جان بر این بشارت
ترک عجبی است عشق و دانی
کز ترک عجیب نیست غارت
شد عقل که در عبارت آرد
وصف رخ او به استعارت
شمع رخ او زبانه‌ای زد
هم عقل بسوخت هم عبارت
بر بیع و شرای عقل می‌خند
سودش بنگر از این تجارت

...پس بحقیقت، عشق است که عاشق را به قدمِ نیستی به معشوق رساند و عقل، عاقل را به معقول بیش نرساند و اتّفاق علماء و حکماست که حق تعالی معقول عقل هیچ عاقل نیست... پس چون عقل را بر آن حضرت راه نیست، رونده به قدم عقل بدان حضرت نتواند رسید، الّا به قدم ذکر: «الیه یصعد لکلم الطّیّب والعمل الصّالح یرفعه[۳۶]». پس رفعتی که میسّر می‌شود و صعودی که سوی حق صورت می‌بندد نیست الّا به واسطهٔ عمل صالح، و عمل صالح وقتی باشد که بی‌شایبهٔ ریا باشد ومراد از ریا، هستی و در میان بود شخص است در انواع طاعات و عبادات...»

پس ریا و زهد ریایی آن است که در هنگام طاعت و عبادت هنوز «هستی» شخص «میان او و معبود» حائل باشد و مراد حضرت روح الله نیز از «زهد ریایی»، «ریا»، «شیخ ریاکار»، «خرقهٔ ملوث» و «سجّادهٔ ریا» همین است. زهد ریایی آن است که تو ظاهر به طاعت و عبادت مشغول کرده‌ای امّا باطن تو مشغول غیر خداست؛ درنمازی امّا هنوز از تو، تویی باقی است و دود فنا از آتش نماز برنخاسته. می‌فرماید:

برگیر جام و جامهٔ زهد و ریا درآر
محراب را به شیخ ریاکار واگذار
با پیر میکده خبر حال ما بگو
با ساغری برون کند از جان ما خمار

و یا در جایی دیگر:

این خرقهٔ ملوّث و سجّادهٔ ریا
آیا شود که بر در میخانه بردرم؟

گر از سبوی عشق دهد یار جرعه‌ای
مستانه جان زخرقهٔ هستی درآورم
پیرم ولی به گوشه چشمی جوان شوم
لطفی که از سراچهٔ آفاق بگذرم

این «گوشهٔ چشم» چیست که پیر را جوان می‌کند؟ شیخ نجم‌الدین رازی می‌گوید:

«...ذاکر به قدم فاذکرونی به زمام کشتی عشق و بدرقهٔ متابعت و دلالتِ جبرئیل عقل تا به سدرةالمنتهای روحانیت برود که ساحل بحر عالم جبروت است و منتهای عالم معقول. پس جبرئیل عقل را خطاب رسد که: «لو دنوت انملة لاحترقت[۳۷]» (اگر به قدر بال مگسی نزدیك شوی خواهی سوخت). از آنجا راه جز به راهبری رفرف عشق نتواند بود. اینجاست که عشق از کسوت عین و شین و قاف بیرون آید و در کسوت جذبه روی بنماید و به یك جذبه سالك را از «قاب قوسین» سرحدّ وجود بگذراند و در مقام «او ادنی» بر بساط قرب نشاند که: «جذبة من جذبات الحقّ توازی عمل الثّقلین[۳۸]».

...و آن «گوشهٔ چشم» که حضرت روح‌الله فرمود همین «جذبه» است که با عبادت جنّ و انس برابری می‌کند؛ گوشهٔ چشم التفات و لطف است از جانب معشوق. می‌فرماید:

عاکف در گه آن پرده‌نشینم شب و روز
که به یك غمزهٔ او قطره شود دریایی
مشکلی حل نشد از مدرسه و صحبت شیخ
غمزه‌ای تا گره از مشکل ما بگشایی

پرده‌نشین، ذات مقدّس حق است من حیثُ هیَ که در پسِ هفتاد هزار پرده محتجب است و دست آمال عرفا و آرزوی اصحاب قلوب و اولیاء از آن کوتاه است و گاهی از آن در لسانِ ارباب معرفت به «عنقای مغرب» تعبیر شده... و گاهی به «عماء» یا «عمیٰ»، و گاهی تعبیر به «غیب الغیوب» و «غیب مطلق» و غیر اینها. به حسب این اعتبار، ذات، مجهول مطلق است و هیچ اسم و رسمی از برای او نیست[۳۹]. عارفِ عاشق، معتکفِ درگاه آن پرده‌نشین است تا مگر التفاتی فرماید به گوشهٔ چشمی و یا غمزه‌ای؛ و غمزه آن است که معشوق مژه برهم زند و چشم، تنگ کند از سرِ ناز و ناز، نیاز را که فقراست افزون کند. بستنِ چشم، عدم التفات است و گشودن آن، التفات؛ و عنایت آن است که معشوق متوجّه عاشق شود و او را بنوازد. پس غمزه‌ای از جانب او قطره را دریا می‌کند و گرهٔ مشکلی را که دست برهان و علم حصولی، یعنی مدرسه و صحبت شیخ، از آن کوتاه است با «عنایتی خاص» می‌گشاید و گشایش، آن است که همهٔ اعتبارات ما و منی را محو می‌گرداند:

این همه ما و منی صوفی درویش نمود
جلوه‌ای تا من و ما را زدلم بزدایی

«جلوه» عنایتی است خاصّ امّا «غمزه» برهم زدنِ مژگان است و تنگ کردنِ چشم که هم عاشق را امیدوار و راجی می‌کند و هم با برگرفتنِ نگاه از سرِ ناز، استغناء خویش و فقر و نیاز عاشق

را بازمی گوید که همو هم فقر و فنا را زیسته است که عاشق از مستحق التفات نیست گویی اگون اند.

نیست هستی نیست که هستی همه هو نیستی است

هیچ هیچ که هیچ هیچ هیچ فرمایی

... امّا چه بسا که حق جو روح را بسخن از «چشم بیمار» گوید که از خلوت ...

عارف هستی امّا چه جای نوشتن

من بهر خیال تو دیگر نشدم

چشم بیمار تو را دیدم و بیمار شدم

و یا در جای دیگر:

چشم بیمار تو بیمار و ناتوان کرده مرا

غیر بیمار نخواهد

... و امّا غزلی از میان غزلیات عاشقانه ... که معنی درد از شفا و درمان هست در

همین بیماری است. فرماید:

عاشق ام عاشق ام بیمار توام

زین بیماری شفا نخواهد

و یا:

چشم بیمار تو کشته است

تا ابد این عاشق بیمار ماند

سلامت بیمار و بیماری شفاست ... و

سلامت حقیقی چهره هست ... آن است

که ... عالم ... بر

مرد ... فطرت

اول ... عالم

است ... بیتی

دارند ... عالم

حقیقی ... اری

است ... نگردد.

اگر ... آزاد ان

می ... آنانی

است ... پیران

است.

عشق عاشق ... درد

می ... اهل

انابه ... :

شیهها را در خواب غفلت‌اند و روزها نیز همچنان یکسان وقف تمتّع‌اند: «بیاکلون کما تاکل الانعام» (۴۲). «مسالک تبلیسات تراک رسوم و عادات و قیود الزحکام کثیرات»(۴۱) می‌گوید و اینچنین کس را مردمان بیمار می‌خوانند و مجنون.

برای ما که معاصران حضرت روح الله بوده‌ایم و دقت در مصونیّت ایشان را در گفتار و کردار دیده‌ایم، این سخن بیشی عبرت‌آموز است: «غیر هدیان بیشی از من بیمار مخواه»؛ یعنی که در عالم عادات، سخن حق را هذیان می‌دانند: «افمن یمشی مکبّاً علی وجهه اهدی امّن یمشی سوّیاً علی صراط مستقیم»(۴۳) در غزالی دیگر:

نتوان بست زبانش ز پریشان گویی
آنکه در سینه بجز قلب پریشانش نیست

پریشان گویی و هذیان صفت قوال مستان است و بیماران شب‌زنده که از عالم عقل و اعتبارات آن بیرون زده‌اند و خراب گشته‌اند و «آلدبی» این عالم را برهم زده‌اند. در غزلهایی که تاکنون از حضرت روح الله انتشار یافته، نیست مضمونی متناسب این مقال الخیر یافت نشد، امّا مگر خواجهٔ شیراز نیست که می‌گوید:

هزار «عقل و ادب» داشتم من ای خواجه
کنون که مست و خرابم صلاح «بی‌ادبی» است

تنها مستان خراب و بیماران شب‌زنده‌اند که رهایی از آلدبی‌ها می‌کنند و «بی‌ادبی» روا می‌دارند. ادب و فرهنگ عالم خرابات با ادب و فرهنگ این عالم زمین تا آسمان تفاوت دارد. باز هم از خواجه حافظ است که می‌فرماید:

صلاح کار کجا و من خراب کجا
ببین تفاوت ره از کجاست تا به کجا
چه نسبت است به رندی صلاح و تقوی را
سماع وعظ کجا نغمهٔ رباب کجا
بدلم ز صومعه بگرفت و خرقهٔ سالوس
کجاست دیر مغان و شراب تلخ کجا

فقیه حکم بر ظاهر می‌کند تا مردمان را در حیطهٔ انسانی نگاه دارد و عارف بر حجاب ظاهر را می‌درد تا مردمان را نسبت به باطن که عالم حقیقت است متذکر سازد. رندِ خرابات خرقهٔ سالوس را که زهد ریایی است می‌درد تا مردمان بدانند که چه‌ای در آن دارند به ظاهر عبادت‌ند نه باطن. عبادت را که معنی آن است از دست می‌دهند تا آنجا که این عبادت حق تعالی بهانه‌ای برای تمنّای دنیا و قوال شیخ نجم‌الدین رازی «مرصاد العباد» را ریاکاری دانستن در میان بسیاری شخص است در انواع اطاعات و عبادات، و تا زهد ریایی هست انسان مؤمن از شرّ نفس رها نمی‌گردد: «وما یؤمن اکثرهم بالله الّا وهم مشرکون»(۴۴).

«چشم بیمار تو را دیدم» کنایت است از آنکه خاکیان را رخصت حق را، حقیقت اسم «بصیر» و تجوّد ظهور آن را در عالم به شهود تواند دید. «تا اگر کم کم بسلامت بدنیا و اهلها برنیا کنیم»

آن چشم را باید هم که به صفت «بیمار» موصوف کنیم که کار دنیا بر وارونه می‌رود. و شاید هم این صفت بدان اعتبار آورده‌اند که چشم بیمار، بسته است و یا نیم باز، یعنی که یار از غیر مستغنی است و او را با غیر التفاتی نیست، و اگر هم باشد عنایتی است از سرِ استغنای ذاتی؛ و چشم بیمار خون‌رنگ است یعنی که عاشق‌کش است: «من عشقنی عشقته و منْ عشقته قتلته»:

مردگان را روح بخشد، عاشقان را جان ستاند
جاهلان را اینچنین عاشق‌کشی باور نیامد

و خواجهٔ شیراز فرماید:

قتل این کشته به شمشیر تو تقدیر نبود
ورنه هیچ از دل بی‌رحم تو تقصیر نبود

...و چشم بیمار تب‌زده است و مخمور و پُرناز تا عاشق را در حالت نیاز که همان فقر است نگاه دارد و اشتیاقش را به گوشهٔ چشم عنایتی که از جانب معشوق بیند، افزون کند. والله اعلم بالصّواب.

قتل به شمشیر او تقدیر محتوم عاشق است اگر بر عشق پای فشارد و از مشکلات طریق نهراسد، چرا که تنها آیینهٔ «ذبیح‌الله» می‌تواند مجلای اسم «شهید» باشد: «انّه علی کلّ شیء شهید». ذبیح‌الله هم خود شاهد است و هم خود مشهود؛ هم قاتل است و هم مقتول. ابراهیمِ عشق است که اسماعیلِ عقل خویش را به مسلخ فنای فی‌الله می‌برد و گلوی تسلیم و رضایش را به تیغ بلا می‌بُرد و خونش را بر خاک فقر می‌ریزد و عجب آن است که عقل نیز در این مقام «یا ابت افعل ما تؤمر» می‌گوید. شیوهٔ یار عاشق‌کشی است و جان و سر را بهای دیدار می‌خواهد: شوق لقاء طریق استفناء را به عاشق می‌نمایاند: رفض خود و خودی و کلّ تعیّنات عالم وجود، فنای فی‌الله و فنای از فنا؛ تا یار در آیینهٔ فقر و عدم تو که آیینهٔ اناالحقی است، تجلّی یابد. «خون»، حافظ حیات دنیایی عاشق است و آخرین مرتبهٔ تعیّنات وجودیش که تا باقی است جان عاشق با حلقهٔ «خون» به سلسلهٔ تعینات و تعلّقات متّصل است و «فقر و فنا» محقّق نمی‌گردد. در این منزل عشق، «سر» مَثَلِ عاشق است و «تن» مَثَلْ از کلّ تعلّقات و تعیّنات و «گردن»، حلقهٔ بقاست که «سر عاشق» را به «تنِ تعلّقات ماسوی‌الله» بند می‌کند. پس باید که گردن به تیغ عشق سپارد تا حلقهٔ بقا بُریده شود و سَر از بند تعلّقات آزاد گردد. پس «منتهای فقر و فنا»ی عاشق «مقام لامقامی ذبیح‌اللهی» است و اسم «منصور» آیینهٔ مثالی این مقام است: «ومن قتل مظلوماً فقد جعلنا لولیّه سلطاناً فلا یسرف فی‌القتل انّه کان منصوراً»؛ که برای اهل نظر در این آیهٔ مبارکه نیز اشاره‌ای ظریف به این معنا موجود است. قصّهٔ منصور حلاج صورتی مثالی است که در آن این مقام‌را بنگرند و اگرنه آنجا که ذبیح‌الله اعظم حسین‌بن علی علیه‌السلام هست چه جای سخن گفتن از دیگری است؟ اگر دیگران یکبار، خود گلو به تیغ عشق سپردند، اودرمسلخ ابتلاء، ابراهیمی بود که هفتاد و دو اسماعیل قربانی داد و همهٔ خیل خویش به اسارت سپرد و آنگاه خود به مقتل رفت و زبان به شطح «اناالحق» نگشود؛ حتّی آن دَمِ آخر که آخرین حجاب نوریِ ذات محتجبِ یار در صورت جبرئیل امین بر او جلوه کرد آن را نیز با تکبیری از سرِ رضا و تسلیم

محض، رفض کرد و جبـرئیـل را در سدرةالمنتهی وانهاد و خود به باطن اناالحق واصل شد حضرت روح الله می‌فرماید:

جان در هوای دیدن دلدار داده‌ام
باید چه عذر خواست متاع دگر نبود
آن سر که در وصال رخ او به باد رفت
گر مانده بود در نظر یار سر نبود

...«سر» آن است که در طریق وصال به باد رود و «جان» متاعی است که هم او بخشیده است تا به بهای آن لقایش را بازخریم؛ و سرّ آنکه خون مقتول عشق را «ثارالله» گفته‌اند نیز در همین جاست: هرچه محبوبتر است بند تعلّقش نیز محکمتر است و اگر محبوبتر از «جان» هیچ نیست، «خون» که حافظ جان است مظهر تام تعلّق و تعیّن است. «خون» عین و نفس تعلّق است و اگر خون، حافظ حیات ظاهری است، خونی که در راه خدا بر خاک شهادت بذل شود مظهر نفی تعلّقات و حافظ حیات باطنی انسان و خلقت است.

جفاپیشگی، ترکتازی و بی‌رحمی و غیر آن نیز تعبیراتی استعاری هستند که مناسب با مقام «عاشق‌کُشی یار» وضع گشته‌اند. یار عاشق‌کُش، عاشق خویش را به قتل می‌رساند تا او را حیات جاودان عنداللّهی بخشد: عدمش می‌کرداند تا در آیینهٔ عدمی او تجلّی کند؛ فانی‌اش می‌گرداند تا بقایش بخشد:

پیر میخانه بنازم که به سر پنجهٔ خویش
فانی‌ام کرده، عدم کرده و تسخیرم کرد

...و امّا خرق حُجب را سالک به شوق دیدار می‌کند و آنچه او را می‌بخشند از قبل این دعای اوست که: «ربّ ارنی انظر الیك». حضرت «روح الله» می‌فرماید:

ساقی به روی من در میخانه باز کن
از درس و بحث و زهد و ریایی نیاز کن
برچین حجاب از رخ زیبا و زلف یار
بیگانه‌ام زکعبه و ملك حجاز کن
لبریز کن از آن می صافی سبوی من
دل از صفا به سوی بت ترکتاز کن

کعبه و ملك حجاز، بهانهٔ دیدار است و چون لقاء بی‌بهانه حاصل شود، دیگر چه نیازی به کعبه و ملك حجاز؟ اگر می صافی تواند که دل را به مقصد فرایض که فنای فی‌الله است برساند دیگر چه نیازی به مناسك و سعی بین صفا و مروه؟ این سخن را حضرت روح‌الله می‌گوید که می‌شناسیش! دیگر چگونه می‌توان ظاهر ابیات را حمل بر انکار ظاهر فرایض کرد، آن‌سان که بعض فرق صوفیه می‌کنند؟ حضرت روح‌الله شمشیر انکار بر عالم ظاهر که مبتنی بر عادت و تعلّقات است، کشیده تا حقیقت عبادت را که همان «مستی» است از زندان تعلّقات پروازشکن آزاد

اهل ظاهر موسی را مسئول می‌کند که «ریّ ارنی» یعنی گوید عاقل که «ریّ ارنی» حقیقت عبادت است که حق شهود الی را حد ندانند و وصول نهایی نیابند پس این «وجوه یومئذ ناضرة الی ربّها ناظرة»[۳۳] در وصف کیست؟ خواجه عبدالله انصاری در منازل السائرین گوید:

«یکی گوی سرگشته عقل را تا نگاه میرد و نمود عدم را در نیابد قدم اندازد. آنکه خود را «ربّ ارنی» گوید و از رخم «لن ترانی» نشنود، هر اجمالات تعقل نکند و در آیینهٔ وجود، وجود را نبیند پس آنکه از وجود مستلاشی شود، چون رخم عظمت بیاشد و به نیران کبریا سوخته شود و نماند به ملوفات حیرت الفتاده و شود. البته «ربّ ارنی» گوید و سزا بیابد «انا الحق» چون راست که حق در قدم صحت تجلیل السن گوید «لیس فی الجبة الا الله»[۳۴] خلق را اندر چون نمایند؟ او که در کدام آیینه در آید که او بنمایند در آیینهٔ خود و هم در آیینهٔ خود در آید «وجوه یومئذ ناضرة الی ربّها ناظرة».

و اگر گفتیم «شهید» را که هست «شاهد» الست و هست «شهود» بنا حق است که «حق» خود در آیینهٔ خود در آید و خود به تمامی بیابد و مشهود خود را در آیینهٔ خود که شهید است، تا نی گشته و عدم نما لیاقت نظر پیدا کند «والضحی» می گفی کمال الانقطاع الیاك و «والنجم اذا هوی» ما زاغ البصار قلوبنا بضیاء نورها الیاك...[۳۵] که حضرت روح الله فرمود:

نیستم نیستم که هستی همه در نیستی ماست
هیچم و هیچ که در هیچ نظر فرمائی

«سر استقناك» را حضرت روح الامین بیت یاران فرموده است: «ان کمن الحقناك عنایت و نظر می باید که هیچ نباشد و از هر آنچه رنگ وجود دارد تطهیر شده باشد. عدم محض نباشد در بین آیینه خود را ببیند و در خود نظر کند که جز او کس لایق این نظر نیست و مگر جز این هم هست در عالم؟

این «عدم» یا اصطلاح حکمای مشاء لاشیء محض است. در حکمت و فلسفه، عدم مصداق خارجی و نفس الامری ندارد و بنا اگر هم در آنجا به کار رفته باشد مجازی است. یعنی برای «عدم» مجازاً شیئیت «وجود» قائل می شوند و آنچنان که خود می گویند، هر مرتبه ای از وجود را اسم عدم مرتبهٔ دیگر است»؛ امّا در نزد عرفا عدم، عالم نیستانی است و کارگاه هستی و خلقت.

پس در آخر کار که یعنی عدم
تا ببینی صنع و صانع را بهم[۳۶]

که مراد از کارگاه خلقت، عالم اعیان ثابته است که عالم صورتهای اسماء الهی است و یا عالم صور مجرد اعیان خارجی و امّا مقصود از عالم نیستان، مقام ذات حق است که حضرت روح الله در کتاب مصباح الهدایه، در باب آن فرموده: «این حقیقت غیبیه را نه نظر لطف است و نه نظر قهر که عوالم غیب و شهادت، از روحانیتی که در حضرت ملکوت ساکنند و از نورشتگان مقرب که در عالم جبروتند نه توجه رحمت فرموده و نه توجه غضب، بلکه او در مقام ذات بدون آنکه واسطه ای در کار باشد، نظر به اسماء و صفات نیز ندارد و در هیچ صورت و مرآتی تجلّی نکند: غیبی است که از ظهور محجوبا و مصون است. پرده نشینی است که هرگز پرده های نور از جمالش کنار نرفته. سرّ اوست باطن مطلق و غیبی که مبدأ اشتقاق جمیع مشتقات شده

[illegible]

اما [illegible] همین مقام اشاره کرده:

[illegible] پیک سبکبالان دریای عدم

[illegible] که پیک سبکبالان دریای عدم که تواند باشد جز آن پیک [illegible]

[illegible] که پیر و پار در هولکی گوید که پیر جبرئیل امین است و او را «روح القدس» [illegible]

[illegible] که همین لفظ را می خواهند از سنت ابن آدمی ساست:

[illegible] الغیب عن الوجود

[illegible] عن الشهود

[illegible] که از غیب وجود غایب شوم به واسطهٔ آنچه او شهود من آشکارگی می گردد

[illegible] این موضوع حضرت روح الله:

نیست که «هستی همه بر نیستی است»

[illegible] «هستی همه هست» در مصرع مذکور فناست و «هستی همه هست» در [illegible] فناست.

[illegible] از خرق حجاب است بعد آن [illegible] آن سکان جگه [illegible] که همان نشانه اشاره

[illegible] است آیهٔ «کلّ شیء هالک الّا وجهه» و آن روایتی که صوفیه [illegible] فرمودند: نحن

[illegible] که همان مقام فیض مقدّس (۱۵) مشرب

[illegible] رسیده. چنانچه آن جلیل نیز که حضرت حق را خطاب موسی فرمود انظر

[illegible] تکلّم سوی ترانی صعق تجلّی ناشی شد موسی بیهوش باشد و به

[illegible] که مقام موتوا قبل ان تموتوا (۱۶) فرمود:

[illegible] کشتم از این پس و پدر مهربان

[illegible] از دو جهان درگذشتم

[illegible] کشته به بر پنجهٔ خویش

[illegible] کردم و تسخیر کردم

[illegible] که او را مختار خواند یا مجبور، [illegible] اراده بخواهد اراده نماید یا اختیار

[illegible] از غیر یقینی نیستند این فقرات لازم دارد و جود [illegible] و جود

[illegible] که او را از آن نیز بهره ای نیست. اگر او را اراده ای نیست دیگر او را مشیتی و جود

[illegible] که رفق و قدوم خود خواسته است و

[illegible] که خود صریح فرماید:

گر نگوید ز غرق غرق شوید ما همان به که او نگفته نیافت

این غرق نیز شهری همین سوی ساحل ما

گر نگوید او سفر نکنید

خود همین نیستی هست منزل ما

این راهی است که ختم و ختام ندارد چرا که مقصد آن ذات بینهایت ذوالجلال است. در این مسلک که «مسلک نیستی» است، رسیدن یعنی ماندن.

این ابیـات و تعبیرات از منتهای فقر برخاسته است؛ فقری که فقیر را استحقاق استغناء می‌بخشد که فقر آیینهٔ تجلّی استغناءِ ذاتی آن حمید مجید است: «یا ایّهاالنّاس انتم‌الفقراءُ واللهُ هوالغنیّ الحمید[۵۳]». فقیر در آن مقام که آمد کسی است که از همهٔ تعلّقات بریده و به استغناء ذاتی از ما سوی‌الله رسیده است و مصداق اتمّ معنای «عبد» واقع شده:

کشکول فقر شد سبب افتخار ما
ای یار دلفریب بیفزای افتخار

که اشاره دارد به روایت «الفقر فخری و به افتخر[۵۴]»، و این فخر از آن است که آن ذات ذوالجلال با اسم اعظم جز در فقیر مطلق که همان عبد است تجلّی نمی‌کند و با این تجلّی، عبد خود مظهر ربوبیّت حق می‌شود که آمده است: «العبودیة جوهرة کنهها الرّبوبیّة[۵۵]»ـ عبودیت جوهری است که کُنه آن ربوبیّت است. و اشاره به همین مقام است:

هیچم و هیچ که در هیچ نظر فرمایی

و یا در غزلی دیگر:

رو حلقهٔ غلامی رندان به گوش کن
فرمانروای عالم کوْن و فساد باش
شاگرد پیر میکده شو در فنون عشق
گردن فراز بر همه خلق اوستاد باش

غلامیِ رندان است که بنده را به فرمانروایی عالم کوْن و فساد می‌رساند و شاگردی پیر میکده است که او را بر همه خلق استادی می‌بخشد که یعنی ولایت و خلافت الهی در عبودیت است و قبول ولایت اولیای اعظم.

و امّا گاه هست که حضرت او «عدم» را به معنای «هیچ» گرفته و از «عدم اندر عدم»، «هیچ در هیچ» را مراد کرده است:

به ساغر ختم کردم این عدم اندر عدم نامه
به پیر صومعه برگو ببین حسن ختامم را

...و ختم کردن به معنای «مُهر کردن» است آن‌سان که در این آیهٔ مبارکه آمده است: «یسقون من رحیق مختوم، ختامه مسك[۵۶]»، که در آن سخن از حیات طیّبهٔ ابرار است در بهشت نعیم و آن جامهای مُهر شده به مشك که می‌آشامند. امّا «ختام» دوم به همان معنای «پایان» است و از زیبایی لفظیِ این جناس زیباتر سرّی است که چون مروارید در مکمن حجاب این الفاظ نهفته است و «فی ذلك فلیتنافس المتنافسون[۵۷]». کدام است آن ساغر بهشتی که با نام مشك آگین حضرت روح‌الله مختوم گشته است؟ کاش ما محرومان حجاب الفاظ را نیز از آن رحیق مختوم نصیبی بود. الفاظ اگرچه «بذر حقایق» اند امّا در این مقام که حضرتِ اوست «حجاب معنی» اند و هرچه هست به تناسب مراتب، معنایی را جلوه می‌بخشند که خارقِ حجابِ لفظی خویش است.

ساغر، جام مِی است و «مِی» را باید از اوصاف آن بازشناخت. حضرت روح الله فرموده است:

دوستان مِی زده و مست و زهوش افتاده
بی‌نصیب آنکه در این جمع چو من عاقل بود

یعنی که «مِی» واجد صفت «انکار عقل» است و مِی‌زده را از هوش می‌برد و او را از خود بیخود می‌کند:

باده از پیمانهٔ دلدار هشیاری ندارد
بیخودی از نوش این پیمانه بیداری ندارد

و یا در غزلی دیگر:

مستم از بادهٔ عشق تو و از مست چنین
پند مردان جهاندیده و هشیار مخواه

و یا:

این ما و منی جمله زعقل است و عقال است
در خلوت مستان نه منی هست و نه مایی

و در جایی دیگر:

روم در جرگهٔ پیران از خود بی‌خبر شاید
برون سازند از جانم به مِی افکار خامم را

و یا:

به مِی بربند راه عقل را از خانقاه دل
که این دارالجنون هرگز نباشد جای عاقلها

...«مِی» دفعِ خمار می‌کند و سرخوشی می‌بخشد:

با پیر میکده خبر حال ما بگو
با ساغری برون کند از جان ما خمار

جرعه‌ای از آن «مـی» رفع تعلّقات هر دو جهانی می‌کند و باده‌گسار را به مقام اهل‌الله می‌رساند:

معتکف گشتم از این پس به در پیر مغان
که به یك جرعهٔ مِی از دو جهان سیرم کرد

«مِی» هوای ننگ و نام را فرو می‌ریزد و مِی‌زده را به مقام لامقامی می‌رساند:

الا یا ایّهاالسّاقی زمِی پر ساز جامم را
که از جانم فرو ریزد هوای ننگ و نامم را
...
از آن مِی ده که جانم را زقید خود رها سازد
به خود گیرد زمامم را فرو ریزد مقامم را

از آن مِی ده که در خلوتگه رندان بی‌حرمت
به هم کوبد سجودم را به هم ریزد قیامم را

و یا در جایی دیگر:

این ما و منی جمله زعقل است و عقال است
در خلوت مستان نه منی هست و نه مایی

و یا:

مستان مقام را به پشیزی نمی‌خرند
گو خسرو زمانه و یا کیقباد باش

چیست این مِی که مِی‌زده را از زهدِ ریایی بی‌نیاز می‌کند، قیام و سجود را درهم می‌کوبد و باده‌گسار را به باطن قبله می‌رساند؟:

برگیر جام و جامهٔ زهد و ریا درآر
محراب را به شیخ ریاکار واگذار

و یا در غزلی دیگر:

ساقی به روی من در میخانه باز کن
از درس و بحث و زهد و ریا بی‌نیاز کن
برچین حجاب از رخ زیبا و زلف یار
بیگانه‌ام زکعبه و ملک حجاز کن
لبریز کن از آن مِی صافی سبوی من
دل از صفا به سوی بت ترکتاز کن

و یا:

این خرقهٔ ملوّث و سجّادهٔ ریا
آیا شود که بر در میخانه بردرم؟

و در غزلی دیگر:

از آن مِی ده که در خلوتگه رندان بی‌حرمت
به هم کوبد سجودم را به هم ریزد قیامم را

زاهدان ریایی و سجّاده بدوشان در نزد اهل ظاهر محترمند امّا رندان، به حق پیوستگانند و با روح نماز به اتّحاد رسیده‌اند و بی‌حرمتیشان آنجاست که خلاف عرف و عادات می‌زیند.

کیمیایی است عَجب این «مِی» که اگرچه انکار عقل می‌کند امّا رازگشاست و خارق حجابها و می‌زده را به مقام مشاهده می‌رساند:

الا یا ایّهاالسّاقی برون بر حسرت دلها
که جامت حل نماید یکسره اسرار مشکلها

و یا در غزلی دیگر:

خواستم راز دلم پیش خودم باشد و بس

در میخانه گشودند و چنین غوغا شد

و یا:

اگر ساقی از آن جامی که بر عشّاق افشاند
بیفشاند به مستی از رخ او پرده برگیرم

و یا در این بیت:

بیچاره گشته‌ام زغم هجر روی دوست
دعوت مرا به جام مِی چاره‌ساز کن

...امّا آن اسرار که بر خراباتیان فاش می‌کند قابل بیان در الفاظ نیست:

من خراباتیم از من سخن یار مخواه
گنگم از گنگ پریشان شده گفتار مخواه

طرفه اکسیری است که حجب انیت و انانیت را خرق می‌کند و باده‌گسار را به مقام فنا و فنای از فنا می‌رساند:

گر از سبوی عشق دهد یار جرعه‌ای
مستانه جان زخرقهٔ هستی درآورم

و یا در غزلی دیگر:

از آن مِی ریز در جامم که جانم را فنا سازد
برون سازد زهستی هستهٔ نیرنگ و دامم را

و یا:

تو گر از نشئه می کمتر از آنی به خود آیی
برون شو بی‌درنگ از مرز خلوتگاه غافلها

در جایی دیگر:

پیر میخانه بنازم که به سرپنجهٔ خویش
فانی‌ام کرده عدم کرده و تسخیرم کرد

پس این «مِی» با آن همه اوصاف که گفتند و گفتیم همان شراب طهوری است که از حضرت فیض اقدس در کام سِرّ عارفان سرریز می‌شود و بنیاد عقل را برمی‌اندازد و قواعد و اعتبارات عقلایی و عرفایی را درهم می‌شکند و خرق حجب انیت و انانیت می‌کند و «خود» را از میانه برمی‌دارد و دفع خمار می‌کند و رفض تعیّنات و تعلّقات و هوای ننگ و نام را فرو می‌ریزد و عاشق را شیفتــه و بی‌خبـر از خویش در سراپردهٔ عدم به لقای یار می‌رساند؛ یعنی که «مِی» همان جذبه‌های سکارایی است که با عنایات و تجلّیات خاصّ حق در جام حقیقت وجود عاشق شوریدهٔ شیفتهٔ لقاء که همان مقام ذاتی اوست می‌ریزد و او را به مرحلهٔ غفلتِ اهل وصول که «سُکر» است می‌کشاند؛ و ساقی یا اوست، حضرت فیض اقدس، و یا واصلان و فانیانش... و میخانه یا عالم فیض مقدّس است و حضرت اعیان ثابته که عالم حقایق و صور مجرّد اعیان خارجی است:

نبودی در حریم قدس گلرویان میخانه

که از هر روزنی آیم گُلی گیرد لجامم را

و یا عالم سرّالسّرِ وجود عارف است:

خواستم راز دلم پیش خودم باشد و بس
در میخانه گشودند و چنین غوغا شد

و یا دارالجنون دل عشّاق است:

به مِی بربند راه عقل را از خانقاه دل
که این دارالجنون هرگز نباشد جای عاقلها

و یا خرابات است که عالم رندی و بی‌رنگی و قطع تعلّقات است:

علم و عرفان به خرابات ندارد راهی
که به منزلگه عشّاق ره باطل نیست

و یا مقام لامقامی است که سالك کوی خویش را امانتداری و ولایت می‌بخشد و اطاعت امر او را بر آسمانها و زمین و کوهها واجب می‌گرداند:

گویی از کوچهٔ میخانه گذر کرده مسیح
که به درگاه خداوند بلند آوا شد

و یا چه بسا که میخانه همین عالم باشد که حضرت روح‌الله در وصف آن فرموده است:

در وصل غریقیم و به هجران مدامیم
هم بستر دلدار و زهجرش به عذابیم
در عین وصل گرفتار هجرانیم و در عین قربت و حضور در غربتیم و غیبت.

و بالأخره «جام یا ساغر»، پیمانهٔ دل عارف است و سبوی حالات و اوقاتش:

الا یا ایّهاالسّاقی زمِی پُر ساز جامم را
که از جانم فرو ریزد هوای ننگ و نامم را

و یا در این بیت:

لبریز کن از آن مِی صافی سبوی من
دل از صفا به‌سوی بت ترکتاز کن

اگرچه غالباً مراد از «سبو»، خزائن غیب و منابع فیضان نور حقیقت است آن‌سان که در این بیت آمده:

گر از سبوی عشق دهد یار جرعه‌ای
مستانه جان زخرقهٔ هستی درآورم

و چه بسا هست که از «جام و ساغر»، مِی را مراد کنند:

الا یا ایّهاالسّاقی برون بر حسرت دلها
که جامت حل نماید یکسره اسرار مشکلها

و یا در این بیت:

اگر ساقی از آن جامی که بر عشّاق افشاند

بیفشاند به مستی از رخ او پرده برگیرم

و آنگاه ساغر و مِی یك چیزند، آن‌سان که «شاه نعمت‌الله» گفته است:

گرنه مِی ساغر است و ساغر مِی
در حقیقت بگو که ساغر چیست؟
نزد ما موج و بحر هر دو یکی است
بجز از آب عین مظهر چیست؟

وجود انسان پیمانهٔ پیمانی ازلی است که از او ستانده‌اند: «الست بربّکم؟ قالوا بلیٰ[۵۸]»، و این همان باده‌ای است که آدم و فرزندانش را از ازل تا به قیامت سرمست داشته و تو گویی خواجهٔ شیراز نیز از شاهدان ازلی این سرّ بوده است که می‌گوید:

دوش دیدم که ملائك در میخانه زدند
گل آدم بسرشتند و به پیمانه زدند

و حقیقت آن است که ما همه اهل تماشاییم و حتّی آن فراموشیانِ عالم اوهام نیز اگر نیك در باطن خویش بنگرند مِی و میخانه و ملائك و پیمان و پیمانه را خواهند یافت که آن تماشاگه راز را تا قیام قیامت برنخواهند چید و آن «عهد اَلَسْت» و این «قالوا بلی» دیروز و امروز و فردا نمی‌شناسد؛ همهٔ وجود انسان مِی اَلَستی است که در جامِ بلیٰ کرده‌اند. آن بلیٰ و این بلا یکی است و قرار و بی‌قراری و آرامش و تشویش هرچه هست از اینجاست. جان من‌به‌فدای روح‌الله که آنگونه زیست که اهل شریعت می‌زیند و در عین حال آنگونه عشق ورزید و تغزّل کرد که اهل حقیقت؛ و این‌گونه شریعت و حقیقت را به هم پیوست و خانهٔ تفرقه را بر سر اهل آن خراب کرد و اگر این «روح‌الله» همان خمینی نبود که نامش دل دوستان و پشت دشمنان را می‌لرزاند، چه کسی جرأت می‌کرد که این دو را ـ همان‌سان که در آغاز بوده‌اند ـ به‌هم برآمیزد؟

زکوی میکده دوشش به دوش می‌بردند
امام شهر که سجّاده می‌کشید به دوش

ما نیز این نامهٔ هیچ در هیچ را به ساغر ختم کردیم باشد که حضرت روح‌الله این جسارت عظما، یعنی خیال خام شرح غزلیات ایشان را برما ببخشاید و عذرمان را قبول کند. دل به دریا زدیم شاید که یار آن را به شست گیرد:

یارم چو قدح به دست گیرد
بازار بتان شکست گیرد
هرکس که بدید چشم او گفت
کو محتسبی که مست گیرد
در بحر فتاده‌ام چو ماهی
تا یار مرا به شست گیرد

پانزدهم شعبان المعظم ۱۴۱۰
بیست و دوم اسفند ماه ۱۳۶۸

■ پاورقیها:

۱. ۲۹ «حجر» (۱۵) و ۷۲ «ص» (۳۸): «و از روح خود در او دمیدم».
۲. «احیاءالعلوم»، ج ۴، ص ۲۵۶ و «کشف‌المحجوب هجویری»، ص ۷۰، طبع لنینگراد.
۳. «اربعین حدیث»، حدیث بیست و هشتم، لقاءالله.
۴. «راستی را که بعض اشعار حکمت است»: «المیزان»، ج ۳۰، ص ۲۴۰ و «میزان‌الحکمة».
۵. «خدایا خودت را بر من بنمایان تا بر تو بنگرم»: آیهٔ مبارکهٔ ۱۴۳ از سورهٔ «اعراف» (۷).
۶. مأخوذ از قرآن، آیات «وما عمّلناه‌الشّعر» ۶۹ «یس» (۳۶) و «ما بصاحبکم بمجنون»، ۲۲ «تکویر» (۱۸) و «یقولون ائنا لتارکوا الهتنا لشاعر مجنون» ۳۶ «صافات» (۳۷) و «کذ لك ما اتی الذّین من قبلهم من رسول الاّ قالوا ساحراً و مجنون» ۵۲ «ذاریات» (۵۱).
۷. «آفریدگار تو به زنبور عسل وحی کرد که در کوهستانها لانه گیر»؛ ۶۸ «نحل» (۱۶).
۸. « و راستی را که شیاطین به دوستان خویش وحی می‌کنند»: ۱۲۱ «انعام» (۶).
۹. «انّ من الشّعر لحکمة وانّ من البیان لسحراً»ـ «راستی را که بعض اشعار حکمت است و بعض بیانها سحر».
۱۰. اشاره است به حدیثی از نهج‌البلاغه: «فانّ تقوی‌الله مفتاح سداد وذخیرة معاد و عتق من کلّ ملکة و...»؛ «تقوا آزادی از هر عادت است»؛ خطبهٔ ۲۳۰ یا ۲۲۱
۱۱. اربعین حدیث
۱۲. تعبیر از «مصباح الهدایة الی الخلافة والولایة» است، ص ۱۲۶: چاپ انتشارات پیام آزادی
۱۳. «مردم در خوابند و چون بمیرند بیدار می‌شوند».
۱۴. Absurd
۱۵. آیهٔ ۱۸ «ابراهیم» (۱۴): «مثل آنان که کفر ورزند به آفریدگار خود این است که اعمالشان چونان خاکستری است که باد بر آن بوزد در روزی طوفانی...».
۱۶. «مصباح الهدایة»؛ صفحات ۳۷ و ۷۲ و ۷۳
۱۷. آیهٔ ۱۵ سورهٔ «محمد» (۴۷).
۱۸. آیهٔ ۴۶ «صافات» (۳۷).
۱۹. آیهٔ ۲۱ «انسان» (۷۶).
۲۰. آیهٔ ۷۲ «احزاب» (۳۳).
۲۱. «مصباح الهدایة»، ص ۱۱۹ و ۱۲۰.
۲۲. همان مأخذ، صفحهٔ ۱۲۰.
۲۳. آیهٔ ۱۲۴ «بقره» (۲).
۲۴. حضرت علامهٔ طباطبائی(ره) نیز در تفسیر آیهٔ امانت به همین معنا اشاره فرموده‌اند. جلد سی و دوم ترجمهٔ «المیزان»، صفحات ۲۴۰ و ۲۴۱.
۲۵. آیهٔ ۱۲۴ سورهٔ «بقره» (۲).

۲۶. آیهٔ ۱۰۲ سورهٔ «صافات» (۳۷)
۲۷. آیهٔ ۱۱۰ از سورهٔ «طه» (۲۰): «از لحاظ علم بر او احاطه نمی‌یابند».
۲۸. آیهٔ ۱۱ از سورهٔ «نجم» (۵۳): «قلب در آنچه دیده است به دروغ نیفتاده».
۲۹. «اربعین حدیث»، حدیث بیست و ششم در باب «فضیلت علم».
۳۰. «علم، حجاب اکبر است».
۳۱. «اربعین حدیث»، حدیث سی و هفتم، طریق معرفت حق تعالی و اولی‌الامر.
۳۲. این کتاب در شرکت انتشارات علمی و فرهنگی با نام «رسالهٔ عشق و عقل» به چاپ رسیده است.
۳۳. حدیث: «در نعمات خدا تفکّر کنید امّا در ذات او، خیر».
۳۴. آیهٔ ۱۱۴ از سورهٔ «طه» (۲۰): «خدایا، از لحاظ علم بر من بیفزای».
۳۵. آیهٔ ۲۸ از سورهٔ «مدثر» (۷۴): «نه باقی می‌گذارد و نه فرو هلد».
۳۶. آیهٔ ۱۰ از سورهٔ «فاطر» (۳۵): «کلام پاك به سوی او صعود می‌کند و عمل صالح آن را رفعت می‌بخشد».
۳۷. «اربعین حدیث»ـ حدیث بیست و ششم
۳۸. «جذبه‌ای از جذبات حق با عبادت جنّ و انس برابر است»؛ از سخنان ابوالقاسم ابراهیم‌بن محمد نصرآبادی از اکابر متصوّفهٔ قرن چهارم است.
۳۹. «اربعین حدیث»، حدیث سی و هفتم
۴۰. آیهٔ ۱۲ از سورهٔ «محمد»(ص) (۴۷): «می‌خورند آن‌سان که چارپایان می‌خورند».
۴۱. تعبیرات از «شرح گلشن راز» است.
۴۲. آیهٔ ۲۲ از سورهٔ «ملك» (۶۷): «آیا آن کس که وارونه بر روی خویش راه می‌رود هدایت یافته‌تر است یا آن کس که با قامتی راست بر صراط مستقیم راه می‌سپارد؟».
۴۳. آیهٔ ۱۰۶ از سورهٔ «یوسف» (۱۲): «ایمان نمی‌آورند اکثرشان به خدا مگر آنکه مشرك هستند».
۴۴. آیهٔ ۲۲ از سورهٔ «قیامت» (۷۵): «چهره‌هایی هست که در آن روز خرّم است و نگرنده به سوی آفریدگار خود».
۴۵. «به سوی خود بازگرد».
۴۶. مناجات شعبانیه.
۴۷. دفتر دوم مثنوی.
۴۸. «مصباح الهدایه»، صفحهٔ ۲۳.
۴۹. «ماییم وجه‌الله»؛ «کافی»، جلد یك، صفحهٔ ۱۹۶.
۵۰. مقام ظهور اسمائی و صفاتی در مراتی اعیانی یا مقام ظهور اطلاقی یا مقام الوهیت: حدیث سی و هفتم «اربعین حدیث».
۵۱. نقل به مضمون از تفسیر سورهٔ حمد، امام خمینی(ره)، آیات ۱۴۲ و ۱۴۳ از سورهٔ اعراف (۷).
۵۲. «بمیرید (به مقام موت و فنا برسید) پیش از آنکه اجلتان سر رسد و بمیرید».
۵۳. آیهٔ ۱۵ از سورهٔ «فاطر» (۳۵): «ای مردم، شما فقیرید و خداست که غنی است و شایستهٔ حمد».
۵۴. «فقر، افتخار من است و به آن افتخار می‌کنم»؛ «سفینة‌البحار»، طبع نجف، ج، ۲، ص ۳۷۸
۵۵. بندگی جوهری است که کنه آن ربوبیت است.
۵۶. آیات ۲۵ و ۲۶ از سورهٔ «مطفّفین» (۸۳): «نوشانیده شوند از جامی مُهرشده که مُهرش از مشك است».
۵۷. آیهٔ ۲۶، سورهٔ «مطفّفین»
۵۸. آیهٔ ۱۷۲ از سورهٔ «اعراف (۷)؛ اشاره است بدین آیهٔ‌مبارك: «خداوند آنها را بر خودشان گواه گرفت: آیا من آفریدگار شما نیستم؟ گفتند: آری».

■ شمس آل‌احمد

● بخش دوم: پرواز

این لقمه‌ای است از سفرنامه‌ام به نیکاراگوا و کوبا، که شاید امسال چاپ شود. سفر در پاییز و زمستان ۱۳۶۴ انجام شد. انگیزه‌اش دعوت سفارت کوبا بود. و اسبابش را سیدین نورین، «محمد خاتمی» و «محمود دعایی» فراهم کردند، و الّا من خودم را هیچگاه این‌قدر بلندپرواز تصوّر نمی‌کردم. ابتدا هم قصد داشتم یادداشتهای سفر را بدهم به اطلاعات و کیهان. از باب تشکّر. که مال بد بود و بیخ ریش صاحبش. تا نوروز امسال که سید دیگری بانی شد برای چاپ آن. امیدم آن است که نیّت خیر او را خراب نکرده باشم.

اینک چند صفحهٔ آغازین آن سفرنامه را، مستوره، تقدیم می‌کنم. تا مشتی باشد نشانهٔ خروار. و خواننده یکباره بی‌گدار به آب نزند و کتابی را بخرد که ممکن است به لعنت شمر هم نیرزد. خودتان شاهدید و می‌بینید که دوران «بچاپ بچاپ» است! و در این وانفسای بی‌کاغذی. و حضرات بوق می‌زنند (و البتّه از سرگشادش) که آزادی نیست. و خفقان هست.

شمس آل‌احمد

●

۱. جمعه ۶۴/۶/۱۵ مطابق ۲۰ ذیحجّه ۱۴۰۵ـ تهران.

تصمیم داشتم صبح صادق بیدار باشم. دوشی بگیرم. وسایلم را که در چمدان و ساکی چیده بودم، بازدیدی کنم. شب پیشش چندتایی از آشنایان جمع بودند. و هر کدام با هدیهٔ سفری همراه. و چون با خُلق من آشنا بودند، هدایا سبک‌وزن بود. مثل سفرهٔ قلمکاری، یا جعبهٔ خاتمی یا میناکاری‌های کوچکی روی استخوان، کار اصفهان. و به عنوان گردن آویز.

و مقـادیری پسته و خشکبار و خاویار. که این اقلام را قصد نداشتم حمالی کنم.

تجربه‌ام این است که توصیهٔ اولیایمان که می‌سپـردند برای سحرخیزی، هنگام خواب به بالش زیر سرتان سفارش کنید، درست است. به بالش سفـارش کرده بودم. امّـا از جهـت محـکـم‌کاری، به دخـتـرم «آهـو» نیـز که سحـرخیـزتـرین بچـه‌هـاست سپردم. یکی از آشنایان، «محسن سنجابی»، که تا نیمه شب با ما بود قول داد قبل از اذان زنگ بزند. تلفن کنار گوشم بود. دَمِ تختخواب. کافی بود که صدای زنگش را زیاد کَنم.

بالشم، ساعت شمـاطه‌ای بالای سرم، زنگ تلفن کنار گوشم و صدای آهو، دخترم، مرا به هنگام بیدار کردند. تا دوشم را بگیرم، آهو بساط صبحـانه را آماده کرده بود. و عیال نیز بیدار شده. ناشتا را باز کردیم. و من رفتم در اطاقم، به بازرسی بارها و بستن چمدان و ساك دستی. و سپس به آخرین سفارشات را نوشتن در حکم آخرین وصیت‌نامه.

هفت و نیم صبح، «ابراهیم رجبی»، یکی از کارکنان مؤسّسهٔ اطلاعات با ماشین اداره‌اش آمـد دنبالم. که ما آماده بودیم. آهو و احمد و فریدون- دختر و پسر و برادر عیالم- کمك کردند و وسـایـلم را گذاشـتنـد داخـل جیپ ادارهٔ اطلاعات. یکبار دیگر از زیر قرآن و آرد و آینه‌ای که در یك سینی گذاشته بودند، ردم کردند و به خدایم سپـردنـد. که راندیم به سمت فرودگاه مهرآباد. پرواز قرار بود ده و ربع صبح انجام شود، که ۱۱/۵ صبح انجام یافت. این دفعه، عبور از گذرگاههای گمرك، حاوی تفتیش اثاثه و تفتیش بدنی، دو ساعتی طول کشید. در سفر مقـدّمـاتی‌ام به برکت همـراهی «دعـایی» و «روحانی»، دو تن از برادران معمّم، این کارها زمانی را نخورد و من طعم این دقّتهای ضرور را نچشیدم.

لطف انتظار کشیدن در صف گمرك این بود که متوجّه شدم چه بار و سوغاتی همراه می‌برند ایـرانیـان مسافر. از فرش و گلیم و سجاده و قلمکار و خاتم و خاویار و خشکبار و سبزیجات خشك شده و لواشك آلو و قره‌قورت (که چقدر شبیـه است با چانه‌های خمیری شکل تریاك) گرفته تا اشیای زینتی مثل گردن‌بند، دست‌بند، انگشتـری، النگـو، آویـزهای سینه، سکه‌های آزادی و پهلوی و کتابهای خطی و عتایق دیگر. علّت آن بود که مضایق ارزی کشور، در حال جنـگ با عراق، مجاز نمی‌دانست هر مسافری بیشتر از پانصد دلار ارز همراه داشته باشد. و درست است که ارز، برای مسافران، بین بیست تا سی چهل تومان تمام می‌شد (نرخ دولتی و رسمی آن هفت تومان بود) امّا پانصد دلار در فرنـگ یعنی پانصد تومان. یك پاکت سیگار با کیفیت نازلی مثـل اشنو، یك دلار. یك استکان قهـوه، نیم دلار. ارسـال یك کارت‌پستـال تمبر خورده از فرانکفورت به تهران، نیم دلار. باجِ کاری که نوزادان در قنـداق می‌کنند و بدون پرداخت صورت حسـابی، برای بزرگسـالان، معادل یك پنجم دلار.

پروازی که قرار بود ده و ربـع صبح انجام شود، ساعت ۱۱/۵ صبح انجام شد. احساس کردم گیـری در جایـی هسـت. ایـن گیـر نمی‌توانست در دقّتهای مأموران امنیت و گمرك باشد، چرا که بابت این دقّتها، برای خنثی کردن هواپیمـادزدی یا خروج ثروت کشور به خارج، مسافران را دو ساعت زودتر به سالن ترانزیت فرا می‌خواندند. افزون براینکه فرودگاه تهران

را هم مجهز کرده‌اند به چشمهای الکترونیکی. می‌توانستم تعبیر کنم که برخی از این تأخیرات و در بخشی از پروازهـا، ضرورت یك جامعهٔ انقلابی است. خود آقای خمینی که در سال ۵۷ می‌خواست بیـاید تهران، هشت‌ـده روز تأخیر ورود داشت. به هر حال کنجکاو شدم سر از این کار درآورم. یك فرودگاه بین‌المللی در سال ۶۴، دیگـر امـکـان ندارد بتـوانـد با تأخیـرات اتوبوسرانی‌های شمس‌العماره، در پنجاه سال پیش کار کند.

پرواز این بار را هم «کـاپیتان عبداللهیان» انجـام می‌داد. مهماندارش خوش‌آمد گفت. و سپس طریقهٔ استفاده از کپسول اکسیژنی که بالای سر مسافران تعبیه شده بود و نیز طریقهٔ استفاده از کمربندهای نجات را به طریق سمعی وبصری شیـرفهم مسـافـران کردنـد و درهای خروجی را، در هنگـام ضرورت و سانحـه‌ای، نشـان دادنـد. بعـد هم آمـدنـد و کیسه‌های پلاسـتیکی کوچکی را بین مسـافـران تقسیم کردند. تا هرکس خاویار همراه دارد، بگذارد توی آنهـا و اسم خودش و شمـارهٔ صنـدلی‌اش را بنویسد تا بگذارند در یخچال هواپیما. از خودم تعجّب کردم که سه چهـار هفته پیش، راز این سوغـات بردن را فهمیـده بودم. امّـا همچنان بی‌نیـاز به کیسـه‌های پلاستیکی. خاویاری که بتـوانم از خود جدا کنم و درون کیسه بگذارم همراه نداشتم!

مدّت پروازمان ۵/۵ ساعت اعلام شد. مسیر پروازی همـان مسیر قبلی. از تهران به سمت خزر و از بالای آشوراده و باکو و تفلیس و... ردشونده. دیگر ذوق تماشای بیرون را نداشتم. و دیگر اطلس و نقشهٔ جلویم را باز نکردم. تنها کتـاب لغت دو زبـانـهٔ جیبی‌ام را گهگـاه نگاه می‌کردم. دلم می‌خواست دست کم ضمـائـر فاعلی زبان اسپانیولی را، با چند فعل مورد نیاز، تمرین کنم. چند تا لغت و اصطلاح آلمانی را، پس از سی و چند سال، هنوز در ذهن داشتم که در فرودگاه فرانکفورت، در گذر از گمرك، دچار اشکـالی نشـوم. در این سفـر، دیگر «حسین موسـویان» را همراه نداشتم، که انگلیسی‌دان بود و سفـر کرده. بایـد با همـان چند تا لغت فرانسـه و آلمانی، امور خودم را می‌گذراندم. افزون بر آنکه دیگر دلواپس تأخیر پرواز تهران نبودم. و از دست دادن پرواز بعدی «ایبریا» را. هم ویزای آلمان را داشتم و هم با «ابوطالبی»، مدیر هواپیمایی کشورمان در فرانکفورت آشنا شده بودم.

وقتی می‌نشستیم، اعـلام کردنـد که هوای فرانکفـورت ابـری است. درجـهٔ حرارت ۱۶ سانتیگـراد بالای صفـر. و بادی که با سرعت شصت کیلومتـر در ساعت می‌وزد. که مناسب بود برای بادبادك هوا کردن! که من برای چنین قصـدی به فرانکفورت نمی‌رفتم. و از شما چه پنهـان، هیچگـاه معنای این اطلاعات جوّی و هواشنـاسی را که به مسـافـران می‌دهنـد، درنیافته‌ام. بدون اغراق، پنجاه سال در حکومت پهلویها، از رادیو و بعدها از تلویزیون شنیدم که هوای فردا این طوری خواهد بود، در حالی که آن طوری شد. هواشناسی را هم علم نمی‌دانم. دکانی است برای خودش. با چند تا فروشنده و چندین میلیون خریدار، که من عضو هیچ یك از آنها نبریده‌ام.

یادش به خیر باد «مشهدی حسن خیرالهی». صیادی بود در بندر انزلی. و مشتری من. ده پانزده سال ایّام جوانی‌ام را، تابستانها می‌رفتم سراغ او. آن وقتهـا هنوز قرتی‌بازی‌های کنار

دریایی مُد نشده بود. در انزلی یك پلاژ حصیری اجاره می‌کردم برای یك ـ دو ماه. مشهدی حسن هفت تا پلاژ داشت. زمینش را از بنیاد پهلوی اجاره می‌کرد و تابستانها مسافر می‌پذیرفت. و سالی دو بار هم صید می‌کرد. بالای پلاژش، یك دکل بزرگ نصب بود، شبیه دکل آنتنهای بی‌سیم نظامی. امّا بالای آن یك جارو بسته بود. پلاژش معروف بود به «پلاژ جارو». خانه‌اش سه کیلومتری با پلاژ فاصله داشت. بارها شاهد بودم که مشهدی حسن با نگاهی به آسمان غرب انزلی، مسافران را وادار می‌کرد که همراه او بروند در خانهٔ روستایی‌اش. پیش‌بینی می‌کرد که آن شب دریا طوفانی خواهد شد و پلاژها را خواهد برد. و همین‌طور هم می‌شد. مشهدی حسن نه سواد داشت و نه علم امروز هواشناسی؛ هفتاد سال تجربهٔ آسمان دریای خزر را پشتوانه داشت و بارها در امواج دریا قایقش برگشته بود و دو تا از پسرانش را، در همین راه ـ و در جوانی ـ از دست داده بود. مردی بود، مردستان. و من در قصّهٔ «کاکایی‌ها»، که هنوز چاپ نشده است، از او یاد کرده‌ام.

در طول پرواز، خوش‌خیالانه چُرت زدم. حوصلهٔ آشنایی با دو نفری که سمت پنجره نشسته بودند را نداشتم. دَم پنجره یك سرهنگ بازنشسته‌ای بود که اگر خودش نگفته بود، من خیال کرده بودم یك دلال معاملات ملکی است که کارش درانقلاب کساد شده‌است ودارد می‌رود به‌جایی که قدرش را بدانند! یك مکالمات روزمرّهٔ آلمانی و فرانسه دستش بود. اولین باری نبود که می آمد سفر، امّا اولین باری بود که فرودگاه فرانکفورت را می‌دید. قصد داشت برود امریکا. پسر یا پسرانش سالها در امریکا بودند و قرار بود آنها بیایند فرانکفورت و پدر را یدك بکشند ببرند امریکا. بندهٔ خدا دچار تنگی نفس بود. دم به دم با یك فیکساتور، چیزی را در سوراخهای بینی‌اش می‌دمید. و آمدهٔ بود در قسمت سیگارکش‌های هواپیما هم نشسته بود. ادّعا داشت ورزشکار بوده و هست. تنگی نفسش «آسم» است. یك بیماری عصبی![...] از نفر کنار دستش که حایل من و او بود پرسید: «می‌گویند فرودگاه فرانکفورت خیلی خرتوخر است. شما با آن آشنا هستید؟» طرفش گفت فرودگاههای «اورلی» و «شارل دوگل» را در فرانسه مثل کف دستش می‌شناسد. و این اول بار است که ناچار شده بیاید فرانکفورت.

طرفش را هم دیدی زده بودم. پنجاه ساله‌ای بود چهارگوش. (تعبیر دقیقی به کار نبردم. امکان دارد با چهارپا قاطی شود) مردی، حجمی بود شبیه یك مکعب. با طول و عرض و ارتفاعی برابر. عین رگلامهای لاستیك بریجستون. فقط شکمش نبود که گوشت نو بالا آورده بود. جز جمجمه‌و سلولهای درونی آن که در بدو تولّد، بزرگترین قسمت بدن نوزاد است،تمام اندامهایش مکعبی شکل شده بود. اگر ثقل و سنگینی بدنی را نداشت، بیقین در صندلی هواپیما جا نمی‌گرفت. در طول پرواز، دو بار مجبورمان کردند که میزهای جلویمان را باز کنیم، برای صرف ناهار یا صرف عصرانه. میز جلوی او باز نمی‌شد. سینی غذا را گذاشت روی یکی از طبقات شکمش که آن‌قدری جا داشت تا من و آن مسافر کنار پنجره نشسته هم، سینیهای خود را روی سفرهٔ شکمبهٔ او بگذاریم. از بدایع این موجود چهارگوش و گرد و قلمبه آن که کمربند نجات هواپیما برایش تنگ بود. (مهمانداران هواپیما در بستن کمربندهای پرواز

مسافران آن‌قدر اصرار می‌کنند که خیال می‌کنند همهٔ مسافران باید به طیب خاطر خود را به چهار میخ بکشند و ناظر رفت و آمدهای خدمهٔ پروازی باشند، که آزادانه در راهروهای هواپیما این ور و آن ور می‌روند، به آن مسافر نتوانستند ایرادی بگیرند. و من در فکر این بی‌انصافی عددانديشانهٔ صنعت بودم که با هفتاد کیلوگرم وزن خویش، به اضافهٔ بیست کیلوگرم بارم، باید همان پولی را بدهم که یك مسافر دویست کیلویی- نمی‌دانم با چند کیلو بارش- همان پول را داده بود. و در طول پنج‌ساعت و نیم پرواز، دست کم پنجاه کیلوی وزن بدنش، یله شده بود روی شانه و دست راست من که طاقت تحمّل هفده کیلو بارم را، در همکاری دست و بازوی چپم نداشتم. (یادم افتاده بود به یك سفری که با برادرم جلال، از بم به زاهدان کردیم. خیال می‌کنم کرایهٔ مسافران، نفری دوازده یا پانزده تومان بود. امّا اتوبوس حامل ما، مقداری گوسفند و یك گوساله را هم سوار کرد. در همان راهروی وسط اتوبوس. و بابت هر چهارپایی، از صاحبش فقط پنج ریال کرایه مطالبه کرده بود. و این تضاد را، در آن سالهای جوانی- چهل سال پیش- نتوانسته بودم ربط بدهم به این واقعیت که مسافران دوپا، در قیاس با مسافران چهارپا یا چهارگوش، موجودات ارزشمندتری، هستند. دست کم هنگام پرداخت کرایه).

هنوز از آسمان ایران بیرون نرفته بودیم که دوباره جلوی خلاهای هواپیما صف بسته شد. در سفر قبلم تجربه‌ای آموخته بودم که نباید نوشابه بخورم. و باید از خیر دستشویی در هواپیما بگذرم. امّا هنوز این اعجاب دست از سرم برنداشته است؛ اعجاب از اینکه چگونه زنان و مردان چاق و چله- مثل همین رگلام لاستیك بریجستون کنار دستم- می‌توانند در آن جایگاه تنگ، که یك خرگوش هم فضای لازم برای یك خمیازه را ندارد، تغییر دکور و لباس بدهند. تجربهٔ دیگری که سبب شد در این پرواز خیلی دربند ریخت و پاش حضرات نباشم، خاطرهٔ سفر زمستان سال ۱۳۵۲ بود به آلمان. که بیمار بودم و رفته بودم در بیمارستان «ادوارد کلن»، معالجهٔ کمردردم را بکنم. ابزار و وسایل یك بار مصرفی را، شُماره کرده بودم. که الآن خاطرم نیست. همین قدر یادم مانده است که در طول روز بیشتر از ده نوع وسیلهٔ کاغذی را، با یك بار مصرف، می‌انداختم دور. آن هم برای منی که ناشر بودم. و دچار کمبود کاغذ. و یادم افتاده بود به گنده‌گویی‌های شاه، وقتی داشت پتروشیمی اهواز را افتتاح می‌کرد. که بعله از نفت خام خودمان، توسّط این صنعت، می‌توانیم هفده هزار نوع وسیلهٔ زندگی از زواید نفت بسازیم؛ یك بار مصرفی. بندهٔ خدا در حوزهٔ آلودگی محیط زیست، چیزی یادش نداده بودند. سرش را انداخته بود پایین و عین گاوی می‌تاخت به سمت تمدّن بزرگ. (اولین صحنهٔ گاوبازی را هم که دیدم یاد او افتادم.)

۲. همان روز- فرانکفورت. کشف راز:

پنج بعد از ظهر به وقت تهران، طیّاره‌مان نشست در فرودگاه فرانکفورت. که ساعت آنها سه و نیم بعد از ظهر بود. از لابیرنتهای موشانه‌ای که در فرانکفورت ساخته بودند و روی زمین- موشها این کار را زیر زمین انجام می‌دهند- گذشتیم و رسیدیم به سالن مرکزی. تابلوی بزرگ الکترونیکی سالن نشان می‌داد که پرواز همان روز ایبریا را دوباره از دست

داده‌ام. که مرا غمی نبود. بارم را برداشتم و روی چرخی گذاشتم و رفتم به سمت دفتر هواپیمایی جمهوری اسلامی یا در واقع به سراغ ابوطالبی، مدیر ایرانی آن دفتر.

بین راه او را دیدم. از سمت مقابلم می‌آمد. پس از مصافحه‌ای، مرا سپرد که بروم توی دفترش بنشینم منتظر او. داشت می‌رفت زیر هواپیما. (این اصطلاح حضرات هواپیمایی است و به معنای اینکه می‌روند مسافرانی را سوار یا پیاده کنند). هنوز او رد نشده بود که «مهدی بهشتی‌پور» جلویم سبز شد، همراه یك پسر بچهٔ جوان. مهدی بهشتی‌پور نوهٔ دختری افتخار خانوادهٔ ما (مرحوم حاج شیخ آقابزرگ تهرانی) دایی مادرم است. و از مطبوعاتچی‌های قدیم. از من جوان‌سالتر، امّا شکسته‌حالتر. چند تا ماچ آبدار رد و بدل کردیم. در همان خر تو خر راهروهای فرودگاه فرانکفورت. و بعد، همراه جوانش را به من معرّفی کرد. «بهزاد» پسرش بود که در آلمان تحصیل می‌کرد و من تا آن وقت ندیده بودمش. «بهشتی‌پور» دچار یك ناراحتی قلبی هم بود. و این را می‌دانستم. و سالی یك بار مراجعه می‌کرد به طبیبان آلمانستان. که پسرش «بهزاد»، در آن کشور به تحصیل اشتغال داشت. دست به دامن من شد که کاری کنم تا او با پرواز همان روز، بپرد تهران. وقتی دیده‌بوسیِ من و ابوطالبی را دیده بود، خواسته بود خودش را بسرعت برساند به ما. که ابوطالبی شتاب داشت و رفته بود.

به کمك او و بیشتر پسرش، بهزاد، رفتیم جلوی دفتر هواپیمایی جمهوری اسلامی. انگار یك مراسم تظاهرات اجتماعی در جلوی باجه برقرار بود. بدون اغراق، هشتصد تن جمعیت جلوی باجه متراکم بود. امّا کسی هم پشت باجه نبود. همان‌طور که ابوطالبی سپرده بود، از در مخفی دفتر، همراه بهشتی‌پور و پسرش رفتیم داخل. خود را به «حمید پاکدل»، کارمند جوانی که تازه از ایران فرستاده بودند به کمك ابوطالبی، معرّفی کردم. «پرویز لقمان» را هم که از سفر پیش می‌شناختم و یك کارمند پاکستانی و محلّی دفتر هواپیمایی را. نشستیم منتظر بازگشت ابوطالبی. امّا این انتظار سه چهار ساعت طول کشید. پاکدل و لقمان، با قهوه و بیسکویت پذیراییمان کردند. و بیشتر با درد دلهایشان، ضمن آنکه درد دل بهشتی‌پور را هم شنیدم. دو شب در سالن ترانزیت منتظر نوبت پرواز بود. همراه عیالش آمده بود آلمان، تا هم سری به پزشك معالجش بزند و هم سری به بهزاد، پسرش. بلیطش هم دوسره و رزرو شده بود. و پسرك همراه پدر و مادر، از سیصد کیلومتری فرانکفورت آمده بود به بدرقهٔ آنان. و سه روز بود علّاف تأخیر پرواز پدر و مادر بود. و دو شب بود که در راهروی سالن ترانزیت دراز می‌کشیدند. و شبیه او، هشتصد مسافر دیگر. همه با پروازهای «اوکی» شده؛ امّا جامانده و علاف.

پاکدل سی ساله‌ای بود باریك و انگار متخصّص دستگاههای تلکس. کم‌حرف و ساکت و خسته. اگر اشتباه نکنم اولین باری بود که آمده بود آلمان. انبوه کار او را خسته کرده بود. امّا شکیب و حوصلهٔ یك مرد مجرّب را داشت. لقمان سالهای چلچلگی را می‌گذراند. با قامتی بلند و هفده سال سابقهٔ خدمت در فرانکفورت. نرمخو و خلیق و مؤدب و مشتاق خدمت. انگلیسی و آلمانی را براحتی حرف می‌زد. و کارش بیشتر در حوزهٔ روابط عمومی بود. در ارتباط با مقامات فرودگاه و یا دیگر دفاتر

هواپیمایی. عیالش فرنگی بود. و دو هفته‌ای از مرخصی استحقاقی سالانه‌اش می‌گذشت که به عیالات قول داده با آنها برود «پرتغال». ولی دست تنهایی ابوطالبی و تراکم مسافران ایرانی- هشتصد نفر- در سالن ترانزیت که برخی‌شان یك هفته در انتظار هواپیما بودند، او را موظّف ساخته بود تا عیال و اولادش را قانع کند که یك ماه دیرتر بروند سفر.

او برایم توضیح داد که این غائله نتیجهٔ سه واقعه است. یکی آنکه ایران در محاصرهٔ پروازی هم قرار گرفته و در حال حاضر تنها «سویس‌ایر» به ایران پرواز دارد که مسافران را به «بندرعباس» می‌برد، یا از آنجا می‌آورد. و یکی هم «لوفت‌هانزا»، هواپیمایی آلمان. به این جهت امکان بده و بستان سابق (که مسافری را به یك شرکت دیگر می‌دادیم و آخر سالها بیلان کارمان را محاسبه می‌کردیم) از دست رفته است. دیگر آنکه ایّام حج است و حجّاج ایرانی را باید از «جدّه» رساند به تهران. تمام ظرفیت پروازی کشور اگر روزی بیست پرواز باشد- که شك دارم تمام هواپیماهای ما، در این محاصرهٔ اقتصادی روی خط پروازی باشند- یك ماه بیشتر زمان می‌برد. و سوم آنکه مدیریت اداری و سیاسی هواپیمایی کشور، لابد به جهاتی، برای خدمت دادن به حجاج بیشتر احساس وظیفه می‌کند.

در آن سال، مراسم حج مصادف شده بود با تابستان که به‌طور معمول فصل تعطیلات اداری است. و ما در ایران به تقریب دو میلیون کارمند اداری داریم که تنها هفتصد هزارش در خدمت وزارت آموزش و پرورش و فرهنگ هستند. و سه ماه سال تعطیلات سنّتی دارند. (خود من و عیال در طول ۲۳ سال ازدواج، تمام تابستانها را رفتیم سفر. دو سه بارش به فرنگ و بقیه‌اش به شمال. گاهی به سمت آذربایجان. گاهی به سمت مازندران. گاهی به سمت گیلان.) برای آنکه بتوانید فشارهای بی‌سر و صدایی را که روی دوش دوستداران انقلاب- حتّی در فرنگ- وارد می‌شود حس کنید، باید در نظر آورید که در سال ۱۳۶۴، آمار مهاجران یا فراریان از کشور از مرز دو میلیون نفر گذشته بود و همهٔ این تارك‌الوطنها، با تمام اعضای خانواده نتوانسته بودند از کشور خارج شوند. برخیها بچه‌هاشان را فرستاده بودند. برخیها خودشان رفته بودند. و تابستان فصل مناسبی بود تا آنها، همدیگر را در یك کشور خارجی، ترکیه، آلمان، اسپانیا، فرانسه، امریکا و... ملاقات کنند. دفتر فروش هر آژانس هواپیمایی گواه این امر است که تابستانها فصل داغ سفر است. فصل رونق کار آن دفاتر.

امّا مدیریت روحانی انقلاب در ایران، حوصلهٔ آن را ندارد تا به مسائل دو سه میلیون مهاجر و فراری از کشور برسد. برای این حاکمیت روحانی، «جنگ، جنگ تا پیروزی»، مسألهٔ اصلی است. می‌خواهد من روشنفکر این تشخیص را بپسندم، می‌خواهد نپسندم. نمی‌خواهم به تاریخ صد ساله یا چهار صد سالهٔ معاصر رجوع کنم. در طول زندگی شصت ساله‌ام، «رضاخان میرپنج» را دیدم که بندهٔ خدا امضا هم بلد نبود. و بعد پسرش «محمدرضا» که چند سال اول سلطنتش، زیر چتر حمایت «پرون» انگلیسی بود و همشیرهٔ نجیبه‌اش «اشرف». و هر دوی اینها، در طول زندگی من، با تکیه به رهنمودهای روشنفکران فرنگ‌دیده‌ای که در درجات مختلفی از محبوبیت یا منفوریت مردمی قرار داشتند، افرادی امثال

«ذکاءالملك»، «سهیلی»، «قوام»، «ساعد»، «هژیر»، «منصور»، «مصدق»، «امینی»، «اقبال»، «هویدا»، «آموزگار» و... که در عمل به قراردادهای گلستان و ترکمن‌چای که میراث قاجار بود و کشور را به دو منطقهٔ نفوذ روسها و انگلیسها تقسیم می‌کرد- بدون اینکه نایب‌السلطنه‌ای از کاخ «بوکینگهام» در ایران باشد و یا نماینده‌ای از کاخ «کرملین»- کشور و مردم و فرهنگ بومی ما را یکسره گذاشتند در معرض وزش باد انگلیسی یا نسیم روسی. این قدر راحت از مدّعیات تاریخی کشور بر «بحرین» گذشتند که آب در دل هیچ کسی تکان نخورد (به علّت پاسداری از حق، باید بگویم که هنگام بخشش بحرین، تنها صدای «داریوش فروهر» درآمد که براحتی او را خفه ساختند). و در تمام طول زمامداری این دو تن پهلوی پنبه‌ها، نه تنها از قشر روحانیت شیعه مشورتی نشد، که حتّی عنادی هم در کار بود تا روحانیان را بی‌آبرو سازند.

این حرفها را کسی می‌زند- که هر چند هشت ده ماهی طلبه شد، امّا سرانجام جاذبهٔ تحصیل فرنگی بر او غالب آمد و به دنبال دبیرستان و دانشگاه رفت و حوزه را رها ساخت- که آخوند نیست و نشد؛ امّا آخوندزاده است. و طعم فشاری را که بر روحانیت می‌آمد، بیشتر از طعم مزایای قانونی تحصیلات فرنگی زیر دندان دارد. امثال من اگر پانزده سال درس می‌خواندیم سه تا مدرك، و اگر هجده سال درس می‌خواندیم چهار تا مدرك بهمان می‌دادند که در آن قید شده بود بروید بگذارید در کوزه و از مزایای قانونی آن بهره‌مند شوید (مزایایی که من استفاده کردم چهار بار چشیدن طعم زندانهای زمان شاه بود). در حالی که طلاب در حوزه تا آخر عمر هم طلبه می‌ماندند یك مدرك قانونی نداشتند. (توجّه دارم که دانشکدهٔ شنگول و منگول را درست کردند تا در حوزه‌های علمیه را تخته کنند و گروهی آخوند درباری بسازند).

اینك، پس از بهار آزادی سال ۱۳۵۸، گوشی آمده دست حضرات روحانی. من لاابالی که حقّم هست که مورد بی‌مهری و عدم اعتماد و گاهی شك و تردید هم قرار بگیرم. امّا آخوندهای کت و شلواری چون مهندس بازرگان هم دیگر مورد وثوق روحانیت نیستند. این امر کجایش مورد ایراد است؟ شصت سال پیشگامان من روشنفکر به روحانیت اعتماد نمی‌کردند؛ حالا نوبت روحانیت است. با سبك خودش. اهل سازش و صلح نیست. اهل مهاجمه و «نادر» بازی هم نبود. جنگی است بر او تحمیل شده. آن هم از طرف نزدیکترین همسایه‌ای که در چهارچوب جغرافیایی کشورش، دست کم چهار- پنج مکان تاریخی و فرهنگی ایران را تولیت می‌کند.

صمیمانه بگویم، من نه درصدد دفاع از روحانیتم- که بسیار شده است تاکتیکهای آنان را نپسندیده‌ام- و نه درصدد حمله به روشنفکران (که خودم را بیشتر از این غشاء جامعه می‌دانم). هرچند واقع امر آن است که چوب هر دو سر طلا شده‌ام. چون یك سال درصدد آن بودم که این دو قشر فرهنگ مدار جامعه دعوایشان نشود و توی سر و کلّهٔ هم نزنند و روحانی و روشنفکر را تشبیه کردم به دو بال. و جامعه را به یك پرنده. و انقلاب را به یك پرواز. از جانب هر دو طرف مدّعی مدیریت جامعه، توسری خوردم. آن هم حقّم است. چرا این پند پدر در گوشم نماند که در دعوا حلوا خیر نمی‌کنند؟ و چرا فضولی کردم و رفتم وسط

دعوایی که حس می‌کردم دارد اتّفاق می‌افتد و می‌خواستم «صلح کل» شوم؟ (نکند من هم از قدرت سهمی می‌خواستم؟ و چون حس کرده بودم قدرت شده است عروسک زیور و کشور، که از دو جانب دارد کشیده می‌شود و می‌ترسیدم از بنیان بپوکد، نگران شده بودم؟)

●

داشتم از هشتصد مسافر ایرانی محبوس مانده در فرودگاه فرانکفورت می‌گفتم؛ مسافرانی که بی‌خیال از حوادث کشور انقلابی و در حال جنگشان، غافل بودند. و تا آخرین سکه‌ای را که همراه برده بودند هزینه کرده بودند و یك شاهی هم تهِ جیبشان نمانده بود. امّا کنار کارتونهای سوغاتشان- که گاهی آن قدر بزرگ بود که می‌شد چهار پنج نفر را در آن پنهان کرد- بیتوته کرده بودند. و برخیشان بیشتر از یك هفته گرسنه و در انتظار نوبت پرواز. و دفتر هواپیمایی ایران هم که عین دفتر آستان قدس رضوی در مشهد، مهمانخانه و غذاخوری ندارد تا بتواند به «ابن سبیل» مدد کند. سالنی را درنظر آورید نزدیك به صد متر طول. و بیشتر از پانزده متر عرض. سرشار از مسافران ایرانی. کنار بارهایشان. پتو انداخته و نشسته روی زمین. یا در حال نماز. یا در حال نشسته و ایستاده به شور و مشورت. یك سر سالن دریچه‌ای بود که آنان را می‌رساند به خرطومهای کشویی ساختمان فرودگاه تا وارد هواپیما شوند. و یك سر دیگرش را با چند نردهٔ آهنی و محافظان امنیتی و پلیس فرودگاه و سگها بسته بودند.

نُه بعد از ظهر گذشته بود که ابوطالبی از زیر هواپیما رسید. با دو نفر همراه. یکی مرد میان‌سالی بود که انگار از بس دَم آفتاب ایستاده باشد، آب بدنش خشك شده و پوستش چروکیده. معلوم شد کارمند موقّت پاکستانی دفتر است. دیگری «نصرت‌الله تاجیك»، کارمند تدارك هواپیمایی جمهوری اسلامی ایران در فرودگاه فرانکفورت. که مرا به جا آورد و اصرار داشت یك تفسیر سیاسی از حوادث ایران برایش بکنم. نگران آن بود که مبادا مهندس میرحسین موسوی نخست وزیر، با تجدید انتخابات ریاست جمهوری از کار برکنار شود.

اولین کارم این بود که از ابوطالبی خواهش کنم بهشتی‌پور را با پرواز فردا بفرستد تهران. گفتم که خویشِ من است و بیمار است. و اگر برای عیالش هم جا نباشد، او می‌تواند همراه پسرش بهزاد، تا فراهم شدن فرصت پروازی در آلمان بماند. که قول داد و مرا به اصرار برد خانهٔ خودش. درون شهر فرانکفورت. دیگر ویزای آلمان را داشتم. همراه او و حمید پاکدل شب را رفتیم خانهٔ او. که بچه‌هایش را فرستاده بود تهران. خودش نتوانسته بود از مرخصی استحقاقی‌اش استفاده کند. و تا چهار صبح بیدار نشستیم. و او برایم از کارش گفت. و از امکانات محدودش. و از حجم فشردهٔ کار. و از ناتوانی بدنی‌اش. و از احساس مسئولیتی که می‌کرد و دلش می‌خواست مصدر خدمتی باشد. و از اینکه «حمید» را یك هفته است از تهران کمکش فرستاده‌اند.

بدون اغراق آن شب سه ساعت استراحت نکردیم. با یك وان آبگرم خستگی‌ام را تخفیف دادم و همراه ابوطالبی و برادرش، اول آفتاب آلمانها، ساعت هشت صبح (کار اداری آنها ساعت ۹ صبح شروع می‌شد) آمدیم به دفتر هواپیمایی جمهوری اسلامی ایران در فرانکفورت. هنوز هیچ دفتر هواپیمایی دایر نشده بود.

WWW.GHAEM.INFO

۳. شنبه ۱۶ شهریور ۶۴- فرانکفورت

قبل از آنکه کارمندان و یا مراجعان برسند، ما در دفتر هواپیمایی ایران در فرودگاه بودیم. ابوطالبی بساط قهوه‌جوش را نشانم داد که قهوه‌ای درست کنم و خودش یك ربع نیم ساعتی پشت تلفن نشست. بخشی از مکالمه‌اش فارسی بود و بخش دیگری به آلمانی. احساس کردم یك نگرانی خانوادگی هم دارد. امّا آن قدر آرام بود و مسلّط بر خویش که در دل او را ستودم. قهوه آماده شده بود. همراه بیسکویت گذاشتم جلویش و از نگرانیش پرسیدم. معلوم شد برادر بزرگش را پزشکان ایران جواب گفته‌اند و از بازگشت سلامتی او، دل کنده‌اند. ابوطالبی به مدد برادر شتافته، او و همسرش را آورده آلمان. برادر را خوابانده در یك بیمارستان و برای همسرش، جایی را نزدیك بیمارستان اجاره کرده. بیماری برادر، علّت قلبی داشته و او را در اطاق «سی‌سی‌یو» بستری کرده‌اند، و ممنوع الملاقات. بیمارستان خارج از فرانکفورت بود. در یکی دیگر از شهرهای آلمان. و ابوطالبی نگران سلامت برادر و نگران بی‌زبانی زن برادر. چند روزی بود که اولین کارش صبحها و آخرین کارش، آخر شبها، تلفن به آنان است. و آن روز صبح از بیمارستان شنیده بود که برادر آخرین ساعات عمر را می‌گذراند. امّا همچنان خویشتندار و همچنان احساس مسئولیت‌کننده. در دفتر را سر ساعت باز کرد. دو تا کارمندان ایرانی رسیده بودند. امّا چرا پرویز لقمان نرسیده بود؟ به نظرم تجسّم یك نظم آرتشی بود.

با مشاهدهٔ این احوال احساس کردم هیچ توقّعی نباید از او داشته باشم. و داشتم خود را سرزنش می‌کردم که چرا دیروز سفارش بهشتی‌پور را به او کردم که بهشتی‌پور و بهزاد و مادرش وارد شدند. و ابوطالبی اولین موردی را که رسید، تدارك جایی بود در هواپیمای همانروز برای آنها که طبیعی است مرا سربلند ساخت پیش اقوامم. بویژه که بهشتی‌پور هم دچار همان بیماری برادر خودِ ابوطالبی بود. آنها بلیطهای اوکی‌شده‌شان را که گرفتند، ذوق‌کنان رفتند. امّا اصرار داشتند مرا نیز همراه ببرند. که دلم می‌خواست در دفتر بمانم، شاید خدمت کوچکی از من ساخته باشد. و همین کار را هم کردم. دو ساعت در دفتر ماندم و با چند چشمه از مشکلات دنیای اشتغال تازه‌ای آشنا شدم. که بسیار اتّفاق افتاده است صاحبان مشاغلی را ببینم که می‌پنداشته‌اند حرفه‌شان مشکل‌تراش‌ترین حرفه‌هاست. و گاهی خود من دچار این توهّم بوده‌ام و از مشکلات مشاغل دیگر و یا شاغلان به مشاغل دیگر غفلت ورزیده‌ام و خود را میخ طویلهٔ عالم خلقت پنداشته‌ام که با انجام فلان مسئولیت، و گشودن گره‌های آن حرفه، اساسی‌ترین کارهای یك فرد اجتماعی مسئول را انجام داده‌ام. آن روز صبح بود که از خودم شرمنده شدم و برای تمام جوانان شاغل و احساس مسئولیت‌کننده، در هر سن و در هر حرفه، دعای خیر کردم و آرزوی توفیق خدمت به خلق خدا، که به باور من از مقبولترین انواع عبادات است به درگاه حضرت حق.

پرویز لقمان که رفته بود دنبال پرواز من به مادرید، آمد. بلیطم را داد و گفت: «یازده و نیم بعد از ظهر با ایبریاخواهی پرید. به سفارت ایران هم تلکس زدم که باخبر باشند، چون فردا

تعطیل است و سفارت نیکاراگوایی در کار نخواهد بود که آناً به تو ویزا بدهد. باید یك روز در «مادرید» بمانی. اگر می‌خواهی امشب را نیز بمان، به شرطی که بیایی‌منزل ما، تا هم الآن بروم پروازت را اصلاح کنم برای روز دوشنبه. اولین روز هفتهٔ فرنگیها. از او تشکّر کردم امّا ترجیح می‌دادم زودتر پرواز کنم. شوق و شور سفر به کشورهای ندیده به من مجال آن را نمی‌داد که با دوستان ایرانی جوانی آشنا شوم. هرچند آرزویش را همیشه داشته‌ام. لقمان، از جمله آدم راحت و کم‌تعارفی بود. قضیه را دنبال نکرد و رفت دفتر به مدد همکارانش، که تا خرخره پر شده بود از مراجعان. دفتر هواپیمایی گنجایش سی تا آدم ایستاده را نداشت. امّا بدون اغراق، دویست سیصد نفری هم پشت دفتر و در سالن منتظر بودند که وارد اطاق دفتر شوند. من حیران و ناظر بودم. این صحنه‌ها به یادم مانده است:

۱. دخترك جوانی، بیست و چند ساله، با یك طفل یك دو ساله در بغل، تازه از راه رسیده بود. امّا چون در پرواز قبلی از نمی‌دانم کدام شهر آلمان رسیده بود و در آن پرواز هم حالش به هم خورده بود، همراه یك پلیس فرودگاه. که بلد بود راه را چگونه باز کند و وارد دفتر شود. دخترك بیشتر از آنکه حال التماس داشته باشد، حال زاری و گریه داشت و حرفش را نمی‌توانست کامل ادا کند. نوزادش دچار اسهال بود و خودش دچار کم‌خونی. می‌خواست کمکش کنند تا سوار هواپیمایی شود که دارد می‌رود تهران! تا شنید پرواز امروز بعد از ظهر است و شش ساعت بعد، غش کرد. امّا تراکم جمعیت در دفتر و وجود یك پلیس آلمانی مانع از سقوط او شد. لقمان پرید و بچه را از بغل او ربود و رفت سر جعبهٔ کمکهای اولیه. یك قاشق کوچك شربت سبز رنگ ریخت دهان بچه و سپس با شتاب از در دفتر، بچه به بغل رفت بیرون. و لحظاتی بعد با یك پرستار آلمانی مأمور اورژانس فرودگاه بازگشت. و مادر جوان را که درازش کرده بودند روی یکی از میزها، بلند کردند و گذاشتند روی یك برانکار و بردند.

۲. خانم چهل و چند ساله‌ای، سفید و چاق و پرخاشگر، همراه دخترك شانزده هفده ساله‌ای که اصلاً نمی‌آمد دختر او باشد- از بس لاغر بود و سبزه- دفتر را گذاشته بود روی سرش. التماس نمی‌کرد؛ تحکّم می‌کرد، ناسزا می‌گفت و حقّش را می‌خواست. شوهرش دیسك داشت و با چوب زیر بغل، بیرون دفتر، پشت انبوه جمعیت منتظر بود. خیال می‌کرد دیروز باید به تهران اعزام می‌شده‌اند و به زمین و زمان و کارمندان دفتر و دیگر مسافران که قصد داشتند او را آرام کنند، حمله می‌برد. امّا دخترك لاغرش، بی‌صدا و سر به زیر، به پهنای صورتش گریه می‌کرد. و من هر لحظه منتظر بودم که مادرك دچار سکته شود. خودم را آماده کرده بودم برای یك نعش‌کشی! می‌خواستند او را قانع کنند که دو ساعت به آنها فرصت بدهد تا ترتیب پروازشان داده شود؛ امّا بیرون دفتر، جایی‌بنشیند. که طرف نیمچه رضایتی دارد. از دفتربیرون‌نرفت. دنبال جایی می‌گشت که همان جا بنشیند. جایی نبود. من از روی صندلی‌ام برخاستم و جایم را دادم به او. نشست، امّا ساکت نشد. بددهانی‌هایی که می‌کرد، لابلای قال و مقال جمعیت، همین‌طور در گوشم صدا می‌کرد.

۳. شش جوان بیست ساله طوری، همه محصّل و همه از امریکا آمده، دو شب بود که

فرودگاه مانده بودند. و جایی پیدا نکرده. اصراری نداشتند که با یك پرواز مستقیماً برسند تهران. راضی بودند با هر پروازی خود را برسانند به استانبول. از آنجا را آماده بودند که با اتوبوس بروند تهران. و ادّعایی هم راجع به بلیط امریکا تا تهران نخواهند کرد. جوانها همه مشتاق دیدار از انقلاب و از کشورشان. نرمخو و منطقی و مؤدّب.

۴. یك جوان زیر سی سال. کارمند هواپیمایی در تهران، که با یك بلیط مخففه آمده بود (به کارمندان دولت، هواپیمایی ایران چهل درصد تخفیف می‌داد). دو تن همراه داشت: عیال و اولادش را. حاضر بود با یك پرواز بدون تخفیف برود تهران. پیش همسرش و فامیلی که سه شب بود در تهران منتظر آنان بودند خجالت می‌کشید که بگوید من کارمند هواپیمایی‌ام، امّا وسیلهٔ پرواز ندارم. ملتمسانه می‌گفت: «ابوطالبی، این پسرم دو روز است از من بستنی می‌خواهد و من یك «فنیك» (ریال) هم ندارم. دو شب است چیزی نخورده‌ام.»

جوانك پذیرفت که ظهر همان روز با یك هواپیمای باری برود تهران.

۵. تلفن را دادند دست ابوطالبی و او ده دقیقه‌ای حرف زد. وقتی آمده بود مرا سوار ایبریا کند که بپرم به مادرید، قصّهٔ تلفن را از او پرسیدم. گفت از شهر «بال» سویس تلفن می‌زدند. شش تا مادّه گاو نوع خاصّی را باید هم امروز بفرستم تهران. و می‌بینی که هیچ پروازی نیست. به گاوان، قبل از آنکه سوار هواپیما شوند، آمپولی تزریق می‌کنند که هشت ساعت آنان را می‌خواباند و حمل آنها برای خدمهٔ پروازی، دردسری ایجاد نمی‌کند. امّا اگر قرار باشد در پرواز تأخیر باشد، دیگر نمی‌توانند به آنها تزریق مجدّدی، ولو مخفف، بزنند چون آن مادّهٔ گاوان از کارآیی و باروری می‌افتند و ابتر می‌شوند و تمام هزینه‌های انجام شده هدر خواهد شد.

پرسیدم تو چه گفتی و چه خواهی کرد. گفت: «از تهران هم اطلاع داده‌اند که یك پرواز حمل بار خواهند فرستاد. خدا کند بفرستند چون قول داده‌ام به چند مسافر که آنان را با همان پرواز بفرستم تهران.»

۶. خانمی سی و اند ساله همراه دو کودك. پسرکی چهار ساله و دخترکی شش هفت ساله. همراه شوهرش چهار شب پیش از امریکا رسیده بود فرانکفورت. شوهر را همان روز فرستاده بودند تهران، امّا برای او و بچه‌ها جا نبود. و او از امریکا، قبل از پرواز، هم به خانوادهٔ خودش و هم به خانوادهٔ شوهرش زنگ زده بوده است که فلان روز و فلان ساعت در فرودگاه حاضر باشید تا صندوق جسد شوهرش را حمل کنند به گورستان. شوهرش بیمار بوده است و در امریکا فوت شده است. او را بسته‌بندی و صندوق‌بندی کرده و «خرد» کرده، فرستاده‌اند. که چون جزو بار حساب می‌شده، در اولین پرواز حمل شده به تهران. امّا برای زن شوهرمرده و بچه‌های یتیم‌شده، جا نبود.

●

دو سه ساعت در دفتر هواپیمایی ناظر بودم؛ ناظر گرفتاری مسافران و ناظر گرفتاری کارمندان دفتر. عاقبت طاقتم طاق شد. از اینکه نمی‌توانستم منبع کار و خدمتی باشم، از خودم بدم آمد. داشتم به این فکر می‌کردم که از ادامهٔ سفر منصرف شوم و ده بیست روزی را که مسافران ایرانی جا مانده در فرانکفورت تخلیه می‌شوند، بمانم توی فرودگاه به کمك بچه‌های

هواپیمایی. امّا می‌دیدم هیچ کاری از من ساخته نیست. داشتم دچار احساس بیهودگی و بیکارگی می‌شدم که به سرم زد یواشکی از دفتر بزنم به چاك. و همین کار را هم کردم. و خود را تسلاً دادم به اینکه «هرکسی را بهر کاری ساختند». [...]

نیم ساعت داشتیم به ظهر و من که به علّت عمل معده‌ام ناچارم هر سه چهار ساعتی لقمه‌ای بگذارم دهانم، از دفتر هواپیمایی آمدم بیرون. با این فکر ذوالفقار مانند و دودَمه؛ یك دَمش فرار از حجم انبوه غصّه‌های مسافران، و یك دَمش خود را رساندن به یك غذاخوری. که تا از در بیرون آمدم، بهشتی‌پور که انگار منتظرم بود، هجوم آورد و با زبانی شکوه‌آمیز و با ایراد که من نمی‌توانم از طریق وین (پایتخت اطریش) بروم تهران. که دیدم آمده‌ام صواب کنم، کباب شده‌ام. ناچار شدم دوباره بازگردم به دفتر، و شِکوهٔ بهشتی‌پور را از زبان خودش، به گوش ابوطالبی برسانم. همراه خودم، از یك در ورود ممنوع، بهشتی‌پور را داخل کردم و او را سپردم دست پریز لقمان (سر ابوطالبی چنان شلوغ بود که در آن لحظه و از دو متری، به او نمی‌توانستم دسترسی پیدا کنم). و خودم آمدم بیرون. ولی این بار از در خلوت، تا با جماعت مسافران روبرو نشوم. [...]

یك ساعتی در سالن بزرگ مرکزی فرودگاه فرانکفورت گشت زدم. جلوی یك باجهٔ بانك ایستادم و یکی از دو قطعه پانصد فرانکیهایی را که از ده سال پیش در سفرم به فرانسه ته ته جیبم مانده بود به باجه دادم و در مقابل آن ۱۵۹/۲۵ (صد و پنجاه و نه مارك و بیست و پنج فنیك آلمان را) گرفتم. غرفه‌های فروشگاهها وسوسه‌کننده بودند، امّا غرفهٔ معده، فریادزنان. بی‌اعتنا به غرفه‌های صنایع آلمان، در گوشه‌ای، رستورانی جلب نظرم را کرد. داخل شدم. صورت غذاها را نگاه کردم. ساده‌ترین و ارزانترین آنها را سفارش دادم. امّا از گارسون رستوران خواهش کردم تا غذا حاضر شود، یك پاکت سیگار هاب (H.B) برایم بیاورد و یك آشامیدنی خنك. مرد که از قیافه و سپس لحن دهاتی‌وار آلمانی حرف زدنم، دریافته بود خارجی هستم، در سرویس دادن به من شتاب کرد. انگاشتم که هنوز هم مشتریان شرقی هستند که با انعامهای خودشان، گاهی بیشتر از ده درصد صورت حساب، چاله چوله‌های زندگی آن خدمتکاران را پُر می‌کنند.

برای یك ناهار ساده و یك پاکت سیگار اشنو مانند، ۳۷ مارك برایم صورت حساب آورد. که چهل مارکش دادم؛ یعنی یك چهارم مارکی که در برابر پانصد فرانك گرفته بودم. پانصد فرانك را من در سال ۱۳۵۳ خریده بودم به حدود سیصد و هفتاد تومان. در آن روز فرانك فرانسه ۷/۵ ریال بها داشت امّادراین ایّام‌ضیق‌ارزی کشور، هر فرانك نزدیك پنج تومان در بازار آزاد معامله می‌شد. با یك محاسبهٔ سرانگشتی متوجّه شدم که دیگر نمی‌توانم با مقدار ارزی که همراه دارم این‌طور ریخت و پاش کنم. اگر قصد دارم چهار پنج ماه سفر را به درازا بکشم، باید قانع‌تر زندگی کنم. و سیگار را از گارسون رستوران نخرم! [...]

●

بچه‌های دفتر هواپیمایی ایران، کار روزانه‌شان تمام شده بود اما همه‌شان هنوز در دفتر مانده بودند. قصد داشتند مرا تا درگاه راهروی هواپیمایی ایبریا تشییع‌کنند، که نپذیرفتم. چمدان و کیف دستی‌ام را که در دفتر

هواپیمایی بود برداشتم و گذاشتم روی یك چرخ دستی و رفتم به سمت سکوی «B ۳۶». البته پس از خداحافظی از همه آنها و نیمچه قولی که اگر زودتر بازگشتم، یك هفته‌ای پیششان بمانم دلم می‌خواست سری هم به «علی حاج ابوالفتح»، نوه خواهرم بزنم که در «کلن» سرگرم تحصیل است.

گذر از گمرك ورودی هواپیمایی ایبریا، در قیاس با گمرگ ایران یا گمرگ آلمان، کار راحت‌تری بود بارم را تحویل «باگاژ» دادم و در سالن انتظار منتظر دعوت بلندگوها شدم که دعوت به دو زبان آلمانی و اسپانیایی انجام گرفت. شصت تا مسافر نمی‌شدیم به موقع سوار شدیم. و طیاره هم بهنگام و بدون تأخیر پرید هواپیما به نظرم خیلی کوچك آمد. ۹۶ صندلی بیشتر نداشت که یك سوم آنها هم خالی مانده بود.

شب بود و کنار پنجره‌ها نشستن ثمری نداشت. خوش آمد به مسافران را به دو زبان انگلیسی و اسپانیایی گفتند. با آشنایی کمی که با چند لغت انگلیسی دارم، پنداشتم می‌گوید تا شش هزار پا ارتفاع خواهیم داشت و دو ساعت پروازمان به طول خواهد انجامید. محاسبه کردم دیدم پس از نیمه شب در مادرید خواهیم بود و احتمال دادم تا صبح صادق را در سالن ترانزیت بمانم و صبح یکشنبه ـ که روز جمعه مسیحیان است ـ باید درصدد پیدا کردن هتلی باشم که یك دو روز اطراقم را در مادرید ـ به جهت اخذ ویزای ورود به ماناگوا ـ در آنجا بیتوته کنم.

اشتهای شامی را که در هواپیما دادند، نداشتم. اما نیاز به آشامیدنی و قهوه را چرا. و بعد خدمه پروازی شروع کردند به کاسبی. محصولات اسپانیا را، شراب و مروارید و سیگار و عطر و جواهرات و... را دوره می‌گرداندند. به لحاظ اینکه ممکن است در بدو ورود نیاز به مختصری پول اسپانیایی داشته باشم و هم به لحاظ تمرین چند جمله و عبارت اسپانیایی که آموخته بودم، یك کارتون سیگار «مالبرو» خریدم به هزار و چند پزوتا. (واحد پول اسپانیاست که هنوز قدرت خرید آن را نمی‌دانم) یك بیست دلاری دادم. مقداری اسکناسهای گوناگون و پول خرد پس گرفتم. با یك حساب سرانگشتی احساس کردم پزوتای اسپانیا، دو برابر تومان ماست. و قدرت خرید پزوتا، دو برابر تومان ایران است یعنی هر پزوتا معادل بیست ریال. (اجزای تومان ما، ده ریال است و اجزای پزوتای اسپانیا صد سنتابوس) طبیعی است که غصه‌ام می‌شود. اسپانیا تنگه جبل‌الطارق را دارد و زیتون و شراب و مختصری مروارید. در حالی که ما تنگه هرمز را و نفت را و مرواریدهای خلیج فارس را و... چرا این قدر ریال ما رنگ باخته است در برابر سنتابوس اسپانیا؟

●

● «فاوست» در برابر آینهٔ جادو/ رامبرانت، ۱۶۵۲ م.

■ کارل گوستاویونگ
ترجمهٔ سید محمد آوینی

●روان‌شناسی و ادبیات

شکی نیست که روان‌شناسی، یعنی بررسی فرایندهای روانی، می‌تواند با مطالعهٔ ادبیات مرتبط باشد، چرا که روان بشری زهدان همهٔ علمها و هنرهاست. می‌توان متوقّع بود که پژوهشهای روان‌شناختی ازسویی چگونگی شکل‌گیری اثر هنری را توضیح دهند و از دیگر سو، عوامِلی را که به خلاقیت هنری منجر می‌شود، روشن نمایند. بدین‌ترتیب، روان‌شناس با دو وظیفهٔ مجزّا و متمایز از هم روبروست که باید از راههای کاملاً متفاوت به آنها بپردازد: در خصوص اثر هنری، ما با ثمره و محصول کُنشهای پیچیدهٔ روانی سر و کار داریم؛ ثمره‌ای که ظاهراً آگاهانه و به‌طور ارادی به دست آمده است. امّا در مورد هنرمند، با خودِ جهازِ روانی روبرو هستیم. در مورد اول، یك اثر هنری ملموس را با مرزهایی کاملاً مشخص و تعریف‌شده باید تجزیه و تحلیل کرد، حال آنکه در مورد دوم، انسان خلّاق و زنده، به مثابهٔ یك شخصیت منحصر به فرد مورد مطالعه قرار می‌گیرد.

اگرچه این دو وظیفه با هم ارتباط نزدیك دارند و حتّی موکول به یکدیگرند، امّا هیچ یك قادر به ادای توضیحاتی که دیگری می‌طلبد نیست. بدون شك از اثر هنری می‌توان به برداشتهایی دربارهٔ هنرمند رسید و بالعکس، ولی این برداشتها به هیچ وجه قطعیت ندارند و حدّاکثر حدسها و فرضیاتی خوش‌اقبال خواهند بود. اینکه بدانیم رابطهٔ «گوته» با مادرش چگونه بوده است، معنای این کلام «فاوست» را قدری روشن می‌کند که: «مادران، مادران! چه طنین غریبی دارد!». امّا اینکه وابستگی گوته به مادرش چگونه می‌توانسته به خلق درام «فاوست» بینجامد، هر قدر هم به وجود چنین تعلق عمیقی در شخصِ گوتـه مطمئن باشیم، به هیچ وجه روشن نمی‌شود. در

«حلقهٔ نیبلون‌ها» هیچ قرینه‌ای وجود ندارد که بر مبنای آن بشود نتیجه گرفت که «واگنر» گاهی دوست داشته لباس زنانه بپوشد. اگرچه میان فضای مردانه و حماسی «نیبلون‌ها» و نوعی زن‌صفتی بیمارگونه در شخص «واگنر» رابطهٔ پنهانی وجود دارد.

وضع فعلی روان‌شناسی اجازهٔ برقرار ساختن روابط علّی دقیق را، به گونه‌ای که از یك علم انتظار می‌رود، نمی‌دهد. اصل علّیت را تنها می‌شود در حیطهٔ رفلکس‌ها و غرایز «پسیکوفیزیولوژیك» (روان- تنی) با اطمینان به کار گرفت. روان‌شناس از نقطهٔ آغاز حیات روانی و از لحظهٔ ورود به مرحله‌ای با پیچیدگی بسیار عظیمتر از حیات جسمانی، باید به تعاریف متغیّر و منعطفی از حوادث و نیز تصویر کم و بیش زنده‌ای از تار و پود ذهن، با همهٔ ظرایف و دقایق شگفت انگیزش، اکتفا کند. او در این مسیر نباید هیچ فرایند روانی را فی‌نفسه «ضروری» بداند. اگر چنین نبود، و اگر می‌توانستیم به روان‌شناس در کشف روابط علّی موجود در اثر هنری یا در فرایند خلّاقیت هنری تکیه کنیم، دیگر مبنای مستقلّی برای مطالعهٔ هنر باقی نمی‌ماند و هنر به شاخهٔ خاصّی از علم روان‌شناسی تبدیل می‌شد.

البتّه روان‌شناس هرگز نمی‌تواند از دعوی تحقیق در روابط علّی میان رویدادهای پیچیدهٔ روانی و از فرض و ایجاد چنین روابطی چشم بپوشد، زیرا این کار به معنای سلب حقّ حیات از علم روان‌شناسی است. از طرفی، او هیچگاه قادر نیست این دعوی را به شکل تام و تمام جامهٔ عمل بپوشاند، چرا که وجه خلّاقهٔ حیات که بارزترین جلوهٔ خود را در هنر می‌یابد، هر تلاشی را برای فرمول‌بندی منطقی عقیم می‌گذارد. هر واکنشی می‌تواند در برابر یك عامل محرّك به صورت علّی توصیف شود، ولی کنش خلّاقه که نقطهٔ مقابل واکنش محض است همواره از فهم بشر طفره خواهد رفت و تنها از روی آثار و جلوه‌هایش ممکن است توضیح داده شود. می‌شود آن را به شکل مبهمی احساس کرد، امّا هیچگاه نمی‌توان به درك کامل آن رسید.

روان‌شناسی و مطالعهٔ هنر همواره به یکدیگر نیازمندند و هیچ‌یك اعتبار دیگری را نقض نمی‌کند. براساس یکی از اصول مهمّ روان‌شناسی، رویدادهای روانی قابل اشتقاق و استنتاج هستند؛ امّا در مطالعهٔ هنر، اثر و نتیجهٔ روانی فی‌نفسه و لنفسه اهمیت دارد، خواه اثر هنری باشد و خواه شخص هنرمند. این هر دو اصل، علی‌رغم نسبی بودنشان، معتبرند.

● ۱. اثر هنری

شیوهٔ برخورد روان‌شناس در بررسی یك اثر، با منتقد ادبی کاملاً تفاوت دارد. آنچه برای یکی بسیار ارزشمند و مهم جلوه می‌کند، ممکن است برای دیگری بی‌معنی و نامربوط باشد. تولیدات ادبی که ارزش هنری آنها بسیار محلّ تردید است، غالباً برای روان‌شناس بیشترین جاذبه را دارند. فی‌المثل آنچه «رُمان روان‌شناسانه» خوانده می‌شود به هیچ وجه آن‌قدر که ادبا می‌پندارند برای روان‌شناس جالب نیست. شرح و تفسیر این‌گونه آثار در خودشان نهفته است و روان‌شناس حدّاکثر می‌تواند به نقد این تفسیر بپردازد و یا نکته‌ای بر آن بیفزاید. البتّه این

پرسش که چرا و چگونه نویسنده‌ای به نوع خاصّی از رُمان می‌پردازد و نه به نوع دیگر، حائز اهمیّت است؛ امّا من مایلم پاسخ به این سؤال را به بخش دوم مقاله‌ام موکول نمایم.

پُربارترین رُمانها برای روان‌شناس آن دسته‌اند که نویسنده در آنها به تحلیل و تفسیر روان‌شناختی شخصیتهایش نپرداخته باشد. این‌گونه آثار قابلیت تحلیل و توصیف دارند و حتّی شیوهٔ پرداخت آنها چنین چیزی را می‌طلبد. نمونه‌های خوبی از این دست را می‌توان در میان رُمانهای «بنوآ»[۱] و نیز داستان‌نویسی انگلیسی به سبک «رایدرهَگارد»[۲]، از جمله کارهای «کُنَن دویْل»[۳] جستجو کرد که البتّه این یکی، یعنی داستان پلیسی، به کالای مطلوبی برای تولید انبوه تبدیل شده است. همچنین «موبی‌دیک»[۴] اثر «ملویل»[۵] ـ که به اعتقاد من بزرگترین رُمان آمریکایی است ـ در زمرهٔ این گروه قرار می‌گیرد. یك داستان مهیّج عاری از ظواهر روان‌شناسانه دقیقاً همان چیزی است که روان‌شناس را بیشتر به خود مجذوب می‌کند. چنین داستانی بر مبنای مفروضات تلویحی و پنهان روان‌شناختی به وجود می‌آید و به همان نسبت که نویسنده از وجود این پیش‌ـ‌فرض‌ها غافل است، آنها خود را نابتر و بی‌آلایش‌تر به درایت نقادانه می‌سپارند. از سوی‌دیگر در رُمان روان‌شناسانه، خودِ نویسنده می‌کوشد مادّهٔ کارش را به گونه‌ای شکل دهد که از حالت حدوثِ خام و بالبداهه خارج شود و نوعی نمود و وضوح روان‌شناختی پیدا کند و این شیوهٔ کار اغلب بر معنا و اعتبار روان‌شناسانهٔ اثر سایه می‌افکند و آن را می‌پوشاند. عامّهٔ مردم دقیقاً در این گروه اخیر رُمانها به جستجوی «روان‌شناسی» می‌پردازند، حال آنکه نظر روان‌شناس را گونهٔ دیگر به خود جلب می‌کند.

تا اینجا تنها از رُمان سخن گفته‌ام، امّا در حقیقت با واقعیتی روان‌شناختی مواجه هستیم که به این نوع خاصّ ادبی محدود نمی‌شود. این واقعیت را در آثار شاعران نیز باز می‌یابیم و بویژه در مقایسهٔ دو قسمت درام «فاوست»[۶] بدان پی می‌بریم. تراژدی عاشقانهٔ «گرتچن»[۷] در بخش نخست «فاوست»، خود مفسّر خویش است و روان‌شناس نمی‌تواند چیزی بر آن بیفزاید که شاعر به زبانی بهتر بیان نکرده باشد. ولی بخش دوم، شرح و تفسیر می‌خواهد. غنای شگفت‌انگیز عناصر و صور خیال آنچنان بر قوای خلّاقهٔ شاعر سنگینی می‌کند که هیچ چیز وضوح ندارد و هر قطعه بر عطش خواننده برای توضیح و تفسیر می‌افزاید. دو بخش درام «فاوست» تمایز روان‌شناختی فوق میان آثار ادبی را به شکلی خاص به نمایش می‌گذارند.

به منظور تأکید بر این تمایز، نوع نخست خلّاقیت هنری را «روان‌شناختی»[۸] و دیگری را «شهودی»[۹] می‌نامم. اولی با موادی سر و کار دارد که از قلمرو خودآگاهی بشر سرچشمه می‌گیرند؛ مثلاً درسهای زندگی، تکانهای عاطفی و به طور کلّی تجربهٔ رنجها و بحرانهای حیات. اینها، به صورت عام، حیات خودآگاه انسان و به صورت خاص، زندگی عاطفی او را تشکیل می‌دهند. این مواد به وسیلهٔ روان شاعر جذب شده و از حالت متعارف و روزمرّه به تجربهٔ شاعرانه تبدیل می‌شوند. آنگاه چنان نمود پیدا می‌کنند که مخاطب را نسبت به آنچه که به طور معمول از آن اجتناب می‌ورزد یا فقط به شکل مبهم رنج و ناامنی احساس می‌کند، آگاه سازند و به او نگرشی عمیقتر و روشنتر ببخشند. کار شاعر در این مرحله، روشنگری و تفسیر محتویات

خودآگاه و تجربه‌های گریزناپذیر زندگی و غمها و شادیهایی است که همیشه تکرار می‌شوند. او برای روان‌شناس چیزی باقی نمی‌گذارد، مگر اینکه متوقّع باشیم که روان‌شناس فی‌المثل دلایل عشق فاوست به گرتچن را توضیح دهد یا بگوید چه عواملی گرتچن را به کشتن فرزند سوق می‌دهد. زندگی بشر آکنده از چنین مضامینی است که میلیونها بار تکرار می‌شوند و به همین جهت کلانتریهاو قوانین جزایی ملال‌آور به وجود آمده‌اند. هیچ نقطهٔ ابهامی در این گونه مضامین وجود ندارد؛ آنها خود مفسّر خویشند.

تعداد بسیاری از آثار ادبی از این دسته‌اند: رُمانهایی که به مضامین عاشقانه می‌پردازند، با محیط و خانواده، بزهکاری و زندگی اجتماعی سر و کار دارند؛ همین طور سرودهای بزمی و پندآموز، نمایشنامه‌های کمیك و تراژیك و... به هر تقدیر، اثر هنری روان‌شناختی، هر قالب خاصّی که داشته باشد، همیشه موادش را از محدودهٔ تجربه‌های خودآگاه، و یا به تعبیری، «پیش‌نما»ی[۱۰] روشن حیات بشری اخذ می‌نماید. این وجه از خلّاقیت هنری را «روان‌شناختی» نامیدم زیرا هیچ‌گاه از قلمرو ملموس و قابل فهم روان‌شناسی فراتر نمی‌رود. آنچه را که دربر می‌گیرد، اعمّ از تجربه یا بیان هنری آن، خارج از دایرهٔ محسوس و قابل درك نیست. حتّی خود تجربیات، هر قدر غیر منطقی هم به نظر آیند، غریب نیستند؛ برعکس، انسان از ازل با آنها مواجه بوده است: شور و شهوت و نتایج محتوم آن، تسلیم بشر در برابر گردش روزگار، سرشت همیشگی انسان با همهٔ زیباییها و زشتیهایش و...

تفاوت ژرف میان دو بخش «فاوست» بیانگر تمایز بین شیوه‌های روان‌شناختی و شهودی خلّاقیت هنری است. شرایط و ویژگیهای شیوهٔ نخست (روان‌شناختی) در دیگری (شهودی) معکوس می‌شود. در اینجا، تجربه‌ای که مادّهٔ بیان هنری را فراهم می‌آورد دیگر آشنا و متعارف نیست؛ چیز غریبی است که از ژرفای ذهن بشر تولّد می‌یابد، از ورطهٔ زمانی میان او و اعصار پیشین خبر می‌دهد و عالَمی فوق انسانی، برآمده از نور و ظلمت را فرا می‌خواند. تجربه‌ای است بسیار دور و کهن که از آگاهی بشر فراتر می‌رود و لذا می‌تواند بر او سیطره پیدا کند. ارزش و توان این تجربه از غرابت و عظمت آن ناشی می‌شود؛ ریشه در اعماقی بی‌زمان دارد؛ سرد است و غریب، فراگیر است و دارای وجوه کثیر، جنون‌آمیز است و متناقض. نمونه‌ای شوم و ریشخندآمیز از هاویهٔ ابدی است که معیارهای ارزشی و زیبایی‌شناختی ما را درهم می‌شکند و فرو می‌ریزد.

رؤیت و شهود اضطراب انگیز حوادث مبهم و هولناکی که به هیچ روی در محدودهٔ احساس و ادراك بشری نمی‌گنجد، شرایطی را بر قوای هنرمند تحمیل می‌کند که با تجربه‌های معمول کاملاً متفاوت است. تجربه‌های معمول هرگز پرده‌ای را که بر جهان افتاده و آن را مستور داشته پس نمی‌زند و هیچ‌گاه از دایرهٔ ممکنات فراتر نمی‌رود و از این رو بسهولت اقتضائات هنر را می‌پذیرد. امّا تجربه‌های ازلی پرده‌ای را که بر آن تصویری از جهانی منظم و مأنوس نقش شده، سراسر می‌شکافد و نگاه را به هاویهٔ ژرفی می‌خواند که هنوز پا به دایرهٔ صیرورت ننهاده است. آیا این تجربه، رؤیت عوالم دیگر است یا مشاهدهٔ آغاز خلقت، پیش از آنکه عهد بشر آغاز شود؟ آیا

مشاهدهٔ فرو رفتن و استغراق روح در ظلمات است یا رؤیت نسلهای تولّد نیافتهٔ آینده؟ نمی‌توانیم بگوییم هر یك از اینهاست و یا هیچ یك نیست:

صورت‌بخشی ـ تجدید صورتها ـ
سرگرمی جاودانهٔ روح لایزال.
«گوته»

چنین دید و رؤیتی را در «شبان» هرمس[۱۱]، در آثار «دانته»[۱۲]، در بخش دوم «فاوست»، در فوران احساسهای «دیونیزوسی»[۱۳] «نیچه»[۱۴]، در «حلقهٔ نیبلون‌ها»ی[۱۵] واگنر، در «المپیك بهاره»[۱۶] اثر «اسپیتلر»، در اشعار «ویلیام بلیك»[۱۷]، در «هیپنروتوماکیا»[۱۸] اثر «فرانچسکو کولونا»ی[۱۹] راهب و در نوشته‌های لکنت آمیز شاعرانه و فلسفی «یاکوب بوهمه»[۲۰] بازمی‌یابیم. این تجربهٔ ازلی به شکل خاص و محدودتری، مادّهٔ کار «رایدرهگارد» را در مجموعه قصّه‌های «او»[۲۱]، «بنوآ» را خصوصاً در «آتلانتید»[۲۲]، «کوبن»[۲۳] را در «آن سوی دیگر»[۲۴]، «می‌رینك»[۲۵] را در «صورت سبز»[۲۶]، «گوتز»[۲۷] را در «حکومتی که جایی ندارد»[۲۸] و «بارلاخ»[۲۹] را در «روز هدر رفته»[۳۰] فراهم می‌آورد. عناوین بسیاری را می‌شود بر این لیست افزود.

در مواجهه با شیوهٔ روان‌شناختی خلّاقیت هنری نیازی نیست که از خود بپرسیم مادّهٔ اثر از چه تشکیل شده یا چه معنایی دارد، امّا این پرسش به محض برخورد با شیوهٔ شهودی خلّاقیت، خود را بر ما تحمیل می‌کند، شگفت‌زده و گیج می‌شویم، دست و پایمان را جمع می‌کنیم یا حتّی احساس نفرت می‌کنیم و... در هر صورت، در پی نقد و تفسیر برمی‌آییم. در زندگی روزمرّه، هرگز به چیزی از این دست برنمی‌خوریم و تنها در رؤیاها و کابوسهای شبانه و زوایای تاریك ذهن، چنین احساسی، آمیخته با ترس و نگرانی، در ما بیدار می‌شود. جماعت کتابخوان اغلب این شیوهٔ نگارش را نمی‌پسندند، مگر اینکه به‌نوعی عواطف عامیانه را برانگیزد. حتّی منتقد ادبی در برخورد با چنین اثری برمی‌آشوبد.

البتّه «دانته» و «واگنر» معبری برای مطالعهٔ این‌گونه آثار گشوده‌اند. دانته تجربهٔ شهودی را در جامه‌ای از واقعیتهای تاریخی می‌پوشاند و واگنر آن را با رویدادهای اساطیری درمی‌آمیزد، به نحوی که برخی پنداشته‌اند تاریخ و اسطوره، مادّهٔ کار این شاعران بوده است. امّا نیروی محرّك و معنای عمیقتر، نزد هر دو شاعر، در تجربهٔ شهودی نهفته بوده است، نه در تاریخ یا اساطیر. «رایدرهگارد» نیز عموماً یك داستان‌نویس صرف محسوب می‌شود. امّا او هم داستان را قبل از هر چیز به‌مثابهٔ وسیله‌ای برای بیان معانی ژرف به کار گرفته است. در آثار او هر قدر ظاهراً صورت داستان محتوا را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد، باز محتواست که از حیث اهمیّت بر صورت پیشی می‌گیرد.

پوشیدگی و ابهام سرچشمه‌های مادّه و معنا در خلّاقیت شهودی بسیار غریب می‌نماید و دقیقاً خلاف آن چیزی است که در شیوهٔ روان‌شناختی خلّاقیت هنری مشاهده می‌شود. گاه حتّی دچار تردید می‌شویم که این ابهام غیرارادی و تصادفی باشد. طبعاً مایلیم چنین بیندیشیم ـ و

روان‌شناسی «فروید» نیز مارا در این جهت تشویق می‌کند ـ که این ابهام غریب و خارق‌العاده بر تجربه‌ای بسیار شخصی مبتنی است و از آن ناشی می‌شود. امیدواریم بدین‌وسیله دریافتهای لحظه‌ای ناآشنا و عجیب خود را به نوعی توجیه نماییم و فی‌المثل دریابیم چرا شاعر گاه، گویی عمداً، تجربهٔ اصلی خویش را از ما پنهان می‌دارد. گامی دیگر ما را به این نتیجه می‌رساند که در اینجا نه با هنری برخاسته از خلّاقیت شهودی، بلکه با هنرمندی بیمار و مبتلا به «نوروز»[۳۱] روبـرو هستیم. بویژه آنکه مادّهٔ کار هنرمند اهل شهود ویژگیهایی دارد که در تخیّلات و اوهام دیوانگان نیز ظاهر می‌شود. البتّه عکس این قضیه هم صادق است، بدین معنی که غالباً در میان فرآورده‌هـای ذهنی بیمـاران روانی، غنایی معنوی وجود دارد که بیشتر، از آثار نوابغ انتظار می‌رود. روان‌شناس پیرو «فروید» طبعاً مایل است آثار هنری مورد نظر را ذیل «آسیب‌شناسی» روانی مورد مطالعه قرار دهد. وی بر مبنای این فرضیه که تجربه‌ای شخصی که به وسیلهٔ ضمیر خودآگاه واپس رانده شده، اساس آن چیزی است که من در اینجا «شهود ازلی»[۳۲] خوانده‌ام، صور خیال برخاسته از شهود را «صور حاجب»[۳۳] یا «نقابها»یی تلقّی خواهد کرد که نشانگر تلاش هنـرمنـد برای پنهان ساختن تجربهٔ اصلی خویش است. از این دیدگاه، تجربهٔ مذکور می‌تواند، فی‌المثل، تجربه‌ای عاشقانه باشد که از نظر اخلاقی یا زیبایی‌شناختی با کلّ شخصیت هنرمند، یا لااقل پاره‌ای تصوّرات خودآگاه او، تناسب ندارد. نهاد[۳۴] شاعر، به منظور سرکوب کردن و واپس راندن این تجربه به درون ضمیر ناخود، مجموعه‌ای از اوهام بیمارگونه را در قالب اثر هنری به ظهور می‌رساند. امّا چون تلاش او برای نشاندن خیال به جای واقعیت اقناع‌کننده نیست، ناگزیر این کار را با ایجاد فرمها و قالبهای متعدّدتکرار می‌کند. وفور و تکثّر فرمهای تخیّلی غریب، جنون‌آمیز، کژ و کوژ و منحط، بدین شکل توجیه می‌گردد. این فرمها از یك سو جانشین آن تجربهٔ ناخوشایندند و از دیگر سو، آن را پنهان می‌سازند.

هرچند بحث دربارهٔ شخصیت و شرایط روانی شاعر به بخش دوم این مقاله مربوط می‌شود، در اینجا نمی‌توان از پرداختن به نظرگاه مکتب فروید در خصوص آثار هنری شهودی خودداری ورزید. این نظریه توجّه گروه زیادی را به خود معطوف ساخته و یگانه تلاش برای توضیح «علمی» مبادی و مواد خلّاقیت شهودی محسوب می‌شود که به تدوین تئوری دربارهٔ فرایندهای روانی مؤثّر در این زمینه پرداخته و شهرت عام یافته است.

شهود هنری بر مبنای دیدگاه فوق از تجربه‌ای شخصی منشأ می‌گیرد و باید آن را پدیده‌ای عارضی یا جانشینی برای واقعیت بشماریم. در نتیجه، شهود از کیفیت ازلی خود تهی می‌گردد و تنها به مثابهٔ یك اثر یا عارضه مدّنظر واقع می‌شود. آنگاه، هاویهٔ پربار و سرشاری که بدان اشاره شد، تا حدّ یك آشفتگی و هرج و مرج روانی تنزّل می‌یابد. فی‌الواقع، ما با چنین توصیفی از خلّاقیت شهودی، بار دیگر قوّت قلبی پیدا می‌کنیم و به تصویر آشنا و مأنوسمان از جهانی منظّم و منطقی بازمی‌گردیم. ما که آدمهای اهل عمل و معقولی هستیم، طبعاً انتظار نداریم که این جهان کامل و بی‌نقص باشد و لذا جایی را هم برای ظهور بیماریها و ناهنجاریهابازمی‌گذاریم و می‌پذیریم که طبیعت بشری نیز از نقص و بیماری درامان نیست. مغاکهای پُرمخافتی که از فهم

● شیطان به مثابهٔ روح اثیری و خرد غیر الهی / مصوّرسازی کتاب «فاوست» از «اوژن دلاکروا» (۱۸۶۳ـ ۱۷۹۹)

بشری طفره می‌روند، به عنوان توهّمات و خطاهای حسّی نادیده انگاشته می‌شوند و شخصیت شاعر به مثابهٔ قربانی، و در عین حال مُجریِ نیرنگ و فریب، زیر ذرّه‌بین قرار می‌گیرد. تجربهٔ ازلی حتّی برای خود شاعر هم «بشری، بسیار بشری»[۳۵] است، آن‌قدر که او نیز قادر نیست با معنای حقیقی آن مواجه شود و ناگزیر آن را از خود مخفی می‌کند.

بجاست اگر همهٔ معانی ضمنی این روش تبیین خلّاقیت هنری که نهایتاً هنر را به علل و عوامل شخصی تقلیل می‌دهد، صراحتاً بررسی شود تا دریابیم چنین دیدگاهی به کجا می‌انجامد. واقعیت این است که روش فوق ما را از مطالعهٔ روان‌شناختی اثر هنری دور می‌کند و با شرایط و وضع روانی خود شاعر روبرو می‌سازد. البتّه این مسئله در خور عنایت است، ولی اثر هنری هم حقّی دارد و نباید با تردستی نادیده گرفته شود. ارزش و اهمیّت اثر هنری برای خود هنرمند

و اینکه آیا او آن را یك بازیچه یا فریب می‌داند، منشأ رنج و عذاب می‌شمارد یا توفیقی بزرگ و شایستهٔ تقدیر، اکنون مورد نظر ما نیست. وظیفهٔ فعلی ما تفسیر اثر هنری از دیدگاه روان‌شناسی است و آنچه از این نظر اهمیّت بسیار دارد تجربهٔ اصلی است که به خلق اثر منجر شده؛ یعنی شهود هنری. این تجربه را باید لااقل هم‌ارزش تجربه‌هایی بدانیم که اساس شیوهٔ روان‌شناختی خلّاقیت هنری را تشکیل می‌دهند، و تردیدی وجود ندارد که این هر دو واقعی و جدّی‌اند. هرچند، چون تجربهٔ شهودی از سایر تجربیات روزمرّه و متعارف کاملاً جدا و متمایز به نظر می‌رسد، برای ما قدری مشکل است که واقعیت آن را باور کنیم؛ گویی هالهٔ نامیمونی از متافیزیك و آداب و اسرار خفی آن را احاطه کرده، به نحوی که ما صادقانه احساس وظیفه می‌کنیم که به نام مقدّس عقل و منطق، مداخله کرده خطر را برطرف نماییم! چنین استدلال می‌کنیم که اموری از این دست را باید به حال خود وانهاد، مبادا جهان دگرباره به ظلمات جهل و خرافه‌پرستی بازگردد! حتّی برخی از ما که گرایشی به سوی رمز و راز هم داریم، تجربهٔ شهودی را به عنوان ثمرهٔ تخیّلی قوی یا حالی شاعرانه ـ و به تعبیری «انحرافی شاعرانه»، که علل ظهور آن را روان‌شناس‌ها توضیح داده‌اند! ـ نادیده می‌گیریم. بعضی از شاعران هم این ظنّ و تفسیر را ترویج می‌کنند تا فاصلهٔ ایمنی لازم را میان خود و اثرشان رعایت کرده باشند. امّا واقعیت این است که شعرا هم به هر تقدیر انسانند و آنچه شاعر دربارهٔ سروده‌اش می‌گوید، حکیمانه‌ترین سخن در این زمینه نیست. گاه باید از ارزش تجربهٔ شهودی حتّی در برابر خود شاعر دفاع کرد.

انکار نمی‌توان کرد که طنین و ارتعاش تجربه‌ای عاشقانه در «شبان» هرمس، «کمدی الهی» و درام «فاوست» وجود دارد: تجربه‌ای که با شهود شاعر تکمیل می‌شود و جامهٔ عمل می‌پوشد. دلیلی ندارد گمان کنیم بخش دوم «فاوست» تجربهٔ معمول بشری در بخش نخست آن را نسخ یا منتفی می‌نماید، چنانکه نمی‌شود گفت «گوته» هنگام نگارش قسمت اول «فاوست» حال طبیعی داشته، امّا وقت تصنیف قسمت بعد به نوعی «نوروز» مبتلا شده است! «هرمس»، «دانته» و «گوته» را می‌توان سه گام یا مرحله از تسلسل ممتدی دانست که نزدیك به دو هزار سال از تاریخ تحوّل بشری را شامل می‌شود. اپیزود عاشقانهٔ شخصی در اثر هر یك از آنان نه فقط با تجربهٔ شهودی عمیقتری مرتبط است، بلکه تحت الشّعاع آن قرار دارد.

براساس شواهدی که خود آثار هنری به دست می‌دهند باید پذیرفت که شهود هنری بخودی خود بیانگر تجربه‌ای عمیقتر و مؤثّرتر از شور و عاطفهٔ متعارف بشری است. شهود در این‌گونه آثار هنری تجربه‌ای اصیل و ازلی است که نباید با شخصیت هنرمند خلط شود. آنچه منطق‌فروشان ممکن است بگویند تغییری در اصل ماجرا نخواهد داد. شهود هنری، فرعی و حاشیه‌ای نیست و نباید از علائم و عوارض چیز دیگری محسوب شود. شهود، بیانی سمبولیك و حقیقی است؛ بیان چیزی است که به جای خود وجود دارد، هرچند شناخت ما نسبت به آن ناقص است. اپیزود عاشقانه تجربه‌ای «واقعی» است و همین حکم دربارهٔ شهود هنری نیز صدق می‌کند. نیازی نیست در خصوص مادّه و محتوای شهود نگران باشیم که آیا ماهیتی فیزیکی، روانی یا متافیزیکی دارد: شهود فی‌نفسه واجد واقعیت روانی است که از واقعیت فیزیکی چیزی

کم ندارد. شور و عاطفهٔ بشری در دایرهٔ تجربیات خودآگاه قرار دارد، حال آنکه موضوع شهود ورای این دایره است. ما از طریق حواس و عواطف خود دانسته‌ها را تجربه می‌کنیم، امّا قوای شهودی ما را با آنچه ناشناخته و مخفی و ماهیتاً رازگونه است مواجه می‌سازد. هرگاه شیئی از این جهان رازآمیز به آگاهی ما راه یابد، عمداً آن را دور نگاه می‌داریم و می‌پوشانیم. هم از این روست که از دیربان، این اشیاء و نیروهای ناشناخته را مرموز، زیرك و فریبکار شمرده‌اند. آنها از حیطهٔ موشکافی بشر خارجند و انسان نیز از روی نوعی ترس بیمارگونه از خدا و عالم غیب خود را از آنها مخفی می‌کند. انسان با سپر علم و زره منطق خود را محافظت می‌کند. آگاهی و روشن‌ضمیری او زاییدهٔ ترس است. روزها به جهانی منظّم و قانونمند باور دارد و می‌کوشد این باور را شبها، در هنگامهٔ هجوم و احاطهٔ خوف از هاویه، همچنان حفظ نماید. امّا اگر نیروی زنده و بالنده‌ای وجود داشته باشد که دایرهٔ تأثیرش ورای دنیای هر روزی ماست چه؟ آیا نیازهای بشریی وجود دارند که مخاطره‌آمیز، ولی اجتناب‌ناپذیر باشند؟ آیا چیزی هست که هدفدارتر از الکترونها باشد؟ آیا ما با این گمان که مالك و حاکم بر روح خود هستیم، خویشتن را فریب نمی‌دهیم؟ آیا آنچه علم «روان»[۳۶] می‌نامد، صرفاً یك علامت سؤال است که به دلخواه در کاسهٔ سرِ ما محصور گشته، یا دریچه‌ای است به عالمی ورای جهان بشری که هر از گاه نیروهایی غریب و ناشناخته از آن می‌گذرند و بدین‌سو می‌آیند و انسان را برمی‌انگیزند و او را، گویی بر بالهای شب، از ساحتِ بشر عادّی و مناسبات فردی فراتر می‌برند و تعالی می‌بخشند؟

براستی، در بررسی شیوهٔ شهودی خلّاقیت هنری، گاه چنین می‌نماید که فی‌المثل آن اپیزود عاشقانه، جز بهانه‌ای برای رهایی نبوده است؛ گویی این تجربهٔ شخصی تنها مدخلی برای آغاز «کمدی الهی» بوده است و بس.

امّا نه فقط آفرینندگان این‌گونه آثار، بلکه پیشگویان و خردمندان، پیامبران، رهبران و مصلحین نیز با نیمهٔ شبانه و ظلمانی حیات مرتبطند. این عالمِ شبانه، هر قدر تیره و تار هم جلوه کند، باز بکلّی نامأنوس و بیگانه نیست. انسان از دیرباز و در همهٔ نقاط زمین با آن آشنا بوده و از وجودش آگاهی داشته است. امروز هم این عالم، بخشی قطعی و غیر قابل تفکیك از جهان‌بینی انسان بدوی را تشکیل می‌دهد. تنها ماییم که از سرِ خوف از خرافه و متافیزیك، آن را انکار می‌کنیم و می‌کوشیم جهانی ایمن و قابل کنترل بر مبنایِ آگاهی محدود خویش بنا کنیم که در آن قانون طبیعی، حکم قوانین موضوعهٔ حاکم بر جوامع بشری را داشته باشد. با وجود این، در میان ما نیز شاعران هر از گاه از هیأتها و اشباح، ایزدان و اهریمنانی سخن می‌گویند که ساکنان این عالم شبانه‌اند. شاعر می‌داند که نوعی هدفداری برتر و محیط بر غایات انسانی، رازِ زندگی‌بخش عالم است. حسّی غریب او را با رویدادهای غیر قابل وصف «پلروما»[۳۷] پیوند می‌دهد.

از بدو تأسیس جامعهٔ بشری، آثاری از تلاشهای مستمر انسان برای بیان و فرم بخشیدن به تجربه‌های رازگونه‌اش برجای مانده است. حتّی در «رودزیا» در نقاشیهای روی صخره مربوط به دوران پارینه‌سنگی، در کنار نقوش شگفت‌انگیز حیوانات، انگاره‌ای انتزاعی دیده می‌شود: صلیبی دوسو که در دایره‌ای محاط گردیده است. این انگاره کم و بیش در همهٔ فرهنگها ظهور

کرده و اکنـون، نه فقـط در کلیساهای مسیحی، بلکه در معابد و صومعه‌های «تبت» نیز یافت می‌شود. آن را اصـطلاحاً «چرخ آفتاب»[۳۸] خوانده‌اند و چون ظهور آن به روزگاران گذشته بازمی‌گردد، پیش از آنکه فکر ساختن چرخ به مثابهٔ ابزاری مکانیکی به ذهن بشر خطور کند، نمی‌توان گفت از تجربه‌ای عملی در جهان خارج منشأ گرفته است. برعکس، چرخ آفتاب‌نماد و نشانه‌ای از رویدادی روانی است که بدون تردید، به اندازهٔ نقش مشهور آن کرگدن که پرنده‌ای بر پشتش نشسته، واقعیت دارد. هیچ فرهنگ بدوی را که فاقد سیستمی برای رازآموزی باشد نمی‌توان یافت و در پاره‌ای موارد این سیستم بسیار پیشرفته و متکامل بوده است. انجمنها و قبایل «توتم»[۳۹]پرست هنوز هم تعالیم مربوط به اشیاء و نیروهای مرموز را نزد خود حفظ کرده‌اند که پنهـان از زنـدگی روزمـرّهٔ بشری، به حیات خویش ادامه می‌دهند. این تعالیم در مراسم رازآموزی[۴۰] به جوانترها انتقال داده می‌شود. اسرار و رموز در تمدّنهای یونان و روم نیز همین وظیفه و مقام را داشته و اساطیر غنی عهد عتیق، یادگار چنین تجاربی در نخستین مراحل تکامل انسانی است.

اینچنین، طبیعی است که شاعـر در جستجوی مناسبترین زبان برای بیان تجربهٔ خود به میتولوژی متوسّل شود و خطاست اگر تصوّر کنیم که او با این کار، موادی دست دوم و مستعمل را به کار گرفته است. منشأ خلّاقیت شاعر تجربه‌ای ازلی است که بسهولت بیان نمی‌شود و نیازمند صور خیال اساطیری است تا فرم و قالب مناسب خود را پیدا کند. این تجربه، فی‌نفسه محمل هیچ کلام یا تصویری نیست؛ شهودی است که «گویی در آینه‌ای تیره و تار انعکاس یافته»؛ نوعی آگاهی قلبی از حادثه‌ای ژرف است که قالب بیانی مناسب خود را جستجو می‌کند. همچون گردبـاد، هرآنچـه را که در شعاع نفوذش قرار گیرد می‌رباید و بالا می‌برد و اینچنین، هیأتی رؤیت‌پذیر می‌یابد. امّا چون قالب خاص هیچگاه بیانگرِ جمیع ابعاد و زوایای شهود شاعر نیست و از انتقال غنای محتوایی آن قاصر است، او ناگزیر باید ذخیرهٔ عظیمی از مواد را دراختیار داشتـه باشد و برای بیان «مهمل‌نمایی»[۴۱] و تناقض غریب نهفته در کشف شهودی خود به تصاویری توسّل جوید که سرشار از تناقضند و درک آنها بسیار مشکل است. از این روست که دریافتهای شهودی «دانته» در قالب صور خیال و تصاویری عرضه شده است که به وسعت زمین و آسمان گسترده‌اند؛ «گوته» بناچار «بلاکزبرگ»[۴۲] و همهٔ طبقات دوزخی عهد عتیق یونان را فرا می‌خواند؛ «واگنر» مجموعهٔ اسطوره‌های اروپای شمالی را در اختیار می‌گیرد؛ «نیچه» به شیوهٔ کاهنـانـه بازمی‌گردد و خردمنـد افسـانـه‌ای ادوار گذشته (زرتشت) را بازمی‌آفریند؛ «بلیك» شخصیتها و هیاکل غریبی را ابداع می‌کند و «اسپیتلر» نامهای باستانی را برای مخلوقات جدید ساحتِ خیـال به عاریه می‌گیرد. در سراسر این طیف گسترده، از زیبایی و تعالی تا زشتی و انحطاط، هیچ حلقهٔ میانه‌ای مفقود نمی‌شود.

از روان‌شناسی در زمینهٔ تبیین این تصاویر متنوّع و رنگارنگ کاری جز این برنمی‌آید که مواد را برای تطبیق و مقایسه گردآوری کند و فهرست اصطلاحاتی ارائه نماید. طبق این واژگان، آنچه در تجـربهٔ شهودی به ظهور می‌رسد «ضمیر نابخود جمعی»[۴۳] نام دارد. مقصود از «ضمیر

نابخود جمعی» نوعی استعداد و آمادگی روانی است که توسّط نیروهای وراثت شکل می‌پذیرد و «آگاهی»[۴۴] از بطن آن زاده می‌شود و تکامل می‌یابد. ما در ساختار فیزیکی بشر با آثاری از مراحل ابتدایی‌تر تکامل روبرو می‌شویم و می‌توان متوقّع بود که ساختار روانی او نیز تابع قانون تکامل نژادی باشد. در شرایط کسوفِ آگاهی، فی‌المثل در رؤیاها، حالات نشئهٔ ناشی از استعمال مواد مخدر، و نیز در موارد مختلف جنون، فرآورده‌ها و محتویات روانیی به ظهور می‌رسند که ویژگیهای مختلف مراحل ابتدایی‌تر تکامل روانی را از خود بروز می‌دهند. صورتهای خیالی‌گاه از چنان سیرت و طبیعت بدوی‌ای برخوردارند که گویی از تعالیم رمزی کهن نشأت گرفته‌اند. مضامین اساطیری نیز کراراً در قالبهای جدید ظاهر می‌شوند. آنچه در مطالعهٔ نمودها و ظهورات ضمیر نابخود جمعی در ادبیات اهمّیت خاص دارد این است که این نمودها نگرش خودآگاهانه را ترمیم و جبران می‌کنند، بدین معنی که می‌توانند یکسونگری و عدم تعادل ضمیر خودآگاه را، به گونه‌ای ظاهراً هدفدارانه، تعدیل نمایند. وجه مثبت این فرآیند را در رؤیاها به وضوح می‌توان دید. در موارد جنون نیز این فرآیند کاملاً مشهود است، امّا به شکل منفی ظاهر می‌شود.

اگر در بررسی «فاوست» گوته این احتمال را کنار بگذاریم که این اثر نسبت به تلقّی خودآگاه نویسنده حالت تکمیلی و ترمیمی داشته است، این سؤال طرح می‌شود که: فاوست با نگرش خودآگاه عصر گوته چه نسبتی دارد؟ شعر اصیل، توانمندی خود را مدیون حیات جمعی بشر است و در صورتی که بخواهیم منشأ آن را در عناصر شخصی جستجو کنیم، معنای آن را درنخواهیم یافت. هرگاه ضمیر نابخود جمعی در قالب تجربه‌ای زنده ظاهر شود و با دیدگاه خودآگاه زمانه پیوند حاصل کند، این حادثه راباید کُنشی خلّاق تلقّی کرد که برای همهٔ آنان که در آن عصر زندگی می‌کنند، حائز اهمیّت و شایستهٔ تأمّل است. بدین‌گونه، اثری هنری پا به عرصهٔ هستی می‌نهد که حقیقتاً حاوی پیامی برای همهٔ نسلهای بشری است. چنین است که فی‌المثل «فاوست» خاطره‌ای را در روح هر فرد آلمانی بیدار می‌کند، شهرت و اعتبار «دانته» جاودان می‌شود و «شبان» هرمس همردیف اناجیل اربعه قرار می‌گیرد.

هردوره‌ای گرایش، پیشداوری، تعصّب و بیماری خاصّ خود را دارد. تلقی خودآگاه هر دوره، همانند آگاهی فردی، دارای محدودیتهای ویژه‌ای است و از این‌رو به‌ترمیم و تعدیل نیاز دارد. این کار به‌وسیلهٔ ضمیر نابخود جمعی صورت می‌پذیرد. یك شاعر، خردمند یا رهبر، خود را به گرایشِ نهان و ناگفتهٔ عصر خویش می‌سپارد و با کلام یا در عمل، راه به‌سوی چیزی می‌گشاید که همهٔ ناخودآگاه طالب آنند و انتظار نیل بدان را دارند؛ چه این راه به‌خیر انجامد یا به‌شرّ؛ چه شفای عصر درآن باشد یا ویرانی آن.

سخن گفتن از زمانه همواره مخاطره‌آمیز است، زیرا آنچه بالفعل در معرض قضاوت قرار می‌گیرد بیش از آن وسعت دارد که قابل درك باشد. لذا، چند اشارهٔ کوتاه کفایت می‌کند. کتاب «فرانچسکو کولونا» در سال ۱۴۵۳ در قالب یك رؤیا نگارش می‌یابد و عشق طبیعی را به مثابهٔ رابطه‌ای بشری، به شکلی مبالغه‌آمیز مورد ستایش قرار می‌دهد. «کولونا» آیین ازدواج به شیوهٔ

مسیحی را نادیده می‌گیرد، بی‌آنکه افراط در تلذّذ جسمانی را توصیه نماید. «رایدر هگارد»، مقارن با شکوفایی عهد ویکتوریا، همین مضمون را اختیار می‌کند امّا آن را در قالب رؤیا نمی‌پردازد، بلکه فضایی به وجود می‌آورد که بحران کشمکش اخلاقی کاملاً در آن محسوس است. «گوته» مضمون «گرتچن- هلن- ماترـ گلوریوزا» را چونان رشته‌ای سرخ در امتداد پردهٔ منقوش درام «فاوست» می‌گسترد. «نیچه»، «مرگ خدا» را اعلام می‌کند و «اسپیتلر»، طلوع و افول خدایان را به افسانهٔ تغییر فصول تعبیر می‌نماید. با صرفنظر از ارزش و اهمیّت این شاعران، هر یك از زبان هزاران و بلکه دهها هزار انسان سخن می‌گوید و تحوّلاتی را در تلقّی خودآگاه زمانهٔ خویش پیشگویی می‌کند.

● ۲. شاعر

خلّاقیت، همچون اختیار ، حاوی یك راز است. روان‌شناس می‌تواند این هر دو را به مثابهٔ فرآیند توصیف کند، امّا قادر نیست برای مشکلات فلسفی ناشی از آنها راه حلّی ارائه نماید. خلّاقیت معمّایی است که روان‌شناسی از راههای مختلف در جستجوی پاسخی برای آن برآمده و همواره با شکست روبرو شده است. «فروید» می‌پنداشت که با ارجاع اثر هنری به تجربه‌های شخصی هنرمند، کلیدی برای گشودن این معمّا یافته است. البتّه روزنه‌هایی از امید در این مسیر به چشم می‌خورد، چرا که اثر هنری را نیز مانند «نوروز» می‌توان با نقاط کور یا گره‌های روانی که اصطلاحاً «کمپلکس» خوانده می‌شوند مرتبط دانست. این کشف عظیم به «فروید» تعلّق دارد که خاستگاه علّی «نوروز»ها را باید در حیطهٔ روان جستجو کرد: در احوال عاطفی و تجربه‌های واقعی یا خیالی دوران کودکی. برخی از پیروان «فروید» نظیر «رَنْك»[۴۵] و «استکل»[۴۶] نیز در این زمینه پژوهشهایی کرده، به نتایج مهمّی دست یافته‌اند. وضع روانی شاعر هم بدون تردید از ریشه تا شاخهٔ اثر هنری ساری و جاری است. بیان این نکته که عوامل شخصی در انتخاب و شیوهٔ استفاده از مواد از سوی شاعر بسیار مؤثّرند چیز تازه‌ای نیست؛ امّا در هر حال، امتیاز کشف دامنهٔ نفوذ گسترده و صورتهای غریب ظهور این عوامل به مکتب «فروید» متعلّق است.

فروید «نوروز» را جانشینی برای التذاذ مستقیم می‌داند و لذا آن را غیر مقتضی و نامناسب می‌شمارد، مثل یك اشتباه، نوعی طفره‌روی، ترجیح کوری بر بینایی و غیره. «نوروز» از دیدگاه او اصولاً نقصی است که نمی‌بایست وجود داشته باشد. این بیماری به هر صورت اختلالی عصبی است که چون ظاهراً بی‌دلیل جلوه می‌کند، بیشتر آزاردهنده و رنج‌آور می‌شود. از این جهت، کمتر کسی به خود جرأت می‌دهد که وجه مثبتی هم برای آن قائل گردد. اثر هنری نیز وقتی چنین تلقّی شود که بر مبنای امیال واپس راندهٔ هنرمند قابل تجزیه و تحلیل است، تشابه مشکوکی با «نوروز» پیدا می‌کند؛ هرچند بدین‌گونه همنشینان مناسبی می‌یابد، زیرا دین و فلسفه هم براساس روان‌شناسی فروید چنین وضع و مقامی دارند!

در هر حال، اگر مقصود آن باشد که این نحوهٔ تلقّی و تحلیل تنها آن گروه از عوامل شخصی را آشکار می‌سازد که بدون آنها آفرینش اثر هنری امکان‌پذیر نیست، اعتراض نمی‌توان کرد؛ امّا

اگر چنین ادّعا شودکه این تجزیه و تحلیل خودِ اثر هنری را تعبیر و تبیین می‌کند، باید این دعوی را بی‌قید و شرط انکار نمود. خصایص فردی که در اثر هنری رسوخ می‌کنند، تعیین‌کننده نیستند. فی الواقع هرچه بیشتر به این ویژگیها بپردازیم، به همان نسبت از هنر دور می‌شویم. در اثر هنری آن چیزی حائز اهمیّت است که از قلمرو زندگی شخصی هنرمند فراتر می‌رود و از روح و قلب هنرمند به مثابهٔ انسان، روح و قلب نوع بشر را مخاطب قرار می‌دهد. وجه شخصی در حیطهٔ هنر، نوعی محدودیت یا حتّی گناه است. هرگاه یك فرم «هنری» قبل از هر چیز شخصی باشد، شایسته است که با آن مانند «نوروز» برخورد شود. اینکه در مکتب فروید هنرمندان عموماً «نارسی‌سیست»[۴۷]، یعنی شخصیتهای پرورش‌نیافته‌ای با گرایشهای خودکامجویانهٔ کودکانه شمرده می‌شوند، می‌تواند اعتبار نسبی داشته باشد، امّا این تلقّی تنها دربارهٔ هنرمند به عنوان فرد ممکن است صادق باشد، نه در مورد انسان به مثابهٔ هنرمند. انسان در مقام هنرمند نه خودکامجوست، نه در پی کامجویی از جنس مخالف است و نه اصولاً جویای هیچ کام و لذّتِ دیگری است؛ او غیرشخصی و حتّی غیربشری است، چرا که به عنوان هنرمند با اثر خویش به اتّحاد می‌رسد و یکی می‌شود.

هر انسان خلّاقی ترکیبی دوگانه و یا سنتزی از قابلیتها و استعدادهای متضاد است. از یك سو، انسانی با زندگی شخصی خاصّ خود، و از دیگرسو، فرآیندی خلّاقه و غیرشخصی است. او در مقام بشری، می‌تواند سالم یا بیمار باشد و از این رو، ویژگیهای شخصیتی او را باید در ساختار روانی‌اش جستجو کرد. امّا در مقام هنرمند، فقط با مطالعهٔ آثار خلّاقه‌اش می‌شود او را شناخت. اگر بکوشیم شیوهٔ زندگی یك جنتلمن انگلیسی، افسر پروسی یا یك کشیش را براساس خصایص فردی توضیح دهیم، به خطا رفته‌ایم. جنتلمن وافسروکشیش در مقام خود نقشی غیرفردی را ایفا می‌کنند و لذا ساختار روانی آنها را «ابژکتیویتهٔ»[۴۸] غریبی تعیین می‌نماید. البتّه هنرمند در مقامی رسمی ادای وظیفه نمی‌کند و وضع او کاملاً متفاوت است. ولی به هر تقدیر به تیپهایی که برشمردم از این نظر شباهت دارد که گرایش هنری، به معنای اخص، متضمّن چیرگی حیات روانی جمعی بر زندگی فردی است. هنر نوعی سائقهٔ ذاتی و درونی است که انسان را تسخیر می‌کند و به خدمت می‌گیرد. هنرمند مختار نیست که اهداف شخصی خود را دنبال کند، بلکه خویشتن را در اختیار هنر می‌نهد تا هنر به واسطهٔ او به غایات خویش دست یابد. هنرمند به مثابهٔ انسان احوالی دارد و اختیار و اهدافی شخصی؛ ولی در مقام هنرمند، «بشر» به معنای متعالی لفظ است: «بشر جمعی»[۴۹] است، یعنی کسی که حیات روانی ناخودآگاه نوع بشر را بر دوش می‌کشد و شکل می‌دهد. برای ایفای این وظیفهٔ طاقت‌فرسا، گاه ضروری است که او خوشبختی خود و همهٔ آنچه را که به زندگی متعارف بشری ارزش و معنا می‌بخشد، قربانی نماید.

بدین‌ترتیب، شخصیت هنرمند طبعاً توجّه خاصّ روان‌شناسی تحلیلی را به‌خود معطوف می‌سازد. زندگانی هنرمند سرشار از کشمکش و ناسازگاری است؛ دو نیروی مخالف و متضاد، درون او با هم درستیزند: اشتیاق عام بشری برای نیل به خوشبختی و ایمنی خاطر، و شوری بی‌رحمانه برای خلّاقیت که می‌تواند هر خواسته و آرزوی شخصی را تحت‌الشّعاع قرار دهد.

اگـر نگـوییم زندگی هنرمند تراژیك است، به‌هیچ‌وجه رضایت‌بخش نیست و این امر نه معلول تقدیری شوم، بل ناشی از ناتوانی وجه فردی و بشری شخصیت اوست. انسان باید برای موهبت الهی نور و آتش خلّاقه بهای سنگینی بپردازد[۵۰] و این قاعده به‌ندرت استثنا می‌پذیرد. گویی هر یك از ما با سرمایهٔ معینی از انرژی، چشم بر جهان می‌گشاییم و توانمندترین سائقه در ساختار روانی ما آن را به‌انحصار می‌گیرد. سائقه خلّاقه هم می‌تواند اینچنین، همهٔ سائقه‌های دیگر را مغلوب خود نماید. در این شرایط، نهاد فردی به منظور حفظ بارقهٔ حیات دروجودخویش به ملکات ناپسنـدی چون قساوت، خودخواهی و غرور (یا به اصطلاح «خودکامجویی») مبتلا می‌شود. خودکامجویی هنرمندان به صفت مشابهی در نهاد کودکان نامشروع و بی‌سرپرست می‌ماند که ناگزیرند از هنگام طفولیت، از خود در برابر تأثیرات مخرّب انسانهای پست و بی‌عاطفه دفاع کنند. این قبیل افراد بعدها به نوعی خودمحوری کودکانه دچار می‌شوند و باید همهٔ عمر را با درماندگی و ذلّت بگذرانند، یا اینکه مستمرّاً قوانین مدنی یا اخلاقی را زیر پا نهند. چگونه می‌شود تردید داشت که هنر، و نه کمبودها و کشمکشهای حیات فردی، هنرمند را توصیف می‌کند؟ این نقایص تأسّف‌بار نتیجهٔ تلخ این واقعیتند که او هنرمند است؛ انسانی که از بدو تولّد به‌ادای رسالتی برتر و فراتر از وظیفهٔ بشر عادی فراخوانده شده است. استعداد خاص به‌مفهوم صرف فوق‌العادهٔ انرژی در مسیری خاص است که در نتیجهٔ آن، برخی وجوه دیگر شخصیت دچار کمبود می‌شوند.

اینکه شاعر بداند که اثرش همزاد اوست، با او رشد می‌کند و به کمال می‌رسد، یا بیندیشد که او خود آن را از هیچ خلق کرده، تفاوتی نمی‌کند. گمان او هرچه باشد، اثرش، همچون فرزندی از زهدان مادر، از او زاده می‌شود و وجود مستقلّی می‌یابد. فرآیند خلّاقه کیفیتی «مؤنّث» دارد و اثر هنری گویی از بطن نابخود طالع می‌شود ـ از «دیار مادران»[۵۱]. هرگاه نیروی خلّاقه غلبه کنـد، زنـدگی انسان توسّط ضمیر نابخود شکل می‌پذیرد و اداره می‌شود و ارادهٔ فعالِ نهادِ خودآگاه[۵۲]، گویی به جریانی زیرزمینی سپرده می‌شود و به ناظری درمانده بدل می‌گردد. اثر هنری در فرآیند خلّاقیت، سرنوشت شاعر را به دست می‌گیرد و مسیر تحوّل روانی او را تعیین می‌کند. این «گوته» نیست که «فاوست» را می‌آفریند، بل «فاوست» است که «گوته» را هستی می‌بخشد. و براستی «فاوست» چیست، جز مظهری و نشانه‌ای؟ نه نشانه‌ای که به چیزی مأنوس و آشنـا دلالت کند، بل مظهری از آنچه بوضوع شناخته نشده و با وجود این، بسیار زنده و پویـاست. در «فاوست» چیزی هست که در روح هر آلمانی می‌زید و «گوته» به ظهور آن مدد رسانده. آیا می‌توان تصوّر کرد کسی جز یك آلمانی «فاوست» یا «چنین گفت زرتشت» را سروده باشد؟ هر دو چیزی را لمس می‌کنند که در روح آلمانی طنین‌انداز است؛ یك «صورت خیالی ازلی»[۵۳] را، چنانکه «یاکوب بورکهارت»[۵۴] می‌گوید؛ تصویر یك طبیب یا آموزگار بشریت را.

کهن‌الگوی[۵۵] انسان خردمند، رهبر و منجی بشر، از طلوع فجر فرهنگ تاکنون در ضمیر نابخود به حال کمون وجود داشته و دارد. هرگاه زمانه دچار خلل شود و جامعهٔ بشری به غفلتی جدّی مبتلا گردد، این صورت ازلی آشکار می‌شود. بشر در هنگامهٔ حیرانی و انحراف، راهبر،

آموزگار یا حتّی طبیبی می‌طلبد. این کهن‌الگوها بسیارند، امّا تا آنگاه که پریشانی جمعی آنان را فرانخواند، در رؤیاهای شخصی یا آثار هنری ظاهر نمی‌شوند. آن زمان که حیات خودآگاه در دام یکسونگری و ضلالت گرفتار آید، این صورتها، گویی به شکل غریزی، فعال می‌شوند و در رؤیاها یا شهود اهل هنر و بصیرت به ظهور می‌رسند و اینچنین، توازن و تعادل روانی زمانه را برقرار می‌کنند. اثر شاعر نیاز روحی جامعه را پاسخ می‌گوید و از این‌رو، دانسته یا ندانسته، بیش از حیات فردی‌اش برای او اهمیّت و معنا پیدا می‌کند. وی در اصل وسیله و ابزار ظهور اثر خویش است و از آن تبعیت می‌کند. بنابراین، شرح و تفسیر اثر هنری را نباید از شخص هنرمند انتظار داشته باشیم. او تمام تلاش خود را برای صورت بخشیدن به اثر خویش مصروف داشته و از این پس، دیگران و آیندگان باید تفسیر و تبیین آن را عهده‌دار شوند.

اثر اصیل هنری همچون رؤیاست که با وجود وضوح و بداهت، خود را تعبیر نمی‌کند و همواره مبهم و دوپهلوست. رؤیا هرگز از «باید»ها نمی‌گوید و بر صدق و صحت چیزی حکم نمی‌راند؛ صورتی ارائه می‌کند، همچنان که در طبیعت، نهالی می‌روید. اگر شخص کابوسی ببیند، یا بسیار ترسوست یا بیش از حد بی‌خیال است. اگر در عالم رؤیا خردمندی پیر را مشاهده کند، ممکن است به این معنا باشد که اهل فضل‌فروشی است، یا آنکه نیازمند آموزگاری است که او را تعلیم دهد. این هر دو معنا به شکل ظریف و دقیقی به یك چیز منتهی می‌شوند. اگر بتوانیم خود را در شرایطی قرار دهیم که اثر هنری همان تأثیری را که بر هنرمند دارد بر ما هم داشته باشد، این معنا را درخواهیم یافت. برای درك اثر هنری باید خود را به آن بسپاریم چنانکه زمانی هنرمند خود را بدان سپرده است؛ آنگاه ماهیت تجربهٔ هنرمند را درك خواهیم کرد. خواهیم دید چگونه او به قوای نجات‌دهنده و شفابخش روان جمعی پیوسته و به زهدان حیات راه یافته است؛ زهدانی که همهٔ انسانها را در احاطه دارد، ریتم و آهنگ مشترکی به زندگی آنان افاضه می‌کند و به فرد امکان می‌دهد که احساس و تلاش خود را با مجموعهٔ انسانها درمیان بگذارد و سهیم شود.

رمز خلّاقیت هنری و منشأیت اثر آن را باید در نسبت هنر با «همزبانی رازآمیز»[۵۶]، یعنی ساحتی از تجربهٔ بشری جستجو کرد که در آن، انسان واجدِ هستی است نه فَرد؛ هستیِ بشری است که میزان و ملاك واقع می‌شود، نه سعادت و شقاوت افراد انسانی. هم از این روست که با وجود اینکه اثر اصیل هنری «ابژکتیو» و غیرشخصی است، هر یك از ما را عمیقاً تحت تأثیر قرار می‌دهد. و نیز به همین علّت، زندگانی شخصی شاعر نمی‌تواند در خلق اثر تأثیرِ تعیین‌کننده داشته باشد، بلکه نهایتاً مددی به کُنش خلّاقه یا مانعی بر سر راه اوست. هنرمندِ ممکن است شهروندی بی‌بند و بار و فاقد نظم، یا منظّم و متین باشد؛ می‌تواند مبتلا به «نوروز» یا دیوانه و یا بزهکار باشد. حرفهٔ شخصی او نیز ممکن است ناگزیر و تحمیلی، یا مطلوب و خوشایند باشد. امّا هیچ‌یك از این عوامل از عهدهٔ تبیین شخصیت او برنمی‌آید.

* «روان‌شناسی و ادبیات» (Psychology & Literature)، فصلی است از کتاب «بشر جدید در جستجوی یك روح» (MODERN MAN IN SEARCH OF A SOUL) نوشتهٔ «کارل گوستاویونگ» (CARL GUSTAV JUNG) روان‌شناس

و روانکاو سوئیسی، که توسّط W. S. DELL و G. F. BAYNES از آلمانی به انگلیسی برگردانده شده است. نسخهٔ مورد استفادهٔ مترجم حاضر در سال ۱۹۷۳ طبع و نشر گردیده است.

■ پاورقیها:

۱. BENOIT: «پیر بنوآ» (۱۹۶۲ـ ۱۸۸۶): رُمان‌نویس فرانسوی، مؤلّف «کونیگسمارک»، «آتلانتید»، «جادهٔ غولان» و غیره.

۲. RIDER HAGGARD: «سِر هنری رایدرهگارد» (۱۹۲۵ـ ۱۸۵۶): رُمان‌نویس انگلیسی.

۳. CONAN DOYLE: «سِر آرتور کُنن دویل» (۱۹۳۰ـ ۱۸۵۹): طبیب و رُمان‌نویس انگلیسی که به دلیل نگارش داستانهای «شرلوك هولمز» شهرت یافته است.

۴. MOBY DICK

۵. HERMAN MELVILLE (۱۸۹۱ـ ۱۸۱۹): رُمان‌نویس آمریکایی

۶. FAUST: قهرمان افسانه‌های متعدّد در قرون وسطی و نیز شخصیت اول اپراها و آثار ادبی متأخّر: فیلسوف پیری که روح خود را در ازای علم و قدرت به شیطان می‌فروشد.

۷. GERTCHEN

۸. PSYCHOLOGICAL

۹. VISIONARY

۱۰. FOREGROUND

۱۱. THE SHEPHERD OF HERMAS

۱۲. DANTE (۱۳۲۱ـ ۱۲۶۵): شاعر ایتالیایی، سرایندهٔ «کمدی الهی».

۱۳. DIONYSUS: رب النوع شراب و عیش و عشرت در اساطیر یونان.

۱۴. NIETZSCHE: فریدریش ویلهلم نیچه (۱۹۰۰ـ ۱۸۴۴): فیلسوف آلمانی.

۱۵. NIBELUNGENRING: طبق یك افسانهٔ آلمانی، «نیبلون‌ها» نژادی از کوتوله‌ها بودند که انگشتری سحرآمیز و گنجی از طلا داشتند که توسّط «زیگفرید» از آنان ر بوده شد.

۱۶. OLYMPISCHER FRUHLING اثری از: CARL SPITTELER

۱۷. WILIIAM BLAKE (۱۸۲۷ـ ۱۷۵۷): شاعر و نقاش انگلیسی

۱۸. HYPNEROTOMACHIA

۱۹. FRANCESCO COLONNA

۲۰. BOEHME (BOHME): یاکوب بوهمه (۱۶۲۴ـ ۱۵۷۵): عارف و متألّه آلمانی.

۲۱. SHE

۲۲. L'ATLANTIDE

۲۳. KUBIN

۲۴. DIE ANDERE SEITE

۲۵. GUSTAV MEYRINK

۲۶. DAS GRUNE GESICHT

۲۷. BRUNO GOETZ

۲۸. DAS REICH OHNE RAUM

۲۹. ERNST BARLACH

۳۰. DER TOTE TAG

۳۱. NEUROSIS : اختلالهای فونکسیونل (کُنشی؛ کارکردی) در ذهن یا روان که با یك یا چند واکنش زیر همراه است: نگرانی، وسواس یا شك مفرط، ترس و تشویش بیجا، افسردگی، انزواطلبی و...

۳۲. PRIMORDIAL VISION

۳۳. COVER- FIGURES

۳۴. EGO

۳۵. «HUMAN- ALL TOO HUMAN» ، نام کتابی است از «نیچه».

۳۶. PSYCHE

۳۷. FULLNESS- PLEROMA؛در آیین غنوسی، جهان روحانی «اعصار» (AEONS) که تعینات خاصّ الوهیت شمرده می‌شوند.

۳۸. SUN- WHEEL

۳۹. TOTEM : در قبایل بدوی، «توتم» عبارت از حیوان یا عنصری طبیعی بود که به اعتقاد آنها با خانواده یا طایفهٔ خاصّی پیوند خونی داشت و سمبول آن خانواده یا قبیله محسوب می‌شد.

۴۰. RITES OF INITIATION

۴۱. PARADOXICALITY

۴۲. BLOCKSBERG

۴۳. COLLECTIVE UNCONSCIOUS

۴۴. CONSCIOUSNESS

۴۵. RANK

۴۶. WILHELM STEKEL

۴۷. NARCISSISTIC : «نارسیس» در اساطیر یونان جوانی زیباست که به تصویر خود دل می‌بازد و از شدّت اندوه، لاغر و نحیف می‌شود، آن‌قدر که سرانجام به گل نرگس بدل می‌گردد.

۴۸. OBJECTIVITY

۴۹. COLLECTIVE MAN

۵۰. اشاره است به افسانهٔ «پرومته» در اساطیر یونان. «پرومته» آتش را از آسمان ربود و توسّط آن در کالبد انسانی که از گِل به وجود آورده بود، زندگی بخشید. «زئوس» به کیفر این عمل، او را به صخره‌ای زنجیر نمود، جایی که یك عقاب، روزانه از جگر او تغذیه می‌کرد. «یونگ» شور خلاقیت هنری را به این آتش تشبیه کرده است و هنرمند را به «پرومته».

۵۱. THE REALM OF THE MOTHERS

۵۲. THE CONSCIOUS EGO

۵۳. PRIMORDIAL IMAGE

۵۴. JACOB BURCKHARDT (۱۸۹۷ـ ۱۸۱۸)؛ مورّخ و منتقد هنری سوئیسی

۵۵. ARCHETYPAL IMAGE, ARCHETYPE : کهن الگو؛ صورت ازلی؛ صورت مثالی

۵۶. PARTICIPATION MYSTIQUE : «همزبانی رازآمیز» اصطلاحی است که «یونگ» از «لوسیَن لِوی- برول» (کتاب «بومیان چگونه می‌اندیشند»: HOW NATIVES THINK) وام گرفته است. «یونگ» این اصطلاح را چنین معنا می‌کند: همزبانی رازآمیز نوعی تماس روانی غریب با اشیاء است. در چنین حالتی «سوژه» قادر نیست خود را بوضوح از «اُبژه» متمایز کند و به صورتی بیواسطه خود را با آن مرتبط می‌یابد و نوعی وحدت و همسانی نسبی میان آن دو مشاهده می‌گردد... (به فصل «تعاریف» از کتاب «PSYCHOLOGICAL TYPES» نوشتهٔ کارل گوستاو یونگ رجوع شود).

● زبان، خانهٔ حقیقت

■ نقد و بررسی شعر امروز در صحبت با یوسفعلی میرشکاک

● طبق قرارهای چند باره‌ای که با جناب میرشکاک داشتیم، سخن را پیرامون نقد و بررسی مسائل هنر و شعر امروز در نشستهایی چند پی گرفتیم. «یوسفعلی میرشکاک» از شعرای امروز است که دیدگاهی قابل توجّه در نقد شعر و مسائل هنری دارد. آخرین مجموعهٔ شعرش «از چشم اژدها» می‌باشد. سالها پیش «قلندران خلیج» او را دیده‌ایم و بعد از آن، «ماه و کتان» را. مجموعهٔ مقالات «ستیز با خویشتن و جهان» را هم دارد که بزودی از زیر چاپ خارج خواهد شد.

سخن ما با میرشکاک در ابتدا بسیار مبسوطتر از مطالبی بود که در پی خواهد آمد. حرفهای بسیار و احاطه‌ای که جناب ایشان در بررسی و نقد «شعر امروز» دارند باعث شد فرصتهای زیادی که برای تبدیل این مباحث به مصاحبه‌ای «ژورنالیستی»تر در اختیار بود، از دست برود؛ و این که در پیش روست بخش قابل توجّهی از صحبتهاست که در آن به شعر امروز پرداخته. اگر غیر از این گزینش بود، مطمئناً مباحث آنچنان طولانی می‌شد که حوصلهٔ این ویژه‌نامه آن را برنمی‌تابید.

در اینجا کار این مقدّمه را به شروع صحبتهای میرشکاک ختم می‌کنیم؛ آنجایی که از او خواستیم از نقد شعر حکایت کند:

■ نقد شعر و نقد ادبیات و هنر در روزگار

گذشته به‌طور کلّی شفاهی بوده و آنچه که ما به عنوان نقد کتبی از گذشته داریم، نقدی که امروز آقایان از آن حرف می‌زنند نیست. در روزگار ما متداول این است که بگویند ما در گذشته منتقد نداشته‌ایم. نمی‌گوییم این حرف اشتباه است، امّا شاعر روزگار گذشته نیازی به منتقد نداشته: خودش منتقد کار خودش بوده است. فقه می‌خوانده، فلسفه می‌خوانده، منطق می‌دانسته و با علوم روز و متداول زمان خود آشنا بوده و از آنها آگاهی داشته است.

اگر شعر را به عنوان فن ـ مسامحتاً ـ به کار ببریم، می‌توان گفت در آن روزگار منتقد داشته‌ایم، امّا نه به مفهوم امروزی آن. مولانا منتقد نمی‌خواست: حافظ، سعدی و فردوسی منتقد نمی‌خواسته‌اند و بیدل همین‌طور. و در عین حال منتقد هم داشته‌ایم. یعنی جماعت شعرای قصیده‌سرا و غزلسرا، دور هم جمع می‌شدند و همدیگر را نقد می‌کردند و ضرورتی نداشته که نقد بنویسند، چون ژورنالیسمی وجود نداشت. اینها از نقص شروع نمی‌کردند که بخواهند از همان ابتدای کار، کسی ایراد سخن آنان را برطرف کند، یا به آنان بگوید چنین کنید یا چنان. بعلاوه، فرهنگ ما فرهنگ شنیداری بوده. یك انبار کاغذ در اختیار نبوده است که بتوانند نقد این و آن را بنویسند. یك شاعر مبتدی پیش یك شاعر استادکار می‌کرده، مریدی می‌کرده، شاگردی می‌کرده و به‌طور شفاهی یاد می‌گرفته و کاغذ صرف یك اثر هنری می‌شده است. تا جایی که کاغذ را حتّی می‌شُستند و شعر بهتری را جای شعر قبلی می‌نوشتند. شعرای گذشتهٔ ما بنده و بردهٔ کارشان نبودند و به همین خاطر، بسا دیوانها که خودشان می‌شُستند و دور می‌ریختند و به جای آن یك کار تازه‌تر می‌نوشتند. و امّا کتابهایی مثل «المعجم» «شمس قیس» و «چهار مقاله» نظامی عروضی یا «حدائق السحر» «وطواط»، اینها برای شعرا نوشته نمی‌شد: در درجهٔ اول برای کسانی نوشته می‌شد که مخاطب شعر بودند، آن هم خواصِ مثلاً سلطانی که به زحمت می‌توانسته بفهمد شاعر درفلان جای شعرچه‌صنعتی را به کار برده است. اینها بیشتر برای مخاطبانی بوده که قرار بوده صله‌ای، جایزه‌ای، چیزی بدهند. وگرنه آدمی مثل فردوسی که بزرگترین تراژدیهای دنیا را خلق کرده، در کنارش یك تراژدی شناس و یا اسطوره شناس نقاد حضور نداشته است که فرضاً مسئلهٔ قدرت در داستان رستم و سهراب را مطرح کند و یا از فردوسی بخواهد که جوری کار را انجام بدهد که بعداً منتقدین بتوانند پی ببرند که رستم در این اندیشه بوده که آیا سهراب را بکشد یا نه! اگر بُکشد چه می‌شود و اگر نکشد چه! فردوسی بی‌نیاز است از آقایانی که امروز همه چیز را دکان دونبش‌کرده‌اند و از آن نان درمی‌آورند. او نیازی به این جماعت نداشته است که بنشینند برایش توضیح بدهند که در غرب اسطوره، اسطورهٔ پدرکشی است امّا در شرق باید متوجّه باشی که چون اسطوره، اسطورهٔ پسرکشی است، پس سهراب نباید بر رستم غلبه کند! و یا مثلاً این پسرکشی را ما در داستان «سیاوش» هم داریم و «کاووس» در حقیقت فرزندکشی می‌کند. به وجود آمدنِ این آثار از حکیم ابوالقاسم به علّت آن نیست که وی شاگردیِ منتقدین را کرده و می‌دانید که فردوسی در یك جای دربسته و سخت دور از بازارهای خودفروشی زمانه این اثر را خلق کرده است.

امّا نکتهٔ اول همان فرهنگ شنیداری است و

نکتهٔ دوم اینکه شعرای بزرگ بی‌نیاز از نقد بوده‌اند. غرض این است که منتقد، هنرمند نمی‌سازد. هنرمند بزرگ خودش منتقدِ خودش است. امّا وقتی هنرمند بزرگ به دنیا نمی‌آید معنای آن این است که آن ولایتی که لازمهٔ ظهور هنرمند بزرگ است، دیگر وجود ندارد. آن‌وقت منتقد پا پیش می‌گذارد و یك اثر خیلی کوچك را از زوایای بسیار نگاه می‌کند. تحلیلهای مختلف پای آن می‌گذارد و سعی می‌کند که از یك طرف بازار خودفروشی خود را داشته باشد و از طرف دیگر منّتی بر صاحب اثر. در روزگار ما با وجود این همه منتقد، هنوز نتوانسته‌ایم یك شاعر بزرگ به مفهوم کلّی کلمه داشته باشیم. و جالب است که آنهایی که درحدّ متوسط در روزگار ما رشد کرده‌اند، رشدشان حاصلِ زحمات و تلاش خودشان بوده و نه منتقدین.

و امّا در روزگار گذشته... هر کدام کار خودشان را می‌کردند؛ یعنی «عنصری» قصیده‌اش را می‌سازد، درست در روزگاری که بغل گوشش فردوسیِ بزرگ مشغول خلق شاهنامه است. و در عینِ حال آموزش شفاهیِ بدیع و عروض و قافیه و... هم هست. در حقیقت آنهایی که به جمع‌کردن این‌گونه صنایع می‌پرداختند و کتاب تدوین می‌کردند، از خود شعرا یاد می‌گرفتند که اینها چیست و اوّل خودِ شعرا برای صنایعی که در شعر پدید می‌آمد، یك تعبیری می‌ساختند. وگرنه یك شاعر توانا نیازی به این ندارد که بداند تشبیهی که به کاربرده است، تشبیه صریح است یا تشبیه بالکنایه.

یعنی خود بخود زبان برای شاعر این چیزها را به ارمغان می‌آورد؛ ضرورتی ندارد که شاعر به این چیزها بپردازد. من خیلی آدمهای بزرگ را می‌شناسم که خیلی از صنایع را اصلاً نمی‌شناسند و در عین حال آنها را خوب ارائه می‌کنند.

● نکتهٔ مطرح در نقد معاصر بیشتر از لحاظ محتوا و مضمون آثار شاید مورد نظر باشد و کمتر به موارد و مناسبتهای تکنیکی از قبیل صنایع شعری برمی‌گردد، و مطالبی که شما فرمودید بیشتر منظور فقدان نقد تکنیکی بود. با توجّه به اینکه در نقد معاصر محتوا هم مورد توجّه منتقد هست و گاهی او حتّی به خود جرأت می‌دهد و قصد نشان دادن راه به هنرمند را دارد، در این مورد نظر شما چیست؟

■ نخست اینکه محتوا در اختیار منتقد نیست؛ در اختیار خود شاعر است و به زورِ منتقد نمی‌شود محتوا در شعر به وجود بیاید. شاعر یا صاحبِ وَلایت است و عالَمی دارد؛ یا عالَم ندارد و موجودی است بسیط که فقط یك طبع روان دارد، که متأسّفانه در روزگار ما اصلاً طبع روانی هم وجود ندارد. مثلاًشعر موج ناب، نشان دهندهٔ بی‌طبعی است. آدمی مثل «شهریار»، منتقد پذیر نبود؛ کاری به کار منتقد نداشت. بااینکه زبان فرانسه را هم می‌دانست و به فرهنگها و مراجع و مآخذ هم دسترسی داشت، امّا آن را کنار گذاشت، چون عالَم خودش را داشت.

شاعری به نظر بنده وَلایت است. کسی که وَلایت دارد شاعر از آب درمی‌آید، حتّی بدون داشتن سواد. کار «یغمای خشت‌مال» را می‌گذاریم کنار کار خیلی از مدّعیان همین دههٔ

اخیر و دهه‌های قبل. می‌بینیم که در برابر «یغمای خشت مال» (که خودش می‌گوید من کارگر بیل به دستم، بر من ـ نام شاعر مگذارید و حرامم مکنید) رنگی ندارد. اینها عالَم ندارند. از جمله خود بنده. شاعری در کار نیست؛ یا موج نو است، یا موج ناب است، یا موج سوم. در برابر این بیت که:

آن قدر داغم که گر خنجر نهی برگردنم
جای خون آتش فرو می‌ریزد از شریان من

چه رنگی دارد این موج بازی‌ها؟ نمی‌خواهم زیاد از «یغما» حرف زده باشم. «شهریار» با آن انزوا و گوشه‌گیری‌اش، در زبان ترکی «حیدر بابا» را خلق کرده است و در زبان پارسی پاسدار روح غزل است و یك بیت او به مجموعهٔ کار بسیاری از مدّعیان این روزگار می‌ارزد:

وگر به پای مه و مه اگر جهان گردیم
به صد چراغ نیابیم آنچه گم کردیم

شاعر امروز فاقد ولایت است؛ بدون درد زندگی می‌کند، فلك زده است به معنای فلسفی کلمه، و در عُسرت محض است؛ وقوف به خود ندارد، به همین خاطر گوش و دهانش یکسره دراختیار کس دیگری است که چه بگوید و چه نگوید. این بیچاره اثرپذیر است امّا اثرگذار نیست. یعنی شاعرِ «امروز» نه به دنبالِ «چرایی» است و نه به دنبال «چیستی». حتّی اگر گهگاه از چرایی دَم می‌زند، می‌گوید «فقر بسیار است»، «باید فکری برای طبقات کرد»، «باید چه کرد و چه کرد». باید گفت آقا، اگر پانصد سال هم بنشینی و از این شعارها بدهی شاعر نخواهی شد! این حرفها برمدار اومانیسم مطرح می‌شود. هرگاه به چیستی‌های بزرگ پرداختی، آن وقت پاسخ این چراها را هم خواهی داد. شاعری که می‌گوید:

شمر یعنی رهن یعنی پول پیش
شمر یعنی نقب گرگ از راه میش

او دارد معنایی از «شمر» به مخاطب می‌دهد که مخاطب اگر رفت خانه اجاره کند و پول پیش نداشت، شمر را جلوی خود مجسّم ببیند. حال آنکه این شاعر اصلاً داعیهٔ مبارزهٔ طبقاتی ندارد.

شاعر بدبختی که شأنی ندارد، دردی هم ندارد؛ «کلّ یوم هو فی شأن». بحث بر سر این است که اهل «وَلایت»، آینهٔ حضرت حق است و این شأنی که حضرت حق دارد، در او متجلّی است. البتّه قصد ما اثبات شعر کلاسیك نیست؛ امّا باید پرسید شاعری که از تنگنای وزن و قافیه می‌گریزد، شاعری که دو تا قافیه را نمی‌تواند جور کند، کجا می‌تواند در تنگنای این هستی پروازی داشته باشد؟ من نمی‌خواهم اثبات قافیه کنم. درد شاعر روزگار ما دردِ خودش نیست؛ «نحنانیت» است، نه «انانیت». انانیت حتّی متعالی‌تر از نحنانیت است. اگر کسی می‌خواهد بُت‌پرستی کند، چرا بُت نفس امّارهٔ خودش را نپرستد؟ چرا باید بُت نفس امّارهٔ جمع را بپرستد که هیچ معلوم نیست چگونه بتی است؟ شاعری که اجتماع‌زده می‌شود و سفارش اجتماع را قبول می‌کند شاعر نیست، چون مدام گوشش به اجتماع است که اجتماع چه می‌خواهد. و تازه دروغ می‌گوید وقتی که می‌گوید گوشم به اجتماع است. کدام اجتماع؟ یعنی ما اصلاً چنین مقوله‌ای نداریم، که اگر می‌داشتیم کلیهٔ شعرای روشنفکر باید در خدمت انقلاب و اسلامی که مردم خواستند درمی‌آمدند. پس چرا نیامدند؟ «مایاکوفسکی» مگر نه در خدمت مثلاً «پرولتاریا» بود؟ خوب، اگر مردم روسیه چیز دیگری می‌خواستند، مایاکوفسکی چه می‌گفت؟ این آقایان

صبح تا غروب، غرب را استفراغ می‌کنند. بسیار خوب، این اجتماع شما! پس شما از کدام اجتماع دَم می‌زنید؟ بعد می‌بینیم یک انانیت منحط مطرح است. یعنی این جماعت، حتّی بندهٔ نفس خودشان هم نیستند، تا شعرشان عرصهٔ نفسانیتشان باشد! شعرشان، نقاشیشان و هنرشان ابزار برآورده کردن خواهشهای نفس است. یعنی در درجات بسیار نازلی از نفس قرار می‌گیرد.

● این سفارش اجتماعی که شما معنای «شعر اجتماع‌زده» را از آن مراد می‌کنید، منظورتان این است که شعر نباید آینهٔ آرمانهای اجتماعی باشد؟

■ اصلاً ما آرمانهای اجتماعی نداریم:

اسم احمد، اسم جملهٔ انبیاست
چون‌که صد آمد، نود هم پیش ماست

یک شاعر به شرط داشتن ایمان ـ حال ایمان به هر کس ـ خلوتی دارد. در این خلوت حالی پیدا می‌کند و سخنی می‌گوید. آن تعداد از افراد جامعه که با او همسخن هستند، درد خودشان را در شعر او می‌بینند. آرمان خود را ـ که همان حرمان است ـ در آن شعر می‌بینند.

در کوی ما شکسته دلی می‌خرند و بس
بازار خودفروشی از آن سوی دیگر است

حافظ که کوی فلان را در شیراز مورد نظر نداشته است؛ کوی درد و دردمندی را درنظر داشته است. اهل درد به او «لسان الغیب» می‌گویند و با او سر و کار دارند. این است دعوا.

● در این باره که مطرح می‌شود شعر امروز ملزم نیست به صورت شعر کلاسیک باشد و صورتهای دیگر شعر به زبان امروز نزدیکتر است، نظرتان چیست؟

■ «اخوان» می‌گوید:
«من مرثیه‌ساز دل دیوانهٔ خویشم»؛
امّا او مرثیه‌گوی تمدّنی است
که امکان تحقّق دوبارهٔ آن
وجود ندارد: تمدّن ایران باستان.
■ شاعر امروز
فاقد «وَلایت» است؛ بدون درد
زندگی می‌کند؛ «فلک‌زده» است به
معنای فلسفی کلمه، و در عسرتِ
محض است و وقوف
به خود ندارد. به همین جهت، گوش و
دهانش یکسره در اختیار کس
دیگری است که چه بگوید و چه نگوید.
■ نیما اغلب با طبیعت
مواجه است، امّا «آتشی» طبیعت
را به نفع خودش مصادره کرده است.

■ بحث بر سر قافیه نیست. مناجات خواجه عبدالله انصاری به گیرایی شعر در میان مردم ما خواننده دارد. آیا خواجه عبدالله نشسته که وزن را رعایت کند؟ یا قافیه‌پردازی کند؟ یا «حکایات بوسعید»، «سمك عیّار»، «داراب‌نامه» و خیلی چیزهای دیگر، یا حتّی تواریخ ما. اگر درد باشد، به هر صورتی که بیان شود مطلوب است. ولایت اگر باشد، به هر صورتی که بیان شود خواستار و خریدار پیدا می‌کند. دیگر اینکه این جماعت، وقتی می‌گوییم ولایت ندارند، نه اینکه مسلمان نیستند؛ یعنی اینکه کافر هم نیستند. چون:

متاع کفر و دین بی‌مشتری نیست
گروهی آن، گروهی این پسندند

یك‌کسی ولایتش، ولایت اهل ایمان است: الهامش، الهام تقوی است. یك کسی الهامش الهام فجور است. این هم گیرایی دارد. امّا این جماعت هیچ‌کدام را ندارند. حصول هست؛ حضور نیست. نگاه می‌کنی، می‌بینی آقا ده جلد کتاب از روان‌شناس یهودی «اریش فروم» خوانده؛ پنجاه جلد رُمان هم خوانده است. در نقد هم مثلاً دو سه تا کتاب از خودیها و از دیگران و... امّا درعین حال می‌بینی کسی نیست. خیلی از شعرای بزرگ ما اصلاً این چیزها را نخوانده‌اند که موج نابی‌ها خوانده‌اند. ضرورتی ندارد که آدم خودش را مشغول بکند که نهصد صفحه رُمان را بخواند تا بداند کی، کجا چه کرد. آخر چه سودی دارد؟ چه خاصیتی دارد؟ من به یاد دارم از سرورم «علی معلم» که می‌گفت: «ننشین این همه رُمان بخوان: بنشین فلسفه بخوان، یا متون کلاسیك را بخوان.»

● یعنی شما به‌طور کلّی مطالعهٔ ادبیات معاصر را برای شاعر، مردود و بی‌فایده می‌دانید؟

■ بی‌فایده نمی‌دانم؛ امّا فایدهٔ این‌گونه ادبیات به شعر برنمی‌گردد. شعر مربوط است به افق اجمال و رُمان مربوط است به افق تفصیل، مثل سینما. سینما از نتایج قصّه و داستان است. مشغول شدن به این قضایا به کار شاعر نمی‌آید. بشر روزگار ما نیازمند به این است که کسی بیاید برایش افسانه‌سرایی کند، چون از تنهایی خودش وحشت دارد. وحشت‌زده از تنهایی، مدام می‌خواهد خودش نباشد؛ کس دیگری باشد. برای همین است که قهرمانهای داستانها یا فیلمها، این همه محبوبند و تأثیر می‌گذارند. یك خوانندهٔ «کلیدر»، اگر کمی شرارت در وجودش باشد و هنوز بتواند بگوید من زنده‌ام، خودش را در نقش «گل‌محمد» می‌بیند. حتّی می‌خواهم بگویم آدم خائن هم ممکن است خودش را در نقش «گل‌محمد» ببیند، چون خودش نمی‌خواسته همین که هست، باشد. می‌خواهد ستودنی باشد، تمایزی داشته باشد. بشر امروز مدام به دنبال متمایز بودن است. امّا از آنجا که نمی‌تواند متمایز باشد، مجبور است در آثار نویسنده‌ها این تمایز را جستجو کند و رمز پرفروش بودن رُمان در روزگار ما، این است. یعنی در حقیقت روزگار شاعری به سر آمده، وگرنه حافظ هنوز از همه پُرفروش‌تر است! ما شاعر نداریم. اشکال کار اینجاست.

● فکر می‌کنید چه باعث شده شاعر، آن گونه که نظر شماست، نداشته باشیم؟

■ اهل وَلایت نداریم. برای پرداختن به نویسندگی تخصّص ممکن است لازم باشد، امّا سواد فلسفی و عرفانی نه. هیچ‌کدام از

نویسندگان عصر ما نه فیلسوفند و نه عارف. نمونهٔ آن آقای «دولت‌آبادی». می‌گوید: «من نیچه می‌خواندم. رفیقی گفت ببینید نشسته نیچه می‌خواند. من گفتم: خاك بر سر من؛ اگر ما یك نیچه داشتیم آن وقت دو تا ماکسیم گورکی از آن درمی‌آمد.» این نشان می‌دهد که این آقا فکر می‌کند ماکسیم گورکی نویسندهٔ رئالیست سوسیالیست روس از نتایج طبع نیچهٔ فیلسوف ـ شاعر آلمانی است.

نویسندگی، عرصهٔ تخیّل است و شعر عرصه تفکّر. حال آنکه در روزگار ما متأسّفانه فکر می‌کنند که شعر هم عرصهٔ تخیّل است. یعنی هرچه خیال قویتر، پس شاعرتر. ما غزلواره‌سازِ بسیار خوب داریم. عین دستگاه اسلاید، خیالِ خوب به خورد خواننده می‌دهند. امّا تفکّری وجود ندارد. می‌آیند، می‌درخشند و در ظلمات خود و عرصهٔ شعر و ادبیات و روزگار گم می‌شوند.

● اگر ممکن است راجع به اینکه شعر تفکّر است، توضیح بیشتری بفرمایید.

■ اول ببینیم تفکر چیست. تفکّر، تفاهم نیست. تفاهم، کنار آمدن بنده و شماست؛ یا ما و یك جمع دیگر. یك چیزهایی از ایشان قبول می‌کنیم، تا چیزهایی از ما قبول کنند. معاملهٔ پایاپای است. برمی‌گردد به دمکراسی و حکومت به اصطلاح مردم بر مردم، و برمی‌گردد به آزادی غربی. با هم یك جوری کنار آمدن است، تفاهم است. یعنی حق برود زیر بار باطل؛ باطل هم کمی برود زیر بار حق. یا باطل با باطل. چون دو حق به دشمنی با هم برنمی‌خیزند. حال آنکه تفکّر رفتن از باطل به سوی حق است و در شعر، شاعر سلوك دارد. می‌بینیم عطار متفکّر است؛ شعرش نشان‌دهندهٔ سلوك اوست و سلوك با خیال ممکن نیست. بیدل سالك است، حافظ سالك است، مولانا سالك است، شبستری همین‌طور و سنایی هم. اگر بنای تعریف شعر را بر خیال بگذاریم قضیهٔ تجدّد پیش می‌آید. مثلاً می‌گویند «آقا زبان این شعر نو نیست»؛ یعنی جدید نیست، تجدّد ندارد. «زبان این شعر نو است». حالا چه ارزشی دارد این نو بودن؟

قضیهٔ شعری که بنایش بر تفکّر است قضیهٔ تحوّل است؛ تحوّل از یك حال به حال عالیتر. امّا در شعر روزگار ما، تا شاعر می‌خواهد وارد کارزار شود، می‌گویند «زبانت باید مستقل باشد، باید نو باشد»! زبان مستقل را که توی خیابان نمی‌فروشند! به همین خاطر است که خیلی از اهل استعداد به درکات امتیازِ زبانی می‌افتند. حال آنکه حافظ، زبانش زبانِ سعدی است، امّا چون تفکرش برتر از سعدی است، بالاتر می‌نشیند. زبانش همان زبان خواجوست، امّا چون تفکّرش برتر است از آنها، برتر می‌شود. تفکّری که به یك تحوّل عالی می‌رسد، حال شاعر را به یك حال برتر بدل می‌کند و حتّی زبان شُسته رُفته‌تری به ارمغان می‌آورد.

مولانا زبانش در مقابل زبان کلاسی سیست‌های معاصر خیلی «شترگربه» است. امّا حالا مولانا برتر است یا «رهی»؟

منم آن مست دهل زن که شدم مست به میدان
دهل خویش چو پرچم به سرنیزه ببستم

یا:

زین همرهان سُست عناصر دلم گرفت
شیر خدا و رستم دستانم آرزوست

تجدّد منتج به نتیجه‌ای نمی‌شود: تحوّل است که می‌سازد:

عطار روح بود و سنایی دو چشم او
ما از پی سنایی و عطار آمدیم

اگر سنایی و عطار نبودند، مولانا را نداشتیم. امّا در روزگار خودمان، هنوز «نیما» خاك گورش سرد نشده بود، آمدند گفتند: ما برای چه راه نیما را ادامه بدهیم؟ نیاز به تجدید به اصطلاح زبان و تجدید فضا و تصویر و... است! عجب! آقا این را به سرمنزل مقصود برسانید تا عرصهٔ استعداد ظهور حافظی باشد. حافظ کارش با تکیه به شعر پنج ـ شش قرن پیش از خودش است. امّا می‌بینیم این جماعت اصلاً تفکّر برایشان مطرح نیست. مصیبت این است که خود «نیما» هم متفکّر نیست. نه اینکه چون نیما متفکّر نیست، پس پیروان سبك بازگشت متفکّرند؛ نه؛ آنها هم اگر تفکّر داشتند که بازگشت نمی‌کردند. ما «منطق الطیر» را به عنوان یك اثر مستقل داریم؛ مثنوی مولوی را هم داریم، امّا اگر کارهای عطار و «حدیقه» نبود، ما مثنوی را نداشتیم. حالا یك کسی می‌گوید مثنوی شعر نیست!ـ ممکن است کسی مثل آقای شاملو بگوید ـ در این صورت نمی‌دانیم شعر اصلاً چه هست؟ می‌گوید فقط شعر حافظ شعر است. بسیار خوب، امّا شعر حافظ خلاصه‌شدهٔ تفکّری است که در مثنوی است.

غزلیات بیدل فاصله‌ای با مثنویهایش ندارد. خود دیوان شمس فاصله‌ای با مثنوی ندارد. اینها فکر می‌کردند شعرای عارف ما شعر را هدف می‌دانستند، مثل خودشان؛ امّا شاعری هدف نیست. اگر شاعری هدف باشد، «عنصری» شاعرتر از مولاناست، در همان تشبیب‌ها و تغزّل‌ها. پس چرا مانایی ندارد؟ شاعری که بنای کارش برخیال است، مانایی مردمی و مانایی تاریخی ندارد:

بندهٔ پیر خراباتم که لطفش دائم است
ورنه لطف شیخ و زاهد گاه هست و گاه نیست
در طریقت هرچه پیش سالك آید خیر اوست
در صراط مستقیم ای دل کسی گمراه نیست

حافظ در این شعر تفکّر عرضه می‌کند، نه تخیّل. «ناصرخسرو» تفکّر عرضه می‌کند. او به یك معنا، حافظ هم به یك معنا. امّا چون تفکّر ناصرخسرو بیشتر سفارش اجتماعی است، به گیرایی کار حافظ نمی رسد. نه به این خاطر که زبانش پیچیده است؛ ببینید، به لحاظ تاریخی ناصرخسرو بزرگتر از «مسعود سعد» است و خواننده هم بیشتر دارد. حال آنکه زبان «مسعود سعد» شُسته رُفته‌تر است. ما شعرای زیادی داریم که زبانی بهتر از زبان ناصرخسرو دارند، امّا ناصر خسرو نمی‌شوند. چون او متفکّر است:

نکوهش مکن چرخ نیلوفری را
برون کن ز سر باد خیره‌سری را

در روزگار ما بعضیها گفتند «شعر حادثه‌ای است که در زبان اتّفاق می‌افتد». بسیار خوب؛ چگونه حادثه‌ای است؟ حادثه‌ای است ناشی از تفکّر، تخیّل یا عاطفه؟ بعضیها می‌گویند عاطفه است. می‌پرسید عاطفه کجاست؟ می‌گو ید: باباطاهر شعرش عاطفی است. خیر، چنین نیست؛ عاطفهٔ باباطاهر ناشی از تفکّر باباطاهر است:

بود دردِ مُو و درمونم از دوست
بود وصل مُو و هجرونم از دوست
اگر قصابم از تن واگِره پوست
جدا هرگز نگردد جونم از دوست

این دوست کیست که اگر قصاب پوست و گوشت باباطاهر را بکند، جان او از دوست جدا نمی‌گردد؟ همان معشوق همیشگی عرفای ماست

که عشق به او منجر به تفکّر می‌شود. باباطاهر می‌گوید:

شب تاریك و سنگستون و مو، مست
قدح از دست مو، افتاد و نشکست
نگهدارنده‌اش نیکو نگهداشت
وگرنه صد قدح نفتاده بشکست

مولانا در همین معنا می‌فرماید:

از سبب سازیش من سودایی ام
وز سبب سوزیش سو فسطایی ام

همین است؛ صد قدح نیفتاده می‌شکند؛ یك قدح می‌افتد و نمی‌شکند! کار، کار نگهدارنده و سبب‌ساز است. این تفکّر است؛ عاطفه نیست:

یکی درد ویکی درمان پسندد
یکی وصل و یکی هجران پسندد
مو از درمون و درد و وصل و هجرون
پسندم آنچه را جانان پسندد

این تفکّر باباطاهر است، که رضای او به رضای حق است:

به صحرا بنگرم، صحرا تو بینم
به دریا بنگرم، دریا تو بینم
به هر جا بنگرم، کوه و در و دشت
نشان از قامت رعنا تو بینم

این دوبیتی، معنای «هوالظاهر» است.

این تفکّر است که صورت عاطفی پیدا می‌کند. وگرنه «دوست دارم بگیم بخندیم، در به روی غم ببندیم»، یا «... من و گنجشکای خونه، دیدنت عادتمونه ...»، که خیلی عاطفی‌تر است.

اگر در شعر بنابر عاطفه باشد مرحوم «سهیلی» شعرش پر از عاطفه است. عاطفهٔ کاذب هم یك جایی بالاخره نفوذ می‌کند؛ آن جایی که سطحیت جامعه است و سطحیتِ شاعر، سطحیت مخاطب به وجود می‌آورد.

ببینید، شما اگر از حق بپرسید، فرودست‌ترین مردم همان را خواهند گفت که بزرگان شعر فارسی:

تا نباشد امر حق
برگی نیفتد از درخت
...
گناه اگرچه نبود اختیار ما حافظ
تو در طریق ادب باش و گو گناه من است

یا:

رضا به داده بده وز جبین گره بگشای
که بر من و تو در اختیار نگشاده است

و یا:

اگر تیغ عالم بجنبد زجای
نبرد رگی تا نخواهد خدای

باور اصلی و بنیادین این است. امّا:

بر سماع راست هرکس چیر نیست
طعمهٔ هر مرغکی انجیر نیست

پس:

چون که با کودك سرو کارت فتاد
پس زبان کودکی باید گشاد

«کلموا الناس بقدر عقولهم» را هم داریم. البتّه مردم ما کسانی نبودند که به چهار تا تصنیف بازاری دلخوش کنند. آنها با عالم حافظ و مولانا و سعدی اُنس دارند. هستند آدمهای بی‌سوادی که حافظ را بهتر از آکادمیسین‌ها می‌فهمند؛ این ربطی به پایین بودن سطح سواد ندارد. یك زمان در قهوه‌خانه و در روستاهای ما تراژدیهای فردوسی خوانده می‌شد. از روزگاری که فرهنگ غرب با اسباب و اثاثیه‌اش آمد، فلان شاعرِ تصنیف‌ساز جای فردوسی را گرفت و موسیقی بومی ما که شعرش حتّی عالی است از صحنه خارج شد و ماهور لرستان و موسیقی آذربایجان و... الخ، تحت تأثیر پایتخت، به دست آدمهای بی‌سواد و تاجر افتاد. البتّه شعر جاافتاده بود و

آقایان نتوانستند شناسنامه‌اش را باطل کنند. هرچند آدمی مثل «شاملو» همیشه سعی داشته که جز حافظ بقیه را ندیده بگیرد و بعد هم او را به اندازهٔ یك شاعر اومانیست پایین بیاورد: به قول امام که فرمود: «کسروی نتوانست پیغمبر شود: پیغمبری را پایین آورد.» شاملو می‌گوید: «فردوسی شاعر نبوده و سعدی سطحی است». امّا حافظ بدون سعدی معنی ندارد. برای فهم حافظ باید شعرای قبل از او را درك کرد. این جماعت با عالَم حافظ بیگانه‌اند.

● بحث بر سرتفکّردرشعر بود. بهتر است حضور تفکّر در شعر معاصر را هم به بررسی بنشینیم. در این مورد کمی مفصّلتر صحبت بفرمایید.

■ در شعر دههٔ اخیر، دانسته و ندانسته، به تفکّر برمی‌گردیم. شعر «علی معلّم دامغانی» را ببینید، یا شعر «احمد عزیزی» را. معلّم می‌گوید:

ماند زین غربت چندی به دغا یاوه زمن
بیل و داس و تبر و چارق و پاتاوه زمن
یله گاو و شخ و شخم و رمه از من هیهات
من غریب ازهمه ماندم، همه‌ازمن، هیهات
آیش سال زد از غربت من بایر ماند
چمن از گل شجر از چلچله بی‌زایر ماند
سالها بی من مسکین به عزیزان بگذشت
به حمل بذر بیفشاندم و میزان بگذشت

سخت دلتنگم، دلتنگم، دلتنگ از شهر
بار کن تابگریزیم به فرسنگ از شهر
بار کن بار کن این دخمهٔ طرّاران است
بار کن گر همه برف است اگر باران است
بار کن دیو نیم طاقت دیوارم نیست
ماهی گول نیم، تاب خشنسارم نیست
کم خودگیر به خیل و رمه برمی‌گردیم
بار کن جان برادر همه برمی‌گردیم

روستا در شعر معلّم نماد امّت واحده است، و شهر، نماد آخر زمان. «بار کن دیو نیم طاقت دیوارم نیست»؛ «دیو» کسی است که اهل دوئیت باشد، یعنی مشرك. و «دیوار» مصدر مرخم «دیو آرنده» است، چیزی که توسّط دیو آورده شده. دیوار به این معنی رمزی تنها در شهر وجود دارد. همین‌طور عزیزی در شعرش رعد را به خاطر رعد و موج را به خاطر موج مطرح نمی‌کند. البتّه ایشان هنوز در راه هستند و به وحدت موضع در شعر نرسیده‌اند:

این موج مد مشیت اوست
این رعد طنین خشیت اوست

خوب، این تفکّر است. در روزگار ما آقایان گفتند شعر باید خودبخودی باشد؛ همین‌طور بیاید، بجوشد. این یعنی زمام زبان را، که خانهٔ حقیقت است، به دست اهوائی سپردن که اغلب اوقات گرفتار واقعیات است و تمنّایش، تمنّای روزمرّه است.

در بخشی از شعر معاصر وقتی می‌گوییم تفکّر نیست، بعضیها فکر می‌کنند که شاید غرض این است که تعقّل هم نیست، یا اندیشه نیست، یا تفاهم نیست: اما منظور این نیست. در شعر معاصر، نیما در آغاز کار یك ناتورالیست است که گرایشات رُمانتیك هم دارد، چون کلاً نگاهش به سمت غرب است و آرائش، آراء هنرمندان و منتقدین اومانیست. بعد امپرسیونیست می‌شود. یعنی در ادامهٔ کار به وقایعی می‌پردازد که می‌توانند کلاً صورت رمزی به خود بگیرند، امّا با لذّات رمزی نیستند. «مرگ کاکلی» یك نمونه است. یا مثلاً: «قوقولی قو

خروس می‌خواند»، یا «هنگام که گریه می‌دهد سازـ این دود سرشت ابر بر پشت». این یکی شدن نیما با طبیعت و گاه انتقال آن بدون هیچ‌گونه نتیجه‌گیری از چیزی که مطرح می‌کند، شعر است، امّا شعر محض.

برخی خیال می‌کنند شعر محض خیلی برتر و بالاتر از شعری است که تکیهٔ آن بر تفکّر است، امّا این‌طور نیست. در «مرگ کاکلی» یك پرنده روی سنگی مرده است و نور آنچنان به کاکلی می‌تابد که به سنگ هم. یك شاخهٔ «میم‌رَز» هم خم شده و سر را روی سنگ گذاشته. نور آفتاب مثل دیروز می‌تابد و کاکلی در مدفن نوایش (جنگل) مرده است. نتیجه‌ای که نیما می‌خواهد بگیرد در شعر نیست. شاعر موضعی در مقابل مرگ کاکلی ندارد. کاکلی برایش یك موضوع است. شعر تمام می‌شود. خواننده باید خودش فکر کند که چگونه به مرگ کاکلی بیندیشد. البتّه مرحوم نیما از آغاز تا انجام شعر با یك موضوع کلنجار می‌رود، به نظر من از لحاظ تصویری و به قول جماعت امروز از نظر «ایماژ» تَك است؛ حتّی از لحاظ پرداخت آبستره‌ای که به موضوع می‌دهد، سخت تواناست؛ امّا همچنان موضع بین خواننده و شاعر معلّق است. هرکس موضعی می‌گیرد و هیچ کدام ما را به تفکّر نمی‌رسانند. ممکن است به توهّم برسیم یا حتّی به تخیّل، امّا به تفکّر نمی‌رسیم. سِیْری در این کار نیست. مرحوم نیما چه می‌خواهد بگوید؟ اینکه مرگ پرنده یا انسان امری است که چیزی را تغییر نمی‌دهد؟ پوچ است؟ طبیعت از این قضیه بی‌اعتنا رد می‌شود؟ معلوم نیست.

«اِلیوت» گفته: «در شعر امروز خواننده با شاعر مشارکت دارد». «یوسف الخال»، شاعر

■ نیما بعد از یك سیر ممتد و ستودنی در امپرسیونیسم خاصّ خودش، می‌رسد به یك زبان رمزی در امپرسیونیسم. «داروگ» یك شعر رمزی است.

■ در روزگار ما آقایان گفتند شعر باید خودبخودی باشد؛ همین‌طور بیاید، بجوشد. این یعنی زمام زبان را، که خانهٔ حقیقت است، به دست اهوائی سپردن که اغلب گرفتار «واقعیات» است و تمنّایش، تمنّای روزمرّه است.

■ «فروغ» هم صورت را متجدّد می‌کند و هم معنا را متحوّل یعنی اوزان مختلف‌الارکان را با شگردی خاص به متّفق‌الارکان تبدیل می‌کند.

عرب هم همین حرف را می‌گیرد و می‌گوید: «شاعر و خواننده با هم شعر را می‌سازند». این یکی تحت تأثیر نقد شعر اروپایی این حرف را می‌زند: امّا «الیوت» تحت تأثیر کسی نیست. اگر باشد، تحت تأثیر نحله‌های فکری پیش از خودش است. نتیجه اینکه این حرف ممکن است تا یك حد و مرزی قابل پذیرش باشد، امّا چون دست خواننده و شاعر را بازمی‌گذارد، می‌رسیم به شعر مدرن که نمونه‌اش را در غرب داریم. «تولستوی» بزرگ در «هنر چیست» بشدّت به همهٔ این کارها می‌تازد و اینها را غیرالهی و غیر انسانی و بی‌ارزش معرّفی می‌کند که معنا در آنها نیست. به قول قدمای خودمان: «شعر از برای مردمان گویند نه از برای خود»؛ و گویا از «لوکاچ» باشد که: «خوشتر دارم خوکچرانی باشم تا به زبانی سخن بگویم که مردم من چیزی از آن سر درنیاورند.»

امّا همچنان که امپرسیونیسم نقطهٔ تحوّلی در نقاشی غرب است، ولی نتایجی که از امپرسیونیسم به دست می‌آید، نتایجی نیست که در آن تحوّلی باشد و همان تجدّد است، در شعر پس از نیما هم ما تنها با تجدّد مواجهیم. در قصّه‌نویسی هم امپرسیونیسم را داریم. «چخوف» یك نویسندهٔ بزرگ امپرسیونیست است، امّا سیْری ندارد. «چخوف» موظّف به پاسخ دادن به «چرا»ها نیست. «چیستی»ها را مطرح می‌کند. «مانه»، «مونه»، «پیسارو» و سیسلی و دیگران نیز به چیستی‌ها می‌پردازند: کاری به چرایی‌ها ندارند. امّا بعد از امپرسیونیسم ما به اکسپرسیونیسم می‌رسیم، که خودش مقدّماتی دارد که پیش از امپرسیونیسم است. در کار خیلیها، اکسپرسیونیسم را می‌شود دنبال کرد. «وانگوگ» با اینکه مدّتی در کنار امپرسیونیست‌هاست، امّا کارش یك تحوّل است که می‌توانست ادامه پیدا کند، امّا متأسّفانه ادامه نمی‌یابد و به «نئواکسپرسیونیسم» منتهی می‌شود. این جماعت باز هم به دنبال تجدّد صورت اکسپرسیونیسم هستند، نه به دنبال تحوّلش. تحوّل به باطن برمی‌گردد. اگر باطن متحوّل شود، صورت هم متحوّل می‌شود. امّا این جماعت فقط به دنبال تجدّد صورت هستند و اینکه بگویند «این شیوهٔ من است». حتّی در کوبیسم، پیکاسو تا حدودی در جستجوی تحوّل است؛ امّا بعد متأسّفانه کارش منجر به تجدّد صورت می‌شود تا جایی که خود او می‌گوید: «در کارم هر کجا که بخواهد به طبیعت نزدیك شود و یا به آنچه در ذهن وجود دارد نزدیك شود، چه از لحاظ رنگ یا فرم، من سعی در پرهیز از آن دارم». همهٔ اینها صورت را جستجو می‌کنند چرا که غرب کلاً بنیاد و بنایش بر صورت است. البتّه ما در کار امپرسیونیست‌ها گرایش به شرق را می‌بینیم.

خیلیها با مطالعهٔ نقاشی ژاپن، چین، ایران، مصر، معماری شرق، معماری هندوها بالاخص سعی بر این دارند که تحوّلی در کار به وجود بیاورند، که همان روی کردن به شرق خود یك تحوّل است. امّا بعضی از این جماعت که بعداً نتایج کارشان به مدرنیسم منجر می‌شود، صورت هنر شرق، یا بهتر بگوییم، ظاهری را که عین باطن است گرفتند و به نفع نقاشی غرب مصادره کردند. از جمله «پل سزان». او صورت هنر شرق را به نفع غرب مصادره می‌کند و کارش به هنر مدرن (پُست امپرسیونیسم) منتج می‌شود.

آدمی مثل «کاندینسکی»، پیش از آنکه نقاش

باشد، تئوریسین است، و کارش اغلب مصادرهٔ فلسفهٔ غرب و عرفان شرق به نفع توجیه به اصطلاح یك «صورت» از نقاشی است. بنده معتقدم که غرب اصلاً منحط نیست؛ یعنی به معنایی که امروزیها و روشنفکران امروزی از آن یاد می‌کنند، غرب منحط نیست. غرب در جستجوست، در راه است. صدر تاریخ غرب، خودش است؛ برخلاف تاریخ ما. امّا روشنفکر ما غالباً منحط است، چرا که تتبّع و تقلید از غرب می‌کند. عرفان ما خودبخود روشنفکرمان را برنمی‌انگیزد، بلکه به واسطهٔ طرز نگرش مثلاً «یونگ» که اشاراتی به رمزهای شرقی دارد برانگیخته می‌شود. اشاراتی به شرق و به عرفان هند یا به عرفان اسلامی، این انگیزه را برای روشنفکر به وجود می‌آورد که از راه «یونگ» می‌شود عرفان را پذیرفت، چون «یونگ» گفته است. باز هم می‌بینیم که روشنفکر ما تابع غرب است چون با نگاه «یونگ» به عرفان خود نگاه می‌کند و بالاستقلال خودش جرأت روی آوردن به امری را ندارد. در نقاشی هم همین قضیه را داریم. یعنی جماعت گرفتار صورت غرب هستند؛ حتّی جرأت بیان تمنّاهای نفسانی خود را ندارند. در غرب اگر صورت متجدّد شد، این جماعت هم متجدّد می‌شوند. شما می‌بینید از کلاسیك در کار هنرمندان ما هست، تا مثلاً «اَکْشن پینتینگ».

ما غربزده‌تر از خود غرب هستیم، چون ما پیرو غربیم، امّا غرب پیرو خودش نیست. غرب نمی‌خواهد در خودش بماند؛ حدّاقل می‌خواهد صورت را متجدّد کند، امّا ما صورت خودمان را هم که بخواهیم متجدّد کنیم، منتظر آنها می‌مانیم و به محض اینکه غرب حرکت می‌کند ما هم دنبالش راه می‌افتیم. حالا کار نداریم که فرهنگ غربی یك سیْر شتابناك دارد یا خیر. در غرب اتّفاقاً کار کلاسیك همچنان هوادار دارد: یعنی «متاع کفر و دین بی‌مشتری نیست». آنجا همه‌جور هنری خریدار دارد. امّا آنچه که به اینجا وارد می‌شود، و به‌طور کلّی به ممالك شرقی، آخرین پدیده‌هاست. و ما فکر می‌کنیم شایعترین هنر غرب همینهاست و سینمای ما هم به همین دلیل است که نمی‌داند در کجاست.

کوبیسم، پیکاسو تحت تأثیر هنر آفریقایی است؛ سمبولیسمی است که از قدیم در نقاشی شرق و غرب ادامه داشته است. در آن قسمتهایی که گاو، مردها را مطرح می‌کند و «مینوتور»ها و بقیه را. امّا کارش بی‌نتیجه است. تابلوی تأثیر طلوع آفتاب «مونه» منتهی به خود «مونه» نمی‌شود و امپرسیونیستها را به دنبال دارد عین نیما که منجر می‌شود به اخوان، شفیعی، فروغ فرخزاد، نادرپور، فریدون مشیری، منوچهر آتشی، اسماعیل خویی و... شاملو... و خود شاملو حتّی نتیجهٔ نیماست. امّا فوراً شاملو می‌آید همه چیز را می‌گیرد از شعر. آنهایی که شاملو محدودشان کرد و دیدند که نمی‌توانند هیچ کاری بکنند، رفتند به سراغ حجم، موج نو، موج ناب، موج سوم و امواج دیگر، و پرت و پراکنده شدند. اینها از دامن نیمای پدر جدا افتادند امّا شاملو نشدند، چرا که او لااقل همین صورت را می‌توانست برای خودش داشته باشد. پیروان شاملو، در برابر پیروان نیما، بسیار زیاد شدند، چون پیروی از شاملو آسان بود. مجلّهٔ «فردوسی»، «نگین»، «رودکی» و مجلّات دیگر و نشریات بعد از انقلاب و روزنامه‌ها پر شدند از شاعران شعرسپید. امّا پیروی ازنیمادشوار است،همان‌طوری که فرزندان امپرسیونیست «مونه» بایستی تناسبات

کلاسیک و طرّاحی را می‌دانستند، رنگها را می‌شناختند، تغییر رنگها را زیر نور طبیعی و غیر طبیعی دنبال می‌کردند و اغلب اینها با کار آکادمیک شروع کرده بودند. شاگردهای شاملو فکر کردند خوب، وزن که لازم نیست، پس طبع موزون هم لابد لازم نیست! در حالی که خود شاملو طبع موزون داشته است؛ داد و ستد با زبان کلاسیک داشته است. امّا اینها نداشتند. زبان را نمی‌شناختند. شاملو زبان فارسی را بخوبی می‌شناسد، امّا نگفت که شرط وقوف به کار، کار کلاسیک است و شناختنِ زبان خراسانی و متون کهن. در نتیجه شعر سپید پیدا شد؛ کارگاهِ ولنگاری؛ هرکی از خانهٔ خاله‌اش قهر کرد رفت برای عمه‌اش شعر خواند؛ شعر سپید! این همه آدم هست، یک کدام فراتر از شاملو نرفتند. امّا اخوان به یک معنا از نیما فراتر می‌رود؛ نه از جمیع جهات. و یا فروغ از نیما فراتر می‌رود. آتشی به یک معنا از نیما فراتر می‌رود. هر یک از اینها شیوه و زبان مخصوص به خودشان را دارند. فهم خاصّ خود را دارند. مثلاً خود نیما، بعد از یک سیر ممتد و ستودنی در امپرسیونیسم مخصوص به خودش، می‌رسد به یک زبان رمزی در امپرسیونیسم؛ عین «گوگن» که به سمبولیسم در امپرسیونیسم می‌رسد. «دارْوَگ» یک شعر رمزی است، امّا «هنگام که نیل چشم دریا، از خشم به روی می‌زندمشت» یک شعر رمزی نیست. «خانه‌ام ابری است...» تا حدودی یک شعر رمزی است. ولی اخوان اصلاً توجّهی به طبیعت ندارد آن طوری که نیما توجّه دارد. به تفکّر شرق برمی‌گردد، امّا خیلی به اصطلاح از این طرف می‌افتد. «باستان‌گرا»ست. هم در تفکّر و هم در نحو (البتّه نیما هم در نحو زبان، باستان‌گراست؛ سبک خراسانی و زبان خراسانی) و هم در موضوع. نیما یک محور به اصطلاح کلّی در همهٔ شعرهایش نیست، امّا اخوان هست. اخوان از «زمستان» شروع می‌کند، یا حتّی از «ما چون دو دریچه روبروی هم...». یک «نومیدی» در شعرش هست. بعضیها شاید بگویند این «نیست‌انگاری» است، امّا نیست‌انگاری نیست. خودش می‌گوید: «من مرثیه‌ساز دل دیوانهٔ خویشم»؛ امّا مرثیه‌گوی تمدّنی است که امکان دوباره متحقّق شدن و به ظهور رسیدنِ آن نیست؛ تمدّن ایران باستان. این یأس و بدبینی در تمام کار اخوان ـ کارهای خوب اخوان ـ هست. بعلاوه اگر نیما مثلاً ده کار خوب داشته باشد، از لحاظ ساخت و ریخت، بافت و فرم، همتافت شدن صورت و معنا در کار اخوان خیلی بیشتر است. به علاوه اخوان شلختگی نیما را در زبان ندارد؛ خوب، نیما آغازگر بود. زبان اخوان محکمتر است، شُسته رُفته‌تر است. بر اوزان بهتر از نیما تسلّط دارد، امّا نیما چنین تسلّطی ندارد. خراسانیِ نیما زیاد پاکیزه نیست، امّا خراسانیِ اخوان خیلی پاکیزه است، «امروزی»تر است، در عین اینکه تمام آن حدود را رعایت می‌کند. حتّی در دایرهٔ واژگان. بعلاوه، اخوان به معنایی که ما مراد می‌کنیم از شعر، نزدیکتر است به تفکّر ما. در «کتیبه» نگاه کنید. این سیر ادامه دارد. بعد، نتیجه می‌گیرد از مسئله. در «شهریار شهر سنگستان...» هم همین‌طور؛ در «ناگه غروب کدامین ستاره» همین‌طور، در «نمان» هم همین‌طور، در «پیوندها و باغ» نیز. بعلاوه اخوان اولین کسی است که تغزّل را وارد شعر نیمایی می‌کند. «امشب دلم آرزوی تو دارد...» و چند و چندین کار از این دست که «نیما» بعد از عبور

از «افسانه» دیگر نتوانست. تغزل چرا داشته باشد؟ چرایی اش هم به خاطر این است که نیما به نظر من «صفورا» را و عشق او را به نفع نحنانیت مصادره می‌کند. در انزوایش جامعه هست. حتّی می‌توان گفت عشق به جامعه هست؛ امّا عشق به یك فرد، چه مجاز و چه حقیقت، نیست. بعلاوه اخوان موحّدتر است، حتّی به معنای کثرت‌زدهٔ کلمه.

«شفیعی» رویکرد به عرفان را وارد شعر نیمایی می‌کند؛ همان چیزی که خودش شاید الان آن را نفی کند. شفیعی یکسر رجوع به گذشته دارد؛ به شعر سبك عراقی. «حلاج» را مطرح می‌کند؛ حالا حلاج او کمی هم سیاست‌زده است، ایراد ندارد. امّا ایشان سیاسی‌ترین کارهایش هم عارفانه است. «موج موج خزر از سوگ سیه‌پوشانند...» «غزل نو» است. با اینکه کم کار کرد، امّا از اولین کسانی بود که استارت غزل نو را زد. غزل نو، نه غزلواره، که معنا ندارد. شفیعی سواد عربی اش درست است. سواد فلسفی و عرفانی اش درست است، که البتّه بعد خودش از اینها اِعراض می‌کند. امّا در «کوچه باغهای نیشابور...»، «از زبان برگ...» «مثل درخت در شب باران»، از این دست کارها، ما آن فضای شعر عراقی را می‌بینیم. وحدت در کثرت را خوب بیان می‌کند با شعر. ...جلال می‌پرسد این مرغ را گلو هرگز... الخ، و خیلی کارهای از این دست، و به این معنا متعالیتر از نیما است. امّا شاید این تألیفها و تحقیقها (به معنای امروزی کلمه و نه به معنای به حقیقت رسیدن) باعث می‌شود که شفیعی کاری از پیش نبرد. البتّه کارهای اخیر او را ندیده‌ایم؛ نباید یك طرفه به قاضی رفت. شاید خیلی از خودش فراتر رفته باشد، برخلاف شاملو که از خودش اصلاً فراتر نرفته است و بعد از «ترانه‌های کوچك غربت» فقط یك شعر خوب دیگر دارد: «حکایت».

و فروغ، او هم صورت را متجدّد می‌کند و هم معنا را متحوّل. یعنی اوزان مختلف الارکان را با شگردی خاص به متّفق الارکان تبدیل می‌کند، که در شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» هست. یعنی رکنهای آخر را می‌گیرد و تکرار می‌کند. در «تولّدی دیگر» هم مثلاً: «پس زنده باد ۶۷۸ صادره از بخش پنج، ساکن تهران» و وزنهای مختلفی را به این شکل کار می‌کند و زبانش زبان امروز است. می‌شود گفت زبان عراقی است، به خاطر سرراست بودن. اصلاً زبان امروز فارسی ادامهٔ زبان سبك عراقی است. البتّه به زبان تفهیم و تفاهم بدل شده، نه اینکه هنوز همان زبانی که در شعر بوده است، باشد. این زبان که همین زبان «حیّ» امروز است، در شعر ایشان براحتی به کارگرفته شده؛ کاری که اصلاً نیما نمی‌توانست انجام دهد، و شاملو، اخوان و... نمی‌توانند بکنند. مثلاً فرش، جارو، رادیو، چرخ خیاطی و... این چیزها را بدهید به دیگران. شعر آنها نمی‌کشد، چون زبانشان اقتباسی است. امّا زبان فروغ اقتباسی نیست؛ زبان امروز است. بعلاوه، «خیال» فروغ در خدمت تفکّر اوست:

«...آن کلاغی که پرید از فرازِ سرِ ما
و فرو رفت
در اندیشهٔ آشفتهٔ ابری ولگرد...»

می‌بینیم که ابر اندیشه دارد؛ ابر شخص است و تصویر به خاطر تصویر نیست. نه آبستره و نه حتّی امپرسیونیستی است، بلکه به عشق منجر می‌شود. شعر «زندگی» ایشان بنایش بر تفکّر است، ضمن اینکه در همهٔ مصرعها نتیجه دارد. در تتمّهٔ شعر نیز باز هم

شاهد نتیجه هستیم. «هیچ صیادی در جوی...». یا در شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» هم با تفکّر مواجهیم. بعلاوه، ایشان به خاطر رجعتی که به شرق دارد، تفکّر الهی در کارش چهره نشان می‌دهد: نه حتّی به معنای اومانیستی کلمه: خیر. فروغ براحتی از انسان جمعی و فردی عبور می‌کند. در «تمنّای چراغ» است:

«اگر به خانهٔ من آمدی
ای مهربان
برایم چراغ بیاور...»
و:
«یك پنجره برای دیدن
یك پنجره برای شنیدن کافی است...»
و:
«همیشه پیش از آنکه فکر کنی
اتّفاق می‌افتد
باید برای روزنامه
تسلیتی بفرستیم...»
و رسیدن به اینکه:
«اینك منم
زنی تنها
در آستانهٔ فصلی سرد...»

این فصل سرد پیری نیست: منظورش مرگ است. او به نوعی «مرگْ آگاهی» رسیده است، بی‌آنکه سر کلاس استاد نشسته باشد. شاعر با «حضور» خودش به تفکّر می‌رسد. به عبارت دیگر، فیلسوف از تفکّر به زبان می‌رسد و شاعر را زبان به تفکّر می‌رساند. شاعری که در صورت زبان محدود می‌ماند و درجا می‌زند، به تفکّر نمی‌رسد. و خیلیها دنبال صورت زبان هستند. امّا فروغ دنبال صورت زبان نبود.

یا «منوچهر آتشی» که به اعتراف خودش، با پیروی از «تولّلی» شروع می‌کند. امّا می‌بینیم به ترتیب از «تولّلی» به نیما، اخوان و شاملو و... می‌رسد و از همه عبور می‌کند و به زبان خاصّ خودش می‌رسد؛ یك ناتورالیسم خشن که کم‌کم تفکّر هم در آن نفوذ می‌کند و خود را نشان می‌دهد. از همان «خنجرها و بوسه‌ها و پیمانها...»، تفکّر او چهره نشان می‌دهد. نیما اغلب با طبیعتِ محض مواجه است، امّا آتشی طبیعت را به نفع خودش مصادره می‌کند. «گلگون سوار» یك نمونه است. شهر و روستا، هر دو به نفع آنچه شاعر می‌خواهد بگوید مصادره می‌شوند: گریز از صورت تمدّن امروز. در همان: «دشمن کشیده خنجر مسموم نیشخند... هر مرد کاو فشارد دست مرا به مهر،مارفریب دارد پنهان در آستین...». او دانسته یا ندانسته بیزاری خود را از زندگی و تمدّن غربزدهٔ امروز اعلام می‌کند. در شعرهای اخیر آتشی، همین قضیه رامی‌بینیم که ایشان به چه راحتی می‌رسد به یك تفکّر که منتظر یك جهش دیگر است. منظورم «جهش ایمانی» است. این جهش برای ایشان در حال وقوع بود: همچنان که دیدیم «سنایی غزنوی، سر حلقهٔ عارفان و مجذوبان» را نوشت؛ «ناصرخسرو قبادیانی، شاعر بالنده و بارور دیروز» را نوشت؛ «پروین اعتصامی، شاعرهٔ مسلمان» را نوشت و مشغول کار روی «منطق‌الطیر» بود که متأسّفانه بعضی آدمها که نه چیزی از نطق طیر می‌دانند نه سهمی از نطق آدمی برده‌اند، ایشان را محدود کردند.

به هر حال بررسی سیر تفکّر به معنای قدیم و جدید در شعر امروز فرصت بیشتری می‌طلبد و اصلاً مصاحبه گنجایش آن را ندارد. کار «سپهری» و «خویی»- علاوه‌بر کسانی که

برشمـردیم- باید مورد چند و چون جدّی قرار بگیـرد و از قدمـای متـأخرین، کار «شهریار»، «فیـروزکـوهی»، «اوستا» و در همین دهه، کار «معلّم» و «عزیزی»، اگر بنا را بر تفکّر بگذاریم. و اگر بنابر تخیّل باشد، شعر همهٔ شاعران پس از نیما را باید دید.

● این را اجازه بدهید در مباحث دیـگـری که در «سـوره» خواهیم داشت، شاهـد باشیم. با تشکر از جنابعالی که این گفتگو را به سامان رساندید.

● سه شعر از یوسفعلی میرشکاک

● درست با برآمدن آفتاب

دو مرغ خسته در آیینه‌اند
سگان به فکر ساعت موعودند
که ماه
به بازماندگان رو به انقراض قبیله
رخصت نالیدن خواهد داد.

●

من از کنار پنجره می‌بینم
زنان زرد- روی عزادار خسته را
که رو به سوی تو می‌آیند
و تو
به فکر آن پرنده‌های پریشان هستی
که از برابر آیینه رد شدند
و رو به سوی سایه پریدند.

●

من از کنار پنجره می‌بینم
که روبروی آینه چیزی نیست
و در عصای آبنوس سلیمان
هجوم موریانه‌ها جریان دارد
تو رو به سوی خیل شگفت‌آفرین زنان
برمی‌گردی
درست با برآمدن ماه
و لابه‌های غریب شغال.

●

نه در حصار کسی ایمن خواهد ماند
نه در سیاهی اعماق چاه
تو را به کاروانیان تشنه اگر بفروشند
دوباره خوابهای پریشان‌خواهی دید؟
دوباره جامهٔ «عیسو» را خواهی پوشید؟

●

پرنده‌ها همه در پروازند
و برج بی‌روزن
به اژدهای رودخانه می‌نگرد.

●

من از کنار آینه برمی‌گردم
و پشت پنجره می‌مانم
به ازدحام زنان خیره می‌شوم
و تو، کنار خیابان
به روزهای اقتدار فراموش
به گردباد می‌اندیشی.

●

کنار جام برنجی
سر بریدهٔ مرغی است
و من به یاد آن ستاره که گم شد، می‌خوانم:
«توانگرا دل درویش خود به دست آور...»
امّا تو سالهاست که آنجا
کنار جام برنجی
به مرغ سر بریده که با من شباهت بسیاری دارد

رموز زنده شدن می‌آموزی.
پرنده حوصلهٔ همواری دارد
و تا یگانگی آب و آتش از تو نخواهد گریخت.

●

در ابر بی‌هجوم
که نفرین جاودانهٔ دریاست
در امتداد درخت
که خواب رودخانه
به تعبیر بازگونه در آن جاری است
من و تو در سفر بی‌عبور آینه سرگردانیم.
من از کسی که روبروی آینه می‌خندد
سراغ پنجره‌ام را می‌گیرم
و تو،
سراغ گردباد گمشده‌ات را
و روح منزوی گردباد
کنار جادهٔ گورستان
در آفتاب می‌نگرد.

خرداد ۶۴ـ تهران

● پرواز خاکستر

آن را که بهر جان سپردن نیز جایی نیست
گر خاک هم عرش خدا باشد خدایی نیست
باور مکن غیر از غریو خود صدایی را
جز گریهٔ آدم در این عالم صدایی نیست
ای مرگ از من تا تو راهی نیست، می‌دانم
امّا مرا از خویشتن گاه جدایی نیست
بگذار تا موعود برگردد که برداری
از دوش تن جان راکه جز بار بلایی نیست
در این شب شاید نیاید! یا نمی‌آید!
جز کاش می‌آمد مرا بر لب دعایی نیست
موعود فرا خواهد آمد جاده می‌گوید:
باور مکن وقتی هنوز آواز پایی نیست
پرواز خاکستر شدم تا اینکه دانستم
بالاتر از آتش گرفتن کیمیایی نیست

تهران- بهمن ۶۸

● موعود

تنها گواه پرسه‌ام در جستجوی آخرین موعود
از کوچهٔ آیینه تا بن‌بست حیرت، سایهٔ من بود
آن سوتر از باد و عطش با آب و آتش همعنان بودم
همراه با من آفتاب خسته، سنگین، راه می‌پیمود
آری تمام خاک را گشتم به دنبال صدای تو
امّا زمین پژواک سرد آسمان بر من دری نگشود
شبگیر تا شبگیر بر نطع نمک از جادهٔ زنجیر
برگرده بار درد می‌بردی مرا ای زخم بی‌بهبود
اکنون مرا بیهوده وامگذار و بی‌فردا به شب مسپار
مپسند ای یار از خدایم ناامید از خاک ناخشنود
موعود! فردای مرا با خود کجا بردی که با فریاد
مرگم درودی می‌فرستد زندگی می‌گویدم بدرود
ننگ نشستن را چه باید نام کرد ـ اینجا که خاکستر
خورشید عنوان می‌کند خودرا ـ بجزفردای وهم‌آلود؟

■ احمد عزیزی

● شطحی در فراق فلسفه

نازنین زخمی من! نامه‌ات را که بر پَرِ سیمرغ نوشته بودی خواندم و از ییلاقات اساطیریش لذّت بردم. پس از مدّتهای مدیدی که از هجرت مژگان تو می‌گذرد و من دیگر کم‌کم از زیارت آوازت قطع حنجره کرده بودم، احساس می‌کنم هنوز خاطرهٔ درختی در رؤیای بیابانها به چشم می‌خورد. مثل مرگ، خوشحالم کردی! خبر فوت ناگهانی قلب تو غیر منتظره بود. راستش را بخواهی من دیگر مجنون این وادیها نیستم و از لبهای خشك من، تکلّمِ چنین جنگلی برنمی‌آید. من پیرارسال دچار وفور تنهایی شدم و از آن زمان تا حالا سرطان عشق دست از قلبم برنداشته است.

یکی از نکاتی که قبلاً هم می‌خواستم آن را از تو پنهان کنم این است که حسابش را بکنی، هندسهٔ حیات وارونه شده است. هر کس ته استکان معرفتی دارد، عرق‌فروشی عرفان راه می‌اندازد. هرکس با برادرش قهر می‌شود، فوراً ادای هابیل را درمی‌آورد. در چنین شرایطی، معاملهٔ نحو نمی‌صرفد. باید به شیوه‌ای تکلّم کرد که حتّی اجنّهٔ ملکوت هم سردر نیاورند.

مرد هندسه‌ای! نسخهٔ ابدیت نوشته‌ای؟ کمی خواناتر! داروخانه‌چی‌های ناسوت، سواد درست و حسابی ندارند. معلوم نیست وقتی جبرئیل را ملاقات کنی آب و روغن تکلّمت قاطی نشود. این طوری موتور استدلال آدم پیاده می‌شود. آدم سرسام تجلّی می‌گیرد. آدم تهوّع فلسفه پیدا می‌کند. یك ورق از این کتابها را با دیزل ابن‌سینا هم نمی‌توان طی کرد. آدم پاپیون تعجّب می‌بندد. آدم شبیه به چراغ قوّه می‌شود.

تنها معدودی مثل جنابعالی می‌توانند روی باند مثنوی رانندگی کنند. بعضی از مدرّسین شفا، آسپرین عدم را از درجهٔ تب عشق تشخیص نمی‌دهند. معلوم نیست کی به اینها

تصدیق تکلّم داده است! اینها رانندگی با تراکتور «هگل» را هم بلد نیستند.

یادم می‌آید خیلی از این بازرگانان وجیه‌الدّوله، زیر اعلامیه حقوق بشر، لنگ فتوّت می‌انداختند. خیلی از این آقایان برای دفاع از منارجنبان استقلال ایران، در حمّام عمومی، دوش صلوات می‌گرفتند. بعضی از بس ساده بودند نزدیك بود برای «شیخ عزّالدین حسینی» هم کارت پستال حزب بعث بفرستند.

شب آدینهٔ گذشته میهمان یکی از رفقای تروتسکیست بودیم: خورشت سوسیال دمکراسی با سُس لیبرالی! نمی‌دانم چرا اسب نجیب قلم را دست جلّادانی می‌دهند که هرگز از زین سبیل استالین پایین نخواهند آمد.

باز هم رشتهٔ تسبیح جمال تو پاره شد. عذر می‌خواهم، افسار من دست تخیّل است. این تخیّل، غریزهٔ چموشی است: تا فیها خالدون اشیاء سفر می‌کند. آدم را از جادهٔ ابریشم خاطرات عبور می‌دهد. اگر ولش کنی سر از آخور فلسفه درمی‌آورد: آن وقت خر بیار و گونی استدلال بار کن! هنوز از جلد شیخ اشراق بیرون نیامده، به تنبان آنالوطیقای ثانی می‌پیچد.

راستش را بخواهی خودم هم از شما خسته شده‌ام. دلم می‌خواهد سربگذارم به خیابان خودم، به بیغوله‌های پرت وجدانم، به کوچه پسکوچه‌های گمشدهٔ عاطفه‌ام، به‌نانواییهایی‌که مرا صداقت فروختند، به تاریك بازارهایی که روشنایی دیروز را برمن گستردند، به فرنی‌فروشی‌هایی که برای من بابا آب داد را ترجمه کردند، به باجه‌هایی که دو هزاری‌های عرفان من آنجا افتاد، به سماعی که برگرد دهشاهی گمشده می‌کردم، به هوهایی که در نیایش سبو می‌زدم. آن درویشهایی که عین مولانا راه می‌رفتند: آن روضه‌خوان‌هایی که جغرافیای شهادت را مثل کف دست می‌شناختند: آن آب حوضی‌هایی‌که در دیوان شمس تبریزی اجاره‌نشین بودند: آن آپاراتی‌هایی‌که ملکوتِ آدم را بالانس می‌کردند. صبح: نان و پنیرِ نیایش. ظهر: آبدوغ خیار محبّت. شب: اشکنهٔ تضرّع. همه‌اش حرارت تبسّم: همه‌اش استغاثهٔ آواز. حتّی یك لحظه هم جیبهای پریشانی از سکّهٔ سرگردانی خالی نبود. همیشه به دنبال چلیز گمشده‌ای، روحم را بازرسی می‌کردم: همیشه روی متکای استراحتم می‌نوشتم: توقّف مطلقاً ممنوع!

دلم می‌خواست از دیوار چین بالا بروم. دلم می‌خواست به روم باستان سفر کنم. دلم می‌خواست روی ماسه‌های ظلمت دراز بکشم و حمام آفتاب بگیرم. دلم می‌خواست با گاوهای هلندی روی قوطی روغن نباتی، عکس یادگاری بیندازم. دلم می‌خواست از بالای پُل شیرجه بروم به اعماق خودم: خودم را به دعای ندبه پرتاب کنم. زیر نارونها بنشینم و نی‌لبك تدریس کنم. تا صبح توی یاسها بلولم، تا شب زیر نسترنها آواز بخوانم. دلم می‌خواست از طریق فلسفه به ملکوت بروم. دلم می‌خواست وقتی مادرم حیات را جارو می‌کرد، شادی جانداران ذرّه‌بینی عینك مادربزرگم را ببینم. دلم می‌خواست با پدیده‌های عینی شاخ به شاخ بشوم؛ مثل بز از نهر واقعیت بپرم؛ بگردم دنبال چیزهای ماورایی: کاشیهایی که مزّهٔ مینیاتور می‌دهند: مسجدهایی که آدم را به یاد ارغون شاه می‌اندازند: قلمدانهایی که غلاف منطق‌الطیرند. دلم می‌خواست در مدرسهٔ خواجه نظام‌الملك ثبت نام کنم. شبها با فداییان

اسماعیلی روی کوهها، کباب برگ تاك بخورم و آهسته از پنجرهٔ هلاکو، نگاهی به جواهرات خواب آلودهٔ خاتون بیندازم.

من خیلی با سمعك عیار، رادیو دریا گوش داده‌ام. ما با هم تا صبح در بازارهای نیشابور پلاس سبك خراسانی بودیم. یك روز ماده‌گاو مردی روستایی را با رسائل جامع خواجه عبدالله انصاری عوض کردیم. تازه لهجهٔ دری مد شده بود. غربزده‌های آن روز رسالهٔ حکیم فرفوریوس مفنگی را می‌خواندند. عصرها، پانکی‌هایی که روی پل هزار و یکشب می‌لولیدند، اعلامیهٔ سازمان اخوان‌الصفا را می‌خواندند و علیه مازیار و بابك و افشین شعارهای جمال عبدالناصری می‌دادند. زنان اشرافی با پول بیت‌المال، النگوی هندی می‌خریدند و جوانکهای تازه از یونان برگشته، عکس سکسی ونوس تماشا می‌کردند. ما در آمفی‌تئاتر خلیفه، اُپرای شهرزاد را نگاه می‌کردیم که خبر کودتای ضدّ برمکی در تمام حرمسراها پیچید. بیچاره حسنك وزیر، سرِ چهار مقاله که در اوزان عروضی سروده بودَ به دار مناجات آویخته شد.

حالا وضع فرق وا کرده است. مردم قدر شبها را نمی‌دانند. جوانها پیر شده‌اند. خانقاهها خالی است هیچ‌کس با الفیهٔ ابن مالك رنگ نمی‌گیرد. هیچکس زیر قصیدهٔ تائیه رَختخواب پهن نمی‌کند. همه در بورس سیب‌زمینی شرکت می‌کنند. همه دوست دارند سری به استانبول بزنند و از محلّ رودل گرفتن سلطان محمد فاتح نمونه‌برداری کنند. همه می‌خواهند یك وان اختصاصی داشته باشند. همه می‌خواهند بروند کله‌پاچه‌فروشی و زبان یاد بگیرند. همه می‌خواهند همه چیز را استریوفونیك بشنوند. من که دریچهٔ دلم گرفته است؛ من که دیگر برای بازی به کوچه نمی‌روم.

مردم باید تفریحهای ملکوتی داشته باشند. مردم باید کنارـ دریای تجلّی بروند. عرفان نباید تنها به درد اهالی مدیترانهٔ آفرینش بخورد. عرفان یك واگیر اجتماعی است. هیچ میمونی تا حالا موفّق به تأسیس سلسله‌ای نشده است. عرفان اجتماعی یعنی تقسیم عادلانهٔ خدابین مردم، یعنی مشارکت مردم در امر تجلّی،یعنی شورایی کردنِ عروج، یعنی اینکه ما ابدیت را به آراء عمومی بگذاریم؛ بگذاریم انسانها خودشان با دست خودشان فرشته شوند. روی فروشگاههای بزرگ شهر با خط درشت هوایی بنویسیم: حراج بال ملائك! مردم در بازسازی تفسیر شرکت کنند؛ مردم در جشن بعثت پرندگان شرکت کنند. هرکس متقاضی ملکوت باشد بلیط عبادت بگیرد. مردم در تورهای شش روزهٔ آفرینش شرکت کنند.

عرفان اجتماعی یعنی مشاهدهٔ سلمان در خیابان، یعنی بازگشت ابوذر از صحرا، یعنی توزین المیزان در ترازوی جامعه، یعنی ملاصدرا به زبان ساده. عرفان غیر اجتماعی مال متصوّفه مرّیخ است. عرفان برای اینها یك مغازهٔ دو نبش تاریخی است: دلی لبریز مسیح و دستی در دست قیصر! اینها جناح محافظه‌کار شیطانند؛ اینها لیبرالهای نظام خلقتند. می‌ترسند مبادا ابلیس بخشوده شود وآنان بی‌گناه به بارگاه رحمت الهی وارد شوند. اینها یزید را هم از سلسلة‌البول اولیاء می‌دانند. چه عرفان نسوزی! چه معرفتِ نشکنی! اگر دنیا را آبَ مغول ببرد اینها در هتل مورچهٔ نیشابور خوابند. اینهاکارت رحمت الهی را برای عبور مجاز معصیت می‌خواهند. اینها از آب گل‌آلودهٔ سپهری ماهی سیاه کوچولو می‌گیرند. اینها از

معرفت مردم می‌ترسند؛ می‌ترسند اگر همهٔ مردم عارف شوند، دیگر مالیات عوام کالانعام نپردازند.

اگر عرفان، اجتماعی نبود، پیامبران در میان ملائک مبعوث می‌شدند. پیامبران برای کشف حجاب جسمیت آمدند؛ آمدند تا ما کلاه پهلوی سرمان نرود. پیامبران برای تدریس فلسفه نیامدند؛ پیامبران برای مصادرهٔ ملکوت هجرت کردند. طریقهٔ افق تجلّی، ویلای اختصاصی نیست. طریقهٔ افق تجلّی را نمی‌شود از بازار آزاد تهیه کرد. همه می‌توانند در معامله با خدا سرمایه‌گذاری کنند. همه می‌توانند پس‌انداز آخرت داشته باشند. جنگل، تکلّم الهی است. دریا از انفال ابدیت و کوه از اموال آفرینش است. عرفا آنتراکتهای بین چنگیز و آتیلا نیستند؛ عارف می‌خواهد تمام جهان را شناسایی کند. بدون همراهی مردم هیچ هجرتی صورت نمی‌گیرد. انسان حیوان عاشق است. انسان حیوانی است که از راه تکلّم زندگی می‌کند. انسان حیوانی متعالی است؛ به خاطر همین عشق کمیاب می‌شود؛ به همین دلیل بعضی برای یك تلویزیون رنگی عشق می‌کنند.

این روزها حیات، رنگ مدرجی دارد. این روزها مردم به عشق می‌گویند: تختخواب مدل ایتالیایی! این روزها مردم اگر عاشقی را ببینند او را به بخش سی‌سی‌یو منتقل می‌کنند. این روزها مردم سر به سرِ گلها می‌گذارند. گُل شده است سگ تفنّنِ خیابانهای تنهایی. گُل توی این گلدانهای نفسانی مثل یك بچهٔ لوس اشرافی است. مردم گُل را رنگ می‌کنند. مردم کلاه سر قناری می‌گذارند. مردم با موسیقی گاوها را استثمار می‌کنند. بعضیها سیستم لبخندشان را کامپیوتری کرده‌اند. یکی نیست به اینها بگوید خر غریزه‌تان به چند!

بعضی بُزِ نهرهای تذبذبند. انسان یك موجود به خوك وانهاده نیست؛ یك نیمه آجرِ انسان ملکوتی است. انسان در بازی تقدیر با فرشته مساوی شده است. انسان در نمایش خلقت، ملکهٔ زیبایی آفرینش است. انسان یك قطعه خداست در زمین. انسان فرشی است بافته شده از لاجوردیهای ابدی. انسان گنبد دوّار تخیّل است. انسان آیینه‌ای است که زاد و ولد می‌کند؛ سیمرغی است که با کوپنهای ابدیت توزیع می‌شود. انسان بُن کارمندی فرشتگان است؛ فرشته‌ای است که یك ته لهجهٔ ابلیسی دارد.

خوب که به دستهای خود نگاه کنی خاصیتهای آسمانیت پَر می‌گیرند. خوب که به آیینه خیره شوی ملکوت خودت راخواهی بوسید. انسان منظره‌ای ابدی دارد که ما هر سال در آن به سیزده بدر تجلّی می‌رویم. بعضی از مردم ما از فرط خوبی بد شده‌اند. بعضی نمی‌فهمند باید گذرنامهٔ ملکوت داشت. بعضی از تأثیر مساعده در مستمرّی ماهیانهٔ زیارت بی‌خبرند. بعضیها نمی‌دانند شمارهٔ ابدیشان در دفترچهٔ بسیج مشیت الهی است. بعضیها واقعاً دنبال حوریان صیغه‌ای بهشتند. بعضیها خدا را هم مثل رئیس اداره می‌بینند که باید روی دستگاه عبادتشان کارت ورود و خروج گذاشت.

بعضی از پولدارها با اسکناس عبادت می‌کنند؛ مثلاً در راه خدا یك مغازهٔ لوازم پانکی‌فروشی وقف می‌کنند؛ مثلاً بدنشان را به مضاربهٔ شرعی عادت می‌گذارند. اینها ریششان را گردِ شخصیتشان گذاشته‌اند. اینها ملکوتیهای عقب‌افتاده‌اند. اینها اگر اهل عمل هم باشند از پاداش نیّت بی‌بهره‌اند. دستگاه

رحمت الهی درجه ندارد. سرکار استوار فرشتگان مشخص نیست. بعضیها مثل تریاك به نماز عادت کرده‌اند؛ نماز مثل اعتیاد به تنفّس است. ما برای رضای معده روزه نمی‌گیریم. ما محض خاطر جنسیت، ازدواج نمی‌کنیم.

بعضیها به اندازهٔ قهر بودن با شیطان هم دوست خدا نمی‌شوند. ما از ائمّهٔ اطهار تصویری شبیه به صندوق قرض الحسنه داریم. وظیفهٔ آنها شرکت در مجلس خبرگان خلقت است و ما برای شوهر دادن بلوغمان از آنها توقّع جهیزیه داریم. برای همین من در چهارشنبه‌سوری پیاده‌روشرکت نمی‌کنم و به این رقمهای بزرگی که در بازار دعا معامله می‌شود کم اعتقادم.

من اعتقاد دارم تابستان لخت نشده است که ما گنجشکهای استراحتمان را به تفریح ببریم. من می‌گویم بهار فصلی نیست که حیوانات در آن به جستجوی جفت برمی‌خیزند. من می‌گویم بهار، دامن چین‌دار فرشتگان است. من می‌گویم بهار دو هفته اجارهٔ بهشت است. من می‌گویم بهار روضه‌ای است که جهان بر کشتگان محبّت الهی می‌خواند. من می‌گویم بهار کارت پستالی است که خدا برای خانوادهٔ بشر می‌فرستد؛ بهار تمرین جدول ضرب قیامت است؛ بهاربازاری است که در آن اجناس محلّی ملکوت خرید و فروش می‌شود. همهٔ پرندگانی که وضوی بهار می‌گیرند، قرائت یاسین می‌کنند. همهٔ این کوچه‌ها سنگفرش مشیت الهی است. این سنگ هم یك دل شیشه‌ای دارد. این یاس بوی معصومیتی است که ما آن را انکار می‌کنیم.

امام زمان به ساعت احتیاج ندارد. ما در قیامت کبری زندگی می‌کنیم. همین الان چمن، محشر است. همین الان پروانه‌ها معاد شدند. همین الان باران کَرَم الهی، ناودان را دستپاچه کرد. همین الان خدا با قناریی که در سقف دل ماست تکلّم نمود. ما غرق خداییم. حتّی شیطان هم دست استمداد ما را نمی‌تواند بگیرد. از بس جهان معنوی است، روی ساحل رحمت الهی هم غریق نجات گذاشته‌اند. مردم همه صاحب لوله‌کشی فطرتند. مردم همه از شوفاژ جاودانگی گرما می‌گیرند. مردم دائماً از آن سوی مرزها با ابدیت تماس می‌گیرند. مردم برای بیماری مهربانی ما گل می‌آورند.

ما باید از هجران ممنون باشیم که آدرس وصال را برای ما پست کرد. اگر بدی نبود چه کسی شماره مطب حقیقت را به ما لطف می‌کرد؟ ما باید برای جهنم، حلوای رستگاری بدهیم. ما باید برای گناه، فاتحهٔ رحمت قرائت کنیم. ما باید تمام سوراخ سنبه‌های کائنات را بدانیم. ما باید برای پروندهٔ آخرتمان یك رونوشت ابدی بگیریم. فتوکپی نیّت و برگ خدمت سربازی امام زمان جزو مدارك است. سربداران از ما حزب اللهی‌تر بودند. ما بچه‌های رحمت آباد الهی‌ایم. ما نباید به هیچ گناه کوچکی رحم کنیم. ما باید شیرخوارگی عصیان خود را سر ببریم؛ نگذاریم لکهٔ سفیدی روی پروندهٔ سیاه شیطان بنشیند. اگر نفس امّاره ورشکست شد خودکشی نکنیم.

هرکس جگر شهادت دارد کباب رحمت الهی شدن نوش جانش. هرکس از خودش بگذرد، جایزهٔ صلح آسمانی می‌گیرد. هر کس نَفْسش را بکشد، برای ابد به دار باقی رحمت آویزان خواهد شد. برای این کار تمرین قنوت لازم است. باید هر روز به جوجه‌های نیّت خود واکسن صداقت بزنی. مرد می‌خواهد از روی طناب لغزندهٔ هوس راه برود و به دامن رحمت الهی نیفتد. بندرت می‌توان در قفس شیر نفس

امّاره، رختخواب آهو پهن کرد. عارف باید هوسش را به عقد دایم عشق در بیاورد. عارف باید از هر بی‌معرفتی چیز یاد بگیرد. عارف باید برای مرحوم نفس امّارداش مجلس ترحیم بگیرد. عارف باید دائماً قلب خودش را به دیگران تعارف کند.

ما باید روزی یك ساعت محاسبهٔ صداقت داشته باشیم. مواظب باشیم در باران رحمت الهی سر نخوریم. باید فرمولهای عبودیت را فرا گرفت: هِی خود را از گردهای زمینی تکاند. زمین توپ فوتبال آسمان است: ما شوت شده‌ایم به سمت ابدیت: ما کُل گیْم اول وجودیم. تماشاگران عدم دارند برای خاموشی ما هورا می‌کشند. الان تمام ذرّات جهان با هم می‌گویند: ما گرسنه‌ایم، حسنك کجایی؟ الان تمام اعمال ما در سیستم مدار بستهٔ کائنات ضبط می‌شود و فرشتگان دایرهٔ منکرات، نوار ویدئوی گناه ما را نگاه می‌کنند.

راستی! فامیل کدام شخصیت ملکوتی هستی؟ برای ما هم یك بلیط معرفت بگیر! از جبرئیل خواهش کن برای ما وقت ملاقاتی با خدا دست و پا کند. توی وزارت ادبیات اگر آشنایی داری، رزرو غزل در تور بیدل یادت نرود!

امسال بوی تهمینه می‌آید: مثل اینکه سال فردوسی است. سال حافظ آبهای سواحل غزل بالا رفته بود. سال سعدی، دستفروش‌ها، استکان بلاغت می‌فروختند. سال مولانا تمام درختان می‌رقصیدند. اگر سال بیدل بیاید آنقدر باران تصویر می‌بارد که بنگلادش را آب ببرد.

امسال مثنویهای پاچه‌گشاد مُد شده است! مردم همه دنبال شعری می‌روند که ساختمان کلماتش تراس تنهایی داشته باشد. مردم می‌خواهند مینیاتور غزل یاد بگیرند. حتّی بچه‌ها هم مثل شجریان آواز می‌خوانند. راننده‌ای را دیدم «موسی و شبان» می‌گذاشت و گلّهٔ مسافران را می‌برد. دختران مثل حواریون لبخند می‌زنند. کوچه‌ها پراز نرگسهایی است که تا کمر برای تبسّم ما خم می‌شوند.

باید شیشه‌های افتادهٔ پنجره را متواضع کرد. باید پرده‌های تماشا را کشید و نماز شب خواند. باید مثل جلبکها به حوض خیره شد. باید بموقع، حیرت آیینه‌ها را عوض کرد. باید مواظب تُنگ تنفّس بود. این اهل کتابند که به سنّت احترام می‌گذارند. اهل قلم از اهل کتاب بالاترند. قلم یك قلندر سینه‌چاك است؛ مثل آهوان معرفت می‌رَمد و غبار تکلّم باقی می‌گذارد. ما خودمان کتابیم. لبهای ما ترجمهٔ فارسی بسم‌الله‌الرّحمن الرّحیم است. ما کوك‌شده‌های تقدیریم؛ داریم از اتوبان معصیت با صد و هشتاد کیلومتر سرعت رد می‌شویم. جلوترها پمپ بنزین تأمّل هست؛ کمی به لاستیکهای ساییدهٔ جوانی نگاه کنیم.

جهان تصادفی نیست. جهان اگر تصادفی بود، جلوبندی آن را عوض می‌کردند. اگر جهان تصادفی بود، رنگ‌خوردگی گلها معلوم می‌شد! عالَم، صفر کیلومتر است. اگر گل سرخ تصادفی باشد، باید چمن را بیمارستان مجروحین نامگذاری کنیم. انسان نخستین موجودی است که وجود را درك می‌کند؛ باقی اشیاء منگِ تجلّیند. هیچ کس نمی‌تواند نرگس را از خواب مستی بیدار کند. هیچ‌کس نمی‌تواند به ذرّه پس‌گردنی خورشید بزند. عناصر همه مبهوتند. شبنم حیرت بر تمام پدیده‌ها نشسته است. اشیاء از قوانین مشیت پیروی می‌کنند. در این میان، تنها عشق یك عصیان ملکوتی است. عشق، عادت نیست؛ احتیاج است.

هیـچ‌کس به دیـوانگان جمال، توهین نمی‌کند. هیچ‌کس بر کشتگان حقیقت سکّهٔ کفّاره نمی‌اندازد.

اگر عاشق بشوی، همه به قلب خونینت قسم یاد می‌کننـد؛ همـه به زبـان سُرخَت سوگنـد می‌خورند. عشق، گناه است. خداوند، عاشقان را با فراق مجازات می‌کند. فراق سرطان مزمنی است پر از تشنّج جستجو. من خودم در دوران فراق به دنیا آمده‌ام. فراق فامیل ماست. فراق نوهٔ مادری عشق است و عشق هم دایه‌ای است که بیگانگی مرا شیر داد. من در جمهوری فدرال غربت، در خانهٔ فرهنگی تنهایی، با فراق خودم را سرگرم می‌کردم. فراق مرا با نبض قناریها آشنا کرد؛ قلب مرا زندانی دهکده‌هایی کرد که از کنار آن ریل عبور می‌کند. فراق طوری با من رفتار کرد که من خود را در زادگاه وصال احساس می‌کردم.

دنیا قایم‌موشك بازی عشاق است و من یقین دارم تنها یك دست، زیر نامه‌های عاشقانهٔ جهان را امضا می‌کند. زیبایی، دیوانه است؛ زیبایی دلش می‌خواهـد روی پیشـانی زنان هندی یك خال خونین بگذارد؛ زیبایی دلش می‌خواهد بر گردِ آتش قبیله‌هـای آمازون وحشیانه برقصد؛ زیبایی خون پلنگ را سرمهٔ چشم آهوان می‌کند؛ ما را وادار می‌کنـد تا قلب کوچك قناری را به قفس خویش مصلوب کنیم. زیبایی ما را می‌بَرد لب پرتگاههایی که جنون، آب دهانش را قورت می‌دهد؛ ما را به گِردِ مینیاتورها معتاد می‌کند. ما برای خلوت خود خانـقـاه کوچـکی اجـاره می‌کنـیم. ما چلهٔ خشیت می‌نشینیم؛ می‌رویم سراغ گاتهـا، از متون قدیمی قلعه می‌سازیم. بعـد وقـتی در بیـلاقهـای سربلنـد تفکّـر، سرماخوردگیِ فلسفی می‌گیریم، دراز به دراز ملکـوت خود می‌افـتـیم. آن وقت فرشتگـان چادرنشین مجبور می‌شوند برای ما دائم گل گاو زبان «کاستاندا» و چارگل «دالایی لاما» دَم کنند.

عارف نبـایـد حتّی به یك مارمـولك تهمت بی‌خاصیتی بزند. هیچ قورباغه‌ای هم بی‌فلسفه خوابش نمی‌برد. همـه برگـهٔ مأمـوریت مشیت دارند. همه در کارگاه آفرینش چك شده‌اند. عالَم یك معبد بزرگ است. یك قطره خون نباید از قلب کبوتری بچکد. عرفان یك مذهب جهانی است. پیغمبر عرفان در همهٔ اقوام ظهور کرده است.

هنـر، کاردستی محبّت است. ما وقتی بچه بودیم برای جاهـای بی‌آدرس نامه می‌نوشتیم. من خودم دفترچهٔ فراموشی داشتم؛ چیزهایی را که یادم می‌رفت آنجا یادداشت می‌کردم. مادرم وقتی برای خرید نیایش می‌رفت مرا هم با خودش می‌برد. ماه رمضان خانهٔ ما پُر از ملائکهٔ مسافر می‌شد. همـه برای تفـریح به حوالی لیلةالقدر می‌رفتیم. کوچـهٔ ما پر از خروسهای نمازخوان بود. نزدیکیهای صبح تمام ده ما به اندازهٔ یك سجّـاده بیـشـتـر جا نداشت. مردم عطر گل محمّـدی می‌زدنـد. هرکس استـطاعت لبخنـد داشت به حج آیینه می‌رفت. هیچ کس مقروض تقدیر نبود. هیچ کس از گرانی آمرزش شکایت نمی‌کرد. کوه شبها می‌آمد لب رودخانه و گریه می‌کرد. شکوفه‌ها مثل لبخند خدا باز می‌شدند. صبحها مثل گنجشك دور سماور خورشید جمع می‌شدیم. نزدیکیهـای قرن هشت و نیم صبح می‌زدیم به بیستون که کوه‌کَنی فرهاد را تماشا کنیم. عصرها حوالی دورهٔ قاجاریه قدم می‌زدیم. جنگل ما را به یاد میرزا کوچك خان می‌انداخت. هر وقت خسته می‌شدیم سری به قهـوه‌خانهٔ نقـاشیهـای کمـال‌الملك می‌رفتیم؛ معـاهـدهٔ

ترکمـان‌چای می‌نوشیدیم و تا نزدیکیهای چاپ سنگی با مجـاهـدان مشروطیت بحث سیاسی می‌کردیم. تنـگ غروب صدای توپچیهای نادر بلنـد می‌شد. البتّـه توپـچـیهـای نادر کار شاعرانه‌ای نمی‌کردند، ولی هر چیزی که قدیمی می‌شود ارزش شاعرانه پیدا می‌کند. از این نظر مسـواک فرعون خئوپس اول و قالیچهٔ حضرت سلیمان مساویند. خیلی از اشیاء گذشته، امروز شعرند. مثلاً هالهٔ دوْر سرِ حضرت مریم که حالا با یك میلیارد دلار ربوبی هم گیر نمی‌آید. اغلب شتـرفهم‌ها نمی‌داننـد که «شقشقهٔ هدره» چه مضمون فلسفی عمیقی است. اشیاء عالم همه با ارز آزاد ملکـوتی تهیـه شده‌انـد. مثـلاً من حاضـرم آنجـا که امیـرالمؤمنین قدم گذاشته است عدم شوم.

شاعری مقام چاق و چلّه‌ای است. شاعر چند کیلومتـر عقب‌تر از پیامبر حرکت می‌کند. مواد خام شعر از بندر الهام وارد می‌شود. هیچ کس نمی‌توانـد کشتیهـای ملکوت رابزند. هیچ کس نمی‌تواند مبادی ورودی قلب شاعری را ببندد. من احساس می‌کنم برای شاعر شدن باید بزرگ شد و مثل قلب زمین گسترش پیدا کرد و مثل ابر به همـهٔ آسمـانهـا سرك کشید. شاعر کائنات کوچکی است که جهان بر روی آن شناور است و این در حالی است که فلاسفه برای شناخت نوك بینی خود هم به دلیل احتیاج دارند.

علم امروز فقط بوی اطاق عمل می‌دهد. در دوران زکریای رازی جوّ کائنات دمکراتیك‌تر بود. می‌شد فلسفه را هم قاطی قرع و انبیق کرد. در عصر خیام ریاضیات خیلی ترقّی کرده بود، امّا نه به اندازه‌ای که رباعی کامپیوتری تولید کند. بعضیهـا سوژهٔ زلف و خط و خال و رُخ را به حافظه می‌دهند و از آن طرف یك غزل‌تر سبك حافظ بیرون می‌آورند.

شاعر اگر کوچك شود متصدّی دکّهٔ مطبوعات سر کوچه خواهد شد. شاعر اگر کوچك شود به محاسبهٔ نقش منارجنبان اصفهان در تختخواب فنری میرفندرسکی خواهد پرداخت. شاعر اگر کوچـك شود شعـرهـایی خواهـد سرود که با هفتصد راه ماری‌جوانای اصل آمریکایی هم به گردِ معنـایش نخواهی رسید. بعضی شاعرانِ اَنترنیهیلیست امروز خیال می‌کنند از دماغ فیلِ سبك هندی افتاده‌اند؛ منّت سر مولانا می‌گذارند و شعر می‌گویند.

شاعر امروز روحانی است چون شعلهٔ شعور خود را از برق منـطقـه‌ای کائنـات می‌گیـرد؛ روشنفکر است به خاطر آنکه در تاریکی، هرگز عکس وجدان آدم ظاهر نمی‌شود. باید وجدان را توی خیابان پهن کرد. باید عاطفه را مثل خرمای شب جمعـه بین مردم تقسیم نمود. نما ز شعر امروز به جماعت خوانده می‌شود. هیچ شاعری قادر نیسـت روبـروی معنـویت مردم شکلك درآورد. در عصر مغول می‌شد از ترس سبیل قوبلای قاآن، خود را به چُرت قند پهلوی عارفانه زد. دیگـر شاعـران فرصت کمی برای نمایش نفسانیت خود دارند. شاعر از مسئولین نیست امّـا مسئولیت دارد. بیشتر مردم نمی‌دانند که «لادن اتّـفـاقـی نیست». عرفـان اجتمـاعی امـامـزاده‌ای است که کبوتر دل مردم را دانه می‌دهد. عرفان اجتماعی شله‌زرد اربعین عشق است؛ سینـه زدن در دستـه‌هـای مردم است. عرفـان اجتماعی را نمی‌شود توی خانقاه قایم کرد، یا قاطی کتابهای فلسفی به صلیب قفسه کشید.

بنابراین معماری، هنر، سفارش اجتماع به هنرمند نیست، بلکه سفارش هنرمند به اجتماع

است. هر وقت ریه‌های زمان را عفونت بگیرد و عطسهٔ جنگ از دماغ تاریخ بپرد، هنرمندان به ترمیم کاسه کوزهٔ بشریت می‌پردازند. هنر تعمیر دوبارهٔ تاریخ است؛ هنرمند تاریخ را راه‌اندازی می‌کند. هنر علائم راهنمایی و رانندگی انسانیت است: قواعدی که هیچگاه در بست رعایت نمی‌شود. قدرتمندان خیال می‌کنند با پرداخت حقوق ماهیانه به مأمورین راهنمایی هنر، آنها را خریده‌اند. امّا هنرمند جریمهٔ خودش را می‌نویسد و می‌رود.

مغز تاریخ غالباً به وسیلهٔ قیصر هدایت می‌شود؛ قلمرو مسیح، قلب انسان است. هنر همان جلجتای همواره‌ای است که قلب پسر انسان را بر آن مصلوب کرده‌اند. تاریخ عبارت است از یك سلسله جنگهای صلیبی که در بیت‌المقدس نفس انسان روی داده است. هنر، آدرس ملکوت است. رد خون هنر به قتلگاه شهادت می‌رسد. هنرمند همان شهید زندهٔ معروف است. من تابلوهایی را دیده‌ام که اصل آن در موزهٔ مشیت است؛ نقاشیهایی را دیده‌ام که با نسخهٔ اصلی خلقت برابری می‌کند. روی این بومها رنگ همای حقیقت پاشیده‌اند. من نقاشانی را می‌شناسم که وقتی آه می‌کشند خروارها اندوه تولید می‌کنند.

نقاشان شاعران رنگند؛ آنها پروانهٔ ذات بشر را صید می‌کنند. می‌دانند انسان، کودکی ملکوت در بیشه‌های تجلّی است؛ می‌دانند در بهار تخیّل انسان، میلیونها کیلومتر چمن مسطّح وجود دارد. نقاشان هنرمندانی هستند که در و دیوار بهشت را نقاشی می‌کنند. به خاطر همین، رنسانس، تخمه ژاپنی جیب رافائل و میکل‌آنژ می‌شود. نقاش یك موجود تاریخی است: حتّی اگر دُم تاریخی‌اش را ببری، پرهای ملکوتی‌اش را تکان خواهد داد. به همین دلیل مسیح سوژهٔ ابدی رنگهاست. حتّی مدرنیستهای عصر پاپ سی و سه پل هجدهم هم شبی زیر یك گلدان مریم یا یك بوته مسیح بیتوته کرده‌اند.

مسیح کسی است که مثل یك رود دارد می‌آید. جریان مسیح در رودخانهٔ انسان قطع نخواهد شد. مسیح همواره می‌رود و برمی‌گردد. البتّه مسیحی که شمشیربازی بلد نباشد همواره مصلوب قیصر خواهد ماند. من از نقاشان خواهش می‌کنم از این ساعت به بعد مسیح را با شمشیر بکشند! مسیح ما مسلمانها روزی برمی‌گردد، در حالی که برّهٔ شمشیر را در آغوش گرفته است.

پیامبران دایره‌ای ممتدند که به دو قسمت متساوی مسیح و موسی تقسیم می‌شوند. موسی عصای عیساست. عیسی وقتی هست که موسی در طور تنها می‌شود. موسی عیسای مردم است: عیسی موسای مناجات است. عیسی و موسی با یکدیگر میل ترکیبی شدید دارند. آزمایشگاه الهی این ترکیب «حرا»ست.

گیسوان محمد عطر مسیح می‌پراکند و دستهایش زنگ موسی را به صدا درمی‌آورد. وقتی محمد در آفتاب قدم می‌زند سایهٔ دوگانگی فراموش می‌شود. محمد استوای تجلّی است، سرزمین معتدل غیب است: او همهٔ پیامبران را با خود برانگیخته است. وقتی محمد سخن می‌گوید، مسیح اشك می‌ریزد. موسی ذوالفقار تکلّمی است که از مسیح تبسّم محمّد برمی‌خیزد.

هیچ نقاشی نمی‌تواند مسیح و موسی را با هم نقاشی کند. می‌دانید، خورشید را بی‌سایه کشیدن مقداری ابدیت لازم دارد: پرده‌ای می‌خواهد به وسعت همهٔ منظره‌های جهان.

نقاشان همیشه مه‌آلودگی ابهام را به ما نشان می‌دهند. هر نقاشی همیشه چیزی کم می‌آورد، وگرنه همهٔ نقاشان در تابلوهای اولشان گم می‌شدند. درست مثل زمان، که توپ ماهوتی ابدیت است. ابدیت، آن آخرین قلّه‌ای است که همواره در انتهای همهٔ جاده‌ها حضور دارد. هیچ کس نمی‌داند آخرین قلّهٔ جهان کجاست. جاده‌هایی که به مقصد می‌رسند جاده نیستند، کوره‌راهند. جادهٔ ابدیت به هیچ هیمالیایی ختم نمی‌شود. خود هیمالیا جاده است.

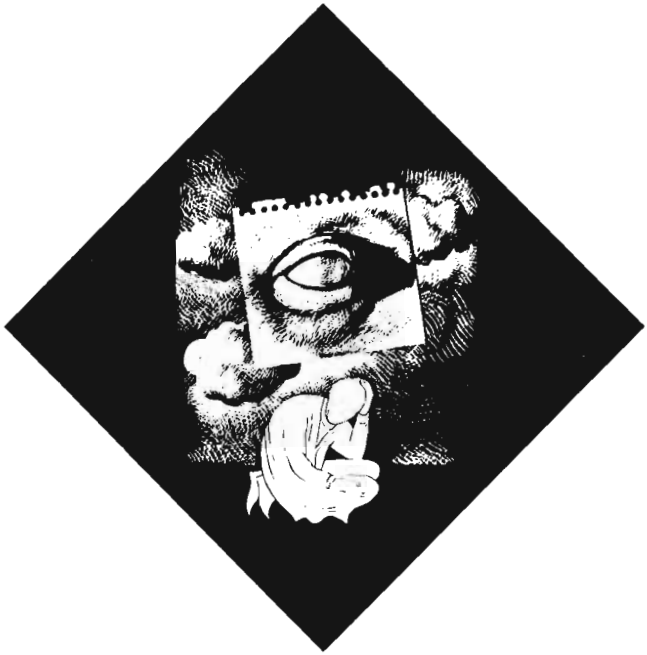
به‌نظر من تنها جاده‌های مجازی به مقصد می‌رسند؛ جادهٔ حقیقی مقصد ندارد. مقصد همان جاده است. اگر خدا در جای مشخصی قرار داشت الان جباران تاریخ به آن رسیده بودند. اگر ابدیت روی کوه قاف هم بود، اسکندر به آنجا لشکرکشی می‌کرد. تاریخ قهرمانان را دست انداخته است. فرعون برای خدا لَه‌لَه می‌زد، اسکندر تشنهٔ یك جرعه ابدیت بود، چنگیز تمام زمین را برای این حقیقت زیر و رو کرد، قیصر اگر می‌دانست راه ابدیت از جادهٔ مسیح است شمشیرش را به دریا می‌انداخت.

اشکال عمدهٔ نمرود، بی‌توجّهی است؛ ابراهیم آمد تا نمرود را متوجّه کند. نمرود در حقیقت نمرودِ مجازی است وگرنه نمرود حقیقی، ابراهیم است. آیا نمرود جرأت داشت مثل ابراهیم با ستارگان حرف بزند؟ نمرود همان مرحلهٔ آفتاب‌پرستی ابراهیم است. ابراهیم باید از صد نمرود بگذرد تا ابراهیم شود. نمرود، ابراهیمی است که آتش برمی‌افروزد، و ابراهیم نمرودی است که آتش را گلستان می‌کند. نمرود، ابراهیم شیطان است و ابراهیم نمرود خدا. نمرود ابراهیمی است که اسماعیلش را قربانی نکرد. خود ابراهیم، اسماعیل خداست که می‌خواست او را برای تنبّه نمرود قربانی کند.

نمرود، ابراهیم جبری است و ابراهیم نمرود اختیاری. ابراهیم جبری، نمرود می‌شود و نمرود اختیاری ابراهیم. نمرود خود را به جبر در قفس اختیار انداخت و ابراهیم به طور اختیاری خود را به جبر الهی واگذار کرد. نمرود، اختیاری است که به جبر الهی دچار می‌شود و ابراهیم جبری است که به اختیار الهی واگذار می‌شود.

هیچ نقاشی نمی‌تواند جبر و اختیار را نقاشی کند. نقاشان مجبور به نقاشی منظرهٔ جبر و اختیارند! هیچ هنرمندی مختار نیست. نقاشان مثل سایر هنرمندان، مجبور به اختیارند. هنر، نالهٔ اختیاری انسان لای چرخ و دنده‌های جبر است و این ناله درست همان ناله‌ای است که اهل جبر، در زیر تازیانه‌های اختیار می‌کشند. سراسر تاریخ نقاشی، ناله‌ای است که کشیده می‌شود. هر انسانی، نقاشی دارد که ناله‌های او را می‌کشد. گاه سراسر تصویر ما نقاشی یك لبخند است. تحیّر ما، قاطی آب و رنگ ماست. آیینه نمایشگاه دائمی حیرت ماست. ما همهٔ تابلوهای تحیّرمان را آنجا نمایش می‌دهیم. آیینه عکس باطن ماست که ظاهر شده است. آیینه یعنی مای بیرونی. اگر این مای بیرونی به درون بیاید، اگر این آیینهٔ درونی با آیینهٔ بیرونی منطبق شود، ما شیخ اشراق را توی جیبمان می‌گذاریم.

جوهر آیینه، جبر است. جبر همان اختیار است که گارد فلسفی گرفته است. اختیار همان جبر است که سرِ فلاسفه را شیره می‌مالد. جبر و اختیار دو حالتِ یك حقیقتند. بعضی به جنابش می‌گویند جبر و بعضی عادت دارند



ایشان را اختیار صدا بزنند. نقاشیِ اعمال ما با آب و رنگ جبر و اختیار است. این نزاع لفظی تا روز محشر آیینه‌ها و قیامت تصویرها ادامه دارد.

وقتی که ضمیر آیینه‌ها شکافته شود و همهٔ تصویرها بیرون بریزند؛ وقتی که تصویرها مثل نوزادان بی‌مادر، بر آیینه‌های خود اشک بریزند؛ وقتی که کوه چون شیشه‌ای در آستانهٔ انسان فرو بریزد؛ وقتی خُمکدهٔ ترکیب، واژگون شود؛ وقتی که مردم از مقبرهٔ بدن، سراسیمه برخیزند و در روحانیتِ طوفان به رعد و برقِ اعمال خود نگاه کنند؛ وقتی که مسیح با شمشیر برگردد و برایِ تکلّم خاموش ما، فانوس الهی بیاورد؛ دستهای ما را بگیرد و سرهای بریدهٔ ما را بر شمشیرهای گردن کشیده‌مان بگذارد؛ برای ما گرسنگی را تفسیر کند؛ برای ما تلفّظ کبوتر را آسان سازد؛ برای ما تهجّی خورشید را متجانس کند؛ ما را به مشرق خود تسلّی دهد؛ ما را به کودکی الوهیت، به دامنه‌های نزدیک تجلّی، به تیررس ملکوت برگرداند؛ به دخترانمان گوشوارهٔ مریم ببخشد؛ نرگسها را در نگاه ما تلاوت کند؛ بر ما تازیانهٔ تبسّم بگشاید، بر ما شمشیر تضرّع بکشد؛ ما بگوییم او گریه کند؛ او بگوید ما حرارت لبخند بگیریم... پس، صوابکاران آمرزیده شوند و گناهکاران در شعلهٔ شقایقها بسوزند؛ پس غبطیان بر خوشبختی فرعون غبطه خورند و گناهکاران در کرانهٔ رحمت، کشتی برانند؛ پس طاعون، زیبا شود و دختران از مهلکهٔ نیلوفر بگذرند و شعلهٔ شبانان مجرّد را فراهم کنند. ما بر عرش لاهوت، فرش ناسوت بگستریم. آنگاه باران بالا بیاید و دریا، نازل شود. آنگاه خورشید پهلو بگیرد و زمین متفرّق شود. پس ما از شرکِ تلاطم پاک شویم و به ذات اقیانوس برگردیم.

■ احمد عزیزی

● نقطهٔ اجابت

در همهمهٔ خداست انسان
در آینه‌های اوست آری
گویی رمهٔ خداست انسان
این نیز صدای اوست آری
او مثل شعاع در دل ماست
گر بسمل ماست تیغ او کرد
راهی است که عین منزل ماست
او لانهٔ تیغ را گلو کرد
او باقی و ما عدم نشینیم
از مزبله خالی است این خاک
او رفته به عرش و ما زمینیم
گلزار تعالی است این خاک
او لایتناهی است چون ما
اینجاست کرانهٔ رسولان
در گمشده راهی است چون ما
این خاک خداست ای جهولان
فرق بم و فرق زیر این است
بر منکر باغ و لاله لعنت
او واحد و ما کثیر این است
بر مفتری پیاله لعنت
امّا نه،کثیر نیز هم اوست
این بر ره سیل حق مسیل است
فرق بم و زیر نیز هم اوست
این خاک، غبار جبرئیل است
او گاه بم است و گاه زیر است
آیات، گلی است گلشنش ذات
او با همه واحدی کثیر است
گل کردهٔ ذات اوست آیات
هر مرغ تجلّی‌یم اوست
هر ماهیتی وجود فهم است
هر آینه ردّ شبنم اوست
ماهیت بی‌وجود وهم است
خورشید و شب و یم و نم است او
آیینه مکدّر نفس نیست
دریا و ستاره با هم است او
جز شخص وجود هیچکس نیست
چون آینه روبرو گذاریم
بر شعلهٔ ماهیت مکن دود
انگار که رو به او گذاریم
فرقی نکند وجود و موجود

یك چیز نمود دارد و بس
الله وجود دارد و بس
ما برهٔ مرتع وجودیم
بر شانهٔ حضرت شهودیم
یك آینه جلوهٔ شهود است
این ظاهرو باطن وجود است
هر حُسن، پیمبری است اینجا
هر آینه مظهری است اینجا
گر صورت اوست حیرت ماست
این آینه نیز آیت‌الله است
ما حجّت حق دلیل دینیم
ما سنگ ترازوی یقینیم
ما را به قبول او رساندند
تا چشم رسول او رساندند
آیینه زداغ حیرت ماست
خورشید چراغ حیرت ماست
این قوس نزولی و صعودی است
باطل عدمی و حق وجودی است
باطل عدم است و نیست هرگز
کس روی عدم نزیست هرگز
ای آینه‌دان گل طریقت!
کو رنگ مجاز جز حقیقت
ای آینه! ناز هم حقیقی است
این شخص مجاز هم حقیقی است
قربان لبی که غنچه فهم است
هم باطل و هم مجاز وهم است
آیینه ـ طریقت است عالم
یك شخص حقیقت است عالم
در دشت حقیقتش بهار است
آیینهٔ جلوه بی‌شمار است
چینی‌کده جهان صدایی است
هر گوشه زدوست ردپایی است
بلبل گل یاد اوست اینجا

آیینه نماد اوست اینجا
او مجمع خط و خال و ابروست
انگشت هزار شانه گیسوست
خاصیت آن جمال این است
ماهیت خط و خال این است
عالم گل باغ اشتیاقش
حسرت‌کده‌ای است در فراقش
گل داده به دست ماهرویان
آیینه چکانده در نکویان
آیینه سرود بربط اوست
در سرمهٔ آهوان خط اوست
می کرده به چشم رم نگاهان
رم داده به خط کج‌کلاهان
بادام سر جنون گل اوست
لیلی نگه تغافل اوست
رو کن به دل شکسته اینجا
انگار خدا نشسته اینجا
حرف دل ما کتابت اوست
هر نقطه دعا، اجابت اوست
این شانه زبان سنبل او
چون غنچه لبان ما گل او
شرك است وجود خویش دیدن
کفر است به غیر او شنیدن
اینجا اثر از من و تویی نیست
اوییم همه، درین دویی نیست
او بوده و ما بُدیم، این است
او آمد و ما شدیم این است
ما جادهٔ نیّتیم تا او
ما هم ابدیتیم با او
ای چشم خدا تجسّمی کن!
در مشهد گل تبسّمی کن!
ما فال وجودمان بد افتاد
پس مطلق ما مقیّد افتاد

ما مطلق قید دیده هستیم
در یك رگ گردنیم با هم

از مطلق او چکیده هستیم
از ابروی توست مطلع البدر

ما حصّه‌ای از وجود داریم
در گیسوی اوست لیلة القدر

در سایهٔ او نمود داریم
ما تاب جمال او نداریم

این سایه، سخنور خیال است
سنگیم و خیال او نداریم

این آینه، بستر وصال است
طور است جهان و تو بر آنی

این آینه نازپرور آمد
آیینهٔ توست لن‌ترانی

این سایه وجودگستر آمد
واگـرد و سپس به کوی او رو

این باغ ازل، ابد ـ نسیم است
با پای خدا، به سوی او رو

فردای حدوث ما قدیم است
ما شمع جمال حق‌کشانیم

کن پهن پر سجود خود را
ما سرمهٔ چشم خامشانیم

انکار مکن وجود خود را
یاران زخیال او بترسید

این سجدهٔ قبلهٔ وجود است
وز خشیت خال او بترسید

عالم همه پهنهٔ سجود است
او لانهٔ ابر و رعد و کوه است

بر ذات تو حاجب است عالم
او مصدر ببر باشکوه است

یك سجدهٔ واجب است عالم
افسوس کمند ما جمالی است

برخیز و رکوع سرو را بین
آیینهٔ وصف ما مثالی است

تسبیح لب تذرو را بین
ما جامهٔ نازك جمالیم

بنگر به خدا لب چمن را
خون خوردهٔ غمزهٔ غزالیم

وین سجدهٔ شکر نارون را
کبادهٔ ناز او کسی نیست

برخیز و قیود لفظ واکن
آیینه ـ طراز او کسی نیست

وین سلسله بحث را رها کن
هرکس غم او گرفت، خَم شد

یك غنچهٔ واشده است عالم
طی کردهٔ راه او عدم شد

یك تیر رها شده است عالم
ذنبی است عظیم دیدن او

ای کف تو برو! رسوب اینجاست
شرك است به خود رسیدن او

امکان چه کند وجوب اینجاست
تو هزل گرفته‌ای جد او

ایمان رد پای مؤمنی نیست
او کافر و ما موحّد او

واجب همه جاست، ممکنی نیست
او راهب کنج دیر خویش است

اینجا نه طلوع و نی غروب است
او کافر هرچه غیر خویش است

امکانْ کف و بحر ما وجوب است
این خال سیاه غیرت اوست

این وهم مؤثّر و اَثر چیست
این داغ نگاه حیرت اوست

جز وجه خدا بگو دگر چیست
باغی است، بهشتِ اشتیاقش

ما جان تو یك تنیم با هم
دردی است جهنّمی، فراقش

این رعد، طنینِ خشیت اوست
بر شعر رسیدهٔ درختان

این موج، مدِ مشیت اوست
مرغ غزلی است هر پر گل

این گل به سلامتش دمیده
دیوان خداست دفتر گل

وین سرو زقامتش چمیده
صحرا ورق گشودهٔ اوست

ای دلشدگان به خویش باشید
این دشت غزل، سرودهٔ اوست

شد موسم لاله ریش باشید
هر نهر، قصیدهٔ روانی است

گردید معاد گل مجدّد
هر برگ، جناس ارغوانی است

نازل شده بلبل مجرّد
هر نقطه، یمی تگرگ دارد

شورشگه شبنم است صحرا
هر واو، هزار برگ دارد

یك سورهٔ مریم است صحرا
تشبیه ستاره، ریگوار است

یاران دَمِ ناله شد بمانید
تمثیل سپیده بی‌شمار است

قرآن بهارِ را بخوانید
این بلبل زار را ببینید

طاهاست چمن چمن در این باغ
ایجاز بهار را ببینید

یاسین شده یاسمن در این باغ
سُبّوح شده سبوی این گل

آیات خدا نزول کردند
ایهام خداست روی این گل

گلها به زمین حلول کردند
بلبل دهنی گشاده از راز

هر شاخه معاد اشتعالی است
تصنیف هزار جلد آواز

هر گوشه قیامت جمالی است
چتر دل سرخ لاله باز است

این سورهٔ کوثر است در آب
علّامهٔ عشق در نماز است

این سایهٔ حیدر است در آب
تفسیر رخ پیاله صافی است

این جلد مُذهّب بهاری است
مِیْ خوردن ما اصول کافی است

این دفتر نالهٔ قناری است
گل حکم مباح داده امروز

مریم دم بیشه‌های شرم است
واجب شده غسل باده امروز

بلبل به دعای ندبه گرم است
امروز چه جای لعن و سب است

صد شیشه زگل فشانده صحرا
افطار پیاله مستحب است

یك روضه بهار خوانده صحرا
وارد شده سایه‌ای بجوییم

شبنم رُخ گریه پاك کرده
یك بیت به وزن گل بگوییم

گل سینهٔ نوحه چاك کرده
کی موسم دفتر است امروز

نقش است به لوح دفتر تاك
میزان، قد دلبر است امروز

لو لاك لما خلقت الافلاك
ای دل حرم کبوتران باش

آیینهٔ شاهی‌اند گلها
از حسرت لاله زعفران باش

الفاظ الهی‌اند گلها
این گل عمل خداست بو کن

بنگر به قصیدهٔ درختان
جنگل غزل خداست رو کن

میل چمنت کجاست ای دل
قربانی اسمعیل را بین

سرو و سمنت کجاست ای دل
دل بسمل ابروانت ای بت

بین تو و او تفاوتی نیست
گنگیم زگیسوانت ای بت

امروز جهان بجز بتی نیست
ماییم شراع بحر آهت

از عشق به خویش نیست عالم
کشتی زده‌ایم در نگاهت

یك بتکده بیش نیست عالم
جز غرق شدن نمی‌توانند

اینجا صمد و صنم یگانه است
دریازدگان چه می‌توانند

چون کعبه بت است و بت نشانه است
ای چشم تو منشأ اشارت

این سرّ مگوست گرچه فاش است
وی سیل توَ مبدأ عمارت

بابای خَلیل بت‌تراش است
ای عشق تو سیل نور در ما

برخیز صنم، صمد ببینیم
ای زلزلهٔ حضور در ما

یك واحد و یك عدد ببینیم
ای زلف تو ذکر پایکوبان

هرگز به بتی مباش کافر
وی خال تو آبروی خوبان

حج دل خود کن ای مسافر
ای شوق زشادی تو الکن

دست بت ما تبر ندارد
ای حسرت حضرت تو در من

تمهید خلیل اثر ندارد
ای ناز تو خنجر دل ما

این بت ز تبر گذشته حُسنش
ای زخم تو در پر دل ما

بر اوج نظر نشسته حُسنش
ای چشم تو ساغر شهیدان

این بت ز سفال بیکران است
تنها قَسَمت سر شهیدان

این بتکدهٔ پیمبران است
ای سرمه گل بهار چشمت

این فتنه- بتی است شال کرده
ای آینه نیزه‌دار چشمت

موسای کلیم لال کرده
ای شوق تو شیشه دل سنگ

ای مشرك بت ره دگر زن
ای از کف پای تو حنا رنگ

بت در دل ماست گو تبر زن
ای ملتمس فنانشینان

عالم همه گر تبر بگیرد
ای کاسهٔ ربّانانشینان

گردی بت ما نمی‌پذیرد
ای نام تو مد نامهٔ ما

ای بتکده فطرت صنم بیز!
خونین ز تو قلب خامهٔ ما

هنگام نیایش است برخیز!
ای خونِ چکیده در خم ما

خون در جگر پیاله‌ای کن
ای نیمهٔ شب ترنّم ما

وهمی بتراش و ناله‌ای کن
ای مصدر فعل تو تبسّم

این بت، بت جان جبرئیل است
ای صرف تو نحوی تکلّم

این بتکده خادمش خلیل است
ای خال تو اصل مذهب ما

ای دل رمهٔ دلیل را بین
شیرین زبیان تو لب ما

● شعرا و شیاطین

در تفسیر آیات آخر سورهٔ «شعراء»

■ تحقیق در تفاسیر قرآن: علی تاجدینی
■ تنظیم، توضیحات و پاورقیها: سید مرتضی آوینی

به اعتقاد ما همهٔ هنرمندان شاعرند و شعر مظهرالمظاهر هنرهاست. شاعر، نقش‌پرداز صورتهای خیالی است، امّا نقشی زیبا را که صورتگری پرداخته است، در مقام تحسین چنین توصیف کنند: «شعری است مصوّر». نقشی که صورتگر پرداخته، همواره همان است که بود و به چیزی غیر خویش دلالت ندارد. امّا نقشی خیالی که شاعر پردازد ذوبطون است، بطن اندر بطن و هر بطن، نقشی که چون گشوده شود نقشی دیگر در بطن آن یابند.

در قرآن مجید، اشاره‌ای صریح به هنرمندان، جز به شعرا، نرفته است و در سورهٔ «شعرا» نیز فقط در همان چهار یا هفت آیهٔ انتهایی.

در جستجوی تفسیر این آیات، بجز تفاسیر عرفانی همهٔ تفاسیر را دیدیم و آنچه گرد آمد همین است که پیش روی شماست همراه با توضیحات و پاورقیهایی چند. عنوانی هم که انتخاب شده، برگرفته از متن تفاسیر است و شأن انتخاب آن اینکه: شعر نوعی وحی یا الهام است که به مقتضای حال، یا به واسطهٔ ملائك و یا به واسطهٔ شیاطین نزول می‌یابد و ناگفته پیداست که روی این سخن با آنان است که فرشته و شیطان را باور دارند.

در قرآن مجید از نسبتِ شعرا با روح‌القدس و فرشتگان منتسب به او سخنی صریح نرفته است. امّا در نسبتِ شعرا با شیطان، در همین چند آیه، بیان و صراحتی مکفی وجود دارد. به اعتقاد این حقیر، آیات ۲۲۱ تا ۲۲۳ نیز به‌طور اخص مربوط به شعراست: «هل انبّئکم علی من تنزّل الشّیاطین؟» آیا خبرتان کنم که شیاطین بر که فرود می‌آیند؟... «تنزّل علی کلّ افّاك اثیم»: بر هر دروغ‌پرداز گناهکار فرود می‌آیند که «یلقون السّمع واکثرهم کاذبون»، «گوش فرا داده‌اند

و بیشترشان دروغگویانند»[۱]. با تعبیراتی که در قرآن و روایات راجع به شعر و شعرا آمده است، بر اهل تحقیق پوشیده نیست که این آیات نیز به طور اخص مربوط به شاعران است و بالخصوص در این تعبیر «یلقون السّمع» قرینه‌ای بسیار مشهود بر صدق این مدّعا وجود دارد و به همین دلیل نیز بلافاصله آیهٔ مزبور با این سخن که «والشعراء یتّبعهم الغاوون» ـ شعرا را اغواشدگان تبعیت می‌کنند ـ ملازمت می‌یابد.

مراد قرآن کدام شاعرانند؟ همهٔ همّ تفسیرنویسان وقف جواب گفتن به این سؤال از میان روایات بوده است و لذا آنچه که بیشتر مورد اعتنا واقع شده نسبت شعرا با شیاطین است. در شأن نزول این آیات مبارکه در «تفسیر اثنی عشری» آمده است:

«شعرای عرب مانند عبدالله‌بن الزبعری، ابوسفیان‌بن الحرث‌بن عبدالمطلب، هبیرةبن ابی‌وهب مخزومی، مسافع‌بن عبد مناف الحجمی و ابوغره عمروبن عبدالله که از قریش بودند با امیّةبن ابی الصّلت الثّقفی به کذب و بطلان کلماتی گویا و می‌گفتند: «ما هم مثل حضرت محمّد(ص) شعر می‌گوییم» و اراذل دور آنها مجتمع شده، هر شعری که در باب هجو حضرت رسالت‌پناه و مذمّت اسلام از آنها شنیدی یاد گرفته، می‌خواندند. حق تعالی دربارهٔ آنها فرمود: والشّعراء یتّبعهم الغاوون»

در مقدّمهٔ «منهج الصادقین» دربارهٔ اتّهام «شاعری» که کفّار به حضرت محمّد(ص) نسبت می‌دادند آمده است:

«آنها که پیغمبر(ص) را شاعر می‌گفتند و قرآن را به شعر نسبت می‌دادند مقصودشان شعر عروضی با وزن و قافیه نبود، چون عرب فصیح و سخن‌شناس بودند و می‌دیدند وزن عروضی ندارد؛ بلکه مقصود، شعر بود از نظر معنی: یعنی معانی قرآن، معنی شعری است و همان قریحه که بعض مردم دارند از قوّت متخیّله و تنوّع مدرکات و قبول خاطر و فصاحت و احاطه به تعبیرات نیکو و بیان مافی الضمیر و به این امتیاز شاعر می‌شوند، همان قریحه در پیغمبر است و لازم نیست برای گفتن قرآن به وحی و جبرئیل و نبوّت متشبّث شویم[۲]...»

...و بعد در صفحهٔ ۳ـ ۴۹۲ از همان جلد ششم تفسیر «منهج الصادقین»:

«...قتاده و مجاهد از ابن‌عباس روایت کرده‌اند که مراد به شعرا، شیاطینند، چه عرب شعرا را «تبعهٔ شیاطین» گفتندی و زعم ایشان آن بودی که ایشان «تلقین شعر» از شیاطین می‌کنند و گفتندی که هرکه شیطان او قویتر است، شعر او بهتر است و لهذا یکی از شعرا گفته: «انّی و کلّ شاعر من البشر شیطانه انثی و شیطانی ذکر»[۳]. و گویند مراد جماعتی‌اند که به جهت غلبهٔ شعر بر ایشان مشغول به آن شده، از قرآن و سنّت ذاهل شوند و یا کسانی‌اند که چون در غضب شوند به دشنام زبان بگشایند و چون شعر گویند همه کذب و بهتان باشد و اسناد غوایت[۴] به اتّباع ایشان جهت آن است که اغلب شعرا فاسق و کاذبند، چه اکثر شعر شاعر در باب «تشبیب و تعشّق» است و «مدح به قصد صله و هجـو به جهت حمّیت جاهلیّت و وصف ایشان به آنچه در او نباشد از فضایل و رذایل»... سعیدبن جبیر از عبدالله عبّاس روایت کرده که چون رسول‌الله(ص) فتح مکّه فرمود: «ابلیس» ناله کرد و نعره زد. اصحاب بر او جمع شده گفتند: «چه

واقع شده؟» گفت: «از پس امروز توقّع مدارید که کفر را قوّتی باشد و لیکن در میان مردمان «شعر و نوحـه» منتشر گردانید... در «انوار» گفته که این کلام مستأنف[۵] است برای ابطال اینکه پیغمبر(ص) شاعر باشد و اتباع او متّصف به غوایت باشند آنچنان که اتباع شعرا...»

در ترجمهٔ تفسیر المیزان، جلد سی ام صفحه ۲۳۰، دربارهٔ آیهٔ «والشّعراء یتّبعهم الغاوون» آمده است:

«این آیـه پاسـخ از تهمتی است که مشـرکین به رسـول خدا(ص) می‌زدند و او را شاعر می‌خواندند و این جواب از تهمت دوم ایشان است و اولی آن بود که می‌گفتند او شیطانی دارد که قرآن را به وی وحی می‌کند و این دو تهمت از تهمتهایی بود که در مکّه و قبل از هجرت همواره آنها را تکرار می‌کردند و بدین وسیله مردم را از دعوت حقّهٔ او رم می‌دادند... «غاوون» جمع اسم فاعل است و مفرد آن «غاوی» و مصدرش «غی» است؛ و «غی» معنایی دارد که خلاف معنای رشد است و رشد به معنای «اصابه به واقع» است و رشید کسی را گویند که اهتمام نمی‌ورزد مگر به آنچه حق و واقع باشد و در نتیجه «غوی» کسی است که راه باطل را برود و از راه حق منحرف باشد. و این غوایت از مختصّات «صناعت شعر» است که اساسش بر «تخیّل و تصویر غیر حق و غیرو اقع» است به صورت حق و واقع، و به همین جهت کسی به شعر و شاعری اهتمام می‌ورزد که غوی باشد و با «تزئینات خیالی و تصویرهای موهومی» سرخوش بوده، از اینکه از حق به غیر حق منحرف شوند و از رشد به سوی غوایت برگردند خوشحال می‌شود؛ و از این شعرا هم کسانی خوششان می‌آید و ایشان را پیروی می‌کنند که خود نیز غاوی و گمراه باشند.»

در تفسـیـر آیـهٔ ۲۲۵: «الم تر انّـهـم فی کل واد یهـیمـون؟»- نمی‌بینی که آنـان در هر بیابانی سرگردانند؟- در «منهج الصادقین» آمده است:

«...آیا نمی‌بینی به درستی که آنها در هر وادی از «فنون کلام» سرگردان می‌شوند مانند بهـایم که در اودیـه[۶] حیران شوند و راه به مقصد نبرند، زیرا بیشتر مقدّمات آنها خیالات و موهومات است که هیچ حقیقتی ندارند و راه به جایی نمی‌برند، و اغلب کلمات آنها در «تشبیب» است بـه حرام و «غزل[۷] و ابتهار[۸] و هزل و مطایبه و تمزیق اعراض و قدح در انساب[۹] و مدح نامستحق و هجو نالایق و افراط در مدح و ذم و امثال آن از امور غیر وافقه که موجب گمراهی است در بوادی موبقه[۱۰] چنان که اشاره فرموده».

در «تفسیر کشاف» در معنای سرگردانی و بیابان جمله‌ای نوشته که مضمون آن این است: این گفته تمثیلی است برای این معنا که شعرا در هر شعبه‌ای از گفتار پا می‌گذارند، بیراهه می‌روند و از غلوّ در گفتار و تجاوز از حدّ مقصود ابا ندارند... و در تفسیر المیزان، جلد سی ام صفحهٔ ۲۳۰، در بیان معنای «یهیمون» چنین می‌خوانیم: «یهیمون ازهام- یهیم- هیماناً آمده است و این واژه بدان معناست که کسی پیش روی خود را بگیرد و برود و مراد به هیمان کفّار در هر وادی، افسارگسیختگی آنان در گفتن است؛ و این روش خود، انحراف از راه فطرت انسانی است و اینکه چیزهایی که می‌گویند عمل نکنند عدول از فطرت است.»

در تفسیر «منهج الصادقین»، جلد ششم صفحهٔ ۴۹۶، در ذیل این آیه که «انّهم یقولون مالا

یفعلون»ـ می‌گویند آنچه را که بدان عمل نمی‌کنند ـ آمده است:

«یعنی به فسق ناکرده بر خود گواهی می‌دهند و پیغامهای نادادە به کسی در سلك نظم می‌کشند و حث[۱۱] مردمان می‌کنند بر چیزهایی که خود مرتکب آن نمی‌شوند و نهی می‌کنند از آنچه بدان ارتکاب می‌نمایند و اگر کسی تفحّص اشعار شعرا کند بر بسیاری از این مقوله مطّلع شود و در خبر است که چون سلیمان‌بن عبدالملك این بیت را از فرزدق شنید: «فبتن بجانبیَّ مصرّعات و بتّ افض اغلاق الختام»[۱۲]، گفت: «قد وجب علیك الحدّ»، «حد بر تو واجب شده». گفت: «یا امیرالمؤمنین قد درأ عنّی الحدّ بقوله و انّهم یقولون مالا یفعلون»، یعنی حق تعالی اسقاط حد فرموده است از من به این آیه. سلیمان از سر او گذشت و به او صله داد. بدان که چون اعجاز قرآن (هم) از جهت معنی و (هم از جهت) لفظ است و کفّار قدح در معنی او نموده گفتند: «انّما تنزّلت به‌الشّیاطین»[۱۳] و در لفظ به آنکه از جنس کلام شعراست. حق تعالی ذکر این هر دو قسم نمود و تبیین منافات قرآن فرمود به این دو قسم و تضاد حال رسول به حال ارباب این هر دو. و در تفسیر کواشی مذکور است که بعد از نزول این آیه «حسّان‌بن ثابت»، «ابن رواحه» و جمعی دیگر از شعرای صحابه به جانب جناب نبوّت پناه(ص) آمده به موقف عرض رسانیدند که حق تعالی می‌داند که ما شاعریم؛ می‌ترسیم که به این صفت بمیریم و از اهل غوایت و ضلالت باشیم. حضرت رسالت(ص) فرمود که «انّ المؤمن یجاهد بسیفه و لسانه»؛ مؤمن جهاد می‌کند به شمشیر خود و به زبان خود. یعنی هجو کفّار کنید و در باب مدحه و توحید و نصیحت و مواعظ سخن گویید. پس این آیه نازل شد که: ...الّاالذّین آمنوا؛ یعنی شعرا متبوع سفهایند و در همهٔ بوادی سرگردانند مگر آنها که ایمان آورده‌اند و «عملوا الصّالحات و ذکروا الله کثیراً وانتصروا من بعد ما ظلموا...» حاصل که این آیه استثناء است برای شعرای مؤمنین صالح چون «عبدالله‌بن رواحه» و «حسّان» و «کعب‌بن مالك» و «کعب‌بن زهیر» که اکثار می‌نمودند در ذکر حق تعالی و اکثر اشعار ایشان در توحید بود و ثنای او سبحانه و حثّ مردمان بر طاعت او ودر موعظه و آداب حسنه و مدح رسول و صحابه و صلحای امّت و اگر هجو می‌کنند مراد ایشان انتصار است از کسانی که هجو ایشان کرده‌اند و مکافات هجای مسلمانان... و در خبر آمده که چون مشرکان هجو پیغمبر کردند، صحابه را فرمود که «ما منع الّذین نصروا رسول‌الله بسیوفهم ان ینصروا بالسنتهم؟»؛ چه منع می‌کند کسانی را که رسول خدا را با شمشیرهای خود نصرت کردند از آنکه به زبانهای خود او را نصرت دهند؟ و حسّان و ابن‌رواحه گفتند: یا رسول‌الله(ص) ما این کار را کفایت کنیم. آن حضرت فرمود که «اهجوهم و روح القدس معکم»[۱۴]. و به روایت دیگر حسّان را گفت «اهج المشرکین فانّ جبرئیل معك»؛ هجو مشرکان بگو که جبرئیل با توست... و کعب‌بن مالك روایت کرده که پیغمبر حسّان را گفت: «اهجهم والذّی نفسی بیده لهو اشدّ علیهم من النبل»؛ هجو اهل شرك کن؛ به حقّ آن کسی که نفس من به ید و فرمان اوست که آن سخت‌تر است بر ایشان از تیر. و این هر دو حدیث را بخاری و مسلم در صحیحین آورده‌اند و «شعبی» آورده که «کان ابوبکر یقول الشّعر و کان عمر یقول الشّعر و کان عثمان یقول الشّعر و کان علی(ع) اشعر الثّلاثة»[۱۵] و دیوان اشعار امیرالمؤمنین معروف و مشهور است در میان انام. پس اگر حق

سبحانه جلّ ذکره در آیهٔ کریمه «والشّعراء یتّبعهم الغاوون» شعرا را که سبّاحان[۱۶] بحر شعرند جمع ساخته و کمند لام استغراق در گردن انداخته، گاه در غرقاب بی‌حدّ و غایتِ غوایت می‌اندازد و گاه تشنه لب در وادی حیرت و ضلالت سرگردان می‌سازد و امّا بسیاری از ایشان به واسطهٔ عمل صالح و صدقِ ایمان در زورق امان «الّاالذین آمنوا و عملوالصّالحات» نشسته‌اند و به وسیلهٔ بادبان «و ذکروااللهَ کثیراً» به ساحل خلاص و ناحیهٔ نجات پیوسته و نعم ما قیل شاعر:

شاعران را گرچه غاوی خواند در قرآن خدای
هست از ایشان هم به قرآن ظاهر استثنای من

●

پس شاعر یا زبانِ فرشته است و یا زبانِ شیطان، بسته به آنکه روحش قابل کدام الهام و تلقّی باشد. و اگر اهل غوایت از شعرا تبعیت دارند از آن است که از شیطان جز گمراهشدگان وادی غوایت پیروی نمی‌کنند: «انّ عبادی لیس لك علیهم سلطان الّا من اتّبعك من الغاوین[۱۷]» (۴۲ـ حجر)

فریب زیبایی اشعار را نخوریم که: «مگر شیطان قادر به خلق زیبایی است؟» «اغوای» شیطان از طریق «تزیین» است و اگرنه انسانها فریفته‌اش نمی‌شدند: «لازیّننّ لهم فی الارض ولا غویّنهم اجمعین الّا عبادك منهم المخلصین[۱۸]» (۴۰، ۳۹ـ حجر). و «زیبایی»، نه آنچنان است که همواره راهبر انسان به سوی «حقیقت» باشد بل چه بسا که زیبایی «رهزن طریق حق» است و «دام شیطان».

■ **پاورقیها:**

۱. رجوع کنید به مقالهٔ «شاعران و روح القدس» در ماهنامهٔ هنری «سوره»، خرداد ۶۹

۲. در این سخن نکات بسیاری وجود دارد شایان اعتنای خاص؛ از جمله قول به انتزاع معنای شعر از اوزان عروضی ـ که اگرچه مؤیّد اقوال متجدّدین در باب شعر نیست امّا با آن بحث کاملاً مربوط است ـ و توصیفاتی که دربارهٔ قریحهٔ شاعری آورده است: قوت متخیّله، تنوّع مدرکات، قبول خاطر، فصاحت، احاطه به تعبیرات نیکو و بیان مافی الضمیر.

۳. یعنی در حالی که شیطان همهٔ شاعران بشری مؤنّث است، شیطان من مذکّر است و خودبخود در این معنا ◁

◁ این اعتقاد که «هر شاعری شیطانی دارد که شعر را به او الهام می‌کند» نهفته است.

۴. گمراهی

۵. جدید و تازه

۶. وادیها؛ بیابانها

۷. گفتگو و مراوده با زنان ـ پاورقی کشّاف، جلد سوم، صفحهٔ ۳۴۳

۸. ادّعای کذب ـ تفسیر کشّاف

۹. یعنی طعن کردن و عیب گرفتن از نوامیس و اصل و نسب‌ها

۱۰. «بوادی» جمع «بادیه» است و «موبقه» به معنای مهلکه گناه و عصیان است.

۱۱. برانگیختن

۱۲. این بیت دارای معنایی منافی عفّت است که شاعر به خود نسبت زنا می‌دهد.

۱۳. یعنی به وسیلهٔ شیاطین نزول یافته است.

۱۴. هجوشان کن که روح القدس با توست.

۱۵. ابوبکر شعر می‌گفت، عمر شعر می‌گفت، عثمان شعر می‌گفت، امّا علی از آن سه شاعرتر بود.

۱۶. شناگران

۱۷. همانا که تو بر بندگان من تسلّطی نداری، مگر بر اغواشدگانی که از تو تبعیت می‌کنند.

۱۸. آنان را در زمین زینت می‌بخشم و همه را اغوا می‌کنم، مگر بندگان تو که از مخلصین هستند، از خالص‌شدگان.

■ محمد مددپور

● تأمّلی دوباره در تاریخ نگاری ادبیات

پیدایش فرهنگ و تمدّن جدید غرب و اصولی که این فرهنگ و تمدّن برآن مبتنی بوده است، بدون تلقّی جدید آدمی از عالم و آدم و مبدأ عالم و آدم متحقّق نمی‌گردید. خروج تدریجی مردمان و متفکّران و شاعران و فلاسفهٔ اروپایی از ساحتِ حیات دینی قرون وسطی، از لوازم این تلقّی بود. در این دوره (یعنی از سدهٔ چهاردهم میلادی به بعد)، بتدریج نوعی بازگشت به عصر شرک و حیات غیر دینی یونانی صورت پذیرفت که مطالعهٔ ادبیات، هنر و فلسفهٔ یونان باستان و تصحیح و تنقیح و چاپ این آثار از مظاهر آن محسوب می‌شد.

«پترارك» (۷۴ـ ۱۳۰۴ م.) یکی از شاعران و نویسندگان این دوره بود که عصر جدید را دورهٔ احیای آثار کلاسیك می‌دانست و توجّه به متون اصیل دوران باستان و بازگرداندن زبانهای لاتینی و یونانی را به «پاکی» گذشتهٔ آنها توصیه می‌نمود. این تصوّر از احیای دورهٔ باستان گسترش یافت و همه‌گونه کوشش و تلاش فکری و فرهنگی و هنری، از جمله هنرهای بصری را شامل گردید.

تفکّر «پترارك» مقدّمهٔ خودآگاهی جدید اروپاییان برمبنای دو اصل «اندیویدوالیسم» و «اومانیسم» بود. او معتقد بود که «عصر ایمان» دورهٔ جهل و تاریکی بوده است، در حالی که «مشرکان مغروق در تاریکی جهل» در حقیقت یکی از درخشانترین مراحل تاریخی زندگی بشر را به‌وجود آورده بوده‌اند. او در برابر مطالعهٔ نوشته‌های دینی و کتب مقدّس، برای پژوهش در زبان، ادبیات، تاریخ و فلسفه، و نفس پژوهش درچهارچوبی دنیوی و غیر الهی، اصالت قائل بود. از نظر او، زندگی و تفکّر پیشینیان در دورهٔ هزار سالهٔ تاریخ مسیحیت، چیزی جز غفلت از حقیقت

نبود.

«پترارك» و سایر اومانیستها معتقد بودند که عالم یونانی ـ رومی اعصار باستان پایان یافته و عیناً قابل برگشت نیست، امّا توجّه به آن می‌تواند مبنای ساختن عالم جدید قرار گیرد و اینچنین، یونان‌شناسی را به‌عنوان یکی از اساسی‌ترین مراتب و لوازم تحقّق خودآگاهی جدید اروپاییان طرح و توصیه می‌کردند.

سه قرن پس از ظهور اومانیسم و تحکیم اساس تفکّر جدید، دوران شرق‌شناسی آغاز گردید. شرق‌شناسی در واقع از یونان‌شناسی و توجّه به ادوار ماقبل قرون وسطی از یك سو، و از سوی دیگر، استیلای فرهنگ جدید بر جهان که شروع رسمی آن به قرن نوزدهم بازمی‌گردد، تولّد یافت. پیش از پیدایش شرق‌شناسی آکادمیك قرن نوزده، مطالعاتی دربارهٔ شرق توسّط کشیشان، سیاحان، سفرا و مسافرین سرزمینهای شرقی انجام گرفته بود، امّا این مطالعات هیچگاه صورت تحقیقی بنیادی و نظری دربارهٔ پیشینهٔ تمدّنهای خاور دور و نزدیك نیافته بود.

در دوران متأخر شرق‌شناسی، نخستین ترجمه‌های متون شرقی به زبانهای اروپایی منتشر گردید و باستان‌شناسی به مثابهٔ ابزار فنّی و نظری شرق‌شناسی، تمدّنهای اساطیری را از غبار قرون خارج کرد و خطوط باقیماندهٔ این تمدّنها را مورد مطالعه قرار داد. نکتهٔ قابل تأمّل در اینجا این است که مستشرقین، به شرق، از جمله به شرق اسلامی، به گونه‌ای می‌نگریستند که در آن چهره‌ای شبه‌یونانی نموده می‌شد. آنان از فرهنگها و تمدّنهای باستانی ایران، مصر، بین النهرین و... ستایش می‌کردند و فرهنگهای مبتنی بر شرك را انسانی‌تر از فرهنگهای دینی وتوحیدی می‌دانستند. این تفکّر چنان غلبه داشت که‌نویسندگانی‌چون «منتسکیو»، مقارن این عصر چنین می‌نویسند:

«دیانت اسلام که به زور شمشیر بر مردم تحمیل شده، چون اساس آن متکی بر جبر و زور بوده، باعث سختی و شدّت شده است و اخلاق و روحیات مردم را شدید می‌کند[۱]».

و یا:

«در گذشته، دیانت زرتشت باعث رونق و سعادت ایران گردید و از آثار ناگوار استبداد جلوگیری کرد، ولی امروز مذهب اسلام باعث عقب افتادگی ایران شده است[۲]».

این آراء دقیقاً مشابه نظراتی است که اروپاییان دربارهٔ دوران غلبهٔ مسیحیت بر اروپا ابراز داشته‌اند.

ایران‌شناسی که ذیل شرق‌شناسی، رسماً از دورهٔ «فتحعلی‌شاه»و جنگهای ایران و روس به بعد قوّت گرفت، آراءِ شرق‌شناسی را به این حوزهٔ علمی نیز سرایت داد. در این پژوهشها آنچه اصل انگاشته می‌شد، اصالت فرهنگ شرك در برابر فرهنگ توحیدی عصر اسلامی بود، چنان که پیش از آن فرهنگ شرك یونانی نسبت به فرهنگ دینی مسیحی اصالت یافته بود.[۳] این پژوهشگران سه دورهٔ تاریخی فرهنگ غرب ـ یعنی دورهٔ باستان، قرون وسطی و دوران جدید ـ را بر تاریخ شرق و ایران تطبیق می‌دادند.

ریشه‌های منوّرالفکری فی‌الواقع در عصر فتحعلیشاه و از زمان اولین تماس‌های فرهنگی

ایـران و غرب شکل گرفت. زمانی که «هنری راولینسون» انگلیسی کتیبهٔ بیستون را خواند و نسخـه‌ای از ترجمهٔ فارسی آن را به «محمدشاه قاجار» اهدا کرد، مُدّت کمی از ارتباط جدّی فرهنگی میان ایران و غرب می‌گذشت. نیز کسانی در میان محصّلان اعزامی به اروپا، پس از بازگشت به ایران، رجعت به تمدّن ایران باستان و پیراستن زبان فارسی را توصیه می‌کردند[۴].

در عصـر ناصری و دورهٔ مظفری که عصر ظهور منورالفکرانی چون «میرزا ملکم خان»، «طالبوف»، «آخوندزاده» و «میرزا آقاخان کرمانی» بود، آراءِ نویسندگان قرن هجده فرانسه از قبیل «ولتر»، «روسو»، «منتسکیو» و رهبران انقلاب فرانسه اقتباس گردید و انتشار یافت. در این میان، اصول مطالعات تاریخ فرهنگ نیز اقتباس می‌شد و در پژوهشهای تاریخی- اگر بتوان بر کارهای امثال ملکم و آخوندزاده «پژوهش» نام نهاد- اعمال می‌گردید. آثار و کلمات متفکّران اروپایی بدین طریق ترجمه شد و از این پس، فرهنگ ترجمه شدهٔ غرب، مدار حقیقت تاریخی منورالفکران ایرانی، و حتّی شرقی و اسلامی قرار گرفت. نویسندگان منورالفکر ایرانی بی‌آنکه در مسیر رشد طبیعی اجتماعی- اقتصادی اروپا و پیدایی طبقهٔ جدید بورژوا، با تمام ممیّزات فکری و ایدآلهای سودَاگرانهٔ این طبقه قرار گرفته باشند، مترجمین بی اراده و غافلی شدند برای آنچه فقط در اروپا مصداق بارز و مسلّمی برای آن می‌شد یافت (هرچند که دراین مورد نیز بی‌تأمّـل نباید حکمی صادر کرد). «اخذ بدون تصرّف تمدّن فرنگی»، چنانکه «ملکم» توصیه می‌کرد، عملاً صورت پذیرفت و تاریخ گذشتهٔ ایران براین اساس مورد مطالعه قرار گرفت.

در واقع نخستین پژوهشگران تاریخ و ادبیات و فرهنگ ایران، اروپاییانی نظیر «دوپرون»، «ادوارد براون»، «سرجان ملکم»، «راولینسون» و امثال اینان بودند[۵]. آنان عموماً از ایران عصر اسلامی با کینه و نفرت یاد می‌کردند و به ستایش از ایران باستان و نیز سایر تمدّنهای باستانی که در قلمرو فتوحات اسلامی قرار داشت، می‌پرداختند[۶]. مقایسهٔ فتوحات اسلامی (با تعبیر «تهاجم اعراب و تازیان») با حملهٔ بربرهای ژرمن به امپراتوری روم و نیز مقایسهٔ دیانت اسلامی با مسیحیت و دورهٔ اسلامی با قرون وسطی، برمبنای سنن و اصول مطالعات تاریخی- فرهنگی شرق‌شناسان و ایران‌شناسان صورت می‌گرفت. همین‌طور جدا کردن فرهنگ ملّی از فرهنگ دینی در شرق، بخصوص مناطق اسلامی، و به تبع آن جدا کردن علم و هنر و سیاست از دین، و نیز دشمنی با روحانیت به مثابهٔ مظهر و نگهبان سنن اسلامی و دفاع از «آزاداندیشی[۷]» مندرج در آثار منورالفکران اروپایی، از تبعات اخذ فرهنگ غربی بدون تصرّف در آن بود.

جان کلام اینکـه فرهنـگ منـوّرالفکـری عصـر مشروطه بالتمام از دانش شرق‌شناسی و ایران‌شناسی اقتباس می‌شد و منوّرالفکران ایرانی در واقع شاگردان مستشرقین بودند که به پیروی از آنان در تاریخ و هنر و ادبیات و فرهنگ مطالعه و پژوهش می‌کردند[۸]. از نظرگاه آنان، سرنوشت ایران جدا و متفاوت از سایر ملل اسلامی تلقّی می‌شد و اسلام جز عارضه‌ای بر پیکر فرهنگ ملّی ایرانیان نبود؛ از این رو، فرهنگ ایرانی می‌بایست مستقل از فرهنگ اسلامی مورد پژوهش قرار می‌گرفت. دفاع از تساهل و تسامح فراماسونی و تطبیق آن با حُرّیت مسلمانان ایرانی و تلقّی تشیّع به مثابهٔ اسلام ایرانی که مقیّد به قیود و احکام شرعی نبوده و همواره از

آن گریزان بوده است، چهره‌ای جدید، مطابق با تعالیم مستشرقین، از تاریخ فرهنگ ایران و تشیّع ترسیم نمود.

ناسیونالیسم ایرانی درواقع فرزندمشروع شرق‌شناسی و ایران‌شناسی والقای قوم انگاری رایج درغرب بود که به‌اقتضای اوضاع خاصّ اروپا، پس ازانقلاب فرانسه‌و فتوحات ناپلئون، تکوین یافت[۹]. این نحلهٔ‌باطل فکری نیز بدون کمترین تصرّف، صرفاًبراساس تطبیق تاریخ ایران با ادوار سه‌گانهٔ تاریخ اروپا به‌وجود آمد. نخستین آثار مکتوب در این زمینه به «میرزا آقاخان کرمانی» تعلّق دارد که تجلیل از ایران پیش از اسلام و ترویج روحیهٔ ضد عربی(اسلامی) را با نوشته‌های خود فتح باب کرد. وی با نگارش رسالهٔ «یکصد خطابه» و تاریخ منظوم «نامهٔ باستان»، ناسیونالیسم ایرانی را به‌طور رسمی طرح و تأسیس نمود[۱۰]، که در مراحل بعد از مشروطه به ناسیونالیسم شاهنشاهی رضاخانی انجامید. از این پس، نژادپرستی و ستایش تمدنهای پیش از اسلام و دشمنی و کینه نسبت به عرب، تخطئهٔ سنن اسلامی تحت عنوان خرافه و جهل[۱۱]، بویژه چنانکه در رسالهٔ «هفتاد و دو ملّت» آمده است، سنّتی شد برای فرهنگ‌شناسان و پژوهشگران ایرانی در مطالعهٔ تاریخ و فرهنگ و هنر و ادبیات ایران.

آنچه تحت عنوان «تاریخ ادبیات» پس از مشروطه نگاشته شد، علی‌الخصوص آثاری که از نویسندگان فاضلی چون «محمد قزوینی»، «دهخدا»، «فروزانفر»، «اقبال»، «تقی‌زاده»، «رضازاده شفق»، «محمدعلی فروغی»، «ذبیح‌الله صفا» و «مرحوم همایی» و... باقی‌مانده، همه حکایت از غلبهٔ فرهنگ رایج و غالب پس از مشروطه بر اذهان و افهام و عقول این نویسندگان دارد. «سبک‌شناسی» ملک‌الشعرای بهار نیز در ردیف آثاری قرار می‌گیرد که تحت تأثیر فرهنگ رایج ناسیونالیستی و ایران‌شناسانه نگاشته شده‌اند. البتّه این معنا را نباید در حکم محکومیت مرحوم بهار تلقّی کرد. قدر مسلّم راه این نویسندهٔ بزرگ که در مبارزه برای آزادی سیاسی، همراه دیگر مبارزان نظیر مرحوم مدرّس شرکت داشته و بارها به زندان رفته، تبعید شده، تحت فشار قرار گرفت، متفاوت بود از بیراههٔ نویسندگانی چون «حسن تقی‌زاده»، که غربزدگیِ زبون‌اندیشانه را تعلیم می‌کرد و همواره بین سفارتخانه‌ها در تردّد بود و عضو مهم لژهای فراماسونری محسوب می‌شد. مرحوم بهار دردِ مردم‌دوستی و ایران‌خواهی داشت و اگر اینچنین به تاریخ ادبیات ایران نگریسته که بعضاً چندان با حق و حقیقت تطبیق نمی‌کند و نشانگر تبعیت آن مرحوم از اصول مطالعات تاریخی- فرهنگی پس از مشروطه است، ناشی از روح زمانه است. اساساً در آن زمان که کمتر اثری از خودآگاهی نسبت به تفکّر و ماهیت غرب و ایران‌شناسی وجود داشت و روشهای پژوهشی موجود در روش به اصطلاح علمی خلاصه می‌شد، گذشت از روح زمانه همّتی ابراهیمی و ایمانی محمّدی(ص) می‌طلبید. روح زمانه و فضایی که متفکّران و اندیشمندان ایرانی در آن می‌زیستند و اندیشه می‌کردند بر مسلّمات و مشهورات، و در اینجا بر اوهام غربیان که نام علم گرفته و صورتی منطقی و نظری پیدا کرده بود، متکی و مبتنی بود.

به‌هر تقدیر، در این زمان روح علمی چنان غلبه داشت که آثار آن کاملاً در تاریخ ادبیات و سبک‌شناسی ملک‌الشعرای بهار به‌چشم می‌خورد. در فقره‌ای از این کتاب، مرحوم بهار چنان از

«داروینیسم» و نظریهٔ تطوّر موجودات دفاع می‌کند که گویی وحی مُنزل است. از نظر او در دنیا دانشمندی نیست که بدین اصول (داروینیسم) ایمان نیاورده باشد و علمای بزرگ که پس از او آمدند بر کتب او شرحها نگاشته و اصول داروین را قابل تطبیق بر عالم وجود شمردند و مشکلهای دیرینه را بدین‌وسیله حل کردند... و از جمله اصول او را بر لغات و زبانها نیز جاری یافتند[۱۲].

در سرتاسر مجلّدات سه‌گانهٔ سبک‌شناسی، آنگاه که بهار به ایران باستان نظر می‌کند، با علاقه‌ای زایدالوصف به قلمفرسایی می‌پردازد؛ در حالی که خود در مواردی از انحطاط زبان و دین و فرهنگ عصر ساسانی و ایران قدیم سخن می‌گوید، آنگاه که به فتوحات اسلامی اشاره دارد، به «شعوبیه» و ناسیونالیسم ایرانی و جدایی عرب و اسلام از ایران تمایل نشان می‌دهد.

در نظرگاه ایران‌شناسی نیز بر شعوبیه تکیه و تأکید می‌شود، در حالی که فی‌الواقع همچنان که گرایش نژادی و قومی میان اعراب پسندیده نبود، در میان ایرانیان نیز نمی‌توانست، از منظر شریعت اسلامی، مطلوب باشد. در اسلام اصل و اساس، تقوی و تابعیت از قرآن و سنّت بوده و هست و قومی که در تمسّک به این دو از دیگران سبقت بگیرد، شریفتر است. به همین جهت روح اسلامی غالب در تمدّن و فرهنگ دوران ظهور شعوبیگری مانع از آن شد که ایرانیان از این جریان حمایت کنند. نکتهٔ قابل تأمّل این است که اتراک و اعراب، خود محرّک چنین نظریه‌ای بودند و «زیادبن ابیه»، یکی از امرای اموی، مؤسّس شاخه‌ای از شعوبیه به‌شمار می‌رفت. شعوبیان در واقع جریانی اشرافی بودند که تمایلاتی برای بازگشت به عصر شرک ساسانی داشتند: «المقفّع»، «سنباد»، «بابک خرم‌دین»، «افشین» و «مازیار» طالب بازگرداندن جامعهٔ اسلامی به جامعهٔ پر از ظلم و جور پیش از اسلام بودند، امّا هیچ‌گاه حمایت مردم شامل حال آنان نشد. مرحوم بهار در اشاره به جامعهٔ منحط عصر ساسانی می‌نویسد: «علوم و صنعت نویسندگی در آن عام و همگانی نبود و جز آذربانان و دبیران و اخترشماران و پزشکان و امثال آنان که داخل طبقه و رستهٔ دبیران بودند، مابقی مردم به خواندن کتاب و آموختن علوم و پیشهٔ دبیری رخصت نداشتند و هرکس به کار خود و فنّ پدری می‌پرداخت... بنابراین نویسندگی و فرهنگ، مانند زمان بعد که حکومت اشرافی و طبقاتی ایران به سبب دین اسلام برافتاد، رایج و همگانی نبود...[۱۳]»

ایرانیان پس از اسلام همواره با زنادقه و آزاداندیشان و اباحیان (لیبرالهای لاقید به شریعت که مانویان و دهریان بیش از دیگران بدین خصوصیت شهره بودند) در جدال بودند و زمانی که شعوبیان به تفاخر قومی و نژادی پرداختند، آنان را طرد کردند. عدم مشروعیت گرایش بهار به شعوبیه و ستایش نژاد ایرانی و انتقاد از عرب و اطلاق «غارت و تاخت و تاز عربان[۱۴]» به فتوحات اسلامی هنگامی آشکار می‌شود که درمی‌یابیم او از سر درد دین یا حتّی مردم دوستی به این امر متوجّه نشده است، بلکه ایدآلیزه شدن وهمی و خیالیِ امپراتوری ظلم و جور عصر ساسانی و پادشاهان ستمکاری چون «خسرو پرویز» ـ که ستایش بی‌حدوحصری از سوی بهار دربارهٔ او شده ـ و نظرگاه ایران‌شناسانهٔ زمانهٔ بهار، او را به چنین اندیشه‌ای متمایل نموده است:

از پس پرویز گفتی خسروی معدوم شد
خون آن شاهنشه والا برایران شوم شد

لاجرم برما شکست آمد ز گشت روزگار
شاه شاهان کشته شد در مرو و باطل گشت کار

در حالی که ظلم و جور ساسانیان، به منظور اثبات نظریهٔ استبداد شرقی، به صراحت در آثار مورّخان اروپایی ذکر شده است. گویی این مواجهه چندان مورد توجّه قرار نمی‌گیرد و فقط بر آن وجهی که مدّعی توحش و بربریت مسلمین است تأکید می‌گردد. سخن «کریستین سِن» مورّخ دانمارکی در کتاب «ایران در زمان ساسانیان» مطلب فوق را تأیید می‌کند. وی می‌نویسد: «اوضاع دولت ساسانی بر این منوال بود [هرج و مرج در حکومت] که از بیابان عربستان، لشکرها از عرب بادیه‌نشین وحشی و بی‌تمدّن، که تعصّب مذهبی و روح غارتگری محرّک آنان بود... به ایران رو نهادند. علّت اینکه قومی وحشی، چون عرب بیابانی، در ظرف مدّت قلیلی توانست دولتی صاحب تأسیسات نظامی مانند دولت ساسانی را از میان بردارد، اغتشاش و فسادی بود که بعد از خسروپرویز در همهٔ امور ایران رخ داد[۱۵]».

همان‌گونه که اشاره شد جدایی سیاست از دیانت از آراءِ غالب در دورهٔ پس از مشروطه بود که در تعلیمات ایران‌شناسی منورالفکران و در لیبرالیسم- ناسیونالیسم ایرانی ظاهر می‌شود. مرحوم بهار نیز به اقتضای رسم زمانه این جدایی را به نحوی تأیید می‌کند، با این نظر که پیشرفت علمای دین تا عصر پهلوی (رضاخان) ادامه یافته، امّا بعد از رواج تمدّن جدید، دموکراسی و پرورش نو در ایران، انفکاک کامل میان دین و سیاست صورت گرفته است[۱۶]. روحیهٔ روحانیت ستیزی پس از انقلاب مشروطه و فزونی آن در میان رجال فرهنگی و سیاسی چنان بود که اغلب نویسندگان برای اثبات مشروعیت کلام خود، خویش را ناگزیر از آن می‌دیدند که این طبقهٔ سنتی را که حافظ ارزشهای جامعهٔ دینی محسوب می‌شد، محکوم نمایند. در «سبک‌شناسی» نیز جسته و گریخته، ردّپای روحانیت ستیزی را می‌توان یافت. فی‌المثل زمانی که بهار نامه‌ای از «منشآت» قائم مقام را در کتاب خود می‌آورد، دقیقاً بدین امر نظر دارد. روحیهٔ جهادطلبی روحانیت در جنگهای ایران و روس و حضور علمایی چون «میرزا محمد مجاهد» که تا مراحلی موجب تفوق ایرانیان در جنگ شد، نادیده انگاشته می‌شود و بی‌لیاقتی سیاستمداران ایرانی و محافظه‌کاری «عباس میرزا» و زبونی «فتحعلیشاه» فراموش می‌گردد و شکست در جنگ نیز به حساب روحانیون گذاشته می‌شود[۱۷]. البتّه این نظر نیز در ایران‌شناسی بی‌سابقه نیست، چنانکه «تاریخ ادبیات» ادوارد براون شاهد این مدّعاست. براون در جلد چهارم «تاریخ ادبیات» می‌نویسد: «در عهد ملاحسین [منظور شاه سلطان حسین صفوی است]، آخرین پادشاه صفویه که مردی خوش‌نیت و بدبخت بود، علاوه‌بر خواجه سرایان، یك طبقهٔ دیگر نشو و نما یافت و قوی شد. اقتدار این طبقه چندان برای عالم روحانی یا مصالح ملّی نافع نبود. این طبقه عبارت بود از علمای روحانی بزرگ، که ملا محمدباقر مجلسی، قاتل صوفیه و کفار که شخصی مهیب و هول‌انگیز بود، بر آنها ریاست و برتری داشت. مریدان و معتقدان او گویند پس از فوتش به قلیل مدّتی حوادث و اغتشاشاتی رخ داد که اوضاع در سال ۱۷۲۲ میلادی [مقصود حملهٔ افغانها و سقوط اصفهان است] به آن درجه از سختی و تیرگی رسید که فقدان چنان

شخص بزرگواری ایران را در معرض مخاطرات گذاشت. ولی اشخاصی که بیشتر دماغ تحقیق و قوهٔ انتقاد دارند [منورالفکران و آزاداندیشانی چون خود براون] آن پیش‌آمدها را تا درجه‌ای مربوط به سختگیری‌ها و آزادکشی‌های او [مرحوم مجلسی] و همکارانش خواهند دانست[۱۸].»

چنانکه می‌بینیم، «براون» در این نوشته درس جدایی سیاست از دیانت را می‌دهد. او حضور علمای بزرگ را در عرصهٔ سیاست مخالف مصالح «روحانی» و ملّی می‌داند و مخالفت آنها را با عارف‌نمایان لاابالی که همواره مورد توجّه مستشرقین بوده‌اند، مذمّت می‌کند[۱۹]. «براون» در دورانی که بیگانگان در لباس بازرگانان و سفیر و مستشرق و سیّاح به ایران می‌آمدند، اشخاصی چون مرحوم مجلسی را که سدّی در برابر نفوذ آنها بود «مهیب و هول‌انگیز» می‌خواند و وجودشان را مخالف منافع ملّی می‌داند.

اگر با تاریخ صفویه آشنا باشیم، می‌دانیم که عظمت و قدرت ایران در این دوره و آرامش نسبی دوره‌های بعد نیز با حضور روحانیت حاصل شده است و اگر در مرحله‌ای شکستی به ایران وارد آمده، دلیلش عدم کارآیی قدرتهای سیاسی و عدم استفادهٔ صحیح آنها از توانمندی‌های عصر خود بوده است. تا زمانی که مجلسی بود، سلطان حسین صفوی نمی‌توانست به سوی لاابالیگری گرایش یابد. روحانیت در این زمان سدّی بود در برابر درویشانی که از هندوستان مستعمرهٔ انگلیس وارد می‌شدند و شاهان برای کاهش قدرت علما از نفوذ آنان بهره می‌گرفتند و انگلیسی‌ها تلاش می‌کردند از طریق آنها روح تساهل و لاقیدی را جایگزین روح ایمان و شریعت نموده، علمای متشرّع را منزوی ساخته، مساجد را به تعطیلی بکشانند و خانقاهها را آباد کنند. حضور علمایی چون «محقق کرکی» در دوران «شاه طهماسب» و «شیخ بهایی» و «میرداماد» در زمان سلطنت «شاه عباس اول» نه تنها موجب سقوط مملکت و ضعف حکومت نشد، بلکه ایران را به قدرت رسانید.

امّا به هر حال، شاهان صفوی بشدّت نسبت به بیگانگان گرایش داشتند. شاه عباس دوم، بنابر قول براون: «روحی نجیب و بزرگ داشت، نسبت به خارجیان مهربان بود و عیسویان را آشکارا حمایت می‌کرد و ابداً اجازه نمی‌داد که از نظر مذهبی به آنان صدمه وارد آید. او می‌گفت: هیچکس جز خدا صاحب وجدان و عقیدهٔ آنان نیست؛ من فقط به جسم ظاهر آنان حاکم هستم و تمام رعایا به‌طور تساوی اهل مملکتند؛ پیرو هر مذهبی می‌خواهند باشند...»

از سوی دیگر نمی‌خواهیم مدّعی شویم که هیچ خطایی در این دوره از طرف روحانیان رخ نداده است. مسلّماً در این طایفه نیز، چون دیگر طوایف، برخی در مسیر باطل بوده‌اند. بی‌تفاوتی برخی از علما نسبت به پیدایش فرهنگ جدید در غرب و فقدان درک صحیح از ماهیت این فرهنگ و نیز پشتیبانی روحانیان از شاهان، به صرف حمایت صوری آنان از امور و شعائر مذهبی، هریك در جای خود قابل تأمّل وبررسی است[۲۰]. از طرفی، تردید نمی‌توان داشت که ایران کنونی بدون رسمی بودن شیعه به‌عنوان مذهب حامی دولت، مرزهایی بسیار محدودتر داشت، چنانکه در دورهٔ قاجاریه اگر حضور علما نبود، مقاومت ایرانیان احتمالاً به مراتب کمتر می‌شد[۲۱]. این مهم مورد تأیید ایران‌شناسان قرار گرفته است و در بحث از شیعه به‌عنوان دین

ملّی ایران از آن یاد می‌شود.

هرچند ناسیونالیستهای ایرانی از حضور دین در جامعهٔ ایران خرسند نبوده‌اند، امّا وقتی سخن از استقلال و وحدت ملّی به میان می‌آید، تشیع را به مثابهٔ دین ملّی که در دورهٔ صفویه هویت ایرانی را در برابر عثمانیان حفظ کرده است، می‌ستایند. البته مفهوم «دین ملّی» نیز نتیجهٔ بسط تفکر جدید در قلمرو مسیحیت است که از طریق نویسندگان اروپایی و ترجمهٔ آثار آنان در میان منورالفکران ایرانی مطرح شد.

بهار در بخشی دیگر از سبک‌شناسی، نشر شرعیات و توسعهٔ دامنهٔ تولّی و تبرّی را مانع رونق ادبیات می‌داند. نویسندگان تاریخ فرهنگ اسلامی معترفند که اوج رشد و شکوفایی علوم اسلامی در قرون سوم و چهارم و پنجم هجری است و کتب اصلی علوم مختلف در این دوره نگارش یافت و پس از آن، اغلب آثار، فاقد نقطه نظر اجتهادی و ابتکاری بوده‌اند و می‌توان آنها را در حکم شرح و حاشیه و تعلیق بر آثار گذشته دانست. در عصر صفوی نیز علوم شرعی و عقلی، همه صورتی تألیفی داشتند. آراءِ فلسفی «میرداماد» و «ملاصدرا» و «ملامحسن فیض» اغلب از تألیف آراءِ پیشینیان حاصل شد و در علوم شرعی نیز، آثار مرحوم مجلسی، تدوین منقولات و مأثورات پیشینیان بود. امّا نشر شرعیات و رونق علوم شرعی ربطی به انحطاط و رکود ادبیات فارسی و عربی نداشت. اصولاً اگر به شرعیات توجّه نمی‌شد، ادبیات سنّتی رونق نمی‌یافت و شاعرانی به پایهٔ سعدی و حافظ و فردوسی نمی‌دیدیم. منشأ بی‌رونقی زبان و ادبیات فارسی در عصر صفوی، بحران و مسخ زبان و فرهنگ و تفکر در این عصر بود. شاعران و متفکران بزرگ که نگهبانان و آموزگاران زبانند، در این دوران کمتر به ظهور آمدند. بدین معنی باید گفت که این متفکرانند که رونق زبان را موجب می‌شوند، نه اینکه رونق زبان منشأ ظهور متفکران باشد. پس مسئولیت بی‌رونقی زبان را نشر شرعیات دانستن چیزی بیش از ظاهربینی نیست.

بهار وقتی به نقل سخنی از «میرزا صالح شیرازی» می‌پردازد، به فراماسونری اشاره‌ای دارد؛ ولی از ماهیت آن اطلاعی به خواننده نمی‌دهد، و فقط پیشرفت مختصر نخستین محصلین اعزامی به اروپا را مدیون یاران «ماسونی» ایشان می‌داند و از میرزا صالح به‌عنوان نخستین ایرانی که وارد تشکیلات فراماسونری شده است یاد می‌کند. ستایش بهار از منوّرالفکران فراماسونری چون «میرزا علی‌خان امین‌الدوله»، «میرزا حسین‌خان سپهسالار» (عامل «امتیاز رویتر») و «میرزا ملکم خان» که در واقع اساس سیاست و فرهنگ جدید را در ایران پی افکندند، این حقیقت را به اثبات می‌رساند که پس از انقلاب مشروطه کمتر کسی به ماهیت مشروطه و ضعف اساسی بنیانگذاران آن پی برد، بلکه بیشتر سخن از انحراف نهضت در میان آمده است؛ گویی انحراف در فکر بانیان این اساس وجود نداشت. تاریخ معاصر ایران غالباً با بی‌خبری نسبت به بسیاری حقایق همراه بوده و حتّی رجالی چون بهار نمی‌دانستند که مشکل اساسی بر سر راه رسیدن به قافلهٔ دموکراسی و تمدّن جدید ـ که همواره‌در حسرتش بوده‌اند ـ چه بوده است. در حقیقت مشهورات غالب بر اذهان و عقول منورالفکران و فقدان خودآگاهی نسبت به حقیقت

دورهٔ جدید و تقلید سطحی بدون تصرّف از منورالفکران اروپایی، حتّی نزد کسانی چون بهار و دهخدا که مردمانی اهل درد بودند، مانع بنیادی در این راه بوده است.

براین اساس، می‌توانیم بگوییم که مرحوم بهار و معاصران او مظهر فرهنگ پس از مشروطه در ایران به‌شمار می‌روند. این فرهنگ عبارت بود از سنن تمدّنیِ قرن هجده و نوزده اروپا، و ملغمه‌ای از عادات و سنن بیجان ایرانی. برخورد دو فرهنگ عصر ناصری و مظفری با فرهنگ ترجمهٔ اروپایی بدون خودآگاهی نسبت به ماهیت آن، تاریخ مشروطه را ذیل سنن تمدّن اروپایی قرار می‌داد. اندیشمندان ایرانی که شیفتهٔ آثار فکری متنوّع و متلوّن غربیان بودند در این دوره، از افق فرهنگ ترجمهٔ جدید به عالم و فرهنگ و تمدّن ایران و اسلام می‌نگریستند. آنان می‌پنداشتند با قدرت سیاسی و اتّخاذ تصمیمات مجدّانه نه تنها تکنولوژی اروپایی بلکه اصول نظامهای فکری و سیاسی آن دیار را نیز می‌توان بسرعت وارد کرد[۲۲]. این در واقع نوعی «بوروکراتیسم» و «تکنوکراتیسم» سطحی بود که در اعتقاد به «اتوپیا»های موهوم غربیان که در لژهای ماسونی به منورالفکران ایرانی می‌آموختند، خلاصه می‌شد. بدین ترتیب، اینان در گذار از تمدّن اسلامی به تمدّن جدیدهم دیانت خویش را باختند و هم از تماس و تجربه‌ای عمیق از فرهنگ جدید غرب محروم ماندند. و نیز به همین دلیل، ریشهٔ عمیق در جامعهٔ ایران ندوانیدند و ارتباط آنها با مردمی که هنوز روحیهٔ قدیم را حفظ کرده بودند، بسیار سطحی و وهمی بود[۲۳].

فرهنگ دوران پس از مشروطه که «ژورنالیسم» نیز آن را تأیید می‌کرد؛ در واقع نوعی تجربهٔ فکری شبه غربی بود. از همین رو، دولتهانیز نتوانستند با بوروکراسی و تکنوکراسی، دستورالعمل‌های اتوپیایی را در جهت «سکولاریزه» کردن‌تام و تمام و عمیق جامعهٔ ایران به‌کار گیرند. اندیشمندان رسمی همواره در برهوتی از اوهام و پندارها سیر کردند که حاصل آن جز وابستگی فکری و تکنولوژیك و غارت منابع انسانی و طبیعی چیزی نبود. حتّی «نیست انگاری» و «خودبنیادی» این اندیشمندان نیز وهمی و غیر اصیل بود. بدین جهت، غربزدگی (نیست انگاری) در ایران پس از مشروطه را باید غرب‌مآبی خواند. این مسئله زمانی بارزتر می‌شود که می‌بینیم بسیاری از نویسندگان این دوره به ستایش از جامعهٔ عصر ساسانی می‌پردازند بی‌آنکه در وجوه تشابه یا تفارق این دوره و یونان باستان قدری تأمّل کنند.

مسئلهٔ تمنای محال بازگشت به صورت نوعی تاریخ ممسوخ در دوران پس از مشروطه چیزی جز تقلیدی سطحی از سنن تمدّنی غرب نبود، حال آنکه غربیان با خودآگاهی نسبت به تمدّن قدیم خود، صرفاً طالب رجوعی بودند به روش دنیوی و عقل ناسوتی که ممیّزهٔ اصلی فرهنگ یونان بود و از این لحاظ، تنها تمدّن غیر دینی جهان تلقّی می‌شد. غلبهٔ سنن تاریخی و خانوادگی که زندگی نویسندگان ایرانی طرفدار «سکولاریسم» را احاطه کرده بود و شیفتگی و انفعال این عده در برابر سنن تاریخی- فرهنگی قرن هجده و نوزده اروپا، وضعی را پدید آورد که حاصلش منازعه با سنن اسلامی بود، در حالی که قادر نبودند از آن رها شوند. دفاع از ادیان و تمدن پیش از اسلام و عرب‌زدایی (و در واقع اسلام‌زدایی) در نظر و عمل، زبانی را به پیدایی آورد که ریشه نداشت و حاصل تماس برخورد سطحی آنان با زبانهای اروپایی و جعل الفاظ از ریشهٔ

زبانهای رایج در ایران قدیم بود.

ماجرای این طایفه در پنجاه سال دورهٔ سلطنت پهلوی نیز ادامه یافت و هنوز هم با وجود ظهور انقلاب اسلامی به‌طور نهانی استمرار یافته است. در دوران پس از انقلاب اسلامی کمتر به فرهنگ این دوره اندیشیده‌ایم، در حالی که اکنون، با توجّه به زمینهٔ تاریخی و فرهنگی جامعهٔ ایران، مجالی به دست آمده است تا نه فقط از دید اخلاقی و سیاسی محض، بلکه از نظرگاه تفکّر نظری، در سابقهٔ فکر و فرهنگ غالب و رایج در ایران در طول بیش از هفتاد و پنج سال غلبهٔ غرب‌مآبی، و نیز در ماهیت اصول جدید تاریخ‌نگاری ادبیات تأمّل کنیم.

●

■ پاورقیها:

۱. «منتسکیو»، «روح القوانین»،ترجمهٔ «اکبر مهتدی»، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۲، ص ۶۷۱.

۲. همان، ص ۶۷۹.

۳. «آراسموس»، متفکّر هلندی قرون وسطی گفته بود: «ترجیح می‌دهم که «اسکاتوس» و بیست مجتهد هم ارز او را رها کنم تا یك «سیسرون» یا یك «پلوتارك» را.» بدین ترتیب، او متفکران کلاسیك عصر «پاگانیسم» را که در سراسر قرون وسطی بت‌پرست و مشرك به‌شمار می‌رفتند در شمار خدایان آورد و آنها را از حکمای «اسکولاستیك» برتر شمرد.

۴. «حسینقلی آقا» که در پاریس تحصیلات نظامی کرده بود، در اوایل عهد ناصری، آن‌گونه که «کنت دوگوبینو» از وی نقل می‌کند، بغض و کینهٔ شدیدی نسبت به اسلام ابراز می‌داشت و بازگشت به دین زرتشت و تصفیهٔ زبان فارسی را از عناصر عربی لازم می‌شمرد. «زرین‌کوب»، «نقد ادبی»، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۱، ص ۶۲۶؛ و نیز: «محبوبی اردکانی»، «دومین کاروان معرفت»، مجلهٔ «یغما»، سال ۱۸، صفحات ۵۹۲ تا ۵۹۸.

۵. از جمله مشهورترین مستشرقین فراماسون، می‌توان به اسامی زیر اشاره کرد: «سرجان ملکم» (۱۸۳۲ـ ۱۷۶۹)، «سر ویلیام جونز» (۱۸۳۴ـ ۱۷۶۴)، «رینولد لین نیکلسن» (متوفی به سال ۱۸۶۸)، «هنری راولینسون» (۱۸۹۵ـ ۱۸۱۰)، «ادوارد براون» (۱۹۲۶ـ ۱۸۶۲)، «توماس واکر آرنُلد» (۱۹۳۰ـ ۱۸۶۴) و «سر ادوارد دنیس راس» (۱۸۳۰ـ ۱۷۷۱). [رجوع شود به: «اسماعیل رائین»، «فراموشخانه و فراماسونری در ایران»، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۶، جلد اول، صفحات ۲۲ و ۲۳]. «ادوارد براون» در این میان شهرت و اهمیت بیشتری دارد. او چندی در ایران توقّف داشته و کتابها و رسائلی به زبان فارسی و انگلیسی راجع به اخلاق و آداب زندگی ایرانیان نوشته است. مهمترین اثر او کتاب «تاریخ ادبیات ایران» است.

۶. مستشرقین همان‌گونه که در مطالعهٔ تاریخ ادبیات ایران کینه‌توزانه به اسلام نگریسته‌اند، در بحث از تاریخ

ادبیات مصر و بین‌النهرین و دیگر ممالک اسلامی، به ستایش از فرهنگهای قبل از اسلام پرداختند. به همین دلیل است که در مصر از فراعنه ستایش می‌شود و یا در عراق، سومریان، بابلیان و آشوریان بزرگ داشته می‌شوند، در حالی که زبان و فرهنگ بومی این نواحی زبان عربی و فرهنگ اسلامی است.

۷. از نکات قابل تأمّل در مطالعات مستشرقین توجّهی است که این پژوهشگران به زنادقه و اباحیون (لیبرالیستهای سنّتی، لاابالیگران و نیست‌انگاران در تمدن اسلامی) اظهار داشته‌اند و آنها را تحت عنوان آزاداندیشان مورد احترام و ستایش قرار داده‌اند.

۸. «محمد قزوینی» در «بیست مقاله» به مناسبت فوت «ادوارد براون» می‌نویسد: «گمان می‌کنم کم کسی از ایرانیان باشد که استاد براون را نشناسد، زیرا که خدمات او نسبت به ایران منحصر به آثار ادبی او نبوده، در عالم سیاست نیز خدمات شایان به وطن ما نمود(!)... هیچ‌کس به ادبیات و ذوقیات و معنویات ایران، یعنی به افکار حکما و شعرا و عرفا و ارباب مذاهب، این اندازه مَحبّت خالص و عاری از هرگونه شوایب و اغراض سیاسی و جاهی و مالی، نورزیده است»(!).

۹. در این زمان فرهنگ مسیحی که وحدت اروپا را در قرون وسطی ممکن ساخته بود، کاملاً فروپاشیده بود.

۱۰. ملك‌الشعرای بهار دربارهٔ میرزاآقاخان کرمانی چنین می‌نویسد: «در رسالات «صد خطابه» و «سه مکتوب» عقایدش دربارهٔ ملّت ایران بسیار مهیج بود و فکر ضد عرب در ایران از او نشأت گرفته است». (سبك‌شناسی، ج ۳، گفتار ۴، بخش ۱۲)

۱۱. شکی نیست که برخی از سنن و آداب اسلامی پس از رحلت پیامبر(ص) و بخصوص در عصر غیبت، تحت تأثیر فرهنگهای بیگانه و اهواء و اغراض و آداب جاهلی مورد تحریف قرار گرفته و مانع تجربهٔ معنوی واقعی از حقیقت اسلام شده است و باید حساب سنّتهای تحریف‌شده و خرافی را از سنن اصیل اسلامی جدا دانست. امّا آزاداندیشی مورد نظر منوّرالفکران به معنای آزادی از تفکّر دینی و معنوی و رهایی از دیانت و شریعت اسلامی است.

۱۲. این نظریه‌که‌در مراحلی وسیلهٔ تبیین وتوجیه اصل تنازع بقا در جامعهٔ انسانی شد در واقع از نظریهٔ ترقّی و تقدّم نشأت گرفته بود. نظریهٔ «پیشرفت» در قرن هفدهم ابتدا در آراء «تورگو» و سپس «کندرسه» در کتاب «طرحی از ترقیات روح انسانی» به پیدایی آمد و در قرون هجده و نوزده بر اذهان و عقول چیره شد و در فلسفه‌های تألیفی آلمان، نظیر فلسفهٔ «هگل» رسوخ پیدا کرد، امّا در مراحل بعد از قوّت آن کاسته شد و همهٔ متفکّران نتیجهٔ منطقی این نظریه را مبنی بر اینکه فرهنگ و هنر غرب کاملترین فرهنگها و هنرهاست، نپذیرفتند («ترقّی» مرادف با «تکامل»، به همراه معنا و بار ارزشی آن به کار می‌رفت). ظهور بحران در نظریهٔ زیست‌شناسی «داروین» وبازسایی مدل مکانیکی او و پیدایش نظریه‌های جدیدتر نظیر «موتاسیونیسم»، موجب شد گرایشی به سوی روحیهٔ عرفانی و ماوراءالطبیعه در میان متفکران غرب به وجود آید [رجوع شود به: «پیر روسو»، «تاریخ علم»، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۸ صفحه ۹۰۵]. عدم قطعیتی که در علوم جدید وجود دارد، ایمان دنیوی بسیاری از دانشمندان را نسبت به علم سُست کرده است و دیگر کمتر احساسی نظیر احساس «اگوست کنت»، «کلود برنار» و «ارنست رنان»، که علم‌پرستی را به‌نوعی جایگزین خداپرستی و دیانت نموده بودند، یافت می‌شود. لیکن اطلاعات موجود و ترجمه‌ها و آثاری که روش پژوهش را در مشروطه می‌آموخت بر آراءِ تحصّلی قرن نوزده مبتنی بود و نویسندگان این دوره نیز تحت تأثیر چنین آرائی بوده‌اند، چنانکه در «سبك‌شناسی» ملاحظه می‌شود.

۱۳. «سبك‌شناسی»، جلد اول، گفتار سوم، بخش اول.

۱۴. نگاه تحقیرآمیز بهار نسبت به مسلمانان فاتح ایران چنان است که حتّی مدارا و مسامحهٔ آنان را با مردم به حساب این می‌گذارد که آنان «مردمی‌بدوی و ساده‌لوح و بی‌تمدّن و دور از آداب و علوم بودند».

۱۵. «آرتور کریستین سن»، «ایران در زمان ساسانیان»، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۷، صفحهٔ ۵۲۳.

۱۶. «سبک‌شناسی»، ج ۳، گفتار ۲، بخش ۱۵. این مطالب احتمالاً پس از شهریور ۲۰ به سبک‌شناسی اضافه شده است.

۱۷. البته تردیدی نمی‌توان داشت که دشمنی برخی مجتهدان و روحانیون با فتحعلیشاه و عباس‌میرزا حوادثی را مانند واگذاری تبریز به سپاهیان متجاوز روسیه از سوی «میرفتاح» رهبر روحانی تبریز، پدید آورده است. اختلاف علمای اصولی و اخباری نظیر «کاشف‌الغطا» (اصولی) و «میرزا محمد مجاهد» (اخباری) نیز در این میان جبههٔ ایران را تضعیف کرده است، امّا این بدان معنی نیست که دخالت روحانیون را منشأ شکست بدانیم. علّت اصلی شکست در واقع ضعف بنیهٔ نظامی ایران و دسیسه‌های بیگانگانی بود که دربار را آماج توطئه‌های سیاسی خود قرار داده بودند.

۱۸. بخشی از این بحث از کتاب «وحید بهبهانی»، اثر فاضلانهٔ آقای «علی دوانی» اخذ شده است. این کتاب در سال ۱۳۶۲ از سوی انتشارات امیرکبیر منتشر شده است.

۱۹. اغلب علمای شیعه در عصر صفوی هرچند با صوفیهٔ لاقید مخالف بودند امّا با عرفان هیچ‌گونه نزاعی نداشتند، چنانکه برخی از علما چون «میرداماد»، «شیخ بهایی» و «ملامحسن فیض» آثاری عرفانی تألیف کرده‌اند یا عملاً به عرفان گرایش داشته‌اند.

۲۰. برای تفصیل مطلب رجوع شود به کتاب فاضلانهٔ «نخستین رویارویی‌های اندیشه‌گران ایرانی با دو رویهٔ تمدّن بورژوازی غرب» نوشتهٔ «دکتر عبدالهادی حائری»، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۷، صفحات ۱۳۹ تا ۱۹۱، و به‌طور اخص بحث «رهبران مذهبی و دو رویهٔ تمدّن غرب»، صفحهٔ ۱۷۸.

۲۱. این مفروضات، ذهنی و وهمی هستند چرا که اساساً هیچیک از دولتهای آن عصر خود را از حمایت دینی بری و بی‌نیاز نمی‌دانستند، چنانکه فی‌المثل عثمانیها از حمایت علما برخوردار بودند و امپراتور روسیهٔ تزاری، در مقام ریاست بر کلیسای ارتدوکس، از حمایت روحانیون مسیحی برخوردار بود. البته جریان «سکولاریزاسیون» (دنیوی شدن) در این کشورها بسرعت توسعه می‌یافت.

۲۲. گویی تفکر را نیز می‌توان چون ابزاری ماشینی و محصولی وارداتی به‌سادگی وارد کرد و به مصرفش پرداخت، بی‌آنکه در آن تصرّف کرد! البته برخی واردات را به علم و صنعت غرب محدود می‌کردند و با اخلاق و سنن غربی مخالف بودند ـ نظیر «طالبوف» و «سید جمال‌الدین». اکنون نیز بسیاری قائل به این نظرند و حتّی بعضی معتقدند که‌دیانت و شریعت باید به اقتضای علم و صنعت جدید تحول بیابد. در این نظر به هر حال غلبهٔ فرهنگ پس از مشروطه را می‌توان دید.

۲۳. به همین دلیل نیز پس از انقلاب اسلامی بسرعت توان خود را از دست دادند و صرفاً در میان روشنفکران دین‌گریز و غرب‌مآب توانستند نفوذی به هم رسانند. اکنون نیز یا در خارج از کشور در اوهام خود سکنی گزیده‌اند و یا در داخل با چاپ مجلاتی به حیات خویش ادامه می‌دهند.

■ راضیه تجار

● ریزش زردها، رویش سبزها

زیر لب گفت، گرچه کسی نشنید: «باید حمّام کنم و بعد موهایم را مرتّب کنم. زیر این شال و روپوش هم باید درخشید. کمی هم عطر؛ آه که‌بوی گندشان مرا می‌کشد! با این همه، اگر هم نباشند؟ با آن دستهای چرك، پیراهنهای چروکیده و پوستهایی که از شدّت تب و حسّ مرگ قاچ قاچند، دیگر چگونه باور کنم که هستم؟ آنها محتاج منند و همین راضی‌ام می‌کند و شاید هم... آن... کاغذهای چرك و جذاب».

صدای ریز و نرمی از شکاف در به داخل خزید: «خانم! دارند شلوغ می‌کنند؛ دارند در را می‌شکنند!»

به طرف صدا برگشت و با خشونت دستش را تکان داد.

ـ دارم آماده می‌شوم احمق، نمی‌فهمی؟ هنوز هم نمی‌فهمی؟

صدای دختر مثل ریزش بهمن بود بر روی سیمهای لخت اعصابش. کاش می‌توانست برای همیشه ساکتش کند؛ امّا تنهایی شبهایش را همین صدا قابل تحمّل می‌کرد؛ وقتی که می‌آمد و روبرویش می‌نشست:

ـ چیزی لازم ندارید خانم؟... دیگه کاری ندارید خانم؟... روی میزتان را مرتّب کنم خانم؟...

در آن لحظه‌ها، گرچه چون کسی که مگسی مزاحم را براند با حرکت دست می‌راندش، امّا با دیدن آن چهرهٔ زیتونی رنگ و چشمان تبدار سیاه، می‌توانست دیگر از تنهایی نترسد و از سایه‌های روی دیوار و از شب و سیاهی و مِهی که از درّه بالا می‌آمد. دختر روی زمین چهار زانو می‌نشست و مثل گربه‌ای گچی به او زُل می‌زد، در حالی که نور تند چراغ مطالعه‌ای که به طور عمودی بر صفحات کتاب می‌تابید، او را همراه با بقیهٔ اشیای اطاق در سایه می‌گذاشت.

و حالا در ساعت هفت و چهل و پنج دقیقهٔ این روز مه‌آلود، دخترکی که ندیمه‌اش بود، حالش را به هم می‌زد.

ـ خانم، دارند در را می‌شکنند. تا شمارهٔ دویست و شصت و هفت را داده‌ام، امّا هنوز هم هستند؛ هنوز هم.

خم شد و از پنجره بیرون را نگاه کرد. چنبره‌ای زرد به دور خانه پیچیده بود و ادامه‌اش چون دُم ماری خشمگین در میان مه تکان می‌خورد.

لفاف معطّر صابون را باز کرد تا دستهایش را بشوید. در آینه چشمهایی حریص بر ساقه‌ای زرد می‌شکفتند و او را به وادی وسوسه می‌کشاندند. «عجله کن، عجله. نه برای بستنِ زخمها؛ تنها برای بستنِ دسته گلی از خواهشهای بسیار.» مشتی کف صابون به چشمهایَش پاشید. «خیال می‌کنی که هستی؟ احمق جان، یك تکّه لجنی که بالأخره پاکت خواهم کرد. خواهی دید؛ خواهی دید.»

ـ خانم جان، به دادم برسید... مریضها... مریضها دارند در را می‌شکنند!

چشمهای سرخِ سرخ، کفهای صابون را کنار می‌زدند. «عجله کن! نه برای نوازش حفره‌های روح؛ تنها برای بستنِ دهها دسته گل از خواهشهای بسیار.»

لیوان را که به وسط آینه کوبید، چشمها دیگر تاب نیاوردند. در پشت در، همهٔ پلکهای سرخ، شکمهای برآمده، پوستهای ترکیده شیون می‌زدند.

حشره‌ای که خود را به خنکای شیشهٔ پنجره می‌زد، در عطر رطوبت و سبزینگی فرو رفت. وقتی که او پنجره را باز کرد، بر تکه‌های خرد شدهٔ آینه هنوز چشمانی مجروح پلك می‌زدند.

«از تو که راحت شدم برمی‌گردم. آن وقت زخمها را خواهم بست و جراحت پاها را درمان خواهم کرد. خواهی دید؛ خواهی دید.»

ـ خانم دکتر، مریضها! دیگه نمی‌تونم آرامشان کنم. آنها همه جا را پُر کرده‌اند. حتّی پشت میز شما را.

حشره دیگر پیدایش نبود و او همان‌طور که صورتش را به طرف بالا گرفته بود، با صدایی که پُر از زاویه‌های رخوت و آرامش بود گفت: «یك مشت آب‌نبات از کشوی میزم بردار و بین بچه‌ها قسمت کن.»

ـ خانم!

ـ احمق، مگر نمی‌شنوی؟ آنها گریه می‌کنند؛ بردار و قسمت کن!

ـ چشم خانم، چشم.

اندامِ ریز دختر در ذهنش کوچك و کوچکتر شد، همان‌طور که حشره بالا و بالاتر می‌رفت.

مه از درّه بالا آمده بود و جلوتر می‌آمد. پا بر لبهٔ درگاه پنجره گذاشت و از آنجا بر دوش خرمنی از گلهای بی‌نام. حالا می‌توانست به طرف جادهٔ شنی بدود. چند زخم سرگشاده داد زدند: «خانم دکتر... خانم دکتر!»

از همهمهٔ آنها و مِهی که از درّه بالا می‌آمد پابرهنه گذشت؛ نرم و سبك. و باد او را در میان شولایش پنهان کرد. «خیال می‌کنی که هستی که این‌طور آمده‌ای و در من جا گرفته‌ای؟ من می‌توانم همان‌طور که آنها را با دادن چند قرص شفا می‌دهم، خودم را هم... امّا پیش از آن باید...»

صدای حرکت یك مرغابی جهت نگاهش را عوض کرد؛ با نُکی سرخ و بالهایی از سبزِ سیر تا آبیِ کمرنگ.

ـ این جا چه می‌کنی؟ جفتت کجاست؟

مرغابی سرش را در گِل و لای حاشیهٔ رود فرو برد.

ـ نه، این‌طور نه!

او را بغل کرد و در وسط آب زلال انداخت. حالا می‌توانست به درختی که در حال بالیدن بود تکیه کند و نفسی بکشد.

هنوز در همان نزدیکیها بودند: زخمهای همیشگی، شکمهای برآمده، سرهای تراشیده؛ مثل لحظه‌هایی که به خوابش می‌آمدند: ساقه‌هایی بی‌سر که با ریسمانی از کاغذهای رنگین به هم بسته شده بودند. او جیغ نمی‌زد؛ فقط نَفَس‌نَفَس می‌زد که از زیر این همه خیزاب نمی‌توانست بالا بیاید.

ـ خانم دکتر، خانم! بازدارید خواب می‌بینید.

و او که بالا آمده بود از زیر همهٔ امواج سخت و سرخ، خیس از عرق و ترس، ناگهان شیون می‌زد: «به من دست نزن کثافت! به من دست نزن!»

آن وقت صورت دختر، مثل صورت یك گربهٔ گچی، بدون روح می‌شد و چشمها زُل می‌زدند به او. حالا هم باید که بیدار می‌شد.

راه افتاد، خیس و نمناك، که باران شروع شده بود. طرحی از چشمها، بر روی هزاران برگ، سرِ راهش نشسته بود. «خیال می‌کنی که هستی که این‌طور آمده‌ای و سرِ راهم نشسته‌ای؟ از دستت خلاص خواهم شد. خواهی دید. خلاص!»

چنگ انداخت و یك گل زرد را کند و یکی دیگر را، و بعد هرچه گل زرد را دید. و پا گذاشت در رودخانه و بر سطح آب پیش رفت. به بالا نگاه کرد. از میان انبوه ابرها که شکاف برداشته بودند یك شعاع نور، باریك و طربناك رو به طرف پایین می‌تابید و دست هزار گیاه به سوی او به التماس بود. پیشتر رفت و پیشتر. آب روپوش را به سویی می‌کشید و شالش را هم؛ موجی بلند جزیره‌ای زرد را در خود گرفت و برد. صدایی هنوز در میان پره‌های باد و بوران تکه تکه می‌شد.

ـ خانم دکتر، خانم دکتر...

●

ـ آمدم... آمدم.

از پنجره به داخل آمد. باریك و طربناك. همهٔ زردها را به جا گذاشته بود. لباسش را عوض کرد و مقنعهٔ سپیدش را به سر کشید. پریدگی رنگش عاری از هرگونه آرایش بود. به آینهٔ شکسته نگاه کرد. دیگر از آن چشمانی که افسون می‌کرد و او را به شمارش کاغذهای رنگین وامی‌داشت. اثری نبود. دستهایش را شُست. یك بار و باری دیگر. بعد درِ مطب را باز کرد. هنوز مریضها آنجا بودند. پشت میزش رفت. نفس بلندی کشید. دخترك با چشمانی سیاه و تبدار و پوستی زیتونی رنگ، هنوز تلاش می‌کرد.

ـ خانم دکتر خیلی زحمت کشیدم... تا به صفشان کردم. حالا... دیگر باید صدایشان کنیم... وگرنه...

ـ شماره یك... شماره یك!

امّا پیش از آنکه مقوّای چهارگوشی که عدد یك بر آن بود به دستهای او برسد، مردی بلند قامت، با پوستی روشن و چشمانی که چون دو لکه از آب دریا، آبیِ آبی بود، آبچکان و نفس‌زنان، در را باز کرد و هوار کشید: «خانم دکتر... من از راه میان‌بُر آمده‌ام... برای خودم نه، برای یك زن جوان شهری؛ در خَمِ رودخانه

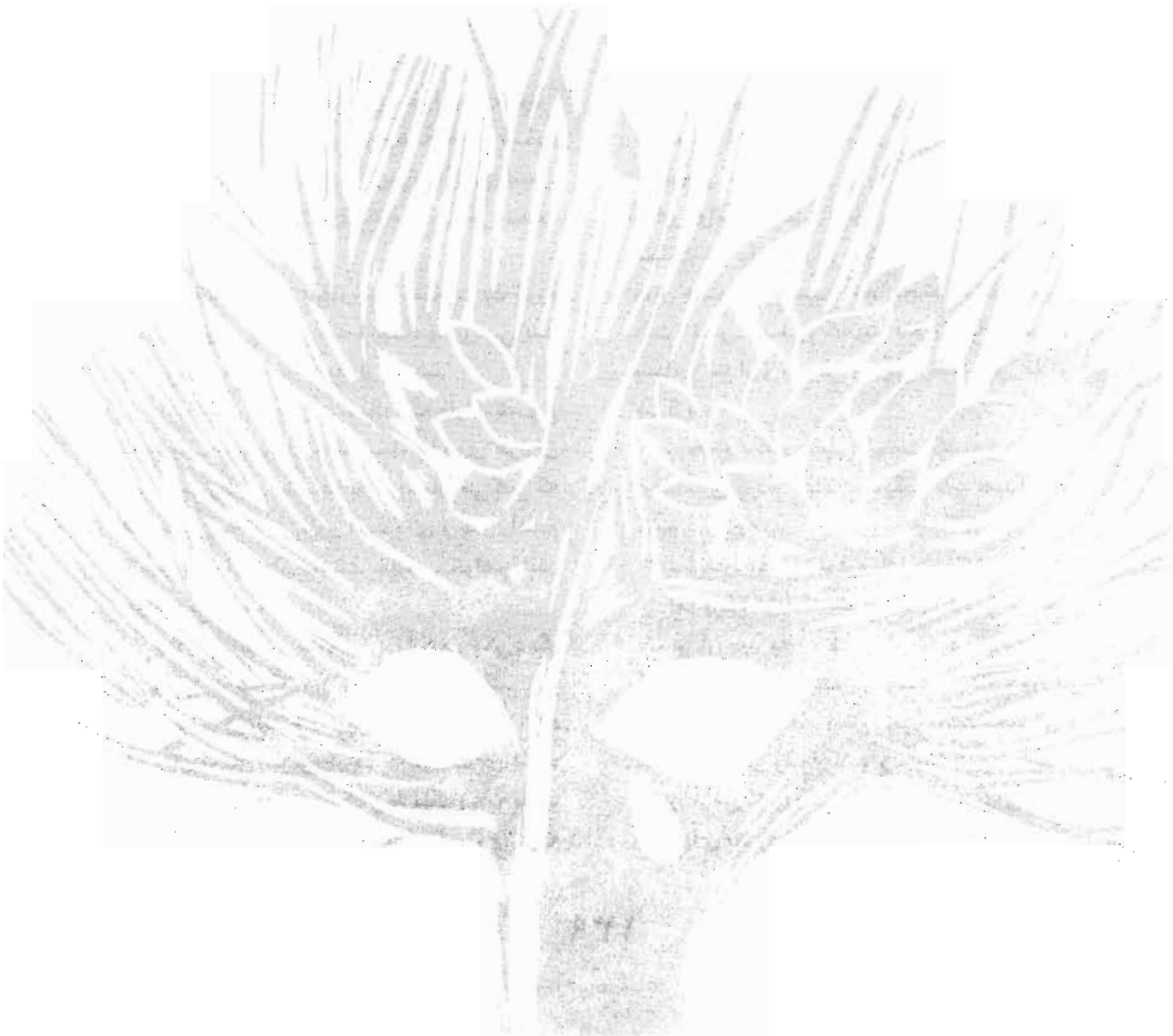
گیر کرده. آب او را آورده. گمان نکنم که زنده باشد. امّا...

دکتـر سر بلنـد کرد. نگاهش مهربان بود و آرام. خالی از یأس یا خشم.

ـ او را دیده‌ام. مرده است؛ باید چالش کنید. شماره یك!

کودکی در چهارچوب در ظاهر شد؛ با زنی که دستهایش را ساقه‌های برنج خون آلود کرده بود.

دکتر بلند شد و بر آن دستها نماز گزارد.



■ شعر

■ پرویز عباسی داکانی

● سفر آیینه

می‌توان در برکه‌های چشم تو
جامهٔ روح از غبار کینه شُست
می‌شود امید فصلی تازه داشت
شانه‌های عشق در دستان توست

●

می‌شود در ارتفاع چشم تو
تا فراسوی فلق پرواز کرد
همسفر از مرز دلتنگی گذشت
عشق را آن سوی شب آواز کرد

●

می‌رسیدی چون بهاری پُر ز مهر
روزهای سرد پایان می‌گرفت
در عبور از جاده‌های عاشقی
گامهای زندگی جان می‌گرفت

●

بر مدار استوای دست من
دست تو خورشید را تفسیر کرد
رفتی و خواب حضور یاس را
داسهای نیستی تعبیر کرد

●

در غروب مبهم آیینه‌ها
عشق را تردید تو انکار کرد
بغض تو خورشید را از من گرفت
زندگی را بر سرم آوار کرد

●

در شب تنهایی فانوس و من
گریه‌ام را همسفر آیینه بود
در گلو بغض تغزّل می‌شکست
جاده زخمی از عبور کینه بود

●

جاده روح قلبهای پُرتپش
جاده نبض گامهای التهاب
جاده یعنی خسته از تکرار شب
جاده یعنی انتظار آفتاب

■ عباس باقری

● حسد

مورچه‌ای
از جویبار، آب برمی‌دارد
و دریا
حسادت می‌کند.
پروانه‌ای
در نرمهٔ نسیم
از آسمان صبح، می‌گذرد
و توفان
حسادت می‌کند.
جوْ دانه‌ای
از چلهٔ سیاه تشنگی
دشوار و تلخ
قد می‌کشد
و گندمزار
حسادت می‌کند.

●

آه
حسادت بی‌مرز!

به یکی گِردهٔ نان
از سیلوی هزار درب زمین
دندان به زخم آن، می‌فشار
که ما، آن را
نذر هزار دهان گرسنه می‌خواهیم.

■ سلیمان هرمزی- اهواز

● آینه بر تفسیر سالها

...تو را نمی‌شناسند!
چون پیشتر که خویش را نشناختند
تا خداشان رهایشان سازد
که دل بیگانگان با خدایند و
بی‌اتکایان به جاری زلال سرچشمه
خودشستگان در نارند
و رُخ بُریدگانَ از نور
دل‌شیفتگانَ غروبیانند و
گام، گرفتگان بر شرقی‌تباران
توده را پلکانی گرفته
و تا کاکُل منجنیق قشر
شتاب را بر صعود، در ربوده‌اند
نسخهٔ درد را در دود می‌پیچند و
تشنگان قسط و کلید کوثر را
تا پیشانی آلاچیق‌های بی‌فانوس
و موازات استخوانهای تکیدهٔ عریان
دعوت می‌گذارند
جان خویش را
در انفصال با قومشان گره داده‌اند
و انفصالی چنین
چه امتدادی دارد، عظیم و بُهت انگیز!
تو را نمی‌شناسند
چونان که درد را زخاطر زدوده‌اند
چونان که غُل را و زنجیر را
چونان که دریچه را از یاد برده‌اند
نه دیروز را در قاب اندیشه دارند و
نه کاج را که درتنفّس بهاران وگلهای کاغذی
در مهلکترین سموم
به پاییز، سلامی مکرّر می‌نهاد
هنوز دوشینه را
در چشم خویش سپرده دارم
دوشینه و ناخنانی که می‌شکست و
گلدهانی که می‌شکافت
قدّوسه سیّالکان سرخی که می‌دوید و
غلتانه، دانه‌های غمگینی
که بر گودای گونه‌های پیر
به تغزّل درمی‌نشست...

افق تا افق، مه بود
مه بود و ماه
- با کلاهی گرفته بر پنجه-
خم می‌شد و با رسم اکرام
شب را به شرق
و شرق را به سفرهٔ رنگین غربیان ضیافت می‌نهاد
دل، می‌شکست و قلم در خویش رنگ می‌سپرد
هم، نامه بی‌نام بود و هم دشنه در نیام
هم لب به قفل درنشسته بود و
هم قفل بی‌پیام
قدّاره‌ها به زنگار می‌خفت و سوار
بی‌ایل مانده بود و بی‌تبار
قم با لبانی چروکیده در نمک می‌سوخت
چونان که دریاچه در سوگ سالکان
عصا بر اریکه بود و

ارکیده بر سینهٔ عروسکان بی‌مفصل
چکمه، قد می‌کشید از خاک تا افلاک
و خون، فوّاره می‌گرفت
از قعودِ زخم تا قیام سرخ ستاره
اشک، بال می‌سپرد
از چروک چشم خواهرانِ ناب
تا بلند آه مادران بی‌صبر و بی‌سوار
خون رگها در ورید شرق
و پژواک تنفّس چاه
شومینه‌های سیبری را به جستجو برمی‌خاست
پیشانی سبز وطن
در این سوی خلیج می‌شکست
و گلوی صنوبران نجیب در آن سوی
طغیانِ تیغ را بوسه می‌نهاد و جان می‌داد
و اینان چه صبورانه گردان گردان
بی‌گُرد می‌شدند و بی‌گُربان!...

تو را می‌شناسند
هم اینان! آزمندان حریص و گرسنه
گرگانِ پوزه در خونِ خانه‌زاد
شیادگانِ شیرازهٔ آب و خاک
از یادبُردگانِ الفت آدمی، اعجاز اتّحاد
دشنه‌کشیدگان بر آلام و انبساطِ عشق
این سیّارهٔ سترگ و صدّیقِ چاکِ چاک
اینان! آری، هم اینان!
از یادبُردگانِ خویشتن خویش
نایابتر گوهرِ نفیس، تفسیر آدمی
آری، هم اینان!
پاروکنندگان سراب و سکه و سرمایه
بی‌باورانِ همیشهٔ «...اموالکم عدواً...»
تو را نمی‌شناسند!
تو را که جانت، طیلسانِ طارم عشق بود و
فلسهای فقرِ دائمت
- این پینه، دستهای زخم-
هدیه‌ای تا قدوم دوست
وینان
سیّاف‌های غاصب مزروع ملك تو
زالووشان خلیجِ خونهای شاهدان
زانو به زانو، درنشسته‌اند
از خویش
تا لبخندهای مفهومِ معصیت
بی‌یادی از تو
و چشمهٔ انبوهِ اشکهات
که رعشه‌های آتشِ جان و جهان مرا
خاموش نمی‌کند
تو را نمی‌شناسند
آری! تو را نمی‌شناسند
چون پیشتر که خدایشان را...
و خدا نیز از یادشان خواهد سترد

باور نمی‌کنید؟
میعادِ ما
روز حساب و آینه بر تفسیر سالها!...

■ غلامحسین عمرانی

● باغ مشرق

از این گریوهٔ خوف و خطر مرا ببرید
کمك کنید به جای دگر مرا ببرید
دل از سلاسل کید و دغل به تنگ آمد
به باغ مشرق اهل نظر مرا ببرید
رفیق خاطرهٔ دور دست خورشیدم
بر آستان سحر، بی‌خبر مرا ببرید

دلم گرفته از این زرق و برق پوشالی
به خلوتی که نیاید به سر مرا ببرید
به هیچ مرحله از کار دل نپرهیزم
به متن عاطفهٔ مستقر مرا ببرید
به یمن بوی خوشی کز سپیده می‌آید
در امتداد نسیم سحر مرا ببرید
کبوتران من! ای شعرهای صحرایی!
دلم گرفته، به سیر و سفر مرا ببرید

■ ظاهرسارایی- ایلام

● اندیشهٔ کویر

تا ابر تیره هست دلم وانمی‌شود
یعنی مقیم خانهٔ گلها نمی‌شود
موجی است در دلم که به ساحل نمی‌رسد
شوریست در سرم که شکیبا نمی‌شود
اندیشهٔ کویری چشمان تنگ من
افسوس محو وسعت دریا نمی‌شود
در سایه‌سار باغ سپیدار عشوه‌گر
درد آشنای لالهٔ صحرا نمی‌شود
از من مپرس علّت این داغ بی‌شکیب
را زیست سربه مُهر که افشا نمی‌شود
شهر از حضور دلهره بیمارگونه است
وقتی که عشق و عاطفه معنا نمی‌شود

■ پرویز حسینی

● تا ظهور دوبارهٔ آفتاب

دهان به دهان می‌چرخد
ستاره به ستاره می‌چرخد
یاد به یاد می‌چرخد
عطر نجیبی
که ایوان تاریک خاطر را
خیس از موجهای نقره می‌کند.

عطر گلی که دمادم[1]
در روح آب
و سراچهٔ دل
منتشر می‌شود.

●

آینه به آینه می‌چرخد
بهار به بهار می‌چرخد
تا هنوز...
تا همیشه...
تا ظهور دوبارهٔ «آفتاب».

■ مجید زمانی اصل- اهواز

● عارفانه‌های کوچک جان

۱.
اگر به گفت دل بیایی
خوابم بیرقی می‌شود،
بر فراز کُمترین سنگ گور جهان...
۲.
اسبی که ترکه از توفان خورده است

عطر خونی شال را
از یال خویش
کومه به کومه
خواهد برد.

۳.
معطر از سطور آه و قسم
به جان انبیا
دعام
به زخم می‌بَرَد بازوی جادو را
اینجاکه برخوابهای خورشیدی خویش خمیده‌ام...

۴.
نظر به باران داری و نمی‌دانی
که عین دریا شده‌ای!

۵.
جان را
در گشتهای گریه
به صیقل می‌بری
تا شانه‌هات
به ستارگان تکیه کنند
گریه‌هاست
که کم داری...

۶.
این‌گونه مباش
که دوستداری ستاره کنی و
ماه را به دل
به نفرین بنشینی...

۷.
جانت را
از گفتهای نورانی دور ساخته‌ای
و دلت را
هنوز است که بر رود شهود نشسته‌ای
پس برخیز
دستان روحت را بی‌درنگ بگیر
که با درهٔ سقوط
هفت گام بیش
پیش رو نداری

■ نعیم موسوی

● سایه‌های اندوه

سوسن به سینه می‌سوزم
در سایه‌های دیدنی اندوه
برمن
عقیق و فیروزه می‌بارد
ـ از ماه
ماهی که مات می‌شود در مشت.
سر بر کتف کوچك پیر می‌شوم
ـ و رام از روشنی
به نیمهٔ منقار کوتاه می‌تابم.
سوسن به سینه‌ام
در چرخشی که چلچراغ فضیلت را
بر شانه می‌نشاند و تاریك می‌شود.

■ تیمور ترنج

● آسمان من و دریای تو

مرواریدی در مرداب
و ستاره‌ای، درخواب.
آسمان من
سرشار از ستارگان سوخته است
و دریای تو را
هیچ توفانی
از خواب خاکستری اش
بیدار نخواهد کرد.

■ تیمور ترنج

● با گلوی پرآوازتان

خلوت‌نشین خانهٔ خاموش خاطره‌ها بودم
چون سایه‌های سنگ
چون سایه‌های سکوت
و همبال
با قافلهٔ ستارگان سرگردان
که به ماندابهای تیرگی
فرو می‌ریختند
فرو می‌ریختم.
پس
به کوچه‌ای که از ضرباهنگ قدمهایتان
سرشار بود
دری گشودم
و ترانه‌های تاریکم را
با گلوی پرآوازتان
زمزمه کردم.

●

اکنون
در من کسی بیدار است
که خوش‌آواتر از نای نازک خروسان
آفتاب را
آواز می‌خواند
کسی
که معنای سپیده را
می‌داند.

■ حبیب‌الله بهرامی

● طرح

جوانه می‌زند
کویر تشنه‌ای که تو را می‌شناسد
هنگام که با عشق
پلک می‌رویانی.

■ سعید اعتماد

● آواز

در رج آفتاب
بر کلاهخود سربازان میهنم
هزار لاله
قامت بر طوفان
افراشته‌اند
آی...

مردان ایلیاتی قبیلهٔ عشق
صراحت سرودتان
صلابت طوفان را
می‌شکند.

■ محمدعلی پورخداکرم

● معراج

در فتح
ستارهٔ سعادت
هیچ اسطرلابی
باشکوهتر از
چشمانی که
بصیرت دارند
ره نمی‌گشاید.
بدین‌سان
قدیسی
به معراج می‌رود.

■ حمید اکبری- ماهشهر

● چهار طرح

بر یال کوه
سبزه نشانده است
بغض ابر.

●

در کسوف آفتاب
سرشار می‌شوم
از حضور ماه.

●

با زخمهٔ سپیده
برتار صبح
زمزمهٔ عشق است
در دهان.

●

بوی یاسمنهای تازه می‌دهد
دهانی که به دل
راه می‌جوید

■ سید مهدی شجاعی

●طوقی از تاول

دکتـر، وسـایلش را درون کیفش گذاشت، شمـد سفیـد را تا سر و صورت «ادهم» بالا کشید، رو کرد به «حـرمت» و گفت: «سکتـهٔ مغزی. انگار سالهاست که مرده.»

حرمت دنبال دستمال می‌گشت تا اشکهایش را پاك کند. با بینی‌اش بیشتر گریه می‌کرد تا با چشمهایش:

ـ دکتـر! دیشب وقتی از بیرون آمد، خوب خوب بود. شامش را که خورد، لیوان چایش را برداشت و آمـد اتـاق خودش؛ یعنی اینجـا. و خوابید لابد. صبح رؤیا را فرستادم که بیدارش کنـد برای شیر خریدن. هرچه صدا کرده بود، بیدار نشده بود. من هم هرچه از بیرون صدا زدم، جواب نیامد. وقتی آمدم، دیدم که...

و با صدای بلند گریه کرد. دکتر دستهٔ کاغذی از کیفش درآورد:

ـ چند سالش بود؟

حرمت همچنان گریه می‌کرد:

ـ سی و دو سال.

ـ با هم قهر بودید؟

ـ چطور مگر؟

ـ این همه جدایی!؟

حرمت دیگر گریه نمی‌کرد:

ـ با مسالمت زندگی می‌کردیم. اعصاب برای مرافعه نداشت.

ـ عجب!

دکتر بر روی کاغذ چیزی نوشت و بلند شد که برود.

ـ دکتر! علّت سکته را نگفتید.

دکتر کاغذ را به سمت حرمت دراز کرد:

ـ این هم گواهی فوت. مُهر کم دارد که می‌آورم.

به طرف در راه افتاد. حرمت دست کرد در کیف تا پول دربیاورد.

ـ دکتر! چقدر...

ـ لازم نیست.

ـ چرا دکتر؟!

ـ لازم نیست. می‌روم مُهرم را بیاورم. بدون مُهر قبول نمی‌کنند.

و از در بیرون رفت.

حرمت رفت سراغ کمد تا لباسهای مشکی‌اش را بردارد. پیراهن حریر مشکی و بنفش بیشتر از بقیهٔ لباسها به او می‌آمد. امّا نه، آن را سر جایش گذاشت تا یك پیراهن مشکی ساده پیدا کند. صدای زنگ در او را از جا پراند. «باید مادر ادهم باشد، لعیا.»

تا برسد جلوی در، بغض هم رسیده بود تا بیخ گلو و وقتی در را باز کرد، بغض هم باز شد و با شیون بیرون ریخت. خود را انداخت در بغل لعیا و زار زد: «دیدیِ مادر! دیدی چه خاکی بر سرم شد؟ هی گفتم این‌قدر سیگار نکش مرد، کُپ می‌کنی آخر. گوش نکرد که نکرد.»

لعیا با چشمهایی خشك و دهانی خشکتر به او خیره شد؛ مات، آن‌قدر که حرمت فکر کرد هم الآن سکته می‌کند.

ـ بر خودتان مسلّط شوید مادر! سعی کنید گریه کنید، مثل من.

لعیا پرسید: «کجاست؟»

و حرمت با دست به اتاق بالا اشاره کرد:

ـ اتاق خودش.

و گریه را ادامه داد:

ـ چقدر اتاق خودش را دوست داشت! شبها هم دل نمی‌کند.

لعیا به سمت اتاق بالا راه افتاد و حرمت باز رفت سراغ کمد تا لباسهای الوانش را درآورد و سیاهپوش شود. باز زنگ در. «نازآفرین باید باشد.» پیش از همه به او زنگ زده بود. «چرا این‌قدر دیر؟ دوست باید در همین وقتهای مصیبت به داد آدم برسد.»

از همان بیرون در گریه می‌کرد. مشکی پوشیده بود و چادر توری مشکی روی سر داشت.

ـ چرا این‌قدر دیر؟!

ـ داشتم جلوی موهایم را...

و روسری‌اش را عقب زد:

ـ این رنگ بیشتر به مشکی می‌آید.

ـ کاش من هم... حالا بیا تو. چرا ایستاده‌ای دَمِ در؟ مادر ادهم بالاست. هم الآن رسید.

ـ رؤیا کجاست؟

ـ فرستادمش مدرسه. گفتم روحیه‌اش لطمه نخورد میان گریه و شیون. نگذاشتم بفهمد که تمام شده.

ـ بالأخره چی؟

ـ تا برگردد... حالا تو برو بالا. بقیه را خبر کردی؟

ـ هرچه شماره داشتم زنگ زدم. نه خودم، دادم «پرویز» گرفت. از شدّت غصّه. دستم هم رنگی بود. الآن همه پیداشان می‌شود.

پیش از آنکه همه پیداشان شود، باید لباسهایش را عوض کند. صبحانه هم هنوز نخورده. سماور را هم باید زیاد کند. «مهمانها هم چای می‌خواهند لابد، یا قهوه.»

سماور را زیاد کرد و بعد دوباره رفت طرف در، به استقبال از مهمان بعدی. «در را بگذارم باز باشد.»

ـ سلام «عمّه بتی». دیدی رؤیام یتیم شد؟ چراغ خانه‌ام...

و زد زیر گریه.

«بتول» از همان بیرون در، حرفش را شروع کرد: «من که می‌گویم چشم‌زخم است عمّه جان!

همیشه هم گفته‌ام. از همان ده سال پیش. شوهر خوشگل کرده‌ای؛ با فهم، با کمالات. نه فکر کنی از برادرزاده‌ام تعریف می‌کنم؛ حرف همه است. خوب، از روز روشنتر است که چشم می‌خورد و می‌افتد می‌میرد. چقدر گفتم حرز بگیر.»

فکر کرد بگوید: «گرفتم که...» امّا نگفت. گفت: «بفرمایید تو حالا.»

●

فالگیر گفته بود: «شویت جوان و زیبا و پرشرّ و شور است.»

ـ می‌دانم.

ـ امّا تو سردی.

ـ این را هم می‌دانم.

ـ او با محبّت افسار می‌خورد.

ـ می‌فهمم.

ـ و تو نمی‌کنی.

ـ بلد نیستم.

ـ و دیگران ممکن است...

ـ برای همین آمده‌ام.

ـ که چه کنم؟ تو را؟ یا او را؟

ـ او را.

ـ ببندم؟

ـ راه دیگران را براو و راه او را بر دیگران.

فالگیر چشمهایش را به زمین دوخته بود:

ـ خودت را اگر درست کنی، بهتر از خراب کردن دیگران است.

ـ نمی‌شود. یك سال تلاش کرده‌ام.

ـ جوان پاك و مؤمنی است. دلم برنمی‌دارد...

ـ هرچقدر بشود...

ـ پولش را نمی‌گویم.

ـ چاره‌ای ندارم. اگر کاری دائمی بکنید، هرماه می‌آیم و ماهانه می‌دهم.

ـ این نخ، هشتاد و شش هزار و چهارصد گره دارد، برای هر ثانیه یکی در شبانه‌روز. بدوز به لباسش؛ از توی جیب که پیدا نباشد.»

●

ـ چرا نمی‌فرمایید تو؟

ـ بمیرم برایت، بهت‌زده شده‌ای عمّه! همین جور زُل زده‌ای به من. سعی کن گریه کنی.

ـ سعی می‌کنم. بفرمایید بالا. مادر ادهم بالاست؛ با نازآفرین، دوستم.

تا عمّه از پله‌ها بالا برود، دوید توی اتاق که لااقل روسری مشکی‌اش را بر سر بیندازد. جلوی آینه ایستاد. احساس کرد روسری مشکی اصلاً با پیراهن زرد و نارنجی قشنگ نیست. نازآفرین را در آینهٔ قدی پیش رو دید. برگشت. چشمهایش سرخِ سرخ بود ازگریه.

ـ چکار می‌کنی حرمت؟ لااقل یك تُك پا بیا بالا. اینها دارند خودشان را می‌کشند. چایی، قنداقی، چیزی. صدای زنگ.

ـ باز یادم رفت در را باز بگذارم. نازی جان! تا تو ترتیب چای را بدهی، من آمده‌ام.

ـ من که... خودت باید بیایی.

ـ برس به مهمانها نازی جان! من که به خود نیستم.

تا دَمِ در را دوید. در را که باز کرد، درجا خشکش زد. فالگیر بود. آشفته و پریشان. موهای سفیدش از دو طرف چارقد بیرون زده بود و چشمهایش سرخ بود؛ از گریه یا از خواب‌پریدگی؟! همیشه او را خونسرد و متّکی به نفس یافته بود.

●

ـ دائمی نمی‌شود دخترم، هرماه باید تجدید کنی.

ـ می‌کنم، هرکار بگویید می‌کنم.

ـ قدری هم چربی پوزهٔ گرگ می‌دهم. باید بمالی به لباسش؛ لباسی که بیرون می‌پوشد.

وحشت کرد:

ـ این دیگر برای چی؟

ـ که دوستان مردش هم از او دوری کنند: تنهایش بگذارند، به او نارو بزنند. آن وقت فقط مال تو می‌شود.

●

ترجیح داد که به او تعارف نکند برای داخل شدن، با حضور عمّه و لعیا و دیگران که بعداً می‌آمدند. مستأصل به زبانش آمد: «ببخشید، این ماه حسابی تأخیر شد.»

اضطراب موج می‌زد در چشمهای پیرزن و اضطرار...

ـ برای این نیامده‌ام.

ـ پس...؟

ـ شویت کجاست؟

ـ چطور مگر؟ اتّفاقی...

ـ دیشب آمده بود به خوابم. مرا هزار بار کشت و زنده کرد.

ـ چه شکلی؟

ـ چه شکلی؟ تماماً قلب بود. یك قلب بزرگ با چشم و گوش و دست و پا.

ـ نه، چه شکلی آمده بود؟

می‌گفت: «مگر من چه کرده بودم با تو؟»

ـ با من؟ هیچ.

ـ با دیگران چه کرده بودم؟

ـ هیچ.

ـ چرا با من چنین کردی؟

ـ من شغلم...

ـ شغل تو جلّادی روح است؟ جز این بود که من محبّت کردن را دوست داشتم و محبّت دیدن را؟ جز این بود که من با عشق ورزیدن زنده بودم؟ کجای این گناه بود؟

ـ گناه؟

ـ پس چرا اینها را از من گرفتی؟

ـ زنت...

ـ او جهنّمی است. تو چرا بر هیمه‌های خود افزودی؟ در مقابل چندرغاز این همه آتش برای خودت خریدی.

و نشانم داد. درّه‌ای از آتش گداخته بود. هیزمش آدمها و سنگها که می‌سوختند. همه بودند: همهٔ آنها که برایشان کاری کرده بودم. تو هم آنجا بودی: از تمام اجزاء بدنت آتش زبانه می‌کشید.

احساس کرد از تمام اجزاء بدنش آتش زبانه می‌کشد. پاهایش سست شد. ستون در را تکیه‌گاه کرد تا خود را ایستاده نگاه دارد. هیچ چیز برای گفتن به ذهنش نرسید.

ـ حالا...؟

ـ حالا آمده‌ام آن طلسمهای لعنتی را پس بگیرم؛ از همه.

فکر کرد بالأخره باید حرفی بزند:

ـ تو هم چقدر به خواب بها می‌دهی!؟ خواب ما زنها...

پیرزن آشفته‌تر شد:

ـ بگذار بیایم تو.

حرمت را کنار زد. در را پشت سرش بست. زنبیلش را بر زمین گذاشت. چارقدش را باز کرد و گردنش را نشان حرمت داد:

ـ «ببین! این دیگر خواب نیست. در آن جهنّم مرا با حلقهٔ گداخته حلق‌آویز کرده بودند؛ طوق

لعنت.»

دور تا دور گردن، طوقی از تاول بود؛ سرخ، کبود، سیاه، چرکین، تازه گداخته.

چشمهایش سیاهی رفت. خون در رگهایش از حرکت ایستاد. صیحه‌ای کشید. زانوهایش تا شد و با صورت به زمین افتاد.

دکتر سرش را بلند کرد و نگاه وحشت‌زده‌اش را بر لعیا و عمّه و نازآفرین گرداند:

ـ بی‌سابقه است. هیچ اثری از حیات نیست؛ امّا بدن مثل کوره می‌سوزد.

■ رضا رهگذر

●زاویهٔ دید در «رازهای سرزمین من»

براهنی کوشیده است در این رُمان، تلفیقی از زاویه دیدهای گوناگون را به کار بگیرد: «کینهٔ ازلی» و «سروان آمریکایی و سرهنگ ایرانی» با زاویهٔ دید «دانای کل»؛ «قول همسایهٔ تیمسار شادان»، مخلوطی از «اول شخص» و «تک‌گویی نمایشی»؛ «قول ماهی» با زاویهٔ دید مغشوش (تلفیق غیرمعقولی از «تک‌گویی نمایشی»، «تک‌گویی درونی» و «سیّال ذهن»)؛ «قول یك مترجم سابق»، «گزارش اطلاعاتی»، «قول سرهنگ جزایری» و «نامهٔ تهمینه» به شیوهٔ «نامه‌نگاری»؛ «قول بیلتمور» به شیوهٔ «دفتر خاطرات» (یادداشت روزانه)؛ «برگهایی از بازجویی سودابهٔ شادان»، زاویهٔ دید «نمایشی»؛ «قول حسین میرزا»، «قول هوشنگ» و «قول نهایی» به شیوهٔ «اول شخص مفرد».

به‌عبارت دیگر، او کوشیده است تقریباً از تمام زاویه دیدهای شناخته شده تا امروز برای داستان، در این قصّه‌اش بهره بگیرد. امّا ببینیم: ۱. این شیوهٔ کار، در این اثر خاص، برچه اساسی و برای برآوردن چه هدفهایی مورد استفاده قرار گرفته است؟ ۲. آیا استفاده از این شیوه، به اعتلای کار و بالا بردن کیفیت هنری آن کمك کرده است یا خیر، و منطق داستانی نهفته در پَسِ این کار، تا چه حد قابل قبول است؟

پاسخ این سؤالهاست که به ما کمك می‌کند تا از این جنبه نیز به داوری اثر بنشینیم و «ارزش» (همچنین درجهٔ این «ارزش») و یا احتمالاً «ضدارزش» بودن این کار را ـ به لحاظ هنری ـ ارزیابی کنیم. زیرا صِرف به‌کارگیری زوایای دید متنوّع برای فصلهای مختلف یك داستان، بدون درنظر گرفتن این ملاحظات، نمی‌تواند بیانگر نکته‌ای خاص باشد.

در این قصّه، مجموعاً دو فصل، با حجمی

حدود ۱۵۲ صفحه، به شیوهٔ «دانای کل» نوشته شده است: یك فصل با حجم ۳۲ صفحه با زاویهٔ دید «نمایشی»، و مابقی فصول، اگرچه عنوانهای گوناگونی از زاویهٔ دید را دارد، از یك نظر، عملاً دارای زاویهٔ دید «اول شخص مفرد» است. به‌عبارت دیگر، می‌توان گفت شیوه‌های دیگر بیان چون «تك‌گویی درونی»، «تك‌گویی نمایشی»، «دفتر خاطرات»، «نامه‌نگاری» و حتّی «سیّال ذهن» با این شکل عمدتاً ابتدائی که در این داستان به‌کار رفته است- عملاً صورتهای دیگری از همان زاویهٔ دید «اول شخص مفرد» هستند. یعنی نویسندهٔ این قصّه، قسمت اعظم کتاب خود (نزدیك به ۸۶ درصدش) را عملاً با زاویهٔ دید مذکور نوشته است.

صرف نظر از بعضی حُسنها و عیبهایی که برای هر یك از زاویه دیدهای «دانای کل» و «اول شخص مفرد» برمی‌شمارند، انتخاب زاویه دید اول شخص، آن هم برای رُمانی با این حجم، این حُسن بزرگ را برای نویسنده دربر دارد که اولاً می‌تواند بسیاری اطلاعات مهم و اساسی را، تا اواخر قصّه، از خواننده‌اش مخفی نگاه دارد و از این طریق، او را در انتظار و هول و ولایی نگه دارد که تا آخر، قصّه را ادامه دهد و زمین نگذارد. و این ترفند جذب خواننده، اگرچه در شیوهٔ بیان به‌کار رفته در آن، نامشروع به نظر نمی‌رسد، امّا به هر حال ناشی از عنصر دراماتیك و وجود کشش در ذات و جوهر خودِ قصّه نیست؛ و با اندکی مبالغه شاید بتوان گفت نوعی‌تردستی و شعبده‌بازی نویسنده برای نشاندن خواننده پای معرکهٔ داستانش است. و باز می‌دانیم که جاذبهٔ ناشی از تردستی و شعبده‌بازی به هر حال یك جاذبهٔ اصیل و واقعی نیست.

دومین بهره‌ای که براهنی از به‌کار بردنِ چنین زاویه دیدهای محدودی گرفته، کم کردنِ زحمت خود- به حدی بسیار زیاد- در طرحریزی و پرداخت قصّه‌ای با این حجم است.

بخشی از علل این موضوع برمی‌گردد به قسمت اول بحثمان در این بخش. به این معنی که نویسنده به جای آنکه با استفاده از شیوهٔ بیان دانای کل در سرتاسر قصّه، طرحی گسترده و گشن را بریزد و در عین دادن اطلاعات لازم از زوایای- در صورت فعلی- پنهان قصّه، توجّه او را تا پایان قصّه حفظ کند (طرحی که مانند زندگی، به ظاهر ساده و معمولی و خالی از شگفتی‌ای خاص، امّا در واقع، گسترده، پیچیده، عمیق و سترگ- همچون اغلب زندگیهای انسانی- باشد)، به ریختن طرحی معمّایی، که بیشتر ناشی از یك فعالیت ذهنی ریاضی‌وار و پلیسی از سوی نویسنده است تا یك تلاش عمیق هنرمندانهٔ برخاسته از تجارب مستمر و پُردامنه از زندگی و هنر، پرداخته است.

در این قصّه می‌توان گفت ما با یك طرح ریزبافت انبوه، که ذرّه‌ذرّه و با حوصله بافته شده و بتدریج عرصهٔ وسیعی را زیر پوشش خود گرفته باشد و از این طریق، خواننده را نیز در لابلای تار و پودهای ظریف و گشن خود بگیرد روبرو نیستیم، بلکه ناظر وقایع تقریباً پراکنده و جدا جدایی هستیم که هریك در گوشه‌ای از یك گسترهٔ قابل توجّه، امّا کویری و عریان، شکل می‌گیرند، و آنگاه با رشته‌ای به یکدیگر جوش می‌خورند و انگارهٔ یك طرح پیچیدهٔ انداموار (ارگانیك) را در ذهن خوانندهٔ معمولی ایجاد می‌کنند.

صحبت بیشتر و ریزتر دربارهٔ طرح قصّه را برای

بخش نقد طرح آن وامی‌گذاریم و می‌کوشیم با بحث جزئی‌نگرانه‌تر روی زاویهٔ دید فصلهایی از داستان، به روشنتر ساختن ادّعاهایی که در آغاز این بحث پیرامون این موضوع مطرح ساختیم، بپردازیم. آنچه در مجموع می‌توان راجع به این موضوع گفت آن است که به‌نظر نگارنده، حال که قرار بود رُمان با این سیر جلو برود، مناسبترین شیوهٔ بیان برای تمام آن، «دانای کل» بود. در آن صورت البتّه، کار آقای براهنی به مراتب مشکلتر از این می‌شد و با این میزان دانش علمی‌ای که این رُمان نشان می‌دهد او از موضوع «زاویهٔ دید» دارد، من مطمئن نیستم که پیروزمندانه از پس کار برمی‌آمد؛ امّا چنانچه موفّق به این کار می‌شد، اولاً به یقین داستانی با ساختمانی به مراتب زیباتر، مستحکمتر و منطقی‌تر از این می‌داشت؛ در ثانی، قادر بود پرداختی به مراتب فنّی‌تر روی آن صورت دهد:

● زاویهٔ دید فصل «کینهٔ ازلی»

در این فصل، همچنان که پیشتر نیز اشاره شد، زاویهٔ دید، «دانای کل» است. امّا نویسنده از امکانات این شیوهٔ بیان به‌درستی استفاده نکرده است:

آنجا که مترجم، برای آوردن کمک به روستایی در آن حوالی می‌رود، نویسنده نیز با او به روستا می‌رود و بکل، از گروهبان آمریکایی و گرگ اجنبی‌کش غافل می‌ماند. حال آنکه اگر به جای زاویهٔ دید مذکور- که زاویهٔ دید چندان مناسبی برای این فصل نیست- از شیوهٔ بیان «دانای کلّ محدود» استفاده می‌کرد، هم این اشکال منطقی و فنّی برطرف می‌شد و هم نویسنده از این سردرگمی در میزان مورد نیاز توصیف از محیط و منطقه نجات می‌یافت، و در نتیجه، فصلی جمع و جورتر و شُسته رُفته‌تر تحویل خواننده می‌داد. من گمان می‌کنم علّت عدم استفادهٔ براهنی از زاویهٔ دید «دانای کلّ محدود»، عدم آشنایی کافی وی با این شیوهٔ بیان است، زیرا در کتاب «قصّه‌نویسی» او- حتّی در تجدید چاپ بعد از انقلابش- در بخشی که راجع به انواع زاویهٔ دید بحث می‌شود نیز کوچکترین اشاره‌ای به این زاویه دید خاص نیست.

از جنبه‌ای دیگر، همان‌طور که در پایان رُمان می‌فهمیم، نویسندهٔ اصلی کل کتاب «بابک پوراصلان» است. فصل «کینهٔ ازلی» نیز توسّط او نوشته شده و در عین حال، یکی از شخصیتهای اصلی این فصل هم خود اوست. امّا بخصوص با توجّه به اینکه نویسنده در انتخاب زاویهٔ دید برای هر فصل هیچ محدودیتی برای خود قائل نبوده، معلوم نیست به چه دلیل فصل دقیقاً مربوط به خودش را با زاویهٔ دید «دانای کل» نوشته است، حال آنکه مناسبترین شیوه‌های بیانی برای آن «اول شخص مفرد» و در مرحلهٔ بعد، «دانای کل محدود» بود؟!

فصل «سروان آمریکایی و سرهنگ ایرانی» روالی کاملاً ابتدائی و در اغلب جاها مغشوش، در روایت مسائل دارد. تو گویی یك آدم عامی، با اندکی آشنایی به پرداخت داستانی، نشسته است و بی‌هیچ طرحریزی خاصّ فنّی و داستانی می‌خواهد واقعه‌ای را که در پادگان اردبیل رخ داده (اعدام انقلابی سروان آمریکایی) تعریف کند؛ امّا از آنجا که فهم درست این واقعه برای مخاطبش نیازمند دریافت اطلاعاتی جنبی راجع به بعضی آدمهای مؤثّر در این ماجراست، قدری به عقب برمی‌گردد و تعریفش را از چندین سال قبل از وقوع ماجرا شروع می‌کند.

نویسندهٔ این فصل، یعنی بابك پوراصلان، دقیقاً از چنین شیوه‌ای برای شرح این ماجرا استفاده کرده است و البتّه، بی‌استفاده از هیچ ابتکار و ذوقی در طرحریزی داستان، و با استفاده از شیوه‌ای ابتدائی و عامیانه در بیان، با قدری بهره‌گیری از پرداخت داستانی، آن هم نه در همه جا. به‌عبارت دیگر، نویسندهٔ این فصل، از قصّه‌نویسی، ظاهراً تنها قدری پرداخت داستانی را- آن هم به‌طورغیرعلمی- می‌شناسد و دیگر هیچ! او نه با ریختن طرح داستان- به معنی فنّی آن- آشناست، و نه «توصیف علمی» را می‌شناسد.

این فصل، با معرّفی «سرهنگ جزایری»، به شیوهٔ «توصیف مستقیم» شروع می‌شود. این معرّفی که تمام شد، بی‌هیچ ارتباطی با قبل و تنها با گذاشتن یك خط سفید، به علامت تغییر محلّ استقرار دوربین نویسنده، به سراغ حسین، در زمانی که دارد پا به سنین جوانی می‌گذارد و مشغول آموختن زبان انگلیسی است، می‌رود و بعد نحوهٔ جلب او توسّط نیروهای ارتشی مستقر در تبریز، برای تصدّی شغل مترجمی نظامیهای آمریکایی را شرح می‌دهد. نویسنده، در همین حین، این موضوع را نیز موقّتاً معوّق می‌گذارد و به شیوه‌ای کاملاً مستقیم، یك صفحه‌ای به وصف اوضاع اجتماعی و سیاسی تبریز در آن سالها می‌پردازد و عقاید خود را نیز چاشنی این توصیف می‌کند. بعد دوباره برمی‌گردد به سراغ حسین و ادامهٔ آن شرح. حال که معرّفی سرهنگ جزایری و «حسین تنظیفی»، به‌طور جدا جدا، و شمّه‌ای از اوضاع تبریز آن زمان گفته شد، وقت آن است که نویسنده، حسین را به اردبیل بیاورد و با سرهنگ آشنا کند. آنگاه با بیانی روایتی، از اولین برخوردهای سرهنگ با سروان آمریکایی و مراحل شکل‌گیری و به اوج رسیدن اختلاف و کینهٔ بین آن دو سخن می‌گوید. سپس، تو گویی زاویهٔ دید این فصل نه «دانای کلّ مطلق»، بلکه «دانای کلّ محدود»- محدود به حسین- است، بی‌آنکه اشاره‌ای به آن دوازده گروهبان و ارتباطشان با سرهنگ و نقشهٔ اعدام انقلابی سروان آمریکایی توسّط آنها و با توافق سرهنگ شود، شاهد کشته شدن سروان آمریکایی به دست گروهبانها هستیم. بعد هم به حالتی کاملاً روایتی، موضوع دستگیری حسین و سرهنگ و گروهبانها و اعزام آنها به تبریز بیان می‌شود.

از همین خلاصه، روال طرحریزی و شکل استخوان‌بندی این فصل و نیز نقایصش به روشنی آشکار می‌شود و نیازی به هیچ توضیح بیشتری باقی نمی‌گذارد. امّا اشاره به برخی نمونه‌های روایتی که این فصل را در بسیاری موارد به نقالی قصّه‌گویان قهوه‌خانه‌ای نزدیك می‌کند و اوج خامی پرداخت آن را نشان می‌دهد، به این دریافت عمق بیشتری می‌دهد:

اولین نکته در این فصل، وفور استفاده از زمان «گذشتهٔ استمراری» است:

«سروان دعوت سرهنگ را اجابت می‌کرد، وارد خانهٔ سرهنگ می‌شد، از زیر آلاچیق عشقه‌پوش می‌گذشت، دستش را دراز می‌کرد،...» (ص ۶۴)

امّا نمونه‌های برجسته از این موردها:

«در آن روز بخصوص که دنبال حسین تنظیفی آمدند(...)» (ص ۵۴)

«حسین این کارها را کرد و راه افتاد.» (ص ۵۵)

«کار مترجم این شده بود که دائماً در حال سفر از ذهن سروان به ذهن سرهنگ باشد(...)»

(ص ۶۶)

بعد در این میان، به سرعت برق و باد و در عرض چند صفحه، چند سال می‌گذرد:

«از روزی که از اتاق سرهنگ ساویزی بیرون آمده بود، چند سالی می‌گذشت.» (ص ۷۰)

«یک روز حسین مسئله را با او درمیان گذاشت(...)» (ص ۷۹)

«و یك بار، توی پادگان، سروان جلو سرهنگ ایستاد.» (ص ۸۴)

«پس از این حادثه، سروان کرازلی، یك ماهی غیبش زد.» (ص ۹۳)

«سروان کرازلی، همان‌طور که بی‌خبر رفته بود، پس از مدّتی بی‌خبر هم برگشت.» (ص ۹۷)

«(...) روزی حسین متوجّه چیزی شد که(...)» (ص ۹۷)

«روز بعد سرهنگ در پادگان نبود(...)»

«صبح روز بعد، هوا صاف و زلال بود(...)» (ص ۱۰۸)

و آخرین بند (پاراگراف)های این فصل:

«غروب همان روز، وقتی که حسین تنظیفی را در اتاق مترجمهای شعبه مستشاران نظامی آمریکا در اردبیل بازداشت کردند، به‌رغم آن که خود را یکسره بی‌گناه می‌دانست، دست کم پیش خود اعتراف کرد که کاملاً هم بی‌گناه نبوده است. شاید به این دلیل که او نیز، بی‌آنکه بتواند کاری بکند، و حتّی به فکرش برسد که می‌تواند کاری بکند، با آنچه برای سروان اتّفاق افتاده بود کاملاً موافق بود.

وقتی به تبریز منتقلش کردند، فهمید که گیر افتاده است. سرهنگ و یك دوجین آدم دیگر هم بازداشت شده‌بودند. همه با هم، در انفرادیهای خود، در زندان عجیب و غریبی، زندانی بودند. حسین در آستانهٔ زندگی دیگری ایستاده بود که از آن گریز نداشت. تسلیم حوادث شد، دقیقاً مثل سرهنگ و آن یك دوجین آدم. می‌دانست که چاره‌ای جز این ندارد.» (ص ۱۱۵)

فصل «قول ماهی» به لحاظ زاویهٔ دید، شکلی آشفته و مغشوش دارد. «بابك» به ما می‌گوید که این فصل براساس «خاطرات» ماهی است.

خاطرات افراد معمولی، معمولاً شکلی ساده دارند و نوع نوشتنشان هم مشخص است. حال آنکه در این فصل، از همان آغاز، ما با شیوه‌ای دیگر روبرو می‌شویم:

«حالا چطور موضوع را به سوسن بگویم؟ از روزنامه‌فروشی یك اطلاعات[1] خریدم. وقتی تو تاکسی نشسته بودم، اسامی اعدام‌شدگان جدید ایران را نگاه کردم.» (ص ۱۰۹۷)

با خواندن این چند سطر آغازین فصل مذکور، خواننده احساس می‌کند دارد یك قصّه با زاویهٔ دید «اول شخص مفرد» را می‌خواند.

کمی که جلوتر می‌رویم، با تکرار «الی اعدام شد. هوشی.»، آن هم با حروف سیاه متمایز با سایر حروف متن، در جای جای نوشته، به این نتیجه می‌رسیم که داریم قصّه‌ای با شیوهٔ بیان «جریان سیّال ذهن» می‌خوانیم. زیرا این جمله، آن‌طور که برمی‌آید، از نامهٔ هوشنگ است که از ایران برای ماهی فرستاده شده است، و ظاهراً آن‌قدر روی فکر و ذهن و اعصاب ماهی اثر گذاشته که نمی‌تواند خود را از چنبرهٔ آن خلاص کند، و علی‌رغم اعمالی که انجام می‌دهد و غفلتهای گذرا، دوباره به یاد این موضوع می‌افتد.

در هفدهمین سطر هم که زمان، بی‌هیچ منطق و دلیل و انگیزه‌ای، یکدفعه از «گذشته» به «حال» تغییر می‌یابد، مشکل دوتا می‌شود.

چند صفحه‌ای که جلو می‌رویم، یکدفعه به عبارتی برمی‌خوریم که چرت را پاره می‌کند:

«تازه این روز اول بود، بگذار بقیه‌اش را تعریف کنم.» (ص ۱۱۲۱)

و این حرف البتّه، خطاب به شخص خاصّی در داخل نوشته نیست. بنابراین، این شبهه به ذهن می‌آید که نکند زاویهٔ دید این فصل «تک‌گویی نمایشی» است. اگرچه «تک‌گویی نمایشی» با «اول شخص مفرد» معمولی و یا «شیوهٔ سیال ذهن»، از این نظر، به کلّی متفاوت است.

باز حدود دو صفحه بعد:

«و آن وقت ضراب جلویم سبز شد. ولی آن یك داستان دیگری است.» (ص ۳ـ ۱۱۲۲)

که باز همان ظنّ آخری تقویت می‌شود. همچنین، وقتی عباراتی را که در همین زمینه در صفحه‌های ۱۳۰ و ۱۳۱ـ باز هم خطاب به هیچکس در داستان ـ آمده است، می‌خوانیم:

«خوب، تو که حالا نمی‌فهمی من کجا را می‌گویم.»

«باور کن آنقدر مضطرب بودم که(...)»

نیز:

«تو خیلی دلت می‌خواست بدانی چطور شد من زن ضراب شدم؟ من هم تعریف کردم(...) فکرش را بکن، از موقعی که با الی آشنا شده بودم(...)» (ص ۱۱۳۶)

بعد عبارتهایی می‌آید که آدم احساس می‌کند نه، انگار حدسهای قبلی‌اش صد درصد هم درست نبوده‌اند، و ملغمه، از این هم قروقاطی‌تر است. چون این عبارتها علی‌القاعده باید از طریق ماهی، خطاب به خودش گفته شده باشند. و این، یعنی «تک‌گویی درونی»:

«و حالا می‌فهمم از ترافالگار بلندم کرده‌اند، آورده‌اندم اینجا. و اینجا، چه جای سفیدی است! مثل اینکه دیوارها و سقف را از ماست درست کرده‌اند. از دکتری که بالای سرم خم شده می‌پرسم بچه‌هایم کجا هستند؟ می‌گوید تلفن می‌کنیم، می‌آیند پیشتان. شماره تلفن را بدهید. و واقعاً من بچه دارم؟ چند تا؟ وقتی می‌بیند شماره تلفن ندارم، یادم نیست، می‌رود سراغ کیفم. صدای باز شدن زیپ کیفم را می‌شنوم. دارد می‌گردد.» (ص ۶ـ ۱۱۴۵)

بعد هم ادامهٔ این بخش است و شرح کابوس و... ماهی، با همین شیوهٔ بیان.

باز، در چند سطر مانده به پایان این فصل، از «شیوهٔ سیّال ذهن» در بیان استفاده می‌شود. به عبارت دیگر، این فصل بی‌شبهه، باید حاکی از این باشد که آقای براهنی، علی‌رغم آن کتاب قطور «آموزش و بحث روی شگردها و اصول «قصّه‌نویسی» و نیز آن تئوری‌پردازی‌هایش روی این مقوله، هنوز خود تصوّر روشنی از انواع زاویهٔ دید و خصایص و مرزهایشان، به شکل عملی ندارد! و هضم این موضوع برای ذهن، بسیار ثقیل است. راستی، می‌شود...؟! و جالب آنکه، فصلی که جابجایش، بجا یا بیجا، زمان قصّه از گذشته به حال و از حال به گذشته تبدیل می‌شود، آن سه ـ چهار سطر آخر که صحنهٔ خودکشی (مرگ) راوی را مجسّم می‌کند، به زمان گذشته بیان شده است (یعنی ارتکاب همان اشتباهی که پیشتر، به تفصیل روی آن بحث کردیم.)

● فلسفهٔ استفاده از زاویه دید «متغیّر»

پیشتر، اشاراتی به «زاویهٔ دید» داستان داشتیم و گفتیم که آقای براهنی در این قصّه کوشیده است تلفیقی از زاویه دیدهای مختلف را به‌کار بگیرد. استفاده از این شیوهٔ تلفیقی زاویه

دید (زاویه دید متغیّر) در ادبیات داستانی جهان چیز بی‌سابقه‌ای نیست. در «خشم و هیاهو»ی «فالکنر»ـ که آخرین بازنگری آن توسّط نویسنده، حدوداً در سال ۱۹۴۵ م. است ـ «طوفان برگ» از «گارسیا مارکز» ، «در جنگل» از «آکوتاگاوا»، رُمانی از «آلبرتو موراویا» و... از میان آثار ترجمه‌شده به زبان فارسی، و «سنگ صبور» و...، از میان داستانهای ایرانی، ما شاهد استفاده از چنین شیوهٔ بیانی هستیم. امّا در میان آن آثار، نویسنده، خود یکی از آدمهای داستان نیست. بنابراین، کاربرد زاویهٔ دید متغیّر در چنان داستانهایی چندان دور از ذهن و غیر قابل قبول نمی‌نماید. در «رازهای سرزمین من»، امّا، نویسندهٔ داستان (بابك پوراصلان)، یکی از آدمهای خود داستان است. بنابراین، باید انگیزهٔ او از این تغییر زاویه دیدها معقول و منطقی بنماید و عوارض احتمالی ناشی از کاربرد چنین شیوهٔ بیانی نیز توسّط نویسنده، شناخته شده و برای آنها چاره‌ای اندیشیده شده باشد.

یکی از نکات بسیار مهم که اُسّ و اساس کاربُرد این شیوهٔ بیان در نمونه‌های اصیل آن مثل «خشم و هیاهو»، «طوفان برگ» و «در جنگل» است، این است که در آن آثار، یك واقعهٔ مرکزی تقریباً واحد، در هر فصل مجزّا از داستان، از دید و نگاه یکی از شخصیتهای داستان بیان می‌شود. و از آنجا که هیچ شخصیت طبیعی در داستان، دانای کلّ مطلق نیست، بنابه اقتضای سن و سال و جنس و دانش عمومی و... و طبیعتش، همچنین ارتباطش با آن موضوع، مسائل و حوادث را به گونه‌ای می‌بیند. بنابراین، طبیعی است که در هر یك از آن فصلها، آنچه از دید هر شخصیت بیان می‌شود، اولاً لزوماً یك تصویر تام و تمام و کامل از آن مقوله نباشد، بلکه به ضرورت محدودیت دید و اطلاعات هریك، چیزهایی کم و ناقص داشته باشد. در ثانی، آن تصویر نه یك تصویر عینی، بلکه یك تصویر ذهنی و تا حدودی اکسپرسیونیستی باشد و طبیعی است که دیدن یك واقعهٔ واحد از دیدگاه آدمهایی متعدّد و متفاوت و بیان تمام آن روایتها، به نحوی که آن فصلهای مختلف داستان عین هم از آب درنیاید و در عین تقریباً واحد بودنِ واقعهٔ مورد شرح، آن‌قدر تفاوت در شکل بیان باشد که خواننده در هر فصل احساس نکند دارد چیزی تکراری را می‌خواند و خسته نشود، نیاز به چه نگاه تیز و دقیق و چه تجارب انسانی عمیق و تبحری در بیان دارد.

برای مثال، در «خشم و هیاهو»ـ که یقیناً «گارسیا مارکز»، «طوفان برگ» خود را با زاویه دیدی ملهم از آن نوشته ـ سرنوشت یك خانوادهٔ روبه زوال، در چهار فصل مختلف و یك بخش ضمیمه (۲) به انتهای کتاب، از نقطه دیدهای مختلف بیان می‌شود:

فصل اول رُمان، بیان دورانی طولانی از زندگی خانواده، از دید «بنجی»، مرد سی و سه سالهٔ عقب‌ماندهٔ ذهنی‌ای است که یکی از پسران این خانواده است. فصل دوم، از دید «کونتین»، پسر دیگر این خانواده است، که فردی است شدیداً درونگرا و حسّاس و ذهنی، تا حدّ ابتلاء به مالیخولیا. فصل سوم، کم و بیش طرح همان مسائل است از دید «جاسن»، برادر آنها و کوچکترین عضو خانواده، که در آن زمان حدوداً سی سال دارد، و به عکس دو نفر قبلی، فردی است کاملاً برونگرا، مادّی، دقیق و حواس جمع. و فصل چهارم، دیگر خود نویسنده است که پا به میان گود می‌گذارد و از زاویهٔ دید دانای

کلّ، به بیان آنچه که محدودیت دید آن سه قهرمان داستانش اجازهٔ بیان کامل، روشن و یا صحیح آنها را نداده است می‌پردازد. مصاحبه‌هایی که با فالکنر در ارتباط با دلایلش برای استفاده از چنین شیوه‌های بیانی در این رُمان شده، کاملاً نشان می‌دهد که این کاربرد، با علم و اطلاع کافی از موضوع، و دقیقاً زاییدهٔ محدودیتهای فنّی و داستانی ای است که شکل خاصّ شروع این داستان برای او ایجاد کرده است، و نه یك تصمیم قبلی به پیروی ازمد، و یا مثلاً عزم به یك سنّت‌شکنی کاذب در شیوهٔ بیان داستانی و...

در «طوفان برگ» تقریباً کلّ داستان، از ابتدا تا انتها، در یك فضای سربسته، بر سر جنازهٔ یك سرهنگ می‌گذرد. راویان قصّه نیز سه نفر هستند: یك پیرمرد- که دوست سرهنگ بوده-، دخترش- که زنی حدود سی و چند ساله است- و نوه‌اش (پسر دختر او) که حدوداً نه سالی دارد. حتّی زمان داستان نیز برای هر سه آنها واحد است: مدّت زمانی که‌هر سه بالای سر جسد نشسته‌اند و منتظر هستند تا کارگرها سر برسند و مراسم تشییع جنازه و کفن و دفن صورت بگیرد. آنگاه در هر یك از فصلهای سه‌گانه رُمان که به یکی از این سه نفر، در همان مدّت معیّن و مشترك برای همه‌شان، اختصاص داده‌شده،ماشاهد احساسهایی که درآن لحظه‌ها به آنها دست می‌دهد و یا خاطراتی از گذشته که در آن ارتباط به ذهن آنها هجوم می‌آورد، هستیم. به این ترتیب، مایی که در ابتدا هیچ اطلاعی از شخصیت و گذشته و علّت مرگ سرهنگ و نیز شخصیت و میزان ارتباط این سه نفر با او نداشتیم، تا پایان، ضمن آشنایی با این سه نفر، با اطلاعات گاه بریده بریده و ناقصی که از طریق هر یك از این سه از او کسب می‌کنیم، به تدریج طرح روشن و کاملی از موضوع در ذهنمان شکل می‌گیرد؛ احتمالاً بعضی اشتباهاتی که دراثر اطلاعات ذهنی و یا غلط منبعث از حالات درونی خاصّ هریك از آن سه نفر در این ارتباط به ما داده شده، در ذهنمان اصلاح می‌شود و تنها در پایان قصّه است که احساسی نسبی از دریافت واقعیت تام و تمام قضیه به ما دست می‌دهد و ارضاء شده، کتاب را می‌بندیم.

داستان «در جنگل» «آکوتاگاوا» که در آن هم از زاویهٔ دید متغیّر استفاده شده، یك واقعهٔ مشخص محوری دارد که همان واقعهٔ واحد، به‌طرزی بسیار فنّی، از هفت نقطه نظر مختلف بیان می‌شود. ویژگی خاصّ این داستان نسبت به نمونه‌های مشابهی که اسم برده شد این است که تا پیش از آن، ما همه جا شاهد کاربرد این شیوهٔ بیان در قالبهای «رُمان» و «داستان بلند» بودیم- که می‌دانیم ظرف زمانی به مراتب بزرگتر و جادارتری دارند، و همین اَمر امکان مانورهای بسیار متنوّعتر و گسترده‌تری را برای نویسنده فراهم می‌آورد. حال آنکه آکوتاگاوا، در اینجا، در ظرف تنگ و محدود داستان کوتاه به قدرت‌نمایی در این زمینه پرداخته است.

داخل جنگل، جسد مرد جوانی پیدا شده که معلوم است به دست قاتل بیرحمی کشته شده است. و داستان، پروندهٔ موجز فنّی و دقیق فراهم شده در ارتباط با این قتل، برای کشف قاتل، توسّط دادگاه یا کلانتری محل (یا هر دو) است، بدون اظهار نظر یا دخالتی از خارج (نویسنده، دادگاه، کلانتری،...).

هفت بخش مختلف این داستان- که جمعاً چیزی حدود ده صفحه است- عبارتند از:

«شهادت هیزم‌شکن در بازپرسی به وسیلهٔ کلانتر»، «شهادت سالك بودایی در بازپرسی به وسیلهٔ سرکلانتر»، «شهادت پاسبان در بازپرسی به وسیلهٔ سرکلانتر»، «شهادت پیرزن در بازپرسی به وسیله سرکلانتر»، «اعتراف تاژو مارو (فرد مظنون به قتل)»، «اعتراف زنی که به معبد شیمی‌زو» پناه آورده (همسر مقتول)»، و «داستان مرد مقتول از زبان واسطه (واسطه‌ای که در موقع احضار ارواح از زبان مرده سخن می‌گوید)».

می‌بینیم که در هریك از این داستانها، نویسنده با انتخاب زاویهٔ دید متغیّر، نه تنها سعی در آسان کردن کار خود نکرده، بلکه در واقع با وارد شدن به گود چنین کشتی‌ای، از جنبه‌ای، عملاً خود را به مشکل نیز انداخته، امّا در عوض قدرت و استعداد خود را در روانشناسی شخصیتهایش به رُخ خواننده کشیده است و اینکه نه با حادثه‌های مکرّر و تکیه بر عامل هیجان و انتظار ناشی از آنها، بلکه با تکیه بر تحلیل شخصیتها و واقعه‌ها، بنا دارد خواننده را پای داستانش بنشاند و تا آخر نیز توجّه او را حفظ کند. حال آنکه آقای براهنی، در «رازهای سرزمین من»، از زاویه دید متغیّر، تنها شکل ظاهری و صوری آن را گرفته و به نظر من، به خلاف نویسندگانی که نام برده شد، عمدتاً هم این کار را برای راحت‌تر کردن کار و پوشاندن ضعف خود در استفاده از شیوهٔ بیان دانای کل یا زاویه دیدهای دیگر انجام داده است؛ کاری که متأسّفانه در همین شکلش هم به خوبی از عهدهٔ آن برنیامده و در حین انجام آن دچار لغزشهای قابل توجّهی شده است.

به بیان دیگر، براهنی در این قصّه، بیشتر، بیان یك سلسله حوادث و طرح یك عده آدمها در رابطه با این حوادث را، که می‌توانست در شیوهٔ بیانی مناسبتر (مثلاً «دانای کل») به شکلی کاملاً یکدست‌تر و شُسته رُفته‌تر و منسجم‌تر و حتّی منطقی‌تر صورت بگیرد، بین چند نفر آدم مختلف قسمت کرده است. یعنی آنچه در قصّهٔ او مشاهده می‌شود، نه دیدن و بیان یك واقعه یا زندگی و جریان واحد از نقطه نظرها و دیدگاههای مختلف، که بیشتر، تقسیم آن مطلب یا اطلاعات راجع به آن مطلب به قسمتهای مختلف، و واگذاری نقل هر بخش به یك نفر است؛ کاری که بیش از آنکه یك عمل فنّی و برخاسته از ضرورتهای داستانی باشد، یك عمل مکانیکیِ صِرف و ناشی از یك تصمیم قبلی توسّط نویسنده ـ به هر غرض ـ به‌نظر می‌رسد.

در این قصّه، در فصل «کینهٔ ازلی»، ما شاهد وقوع یك حادثهٔ کاملاً مستقل از سایر بخشهای داستان هستیم که جز همان مترجم نیز شاهد دیگری ندارد که به بیان متفاوتی از آن حادثه در فصل یا فصلهای دیگر بپردازد.

فصل «سروان آمریکایی و سرهنگ ایرانی»، به شیوهٔ دانای کل است و عمدتاً پیرامون شخصیت «سروان کرازلی» و «سرهنگ جزایری»، ریشه‌های اختلاف آنها، و سرانجام اعدام انقلابی سروان به دست گروهبانهای ایرانی و با موافقت سرهنگ دور می‌زند. با چنین زاویهٔ دیدی، عملاً باید همهٔ نکات آشکار و پنهان شخصیتها و ماجراها گفته شود، و دیگر چیزی برای بیان توسّط کس دیگری باقی نماند. و اگرچه، به غلط در این فصل، این کار با این ابعاد صورت نمی‌گیرد، امّا در هر حال در مقولهٔ بحث ما، به عنوان یك فصل فنّی قابل طرح نیست.

در «قول همسایهٔ تیمسار شادان»، اطلاعاتی

کلّی از بیرون و آنچه در افواه جاری است، یا از رفتار و کردار سرهنگ و خانواده‌اش در بیرون برمی‌آید، راجع به او داده می‌شود؛ که این بخش، از نقطه نظر بحث ما، نسبتاً بد نیست.

«قول یك مترجم سابق؛ نامهٔ اول»، شیوهٔ بیان «نامه‌نگاری» دارد. در این نامه ما با اطلاعاتی بیشتر از بیرون، از یك تبریزی دیگر که در سابق مترجم آمریکاییها بوده، راجع به «تیمسار شادان»، «ستوان بیلتمور»، و چند جمله‌ای راجع به «هوشنگ» روبرو هستیم. مابقی نامه مربوط به روحیات وزندگی‌خود مترجم است، که در مجموع، کمتر از نصف مطالب این فصل با تیمسار و هوشنگ و بیلتمور- و در واقع موضوع اصلی داستان- در ارتباط است و تنها همان نیمه، از نقطه نظر مورد بحث ما، نسبتاً بد نیست.

فصل گزارش اطلاعاتی نیز از این نظر بد نیست. در فصل «قول بیلتمور»، آن بخشش که راجع به اعدام آن چهارده نفر است عملاً زاید است و به همان دلایلی که پیشتر گفته شد، می‌بایست در شکم فصل «سروان آمریکایی و سرهنگ ایرانی» گنجانده می‌شد. آن قسمت آن هم که به شرح شکار با تیمسار و... پرداخته می‌شود و قسمت زیادی از این فصل را تشکیل می‌دهد نیز عملاً همان تقسیم شرح واقعه‌ها و اطلاعات راجع به مسائل است- که پیشتر اشاره کردیم، این به لحاظ هنری، ارزشی محسوب نمی‌شود. و تازه، جمع آن صفحه‌ها از این فصلهایی که در بخش اول (از جلد اول)، بالنسبه بهره‌مند از آن ویژگی فنّی و مثبت استفاده از زاویه دید متغیر است، بیش از صد، صد و ده صفحه‌ای نمی‌شود.

در فصل «قول سرهنگ جزایری»- که جمعاً ده صفحه است- ما با انگیزهٔ آن دوازده گروهبان پادگان اردبیل و موافقت سرهنگ جزایری با این کار آنها آشنا می‌شویم؛ مطالبی که اغلب می‌بایست در همان فصل «سروان آمریکایی و سرهنگ ایرانی» آورده می‌شد.

در فصل «قول حسین میرزا» که مبسوطترین فصل کتاب است و بیش از دو سوم از حجم کتاب را به خود اختصاص داده (۸۵۰ صفحه از ۱۲۷۰ صفحه)، ما در واقع با داستانی تازه روبرو هستیم. و از این بابت، می‌توان گفت نقض کامل فلسفهٔ معقول و متداول استفاده از زاویهٔ دید متغیّر در یك رُمان.

«برگهایی از بازجویی سودابهٔ شادان» نیز حاوی مطلبی مستقل از قسمتهای اول داستان است، همچنان که فصلهای «قول ماهی»، «قول هوشنگ»، «نامهٔ تهمینه» و «قول نهایی». یعنی در واقع، از این رُمان ۱۲۷۰ صفحه‌ای، در مجموع حدّاکثر حدوداً ۱۱۰ تا ۱۲۰ صفحه‌ای از آن، در چارچوب فلسفهٔ درست استفاده از زاویهٔ دید متغیّر نوشته شده، و تقریباً ۱۱۵۰ صفحهٔ آن فاقد انگیزه و فلسفهٔ درست و معقولی برای استفاده از این شیوهٔ بیان است. به عبارت دیگر، آقای براهنی یا بکل از فلسفهٔ استفاده از زاویهٔ دید مذکور بی‌خبر بوده (زیرا نه در کتاب «قصّه‌نویسی» و دیگر آثارش نشانی از این دانش و توجّه است و نه در تمام کتابهایی که پیرامون مسائل فنّی داستان، به زبان فارسی، تألیف یا انتشار یافته‌اند)، یا آنکه احتمالاً با علم به این موضوع، تصمیم به نوعی سنّت‌شکنی در این زمینه گرفته است. حال آنکه یقیناً خود نیز اذعان دارد که سنّت‌شکنی بی‌مایه، فطیر است. نمی‌توان سنّت‌شکنی کرد به خاطر سنّت‌شکنی. برای این کار، باید

پشتوانهٔ کافی همراه با دلایل متقن و مقنع داشت، که لااقل نگارنده، اثری از دلایل قابل قبول برای این کار، در این رُمان، مشاهده نمی‌کند.

* این نوشته بخشی از کتاب «پیش از آنکه سرها بیفتند» نوشتهٔ «رضا رهگذر» می‌باشد که توسّط ایشان در اختیار «سوره، ویژهٔ ادبیات» گذاشته شد. رهگذر در این کتاب به‌طور مبسوط به نقد رُمان «رازهای سرزمین من» از «رضا براهنی» پرداخته است.

● پاورقیها

۱. من نمی‌دانم در لندن روزنامه‌ای به اسم «اطلاعات» هم درمی‌آید یا نه، یا آنکه همین «اطلاعات» فارسی به آنجا هم می‌رسد یا خیر.

۲. البتّه این طور نیست که کاربرد این شیوهٔ بیان از سوی فالکنر نیز مطلقاً درست و ایده‌آل باشد. خیر، آن هم جای حرف و گفتگو دارد. و من امیدوارم توفیقی به دست بیاورم و در جایی دیگر، به بحث دربارهٔ آن بپردازم. امّا آن نکات در هر حال، به موضوع صحبت ما در این مطلب ارتباط زیادی ندارد.

■ جلال آل‌احمد

● هدایت بوف‌کور

● مقدمه

«بوف‌کور» صادق هدایت را بسیاری به نقد و بررسی نشسته‌اند و هرکس از نظرگاه و دید خویش. گاه نیز به تکرار. نیز از طریق شرح و تفسیر آن خواسته‌اند به جستجوی شخصیت و روان محجوب نویسندهٔ آن بپردازند. لیکن از آنجا که نویسنده، خود از شیوهٔ سیّال ذهن در نوشتن این رُمان بهره جسته، در واقع محتویات درونی روان خود را در آن برملا کرده است. در این حال چون «شیوهٔ برخورد روانشناس در بررسی یك اثر ادبی، با منتقد ادبی کاملاً تفاوت دارد، آنچه برای یکی بسیار ارزشمند و مهم جلوه می‌کند، ممکن است برای دیگری بی‌معنی و نامربوط باشد. تولیدات ادبی که ارزش هنری آنها بسیار محلّ تردید است، غالباً برای روانشناس بیشترین جاذبه را دارند. فی‌المثل آنچه «رُمان روانشناسانه» خوانده می‌شود، به هیچ وجه آن‌قدر که ادبا می‌پندارند برای روانشناس جالب نیست؛ شرح و تفسیر این‌گونه آثار در خودشان نهفته است و روانشناس حدّاکثر می‌تواند به نقد این تفسیر بپردازد و یا نکته‌ای بر آن بیفزاید[۱].» در هر حال این شیوه در بررسی کار هدایت چندان به جوینده و علاقمند مباحث نقد ادبی یاری نخواهد رساند.

در میان همهٔ نقد و بررسیهایی که از بوف‌کور شده، یکی که طالبان نقد ادبی را بیشتر به کار می‌آید، نقدی است که مرحوم «جلال آل‌احمد، از این اثر هدایت به دست داده. جلال درجایی دیگر نیز- در خدمت و خیانت روشنفکران- ارزیابی کوتاهی از کار هدایت آورده است که قضاوت کلّی او را از شخصیت ادبی هدایت نشان می‌دهد. این نظر را در پایان همین مقدّمه برای آگاهی علاقمندان آورده‌ایم؛ و بعد از آن، نقد او را بر بوف‌کور که تحت عنوان «هدایت بوف‌کور» نوشته شده است[۲]:

«اگر بخواهیم تحلیلی بسرعت از کار او کرده باشیم باید گفت که او نویسندهٔ دورهٔ خفقان است (با بوف‌کور،= شاهکارش) که تحمّل دورهٔ پس از آن را ندارد؛ یعنی تحمّل هرج و مرج پس از شهریور بیست را. وگرچه حتّی در خودکشی او نوعی تجدید اعتبار و حیثیت می‌توان دید برای اشرافیت سلب حیثیت شدهٔ پس از مشروطه که بایست جایِ خود را به تازه به دوران رسیده‌های بورژوا بدهد، امّا هدایت در این مبارزه با طبقهٔ جانشین شکست می‌خورد. تمایلات توده‌ای او نیز به همین دلیل بود که به قول مارکس، در سخت‌ترین شرایط مبارزه‌های طبقاتی دسته‌هایی از «انتلی ژانسیای» اشراف و طبقات حاکم از زادگاه خود می‌بُرند و به صف «پرولتاریا» می‌پیوندند؛ امّا پرولتاریایی که باید هدایت را بشناسد و ارزش کارش را دریابد هنوز در خواب است، چون که هنوز نمی‌تواند او را بخواند. به این دلیل عالیترین کار هدایت همان «سگ ولگرد» می‌ماند که متعلّق به عالم دیگری است و ارباب دیگری داشته و در این عالم «واقع» ما غریبه افتاده و محکوم به لطمه خوردن و کنار جاده‌ای از نفس افتادن است. و این خود بزرگترین استعاره است در تأیید آنچه در باب روشنفکران غربزده می‌توان گفت که در این محیط بومی نشسته‌اند امّا از آن بیگانه‌اند، و مدام هوای جای دیگر- و ارباب دیگری- را به سر دارند. عین خیام که فقط هوای ملکوت را به سر داشت...

امّا می‌بینیم که چه در دورهٔ مشروطه و چه پس از آن، ادبیات غافل مانده است؛ یعنی چون هنوز خستگی رکود دورهٔ صفوی را درمی‌کند؟ به هر صورت «جمالزاده» و «دهخدا» و «بهار» که پیش از هدایت به راه افتادند ـ گرچه هر سه نفر به زبان مردم کوچه توجّه کردند (اولی در قصّه‌هایش، دومی در «صوراسرافیل»، سومی در اشعار به لهجهٔ خراسانی) یعنی که خواستند در حوزهٔ صمیمیت گام بردارند. امّا اولی از گود کناره کشید و گریخت. شاید چون سرگذشت پدرش (سید جمال واعظ) را پیش چشم داشت. و دومی بی‌اثر شد. شاید که انزوای ادبی «محمد قزوینی» و مکتب مستشرقان در او اثر کرد و ناچار کارش به لغت‌نامه‌نویسی کشید. و سومی سرگرم بزن‌بزن‌های سیاسی در اوایل و اواخر عمر و در اواسط آن، در تبعید اصفهان به تحقیق نشسته، حتّی قصیده برای شرکت نفت هم گفته است[۳]. و کی؟ در حوالی ۱۳۱۳ که دارند قرارداد نفت را تجدید می‌کنند. و آخر چرا کسی همچو بهار باید گول آن ظاهرسازی‌ها را بخورد؟ و اگر اینها جای خود را دارند، از هدایت چه باید گفت که گرچه با «بوف کور» هوای حکومت پیش از شهریور ۱۳۲۰ را ابدی کرده است، امّا انگار که از فرهنگ اسلامی بریده است و حتّی به آن کین می‌توزد. «علویه خانم» و «محلّل» و «انیران» به جای خود، در هیچ جا از کار وسیع او اثری از دورهٔ اسلامی نمی‌بینیم. کوشش او گاهی در راهی است که به زردشتی بازی دورهٔ پیش از شهریور ۲۰ مدد می‌دهد. و آیا به این دلایل نیست که خود او دست آخر همان «سگ ولگرد» را می‌ماند؟ و جالب اینکه «بزرگ علوی» و «چوبک» نیز هر دو به تأثیر از او، که به هر صورت پیش‌کسوت بود، نویسندگان غربزده مانده‌اند. با برخی قصّه‌هاشان که به زنان فرنگی دل می‌سوزاند (مثلاً «اسب چوبی» از چوبک و یکی دو قصّه از «چمدان» علوی) یا از محیطهای فساد دم می‌زند. و اگر هم خبری از عنایت به محیطهای بومی یا معتقدات سنّتی

در کار ایشان هست، در حدود «چراغ آخر» از چوبک است که نوعی ادّعانامهٔ ضدمذهبی را می‌ماند. تازه اگر صرف‌نظر کنیم که قضیهٔ «کرکرةبن صرصرةبن فرفرةبن الخ...» در این قصّه بار اول در «ای جلال‌الدولهٔ» میرزا آقاخان کرمانی دستاویز تمسخر اعتقادات مذهبی شده است.»

■ جلال آل‌احمد
● هدایت بوف‌کور

هدایت را تا زنده بود کسی نشناخت، چون در همهٔ محافلی که با او نشست و برخاست داشتند مرگ اوبه‌عنوان غیرمترقّب‌ترین وقایع تلقّی شد. شاید هیچ‌کس او را جدّی نگرفت. همه با مسخرگیهای او، با شکلکی که در مجامع به صورت می‌گذاشت بیشتر اُنس داشتند تا با خودِ او؛ تا با آنچه درون او را «همچون خوره می‌خورد» و در سکوت او را به نیستی می‌کشاند.

امّا همچه که اثر شدید آن خبر غیرمترقّب برطرف شد، همه درک کردند که «هیهات! چرا پیش از این نفهمیدیم که او چنان بود و چنین می‌کرد؟» و آن وقت همه دانا شدند. دانا شدیم. وقتی مرگ او گره از این معمّا گشود، همه دانستند ـ شاید بعضی باز هم ندانستند ـ که چرا خودکشی کرد. تا زنده بود آنچنان ناشناس ماند و اکنون هم که در عالم واقع نقش قهرمان داستان «تاریکخانه» را بازی کرده است، از دوستان و آشنایان دمخور او هیچ‌کس برنخاست تا از خود او سخنی بگوید؛ نامه‌ای، یادداشتی، نشانه‌ای و اثری از او که ما را درشناختش کمک کند پیش روی ما بگذارد. تنها «یاد بیدار» با وضعی درویشانه و خودمانی درآمد و یاد او را در خاطرهٔ ما دو روزی دیرپاتر کرد.

● **پاورقیها:**

۱. «ادبیات و روانشناسی»، «کارل گوستاویونگ»، ترجمهٔ «سید محمد آوینی»؛ سوره، ویژهٔ ادبیات، همین شماره.

۲. «بوف‌کور هدایت»، به نقل از «علم و زندگی» شماره اول ـ سال اول، دیماه ۱۳۳۰.

۳. تاریخ سرودن قصیدهٔ ملک‌الشعرای بهار حوالی سال ۱۳۰۶ است نه ۱۳۱۳. برای اطلاع از متن این قصیده مراجعه بفرمایید به «دیوان ملک‌الشّعرای بهار»، صفحات ۴۴۴ تا ۴۴۷، جلد اول، چاپ دوم، ۱۳۴۴، امیر کبیر. نام قصیده «مسجد سلیمان» است و این هم مطلع و مقطع آن با دو بیت از وسط قصیده:

مطلع: [«حق‌پرستان سلف‌کاری نمایان کرده‌اند
معبدی بر کوهسار از سنگ بنیان کرده‌اند»

...

«یادم آید کاندرین آباد ویران مرمرا
انگلیسان با رفیقی چند مهمان کرده‌اند
شرکت نفت بریتانی و ایران است این
کز هنرمندی جهان را مات و حیران کرده‌اند»

مقطع: [«توازین خواهی برنج ای مدّعی‌خواهی مرنج
این هنرمندان به عصر خویش احسان کرده‌اند»

(در اصل پاورقی روی کلمهٔ «احسان» مصراع آخر از جانب جلال تأکید شده است.)

بحث دربارهٔ آنچه که او بود و اکنون دیگر نیست، دربارهٔ شخصیت او کاردشواری است که از عهدهٔ هرکس برآمدنی نیست. امّا بحث دربارهٔ آثار او، که از او بود و اکنون نیز هست، گرچه به همان دشواری است ولی امکان بیشتری دارد. سندها پیش روی ماست. وجود او به عدم پیوست امّا برگه‌های وجودش در دسترس ماست؛ برگه‌هایی که اگرنه همهٔ آنها، دست‌کم برخی از آنها، جاویدان خواهد ماند. و آیا بهتر این نیست که، بخصوص دربارهٔ هدایت که تا زنده بود خودش را از دیگران می‌دزدید، برای شناسایی نویسندهٔ این آثار، اورا درخود آثار بجوییم؟ و اصلاً آنچه اصیل است و آنچه باید به‌عنوان برگه‌ای از ادبیات معاصر ایران شناخته شود، خودِ هدایت است یا آثار او؟ و آیا میان «خود» او و آثارش امتیازی هست؟ «خود» هدایت را حتّی وقتی هم که زنده بود می‌بایست از آثارش شناخت. هر طرفی از او در کتابی و هر قسمتی از او را در داستانی. گرچه این نیز خود یك معمّای حل شده است ولی می‌شود گفت که هدایت از وقتی «تاریکخانه» را نوشت خودکشی کرده بود و از وقتی «بوف‌کور» را تمام کرد تمام شده بود. او دیگر در میان ما نیست. چه باك؟ آثار او که هست؛ آثاری که صمیمانه‌ترین وصفی و تعبیری از «خود» خجول و دزدیدهٔ اوست؛ آثاری که عیناً «خود» اوست؛ خودِ باقیماندهٔ او، «خود» خالِد او.

«خود» میرای هدایت نشست و مسخرگی کرد و روپوشاند و متلك گفت و به آنچه هرزه‌تر بود دست زد و آن‌قدر به ابتذال گرایید که حتّی ابتذال را هم به ستوه آورد و دست آخر به قول خودش ترکید. امّا «خود» جاودانهٔ او برخاست و با حوصلهٔ یك هنرمند منبّت‌کار، قطره‌قطرهٔ عصارهٔ وجود خود را به صورت کلمات پشت سر هم گذاشت. و وقتی دیگر چیزی نبود تا بیفشرد، سر خود را زیر آب کرد. اگر هم نمی‌کرد تفاله‌ای بیش نبود. خود او شاید این‌طور حساب کرده بود که خودکشی کرد.

امّا برای ما این سؤال باقی هست که آیا هدایتِ تمام شده، در شرایط دیگری از زندگی ممکن نبود خلئی را که در درون داشت کم‌کم بینبازد؟ این «ما» که به آثار او علاقمند است حق دارد به این سؤال جواب مثبت بدهد. ولی جوابگوی حقیقی او بود که تاب نیاورد، و جوابگوی حقیقی‌تر جامعه‌ای بود که او را از ابتذال خود فراری کرد؛ محیطی بود که جز بیهودگی و جز آوار دیوارهای امید چیزی در آن نبود.

●

اکنون «بوف‌کور» پیش روی ماست، فشرده‌ترین، صمیمانه‌ترین و زیباترین آثار او. در «علویه خانم» یك زن مشکوك شمایل‌گردان فحش می‌دهد و متلکهای عوامانه خود را به اصرار ردیف می‌کند. در «حاجی آقا» یك مبلّغ عصبانی و از جا در رفته است که سرمقالهٔ روزنامه می‌خواند و «چاهك دنیا» را آن‌طور که باید به کثافت می‌کشاند. در داستانهای کوتاهش «موچول خانم»، «گلین باجی»، «آمیرزا یدالله»، «گل ببو» و «داش آکل» از دلهره‌ها، غم و غصّه‌ها، عشق و هوسها و ناکامیها و آرزوهای عوامانهٔ خود سخن می‌گویند. در «مازیار» و «پروین، دختر ساسان» از جلال و شوکت گذشته، گذشته‌ای که گرد فقر و جهالت بر آن نشسته، سخن می‌رود.

این دو اثر نشانه‌ای است از دورانی که هدایت گم کردهٔ خود را در گذشته می‌جسته

است و نمی‌یافته، تا دست آخر بر لب چشمهٔ گوارای خیام توانسته است عطش خود را بنشاند. «سگ ولگرد» هم کنایه‌ای از خود اوست؛ استعاره‌ای است، «سمبلیك» است. امّا «بوف‌کور» زبان خود هدایت است؛ خود اوست که در آن سخن می‌گوید؛ لحن خودش را دارد، مکالمهٔ خود اوست با درونش. صمیمی‌ترین محاکاتی است میان او و سایه‌اش که بر دیوار قوز کرده و همچون بوف کور نشسته. دلهره‌های عوام نیست، حرف و سخنهای عادّی شده نیست؛ زبان تازه‌ای است، ناراحت‌کننده است، پر از مالیخولیاست، شلاق می‌زند. برای خیلیها تنفّرآور است و برای یك نفر جنون‌آمیز به نظر رسیده است که برداشته و نویسندهٔ آن را در «دارالمجانین» خود به زنجیر کشیده است.

کمتر داستانی از هدایت هست که صیغهٔ اول شخص مفرد در آن فاعل و متکلّم باشد. گویا هدایت این سبك را فقط پنج بار آزموده است. امّا در «بوف‌کور» چاره‌ای جز این نبوده است. «بوف‌کور» خودِ هدایت است، یا همان «خود» او. و برای اینکه هدایت را شناخته باشیم باید «بوف‌کور» را بشناسیم یا «هدایت بوف‌کور» را. و اینجا، غرض کوششی است برای ایجاد این شناسایی و صحبت از «نقد» به معنای دقیق آن نیست.

●

«بوف‌کور» یك داستان کوتاه (NOUVELLE) نیست. رُمان هم نیست. محاکات است؛ مکالمه‌ای است با درون. درون‌بینی است؛ کاوش در خاطرات است؛ حکایتی است حاوی صمیمی‌ترین نفسانیات یك هنرمند.

حکایتی (RECIET) سوررئالیست و اگزانتریك و پر از غم غربت (NOSTALGIE). امّا آیا همین دو سه جمله برای شناسایی بوف‌کور کافی است؟ این رسم چند سالی است معمول شده که با هر اثری همچون یك صندوق بارو بنه رفتار کنند و دو سه کلمهٔ مختوم به (ایسم) و (ایك) را به‌عنوان انگ به روی آن بزنند و خودشان را از شرّش خلاص کنند. گرچه بر سر «بوف‌کور» نیز همین داستان پر از جهل و تباهی رفته، ولی «بوف‌کور» صندوق بارو بنه نیست کوتاه‌ترین کوششی که برای شناختن یا شناساندن بوف‌کور به کار برود، دست کم باید به اندازهٔ خود بوف‌کور باشد. چون آنچه در بوف‌کور نیست جمله‌پردازی و تصنّع است.

در بوف‌کور چه چیزها می‌خوانیم؟ معنی (ایدهٔ) آن چیست؟ بوف‌کور جُنگی و تلفیقی است از شك قدیم آریایی، از نیروانای بودا، از عرفان ایرانی، از انزوای جوکیانهٔ فرد مشرق‌زمینی، از گریزی که یك ایرانی، یك شرقی، با تمام سوابق ذهنی خود به درون می‌کند. بوف‌کور مفرّی است برای حرمانها، وازدگی‌ها، آه و اسف‌ها و آرزوهای نویسنده. کوششی است برای درك ابدیت زیبایی. انتقام آدم میرای زودگذر است از این زندگی، از این محیط. انتقام وجود زوال یابنده است از زوال و ابتذال. «بوف‌کور» فریاد انتقام است؛ فریاد انتقامی که فقط در درون برمی‌خیزد و هیاهو به پا می‌کند. که فقط زیر طاق ذهن می‌پیچد و چون شلاق بر روی گردهٔ خاطرات فرو می‌آید. «بوف‌کور» تجسّم تمام کینه‌هایی است که یك فرد ناتوان نسبت به «توانا»ها دارد. کینه‌ای که از سرِ محرومیتی برمی‌خیزد.

امّا «بوف‌کور» را چه جور می‌یابیم؟ شکل (فرم) آن چیست؟ بیان آن چگونه است؟

بیان بوف‌کور ساده است. ساده‌ترین عبارات

برای بیـان دشواریهای ذهن به‌کار رفته است. بوف‌کور نمونه‌ای است برای اثبات این مطلب که زبـان فارسی- فارسی ساده- قادر به بیان بدیع‌ترین حالات نفسانی یك نویسنده است؛ که ممکن است این زبـان را نیـز به درون‌نگـری واداشت. حتّی در تعبیرهای سوررئالیست این زبان ساده حفظ شده است:

«ناگهان دیدم در کوچه‌های شهر ناشناسی هستم که خانـه‌های عجیب و غریب به اشکال هندسی، منشور، مخروطی، مکعب یا دریچه‌های کوتـاه و تاریك داشت و به در و دیوار آنها بتهٔ نیلوفـر پیچیـده بود. آزادانه گردش می‌کردم و براحتی نفس می‌کشیدم. ولی مردم این شهر به مرگ غریبی مرده بودند. همه سر جای خودشان خشك شده بودند. دو چکه خون از دهانشان تا روی لبـاسشـان پایین آمده بود. به هر کسی دست می‌زدم سرش کنده می‌شد و می افتاد...»

این کابوس که خواننده را به یاد نقاشیهای عجیب «سـالوادر دالی» می انـدازد و نتیجـهٔ کاوشی عمیق در نفسانیات است تاکنون در آثار ادبی ما سابقه نداشته.

«صائب» که مفرداتی در اشعار خود از این نزدیکی بادرون دارد، چنان پیچیده‌می‌سراید که سرتـاسـر یك بیت او را استعاره‌هاو کنـایـه‌ها پوشانده است. امّا هدایت برای بیان این مفاهیم دشـوار و پیچیـده احتیـاج ندارد که حتّی از صنعت سادهٔ تشبیـه استفـاده کند. بوف‌کور جای بازی با صنـایع کلام نیست. هدایت که شبـاهت را به‌عنـوان نشـانهٔ ابتذال مسلّط بر زندگی می‌بیند و میان پیرمرد خنزرپنزری ومرد قصّاب و مرد نعش‌کش و عموی خودش و حتّی خودش نه تنها شباهت و تشابه، بلکه یك نوع یگانگی و یکسانی را نشان می‌دهد، هر یك از این مشـابـه‌ها را، هریك از این مبتذلات را با تعبیری دیگر، با بیانی اصیل و تازه می آورد.

اگر در دنیا شباهت و ابتذال هست در هنر نیست. این برجستگی کار هدایت است. تمام مردمی که در آثار گوناگون او می آیند و می‌روند، گرچـه هرچنـد نفـرشان از یك دستهٔ مشخص باشند، امّا هرکدام برای خود اصالت دارند. این یك روی انتقامی است که او از ابتذال می‌گیرد. واقع‌بینی (رئالیسم) صحنهٔ اول بوف‌کور بیشتر به وصف یك رؤیـا می‌ماند؛ رؤیایی که اگر هم واقع نشده است، می‌بایست واقع شده باشد؛ رؤیایی که از واقعیت موجود هم برای نویسنده بیشتر اصالت دارد. یعنی نویسنده به آن بیشتر احتیـاج دارد. امّـا در بیان همین رؤیا آن‌قدر واقـع‌بیـنی هست که حتّی برای خواننـده از صورت رؤیا به‌در می‌آید. راستی نکند هدایت بدن دخترك را با گزلیـك بسـاط خنزر پنزری تکه‌تکه کرده باشد؟... این واقع‌بینی را «کافکا» نیـز برای بیـان دنیاهای وهمی و گنگ خود در «مسخ» و بیشتر از آن در «قلعه» به کار برده است.

خواننـدهٔ بوف‌کور خودش را پشت سوراخ بالای رف حس می‌کند. و بعد گرمای فرونشین بدن دخترك را که دارد می‌میرد لمس می‌کند و وقتی زنبورهای طلایی به دور نعش دختر اثیری به پرواز درمی آیند، خواننده اشمئزاز حضور یك مرده را درك می‌کند.

در صحنهٔ دوم بوف‌کور، رئالیسم به صورت یك فانتـزی درآمـده است. خواننده به دنیای کودکی برگردانده می‌شود. صحنهٔ دوم کتاب یك بازگشت است؛ بازگشت به ناکامیها؛ ناکامیهایی که رؤیای صحنهٔ اول را به وجود آورده است. ریـزبینی‌های این صحنـه به‌قـدری کنجکاوانه

است که حتّی از رئالیسم می‌گریزد. یك تکه گچ دیوار اطاق ریخته است و نویسنده از این یك تکه دیوار هزاران بو می‌شنود؛ بوهایی که حتّی یك «سگ ولگرد» هم از درك آنها عاجز است و این دقّت را فقط «ریلکه» توانسته است قبل از هدایت نشان بدهد(۱). اینجا دیگر سر و کار خواننده با «سوررئالیسم» است.

نکته‌ای که بیش از همه بوف کور را جالب کرده است تکرار صحنه‌ها و «تم»ها و وقایع است؛ برگردانهاست. گذشته و حال به هم می‌آمیزد. شخصیتها درهم می‌آمیزند. هرکس آن دیگری می‌شود. هر تکهٔ زندگی به سرتاسر آن گسترش می‌یابد. دختر اثیری کنار نهر سورن که تسلیم‌شونده است، مبدأ نشو و نمای خود را در وجود «لکاته»، که «فاسقهای طاق وجفت دارد» و تنها به «او» تسلیم نمی‌شود، نشان می‌دهد. برگردان صحنهٔ کنار نهر سورن همه جا هست. روی جلد قلمدان، روی کوزهٔ رازی، روی پردهٔ قلمکار، در خواب و در بیداری؛ همه جا، درست مثل عکس برگردان. گزمه‌های مست دائماً از پشت دیوار می‌گذرند و عفریت ترس را در درون نقاش گوشه‌نشین بیدار نگه می‌دارند. آدمها یك واحد کامل نیستند. یك رو ندارند. هر شخصیتی در بوف‌کور دو سه‌گانه است. پیرمرد نعش‌کش شخصیت دوم همان نقاش روی جلد قلمدان است. نقاش آفرینندهٔ زیباییهاست و پیرمرد نعش‌کش، گورکن آنها. «لکاته» صورت دیگری از دختر اثیری است. صورت عوامانه (وولگاریزه) اوست که در دسترس همه هست. و به این طریق، آدمها در بوف‌کور هر یك به عوض دیگری گرفته می‌شوند. عمداً جازده می‌شوند. مثل این است که نویسنده دچار فراموشی است و در ضمن بیان رؤیاهای خویش هر مطلب را چند بار تکرار می‌کند. یادش می‌رود که قبلاً از آن سخنی گفته است. این فراموشی عمدی که ظرف بیان برگردانهاست، بوف‌کور را به صورتی مالیخولیایی درآورده است.

●

«بوف‌کور» یك اثر رئالیست نیست. دنیای وجود در بوف‌کور به کناری گذاشته شده است. واقعیتها عبارتند از یك خانهٔ توسری‌خوردهٔ دورافتاده از شهر و در صحنهٔ دوم خانهٔ دیگری- یعنی «چهاردیواری» دیگری که پنجره‌اش رو به قصّابی باز می‌شود. از اینها که بگذریم، واقعیتها عبارتند از ترسها و دلهره‌ها، آرزوهای توسری‌خورده، رؤیاها، حدیث نفسها و درون‌بینی‌ها. امّا آدمها و اتّفاقات به قدری به هم آمیخته‌اند و به قدری تکرار می‌شوند که انگار سایه‌های سرگردانی هستند که درهم می‌روند و جدا می‌شوند و باز به هم می‌آمیزند. درست است که در وجود یك دنیای مخصوص شکی نیست: «در این دنیای پر از فقر و مسکنت...» امّا در بوف کور اصلاً در عالم وجود شك شده است:

«من نمی‌دانم کجا هستم و این تکه آسمان بالای سرم یا این چند وجب زمینی که رویش نشسته‌ام مال نیشابور یا بلخ یا بنارس است. در هرصورت من به هیچ چیز اطمینان ندارم. من از بس چیزهای متناقض دیده‌ام و حرفهای جور بجور شنیده‌ام... حالا هیچ چیز را باور نمی‌کنم. به ثقل و ثبوت اشیاء، به حقایق آشکار و روشن، همین الآن هم شك دارم. نمی‌دانم اگر انگشتهایم را به هاون سنگی گوشهٔ حیاطمان بزنم و از او (آن) بپرسم آیا ثابت و محکم هستی؟ در صورت جواب مثبت باید حرف او را

باور بکنم یا نه.»

یا این جای دیگر:

«آیا این مردمی که شبیه من هستند، که ظاهراً احساسات و هوا و هوس مرا دارند، برای گول زدن من نیستند؟ آیا یك مشت سایه نیستند که فقط برای مسخره کردن و گول زدن من به وجود آمده‌اند؟ آیا آنچه که حس می‌کنم، می‌بینم و می‌سنجم، سرتاسر موهوم نیست که با حقیقت خیلی فرق دارد؟...»

نه تنها با این صراحتی که در زبان خیام سابقه دارد (این چرخ و فلك که ما در او حیرانیم... الخ) و جای پایی که از «مُثُل» اشراقی در تعبیر اخیر دیده می‌شود، دنیای وجود را با شکی عارفانه کنارمی‌زند، حتّی آنچه که «مجاز» است برای او، برای هدایت بوف‌کور بیشتر از واقعیتها «واقعیت» دارد:

«در اطاقم یك آینه به دیوار است که صورت خودم را در آن می‌بینم و در زندگی محدود من این آینه مهمتر از دنیای رجاله‌هاست...»

در زبان هدایت دنیای رجاله‌ها یعنی دنیای واقعیتها. یا جای دیگر می‌نویسد:

«سایهٔ من خیلی پررنگ‌تر و دقیقتر از جسم حقیقی من به دیوار افتاده بود. سایه‌ام حقیقی‌تر از وجودم شده بود.»

یا اینجا:

«و من مثل تصویر روی آینه شده بودم. به نظرم آمد که نمی‌توانستم با تصویر خود در یك اطاق بمانم. می‌ترسیدم اگر فرار کنم او دنبالم بکند. مثل دو گربه که برای مبارزه روبرو می‌شوند.»

یا:

«پلکهای چشمم که پایین می‌آمد، یك دنیای محو جلوم نقش می‌بست. یك دنیایی که... در هر صورت خیلی حقیقی‌تر و طبیعی‌تر از دنیای بیداریم بود.»

امّا نه تنها در دنیای وجود و اصالت واقعیتها شك می‌کند و احساسی از «مکان» (از بلخ یا نیشابور یا بنارس) ندارد، حتّی «زمان» هم برای او- در هنر او- اصالت خود را از دست داده است:

«یك اتّفاق دیگر امروز ممکن است برای من کهنه‌تر و بی‌تأثیرتر از یك اتّفاق هزار سال پیش باشد.»

اینکه ساده است؛ جای دیگر بیش از این تصریح دارد:

«گذشته، آینده، ساعت، روز، ماه و سال همه برایم یکسان است. مراحل مختلف بچگی و پیری برای من جز حرفهای پوچ نیست».

به این طریق روشن است که هدایت بوف‌کور یك نویسندهٔ رئالیست نیست. هنر او مبنای خود را در واقعیتهای موجود نمی‌جوید. مبنای هنر بوف‌کور در عدم معدومهاست؛ در نبودیهاست، نه در «بود»ها. خوب. آدمی که اینچنین واقعیتها را مشکوك و فریبنده می‌یابد، چه رابطه‌ای میان خُود و آنها می‌بیند؟ آیا نه این است که خود او هم جزئی از همین واقعیت مشکوك است؟ هدایت بوف کور رابطهٔ خود را با «رجاله»ها بریده است و با رفتاری که انسان را اگر نه به یاد «بودا»، اقلاً به یاد جوکیان هند می‌افکند، عزلت گزیده است. هنر را نه به صورت ارتباط میان نویسنده و دنیای خارج، بلکه به صورت وسیلهٔ ارتباطی میان خود و درون خود می‌انگارد. رابطه‌ای میان خود و سایهٔ خود:

«من فقط برای این احتیاج به نوشتن دارم که عجالتاً برایم ضروری شده است... من محتاجم؛ بیش از پیش محتاجم که افکار خودم

را به وجود خیالی خودم، به سایهٔ خودم ارتباط بدهم.»

همان سایه‌ای که بیش از جسم او واقعیت دارد:

«این سایه حتماً بهتر از من می‌فهمد. فقط با سایهٔ خودم خوب می‌توانم حرف بزنم. اوست که مرا وادار به حرف زدن می‌کند.»

دیگران ـ رجاله‌ها ـ نه تنها نمی‌توانند او را بشناسند و حرفش را درك کنند، اصلاً رابطه‌ای با او ندارند. او را جزو مرده‌ها می‌دانند. و بعد خواهیم دید که رجاله‌ها حتّی مورد تنفّر او هستند. از اینکه بگذریم، هنر برای او «دلخوشکُنك» است:

«بیشتر برایم فقط یك دلخوشی یا دلخوشکنك مانده بود. میان چهار دیوار اطاقم روی قلمدان نقاشی می‌کردم و با این سرگرمی مضحك وقت را می‌گذراندم.»

در بوف‌کور دنیای وجود مشکوك است؛ تکرار بیهودهٔ اشیاء و اشخاص و وقایع است. کارها تکرار می‌شوند. شخصیتها عیناً تکرار می‌شوند. مجاز و واقع به هم می‌آمیزد. امّا آنچه اصالت دارد رؤیاهاست؛ کابوسهای مکرّر است؛ هذیانهای بیمارانه است؛ خوابی است که میان خواب و بیداری می‌توان دید؛ خوابی که سرحدّ زندگی و مرگ است.

ایدآلیسم بوف‌کور را در چه چیز باید جستجو کرد؟ چرا واقعیتها مشکوکند؟ آیا این انعکاس شك قدیمی آریایی است که یك بار از زبان خیام به درآمده است و به صورت رباعیها جاودانی شده؟ چراهدایت در میان ادبای گذشته تنها خیام را می‌پسندیده است؟ باید «ترانه‌های خیام» او را خواند. امّا مسلّماً شك هدایت مبنای «فناء فی‌الله» و وصول به عالم بقا نیست که عرفا از آن دَم زده‌اند. در این باره او خیال خود را راحت کرده است:

«تصویر روی زمین را به آسمان منعکس کرده‌اند.»

باید به گذشتهٔ دورتری نظر افکند. بودا در اینجا همه‌کاره است که از زبان هدایت به نیروانا می‌خواند. بعد به این مطلب خواهیم پرداخت.

امّا آیا نمی‌شود به صورت ساده‌تری علّت این فرار از واقعیتها را جست؟ چرا. ایدآلیسم بوف‌کور نشانه‌ای از آن است که تنها زبان به انتقاد یك اجتماع کشیدن درد نویسنده را دوا نمی‌کند. اینجا دیگر صحبت از انتقاد نیست: صحبت از «انتفاء» است. جامعه‌ای که هدایت را و بوف‌کور را نفی می‌کند، ناچار در اثر هدایت نفی شده است. هدایت نه تنها جایی در واقعیتها ندارد، بلکه دنیای حقایق پُر از ابتذال و پر از فقر و مسکنت نمی‌تواند جَای او باشد. هدایت بوف‌کور «بیگانه» است. بگذاریم خودش بگوید:

«حس می‌کردم که این دنیا برای من نبود؛ برای یك دسته آدمهای بی‌حیا، پُررو، گدامنش، معلومات‌فروش، چاروادار و چشم و دل گرسنه بود.»

و وقتی که دنیا و زندگی این‌گونه او را از خود رانده است، او ناچار به مرگ می‌گریزد؛ به مرگ که دو سه بار او را برای خودکشی به کوشش واداشته است؛ به مرگی که حماسهٔ آن را در بوف‌کور خواهیم دید.

●

هدایت فرزند دورهٔ مشروطیت است و نویسندهٔ دورهٔ دیکتاتوری. «بوف‌کور» را در سال ۱۳۱۵ در هند با یك ماشین کوچك دستی در

چند نسخه چاپ کرده است و شاید اصلاً برای همین به هند رفته. در دوران عمر خود یا شاهد هرج و مرج سیاسی بوده است یا شاهد دیکتاتوری خفقان‌آور. واقعیتی که در تمام عمر چهل و چند سالهٔ او بر ایران مسلّط بوده است جز ابتذال، جز گول و فریب، جز فقر و مسکنت، جز هرج و مرج و دست آخر جز قلدری چه چیز بوده است؟

مشروطه‌ای که نه معنا و دوامی داشته و نه خیر و سعادتی با خود آورده‌و بعد نیز حکومت متمرکزی که در زیر سرپوش «ترقّیات مشعشعانه»!اش هیچ چیز جز خفقان مرگ و جز بگیر و ببند نداشته است. من هر وقت در بوف‌کور می‌خوانم «در این وقت صدای یك دسته گزمهٔ مست از توی کوچه بلند شد که می‌گذشتند و شوخیهای هرزه با هم می‌کردند... من هراسان خود را کنار کشیدم.» به یاد وحشت و هراسی می افتم که نزدیك بیست سال، مثل یك بختك در شب تاریك استبداد بر سر ملّتی افتاده بوده است. بخصوص اگر در نظر بیاوریم که این آمد و رفت هراس‌آور گزمه‌ها چندین بار در کتاب تکرار شده است. برگردان کتاب شده است.

«میان چهار دیواری که اطاق مرا تشکیل می‌دهد و حصاری که دور زندگی و افکار من کشیده...»

یا:

«این اطاق مقبرهٔ زندگی و افکارم بود...»

یا:

«زندگی من تمام روز میان چهار دیوار اطاقم می‌گذشت و می‌گذرد؛ سرتاسر زندگیم میان چهار دیوار گذشته است.»

این است محیطی که هدایت در آن می‌زیسته است. آن «حصار» یا این «دیوار» در زبان هدایت چه مفهومی دارد؟ اگرنه از نظر فلسفی شباهتی میان این «حصار- چهاردیواری» هدایت و «قلعهٔ» کافکا بیابیم دست کم این‌قدر هست که آن را رمزی (سمبل) و نشانه‌ای از محیط تنگ سالهای دیکتاتوری بدانیم. خود بوف‌کور این معنی را صریحتر نشان می‌دهد:

«دیوارها نمی‌دانم با خودشان چه داشتند که سرما و برودت را تا قلب انسان انتقال می‌دادند. مثل این بود که هرگز یك موجود زنده نمی‌توانست در این خانه‌ها مسکن داشته باشد؛ شاید برای سایهٔ موجودات اثیری این خانه درست شده بود.»

به این طریق، بوف‌کور انعکاس دقیق زندگی ملّتی است در یك دورهٔ استبداد. آیا در تمام آن دوره، هنر محلّی از اِعراب دارد؟ «دشتی» و «حجازی» که هر دو از دست پروردگان انقلاب مشروطه‌اند، اولی مأمور سانسور دیکتاتوری شده است و دومی ظاهرسازی‌های آب و رنگ‌دار (ایران امروز) را چاپ می‌کند. از «محمد مسعود» که برای نارضایتی‌های گنگ و لاعن شعور خود در «تفریحات شب» مفرّی پیدا کرده است دیگر خبری نیست. «جمال‌زاده» جلای وطن کرده است و یکه‌تاز میدان ادبیات، داستانهای بازاری «حمید» است. این است کارنامهٔ ادبی آن زمان. در چنین محیطی است که هدایت می‌نویسد و به صورتی فقیرانه با دوستان خود مجموعهٔ «افسانه» را منتشر می‌کند و بعد نیز به هند می‌رود تا در آنجا مخفیانه «بوف‌کور» را چاپ کند. سکوتی که در آن دوران حکومت می‌کند، در خود فرورفتگی و انزوایی که ناشی از حکومت سانسور است، نه تنها در اوراق انگشت‌شمار مطبوعات رسمی و در سکوت نویسندگان نمودار است، بیش از همه

جا در بوف‌کور خوانده می‌شود. ترس از گزمه، انزوا و گوشه‌نشینی، عدم اعتماد به واقعیتهای فریبنده، به ظاهرسازی‌هایی که به جای واقعیت جازده می‌شوند، غم غربت (نوستالژی)، انکار حقایق موجود، قناعت به رؤیاها و کابوسها، همه از مشخصات طرز فکر مردمی است که زیر سلطهٔ جاسوس و مفتّش (انکیزیتور) و «گپتو» زندگی می‌کنند. وقتی آدم می‌ترسد با دوستش، با زنش، با همکارش و با هر کس دیگر درد دل کند و حرف بزند، ناچار «فقط با سایهٔ خودش خوب می‌تواند حرف بزند.» «بوف‌کور» گذشته از ارزش هنری آن، یك سند اجتماعی است؛ سند محکومیت حکومت زور.

اصولاً هدایت و آثار او آینهٔ دقیقی از وضع اجتماعی ایران در بیست سالهٔ اخیر است. و این رسالتی است که هنر خودبخود انجام می‌دهد. با سال ۱۳۲۰ که بندها می‌گسلد، مردمی که از فشار سکوت نزدیك بوده است لال بشوند، با عجله هرچه گفتنی دارند بیرون می‌ریزند. استقبال عمومی از هر مطبوعه‌ای که هرزه‌تر فحش می‌دهد تا سال ۲۴، نمونهٔ بارز این شتاب در گفتن و در هرچه بدتر گفتن است. انتقامی است که از سکوت گذشته می‌گیرند. و این شتاب نه تنها مطبوعات را به طرز بی‌سابقه‌ای گسترده می‌سازد، بلکه سرسری نوشتن را رواج می‌دهد.

«حاجی آقا» تقریباً این مشخصات را دارد. هدایت خجول و کم‌حرف دهان باز کرده است وبا پرگویی بی‌سابقه‌ای فحش می‌دهد. تقریباً تمام داستانهای «ولنگاری» و «آب زندگی» این خصوصیت را دارند. این نوع آثار، چه از لحاظ فرم و چه از لحاظ ایده انحرافی است به سوی روزنامه‌نگاری (ژورنالیسم). و بعد داستان توجّه مردم است به احزاب و امیدواری به یك حزب معیّن. این امیدواری در هدایت نیز مثل اغلب روشنفکران بیدار شده است. و «آب زندگی» سند کتبی آن است. امّا در یك سالهٔ ۲۴ـ ۲۵، دیوار امیدواریها کاملاً فرو می‌ریزد. آوار این دیوار امید بیش از همه بر سر هدایت ریخته است. و خودکشی هدایت را بخصوص باید در این نومیدی، در این گول، در این فریب پنج شش ساله جست.

●

آدمها در زبان بوف کور نه تنها همه نشانه‌ای از ابتذال فکر و زندگی‌اند، بلکه همه مورد تنفّرند. رجاله‌اند. احمقند.

«بعد از او من خودم را از جرگهٔ آدمها، از جرگهٔ احمقها و خوشبختها بکلّی بیرون کشیدم.»

آدمها یعنی احمقها، یعنی خوشبختها. این تساوی سه‌گانه به صورتهای دیگری نیز تظاهر می‌کند. (دیگران) در زبان بوف‌کور یعنی:

«رجاله‌ها که همه‌شان جسماً و روحاً یك جور ساخته شده‌اند.»

یا:

«از میان رجاله‌هایی که همهٔ آنها قیافهٔ طماع داشتند و دنبال پول و شهرت می‌دویدند گذشتم. احتیاجی به دیدن آنها نداشتم. چون یکی از آنها نمایندهٔ باقی بود. همهٔ آنها یك دهن بودند که یك مشت روده به دنبال آن آویخته بود.»

این جملهٔ دیگر را هم از بوف‌کور بخوانید:

«به من چه ربطی داشت که فکرم را متوجّه زندگی احمقها و رجاله‌ها بکنم که سالم بودند، خوب می‌خوردند، خوب می‌خوابیدند و[...]»

هدایت بوف‌کور با چنین لحنی است که با آدمها تا می‌کند. لحن مشمئزکننده‌ای است.

تنفّر و کینه از آن می‌بارد. چرا؟ آدمها چرا به‌طور اعم رجاله‌اند، احمقند و تنفرآورند؟

«بوف‌کور» نه تنها پی برده است که «ورطهٔ هولناکی میان او و دیگران» هست و به این طریق خود را از «دیگران» بیگانه می‌یابد، و نه تنها با تعبیر مرکّب و مترادف «رجاله- احمق- خوشبخت» تنفّر خود را نسبت به آدمها نشان می‌دهد، حتّی کینه‌ای را که از این تنفّر ناشی می‌شود به صور مختلف بروز می‌دهد.

یك جا از اینکه دیگران هم شریك اندکی از رنج و عذاب او هستند این‌گونه شادی می‌کند:

«...کیف می‌کردم که رجاله‌ها هم اگر چه موّقتی و دروغی، امّا اقلاً چند ثانیه عوالم مراطی می‌کردند...»

و یك جای دیگر آرزوی برنیاورده شده‌ای را اینچنین در خواب می‌بیند:

«چشمهایم که بسته شد دیدم در میدان محمدیه بودم. دار بلندی برپا کرده بودند و پیرمرد خنزر پنزری جلوی اطاقم را به دار آویخته بودند.»

این پیرمرد خنزر پنزری نه تنها فاسق زن او (لکاته) است بلکه در بوف‌کور به صورت دیوی افسانه‌ای درآمده است که همیشه سر بزنگاه حاضر می‌شود؛ تا مویش را آتش می‌زنند سر می‌رسد. وطلسم حضور این دیو، مویی که باید آتش زده شود، حضور زیباییهاست. وقتی زنش را سر نعش مادرش می‌بوسد، وقتی برادر لکاته را روی دامن خود نشانده و نوازش می‌کند[۲]، وقتی در صحنهٔ اول آن دختر اثیری کنار نهر سورن را می‌بیند، در تمام این موارد پیرمرد خنزر پنزری که فروشندهٔ وازدگیها و خرت و خورت‌های زندگی است، گاهی به صورت مرد نعش‌کش، گاهی به صورت اصلی خود، گاهی به صورت مرد قصّاب و گاهی به صورت عموی لکاته ظاهر می‌شود. نه تنها رقیب اوست، حتّی به صورت «همزاد» درآمده است. این دیو یا این همزاد مزاحمی که همیشه با ورود خود میدان را از دست زیباییها و شادیها و عشق می‌گیرد، به اندازه‌ای مورد نفرت بوف‌کور است که در خواب آرزوی مرگ او را می‌کند. و این نمونهٔ رجاله‌هاست؛ مشتی از خروار است.

نفرت بوف‌کور از رجاله‌ها حتّی رؤیای دنیای پس از مرگ او را هم درهم و مغشوش کرده است. می‌نویسد:

«گاهی دلم می‌خواست بعد از مرگ دستهای دراز با انگشتان بلند حسّاسی داشتم تا همهٔ ذرّات تن خودم را بدقّت جمع‌آوری می‌کردم و دودستی نگه می‌داشتم تا ذرّات تن من که مال من هستند در تن رجاله‌ها نروند.»

و امّا علت این بیگانگی، و بعد تنفّر و بعد کینه را در چه چیز باید جستجو کرد؟ هدایت انسان‌دوستی که در تمام آثار کوتاه خود (نوول‌ها) زبان در دهان مردم عادی، مردم فلکزده و همین «دیگران» می‌گذارد و ادّعانامه‌ای را که به صورتی تجریدی و کلّی در بوف‌کور خود تنظیم کرده است از زبان آنان تکمیل می‌کند و به شرح جزئیات می‌پردازد، چرا دربوف‌کور چنین لحنی دارد؟ قبل از همه توجّه داشته باشیم که بوف کور شرح حال خود اوست. ترجمهٔ حالات نویسنده است. یك اتوبیوگرافی روحی است و «دیگران» مورد بحث در داستانهای کوتاه او چیزی جدا از «رجاله»های بوف‌کورند. که به دنبال «شهوت» می‌دویدند و[...]» و از این لحاظ [...] مورد نفرتند. و از همین لحاظ «خوشبخت»اند. در یك جای بوف‌کور می‌خوانیم:

«قصّه فقط یك راه فرار برای آرزوهای ناکام است.»

این درست. امّا چه آرزوی ناکامی هدایت را واداشته است که بوف‌کور را بنویسد و در آن «دیگران» را، «رجاله»ها را این‌طور به دَمِ فحش بگیرد؟

«بـه تن خودم دقّـت کردم.[...] یك حالت شهوت انگیز ناامید داشت.»

آیا همین جملهٔ بیان‌کننده برای نشان دادن علّت این همه بیزاری از رجاله‌ها که[...] به این علّت خوشبختنـد کافی نیست؟ اصـلاً عشق بوف‌کوری با عشق مردم عادی- همین دیگران- زمین تا به آسمان فرق دارد. خوب بوف‌کور را بخوانیم:

«عشق چیست؟ برای همـهٔ رجـاله‌هـا یك هرزگی، یك ولنگاری موقّتی است. عشق رجاله‌ها را بایـد در تصـنـیفهـای هرزه و فحشهـا و اصطلاحات رکیك که در عالم مستی و هشیاری تکرار می‌کنند پیدا کرد. مثل دست خر تو لجن زدن و خاك توی سر کردن.»

این عشق رجاله‌ها است. امّا عشق او؟ عشق هدایت بوف‌کور؟

«ایـن دخـتـر، نه، ایـن فرشتـه برای من سرچشمهٔ تعجّب و الهام ناگفتنی بود. وجودش لطیف و دست‌نزدنی بود. او بود که حسّ پرستش را در من تولید می‌کرد. من مطمئنّم که نگاه یك نفـر بیگانه، یك نفر آدم معمولی او را کنفت و پژمرده می‌کند.»

و یك جای دیگر:

«من احتیاج به این چشمها داشتم. و فقط یك نگـاه او کافی بود که همـهٔ مشکلات فلسفی و معمّاهای الهی را برایم حل کند. به یك نگاه او دیگر رمز و اسراری برایم وجود نداشت.»

این عشق هدایت بوف‌کور است. امّـا چرا هدایت عشق را در آسمانها و در وجود لطیف و «دست‌نزدنی» آن دختر اثیری می‌جوید؟ بسیار ساده است. چون از عشق ورزیـدن در روی زمین محروم مانده است. بوف‌کور را بخوانیم:

«همان شب عروسی وقتی که‌توی اطاق تنها مانـدیم، من هرچه التماس درخواست کردم به خرجش نرفت و لخت نشد. می‌گفت «بی‌نمازم». مرا اصلاً به خودش راه نداد.»

یك جای دیگر در بوف‌کور می‌خوانیم:

«آیـا برای همیشه مرا محروم کرده بودند؟ برای همین بود که حسّ ترسناکتری در من پیدا شده بود. لذّت دیگـری که برای جبـران عشق ناامیـد خودم احساس می‌کردم برایم یك نوع وسواس شده بود...»

او را برای همیشه از چه چیز «محروم» کرده بودند؟ جواب را در «عشق ناامید» باید یافت. هدایت که میـان تنش یك «حـالت شهوت انگیز ناامیـد» دارد و در روی زمین برای همیشه از عشق محروم مانده است، ناچار به تمام آنهایی که [...] ودنبال شهـوت می‌رونـد و از این رو خوشبختنـد کینـه می‌ورزد. و روشن‌کننـده‌تر، شادی بیـرون از حسـابـی است که پس از کوچکترین موقعیت در روابط جنسی به او دست می‌دهد:

کلید گشایندهٔ ابهامهای بوف‌کور را در همین مسئله باید جست. زن او فاسقهای طاق و جفت دارد و از او روگردان است. و او در رؤیاهای خود از این روی‌گردانی، با تصـاحب دختـر اثیری انتقام می‌گیرد. امّا دختر اثیری «جسم سرد و سایه‌اش را تسلیم من کرده بود.» و این جسم سرد که حسّ تمالك و تصاحب را چندان اقناع نمی‌کند، او را همیشه زیر بار لاشهٔ خود

می‌آزارد:

«وزن مرده‌ای روی سینه‌ام فشار می‌داد.»

و این یك برگردان دیگر کتاب است. همین نومیدی است که او را به مرگ می‌خواند؛ مرگی که هدایت بوف‌کور سرودخوانان و حماسه‌گویان به پیشبازش می‌رود؛ مرگی که آخرین مفرّ نومیدیها و وازدگیها و حرمانها و ناتوانیهاست.

مرگی که هدایت بوف‌کور را به خود می‌خواند تنها یك «مفر» یا یك پناهگاه نیست که آدمی آواره از زندگی و هستی را در آغوش خود بفشارد؛ مرگ تنها حقیقت مسلّمی است که در آن شك نمی‌توان کرد. به این جملات حماسی توجّه کنید:

«تنها مرگ است که دروغ نمی‌گوید. حضور مرگ همهٔ موهومات را نیست و نابود می‌کند. ما بچهٔ مرگ هستیم و مرگ است که ما را از فریبهای زندگی نجات می‌دهد و در تَهِ زندگی اوست که ما را صدا می‌زند و به سوی خودش می‌خواند...»

این دیگر نیروانای بوداست که در حلقوم هدایت پیچیده است. مرگ برای بوف‌کور چیزی دور از دسترس نیست؛ مسئله‌ای نیست که او را غافلگیر کند:

«از این حالت جدید خودم کیف می‌کردم. در چشمهایم غبار مرگ را دیده بودم. دیده بودم که فکر مرگ نه ترس‌آور است و نه وحشتی دارد:

«بارها به فکر مرگ و تجزیهٔ ذرّات تنم افتاده بودم، به‌طوری که این فکر مرا نمی‌ترساند؛ برعکس آرزوی حقیقی می‌کردم که نیست و نابود شوم.»

حتّی تسلّای خاطر است:

«چند بار با خودم زمزمه کردم: مرگ، مرگ، کجایی؟... همین به من تسکین داد و چشمهایم به هم رفت.»

ولی این آرزوی مرگ در همین حال آرزوی خلود است. مرگ به این دلیل مورد استغاثه است که دروازهٔ ابدیت است:

«اگر ممکن بود در یك لکهٔ مرکب، در یك آهنگ موسیقی یا شعاع رنگین، تمام هستی‌ام ممزوج می‌شد و بعد این امواج و اشکال آن‌قدر بزرگ می‌شد و می‌دوانید که بکلّی محو و ناپدید می‌شد، به آرزوی خودم رسیده بودم.»

و این آرزوی خلود را که در عین حال بیانی از اصالت زیبایی در هنر و در طبیعت است، یك جای دیگر هم به صورت دیگری آورده است.

در صحنهٔ اول: دختر اثیری مرده است و او با لجاجت و وسواسی که در خور یك نقاش روی جلد قلمدان است، بالأخره تصویر او را می‌کشد و آن وقت با دل آسوده می‌نویسد:

«اصل کار صورت او، ته چشمهایش بود و حالا این چشمها را داشتم. روح چشمهایش را روی کاغذ داشتم، دیگر تنش به درد من نمی‌خورد؛ این تنی که محکوم به نیستی و طعمهٔ کرمها و موشهای زیرزمین بود. حالا از این به بعد او در اختیار من بود، نه من دست‌نشاندهٔ او.»

و پیداست که مرگ در گرو اصالت این هنر جاودانه است. مردن و هستی خود را در لکهٔ مرکبی یا در آهنگ موزونی و یا در شعاع رنگینی برای همیشه جاودانه کردن، این است رسالتی که هدایت به‌خاطر آن عمر خود را تباه کرده است.

تنها در مورد مرگ نیست که هدایت بوف‌کور نغمهٔ بودا را تکرار می‌کند. به عالم «ذر» و مثال عقیده دارد (صفحهٔ ۷). وحدت وجود را می‌شناسد (صفحهٔ ۱۲ـ ۲۱). به تناسخ و

برگشت ارواح معتقد است و نه تنها آدمها واحدی ازلی و ابدی دارند، حتّی خانه‌ها، درختها و دیوارها را نیز مثالی عالی در آسمانهاست (صفحهٔ ۴). هدایت عاشق هند و زیباییهای آن است. صحنه‌هایی که در آن از رقاصهٔ معبد «لینگم» ذکری آمده به منتهای زیبایی است. علاقه‌ای که به آداب و رسوم هند نشان داده شده است در سرتاسر بوف‌کور پیداست. و از اینها گذشته، هدایت «سبزیخوار» است و همچون بودا از آزار جانوران پرهیز می‌کند. در ۱۳۰۲ دفترچهٔ کوچکی چاپ کرده است به نام «انسان و حیوان» که بعد همان را به صورت «فواید گیاهخواری» درآورده است. در آنجا بارها علاقهٔ خود را به بودا و عرفان شرق نشان داده است.

«بیشتر عرفا و حکما در هر زمانی نباتی‌خوار بوده‌اند: مغان ایران، عقلای هند، کَهنهٔ مصر و یونان، متصوّفین، اشخاص بزرگ مثل بودا...»[۳]

یا جای دیگر نوشته است:

«بودا نیز گفته است مکشید، بامحبّت باشید و سیر دائرهٔ تکامل پست‌ترین حیوانات را خراب مکنید.»[۴]

و این سبزیخواری در بوف‌کور به صورت تنفّر از مرد قصّابی که روبروی پنجرهٔ اطاق او دکان دارد نشان داده شده است. آمیزشی که شخصیت این قصّاب با تمام قهرمانها دارد و به جای هرکس دیگر جازده می‌شود همه جانبه است. این قصّاب نیز صورت دیگری از دیو درونی اوست، از همزاد اوست؛ و آیا نباید ارتباطی میان گوشتخواری هدایت و این مرد قصّابی که در بوف‌کور این همه خودنمایی می‌کند یافت؟ آیا گوشتخواری هدایت و تنفّر او از گوشت قربانی و یا کفّاره‌ای در مقابل محرومیت او نیست؟ یك کفّارهٔ نفسانی برای «جبران عشق ناامید» او؟ تکلیف قطعی این قضیهٔ گوشتخواری و ارتباط آن را با «محرومیت» او و بخصوص این مطلب دوم را باید با ورود در زندگی خصوصی هدایت معیّن کرد.

* این نقد به نقل از شمارهٔ اول سال اول «علم و زندگی» (دیماه ۱۳۳۰) آورده شده است.

● **پاورقیها:**

۱. Rilke

۲. این جمله ویرایش شده است. (سوره)

۳. «انسان و حیوان»، «صادق هدایت»، چاپ تهران ۱۳۰۲، صفحهٔ ۵۲

۴. همان کتاب، صفحهٔ ۷۵

SUMMER 1990

SUREH

SPECIAL ISSUE ON LITERATURE

- JALĀL ĀL AHMAD
- SHAMS ĀL AHMAD
- CARL GUSTAV JUNG
- MOHAMMAD MADAD- PŪR
- SEYYED MORTEZĀ ĀVINI
- REZĀ RAHGOZAR
- SEYYED MEHDI SHOJĀ'IE
- YŪSSOF- ALI MIR- SHAKKĀK
- AHMAD AZIZI
- RĀZIYEH TOJJĀR
- ...