معرفی و نقد کتاب

بحر قلزم اندر حرف

سیامک شمس

مدی، ارژنگ. **عشق در ادب فارسی از آغاز تا قرن ششم**. تهران. مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی (پژوهشگاه). ۱۳۷۱. هجده + ۲۹۶ ص.

به صحراشدم، عشق باریده بود و زمین
ترشده چنانک پای به برف فروشود،
به عشق فرومی‌شد.

بایزید بسطامی

عشق، کهنترین و گسترده‌ترین مبحث ادب، عرفان و هنر ایرانی است و عالیترین جلوه‌های تجلی آن را در شعر فارسی می‌توان یافت. شکوفایی ادب و فرهنگ ایرانی با انکشاف معنی و انبساط حقیقت عشق قرین بوده است.

کتاب **عشق در ادب فارسی**، تحقیق قابل توجهی است در این باب، از آغاز تا قرن ششم هجری. این کتاب دارای ده فصل است که عناوین اصلی آنها عبارتند از: جستجو از تعریف و ماهیت عشق، منشأعشق، رابطهٔ عشق با روح، رابطهٔ عشق با لذت و شادی و درد و اندوه، رابطهٔ عشق با بیماری، جواز یا منع عشق، نشانه‌ها و کارهای عشق، مقصد عشق، انواع و مراتب و درجات عشق و سیر آن نزد ادبا، انواع و مراتب و درجات عشق و سیر آن نزد عرفا و فلاسفه، سریان عشق در کائنات. در این نوشته، همواره قسمتی از شعر شعرا و سخنان عرفا و فلاسفه نقل شده تا خوانندگان به تأمل در آنها بپردازند. همچنین، مؤلف به ضرورت، دربارهٔ بعضی از این مطالب توضیحاتی داده و یادداشتها و مآخذ نیز بر غنای اطلاعات و روشنی موضوعات افزوده است.

مؤلف، نظر برخی از فرهنگ نویسان گذشته را دربارهٔ وجه تسمیهٔ عشق و عربی دانستن ریشهٔ آن صائب ندانسته و معتقد است که ریشهٔ این کلمه همچنان ناشناخته مانده‌است. البته این تذکر وجود دارد که کلمهٔ عشق «در ادب عربی پیش از اسلام نیز به کار نرفته‌است، اما پیش از آنکه به ادب موجود فارسی راه یابد در ادب عربی وجود داشته است.»[1] در ادامهٔ بحث، اشارتی که به کلام شیخ اشراق دربارهٔ وجه تسمیهٔ عشق شده، جالب و شورانگیز است: «عشق را از عشقه گرفته‌اند و عشقه آن گیاهی است که در باغ پدید آید در بن درخت، اول بیخ در زمین سخت کند، پس سربرآرد و خود را در درخت می‌پیچد و همچنان می‌رود تا جمله درخت را فراگیرد، و چنانش در شکنجه کشد که نم در میان برگ درخت نماند، و هر غذا که به واسطهٔ آب و هوا به درخت می‌رسد به تاراج می‌برد، تا آن گاه که درخت خشک شود ... الخ»[2] نویسنده سپس دو کلمهٔ «عشق» و «حُب» را مترادف یکدیگر دانسته است.

در فصل اول، برای روشن شدن معنی و ماهیت عشق، و رابطهٔ آن با زیبایی، اشتیاق و روح، از نظریات فلاسفه، ادبا و عرفایی چون افلاطون، فلوطین، ابن‌سینا، رودکی، فخرالدین اسعد گرگانی، فردوسی، فرخی سیستانی و سایر پیشاهنگان شعر و همچنین ابوالحسن دیلمی، محمد غزالی، احمد غزالی و شیخ اشراق استفاده شده‌است.

در فصلهای بعد، آرا و نظریات بزرگان علم و ادب در مورد عشق مجازی و عشق حقیقی بررسی و به سیر موجودات به سوی کمال و روابط عارفانه و عاشقانهٔ انسان با محبوب ازلی اشاره شده است. چنان که برمی‌آید، ادب فارسی عرصهٔ بروز عشق مجازی و تجلی عشق حقیقی بوده‌است. شاعرانی چون رودکی، ارزقی هروی، فرخی سیستانی، منوچهری و عنصری به عشق مجازی نظر داشته و در پی تمتع جسمانی بوده‌اند. در حالی که شاعران و عارفان دیگر نظیر سنایی، باباطاهر، ناصرخسرو، محمد غزالی، احمد غزالی، عین القضات، ابوسعید ابی‌الخیر، خواجه عبدالله انصاری، شیخ اشراق و دهها تن دیگر از عشق ربانی سخن به میان آورده‌اند.

داستانهای عاشقانه در ایران قبل از اسلام که در دوران اسلامی به صورت نظم و نثر در آمده‌است نیز بخش دیگری از مطالب کتاب را تشکیل می‌دهد. در این قسمت به مضامین داستانهای عاشقانهٔ ویس و رامین، زال و رودابه، رستم و تهمینه، بیژن و منیژه، سیاوش و سودابه، و ورقه و گلشاه اشاره شده و خلاصهٔ قصه‌های داوود و تبشیع و یوسف و زلیخا نیز بیان گردیده‌است.

عشق در ساحت نظر ادبا، عرفا و فلاسفه وجوه گوناگونی دارد که در این کتاب به آنها اشاره شده‌است. مهمترین عناوین این قسمتها عبارتند از: رابطهٔ عشق با زیبایی، رابطهٔ عشق با روح، عشق و وصال و فراق و هجران، رابطهٔ عشق با عقل، تضاد عشق و عقل، مقصد عشق، رابطهٔ عشق با کفر و دین، رابطهٔ عشق با نفس و قوای نفسانی، رابطهٔ عاشق و معشوق، عشق ناب به خدا، سریان عشق در کائنات. از نظر حکمای اسلامی این دوره «تنها عشق است که از طریق آن می‌توان به خدا رسید.»[3] و «عشق باید مسلط بر عقل باشد و در سیر به سوی معشوق، رهبری با اوست، اگر چه راهنمایی عقل نیز ضروری است.»[4]

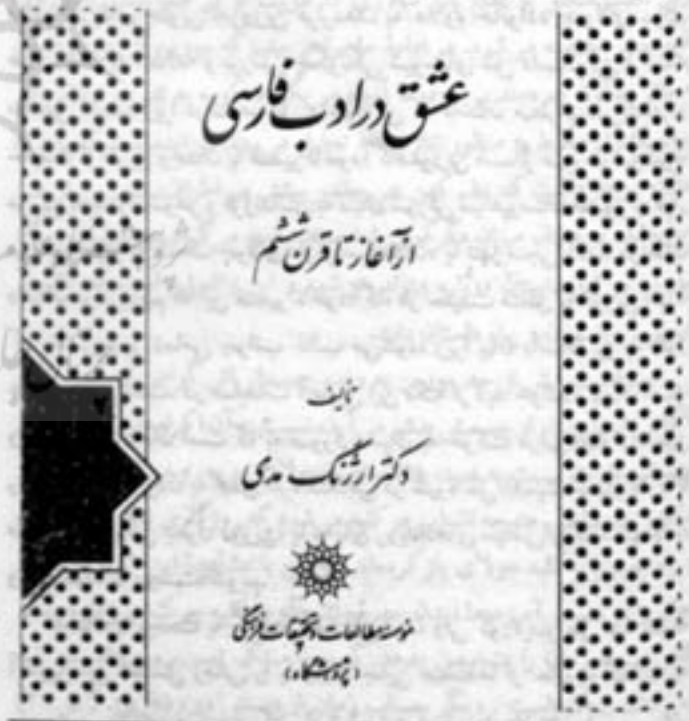
در این تحقیق به اصل و بنیان حکمی موضوع توجه شده و ضمن اشاره به

آیات قرآنی و احادیث در مورد «حُب»، نظریات و آرا اصیل دیگر نیز منعکس گردیده‌اند. در کتاب چنین آمده‌است: «به روایت ابوطالب مکی: و در قرآن از هفت گروه به تصریح و از پنج گروه تلویحاً به عنوان محبوبان خدا نام برده‌شده‌است. هفت گروهی که محبوبی آنان تصریح شده است عبارتند از: توابان، متطهران، صابران، شاکران، متقیان، محسنان، متوکلان و پنج گروه دیگر عبارتند از: موحدان، عادلان، مستقیمان، متواضعان، و وفاداران.»[5]

در نظر اهل ایمان، عشق عنایت و موهبت الهی است و «ارواح که به اعتقاد غالب عرفا قبل از اجساد در جهان روحانی آفریده شده‌اند در همان جهان و پیش از هبوط به جهان مادی و محسوس، با عشق سروکار داشته‌اند، و در آن جهان خداوند با این ارواح میثاق عشقی بسته است که نام دیگر آن (عهد الست) است.»[6]

استاد نویسنده به آرای حکمای یونان در باب عشق مقرون به ضرورت است، چون برخی از فلاسفه و حکمای ایران در دورهٔ اسلامی از این آرا تأثیر پذیرفته‌اند. اما ارائهٔ نظریات روانشناسان جدید مانند زیگموند فروید و اریک فروم درباره عشق، در فصل چهارم، خارج از موضوع این تحقیق است؛ زیرا این نظریات با آرای ادبا، عرفا و فلاسفهٔ ایران در قرون اولیهٔ اسلامی تفاوت ماهوی داشته و کلاً به بسط موضوع مورد بحث کمک نمی‌کنند.

عشق در ادب فارسی، مبحثی مهم و گسترده است و دوران اوج و شکوفایی این مضمون به قرون هفتم و هشتم بازمی‌گردد. اما کتاب حاضر نیز به نوبهٔ خود به سیر مضمون عشق در مراحل آماده گر این دوران پرداخته‌است.



۱. ص ۱۹ کتاب.
۲. ایضاً، ص ۲.
۳و۴. ایضاً، ص ۹۹.
۵. ایضاً، ص ۲۰۲.
۶. ایضاً، ص ۱۵.

بازهم تارکوفسکی

تارکوفسکایا، مارینا. **درباره آندره تارکوفسکی**. ترجمهٔ گروه مترجمان بشارت.
تهران. نشر بشارت. ۱۳۷۱. ۴۴۸ ص.

آندره‌تارکوفسکی، هنرمند فرهیخته و برجستهٔ روس از سینماگران استثنایی دوران پست مدرن است. این هنرمند به خاطر ایمان ژرفش به عالم راز، حقایق معنوی و نجات بشریت، تشخص و تعین یافته است. تارکوفسکی در کشوری می‌زیست که روح مادیگری بر آن حاکم بود و قیود حزبی و ایدئولوژیکی امکان هرگونه آزادی اندیشه را از او سلب می‌کرد. هنرمند ناگزیر بود در جهت اهدافش برخلاف جریان آب شنا کند و تقدیر سهمگین و غم‌انگیز خود را نیز بپذیرد. تارکوفسکی، سینمای حزبی و فرمایشی شوروی را متزلزل ساخت و رخنه‌ای در هنر رو به زوال آن کشور به وجود آورد.

کتاب (درباره تارکوفسکی) که اخیراً به زبان فارسی ترجمه و منتشر شده است، جلوه‌های دل‌انگیزی از زندگی خانوادگی، تحصیلات، مطالعات دینی وفلسفی، هنر و وقایع روزمره این هنرمند را رنگ حضور می‌بخشد. در این کتاب که به همت مارینا تارکوفسکایا، خواهر آندره، گردآوری و تدوین شده است، افراد خانواده، دوستان، منتقدان، کارگردانان، شاعران، آهنگسازان، فیلمنامه‌نویسان، طراحان و بازیگران فیلمهایش نظریات و خاطره‌های فراوانی را درباره خصوصیات فردی و سجایای روحی او ابراز داشته و در موارد گوناگون از گرفتاریهای او در رابطه با نظام کشورش سخن گفته‌اند. در این کتاب، چند شعر از شاعران معاصر روس نیز در تجلیل از تارکوفسکی درج شده است. بعضی از نظریات مندرج در کتاب ممکن است ضد و نقیض به نظر برسد، اما حاوی حقایق و واقعیتهای گوناگونی درباره این هنرمند برجسته است.

در این کتاب، عمدهٔ بحثهای صاحبنظران و دوستان تارکوفسکی معطوف به هفت فیلم او یعنی: کودکی ایوان، آینه، سولاریس، استاکر، ایثار، آندره روبلف و حسرتخواری است. اکثر آنان بر این باورند که تارکوفسکی قالبها و قابلیتهای بیانی شگفت‌انگیزی را در عرصهٔ هنر تکنولوژیک سینما عرضه داشته است، بدون آنکه خواسته باشد با جلوه‌ها و جذابیتهای بصری فریبنده و هیجانات کاذب مردم را بفریبد. کریستوف زانوسی فیلمساز معروف لهستانی در کتاب حاضر نوشته است: «در کان، در سال ۱۹۸٤، به هنگام نمایش حسرتخواری، من عضو هیئت داوران بودم... پرشورانه با همقطارانم بحث می‌کردم و تأکید داشتم که حسرتخواری تنها فیلمی است که شایستگی دریافت جایزه را دارد. رأی من اعتراضات زیادی بویژه در میان مدافعان عقاید ارتدوکس برانگیخت که مدعی بودند فیلم بیش از اندازه مابعدالطبیعی است و بشریت مترقی از درک آن عاجز خواهد بود.[1]» البته از این بشریت مترقی جز این هم نباید انتظار داشت.

در نظر نویسندگان این کتاب، تارکوفسکی (فیلسوف سینما)، (اهل راز)، (یک هنرمند روسی راستین) و (خالقی برجسته) بوده است. آنان معتقدند که این هنرمند از ابداع فضاهای اسرارآمیز و پر رمز و راز برای توصیف چیزهایی توصیف‌ناپذیر استفاده کرده و در این جهت از تمامی امکانات تصویری و بازیگری هنر پیشگامش مدد جسته است. تارکوفسکی در فیلمهای سولاریس و استاکر، آدمی را به مناطقی فراتر از جهان مادی می‌برد، فضایی روحانی که در آنها قوانین طبیعت دیگر عمل نمی‌کند. آنجا قلمرو معجزه‌هاست. تارکوفسکی شوریده‌سری است معنوی که با گوهر ذات و جلوهٔ آثارش خط بطلان بر خصوصیات مادیگرانهٔ عصر هولناک خود کشیده است.

ایثار

آندری تارکوفسکی

۱. ص ۲۶۳ ـ ۲۶۲ کتاب.

فردای آفریقای جنوبی

فردای افریقای جنوبی نقدی است بر کتاب خانوادهٔ جولای اثر خانم نادین گوردیمر برندهٔ نوبل ادبی ۱۹۹۱ به ترجمهٔ خانم لیلی مصطفوی کاشانی که توسط انتشارات همراه بزودی در اختیار علاقمندان قرار خواهد گرفت این مقاله را با اندکی ویرایش از کتاب مذکور نقل کرده‌ایم.

گوردیمرنادین ، خانواده جولای. ترجمهٔ لیلی مصطفوی کاشانی، نشر همراه، تهران، ۱۳۷۲.

افراد بسیاری که دفاع از حقوق بشر را با شور و حرارت بسیار دنبال می‌کنند، غافل از آنند ادبیاتی که به آنان عرضه می‌شود، کمتر بر آثار زنانی پایه گذاری شده که فعالیتهای ادبی آنان بیشتر معطوف مسایل سیاسی است. بدین جهت برای خانواده جولای به قلم خانم نادین گوردیمر باید اهمیت ویژه‌ای قائل شد.

این نویسنده سفیدپوست افریقای جنوبی در این اثر سعی کرده است تا ضمن پیش‌بینی امکان سرنگونی ساختار سیاسی کشورش، قهرمان زن داستان را مظهر افریقای جنوبی امروزین قراردهد. به علاوه خانواده جولای برای علاقمندان به مطالعه و بررسی چگونگی شیوه‌های نقل داستان نیز فرصت مناسبی است، زیرا درک مسائل و سؤالاتی که داستان مطرح می‌کند، در حقیقت از طریق وجدان یا ضمیر ناخودآگاه مورین اسمالز صورت می‌گیرد. مورین به همراه شوهر و فرزندانش به دنبال شورش سیاهپوستان مجبور به فرار می‌شود؛ فرار به کمک جولای، نوکر سیاهشان، یا تنها منجی آنان. در طول داستان درمی‌یابیم که این ضمیر ناخودآگاه در حقیقت متعلق به مورین است که به‌تدریج بر تمامی جوانب غالب می‌شود، زیرا بیان داستان نیز به طرز عجیبی عینی است. در صفحات آغازین این نکته از دید خواننده پنهان است ولی در طول رمان است که به صورتی سیال به حرکت درمی‌آید، از همین روی برای پی بردن به عمق اثر، کنکاش در شیوهٔ نقل اهمیت بسیار دارد تا متوجهٔ چگونگی تحول مورین، یا به پای رویدادهای سیاسی‌ای که احتمالاً به وقوع خواهند پیوست، شویم.

داستان با رجعت به گذشته آغاز می‌شود، ولی گوردیمر طی سه جمله آغازین این تسلسل زمانی را با جا به جایی صحنه‌ها از حال به گذشته به صورت پیچیده‌ای عرضه می‌کند. از شخصیت اصلی داستان تقریباً به صورتی گمنام فقط تحت عنوان او یاد می‌شود. سپس خواننده در می‌یابد که این ضمیر ناخودآگاه مورین است که بر داستان غالب است که البته به کارگیری چنین روشی از جانب یک نویسندهٔ قرن بیستم غیر عادی نیست. ولی صدای پنهانی رمان که به طور غریبی درگیر جزئیات است، فقط برای لحظه‌ای متوقف

می‌شود؛ و آن هنگامی است که مورین صدای نامأنوس جیک جیک جوجه‌ها را می‌شنود و به خواننده گفته می‌شود که آرامش حاکم بر فضا و محیط، او را در یک احساس ناباوری عجیب فرو می‌برد. جملات بعدی، مورین را فقط به عنوان یک نام معرفی می‌کنند: مورین و بم‌اسمالز، بم فورداسمالز، اسمالز و کاپرانو و شرکاء آرشیتکتها، مورین هتربنگتون از معادن طلای نواحی غربی. آن ضمیر ناخودآگاه که بر رویدادها متمرکز بوده و در ابتدا به جز یک ضمیر چیز دیگری نبود، اکنون به تدریج اسم و رسمی پیدا می‌کند؛ به عبارت دیگر اسامی و عناوین خود به خود امتیازات و فاصله‌ها را عرضه می‌کنند. در مرحلهٔ نخست مورین فقط عضوی از یک پیوند زناشویی است؛ سپس با شرکاء و کسب و کار شوهرش مربوط می‌شود و نهایتاً مورین هتربنگتون سابق می‌شود که در یک ناحیه زرخیز بزرگ شده است. یعنی در محیطی رشد کرده که بنیاد آن بر انواع مختلف استثمار سیاهپوستان در استخراج معادن طلا شکل گرفته است. قهرمان در این مرحله چهره ملعون سفید پوستی استثمارگر را به خود می‌گیرد. شاید خواننده در ابتدای داستان متقاعد شود که گوردیمر به طور کنایه‌آمیزی بخت و اقبال سفیدپوستان افریقای جنوبی را که مورد ترحم یک نوکر سیاهپوست قرار گرفته‌اند، به رخ کشیده‌است؛ ولی طولی نمی‌کشد که خواننده درمی‌یابد که نگاه ظریف و مو شکاف نویسنده بر شخصیت اصلی داستان متمرکز است. در حقیقت داستان همان داستان مورین است. لذا در تحلیل کلی آن هر حرکت و هر تحول او باید با دقت دنبال شود، بویژه اگر مورین را مظهر افریقای جنوبی امروز بدانیم. اولین اشاره به اسم و رسم این زن بیان کنندهٔ وضعیت اجتماعی اوست. زنی است متعلق به نظام پدر سالاری که هویت او در همزیستی با مردان قدرتمند خلاصه می‌شود. در ادامهٔ ماجرا می‌بینیم که مورین از این موقعیت ممتاز چگونه بهره‌مند می‌شود، تا آنکه در یک ده کوره به تدریج توانایی‌اش برای کنترل محیط به منظور تنازع بقاء تحلیل می‌رود. در اینجاست که باید به دقت توجه داشت که نظم کهن هر چقدر بیشتر در اطراف مورین از هم می‌پاشد، به همان میزان دگرگونی شخصیتش اوج می‌گیرد. به عبارت دیگر مورین در این داستان دوباره متولد می‌شود و این واقعیتی است که تأثیری عمیق بر مضمون و پیام داستان دارد.

حساسیت بیش از حد مورین به وضع جسمانی‌اش گواهی است بر یک آگاهی ابتدایی: او از جسمش بدش می‌آید، نسبت به آن اکراه دارد. پس از این احساس نفرت نسبت به خود، بلافاصله با جولای رو به رو می‌شود ـ همسر و مادر و بچه‌هایش. متوجه اشیایی در کلبه می‌شود که روزگاری به او تعلق داشته و راه خود را به کلبه جولای باز کرده‌اند. مورین با مشاهدهٔ این اشیاء گذشته و حال را در هم می‌آمیزد. با دیدن چهرهٔ زنانی که در کلبه چرت می‌زدند، دیگر قادر نیست زمان را تشخیص بدهد. گیج و منگ است. می‌دانست که نمی‌دانست کجاست . دیگر حساب زمان از دستش در رفته بود. (ص۲۷) همان طور که از جسمش دلزده شده‌است، از بودن در کنار زنان سیاهپوست ده‌کوره نیز احساس ناراحتی و بیقراری می‌کند. ولی هر چه بیشتر در محیط قرار می‌گیرد، از احساس بیگانگی خود به تمامی چیزهایی که در گذشته برایش ارزشمند بوده و باعث تسلی خاطرش می‌شدند، آگاهتر می‌شود.

اکنون مورین که جهت را گم کرده و به بیراهه کشیده شده‌است، خود را به رویدادهای اطرافش تسلیم می‌کند و سرانجام امکان گریز از واقعیات را کنار می‌گذارد، به طوری که حتی از مطالعهٔ کتابی که همراه خود به ده‌آورده است، دوری می‌جوید. در حقیقت قادر به خواندن آن نیست، زیرا این تصور را دارد که اگر کتاب را نخواند، هر چه زودتر راه حلی برای آنها پیدا خواهدشد. با این وجود مشغول خواندن می‌شود. ولی داستان کتاب نه او را بجایی دیگر می‌برد و نه او را در زمان و مکان و حیات دیگری که لذت خواندن را بوجود می‌آورد قرار می‌دهد خود او در زمانی دیگر، در مکانی دیگر و با نوعی آگاهی دیگر است.(ص ٤٤) شکوفایی شخصیت قهرمان داستان و ماجراهای بعدی نیز گواهی می‌باشد بر غنای مفهوم و سبک داستان. مورین در محاصرهٔ آگاهی نویش است. وی کلبهٔ میزبانش را می‌دید که هیچ چیز نداشته و آنچه کلبه‌اش را مزین می‌کرد، همانا بقایای جهان قدرت بود که از جانب آنانی که استطاعت جایگزین کردن آنها را با چیزهای بهتری دارند طرد شده‌بود. بدین ترتیب ثمرهٔ قدرت، به حیطهٔ آگاهی او می‌خزد و ریشه می‌دواند و بی‌جهت نیست که خاطرات خیال‌انگیز نوجوانی ذهن او را متوجهٔ خانه پدری می‌کند. به خاطر می‌آورد که چگونه علاقه‌اش به یک خدمتکار زن سیاهپوست او را در وضعیتی قرار داد که عکاسی را واداشت تا از او و این خدمتکار که دست در دست هم خیابانی را می‌پیمودند عکسی بگیرد. این تجدید خاطره وقتی سؤال‌انگیز می‌شود که مورین متوجه می‌شود در آن عکس خدمتکار کیف مدرسهٔ او را حمل می‌کرده‌است. «چرا لیدیا کیف مرا حمل می‌کرد؟» و اکنون که می‌خواهد جزئیات نامطلوبی را که به وضوح در ذهنش تق می‌زنند زنده کند، به کنکاشی فراتر می‌پردازد:

«آیا عکاس به هنگام دیدن آن دو در آن حالت به هنگامی که خیابان را قطع می‌کردند، واقعاً می‌دانست که چه می‌بیند؟ آیا این عکس با نشان دادن آن جفت در کنار هم و آن حالت نمی‌خواسته است آن دو را نماد چگونگی روابط اجتماعی حاکم بر کشور معرفی کند؟ آیا عکس بدین وسیله سندی ارائه می‌داد که او و لیدیا در آن عالم صمیمیت و بی‌خبری از آن غافل بودند؟»(ص ٥١)

احساس گناه نسبت به گذشته ذهن مورین را چرکین می‌سازد. لحن صحبت کردن پدرش را با کارگران سیاه و اینکه آنان را چگونه خوار و ضعیف می‌کرد به یاد می‌آورد و شوهرش را نیز به خاطر می‌آورد که چگونه در یک مجمع بین‌المللی تظاهر به دانشمند بودن کرده است. احساس شرمندگی از زنده کردن این نوع خاطرات نشأت گرفته از دو شخصیت مهم در زندگی گذشته او است. پدرش و شوهرش. ناگفته نماند که در صفحات آغازین کتاب هویت مورین فقط در ارتباط با این دو مرد خلاصه می‌شود. بنابراین گناه آنان، گناه او نیز به حساب می‌آید.

تا اینجای داستان کم و بیش خواننده متوجه می‌شود که به بیان داستان از دیدگاه مورین، به طوری غیر مستقیم خوگرفته است. و چنانچه در زیر و بم ماجراهای بعدی به طور دقیق کنکاش نکند، امکان دارد که ناسنجیده پایان

داستان را مبهم بیندازد. حال آنکه اگر صفحات ۷۵.۷۱ را با دقت بخواند می‌تواند به دلیل اعتراض مورین به بم (شوهرش)، که چندین سال قبل در مجمعی تظاهر به دانشمند بودن کرده‌است، پی ببرد. آیا انگیزه مورین این نیست که به گذشته با صداقت بیشتری بنگرد؟ ولی بم خروشان و خشمگین مسئولیت همهٔ کارها با به گردن مورین می‌اندازد: «شما زنها چقدر ضعیف‌النفس هستید ... ولی وای از موقعی که کار به صراحت بکشد! به خدا خوب بلدید چکار کنید و چه وقت حمله کنید...» (ص ۷۳) ادعوای آن دو با انداختن آب دهان به صورت بم پایان می‌گیرد. «بم متوجهٔ آب دهان مورین روی صورت خود شد. برای لحظه‌ای چنین به نظر می‌آمد که نوبت ناخنهایش هم می‌شود.» در اینجا به وضوح می‌توان دریافت که مورین دیگر قادر به ایجاد ارتباط با بم نیست. به خارج از کلبه رفته و در زیر باران می‌ایستد. بدین ترتیب مورین، قهرمان داستان، در مرحلهٔ تولدی دوباره است که خارج از ارادهٔ اوست. لباسهایش را می‌کند و طولی نمی‌کشد که، دمای بدنش به دمای باران می‌رسد. متوجه شد که می‌تواند اطراف را ببیند. (ص ۷۷). آنچه در دورادور حس می‌کرد، ماشینشان بود که توسط جولای رانده می‌شد. ولی این آگاهی برای مورین مفهومی به مراتب عمیقتر دارد:

«و آنچه را می‌دید انعکاس شعلهٔ شمعی بود در پشت پنجره‌ای نه چندان دورکه باران بر روی شیشه‌های آن به پایین می‌لغزید. انعکاس نور بود که به آن سو و این سو می‌رفت یا رشته‌های باران که در برابر نور حرکت می‌کردند. ولی واقعاً انعکاس نوری در کار بود و گواه‌آن این بود که فاصله‌ای بین خود و عناصری که در تاریکی به باران آویخته شده‌بودند، حس می‌کرد...»

سپس مورین توانست کوره راه شتابی را تشخیص دهد:

«با سنجاق در جایی بدون نقشه علامت گذاشت. در میان باران و تاریکی، نور از جایی ساطع می‌شد که کلبه‌های مخروبه قرار داشتند.»

توجه به این صحنه حائز اهمیت بسیار است. فراموش نکنیم که مورین می‌تواند جهت‌یابی کند و در اینجاست که بایستی بعد سیاسی این اثر را مورد مطالعه قرار دهیم. مورین با افریقای جنوبی چه وجه تشابهی دارد؟ آیا هیچ یک از آن دو می‌تواند در برابر نتایج حاصل از این تولد مجدد، در جایی که هیچ نقشه‌ای وجود ندارد، به تنازع بقای خود ادامه‌دهد؟

پاسخ گوردیمر به این سؤالات را می‌توان در رفتار مورین در بقیهٔ داستان یافت. علی رغم زمینهٔ تلخ و حزینی که در آن تولدی مجدد صورت گرفته‌است، مورین همچنان با تحمل رنج بسیار افتان و خیزان پیشروی کرده و در بسیاری از واکنشهایش نسبت به بم نیز از سکوت به عنوان حربه‌ای قوی استفاده می‌کند. بم نگاه شگفت‌زده خود را متوجه او می‌کند که صبحگاهان نیمه عریان از خواب بلند می‌شود. مورین که لباسهای خیس خود را به علت باران شب قبل از تن کنده بود، هیچ توضیحی نمی‌دهد. بم بلافاصله برداشت خود را از مشاهده این منظره به تصویر می‌کشد.

«البته در همان موقع بم با دیدن اندام نیمه عریان و پاهای باریک و شکم سفیدش متوجه او شده‌بود. کاریکاتوری بود از عکسهای تحریک‌آمیز مجله‌های صور قبیحه یا تا حدی مانند فاحشه‌های نقاشیهای تولوزلوترک که در اروپا دیده بودند.» (ص ۸۳)

مقایسه مورین با زنهای فاحشه نقاشیهای تولوزلوترک بی‌جهت صورت نگرفته است. این مقایسه گویای آن است که شخصیت نوین مورین از نظر شوهرش پایین آمده‌است، به طوری که او دیگر نمی‌تواند روی عشق و حمایت شوهرش حساب کند. مورین در جستجوی تنازع بقاء است و موفقیت در این راه فقط بستگی به ارادهٔ خود او دارد. راهی است که باید به تنهایی طی کند. شکنندگی او در تحمل تجارب جدید در ملاقات دیگرش با جولای بیشتر مشهود است؛ هنگامی که مورین، جولای را به کلبه خود می‌خواند، مقاومت جولای اخطاری است نسبت به مورین و به بی‌فایده بودن مقام و موقعیت بالایش:

«پیروزی ناچیز او از اینکه جولای را مجبور کرده بود به نزد او بیاید به ناگاه دلش را به لرزه درآورد. به بدسگالی خود که گویی زیر تخته سنگی پنهان شده بود پی می‌برد. این تغییر احساس آنی وقتی که به پروپای شوهرش، بچه‌ها و دیگر کسانش می‌پیچید، نیز به او دست می‌داد. شکنجه گری بود که به یک قربانی بدل می‌شد.» (ص ۱۰۸)

مورین نه تنها در این سرزمین بدون نقشه گم شده‌است، بلکه تلاش و ایستادگی حقیرانه او در مقابل حقانیت جولای نسبت به سویچ ماشین، این سرگشتگی را کامل می‌کند. و آن گاه که جولای به او یادآوری می‌کند که به مدت پانزده سال به تمام کلیدهای منزل دسترسی داشته است، مورین او را با سؤال خود دربارهٔ الن، رفیقهٔ شهری جولای، در تنگنا قرار می‌دهد. بر سر الن چه آمده؟ پاسخ جولای پیام شومی برای مورین دارد:

خانواده جولای

نادین گوردیمر
(برنده جایزه ادبی نوبل ۱۹۹۱)

لیلی مصطفوی کاشانی

«جولای شانه‌های خود را از شدت بیزاری و نفرت بالا انداخت. انقباض گردنش، مورین را مطمئن ساخت که او این لحظه را هیچ گاه بر او نخواهد بخشید. این پیروزی، درون مورین را همانند دود شعله‌ای که توی تنهٔ درخت پوسیده و توخالی را سیاه می‌کند، تیره و تار کرد.» (ص۱۱۶)

به بیانی دیگر مورین دیگر یک تنه درخت توخالی است و فاقد هرگونه قدرت درونی تا بتواند با واقعیت نوین جسمی و روحی خود در مسیر تنازع بقاء کنار بیاید. در اینجا خواننده بایستی دریافته باشد که مورین نمادی است از شیوهٔ تفکر گوردیمر نسبت به نیروی بالقوهٔ افریقای جنوبی که بایستی از میان تشنجات و طغیانهای مشابهی بگذرد و به بقای خود ادامه دهد. بدین ترتیب مورین به خلاء ناشی از تنهایی و غربت قدم می‌گذارد. برخی از رویدادهای بعدی گواهی است بر آن: در خلاء داغ بعدازظهر و او با ترکه‌ای لانه را به هم ریخت... . در این خلاء و تهی بودن مورین پا به پای زنان ده ضمن بحث با جولای دربارهٔ تأمین آذوقه، متوجهٔ قدرت جولای که حتی رابطهٔ قبلی آنان را به شکل جدیدی درآورده است، می‌شود. طی این بحث، جولای با کوبیدن مشت راست خود بر سینه‌اش نکته‌ای را به او یادآوری می‌کند: و مورین در مقابل آن مشتها برای اوّلین بار در برابر مردی احساس خوف می‌کند. و به دنبال آن حیطهٔ آگاهیش گسترده‌تر می‌شود:

«تا قبل از اینکه به اینجا بیاید چگونه می‌توانست فهمیده باشد رعایت شئون جولای که بنا بر تعریف متداول نوکری بیش نبود، فقط احساس ذلت و خواری او را دامن زده‌بود.» (ص ۱۵۹)

شخصیت نوین مورین با برخورداری از این آگاهی کاملتر می‌شود. او به تظاهر و ریا در رفتار دوستانه‌اش با انسانی که در حقیقت با این رفتار جایگاه پست او را به عنوان نوکر تثبیت و تشدید می‌کند پی می‌برد. و بی‌جهت نیست که مورین که اکنون این مطلب را درک کرده‌است، جولای را نسبت به اینکه ماشین مال اوست مطمئن می‌سازد: «آنان ماشین را از او نخواهند دزدید.» و این واکنشی است به خاطر جبران تجاوزاتی که در گذشته به حقوق حقهٔ جولای شده است.

بخشهای آخرین خانواده جولای بر انزوای روحی مورین متمرکز است. شوهرش او را موجودی بیچاره تلقی می‌کند. احساس درماندگی در چنین دوزخی در برخورد نهایی با جولای به اوج می‌رسد. و آن هنگامی است که جولای با قدرت تمام در مقابل او ایستادگی می‌کند؛ قدرتی که در سخنان او نهفته است. «جولای برای اوّلین بار با او به زبان خودش، صحبت می‌کند.» (ص ۲۴۶) و مورین برای اوّلین بار یک تبادل نظر راستین را که فقط بر اساس اعتماد و اطمینان طرفین امکانپذیر است، تجربه می‌کند. در اینجا مورین دیگر کاملاً از باغ بی‌گناهی رانده می‌شود:

«مورین به ناگاه چرخشی عجیب و چندش‌آور کرده و به کاپوت ماشین تکیه داد... آن چهرهٔ درنده خوکه تجسمی از مرگ بود، برای جولای هیچ مفهومی نداشت... مورین می‌خندید و به ناگاه با حالتی وحشیانه آن سان که می‌خواهد حیوان درنده‌خویی را از خود بترساند، محکم با مشت بر روی گلگیر ماشین کوبید.» (ص ۲۵۰)

و فقط مورین است که به مفهوم اعمالش واقف است. این حیوان، گذشته اوست. حیوانی که درنده‌خویی را از زندگی گذشته‌اش یادگرفته است و مورین هنوز نمی‌توانست آن را از خود دور سازد. طلسم گذشته بایستی باطل می‌شد.

در بخش پایانی کتاب سراسر وجود مورین را آرامش فرا گرفته است. آرامشی که بر تمامی تصویرهای واژگی، تباهی و پوسیدگی غلبه می‌کند. تنها یک جمله منادی عزم راسخ مورین است: «زنده بودن در چنین صبحگاهی چه سعادتی است.» (ص ۲۲۵) سپس صدای نزدیک شدن هلیکوپتر را می‌شنود. اوج احساس رضایت و آگاهی مورین، به طریق استعاره‌آمیز، در انتظار نزدیک شدن هلیکوپتر نشان داده می‌شود:

«نفسش در قفسهٔ سینه با نوساناتی شدید تپ‌تپ می‌کند، گویی مورد یورش نیرویی قرار گرفته که در اوج شوری شهوانی بالا و پایین می‌رود... هلیکوپتر مانند فنری از درون ابری گداخته و درخشنده بر فراز آنان جهش می‌کند و در حالی که پرخهای فرود آن مانند پاهایی از هم گشوده‌است، با داس پرخانی در هوا می‌جنگد.» (ص ۲۵۶-۲۵۷)

مورین دو مقابل پاهای از هم گشوده در برابر داس پرخان که به مفهوم به زمین نشستن هلیکوپتر است، گیج می‌شود؛ مطمئن نیست که آیا هلیکوپتر حامل ناجیان است یا قاتلان او. به هر حال برای او دیگر اهمیتی ندارد. گله‌شان را ترک می‌کند و از جایی که صدای شوهر و بچه‌هایش را می‌شنود فاصله می‌گیرد. به طرف رودخانه می‌دود. «در داخل آب به جلو حرکت می‌کند، گویی عضو فرقه تعمیدیهاست که بدین ترتیب دوباره متولد می‌شود.» (ص ۲۵۹) این که او دوباره متولد می‌شود یا ولرم بودن آب مورد تأکید قرار می‌گیرد، درست مانند لحظه‌ای که زیر باران متولد شده‌بود. ولی این بار وضع فرق می‌کند. مورین، خود، این تجدید حیات را خواسته است. بر آن مسلط است و از اراده او خارج نیست:

«او می‌دود با تمامی قوایی که طی حیاتش سرکوب شده‌اند؛ می‌دود؛ به خود اطمینان دارد. آگاه و هوشیار مانند جانوری است که تک و تنها در فصلی که حیوانات نه در جستجوی جفت هستند و نه از بچه‌های خود نگهداری می‌کنند و تنها برای بقای خود وجود دارند و دشمن تمامی چیزهایی می‌باشند که مسؤلیت را طلب می‌کنند.» (ص ۲۶۰)

اگر خواننده خانوادهٔ جولای را با دقت مطالعه کند، متوجه خواهد شد که گوردیمر آن را بدون ابهام و با پایانی مناسب به اتمام رسانده‌است. مورین باید به آگاهی نوینی که کسب کرده است مؤمن باشد. اعتماد به خود و آگاهی، از کلمات کلیدی‌ای است که قهرمان پس از چشمپوشی از گذشته‌اش برای بقای خود باید در نظر بگیرد. آیا گوردیمر نمی‌خواهد بگوید که افریقای جنوبی با تمامی اضطرابهایش درگیر چنین مسئله مشابهی است؟

شاید خواننده تا اینجا متقاعد شده‌باشد که خانوادهٔ جولای با قدرت تمام نشانگر وضعی است که یک نویسندهٔ سفیدپوست برای ملت خود پیش‌بینی می‌کند؛ و دیدگاهی است از آنچه نیاز به یک تغییر بنیادی دارد. بحرانی در شرف وقوع است که توسط مورین مجسم شده‌است؛ کسی که همزمان هم قوی است و هم آسیب‌پذیر؛ و این هنگامی است که در مقابل واقعیتی تازه

تسلیم شده است.

در اینجا از خواننده خواسته می‌شود تا با منتقدینی که معتقدند پایان داستان مبهم است، به بحث پردازد. حال آنکه بسیاری عقیده دارند که پایان آن به طرز متقاعد کننده‌ای مربوط به مسائل تمامی انسانهاست که بویژه زنان که باید عهده‌دار مسؤلیتهای زندگی شود، حتی اگر مجبور شوند نقشهای سنتی خود را قربانی سازند. به هر حال بهتر است همهٔ مردم، اعم از زن و مرد، نتیجه داستان را با خوشبینی تلقی کنند و بی‌جهت نیست که خود گوردیمر دربارهٔ افریقای جنوبی اظهار می‌دارد: «فقط خداوند می‌تواند ما را یاری دهد و ما فقط می‌توانیم امیدوار باشیم که همه چیز به حالت درست خود برمی‌گردد.»

پیمان، میعاد با شاعران تاجیک

فاطمه راکعی

هیئت تحریریه
مؤمن قناعت و عسکر حکیم
«پیمان» (گزیدهٔ اشعار شعرای تاجیک)
دوشنبه انتشارات «ادیب» اوت ۱۹۹۲

اخیراً پیمان (گزیده اشعار شعرای تاجیک) توسط انتشارات ادیب در شهر دوشنبه چاپ و منتشر شده است. عشق و علاقه تاجیکان به زبان فارسی، و نیز به ایران اسلامی، به جهات مختلف تاریخی، مذهبی، فرهنگی و ادبی، و تلاش عاشقانهٔ آنان در عرصهٔ شعر و ادب فارسی ما را بر آن داشت تا با بررسی گزیده اشعار شعرای تاجیک، نقدی هر چند اجمالی ـ ولی نه ز سر تفنّن ـ بر آن بنگاریم؛ هر چند نقد دقیق و اساسی این مجموعه، بی‌تردید مستلزم صرف وقت و دقّت بیشتری است.

قبل از آنکه به نقد اشعار، بر مبنای جوهر شعری آنها بپردازیم، لازم است ابتدا نظری به برخی تفاوتهای بارز دستوری، واژگانی وغیره بین زبان فارسی معیار امروز در ایران اسلامی و زبان تاجیکی، بیندازیم، بی‌آنکه هیچ گونه توصیه یا تجویزی برای همگونسازی زبانی فارسی گویان ایران و تاجیک داشته باشیم.

موارد‌ی که ذکر خواهد شد، نتیجهٔ مروری است بر اشعار بیش از نیمی از مجموعه ـ به خاطر کمبود وقت، امکان مطالعهٔ کامل آن وجود نداشت ـ که امید است در فرصتی دیگر، امکان مطالعه آن به نحو مطلوب فراهم آید. ضمناً چون در این مجموعه برخی غلطهای چاپی وجود دارد، در مورد ذکر واژه‌ها، اصطلاحات و ساختهای متفاوت، با احتیاط عمل شده است و فقط به ذکر آن دسته از آنها پرداخته‌ایم که چند بار به همان صورت تکرار شده یا از جهاتی دیگر اطمینان کافی برای ذکر آنها به آن شکل وجود داشته است.

واژگانی که بررسی شده‌اند از این قرارند:

۱ـ واژه‌های بسیط تاجیکی نامأنوس برای سخنگویان فارسی معیار امروز در ایران:

انجر، تفس، براز، جوف، قصب، کرته، شرشره، غرام، غژک، خرمه، توده، شدّة، تجر، غفس، شخشول، یکه، له، آبیله، اسپ، تاره، ناوه، شرفه، توله، بوند.