



دفتر اوله

بیژن الهی

انیس باتور

مسعود توفان

اصغر عبداللهی

حمید فرازنده

محمد باقر کلامی اهری

هادی محیط

احمد میراحسان





# Lnak

No.1

Asghar. abdollahi

Anis batur

Bijan elahi

Masoude toufan

Farazandeh

کتابخانه تخصصی ادبی و هنری



1 0 0 4 7 7 8 9

and bagher kolahi ahari

hit

ir ehsan



انتشارات نوید مهرلا  
۲۳۰۰ تومان



No. 1

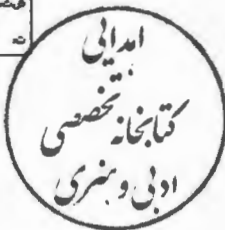
Inak

15

—



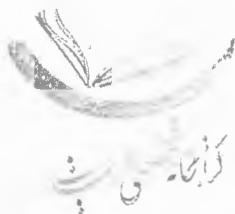
۴۷۷۸۹  
۸۹، ۲، ۱۶



# آیینک

کتاب ادبیات

«مجموعه آثار»



۹۵۲۶۶

انتشارات نوید شیراز



سرشناسه : محیط، هادی، ۱۳۵۴ - گردآورنده.  
عنوان و پدیدآور : آیینک: کتاب ادبیات «مجموعه آثار» / به انتخاب و نظر  
هادی محیط.  
مشخصات نشر : شیراز: نوید شیراز، ۱۳۸۶.  
مشخصات ظاهری : ۱۴۴ ص.  
شابک : ISBN 964-358-514-X  
یادداشت : فیبا  
موضوع : ادبیات فارسی -- مجموعه‌ها.  
رده‌بندی کنگره : PIR۴۰۰۳/م۳۷۱۹  
رده‌بندی دیویی : ۸۰/۸  
شماره کتابخانه ملی : ۴۲۴۷۶-۸۵م



آیینک

کتاب ادبیات «مجموعه آثار»

□ لیتوگرافی و چاپ: واصف □ تیراژ: ۱۵۰۰ جلد

□ چاپ اول: ۱۳۸۶ □ حق چاپ محفوظ

ناشر: انتشارات نوید شیراز

دفتر شیراز - تلفن ۶۲-۲۲۲۶۶۶۱-۲۲۲۹۶۷۶ نمابر ۰۷۱۱-۲۲۲۹۶۷۶ □ ص.پ.: ۷۱۳۶۵/۶۶۶

دفتر تهران - تلفن ۸۸۹۰۵۹۳۵ نمابر ۰۲۱-۸۸۹۲۱۵۲۲

پست الکترونیکی: navidshiraz @ navidshiraz-pub.com

وب سایت: www.navidshiraz-pub.com

شابک: ۹۶۴-۳۵۸-۵۱۴-X ISBN 964-358-514-X



# آیینک

دفتر اول در شعر، قصه، ترجمه، نقد  
به انتخاب و نظر:  
هادی محیط



## می خوانید:

- |                             |   |
|-----------------------------|---|
| ● هادی محیط                 | ■ دیدنِ ندیده‌ها ..... ۷                          |
| ● مسعود توفان               | ■ زبان است؟ یا هست؟ ..... ۱۱                      |
| ● بیژن الهی                 | ■ شعرهایی از سه دوره‌ی دیروزین بیژن الهی ..... ۵۳ |
| ● احمد میر احسان            | ■ بداء الهی ..... ۶۹                              |
| ● هادی محیط                 | ■ سلام هُلَمَس ..... ۹۱                           |
| ● اصغر عبداللہی             | ■ پست مدرن مِثِ پیتزا سبزیجات ..... ۹۷            |
| ● محمد باقر کلاهی اهری      | ■ مسافر و چند شعر دیگر ..... ۱۰۹                  |
| ● انیس باتور / حمید فروزنده | ■ کورسیکا و ..... ۱۱۷                             |





زان دیر سفر که رفت از من  
غمزه زن و عشوه ساز داده  
دارم به بهانه های مأنوس  
تصویری از او به برگشاده

## دیدنِ ندیده ها

هادی محیط

چیزش هست، جز ازلیتش، دردش،  
انگار درد استخوان ترکاندن بود.  
برای من او حالا، آن لحظه ها درد  
استخوان ترکاندن داشت و نمی دانستم.

او، آن «هنگام» که بود. همه چیز بود. سلوک بود و بیابان و آن  
چراغ آن انتها، خودش، خودش بود. راهی بود که باید به خودش  
می رسید. موضوع اش مهم نبود. آن شکل، آن حضورش اهمیت  
پیدا می کرد، که خود شناخت بود. از رنج اش گفتم، رنج برآمدنش،  
که همیشه، بر دوش خودش بود و نیز رنج تقسیمش، که خود،  
رنج نامه ی دیگری ست. اما مهم تر است راهش، راهی که رفت، که  
حالا رنجش اصلن مهم نیست، یعنی اصلن نیست. «هنگام» آن  
هنگام، راهی رفت که خودش ساخت. به قدر قدم هایش، سنگلاخ  
پیش رو را می روفت، و می آمد. تا صدوسی و شش فرسخ (شماره)  
آمد. تازگی راهش را تنها راه تازه اش گفت. دیگران نخواستند

هنوز شش ماه نگذشته است، از گذشت آن چهار ورق نشریه ی  
هفتگی، حالا به جز خودش فراقِ خاطرش مانده و احساسِ نماندن.  
برای من که چهار- پنج سال، لحظه هایم آمیخته گشته بود با او،  
او حالا نیست. آن زمان اما فکر می کردم که او هست، یعنی، وقتی  
هست، خوب ماندنی ست. دردهایش، برایم آن لحظه ها، دردهایی  
ازلی بودند. شادی هایش اما فرار بودند و نماندنی. مثلِ حالای  
خودش، که نیست هست. دیگر فقط نگاه می کنیم به هم. نه  
مثل آن نگاه ها که آخرین لحظه ها، برای یافتنِ واژه ای، اگر نا به  
جا خلیده بود در جانش. نگاه ما به یکدیگر، نگاه آرزومندی ست  
حالا. آن لحظه های ازلی که درد داشت ازلیتش، و حالا که همه

بگویند. برای او آن چه اصل بود، رفتن بود، گیرم در این میان یک چیزهایی نبود، که این جا واقعن هزارتا بود. اما برای او آن چه اصل بود، گفتم که؛ رفتن بود. خودش را به هر قیمتی می‌رساند به رفتن. هم و غمش. آکندن خود از ندیدهایی بود که دیگران نمی‌خواستند ببینند. دیگران این دیگران را نمی‌خواستند، ببینند. و چنین او هم عکاسخانه شد هم عکس و هم عکاس.

این جا نمی‌خواستم از «هنگام» بگویم. از راهم که می‌خواستم

بگویم این جا، دیدم از «هنگام» می‌گویم. برای من، آن نشریه، شروع راهی بود که فکر می‌کنم، می‌خواهم هر جا که باشم، باشد. یعنی آن / این راه شروع شده و من حالا آن / این جایم. آن / این جا که می‌گفت / می‌گوید: دیدنِ ندیده‌ها.

پس این جا، در این فضای جدید می‌نویسم - ادامه از صفحه قبل - لطفن این جمله را درشت‌تر از خودش بخوانید.

**مسعود توفان**



[[اشاره: آنچه در پیش رو دارید را می‌توانید گفتاگویی بگیرید میان خود زبان و بنیادهای کهن فلسفه، ادبیات و ... به آهنگِ سنجشِ کارکردهای پنهانِ همین زبان در فرایند آفرینشِ برخی از بزرگترین دستاوردهای اندیشگانی بشری... - گفتگویی که دست کم باید

تا آستانه‌ی اندیشه‌هایی نوآیینی که ریشه در همان بنیادها دارد، دنبال گردد. برای اینکار، می‌بایست صدای دومی نیز، نمونه‌وار، شنیده می‌شد و همین انگیزه‌ای بوده برای به فارسی درآوردنِ پاره‌هایی از پیشگفتاری که «گایاتری چاک را ورتی اسپیواک» (Gayatri Chakravorty Spivak)، بر ترجمه‌ی انگلیسی خود از کتاب مشهور ژاک دریدا، "De La grammatologie"، نوشته است. اسپیواک، برای ویراستن و پرداختنِ نوشته‌ی خود،

## زبان، است؟ یا هست؟

گفتاگوی زبان با فلسفه، ادبیات و ...

با نگرشی به پیشگفتار گایاتری اسپیواک برنگاشت‌شناسی ژاک دریدا

نگارش و ترجمه‌ی: مسعود توفان

که اینک دیگر، متی کلاسیک شمرده می‌شود، از ریزنی با «پل دومان» و اندیشه‌ورزانی دیگر، بهره گرفته است، همچنانکه به گفته‌ی خودش، پیشنهادِ ترجمه‌اش، مایه‌ی همنشینی و سرانجام، دوستی‌اش با ژاک دریدا گشته. ژرفکاوی‌های

پرمایه‌ی اسپیواک در پس‌زمینه‌های فلسفی دریدا، و پرداختنِ گزینش‌گرانه‌اش به بنیادهای فلسفه و اندیشه‌ی نوین غرب، جدا از اینکه می‌تواند برآورنده‌ی نیازِ نخستینِ ما برای نگاهی دوباره به نگره‌های نو و گسترش‌های میدانی‌ی آنها در فلسفه، نقد، زیباشناسی، و زبان‌شناسی و...، باشد فراهم آورنده‌ی فرصتی‌ست کوتاه برای گفتگویی فرهنگی با همان بنیادها؛ - نیازی که گویا، از آن نیاز نخستین، بلند پروازانه‌تر بنماید و ناگزیر، برای برآوردنِ

آن، مترجم فارسی، چاره‌ای نداشته مگر آنکه در اینجا نیز خود زبان و فرهنگی که در این سوی میز نشسته به سخن گفتن وادارد و خود، تنها مانند کاتبی، آن گفته‌ها را به نگارش درآورد. این [[نگارش، یا گفتارهای جدا از متن نوشته‌ی اسپيواک]] همواره درون همین علامت [[ ]] نشان داده شده است. عنوان «نگارش و ترجمه»، به همین کارِ دو سویه بر می‌گردد، و نباید به معنای ترجمه‌ای آزاد از نوشته‌ی اسپيواک گرفته شود. چرا که درون آنچه که برگردانده شده، هیچ کاست و فزودی، اعمال نشده مگر آنکه همواره با علامتی نشان داده شود: هر حذفی، با علامت <...> و هر واژه یا عبارت افزوده‌ای درون علامت <...> — آن حذف‌ها هم (>...)، تنها به دلیل کمبود وقت و تنگنایِ جا برای چاپ کل پیشگفتارِ ارزنده‌ی اسپيواک بوده و بس — باری، بار دیگر باید تأکید ورزید که کارِ ناچیزِ من در این میان، هیچ نبوده مگر پژواکی از گفتارهای دو سوی میز؛ و اگر کاستی یا لغزشی در ثبت هر یک از این گفتارها ببینید، نشان آنست که کاتب، سخنی را به درستی نشنیده یا دریافته. بنابراین، عنوانِ درست‌تر این نوشته، ~~[[نگارش]]~~ و ~~[[ترجمه]]~~ است.

[[پیشگفتارِ صفر: واژه]]

[[سخن را از هر کجا و به هر گونه که آغاز کنیم، با واژه‌ای آغاز می‌شود. پس بگذارید از همین «واژه» بی‌اغازیم. کلمه‌ی «واژه» در فارسی میانه (پهلوی)، «واج» است که کلمات

«واژه» «بازی»، «نواز» (نواختن موسیقی)، «آواز» «باز» (ورد، ذکر، دعا)، «کواژ» (طعنه) ... همه، از آن برآمده. اینکه کلمه‌ی پهلوی «واجیک»، هم به معنای واژگانی (مربوط به واژه)، هم به معنای بازی است، ما را ناخواسته به اندیشه‌ای می‌کشانند: مبدا زبان آدمیان، هر چند جدی و فلسفی، به راستی بازی کودکانه‌ای بیش نباشد...؟ آیا ما فقط لعبت‌گانی سخن گوئیم؟ اما همین پرسش‌ها با همه‌ی سادگی‌شان، پرسش‌هایی عمیقاً فلسفی‌اند. ما در اینجا بر همین مفهوم «بازی» درنگ خواهیم کرد، نه تنها از آنرو که این مفهوم در فلسفه‌ی نو، بارها مطرح شده (play, game, jeu ... = بازی)، بلکه نیز برای آنکه به بازی‌های واژگانی خود زبان بنگریم که جدا از پدیدآوردن افسانه‌ها، داستان‌ها و سروده‌های گوناگون، شاید انگیزه و دستمایه‌ی بزرگترین اندیشه‌های ما بوده (و یا می‌توانسته و می‌تواند باشد).

یکی از شاخه‌های این فرایند بازیگوشانه را می‌توان «واژ-افسای» نامید؛ زیرا همانند کودکی که هنگام بازی با چراغی جادو، دیوی را از درون آن بیرون می‌کشد که به خدمت او در می‌آید، اینجا نیز از دلِ بازی واژه‌ها، نیرویی شگرف و آفریننده بیرون می‌آید که بسیاری از بزرگترین اندیشه‌های ما را رقم زده. واژ-افسای<sup>۱</sup>، در ساده‌ترین تعریفش، یک بازی واژگانی افسونگرانه است. برای دریافتن ساختارِ درونی این فرایند

۱- واژافسای را در زبان‌های لاتین، می‌توان «Lexorcism» خواند (از آمیختن - lex [واژه] exorcism [دیو-افسای]).

ناچاریم پا به درون «پلاسما»ی زبان بگذاریم.<sup>۱</sup> ساختارهای از یک شبکه‌ی واژگانی سیال که می‌توان آن را «توری-واژه» نامید، همانند تور گسترده‌ای در دریایی جوشان، اما آنچنانکه گره‌های این تور، خود، همان ذرات دریا باشد. این گره‌ها را واژه می‌نامیم. سپس در این دریا می‌خواهیم نگاهی کنیم به یکی از بزرگترین سر-واژه‌های فلسفه، به آنچه که یونانیان آن را همچون واژه‌ای ایزدی، می‌نگریستند یا خردی کیهانی به نام «لوگوس»/ «logos». می‌خواهیم یادآور شویم که چگونه دولوگوس از دل این دریا سر برآورده: یکی همچون کشتی‌ی لنگر انداخته و ایستاده بر سطح امواج، با ناخدایی به نام عقل، که می‌خواهد برای یکدم هم که شده، دریا را مانند آبی راکد، بایستاند تا هم کشتی را از تلاطم باز دارد و هم شاید بتواند راز جوش و خروش دریا را دریابد و در دیگر سو، تنها شبی‌ست از یک کشتی، که تبلور چیزی‌ست مانند خرد درونی‌ی آن دریا، با همان ساختارِ تاژمایه‌ای (پلاسمایی)ی‌اش، قواعد لغزنده‌اش، بازیگری‌های سرمستانه‌اش. سایه‌ای که تا دمی پیش، بر آن دریا، «چون، کشتی‌ی بی لنگر، کژ

۱ - واژه‌ی پلاسما در فارسی، شاید بتوان «تاژ-مایه» (= ماده‌ی تازان)، (از کلمه‌ی کهن «تژ-» = جاری بودن، روان بودن) خواند، به شرط آنکه در معنای ویژه‌اش در اینجا، علاوه بر ساختاری سیال و تازان، به ساختار نازکارا، و زاینده‌ی آن نیز نظر داشته باشیم. (مانند آنکه اصطلاح «تاژمایه» را در خیال خود، با واژه‌های «تاژ» [لطیف] و «تژ» [جوانه] نیز ربط دهیم). این دریای زنده و زاینده‌ی که با چرخ‌زدن بر گرد هر واژه، معنای آن واژه را پدید می‌آورد و گاهی از گردهمایی‌ی امواجش، مفهومی تازه، دردل واژه‌ای تازه، از آن سر بر می‌آورد و زاده می‌شود، شاید با دریای سولاریس (در رمانی از استانیسلاو لیم) بی‌شباهت نباشد. به هر روی، نباید این تاژمایه (پلاسما) را مانند یک آتش‌بوی تازان و بدون ساختار گرفت. گیریم که این، ساختار سیال باشد.

می‌شد و مژ می‌شد» و اینک نه غرقه‌ی دریا، که خود دریا گشته. بدون دریافت این دولوگوس ایستا (عقل) و پویا (خرد درونی)، نه می‌توان به زیرساخت‌های هرمنوتیک کهن (تأویل) نگاه کرد، نه به بنیادهای هرمنوتیک نو (زندشناسی)، نه همچنین به تقابل میان هوش و مدهوشی، هشیاری و مستی یا «صحو» و «سهو»... در ادب و عرفان اینسو، و نه به رابطه‌ی تنگاتنگ این مفاهیم دوگانه آنچنان که در غرب پدیدار شده، مثلاً در انگاره‌های آپولونی و دیونیسوسی‌ی نیچه، و یا «ته» گفتن‌های او به هر تعصبی و در عین حال آریگویی‌اش به فراموشی‌ی فعال و پویا و دل سپردنش به سرمستی و دانش رامشگران (همچون علم الطرب یا دانش رامش)... الخ. در این میان، می‌توانیم به سر-واژه‌های دیگری بنگریم که ما را در میان هزارتوی اندیشه‌ی بشری پیش خواهد برد، تا سرانجام، ببینیم چگونه همه‌ی این راه‌های پیچاپیچ به دو واژه‌ی نخستین می‌انجامد که «هستی» و «استی» نام دارد.

رسم مرسوم آن بوده که گمان کنیم بزرگترین نوآوری‌های اندیشه‌ی بشری، پاسخی بوده در برابر پرسشی از این دست که: «چيست اين سقف بلند ساده‌ی بسیار- نقش؟// زین معما، هيچ دانا در جهان، آگاه نيست!» و نه هرگز یک بازی‌ی زبانی بر شبکه‌ی شطرنجی‌ی توری-واژه، که مرکز یا شاه‌نشینی ندارد: «تاچه بازی رخ نمايد، بيدقي خواهيم راند!// عرصه‌ی شطرنج زندان را مجال شاه نيست». پذیرفتن چنین بازی‌ی هراسناک است؛ هر چند فیلسوف نو به ما اطمینان دهد که اما هر بازی‌ی



را آیین و قاعده‌ای ست.

راستی چگونه است که همین که به واژه‌ای اشاره کنیم، معنا و اندیشه‌ای سر بر می‌زند؟ نه این ست که زبان، همانند یک توری-واژ، یا شبکه‌ی واژگانی سیال است که تلنگری به هر واژه، رشته‌ای از واژه‌ها را به لرزه و پس لرزه در می‌آورد؟ گویی، اندیشه و معنا چیزی نیست مگر همین بازتاب لرزه‌ها و پس لرزه‌ها، یا واژه‌هایی که همدیگر را فرا می‌خوانند. پس آیا کسی از دل این دریا به بزرگترین و ناب‌ترین اندیشه‌های ما، همچون دستاوردهای بازی‌های واژگانی، نخواهد خندید؟ با این همه، چه می‌توان گفت اگر به این بازی، ناگزیر باشیم؟ معادل‌های مانند واژه= بازی در فارسی، تعبیراتی همچون "jeu de mots" («بازی واژگانی») را تبدیل به یک همانگویی می‌کند. اما، مگر نه آنکه این «تصادف» واژگانی، گویا تنها در توری-واژ زبان فارسی رخ داده؟ مگر نه آنکه فیلسوفانی که به رابطه‌ی میان بازی با زبان و ... پرداخته‌اند، در زبان خود چنین معادل‌های را نداشته‌اند؟ پس آیا چنین انگاره‌ی بنیان‌افکنی، حاصل اندیشه‌های ژرف‌کاوانه‌ی ایشان نیست؟ اما باز، چه فرقی ست میان آن بازی و این «اندیشیدن»، هرگاه اندیشه خود، برآمده از بازیگری‌های یک توری-واژ باشد. نکته اینجاست که آن دو واژه‌ای که در توری-واژ یک زبان، همسایه‌ی همدند، در زبانی دیگر، چندان از هم دورند که برای رسیدن از یکی به دیگری، باید راهی دراز را پیماییم. برای نمونه می‌توان به معادله‌ای مانند

واژه=جهان، اشاره کرد: این دو واژه‌ای که در برخی از زبان‌ها، با یک گام، هم لرز یا هم‌نوا می‌شوند (مثلاً در زبان‌های انگلیسی و آلمانی به یک دلیل یک هم‌آوایی تقریبی، میان "word"/"wort" [واژه] و "world"/"welt" [جهان] -). در زبانی دیگر به آسانی همگام نمی‌شوند و برای رسیدن به آن، باید تکه-تورهایی دور افتاده را به هم بافت.<sup>۱</sup>

دشواری (یا حتی ناممکنی)ی ترجمه، همه در آن نیست

۱ - برای آنکه مثلاً "بینیم چگونه می‌توان با گام‌هایی نیمه-منطقی و نیمه-جادویی، با واژ-افسانانه، از مفهوم کلمه، در توری-واژ زبان فارسی، به مفهوم جهان رسید، باید به خوشه‌ی فرضی زیر نگریست:

واژه [واچیک] بازی چست و خیز جهندگی جهنده (جهان) جهان (دنیا)

واج -وا- جه (وا -جستن) جنبنده چ (جی-چزندی))  
باید توجه داشت که در اینجا، «توری-واژ»، و یا "lexonet"، تنها، یک نام نسبی برای ساختاری ست بسیار پیچیده. این نامگذاری، نباید مایه‌ی برداشتی سطحی یا سرسری شود و گیرم که برای سادگی، بتوان «توری-واژ» را همچون تور ماهیگیری انگاشت که همواره در کار شکار ماهیان معنایی ست، باز نباید آنرا همچون توری دو بعدی و یا حتی شبکه‌ای سه بعدی تصور کرد زیرا با اندکی واکاوی، در می‌یابیم که این، ساختارهای ست بسلا (manifold) و چندین-بعدی. از سوی دیگر، منظور از تور، یا شبکه، بافتاری یکپارچه، با گره‌ها و تار و پودهای ثابت، نیست، با این همه، گسستگی آن نیز آشکارا، چندان نیست که با آشوب‌های مطلق از واژه‌های افسار گسیخته و جداسری‌های یکسره بیانجامد زیرا چنین آشوب‌های، نه یک کهکشان معنایی بلکه خلئی از بی‌معنایی مطلق را پدید می‌آورد (مانند دریایی بخار شده که نمی‌تواند هیچ ماهی‌یی را برای یکدم، در خود نگه دارد) پیوستگی و گسستگی توری-واژ، نسبی، و منطق‌های ست. مانند آنکه پیاپی، با پیوستن و بافته شدن گروهی از واژه‌ها به هم، تکه-تورهایی (همانند مولکول‌هایی واژگانی)، پدیدار گردد تا در لابلای تکه-پاره‌های دیگر (مولکول‌های دیگر) شناور شود. گاهی، با پیوستن این تکه-تورها خوشه‌هایی بزرگ‌تر سر می‌زند. در بعد معنایی، معنای هر واژه، برآیند هم-ارز شدن واژه‌ها خوشه‌های دور یا نزدیک، همچون یک خوشه‌ی پیوسته‌ی واژگانی ست. در بعدی دیگر، واژه‌هایی ظاهراً بی‌ربط، همدیگر را فرا می‌خوانند (تلاعی می‌کنند) تا یک خوشه‌ی بازگوشانه برای برایی اندیشه‌ای نو یا معنایی نو پدید آورند، و این بازی ظاهراً منطقی، گاهی از جادویی بهره می‌جوید که واژ-افسانای نام دارد.

که برای یک واژه‌ی بیگانه، نمی‌توان معادلی در زبانِ آماج یافت، بلکه بیشتر از آن‌روست که نمی‌توان ساختار توری-واژ آن دو زبان (یا حتی توری-واژ دو متن هم‌زبان) را با هم منطبق و یکسان ساخت. همچنانکه بدون گونه‌ای دستکاری، نمی‌توان حدس زد که چگونه انگاره‌ی نیچه درباره‌ی پیوند میان مفاهیمی چون استعاره و اراده‌ی قدرت، آبشخوری در بازی‌های واژگانی‌ی او با واژه‌ی آلمانی "Gleich" (یکسان) دارد. از سوی دیگر، واژه‌ای که عیناً از زبانی دیگر، وام گرفته شود، بسا که درون زبان آماج، «قفل» شود، یعنی مانند ماهی‌ی از آب گرفته، از حرکت در توری-واژ زبان آماج، باز بماند و چون این حرکت همچون اندیشه و اندیشه‌زایی دریافت شود، می‌توان فهمید چرا چنین واژه یا مفهوم مرده‌ای (که به درستی با اندام زنده‌ی زبان آماج درنایمیخته) از ایجاد اندیشه‌ای جدید در فرهنگ جدید در می‌ماند و پلاسمای زبان فقط پادتن‌هایی شارحانه برگرد آن می‌تند که مفهومی مرده یا ایستا از آن پدید می‌آورد. از این پس، این واژه‌ی قفل شده، همچون مفهومی سترون، فقط «نقل» می‌شود و آماس می‌کند — مانند ماهی‌مرده‌ای که بر سطح آب، از اینجا، به آنجا نقل می‌شود، و سرانجام به درد ماهیتابه‌ی مصرف هم نمی‌خورد. گاهی، البته یک وام-واژه، مانند ماهی‌یی که به دریای دیگری انداخته شده باشد جایگاهی نو در شبکه‌ی واژگانی نو پیدا می‌کند و زندگی‌ی دیگرگون و زاینده‌ای را از سر می‌گیرد، مانند واژه‌ی عربی «مستور» (پوشیده) که چون به فارسی درآمده،

در یک بازی واژگانی، واژه‌ی فارسی «مست» را، واژ-افسایانه، فراخوانده است. هر چند شاید چنین کاری، تنها از عهده‌ی ادبیات برآید که به دلیل آزادی‌ی و بازیگوشی‌های گسترده‌ترش، بهتر از علم یا فلسفه می‌تواند به چنین باز-زایی‌هایی دست بزند. هرگاه زبان انگلیسی، واژه‌ی فارسی «گاه» را عیناً به وام بگیرد، این واژه، در آن زبان قفل، یا ایستا می‌شود، نه فقط از آن‌رو که این واژه در آن زبان، از انشقاق باز-می‌ماند، بلکه بیشتر از آن‌رو که گردش واژه‌ی «گاه»، در توری-واژ زبان فارسی، ممکن است واژه‌ی «آگاه»، «نگاه» را واژ-افسایانه، تداعی کند و این خود، می‌تواند مایه‌ی اندیشه‌ای بدیع و سرانجام، فلسفه‌ای نو شود. از سوی دیگر، اگر به جای نقل و وامگیری، این واژه را در زبان انگلیسی، به "time" (زمان) ترجمه کنیم، دو پهلویی «گاه» که هم به معنای زمان و هم به معنای مکان است، از میان می‌رود؛ و اگر آن را ناگزیر، به واژه‌ی "space-time" (زمان-مکان) برگردانیم، آنگاه خواننده در می‌ماند که چگونه مفهومی که مربوط به فیزیک جدید و نگره‌ی علمی‌ی نسبیت اینشتین است، در زبانی کهن وجود داشته؟ ... - راستی، چرا؟ آیا هر زبانی را فیلسوفانی غارنشین پدید آورده‌اند؟ یا این از آن‌روست که هر واژه‌ای که امروز به کار می‌بریم کارنامه‌ای هزاران ساله از اندیشه و تجربه‌ی نیاکان ما را بر دوش کشیده و «تر سر حد عدم تا به اقلیم وجود، این همه راه آمده» است؟ - مگر نه اینست که هر واژه‌ای، روزگاری دور، ونگاونگ نوزدانه‌اش را در غاری تاریک سر داده؟ به راستی، این

پرسش دوباره را چگونه پاسخ باید گفت اگر آنچه تاکنون گفته‌ایم (و حتی اینکه بازی، خود، آیین و خردی درونی دارد) دل ما را آسوده نکرده باشد؟ آیا پاسخ ما، هر چه باشد بار دیگر از واژه‌ها ساخته نشده؟ و عقلانی‌ترین پاسخ ما، آیا همان بازیی واژه‌ها نخواهد بود؟ اینها همه پرسش واژه است از واژه. پرسش‌هایی فرازبانی، که پاسخش را از خودش می‌جوید.

روزگاری، جهان شفاف‌تر از این بود، هر چند در ژرفای غاری تاریک نشسته بودیم. تاریکی، توفیر میان چیزها را از میان برمی‌داشت و همه چیز را در خود منحل می‌کرد. ما در زهدان جهان خود نشسته بودیم. بیهوده نبود اگر نیاکان ما زهدان را «یوگان»/yugan می‌خواندند<sup>۱</sup> این «یوگان» همه چیز را با هم «یوغ» می‌کرد. ما، آرایه‌ای بودیم در پیوند با هم و گسسته از هم، با این همه، گرد هم آمده و یگانه شده در تاریکی - به همانگونه که در ریاضیات، «ماتریس»/matrix، به معنای زهدان، آرایه‌ایست از اعداد، در بُنِ آن غار کهن هم، ما، در «یوگان صفر» بودیم. در اینجا، واژه‌ها، گویی از هیچ و بوج‌زاده می‌شدند. این ماتریس صفر، یا یوگان زبانی آغازین، نام دیگریست برای همان توری-واژی که تازه داشت سر بر می‌آورد. از ژرفای این تاریکی، صدایی برمی‌خاست، - صدای جادوگری شاید- و نام چیزی را می‌گفت:

۱- در فرهنگ برهان قاطع واژه‌ی «یوگان»، به گونه‌ی «یوگان» نیز آمده؛ هر گاه بپذیریم که صورت صحیح همانا «یوگان» است، آنگاه «یوگان» آمده در متن را تنها باید همچون یک واژ - افسایی دید که همسان با «یوغ» و «ایوژین» پهلوی گونه‌ای integration (ایوژش) = هم-جفتی، ادغام را می‌رساند.

«جنگل!»، و در برابر ما، (یا به زبان کدر شده‌ی امروز: در خیال ما) جنگلی پدیدار می‌گشت! این، جادوی کلام بود. پس می‌شد، واژه‌ای جادویی یافت که با به زبان آوردنش، جهانی آفریده شود و شاید خدا نیز جهان را چنین آفریده بوده: تنها با کلمه‌ای. این، همان واژه= جهان است، همان «لوگوس» یونانیان. (و در آغاز، «لوگوس» بود و «لوگوس» نزد خدا بود). نامی که نیاکان ما به این واژه دادند، «مانتره»/mantra و سپس تر: «منتر»/mantr و «مانسر»/mansr بود - واژه‌ای که در «منتره»ی هندیان به معنای ورد، کلام مقدس یا سروده‌های ایزدی بازمانده. (در فارسی امروز، کسی که ما را منتر می‌کند، گویی به افسونی ما را در جا، کاشته است). بدین گونه مانسر، همان وحی و کلام ایزدی و نیز افسونی جهان آفرین است، همان: «کن فیکون» (باش!- پس، باش می‌شود).

این آرزو که بتوان مانند ایزدی توانا، به واژه‌ای جادویی دست یافت که همینکه به زبان آورده شود، چیزی آفریده شود، گویی رؤیای کیمیاگرانه‌ی همه‌ی ساحران کهن بوده است. افسانه‌ی جادوگران هزارویکشب که با به زبان آوردن وردی مانند «آجی، مجی لاترجی!» چیزهایی از عالم غیب پدید می‌آوردند بازمانده‌ی همین رؤیاست. آیا می‌توان برای نمونه، منطق همین جادو را آنچنانکه نیاکان ما در می‌یافته‌اند، بازیافت؟ آن وردهای ظاهراً بی‌معنا، اما هم‌نوا‌ی جادوگران، در لایه‌ی نخست، گویی فقط بر معادله‌ی واژه= موسیقی، برپا شده که نیای کلام آهنگین

شعر است، همانند خنپایی که می‌خواهد پژواک‌گر یک موسیقی کیهانی باشد، و همین «معنا»ی آن را رقم می‌زند. با این همه در لایه‌ای دیگر، این کلام آهنگین، از گزینش واژه-افسانه‌ای نام‌هایی برپا شده که از دیدگاه جادوگران، واژه‌هایی مقدس بوده است. همان ورد «آجی، مجی لاترجی!» که امروزه به گمان ما کودکانه و بی‌معنا یا حتی خنده‌دار می‌نماید، شاید از نام سه ایزد - دیو جادویی پدیدار شده باشد به نام «آژی»، «مچایی»، «تریچ»<sup>۱</sup>. اما این دیوهای اسطوره‌ای، بی‌شک، روزگاری دور، ایزدانی مقدس بوده‌اند که جادوگر، در این افسون، آنها را برای آفرینش آنچه می‌خواسته، فرا می‌خوانده است.<sup>۲</sup>

رؤیای آفریدن جهان با واژه، بی‌شک، در ادبیات (سروده‌ها،

۱- به جای «آژی» (ازدهای کیهانی)، می‌توان دیو «هیچ» (hec = ۱- هیچ، نیستی) نام دیو تنگسالی و خشکی گذاشت. «مچایی» («مچاه») نام جانوری ست اهریمنی. «تریچ» (تریز) دیوی ست ویرانگر- (اما به گمان دکتر مهرداد بهار در اساطیر ایران [ص ۱۳۹]-، دیوی ست «که زهر، به گیاهان و دام‌ها آمیزد»). شاید اینها همه دیوانی ویرانگر بوده‌اند. اما ویرانگری را در اینجا می‌توان همچون ویرانگری‌های «شیوا» خدای هندوان شمرد که همزمان ویران می‌کند و می‌آفریند. در یک منطق واژه-افسانه، شیوا، در زبان فارسی، هم به معنای فصیح است و هم شیوا (افعی چنده) - (بازی با این واژه را در قطع‌های از حافظ می‌توان دید: «به کف، قباله‌ی دعوا، چو مار شیوا»؛ بنابراین، شیوا-شیوا، در یک بازی واژگانی، ازدهای کیهانی و زبان‌رسانی کیهان است و مایه‌ی آفرینش جهان. (همچنانکه ماده‌ی شیوا= چهنده، نیز، ما را به همان «جهان» می‌رساند). شاید روزگاری «آژی» نیز چنین «هیولا»یی بوده (۲) و اگر به جای «آژی»، «هیچی» بخوانیم باز، یادآور نیستی یا عدمی ست که جهان، از آن آفریده شده (۳).

۲- می‌دانیم که خود واژه‌ی «دیو» تا پیش از آنکه همچون ایزد مشرکان، معنای سرپایا منفی بگیرد، در زبان‌های ایرانی نیز همانند دیگر زبان‌های هند و اروپایی به معنای خدا بوده (سانکریت «دوه» / "deva"، لاتین «دنوس» / "Zeus"، فرانسوی «دیو» / "dieu"، انگلیسی «دیوان» / "divine" ...) معنایی که در فارسی، فقط در نام ماه «دی» [ماه خدا] به جا مانده است.

داستان‌ها و نمایش‌ها...) بیش از هر رشته‌ی دیگری رخ نموده و بیش از هر کجا برآورده شده است. در اینجا ست که چون می‌گویید «سیب»، به راستی گویی سیبی پدیدار می‌شود، هر سرایشگر یا نویسنده‌ای، به یاری واژه‌ها، جهانی موازی پدید می‌آورد که مانند خود متن جهان، تفسیر و خوانش‌هایی گوناگون (اما قانونمند) را بر می‌تابد. این شاید، همچون فریبی بنماید، اما بدون این فریبایی، ادبیات، مخاطب یا خواننده‌ای برای برپایی جهان خود نخواهد یافت. این فریبایی را شاید زیبایی بخوانیم و این زیبایی چنانکه خواهیم دید چیزی جز همان آفرینشگری، و آن آفرینش چیزی جز لوگوس، و آن لوگوس، چیز جز «خود» کیهان نیست. این همان فرایندی ست که ارسطو، آن را «پوئیتیک» (بوطیقا) می‌خواند، نامی که از واژه‌ی یونانی پویسیسیس "poiesios" (ساخت) برآمده و یادآور واژه‌ی «پساژ» (ساخت، پرداخت) در فارسی میانه (پارتوی) است. اما آیا پوئیتیک، همچون ساخت و پرداخت آفرینشگرانه‌ی جهانی از واژه‌ها، تعبیر دیگری از همان «لوگوس» یا «مانسر» به معنای واژه‌ای جهان آفرین، نیست؟ پس آیا ارسطو، زیرکانه، «پوئیتیک» را جانشین «لوگوس» نساخته است؟ ادبیات، بی‌شک، فرزند خلف جادوست. به همانگونه که لحن آهنگین سروده‌های ادبی، بازمانده‌ی افسون‌های خنپاگرانه‌ی جادوگران است، ترفندهای زیباشناسانه‌ی ادبیات نیز به آیین‌هایی افسونگرانه می‌ماند که در پی برکشیدن «واژه» از فرش، به عرش «لوگوس» یا «مانسر» است. شیوه‌های سخن‌آرایی (علم بدیع)، گزینش،

آمیخت (کمپوزسیون)، نواخت (ریتم)، و .... خلاصه همه‌ی ترفندهای زیباشناسانه‌ی ادبیات امروز و دیروز، در یک کلام، انگار چیزی نیست مگر همان تلاش برای فرابردن «واژه» به حوزه‌ی جهان آفرینی. بطور کلی، اگر گفتار معمولی را لفاظی یا «واژیدن» / "verbalization" بنامیم، ادبیات را می‌توان «مانسرای» / "logotization" نامید. با این همه، هیچ شاعر یا نویسنده‌ای به پیروی از جادوگران کهن، در پی یافتن اوراد عجیب و غریب و غایبی نیست. سوخت‌وساز افسونگری‌های او در دل همین واژه‌های معمول رقم می‌خورد. هیچ شاعر یا نویسنده‌ای نمی‌تواند اسم اعظمی بیابد که بشود در همه‌ی متون ادبی به کارش برد، یا اکسیری که آفریدار جهانی زرین باشد. - «شد آنکه اهل نظر بر کناره می‌رفتند // هزار گونه سخن در دهان و لب خاموش //... شراب خانگی ترس محتسب خورده // به روی یار بنوشیم و بانگ نوشانوش!...» حافظ، چندان خامدست نیست که این مصراع‌ها را با چنین جمله‌ای عوض کند: «این دردها را نمی‌شود به کسی اظهار کرد... زیرا بشر هنوز چاره و دارویی برایش پیدا نکرده و تنها داروی آن، فراموشی، به توسط شراب ... است» با این همه، هدایت نیز چندان خامدست نیست که این جملات سهمناک رمان بوف کور را با آن مصراع‌ها، تاخت بزند، زیرا با این جایگزینی، ساختار واژگانی آن دو متن، از جادوی لوگوس-وار یا - «مانسرای»ی خود باز می‌ماند و در دل متن دیگر، تبدیل به لفاظی‌هایی بیهوده می‌شود. از همین روست که ادبیات، حتی خودش را هم نمی‌تواند

درون خود تکرار کند، و مانند ماری که پیایی پوست می‌افکند، باید سبکی، دیگرگون برای جاودانگی خود بیابد. تعبیری که درون متنی، همچون گوهر شب‌چراغی، می‌درخشد، پس از دستمالی و تبادل‌های تبارآلوده‌ی مقلدان، دوباره تبدیل به خرمهره‌ای بیرنگ می‌شود. اینست که شاعر یا داستان‌نویس، پیایی باید ترفندهایی نو برای رهایی از این هبوط واژگانی بیابد.

آنچه که ما «زیبایی» (همچون نسبت‌ها [یا به قول یونانیان «لوگوس»] و پیوندگی‌های برانزنده میان عناصر) در یک اثر هنری می‌نامیم، آنچه که ما «زیباشناسی» (همچون برانگیختگی‌های حسی زیبا و والایشگرانه / [زیبا-] حسی "aesthetics") می‌خوانیم، چیزی نیست جز همان افسونگری‌های زبان و هم‌تراز شدن واژه با لوگوس یا مانسر کیهانی. اگر دریافت چنین معادل‌های برای ما دشوار باشد، اگر برابری واژه با کیهان برای ما دیگر آسان-یاب نیست، و اگر نمی‌توانیم دریابیم چگونه این، همان افسون‌ست که امروزه حس زیبایی می‌نامیم، ناچاریم باز، به خود زبان، به بازی‌های واژگانی و واژه-افسایانه‌ی آن روی آوریم. در برخی از گویش‌های بومی ایران، آنچه را زیباست «قشنگ» و جهون» می‌خوانند. در واقع، واژه‌ی «قشنگ»، دستمایه‌ای از خشنودی دارد (ریشه‌ی باستانی «قشنگ» [در سغدی: «اخشنگ» / axšang] با واژه‌ی «خشنودی»، هم ریشه است)، همانگونه که نزد یونانیان، "aisthétikos" نه بازتاب عناصر زیبای جهان بلکه گونه‌ای خشنودی برآمده از آثار هنری ست و از

این‌رو گاهی آنرا به جای «زیباشناسی»، به «زیبا-حسی» ترجمه کرده‌اند. و گرنه، چگونه است که یک اثر هنری، جدا از زیبایی‌ها، و شکوهمندی‌ها... به زشتی‌ها، و چیزهای نژند و حقیر می‌پردازد، با این همه ما را خشنود می‌سازد؟ آنچه که این «حس زیبا» را برای مخاطب آثار هنر فراهم می‌آورد، آنچه مایه‌ی والایش می‌شود، گویی چیزی نیست مگر همان تحقق خلّاقیت، همان جادوی جهان آفرینی (مانسرای)، که یونانیان "poiesis" می‌نامیدند و چنانکه گفتیم کمابیش برابر است با واژه‌ی «پساز» که ساختن است و پرداختن. به راستی هم، اصطلاح «قشنگ و جهون»، به کار یا چیزی گفته می‌شود که ساخت و پرداختی برآورنده داشته باشد (مانند خانه‌ای آراسته و منظم). در این میان، واژه‌ی «جهون» در یک روند بازیگوشانه (واژ-افسایانه)، ما را به یساد واژه‌ی «جهان می‌اندازد! اینکه فرهنگ‌های فارسی، همین واژه را به صورت «ژون» و به معنای صنم و بت ثبت کرده‌اند گویی بازگوی همین گرایش است که زیبایی را در پیکره‌ی ایزدانی ببینیم که راز آفرینش جهان را به یاری کلام (لوگوس) می‌دانند. در فرهنگ فرهیخته‌ی امروزی که پیوندهای میان زیبایی، قانون،

۱- برابر نهادهن نمادین زیبایی با تقدیس ایزدان (صنم بت) که آن همه در ادبیات کلاسیک فارسی تکرار شده، سابقه‌ای طولانی دارد در زبان اکدی، «دیبات» / "dibat" واژه‌ای ست به معنای زیبا، (که شاید ریشه‌ی کلمه‌ی «زیبا» در فارسی باشد [۱]) و نیز نام ایزدبانوی بابلیان (همانند ونوس یونانیان). این واژه که در متون مانوی، به صورت «دایات-سیخ» آمده، به هر دو معنای زیبا و ایزدبانو- دیبات است. (خود واژه‌ی «سیخ» در فرهنگ‌های فارسی به معنای نیکو و ناز به جا مانده. فرهنگ نظام از قول عنصری آورده: - «برفکن برق از آن رخسار سیخ // تا برآید آفتاب از زیرمیغ»)

آفرینشگری، خرد، جهان، واژه از میان رفته است و هر مفهومی با تفکیک‌های پیاپی تعریف و دریافت می‌شود. گوارش همه‌ی این مفاهیم در دل واژه‌ای واحد دشوار است. در زبان سُغدی (از خانواده‌ی زبان ایرانی شمالی)، واژه‌ی «کرشن» / karsn نه تنها به معنای زیبایی، بلکه به معنای شکل یا فرم است. توجه کنیم: نه فرم زیبا، بلکه فقط فرم و شکل. پس اگر بتوانیم به جهان شکل دهیم، گویی همین آفرینشگری، عین زیبایی‌ست. امروزه، به دشواری می‌توان پذیرفت که آن نقاشی‌های شگفت‌انگیز غارنشینان که با بزرگترین آثار هنری جهان مدرن، کوس برابری می‌زند، نه همچون یک پرده‌ی زیبای هنری، بلکه به منظور دستیابی به مانسر یا لوگوس جهان، نگاشته شده بوده. گویی هر چه رنگ و روی این آهوان و گامی‌شان، زنده‌تر و جاندارتر وانمود می‌شد، کامیابی در شکار، آسانتر می‌گشت. چرا که ساخت و پرداخت این نقاشی‌ها، همان شکار جان کیهانی بود، همچنانکه جهان نیز، ساخته و پرداخته‌ی رنگ‌ها و شکل‌های جان-شکار بود. شاید آنچه ارسطو "memesis" (محاکات) می‌نامد و ما آن را نهایتاً، «تقلید» یا «بازتاب» جهان در آثار هنری ترجمه می‌کنیم، نزد آن غارنشینان، بسی آسان‌تر و یا درست‌تر دریافت می‌شد. این، همان بازتاب مانسر-لوگوس است. آفریدن جهان به همان شیوه‌ی خود جهان. همچون یک بازی مقدس کیهانی. با این همه باید پذیرفت که از آن غارهای نخستین، تا غارهای افلاتونی، و سپس تا ارسطو، اندیشه راه درازی پیموده است. بازی

سرمرستانه‌ی کیهان به دست آموزگار اسکندر، تبدیل به یک قانون بدون انعطاف می‌شود که در آن، همیشه الف، همان الف است (قانون این همانی). آیا ارسطو می‌توانست نمایشنامه‌ی ادیپوس شاه را که آن همه گرامی می‌داشت برآمد از بازی‌های کودکانه‌ی واژگانی بداند؟ چگونه بازی‌های تصادفی‌ی زبان، می‌تواند به چنین پیامد شگرفی بیانجامد، مگر آنکه واژه را همچون بازتابی از یک بازی کیهانی بنگریم؟ اینکه داستانی با چنان پیرنگ استواری، و با چنان اندیشه‌ی ژرفی، پیامد واژه-افسایی باشد، شاید بر تافتنی نباشد، با این همه، در پژوهشی که در اینجا نمی‌گنجد، می‌توان ریشه‌های بازی‌های شگفت‌آوری که طوح داستان ادیپوس را رقم زده، بسی پیشتر از زبان یونانی در ریشه‌های زبان آریاییان کهن و زبان مصر باستان باز یافت. در افسانه‌هایی ساده‌تر، مانند اسطوره‌ی تهمورث دیو-بند که دیوها (ایزدان؟) وادار به آموزش خط و نوشتار به آدمیان می‌شوند، دیدن بازی‌های واژگانی شاید چندان دشوار نباشد (در اینجا، بازی میان واژه‌ی «دیو» و «دیپ» [خط] -) اما اسطوره‌ی اختراع خط توسط کادموس، نیای ادیپوس، زیر غباری پنهان شده که تنها پس از غبار روبی، گوهر واژه-افسانه‌اش را نشان می‌دهد. منطق ارسطویی، گویی تلاشی‌ست تلویحی برای بر انداختن بازی. با این همه هیچ کجا واژه چنین دچار زبان-بازی نشده و هیچ کجا واژه چنین خود را عین حقیقت جهان ننموده است. شاید برای منتقد امروز، پذیرفتن این انگاره دشوار نباشد که افسانه‌ی علی بابا و چهل دزد بغداد، روزگاری سرشار از سخن

آرایه‌های رامشگران افسانه‌سرا (گوسان‌ها) بوده؛ می‌توان انگاشت که این گوسان‌ها یا ترابادورهای ایرانی، در شبستان پادشاهان و دهگانان ساسانی، هزارویک‌شب را با لحن‌پردازیها و سجع و... آراسته بوده‌اند، اما اینکه خود جانمایه یا موضوع این داستان هم حاصل بازی‌هایی با چند واژه‌ی فارسی میانه («در-ویشاک» «ویچاک» ...) و حتی بازی با نوشتار پیچیده‌ی پهلوی باشد باور ناپذیر می‌نماید. چرا که بدینسان، بازی‌های رويساخت، تقلید و بازتابی از بازی‌های ژرف‌ساخت متن خواهد شد و کار بازیگری‌ها خنثای خردمندانه‌ی زبان «بیخ» پیدا خواهد کرد.

اگر پذیرش واژه-افسایی یا بازی‌های واژگانی در ژرف‌ساخت‌های ادبی ناخوشایند باشد، پذیرش چنین فرایندی در فلسفه، مایه‌ی خشم «منطقی»ی ما می‌گردد. اما شک نباید داشت که فلسفه نیز دومین فرزند جادوست.

گفته‌اند که واژه‌ی «فلسفه» / "philosophia"، به معنای دوستداری دانش، بر ساخته‌ی فیثاغورس است که همزمان با کورش، سرسلسله‌ی هخامنشیان، و جانشینان او (کمبوجیه و داریوش)، به گشت‌وگذاری پژوهش‌مندان در مصر و ایران و حتی هند پرداخته است. چون این سفرها در پرده‌ی افسانه است، از این بازیگوشی‌ی واژگانی نیز در می‌گذریم که نام «هخامنش» هم تصادفاً به معنای دوستدار اندیشه، است. (واژه‌ی «منش» در فارسی از همان ریشه‌ای برآمده که واژه‌ی «مانسر» - [من= اندیشه]-). «لوگوس»، نزد این فیلسوف جزیره‌ی سامس، گرایه‌ای

دو گانه دارد: از یکسو، این همچون معادله‌ی جهان = عدد است، و از سوی دیگر، رو به سوی معادله‌ی جهان = موسیقی دارد. اما در این میان، حلقه‌ی گمشده‌ای دیده می‌شود: این حلقه‌ی گمشده (لوگوس [قانون جهان] = عدد) را فیثاغورث از کجا به دست آورده؟ پاسخ مرسوم آن است که این نگره، حاصل نخستین تفکر علمی است که رابطه‌ی تنگاتنگ پدیده‌های جهان با ریاضیات را کشف می‌کند. جهان، همانند موسیقی، بر ساخته شده از نسبت‌ها («لوگوس» ها)ی عددی. بنابراین، سیارات هفتگانه نیز در جنبش و فواصل خود، از اعدادی ریاضی پیروی می‌کنند که موسیقی ایشان را ساز می‌کند اما اندکی درنگ کنیم! آیا این نگره، که میان علم و عرفان پرپر می‌زند، خود از گونه‌ای بازی واژگانی برنیامده؟ بازیگوشی جادوگرانه‌ای با واژه‌های زبانی از یاد رفته؟ مانند آنکه روزگاری، اخترشماری که به زبان آریاییان کهن سخن می‌گفته با واژه‌های «مرو» // mru (= گفتن) و «مر» // mar (= حساب کردن، شمردن، برخواندن) در زبان اوستایی بازی کرده باشد؟ آیا بنابراین، نگره‌ی فیثاغورس، بازتاب باوری کهن‌تر درباره‌ی کیهان نبوده که لوگوس (گفتار، واژه‌ی جادویی // مانسر) را با عدد و اخترشماری پیوند می‌داده؟ اگر این انگاره‌ای بی‌پایه پنداشته شود، آنگاه شاید بهتر باشد به واژه‌ی «ماریک» // mark در فارسی میانه بنگریم که از همان دو ریشه‌ی بالا برآمده، به معنای:

۱) واژه // ورد // افسون؛ ۲) عدد- مند // پرشماره؛ ۳) علائم هفت سیاره و برج‌های دوازده‌گانه که اخترشماران، آن را نشان

رخدادی ویژه می‌دانستند.<sup>۱</sup>

و این، همان حلقه‌ی گمشده‌ای است که می‌جستیم: واژه = عدد؛ در کنار لوگوس = واژه = آواز (موسیقی).- آیا منطق ارسطویی، بازسازی همین هندسه‌ی درون لوگوس فیثاغورسی نیست؟ فلسفه، همواره به ریاضیات و منطق اعداد غبطه می‌خورد. برآوردن چنین آرزویی، شاید هرگز ممکن نشود چرا که زبان فلسفی، به هر حال، میان زبانی هنری-ادبی (که سیال است) و زبان علم (که دقیق و اما خشک است) نوسان دارد. با این همه، گام‌های ریاضی‌وار اسپینوزا هنوز گویی در پیمودن همین مهتاب بوده است. این آرزوی ریاضی‌گرایانه‌ی فلسفه، سرانجام در روزگار ما با منطق صوری جدید (منطق ریاضی) برآورده شده، بدون آنکه دیگر بتوان نام فلسفه بر آن نهاد. از سوی دیگر، پاره‌ی رمزگرا یا هنرگرای فلسفه، کمابیش در نگاه عرفانی فلسفه‌ی نو-افلاتونی سر در می‌آورد (واژه = باز = ورد). تنها در نگره‌ی فیثاغورسی است که با همه‌ی خامدستی‌های ساده‌اندیشانه‌ی آن، کالبد خشک ریاضیات با سیالیت موسیقی پیوند و آشتی داده شده است. این، همان بیان

۱- نگاه کنید به همین واژه‌ی «اخترشماری» که در فارسی به معنای شمردن یا حساب اختران است و شاید به پیروی از نجوم بابلیان، ستارگان را با اعداد ربط می‌دهد، در حالی که این واژه هنوز هم در زبان‌های اروپایی همان "astrology" خوانده می‌شود. به پیروی از یونانیانی که در پی لوگوس اختران (astro-logos) بودند. چون در این رشته، علم و جادو به هم آمیخته است، ناچار علمی که با شیوه‌ی تجربی-ریاضی، به ستارگان و پدیده‌های کیهانی می‌پردازد در زبان‌های اروپایی "astronomy" (قانون اختران) و در فارسی، «اخترشناسی» نامیده شده.



خرد درونی توری-واژ زبان است، همان واژه = موسیقی پیوند و آشتی داده شده است. این، همان بیان خرد درونی ی توری-واژ زبان است. همان واژه = موسیقی، واژه = بازی، و واژه = (ماریک) = عدد. هیچکس شک ندارد که موسیقی، ساختاری از نسبت‌های ریاضی‌ست، با این همه بازیگری زبردست‌تر و شگرف‌تر از موسیقی نمی‌شناسیم. نمی‌توان میان گفتار-آوازهای آن با نوشتار آن (یا نگاشتگی‌اش بر یاخته‌های مغز ما) فرقی قائل شد. معنای موسیقی، همان نغمه‌ها، یا همان «واژه»های آن (آوازا و نواخت آن) است. اگر این زبان است، خود، همان دال است و خود، همان مدلول (و در واقع، هی‌چکدام).

آیا در اینجا نیز تقابل میان گفتار و نوشتار، آنچنانکه دریدا در می‌یابد در کار است؟ نمی‌توان چنین گفت مگر آنکه بتوانیم این لوگوس فیثاغورسی، این ریاضیات چنگ نواز و رقصان کیهانی را به ساده‌ترین معنای لوگوس، گفتار، فرو کاسته کنیم. دشواری اینجاست که هنگامی که دریدا، در آنچه که خود "logocentrism" (لوگوس-سالاری // گفتار-مرکزی/کلام-محوری) می‌نامد نشانه‌های یک بیماری اندیشگانی را در فلسفه‌ی غرب می‌جوید، نه تنها به مفهوم ارسطویی ی لوگوس نظر دارد، و نه تنها به متافیزیک حضور که بعداً به آن خواهیم پرداخت، بلکه نیم‌نگاهی دارد به معنای اصلی‌ی «لوگوس» در زبان یونانی (گفتار در برابر نوشتار). بر این بنیاد، شاید بهتر باشد، لوگوس فیثاغورسی را همان «مانسر» بخوانیم که هم

کلمه // کلام است و هم، در اصل، به معنای اندیشه-اندیشه‌ای که چنانکه گفتیم چیزی نیست مگر همان لرزا-لرز برانگیخته‌ی توری-واژ که متن توری-واژ را در نوشته می‌کند (یعنی خود را در می‌نوردد و می‌نویسد)-همچنانکه امواج موسیقی-درست است که، در ساده‌ترین برداشت، نوشتار، همچون خطی که آدمیان بر ساختند، پس از گفتار پدیدار شده، و از اینرو گفتار، در سلسله مراتب پایگانی‌ی خود، بر نوشتار برتری می‌یابد. با این همه اگر، معنای گفتار و نوشتار را گسترش دهیم، ما نیز شاید به همان نتیجه‌ی فلسفی‌ی دریدا به رسیدیم که برتری گفتار بر نوشتار را بر نمی‌تابد. اما این، گویا، کشف تازه‌ای نباشد. دوگانگی و تقابل میان گفتار و نوشتار چنانکه ما امروز در می‌یابیم در همه‌ی روزگاران و در همه‌ی فرهنگ‌ها، صدق نمی‌کند. نمونه‌وار، می‌توان از مصریان باستان گفت که شاید نخستین آفرینندگان خط بودند. در زبان ایشان، واژه‌ی «مد» همانند «لوگوس» یونانیان به معنای گفتار و واژه است، با این همه ایشان، خط باستانی‌ی خود و یا هر نوشته‌ای به آن خط را نیز «مدو-تتر» (گفتار ایزدی) می‌خواندند-

۱- خط مصری، مانند خط امروز عربی-فارسی، واک‌های کوتاه را نشان نمی‌دهد، همچنانکه حرف «و» را نیز می‌توان به صورت مختلف (U و W و V) خواند بنابراین، تلفظ صحیح «مدو-تتر» نامعلوم است. فرهنگ هیروگلیفی والیس باج، برای ممکن ساختن خوانش این واژه، آن را با تلفظ فرضی metu neter ثبت کرده. اگر اما آنرا با واژه‌ی قبطی بسنجیم، شاید بتوان آنرا «متون-تتر» motu notar خواند (۲). برای واژه‌های مصری که در اینجا به آن ارجاع شده، بنگرید به :

Wallis Budge, E. A. An Egyptian Hieroglyphic Dictionary, published by John Murray, London, 1920, reprinted by Dover Publications, New York, 1978, vol. I. pp.335 (a&b), 402(a).

این، معادله‌ی گفتار=واژه=نوشتار، چندان برای ما بیگانه است که خواه ناخواه، با یونانیانی هم‌سو می‌شویم که «مدو-نتر» را به نوشتار مقدس («هیروگلیف») ترجمه کردند. اما گویی نزد مصریان باستان، خط هیروگلیفی، با الفبایی که بازنگاری عناصر طبیعت است، بازتاب همان گفتارهای ایزدی‌ست که جهان از آن ساخته شده. بدینسان، پدیده‌های طبیعت، واژه‌هایی هستند در متن کیهان. واژه‌هایی رمز-نگاری شده. پس، طبیعت، خود، یک هیروگلیف است. شباهت چنین مفهومی که جهان را همچون گفتار-نوشتاری ایزدی می‌شمارد، چندان فاصله‌ای با «لوگوس» یونانیان، و «مانسر» یا «منتیره» ایرانیان و هندیان باستان، ندارد، با این تأکید که تقابل میان گفتار و نوشتار را از میان بر می‌دارد. اما در اینجا بگذارید به یک واژه-افسائی دست بزنیم. اصطلاح «مدون-تر» یک اصطلاح دیگر را در توری-واژه زبان مصری به یاد می‌آورد: «مدو-نتر»، به معنای فیض ایزدی-یا در معنای واژه-خوان (یا تحت‌اللفظی) اش: تخمه-افشانی‌ی ایزدی. معنای «مت» یا «متوت» همانا تخمه، و فرزند است. چنانکه گویی، هر واژه‌ای در این هیروگلیف کیهانی، خود، همان تخمه‌افشانی لوگوس (معنا) باشد. این، تداعی، ما را به یاد ساختاره‌ی استعاری دریدا می‌اندازد: تخمه‌افشانی‌های متن // مدلول // معنا، درون پیشگفتار // دال // واژه. بدون آنکه دریدا نظری به این سابقه‌ی باستانی نگره‌ی خود داشته باشد. انگار زبان خود، از دیرباز به خود اندیشیده باشد و نطفه‌ی اندیشه‌هایی درون آن پدیدار شده که ما

پس از کوشش فراوان به آن دست می‌یابیم و آن را می‌پرورانیم. (مگر آنکه بگوییم ما خود، همان زبانیم که به خود می‌اندیشد و خود را می‌پروراند.)

اینکه امروزه معادله‌ی واژه=بازی را بر نتاییم مگر آنکه به سوی یک نسبیت‌گرایی مطلق و ضد انسانی، و یا به بی‌معنایی مطلق متن کشانده شویم، همه گواهی‌ست از برداشتی منفی از بازی، همچون یک آشوبه‌ی بی‌آیین. تو گویی، میان دو روی سکه‌ی مطلق‌گرایی مطلق، راه میانه‌ای در کار نباشد. و گر نه اینکه از دل یک بازی‌ی کیهانی-واژگانی، معنایی برخیزد شاید همان اندازه غریب و باورناپذیر باشد که برخاستن خرد انسانی از میان بازی امواج ماده. اگر به زبان علم امروز سخن بگوییم، آواز واژه‌های ما نوسانی‌ست از امواج در یک رسانه‌ی مادی (مثلاً درون هوا)، در حالی که ماده‌ی جهان نیز چیزی نیست مگر همان بسته‌های موج. جنبش این امواج، با همه‌ی پویایی و بازیگری‌هایشان، آیینی دارد که می‌توان آن را به زبان ریاضی باز نمود. بدینسان شاید طرحی نو از نگره‌ی فیثاغورس در اندازیم بدون آنکه این طرح به دخمه‌های راز-وارگی بیفتد. بدینسان شاید بتوان نگره‌ی مانسر-لوگوس را همچون وحدتی میان زبان انسانی و زبان کیهان دریافت. ما پاره‌ای از کیهانیم و نه بر فراز کیهان. با این همه، در حالی که ما بازی‌های موج و تداخل و به هم پیوستن و از هم گسستن آن را در مغز خود، «اندیشه» می‌نامیم، همین پدیده را در تراز مادی-کیهانی‌اش، «تیرو» و «کارمایه» (انرژی)

می‌نامیم. با این همه، گویی توری- واژ زبان‌های کهن، این دوگانگی‌ها را بر نمی‌تابد. در زبان اوستایی، کلمه‌ی «واش» (واژه) به زودی ما را به سوی کلمه‌ی همنوای دیگری می‌کشاند: «واز» که به معنای نیرومندی، زور، قدرت است. ریشه‌ی این واژه «وز-» (نیرومند ساختن)، کار واژه‌ی دیگری را به یاد می‌آورد «وز-» (به جنبش درآوردن، بردن...). همین کلمه، در حالت تفضیلی (ترین- سار) به صورت «وازیشت» // vazist درآمده که نه تنها به معنای تندروترین، تیزتک‌ترین، بلکه به معنای تیزهوش‌ترین است، و از آن مهم‌تر، لقب آتش نهفته در ابرهاست (آذرخش). اینک، شاید بدانیم چرا واژه، می‌تواند همچون خردی کیهانی دریافت شود اما نه چون خردی بیرونی یا منطقی ارسطویی، بلکه همچون آتشی کیهانی. این مفاهیم را بار دیگر در گستره‌ی واژگانی زبان پهلوی می‌توان بازیافت: وازیتن (زیدن، جنبیدن، پرواز کردن، جنباندن، بردن- نواختن موسیقی، بازی کردن) وزیشن (زبان‌های آتش، وزش باد)، وازیشت (افروزی آتش)، وازیشتنی هـ // vazisnih (الهام= مانسر)... - همه‌ی این مفاهیم گوناگون، تنها در مفهوم مشترک حرکت و جنب‌وجوش، پیوند می‌خورند، همچنانکه «واژیدن» (واجیتن) در فارسی میانه، نه تنها به معنای سخن گفتن، بلکه به معنای بردن و حمل کردن است. اگر بخواهیم برای این همه، نمادی بجویم شاید هیچ تمثیلی بهتر از خود آتش یافت نشود. با این همه، این آتش باید همچون خردی دریافت شود که مانند معرفت نهفته‌ی کیهان است. آیا آتشکده‌ی مغان، نماد همین

معرفت فراموش شده است؟ این مغان که در سفرنامه‌ی دروغین فیثاغورس، به کیش زردشت تسخر می‌زنند، سرانجام آتشکده‌های کیش کهن خود را به جامه‌ی دین جدید در آوردند. با این همه پاسداشت ایشان از آن معرفت نهایی چنان بود که جهان باستان، نام ایشان را یکسره با دانش‌های رمز آلوده در آمیخت و آن را مترادف با جادو گرفت (واژه‌ی "magic"، به معنای جادو، در زبان‌های اروپایی بازمانده‌ی همین باور است). فرهنگ برهان قاطع، به ما می‌گوید «هیرید- خادم و خدمتکار آتشکده را گویند- و به معنی‌ی حاکم آتشکده ... و به معنی‌ی آتش‌پرست هم آمده است.» - با این همه، در فارسی میانه (پهلوی)، «ثِرِپَت» // érpāt (هیرید) با واژه‌ی آتش مرتبط نیست همچنانکه در زبان کهن‌تر اوستایی هم «اَئِثِر-پَئِیتی» // aeθra paiti، به معنای استاد و از ریشه‌ی «یی» به معنای شناختن و کسب معرفت است. تو گویی، هیریدان، در پاسداری‌شان از آتش، شناسانده‌ی جنب‌وجوش معرفت کیهانی بودند. اینک، فرض کنیم، واژه‌ی عربی «عرفت» معرب همین «ثِرِپَت» (نگهدارنده‌ی معرفت) و یا «عرفان» عربیده‌ی واژه‌ای چون «ثِرِپان» (پاسدار معرفت) باشد. همین فرض، به شیوه‌ای هم-افروز، به تاریکی‌های دو سوی رودی تاریخی پرتو می‌افکند که میان مغان کهن و نوادگان عارف‌شان جاری بوده است. در هر دو سوی این رود شعله‌ور، کسانی در رقصاندن که هر یک به گونه‌ای، نهاد جهان را آتگشون سیال می‌بینند و از آن، جام‌های آتش بر می‌گیرند.

هراکلیتوس که آیین مغان را همچون دیگر آیین‌های سری، نامقدس می‌خواند، نخستین فیلسوف یونان است که به بیان فلسفی‌ی این آتش کیهانی می‌پردازد. او می‌داند که سختگوی لوگوس (واژه یا آذرخش کیهانی است): «دانایی، نه گوش دادن به من، بلکه به لوگوس است ...» - «آذرخش؟، بر همه چیز فرمانرواست» کیهان، «همیشه بود و هست و خواهد بود، آتشی همیشه زنده، فروزان به اندازه‌هایی؛ و خاموش به اندازه‌هایی»، «از این لوگوس که هستنده‌ای جاویدان است آدمیان، ناآگاهند» زمانه «کودکی ست که نرد می‌بازد. پادشاهی‌ی یک کودک! «مردمان نمی‌دانند که چگونه جدایی، عین پیوستگی است: کشش‌های متضاد چنانکه در کمان و در چنگ.» «طبیعت نیز در پی اضداد، تلاش می‌کند و از همان‌ها هماوازی (هماهنگی) پدید می‌آورد نه از همانندها. همانگونه که در هر حال، نر با ماده به هم گرد می‌آیند... نخستین همبستگی از راه یگانگی اضداد روی می‌دهد...» «ما، در یک رودخانه، هم پا می‌گذاریم و هم پا

۱- شماره‌های برابر هر نقل قول همان شماره‌بندی‌های دیلر (H.Diels, Herakleitions) بر قطعات بازمانده از هراکلیتوس، و متن فارسی، کمابیشی مطابق است با ترجمه‌ی دکتر شرف‌الدین خراسانی از اصل یونانی، در نخستین فیلسوفان یونان، ۱۳۵۰، شرکت کتاب‌های جیبی، صص ۲۴۴-۲۲۵.

۲- استعاره‌ی «آذرخش» (همچون آتش جهانی)، در پیوند با لوگوس (واژه و خرد)، یادآور «وازیشت» است که هم آذرخش است و هم تندترین حرکت و هم هوشمندترین، و آنچه او « $\pi\rho\eta\sigma\iota\sigma\tau\eta\rho$ » (پرسستر= آذرخش، کولاک، می‌نامد) همچون تبخیر آتشگون دریاها یا «فواره‌ی آتشناک» و مفسران را به اختلاف انداخته، گویی واژگونه‌ی همین آذرخش است همچون ابخیره‌ی درخشانی که از دریای آسمانی رنگ به سوی آسمان دریا- فام سر می‌کشد. به بیانی استعاره‌ی، شاید بتوان آذرخش را همچون نوشتار لوگوس خواند بر متن آسمان و تندر یا توفندهای آوازی را برابر با گفتار لوگوس گرفت.

نمی‌گذاریم. ما، هم هستیم و هم نیستیم.» «آنچه در ماست یکی ست: زنده و مرده، خوابیده و بیدار، جوان و پیر. زیرا این‌ها دگرگون شده، آن‌هایند، و باز هم دگرگون شده این‌هایند» «باید دانست که جنگ، در چیزها همگانی ست ...» از اینرو، هراکلیتوس، در برابر آرزوی هومر برای از میان برخاستن جنگ، هشدار می‌دهد که اگر جنگ نبود «همه چیز از میان می‌رفت»

طرفه آنکه این نگره‌ی آتش‌گرا که چنین به علم کیهان - شناسی و فیزیکی جدید نزدیک است، در بنیاد خود، همان نگره‌ای باشد که به راز-واریگی‌های عرفانی انجامیده است. هیچ نمی‌دانیم آشنایی‌ی هراکلیتوس با اندیشه‌ی مغان تا چه پایه بوده، نامه‌نگاری‌های میان او و داریوش شاه معتبر دانسته نشده. با این همه جنگ میان نیروهای متضاد، از سویی به جنگ میان نیروهای متضاد در آیین زردشت می‌ماند. بدون آنکه هیچکدام از این دو نیرو نیک یا بد باشند، و از سویی دیگر، این جنگ، همچون چرخشی ست که در نماد یس و یانگ چینیان می‌بینیم. دگرگونی‌های این و آن شونده‌ی ضدین، شاید ما را به یاد نگره‌ی دریدایی "difference" (دگرسانی) بیندازد. به روی، هیچ فیلسوفی به اندازه‌ی هراکلیتوس، بر فلسفه‌ی جدید غرب (از هگل گرفته تا نیچه و...) تأثیر نگذاشته است.

فیلسوفی که به این آتش کیهانی تن در دهد، یا باید همچون آن فرزانه‌ی چینی باشد که گویی از زبانه‌های آتش تنها بازی‌های آنرا می‌بیند و می‌کوشد تا خونسردانه، راه خود را از میان این

زبان‌های بی‌نام و بی‌سو بیاید و با «دائو» Tao، به معنای راه [طبیعی]) همسو شود، و یا همچون عارفی که هماهنگ با سماع طبیعی، رقصی آتشگون و مستانه را آغاز می‌کند بی‌آنکه شعله‌های عقل‌سوز آن، او را بهراساند، و یا همچون نیچه که دانستگی‌های خود را به خرمن این آتش دیوانه سر می‌اندازد تا در این فراموشی، دل به عشق سرنوشت جهانی // "amor fati" بسپارد. در همه‌ی اینها زبان، به سوی زیانه می‌رود.

با همه‌ی شباهت فلسفه‌ی هراکلیتوس با آیین‌های شرقی، نمی‌توان به یقین گفت که او این همه را از فرهنگ‌های دیگر برگرفته است. اگر او بر آن بود تا بر توری-واژ زبان یونانی، به معادل‌های مانند هستی (استی) = آتش برسد، همین اندازه بسنده بود که با یک گام واژ افسایانه، از کلمه‌ی «استین» / ἑστίν (= است / هست) به واژه‌ی «هستی» / ἑστία (= آتشدان) برسد!

اگر این همه، فریبی زبانی باشد، فیلسوف دیگری لازم بود تا به این بازی‌های کودکانه پایان دهد. اگر کار فلسفه همه آن باشد که پرده از هستی بردارد، و اگر لوگوس، گفتار این هستی از پس پرده باشد، پس شاید با واکاوی‌های لوگوس (واژه و معنا)، آنچنان که در زبان پدیدار می‌شود، بتوان شیوه‌ای برای استدلالی عقلانی یافت که ما را به لوگوس یا معنای جهان برساند. و هستی، مانند حقیقتی، پرده بر افکند. پس آیا می‌شد قوانین این «مانسر» «لوگوس» را چنان یافت تا نه تنها قوانین اندیشه، که

قوانین جهان (همچون واژه‌ای گوشت‌مند شده) را نیز به یاری آن دریافت؟ چنین دانشی را یونانیان می‌توانستند «لوگیک» // logikos (یعنی دانشی مربوط به «لوگوس» بنامند، و این همان نامی‌ست که یونانیان برای شیوه‌های استدلال در واکاوی‌های ارسطو برگزیدند. همچنانکه ایرانیان و هندوان نیز می‌توانستند آنرا «منتریک» // mantrik بنامند. - واژه‌ای که شاید پژواک آنرا در واژه‌ی «منطق» (شکل عربی شده‌ی «منت [ر] یک»؟)، بتوان بازشناخت. با همه‌ی نوآوری‌های منطق ارسطویی، گویی آن توری-واژ سیال، اینک درون قالبی عقلانی می‌افسرد و این همان ایستایی و خشکیدگی واژه‌هاست در بالاترین شکل خود. اگر از معادله‌ی واژه = بازی، دل‌ازده‌ایم، اینک این ما و این: معادله‌ی واژه = لوگوس = عقل! در واقع، شاید هیچ واژه‌ای بهتر از واژه‌ی عربی «عقل» (= پایند شتر)، رسانای لوگوس، آنچنان که در فلسفه‌ی ارسطو خودنمایی می‌کند، نباشد. این «عقل» اشتران زرین را از رقص‌های آتشگون و لوکیدن‌های خسروانه باز می‌دارد. در واقع، اگر جهان، چنان که هراکلیتوس در می‌یافت، همه صیوریت یا «شدن» باشد. برای دریافت این حرکت، باید دمامد آن را ایستاند. همچنانکه برای دریافت کارکردهای یک اندام زنده، باید آن را می‌راند و تشریح کرد. بنابراین، از این پس، فلسفه رو به سوی کالبدی خشک می‌نهد. چنانکه انگار ماهیان زنده‌ای، زیر آفتاب سوزان خردی بیرونی، خشکیده باشند (دست کم‌اش این است که این ماهیان، دیگر نمی‌توانند از دستان ما بلغزند

و بگریزند، بنابراین همچون مفاهیمی منجمد به کار می آیند.) پس اگر زبان ما در مثل نمی تواند دو معنای متضاد را با هم جمع کند، این خود نشان آن است که جهان نیز از چنین کاری عاجز است. از دیدگاهی منصفانه نمی توان از ارجگذاری و ستایش کار کارستان ارسطو خودداری کرد. اگر ساختار فلسفی او سست بود نمی توانست این همه سال پا برجا بماند. اما شگفت است که چنین نگرهی عقلانی و موجهی، نه تنها برای چندین سده، فلسفه را از حرکت پویای خود بازداشت، بلکه در زمینه علمی نیز جهان را به سوی یک ایستایی هزارساله کشاند. مشکل کار کجا بود؟ بدین پرسش شاید بتوان پاسخ هایی چند داد، اما اگر بار دیگر به توری-واژ زبان بنگریم شاید پاسخی دگرگون بیابیم.

فرض کنیم که، توری-واژ زبان را همه بر ساخته از واژه ها بدانیم، و در برابر آن، جهان مادی (گیتی) را همچون شبکه ای دیگری بدانیم که به جای واژه، از عناصری به نام «واژ» (قدرت، نیرومندی) پدیدار شده باشد. در نگره های کهن تر از ارسطو، این دو شبکه از هم جدایی ناپذیرند و تنها دو تراز از جهان را (همچون زبان انسانی و زبان ماده) باز-می نمایند، نگره ای که بعدها رگه هایی از آن، در کار نیچه احیا می شود. زبان، از این دیدگاه، معنایی بسیار گسترده دارد و همچون مانسِر-لوگوس، از کشاکش ذرات مادی تا ذرات زبان بشری (واژه ها) را فرا می گیرد. در نگرهی ارسطویی اما انگار، لوگوس، دوپاره می شود. چنانکه گویی اینک می توان از یک توری-واژ (شبکه ای واژگانی= زبان

انسانی) در برابر یک توری-واژ (شبکه ای نیرویی= گیتی) سخن راند و چون گیتی (جهان مادی) سراپا سیال و در کار «شدن» است و نمی توانیم آن را از حرکت باز داریم، به ناچار توری-واژ زبان را می توان همچون یک شبکه ای ایستا، یا داربست هایی منطقی دید که ساختمان جهان را باید درون آن برپا کرد. هنگامی که یک فرزانه ی کهن، به جهان می نگرد، آن را همان زبان (در معنای گسترده اش) می انگارد، و این همچون آزمون یا تجربه ی خرد درونی نیرو (ماده) دریافت می شود، اما در نگرهی ارسطویی، تجربه ی جهان، جایی ندارد چرا که نمی توان به آن پلاسما یا تاژمایه ی جهانی دست یافت، و تنها کافی ست به بازتاب ایستای آن درون خردیرونی (عقل بشری) نگریست. به همانگونه که عقل ارسطویی اینک واژه ها را از بازیگوشی باز داشته و هر یک را در یک مقوله (کاته گوری)، یا در قفسه های مشخص، رده بندی کرده، به همانسان باید درون چارچوب های استوار همین کتابخانه، معنای چرخان جهان را بازیافت، درون رده های منظم عقلان. اما برای نظم دادن به بی نظمی های جهان که همچون یک سیاله، تاژمایه، و یا «شدن» پدیدار می شود، می توان از معنای ایستای «هستی» سود جست. آنچنانکه «شدن» ها، همچون اعراضی پدیدار شوند ناپایا که برگرد یک هستی مرکزی به نام «هستی» می چرخند و اگر نمی توان خود حرکت بی آرام و قرار جهان را درون قفسه ها جا داد، مرکز آن، یعنی هستی اش را می توان برگرفت و ... - بدینسان، همه چیز، گویی در جای خود قرار می گیرد.

اینک باید خود را برای گذر از راهی سخت، آماده سازیم که هنر و فلسفه و علم، اما، سرخوشانه از آن گذشته‌اند یا هنوز در آن پرسه می‌زنند. اینکه بتوان در نوشتاری چنین کوتاه، هم به هنر پرداخت، هم به فلسفه و هم کمابیش به علم، بی‌شک ناممکن است چه رسد به اینکه در این راه با غولان هم‌عنان شویم. با این همه، شاید بتوان در اینجا برخی از آیین‌های بنیادین زبان را همچون اُسترهی اُکام (Occam's razor) به کار ببریم تا به ضروری‌ترین نکته‌ها بپردازیم. بنابراین، بنیادها و چکیده‌ی راهبردی که در پیش داریم، چنین خواهد بود:

زبان بشری، پس از آنکه از متن جهان جدا شد، همراه با فرزندان سه گانه‌اش: هنر، فلسفه و علم، دوباره به سراغ جهان بازگشت. با همه‌ی بدگمانی‌های نهفته یا آشکار، یا رودررویی‌های حکمفرما بین این سه حوزه‌ی شناخت، باید پذیرفت که هر فرهنگ باروری، اجاق خود را با آفروزه‌ی همین قلمروی سه گانه، روشن می‌کند. گیریم که ویژگی‌ها (تخصص‌گرایی)های بایسته‌ی عصر جدید، زبانه‌های این شعله‌های گوناگون را برای یکدیگر ناگیرا ساخته باشد. با این همه، شک نیست که جهان آینده، خواه ناخواه، رو به سوی دانشی چندپیشه (multi-disciplinary) دارد که باید مترجمانی را بر مرز جداکننده‌ی دانش‌های گوناگون بگمارد تا زبان‌های هر حوزه را کمابیش برای حوزه‌ی دیگر دریافتنی سازد (همچون مرزدارانی که، پس از باژگیری، به مفاهیم هر حوزه روادید

از این پس، زبان، تبدیل به استعاره‌ای در برابر جهان می‌شود، مگر آنکه بار دیگر بسان نیچه، معنای استعاره را (همچون یکسان‌سازی) تا ژرفاهای جهان دنبال کنیم. از سویی دیگر، در حالی که کتابخانه‌ی ارسطو اینک پر از پیکره‌ی شکوهمند جانوران خشکانیده شده است که به آسانی می‌توان آنها را لمس و رده‌بندی کرد، هر یک از این پیکره‌ها، همچون یک انتزاع پدیدار می‌گردد که به جای جوش و خروش گیتیایی، نموداری از یک فرا-گیتی یا همان هستی‌ی مینویی است که شاگردان ارسطو آن را متافیزیک (ماوراءالطبیعه) نامیدند. بیهوده نیست که سپس، دریدا در پس پشت چنین لوگوسی، حضور هستی‌ی را همچون یک مدلول استعلایی (فرا-یاز) باز می‌یابد و کانت، بسی ژرف‌کاوانه‌تر، در همه‌ی این مفهوم-واژه‌های عقلانی، انعکاسی خاموش از خود جهان را می‌یابد که در لوگوس انسانی (دستگاه فهم) فرایازیده شده‌اند، بدون آنکه شناخت ما هرگز بتواند از لبه‌های هر پدیده‌های فراتر برود و به خود هستی برسد. اما راستی چرا نمی‌توان از چیستی هستی که شالوده‌ی کتابخانه‌ی ارسطوست، پرسید؟ مگر آنکه فیلسوفی چون هایدگر، دلاورانه، فلسفه‌ی هستی‌شناسانه‌ی خود را بر بنیاد همین پرسش می‌نهد؟ برای دریافتن این دشواری، باید به تفاوت «هستی» با «استی» پرداخت که از بد حادثه در دل توری-واژ زبان پنهان مانده است، تا سپس بدانیم چگونه بسا فیلسوفانی که گویا هفت شهر هستی را زیر پا گذاشته‌اند، ناگزیر، از خم کوچهی استی فراتر نرفته‌اند.]]

عبور می‌دهند). مشکل دیگر، این است که پیشاپیش می‌دانیم که دستاورد هر هنرمند، فیلسوف یا دانشور بزرگی، به کوه‌هایی سترگ می‌ماند که بر قلعه‌ی هر یک آتشی فروزان باشد. اگر اما در شتاب زمان و تنگنای چارچوبه‌ی جستاری کوتاه گرفتار باشیم، خواه ناخواه، باید از دامنه‌های کوه درگذشت و از چکادی به چکاد دیگر جست؛ به شرط آنکه پذیرای خطاهای ناگزیر خود باشیم و خطر لغزش‌ها و سقوط‌هایی پیاپی را به جان بخریم. این هشدار است به خواننده‌ای که فرضاً می‌خواهد در وجیزهای چنین کوتاه، بدون نیم‌نگاهی به فلسفه یا علم، صرفاً به مطالعه‌ی موازین گرانسگ هنر و ادبیات کهنه یا نو بپردازد؛ نیز، این تمهیدی است برای آنکه بدانیم چرا از میان تمام دگر راه‌ها، باید به «استی» و «نیستی» بپردازیم (زیرا در اینجا، حوزه‌های گوناگون هنر و فلسفه و علم از هم جدا می‌شوند) و چرا باید خیزهای بلند دانشوران را از این سکو به سوی مفاهیم غریبی مانند «هستی» و «پرستار» دنبال کنی (در اینجا است که زبان و جهان گرد هم می‌آیند) و چرا سپس با شبخ مفاهیمی ناشناخت‌های روبرو می‌شویم مانند «زمان» و «مکان» (که همه با آن درگیرند) گیریم که در چنین مرور شتابانی نتوانیم در سرای بزرگترین اندیشه‌های درخشان بشری جز یکدم درنگ کنیم (زیرا خواننده، در اینجا، تنها باید سرنخ‌های برای گذر از هزارتوها را به چنگ آورد و فروکاستگی ناگزیر را نشانی از سردی خرمن‌های آتشی که اینک جز آتشگیرهای به دست او نداده نشمرد. این، کمترین چیزی است که می‌طلبیم، به حکم آنکه

نیک می‌دانیم که «هیچکس نیست که در کوی تو- اش کاری نیست» /// هر کس اینجا، به امید قبسی می‌آید». اگر اما اینجا، همه جست و خیزی بازیگوشانه تلقی شود، چه توان کرد که به قول هجویری «سکر، بازیگاه کودکان است - و بازی، به قول هراکلیتوس، آیین «زمان» است.

در میان زبان‌های هند و اروپایی، فارسی شاید تنها زبانی باشد که با تطور یا فرگشتی شگرف، میان «هست» و «است»، توفیری شایسته‌ی پرسمان، پدید آورده است و واژه‌ی «است» را فقط همچون یک رابط یا کار-واژه پیوندی به کار می‌برد. برای سنجش اهمیت این تفکیک، بگذارید به نمونه‌ای بارز بنگریم. مارتین هایدگر، که زبان مادری‌اش، مانند بسیاری از زبان‌های جهان برای «هست» و «است» تنها یک واژه بیشتر ندارد؛ به ناچار برای توفیر میان فلسفه و علم، در کنار اصطلاح «ontology» (هستی‌شناسی)، اصطلاح «ontic» را برمی‌سازد که در زبان فارسی می‌توان به آسانی به «استی‌شناسی» برگرداندش. زیرا کار علم، نه هستی‌شناسی، بلکه پرداختن به کارکردهای استی، یعنی ارتباط‌های ساختاری‌ست. این چنین تمایز کارستانی البته شاید یکدم ما را به این پندار برساند در زبان‌های دیگر نیز به آسانی می‌توان «هستی» را از «استی» تفکیک کرد، اما با نخستین نگاه به کتاب «هستی و زمان» هایدگر، با حیرت، به لرز لرز دشوار زیانش برای رسیدن به چنین تمایزی میان «هستی‌شناسی» و «استی‌شناسی» پی می‌بریم. در واقع، هنوز، سه صفحه‌ای در



این کتاب پیشتر نرفته‌ایم که فیلسوف، پس از بحث درباره‌ی دشواری‌های پرسمان یا معمای هستی، به ما یادآور می‌شود که با همه‌ی این دشواری‌ها، همیشه به آسانی واژه‌ی «هست» را در زبان روزمره‌ی خود به کار می‌بریم، آنچنانکه انگار، معنای آن را کمابیش می‌دانیم بدون آنکه سردرگم شویم. مثال او چنین است: «آسمان، آبی است» هر مترجم فارسی‌زبانی، در ترجمه‌ی همین جمله‌ی ساده، آنچنانکه هایدگر آن را می‌فهمد، در می‌ماند زیرا اگر این جمله را به همین سادگی به یاری فعل ربط «است» ترجمه کند، خواننده‌ی فارسی‌زبان در نخواهد یافت چگونه کاربرد واژه‌ی «است» در اینجا، می‌تواند برهانی بر کاربرد روزمره‌ی واژه‌ی «هست» باشد؟ همچنانکه خواننده‌ی عرب، هنگامی که به ترجمه‌ی عربی این جمله بنگرد: «السماء زرقاء» (بدون هیچ نشانی از «است»، و یا «هست»)، نه برهان هایدگر را درمی‌یابد، نه علت دشواری یا خرده‌گیری‌های ما را در حالیکه، خواننده‌ی آلمانی، این مثال فیلسوف را نمونه‌ای آشکار از کاربرد روزمره‌ی واژه‌ی «هست» خواهد پنداشت، چرا که در زبان آلمانی، واژه‌ی «ist»، هم به معنای «است» به کار برده می‌شود و هم به معنای «هست»، از سوی دیگر، اگر مترجم ایرانی، این گزاره را ترجمه کند به «آسمان، آبی هست» این چنین جمله‌ای، گونه‌ای ناهنجاری را می‌رساند که معنای آن، هم دریافتنی‌ست و هم دریافتنی؛ دریافتنی از آن رو که خواننده، انگار باشم زبانی‌ی خود، باید لغزش مترجم را دوباره به صورت همان «آسمان، آبی‌ست»

به هنجار و دریافت کند، و دریافتنی، از آن رو که آن را تعبیری شاعرانه- فلسفی درباره‌ی «هستی»، خواهد پنداشت که ایماهایی فراسویانه دارد؛ هر چند این دیگر، جمله‌ای با کاربردی روزانه نیست.

هنگامی که می‌گوییم: «آسمان، آبی است»، چنین جمله‌ای، شاید هرگز، هیچ فیلسوف فارسی‌زبانی را برای برپاداشتن فلسفه‌ای در هستی‌شناسی برانگیخته نکند، گیریم که زبان‌شناسان را به ژرفکاوی در آن بکشاند. بنابراین، آنکس که در میدان توری-واژ زبان فارسی شناور است، در نمی‌یابد چرا چنین جمله‌ی ساده‌ای، در زبان‌هایی دیگر، می‌تواند هیاهویی فلسفی برپا کند. هر دانش‌آموز نوآموخته‌ی فارسی-زبانی که اندکی دستور زبان خوانده باشد، می‌داند که «است» یک فعل ربط ساده است. به سخن دیگر، واژه‌ی «است» در این مثال، دو مفهوم به نام‌های «آسمان» و «آبی» را به هم پیوند می‌دهد. پس، «است»، معنای آسانی دارد مانند «پیوند دارد با-». آنچنانکه گویی بتوان گزاره‌ی «آسمان، آبی نیست»، این واژه‌ی «نیست» یا «نه - است» همان نفی پیوند داشتن است. برای سادگی مطلب می‌توان بر همین روال پیش رفت و فعل با قاعده‌ای مانند «آستن» بر ساخت که عکس آن، «نیستن» باشد. پس، می‌توان در ساده‌ترین شکل خود، «آستن» را به معنای «پیوند داشتن» گرفت همچنانکه «نیستن» را به معنای «پیوند نداشتن». از این سکو، شاید به آسانی بتوان به سوی معنای «پیوستن» و «گسستن» پرید، و به یادآورده که کار توری-

واژه زبان نیز چیزی نیست مگر همین پیوستن‌ها و گسستن‌های پیاپی - اینک، خرامیدن کنجکاوانه‌ی فرزندگان و هنرمندان را به سوی جرگه‌ی گفتگوی خود با آن دانش‌آموز نوآموخته می‌بینیم؛ مگر نه آنکه جهان را نیز می‌توان همین پیوستن‌ها و گسستن‌های پیاپی دانست؟ پس، «استی» و «نیستی»، همچون پژواکی است از پیوند خوردن‌ها و پیوند گسستن‌های عناصر جهان، و «استی - نیستی» یا «آستا-نیستی»، می‌تواند واژه‌ی دیگری باشد برای جنبش و حرکت یا آنچه که فیلسوفان «صیوریت» یا «شدن» می‌نامند. در اینجا، آشکارا پای زمان هم به میان کشیده می‌شود. شاید پیوند داشتن یا پیوند نداشتن را افعالی بدانیم که نیازمند گذر زمان نیستند، شاید «است» و «نیست»، زمانمند نباشند، اما فرایند «آستا-نیستی» (پیوند خوردن و پیوند گسستن) یا «شدن» نیازمند زمان است و بلکه شاید خود زمان است. این، اندکی کار را خراب میکند، زیرا هیچکس از آغاز فرهنگ بشری تا به امروز، ندانسته، «زمان» چیست. نزد برخی، زمان، بستر حرکت است، و نزد برخی، زمان، یک انتزاع یا «تزیدگی» (بیرون کشیدگی// abstraction)، یعنی معنایی که ما از دل خود مفهوم حرکت، نژانده‌ایم (یعنی بیرون کشانده‌ایم و منتزع کرده‌ایم) و بدینسان هر چه پیشتر می‌رویم، برای دریافتن همان «است» و «نیست» ساده، بیشتر به باتلاق فرو می‌رویم و هر دم واژه‌های تازه‌تر و بیگانه‌تری سر بر می‌دارد. ... (اینک دیگر، آن دانش‌آموز نوآموخته، از جرگه‌ی فیلسوفان و زبان‌شناسانی که بر سر آن «است» ساده، گرد آمده‌اند

پا به گریز نهاده و به بازی‌های زیستاری خود که همان تبلور آستا-نیستی است پرداخته، ما را به حال خود وانهاده است! - با این همه، کسی باید در این میان باشد که همواره به ما یادآوری کند که کودک و فیلسوف و دانشمند و هنرمند، همه سرگرم بازی و یا ناگزیر به بازی‌اند. تنها نکته‌ی اخلاقی در اینجا بازی کردن است! - پس، همچنان، این بازی را دنبال خواهیم کرد.)

خواننده‌ای که از کودکی، با توفیر میان «است» و «هست» روبرو بوده شاید هرگز در تصورش هم نگنجد که چگونه، چنین تفکیکی می‌تواند مرکز بزرگترین دستاوردهای اندیشگانی بشری را آماج بگیرد، و چگونه آن کودک می‌تواند با همین ژوبین دو شاخه، بنا بزرگترین رویین تنان میدان اندیشه هموار شود. در همین جا می‌توان همارایی‌های گوناگون توری-واژه زبان‌های مختلف بشری را برای پی‌افکندن فرهنگ‌های گوناگون، بازجست. برای نمونه، در پاسخ کودکی فارسی زبان که از شما درباره‌ی معنای «تعدیل بهاری» می‌پرسد، به سادگی می‌توانید از پیش زمینه‌ی فرهنگی‌اش بهره بگیرید و پاسخ دهید «تعدیل بهاری یعنی همان آغاز بهار، یا نخستین روز فروردین ماه.» و او را خرسند و قانع شده پی بازیهای بهاری‌اش بفرستید، اما در فرهنگی دیگر کار، همیشه چنین آسان نخواهد بود. اگر یک دانشجوی فرهیخته‌ی انگلیسی از شما درباره «vernal equinox» (تعدیل بهاری) بپرسد. پاسخ، در اینجا دیگر، به سادگی همان «اول فصل بهار» نیست زیرا «اول بهار» در فرهنگ او، برابر است با اول ماه مارس، و ناچار باید

او را به علم نجوم ارجاع دهید و او را با بهاری دیگر آشنا سازید که در روز بیست و یکم ماه مارس آغاز می‌شود. تازه، هیچ معلوم نیست او بتواند چنین پاسخ پیچیده‌ای را دریابد مگر آنکه با همان کودک فارسی زبان هم بازی شود و دریابد بیست و یکم مارس، یا روز اول تعدیل بهاری، معادل است با روزی به نام اول فروردین. در نگاه نخست، شاید چنین گرایه‌ای همچون ساده کردن بیش از حد مسائلی گرانسنگ، یا برعکس، همچون پرداختن به مسائلی پیش پا افتاده بنماید. اما انگار بدون دیدن همین سادگی‌ها، هرگز نتوانیم به گره‌گشایی از کلاف‌هایی بپردازیم که اکنون گویا تبدیل به گره‌هایی کور و پیچیده شده‌اند. این، مانند آنست که انبوه درختان ساده نگذارند جنگل را ببینیم. گیریم که پذیرفتن اینکه آن همه پیچیدگی از ریشه‌هایی چنین ساده‌ی برآمده باشد همان اندازه ما را برماند که پذیرفتن اینکه زبان و کیهان، سرگرم بازی‌هایی ساده‌اند. از سوی دیگر، از خود می‌پرسیم چگونه همین تفکیک ساده‌ی میان «است» و «هست» در زبان فارسی، هرگز چنانکه باید و شاید به دید پژوهشگران نیامده است. آیا هرگاه توری-واژ زبانی، به آسانی، شاه کلیدی برای گشودن درها در دسترس ما بگذارد، چندان دل-آسوده می‌شویم که دیگر تلاشی برای واگشودن درهای بسته نخواهیم کرد؟ مگر نه آن است که گام‌های حیرت‌آوری که روزگاری فیلسوفان یونانی در قلمروی آستی‌شناسی و هستی‌شناسی برداشتند، آن هم با زبانی که برای «هست» و «است»، واژه‌های جداگانه‌ای پدید نیاورده بود، همانند

تکاپوی کنجکاوانه‌ی فرهنگی است که با سیمی بدون پره، دروازه‌هایی را باز می‌کند که قرن‌ها بر فرهنگ‌های دیگر بسته میماند؟

اینها البته نشانه‌ی برتری‌های این یا آن فرهنگ نیست، بلکه فقط نموداری‌ست از شیوه‌ی همارایی‌های گوناگون دو توری-واژ زبانی. و اگر در اینجا، خواننده پیاپی به زبان فارسی ارجاع داده می‌شود، همه از آن روست که این، زبان مادری اوست. شاید در همین مقاله، بسا چیزهایی که بیان و دریافتش نویسنده و خواننده را با اطاله‌ی کلام به دردمر می‌اندازد، در زبانی دیگر، با یکی دو جمله‌ی روشن، به سادگی بیان شود. شاید در گوشه‌ای از جهان زبانی یافت شود که جدا از «است» و «هست» واژه‌ی سومی داشته باشد که بسیاری از استدلال‌های ظاهراً منطقی یا فلسفی‌ی ما را دگرگون یا برچیده سازد. به عکس، می‌توان به گروه زبان‌های سامی نگریست، به زبانی مانند عربی مثلاً که نه برای «هست» بلکه برای «است» هم واژه‌ای ندارد. فلسفه‌ای که از دل چنین زبانی برخیزد می‌تواند جهان را همچون یک «لا» (نه) «نیست» ببیند: جهانی چندان سست و بی‌بنیاد که در آن فقط می‌توان از «تست‌شناسی» سخن راند. با این همه، در حرکتی معکوس، شاید بتوان در فراسوی این نیستی، چیزی بیان ناشدنی را تصور کرد که هرگز نمی‌توان به زبانش آورد یا به واژه‌ای نامیدش، هر چند زبان‌های دیگر، بی‌پروا، آنرا «هستی» نامیده باشند که خود، نقض غرض است (نامیدن چیزی نا-نامیدنی!). پس، بیهوده نیست که

اگر نه در فلسفه، که در یزدان‌شناسی، نژاد سامی به سرعت، به مفهوم خدایی یگانه و فرا جهانی دست می‌یابد، و بیهوده نیست که نزد عبرانیان، این خدا خود را «یهوه» می‌نامد که ترجمه‌ی آن به زبان‌های دیگر دشوار است مگر آنکه به تقریب، آن را همچون «لوست» آنکه «هست» برگردانیم، (یعنی به یاری همان «است» و «هست»)، با این همه به زبان آوردن همین نام هم نزد ایشان حرام است چرا که این، همچون نامیدن ذاتی است که زبان ایشان، واژه‌ای برای آن نساخته و نامیدنش را، در ساختار خود، ممنوع کرده است (آنچنانکه هرگز نتوانید بگویید: «هست»). اما باز نباید پنداشت که فرهنگ‌های دیگر، از رسیدن به مفهوم خدایی، یگانه و نادیدنی عاجز بوده‌اند، همچنانکه بنابه گزارش‌های مردم شناسانه، باور به چنین خدایی نزد قبیله‌ی پیگمی‌ها، که در جنگل‌هایی دور از تمدن می‌زیند نیز یافت می‌شود؛ نیز می‌توان به مفهوم خدای نادیدنی‌ی ایرانیان کهن، به «هورامزدا» نگریست که گویا به معنای هستی بزرگ- داناست.

فیلسوفان ایرانی، در زمانی که زبان فراگیر و رایج مسلمانان در علم و فلسفه، همان عربی بود، به ناگزیر باید زبانی را به کار می‌بردند که واژه‌ای برای «است» و «هست» نداشت، و از این رو است گلایه‌های فارابی از زبان عربی. با این همه، در همان آغاز، با بهره‌گیری از فعل «وَجَدَ»، به معنای یافتن و یافت شدن، واژه‌ی «وجود» بر ساخته شد. این واژه در ترجمه‌ی واژه‌ای به کار برده شد که در متون فلسفی یونانی‌ی هم به معنای «استن» و هم به

معنای «هستن» به کار می‌رفت. چنین واژه‌ای که اینک، هستی و استی را یک کاسه می‌کرد. این امکان را به فیلسوف می‌داد که بی‌هیچ تفکیکی میان «است» و «هست»، از «وجود»ی سخن بگوید که هم شامل چیزهایی می‌شد که درون جهان، «یافت می‌شود» (وجود دارد) و هم از یک هستی مینویی. اما هر فارسی‌زبانی می‌داند که به دشواری می‌توان «است» را با «هست» برابر نهاد، یا گزاره‌ای مانند «این، گردوست» را همان «این گردو، هست» پنداشت. شاید اینک بتوانیم دشواری آغازین ابن سینا را برای دریافت فلسفه‌ی ارسطو دریابیم. او به عنوان فیلسوفی ایرانی و مسلمان، فقط فارسی و عربی می‌دانست و هر کدام از این زبان‌ها، دریافت فلسفه‌ی یونانی را به شیوه‌ی خود، دشوار می‌ساخت: یکی، در برابر تک-واژه‌ای یونانی، دو واژه‌ی «است» و «هست» داشت، و دیگری هیچ واژه‌ای نداشت، نه این را و نه آن را؛ از این روست شاید که، همانگونه که پیش آمد، فارابی که فارسی و عربی و یونانی می‌دانست، توانست در کتاب‌های خود، سرنخ‌هایی در دسترس فیلسوف بگذارد. اگر امروزه، به طور معکوس بر آن باشیم که اصطلاحات «ممکن الوجود» و «واجب الوجود»، در نگره‌ی ابن سینا را به فارسی واگردانیم، نزدیک‌ترین ترجمه برای این دو اصطلاح، شاید همان «استی» و «هستی» باشد. در این معنا، زنجیره‌های بی‌پایان استی، همچون «شوندی از هستی» (ممکن الوجود) دریافت می‌شود که در غایت علت- معلولی خود، به یک هستی‌ی بایسته (واجب الوجود) بسته شده است که از آن

پیشتر نمی‌توان رفت. نزد ابن سینا، این «هستی»، همان علت‌العلل یا خداست. روال استدلال ابن سینا، در اینجا، حرکتی است میان ممکن (شدنی) و واجب (بایسته)، اما آنچه امکان چنین حرکتی را فراهم می‌آورد، بهره‌گیری از زبان او از تک-واژه‌های مانند «وجود» برای «استی» و «هستی» است. چنانکه انگار به راستی «استی»، همان «هستی» باشد گیریم در لایه‌ای فرودست‌تر. اما اگر چنین معادله‌ای را بدیهی یا هویدا نگیریم چگونه، بدون هیچ استدلالی، می‌توان از «است» به «هست» رسید؟ شاید پاسخ را باید در معادل‌های یافت که هستی را برابر با خدا می‌نهد. اگر هستی، چنانکه خواهیم دید یک «پیوستا» (یعنی یگانه‌ای تجزیه‌ناپذیر) باشد، اگر سپس این یگانه‌ی تک-سار، جهان‌شمول و فراگیر هم باشد، باید تا جهان ما دامن گسترده باشد و استی‌ها را هم در بر بگیرد، و گر نه سخن گفتن از دو جهان جدا از هم (جهان هستی و جهان استی)، یگانگی فراگیر هستی را نقض می‌کند. دشواری اینجاست که اما در چنین انگاره‌ای، گویی جهانی که می‌شناسیم نیز از میان برخواهد خاست و در هستی منحل خواهد شد و آنچنانکه در نگره‌ی شگرف پارمنیدس می‌بینیم جهان استی تبدیل به جهان هستی خواهد گشت که در آن هیچ حرکت و تغییری نمی‌تواند رخ دهد.

برای رسیدن به همان نتایج شگفت‌انگیز پارمنیدس، باید هستی را همچون پیوستاری بدون اجزای جدا از هم انگاشت. در چنین پیوستاری، نقطه‌ی الف، همان نقطه‌ی ب و نقطه‌ی

ب، همان نقطه‌ی ج است و ...؛ آنچنانکه اگر بر نقطه‌ی صفر انگشت نهید، هم‌زمان، نقطه‌ی بینهایت را هم لمس کرده‌اید. از این رو است که زنون، شاگرد و پیرو پارمنیدس در برابر معترضان به پارمنیدس به شیوه‌ای دگرگون، به طرح قضایایی «ژاژ-نما» (غلط-نما یا «پارادکس») می‌پردازد (قضایایی که در ظاهر غلط، و خلاف باور عام، اما در بطن خود درست است). ژاژ-نماهای مشهور زنون ثابت می‌کند که آشیل، تیزنک‌ترین دونده‌ی یونان، در جهان هستی، هرگز به گرد لاک پشتی هم نخواهد رسید و هیچ تیر خدنگی هرگز حرکت نخواهد کرد. این ژاژ-نما که نمونه‌ی آن در فلسفه‌ی چینی هم دیده شده، چندان استوار است که از زمان افلاتون تا برتراند راسل، پاسخ‌های گوناگون گرفته است. اما با نخستین ژرفکاوی، شگفت‌زده، در می‌یابیم که این پاسخ‌ها که همه بر آن بوده‌اند تا ژاژ-نماهای زنون را سفسطه‌هایی فلسفی بنمایانند خود، سفسطه‌هایی دیگر گونه‌اند و شاید تنها راه پاسخ آن باشد که بپذیریم که جهان ما هرگز جهان هستی، یا پیوستار، بلکه جهان استی و نیستی، یعنی جهانی گسسته است که در آن می‌توان از نقطه‌ی ۱ به نقطه‌ی ۲، جست زد و این، ما را به نگره‌ی تازه‌ای برای زمان و مکان می‌کشاند که در پسگفتار همین نوشته، جداگانه، به آن پرداخته شده است.

همه‌ی دشواری اما گویا از آنجا برخاسته که زبان یونانی، «است» را از «هست» و «استی» را از «هستی» جدا نکرده است، و این عدم تفکیک، پایه‌ی بسی پیامدهای فلسفی و علمی شده که

هزار و چهار صدسال پس از ارسطو به ابن سینا می‌رسد و حتی در جدیدترین نگره‌های علمی قرن بیستم میلادی درباره‌ی پیوستار زمان، می‌توان ردپایی آن را دنبال کرد و شاید فقط هنر بوده است که در دستاوردهای خود، خواه ناخواه، پیوستار زمان-مکان را از هم گسسته است.

باری، اگر از بهره‌گیری‌های ابن سینا از منطق و فلسفه ارسطو درگذریم، و برخی قضایا را به دلیل تنگنای جا وانهیم، می‌توان گفت که در واقع، استدلال ابن سینا، در پیش درآمد خود، واژه‌ی «وجود» را برابر با «استی» می‌گیرد، و در پارهی دوم، همین «وجود» را برابر با «هستی» می‌انگارد. این، خرده‌گیری، چیزی از ارزش اندیشگانی‌ی پورسینا نمی‌کاهد. شاید ترجمه‌ی اثر او به زبان یونانی می‌توانست ستایش شاگردان ارسطو و افلاتون را برانگیزاند، همچنانکه ترجمه‌ی اثرش به زبان لاتین، تا آستانه‌ی سده‌ی هجدهم میلادی و برپایی‌ی گزاره‌های بایسته (واجب // necessary) و شدنی (ممکن // contingent) نزد لایبنتیس (Leibniz, 1716-1946) پیش رفت و ... - این فقط توری- واژه زبان فارسی است که چنین استدلالی را به سادگی برنمی‌تابد و اگر بر آن باشیم تا زبان را از قلمروی برهان‌های فیلسوف اخراج کنیم، فراموش کرده‌ایم که این قلمرو، خود، همان زبان است. در حالیکه برهان ابن سینا، در همه‌ی زبان‌هایی که برای «است» و «هست»، تک- واژه‌ای بیشتر ندارند، چرخش دو سویه‌ی خود را پنهان می‌دارد، زبان مادری خود او، کودکش را از چنین حرکاتی

باز می‌دارد. ناچار کودک، آزادی‌ی خود را به دور از چشم مادر، بنیاد می‌افکند و در فرهنگ‌هایی می‌بالد که راز تردستی‌های او را نمی‌دانند. برای کشف این تردستی، توری- واژه‌ی زبان‌های دیگر باید برای چندین قرن، به لبرزه در می‌آمد و از راه‌های گوناگون، به نقد برهان ابن سینا می‌پرداخت. (اما نه با یک گام کوچک و کودکانه، بلکه با گام زدن‌های استادانی اخم‌آلوده در تالارهای بزرگ دانشگاه. چرا که این نقدها، خود، از همان زبان‌هایی بهره می‌گرفت که پیشاپیش، «است» و «هست» را از هم تفکیک نکرده بود). نزد مادر، هیچ کودک فارسی زبانی نمی‌تواند از روی جمله‌ای مانند «این میز است» مدعی شود که چیزی درباره‌ی هستی میز به زبان آورده است.

با این همه، هنگامی که می‌گوییم واژه‌ی «است»، فعل ربط است، همی تعریف نسبی، مایه‌ی این پندار می‌شود که این فعل، دست کم، دو هستی را، یا دقیق‌تر بگوییم دو هستار (entity) و یا دو «هستنده» را، همچون آتم‌ها یا و «هسته»‌هایی تجزیه‌ناپذیر، به هم ربط می‌دهد. اما پیش از پرداختن به این پنداره، باید اندکی، بر سر هستی و واژه‌ی «هست» درنگ کنیم. هیچ فیلسوفی، گویا، تاکنون معنایی برای هستی فرا نهاده که پذیرشی همگانی یافته

۱- واژه‌ی «هستنده» (همچون باشندهای هستی ورز) را برای نخستین بار، گویا دکتر هومن و سپس دکتر شرف‌الدین خراسانی، در برابر واژه‌ی یونانی ΤΟ ΟΝ به کار برده‌اند. ترجمه‌ی این کلمه به «موجود» (= یافت شده) که آن را از حالت فاعلی، به صورت مفعولی در می‌آورد، نگره‌ی فلسفی یونانیان را واژگونه می‌کند. نگه خراسانی، دکتر شرف الدین. نخستین فیلسوفان یونان، کتاب‌های جیبی، ۱۳۵۰، پانویس صص ۸۰-۸۱ و ۲۸۰.

باشد. نکته اینجاست که نمی‌توان از «چه هستی» ی هستی پرسید. این، یک درو باطل است. همچنانکه نمی‌توان از چه استی (یا چیستی) ی هستی پرسید، یعنی پرسید هستی به چه ارتباط دارد؟ تنها سرنخی که داریم شیوهی کاربرد و کارکرد هر واژه در خود زبان است. پس شاید برای دریافت «هستی»، باید آن را دور زد و از فاصله‌ای دور، تماشاگر آیین بازی‌اش در توری-واژ زبان شد. در زبان فارسی، واژه‌ی «هست» در نمای خود، همانند صیغه‌ای از یک فعل (کار-واژه) است. هنگامی که می‌گوییم «می‌نویسم»، آشکارا، این، صیغه‌ای از کار-واژه‌ی «نوشتن» است. «نویسنده» کسی است که کارش نگاشتن نشانه‌هایی زبانی بر صفحه‌ای باشد. اما اگر فعلی همچون «هستن» داشته باشیم، کار «هستنده» چیست؟ این چه گونه فعلی است که نمی‌توان آن را با واژه‌ای جز خودش تعریف کرد؟ اگر بگوییم «چیزی هست»، عامیانه‌ترین برداشت از این جمله این است که آن چیز، در این جهان است (یعنی پیوند دارد با این جهان؟) پس اگر بگوییم «جهان هست»، آیا این هم بدین معناست که جهان، چیزی است در جهان (یعنی جهان پیوند دارد با جهان؟) آیا این سخنی هرز نیست؟ -نگار در توری - واژ زبان، «هست»، پیایی مانند ماهی لغزانی از چنگ ما می‌گریزد. همین که یکدم آن را در پنجه‌ی تعریفی بگیریم، چون دست باز کنیم، به جای «هست» همان واژه‌ی «است» را در کف خود می‌بینیم. با این همه، زبان فارسی نمی‌گذارد «هست» و «است» را یکسان بگیریم. هم-سنجی کاربرد این دو واژه شاید

خود، سرنخی به دست بدهد. واژه‌ی «است» به هنگام کاربرد به هنجارش (همچون فعل ربط) دست کم، نیازمند دو عبارت در دو سوی رابطه است. اگر بگوییم «آبی است...»، شنونده، منتظر بقیه‌ی جمله می‌ماند (درست مانند آنکه بگوییم «هفت، بعلاوه‌ی ...» و جمله را ناتمام بگذاریم)، مگر آنکه ششم زبانی ما، این را رابطه‌ای دو سویه میان مفهوم آبی و یک نام مخفی (مانند آسمان، دریا،...) بگیرد و آن را چنین به هنجار کند که «این، آبی است». پس برای کامل کردن جمله، ناگزیر باید آن عبارت را ادامه داد: «آبی است آسمان»، یا «آسمان است آبی»، یا به شیوه‌ای، معمول‌تر در فارسی: «آسمان، آبی است». اما آیا «هست» نیز چنین آیینی دارد؟ در زبان فارسی، کافی‌ست که بگوییم «هست»، و این، جمله‌ای است تمام شده. (همانند آنکه بگوییم «می‌ایستد.»؛ در حالی که واژه‌ی «است» به تنهایی، بی‌معناست). حد اکثر امکان گسترش جمله‌ی «هست» این است که ضمیر مستتر «او» را از دل خود «هست» بیرون کشیده، بگوییم «او، هست». یا، «او» را با نامی جایگزین کنیم و مثلاً بگوییم: «مینو، هست». از میان بر می‌خیزد و دوباره با «است» جایگزین می‌گردد. در زبان فارسی، جمله‌ای مانند «مینو، دادگر هست»، مجاز نیست و ناگزیر، باید تبدیل شود به: «مینو، دادگر است». اینها همه، کارکرد دوگانه‌ی

۱- هنگامی که در فارسی می‌گوییم «شب است»، یا «سرد ست»، یکدم ممکن است دچار این پندار شویم که است- گزاره‌ای ساختیم که مانند یک هست- گزاره، نیازمند دو عبارت در دو سوی رابطه نیست. اما در این دو جمله، فقط یک سوی رابطه حذف شده، مانند اینکه گفته باشیم: «اکنون، شب است»، هوا سرد است.

«است» و «هست» را می‌رساند. پیش از هر چه، گمان می‌رود که «هست»، گونه‌ای محمول و یا صیغه‌ای از یک فعل باشد. اما همین که بخواهید «هست» را برای ضمائر دیگر صرف کنید و یا به زمان‌های گذشته و آینده ببریدش، هیچ صیغه‌ی دیگری برای آن نخواهید یافت، مگر آنکه دوباره به جامه‌ی «استی» درآید و از فعل «بودن» بهره بگیرید که چنانکه خواهیم دید همان «استن» است. در یک جمع‌بندی، واژه‌ی «هست»، نشانه‌ای از یک گانگی دارد و در توری-واژ زبان فارسی، همچون تکسار یا یکایی دریافت می‌شود که همواره به یک ضمیر مفرد غایب (او) اشاره دارد، و از سویی چنانکه دیدیم هرگز به زمان گذشته یا آینده در نمی‌آید، بنابراین گویی، کار-واژه‌ی «هست»، یگانه‌ی تک افتاده‌ای در اکنونی جاودانه را بنمایاند. در واکاوی کارکردهای این واژه، شاید از این پیشتر نتوان رفت. اما آیا آنچه اینکه به آن دست یافته‌ایم می‌تواند معنایی برای «هستی» فراهم آورد؟ یا این همه، عین بی‌معنایی است؟ ارجاع «هستی» به «یگانگی»، هنوز چیزی را روشن نمی‌کند. آیا باید از یکاها، یا اتم‌های هستی، یا هستارها و هستنده‌ها سخن گفت (آیا، یادآور همان مفهومی است که لایبنیتس «monad» [تکواره] می‌خواند)؟ آیا جهان، از جوش و خروش همین تکواره‌های هستی درست شده است؟ (نیچه، چنین تکواره‌هایی را نمی‌پذیرد). البته، چه بسا که به هنگام سخن گفتن (در هر زبانی)، کیهان یا گیتی را همان «جهان هستی» بنامیم. پس آیا چنین اصطلاحی، رسانای آرمانی است که جهان متکثر

ما را در قالب «یگانگی هستی» می‌ریزد، و یا نشانه‌ی «وحدت وجود»ی است که جهان را یگانه می‌کند؟ اما، مگر نه آنکه جهانی که یگانه شده باشد، همچون فروریختن همه‌ی چیزها درون یکایی واحد یا تکسار است- آنچنانکه دیگر هیچ چیزی را نتوان از جزء دیگر تشخیص داد؟ چنین ادغامی یعنی همان از میان برخاستن همه‌ی جهان، و فروبلعیده شدنش درون یک نقطه. درست به همانگونه که یک اکنون جاودانه، زمان را از زل تا ابد، درون خود می‌بلعد. چنین تصویری، که هر چیزی از کران تا کران، درون نقطه‌ای یکتا فرو ریخته شده باشد، مانند نقطه‌ی آلفا در داستانی به همین نام از خورخه لویس بورخس، نویسنده‌ی بزرگ و خیال‌پرداز آرژانتینی است. سرآهنگ داستان آلفا البته می‌تواند همه جهان، همه‌ی لحظات زمان، و همه‌ی نقاط سراسر جهان، را درون این نقطه باز یابد، اما از دیدگاهی فلسفی یا علمی، از آنجا که او نیز، با همه‌ی زندگی‌اش، درون نقطه‌ی آلفاست، هرگز نه می‌تواند ناظر آن نقطه (از بیرون) باشد و نه اصلاً نگاه یا اندیشه‌ای می‌تواند رخ دهد. بدینسان، هنگامی که به معناهای غیرمستقیمی که خود توری واژ زبان برگرد واژه‌ی «هستی» کشیده نزدیک شویم، همواره پیلای ابریشمینی می‌بینیم که برای بهره‌برداری از آن، باید خود کرم ابریشم را از میان برداشت، و اگر بتوانیم این پیلای فریکارانه را بشکافیم آنچه سرانجام می‌بینیم یک از آن جانوران منطق گریز داستان‌های آلیس در شگفت‌زار یا آن سوی آینه است که انگار همه‌ی یاخته‌هایش از تناقض‌گویی‌های منطقی



و ژاژ-نمایی (paradoxicality) درست شده باشد. برای نمونه آیا این از فریکاری‌های زبان نیست که به ما اجازه می‌دهد تا از تقابل هستی و نیستی سخن بگوییم (چنانکه انگار، «نیستی»، پاد-واژه متضاد هستی کدام است؟ در حالی که بیشک، «نیستی» چیزی نیست مگر همان «نه - استی». پس واژه‌ی مقابل هستی کدام است؟ بی‌شک، تا «هستن» را دریابیم، نمی‌توانیم واژه‌ی سلبی برای آن بیافرینیم. اگر به گیتی (عالم مادی = فیزیک) بنگریم هر چیز در این جنبش جهانی، فرایندی‌ست از استی و نیستی (پیوستن‌ها و گسشن‌های پیایی هستی را در کجا باید جست؟ از دیدگاهی خوشبینانه‌تر، نیاکان ما، هستی را در فراسوی گیتی، در آنچه که خود «مینو» می‌نامیدند فرا جستند. «مینو»، واژه‌ای است دو پهلو، زیرا هم به معنای دیشب است و هم گونه‌ای «ایده» یا بهشتی ماوراءالطبیعه را می‌رساند. در یونان نیز، از پس از آنکه شاگردان ارسطو میان پژوهش‌های علمی یا طبیعت‌شناسانه (گیتیایی) و اندیشه‌های انتزاعی و یا فلسفی استاد مرزی کشیدند و اولی را فیزیک و دومی را متافیزیک (متا-گیتیک // ماوراءالطبیعه) نامیدند، این واژه نیز مانند مینو، کاربردی دوگانه یافت. از یک سو، «متافیزیک» در کاربردی عامیانه، جایی‌ست فراسو و جدا از گیتی (ماوراءالطبیعه // متاگیتیک) و از سوی دیگر نام حکمتی است که به رویکردهای هستی‌شناسانه‌ی خود فلسفه، می‌پردازد. از همین رو متافیزیک را در معنای کلی‌اش، می‌توان همان مینوگانی نامید.

در اینکه «هستی»، مفهومی است مینوگانی، شکی نیست. اما اینکه بتوان قوانین گیتیایی یا منطقی «استی» و نیستی را بر آن حاکم کرد جای بحث دارد. شک نداریم که «نیستی» (نه - استی) همان «استی» است و این دو در تضاد با هم‌اند. اما باز می‌پرسیم آیا برای «هست» یا «هستی» هم می‌توان متضادی جست؟ برای سنجیدن این امکان، باید بار دیگر به همان مفهوم پیوستار یگانه بازگشت. اگر در برابر «هستی»، واژه‌ای مانند «تا-هستی» بیافرینیم، این، عین همان «هستی» است. همچنانکه یک تکسار و فراگیر، همه چیز، از آنجمله، ضد خود را نیز در درون خود دارد و نیز اگر هستی را همچون یک گُستار مطلق بگیریم که در برابر پیوستار مطلق هستی ایستاده است، این هر دو نیست. زیرا پیوستاری که همه چیز را چنان در خود ادغام کرده که دیگر اجزایی جداگانه در نم‌اند، چه فرقی دارد با گُستار کاملی که هیچ چیزی در آن نیست؟ (زیرا هر چیز، فراهم آمده‌ی گونه‌ای پیوند است). نزدیک ترین تمثیل علمی برای چنین پیوستار تکساری، همان پدیده‌ای است که در کیهان‌شناسی نسبیتی، «سیاه‌چاله» (black hole) نامیده می‌شود، مشروط بر آنکه این سیاه‌چاله را همان سیاه‌چاله آغازین یا فرجامین کیهانی تلقی کنیم: رمبش (collapse)، یا فروریختن همه‌ی کهکشان‌ها، همراه با زمان و مکان درون نقطه‌ای به ابعاد صفر. هر چیزی که برون از این نقطه تصور کنیم درون آن بلعیده می‌شود. در اینجا، گویی صفر با بی‌نهایت برابر است، صفر و بی‌نهایت در هم ضرب و بر هم تقسیم

می‌شوند و ابهامی پدید می‌آورند که ریاضیدانان، آن را «تکینگی» یا «بی-تایی» می‌نامند. ستاره‌ای که همچون یک سیاهچاله، فرو بریمد، تبدیل به نقطه‌ای هندسی می‌گردد که دیگر بدان دسترسی نداریم، با این همه، این نقطه، بر گرداگرد خود، سپهری دارد که بسان مرز یا افق بیرونی سیاهچاله است و دانشمندان، آن را چنبره‌ی انباشت (accretion disk) می‌نامند. اینجا، مرز شناخت، مرز علم، و مرز هر دانشی است. فیزیک، نمی‌تواند از این مرز، فراتر برود. هیچ نوری یا ذره‌ای از این افق، برون نمی‌تابد تا بدانیم در دل آن، چه می‌گذرد، زمان مکان در اینجا یکسره خمیده می‌شود. شباهت چنین پدیده‌ی غریبی با آنچه که فلسفه درباره‌ی «هستارها» عنوان کرده، شگرف است. هرگاه هر واژه را نامی بدانیم که به هستارهایی داده‌ایم، شناخت ما از لبه‌ی آن هستار، بیشتر نمی‌رود. اگر چیز، همان هستار باشد، آنچه که در دل آن چیز می‌گذرد، بر ما فرو پوشیده است. به تعبیر کانت، شناخت ما هرگز به «چیزاندر خود» راهی ندارد. این دری است فرو بسته بر دانش بشری. شما تنها می‌توانید به نموده‌ها و پدیده‌ها بپردازید و نه به نا-پدیده‌ها. به تعبیری دیگر، انگار، زبان، تنها می‌تواند اندکی بیش از فرو بلعیده شدن، بر چنبره‌ی انباشت چنین هستاری بچرخد و یا از دیدگاهی، تا ابدیت در همان مرز بماند.

اگر اما از پذیرش هر گونه هستار یا هستی سرباز بزنید، آنگاه، آنچه برای شما می‌ماند استی است و لشکر گسیخته‌ای که از پس آن می‌آید: استاری‌ها (یا «است-گزاره»ها یا جملات ایجابی

) و نیستاری‌ها (یا جملات سلبی)، استا-نیستی یا جنبشی مدام... - جهان، چه همان زبان باشد یا نه، همه استی و نیستی یا پیوندها و بی‌پیوندی‌هایی است از پس پیوندها و بی‌پیوندی‌های دیگر. چنین سازمانی، هیچ هسته‌ی مرکزی ندارد که بدان چنگ آویز شوید. هر پریشی از چپستی هر چیز، به زنجیره‌ای از است‌های دیگر می‌انجامد، به زنجیره‌ای از دگرها. هنگامی که در جمله‌ای استارانه می‌گوییم: «آ است ب» و می‌افزاییم که «است» فعل ربط یا کار واژه‌ای است که آ را به ب می‌پیونداند، این هرگز بدان معنا نیست که در دو سوی کار واژه‌ی «است»، دو هستنده یا «هستار» به نامه‌ای «آ» و «ب» هست که خبر از هستی می‌دهد. بلکه آ و ب، به نوبه‌ی خود زنجیره‌ای است از است‌های بی‌فرجام که اگر چون چنبره‌های برگرد خود نچرخد، باز هم به پایان نمی‌رسد و هرگز راهی به «هستی» نمی‌برد. پس، هر یک از دو سوی رابطه، به نوبه‌ی خود، مجموعه‌ای است از «است»های دیگر. برای نمونه، جمله‌ی «آسمان، آبی است»، پیوندی میان دو هستار به نام‌های آسمان و آبی نیست. «آسمان» و «آبی»، هر دو واژه‌هایی در توری-واژ زبانند که معنای هر یک با مجموعه پایان‌ناپذیری از «است»ها رقم می‌خورد. به سخن دیگر، هر مفهومی را می‌توان همچون دستگاهی دید که در ریاضیات جدید، "set" («مجموعه») نامیده شده است. هر گاه از چه-استی (چپستی)‌های یک چنین مجموعه‌ای بپرسید، می‌خواهید بدانید مجموعه است‌هایی که این مجموعه را فراهم آورده است، زیرا هر کدام از این

است‌ها، همانا هموندها یا اعضای این مجموعه‌اند. بنابراین هر مجموعه را می‌توان یک «استگانی» (مجموعه‌ای فراهم آمده از است‌ها) نامید. نکته اما در این است، آنچه این استگانی را پدید می‌آورد، یک‌گانه‌ای تجزیه‌ناپذیر به نام هستار نیست، بلکه هر استگانی فقط مجموعه‌ای است از استگانی‌های دیگر. هر واژه به واژه‌هایی تجزیه می‌شود که به نوبه‌ی خود، به واژه‌هایی دیگر می‌گسلد و ... و ... - این، تفاوتی است ظریف و بسیار کلیدی میان یک مجموعه‌ی ساده‌ی ریاضی و یک استگانی. همین ویژگی، پیاپی شما را با زنجیره‌های بی‌فرجامی از است-گزاره‌ها روبرو می‌سازد که سرباز ایستادن ندارد. برای نمونه، می‌توانیم به سراغ همان جمله‌ی «آسمان، آبی‌ست» باز گردیم و ارسطو-وار، بپرسیم «آسمان چیست؟» پاسخ: «آسمان، نام مکانی است بر فراز زمین.» پرسش: «مکان چیست؟» اگر در پاسخ این پرسش بگویید پیوستاری مطلق، به زنجیره‌ی است‌ها پایان داده‌اید، اما هر گاه آن را ساختاری گسسته بدانید که ذرات آن با ذرات ماده در ارتباط است، اینها یعنی همان «است- نیستی»، بنابراین هنوز در زنجیره‌ی همان «است- گزاره‌ها» باقی می‌مانید. به همین سان، اگر از آن‌سوی رابطه آغاز کنیم و بپرسیم «آبی چیست؟» پاسخ: «تمام یک رنگ است.» پرسش: «رنگ چیست؟» پاسخ: «بسامد یا فرکانس نورهای دیدنی است.» - «بسامد چیست؟» - «نوسان موج، دریکای زمان است.» - «اما زمان چیست؟» ... اگر اینک با آنچه که اشاره شد، در برابر پرسش «زمان چیست؟» پاسخ دهیم:

«این، یک حرکت.» پرسش بعدی: - «حرکت چیست؟» «چیزی است بر آمده از است- نیستی» - «چیز چیست؟» - «پدیده‌ای است در جهان.» «پدیده چیست؟» - «برداشت مغز است از ...» این قصه آشکارا سر دراز دارد، و این حکایت همواره با «یکی بود، یکی نبود»، با بود و نبود، با است و نیست آغاز و دنبال می‌شود و یادآور آن گفته‌ی زبانزده هملت شکسپیر است: «بودن یا نبودن. مسأله این است.» مشروط بر آنکه این بودن و نبودن را همان پیوند و گسلش بدانید و نه همچون هایدگر نشان «هستن» و «نا-هستن»...

بطور خلاصه، در فشرده‌ترین و ساده‌ترین بیان ممکن، می‌توان «هستی» را واحدی یگانه و تک-سار، یا چیزی تجزیه‌ناپذیر و فراگیر و یکپارچه، یعنی یک «پیوستار» (continuum) انگاشت، در حالی که «استی» (که آن را از فعل ربط «است» گرفته‌ایم) گویا نشان از زنجیره‌ی بی‌پایانی از تکرار دارد که پیوسته درجنبش، یعنی در کار گسستن و پیوستن است.<sup>۱</sup>

با همین نیمه- تعریف سردستی و نسبی، می‌بینیم که برجستن از مغاک میان «است» و «هست»، چندان که در آغاز

۱- شادروان دکتر مهدی حائری یزدی، در گفتاری یزدان‌شناسانه، به تفاوت میان «است» (همچون فعل رابط) و «هست» (همچون محمول) در زبان فارسی، اشاره کرده، آن را تحت همین عنوان «استی و هستی» آورده است. با این همه، گویا در نگره‌ی ایشان، جهان، نه همچون یک «استی» متکثر، بلکه فرو گونه‌ای از «هستی» باشد که متکثر در آن، باید همچون نقاطی از مقطع هرم «هستی» انگاشته شود که آغاز و غایت آن، همانا رأس یگانه‌ی هرم هستی است. نک: حائری یزدی، مهدی. هرم هستی، مرکز ایرانی مطالعاتی فرهنگ‌ها

گمان می‌رود، آسان نیست. بنابراین انگاره‌ی اینکه روزگاری بس دور، انسان توانسته باشد حتی به طرح آن پردازد، تصور ناپذیر می‌نماید. آن هم در روزگاری که هنوز فلسفه، آغاز به کار نکرده بود. اما، در این صورت، نیروی شگرف اسطوره برای در هم فشردن و طرح انتزاعی‌ترین مفاهیم فلسفی را از یاد برده‌ایم. اسطوره، در واقع فلسفه‌ای است هنری، و نیای غارنشین فلسفه، علم و ادبیات. چنین بگیریم که ما الگویی برای جهان پپورائیم که یکسره از «استی» (پیوند) و «نیستی» (نه-استی) درست شده باشد. فرض کنیم فراسوی این جهان، «هستی»یی باشد فارغ از زمان و مکان و رها از جنب وجوش‌های این جهان. هستی‌ی واحدی که استی‌ی مطلق ( پیوند مطلق، پیوستار) و یا نیستی مطلق (گسستگی مطلق= گسستار) باشد بدانگونه که نطفه‌ی استی و نیستی را، هر دو، در دل یگانگی خود داشته باشد. آیا این الگوی پیچاپیچ فلسفی، هرگز می‌تواند به زبان اسطوره، باز گفته شود؟ برای پاسخ، کافی است به اسطوره ایرانی «زروان» (خدای آفریننده‌ی زمان و مکان) بنگریم که دو نیروی مینویی از او زاده می‌شود. این الگوی اسطوره‌ای، بن-مایه‌ای است که هر دم در دیگر اسطوره‌های کهن ایرانی خودنمایی می‌کند. برای نمونه، اگر زروان، بتواند از دل خود چیزی بزیاید، پس او، هم مرد است و هم زن. و این همان است که سپس در افسانه‌ی کیومرث پژواک می‌یابد. کیومرث نیز دوگانه‌ی یگانه شده‌ای است که گویی هم زن است و مرد و از این رو، از پیکر او، نخستین زن و نخستین مرد پدیدار می‌شوند. «زن»

و «مرد» در اینجا شاید نزدیک‌ترین استعاره‌ای باشد که اسطوره می‌تواند در برابر واژه‌های فلسفی «استی» و «نیستی» بگذارد، چرا که در ریشه‌های کهن خود، واژه‌ی «زن» در زبان فارسی، هم‌ریشه و هم معنای زندگی و زاینده‌گی بوده است و «مرد» هم ریشه و هم معنای مرگ و مردن. ترکیب این دو، در پیکره‌ای که نه زن باشد و نه مرد، نام «کیومرث» (گیومرتن) را می‌سازد که به معنای «زندگی - مرگ» یا «زاینده‌ی میرا» است. به سخن دیگر، کیومرث، یک هستی است که آبستن استی و نیستی است. این بن-مایه (دوگانه‌ای یگانه شده)، در افسانه‌ی جمشید نیز بار دیگر تکرار می‌گردد. واژه‌ی «جم» («یَمه») در اصل به معنای دوباره است. از همین ریشه است. واژه‌ی بومی «جَمُلُو»، که امروزه در گویش‌های جنوبی ایران به معنای دوقلو به کار می‌رود، ازی دهاک، پس از آنکه بر جم (جمشید) می‌شورد، او را با ارهای، دو پاره می‌کند (چرا که در واقع، جم، اتحادی است دو پاره)؛ سپس به سرزمین چین، پرتابش می‌کند. افسانه‌ها به ما می‌گویند که آرامگاه جم، گنبدی دارد نیمی سیاه و نیمی سفید. این اسطوره هنوز ناکافته مانده است، اما دریافت ایماهای فلسفی‌ی آن در بحثی که در پیش داریم بسیار کلیدی است: گنبدی نیمی سیاه و نیمی سفید... آن هم درچین، بی‌درنگ، ما را به یاد دایره‌ی سیاه و سفیدی می‌اندازد که نماد اتحاد و چرخه‌ی نیروهای دوگانه‌ی «یین» و «یانگ» است که چکیده‌ی بزرگ‌ترین نگره‌ی فلسفه‌ی چینی است. از سویی دیگر، گویی اشاره‌ی پیاپی ادبیات فارسی

به جام جم، واپسین بازمانده‌ی کهن الگویی باشد که در این جام جهان-بین، راز هستی را می‌جسته است.

در افسانه‌هایی که از کیش زروانی بازمانده، نام فرزندان دوگانه‌ی زروان، همانا اهریمن و اورمزد است. نشانه‌هایی در دست است که روزگاری، اهریمن، (شاید با نامی دیگر؟) مادینه-ایزدی مقدس بوده و آفریدگار عناصر مادینه‌ی جهان، همچنان که اورمزد (اهورمزدا) نرینه-ایزدی را می‌نمایانده که عناصر نرینه‌ی جهان را آفریده بوده است.<sup>۱</sup> بنابراین تا پیش از زرتشت، (یا نزد مغان اولیه)، شاید این هر دو هرگز به سپهری ستیز میان نیکی و بدی درنیامده بوده‌اند، همانگونه، که در فلسفه‌ی چینی نیز، «یین» و «یانگ»، تنها دو کارمایه‌ی منفی و مثبت‌اند، یکی همچون تاریکی و مادینگی و دیگری همچون روشنی و نرینگی، بی‌آنکه هیچکدام از این دو نمادی از نیکی یا بدی باشند. (اگر بدی یا شری در چنین الگویی بازجسته شود همانا جدایی این دو کارمایه، و یا بازایستادن چرخه‌ای است که این دو را همسپار و همتراز می‌کند). پس ابداع زرتشت، نه از میان برداشتن این کهن-الگو، بلکه جایگزینی زروان با اهورامزداست: هستی یگانه و فرزانه‌ای که به هنگام آفرینش، دو پاره‌ی همزاد («یَمه») را تلویحاً درون

۱- در این باره نگاره کنید به:

Zaehner, R.C. Zurvan, a Zoroastrian Dilemma, Biblo. & Tannen, New York 1972.

هر چند پژوهش زرتتر، درباره‌ی زروان، نقدهایی را برانگیخته، هنوز، بهترین منبع در این زمینه است.

خود دارد و از همایش آن دو، زندگی و نا-زندگی پدیدار می‌گردد. در اینجا گزینش واژه‌ی «زندگی» و «نازندگی» (به جای «استی» و «نیستی») شالوده‌ای فراهم می‌آورد تا زرتشت بتواند دوگانه‌های استی و نیستی را به سپهری ارزشیابی اخلاقی درآورد. چرا که آشکار است که نیکی رو به سوی زندگی دارد و نه مرگ. از سوی دیگر، آن نیروی دیگر نیز «مرگ» خوانده نمی‌شود بلکه «نا-زندگی» زیرا بدی نیز همان زندگی است اما به گونه‌ای دیگرگون (همانند یک زندگی نابهنجار). وانگهی، این هر دو نیرو «مینو» خوانده می‌شوند که چنانکه گفتیم به معنای «اندیشه» یا «ایده» است و این اندیشه در رؤیایی پدیدار می‌گردد، بی‌آنکه بدانیم در رؤیای چه کسی؟- و چنین است، عین سروده‌ی کوتاه خود زرتشت در گائاه:

«اینک، از این سخن می‌دارم خواستاران را، از آن دو بزرگ-آفرید... آنک، آندو مینوی در آغاز همزاد، خواب‌وار سر زدند... آنکه، چونانکه این مینوان به هم برآمدند، نخست پدید آورند زندگی را و نا-زندگی...» (هات ۳۰، بندهای ۱، ۳، ۴)

از این پس، دیگر نمی‌توان چرخا چرخ «استی» و «نیستی» را در جهان دریافت مگر همچون ستیزی میان «زندگی» و «نا-زندگی»، که در یزدانشناسی زرتشتی، نام «اندیشه‌ی مقدس» (سپنته مینو) و «اندیشه‌ی پلید» (آنگره مینو) می‌گیرند. یونانیان باستان همواره از اینکه ایرانیان، تندیس‌ی از خدای خود فراهم نمی‌آورده‌اند حیران بوده‌اند. شاید البته، ساختن پیکره‌ای از خدا،

نزد زبانی که برای «است» و «هست» یک واژه بیشتر ندارد، بسیار طبیعی، اما برای زبان دیگری که از همان آغاز، انگار، میان «آه» (هستن) و «آس» (استن) فرقی بیان ناپذیر می‌دیده همانند ریختن «هستی» در قالب «استی» ناممکن می‌نموده است.

بزرگترین پرسش فیلسوفان یونان باستان را اگر به زبان فارسی برگردانیم گویی همه این است که آیا آنچه در برابر ماست همان جهان هستی است و یا جهان استی؟ اگر پاسخ نخستین را برگزینیم، جهان برابر خواهد شد با هستی‌ی یکپارچه‌ی زروان، و اگر پاسخ دوم را بپسندیم، «استی»، بی‌درنگ «نیستی» را فرا می‌خواند و این چرخا چرخ استی-نیستی، حرکت، جنبش، و تغییراتی را پدید می‌آورد که فیلسوفان، «صیوریت» یا «شدن» می‌نامند. پاسخ نخست را در آستانه‌ی فرهنگ فلسفی‌ی یونان باستان، نزد پارمنیدس، فیلسوف الثابی باز می‌یابیم. به گمان پارمنیدس، جهان، همان هستی بنابراین «یکتا»ست. واژه‌ی «یکتا» را به زبانی امروزی می‌توان همان «تک-سار» یا پیوستاری یگانه و تجزیه‌ناپذیر و ثابت شمرد که طبعاً هیچ حرکتی در آن رخ نمی‌دهد. امروزه، می‌توانیم بر پارمنیدس خرده بگیریم که او، گیتی (جهان استی‌ها) را با زروان (هستی) اشتباه گرفته است، و آن را همان جهان هستی پنداشته است، البته به شرط آنکه توجه نکنیم که خود ما، یا ادبیات ما، بی‌هیچ پروای منطقی، اصطلاح جهان هستی را به کار می‌برد.

اگر اما جهان، همه، استی - نیستی باشد، به درون جهان

هراکلیتوسی پا می‌نهیم و اگر به جای این دو نگره، در پی آمیزه‌ای از این هر سه (هستی - استی - نیستی) باشیم، پس جهانی خواهیم داشت که ضمن آنکه سرپا، «شدن» و تغییر است، از هستی‌های تجزیه‌ناپذیری درست شده که دموکریتوس آنها را همان «اتم» (= تجزیه‌ناپذیر، ناشکافتنی) می‌نامد. در اینجا در واقع، «اتم» نام دیگری است برای «هستی»، اما هستی یگانه‌ای که به تکه‌های گوناگون هستارها یا هستنده‌های تجزیه‌ناپذیر به نام اتم تقسیم شده است. ترجمه‌ی استدلال‌های فلسفی این فیلسوفان، به زبان فارسی‌ی امروز شاید اندکی دشوار باشد زیرا پیایی باید بدانیم فیلسوف از «هستی» سخن می‌راند یا از «استی». بنابراین آنچه در اینجا می‌بینیم بازسازی‌ی برهان‌های این فیلسوفان کهن است به زبان فارسی. به گمان پارمنیدس، «است» همان «هست» است، یک پیوستگی یکپارچه. اما «نیست» هستی ندارد.

بنابراین هیچ رخنه‌ای از نیستی یا خلاء و تهیگی در میان این هستی یکپارچه نیست و از این رو هیچ جنبشی در این هستی که نقاطش تنگناگ هم چیده شده امکان ندارد. در آن زمان، هنوز اندیشه‌ی یونانی چندان شفاف است که نمی‌تواند مانند نیوتن، فضا و زمانی تهی را تصور کند تا به پندار فضا یا زمان مطلق برسد. بنابراین همانگونه که پدیده‌های این جهان در فلسفه‌ی هندی، همه «مایا» یا مایه‌های فریب است، جنب و جوشی هم که می‌بینیم، فریبی بیش نیست. از دیدگاه هراکلیتوس اما، جهان گیتیایی (مادی)، همه همان «استی» و «نیستی» است، و گویا

تنها نشانی که از یک «هستی» پایدار در آن می‌توان یافت، همان تغییر یگانه و پیوسته‌ی جهان است. از دیدگاه دموکریتوس اما، «است» و «نیست» هر دو همان «هست» است، یعنی آمیزه‌ای از دو پیوستار تجزیه‌ناپذیر که از یکسو، از ذراتی بنیادی، یا تک-هسته‌های مادی به نام اتم درست شده و از سوی دیگر پیوستاری اسست از تهیگی و خلیی تجزیه‌ناپذیر که بستر آن هسته‌هاست. بدینسان، دموکریتوس، بدون توجه به هیچگونه تناقض منطقی، آن هستی یکپارچه و تجزیه‌ناپذیر را دو پاره میکند (ماده و تهیگی)، سپس دوباره خود ماده را هم به ذرات اتمی تجزیه می‌کند، اما در پایان کار، همین پاره‌ای از هم‌گسیخته را تجزیه‌ناپذیر می‌شمارد. گویی کوشش دموکریتوس همه بر آن است تا جهان بی‌حرکت پارمنیدسی (هستی) را با جهان آشگون هراکلیتوسی (استا-نیستی)، آشتی دهد. تجزیه‌ناپذیری هستی، در انگاره‌ی «اتم» دموکریتوسی حفظ می‌شود، اما این اتم‌ها می‌توانند درون خلاء، حرکت کنند. در اینجا، امکانی برای مقایسه میان اتم‌های دموکریتوس و فلسفه‌ی اتمی کانادا، فیلسوف هندی نیست. اما هنگامی که چندین سده بعدتر، علم جدید، کام‌یابانه نظریه‌ی اتمی دموکریتوس را زنده کرد و حتی آن را همان «اتم» (=تجزیه‌ناپذیر) نامید، دیری نپایید که با ذراتی روبرو شد که پیاپی به ذراتی دیگر گسیخته می‌شد؛ با این همه، هنوز گویا علم به دنبال بنیادی‌ترین ذره‌ی تجزیه‌ناپذیر جهان باشد؛ همچنانکه هنوز اصطلاح پیوستار زمان-مکان را بدون توجه به دشواری‌های فلسفی آن، و ایمای

مینوگانه‌ی آن، در نگره‌ی نسبیت به کار می‌گیرد. این‌ها همه گویی واپسین بازمانده‌ی انگاره‌هایی است که می‌کوشد تا جهان گیتیایی را با صفاتی مینوگانی بیاراید. این‌ها همچون فریبکاری‌های خود زبان است: توری-واژی که کارکرد درونی‌اش، چیزی جز جلوه‌ای از همان آستان‌یستی، و واژه‌هایش چیزی جز آستگانی‌ها نیست، پدیده‌ای «آستانه» یا اگر خوش‌تر دارید «مستانه»، که گاه در مدهوش‌های سرمستانه‌اش، خود را همچون یک «هستی»، یا مجموعه‌ای از «هستار» می‌نمایاند، (اگر اصلاً بتوان هستی را به چنین هستارهایی تجزیه کرد!). این سرچشمه‌ی همان گرایشی است که هر مفهومی را همچون نمودی از یک هستار تجزیه‌ناپذیر می‌پندارد که گزارش از «هستی» می‌دهد. هر تکواژ، همچون «اتم» یا ذره‌ای تجزیه‌ناپذیر که نمایشگر چیزهایی است هستومند به نام «هستار»، و هر متن دارای خوانشی یگانه، اما همین که به این اتم-واژه‌ها دست بزنیم، خواهیم دید که چگونه هر کدام به مجموعه‌ای از واژه‌های دیگر فرو می‌پاشند، و این سیر تسلسل زبانی همچنان پیش می‌رود و گرد خود می‌پیچد بی‌آنکه هرگز به «هستی» یا چیزی تجزیه‌ناپذیر برسد. این همانند بازی آب و آتش است، از این بازی، فقط بخارهایی رقصان‌تر از آب و آتش بر می‌خیزد. اگر همانند نوام چامسکی، در پی جستن یک دستور زبان جهانی باشیم، این دستور زبان، شاید سرانجام، چیزی نباشد مگر همان آیین‌بازیهای توری-واژ، که در همه زبان‌های بشری، مشترک است و اگر این را نه دستور زبان جهانی (یعنی

دستوری که همه‌ی زبان‌های آفریده‌ی بشر و بشر-آفرین در آن مشترک باشند) بلکه هماهنگ با اصطلاح اروپایی‌اش، "universal grammar" یا یک «نوشت-واژه‌ی کیهانی» بخوانیم، انگار آیین این نوشتار رمزگون، همان در نوشته‌شدن کیهان، به شیوه‌ی «استی»، یعنی به همان شیوه‌ی جوشان و خروشان تکترهاست. اگر بر آن باشیم تا آیین این بازی را بشناسیم، یا با بازیگران این صحنه همبازی شویم و یا بر آن باشیم تا پرده را پس بزنیم، خواه ناخواه، به حوزه‌ی علم، هنر و یا فلسفه در می‌آییم. به راستی، بر خلاف آنچه، پنداشته می‌شود، علم، هنر، و فلسفه با اینکه بی‌شک، از سه حوزه‌ی کارکردهای مختلف‌اند، همگی در پی شناخت جهان به شیوه‌ای ویژه‌ی خودند، و با همه‌ی جداسانی‌هایشان، در مرزهای خود، به بده بستان‌هایی می‌پردازند که هنوز چندان کاویده نشده است. اگر گلی را به دانشمند و هنرمند و فیلسوفی بدهید. دانشمند در لایه‌های گوناگون، به رابطه‌ی میان اجزاء آن (یا به استی‌های آیین پدیده) می‌پردازد. بی‌آنکه هرگز پای هستی را به میان کشد. کار علم فقط پرداختن به همین استی‌ها یا رابطه‌هاست و کاویدن چگونگی‌ی عملکردشان برای بازشناخت آیین جهان (و نه فرورفتن در هستی و هستار). هنرمند اما به گونه‌ای دیگر به شناخت گل می‌پردازد، هنرمند می‌کوشد با خود گل درآمیخته شود و گل را از درون تجربه کند، به گفته‌ی سهراب سپهری: «کار ما نیست شناسایی راز گل سرخ، // کار ما شاید این است // که در افسون گل سرخ، شتاور باشیم.» یتایر آیین، نگاه هنر،

همچون نگاهی است از درون، حتی اگر از درون سیاهچاله‌ی کیهانی. راز کامیابی هنر یا ادبیات، شاید همین شناوری‌اش در افسون، یا نزدیکی فراوانش به باز سرمستانه‌ی جهان یا جادوی لوگوس باشد. با این همه، اگر هنر، با بال‌های تخیلی که به خود می‌بندد، و با زبانی استعاری، به درون خورشیدهایی می‌پرد که شعله‌هایش هر ایکاروسی را می‌سوزاند، نباید پنداشت که علم شیوه‌های جادوگرانه‌ی خود را ندارد، به گفته‌ی ج.ل. سینیچ، «افسون غریب فیزیک نظری در این است که هنرمندانه، از دل معادله‌ی بی‌معنای «مط» = «مر» [مشاهدات طبیعی = مشاهدات ریاضی] (که نماد-واره‌ای مؤید فرمانبرداری‌ی پدیده‌های طبیعی از قوانین دقیق ریاضی)؛ حقیقتی معنادار بیرون می‌کشد. [در چنین گرایه‌ای]، صحت نابرابری «مط» = «مر» را باید نادیده انگاشت، چرا که [برای علم] بسیار خطرناک است و اگر به باور آید، ریاضیات را از فیزیک باز می‌گیرد و هر دو را به دلیل عدم آمیزش، سترون می‌سازد... بریجمن (Bridgeman)، در مقالهای ستایش‌انگیز درباره‌ی ارزش‌ها و محدودیت‌های به اصطلاح روش عملیاتی [operational method] (یعنی شیوه‌ای که معنای هر اصطلاحی را باید در همان عملیاتی جست که آن اصطلاح در آن به کار برده می‌شود) به پاره‌ای از مشکلات این وضعیت در نگرینسته است با استفاده از همین روش بود که اینشتین، برهان قانع‌کننده‌ای بر علیه زمان مطلق نیوتنی ارائه کرد. و بریجمن انشتین را متهم می‌کند که نتوانست این روش را برای نسبیت عام نیز کار ببرد در



این میان فلسفه نیز شگردها و محدودیت‌های خود را دارد. با این همه همچون شهریار پیر دانش‌ها می‌کوشد تا از شناخت علمی و هنری پیشی گیرد و از این رو نه تنها می‌خواهد به شیوه‌ای منطقی، به درون گل بخلد و پایه‌های هستی‌شناسی را برپا دارد («هیچ نامی بی حقیقت دیده‌ای؟» «یا زگاف و لام گل، گل چیده‌ای؟» [مولوی] بلکه همچنین بر گرد گل و استی‌ها می‌گردد و در کار سنجش امکانات و روابطی بر می‌آید که شناسایی گل، بدون آن ممکن نمی‌شود و این، همان شناخت شناسی فلسفی است. این تعریف سه باره (از علم و هنر و فلسفه) با همه‌ی نارسایی و فروکاستی‌اش، جدایی و مرزهای روش‌شناسی‌ی این سه حوزه شناخت را نشان می‌دهد. هر یک از این سه زبان و افزارهای مختلفی را به کار می‌گیرد. با این همه هرگز نباید فراموش کرد که بر سر مرزها تبادل و ترجمه‌هایی صورت می‌پذیرد که مقطع آن این سه را به انزوای زیانبخش می‌کشاند. نمونه‌ی بارز از آن تبادل‌های شکوفا اثر گرانسنگی ست که نگره‌ی نسبیت انیشتین و اصل نایقینی هاینبرگ (عدم قطعیت کوانتمی) بر فلسفه و بر زیباشناسی ادبیات نو نهاده است. اینکه سه قلمروی کاملاً گوناگون بتوانند چنین با هم هم‌زبان شوند بسیار شگرف است. اگر کار علم را استی‌شناسی، و کار بنیادین فلسفه را هستی‌شناسی بدانیم، هنر را باید گونه‌ای مستی‌شناسی انگاشت که می‌تواند واقعیات گذرا و گسسته از هم را (استی‌ها و نیستی‌ها) را با افسونی، یکپارچه کند و همچون هستاری در اکنونی جاودانه بنمایاند.

شاید توجه ادبیات و هنر به نگره‌ی نسبیت و اصل نایقینی، پژواک خرسندانه‌ی این حوزه است به نگره‌هایی علمی که ناگزیر شده‌اند درون جهان عینی خود، جایی برای نگاه ناظری انسان‌واره باز کنند. گویی از دیدگاه هنر و ادبیات، انسان همواره نقطه‌ی ملاقات استی با هستی بوده است. بسی بیشتر از آنکه نیچه، جهان آپولونی (خردگرایانه)‌اش را با جهانی دنیوسوسی (مستانه) بیامیزد، هنر و ادبیات از این راه رفته است. بیهوده نیست که نیچه، با دیدن ترجمه‌ی غزلیات حافظ به زبان آلمانی، زیر و زیر می‌شود. طرفه آنکه همان نیچه‌ای که می‌کوشد هستی‌شناسی را در استی‌شناسی ملنی کند، با گزینش سبکی ادبی، راه را برای بازی‌هایی می‌گشاید که انسان را به فراموشیدن سرمستانه‌ی استی می‌کشاند تا با رویای هستی هم‌رقص شود، از سوی دیگر، هایدگر که خود با گرایه‌ی هستی‌شناسانه به سراغ شعر و ادبیات می‌رود، در پیچ و خم استانیستی‌های هنر گرفتار می‌شود. این هر دو فیلسوف، در آثار خود، نقشی، عمده به انسان داده‌اند. همانگونه که انشتین و هاینبرگ، در میان محاسبات ریاضی، جایی برای انسان، باز کرده‌اند. با این همه، همواره می‌توان علم یا فلسفه‌ای را انگاشت که هیچ با انسان و دیوانه‌سری‌هایش کار نداشته باشد. اما دشوار بتوان هنر، یا دست کم، ادبیاتی را تصور کرد که انسان از آن حذف شده باشد. هنگامی که سرآهنگ داستان مسخ، کافکا، تبدیل به سوسک می‌شود، باز، او همان انسان، بلکه بیش از اندازه انسان است. حتی، در گرایه‌ی رمان نوی فرانسه، که بر آن ست تا انسان

را از مرکز داستان براند، اشیاء صحنه‌ی داستان، بی‌درنگ، معنایی انسانی می‌گیرند. گویا زیست انسانی، درست همان می‌کده‌ای باشد که در آن، استی و هستی، سرمستانه هم پیاله می‌شوند.

انسان را نمی‌توان از مفهوم زندگی جدا کرد. از میان فلسفه‌هایی که صراحتاً به انسان پرداخته‌اند می‌توان از هستی‌شناسی هایدگر نام برد و هر چند در اینجا به جای زیستار، سخن از مستندگی انسان و قلمروی هستی می‌رود اما با اندک کندوکاوی، از همین هستندگی به همان مفهوم زیستن انسانی می‌رسیم. قلمروی هستی، از دیدگاه هایدگر، همان انسان است. جایی که هستی، رخنمون می‌شود و شاید از همین روست که در واژگان هایدگر، «انسان»، با نام "Dasein" (دازاین) خوانده می‌شود که در زبان آلمانی، تا پیش از هایدگر، معنایی جز همان هستی، یا بود و باش ندارد، اما هایدگر، معنایی جز همان هستی، یا بود و باش ندارد، اما هایدگر این واژه را به دوباره‌ی اصلی‌اش می‌شکند: Da-Sein (آنجا-بودن) تا آن را با جایگاه هستی، دمساز کند: انسان، همچون جایگاهی (مکان-زمانی) برای هستی. این، همان فرودآوردن هستی بی‌مکان و زمان، به درون زمان و مکان استی، به درون جغرافیایی تاریخی است که هوسرل، آن را "Lebenswelt" (زیست-جهان) می‌نامد که زیستگاه انسان است. هر چند در واقع، ترکیب «زیست جهان»، یک همانگویی است. شاید در اینجا، بار دیگر باید به واژه‌ی هستی در برخی زبان‌های اروپایی نگریم: هنگامی که در زبان لاتین، کوشیدند تا برای

مفهوم «هستن» (به هستی درآمدن)، واژه‌ای مستقل، بیافرینند، آنرا "existere" نامیدند که بر ساخته شده بود از پیشوند "ex-" (برون) و کارواژه‌ی "sistere" (ایستادن). در نگاه اول، اینکه زبانی، هستی را برون ایست بخواند، شاید بسیار ناموجه بنماید، هر چند می‌توان به رابطه‌ی نهانی و واژه-افسانه‌ای اندیشید که بسیاری زبان‌های هند و اروپایی می‌توانند میان واژه‌ی «است» و «ایست» برقرار کنند. با این همه، آیا این چنین تعبیری را باید همگون برپاشدن (بر-ایستادن هستی) تفسیر کرد و یا برون آمدن هستی از حالت ایستایی جاودانه‌اش به صورت یک استی‌پوی و زاده شدنش همچون خود زندگی؟ یک آزمایش واژفایانه شاید پرتویی بر این مسأله بیفکند. می‌دانیم که پیشوند لاتنی "ex-"، هم‌ریشه است با پیشوند «از» / «اس-» در زبان کهن ایرانی.<sup>۱</sup> اگر اینک، واژه‌ی "existence" را عیناً یا واژه‌ی خوانانه، به زبان فارسی امروز درآوریم، حاصل چه خواهد بود؟ «ز-» + «ایست» = «زیست»! هر چند این یک بازی واژگانی صرف است اما افزاری است کارساز برای دریافتن رابطه‌ی میان هستی، استی و زیست یا زندگانی. زیرا به ناچار باید پذیرفت که واژه‌ی «اگزیزتانس» نیز، به گونه‌ای، همان زیستگاه، یا جایگاه هستی‌ی انسانی، یا دقیق‌تر بگوییم همان وضعیت استی‌ی انسان است. در واقع، انسان، درون و به شیوه‌ی زندگی‌اش، استی خود را برپا می‌دارد. به سخن

۱- نگاه کنید به: نوایی، محمدعلی. وندهای پارسی، چاپخانه‌ی مجلس، تهران، ۱۳۶۱، ص ۳۳-۳۴.

دیگر، در زیستن خود، آزادانه به گزینش استی‌هایی می‌پردازد که مجموعه‌ی استی یا آستگانی‌اش را رقم می‌زند، بدینسان او هویت یا چستی‌ی خود را بر پا می‌دارد و جوهر زنده و پویای خود را همچون استی‌هایی هماهنگ، سازمان می‌دهد که همانند هستی، همه چیز را درون خود می‌کشد. آزادی‌ی گزینش او، هر چند محدود و نسبی، باز، آزادی است. در باره‌ی اینکه آزادی، با آغاز زندگانی‌ی انسان یعنی با زاده شدنش همراه است، لازم نیست به برهان پیچاپیچی روی آوریم زیرا واژه‌ی «آزاد» در فارسی، از واژه‌ی «زادن» پدید آمده است («آ + زاد»). همانگونه که هویدا است این، همان فلسفه‌ی «اگزیستانسیالیسم» است که اینکه می‌توان آن را گونه‌ای زیستارگرایی دانست. اما زبان فارسی، در اینجا با چرخشی، سومین واژه‌ی خود را در جرگه‌ی «است» و «هست» وارد می‌کند: «باشیدن». این کار واژه‌ی، از سویی همان بودن / استن اما به وجه التزامی یا مشروط و اگرمانی آنست؛ می‌گوییم: «اگر چنین باشد...»، «شاید چنین باشد...»، «باید چنین باشد...». این، یک استی‌ست که پیاپی، بر حسب وضعیت زمان کنونی، به چرخشی گزینشگرانه روی می‌آورد. از سویی دیگر، «باشیدن»، معادل است با اقامت گزیدن و مکان گرفتن، یا امکان - یک هستی‌ی زمان - مکانی؟ بنابراین، دوباره به سوی آن اصطلاح شگفت‌هایدگری باز می‌گردیم. انسان، بدین معنا، یک «باشنده» است، امکانی گاهمند (زمان - مند و جای - مند). بنابراین، آنچنان که فیلسوفان اگزیستانسیالیست در می‌یابند، اگزیستانس (زیست

انسانی) همان «باشساری»ی اوست، یا دایره‌ی امکان او. گیریم هایدگر که خود را فیلسوفی اگزیستانسیالیست (existentialist = باشسارگرا) نمی‌شمرد، شاید هرگز پذیرای اینکه انسان را همان باشسار و یا باشنده بنامیم نباشد، بویژه که واژه‌ی «باشنده» شاید چندان قرباتی با «هستی» و هستی‌شناسی غریب هایدگر نداشته باشد. ناچار، "Dasein" یا انسان‌هایدگری را باید «ایدر-استی» (این جا و اکنون بودن) ... ترجمه کرد -، اما برای همراهی با هایدگر که گویا غالباً کار واژه‌ی پیوندی «است» را با «هست» یکسان می‌گیرد تا سپس بتواند هستی (پیوستار فارغ از زمان - مکان) را همچون استی (پیوند زمان - مکانی) وانمود کند، شاید بهتر باشد "Dasein" را «گاه-استی» (گاه = زمان، مکان) بخوانیم تا سپس با چرخشی سازگار با فلسفه‌ی هایدگری، بتوان آن را به شکل «گاهستی» نوشت و بدینسان، انسان را رسانای گونه‌ای هستی زمان - مکانی دانست؛ زیستاری به نام انسان که با مرگ یا فراموشکاری خود، در هستی غرق می‌شود. به یاد بیاوریم که زرتشت نیز به جای استی و نیستی، از زندگی و نا-زندگی سخن میراند، که با هستندگی‌ی اصیل و غیر اصیل انسان‌هایدگری قابل مقایسه است؛ به یاد بیاوریم که خود «جهان»، «گیتی»، «کیهان» نیز به معنای زندگی است. نیز آن کودکی را به یاد آوریم که در آغاز این بحث، ما را رها کرد تا بازی‌های کودکانه‌اش را بزید. این همان «هستندگی‌ی اصیل» او زیبا بازی کردن اوست. اگر در اینجا پرسیده شود زیبایی چیست؟ بدون هیچ پاسخ زنجیره‌ای، می‌توان

به خود زندگی پرداخت و در این راه، حتی ادبیات ویژه‌ای که خود با شسارگرایان پدید آوردند را به دور افکند و اندرز آندره ژید را به جا آورد: « کتاب مرا بیفکن؛ به خویشتن بگوی که این، در برابر زندگی، جز یکی از وجوه ممکن نیست. آن خود را بجوی. آن را که دیگری نیز بتواند به نیکی تو انجام دهد، مکن. آن را که دیگری بتواند به نیکی تو بگوید، مگوی \_ و به خوبی تو بنویسد، منویس. خود را با هیچ چیز خویشتن میند جز آنچه می‌بینی که در هیچ کجای دیگر نیست مگر در تو. و از سر صبر یا بی‌صبری، از خویشتن، آه، جانشین ناپذیرترین هستی‌ها را بیافرین.<sup>۱</sup>

---

۱- ژید، آندره. مایده‌های زمینی، ترجمه‌ی جلال آل احمد، پرویز داریوش، ویرایش دوم، انتشارات رواق ۱۳۵۰، ص ۲۰۴.

۲- یسنجید با واژه‌های سانسکریت sat (هستی)، و sattva (جوهر) در فلسفه‌ی هندی. ۳. این مقاله، بخشی از یک رساله‌ی مفصل است؛ به نام «زبان است؟ یا هست؟» نوشته‌ی مسعود توفان که با لطف بیکران‌ش در اختیار ما قرار گرفت. توضیح آن که؛ این کتاب- نشریه بر آن است که در هر مطلبی، روش و سیاق نوشتاری مؤلف را تاحد امکان حفظ کند و از یکسان سازی، بپرهیزد.



بيژن الهی



## Dupin Detects

آن یکی خال به‌یشانی داشت،  
نقشه‌هم دقیق بود: حفره‌یی در سقف...  
و ماه در خسوف...  
هر دو تو آمده بودند ولی بعد فضای سفید بود،  
خبرگی شده بود، از درون  
یا بیرون،  
حتم نداریم، و سگرنه ساده‌تر می‌بود:  
شاید برقی جواهر بیرون  
از حد تصور بود، یا شاید  
صاحبخانه غفلتاً کلید چراغ را زده بود.  
هر دو زد، به‌جا، ثابت شد،  
صاحبخانه به‌جا و ثبوت این همه، باری، ثبوت نور شد  
این‌جا، درین اتاق — با این اثاث ساده: يك ميز  
و روی قفسه  
يك مجسمه‌ی شیوا —  
در عکسی،  
نقطه‌ی شروع ردیابی ما، سفید، واقعاً سفید سفید...  
و حتم نداریم که از نور دیدگی‌ست،  
که دور بین بی‌صاحب را  
جای تاریکخانه در فضای نورانی  
باز کرده‌اند، یا از اصل  
عکسی نگرفته بوده‌اند.

## شعرهایی از سه دوره‌ی دیروزی میژن الهی\*

در «دوره‌ی سیاه در سرائش پارسی»، واژه‌ی «هنیاه» — به تذکر شاعر —  
رهیل به‌منش معمولش در زبان فارسی ندارد و در واقع ترجمه‌ی است از واژه‌ی فرانسوی  
Nair، به‌معنای محلی که فرانسویها در Roman Nairs باب کرده‌اند. به‌این ترتیب، این  
دوره به‌نست، به‌یک معنا، درحد ادبیات «نوع» (Genre) شمرده شود، که از طرفی نیز  
ناشر است به‌نست. ایرانی شعر روایتی در حد «نوع» دیگری، «موسیقی» (به‌معنای شاعر،  
آوازانی پراکنده‌ی موسیقی «کلیله...» می‌آموزین)، که شعر را در حد «تصنیف‌های کوچک»  
فرامی‌خوانند، چرخه‌هایی آخرست از جهان «دبوی». موسیقی سلسل این فرانها در دکتر  
اصلی ساکی از سفری‌ست — ظاهر! وارفتگی‌های بومی چند خطه‌ی مختلف — درج‌فرآینابی  
والحن. این چینه‌ی خاص شعرها درگزینش حاضر، متأسفانه، از دست‌رفته است. «فعلک  
دبوی» شامل شعرهای مطلقاً غنایی‌ست که برای «مجموعه» شدن نوشته شده‌اند و چند  
اشاره برای درست‌تر خواندن: ۱- تنطیع شعرها حساب دقیقی دارد و موسیقی شعر را  
تنظیم می‌کند. پس هر شعری درست همان‌گونه که تنطیع شده باید خوانده شود و شعرها  
نیاید در قلم به‌هم چسبیده شوند. ۲- توه، اگر در آغاز جمله باشد یا قبلش ویرگول  
یا فاصله‌ی آمده باشد، یا فاصله خوانده می‌شود؛ و اگر در میان جمله باشد، یا در هر  
يك مصرع، و قبل از آن هیچ نشانه‌ی قیامه نباشد، یا سه خوانده می‌شود. ۳- «می»  
گاهی به‌فعل چسبیده آمده است و گاه جدا. به‌این ترتیب، مثلاً «می‌آید» یا «فکده روی  
آ» ادا می‌شود و «می‌آید» بدون فکده. ۴- ویرگولها و نشانه‌های میان مصرعها،  
جز شاید چند جای خاص که خواننده‌ی آشنا به‌آهنگهای مقعر در زبان فارسی مادی  
درخواست یافت، مکت و سکت در آهنگ مصرع نمی‌اندازند. ۵- در «مقایسه» خود سوزم  
«بچه» و «خطه» می‌تندید خوانده می‌شوند.

فیروز تاجی

\* «شعرهایی از سه دوره‌ی دیروزی میژن الهی» چاپ شده در مجله‌ی تماشا، سال ۱۳۵۳،  
شماره‌ی (۵) را به دلیل اهمیت و یکتایشان در شعر معاصر، دوباره به چاپ می‌رسانیم، به امید  
روزی که ما تنها یک روایت یا روایت‌هایی تنها از ادبیات معاصرمان نداشته باشیم و تاریخ‌های  
نو و روایت‌های دیگری هم، نه تنها از ادبیات معاصر، بلکه درباره‌ی هر پدیده‌ای، نوشته‌اید تا  
جریان‌های فکری هم، چون جریان‌های عینی، به رسم زندگی نزدیک‌تر شوند. (ه-م)



## اتاقها

چرا نروی از اتاق رو به حیاط،  
 رخت و پختی که نداری،  
 چرا نه به آن اتاق بالاخانه  
 که در گاهی او را بهار بی رحم  
 در نمی یابد؟

بی جمدانی،  
 ازین مسافر خانه به آن مسافر خانه،  
 راه میانه، مگر چه کوتاه،  
 تو را همیشه گم می دارد  
 در محلاتی آهسته غریب:  
 در کوچی بی حال که می روی —  
 پیقیدی یک اجاره نشین را چه عجب  
 چراغ را اگر،  
 رخت که می کشد به خانه ی دیگر،  
 روشن گذاشته باشد — آه،  
 گذران از دم آن پنجره ی کوتاه،  
 وه! چه جذا بند  
 اتاقهای خالی اما روشن.

## تعطیلات جاودانی استاد

دائماً زنگ می زند — آقا،  
 آنچه نباید بشود شده. بعد  
 قرار ملاقات می گذارند. اما  
 در بی صاحب را که هیچ کس نمی یابد،  
 که هیچ کس نمی داند  
 که باز می شود به حیاط،  
 به یک درخت گردوی برگرفته کلانها نهفته در لمی دانه  
 کجای این سر دنیای کوفتی.  
 این جاکه همیشه می نشینی و جای هم می زنی و به ابرها  
 نگاه می کنی  
 که دائماً بزرگ می شولید و کوچک و این قدر، خلاصه، دقیقه دقیقه که انگار  
 با زمان می رقصدند.  
 گاهی اتفاق می افتد غروبها  
 چیزی انگار گم شده باشد، بعد  
 می بینی از لود لود بوده وقتی آن رفیق قدیمی  
 کلید چراغ را می زند — سلام هلمس، چرا  
 در تاریکی نشسته ای؟

## عقاقیر

بندی این دانه عطاری ام که می دالی  
 کدام علف توی کدام خسته است و خفه های غلفی می دالی.  
 می شود اما که از گذار مُغِیبه یی هم، که از خرام سبزه خطی هم،  
 که نفسهای او، که علی غلای او از میان بازار دور شد،  
 چای به جا شوند علفها؛ آن گاه  
 سر هر خفه ی آشنا که بگشایی  
 عطری غریبه می شنوی.  
 ماهم، پای آبله می رسم  
 از همان سرزمین علفهای حسود  
 که گاهی نخودی می کشی و می بایی  
 پر کسی روی خاک لیفتند،  
 علفهای همین لیفه ها که باغی زنده های ماست.  
 سر تاسر شب بانگ می زنیم و لمی دالیم —  
 درست از همان جا که تو می دالی  
 چه علف توی چه خفه هست —  
 سر تاسر شب روشن خوابت نمی برد،  
 و له از روشنا، و له از صدای ما،  
 از فکر علفهای دیگری که شاید، شاید  
 پست بام درآمده باشد.

## در خانه ی ما

در خانه ی ما يك تله ی موش بگیری ست که لق می زند  
 نمی گیرد.  
 چه سوزن کندی، فتر سُلی!  
 لکنه را برای که روبه راه می کنیم؟  
 به يك نسیم، یلک می بندد.  
 موشها، شب، ته راهرو به خواب ما می آیند،  
 صبحها  
 به زمزمه های چه شیرین می خایند،  
 هر روزه خانه را به شکل تازه میارایند،  
 مثل دهانی پُر تر ناله، که از زبان آشنا  
 چیز دیگری، نیمه گنگ، می سازد.  
 گاهی نفسی گذرا  
 تله را، جای خانه گرفته، باد می کند:  
 خونهای فراموش گوش می شود، بنجره های رنگ رنگ،  
 و آن سوزنک رو به زنگ، يك ناقوس.

یکی دو هفته می شود که توی این قصرم و هیچ اتفاق

نیفتاده ست

تاقهای ضربی بغداد و تاقهای ضربی دجله...

قصه اگر ناتمام می ماند

یختم که شعر می شد و شعر

در تمامیت خود قصه می شود. به همین دلیل، شاعران

همیشه، جخت، تقطیع می کنند و من می خواهم

از آن همه گشتهای بی حوصله در بغداد

تقطیع کنم روی خانه یی در بازار

که، در الف لیل، زمینش را

گونه گونه رخام گسترده اند و سقنهای غرقه ها

به لاجورد و آب زر نقش کرده اند:

اجرتش ماهی ده دینار!

واقعاً راسته یا مسخره ام می کنید؟ دربان گفت:

واقعاً راسته اما هر که توی خانه بیاید

یکی دو هفته بیشتر نمی کشد مریض می شود می میرد.

یکی دو هفته می شود

که توی این قصرم و هیچ اتفاق نیفتاده ست:

فقط غروبها طلایی ست: می شود شفت!

واقعاً چه غفلتی! بسم! مگر هنوز

به بام قصر نرفته ای؟ زن دربان گفت.

مگر از بام قصر چیست

جز همین تاقهای ضربی بغداد و تاقهای ضربی دجله...

تشریفات

به غزاله

مگر بهی تو کجا باید

گذاشته رفته باشد آخر؟ چه دور و بر خودی! چه بگویم، دخترا

با چشم او که روز را به شب

از خط به دایره یی برده ست:

چار اتاق. بیه با يك. خالی.

و جای اثاث،

که در اتاق بعدی بعدی هم لیست،

بوی زلیق تنگ می کند.

شاید از ورود بدر ما باشد

که آن دو تا حلقه ی نورانی روی تاقی

لرز بر می دارد،

و اوی تو، توی او —

او که بگویی که يك ملافی در باد بود و،

همان جور که وقت جوانی،

ملافی نامرتبی ست.

به این سرازیری و سربالایی نگاه کنید،

رفقا! باد همین شکلی ست —

خواهرم، خواهر آندرم، علفِ اتاقهای من،

هیچ پست هیچ.

از «نحو محو» (۵۰)

کتیبه

سیاره‌ی ما را بلعید،

ماه را نوشید،

سُك از نور

شانه‌یی شد بی‌حد.

تو که بیدار نمی‌شوی! —

او تو را ترك می‌کند:

مارست آخر،

پوست میندازد.

اما تو نشانه‌ای،

تو، که یعنی

رؤیایی وجود داشت.

به علمی

این چشمهای تو

که آسمان دارد،

به عصر دیگری

که درمیاید تر

از حفره‌یی ازلی

که آهویی بود.

شبتاب

پدرم کجاست؟ کو مادر من؟  
خوابم نمی برد بس که ترم.  
چرا نمی سوژم ازین روشنی  
که یافته ام؟  
اما يك شب  
مادران مرا میان علف می یابند  
که شفا یافته ام.

گوزن

آن را که صدام می کند  
چگونه صداش کنم؟  
صدام می کند از من به فراز.  
به گرکش که نمی رسم، خودم را حالا  
می زنم به مردن، شاید  
که نزدیک شود شاه — پسر،  
بوم کند.

## دمجنبانك

چه پرها زدم،  
چه ذوقها كردم، باه!

نغم كنم هي، نغم،  
كه دم بجنبانم، دم؛  
تو هم آقاي غمم باشي،  
روي دمم  
بنشيني هي، پاشي.

شادي من، اي آقا،  
مردنم را كافي ست،  
وقتي مي بينم زيبا هستم، زيبا،  
وقتي مي بينم اين هم  
خيالباغي ست.

## حلزون

به فرانك مشرودی

مال برجی و برج جای تو نیست.  
مال علفی، علف، كه مال تو نیست.  
برج، گرم. علف، گرم. چاره چیست؟  
غروب ندارد: در شكل،  
شكل تسليم مي شود تنها  
تصميم گرفت: درآ،  
درآ كه ببيني كشنده چه شكلي ست،  
و كه بچه هاي ولگرد در آن پوسته ي خالي  
سوتی بزنند  
كه اين ديگر چيست؟

## عقاب

آن پرنده که بالای کوه  
خانه ساخته،

از برفِ همیشگی  
نمی‌شود شناخته.

می‌گوید بیا، بیا،  
چرا نیایی این‌جا؟

می‌داند نمی‌شود به پا آمد، می‌داند.

می‌داند میان‌راه می‌افتم،

او هم این را می‌خواهد —

تا بیاید مرا بلند کند،

ببرد آن بالا، رنگِ برف کند.

## مرغ سفید

به علی مراد

مرغ سفید

حسین مظلوم تو را می‌طلبید.

تو دنیا نقره نقره می‌شدی،

چه خبر آن جاست؟

آب بودی،

می‌خواست. —

تا از روی صدا رفت و رسید

به يك اتاق سفید،

که از درون آب بود و از بیرون

زرد می‌نمود...

ماه در تو می‌کُزید.

چه لطیفی ای روح!

حسین مظلوم تو را می‌طلبید.

## از « علفِ دیمی » (۵۰)

### علفِ دیمی

به یادِ سبزیِ مست  
که سبز است،  
نگو سبز است.

سبز می‌شود که بگوید  
سبز می‌شود،  
نگو سبز می‌شود،  
نگو در خرابه، نگو هر باغ..

نه بگو بندی، نه بگو آزاد..  
بر همین بام هم یکی  
باد می‌خورد آخر.

علفِ دیمی  
علفِ دیمی است،  
نه به اسمی دیگر.

برای من فاتحه‌یی  
بخوان  
من سوسنِ حمام نیستم،  
عزیزِ رفته‌ی اویم او که می‌گوید  
من سوسنِ حمام نیستم،  
عزیزِ رفته‌ی توام.

سوسنِ حمام بود،  
حاشا می‌کرد.  
تماشا می‌کرد.



## باد بادك

بشه يی داشتم مرا سگرید.  
 تو آن منظره ها لخی به دستم بود آن هم که برید:  
 چه منظره هایی از آفتاب پُر شده بود،  
 چه منظره هایی  
 که پرید!

من  
 بر فایده اما بریده ام  
 بالاتر ازین بشه،  
 و گرفته ام به نك عمر.

## خواب خواب

نه، نه، نمی شود  
 غروب، که شد، نفسی،  
 تا تو از دامنه چیدی علفی،  
 از علف دامنه یی  
 که آهسته رنگ نداشت.

نه، نه، غروب نشد که نشد؛  
 خاله ی ماست که بی سو شد،  
 که ازین رو، نفسی،  
 آترو شد خواب علف.

اما مزاده گل زرد،  
غروب

ناگهان هوا پژمرد  
کنار اما مزاده گل زرد،  
خشک می شود سبک شود، لگو که از خشکی  
گر می گیرد به باد سرد...

روسیاهم! فردا  
شرمنده ام از گل، اما  
گل پژمرده ای تو شفاعتم خواهد کرد،  
ای فاطمه، در میان گلزارهای بی برگشت.

بوی من که نمی آید

درین گنجنامه استعاره ای من باش،  
بوی من که نمی آید،  
نظاره ای من به علف،  
که استعاره می شود.

آن جا  
تو بر سر شیری سنگی نشسته ای،  
و شیر که پایین نگاه می کند  
به تپه یی آرام.

## عقل سرخ

سفر چرا کنم، چرا  
سفر کنم؟  
من که می توانم  
سرگردان باشم  
سالها حواله خانه ام.

خانه: دیوانگیم — چرا  
که بیرون خانه ام —  
خانه ای پیدا در نور،  
پیدا در لک نور،  
پر لدهی پیدا  
که فرو می دهد به مهر —  
سپید آدمی  
چایجا می شود دمی —  
در چشمهای او  
که فراخویشی می آورد.

## بالا و نه خیلی خیلی

بالا و نه خیلی خیلی. آن جایی  
که گوش داده چمن به خستگی چمن  
از دویدن سر بالا ای،  
و چمن می شود آن گاه  
که از یاد می برد خستاست.  
صباحی از بخت منی. غلت می زنی،  
جای خواب، روی چمنها  
که زرد می شوند یا سفید اما  
جای مردن  
به خواب می آیند.

افشا

تو که خاموشی را پیش می‌گنی،  
تو که آب‌جند  
می‌بری از یاد،

بعد هم که در زده شد که باز کرده شود،  
آن دایره‌های محو  
اتفاق افتاد،

بی‌س که می‌مردی،  
شتوای دری که می‌زدند  
مثل يك لب‌خند.

عصر که شد

و این که قند بر نمی‌داری  
مال من خواهد بود، این که می‌خندی  
تا چمن سفید آتور طارمی، و فواره‌ی چرخانی  
که تا اینور طارمی  
نهم می‌آید.

عصر که شد،  
زیر فواره‌ی محو،  
روی ایوان جلو،  
کور از شعاع يك شکوفه، کور  
چون شکوفه‌ی که باز خواهد شد.



احمد میر احسان



بداء کدی نیست برای درک آنچه  
 نشانه‌های شعر الهی حمل میکند. دیگر  
 حاملین این شعر، دربردارنده کدهای  
 هرمنوتیکی، رموزگان Proairatie و  
 Symbolic اند و رموزگان Semtic در  
 کانون شعر/روایت الهی قرار دارد.  
 بداء و بداء از گفتمان‌های بفرنج

الهیات هستی است. این جا آفریدگار عادت‌سبیزی می‌کند و به  
 هنجارزدایی آفریدگاری‌اش سر بر می‌آورد و چنین است که انسان  
 حیران می‌ماند چگونه چنین چیزی ممکن است.  
 من مایلم بیژن الهی را در پانورامای یدا تماشا کنم؛ این جاست  
 که کلیدهای جفت و جوری با قفل‌های متعدّد و لایه به لایه‌ی  
 ساختگاری‌اش در شعر، به چنگ می‌آید. روایت‌های تلخ و معمای  
 فیلم‌ها و ادبیات گانگستری، آن جا که به شیگرد شعر بدل می‌شوند،

## بداء الهی

نگاهی به شعر بیژن الهی

احمد میراحسان

دژانریزه کردن ژانر و پلمیدن فضاهای  
 پیرامونی، و تبدیلی کردن‌شان به فضای  
 مستی شعر مثلاً تبدیلی اگراندیس‌مان  
 آنتونیونی به سبک جلف مکالمه  
 شگردی نیست، برای آشنایان و مسلماً  
 بیسان یک شش‌پوش آفریدگارانه علیه  
 مقررات خویش. ژانر یا گرایش روایی  
 برای ایجاد تفاوت و رفتارهای یک ضد روایی آن ژانر، یا رشد  
 و نمو یک ضد ژانر در قراردادهای شعری تناوّه و ایجاد رابطه‌ی  
 بین رمان کارآگاهی سرد و غیراحساساتی آلن پویی و همت با  
 مابعدالطبیعه و عالم المثال و عالم نوری و مکالمه بین عکس، برق  
 عکاسانه و ثبت تصویر در حافظه‌ی الهی، سبک و همه ساخت  
 شاعری و نحو بیژن الهی را توضیح می‌دهد.  
 پیشروترین تجلیات یک روایت پسادرن‌زودرین در تجربه‌ی



زبان و واژگونی رفتار استعاره‌ی معمول در شعر نیمایی را می‌توان بوسیله‌ی او پیگیری کرد. شعر بیژن الهی در جایی شکل می‌گیرد که آینده‌ی شکل می‌گیرد. گفتمان رابطه‌ی بینامتنی *Interextuality*، رفتارآمد بین دو فضای متمایز - فضای شعر و فضای روایت ادبی یا سینمایی - ظهور زبان همچون نوعی مقاومت، برابر عادات رایج شعری، ایجاد فضاهای خالی برای گسترش مشارکت مخاطب، گرویدن به غیاب و رد متافیزیک حضور و متافیزیک یونانی و مقدم داشتن وجود و رویاندن امر غیب در امر روزمره و مکالمه با اسلوب هائری میشو و ساحت جوانی، شکل دادن به یک نوشتار دیگر، بسیاری از آنچه در تجربه‌ی مشترک با شعر رویایی قرار می‌گیرد، از مکاشفات شعر الهی است. به انضمام یک تجربه ناب استعلایی. می‌خواهم درباره‌ی این چیزها حرف بزنم.

یک تجربه استعلایی می‌تواند به نحو غیر مترقبه‌ای محصول غرق شدن در خلاء و آب‌های عمیق زیر دریا باشد و با بیگانه‌سازی، ناگهان گوهر و روح متن جست می‌زند بیرون. برای اینکه چیزی ارزشمند پدید آید، باید نوعی فضای خالی آفریده شود. فضای خالی پدیده‌ای تازه به زندگی می‌بخشد، زیرا وجود هر چیزی که به محتوا، معنا، تجربه‌ی زبان و موسیقی می‌پردازد در گرو تازگی و طراوت آن است. ولی هیچ تجربه تازه و نویی تحقق نخواهد یافت. اگر فضای خالص و دست‌نخورده‌ای در کار نباشد که آن را پذیرا شود.

اما فضای خالی من به نحو باورنکردنی در غیاب بروک

شکل گرفت. حدود ده سال پیشتر در ارتباط با ساختار سینمای رویکردگرایی کیارستمی بر روی سه پدیده غیاب، حذف، و فضای خالی فکر می‌کردم. این فکرها و مطالعه‌ها و پژوهش‌ها به منابعی دوگانه رجوع می‌کردند. مراجعه به میراث‌های حکمت کهن و بحث خلاء و ملاء و غیاب و حذف در آثار زردتشتی، مانوی، و مهری، از یکسو، و مهمتر از آن در فرهنگ اسلامی که رأس‌اش و سرزندگی‌اش تا جایی که به زبان و فرم و معنا بستگی دارد، همه‌ی استتیک و محتوای فرمش را از کتاب آسمانی ما و معرفی غیاب، شکل حذف و فضاهای خالی حیرت‌انگیز و به شدت تکرارناپذیر آن می‌گیرد و سپس از شطحیات و بویژه شعر حافظ و دیگر اشعار اشراقی ایران و آنگاه تا حد زیادی در بازی محسوس / نامحسوس سبک هندی تداول می‌یابد و موازی با آن در نگارگری و فرم حلزونی آثار بهزاد و کارهای دوران شاهرخ، در معماری دوران صفوی، در وقفه‌ها و گوشه‌های موسیقی ایرانی، نمودش را حفظ می‌کند. و بدیهی است که بحث نظری آن در نوشته‌های ابن عربی، قونوی، سید حیدر آملی، صدر المتألهین و ... پیشتر از آنها در متون روایی و احادیث، گزین گویه‌های درخشانی به ارث نهاده است.

در همان زمان دوست جوانی برای نوشتن پایان‌نامه‌ی دکتری‌اش به من رجوع کرد و یادآور شد که از خانم منیژه میرعمادی دانسته که درباره خلاء و غیاب مطالعاتی دارم و خواهان مصاحبه‌ای برای رساله‌اش بود و تکمیل پژوهش‌اش و اطلاعاتی

نیز درباره بازتاب سه مفهوم حذف، فضای خالی و غیاب در هنر امروزمان. گفتم هنرمندان ایران در این مورد وضعی دوگانه دارد، دیگر صرفاً در ادامه تجربه‌ی سنتی نمی‌اندیشند بلکه درآمیخته با مفهوم خلاء و حذف و غیاب در پسامدرنیسم باید آنها را واکاوی کرد و بویژه در دو شاخه‌ی نهیلیسم منفی فیشته و هیچ انگاری مثبت نیچه که سرچشمه پدیدارشناسی و وجودشناسی هایدگری است و هم تجربه‌های لور و هاینزبرگ در فیزیک و هم متافیزیک حضور دریدا و هم فلسفه برگسون حالت‌های درگیری تو با مفهوم فضای خالی، غیاب و حذف‌اند و همانگونه که در معماری و نقاشی و شعر و رمان غربی از ویرجینیا وولف و کمینگز تاخوان میرو تا هنری مور و رابرت گابور و ریچارد یکان، رنه مارگریت، دیوید اسمیت و... مکالمه غیاب- با ریشه‌اش در سنت‌های تجربه‌ی امر قدسی و غیب‌الغیوب و اسم ذات و خلاء- با ریشه‌اش در تجربه، مدرنیته شکل اندیشه هنرمند و هنر معاصرمان را و صورت‌های ذهنی نواش را می‌سازد، گاه سطحی و خام و گاه هولناک و ژرف. این تجربه در هدایت، هوشنگ ایرانی، تندرکیا، گروه سقاخانه به ویژه تناولی، سهراب سپهری، وجه گنوسی فرخزاد، رویایی، گلشیری، صادقی، علی مراد فدایی‌نیا، شرم، مؤید، پاره‌ای از شعرهای پست مدرن براهنی و اشعار اسلامپور، شعر حجم، شعرهای دهه‌ی پنجاه صفارزاده (خلاء) و شعرهای بعد از انقلاب او (عنصر غیب مذهبی) و شعر دهه‌ی هفتاد، پاره‌ای از اشعار باباچاهی و ... قابل پیگیری است و مدام بین جستجوی هویت

و تعلیق از یک سو و کارکردها و امکان‌های ضد زبان در زبان و فضاهای ساختاری میان تهی در ساختارهای میان پر و ... چرخ می‌زند.

در سینما، بهترین استفاده ساختاری از فضای سکوت، نشان ندادن، حفره‌های خالی، متعلق به دو سینمای بسیار دور از هم است. سینمای آوانسیان - چشمه - که مربوط به قبل از انقلاب است و سینمای کیارستمی چه قبل و چه بعد از انقلاب. او از حذف، غیاب و فضاهای خالی بهره‌ای بی‌همتا می‌برد و آن را تا سر حد یک سبک و فرم درخشان بصری ارتقاء می‌بخشید که حتی در جهان منحصر به فرد است...

در خصوص هر یک از نام‌ها، تجربه فضای خالی به نحوی ویژه محقق می‌شود. مثلاً در تجربه سپهری جایی بین هیچ بودیستی و تبدیل نیروانا به ادراک از تجلی اشیاء و به صورت یک تم و در شعر کیا رستمی به صورت مستوری و تأثیرات ذن و نیز منشی بسیار عینیت‌گرا شبیه‌هایکو که در فیلم‌هایش این فضا خالی و نشان‌ندادن با تجربه پسامدرن‌ها و مینی‌مالیست‌ها و جهان نیچه‌ای و نیز حکمت شرق گره می‌خورد. در طاهره صفارزاده دوره‌ای بویژه در تجربه‌های گرافیکی شعرهای طنین در دلتا فضای خالی یک فضای فکری / تجسمی است که از بُعد (سطح و حجم) سود می‌جوید. فضای خالی را مثلاً در شعر آسانسور بین بالا و پایین و یا در میزگرد مروت فضای بین من و دو تن که به صلیب شکسته بدل می‌شوند عیناً تجربه می‌کنیم،

که صرفاً صورتی ذهنی و یا مفهومی نیست. در شعرهای بعد از انقلاب این فضا به غیاب و استوار بر سنت‌های قرآنی و کاربرد کلامی / مفهومی آن تبدیل شده است و اهمیت آن در روایت‌های سیاسی / ایدئولوژیک و حساسیت‌های ابلاغی فکری که دغدغه حق و باطل بر آن سایه افکنده و در فضای خالی بین این دو، منجر به واگویی‌های کلامی شده‌اند. یا فرضاً در پرویز تناولی این فضای خالی در جایی بین احساس خلاء از فقدان تاریخ برای مجسمه‌سازی ما و پرتاب‌شدن هنرمند به دستاویز صورت‌های دیداری زبان و خط فارسی و احساس خلاء تاریخی و فلسفی و استفاده از اشکال بصری کلمه به عنوان مدل‌های خلاق مجسمه‌سازی و به نحو نبوغ آسا کار با کلمه هیچ خود را بیان می‌کند. این هیچ، هرگز، هیچ کامویی نیست. یک هیچ سیال، گاه بازیگوش و گاه تراژیک، یک هیچ موجود است که هست، و در پشت ضریح‌ها، فکر‌ها، برصندلی‌ها و به صورت یک اقتدار عظیم، قد بر می‌افرازد و بیش از هر چیز شبیه ذات وجودی است که هیچ هر چیز است و در هر چیز است. به هر حال در این نوشته مجال بحث درباره‌ی نحوی ظهور فضاهای خالی و شالوده‌های فکری‌شان برای تک تک کسانی که نام بردم نیست و حالا زمانی است که مایلم درباره شکل تجلی این مفهوم به عنوان اساسی‌ترین هویت فرمی / معنوی شعر بیژن الهی حرف بزنم.

بیژن الهی نامی ارجمند برای من مانده است، رها از جدل‌های یاوه و سطحی و گاه کودکانه و عموماً مشحون از نفسیت

روشنفکرانه و روشنفکران. و مثل همه نام‌های گرامی، هرگز تمایلی برای دیدار در من بر نیانگیخته است. فضای خالی شعر الهی، فضایی است تجسم تهی که در آن همه چیز فرو می‌ریزد. از پرسش وجود تا تقطیع خاص، از تقرب به امکانات زبان محاوره تا حس در- اینجا بودن، از مکالمه‌ی بینامتنی با گونه، و ژانر تا روایت، از حکایت و زمان تا تصنیف و یا رمان نو، از هزارویک‌شب تا کلیله، از دقت بر اشکال بصری و خط تا کاربرد صورت‌های نوی پیشوندها و شناسه‌ها و علائم نوشتاری و .... درون این فضا، حال کشمکش چشم، چشمی چشم‌تر چشم، چشم چشم که ملکوت شعر است و امر باطن با صنعت آن جا رخ می‌دهد که ریشه در عالم امر دارد و در اینجا به ساختکاری الهی بدل شده است، و کشمکشی است که دیالکتیک نهاد برابر نهاد هگلی را برای تولد هم نهاد و پیدایش شعر و وحدت شعری خاص- یعنی شعر بیژن الهی- و پدیدارشناسی آن متشکل می‌کند.

در این قلمرو است که من گفتگویم با شعر الهی شکل می‌گیرد و نشان می‌دهد در سطحی بدوی، چقدر شعر دهه هفتاد از این تجربه سود جسته و البته به نظرم به افق آن دست نیافته و ضمناً این برگیری و تأثیر را نهان ساخته است و البته مسیرهای خاص و جداگانه خود را و ماجرا و نیز ماجراجویی‌ها و گاه تجربه‌ها و بیشتر بازی‌ها و کلیشه‌های خود را ادامه داده است و نتایج‌اش پیش پا افتادگی، و تکرار است که دقیقاً نه حاصل تمایزها، بلکه محصول شباهت‌ها است و فقدان تمایز شعر شاعران دهه هفتاد

و گاه ناتوانی در ساختن، گاه که استعدادی و گاه جغرافیای تنگ آگاهی‌های زبانی و ادبی و کلاً بینش شعری و دانش عمومی یا خاصشان است، چیزی که در الهی اصلاً نیست.

چند توضیح: گاه حاشیه‌ها، متن‌ها را در پیوندهای بینامتنی‌شان صافی‌تر باز می‌تابند. برای قرائت مجدد شعر الهی ناگزیرم، چند نکته بنیادین را توضیح دهم که از چاه ظلمات سوء تفاهم‌های عصر تاریک، هسته‌های ملکوت را به لاهوت نور برمی‌کشد:

۱- معنای غیاب، در فرهنگ کهن و سنت فرهنگی و پس‌زمینه حکمی و معرفتی ما، و در فرهنگ معاصر و نوشتارهای پسامدرن، دو طیف و کانون و مغناطیس معنایی متمایزی را شکل می‌دهد. یک جا یکسره غیاب متکی به غیب‌الغیوب، خفیگاه نام‌ناپذیر و بیان ناگرا و بی‌اسم ذات، عالم غیب است که درزمینه‌ی زمان زمینی، تجربه‌ی غیبت اسم کامل و موعود (عج) را مهیا می‌کند و تشعشعات آن از کلام مجید به امجد کلام روایی بی‌گناهانه و متون مجدد عارفان و عالمان ربانی و شعر صمدانی و لسان‌الغیبی و مولانایبی و ... که به جست‌وجوی حقیقت معصومانه و بنیادین سروده می‌شد، سرایت کرده و جاری می‌شود، به چشم امروزی انسان / شاعر نگسسته از سنت که سر ترسی دارد، چه در افشای راز و دریدن نقاب و سیمایچه‌ی مدرنیت، چه با آوای عربان پسامدرن و چه با جان و خیال متصل به الهیات و شعله‌های الهی رخنه کرده است.

در مدرنیت ظاهراً ایده غیاب، در برابر متافیزیک حضور شکل

گرفته است و نیز ظاهراً شالوده‌شکنی دریدا گونه‌ای چیرگی بر متافیزیک است که از یونان باستان تا نقد هایدگری‌اش بر فکر غربیان غلبه داشته است. مسائل متافیزیکی از این منظر عبارتند از حقیقت گوهری، وجود، معرفت ذهن، حضور، زمان، مکان، علیت، اختیار، خلود، نفس و نظایر آن. دریدا می‌نویسد: کسانی چون نیچه، هایدگر و به خصوص فروید و سوسور کوشیده‌اند تا اندیشه‌های خود را از قید متافیزیک رها سازند، با این حال در جای جای نوشته‌های آنها نیز آثاری از مبادی متافیزیکی ملاحظه می‌شود. نفسی جفت مقوله‌های منطق متافیزیکی و یا با واژگون ساختن رابطه تعاملی بین آنها، راهی است که دریدا برای سرکشی علیه متافیزیک، ابداع کرده است. اگر در همه تاریخ متافیزیک، حضور بر غیاب‌برتری داشته، او غیاب را رها از هر تلقی متافیزیکی بر حضور مقدم می‌دارد. حالا در گفتگو از شعر بیژن الهی این حرف‌ها کجای شعر او را روشن خواهد کرد؟ خواهیم دید!

۲- خلاء در تفکر حکمی با ملاء ترکیبی می‌سازد که آگاهی معاصر از آن بیگانه است. در آنجا خلاء خود تنها با تصویری از پرشدگی از «او» می‌تواند، باشد. اما در تجربه‌ی مدرن خلاء محصول یک برداشت پوزیتیویستی است، فضای خالی وجود دارد و با فضای پر جفت مقوله‌ی تازه‌ای می‌سازد. از سوی دیگر در جهان مدرن، خلاء با فکر نیست انگاری منفی و حتی هیچ انگاری نیچه‌ای که خود را از نهیلیسم نومیدانه مجزا می‌داند، رابطه‌ای بنیادین دارد. در پی چنین ارتباطی است که استفاده از فضا‌های

خالی در معماری، فلسفه، موسیقی، تئاتر، سینما، معنای پیوسته‌ای می‌یابد با پدیده‌شناسی امروزی و سپس در ادبیات پسامدرن معنای نویی به خود می‌گیرد. خواهیم دید در شعر الهی چگونه جهان تازه‌ای ساخته می‌شود. جهانی که معنای تازه‌ای به فضای خاکی می‌دهد.

۳- و حذف نیز شامل تمایزهای بالاست. حذف به عنوان یک تکنیک روایت در قرآن مجید، با حذف در داستان‌پردازی و یا روایت تصویری معاصر، دارای تفاوت است. در آنجا حذف مبین عدم وجود نیست. آن چیز علیرغم محذوف بودن، هست. در حالی که حذف در تجربه زیبایی‌شناختی پسامدرن، صرفاً با توهم وجود داشتن همراه است و در اصل چیزی که هرگز نبوده، اکنون نیز نیست و صرفاً قراردادهای روایی و عادت‌های استیتیک کیکنه، ضرورت موجودیتش را مطرح می‌کنند.

هم غیاب و هم خلاء و هم حذف، سه فضای معنوی شعر بیژن الهی است که با ریشه‌های معرفت و حکمت از یکسو و با تجربه مدرن از سوی دیگر به نحو پارادوکسیکال رابطه دارد. ظاهراً این ارتباط ناممکن است اما در واقع تحقق یافته است. نه صرفاً به سبب زمینه وجود ما به عنوان فرد ایرانی و یک مردم، جغرافیا، تاریخ، ژئوپولیتیک، فرهنگ و ... که با مشخصه‌ی این، آن ترسیم می‌گردد، بلکه در خود غرب هم چنین است. اتفاقاً در اصل، برتری غیاب بر متافیزیک حضور دریدا که یک روایت پسامدرنیستی/ مادی‌انگار است، وقتی بنیان‌فکنی می‌شود، در بنیان‌هایش

عرفان کاباله‌ها سر برمی‌آورد و شکست پوزیتیویسم و شکست حضور و شکست نفی عالم پوشیده. اگر چه این بار همه چیز در تعارض با متافیزیک و در قالب و هیأتی معاصر رخ می‌نماید. به سیمای انسانی که خدایش را به قتل رسانده است. اما هر گام او گویای نیاز، حسرت و گونه‌ای بازگشت به میراث‌های زنده و پویا و کارآمدی است که حیات و نگاهش را در اشغال خود دارد. ادبیات پسامدرن دست روی چشم می‌گذارد. علیه مفاهیم و ایدئولوژی می‌شورد، خدا را نفی می‌کند با این حال چون نیچه شیوه و منش او تکرار همه معناگریزی‌های وسیع الوهی است. بدین‌سان در اصل مکالمه بین تلقی حکمی و ساختار زدیانه معاصر در مورد حذف یا غیاب در شعر الهی امری نه تنها ممکن، بلکه سند و مشخصه‌ی آوانگار دیسم و پیشرو بودن اوست. چیزی که بعدها پس از سی سال تازه به طور ناشیانه و میان شاعران دهه‌ی هفتاد شیوع می‌یابد، آن هم با مطالعه کتاب‌های بابک احمدی و مرور شعرهای فارسی‌شده‌ی هانری میشو و هرگز نه چنان اصیل و نو که در بیژن الهی.

حالا من الهی را با دو روایت، روایت خواهم کرد. روایت از درون و این محصول یک شهود و همزمانی است و سرشار از شور و گرما و یاد. گویی ما درازل در یک زهدان زیسته‌ایم و روایت از بیرون و این مثل هر بررسی در زمان، کنشی سرد و بیرحم است و با فاصله و توأم با فراموشی، و تاریخ و سرما.

## روایت اول

الهی: نفسی

الهی برای نفس من، چیزی برابر شعر الهی برای من نیست. شاعر به علاوه شعر اوست برای خودم و من دوست دارم درباره‌ی الهی به لحاظ تکهای از زمان من، فضا، تجربه‌ی شاعرانه، حال و هوا، حافظه و زندگی خودم با شما حرف بزنم. بعد به الهی نفسمه و الهی فی نفسه، و بعدتر به الهی از لحاظ شعر برخورد خواهم گشت. به چیزهای ناممکن که صحبت از آنها بیهوده است و به چیزهایی شدنی برای حرف تا با گذر از زبان هم چون هستی به هستی هسته الهی چون تجلی گونه‌ای بودن درآورده با آن آوای گسترش‌دار بیان‌دیشیم که نه تنها ما را و او را فرا می‌خواند که اصلاً ما چیزی جز دنباله‌ی آن خواندن نیستیم، آن آوانگاردیسم شعر بیژن الهی به نحو غریب، در پرتگاه بی‌دستور زبان گریز از شعر به سوی او می‌زید و با ترک شعر، واسازی شعر، ساختن شعر و بنیان‌فکنی شعر، می‌کوشد به شیوه‌ای تازه، او را باز گردد، به او باز گردد. او را فرا خواند، سربه دامنش بگذارد رها از وسوسه‌های فرو پست و شیاطین و در پایان مراقبه و قربانی. و این تمایل به بازگشت را نه درون واژگان و همنشینی مشهود کلماتی ماوراء تاب، که در گریز از معنویت عادت شده، نشانه‌های زبانی و درون نظامی از گفتار و محاوره و روایت روزمره و کلمات زیستن معمول شکل دهد. غرابت او محصول همین شگفتی است: خدایی کشته نشدنی در لابلای زنگ تلفن، برق جواهر در حال سرقت‌شدن،

دوربینی، که به جای تاریکخانه در فضای نورانی بازش کرده‌اند. الهی، برای من، برای خودم، برای دل من، آن غیاب، آن سکوت، آن فضای خالی و لااقل چیزی دور، اشاره‌ناپذیر، دارای ابهام است که از دوری‌اش، یک نزدیکی وصف‌ناپذیر و بی‌سبب و معنا‌ناپذیر زاده می‌شود در درون من، الهی برای من از این منظر، همین طور بی‌دلیل هست، «دوره‌ی سیاه در سرایش پارسی» نیست. «علف دیمی» نیست، «عقاقیر» نیست و هیچ چیز دیگر نیست، همین فقط هست، در من هست، در گزینش شعری من، هست، در فهم، افق و استراتژی ادراک من از شعر، هست، و هست. نه با حضور بلکه حقیقتاً با غیابش. اگر دیگران او را با «علف ایام»، بیانیه شعر حجم؛ ترجمه «لورکا» ترجمه «میشو»، ترجمه «اشراق‌ها» و در چشم‌انداز «تماشا» و یا بعدها تخطی و سرکشی از حجم‌گرایی، می‌شناسند، این چنین من او را نمی‌شناسم. اگر برای دیگران او حضوری لمس شده، حاضر، قابل اشاره و شناخته است برای من ناشناس، غایب و یک صدای محض، در ذرات هواست، چیزی چنین دور اما تا این حد بی‌سبب نزدیک، شگفت همین جاست. چرا او را که نمی‌شناسم می‌شناسم؟ چرا از او که این‌سان دورم، نزدیکم، چرا آشنازدایی یکپارچه او، آشنایم می‌کند، چرا او را که دوست نمی‌دارم دوست می‌دانم، ما در کدام بی‌کدام و بی‌کجا یکدیگر را دیدار کرده بودیم که در حسی از او، حضوری پنهان دارد به شیوه غایب، به صیغه غایب. برای من الهی بی‌دلیل، اطمینان‌بخش، قابل اعتماد، ریشه‌دار، فرزانه و وزین است. کلامش

سر به هوا، اتفاقی، بی‌بنیاد؛ و از سر بی‌خبری نیست. من چگونه چیزی بیان‌ناپذیر را بیان کنم و چگونه بگویم الهی نفسی، یعنی چه؟ گفتاری که در کنون جهان و تارهای مدرنیته همچون زبان از دست رفته، فهم نشده باقی خواهد ماند. زیرا در اینجا عناصر لطیف و جسد روحانی ظاهر می‌شوند، در اینجا گوهرها، خون، و خصائل سوفیایی او شهود می‌گردد. کودکی دامان گم کرده، غلبه بر اغوای خیال‌هایی منفصل که برابر نبوت قد علم می‌کند و ناخودآگاه ضد شعر، و یا قربانی کردن شعر همچون گرامی‌ترین فرزند، آیا این بار هم فرشته‌ای به هیأت قوچی زیبا سر خواهد رسید تا سنت سربریدن پسر نخست پنهان را به خشونت سربریدن و مرگ شعر عادت ندهد؟ به هر رو الهی نفسی، زبانی دارد که جهان مدرن اهلیت ادراکش را از کف داده است. در اینجا معرفت‌ها و اشراق خفیه‌گاه و پرسش‌های خود را تعریف می‌کنند و من می‌خواهم تا ناخوشتنداری کنم و به ریشه‌ها باز گردم. در این جا بیژن الهی از صدر حسیه در می‌گذشت تا عالم المثال را دریابد و جهان ارواح به عالم عقول، محضر کربوبی و جبروت روی می‌نمود تا در سکوت و گسست به راه دشوار انقطاع الیک گام نهد و در شعر دیگر، در Poeme Fin Du Monde<sup>۱</sup> چیزی را تجربه کند که از دسترس شاعران عصر ظلمات بیرون است و گفتگوی آخرالزمانی شاعران حقیقی بود:

Un homme de haute taille senva cote a cote avec un  
rossignol a la rencontre des cataclysmes et de son amour<sup>۲</sup>

و در این سفر، ایران ویج همچنان در کانون هفت کشور اساطیری است و در این کانون، کسانی با خون سوفیا در رگان از نبوت برابر دجالت شعر اغواگر دفاع می‌کنند و مغروق کلام موعود معصومانند و بدیهی است که گریز شعر از آنان به سود فص ایزد بانوی جهانبان، همان جهانبانوی محبوب بی‌هم تا، معنادار است و دریغ موهبت شعر و خاموشی برای تحقیق ظرفیت‌های دیگر و معابر دیگر بوده است. شاید! [گویند گوهر شب‌چراغ گوهری است که به شب مانند چراغ روشنی دهد و مردم به کمین آن نشسته تا آن گوهر برابند ....] فلینظر الناظر بنظره الی عظمه شخص یکون مثل هذا الشخص: جلیل‌القدر، عظیم‌الشان، مادحه یقول فیه: « آه! آه! شوقاً الی رؤیته » و الغرض ان الارض لاتخلو من امثال هؤلاءالعبادالذین هم خلفاءالله فی ارضه و الدعاه الی دینه.<sup>۲</sup> و شاعر مقام بدا دارد. در روایتی که می‌اندیشه نبود/ بیش از این و اما بود! پس ملاصدرا گوید: اما اگر مراد حکیم ترمذی در پرسش خویش بُدا، باشد یعنی برایش چیزی آشکار شود که آشکار نشده بود این مانند بیان الهی است که فرمود: و لبتلونکم حتی نعلم، شما را خواهیم آزمود تا معلوم داریم (۳۱-محمد).... و پس از آن که این را دانستی علم ظهور و علم ابتداء نیز خواهی دانست، آنچنان که گویی علم ظهور ابتدا و علم ابتدای ظهور را دانسته‌ای، زیرا هر

۱- شعر آخرالزمان

۲- یک آدم بلند قد شانه به شانه‌ی بلبل به دیدار مصیبت‌ها و عشق خود می‌رود. « رنه شار»

۳- المقدمات من کتاب نص النصوص- شیخ سید حیدراملی

نسبتی از آن دو، مرتبط با دیگری است، بنابراین اگر «بدا» ظهور ابتدا باشد، مرتبه اخفایی که این ابتدا از آن ظاهر گردیده است، چیست؟ شکی نیست که این وصف جز برای او جایز نمی‌باشد، پس در او پنهان است و بدو آشکار می‌شود. بنابراین از حالت ظهورش از آن خفا و پنهانی، تعبیر به ابتدا شده است. اگر چه «بدا» ابتدای ظهور است، ولی آیا وی را نسبتی با «قدم» هست؟ اگر وی را حالت ظهور نبود نسبت قدم با وی چه بود؟ و این پرسش را تاب پاسخ شنودن نیست در حوصله امروزی ما و گرنه تمام پانوش فتوحات مکیه پاسخی برانگیزاننده داشت: در بدائت شعر الهی که مسئله بدا از دشوارترین مسائل الهی و پیچیده‌ترین معارف ربانی است، که آن را جز عارفانی که یک عمر در مسائل علم توحید کوشش و تحقیق کرده باشند و افکارشان راه‌های جهان تجرید را پیموده باشد، نمی‌دانند. لذا ما در این باره از نظریات صدرالمآلهین استفاده کرده و آن را توضیحی می‌دهیم.

در کتاب اصول کافی از صادقین علیهم السلام روایت شده که فرموده‌اند: ما عبدالله بشئی مثل البداء، یعنی خداوند به چیزی چون «بدا» پرستش نشده است و در روایت دیگر حضرت صادق آل محمد علیهم السلام فرمود: ما عظم الله بمثل البداء، یعنی: خداوند به چیزی چون (به اندازه) بدا بزرگ شمرده نشده است. و در روایت دیگر حضرت صادق درباره آیه شریفه: *يَمْحُو اللَّهُ مَا يَشَاءُ وَيُثَبِّتُ* یعنی خداوند هر چه را بخواهد محو می‌کند و ثبت می‌کند (۳۹-رعد) فرمود: هل يمحوا لامكان ثابتا و هل يثبت الاحال

یکن؟ یعنی: آیا جز آنچه را که ثابت است محو می‌کند و جز آنچه را که نبوده ثبت می‌کنند؟ و در روایت دیگر از حضرت صادق علیه السلام آمده که فرموده: ما بعث الله نبيا حتى يأخذ عليه ثلاث حضال: الاقرار له بالعبودية و خلق الانداد و ان الله تقدم من يشاء و يؤخر من يشاء، یعنی: خداوند هیچ پیغمبری را مبعوث نفرمود جز آن که سه چیز را از او پیمان گرفت. اقرارش به بندگی. برکنندن بت‌ها و اقرار به این که هر چه را بخواهد پیش می‌اندازد و هر چه را بخواهد پس می‌اندازد.

شیخ رضی الله عنه در باب سیصد و شانزده در معرفت منزلی که قائم و منقوش به قلم الهی در لوح محفوظ است- گوید: «از آن نوشته‌ها این آیه‌ها (قضى اجلا مسمى= مدتی مقرر کرد و مدتی نیز معین نزد اوست) (۲-انعام) است و از این الواح است که خداوند خود را به تردد وصف کرده است که سریانش در تردد کونی می‌باشد و آن این که چون انسان خودش را در کاری متردد یافت و پیوسته بر این حال بود تا آن که یکی از دو جانب را انتخاب کرد و تردد زایل گشت. این امر واقع همان چیزی است که در لوح محفوظ ثبت است، زیرا قلم در لوح محو و اثبات امری را می‌نویسد و آن زمان خاطری است که فعل بنده بر خاطر بنده خطور می‌کند. سپس خداوند آن نوشته را محو می‌کند و آن خاطر هم از آن شخص محو می‌شود. زیرا ارتباطی نوری از این الواح به نفس آن شخص از عالم غیب امتداد دارد و با حدوث نوشتن ایجاد می‌شود و با محوشان محو می‌گردد. ... و اگر این حقیقت الهی



نبود دو کار در جهان با هم اختلاف نداشتند و هیچ کس در کاری سرگشته و حیران نبود و در آن تردد نداشت و تمامی کارها حتمی و تغییر ناپذیر بود». پایان سخن شیخ.

صحو و محو شعر الهی اکنون در اراده‌ی نوآورانه الهی معنای دیگری می‌گیرد، کلامی گریزان از تصور سنتی شعر و همچون ضد شعر که می‌کوشد در ساختن یک زبان ضد کلیشه معنوی و الهامی، و در متن رقتمدهای عینی، به معنویتی دیگر دست یابد که هماهنگ است با ایده ظاهر/ باطن سریان وجود در موجود و متمایز است از متافیزیک یونانی. و جدایی عالم‌های طبیعت و ماوراء طبیعت و توجه به موجود و غفلت از وجود.

چگونه از این الهیات و حکمت‌های متعالیه و سنت، چیزی تا بدان حد آوانگارد به نام شعر بیژن الهی می‌زاید؟ این پرستش خامسرانه نمی‌داند، که هر بداعت بر بدائت متکی است، چنان که دریدا بر کاباله‌ها (قباله‌ها) و هایدگر بر یاکوب بوهمه می‌ایستد. در بیژن الهی بارقه‌ای، روح وحدتی است که از شعر در می‌گذرد. هستی‌شناسی شعر الهی و رای پدیدارشناسی شعر او یکسر در تأویل و شالوده‌شکنی امکانِ روایتِ درونی‌اش راه باز می‌سازد.

## روایت دوم:

الهی: لِنفسه

الهی لِنفسه، یک مقوله پدیدار شناختی است. در این منظر

سیمای الهی جوان در نقش شاعر برای من پیرامون مفاهیم ویژه‌ای شکل می‌گیرد که در شعر او افشاء خواهد شد.

- پویسس

- تویه‌ی رویه

- جست‌وجوی بر سو/ هو در این سوی او و فضای درونی و لاهوتی در فضاهای بیرونی و ناسوتی - یک نیروی بینامتنی بی‌همتا.

- استهزاء و نقد افق کوتاه مدرنیت، به سود نقد پسامدرن جهان برای تردید به توانایی پسامدرنیت به سود عطف و بازگشت به معرفت‌های فراموش شده و بدائت که با دو عنصر بداعت و بداهت پردازش شده است و این ویژگی بسیار مهم شعر الهی است که نه تنها با تأویل بلکه در مسیری حتی خرده‌گیرانه به تأویل، یعنی با دکانستراکشن Deconstruction، به دست می‌آید و زبان، اشیاء، فضا و شگردهای شعری‌اش را توضیح می‌دهد و البته به همان سه شگرد: غیاب، خلاء و حذف تکیه می‌کند و من دلم نمی‌آید در پایان به میشو سری زنم و حالا دیگر الهی لِنفسه از لحاظ شعر تماش می‌شود و بالاخره به تأثیر بزرگ او در شعر دهه هفتاد که در بسیاری مواقع دستبرد آگاه یا گام نهادن اتفاقی بر جای پای شعر اوست با لنگ‌زدن و کم‌توانی که بیشتر شکل کاریکاتوری سطحی به تجربه‌های ساخته نشده و تن‌آسا و شلخته شعر این روزها می‌دهد تا وقوف به مؤلفه‌های آن شعر که خود گریز از شعر بود و ساختن بود چنان که ما یک قالی یک آبگینه و

یا مقرنس را می‌سازیم و این دقیقاً بازگشت متن است به پوییسس، به همان آغازگاه این گفتگو.

شعر الهی ریشه در پوییسس دارد و از این نظر من آگاهی خواننده را بر آگاهی‌های یونان باستان / ارسطویی، موجود می‌گیرم و نیز بازتاب آن را در فکر اسلامی دوران تمدن درخشان‌اش، یعنی آگاهی بر آگاهی بوطیقاتی را و نیز تحول آن را در عصر روشنفکری و پیشینه بودلری بازخوانی پوییسس همچون پوییتک، در جهانی که استتیک و نظریه هنری و آفرینش مدرن ادبی در گسست از هر ساختن، طبق ساختار هدفمند قرار گرفت و اختصاص یافت به مفهوم زیباشناسی. و دیگر هنر، خوب به انجام رساندن کار طبق نقشه و الگوی بینادین نبود، چه رفتار انسان و یا هر کاری که اگر خوب فرجام می‌یافت، می‌گفتند هنر کرد که فلان کار کرد و یا هر ساختنی که اگر آن الگوی انتزاعی و غایی ساختن را به خوبی و درست انجام می‌داد، بدان هنر می‌گفتند، از ساختن پیاله‌ای منقش و گلی و وسایل کارآ، تا ساختن ایده‌ها و یا یک نمایش و روایت و ... از این نظر، زمانی که ما به ساختار شعر الهی و اجرای آن خوب دقت می‌کنیم، می‌بینیم، این شعری است که ساخته می‌شود و اصلاً به تجربه‌های افلاتونی و فلوئینی آفرینش شعر استوار نیست. الهی شعر را شنودن آوای فرشته الهام و نوشتن بی‌اختیار نمی‌داند، چرا؟ از آن رو که شعر او استوار است بر شگردهای کاملاً آگاهانه روایی، و برای شعر او معنا نیز مثل هر جنبه دیگری از اثر هنری یک شگرد device است. برای چیدگی شعر الهی شگرد

معنا نیز از نظر امکان آشنازدایی و کارایی در ساختن سیستم کلامی / روایی شعر شبیه شگردهای دیگر و با آن‌ها برابر است و مجموعه آن چیزی است که «ساختن» را معنا می‌کند. در این فرایند شاعر تجلی اسم صانع است و در صنعت او، اسم خلاق و خلاقیت، حضرت خیال و حقیقت متعال گرد می‌آیند. از این نظر، پوییتک شعر بیژن الهی پارادوکسی است. درست در آنجا که محصول یک برداشت پسامدرن است، فرامدرن است، درست جایی که استهزاء برداشت سنتی الهام است، و گویی هر حقیقت غایی را ترک کرده است، ما را به معرفت دیگر فرا می‌خواند، و این شعری است با شدت فراوانی، بازگوکننده موقعیت این آن دیگر که در آن چالش سنت و مدرنیته مبتدل، مبتدل انگاشته و ترک می‌شود و به جای آن یک هستی در زمانی نو شکل می‌گیرد که دیگر نه این آن، «این» است و نه آن این، «آن» است و هم این سنت و هم آن مدرنیته در آن به وحدتی نو و هستی متحد جدیدی می‌رسند که خاص تجربه وجود موجود ما است، در فضا / زمان جهان خصوصیت این گونه ساختن شعر و شعر بیژن الهی، آن است که به دقت به قول تینیانوف رابطه متقابل هر عنصر با عناصر دیگر شعر و با کل سیستم شعر را به دقت تعیین می‌کند و با اطلاعات، آگاهی و قدرت به اجرائش در می‌آورد و کارکردها را متعین و قابل کشف می‌سازد. کارکردهایی که در شعر او به صورت متفاوت جلوه‌گر می‌شود و تشخص شعرش را می‌سازد و نحو نویی شگردها را معرفی می‌نماید که توأم است با بیگانه‌سازی

و عادت‌ستیزی و همواره دلیلی که وجود شگرد را در شعر او توجیه می‌کند، همواره انگیزه ساختی درخشان دارد. انگیزه‌های ساختی او غالباً وقتی ساختارزدایی می‌شوند، به خوبی وجود هر شگردی را که برای ساختمان سببی روایت و فضای شعر لازم است توجیه می‌نمایند و به ما دانش و قدرت و میدان بازدید و احاطه شاعر را در حوزه فرهنگ، زبان و ادبیات و دیگر دانایی‌ها فاش می‌سازند. وقتی ما به انگیزه ساختی شگردهای شعری بیژن الهی دقت می‌کنیم در می‌یابیم که چقدر درخشان، قراردادن اطلاعاتی را که بعداً به آن نیاز داریم موجه جلوه می‌دهند و این همان وقوفی است که تامپسن به ما می‌دهد و در تحلیل شعر بیژن الهی نقش مهمی ایفا می‌کند. شعر بیژن الهی دارای قدرت قانع‌کنندگی است که این هم نشانه‌ی دیگری از ساختن دارد. اما این نیروی قانع‌کننده با مثلاً امتناع روایت بصری در سیمای واقع‌گرا فرق دارد که همواره نوعی سرخ است که ما را برای توجیه وجود شگرد به توسل جستن از دنیای واقعی رهنمون می‌کند، بلکه این یک نیروی قانع‌کنندگی شعری است نه محصول ارجاع بلاواسطه به جهان واقعیت بلکه آن چیزی که به طرق مختلف از لحاظ فرهنگی در شعر شکل داده می‌شود و بالاخره مهمترین مشخصه شعرهای بیژن الهی انگیزه بینامتنی و رجوع به قراردادهای آثار هنری است و کشف آن در شعر بیژن الهی به تجربه و شناخت قبلی و احاطه هنری ما بستگی دارد. اما مهمترین خصیصه شعر الهی آشکارکردن شگرد و تبدیل کردن آن به ساختار مرکزی شعر است. می‌گوئیم این نکته و نکات

پیشین را در تفسیر کوتاهی به اثبات برسانم:

به شعر Dupin Detects از «دوره‌ی سیاه در سرایش پارسی» (۵۰-۴۹) توجه کنید. از همین ابتدا ما با همان انگیزه هنری و توجیه هنری شگرد، روبه‌رویم. برای خواننده فارسی زبان که به یکی از دو زبان فرانسه یا انگلیسی آشنایی ندارد، نام این شعر، شگردی دشوارساز را معرفی می‌کند، اما وجه معنایی نام، درگامی فراتر از رابطه بینامتنی برخوردار است و برای خواننده آگاه‌تر و مطلع‌تر یک فرایند آشکارسازی شگرد را فاش می‌کند و برای او انگیزه هنری کارکرد فرعی یک شگرد یا ساختار را در پیش‌زمینه بنا می‌نهد و خواننده فرزانه را به انگیزه ساختی، صنعتی و مصنوعی و شگردی متوجه می‌کند که او را به نحوه‌ی قراردادن اطلاعاتی معطوف می‌نماید که بعد از اسم بدان نیاز می‌یابد و این حرکتی است متعلق به ژانر کارآگاهی. از همین آغاز و نام، می‌بینیم شگردهای فرمی شعر بیژن الهی کارکردهای متنوعی دارند و حضورشان در سایه‌ی غیاب تعریف می‌شود، این شگردها حاوی حذف و ایجادکننده فضاهای خالی و خلایی است که انگیزه‌های گوناگون نوفرمالیستی، انگیزه ساختی، انگیزه هنری، انگیزه کارکردی و انگیزه هنری را در خود جا می‌دهد، درون خود فرد می‌بلعد. این اشاره‌ای تأویلی است که به سرعت ما را به شالوده‌شکنی فرا می‌خواند. ضمن آن که خود نشانه‌های زبانی بیگانه، حاوی یک بیگانه‌سازی و آشنازدایی است. به یاد داشته باشیم این شعر در سال ۴۹ سروده شده و از آن زمان

تاکنون بیش از سی و پنج سال گذشته است و تازه بعد از سی و پنج سال، شعر پست مدرن و مشهور به شعر پسانیمایی به صورتی بسیار خودبه‌خود و توأم با هرج و مرج به این شگردهای نو، دست یافت است.

اما Dupin Detects، دارد چه چیز را برای خواننده آگاه، فاش می‌کند، و کدام رابطه بینامتنی در اینجا نقش عریان کننده را دارد؟ کسانی که با ادبیات اروپایی، با کارهای ادگار آلن پو، با شخصیت «دوپن» آشنا هستند. ناگهان با یک بارقه و کلید و پرتو بر سراپای شعر روبرو می‌شوند. این دوپن همان کسی است که آفریدن شخصیت شرلوک هلمز مدیون اوست. ویژگی‌هایی که آلن پو برای او ساخته، این‌هاست؛ کارگاهی باهوش، که در جست و حقیقت است و دستیاری خرفت دارد. بازی شباهت شاعر با دوپن، شاعر / جستوگر راز، بازی بین آگاه و ناخودآگاه و حضور آن دیگری، جملگی گویای شکل دادن عنصرغیاب، کاربرد عالی حذف و استفاده از فضای خالی برای حرکت نو و آشنازدایی است که در زمینه آن چیزی ساخته می‌شود عجیب رویدن نور از دل نوآر، ملاقات با خدا در متن شگردهای روایت کارآگاهی و استفاده از آلن پو و بازی پوئه-اتیک تا ما را معطوف به حقیقتی در اعماق تجربه اشراقی ما کند و این ملاقات غرب در شرق و شرق در غرب و تجلی مبهوت کننده روح این آن دیگر در روایتی هوشمندانه و هنری است که شگردهای هنری‌اش را همان جا که پنهان می‌سازد فاش می‌کند و همانجاکه بر حضور

اشاره می‌نماید غایب می‌سازد و شعر با سه رأس یک مثلث، شاعر / کارآگاه، و آگاه- ناخودآگاه و یک دیگری به شیوه مثلث لکان ما را به کشف حقیقتی انکارناپذیر راهنمایی می‌نماید و ساختار / معنا در بازی هولناک و شگردهای درخشان صنعت و فن و زبان و روایت به امری ناممکن دست می‌یابد. باطن نگری‌های اشراقی که درون واژگانی اشارتگر به تجربه‌های عینی/عادی و مادی به جای معنوی گذاشته شده و در همان حال با عادت‌ستیزی نشان می‌دهد درون نظامی از روایت ناظر به زمان کنون و تجربه‌های هنری معاصر به نحو ظریفی می‌توان با جابجایی هوشمندانه به ریشه‌ی معنا بازگشت و از روایت کارآگاهی تمثیل‌هایی شبیه تمثیل عارفان کهن ساخت. در

"The Purlained Letter" (1844): A structural Analysis"

اثر -۱۹۹۹- Alexander Ipfelkofer اشاره می‌شود که دوپن کارآگاهی است در سه اثر ادگار آلن پو و او مجبور است راز چیزی را پیدا کند که ظاهراً نمی‌تواند پیدا شود اما در پایان او موفق می‌گردد. ویژگی پو. Purlained Letter را بهترین قصه‌ای که حاوی استدلال عقلی در حل معماست نام داده است. داستان‌های دوپن ضمناً بیانگر آغاز یک ژانر تازه، داستان کارآگاهی‌اند. از سال ۱۸۴۴ این گونه از داستان چیزی با کلیدی تازه خوانده شد. پوهیچ کاراکتر قبلی که از روی آن ژانر نو را شکل داده باشد، در دست نداشت و کار او به طور تپیکال بدل به مدل نوشتارهای معمایی شد. صفحات فراوانی می‌توان درباره

ظرفیت تاویلی نام شعر بیژن الهی و «دوین» که سپس در متن شعر به کاربردی روایی / استیکی بدل شده، حرف زد. اما بهتر است به سبب تنگنای صفحات صریح‌تر در متن شناور شویم: آن یکی خال به پیشانی داشت / نقشه هم دقیق بود: حفره‌یی در سقف ... / و ماه در خسوف ... / هر دو تو آمده بودند ولی بعد فضای سفید بود / خیرگی شده بود، از درون / یا بیرون / حتم نداریم، و گرنه ساده‌تر می‌بود: / ... شعر براساس مؤلفه‌های روایت معمایی و نشانه‌شناسی آن، شروع می‌شود. و بی‌مقدمه به آنچه گوهر این گونه روایی است می‌آویزد: مدرک‌هایی که به جا مانده و نشانه‌ها با ایجاز مورد اشاره قرار می‌گیرد. یک نشانه‌شناسایی - خالی بر پیشانی یکی - اثر جرم: حفره‌یی در سقف که خبر از نقشه‌ای دقیق می‌دهد - و زمان مناسب / ماه در خسوف، ظاهراً سرقتی صورت گرفته و ردی به جاست، دال بر آن که هر دو تو آمده بودند، اما ما بعد با فضای سفید، با یک محوشدگی و فضای خالی و نشان یک خیرگی از درون و یا بیرون رو به رو هستیم. ظاهراً همه چیز بر شگردهای ساختی روایت معمایی استوار است اما ناگهان اولین نشانه ضد ژانر و یک دریافت شعری ظاهر می‌شود که نقش آشفته‌سازی را به عهده می‌گیرد و در پایان با بسط همین عنصر تازه، شعر به «چیز» دیگر تبدیل خواهد شد: خیرگی از درون یعنی چه؟ کدام برق؟ این خیرگی چیست؟

اندکی بعد در می‌یابیم. پرسش‌ها، گویی پیرامون یک مدرک

جرم / عکس شکل می‌گیرد. عکسی بازمانده یک ربایش: سفیدی و خیرگی از چیست؟ / حتم نداریم، و گرنه ساده‌تر می‌بود: / شاید برق جواهر بیرون / از حد تصور بود یا شاید / صاحبخانه غفلتاً کلید را زده بود / هر دزد به جا، ثابت شد / صاحبخانه به جا و ثبوت این همه، باری، ثبوت نور شد / ... حالا آشکارتر، با تویه‌ی رویه سروکار یافته‌ایم. رویه ساختار روایی، پرسش، عدم حتمیت، جستجو برای کشف حقیقت یک سرقت، درون خود تویه‌ای را نهان کرده است که با معما، وجود، ربایش نور، بیرون افتادگی گوهر، و ثبوت وجود نور بر پرده هستی و عکس رخ یار پیوند می‌یابد. پیوند شعر حال با دوین و داستان معمایی آلن پو، با پوئه-اتیک و پوتیک با وجودشناسی استعلایی و مفهوم عکس در عرفان و با اشراق و سینما گسترش گرفته است. مقصود از برق جواهر که بیرون از حد تصور بود، کدام جواهر است؟ جواهر رویه‌ی روایت، خوب همان سنگ‌های خیره‌کننده در عالم بیرون است که جانمایه سرقت‌هاست. اما جواهر درون، خبر از دستبرد کدام جوهر باشندگان می‌دهد و آن چیست، دزد کیست و صاحبخانه کیست؟ روایت رویه، در برابر این سفیدی سفید و محوشدگی و غرق‌شدن همه چیز در نور، شگرد روایت عینی داستان پلیسی را پیش می‌برد. شاید صاحبخانه سر رسیده و غفلتاً کلید چراغ را زده و در این وضع که هر چیز سرجایش ثابت شده، ثبوت و ظهور و فرایند عکاسی، با نور دیدگی همراه شده، و ثبوت این همه، باری ثبوت نور شد و ما حالا فقط نور را

می‌بینیم و دیگر هیچ نمی‌بینیم که در واقع همه چیز در نور غرق است، چنانکه ما با نور می‌بینیم و در نور می‌بینیم و نور را می‌بینیم و اما متوجه نیستیم و این اتاق / جهان با این اثاث ساده، یک میز و روی قفسه یک مجسمه شیوا کاملاً آگاهانه اشارتگر بازی آفرینش کیهانی است. در عکسی که نقطه‌ی شروع ردیابی ما را صرفاً به یک فضای سفید، واقعاً سفید و معمایی و نهان‌شدگی اشیاء در نور و محوشدگی و سفید سفید و معمای آغاز رویداد روبرو کرده است و روایت باز با عدم قطعیت و حدس دیگری ادامه می‌یابد: / و حتم نداریم که از نور دیدگی‌ست / که دوربین بی‌صاحب را / جای تاریکخانه در فضای نورانی / باز کرده‌اند، یا از اصل / عکسی نگرفته بوده‌اند. / و شعر پایان می‌یابد در بهار ۴۹.

در این پایان‌بندی ما با عناصر تازه‌ای از رابطه بنیامینی روبرو می‌شویم: فیلم اگراندیس‌مان آنتونیونی، شک باوری و پرسش از واقعیت و نا - واقعیت، هاینز برگ، و عدم حتمیت هاینز برگ، که حال به هستی‌شناسی نوری و عالم الماثال افزوده شده و البته ما همواره با فضاهای خالی و حذف‌های جذاب و بدیع و خلاق روبرو هستیم که در شکاف آنها تأویل شعر شکل می‌گیرد. ویژگی این شگردها کشاندن شعر به موضعی لادری است و همچنان موضع جستجوی قطعیت‌ناپذیر انسانی حفظ شده است و هوشمندانه شعر از هر پاسخ متقن نمایی سرباز می‌زند و البته این اسلوب نوعی ضدژانر است و با ساختار آن‌پویی و رازگشایی دوقنی متفاوت

است. لیکن در این منظر رویه شک باورانه و پسامدرنیستی که در سال ۴۹ شکل بسته، یک اتفاق پارادوکسیکال رخ می‌دهد، شعری که ساخته می‌شود در پس پشت رویه‌ی تردید آور مادی، و بدون کاربرد کلیشه‌های معنوی / اشراقی، یک ساختمان نوری و تمثیلی و عالم المثالی را بارور کرده است و به صورت پرسشگری فرامدرن در واقع ما را در خصوص نگاه متوقف در تلقی مادی از هستی به تردید می‌اندازد و طرحی از پرسش و معرفت غیب باورانه را زیرکانه و با ظرافت شکل می‌دهد. تاریکخانه / غیب الغیوب، فضای نورانی / هستندگی و فضای باشندگی و بیرون‌افتادگی موجودات و اسم‌ها و دوربینی که صاحبش معلوم نیست و بی‌صاحب است ظاهراً و لایه دیگری از شعر را رمزگشایی می‌کند که مساوی جست‌وجوی هو در این سو است. حقیقت در رویه‌ی شعر نادرست‌تر است، عناصر حذف، شکاکیت، عدم قطعیت دائماً پرسش گوهرین، معنای نور، سرمنشاء عکس و حقیقت را به تعویق می‌اندازند. اما خوب که دقت کنیم و به شالوده‌شکنی و بینان‌فکنی شعر بیردازیم از درونه آن چیزی نو تجلی می‌یابد و جست می‌زند بیرون، Epiphany شعر الهی در حقیقت پرسش بینادین وجود است. کوشیدم نمونه‌وار همه ویژگی‌های بنیادینی که در تعطیلات جاودانی استاد، عقاقیر، یکی دو هفته می‌شود که توی این قصرم و هیچ اتفاقی نیفتاده است، و از نحو محو یعنی شبتاب، گوزن، حلزون، دم‌جبانک، عقاب و از علف دیمی، یعنی، علفی دیمی، خواب‌خواب، بوی من که نمی‌آید، بالا و نه خیلی خیلی، عقل سرخ، افشاء، عصر که شد،

..... اصلی‌ترین مؤلفه‌های سبکی را گرد آورم و در تفسیر Pupin Detects و جستجوی دوپن و شیوه کارآگاهی او با جزییات، مورد اشاره قرار دهم. این ویژگی‌ها، بانضمام طنزی که در همین شعر به نحو بسیار پخت‌های در تردیدها و تقابل‌ها و رویه‌رو تویه شکل می‌گیرد گوهر تجربه بیژن‌الهی را تعریف می‌کند. گاه آلن‌پو و گاه فضای روایت هزارویک‌شعب و... دستاویز ساختن‌های الهی است تا ما را با عدم قطعیت و تردید در پرسش روبرو کند تا یقین‌های انسان مدرن را به سود پرسش‌های تازه فرا مدرن که به همان میزان کهن است به چالش فرا خواند: / واقعاً راسته یا مسخره‌ام می‌کنید؟ دربان گفت: / واقعاً راسته اما هر که توی خانه بیاید / یکی دو هفته بیشتر نمی‌کشد مریض می‌شود می‌میرد / یکی دو هفته می‌شود / که توی این قصرم و هیچ اتفاقی نیفتاده است؛ / ... و در همین شعر یکی دو هفته می‌شود که توی این قصرم و هیچ اتفاق نیفتاده است، الهی دست به افشای تعریفش از شعر می‌زند: / قصه اگر ناتمام می‌ماند / یتحتمل که شعر می‌شد و شعر / در تمامیت خود قصه می‌شود به همین دلیل شاعران / همیشه، جخت، تقطیع می‌کنند و من می‌خواهم /...

و این پیوستاری جاگیری کلمه‌ای از مصرع پایین در بالا و ما قبل خط پیوسته‌ای می‌سازد که هر جا به انتها برسیم درمی‌یابیم همه‌ی شعر دایره‌های بیش نبوده است: تاق‌های ضربی بغداد و تاق‌های ضربی دجله ...

و چنین است که الهی عالی‌ترین نمونه جادادن فضای لاهوتی درونی در فضا‌های بیرونی ناسوتی و معاصر است تا جایی که ما را گول می‌زند، و با کلمات و روایت کنونی و معاصر ناگهان بر لبه‌ی پرتاب شدن در اعماق خدا قرار می‌دهد به نحوی که با عبور از متافیزیک در برابر سماء، معما، غیب، پرسش ذات و وجود ناب و سرچشمه چشم می‌گشاییم. او نظیر صانع هر چه را که بخواهد محو می‌کند یا ثبت می‌کند. حال مایلم به دو نکته ویژه بپردازم به ارتباط زبان و ساختارهای بدیع بیژن‌الهی با میشو و رابطه زیبا و خلاق بینامتنی و نیز به هستی ژرف تجربه‌های شعرهای به اصطلاح پسانیمایی در شعر الهی تا جایی که شعر الهی نه نطفه‌ی این تجربه‌ها بلکه کمال آنهاست و با خواندن شعر الهی، اکثراً فقط با اشکال خام‌تر، سطحی‌تر و پراداءتر و ناتوان‌تر کاربرد این شگرد‌ها روبرو می‌شویم و جز چند شعر هرگز به آفاق و ابعاد غنی عناصر پسا مدرنیستی شعر الهی دست نمی‌یابیم.

شگفت آن است که الهی پیشروتر از نقد پست مدرنیستی به بنیان فکنی مدرنیسم و بنانهادن تجربه نو در شعر معاصر دست می‌یابد که محصول نگاه معاصر است و من درباره آن حرف می‌زنم. ساحت جوانی هانری میشو را بیژن‌الهی ترجمه کرده است با مؤخره و مقاله‌یی از ریچارد‌المن و ژرژ پوله گردانده از انگلیسی و فرانسه. در این متن‌ها نکته‌هایی وجود دارد که نشان می‌دهد تصور وجود یک رابطه بینامتنی بین شعر میشو و شعر الهی نه صرفاً زاده سلیقه من بلکه در عین حال محصول داوری دیگران

درباره شعر میشو نیز هست و آنچه درباره شعر او گفته می‌شود به صورت حیرت‌انگیزی مشخصه‌های درونی و عمیق شعر بیژن الهی نیز بوده است.

۱- شعر الهی یک منش‌آشنازدا و عادت‌ستیز دارد: او زبان و نظام محاوره، صحبت روزمره عادی، اشکال سخن معمولی و یک سطح مادی را به کار می‌گیرد تا خلاف عادت درون آن یک نگرش باطنی را بپرورد. یک ساختار شکل‌باورانه کلامی/فرمی را به کار می‌گیرد تا درون آن، ما را معطوف به ماوراء کند و نوعی تعلیق بین واقعیت و ناواقعیت را به کار می‌گیرد تا در ما پرسش‌های نو درباره وجود و لایه‌های آن و حد شناخت بشری و جداناپذیری سوژه از ابژه و شناساگر با موضوعات شناسایی را شکل دهد.

میشو نیز درست گرفتار این دودلی‌ها از یک سو و «درون‌بینی‌های روانی را درون واژگانی مادی، به جای معنوی، گذاشتن‌هاست» / روح هلاک شناسست. / برای شنا روی شکم می‌خابند. / روح در می‌آید از جا و می‌رود. / (اگر، وقتی که ایستاده‌اید، یا نشسته، یا که زانو خمانده، یا آرنج، روحتان برود، به هر حالت جسمانی دیگری، روح به رفتار و به شکل دیگری خواهد رفت، اثباتش باشه برای بعد). میشو - تنبلی - ساحت جوانی.

حالا به تعطیلات جاودانه استاد نگاه کنیم:

دائماً زنگ می‌زنند - آقا، آنچه نباید بشود شده، بعد/

قرار ملاقات می‌گذارند. اما/ در بی‌صاحب را که هیچ کس نمی‌یابد،/ که هیچ کس نمی‌داند/ که باز می‌شود به حیاط،/ به یک درخت گردوی گرده‌ها کلاغ‌ها نهفته در نمی‌دانم/ کجا‌های این سر دنیای کوفتی.

بیژن الهی، تعطیلات جاودانی استاد

- زنگ و صورت مادی واژگان شعر میشو و لحن و همنشینی عامیانه و محاوره‌های شعر الهی کاملاً همدیگر را به یکدیگر دعوت می‌کنند و آن درون‌بینی ویژگی هر دو شعر است که در شعر الهی صیغه اشراقی/ ایرانی و عالم‌المثالی و نوری می‌گیرد و در شعر میشو نوعی بیداری ذن‌گونه را در جسم شعر را روان می‌کند. نکته جالب آن است که زبان روایی که علیه تفکرات و برداشت‌های جزم‌ایماژیستی می‌شود و بعدها در دهه‌ی هفتاد اعتنای جدی شاعران جوان آوانگارد را برمی‌انگیزد. هر چند نه براهنی و نه بابا چاهی هرگز به سرچشمه الهامات خود اشاره نکرده‌اند، چنانکه در بازی‌های آوایی هرگز براهنی به سهم تندرکیا اشاره‌ای نداشته است. شاعران جوان و پیرو نیز اجرای زبان و کلامی روایت‌هایشان را که چون شعر میشو و الهی با روایت سینمایی و تقطیع و تدوین خاص آن از یک سو و چند صدایی بودن متن‌های گفت‌وگویی درآمیخته است، هرگز خود را متکی به تجربه‌ی دهه‌ی پنجاه الهی معرفی نکردند که اگر از آن بی‌خبر بودند، از میراث میشو که با خبر بودند:



۲- المن می گوید خواندن شعر میشو آدم را نآسوده می کند و این راست است زیرا از یک سو می بینیم که دنیای شعرهایش، زبانش، بیان روایی اش نسبتی با دنیا آشنای روزمره ما دارد، اما به محض نزدیک شدن به آن، با غرابت و چیزی بیان ناپذیر روبرو می شویم که نمی گذارد بفهمیم چه چیز دارد اتفاق می افتد. اگر چه وجه هجو در میشو قوی و وجه طنز در الهی برجسته تر است.

۳- شباهت میشو و الهی به روایتگران تمثیل پرداز کهن هم مسجل است. هر چند هم در الهی و هم در میشو تمثیل های امروزی شده اند (دوپن الهی و ورزشکار میشو) و در هر دو هیچ تمایلی به گسست و جدایی دنیایی باطن و ظاهر وجود ندارد در حالی که در تمثیل های سنتی غالباً آشکار این دو جدا نگاه داشته می شوند، فضای کافکایی میشو و فضا پویی الهی این شباهت را شدت می بخشد.

۴- جهان میشو را موش ها، روغن ماهی ها، سگابی ها اشغال کرده است و نحو محو الهی از شبتاب ها، گوزن ها، حلزون، دمجنیانک ها، عقاب ها شعر می سازد.

۵- میشو و الهی حتی در بدگویانشان هم شریک اند، نگاهی به اشعار و نقدهای معتاد به عادت های سپری شده بیاندازید هر دو متهم اند که نوشته هایشان ادبیات نیست، زبانشان شاعرانه نیست و طرز تلقی ناسازگاری درباره شعر ارائه می دهند و در نهایت صنعت گرانی ماهراند.

به هر حال به نظر من هم میشو و هم الهی از موهبت شعر

همچون بارقه های نبوت محروم اند و بهره ای از الهام های افلاتونی و فیثاغورثی ندارند و شعرشان با موسیقی آسمان رابطه ای ندارد اما این ها روایت های عجیب انسان زمینی اند که در عطش جستجوی باطن در همین ظاهر و بهشت و دوزخ در پس همین اشیاء روزمره و ملکوت هر چیز در همین چیزهای موجود می سوزند.

۶- عبارت بندی های غریب میشو و الهی هم قابلیت بررسی دارد، رفتارمدهای محاورهای به فرم های روایی و حالت های مکالمه ای به حالت های غریب شعری از مشخصات هر دو است.

۷- چیزی وجود دارد که شعر الهی را از شعر میشو جدا می کند، جهان میشو همان گونه که پوله می گوید؛ جهان تحت تهدید و فشار و وحشت انسان در جستجوی گریز گاهی است که خود فضا دشمن اوست، پس او حتی از دلخوشی فرار به فضای خارجی محروم است. «میل استیصال آمیزی به گریختن، رفتن، هر کجا باشد، و جست و جوی انتهای دیگر. هر چه باشد.» اما الهی رها از افقی کور است. شعر او هرگز تا بدین حد گرفتار فضا های خطرناک و عالم تهدید کننده نیست. برعکس وجود و حضور محوطه های اشراقی در اکناف همین امروز به او امکان می دهد: / **شنوای دری باشد که می زدند / مثل یک لبخند (شعرافتشا) و شعر بیژن الهی از منظر تجربه های معاصر که در ده شصت میلادی در اروپا در حوزه معماری، داستان و نقد ادبی بر اساس نظریه های جدید علم و فلسفه شکل گرفت، شعری پیشرو محسوب می شود. آن قدر پیشرو که تنها پس از حدود یک ربع**

قرن بعد پیشنهادها و اجرای او باز تولید می‌شود.

قالب‌های بیانی جدید، به قول لری مک کافری بررسی قراردادهای و راه‌حلها به صورتی انتقادی، اشتیاق به از هم پاشاندن زیباشناسی، فلسفه، نگرش حاکم از ویژگی‌های شعر الهی است او در شعرهایش آشکارا ما را دعوت به شناخت ماهیت ساختگی و تصنعی و ساخت یافته‌ی خود می‌کند و خواننده را به تمرکز روی چگونگی تبیین اثر می‌خواند. او چون پسامدرن‌های آغازین ما را به افشای صناعت خود، تفسیر فرایندهای موجود در شعرش و سرپیچی از خلق این توهم واقع‌گرایانه دعوت می‌کند که در محاکات موجود در اثر، بیرون از خود آن اثر عمل می‌کند. در ایدئولوژی و واقع‌گرایی یا بازنمایی این نکته تضمین شده بود که واژه‌ها با افکار یا اعیان پیوندهایی الزاماً مستقیم و بی‌چون و چرا دارند. اما مؤلفان پسامدرن که در گستره‌ی زیبایی‌شناسانه‌ی گسترش یافته با زبان‌شناسی سوسوری، و تصور ویتگنشتاین از معنا به مثابه کاربرد، ساختارگرا و دیدگاه‌های شالوده‌شکنانه‌ی نسبت به زبان می‌کردند - تمایل داشتند که واژه‌ها را به عنوان ذوات متغیر و تعیین یافته توسط قواعد موجود در نظام‌های نشانه‌ی به کار گیرند. در این میان، دیگر قراردادهای روایت واقع‌گرایانه نیز به چالش کشیده شد. فرض ذهن متحدی که در دنیای ذوات ثابت زندگی می‌کند، یکی از سنگ بناهای متن سنتی، فرضی بود که از سوی آفرینشگران پسامدرن به تمسخر گرفته می‌شد و این کار با تأکید بسیار شدید بر سرشت روان گسیخته و ذهنی تجربه‌ی

حذف تمایز موجود بین ذهنیت و واقعیت صورت می‌گرفت، در آثار فیلیپ دیک، جاناتان باو مباح، و ....

شعر بیژن الهی همان‌طور که در نمونه دیدیم، سرشار از این تردیدناکی و شخصیت‌هایی فاقد هرگونه قطعیت و ثبات و سرشار از شاید و بلکه است که در آنها راوی و موقعیت در فرایند گزینش زبانی ناپدید می‌شوند، تغییر جا می‌دهند و تمایز میان وجوه گوناگون واقعیت و روایت و ... مدام دشوارتر می‌شود. فرمی که شعر الهی به ما پیشنهاد می‌کند اجرایی است که تا نهایت به شک‌باوری دامن می‌زند. به جای حل معما و راه‌حل، ما به سفیدی و محوشدگی یکدست روبرو می‌شویم و این مهمترین ویژگی تجربه روایت پسامدرن است. چیزی که بعدها براهنی و باباچاهی و در مقیاس‌هایی نازل‌تر دیگران کوشیدند به کار گیرند. نوآوری در زبان، رهایی از زبان شعر، نوعی بیان ضد تصویری و روایی و چند سویه الهی از تجربه‌های ارجمند بیژن الهی است. در شعر یکی دو هفته می‌شود ما صدای راوی، صدای سوم شخص، صدای دربان، صدای زن دربان و .... را می‌شنویم. الهی به خوبی به تفاوت شکل می‌دهد او تفاوت را می‌سازد، به رخ می‌کشد و به منصفه ظهور و اریکه فرمانروایی در شعرش می‌نشانند. او به واژگونی منطقی دست زد و به جای حضور به غیاب، بجای، رمزگشایی به پایان باز و به جای راه‌حل به پرسش و شاید بها داد. علیه زبان شعر شورید و به درک بورژوازی از سوژه و معنا ضربه‌ای جدی وارد آورد. درک او از معنا، گونه‌ای امکان نادرست بود و نشان داد تا چه حد به شیوه‌ی

نگریستن و نگاه ما بستگی دارد و این همان عنصر گریزانی را می‌سازد که معناها بعد از تولد همراه دارند. این الهی بود که پیشنهاد استفاده از زبان روزمره و در همان حال شورش علیه زبان سهل‌الوصول و کاهل و تنبل را با شعرهایش ارائه داد و از تکرار نمونه‌های پیشین سر باز زد. او تجربه‌ی زبانی ظاهراً ضد شعری را به منتها درجه رساند- چه در ترجمه ساحت جوانی و چه در شعرهای خود او، الهی بود که خود را از تجربه‌های دیگر بشری در حوزه هنر باز نداشت و قصه، اسطوره، داستان پلیسی، افسانه هزار و یک شب، کلیله و دمنه داستان حیوانات و کاراکترهای حیوانی را در شعر روایت کرد و تجربه «توآر» را که در رمان و بویژه سینمای موج نوی فرانسه و دهه شصت و هفتاد تأثیری گریزناپذیر داشت، وارد تجربه‌ی شعری خود کرد. البته بدون آن روحیه سرشار از نومیدی و هیچ‌انگاری و فقدان اعتماد و با روایتی ایرانی درباره وجوه گوناگون تجربه. درباره‌ی بیژن الهی که همیشه در اعماقش نوعی استهزاء و سبکسری مدرنیته و بازگشت به پرسش بنیادین و لااقل هشدار در خصوص فراموشی آن، جا خوش کرده بسیار می‌توان حرف زد و نشان داد او در ایران پیشروتر از هر شاعری مؤلفه‌های پسامدرن را هضم و با تأویل ویژه خود به کار گرفته و در جهان جزء پیشروان این تجربه است.

هادی محیط



## سلام هلمس چرا در تاریکی نشسته ای؟

هادی محیط

که گذشته، آینده شعر اوست. ما در  
آینده به شعر او به گذشته‌ی آینده‌ی او  
خواهیم رسید و اینها خیال‌بافی نیست.  
یعنی تنها خیال‌بافی تنها نیست. زبان  
خیالی‌بافی و خیال‌بافی زبان است.  
زبانی خیال‌باف است که شعر او به من  
هیه کرده است. شعرهایی که خیال به

خیال آوردن زبان دارند، حتمن خیال زبان داشته‌اند که ایجاد خیال  
خیال‌بافی کرده‌اند. سورئالیسم نه! غرق شدن در هر چیز. شعر  
او، آن شعرهای او که در این مجموعه آمده؛ [شعرهایی از سه  
دوره‌ی دیروزین بیژن الهی] شعرهایی‌اند که از خیال سورئالیسم و  
خیال رئالیسم عبور کرده‌اند. هرچند گاهی زبان، اشاره می‌کند به  
ماوقع. به آنچه شده یا می‌شود. یا گاهی به فرا-واقع می‌رسد. اما  
باید فراتر از شعر به تخیل شعر رسید. این شعرها تخیلی نیستند،

نوشتن از شعر بیژن الهی، نوشتن از  
تاریکی‌هایی‌ست که به روشنی بردیده‌ی  
ما نشست‌اند. شعر بیژن الهی، بیش از آن  
که شعر بیژن الهی باشد؛ تنها شعرهایی  
است متعلق به بیژن الهی. همانطور  
که شعرهایی است متعلق به ورای  
بیژن الهی. همانطور که متعلق است

به گذشته‌های گذشته‌ی بیژن الهی. - آن گذشته‌ها که مردانش  
روی دریا نماز می‌گزاردند و زنانش سجده بر هوا می‌افکندند. - آن  
گذشته‌های نزدیک بیژن الهی، آن چنان که آنها، او شدند، او  
هم، اکنون، ماست. گذشته‌ی اکنون شعر ماست. و شعر اکنون،  
گذشته‌ی اوست. مثل خیلی از گذشته‌های شعر که تا هنوز هم از  
ما نگذشته‌اند. بیژن الهی شعر هم از ما و شعر ما، نگذشته است.  
او شعر گذشته‌ی آینده ماست. آینده، گذشته‌ی شعر اوست، چنان

خیال آور تخیل آند. یعنی شعرها تو را می‌برند در فضای تخیل. تخیل غارتگر تو نمی‌شود. تو خود، هجوم می‌آوری به تخیل؛ و بعد خود این شعرها شاعر را هم مخیل کرده‌اند. تخیل به شعرها ریخته نشده، شعرها، خیال آور تخیل شده‌اند:

**عقاب آن پرنده که بالای کوه**

**خانه ساخته،**

**از برف همیشگی**

**نمی‌شود شناخته.**

**می‌گوید بیا، بیا،**

**چرا نیایی این جا،**

**می‌داند نمی‌شود به پا آمد، می‌داند.**

**می‌داند میان راه می‌افتم،**

**او هم این را می‌خواهد -**

**تا بیاید مرا بلند کند،**

**ببرد آن بالا، رنگ برف کند.**

این شعر بیش از آن که تخیلی باشد؛ به خیال خیال امکان تخیل داده است، میدان داده است.

تازه بعد از: «ببرد آن بالا، رنگ برف کند.» تخیل ما، متخیل می‌شود. شعر بیانی کاملن رئالیستی دارد. بیان رئالیستی زبان شعر از دقت ساختن شعر آمده. از چیدن درست و صحیح کلمات. این جا دیگر تو شناور تخیل نمی‌شوی، شناگر آئی. این جا زبان، معماری زبان، معماری تخیل و دقت است. معماری نثر - شعر. می‌توانم

بگویم زبان شعر، نوعی حادثه است. هم به مفهوم شعر، حادثه‌ای است در زبان، هم به مفهوم حادثه در داستان. گره‌بندی داستانی، در برخی شعرها است. اشاره‌هایی هم به مکان‌ها یا اشخاص می‌شود. می‌توانم بگویم شعرها تازه پس از تمام شدن، اتفاق می‌افتند و تو باید بروی دنبال کشف اتفاق‌ها. در کشف این اتفاق‌ها چیزی از اشراق است. در این جستجو، می‌شود سلوک کرد. می‌شود در این جستجو، ساخته شد از معنا یا به تمامی معنا، از آن آن شد. خود، معنا شد. از دیگر سو این شعرها، این ضد شعرهای زمان خود، با آن ابهام و عدم وضوح خاص‌شان، می‌تواند نوعی دورشدن از آن، «انبار معنا»ی شعر زمان خود معنا شود. چنان که صورت‌پردازی این شعرها، ورای صورت‌پردازی شعر زمان خود است. صورت‌پردازی شعرهای زمان این شعرها، فاقد بافت است. زیرو بوم آنها، زیرو بوم معناسست. زیر و بوم زبان نیست. آنها وامدار بیان هستند. بیان این، بیان آن، برای گفتن این، برای گفتن آن. شعر بیژن الهی، اما نه شعر بیان این است، نه شعر بیان آن. شعر شعراست. شعر گفتن از گفتار. گفتار به همراه آواها، اشاره‌ها، حرکات‌ها، بالا و پایین شدن دست‌ها، گردش چشم، پرت شدن حواس، گفتار - اجرا. و نیز استعاره‌ایست از موضوع گفتن در گفتار، که انگار همین حالاست. همین موضوع‌های پیش پا، که موضوع گفتگوی ماست. اما این تظاهر هم استعاره است، تکنیکی است برای خارج شدن از کسالت گفتن، موضوع‌های ساده گفتگوهای ما، در شعر بیژن الهی.

موضوعی است برای خارج شدن از موضوع گفتار:

و این که قند بر نمی‌داری  
مال من خواهد بود، این که می‌خندی

و این تکنیک و این برآمدن از دل گفتن است که شعر او را پر از کاما، خط تیره، نقطه، علامت سوال، فاصله، تکیه، ویرگول، مکث، خط تیره، کاما، علامت سوال، و باز خط تیره، فاصله، کاما کرده است. انگار این علامت‌ها، به جای حرکت دست به جای حرکت چشم، به جای اشاره‌ها، نشسته‌اند و زیربیم صدا را اجرا می‌کنند. و در این مسیر، جلوتر، شعر، دیگری شد. گفتگوی دیگری شد. زبانی دیگر شد. سه دوره، سه زبان، سه موضوع و سه دیگری. شاعر انگار کاتب این دیگران بود و شعر، محل گفتگوی دیگران. این حضور دیگری، تنها به نام یا به صفتی خلاصه نیست. یک حضور پر معنا است. وجود دیگری لمس می‌شود و در این گفتگو با دیگری است که شاعر خودش هم دیگری است، در هر دوره، شاعر، شاعر دیگری‌ست. انگار فرناندو پسا. Fernand Pessoa و سه شاعر خیالی او که هر کدام، سبک، زبان، نگرش و جهان شعری خاص خود داشتند. در این شعرها چیزهای دیگری هم است، شعر بیژن الهی، شعر برآمدگی زمین، در برابر آسمان هست. شعر فراروی زمین، عرفان زمینیان هست. عرفان دمجنانک، عقاب، شبتاب، حلزون، گوزن:

بادباک

پشه‌یی داشتیم مرا گزید.

ته آن منظره‌ها نخی به دستم بود آن هم که برید:

چه منظره‌ایی

که پرید!

من

بیفایده اما پریده‌ام

بالاتر ازین پشه،

و گرفته‌ام به نک عمر.

شعر: من / بی‌فایده اما پریده‌ام / بالاتر ازین پشه / و گرفته‌ام

به نک عمر.

شعر، این‌جا، این‌ها بود و در این میان، تنها نیما بود. با نیما،

تنها او بود. درک واقعی نیما بود. تجلی واقعی و «انتظام طبیعی»

نیما او بود. نزدیکی شعر، به خصوصیات نثر، که نیما می‌خواست.

نیما، با او بود / هست، او که آمد، به قول کسی: شاملو، اخوان،

فروغ و دیگران بودند، وقتی رفت باز شاملو، اخوان و فروغ دیگران

بودند و انگار که میان این فضای خالی او نیامد و نگفت:

گاهی اتفاق می‌افتد غروب‌ها

چیزی انگار گمت شده باشد، بعد

می‌بینی از نبود نور بوده وقتی آن رفیق قدیمی

کلید چراغ را می‌زند - سلام هلمس، چرا

در تاریکی نشسته‌ای؟

ولی نه! بیژن الهی



آمد،  
و رفت.  
و رفت که نرود.  
نرود، هنوز با اوست  
او در نرود مانده است و شعرهای تازه می نویسد.

اصغر عبدالهي



## پست مدرن مٹ پیتزا سبزیجات

اصغر عبدالمهی

زیر درخت‌های بلند قدیمی باغ فین  
و می‌دانستیم که آسمان ابری است،  
چون هیچ ستاره‌ای در آسمان آبی زلال  
کویر نبود. خاتم هواشناس هم از رادیو  
اتوبوس گفته بود: احتمالاً نیمه ابری  
و تمام ابری می‌شود و احتمال رگبار  
پراکنده هم هست. احتمال رعد و برق و

وزش باد هم بود. احتمال دیگر این بود که ابرهای سفید کوچک  
پنبه‌ای بامزه‌ای که از پنجره‌ی اتوبوس می‌دیدیم از روی کویر  
یگذرند و در حوالی شیراز رگبار و رعد و برق بشوند. ولی فعلاً و در  
ساعت هشت و پانزده دقیقه شب جمعه هفتم آذرماه، آسمان باغ  
فین پر از ابرهای چسبیده به هم بود و هیچ ستاره‌ای در آسمان  
آبی زلال کویر نبود.

الف گفت: پست مدرن مٹ پیتزا سبزیجات، پیتزا سبزیجات

ما- من (راوی) با آقایان الف و سین  
و دوشیزه ژ، تو باغ فین کاشان نشسته  
بودیم بر نیمکت چوبی قهوه‌ای رنگی  
که پنج ساعت بعد، ساعت یک شب  
یا یک صبح روز بعد، معلوم شد که در  
ساعت هشت شب، آن را رنگ زده‌اند.  
ما دقیقاً ساعت هشت و پانزده دقیقه‌ی

شب بر نیمکت قهوه‌ای نشستیم، به ردیف نشستیم رو به روی  
عمارتی که حدوداً دو قرن پیش حمام بوده. پانزده دقیقه پیش‌ترش،  
نقاش، نیمکت را رنگ قهوه‌ای دلمرده‌ای زده بود و از سمت  
عمارت اندرونی امیر، از در پشت باغ فین رفته بود خانه‌اش.  
رنگ قهوه‌ای سیر، اصلاً خودش غمناک است، حالا  
اگر قهوه‌ای سیر را در هوای ابری بر چوب نمناک بزنی، قطعاً  
رنگ دلمرده‌ای می‌شود. ما بر آن نیمکت دلمرده نشسته بودیم،

خوردی؟

ژ گفت: پیتزا سبزیجات خوردم، اما حالا سه سال و نیمه که دارم از دست تو حرص می‌خورم.

(ژ خواهر سین بود، البته هنوز هم هست.)

سین گفت: مبدأ تاریخی این حرص از کجاس؟

ژ گفت: درست از همون موقع که همکلاس شما شدم، آخه یعنی چی پست مدرن مَث پیتزا سبزیجات. اینم شد بحث تئوریک. همه‌اش شوخی، همیشه شوخی.

الف گفت: توضیح می‌دم.

ژ گفت: (با جیغ بلند) نه. نه. نه. خواهش می‌کنم الف.

گفتم: بچه‌ها سه دقیقه به آسمون نگاه کنیم و حرف نزنیم. به این درختای بلند قدیمی نگاه کنیم. به اون عمارت آجری که بیرونی امیر بوده نگاه کنیم. به همین عمارت ته باغ که حمام بوده نگاه کنیم. به آب آهکی توی جوی دراز و حوض بزرگ کنار عمارت بیرونی امیر نگاه کنیم. اونم اندرونی امیر، خانه‌ی مخفی عزت‌الدوله و کنیزها و خواجه‌باشی‌ها. یه جوریه نه؟

سین گفت: من تا این توریستای آلمانی از باغ نرن بیرون، حس هنری بهم دست نمی‌ده. من دلم دو تا عاشق شهرستونی می‌خواد نه این تور آلمانی منظم.

ژ بلند شد، دست‌هاش را دو طرف دهانش لوله کرد و داد زد: (به آلمانی داد زد) سلام حالتون چطوره.

سه زن میانه سال، پنج زن مسن، چهار مرد کاملاً مسن و

خانمی - حدوداً سی ساله - که لیدر ایرانی تور بود و لبِ حوض، پشت به ما ایستاده بودند و توی حوض زل زده بودند، چرخیدن سمت ما و به ژ زل زدند. هیچی نگفتند. ژ دوباره داد زد: (به آلمانی داد زد) سلام حالتون چطوره.

لیدر تور به اعضا تور چیزی گفت. تور دوباره به کف حوض زل زد. ژ دوباره داد زد.

تور چرخید سمت ما. لیدر تور آمد طرف ما. چهل و پنج ساله بود شاید هم یکی دو سال بیشتر، چسب به دماغش زده بود. گفت: چرا داد می‌زنین خانم، خوب نیست، قشنگ نیست.

ژ گفت:

احوالپرسی می‌کردم.

گفت: به چه زبانی؟

ژ گفت: آلمانی

گفت: اینا آلمانی نیستن، ایرلندی هستن.

ژ گفت: این (سین را نشان داد) گفت آلمانی هستن.

گفت: آلمانی نیستن، شمام لطفاً داد نزن، خوب نیست، قشنگ نیست.

ژ گفت: (سرش را زیر انداخته بود) این گفت آلمانی، منم

احوالپرسی کردم، خیال کردم خوب هست، قشنگ هست.

لیدر تور گفت: آلمانی نیستن، ایرلندین. بعدشم اینا احوالپرسی

نمیکنن. تو ایرلند و حتی آلمان مردم احوالپرسی نمی‌کنن عزیزم.

وقتشون رو هدر نمی‌دن.

ژ گفت: نمی‌دونستم ببخشید، خیال کردم خوب هست، قشنگ هست.

لیدر تور رفت سمت تور که دوباره به ته حوض زل زده بودند. به همه سکه داد. همه‌ی ایرلندی‌ها، پشت کردند به حوض و سکه انداختن به حوض کاشی امیر. ژ نشست بر نیمکت.

سین گفت: تو داری بازم حرص می‌خوری ژ، می‌دونم اما آلمانی‌ها خیلی شبیه ایرلندی‌ها هستن. عیب از اوناس.

ژ گفت: (آشکارا حرص می‌خورد) چینی‌ها شبیه ژاپنی‌ها هستن. همه‌ی سیاه پوست‌ها، آفریقایی هستن. هندی‌ها، شبیه پاکستانی‌ها هستن. پاکستانی‌ها، شبیه افغان‌ها هستن. افغان‌ها، شبیه تاجیک‌ها هستن. تاجیک‌ها، شبیه ما هستن. پست مدرن مٹ پیتزا سبزیجات، مدرنیسم مثل بیف استروگانف، رئالیسم مثل استیک، رمانتیسم، رمانتیسم، رمانیسم

شبیه رمانتیسم را پیدا نمی‌کرد. دست راستش در هوا چرخ می‌زد تا چیزی را که مٹ رمانتیسم بود پیدا کند. نشد. خسته شد. به دور دست زل زد. به نقطه‌ای نامعلوم و به صدای کلاغی گوش داد که شاید بر درخت‌های پشت حمام فین نشسته بود و آن موقع شب نرفته بود، به آن مکان نامعلومی که شب‌ها، کلاغ‌های همه‌ی عالم می‌روند.

الف گفت: رمانتیسم شبیه زله‌ی صورتی رنگ. پست مدرن مٹ پیتزا سبزیجات. پیتزا سبزیجات خوردی؟

ژ گفت: کاش می‌تونستم یه میلیارد سال نوری کلمه‌ای بیمزه رو هی تکرار کنم، هی تکرار کنم. (لحن ژ نرم و دخترانه شد.) اِوا اِوا اِوا، خداجون بارون.

کف دستش را گرفت زیر آسمان بارانی باغ فین تا قطره‌هایی باران بر آن دست کاسه شده بیارد. ما هم دست‌هایمان را دراز کردیم و زیر آسمان باغ فین گرفتیم تا بلکه یکی از قطره‌های ریز باران که با وقفه فرود می‌آمد، مال ما هم باشد.

الف گفت: تو دس من یکی نشست.

کف دست من و سین و ژ خشک بود هنوز. دست‌ها را کمی به چپ و راست بردیم.

ژ گفت: اینم مال من.

دستم را به چپ بردم بعد به راست آوردم به دنبال قطره‌ای که می‌باید سهم من باشد.

سین گفت: دستمو تکون نمی‌دم، می‌ذارم تا قطره‌ی سهم خودم، کف دستم بشینه.

به کف دست سین نگاه کردیم.

الف گفت: دست چپتو دراز کن، شاید شانس و سهم تو، تو دست چپ باشه.

سین گفت: با دست راستم می‌نویسم. یه میلیون بار با همین دست نوشته‌م باران. و بعد یکهو گفت: بارون.

و دستش را مشتش کرد. باران را پنهان کرد. اما باران یکهو وحالا از احتمال و تردید خانم هواشناس تندتر شد و تند بارید.

رعدوبرق زد. من گوش دادم، کلاغ از لای شاخه‌های درختی، در پشت عمارت آجری حمام فین، پریده بود.

ژ گفت: بشینیم.

الف گفت: بریم بارون رو روی سطح آب حوض ببینیم. خوب هس، قشنگ هس. تور فرار کرد، رفت تو عمارت آجری بیرونی امیر، ما رفتیم لب حوض.

نور زرد لامپ‌های طبقه بالای بیرونی امیر از پشت شیشه‌های رنگی پنجره‌ها، به سطح پر از دایره حوض، لکه‌های بی‌شکل بنفش، قرمز و سبز انداخته بود. کف حوض کدر بود، انگار آبی که از چشمه می‌آمد از آهک بود. الف، سین و ژ زل زده بودند به هزاران دایره که از هزاران قطره‌ی باران بر سطح آب حوض بود. گفتیم: من دیگه بسمه بچه‌ها.

رفتم زیر سایبان آجری عمارت بیرونی امیر. تور در چایخانه بود. لیدر تور داشت در لابلای صدای نعلبکی‌ها و استکان‌های کمر باریک ناصرالدین‌شاهی، درباره‌ی معماری یا شاید آداب اندرونی امیر می‌گفت و من صدای دندان‌هاش و آرواره‌هاش را می‌شنیدم چون پنهان کردن لهجه، هم درد دارد و هم صدا.

سرباز قد بلندی که تفنگ را وارونه انداخته بود به کول، یکپهو از تاریکی، از لای دو تا درخت آمد بیرون. آمد تا دو سه متری من.

سرباز گفت: تعطیله، بفرمایید.

گفتم: کجا؟

گفت: بیرون دیگه.

ژ و الف و سین آمدند.

سین گفت: بریم بیرون، خیس می‌شیم سرکار.

سرباز گفت: به قدر کافی خیس شدین، چه فرقی می‌کنه دیگه. بفرمایید، مسئولیت داره برای ما.

الف گفت: کجایی هستی سرکار؟

سرباز گفت: من امروز به صد و بیست نفر گفتم کجایی هستم. چه فرقی می‌کنه کجایی باشم. چرا همه می‌پرسن کجایی هستم. به کسی چه دخلی داره کجایی هستم. فعلاً اینجا هستم. بفرمایین، باغ تعطیله دیگه. اصلاً تو این باغ مگه چی هس که هر کی می‌آد نمی‌ره بیرون. برین بیرون دیگه. برین بیرون دیگه. برین، شما که تور نیستین.

الف گفت: چشم، می‌ریم بیرون. زیر این بارون همین حالا می‌ریم بیرون.

ژ گفت: چرا بریم بیرون؟ هنوز مطالعه‌ی من تموم نشده. داریم درباره‌ی معماری عصر قاجار مطالعه می‌کنیم. ما آخه دانشجوی رشته‌ی ...

سرباز گفت: برین بیرون. همین الان برین بیرون.

الف گفت: چشم سرکار. بریم بیرون بچه‌ها دیگه.

الف راه افتاد، رفت سمت چپ. ما هم رفتیم دنبالش.

سرباز گفت: چرا از اون ور می‌رین بیرون؟

سین گفت: دیگه بذار از هر ور که دلمون می‌خواد بریم بیرون

سرکار.

کلاه سرباز گود افتاده بود و آب جمع شده بود توش. کلاهش را برداشت و باران را ریخت توی حوض. زیر باران ایستاده بود و به ما زل زده بود.

سین گفت: داریم می‌بریم بیرون سرکار.

تور از چایخانه‌ی امیر آمد بیرون. لیدر تور سر رسید را گذاشته بود روی سرش. بقیه هم کاتالوگ‌های جهانگردی را روی سر گذاشته بودند. یه جوری به آسمان نگاه کردند، انگار عجیب بود که دارد باران می‌آید. شاید لیدر تور صبح به آنها گفت بود اینجا کویر است و اصلاً باران نمی‌آید. اما باران داشت می‌آمد و قرار بود بیاید و قرار نبود بند بیاید. تور به ردیف و پشت سر لیدر تور دوید و رفت به سمت راست و حوض را دور زد و دور شد. سرباز هم دیگر آن جا نبود. دوباره رفته بود در تاریکی ایستاده بود حتماً.

الف گفت: از این باغ بریم بیرون، دلم داره می‌گیره. بریم گلستانه بچه‌ها.

ژ گفت: کجاس؟

الف گفت: نمی‌دونم کجاس، ولی زیاد دور نیس، می‌شه پرسید و رفت. در گلستانه چه بوی علفی می‌آمد.

ژ گفت: تو که نمی‌دونی کجاس، پس چرا می‌گی چه بوی علفی می‌آمد؟

سین گفت: گلستانه توی کوله پشتی منه، البت حالا دیگه خیس شده. همه‌ی شعرهای عارفانه‌ی سهراب خیس شدن.

ژ گفت: چقدر حالم از آدم، آدمای لوس و نر بد می‌شه. شما دو تا مَث تین ایجرهای تقلبی شهرک شدین.

الف گفت: اونا چطورین که ما اونجوری هستیم؟

ژ گفت: با جین ترکی و نایک مدل بازار سید اسماعیل، شعرهای متال زمزمه می‌کنن. شما دو تا اونجوری هستین.

الف گفت: تو هم مَث نقاشی‌های باغ ملک آیدین آغداشلو شدی، یه باغ پاره پوره، تیغ تیغی بدون بلبل، لجبازی مطلق.

ژ زیر رگبار بود. زیر رعد و برق. مختصری نور نقره‌ای از انعکاس یک منبع نور نامعلوم که بر سنگفرش تابیده بود بر سمت چپ صورت بیضی شکل و مهتابی‌اش نشسته بود. ژ دختر خوشگلی بود و با سیلقه. صورت او بیضی بود. او عاشق هیچ کس نبود. حالا هم که حسابی خیس بود. عصبانی بود.

گفتم: من دیگه بسمه بچه‌ها. دیگه دارم آب‌ستره می‌شم.

ژ گفت: من خونه‌ی عموی الف نمی‌آم‌ها، بگم. اون دفعه سه ساعت و هشت دقیقه ماست و خیار خورد و درباره‌ی اسامه بن لادن قصه جعل کرد، حalam حتماً چهار ساعت و سی دقیقه می‌خواد درباره‌ی مغولا حرف بزنه. من از مغولا متنفرم. متنفرم. متنفرم. واقعاً متنفرم. اصلاً مگه مغولا تا اینجا می‌آمدن؟

الف گفت: می‌گم بهش بنان بذاره، آمدی جانم به قربانت، بعدم خواهش می‌کنیم بارون بند بیاد، گلیم می‌اندازیم روی تخت، زیر اون چند درخت انار، کنار حوض لا‌جوردی. زیر آسمون - به من گفت - چی می‌گی تو هی به آسمون کویر. یه چیزی می‌گی



همیشه؟

گفتم: آسمان آبی و زلال کویر.

الف گفت: آره یه همچه آسمونی، آسمون فیلم‌های موزیکال.

آنوقت ...

ژ در فاصله این دیالوگ آخر الف چند قدم پس پسکی رفت عقب تا تکیه بدهد به در دولته‌ی چوبی قهوه‌ای که یک قفل آهنی استوانه‌ای به چفتش بود. اما افتاد توی حمام خصوصی امیر. نه جیغ زد نه آخ کشید. درازکش از هشت پله‌ی آخری سرخورد رفت توی حمام، افتاد بر کاشی‌های سبز قدیمی کف حمام امیر.

سه تایی در قاب در خم شدیم، در انتظار جیغ و آخ با وقفه ژ. چون گاهی آدم دیرتر از درد می‌گوید آخ یا جیغ می‌کشد. گاهی درد در تمام طول تن منتشر می‌شود و تا درد برگردد به نقطه درد و صدای درد بیاید طول می‌کشد. ( این جمله طولانی را آن موقع تو دلم گفتم) ده ثانیه، نه ثانیه، هشت ثانیه، هفت ثانیه، شش ثانیه، پنج ثانیه، چهار ثانیه، سه ثانیه، دو ثانیه، ثانیه آخر.

الف گفت: بلند شو وایسا، می‌تونی؟

صدای الف در حمام تو در توی امیر پیچید.

ژ مثل آدمی که دارد در آب دست و پا می‌زند، دست و پاهاش را به هوای دم کرده و نمناک حمام‌گیر داد و بالاخره نشست.

سین گفت: شک نکن که یکی دو جات شکسته.

ژ کف دست‌ها را بر کاشی‌ها گذاشت و نرم و سبک بلند شد.

ژ گفت: هیچ طوریم نیست. اما شماها چقدر بامزه شدین، نور

افتاده پشتتون. طوری تاریک شدین، مٹ سایه شدین که مٹ سه

تا مجسمه مسی شدین.

سین گفت: بیا بالا، بزنیم به چاک تا سربازه نیومده.

صدای سین در لابلای ستون‌های آجری حمام پیچید. سین

متعجب به صدای خودش گوش داد.

سین گفت: یکی انگار ته حمومه، هر چی ما می‌گیم عیناً

تکرار می‌کنه.

(تکرار می‌کنه) بم و کشدار در ته حمام تکرار شد. انگار یکی

به کسان دیگری که پرسیده بودند چی می‌گه می‌گفت (تکرار

می‌کنه. تکرار می‌کنه)

الف گفت: این صدای چیه؟ چیه؟ چیه؟

ژ گفت: کدوم صدا؟

الف گفت: همین صدا، همین که می‌گه تیک، دانگ شیک

شیک چیک؟ تیک، دانگ دانگ شیک چیک؟

ژ به سقف سابقاً سفید و حالا زرد حمام نگاه کرد بعد به

کاشی‌های سبز.

گوش داد و رفت سمت چپ، پشت ستون. تق تق خفه‌ی

پوتین‌های ژ دور شد.

سین داد زد: بیا بالا بریم. مأموره بیاد این بار دیگه ول کن

نیس. (نیس) سه بار شاید چهار بار تکرار شد بعد سکوت شد.

سین گفت: چی شد؟ چی شد؟ چی شد؟

الف گفت: سکوت مطلق نمی‌ذاره بشنوم چی شد. چی

نشد، چی شد. چی نشد؟ پنج ثانیه بعد، هر سه بار هم گفتیم: ژ

صدای زنانه‌ای گفت: ژ، ژ، ژ، ژ، ژ، ژ.

و بعد که سکوت شد دوباره همان صدایی را شنیدم که الف گفته بود. تیک دانگ شیک شیک شیک چیک.

صدای زنانه‌ای گفت: آب هنوز در خزینه‌س، آب قهوه‌ای رنگ، شده مِ یه تابلو سورئال.

سین گفت: چی؟ چی؟ چی؟ چی؟

الف گفت: ژ، ژ، ژ، ژ، ژ، ژ.

صدای آب مثل وقتی لب پر بزند و از حوض یا خزینه بریزد بر کاشی‌ها، آمد.

صدای زنانه‌ای گفت: همه چی همانطوره که بود.

الف گفت: چی؟ چی؟ چی؟ همانطوره که همانطوره که بود که بود که بود؟ که بود.

الف آهسته در گوش من، طوری که صدایش زیر سقف حمام امیر انعکاس نکند گفت: چی همانطوره که بود؟

و صدایش آهسته رفت در لابلای ستون‌های آجری پیچید و برگشت.

صدای زنانه‌ای گفت: سوارها پیاده شدند، از پله‌ها رفتند پایین به جانب حمام.

خنده‌ی سین رفت زیر سقف کوتاه حمام. (ها ها ها ها ها ها)

سین از انعکاس خنده‌ی خودش عقب رفت. زیر باران ایستاد و گوش داد.

الف گفت: چی شد؟

سین گفت: من مگه چه جواری خندیدم.

الف گفت: بیا گوش بده، تهاش هنوز هس.

(ها ها ها)

سین از همان‌جا، از زیر باران تندى که بر او می‌بارید به یک ثانیه از خنده‌ای که خندیده بود گوش داد.

سین گفت: مت خنده یکی از اون سه تا سوار بود، نه؟

الف گفت: کدوم سه تا سوار؟

صدای زنانه‌ای گفت: سواران آمدند، و من که خوش باوری، گوشم را کر کرده بود صدای پای اسب‌ها را نشنیدم.

سین گفت: ژ بود؟

الف گفت: نخیر! زری خوشکام بود تو سریال سلطان صاحب قران. ناصر ملک مطیعی هم هس. سه میر غضب ویه دلاک هم

هس. ملک مطیعی الانه نشسته کنار حوضچه.

صدای زنانه‌ای گفت: امیر کف دست‌هایش را گذاشت روی زمین. دلاک رو به رویش نشست و رگ هر دو دستش را برید.

سین گفت: ژ بود؟

الف داد زد: بسه دیگه ژ. بسه دیگه ژ. ژ، ژ، ژ، ژ.

سکوت شد. حتی صدای باران که هنوز می‌آمد، نمی‌آمد.

چراغ‌های باغ فین خاموش شد. باران، نقره‌ای شد و از نقره ریز باران، بود اگر گمان می‌بردیم درختان بلند باغ هستند هنوز. باران، نور نقره‌ای ماه دیروز یا ماه فردا را بر باغ تاریک می‌ریخت. (این

جمله آن موقع عیناً آمد تو سرم.)

الف گفت: شما دو تا به چی زل زدین آقایان؟

سین گفت: ژ بود؟

الف گفت: تو چیزی گفتی، چیزی گفتی، گفتی ژ.ژ.ژ؟

زن گفت: خون امیر فرش حمام شد. امیر نیمه جان شده بود. فراشباشی جرات کرد و با چکمه آنقدر به پشتش لگد زد که کمرش شکست، امیر بی جان به زمین افتاد. دلاک که نمی خواست قتل آقايش را به گردن بگیرد، با همان بیشتر که رگ آقايش را زده بود شکم خود را درید، و پیش از مرگ آن چه دیده بود به خواجه باشی گفت تا راز این جنایت پوشیده نماند، و من به این شوق زنده مانده ام، تا یادآور مرگ امیر باشم.

زن، سیاه پوشیده بود. سرا پا سیاه با روبنده سیاه. از پشت ستون آمد و نشست بر کاشی های سبز حمام. کوله پشتی اش مثل قوز بود. ژ بود و اینجوری شده بود.

من و الف نشستیم بر قاب چوبی در، سین هم آمد. خم شده بود و به ژ زل زده بود.

سین گفت: الف به ژ بگو بیاد بالا ببریم. ساعت یازده در باغو می بندن، میرن. ژ گفت: قتل امیر نا به هنگام نبود، هم امیر، هم من انتظارش را داشتیم.

الف گفت: خب دیگه، خب دیگه، دیگه، دیگه.

ژ گفت: بدن پاره پاره ی امیر را به گورستان پشت مشهد کاشان بردم، خاک کردم، اما می دانستیم آنها از مرده امیر دست

بردار نبودند. همین دیگه. دیگه؟ همین دیگه. دیگه همین دیگه، دیگه، دیگه؟

صدای موبایل از کوله پشتی ژ آمد، سمفونی چهل موزارت. موبایل الف پیش ژ بود. ژ موبایل را از کوله پشتی درآورد و انگار بخواهد همه ی حمام را پر از سمفونی چهل موزارت بکند در حمام چرخاند. بعد آمد بالا. موبایل را داد به الف.

الف به موبایل گفت: بله .. الو.. الو.. الو.. الو..

ژ دولته ی در حمام را بست. چفت را در زبان هاش انداخت و قفل استوان های را زد به زیانه ی چفت. بسته نشد. قبلاً هم بسته نبود.

الف رفته بود زیر باران. به چپ و راست می رفت تا آتن بگیرد.

الف گفت به موبایل: الو.. الو.. سلام عموجان...بله بله، صدا می آد... تو باغ فین.

من و ژ سرها را آوردیم نزدیک.

عموجان الف به الف گفت: تو این بارون؟ گفت، یازده و هفده دقیقه س. گفت: در باغ بازه هنوز؟ گفت چرا تا حالا موندین تو باغ؟ مگه چی داره اون باغ؟ بیاین بیرون از اون باغ.

الف جواب نمی داد. خیس بود و مثل یک میم (مثل مارسل مارسو) با دست چپ ش جمله های ناتمامی در شب بارانی باغ فین می نوشت برای ما. برای من و ژ، چون سین آن جا که ما بودیم نبود.

گفتم: سین؟ کجاس سین؟ سین چرا نیس؟

الف به موبایل خیس گفت: الو، صدای منم رسه عموجان. الو... و در پوش موبایل را بر صدای عموجان که می‌رسید بست و حمام امیر را نشان داد به من و ژ.

ژ گفت: رفت اون تو؟

الف گفت: نمی‌دونم ندیدم بره اون تو ولی در حموم امیر بازه.

چرا بازه مگه قفل نزدی تو؟

ژ گفت: قفل زنگ زده بود، بسته نشد. سین رفته اون تو؟ سین

چرا رفته اون تو؟

هر سه داد زدیم: سین.

آن زیر، در حمام امیر، تعدا زیادی سین چرخ زد، نازک، بم،

کشدار و سین آخر مثل زمزمه دور شد و بعد سکوت شد.

ده ثانیه بعد سین آمد بیرون با یک کلاغ.

سین گفت: اون موقع که ژ پایین بود، تو حموم امیر بود، اینم

بود. حدسم درست بود. کلاغ خاموش در بغل سین بود. کلاغ نه

مغموم بود نه دل شکسته نه متفکر، فقط بود. فقط بود. ژ بر سر

کلاغ دست نوازش کشید.

گفتم: عجیبه، من یه بار به این کلاغ فکر کردم. یه بارم به

گمونم ژ به کلاغ فکر کرد.

موبایل الف سمفونی چهل موزارت را زد.

الف گفت: چی بگم به عمو جان، بگم صدای منم رسه.. بگم الو،

الو الو؟ چی بگم؟

سمفونی چهل موزارت هنوز زده می‌شد.

ژ گفت: کلاغ رو بذار بریم، بارون تو جیب‌هام پر شده. هی

دارم سنگین‌تر می‌شم.

سین کلاغ را پرد داد توی حمام امیر. کلاغ نشست بر

کاشی‌های سبز کف حمام و به ما نگاه کرد. سین دولته‌ی در

را بست. قفل را زد بر چفت در. ژ از درز در به داخل حمام نگاه

کرد.

گفت: کلاغ‌ها چقدر عمر می‌کنن بچه‌ها؟

الف گفت: بیا بریم ژ، تو داری سمبلیک حرف می‌زنی، قرار ما

این نبود، به خصوص درباره‌ی گذشته‌ها که گذشته.

بله قرار ما این بود که کلاغ همیشه کلاغ باشد نه یک چیز

دیگر، نه آن چیزی که ما دلمان می‌خواهد.

سین گفت: (به الف) تو و ژیه روزی عروسی می‌کنین بالاخره

و می‌رین کانادا. پیش‌بینی من اینه، می‌رین کانادا.

الف گفت: نگو می‌رین، خوب نیس، قشنگ نیس.

سرباز باز از روبه روی ما، از تاریکی، از لای دو تا درخت بلند

آمد بیرون. خیس خیس بود و کلافه‌ی کلافه.

سین گفت: داریم می‌ریم جداً بیرون سرکار.

سرباز گفت: ولی اون دختره، خانمه، باز رفت تو حموم امیر.

برگشتیم به حمام امیر نگاه کردیم، در حمام باز بود. توش سیاه

بود مثل تشبیه نادرست یک حس واقعی در یک نقاشی آبستره.



محمد باقر کلاهی اهری



## مسافر

تنها از نور می‌هراسم  
تنها از سکوت تن می‌زنم.  
خاموشی‌ام هنگام صدای پرنده‌ایست.  
پروازم در خاموشی برگی است  
و دست‌هایم یا درد نیابند  
یا در خاموشی  
یا در سکوت.  
و صدای قلبم در صدای گام‌های مسافری فانی‌ست  
که در میان دو رود می‌گردد  
در میان دو سنگ  
در میان دو آسمان.

## گریز

چه می‌گویند اگر چاره‌ای نیست، این بیچارگان.  
چه می‌گویند اینان که می‌آیند  
گرده‌ای نان در آستین دارند  
سبویی از اشک و یک سینه از آه گرم.  
بگو تا یک دم بنشینند اینجا کنار ارغوان‌ها  
این گل‌های سپید را بو کنند  
و یکدم بنگرند در این باغ، چون جبریلی سبزپوش  
وان گه برخیزند  
در آسمان بگریزند  
یا در سنگی سیاه



## گل سرخ

رسید گل سرخ و بینوایم کرد و بلبل شدنم را به خاک و خون کشید.

## آسمان

سال‌ها با حسرت روزها با عزا.

اینگونه می‌گویند آنان که مرا همراهی کرده‌اند.

در گوشه‌ی افق می‌ایستند و با دستانی مایوس

آسمان را صدا می‌کنند و گوشه‌های پاک افق را به گواهی می‌گیرند

از آنجا که در خیالشان آسمانی آنگونه پر شکوه و زیبا بوده است.

بیشتر از این افق‌های دود گرفته و این افلاک سوخته

و نعلش نفربرها به هر طرف افتاده.

راستی شما ندیدین مسافرانی را که می‌خواستند باز گردند

ما را با خودشان ببرن

از طرفی که گویا به سمت آسمان مسدود است

بی هیچ پنهان

بی هیچ گفتگو.

من چه داشتم بگویم در کنار تنوره‌ی بادهایی که آسمان را می‌سوزند

و ابرها را آتش می‌زنند.

وین یک دو دسته کاغذ، چی هستند در دست‌هایم

حتی اگر دسته‌ی گل باشند، باز می‌پلاسند

در زیر دست‌های زمان که دست‌هایم را روی دست‌های ما بالا برده است.

وای از عبور این طبل زنها

وای از نفیر این شیپورچی‌ها

و کسانی که می‌خواهند باران را در بطری جمع کنند

و نور را در آینه حبس کنند

چی بی‌سود و بی‌ثمر.

## آسانسور

چاره‌ای نیست دیگر حبیب من  
باور کن هیچ کاری برایم نمانده است  
و این قبیله بی‌آینده  
به راهی می‌روند که خار و دلوپسی پیش پای آنها گشوده‌اند.  
و کدورت مرگ است و ملافه‌هایی چرکمرده  
و دست‌هایی بی‌ترانه که می‌آیند و پنبه در گوش‌ها می‌کنند  
پلک‌ها را به زور می‌بندند  
پاها را کنار هم جفت می‌کنند  
کفش‌ها را از گنجه‌ها برمی‌دارند  
روزنامه‌ها را بر می‌دارند و سرسرکی دسته می‌کنند  
در اتاق را می‌بندند  
و نقاله‌ی قراضه‌ی آسانسور یک درمیان صدا می‌کند  
و دم در، دنیا در یک آسانسور قراضه  
پایان پیدا کرده است.

## دیدار

از عبور نسیم هیشکی به اندازه‌ی من خوشحال نیست  
چونکه فرفره‌هایم را اینجا گذاشته‌ام  
از فرو ریختن باران هیشکی به قدر من عشق نمی‌کند  
چون که نگاه کنید این کشتی کاغذی را اینجا گذاشته‌ام  
از بهر تماشا. از بهر سفر.  
از طلوع ماه و حضور آینه هیشکی مثال من خوشحال نیست  
چون این من هستم با تصویرم در شب در خاموشی  
و لحظه‌ی دیداری را انتظار می‌برم  
تا آینه‌ای بیاید و بیدارم کند.  
در این قلمرو انکارها  
در این سیاهی‌ها  
در این سکوت.

## در پرکنه‌های سودا

کجاست آفتابی که بیاید و بر حکایت ما بتابد  
و پشت آهو را گرم کند.  
و رد نعل مادیان را روشن کند  
برای آنها که نمی‌دانند. برای آیندگان.

کو آنان که نمی‌دانند ما که‌ها بوده‌ایم، در این طرف‌ها  
و چرا پیشانی ما گشاده نیست  
و این سخن‌های کج اندرخم، یادگار زخم کدام تازیانه است.

کو فراق گیسوهایی که مثل شبی طولانی می‌آمدند  
تا ما را بخوابانند یک دم، در حلقه‌های امن و کوچه‌های آسودگی  
و روز که می‌تابد ما را این مردم‌کشان، به مزدوری‌ها می‌برند

کوتبار کوتاه پشت و خمیده سار ما  
که کوه را سوراخ می‌کنند  
و صفحه‌ی آهن را می‌سایند مفت  
و جفت‌شان مرگ است و مزدشان باد سام  
و تابکارند و بردارند و خرمن کنند

یکی نیست تا بپرسد چه عمر می‌فرسایی، در چه کار  
و کار و بار جهان را بگذار و بگذر  
این قبیله از آن تو نیست  
اوهامی سیاه است که چون افسونی در تو دمیده‌اند  
این‌ها در اطراف تو آدم‌ها نیستند  
تو تنها هستی‌ای عبد ناشی  
اینها افسون و منتر است  
و اشباحی فرضی که به جای تو، آدم هستند  
و تو جای آنهایی از بهر دیگران.

کان صبر و معدن حوصله‌ای فقط  
میراث خور کدام تباری با این روز سیاه  
و این کلاغ‌ها هم مال تو نیستن  
و این درختای دیلاق و این قرقر آب روون  
اووسونن اینام، بادن، حکایتن  
پرده‌ی نقاشی هستن، گیرم چه خوب  
حرف مفتن، گیرم تو باورت بیاد

اگر چه اینجورم بد نیس، که آدم بی‌خودی نسیه گردی کنه در پرکنه‌های سودا  
و مثل سمک عیار از سوراخسوزن رد شه، با زیرکی  
و نون شب نداشته باشه، با این فضل و کمال  
و این دار و همسایه به ریشاش بخندن که:  
- دیدی ! بخور!!

به دریا پا نگذاشته‌ام پیش از این  
 -این که کار نداره آقا!  
 یه وخت از دست عقلت خسته می‌شی  
 می‌ری می‌شینی کشتی  
 و هیچی به هیچ  
 - حالا اگه عقلم از من خسته شد چی! قاه قاه  
 - کلاهدت را بنداز بالا  
 تا برگرده میمونی هستی رو ای درخت خرما  
 کنار ای بوته‌ی نارگیل  
 - و جنج اگر کلاهم را بالا نیندازم چی  
 - بازم مرغی میاد از هوا، عقلت را می‌دزده  
 به یک دم  
 به یک نظر  
 - و اگر نذارم چی  
 - اگر نذاری میمون عقل، پیرت می‌کنه عاقبت  
 با یک قوز بزرگ  
 و توی بندر اسباب مسخره هستی  
 با دست و عصای پیر  
 و چون که پیری عقل می‌آره!  
 اووخ از دست عقلت پیر می‌شی.  
 بی‌هیچ ادا  
 بی‌هیچ دیوونگی.

## فال

کو باد و کشتی. کوبلم و ساحل، کو دختری خرما فروش  
 کو خنده‌ی گرم دختری که می‌آید  
 و بوی نخل و برگ خرما می‌دهد پیراهنش  
 و چند جمله بلد هست و می‌گوید: آی فالگیر!  
 آقا بگیرم فالت! فالت بگیرم ای آقا! هی!  
 می‌گمت فالت بگیرم  
 اگر نه الهی به دریا بیفتی‌ها  
 - از دریا می‌ترسم دخترک

## پیرمردها

- بوی پنیر و شنبلیله می‌دن
- دیدم دیدم
- بوی نون بیات و کرباس کهنه می‌دن
- می‌دانم می‌دانم می‌دانم
- بوی شیر ترشیده میدن
- شنیدم شنیدم شنیدم
- بوی ای پیرمردها را شنیدم. با این قوطی‌های نیتروگلیسیرین و صبح زود می‌آین، به هم می‌رسن
- ریشه میرن با همدیگر دور پارک
- و کارشان اینه با این دست و پای شل
- مثل بچه‌ها می‌شن آدما آخرش
- سلامتی باشه، پس اولاد آدم بزرگشون کرده برای چی
- که واستن و بپرسن از سوپر سرکوچه
- کریم آقا بابام اینجا نیس
- اینجا هس، انتهایش گفته بگویم، اینجا نیس
- ها پس لابد دوباره رفته تو جلد این که بگه ای کاش
- ها میگه ای کاش نون قندی بودم
- ای کاش کاغذ رنگی بودم
- ای کاش میخی می‌بودم، کنار ای فنر تله موش.

## پیمانه

- هنوز پیمانه‌ام را نیاشامیده‌ام
- هنوز نانم را نخورده‌ام
- هنوز خوابم را نگفته‌ام برای کسی
- هنوز دیوانه نیستم. تا از خویش بگریزم
- هیچ کس مهارم را رها نمی‌کند تا بگریزم در میان دیوانگان
- وانگه بگویم رازی را که هست
- و آوازی که شنیده‌ام به زحمتش می‌ارزد اگر
- صد سال به ایستم اینجا در میان برگ‌ها
- در مفصل این باغ‌ها و پایانه‌ی این سنگها و ستاره‌ها
- و مردی که بیل و پیمانه‌اش را گذاشته می‌گوید:
- بیا اینجا کمکم کن آهای پسر
- می‌خواهم این باغ را برگردونم از اون طرف
- این دیوونه‌ها را برفستم مرخصی
- و این زن بزرگ با سرین بزرگش نگانگا
- عین ماهی بزرگی آمد. معکوس. تلوتلو رفت و افتاد از خدا خواسته به یک‌طرف
- می‌گمش: این اول کاره یا آخر کاره آهای عمو
- می‌گه: هیچی نکو اینجا بهشته.
- می‌گم: شنفتم.
- می‌گه: اینجور ریس.

**انیس باتور / حمید فرازنده**



#### اشاره:

انیس باتور از چهره‌های تثبیت شده‌ی شعر و ادب معاصر زبان ترکی است - بدون تردید این جمله‌ی است که حتی خود نویسنده نسبت به آن واکنش نشان خواهد داد. - با این که ترجمه‌های روزافزونی از آثار گوناگون او به زبان‌های فرانسه، انگلیسی، ایتالیایی و اسپانیولی شده و می‌شود، و حتا در فرانسه مؤسسه‌ی انتشاراتی گالیمار عهده‌دار چاپ آثار اوست، در کشورش همچنان بحث‌ها و دعوایا بر سر راه و کار ادبی او ادامه دارد.

بیشتر در مجموعه‌ی به نام «سفر به آینه‌ی دیگری» کوشیدم در حد توان نمونه‌هایی از شعر و نثر این نویسنده‌ی نامتعارف و مرکز گریز، به فارسی انتقال دهم. باتور نویسنده‌ی پرکاری است و تعداد کتاب‌های چاپ شده‌اش، امروز از مرز صد و ده عنوان بر گذشته است. «سفر» محور مرکزی آثار

و زندگی با تور است و از همین رو صاحب «سفرنامه»های بسیاری است. سفرنامه را در گیومه آوردم، زیرا هیچ کدام از این سفرنامه‌ها در سبک مآلوف خود نوشته نشده‌اند. اطراق‌گاه‌های او بیشتر به خلوتگاه‌هایی می‌ماند که نویسنده آن جا به دور از سر و صدای شهرهای بزرگ، آن چه را درونش می‌گذرد با استعاره‌ها و مجازهایی که بازتابی از همان مکان‌هاست، به زبان می‌آورد.

انیس باتور در ژوئن ۱۹۵۲ در شهراسکی ترکیه به دنیا آمده. تحصیلات متوسطه‌اش را در استانبول و دوره‌ی دانشگاهی را در پاریس گذراند. به جز کار نوشتن تا همین دو سه سال پیش - به مدت پانزده سال، مدیریت یکی از بزرگترین مراکز نشر ترکیه را عهده دار بود: دوره‌ی که حتا به قول مخالفان نویسنده، پرافتخارترین دوره‌ی نشر ترکیه به شمار می‌آید.



## کاپ کورس<sup>۲</sup>

شب دوم در بالکن «سن مارتینو»،  
میانه‌ی ماه نوامبر، از لایه‌ی ضخیم  
ابری که از شب پیش، ماه بدر و  
ستارگان را پوشانده بود، باران سرازیر  
شد و دُور نور زردرنگی را که کوچه‌های  
اطراف و گذرگاه‌ها و دالان‌ها را روشن

می‌کرد، به هاله‌یی پیدا و ناپیدا آراست. قطره‌های سمج باران، بر  
شاخه‌های زیتون و کاکتوس‌های برگ پهن بارید و تابناک‌شان  
کرد. صدای دریا عقب نشست، از ملاقات آسمان و زمین،

---

۱. Corsica: چهارمین جزیره‌ی بزرگ دریای مدیترانه با تاریخی دراز تا سه هزار سال قبل  
از میلاد مسیح. تاریخ مدون آن به ۵۶۰ ق.م بر می‌گردد. گذرگاه تمدن‌های یونان، رم، بیزانس،  
جنوا، و در ضمن اعراب و عثمانی‌ها. امروز وابسته به فرانسه است.

2. Cap Corse

3. Place du Marche

## کورسیکا<sup>۱</sup>

ضرباهنگی نو پدید آمد و پخش شد:

امشب از شب‌های پیش متمایز بود.

زمانی طولانی در بالکن نشستیم،

ظهر که در «پلاس دومارشه»<sup>۲</sup>

گشت می‌زدیم، کالاهای بازاری دوره

گرد را تماشا کردم و از همه بیشتر

به عکس‌های «خاطرات سربازی»

بر جا مانده از جنگ جهانی اول و مدال‌هایی که دیری بود از

صاحبان‌شان دور بودند، به کارت پستال‌های قدیمی‌یی رنگ و رو

رفته که از گیرنده‌هایشان جدا افتاده بودند، می‌اندیشیدیم، اما باران

سرعتش را کم نکرد.

پس از خوردن چیزی در کافه دولاپه، راه افتادیم و خود را در

میان گذرگاه تنگ و هزارتویی یافتیم که کاپ کورس را دور می‌زد.

در ساحل، در راه‌های کوهستانی، از کوه‌ها گذشتیم و از سوی دیگر

با به این شبه جزیره‌ها صعب‌العبور رو به دریا گذاشتیم. با هر برج که به میدان دیدمان وارد می‌شد، چیزی در درونم آشوب می‌شد. ماشین را کنار می‌کشیدم و می‌ایستادم، گاهی با «تول»<sup>۱</sup> و گاهی تنها پیاده می‌شدم و تا نزدیکشان می‌رفتم: به یاد می‌آورم پیشتر گفته بودم: برج‌ها خانه‌ی من است. در بالکن نشستم، دوباره آنها را جلو چشم مجسم کردم، دوباره آنها را بر پرده‌ی چشمم دوختم، باران کمی آرام‌تر شده بود، صدای دریا، دریای مدیترانه از پایین به بالا، بلند می‌شد.

نیمه شب را ساعت‌هاست، پشت سر گذاشته‌ام، روی پلی هستم که یکشنبه را به دوشنبه می‌رساند، پنجره‌های خانه‌های اطراف، تاریک است، همه آماده‌ی هفته‌ی تازه می‌شوند، خواب را در بسترهای‌شان می‌جویند و باید دیگر آن را یافته باشند. جلوتر در ساحل «آلبه»، تک پرتو نوری، یا کشتی که از دوردست‌ها می‌گذرد، دیده می‌شود. باران و دریا صدای خود را با یکدیگر کوک می‌کنند، دوئت آغاز می‌شود.

معلوم است چراغ برج‌ها را شب‌ها روشن می‌کنند، اما پس از ساعتی معین همه‌ی چراغ‌ها خاموش می‌شود و دوباره برج‌ها، جایی به تن تاریکی مطلق، واصل می‌شوند. برخی‌شان درون دریا نفوذ کرده‌اند و غلیان آب بر سنگ‌هاشان می‌کوبد. برخی تا فراز کوه، بلند شده و دست در پهنه‌ی آسمان دارند. یکی از آنها، واقعیت یا روایت، به نام برج سنه‌کا شناخته می‌شود: برجی نیمه ویران که برای رسیدن به آن به ماشین در بُزروها فشار آوردم، برای یک

بار هم که شده نگرانی‌های «تول» را به هیچ گرفتم و از راه‌های کوهستانی که در محاصره‌ی پاییز بود، گذشتم و وقتی به پای جرم سنگی‌یی که روی تخته سنگی بالای کوه قرار گرفته بود، رسیدم، یک بار دیگر با آن دیگری که درونم بود، روبه‌رو شدم.

باران، رایحه‌ها را به بالکن می‌راند. گاهی صدای وسیله‌ی نقلیه‌یی که از راه پایین می‌گذرد و تمام صداها‌ی دیگری که منشاء انسانی دارند، سیر طبیعی را به هم می‌زنند. اما در این ساعت، تنها صدایی که به گوش می‌رسد، صدای مصرانه‌ی آب آسمان است. قلم را لحظه‌یی روی میز بالکن می‌گذارم، سیگاری روشن می‌کنم، اعضای بدنم مرا عفو کنند، زیرا سیگار را، دود و توتون را تا حد مرگ دوست دارم. اگر تأثیر دودی که به سوی شب، به سوی دریا و درختان زیتون می‌فرستم و ریه‌هایم را پر می‌کند و در خونم می‌ریزد، نبود، شاید شب را، دریا را، درختان زیتون را و صدای باران و تصاویر برج‌ها را این قدر، چنان که اکنون هست نمی‌توانستم به شکلی عینی و عمیق درک کنم.

می‌دانیم که این برج‌ها را در چهار گوشه‌ی کورسیکا، جنوبی‌ی‌ها بنا کرده‌اند. برای کسی مانند من که از «گالاتا»<sup>۲</sup> آمده است، مرکز باستیا- Terra Nova [سرزمین نو] - مکانی به تمامی آشناست، اما دیگر برج‌ها متفاوت‌اند. در «اربالونگا»<sup>۳</sup>

۱. تول: Fatma Tulin: همسر نویسنده که از نقاشان به نام ترکیه به شمار می‌آید. باتور او را «تول» صدا می‌زند که در ضمن در زبان ترکی به معنای «پارچه‌ی توری» است.

۲. Galata: محله‌ی قدیمی در استانبول که به داشتن برجی کهن شهرت دارد

3. Erbalunga

و «کوربارا»<sup>۱</sup> سنگ‌هایشان را لمس کردم، از آن برج‌ها که سده‌هاست «اشارت» می‌نفرستاده «اشارت» می‌پنهانی دریافت کردم- شاید نوری کور، صداهایی کور. بعد صبح شد، صبح سوم نیز باران از سرعت خود نکاست. به نوشتن در بالکن و تماشای دریا ادامه دادم. زندگی در یک جزیره به هیچ روی قابل مقایسه با زندگی در قاره‌ها نیست؛ اگر اینجا به دنیا آمده‌اید، از گر‌های ژن نیاکان‌تان از شال و کوپال‌شان ترسی توصیف ناپذیر در درون‌تان خانه می‌کند: با آن ترس به این دنیا آمده‌اید، با همان ترس به زندگی خود ادامه می‌دهید.

افق اکنون خالی است. تا چند ساعت دیگر، شاید روز، شاید شب، لکه‌یی پرنگ در دوردست‌ها نمایان می‌شود، مکانیزم «اشارت» در آن دم فعال می‌شود، خبری که، در مدت کوتاهی از برجی تا برج دیگر می‌گذرد، و همه‌ی جزیره، بیدار و هوشیار، انتظار می‌کشد.

از همین رو، از تمام جاده‌های کمربندی «کاپ کورس» می‌گذرم، از «سنت سورا»<sup>۲</sup> تا «لوری»<sup>۳</sup> و از آنجا تا «پینو»<sup>۴</sup> به گذرگاه کوهستانی که ابتدا بالا می‌رود و بعد پایین می‌آید، نگاه می‌کنم و زبان اشارت در ذهنم فعال می‌شود. دنبال چند واژه‌ی اطمینان‌بخش گشتم؛ یکی دو صفت قاطع. صداها با یکدیگر

- 
1. Pietra Corbora
  2. St. Severa
  3. Luli
  4. Pino

درآمیخت. در این وضعیت زمان به بعدی دیگر منتقل می‌شود، سیر و سرعتش از مدارش دور می‌شود. خوشبختانه در راه لوری یک خر پر جاذبه‌ی کورسیکایی دیدم، ایستادم و پیش‌آش رفتم: خر مرا به محوری که از آن دور شده بودم، بازگرداند؛ بر زنجیر خود فشار آورد، رفت و آمد، دایره‌ها و نیم دایره‌ها رسم کرد، نمی‌دانم اما انگار مرا شناخت.

### باستیا

از گذشته‌ی ما قبل تاریخ کورسیکا، از دوره‌ی یونان و رم تقریباً اثری در باستیا برجا نمانده است. با این که از دوران ناپلئون و دوره‌ی کوتاه حکم‌روایی انگلیسی‌ها، هنوز آثاری دیده می‌شود، مهر اصلی خورده بر شهر، از تأثیر ایتالیایی‌هاست که از حکومت جمهوری پیزا شروع می‌شود و با جنویزی‌ها رونق می‌گیرد:

محله‌ی مرکزی به نام Terra Vecchia با برج و کلیساهش، با خانه‌ها و کوچه‌های ترکیبی منسجم پدید آورده و از آن محافظت می‌کند. تعداد کمی از آنها در سال‌های اخیر مرمت شده است. بسیاری از آنها در آینده‌ی نزدیک در همان سرنواست شریک می‌شوند و با این که امروز بناهای چهار پنج طبقه‌ای خسته و نزاری به نظر می‌رسند، معلوم است که پس از مرمت قیمتشان بالا می‌رود و گران قیمت‌ترین محله‌ی شهر را تشکیل می‌دهند، این را با توجه به جنب و جوشی که می‌بینم، می‌گویم. این از اقبال من است که توانسته‌ام آنها را در همین حال فعلی‌شان، این قدر

فروتن و بی صدا ببینم. به سکوت و بوهای پرسه زن در کوچه‌های تنگ و مرتفع می‌پیوندم. درهای با شکوه، پلکان‌ها، کوچه‌های پلکانی، آب رو‌هایی که به علت کمبود تأسیسات در فاصله‌ی بین خانه‌ها انداخته شده‌اند؛ مستراح‌هایی در گوشه‌ی بالکن‌هایی که بعدها به جبهه‌ی خانه‌ها اضافه شده و پنجره‌های یک وجبی‌شان؛ بند رخت‌های سبک مدیریتانه‌ای؛ هوای خواب‌آلود پشت سردرهای پر سروصدا؛ اندرونه‌های خانه‌هایی که گنج‌های دیوارهایش سال‌ها پیش ریخته است؛ آجرها و سنگ‌های هموار، و ستیز رنگ‌ها که همه چیز را مطیع اوامر خود می‌کند: «تِرَنو!»ی چُنو، قرمز مایل به صورتی، و زرد و قرمز و لعل رنسانس در دوره‌ی فرنک‌ها از رونق افتاده است، و تنها دویست سال بعد دوباره به رنگ‌های مدیریتانه‌ای رو آورده‌اند. بسیاری از کوچه‌هایی که خانه‌های تنگ هم را از یکدیگر جدا می‌کند، به اندازه‌ی باریکه راهی است و میدانچه‌هایی را که در این میان دیده می‌شود، با چنارها آراسته‌اند، پاییز بر همه جا برگ افکنده است.

Terra Vecchia از بندر قدیمی تا بالای تپه امتداد پیدا می‌کند، به کوهی که پشت باستیاست تکیه زده و از دو سو مشرف به دریاست. مدیریتانه مرتب نور خود را تغییر می‌دهد و نشان می‌دهد چگونه از روزی تا روز دیگر خلق و خویش عوض می‌شود. خرده سنگ‌های تیز امواج بر سنگ‌های انبوه گرانیت در امتداد ساحل می‌کوبند.

اولین روز: صبح، دومین روز، سومین و چهارمین روز، شب دیر وقت بیرون زدم و به آن کوچه‌ها رفتم، نه همه‌می بود و نه ازدحامی. انگار اهالی اینجا درخانه‌های خود نشسته و در خانه‌هاشان را قفل کرده‌اند، از پنجره‌ها بیرون را نگاه نمی‌کنند، از درها نمی‌گذرند. ناگهان به میانشان می‌روم. آن زن تُرک که در سال ۱۹۳۹ با یک کورسیکایی ازدواج کرد و ساکن جزیره شد و فرزندان‌ش که در روستایی کوهستانی زندگی می‌کنند؛ و نوه‌هایش که کلمه‌ی ترکی نمی‌دانند- از ذهنم بیرون نمی‌روند. مگر چه چیز، آن زن را تا اینجا، به این جزیره رانده بوده است؟

### روستای مینیاتوری

در باستیا با آدم‌هایی خونگرم و صمیمی روبه‌رو شدم. ناآرامی موجود در جزیره و نتایج آن را، به رغم برخورد زیاد با پلیس‌ها و ژاندارم‌ها، با این که به چشم ندیدم، اما متوجه شدم (لوموند نوشته بود که امسال بیش از دویست حادثه این‌جا روی داده است). اهالی جزیره خرده - برده‌ی با «خارجی»‌ها ندارند، درد و مشکل‌شان با اهالی قاره‌نشین (فرانسسه و «هواداران‌ش») است. به نظر من، استقلال‌طلبی‌شان بیشتر از آن که مربوط به امروز و فردا باشد، مربوط به رویدادهای گذشته است: هم از نظارت «دیگری» به ستوه آمده‌اند، هم از «مساعدت»‌اش: این را از آنجا می‌فهمم، که می‌بینم، ترجیح می‌دهند در فقر زندگی کنند و بمیرند. صمیمی‌ترین و عمیق‌ترین شخصیتی که در باستیا با او

آشنا شدم، «رنه‌ماته»<sup>۱</sup> بود. با «تول» در Terra Vacchia قدم می‌زدیم، در راهی که از قله به سمت دریا می‌رفت. تابلوی «باروتخانه» و بعد ساختمانی را که ورسیون کوچکی از «توپخانه» بود، دیدیم و به سوی آن رفتیم. آنجا تابلوی دیگری دیدیم که دست‌ساز بود. چه خوب که «تول» اصرار کرده بود، و گرنه اضافی ترکیبی «روستای مینیاتوری کورسیکا» در نگاه اول چیزی ساده و بی‌اهمیت در خدمت اهداف توریستی به نظرم آمده بود. اما وقتی از در سنگی تو رفتم، شستم خبردار شد. در زیر نورپردازی بی‌ابتدایی، مردی میانسال عینکی داشت با دست‌های گچ‌آلود روی یک کلیسای مینیاتوری کار می‌کرد. تا ما را دید، جا خورد: آیا این دو مسافر راه گم کرده می‌دانند در این فصل به کجا آمده‌اند؟ بلافاصله گفت که باید مبلغ «ورودی» را بپردازیم؟ و تا دید که دست در جیب کرده‌ام، دست‌هایش را در گوشه‌یی از آتلیه شست و چراغ‌های «داخل» را روشن کرد. «رنه‌ماته» ابتدا در دروازه‌ی Ajaccio در زمینی بایر، روستای مینیاتوری کورسیکا را ساخته بود. آن محل با این که سر راه است، کسی در آن توقف نمی‌کند. از این رو به مسئولین مراجعه کرد، «خدا حفظ‌شان کند»، این‌ها را برای آن که بتواند روی اثرش کار کند در نظر گرفتند. با این همه، در نقل و انتقال کارهایش از آن‌جا به این‌جا بسیاری از آنها از بین رفتند. حتا همین حالا در حال دوباره‌سازی کلیساست، و نیز کارهای دیگرش.

1. Rene Mattei

عکس گرفتن از روستای مینیاتوری برای کسی مانند من که از آغاز، عکاسی بدون فلاش را روش کار خود قرار داده، به علت نورپردازی مختصر اینجا تقریباً امکان ناپذیر است، باید با نورافکن‌های مخصوص به اینجا آمد، کسی هنوز این کار را نکرده است. رنه افسوس می‌خورد، اما اضافه می‌کند: می‌توانید در سایت اینترنتی سیتا چند عکس پیدا کنید.

بعد با هیجان و اشتیاق یک به یک قسمت‌های گوناگون روستایش را نشان‌مان داد: این آسیاب است؛ این هم ساختمان شهرداری درست پشت آن خانه‌ی مزرعه‌ای؛ عقب‌تر، زن و شوهری در حال شخم‌زدن، دکمه‌یی را فشار می‌دهند و همه چیز به حرکت می‌افتد: آسیاب؛ خری که روی تپه است؛ دود دودکش؛ همه‌جا جادو می‌شود.

«رنه» تا می‌بیند که چگونه ما تحت تأثیر روستا قرار گرفته‌ایم (زیرا چشم‌های مان ناگهان پر می‌شود)، هیجان‌زده می‌گوید که پیش از «انتقال» به این‌جا روی ریل‌هایی که روستا را دور می‌زنند، قطاری هم بوده که کار می‌کرده. توجه ما را به سوی راه‌های بینایی و کوره‌راه‌ها جلب می‌کند و می‌گوید: «برای آن که توی خانه را ببینید، باید خم شوید.» خم می‌شویم و مبلمان و اجاق و آشپزخانه را با تمام جزییاتش می‌بینیم.

در گوشه‌یی، از پلکانی چوبی تا بالکنی چوبی، بالا می‌رویم: روستا از اینجا واضح‌تر به چشم می‌آید. «رنه» از آن پایین به

توضیحات خود ادامه می‌دهد.

در سال ۱۹۶۴ شروع به ساختن روستای کورسیکا کرده است؛ و همه‌ی دار و ندارش را صرف این کار کرده. بعد با حالتی سرافکنده می‌گوید: «از همین رو، در زندگی خصوصی‌ام با مشکلات جدی روبه‌رو شدم.»

بیش از سی سال می‌شود که شهرهای موزه‌های و موزه‌های شهرهای بزرگ را می‌گردم. اگر در این سال‌ها کمتر اثری این چنین مرا تحت تأثیر خود قرار داده، بزرگترین علتش این است که حیات، مرا از میدان جاذبه‌ی «هنروالا» به کناره و حاشیه رانده است.

کاملاً مشهود است که «رنه ماته» در انتظار مالرو خود نشسته است. این روستای رؤیایی که در باروت خانه‌ی باستیا ساخته شده، به نظر من از جنس آن محصولات جالب توجه هنر Naïve نیست که بتوان به سادگی از روی آن گذشت: از درون زندگی که وقف خود شده، چنان جایی برای خود باز کرده که با همه‌ی ابعادش، موقعیت امروزی هنر را به چالش فرا می‌خواند.

وقت رفتن، «رنه» دفتر خاطرات‌اش را به سوی من دراز می‌کند. جمله‌ی بلند در آن می‌نویسم و قول می‌دهم متن این نوشته را برایش بفرستم. با نوری قوی در چشمانش می‌گوید: «منتظر می‌مانم.»

از باروتخانه افتان و خیزان خارج می‌شویم.

## محاصره

در آخرین روز، بیشتر در کوچه‌های Terra Vecchia گشت زدم؛ هر چه از گفتگوها و ساعت‌های کتابخوانی، فراغت پیدا کردم، وقتم را از آمفی تئاتر تا بندر با پیاده‌روی گذراندم. «دوراتزو»<sup>۱</sup> در لحظه‌ی خداحافظی متن «سفر کورسیکا» را توی دستم گذاشت و بعد «تدیم گورسل»<sup>۲</sup> را که پهلویم ایستاده بود، نشان داد و گفت: «اگر به او بدهم، دوباره برمی‌دارد یک رمان تاریخی می‌نویسد.» جنبه‌ی بی‌این متن پنهانی، ترک‌هایی را که به خاطر فستیوال به جزیره آمده‌اند، به وحشت می‌اندازد.

در اوت ۱۵۵۳ بنا به توافق فرانسوای اول و «قانونی»<sup>۳</sup> سپاهی مرکب از فرنگ‌ها و عثمانیان علیه حکمرانان اسپانیایی مستقر در جزیره، جنگی دریایی به راه می‌اندازند. نخست باستیا را محاصره می‌کنند. آیا توپخانه‌هایی که روی باروت خانه است، باقی مانده از آن روزهاست؟ براساس مدارک تاریخی به «رئیسش تورگوت» و دار و دست‌هاش از ترس غارت اجازه‌ی همراهی نداده‌اند، با این همه، در بخش جنوبی، کشتی‌هایی را برای تسخیر Bouifacio گسیل کرده‌اند. در تاریخ رسمی ما از این محاصره به عنوان یک پیروزی پرشکوه یاد شده است، اما تاریخ‌نگاران کورسیکا آن را یک چپاول خونین شمرده‌اند، و این کاملاً طبیعی است. منابع

1. Durazzo

۲. Nedim Gursel : از داستان نویسان و رمان نویسان مطرح امروز ادبیات ترکی بسیاری از کتاب‌هایشان به زبان‌های اروپایی ترجمه شده است.

۳. قانون سلیمان، پادشاه تأثیرگذار امپراتوری عثمانی.

تاریخی خبر از نابودشدن تمامی باغ‌ها و جانوران می‌دهند. در متون حماسی آمده است که ترک‌ها با دیدن نوری عظیم ترسیدند و عقب‌نشینی کردند، اما تاریخ، این خبر را تأیید نمی‌کند. آنچه در آن تردیدی نیست این که: همه را از دم تیغ گذرانده‌اند.

در تاریخ کورسیکا این نه جنگ اول است و نه جنگ آخر. جزیره‌ها این گونه‌اند. مدتی است روی مفهوم «جزیره» متمرکز شده‌ام و به متون گوناگونی در این زمینه مراجعه کرده‌ام. این است که می‌دانم: منشاء ترس، بیرون است. وقتی ناوگان مشترک فرانسه - عثمانی در آب‌های «البه» دیده می‌شوند، نگاهبانان برج علامت وحشت می‌دهند. همه همان لحظه بوی باروت را در مغزین‌شان حس کرده‌اند، کسانی به کوه‌ها پناه برده‌اند. اگر اهالی کورسیکا همچنان از سکن‌گزیدن در کناره‌ی دریا گریزان‌اند، علتش همین است.

در جزیره دین در یکی از پرحادثه‌ترین جغرافیاها نفوذ کرده است. کوتاه‌ترین راه دفاع، از مسیر ایمان می‌گذرد. کلیسای جامع و چند کلیسای دیگر را گشتم، «اگلیس سنت کروا»<sup>۱</sup> با بقیه متفاوت است. این بنای عجیب نمونه‌یی است درخشان از سبک باروک. اگر عجیب می‌گویم از این روست که در جایی واحد در دو سوی متفاوت، دو بار ساخته شده است. فیگورهای بر سقف شدیداً تحت تأثیر توسکانای دوره‌ی رنسانس است. در قسمت ورودی

1. Eglise Sainte-Croix

صلیبی بزرگ و سیاه رنگ، جلب توجه می‌کند؛ همین طور قمه‌ی کورسیکا.

از تبار محاصره‌شوندگان بودن، باید تأثیر احساسی متفاوتی روی زن‌ها بگذارد. من به عنوان کسی که از تبار محاصره‌کنندگان‌ام، از اینجا، تا سواحل توسکانا به سایه‌نمای البه مدت درازی نگاه کردم، حتا حالا می‌توانم بفهمم که چگونه می‌توان یک صبح زود از خواب بیدار شد و از دیدن لکه‌هایی در افق احساس نگرانی کرد.

### جزایر دیگر

پس از بازگشتم در ردیفی از کتابخانه‌ام با کتاب «فیگورهای جزیره» نوشته‌ی «آن مایسترس‌هایم» روبه‌رو شدم. آن کتاب تحقیقی، که با شروع از کورسیکا به بررسی الگوی جزیره می‌پرداخت، به اشتباه در جایی مانده بود که ربطی به آن نداشت. مایسترس‌هایم پیشنهاد می‌کند که جزیره را مثل یک لایبرنت در نظر بگیریم. یک راه پیچیده‌ی درونی بر ساخته‌ی مکان‌هایی بیرونی (میان مادر - دریا و بین درون - دریاها، ما می‌پنداریم که تنها دریای مدیترانه کورسیکا را محاصره کرده است، حال آن که آنان برای هر قسمتی از دریا که با خاک کورسیکا تماس دارد، نامی متفاوت قایل‌اند)، زمان‌ها از درونش عبور کرده، و تمدن‌ها. جزیره‌ها به موازات خصوصیات‌شان «تیک»‌های مشترکی دارند که از قاره‌ها جداشان می‌کند، حتا انگلستان، بریتانیا. سیمایی

پوشیده و هراسان، ناسازگار حتا با نزدیک‌ترین همسایه‌های‌شان، و هر لحظه آماده برای تجزیه، مانند ایرلند و قبرس. نکند گمان می‌کنید که اسکاتلندی‌ها خود را انگلیسی می‌شمرند؟ در باستیا بود که فهمیدم فاصله‌ی بین اهالی شمال کورسیکا با اهالی جنوبش از آنچه در نقشه دیده می‌شود، به مراتب بیشتر است. هر جمله‌شان، نشانگر این بود. من از شهری می‌آیم که جزایری در دامان خود دارد، الگو برایم آشناست.

نقطه‌ی در نقشه، آرام ناپذیر.

### هم آوایان / Poliphonies

در باستیا، یکی از شب‌هایی که به تئاتر می‌رفتیم، قطعه‌هایی از سبک «هم آوایان» را از سه زن جوان شنیدم؛ بعدتر همان‌ها را از سه صدای مردانه شنیدم. صدای اصلی در هر دو مورد بین یک صدای بم و یک صدای زیر حرکت می‌کرد. صداها را موسیقی همراهی نمی‌کند. برخی از آنها به موضوع‌های دینی می‌پردازند و برخی آوازهای فولکلوریک با شعرهای مردمی بی‌نام‌اند. البته قطعه‌هایی هم هست که شاعران‌شان معلوم است، اما این کارها به نسبت تازه‌تراند؛ برای مثال بسیاری از اشعار دوره‌ی اول «تی‌یر»<sup>۱</sup> تبدیل به ترانه شده است. به نظر من، کلامی که برای موسیقی نوشته شده، شعر نیست، اما اگر آهنگ‌سازی، شعر را به موسیقی

۱. (۱۸۷۷-۱۸۷۷) Louis Adolphe Thiers: سیاستمدار و تاریخ‌نگار نامدار فرانسوی. صاحب کتاب ده جلدی: «تاریخ انقلاب فرانسه».

انتقال دهد، این چیزی به تمامی متفاوت است.

صدای جزیره‌ها ربطی به صدای قاره‌ها ندارد: این صدا از درونشان می‌آید، منشأش آن ته توهاست. اگر جغرافیای کورسیکا را مدنظر قرار دهیم، این صدا در کوه‌ها پژواک می‌یابد، تقسیم می‌شود و تکرار می‌شود و وقتی به ساحل می‌خورد دوباره متمرکز می‌شود. واحدهای بزرگ مسکونی - به جز یکی دو تا - در قرن اخیر در سواحل بنا شده‌اند، حال آنکه کوه‌نشین کورسیکایی صدها سال است به دهات و قصبه‌ها و خلوت‌های خود عقب‌نشینی کرده است. این صداها از آنجاست که آمده و می‌آید. شاید آن صداها با نزدیک شدن به شهرها کمی اهلی شده باشند و در طنین‌های نارامشان روح عاصیانه نفوذ کرده باشد.

نت‌های پر جوش و ناب از پرندگان اقتباس شده است. در میان تکانه‌های انسانی، در میان مرثیه‌ها، ترس نفوذ کرده است. در این صداها، بیگانگانی که در افق پیدا می‌شوند، بیماری‌های واگیرداری که با کشتی‌ها می‌آیند و موجب مرگ‌های دسته‌جمعی می‌شوند، لحظه‌ی چهره نشان می‌دهد، لحظه‌ی چهره فرو می‌گیرد. زندگی انسان در تعادلی ظریف بین امید و سیاه مصیبت‌های خاک، نوسان می‌کند. طبیعی‌تر از این چیزی نیست که صداهایی از جنس بلور در هر دو جبهه، همراهی‌اش کنند.

دل‌م می‌خواست یک روز از راه دریا به کورسیکا بازگردم. می‌توانستم نغمه‌های خشن و نرم مدیترانه را که به سوی کورسیکا در جریان‌اند، از روی عرشه جمع کنم. جزیره که نزدیک می‌شود،



سنگ‌ها سخت‌تر می‌شوند. گفتگوی اصلی بین آنها باید آن لحظه آغاز شود، و ادامه یابد.

### نامه از جزیره به «هلویا» به مادر

آن طور که گفته شده است، سَنَه‌کا به علت فریب دادن دختران کلودیوس از رُم به کورسیکا تبعید شده، در سال ۴۲ [میلادی] به جزیره آمده و هفت سال در تبعید مانده است. سه بخش آخر نوشته‌ی دوازده بخشی از او به نام Dialogi که برای دلداری مادرش نوشته و با نام «تسلی» شناخته می‌شود، شامل اندیشه‌های او درباره‌ی الگوی تبعید است:

Ad Helvian da Consolatione  
فرم نامه- تک گویی- که برای سبک کردن بار غم مادر نوشته شده است. اینجا سَنَه‌کا ابتدا به بررسی چپستی تبعید می‌پردازد. بر عکس اوید بر این باور است که همه آدمیان در تبعید به سر می‌برند: «مگر تبعید چیست؟ گونه‌ی تغییر مکان. سَنَه‌کا عصری را توصیف می‌کند که در آن افراد، جماعات و مردمان از زاد بوم خود دور می‌شوند: در کره‌ی خاکی چیزی تغییر نکرده است.

بخشی از متن مربوط به فقر و تنگدستی است که توجهم را از آن رو به خود جلب می‌کند که به تازگی بررسی گئورگ زیمل را در این باره خوانده‌ام. چرا باید پول بیشتری به دست آورد؟ دو هزار سال است این ویروس جامعه‌ی انسانی را می‌فرساید.

سَنَه‌کا در جایی از متن، نقطه‌ی شروع کارش را به مادرش یادآوری می‌کند: می‌نویسد باید خودش را به تحقیق و بررسی بسپارد، و راه ژرف‌نگری در زندگی را بیاموزد: آیا راه حل در همین است؟ علت یا علل خودکشی سَنَه‌کا را که سال‌ها بعد روی می‌دهد، نمی‌دانیم، نمی‌توانیم بدانیم.

اطلاعاتی که سَنَه‌کا درباره‌ی کورسیکا می‌دهد، محدود است. یکی از مشاهدات مهمش این است که بسیاری از ساکنان جزیره، از یک نظر، با او در این سرنوشت شریک‌اند که آنان نیز از شهر و بلاد خود دور افتاده و به اینجا آمده‌اند. او در ضمن تصویری از طبیعت خشک و بایر ترسیم می‌کند: نه محصولی، نه معدنی. یک زندگی قناعت‌کارانه.

آیا واقعاً در آن برج زندگی کرده است؟ تردیدی نیست که خانه‌ی تبعیدی‌اش در یکی از روستاهای کوهستانی «کاپ کورس» بوده و احتمالاً به طور مداوم به آن برج می‌رفته است. صبح‌ها از آنجا به سواحل توسکانا و رم دور از چشم نگاه می‌کرده است. روزهایش را به آموختن، اندیشیدن و نوشتن اختصاص می‌داده. اما شب- شبها-، شرایط دشوارتر می‌شده؛ وقتی جنگل نارام که تا پای برج رسوخ می‌کرده با تنهایی‌اش در سکوت روستا در می‌آمیخته، به تب و تاب می‌افتاده است.

در صفت‌هایی که به کار می‌برده، صدای بی‌امان باد که درخت‌ها را خم می‌کرده، صدای باران که به سنگ‌ها می‌خورده است، همچنان شنیده می‌شود.

## صدای نهان

قرن‌ها گذشته است، روزان و شبانم در این برج گذشت. آنجا، تاریکی‌های به درونم راه یابنده را با آن تاریکی که آسمان و زمین را فرا گرفته است، سنجیدم. بعد سخنم، سخنانم برای برافروختن آتش از قلعه‌ها به کوهپایه فرود آمد. باز گشتم. اکنون دوباره وقت پا پس کشیدن است. آیا واقعاً می‌توانستم جزیره‌یی دیگر بیابم؟ آیا در «قله‌یی دیگر»، پژواکم به دیگران، به همدردانم در دوردست‌ها می‌رسید؟ آیا می‌توانم از برج دیگری بالا بروم؟ از کورسیکا تنها یک صدای نهان در من ماند.

## پیش از آن

این چهارمین باری است که در هشت سال اخیر به بریتانی<sup>۱</sup> می‌آیم؛ و دومین باری که در چهار ماه اخیر به لوکروازیک<sup>۲</sup> آخرین بار تابستان بود و حالا در آخر پاییز و آغاز زمستان ایم؛ حتا ماه تمام نوامبر، کوچک شده است،

بادی مداوم در هواست و غلیانی آرام ناپذیر در اقیانوس. این حدت، آمیخته‌ی طبیعت «ساحل بری»<sup>۳</sup> است.

چهار پنجره‌ی کوچک اتاقی که در بالاترین طبقه‌ی هتل لوفورت دولوشن است، همراه با بالکن شمالی‌اش مشرف به صخره‌های سیاهی است که موج‌ها بر آنجا می‌کوبند. امروز، صبح سوم، آفتاب پیدا و ناپیدا درآمد و چند ماهیگیر روی صخره‌ها، جا گرفتند؛ به بالکن رفتیم، باد چنان تند می‌وزید که نتوانستم زیاد

## خانه‌ی پریان

آنجا بنشینیم. دیشب دیروقت، مقاوم‌تر بودم. در راه بازگشت پالتویم را پوشیدم و سیگاری کشیدم؛ با بازی‌های تاریکی و نور در آسمان و سوسوی تک و توک کشتی‌های دور دست و فانوس‌های دریایی، گاهی تندرهایی در می‌آمیخت که از افق می‌گذشت.

«ساحل بری» در این فصل سراسر هویتی گوتیک به خود

۱. Bretagne: منطقه‌ی با تاریخی پرتلاطم در شمال غربی فرانسه. برای اولین بار (بنا به «تاریخ مدون») ژولیوس سزار آنجا را تصرف کرد و جزو امپراتوری رم شد. در قرن پنجم به تصرف برمتون‌ها (سلطیک‌های بریتانیا) درآمد؛ نام بریتانی (Brittany) از آنجا می‌آید. در قرن ۱۳ تحت قیمومیت فرانسه درآمد و تا قرن ۱۵ ایالتی مستقل باقی ماند. در ۱۵۳۳ به فرانسه پیوست. مردم آنجا نه خود را فرانسوی می‌شمردند و نه بریتانیایی.

۲. Le croisic: بندری روستایی در بریتانی.

۳. ساحل بری: La Cote Sauvage. نویسنده نام اصلی ساحل را به ترکی آورده است.

می‌گیرد. تابستان که آمده بودم، در خانه‌های ساحلی جنب‌وجوش بود، مدام به کسانی برمی‌خوردم که یا راه‌پیمایی می‌کردند یا دوچرخه‌سواری. حالا تنها من و «تول»<sup>۱</sup> اینجاییم، به گمانم در همه‌ی خانه‌ها قفل است و یک یا چند هتلی که در اطراف است، شاید دو سه مشتری خل وضع مثل من داشته یا نداشته باشند.

شب که از لوکروازیک می‌گذشتم، دیدم که در روستای بندری جنب‌وجوش چندانی نیست، تنها کافه - بارهای دریانوردان باز بود، در کوچه‌ها، تنها به یک زوج برخوردیم که قدم می‌زدند، حال آن که در ماه اوت، لوکروازیک خیلی پر تحرک است. من کوچک‌ترین شکایتی از این بابت ندارم: اگر خواسته‌ام از کورسیکا به بریتانی بیایم، کمی هم برای این بود که فکر می‌کردم سه چهار روز در این خلوت به سربردن برایم خوب است - دیری است چنان از دست آدم‌ها خسته شده‌ام که ...

امروز صبح با «تول» گپ می‌زدیم: برخی نویسندگان، برخی نقاشان، برای نوشتن یا نقاشی کردن، از جایی به جای دیگر می‌روند، جایی را برمی‌گزینند، و «مکانی» می‌که برگزیده‌اند، برانگیزنده‌ی این نیاز در آنان می‌شود. ما از این جرگه نیستیم: هر دومان تنها آنچه را در سر و در «درون» داریم، می‌نویسیم و می‌کشیم؛ معمولاً در پی مکان‌ها و فضاهای متفاوت نیستیم؛ دقیقاً برعکس، از حیث کارمان بهتر آن است که در مکان‌های خودمان

۱. به پی‌نوشت «کورسیکا» نگاه کنید.

(پشت میز تحریر، یا در آتلیه) بمانیم و به دیوارهای خودمان نگاه کنیم.

پس آیا به راه‌افتادن و حرکت کردن تأثیری غیر مستقیم بر نوشتن یا نقاشی نمی‌گذارد؟ بدون تردید مؤثر است، جابه‌جا شدن دارای چنان ابعادی است که می‌تواند مخیله را گسترش بخشد، و گرنه در جایی شعرگونه چنان «ساحل‌بری» لزوماً بنا نیست که نوشتن به تولد شعری منجر شود. حداکثر این که شاعران در سفر به امواج نگاه کنند و شعر بنویسند، و نقاشان در سفر، بوم خود را روبه‌روی «منظره» قرار دهند.

«ساحل‌بری» به شکلی در گنجینه‌ی ذهن، خانه می‌کند که برخی صداها، نورها، بوها و تصاویر در آن انداخته می‌شوند؛ ماه‌ها و سال‌ها می‌گذرند و تنها دُرد این همه، بر کاغذ می‌نشیند، اما نمی‌توانیم، بدانیم آنچه بر کاغذ نقش بسته از کجا آمده است.

اما انتخاب اینجا برای متحقق کردن پروژه‌ی معین، به چه معنی می‌تواند باشد؟ برای مثال رمان‌نویس ممکن است در جستجوی فضایی، «ساحل‌بری» را مناسب کارش بیابد. با این که طرز کار من این طور نیست، می‌توانم این جور جهت‌گیری‌ها را درک کنم. سویی‌ی دیگرش این که:

تابستان کمتر توجهم را جلب کرده بود و موجب شد زمستان روی آن متمرکز شوم و از زوایای متفاوتی از آن عکس بگیرم: مجموعه‌ی گوتیک در «ساحل‌بری»، دقیقاً روبه‌روی اقیانوس، با دیواری سنگی در اطرافش: خانه‌ی برجدار باقی مانده از اواخر قرن

نوزده که درش کیپ بسته است و تابلویی جلوش دیده می‌شود: «کرایه‌ای برای تعطیلات آخر هفته و یا تمام هفته» نمی‌دانم چه کسی جرأت می‌کند در این فصل آن خانه‌ی پریان را کرایه کند؟ آیا جز کسی که پیش از خودکشی بر آن است آخرین ارزیابی‌اش را انجام دهد، کس دیگری پیدا می‌شود؟

خود خانه از بیرون، دل را به اندازه‌ی کافی به ترس و هول می‌اندازد، اما عوامل دیگری هم هست که این تأثیر را دو چندان می‌کند: در فاصله‌یی به اندازه‌ی چند قدم، در همان باغچه یک سنگر<sup>۱</sup> هست. «ساحل بری» سراسر پر است از این اجرام بتونی خاکستری - سیاه که در خلال جنگ جهانی دوم ساخته شده‌اند. همه از طریق فیلم، با برج‌های مراقبت بتونی آلمانی‌ها که در برابر تهدید «دشمنان» آن سوی اقیانوس ساخته شده‌اند، آشنایی دارند. با این همه باید به میان رفت و به آنها داخل شد: معابد عظیم وحشت.

واقعیت این است که در جایی دیگر با چنین مکان‌هایی روبه رو نشده‌ام. نمی‌توانم بگویم چنین چیزی جای دیگر وجود ندارد. این سنگرها که در اراضی بسیاری از خانه‌های «ساحل بری» دیده می‌شود، اگر درست بگویم، خانگی شده‌اند، اهلی شده‌اند. حتا تعدادی از آنها را دیدم که برایشان سقف زده‌اند. این سنگرها در من ایجاد نگرانی می‌کنند، نمی‌توانم به آنها خو بگیرم: خو گرفتن دیگر چه صیغه‌یی است، هیچ جور نمی‌توانم خود را از این ترس خلاص کنم که ممکن است ناگهان سربازی از درون یکی از

سنگرها بیرون بیاید. «صاحب» «خانه‌ی پریان» سنگر نزدیک خود را ضمیمه‌ی باغچه‌اش نکرده است: به همان صورت که در سال‌های جنگ بوده، رهایش کرده است. تابستان پارسال در «سنت نا زیر» داستان خیلی کوتاهی درباره‌ی سنگر نوشته بودم، بهتر است بگویم یک چکیده.<sup>۲</sup> حالا در این لحظه فکر می‌کنم شاید بتوانم آن را مثل همسایه‌ی «خانه» به این متن پیوند بزنم، در جایی بنشانم، دفنش کنم.

سال‌ها پیش اگر اشتباه نکنم در مجله‌ی «اشترن» گزارشی درباره‌ی نقاشی عجیب و غریب دیده بودم: نقاش آلمانی در سال‌های جنگ دوم، کودکی بیش نبوده است، بعدها سنگری خریداری کرده و آنجا خانه کرده است. اگر حافظه‌ام اشتباه نکند، هرگز نتوانسته بدون ترس از حمله زندگی کند، می‌فهمم. فهمیدن کم است: جور دیگر نمی‌توانم به تصور درآورم؛ اگر کودکی من هم در میان بمباران‌ها گذشته بود، در دوران صلح بلافاصله یک سنگر می‌خریدم: ترجیح می‌دادم در کلبه‌ی بتونی‌ام زندگی‌ام را از نو نظم دهم.

یک چیز دیگر هم هست که چشم انداز «خانه‌ی پریان» را کامل می‌کند: در ورودی‌اش کنار دیوار باغچه، آن ته ساخته شده است. از بیرون که نگاه کنیم، در این مجموعه بنای کوچک دیگری دیده می‌شود که سخت است بتوان مفهومی

1. Bunker  
2. Synopsis

برایش متصور شد: شاید اتاق نگهبانی باشد، اما ظاهراً شبیه یک کلیسای کوچک است.

تا به امروز، خانه ساختمان و بناهای عجیب بسیاری دیده‌ام، اما چنین چیزی را به یاد نمی‌آورم. از پنجره‌های لوفورت دولوشن تنها برج خانه دیده می‌شود: نگاه که می‌کنم، داستان‌ش در درونم جلوتر می‌رود، می‌ایستد، پیش می‌رود، مکث می‌کند: نویسنده‌یی که بر این نوشتن کتابی در جستجوی «دکور»ی مناسب، یا «فضای بیرونی» اگر در زمستان، راهش به «ساحل‌بری» بیافتند، توفان با تمام هیبتش حضور دارد، امواجی به بلندای کوه بر صخره‌های ساحل می‌کوبند، امواج در سراسر راه می‌جوشند. نویسنده انگار از میان نقاشی‌های «هوپر» بیرون آمده باشد، در لوفورت دولوشن را می‌زند، قصد دارد فقط یک شب بماند، تمام اتاق‌های هتل خالی است در اتاق پر همه‌مهی بالاترین طبقه جا می‌گیرد، از پنجره با نور ضعیف تک چراغی، برج خانه را که مانند برجستگی کوچکی است، می‌بیند، بیرون می‌زند و تا در میان بادی دیوانه پراکنده نگردد، خود را جمع و جور می‌کند و به سوی آنجا روانه می‌شود: لختی به دیوار باغچه تکیه می‌کند و به خانه نگاه می‌کند، در گرگ و میش، چشمش به تابلوی «کرایه» می‌افتد، در آن لحظه کم و بیش پی می‌برد که طرحی که از کتاب در ذهن داشت جای خود را به طرحی دیگر داده است. تا بذر داستان این نویسنده‌ی قناعت‌کار و پرشور در سرش می‌نشیند، به سرعت بارور می‌شود. سال پیش با همسرش به اینجا آمده بود؛ فصلی به پایان رسیده و فصلی

دیگر شروع شده. مدتی در هتلی مانده‌اند؛ هر روز با هم به سوی دریا رفته‌اند. در خلوت روستا پس از نیمه شب بر خلاف مسیر باد دیوانه قدم زده‌اند، یک بار دور میزی در کنج تنها رستورانی که باز بوده، در برابر دریای پراشته ساعت‌ها درباره‌ی زندگی، ایمان، تردید و خود را به آب انداختن گپ زده‌اند، سال‌ها گذشته است، زمان به تدریج این زوج را کدر کرده است، یکی از آنان به بیماری مهلک مبتلا شده است (نویسنده در این لحظه به تردید ویژه‌ی نویسنده‌ها دچار می‌شود و ترجیح می‌دهد داستان را جوری پیش ببرد که معلوم نشود راوی کدام یک است)، و آن دیگری تصمیم گرفته او را برای آخرین روزهایش به اینجا بیاورد (نویسنده در این لحظه قاطعیت ویژه‌ی نویسنده‌ها را از دست نمی‌دهد)، به دشواری به راه می‌افتند، به لوکروازیک می‌رسند و خانه‌ی برجدار را برای چند ماه زمستان، کرایه می‌کنند.

از این‌جا به بعد، متن گاه به وضوح، گاه در ابهام به جستجوی راهی برای جفت‌وجور شدن با داستان «سقوط آشرها»<sup>۱</sup> برمی‌آید: وقتی متن از حلقه زنجیرهای بلند و توصیفات پُرآب و تاب می‌گذرد، نمی‌توانیم بفهمیم آیا با یک روایت یا متنی مکتوب روبه‌روایم یا با تابلوی نقاشی رنگ و روغنی در اندازه‌ی بزرگ و بر ساخته از رنگ‌های تاریک هر دو می‌تواند باشد، اما نمی‌توان فهمید کدام: بویی که همه جا نشست می‌کند نه از مرکب است و

۱. داستان معروف ادگار آلن پو که به فارسی هم برگردانده شده است.

نه از تربانتین: هفته‌ها می‌گذرد از مردن بیمار، با این که بدنی که طاقباز روی تختی در طبقه‌ی بالای برج دراز کشیده، در حال پوسیدن است، هرشب، آن دیگری پنجره‌یی را که به سوی اقیانوس است، باز می‌کند، کنار او دراز می‌کشد و مثل همیشه انتظار می‌کشد تا «خانه» در آنها غرق شود و به کندی ته آب نشت کند.

در این لحظه، بله، تقریباً همیشه در همین لحظه، نویسنده سرش را بلند می‌کند، از پنجره‌ی هتل به اقیانوس که کوچکترین اثری از حالت ته‌اجمی شب قبلش برجا نمانده، نگاه می‌کند که چگونه پاورچین به میان سنگ‌های «ساحل سب» می‌خزد، سرم را بلند می‌کنم، با همان منظره روبه‌رو می‌شوم، «تول» در حال جمع و جور کردن چمدان‌هاست، تا چند لحظه‌ی دیگر از لوکروازیک جدا خواهیم شد و به راه خواهیم افتاد.

## پس از آن

دو سال از آن روز گذشت. در نوامبر سال ۲۰۰۴ در اواخر پاییز در «لاکت سواژ» [ساحل بری]، که به طرزی ناباورانه هوایی مطبوع داشت، همان زوج در آن حوالی دیده شدند. بی‌آن که حرف بزنند، مدتی کنار یکدیگر قدم زدند، بعد زن ایستاد (همیشه او بود که می‌ایستاد)، سرش را بالا کرد و با چهره‌یی غیرقابل تعریف به صخره‌هایی که تن به اقیانوس می‌زدند، نگاه کرد؛ صخره‌هایی

که به علت حرکت جزر و مد به شکل بارزی از آب بیرون آمده بود. نگاه کرد به امواج که با حمله‌های کوتاه به صخره‌ها نزدیک می‌شدند؛ به کشتی‌های اقیانوس پیما که از دور می‌گذشتند، به خورشید که تانکرها را در نور خود غرق می‌کرد و توده‌های ابر اطرافش را به هیچ می‌گرفت.

مرد کمی جلوتر منتظر همراهش ایستاده بود. فاصله‌ی بین‌شان کافی بود تا حالت چهره‌ی زن را تشخیص ناپذیر کند، به خصوص که چهره‌ی او تنها از نیم‌رخ دیده می‌شد. با این همه، می‌توانست به برشی از مفهومی پی‌برد که در جمله‌های گسسته، از خطوط عمیق و زیبا می‌گذشت: برآمدگی موجی که در زمانی گم شده و از دست رفته فرو نشسته بود؛ تلاطم هیجان‌آلود در توفانی که قایقی بادبانی را ربوده بود. هیجانی که از کز و مژ شدن قایق ناشی می‌شد؛ قدم زدن ناگهانی به سوی دریا و انگیزه‌ی مصممانه‌ی پیش رو در دل آب. و در همین حین عقب عقب‌آمدن مرد و بی‌صدا با گرفتن دست زن به او فهماندن، این که هنوز در کنار اوست- این میل بارور شده، تمام و کمال، از مؤلفه‌های آن مفهومی بود که در تکانه‌های پیدا و ناپیدای ماهیچه‌های صورت زن منتشر می‌شد. حال آنکه مرد در همان جا که بود، منتظر ایستاده بود. نه تنها می‌خواست دعوت زن را رد کرده باشد، در ضمن انگار می‌خواست بر دعوت خود از زن اصرار کند. آن وقت زن به مسیر پیاده‌روی می‌رفت. وقتی با حرکات منظم تنفس، از راه نشیب بالا می‌رفتند، در گذرگاهی که دوباره صاف می‌شد،

گام‌های‌شان سرعت می‌گرفت. دوسال پیش، سه پاییز قبل که به اینجا آمده بودند، در آن دم که چشمشان به هتلی افتاد که چند شب در آن مانده بودند، هتلی که یادآور ساختمان‌های بی‌امان هوپر بود، زن آن داستان عجیب و سایه روشن را به یاد می‌آورد که مرد درباره‌ی آن خانه‌ی ناامن ساخته بود. می‌دانست که آن متن خیالی روزی واقعیت می‌یابد. از همان روز اول که متن را خوانده بود، به عینه می‌دید که چگونه روحش را تسخیر کرده است.

زوج پس از تماشای فرود شب بر «لاکت سوواژ» به «لوکروازیک» رسیدند و پس از گشت زدن در کوچه‌های سوت و کور شهر بندری به «گوراند» رفتند و مراسم آیین را به پایان رساندند. آنجا در کافه - باری خلوت، مردم خسته‌ی نمکزار را تماشا کردند که بی‌آنکه کلمه‌یی بر زبان آورند، بطری‌های مشروب‌های تندشان را پشت سر هم خالی می‌کردند.

نزدیک نیمه شب ماشین به «لوپتی ماروک» رسید. زن به سوی فانوس دریایی قدم زد. این بار مرد بود که عقب ماند. راستش زن برای این، از کنار مرد دور شد که او بتواند با یکی از داستان‌های یکپارچه‌اش، با زندگی سایه‌یی که در آن سوی دیوار در جریان بود، تنها بماند. سال‌ها بود که هتل «پیلوتاژ» بسته شده بود. دو سال پیش که به این جا آمده بودند، قصه‌ی مردی که با دانیل پیغمبر گفتگو می‌کرد، متولد شده بود. اما چه کسی می‌داند چقدر در درونش منتظر مانده و پر شده بود. آیا واقعاً راست بود که

در اتاقی از هتلی تعطیل شده، در یکی از راهپیمایی‌های شبانه‌شان نوری به چشمش رسیده بود؟ واضح‌تر بگویم، این وضعیت به نظر واقعی نمی‌آمد، حتا احتمال اینکه نگهبانی داخل منتظر نگه داشته شده باشد، به نظر او پذیرفتنی نبود: لامپ عربان را مستقیماً به صورت علامتی می‌دید که از جهان خیال به در آمده بود. مرد نیز اهمیتی نمی‌داد که آنچه را دیده است، چیزی دیدنی است یا نه: لامپ هر جا که می‌خواهد روشن شده باشد، مهم این است که او بتواند کلاف کلامی را که درون لامپ جمع شده است، بخواند و حتا اگر هم آن مونولوگ در خود فرو بسته را جاری نسازد، لااقل بتواند آن را بگشاید.

اما اکنون همه چیز چهره عوض کرده بود. از آخرین باری که به اینجا آمده بودند تاکنون همه چیز مثل قدیم بود مگر اتفاقی که ورای نور چراغ همچون نمادی قوی و تعیین کننده، نمود می‌کرد: تمام پنجره‌های هتل از دو سال پیش به این سو پوشیده شده بود. شاید خواسته‌اند به جای آن که بگذارند روند ویرانی مسیر طبیعی خود را طی کند، می‌خواستند همه چیز را همان طور که هست حفظ کنند تا آب و هوا نتواند از لابلا‌ی شیشه‌های شکسته داخل شده و خسارت بیشتری به بار آورد.

مرد آن قدر گیج نبود که نتواند این توجیه‌های منطقی را به حساب نیاورد، چیزی که او را به وحشت می‌انداخت، حادثه‌یی درونی بود که به محض دیدن پنجره‌های پوشیده‌ی هتل، جریان خونس را بند آورد: پیش از آن که به راه بیفتد، پس از آن که



مونولوگی را که در «رؤیای ابدال»<sup>۱</sup> جای خود را یافته بود به پایان رساند، دانیل را به پس ذهن رانده بود، اما این بار متوجه می‌شد که دانیل به شکلی سنگین‌تر و مصممانه‌تر بازگشته است تا ذهنش را بیار کند، و بین این بازگشت و بالا رفتن دیوارها ارتباطی هراسناک ایجاد شده بود که می‌بایست حل شود.

صد متر آن سوتر، در نور چراغ ماشین که مثل نبضی خسته، خاموش و روشن می‌شد، سایه نمای زن به چشم می‌آمد و دوباره گم می‌شد.

## توان

روزگار نامراد است، ما انتخابش نکردیم،  
می‌خواستیم از درون زمان که می‌گذریم، فواصلی دراندازیم،  
رفتیم و نشانه‌ها مان را در دوردست‌ها نهادیم،  
در ترازویی حساس واژه‌هایمان را برگزیدیم، شوییدیم‌شان و  
در میان جمله‌ها مان جایشان دادیم.  
تا به مفهومی رسیدیم؛ تا حقیقتی را لمس کردیم،  
صبر پیشه کردیم:

پیش از ما چنان همه چیز ناراست و نادرست  
کنار هم آورده شده بود  
که از ترس اینکه از ما نیز ورقی به آن انبوه اضافه شود،  
بیم خود را پیوسته زنده نگه داشتیم.

---

۱. شعری بلند از انیس باتور که ترجمه‌ی از آن در شماره ۶۸-۶۷ «عصرینجشنه» به چاپ رسیده است.

روزهایمان چنین گذشت،  
 فصلی فصلی دیگر را پوشاند.  
 شهرهایی که در آن زندگی می‌کنیم امروز راه به جایی نمی‌برند،  
 کوچه‌هایمان بوی مرگ می‌دهند،  
 از جلو پنجره‌ها و درهای فرو بسته‌مان  
 تنها بیگانه‌مان می‌گذرد.  
 زندگی‌مان دیری است شایسته‌ی چیزی بدتر از خود شده است.  
 به کوه‌زدگان‌مان دیگر بازنگشتند،  
 نه از بدوی‌های‌مان خبری آمد،  
 نه نوری از آنان به سوی‌مان بازتابید.  
 چند زمستان‌مان باقی است، نمی‌دانیم،  
 نمی‌فهمیم این قحط تا کجا به درون‌مان نفوذ می‌کند،  
 اگر باران بیارد، در شگفت می‌شویم،  
 اگر از آسمان صدایی بیاید  
 جوانان‌مان به حکم‌روایی آن فضای خالی باور می‌آورند.  
 تنها پیران‌مان به یاد می‌آورند:  
 دوران خوب، آن دوران سپری شده است.  
 دیگر درخت نه غنچه‌یی می‌شناسد، نه گلی، میوه‌یی،  
 آب رفته به جوی باز نمی‌گردد.  
 از ته این چرک آبی که محاصره‌مان کرده است خبری نمی‌رسد.  
 تنها توانی که برای رسیدن به دورانی بدتر در خود می‌اندوزیم،  
 ما را این جا نگه داشته است.





# آیینک

دفتر دوم: داستان زندگی

به انتخاب و نظر:

هادی محیط

دفتر دوم آیینک ، داستان زندگی ست . زندگی ی خود نوشتِ پیش از  
چهل شاعر و نویسنده ی معاصر. این بار شاعران و نویسندگان به  
شکلی جذاب، روایتگر زندگی خود شده اند. از زندگی ی شخصی و  
پست و بلند آن تا خوشی ها و حسرت های زندگی ی حرفه ای شان.  
جدای از ارزش های نگارشی و ادبی، این نوشته ها دارای ارزش های  
پژوهشی نیز می باشند. از نویسندگان و شاعران این دفتر: هوشنگ  
آزادی ور، فرخنده آقایی، منصور اوجی، کاظم رضا، مهرداد  
فلاح، فیروزه میرزانی، شهریارمندی پور، نیما یوشیج،  
صادق هدایت و ...



# آینک

دفتر سوم: در نقد ، بررسی و ترجمه

به انتخاب و نظر:

هادی محیط

این دفتر، بررسی، نقد و تحلیل شعر امروز ایران است، از نیما به بعد. در ابتدای هر بخش شعری آورده شده و سپس چند منتقد از زاویه های متفاوت به تحلیل و نقد آن پرداخته اند. در این دفتر یا به شعر شاعرانی پرداخته شده که علی رغم تأثیر گذاری، کمتر مورد توجه قرار گرفته اند یا شعری از شاعرانی شناخته شده آمده که از آن شعر با وجود ارزش های ادبی، کمتر سخن رفته است. دیگر بخش های این مجموعه: شعرهایی از هوشنگ آزادی ور، نگاهی به داستان های بهرام حیدری، ترجمه ی بخش پایانی رمان « یولیسیز » حیمز جویس و ... .



کتابنامه

نشریه‌ی داخلی انتشاراتِ نویدِ شیراز

- هر ماه -



# I. nak

( contemporary literature book )